

«Hastværksarbeide J. H.»

En musikkanalytisk studie av Johan Halvorsens scenemusikk til *Gurre* og *As you like it*

Eivind Strømstad



Masteroppgave ved Institutt for musikkvitenskap/Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

November 2016

Hæstværksarbeide J.H.

En musikkanalytisk studie av Johan Halvorsens
scenemusikk til *Gurre* og *As you like it*

Eivind Strømstad

© Eivind Strømstad

2016

«Hastværksarbeide J. H.»

Eivind Strømstad

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

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

I denne oppgaven har jeg utført en teknisk musikalsk og en fortolkende analyse av musikken Johan Halvorsen skrev til to teaterstykker ved Nationaltheatret, henholdsvis *Gurre* (1900) og *As you like it* (1912). Grunnen til at jeg har valgt å skrive om dette er at jeg gjennom en yrkesfaglig interesse har opplevd at det finnes svært lite litteratur på feltet. I mangel av et solid teoretisk fundament for analyse av teatermusikk har jeg valgt å til dels basere meg på teori fra analyse av filmmusikk, hvilket i mange tilfeller har vist seg å være meget velegnet. Målet med oppgaven har vært å finne ut hvordan Johan Halvorsen benyttet seg av egenkomponert musikk ved de større teaterproduksjonene på Nationaltheatret. Gjennom arbeidet har jeg påvist en rekke praktiske og kunstneriske funksjoner i musikken som går igjen i begge av de to teaterstykkene.

Forord

Arbeidet med denne oppgaven har vært svært givende for meg. For det første har jeg virkelig fått bli kjent med arbeidet til Johan Halvorsen – en nasjonalskatt av en komponist som jeg tidligere bare forbandt med kjenningsmelodien til Ønskekonserteren på NRK P1. For det andre har jeg fått dykke inn i en del av hans produksjon som i dag dessverre er så godt som fullstendig glemt, til tross for at det kanskje er den aller viktigste delen.

Jeg vil rette en stor takk til min veileder Ståle Wikshåland, som gjennom hele prosessen har vært en uvurderlig støtte, selv når jeg halvveis ut i studieløpet bestemmer meg for å skifte retning på oppgaven. En like stor takk vil jeg rette til Øyvin Dybsand som aller viktigst har åpnet øynene og ørene mine for Johan Halvorsen. Han har med sin doktoravhandling nærmest skrevet selve Bibelen hva Halvorsen angår. Uten denne som inspirasjon og et teoretisk fundament kunne jeg aldri ha skrevet denne oppgaven.

Jeg vil også takke venner og kolleger ved Hamar Teater, som tross alt er grunnen til at jeg først fattet interesse for feltet teatermusikk. En stor takk til medstudenter ved Institutt for musikkvitenskap, uten dere ville disse årene ha syntes så utrolig mye lenger. Takk til mine foreldre og søsken for alltid å ha vært støttende når jeg har hatt behov for det. Min kone Johanne skal ha all verdens respekt, ikke bare for å ha holdt ut å bo med et humørsykt masterinnspurts-monster de siste par månedene, men også for å være en språkvasker og korrekturleser av rang.

Innhold

1. Innledning.....	1
1.1 Problemstilling.....	2
1.2 Spesifisering.....	2
2. Metode.....	4
2.1 Hermeneutikk.....	4
2.2 Analysere musikk for teater?	5
3. Teori.....	7
3.1 Filmmusikk.....	7
4. Johan Halvorsen på Nationaltheatret	9
5. Verk 43 (Op. 17): Gurre.....	10
5.1 Litt historie.....	10
5.2 Synopsis.....	10
5.3 Partituret.....	12
5.4 Musikken.....	13
5.5 Første akt: Det første Møde.....	14
5.5.1 No 2. «Ingen venner, ingen kvinder».....	14
5.5.2 No 2a. Jaktscene.....	15
5.5.3 No 3. «Man siger at Syden har Kvinder».....	16
5.5.4 No 4. I Gondolen.....	18
5.5.5 No 5. Dronningen stiger ut av Gondolen.....	18
5.5.6 No 6. Første Møde.....	19
5.6 Andre akt: Sommernats-Bryllup.....	20
5.6.1 No 7. I Skogen.....	21
5.6.2 No 8. Introduction.....	22
5.6.3 No 9. Serenade (Toves Morgensang).....	22
5.7 Tredje akt: Ak, Tove -!.....	23
5.7.1 No 10. Ak, Tove! Forspill til 3. akt.....	23
5.7.2 No 11. Narrens vise.....	23
5.7.3 No 12. Narrens vise under Toves pinsler og død.....	25
5.7.4 No 13. Melodrama.....	25
5.8 Fjerde akt: Ve, Volmer - !	26
5.8.1 No 14. Vådesangen.....	26
5.8.2 No 15. Marcia.....	27
5.9 Femte akt: Sidste Møde.....	28
5.9.1 No 16. Scene i skogen.....	28
5.9.2 No 17. Jegersang.....	30
5.10 Oppsummering.....	30
6. Verk 105: As you like it eller Livet i skogen.....	33
6.1 Litt historie.....	33
6.2 Synopsis.....	34
6.3 Partituret.....	36
6.4 Musikken.....	37
6.5 Første akt.....	38
6.5.1 No 2. Melodrama.....	38
6.5.2 No 3. Narrens Entré.....	40
6.5.3 No 3 1/2. Fanfare.....	42

6.5.4 No 4. Melodrama ved Charles' ankomst.....	42
6.5.5 No 5.....	44
6.5.6 No 6. Avslutning av 1. akt.....	45
6.6 Andre akt.....	46
6.6.1 No 8. Amiens' vise.....	46
6.6.2 No 8 1/2. Hornsignal.....	48
6.6.3 No 9. Amiens' (andre) vise.....	49
6.6.4 No 9 1/2. Sluttkor i 2. akt.....	53
6.7 Tredje akt.....	53
6.7.1 No 11. Melodrama (3 akt) og Hyrden og narren.....	53
6.7.2 No 12. Intermezzo (ved sceneskifte i 3. akt).....	56
6.7.3 No 13. Pippa og Sylvius.....	57
6.7.4 No 14. Tille og Touchstone.....	59
6.7.5 No 15. Narren	62
6.8 Fjerde akt.....	64
6.8.1 No 15 1/2. Jegersang.....	64
6.8.2 No 17. Melodrama Allegro.....	65
6.8.3 No 18.....	68
6.8.4 Det var sig en svend og en landsens mø.....	71
6.8.5 No 18 1/2. Signal på scenen.....	72
6.8.6 No 19. Melodrama (Rosalinde og Celia).....	73
6.8.7 Hymen og finale.....	75
6.8.8 No 20. Dans.....	77
6.9 Oppsummering.....	79
7. Sammenligning av Gurre og As You Like It.....	81
7.1 Orkestrering.....	82
7.2 Ledemotiver.....	83
7.3 Musikk som underlag til dialog.....	84
7.4 For- og mellomaktsmusikk.....	84
7.5 Sanger.....	85
7.6 Siste melodrama.....	86
7.8 Helhetsinntrykk.....	88
8. Konklusjon.....	89
Litteraturliste.....	91

1. Innledning

Da jeg for noen år tilbake takket ja til å skrive musikk til Hamar Teaters romjulsforestilling *Tornerose* følte jeg meg ganske grønn. Jeg hadde en bachelorgrad i musikkvitenskap med tilhørende satslæreundervisning som et slags vaklende fundament, men noen konkret kunnskap om akkurat det å skrive for teater kunne jeg på ingen måte skryte på meg å ha. Mest på intuisjon (og sikkert en god dose flaks) kom jeg meg igjennom og fikk tross alt gode tilbakemeldinger. Siden den gang har jeg skrevet musikk til den aller første scenedramatiseringen av Roccambole Pedersens *Den forsvunne pølsemaker*, akkompagnert innvandringspolitisk teater for tusener av skoleelever gjennom Den kulturelle skolesekken og skrevet for ytterligere to romjulsforestillinger for Hamar Teater og jobber i skrivende stund med den fjerde, så noe riktig må jeg vel ha gjort.

Jeg er overbevist om at min historie er langt fra unik. Hvordan kan jeg være så sikker på det? Etterhvert som min interesse for musikk for teater vokste begynte jeg å lete etter aktuell litteratur. Jeg kom ganske raskt til konklusjonen at det finnes svært lite. Kikker jeg kjapt bort i min nokså beskjedne bokhylle kan jeg umiddelbart telle tolv bøker som omhandler komponering, arrangering og orkestrering. Uten at jeg skal skryte på meg å ha lest alle bøkene perm til perm nylig, så kan jeg i alle fall ikke huske å ha lest så mye som et avsnitt som var spesifikt rettet mot teater. Et par av bøkene tar for seg komponering for film og en sågar om dataspill, det er klart det kan finnes en viss overføringsverdi, men altså ingenting spesifikt om teater.

I musikkanalyselitteraturen finner man heller ikke stort om teatermusikk. Edvard Griegs musikk til *Peer Gynt* kniver vel mot Felix Mendelssohn Bartholdys *En midtsommernattsdrøm* om å være verdens mest kjente og mest oppførte musikk skrevet spesifikt for teater. Førstnevnte dukker i dag riktig nok antageligvis oftere opp i tide og utide i diverse film- og tv-produksjoner enn i teatersammenheng, mens sistnevnte er blitt fast inventar i bryllupsseremonier (i alle fall i USA). Finn Benestad og Dag Schjelderup Ebbe har i sin Grieg-biografi en velkommen gjennomgang av *Peer Gynt*-musikken slik den fortonet seg i dramatisk form, men selv ikke her vies dette mer enn noen sider (Benestad 1990:189-197). Et hederlig unntak finner man i Dag Kronlunds avhandling om bruken av musikk i talestykker på Kungliga teatern i Stockholm på midten av 1800-tallet (1989). Her går han systematisk igjennom typiske bruksområder for musikken, inndelt som *mellomaktsmusikk*, *vokalmusikk*, *instrumental musikk* og *melodramaer* (ibid:12–13).

Jeg har på ingen måte nok egenerfaring til å gi meg i kast med å skrive et læreverk i komposisjon for teater. Det jeg derimot kan bidra med er å se nærmere på hvordan noen andre har gjort det. Og hvem er det mer naturlig å begynne med enn Johan Halvorsen, den kanskje viktigste og mest produktive komponisten i norsk teaterhistorie?

1.1 Problemstilling

Som problemstilling har jeg valgt å sette: *hva slags musikalske effekter benytter Johan Halvorsen seg av for å reflektere den dramatiske handlingen på scenen i teaterstykkene Gurre og As you like it?*

Som jeg sier i problemstillingen har jeg altså valgt meg ut to teaterstykker som Halvorsen skrev omfattende mengder musikk til. Disse to er Holger Drachmans *Gurre* (først utgitt i 1898) og William Shakespeares *As you like it* i en oversettelse av Herman Wildenvey (utgitt 1912). Det er flere grunner til at jeg valgte akkurat disse to. Den første og mest pragmatiske grunnen, er at komplett partitur og orkesterstemmer til begge er lett tilgjengelig via Nasjonalbiblioteket. De to stykkene har også en tematisk likhet i at begge utspiller seg i en skjæring mellom naturen og sivilisasjonen. I *Gurre* møter man kong Volmer som søker tilflukt fra sine kongelige forpliktelser i skogene rundt sjøen Gurre. I *As you like it* har man den landflyktige hertugen som har søkt tilflukt i skogen og egentlig trives bedre der enn ved hoffet. Den store forskjellen på disse to er at *Gurre* er et svært alvorstungt drama mens *As you like it* er en romantisk komedie.

Ved å velge to vidt forskjellige sjangre håper jeg på å kunne belyse flere aspekter ved Halvorsens teaterkomponering. Samtidig håper jeg at de tematiske likhetene i mellom stykkene også skal kunne belyses gjennom Halvorsens musikk.

1.2 Spesifisering

Hoveddelen av oppgaven har jeg delt inn slik at jeg utfører en analyse av musikken til de to teaterstykkene i kronologisk rekkefølge. Etter disse analysene setter jeg de to stykkene opp mot hverandre og ser etter forskjeller og likheter. Innenfor rammene til denne avhandlingen har jeg ikke rom til å gjøre en fullstendig musikalsk gjennomgang av alle musikkstykkene. Jeg gjør derfor en grundig musikalsk gjennomgang kun av utvalgte stykker. Jeg går derimot igjennom plasseringen og bruksområdet til alle stykkene, og ser på hvordan musikken kommer inn, hva som foregår på scenen mens musikken spilles og hvordan musikken går ut igjen. Siden omfanget av oppgaven er begrenset

har det også vært et poeng for meg å ikke se på alle de samme aspektene ved hvert av stykkene. For eksempel vil jeg i noen stykker se mer på harmonikk, mens jeg i andre for eksempel ser på form.

Når det kommer til ren teknisk musikkanalyse har jeg valgt å vektlegge *As you like it* mer enn *Gurre*. Denne vurderingen har jeg gjort da for- og mellomaktmusikken fra *Gurre* er utgitt som en suite og dessuten innspilt. Denne suiten er blitt grundig analysert av Øyvind Dybsand (2016a:518–524). I denne suiten er en stor del av det musikalske materialet som opptrer i melodramaene inkludert. Musikken til *As you like it* er på sin side så godt som glemt, og eksisterer i dag bare i et par slitne partiturer og stemmesett etter Johan Halvorsen.

Jeg vil benytte meg av det tysk-nordiske notesystemet hvor de diatoniske tonene er navngitt *a, b, c, d, e, f, g, a* og *h*. Tonen man får ved å senke *h* en halv tone blir kalt *b*. Ellers bruker jeg endelsene *iss* og *ess* for å si om en tone er hevet eller senket. Tonenavn skrives i kursiv, mens tonearter og akkorder skrives med stor bokstav. Taktnummer skriver jeg konsekvent med tall. I mangel på noen standardisert terminologi for teatermusikk har jeg valgt å bruke ordet *melodrama* om musikk som spilles under handling på scenen. Et melodrama defineres som «en kunstform som forbinder talt tekst med instrumental musikk» (i Kronlund 1989:138). Dette tilsvarer det man på engelsk gjerne kaller *incidental music*. Da musikken i stor grad er funksjonsharmonisk, vil jeg også i stor grad benytte meg av funksjonsharmoniske begreper. Andre steder kan det være relevant å bruke trinnanalyse.

For beskrivelse av besetning bruker jeg den alminnelige forkortelsen 2.2.2.2 4.2.3 *TP hp str.* Her tilsvarer de fire første sifrene treblåserne i orkesteret i standardrekkefølgen fløyter, oboer, klarinetter og fagotter. De tre neste sifrene tilsvarer messingblåserne horn, trompeter og tromboner (Nationaltheatrets orkester hadde ingen tuba). T står for pauker (timpani), P for perkusjon, hp for harpe og str for strykere.

I alt av Halvorsens notemateriell som jeg har hentet digitalt fra Nasjonalbiblioteket vil jeg benytte meg av systemets sidetall i referansene, fremfor sidetallene Halvorsen har skrevet inn. Dette gjør jeg da Halvorsens sidetall i mange tilfeller ikke er konsekvente, da han har hatt en tendens til å rive ut og tilføye sider i partiturene. Derfor vil også orkesterstemmer som er lagret i samme dokument refereres til som én stor kilde fremfor flere mindre. Dette løser også problemet med andre typer materiell, som Halvorsens skisser til *As you like it*, som ikke har påskrevne sidetall.

Siden Herman Wildenveys oversettelse av William Shakespeares *As you like it* blir betraktet som en fri gjendiktning (Dybsand 2016a:660) har jeg valgt å referere til Wildenvey som forfatter fremfor Shakespeare.

2. Metode

Når Øyvind Dybsand analyserer Halvorsens teatermusikk i sin avhandling er det primært de lengre forspillene og mellomaktsmusikken han tar for seg, og ikke musikken som følger selve spillet. Det er i og for seg forståelig at musikkanalytikere har holdt seg unna nettopp dette fordi det er en overskyggende svakhet som melder sin ankomst umiddelbart; *uten å kunne se selve teateroppsetningen får man ikke egentlig bare halve historien? Kan man si noe om musikken uten å se teaterstykket?*

En slutning kan være at dess mer autonom musikken er tenkt å være, dess lenger kan en nå med en rent positivistisk kvantitativ fremgangsmåte. Men musikk for teater er ikke autonom. Det vil ikke si at jeg mener en ren musikkteknisk analyse er verdiløs, tvert imot. For det første gjelder jo alt det man kan finne ut om en komponists satsteknikker gjennom analyse også for teatermusikk. Men teatermusikken har også gjerne en utenommusikalsk betydning, og nærer sånn sett et slektskap til programmusikk. Og programmusikk blir etter alt å dømme analysert rett som det er. Det er heller ikke å komme bort fra at teatermusikk er tett beslektet med filmmusikken, som analyseres i så stor grad at det finnes egne universitetsfag for det. Analyse av musikk for film blir uansett en mer takknemlig oppgave, da mediets natur nødvendigvis gjør at man også har tilgang til det musikken skal akkompagnere. Såvidt jeg vet har ikke Halvorsens musikk til *Gurre* blitt spilt sammen med teaterstykket den skulle ledsage siden 1906, og musikken til *As you like it* har muligens ikke blitt spilt i det hele tatt siden 1953.

Likefullt vil jeg argumentere for at man med bautaer i norsk musikk- og teaterhistorie som Johan Halvorsen og Nationaltheatret, har tilgang på kildemateriale godt nok til å uthente en betydelig innsikt i musikkens mening og funksjon.

2.1 Hermeneutikk

Med bare «halve» kildematerialet tilgjengelig kommer man ikke utenom en hermeneutisk forskningsmodell i dette arbeidet. En helt objektiv fasit på hva hvert enkelte musikalske element har vært tiltenkt å gjøre, kan i og for seg ha eksistert i komponistens hode. Men når det er mer enn 80 år siden komponisten gikk bort, og han aldri selv skrev noen detaljert gjennomgang av musikken, er vi bare nødt til å forsøke å tolke. Jeg vil forøvrig hevde at en subjektiv tolkning er av unormalt stor interesse i tilfellet med teatermusikk. Tilskuerne fikk jo heller ikke utdelt noen fasit på forhånd, og ville dermed selv bevisst eller ubevisst tolke musikken underveis.

Derav; *selv om vi ikke hundre prosent sikkert kan fastslå Johan Halvorsens intensjoner med*

musikken, kan man godt vurdere effekten av den.

Ved å gi komponisten en høvelig mengde godvilje og tillit (og det fortjener vel Halvorsen) kan vi også gå ut fra at effekten og intensjonen i mange tilfeller er den samme. Hvis musikken på et bestemt punkt i den dramatiske handlingen har en bestemt effekt, kan vi også gå ut i fra at dette var Halvorsens intensjon. Forholdet mellom analytikerens tolkning og komponistens fasit blir da en abduksjon, altså en sannsynlig, men ikke absolutt nødvendig sammenheng (Fuglseth 2006:259).

Siden det ikke finnes noen tolkningshistorie for teatermusikk tenker jeg at det er fort gjort å se til tolkning av filmmusikk for inspirasjon. Jeg tror ikke det er noe grunnleggende feil i det, og så lenge man er bevisst på ulikhetene, kan det sågar være en fordel. Samtidig er det viktig å tenke på at filmmusikken slik vi kjenner den i dag ikke eksisterte på starten av 1900-tallet. Så om Johan Halvorsen i det hele tatt hadde sett en eneste film på denne tiden, kunne han uansett ikke gjøre samme assosiasjoner som vi gjør i dag. Dette vil også gjelde for teaterpublikummet rundt 1900, som trolig hadde helt andre reaksjoner på og assosiasjoner til musikken enn det et publikum ville hatt i dag.

Når man skal utføre en tolkende analyse er det også svært viktig å være bevisst på sin egen posisjon. Innen hermeneutikken heter det at det ikke finnes noen nøytrale data (Fuglseth 2006:268). Jeg har med meg mine egne erfaringer fra teaterkomposisjon. Hvis jeg ikke er bevisst på det, kan jeg forsøke å dytte Halvorsen inn i mitt eget tankesett. I en analyse vil det også være en risiko for å tillegge tilfeldigheter en større mening. Hvis et musikalsk tema spilles med en ørliten forandring den andre gangen det kommer igjen, er dette fordi det skal indikere en indre endring hos protagonisten, eller fordi komponisten var litt slurvete og skrev feil?

Mens det musikktekniske i stor grad kan brytes ned til et sett objektive sannheter, er det mange potensielle fallgruver man må styre unna når man skal analysere *betydningen* av musikken. Det er viktig å finne en balansegang mellom det som er subjektivt for meg, og det jeg tror et subjektivt publikum kunne oppleve for mer enn hundre år siden. Intensjonen min er å finne ut hva komponisten ville, og hovedverktøyet mitt i dette er hva jeg selv opplever.

2.2 Hvordan analysere musikk for teater?

Metoden jeg har anvendt for å analysere Halvorsens teatermusikk er egentlig ganske pragmatisk og enkel. Først har jeg tatt utgangspunkt i Halvorsens scenepartiturer. I disse har jeg identifisert det Halvorsen har skrevet inn av replikker og sceneanvisninger. Disse replikkene og anvisningene har jeg senere kryssreferert med de respektive teatermanusene, og slik klart å slå fast med en stor grad av sikkerhet akkurat hvor i forestillingene de enkelte musikkstykkene skal spilles. Etter dette har jeg

utført en delvis eller fullstendig musikalsk teknisk analyse av musikkstykkene. Mengden musikk i mange av tilfellene var såpass stor at jeg ikke alltid har kunnet få med alle detaljer. Dette ville antageligvis heller ikke vært veldig relevant til problemstillingen. Derimot har jeg lagt vekt på å prøve å belyse detaljer som stikker seg ut, for å se om de kan knyttes opp til elementer i handlingen. Jeg mener det har vært viktig å slå fast så mye *sikker kunnskap* som mulig i første omgang. Tekniske funksjoner som *hvor* musikken begynner anser jeg som dette, sammen med musikalske elementer som melodikk, rytmikk og harmonikk. Hundre prosent sikker kan man aldri bli, da det er fullt mulig at Halvorsen eller utøverne i kampens hete kan ha endret på detaljer uten å ha skrevet det ned. Dette vil være et problem i all forskning på historiske kilder, da det aldri vil være praktisk gjennomførbart å registrere alle aspekter ved fremføringspraksisen for ettertiden.

Etter at jeg har hentet ut så mye sikker kunnskap som jeg ser nødvendig, begynner fortolkningsprosessen. I den har jeg gjerne tatt utgangspunkt i spesielle detaljer som har stukket seg ut i den øvrige analysen. *Hvorfor kommer denne akkorden her? Kan dette knyttes opp til noe i handlingen?* I scener med musikk og mye dialog kan faktisk disse detaljene plasseres ganske nøyaktig på punkter i handlingen, da den omkringliggende dialogen ikke etterlater noen tvil om akkurat hvor man er. Langt vanskeligere er det i melodramaer hvor det ikke er noen dialog. Uten at musikken har noe forankringspunkt i dramaets tekst, blir det vanskeligere å si noe konkret og betraktninger ender opp som mer generelle. Denne svakheten er allikevel ikke så stor, da jeg opplever at Halvorsens melodramaer uten dialog gjerne er mer sammenhengende og beror seg mindre på små innskutte detaljer. Slik drar hele musikkstykket mer i samme retning, og en mer generell tolkning er derfor på sin plass. Dialogstykkene kan derimot være preget av brå stopp og innskutte fraser, som takket være sammenhengen med dialogen er langt lettere å tolke.

Johan Halvorsen ville sikkert ikke sagt seg enig i alle mine tolkninger. På basis av den sikre kunnskapen mener jeg allikevel at summen av funnene i denne oppgaven vil kunne si noe sikkert om komponistens intensjoner med musikken.

3. Teori

Som jeg sier innledningsvis er det skrevet svært lite akademisk litteratur om musikk for teater. Dette gjør det vanskelig å skulle finne et solid teorigrunnlag å bygge en avhandling på. Dag Kronlunds modell (1989) er et godt fundament, men samtidig ønsker jeg å kunne gå enda mer i dybden på det musikalsk tekniske. Et alternativ kunne vært å vende seg mot teatrets slektninger operaen eller musikkteatret. I opera og musikkteater står musikken i sentrum på en helt annen måte, enn i alminnelig taleteater. Selv om Halvorsens omfattende musikkproduksjon for Nationaltheatret sikkert var et solid trekkplaster i seg selv, er det ikke til å komme unna av musikken først og fremst var tiltenkt å ha en støttende funksjon. Jeg tenker derfor at det kanskje er mest passende å se til filmmusikken.

3.1 Filmmusikk

I sin innføring i filmmusikk identifiserer Richard Davis en rekke funksjoner som musikken kan tilskrives. Han deler disse inn i tre overordnede funksjoner, henholdsvis *fysiske funksjoner*, *psykiske funksjoner* og *tekniske funksjoner* (Davis 2010:140–142). Fysiske funksjoner innebærer å markere *sted* for handlingen, markere *tidsperioden*, *forsterke handlingen* eller følge den fysiske handlingen nøyaktig – såkalt *mickey-mousing* (ibid:140). Psykiske funksjon går ut på å sette den *psykologiske stemningen* (altså følge karakterenes sinnstemning, fremfor handlingen), avsløre *skjulte følelser/tanker hos en karakter*, avsløre *implikasjoner i handlingen* eller *bedra seeren* (ibid:141–142). Som eksempler på det nest siste nevner Davis en scene hvor dype strykere toner inn mens protagonisten undersøker en mørk bakgate. Implikasjonen er da at noe skummelt er i ferd med å skje (ibid:142). Å bedra seeren i samme scenario ville være om implikasjonen skulle vise seg å være grunnløs og smuget var tomt. Av tekniske funksjoner nevner Davis det å *skape kontinuitet* enten fra scene til scene eller gjennom hele filmen (ibid:142–143). En forlengelse av dette, som Davis ikke nevner, kan også være å skape kontinuitet mellom flere filmer i en serie.

Noen av disse funksjonene kan bli desto viktigere i en teatersammenheng, spesielt de fysiske funksjonene. Mens en filmproduksjon har muligheten til å forflytte seg til en rekke innspillingssteder, er en teateroppsetning nødt til å skape illusjonen av alle lokasjonene i det samme rommet ved hjelp av kulisser, sceneelementer og rekvisitter. Derfor blir musikkens rolle til å skape en opplevelse av tid og sted desto viktigere. Teatermusikken har også en teknisk funksjon, som vel må sies å være ikke-eksisterende på film, i det å skape flyt gjennom sceneskifter. Siden noen sceneskifter kan ta forholdsvis lang tid blir det opp til musikken å fylle tomrommet.

Et begrep som brukes i analyse av filmmusikk er *kontrapunkt*. Dette har her en helt annen betydning enn innen satslæren, og går ut på et avvik mellom musikken og det som foregår i bildet (Cook 2010:44–45). Eksempelvis kan det være en skummel scene akkompagnert av veldig munter musikk. Dette vil ikke nødvendigvis gjøre scenen noe mindre ubehagelig, kanskje tvert i mot. Se for eksempel for deg *morderen* i tidligere nevnte mørke bakgate begå et drap akkompagnert av *Eine kleine Nachtmusik*. Blir scenen komisk, eller enda mer skremmende fordi musikken indikerer at gjerningsmannen tar så lett på det hele?

Musikk for teater har noen markante utfordringer som ikke eksisterer i filmverdenen. Dette kommer av at filmmusikken i de aller fleste tilfeller legges på ferdig innspilte scener. Musikk for teater skal derimot tilpasses en handling som skjer samtidig. Hvis det er mange punkter i musikken som skal treffe på bestemte punkter i handlingen, byr dette naturligvis på utfordringer. Siden skuespillere tross alt er mennesker vil det være umulig å spille hundre prosent identisk hver kveld. Om en skuespiller glemmer en replikk eller nøler i noen sekunder kan dette være nok til at musikken havner flere takter på utur. Siden musikken og det sceniske spillet skjer på samme tid kan også skuespilleren bli påvirket av musikken. I tillegg er dynamikk en problemstilling, da et levende orkester ikke har en volumbryter slik innspilt musikk har i et klipperom. Dette er problemstillinger som teaterkomponisten og dirigenten er nødt til å ta stilling til, og jeg akter å belyse nettopp hvordan Halvorsen forholdt seg til dette.

Et annet fellestrekk mellom filmmusikk og (i alle fall Halvorsens) teatermusikk er tidspresset komponisten gjerne arbeider under. Selv om filmproduksjoner gjerne varer flerfoldige år er det slettes ikke uvanlig at komponisten ikke har mer enn noen uker på seg (Davis 2010:79). Musikkens støttende funksjon gjør at komponisten gjerne bør se et relativt ferdig utkast av filmen før en kan begynne på komposisjonsarbeidet (ibid:80). Prosessen i teater er naturligvis noe annerledes. Jeg vil tro, uten å at jeg har noen direkte beretning om dette, at Halvorsen umulig kunne vente helt til regien var ferdig lagt før han begynte å komponere. Han la for øvrig aldri skjul på et stadig tilbakevendende tidspres i tiden han jobbet på Nationaltheatret. For eksempel skrev han til Edvard Grieg i et brev tidlig i februar 1900 at:

«Jeg er indmuret i arbeide. Har været uforsigtig nok til at påtage mig musikken til «Gurre». Det skal naturligvis gøres lynende fort, som alt theaterarbeide. Lidt original skal man jo også være! Jeg minker i vægt af al denne komponering.»

(Halvorsen i Dybsand 2016a:518)

Med premiere 26. mars (loc. cit.) hadde Halvorsen altså inntil halvannen måned på komposisjonsarbeidet, avhengig av hvor mye prøvetid de trengte med ferdig musikk. Et

tilsvarende uttrykk for tidsnød ga han også under komponeringen av *As you like it*, da han har skrevet «Hastværksarbeide J. H.» (Halvorsen 1912a:5) på første side i partituret. Derav tittelen på denne oppgaven.

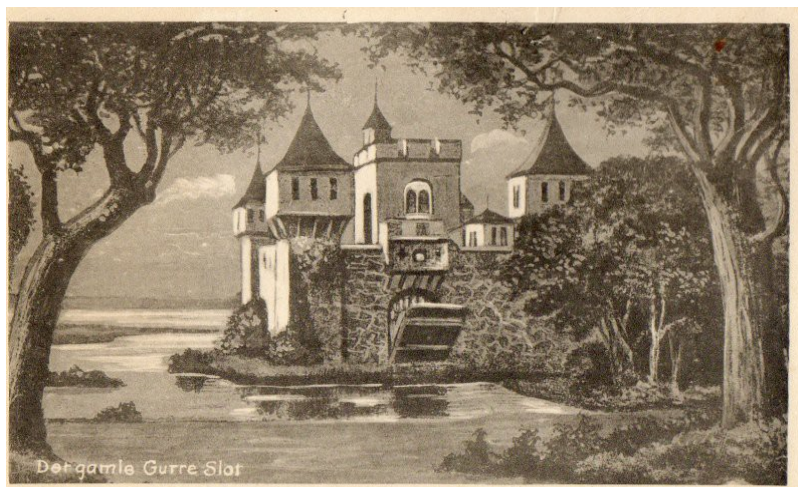
4. Johan Halvorsen på Nationaltheatret

Etter en turbulent ansettelsesprosess ble Johan Halvorsen (f. 1864) Nationaltheatrets aller første kapellmester i 1899 (Dybsand 2016a:466-479) og ble værende der i 30 år frem til 1929 (ibid:29). Halvorsens år som kapellmester ved Nationaltheatret skulle vise seg å bli hans aller mest produktive, og i løpet av denne perioden satte han musikk til mer enn 30 teaterstykker (Grinde:2007:192). Mest kjent, og definitivt mest spilt av disse, er nok *Reisen til julestjernen* som har blitt gjenopptatt på Nationaltheatret mer enn 20 ganger etter Halvorsens død. Den seneste produksjonen hadde faktisk premiere for bare noen dager siden når jeg skriver dette mot slutten av oktober 2016 (Maaland 2016).



I løpet av sine første år ved Nationaltheatret skrev Halvorsen musikk til minst en stor oppsetning hvert eneste år (Dybsand 2016a:490). Det kan kanskje virke fjernt i dag, men på den tiden hadde faktisk Nationaltheatret et orkester på over 40 mann som spilte med på hver forestilling (Dybsand 2016a:464). Nationaltheatrets første teatersjef, Bjørn Bjørnsson, hadde egentlig en baktanke med å ha et såpass omfattende orkester; nemlig at Nationaltheatret også skulle ha fast operadrift. Det falt forøvrig igjennom, og operadriften forble mer eller mindre lik det den hadde vært ved Christiania Theater (ibid:465-466), og bestod for det meste av *sikre vinnere* som Bizets *Carmen* (ibid:50). Halvorsen og orkesteret var som regel på plass i teatret seks kvelder i uka for å spille til teaterstykkene, og i tillegg gjennomførte de mer enn 300 konserter bestående av annet repertoar over 20 år (loc. cit.). Fra 1919 ble teatrets orkester kraftig nedskalert, og Halvorsen måtte finne seg i å lede et lite kammerorkester fram til 1929, da han selv gikk av med pensjon og orkesteret ble nedlagt (ibid:51-52).

5. Verk 43 (Op. 17): Gurre



«Det gamle Gurre Slot» – postkort fra Helsingør ca. 1900

5.1 Litt historie

Gurre, som ble satt opp ved Nationaltheatret i mars 1900, utgjorde det første omfattende kompositoriske arbeidet Johan Halvorsen utførte etter å ha tiltrådt stillingen som kapellmester ved teatret i 1899 (Dybsand 2015a:518). Stykket ble satt opp tilsammen 46 ganger over seks år (loc. cit.) fordelt på tre spilleperioder. Disse tre spilleperiodene hadde oppstart henholdsvis 26.03.1900, 28.01.1904 og 09.10.1906 (Nationaltheatret 2015). Selve oppsetningen var en uforbeholden suksess, og Halvorsens musikk høstet gode kritikker, skjønt noen anklaget den for å være litt i overkant ensformig (Dybsand 2015a:518-520).

5.2 Synopsis

Handlingen i teaterstykket *Gurre* utspiller seg rundt Gurre slott på Nord-Sjælland på Valdemar Atterdags tid, hvilket vil si midt på 1300-tallet (Opsahl 2015).

Første akt

Gurre begynner med narren Klavs og minnesangeren Heinrich som møtes ute i skogene rundt sjøen Gurre, mens kong Volmer, en fiktiv versjon av Valdemar Atterdag, er ute på jakt. Her ute kommer de over Pawel, munken Esrom og grev Johan som har ventet på at kongen skal komme tilbake fra jakt i tre døgn. De diskuterer rikets fremtid og at kongen har brukt opp alle dets midler. Pawel, som er en rådmann fra Lybek, nevner at dronningen har lovt å ta den unge Tove, en jente han har ansvar for, inn i sin tjeneste. De tre går til Gurre slott for å oppsøke kongen, rett før kongen kommer til

Klavs og Heinrich. Pawel, Esrom og grev Johan møter endelig kongen som sier at han veldig sjelden befinner seg på slottet. De tre vil forhandle en union mellom kong Volmer og Lybek, men kongen avviser dem. Dronning Helvig ankommer i båt og det kommer frem at hun og Volmer har et svært kaldt og lite kjærlig forhold. I dronningens følge er også Tove, som Volmer forelsker seg i umiddelbart.

Andre akt

Andre akt utspiller seg fremdeles ute i skogen og begynner om natten med en krypskytter som blir jaget bort av Volmers følge. Volmer har bedt Tove om å møte ham i skogen, hvor de etter en intens samtale innleder et forhold.

Tredje akt

I tredje akt er handlingen flyttet til Gurre slott. Volmer planlegger å ri ut for å samle folket og gå i krig. Henning Podebusk prøver å snakke ham fra det da riket ikke har ressurser, men blir kastet på dør. Tove kommer inn og er siden andre akt tydelig blitt langt tryggere på Volmer og på seg selv. Tove ønsker å ri ut med Volmer, men Volmer vil ikke risikere det. Tove sier hun er redd for å bli igjen på slottet, hvilket Volmer ler bort. Han får Heinrich til å sverge å passe på Tove og rir ut. Med Volmer bortreist spekulerer dronningen i hva hun skal gjøre med Tove. Hvis hun setter henne i fengsel vil Volmer bare slippe henne ut når han kommer tilbake. Dronningen og hennes tjenere ender med å koke Tove levende i dronningens badstue. Heinrich prøver å stoppe dem, men blir drept av ridderen Folkvar. Volmer kommer tilbake og blir sønderknust over å finne sin beste venn og sitt livs kjærlighet døde.

Fjerde akt

Fjerde akt begynner med Volmers forberedelse til Toves begravelse. Senere konfronterer han dronningen som ber om nåde av hensyn til barna deres. Volmer avslører at han har like lite affeksjon for barna som han har for Helvig. Det avsløres at mye av Volmers rike kommer av medgift fra Helvig. Dronningen tilstår selv å ha hatt en elsker, men forsvarer seg med at det var kongens kulde som presset henne til det. Volmer anklager henne for aldri å ha hatt hjerte, men bare begjær. Dronningen blir satt i fangenskap. Senere kommer Henning Podebusk tilbake med et løfte om penger til menn, våpen, hester, skip og forsyninger. Kongen blir nødt til å inngå forbundet som ble foreslått i første akt, og må med dette også gjenforenes med dronningen.

Femte akt

Femte akt utspiller seg mange år senere i skogen. Krypskytteren fra andre akt er nå en del av kongens følge og er blitt gammel og grå. En aldrende konge kommer med sitt jaktfølge. Volmer blir værende alene med narren Klavs, som sier at historiebøkene vil hylle ham for å ha samlet riket ved å overvinne seg selv. Kongen har en siste samtale med den for lengst døde Tove før han selv dør fredelig alene i skogen.

5.3 Partituret

Som hovedkilde til dette arbeidet baserer jeg meg på Johan Halvorsens egne partiturer, som er fritt tilgjengelig gjennom Nasjonalbibliotekets nettsider. Akkurat når partituret til *Gurre* skrevet er uvisst, men det må være fra senere enn 1904. Innledningen og mellomaktsmusikken fra *Gurre* ble nemlig gitt ut som en suite på fem satser dette året (Dybsand 2016a:521), og partituret refererer jevnlig til denne suiten. For eksempel står det på innsiden av partiturets perm «angående musikken mellom aktene, se det trykte Partitur» (Halvorsen 1900:2). Da 1904-oppsetningen av *Gurre* hadde premiere allerede i januar, tror jeg derfor sjansen er stor for at partituret stammer fra den siste runden med forestillinger. I mangel på et eksakt årstall vil jeg allikevel benytte meg av året for komposisjonen som referanse i denne oppgaven.

Nasjonalbiblioteket har også flere komplette stemmesett, men av uvisse grunner er det bare harpe- og strykerstemmene fra et eldre sett som er tilgjengelig på nett. Det er tydelig at partituret er nyere enn begge stemmesettene, da det er blitt gjort en del omfattende endringer som ikke stemmer overens med noen av dem. Dette har ført til at nummereringen av musikkstykkene avviker mellom partitur og orkesterstemmer i store deler av forestillingen. For eksempel finnes ikke No 5 fra partituret i det hele tatt i det ene orkestersettet (Halvorsen 1900a:34 og 1900b:33–35) mens den dukker opp som No 4a i det andre settet. Denne har altså tydeligvis blitt lagt til på et senere tidspunkt. Dette avviket i nummerering varer helt frem til No 15 hvor partituret og det nyere stemmesettet korresponderer igjen fordi No 12–14 fra stemmesettet er blitt strøket (Halvorsen 1900b:61). Disse avvikene forklarer hvorfor Halvorsen på siste side i partituret har skrevet «I tilfælde av en ny opførelse må der udskrives nyt orkestermateriel likesom der for Mellemaktsmusikken (med undtag av Forspillet) må brukes den hos Wilh. Hansen trykte suite» (Halvorsen 1900a:86)

I tillegg finnes det en betraktelig lenger versjon av No 16 som er skrevet ut i eget partitur, med et eget tilhørende stemmesett (Halvorsen 1900c:1). Siden denne ikke refereres til verken i det komplette partituret eller orkesterstemmene er det vanskelig å si om den har blitt lagt til senere eller strøket på et tidligere tidspunkt.

På siste side i partituret har Halvorsen skrevet «Komponeret i Marts måned 1900» (Halvorsen 1900a:86). Dette er nok en sannhet med modifikasjoner, da Halvorsen tydeligvis alt var i gang med arbeidet da han skrev til Edvard Grieg 8. februar samme år (Dybsand 2016a:518).

5.4 Musikken

Nationaltheatret hadde gjennom sin første sesong et orkester som talte 46 mann. Etter endt sesong ble orkestret redusert til 43, grunnet trang orkestergrav. Da bestod orkesteret av to fløyter, to oboer, to klarinetter, to fagotter, fire horn, to trompeter, tre tromboner, seks førstefioliner, seks andrefioliner, fire bratsjer, fire celloer, tre kontrabasser, en harpe og to slagverkere (Halvorsen i Dybsand 2016a:464). Hele denne besetningen er benyttet i *Gurre*, i tillegg til orgel, firestemt blandet kor og sangsolister (Halvorsen 1900a:3). Musikken i *Gurre* består av over 20 innslag (Dybsand 2016a:519). Spennvidden i musikkinnslagene er stor, og man finner for eksempel en lang omfattende innledningssats for fullt orkester og kor, men også korte hornsignal og sanger som fremføres a capella. Stykkene er med noen få unntak bare nummerert i partituret og ikke navngitt. Jeg kommer derfor til å benytte meg av navngivningen Øyvin Dybsand benytter seg av i sin oversikt over Johan Halvorsens verker.

Den mest omfattende musikken i *Gurre* er innledningssatsen, *Aftenlandskab*, og mellomaktmusikken som spilles mellom de fem aktene, *Første møde*, *Sommernattsbryllup* og *Ve, Kong Volmer*. I den utgitte suiten er det i tillegg en sats kalt *Introduction og Serenade*. Den er ikke nevnt noe sted i Halvorsens partitur, og ble derfor trolig heller ikke brukt under de sceniske oppføringene (Dybsand 2015a:523). Disse satsene består i stor grad av arrangementer av den øvrige musikken som spilles inne i aktene. *Aftenlandskab* begynner for eksempel med et horn tema som går igjen i mange av stykkene, men er kanskje mest fremtredende i skogscenene.



Johan Halvorsen - *Gurre* Op. 17 ø.v.: No 1 t. 1–4 - ø.h.: No 3 t. 61–63
Nederst: No 5 t. 45–47 (transponert)

På innsiden av omslaget til partituret har Halvorsen skrevet «angående musikken mellom aktene, se det trykte Partitur. Forspillet, No 1., bør dog spilles efter det skrevne manuskript (med fjernt kor)» (Halvorsen 1900a:2). Derfor er det kun innledningssatsen *Aftenlandskab* som er skrevet inn i partituret. Grunnen til at nettopp *Aftenlandskab* måtte med i partituret er at den trykte utgaven ikke har med det kontrasterende korpartiet hvor tonesettingen av innledningsdiktet til Drachmanns drama synges. Nøyaktig hvorfor dette partiet er kuttet ut i den trykte suiten er uvisst, og kanskje noe paradoksalt, siden mangelen på denne kontrasten fikk suiten til å fremstå enda mer ensformig (Dybsand 2016a:520).

5.5 Første akt: Det første Møde

Den aller første musikken som høres i *Gurres* første akt er tonen av et jakthorn som skal lyde i det fjerne. Dette står oppført i Halvorsens partitur «Ved tæppets opgang lyder et fjært horn-signal på scenen» (Halvorsen 1900a:32). Halvorsen har ikke spesifisert i partituret hva dette signalet skal være. Øyvin Dybsand beskriver i sin oversikt over Halvorsens komposisjoner at musikk som ble spilt av trompet eller horn alene gjerne gikk igjen i flere verker og ofte var «hentet eller avledet fra militære standardsignaler» (Dybsand 2016b:14). Dette forklarer mest sannsynlig hvorfor dette er blitt unnlatt i partituret.

5.5.1 No 2. «Ingen venner, ingen kvinder»

Ad libitum

In-gen Ven-ner, in-gen Kvin-der, fuldt af Ræn-ker, fuldt af Fjen-der, bit-re Næt-ter, su-re

7
Da-ge, bor-te Ba-ier-hof-fets Min-der, in-gen Fes-ter, in-gen An-ger: kun en

12
luv-slidt Min-ne-san-ger og en halv-gal Nar til -ba-ge! Hi hi! Du lil-le Æ-selmand

Johan Halvorsen Gurre Op. 17 No 2 Ingen venner, ingen Kvinder

Den neste innsatsen med musikk kommer få minutter ut i akten, hvor narren Klavs synger en solosang, som i partituret kun går under tittelen No 2. Halvorsen har skrevet inn en stikkreplikk i partituret, «nar: Landenød og onde dage» (Halvorsen 1900a:23), men det er ikke skrevet inn noen

orkesterstemmer og det er derfor all grunn til å gå ut i fra at sangen ble sunget a cappella. Han har også skrevet inn noe av narrens regi, «kysser Briksens Æselhoved» (Halvorsen 1900a:23), før siste sangstrofe. Siden dette er ordrett ut fra Drachmans originalmanus, kan det tenkes at det bare er skrevet inn fordi det var med da Halvorsen skrev sangen, uten at det skal ha noen praktisk funksjon i et partitur.

Selve sangen er skrevet i B-dur og har en ambitus fra lille *e* til enstrøken *ess*. Innad i hver enkelt linje er melodien gjennomført trinnvis, mens større sprang forekommer i overgangen mellom linjene. Sangen er trolig tenkt å skulle karakterisere narren som en enkel sjel, sett i kontrast til den mer raffinerte minnesangeren Heinrich, som deler denne første scenen med narren og har sin første sang kort tid etter. Helt enkel er melodien riktignok ikke, da den inneholder flere modulasjoner. Uten noen underliggende harmonikk er det vanskelig å slå fast akkurat hva som skjer. Når melodien går til *gess* og videre til *ass* i takt 8, kan det for så vidt tolkes som en oppgang til *b* med lavt sjette og sjuende trinn. Samtidig kan det også oppleves som en modulasjon til Ess-moll. Når *b* og *a* kommer tilbake i takt 10 blir de fort etterfulgt av en *dess* i takt 11 som tilsammen gir en opplevelse av melodisk B-moll. Den nest siste linjen reintroduserer deretter *ass* og ender en nedadgående bevegelse på *e* som vris opp igjen til *f* og bringer oss dermed over i harmonisk F-moll, før siste linje lander trygt tilbake i B-dur.

I stedet for noen tempobetegnelse står det «ad libitum», og blir i denne sammenhengen et uttrykk for at utøveren styrer tempo etter eget forgodtbefinnende. Dette blir ytterligere styrket av at Halvorsen har satt fermater i mellom siste note av hver enkelt frase og første i den neste.

5.5.2 No 2a. Jaktscene

2.2.2.2 4.2.3 T str

Neste musikkinnsett brukes som en introduksjon for stykkets protagonist, kong Volmer. Basert på nummereringen No 2a kan det tyde på at dette stykket har blitt lagt til ved en revisjon, og derfor blitt stukket i mellom 2 og 3. Narrens stikkreplikk «Han skyder ei Pile på Småspurve bort» (Drachmann 1898:22) etterfølges av virvel i pauke og tre pizzicato-slag i cello og kontrabass som fungerer som et oppspill til den påfølgende fanfaren i horn. Selv om stemningen er majestetisk, spilles først fanfaren veldig svakt. Dette kan tenkes å ha to funksjoner. For det første er ikke kongen på scenen ennå, og siden musikken følger ham, er den tilsvarende langt borte. Det andre er at karakteren Heinrich har åtte linjer som sies før kongen kommer inn. Fanfaren, som er fire takter lang, repeteres før det kommer en fire takter lang kontrasterende oppbyggingsdel. Her veksles det mellom en fransk vekseldominant (D7b5) og dominantseptim (G7).

Til slutt kommer en storslagen repetisjon av fanfaren, men denne gangen mye sterkere. Her

har Halvorsen skrevet stort og understreket «Kongen ind» i partituret (1900a:25). Her trenger ikke Halvorsen eller orkesteret og holde noe tilbake, da det ikke er noen dialog. Det kongelige følget introduseres dermed av en grandios og majestetisk orkestrering. Hele treblåsgruppen utenom fagottene ligger på triller i høyt leie gjennom hele temaet, mens fiolinene spiller tremolo tilsvarende høyt. Halvorsen har ikke spesifisert i partituret at fiolinene skal deles, men den omfattende bruken av kvinter gjøre det vanskelig å spille denne seksjonen med dobbel-stopp.

En pussig detalj er at Halvorsen på første side har valgt å skrive hornstemmene under trompet og trombone (Halvorsen 1900a:23). I alle andre tilfeller i partituret står stemmene i standardrekkefølgen med horn over trompet og trombone. Dette synes ikke å ha noen funksjon i det hele tatt da verken trombone eller trompet spiller noe på denne siden. På neste side hvor disse kommer inn er rekkefølgen igjen den vanlige.

5.5.3 No 3. «Man siger at Syden har Kvinder»

2.2.2.2 0.0.0 str

Melodrama nummer tre er den første solosangen med akkompagnement i teaterstykket. Sangen er en hyllest til innsjøen Gurre og synges av Heinrich Minnesanger etter oppfordring fra kong Volmer, som trenger en oppmuntring. Siden sangen blir omtalt og respondert til i handlingen kan den kalles diegetisk. Dette gjelder faktisk for samtlige sanger i stykket. Sangen akkompagneres av fullt strykeorkester og samtlige av orkestrets treblåsere, men ingen messingblåsere eller slagverk.

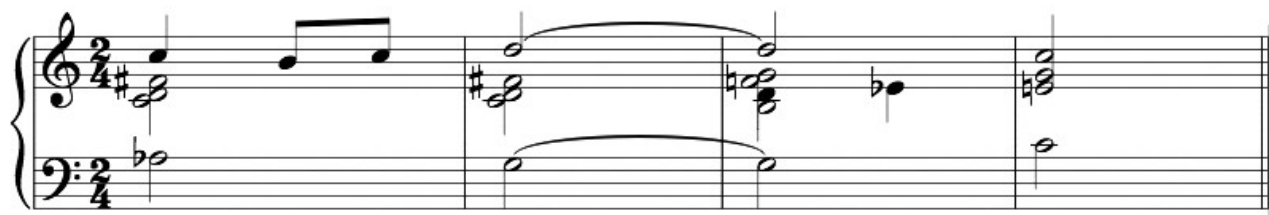
Sangen slik den forekommer i Drachmanns manus er bygget opp av fem vers på fire tekstlinjer hver, og Johan Halvorsen følger denne strukturen. I tonesettingen går det første og det andre verset i ett, og oppleves slik som et langt vers, før melodien repeteres fra toppen i tredje og fjerde vers. Det femte verset står alene og bygger over nytt materiale. Denne inndelingen gjenspeiles til dels også i manuset, hvor kong Volmer har en replikk i mellom andre og tredje vers (Drachmann 1898:29). Her har Halvorsen lagt inn fire hele takter uten sang, hvilket gir rom til denne korte replikken. Etter fjerde vers er det ingen replikk og musikken går således inn i andre hus hvor neste vers kommer etter bare en takt. Sammenlignet med den opprinnelige teksten har Halvorsen tatt seg noen ørsmå friheter, ved å legge inn sammenbindende enstavelsesord på en del steder. For eksempel i sangens aller første linje, som lyder «Man siger, Syden har Kvinder» hos Drachmann (1898:29) og «Man siger at Syden har Kvinder» hos Halvorsen (1900a:27). Mest sannsynlig er dette gjort rett og slett fordi første linje av tredje vers består av en stavelse mer enn første linje av første vers.

Forspillet, mellomspillet og det første og det tredje verset blir i stor grad preget av en sekstendelstrille som ligger i mellomregisteret i andrefiolin og bratsj. Siden sangen i seg selv er en

hyllest til Gurre Sø, kan det tenkes at disse jevne bevegelsene skal etterligne den duvende vannflaten. Likeens kan de plutselige sekstendelsbevegelsene i fløyte og obo i forspillet kanskje få en til å tenke på vaking av fisk. Disse bevegelsene utgjør forøvrig også en liten del av det stadig tilbakevendende horn temaet som først blir introdusert i No 1 *Aftenlandskab*.

Hele stykket er ryddig og tilbakeholdent orkestrert, uten innslag av larmende effekter som kan ta fokus vekk fra melodien. Sangeren blir også doblet av instrumenter så å si hele veien. Førstefiolin følger melodien i første og tredje vers, klarinett i andre og fjerde vers og fløyte i femte vers. Alt dette kan ha en pragmatisk årsak i å gi sangeren støtte, da skuespillere ikke nødvendigvis besitter operasangerens evne til å bære over et orkester.

Harmonikken er gjennomført funksjonell, og i stor grad typisk romantisk. I takt 12 benytter komponisten seg av en fransk vekseldominant (D7b5/Ab i dette tilfellet), men i stedet for å gå rett til dominanten leder den inn i en sterkt dissonerende forholdning med både kvart og stor septim. Denne løses så opp til den dominantseptimakkord som etterhvert får tillagt lav sekst og leder tilbake til tonika.



Johan Halvorsen - Gurre Op. 17 No 3 Man siger at Syden har Kvinder t.12–15

Halvorsen benytter seg også av noen tonale utsving. For eksempel i takt 18 hvor han i løpet av to slag forflytter seg fra C-dur til H-dur. Først dominantiserer han tonika ved og legge til en septim og deretter legger han til et forhøyet fjerde trinn. Denne akkorden kan som en tritonussubstitusjon omtolkes til en Fiss-durakkord med tillagt lav none og lav kvint i bass som leder inn i H-dur. Etter fire takter i H-dur kommer en annengrads mediantforbindelse fra H-dur til G-dur med septim, og dermed er man tilbake på dominantplanet til hovedtonearten. Selv om sangen harmonisk er tilbake i hovedtonearten, tar det ytterligere fjorten takter før det forekommer en tonika i grunnstilling.



J

Johan Halvorsen - *Gurre Op. 17 No 3 Man siger at Syden har Kvinder* t. 44–50

Fra siste vers, som begynner med opptakt til takt 44, blir harmonikken tettere. Her brukes flere mediantforbindelser for å komme kjapt igjennom modulasjoner mellom fjerne tonearter. Først fra en C-dur med septim i førsteomvending på andre slag i takt 45, til en Ass-dur i andreomvending i takt 46. Det harmonisk store spranget blir myket opp ved at alle stemmer beveger seg trinnvis til nærmeste akkordtone. Etter to takter i *ass* med en vandrende bass kommer nok et annengrads mediantsprang over en E-dur med tillagt septim i førsteomvending som her fungerer som en dominant til tonikas parallell. Også her beveger alle stemmer seg trinnvis, utenom bassen som gjør et oktavsprang (for så vidt egentlig en forstørret septim, hvis man skal være veldig pirkete).

5.5.4 No 4. I Gondolen

0.0.0.0 0.0.0 str

No 4 *I Gondolen* fremføres av seks sopranner i to grupper som representerer dronningens følge i det de kommer over sjøen og mot Volmer. Selv om denne sangen refereres i manusteksten, «Lyd af Sang, Strængespil og munter Tale ude fra Søen» (Drachmann 1898:44), stammer teksten tilsynelatende ikke herifra. Det står heller ikke noe om tekstens opprinnelse i partituret (Halvorsen 1900a:33). Sangen akkompagneres av førstefiolin, bratsj og cello som spiller nesten utelukkende pizzicato.

5.5.5 No 5. Dronningen stiger ut av Gondolen

2.2.2.2 0.0.0 P str

No 4 *I Gondolen* går direkte over i No 5 *Dronningen stiger ut av Gondolen*. Dette stykket kan sies å tjene samme hensikt for dronningen som No 2a gjør for kongen. Hvis man setter stykkene opp mot hverandre kan dette kanskje virke mindre fokusert. Kongens fanfare dreier seg stort sett om et tema hele veien, mens denne jager videre med nye temaer, uten noe pusterom i mellom. Det kan godt tenkes at dette er ment å skulle være en karakterisering av dronning Helvig, siden det er med dette

hun blir introdusert. Uttrykket er også mer elegant og mindre brautende enn kongens tema i No 2a. Hovedtemaet fremføres av myke strykere, fremfor det hardere hornet, og perkusjonen består av triangel i stedet for pauke.

5.5.6 No 6. Første Møde

0.0.0.0 0.0.0 str

Dette stykket spilles, som tittelen antyder, når Volmer og Tove møtes for første gang. Halvorsen har skrevet inn at det «Begynder når Dr. med følge – Tove undtagen - er gået ut» (Halvorsen 1900a:36). Selv om stykket spilles over tre og en halv side med dialog har ikke Halvorsen skrevet inn en eneste replikk eller sceneanvisning underveis. Altså er det ingen spesifikke punkter i musikken som skal synkroniseres til spesifikke punkter i det sceniske. Siden dette stykket avslutter akten, kan dette bety at det er av en såpass lengde at det er garantert å holde ut scenens varighet uansett.

Dette stykket må vel kunne regnes som forestillingens definitive kjærlighetsmotiv, og kan bringe assosiasjoner til for eksempel Peter Tsjajkovskijs fantasi-overture *Romeo og Julie*.

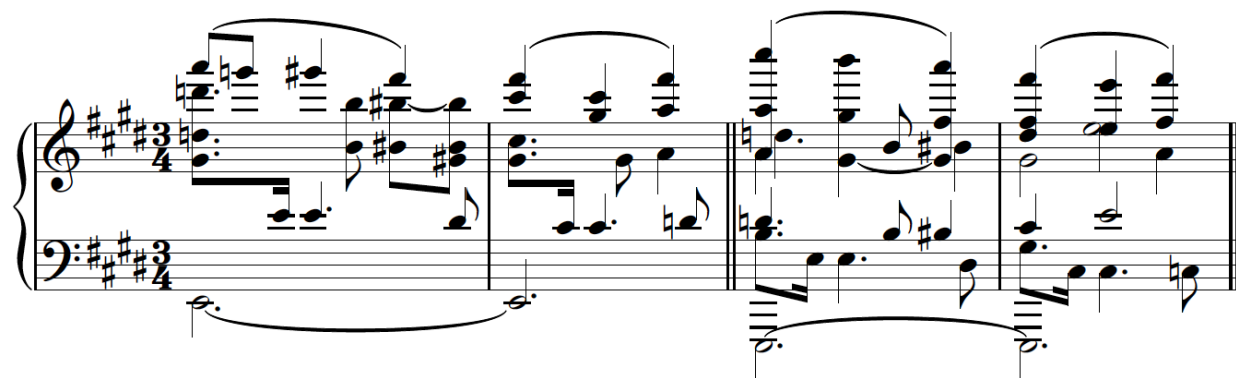
Tsjajkovskij var forøvrig et forbilde for Halvorsen og stod også bak et av hans favorittverker, 1812 Overturen (Dybsand 2016a:526). Her demonstrerer Halvorsen godt sin evne til å skrive kromatiske linjer uten at de går på bekostning av melodien.



Johan Halvorsen - Gurre Op. 17 No 6 Første Møde t. 7–11

Stykke nummer seks er så å si identisk med mellomaktmusikken «Første Møde» som spilles mellom første og andre akt. Det er forøvrig noen forskjeller, men noen av dem er så små at det er vanskelig å forstå hvorfor de er der. For eksempel har den trykte suiten to ekstra takter etter takt 43 sett i forhold til partituret. Suiten er også noe større orkestrert, noe som er mindre forunderlig da mellomaktsmusikk kunne ta alt fokus, i motsetning til melodramaene som må spille på lag med det sceniske. Ikke minst ville det være mer effektivt med en større orkestrering fordi mellomaktvarianten av *Første Møde* kommer rett etter melodramaet. Uansett opplever jeg det som et litt merkelig valg å spille det samme stykket to ganger rett etter hverandre, uavhengig av hvor fint stykket er. En annen mulig løsning som jeg tror vil fungere bedre, er hvis de spilte

mellomaktsmusikken umiddelbart etterpå som et da capo. Slik vil hele strekket oppleves som et lenger musikkstykke, fremfor det samme musikkstykket som spilles to ganger. Siden No 6 spilles helt frem til teppet går ned i tredje akt (Halvorsen 1900a:37) er det absolutt en mulighet at Halvorsen løste det slik, men da er det litt rart at han ikke har skrevet inn attacca etterpå.



Johan Halvorsen - Gurre Op. 17 No 6 Første Møde t.40–41. Partitur t.v. Trykt utgave t.h.

Den mest merkbare forskjellen mellom melodramaet og mellomaktsmusikken, er at suiten er skrevet for strykekvintett, mens stykket i partituret er for kvartett. En annen vesentlig forskjell er at førstefiolin fra og med takt 13 deler seg og dobler melodien i oktaver. Her har også noen av tonene i mellomstemmene blitt oktavert og omrokkert (Halvorsen 1905:3). Dette er antageligvis for å gi bedre rom for melodien som nå forekommer en oktav lavere. Som et eksempel er takt 40 og 41 veldig omarbeidet. Selv om harmonikken forholder seg lik i begge utgaver, er toppstemmen (som jo gjerne oppfattes som melodien) blitt byttet ut. Toppstemmen slik den forekommer i partituret er faktisk ikke å oppdrive i suiten i det hele tatt.

I tillegg til å brukes som forspill til andre akt blir *Første Møde* brukt som forspill også til femte akt, men da under tittelen *Sidste Møde* (Dybsand 2016a:522).

5.6 Andre akt: Sommernats-Bryllup



Johan Halvorsen - Gurre Op. 17 No 6A Hornsignaler på Scenen

Også andre akt åpnes med et hornsignal (Halvorsen 1900:39). Her har Halvorsen til motsetning fra første akt valgt å skrive inn eksakt angivelse for hva hornet skal spille. Dette korte signalet har blitt merket med «No 6a», hvilket tyder på at dette har blitt lagt til etter at den øvrige musikken var skrevet.

5.6.1 No 7. I Skogen

2.2.2.2 2.0.0 hp str

Dette stykket er et av de lengre melodramaene og strekker seg over tre distinkte deler. Her er det også mye samspill mellom musikken og det sceniske. Det er litt uklart akkurat hvordan dette skal spilles ut når man sammenligner partitur og manus. Halvorsen har skrevet inn at musikken begynner når Volmer setter seg (1900a:39). Etter 24 takter kommer det en pause med en fermate hvor Halvorsen har skrevet at det er en lang dialog initiert av at Volmer utbryter «du her?» (Halvorsen 1900a:42). Dette er i manuset *første* replikk etter at Volmer har satt seg (Drachmann 1898:57). Det spørres da om Volmer kanskje har noen form for koreografi som foregår under musikkstykkets første del, som absolutt kan karakteriseres som oppspilt og leken – kanskje til og med ekstatisk. Drachmann har også skrevet inn en instruks vedrørende musikk på dette stedet: «En dæmpet Musik antyder den svage Brises Viften i Græs og Siv, og de ganske spæde Smaakluk af Søens Bevægelse ind imod Bredden» (Drachman 1898:57). I den grad Halvorsen har fulgt denne instruksjonen kan det i alle fall virke som at han har skrudd opp tempoet betraktelig.

Etter at Henning går ut introduseres neste del, ved bokstav B, som er betraktelig roligere. Her har Halvorsen gjort flere notater om hvordan det skal gjennomføres. Selv om hele delen spilles pianissimo har han i tillegg skrevet inn «Musiken må ikke overdøve dialogen» (Halvorsen 1900a:42). Han har også valgt å skrive inn hele monologen til Volmer i partituret og nederst står det «De småe cresc. og decresc. må udføres meget diskret. Tempoet må afpasses nogenlunde efter dialogen» (Halvorsen 1900a:42). Han har gjort flere grep som kan være med å gjøre det lettere å tilpasse. For eksempel består mye av denne seksjonen av utholdte akkorder, noe som gjør at eventuelle tilpasninger i tempo ikke vil bli for gjennomslagskraftige. En fiolinsolo som kommer inn på opptakt til takt 36 gir også godt rom for variering av tempo, da solister gjerne spiller rubato uansett.

Inn i takt 41 og bokstav C introduseres en helt ny stemning. Til forskjell fra overgangen mellom A og B er det her ikke noe opphold, hvilket er med på å gjøre tilpasningen av tempo til monologen i B desto viktigere. Et par takter ut i denne delen har Halvorsen notert at «Tove kommer ind fra høyre – langsomt – drømmende» (Halvorsen 1900a:43). Det er nesten så man kan kjenne pulsen stige i det musikken modulerer gjennom en rekke tonearter og forventningsfullt bygges opp med crescendo og accelerando mens Volmer og Tove nærmer seg hverandre. Spenningen når sitt klimaks med en kromatisk oppgang i bassene fra takt 49. Ved takt 52 går tempoet ned igjen og spenningen utløses av en pentaton nedgang som står som en moteffekt til den kromatiske oppgangen, og Tove og Volmer møtes endelig. Som et lite koda under dialogen kommer nok et sitat av hornmotivet fra *Aftenlandskab*.

5.6.2 No 8. Introduction

2.2.2.2. 1.0.0 hp str

Sammen med No 9 og No 3 *Man siger at Syden har Kvinder* utgjør dette musikkstykket fjerde sats av den utgitte Gurre-suiten. Denne satsen er i motsetning til de andre tilsynelatende ikke brukt som mellomaktsmusikk, da den ikke er referert til noe sted i partituret (Dybsand 2016a:523).

Stikkreplikken til No 8 *Introduction* er i mot slutten av scenen med Volmer og Tove i skogen, hvor Volmer utbryter «Du er mit Gurre – her er Himmerige» (Halvorsen 1900a:49).

En liten digresjon er at det her faktisk dukker opp noe som kan indikere at selve partituret kan ha blitt skrevet før suiten var ferdig allikevel. De tretten første taktene, som i stor grad domineres av hornemaet, blir nemlig ikke spilt i suiten (Dybsand 2016a:523), men er allikevel skrevet inn i partituret. At disse taktene er strøket i suiten kan kanskje komme av at Halvorsen ville unngå at åpningen ble for lik åpningen av *Aftenlandskab*. Men ved takt 14 i partituret har Halvorsen tilført bokstaven A og skrevet «Ved Nationaltheatrets Opførelse af Gurre begyndte ved bogst. A» (Halvorsen 1900a:50). Hvis Halvorsen allerede hadde strøket disse taktene til suiten, hvorfor tok han seg bryet med å skrive de inn i partituret når de heller ikke skulle spilles under forestillingen? Når det er sagt kan det jo være at han bestemte seg for å benytte formen fra suiten for å spare inn tid, da det bare er én replikk mellom No 8 og No 9.

5.6.3 No 9. Serenade (Toves Morgensang)

2.2.2.2 2.0.0 P str

Serenaden *Toves Morgensang* kommer umiddelbart etterpå og fremføres av minnesangeren Heinrich, akkompagnert av strykere, treblås, horn og triangel (Halvorsen 1900:52-53). Øverst har Halvorsen skrevet «H. akkomp. sig på Lutt» (Halvorsen 1900:53). Om skuespilleren faktisk spilte med kommer ikke frem av partituret. Siden den ene setningen er den eneste beskrivelsen av dette er det nok mer sannsynlig at han mimet. Hvis utøveren faktisk skulle spille med, ville det antageligvis vært tatt flere forbehold i orkestreringen.

I strykerunderlaget spilles triller à la de man finner i No 3 *Man siger at Syden har Kvinder*, og derfor kan de kanskje sees som et slags følgemotiv for Heinrich, eller som en del av hans karakter. Bruken av disse trillene fører også til en veldig elegant og sømløs overgang fra *Toves Morgensang* til *Man siger at Syden har Kvinder* i suite-satsen.

Denne sangen avslutter andre akt, og etter siste takt har Halvorsen skrevet «obs. Som mellemaktsmusik spilles her "Sommernatsbryllup" (no 2) i den trykte suite. Derefter følger attacca

no 10 som indledning til 3di akt» (Halvorsen 1900a:59).

5.7 Tredje akt: Ak, Tove -!

5.7.1 No 10. Ak, Tove! Forspill til 3. akt

2.2.2.2 str

Ved åpningen av tredje akt er handlingen flyttet fra skogen og inn på Gurre slott (Drachmann 1898:75). Den landlige idyllen fra tidligere er blitt erstattet med virkelighetens alvor, og det kan egentlig ikke bli gjort særlig tydeligere, for dette er faktisk det første musikkstykket så langt som har en molltoneart som hovedtoneart. Dette blir spesielt en stor kontrast til den svært lystige satsen *Sommernattsbryllup* som brukes som mellomaktsmusikk. Som tittelen antyder brukes No 10 som forspill til akten, og det er derfor ingen sceneanvisninger.

5.7.2 No 11. Narrens vise

2.0.0.2 2.0.0 T P str

Tross navnet er dette stykket mer enn en enkel vise, og strekker seg over mer enn 70 takter og tre distinkte deler. For å ikke havne på utur med det sceniske har Halvorsen skrevet opp en lang rekke stikkord og replikker underveis. Første del er visen som fremføres av narren Klavs. Visen består av tre vers, hvorav de to første er musikalsk identiske. Ved repetisjonstegn etter første vers er det skrevet inn flere instruksjoner. «Efter 1ste vers kort pause hvorunder Volmer ser studsende hen på Klavs nar. Efter 2det vers Volmer: Vogt dig hvis Visen ikke slutter godt. Narren: O, Visen slutter den hvor I begyndte» (Halvorsen 1900a:64). Ved start av tredje vers står det «Med forandret udtryk og langsommere» (Halvorsen 1900a:64). Her har melodien gått fra C-dur og over til C-moll. Det spretne akkompagnementet fra de første versene er blitt erstattet med et seigere og mer utholdt akkompagnement (se eksempel på neste side).

Før den aller siste takten i visen har Halvorsen skrevet inn at «Narren der observerer Volmers stigende vrede, synger den sidste takt hurtig og stærkt – næsten talende» (Halvorsen 1900a:65). Dette blir som om narren skynder seg med å bli ferdig, i frykt for å bli avbrutt av Volmer. Halvorsen har ikke skrevet inn noen fermate eller noen andre musikalske indikasjoner på dette. Derimot løses det ved at strykeakkompagnementet legger av på tonen hvor dette er markert, men kommer fort inn igjen på tonen etter. Det kan også tenkes at orkesteret ikke nødvendigvis er tenkt å tilpasses narrens tempo i det hele tatt. Plasseringen av narrens reaksjon er i seg selv interessant, da den kommer midt i et ord. Intensjonen med dette kan nok være at det skal oppleves

som at han brytes av brått. Volmers første replikk etter dette er den samme som Halvorsen har skrevet inn i neste del, så pausen varer bare inntil Heinrich har fått plassert en halvt bevisstløs Tove på en stol (Drachmann 1898:92)

Allegretto

Jeg hav - de mig en Da-at-ter-lil, så let på Tå

Allegretto

6
Jeg hav - de mig en Da-at-ter-lil, så tung hun tren

Johan Halvorsen - *Gurre Op. 17 No 10 Narrens Vise* ø. t.5–9 n. t. 24–28

På første fjerdedel i siste takt av visen spiller orkesteret en G-dur septimakkord med sekstforholdning. Forventningen er at denne skal lede inn til en C-moll, men i tråd med avbrytelsen har Halvorsen valgt å gå til en sterkt markert dim-akkord. Ut av denne springer en kromatisk figur i celloer og kontrabasser som løper fra *fiss* til *g* og ender på *ass*. Samtidig holder bratsjene sin dypeste *c*, og den kromatiske figuren oppleves derfor som at den spinner rundt akkordens kvint. Over denne figuren konfronteres narren av Volmer, som slett ikke var fornøyd med tekstlige utfallet av sangen. Den sterke dynamikken og det kromatiske forløpet blir slik et uttrykk for Volmers harme. Etter fire takter forsvinner figuren like brått som den kom inn. Etter dette følger en pause med fermate.

Videre er stemningen og karakteren så forandret at det er litt vanskelig å forstå hvorfor dette

ikke er regnet som et eget musikkstykke. Spesielt når man tar den ubestemt lange pausen foran med i betraktningen. I denne delen er det en lang monolog av Volmer som følges av musikken.

Halvorsen har skrevet inn teksten takt for takt og hver takt består av en utholdt akkord med fermate over, forsiktig spilt av strykerne. Dermed kan musikken følge teksten helt eksakt, selv om lengden skulle variere noe fra forestilling til forestilling. Etter fjorten takter på dette viset kommer det nok en pause med fermate over. Når musikken kommer tilbake er det ny toneart, ny taktart, nytt tonemateriale og sågar nye karakterer inne i bildet, så nok en gang er det litt forunderlig at dette ikke har fått et eget nummer.

5.7.3 No 12. Narrens vise under Toves pinsler og død

2.2.2.2 4.2.3 T P str

Her har Halvorsen skrevet inn to stikkreplikker. Det er mulig den første bare er for å gjøre seg klar, da dialogen i mellom de to replikkene er for lang til at det passer overens med forspillet. Denne makabre visen synges av narren mens Tove kokes levende, antageligvis utenfor scenen. Før repetisjonstegnet står det «Efter 2det vers fornemmes skrikene meget svage under 2 sidste takter» (Halvorsen 1900a:72). Helvig presser narren til å overdøve skrikene ved å synge sterkere (Drachmann 1898:109). Merkelig nok begynner tredje vers faktisk svakere enn de to foregående, men det bygger seg fort opp. Her er tempoet økt fra allegretto til presto (Halvorsen 1900a:73), noe som er med på å bygge opp under den kaotiske stemningen. Faktisk later det til at Halvorsen primært bruker tempo til å øke intensiteten i stedet for å øke voldsomt i dynamikk. Dette er gjort for at sangeren skal kunne ha sjans til å bære gjennom orkesteret. Dette er den eneste sangen i *Gurre* som akkompagneres av fullt orkester, og det er ellers tvilsomt at narren, som aldri er høyere opp enn en *e*, hadde klart å høres gjennom en blåserække som spiller forte.

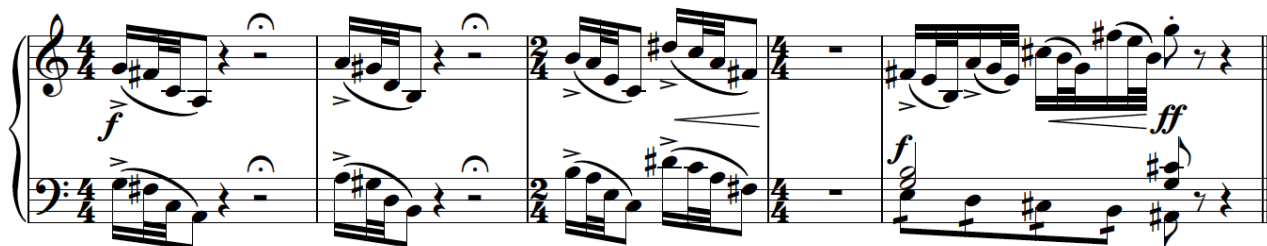
5.7.4 No 13. Melodrama

2.2.2.2 4.2.3 T str

Her kommer det dystre strykertemaet fra aktens forspill igjen, og er nå i tillegg fulgt av pauke. I takt 9 går oboen helt ned til lille *h*. Dette er bare en halvtone høyere enn det absolutt laveste punktet i oboens rekkevidde og et veldig uvanlig leie for obo (Adler 2002:194). Det kan tenkes at den nasale og harde klangen i dette leiet nettopp er en effekt Halvorsen bevisst oppsøkte for dramatisk effekt.

Dette musikkstykket har en gradvis oppbygging som dikteres av instrumenteringen fremfor utøvernes dynamikk. De første fire taktene er det bare strykere og pauke, før oboen kommer inn i

takt 5 og deretter klarinett og fagott i takt 8. Ved introduksjonen av de sistnevnte går strykerne over til å plukke strengene, noe som resulterer i at den totale dynamikkøkingen blir mindre. Selv om det kan argumenteres for at dette er det dramatiske høydepunktet i teaterstykket, er det tydelig at det har vært et poeng å holde orkesteret såpass tilbake at det ikke går på bekostning av dialogen som utspilles samtidig. Denne dialogen er også notert i partituret (Halvorsen 1900a:77). Fra tredje slag i takt 19 har alle pause, utenom pauken som holder intensiteten oppe ved å spille 32-dels tremolo.



Johan Halvorsen - Gurre Op. 17 No 13 Melodrama t. 20–24

Strykerne, og etterhvert mer av orkesteret kommer inn med unisone nedgående linjer som brå støt som respons på hendelser i handlingen. Intensiteten økes med at støtene sekvenseres oppover, og ytterligere ved at de etterhvert blir lenger. Første og andre støt går over en fjerdedel, tredje støt over to fjerdedeler og fjerde støt over to fjerdedeler for så lande på en markert åttendedel. Her når dynamikken et nytt toppunkt med fortissimo. Dialogen er skrevet i partituret og lengden avpasses nok en gang ved hjelp av pauser med fermate over. Selv om orkesteret nå spiller sterkt går det ikke på bekostning av dialogen, fordi støtene har så kort varighet.

Brått etter at musikkstykket når sitt høydepunkt på tredje slag i takt 24 stuper intensiteten ned i det hornene kommer inn med kongens fanfaretema fra No 2a, som markerer Volmers tilbakekomst. Temaet spilles pianissimo og med sordin, hvilket gjenspeiler at Volmer fortsatt er et stykke unna.

5.8 Fjerde akt: Ve, Volmer - !

«Her spilles som mellomaktmusikk "Ve Volmer" no 3 i den trykte suite» (Halvorsen 1900a:79). Fjerde åkt åpnes med det som kanskje er det lengste strekket uten noe musikk i teaterstykket.

5.8.1 No 14. Vådesangen

Selve vådesangen blir nevnt med ord av Volmer i begynnelsen av akten (Drachmann 1898:120), men stikkreplikken «som en Stodder i støvet ligge» (Drachmann 1898:138) kommer ikke før atten sider senere. Nøyaktig hvordan denne scenen henger sammen blir litt uklart når man sammenligner Drachmanns manus og Halvorsens partitur da det er tre sider med dialog i mellom Volmers

stikkreplikk og sangteksten i manus, men kun en takt forspill i partituret. Det står ingen ytterligere instruks på hvordan dette skal utføres i partituret (Halvorsen 1900a:79). To mulige forklaringer kan være at Halvorsen rett og slett har skrevet inn feil replikk ved en glipp (dette virker ellers tvilsomt med tanke på hvor renskrevet partituret er), eller at man ved oppsetningen har valgt å kutte ut deler av disse sidene.

Vådesangen fremføres av orgel og firestemt blandet kor. Det står ingen instruks for plassering av koret i partituret, til forskjell fra korpartiet i *Aftenlandskab*, hvor det er oppgitt at «Kor og Orgel placeres i Theatret bag Fortæppet, i Konsertsalen i et Sideværelse» (Halvorsen 1900:3). Derimot står det spesifisert i manus at koret høres gjennom en dør fra nede i borgkapellet (Drachmann 1898:141), så det er godt grunnlag til å gå ut i fra at koret også her skulle være skjult.

Selve melodien til sangen dukker faktisk opp allerede i forspillet til tredje akt, hvor melodien kommer inn i fløyte på opptakt til takt åtte (Halvorsen 1900a:60). Sangen begynner unisont, men utvikler seg etterhvert til en firstemt homofon sats i koralstil. Helt klart et bevisst valg for å frembringe assosiasjoner til eldre kirkemusikk. Her kan det nesten se ut som om Halvorsen låner fra barokkens affektlære, hvor bestemte melodiske vendinger skal frembringe bestemte stemninger (Sørensen 2007:200). Mest påfallende er den kromatiske nedadgående bevegelsen i orgelets bass- og mellomstemme som sekvenseres i parallelle terser gjentatte ganger i sangens første halvdel.

I suite-utgaven av *Aftenlandskab* erstatter vådesangen i en instrumental versjon det kontrasterende korpartiet.

5.8.2 No 15. Marcia

2.2.2.2 4.2.3 T str

Dette stykket fungerer som en slags ironisk brudemarsj, i det Volmer må oppgi alt han står for og inngå en allianse han på ingen måte ønsker. Det at et sånt øyeblikk akkompagneres av såpass lystig og relativt enkel musikk kan oppfattes som et uttrykk på at det ikke finnes noen motstand igjen i Volmer. Alvoret i situasjonen og lystigheten i musikken oppleves som et *kontrapunkt*.

Mot slutten av stykket legger Halvorsen inn en utvikling i bassen som indikerer at ikke alt er som det skal være. Fra takt 23 introduseres en rekke skalafremmede toner som vrir hele uttrykket over i et mer truende landskap. Det fiffige er at dette ikke reflekteres av de øvrige stemmene, som forblir i sitt lystig og spretne C-dur-landskap. For eksempel kommer det på første slag i takt 24 inn en *ass* i bassen som vrir hele akkorden over til en F-moll. I takt 25 bruker han en dominantisering

av tonika med septim i bassen. Denne går ikke som forventet ned til en subdominant med ters i bass, men til en forminsket Fiss-mollakkord med ters i bass som går kromatisk videre til mollvarianten av subdominanten med ters i bass. Etter en kort dominant slutter musikkstykket på en tonika som preges av en rekke forholdninger med lav sekst som fort løses opp til kvint i en åttendedelsrytme.

5.9 Femte akt: Sidste Møde

5.9.1 No 16. Scene i skogen

0.0.0.0 0.0.0 hp str

Musikken i partituret introduseres i det kong Volmer aksepterer døden og ber Tove lede ham. Temaet som spilles er en forvrengt variant av horntemaet, som tidligere har vært assosiert til skogen, med et lavt andretrinn. Dette kan tolkes som uklarhet og forvirring i dødsøyeblikket. Repetisjonen av de to siste åttendedelene i andre takt, først som fjerdedeler og deretter som halvnoter gir assosiasjoner til et hjerte som slår saktere og saktere, før det til slutt stopper. Oppgangen i harpe kan symbolisere sjelen som forlater legemet og stiger opp.

Før dette punktet, halvveis ut i femte akt står det forøvrig nok en musikkinstruks i manus. Like før en døende kong Volmer hører stemmen til den for lengst avdøde Tove står det bare «akkorder» som sceneanvisning (Drachmann 1898:171). Etter at Toves stemme forsvinner står det likeledes «akkorderne dæmpes – og dør hen» (Drachmann 1898:172). Volmer refererer til dette direkte: «De svandt, de fjærne Toner - som i Skoven det sidste, trætte Sus af Kvældens Vind» (Drachmann 1989:172). Her er det ganske tydelig at Holger Drachmann har ønsket seg en slags overjordisk eller guddommelig effekt.

Harpe

1. Fiolin

2. Fiolin

Bratsj

Violoncello

Kontrabass

pp

ppp

Johan Halvorsen - Gurre Op. 17 No 16 Scene i Skogen

Ut fra partituret kan det virke som at Johan Halvorsen tilsynelatende har valgt å ignorere denne instruksjonen, da det ikke er skrevet inn noe slikt. På side 174 i manus står det likeledes at toner skal klinge, som Volmer også reagerer på (Drachmann 1898:174). Dette er heller ikke nevnt i partituret. Det finnes forøvrig en helt annen og lenger variant av No 16. Denne finnes i et sekssiders partitur med tilhørende komplett stemmesett. I denne varianten begynner ikke musikken ved Volmers siste replikk på side 177 i manus, men midt i Volmers dødsscene på side 170, akkurat der hvor Drachmann har skrevet «Der klinger Toner ude fra Søen» (Drachmann 1898:170). I de første 31 taktene følger musikken dialogen eksakt, og Halvorsen har skrevet inn hele eller deler av replikkene i partituret. Fra takt 32 står det ikke lenger noen replikker, men Halvorsen har skrevet «der spilles videre indtil Tæppets fald uden hensyn til dialog» (Halvorsen 1900c:2). Halvorsen må med andre ord ha følt seg trygg på at musikken varte lenge nok til å spilles helt ut scenen.

Tematisk bygger dette lengre stykket til dels på materiale fra No 7 og til dels på samme materiale som No 16 i partituret. Siste takt er sågar helt identisk, og er sikkert tenkt å skulle falle på omtrent samme punkt, men uten noen holdepunkter skrevet inn, er det uvisst hvordan Halvorsen tenkte å sikte seg inn mot dette. Basert på kommentaren om å ikke ta hensyn til dialog ser det ut som om dette ikke var så farlig for ham.

Hvorvidt denne lengre varianten ble lagt til eller fjernet er nok et element som er vanskelig å bedømme. Fra et dramaturgisk standpunkt synes jeg det gir fullstendig mening å spille den lange varianten, som i tillegg passer bedre overens med manus. Uten å kunne si noe sikkert tror jeg derfor

at dette var noe Halvorsen la til senere, da han antageligvis ikke så seg fornøyd med den opprinnelige slutten.

5.9.2 No 17. Jegersang

Denne sangen for firstemt mannskor og sangsolist avslutter forestillingen, men kommer også en gang tidligere i akten. Faktisk kan man se at Halvorsen først har skrevet ned hele sangen tidligere, men så ombestemt seg og strøket ut hele siden (Halvorsen 1900:84) for så å skrive den inn etter No 16 (ibid:85). Her har Halvorsen fiffig nok inkorporert deler av hornkvint-motivet i melodien. Volmer befinner seg nå atter en gang i skogen, og da passer det selvfølgelig veldig bra med nok en parafrase av det gjennomgående horn temaet fra *Aftenlandskab* for å slutte sirkelen.

I orkesterstemmene er forøvrig Jegersangen nummerert som No 16, da det ikke er noen referanse til det musikkstykket som i partituret heter No 16. Det spesielle er at sangen her er arrangert for orkesteret (Halvorsen 1900b:65). Det er vanskelig å si om dette var ment som et akkompagnement til sangen, eller som et selvstendig instrumentalt stykke.

Uansett, med akkompagnement eller ikke så har Halvorsen skrevet i partituret at No 17 «blev strøket ved Nationaltheatrets opførelse» (Halvorsen 1900a:85). Det er meget mulig at det var dette kuttet som inspirerte Halvorsen til å skrive en utvidet variant av No 16.

Hal - lo, hal - lo, hal - lo, hal - lo, hal - lo!

Johan Halvorsen – *Gurre* Op. 17 No 17 Jegersang t. 1–4

5.10 Oppsummering av *Gurre*

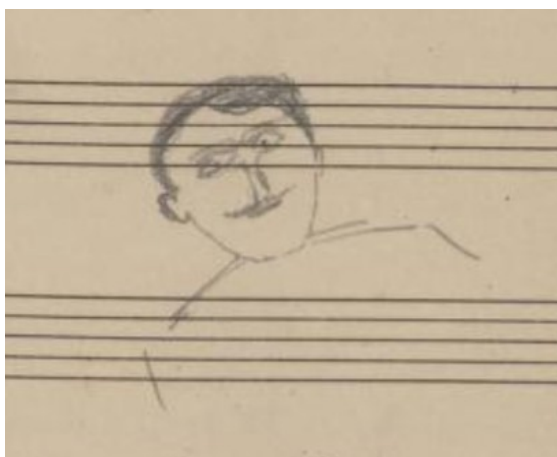
På basis av analysen av Johan Halvorsens scenemusikk til *Gurre* mener jeg å ha identifisert tre hovedfunksjoner, nemlig *introduksjoner/overganger*, *underlag* og *sanger*. Faktisk er den kategorien som er best representert i *Gurre* sangene. Hele ni sanger er skrevet til forestillingen (ti når man inkluderer åpningskoret), selv om den siste, jegersangen, ikke ble brukt under oppførelsen på Nationaltheatret (Halvorsen 1900a:85). Alle sangene med unntak av den siste, kan betraktes som diegetiske og blir fremført av karakterer, gjerne på oppfordring fra andre (som for eksempel No 3

og No 14 som begge blir ønsket av kong Volmer). No 17 synges av en mannlig solist og tostemt mannskor etter kongens død, og er en kommentar til det rastløse livet kong Volmer levde.

*«Hallo–hallo–hallo!....
Lad andre have den gode Dag,
med Viv og med Børn, med Livets Behag
Jægeren lever sit Liv i et Jag –
Hallo!
Han under ej Vildtet et blivende Sted,
han under sig selv ej en timelig Fred;
og om han skal miste sin Sjæl derved,
han jager, han jager i Evighed»
(Drachmann 1898:177–178)*

Et spesielt tilfelle blant sangene er No 12 *Narrens vise under Toves pinsler og død*. Mens de andre sangene i forestillingen gjerne representerer en pause fra handlingen for å sette en bestemt stemning (med No 3 som kroneksempel), synges denne sangen under et av forestillingens dramatiske høydepunkt.

Egentlig er det ganske imponerende hvordan Halvorsen har klart å forsterke en handling man ikke ser på scenen uten å benytte seg av store mengder utenommusikalske effekter til denne. For eksempel er det aldri noen dialog over selve musikken, bare i opphold mellom versene (Halvorsen 1900a:72). Forholdet mellom narrens naive sang og Toves dødsskrik kan også betraktes som en kontrapunktisk effekt, som gjør scenen desto mer forferdelig.



Portrett av en kapellmester? Tegnet av «rastløs bratsjist» Halvorsen 1900b:142

Etter sangene er det underlag til dialog som går igjen mest, med fem tilfeller. Av disse fem har fire en forholdsvis ren underlagsfunksjon, mens No 11 først og fremst er en sang med noe dialog over. Et spesielt tilfelle er No 6, hvor Halvorsen ikke har tatt et eneste forbehold for at musikken skal passe til dialogen. Det samme går igjen i slutten av den forlengede No 16.

Musikk med en ren introduserende funksjon er sparsomt brukt i *Gurre*, hvilket er med på å bygge opp under følelsen av at det egentlig ikke er noen ledemotiver. Unntakene er No 2a, som

introduserer kongen, No 5 som introduserer dronningen og No 15 hvor en rekke karakterer introduseres etter tur som i et bryllupsfølge.

Etter å ha gått igjennom sytten enkeltstykker synes jeg kanskje kritikken om at musikken skulle være ensformig er litt overdreven, selv om alle stykkene stort sett befinner seg i stilistisk samme landskap. De store unntakene fra dette er vådesangen og de to dystre narrevisene fra tredje akt. Selv om Halvorsens har vært tilbakeholden i bruk av ledemotiver, oppleves musikken som helhetlig og gjennomført. Den utpregede bruken av kromatiske linjer i underlaget er et trekk som er med på å gi forestillingen sitt eget distingverte uttrykk.

6. Verk 105: *As you like it* eller *Livet i skogen*



Fra Nationaltheatrets arkiv: *As you like it* 1912.

Fra høyre: Signe Heide Steen (Tille), Hauk Aabel (Touchstone), Johanne Dybwad (regissør og Rosalinde), August Odvar (Orlando), Sigurd Eldegaard (Adam), David Knudsen (Oliver), Aagot Didriksen (Celia), Johan Løvaas (Sylvius), Agnethe Schibsted -Hansson (Pippa) Stub Wiberg (Hertugen) og Ingolf Schanche (Jacques) Foto: Ukjent

6.1 Litt historie

1912 markerte 25-årsjubileumet for Johanne Dybwads debut som skuespiller. I den anledning skulle hun hylles med en jubileumsforestilling ved Nationaltheatret, hvor hun var tenkt å skulle spille hovedrollen og regissere (Waal 1967:95). Hun valgte selv ut William Shakespeares romantiske komedie *As you like it* og Herman Wildenvey fikk oppdraget å oversette og bearbeide stykket for anledningen (loc. cit.). Wildenveys opprinnelige oversettelse gikk under navnet *As you like it eller Livet i skogen*, en tittel han igjen hadde hentet fra en bearbeidelse på dansk av Sille Beyer (Store norske leksikon 2009a). *As you like it* ble ikke satt opp igjen i Halvorsens tid ved Nationaltheatret, men ble oppført som et gjestespill ved Kungliga Dramatiska Teatern i Stockholm i 1916 (Dybsand 2016:660). Halvorsens musikk ble dessuten brukt av Dagmartheatret i København, da de satte opp stykket i mai 1913 (loc. cit.).

6.2 Synopsis

Første akt

As you like it åpner med en krangel mellom de to brødrene Oliver og Orlando. Deres foreldre har gått bort årevis tidligere og Oliver, som eldstemann, har hatt ansvar for å oppdra Orlando. Oliver hater Orlando fordi Orlando er langt bedre likt. Oliver inngår en avtale med slåsskjempen Charles om at han skal drepe eller lamme Orlando når Orlando kommer for å utfordre ham. Kampen skal utspilles på hertug Frederiks slott. Hertug Frederik har tidligere begått et kupp og har landsforvist sin bror, den rettmessige hertugen. På slottet bor hans datter Celia og den landsforviste hertugens datter Rosalinde. Mot alle odds vinner Orlando brytekampen mot Charles og i løpet av et kort møte blir Rosalinde og Orlando dypt forelsket i hverandre. Olivers aldrende tjener Adam kommer og advarer Orlando om brorens plott for å drepe ham. Sammen rømmer de to til skogs. Hertug Frederik ser Rosalinde som en konstant påminnelse om den forviste broren sin og beslutter å forvise henne også. Rosalinde rømmer sammen med Celia og narren Touchstone. For ikke å bli oppdaget kaller Celia seg for Aliena mens Rosalinde forkler seg som gjeterguten Ganymed.

Andre akt

Den landflyktige hertugen viser seg å holde til i Ardennerskogen sammen med hoffsangeren Amiens, melankolikeren Jacques og et uvisst antall tjenere. Han later til å ha funnet seg godt til rette i skogen, og lengter ikke tilbake til slottet. Rosalinde, Celia og Touchstone ankommer skogen og overhører de to hyrdene Sylvius og Corin tale om Sylvius' ulykkelige forelskelse i Pippa. Rosalinde får sympati med Sylvius da hun mener han er forelsket på *hennes måte*. Rosalinde kjøper en gammel hytte og hyrer Corin i sin tjeneste. Orlando og Adam ankommer skogen, sultne og forkomne. I frykt for at Adam ikke skal overleve forsøker Orlando å rane til seg mat fra hertugens følge. Hertugen gjennomskuer at Orlandos fremtoning skyldes nød, og inviterer både ham og Adam til å ta del i måltidet.

Tredje akt

Hertug Frederik har oppdaget at Celia og Touchstone har rømt sammen med Rosalinde. En hoffmann nevner at Orlando også er borte. Hertug Frederik kobler disse forsvinningene sammen, og konkluderer at alt er Olivers feil fordi han ikke har fått skikk på broren. Han legger beslag på Olivers eiendom inntil Oliver klarer å frembringe Orlando for ham. Ute i skogen har en delirisk

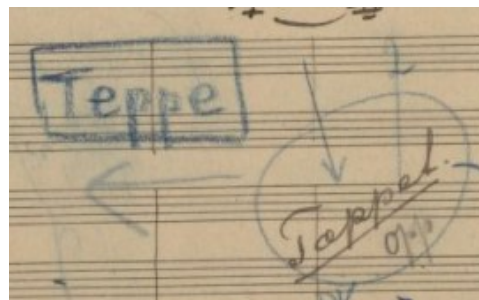
Orlando løpt rundt og hengt opp dikt om Rosalinde på alle trærne. Flere av disse kommer Rosalinde i hende og hun bestemmer seg for å teste Orlandos kjærlighet. Fortsatt forkledd som Ganymed henvender hun seg til Orlando med løfter om at hun skal hjelpe ham med kjærlighetssorgen. Avtalen er at Orlando hver dag skal komme til Ganymed og snakke til «ham» som om «han» er Rosalinde. Senere treffer Rosalinde Pippa og Sylvius og hun irettesetter Pippa for måten hun behandler ham på. Pippa, som tror Rosalinde er gjetergutten Ganymed, responderer på denne irettesettelsen med å bli umiddelbart stormforelsket i «Ganymed». Samtidig har narren Touchstone falt for den lite vakre hyrdinnen Tille og jobber hardt for å kurtisere henne. Første gang Orlando skal komme til «Ganymed» er han en time forsinket og får hardt gjennomgå av Rosalinde som mener hans kjærlighet umulig kan være ekte.

Fjerde akt

Også ved sitt andre besøk er Orlando alt for sen. Mens hun venter blir Rosalinde avlagt et besøk av Sylvius som kommer med et frierbrev fra Pippa. Etter at Sylvius har gått kommer Oliver og forklarer hvorfor Orlando har uteblitt. Mens han lå og sov i skogen ble Oliver angrepet av en løvinne. Til alt hell dukket Orlando tilfeldigvis opp og klarte å redde broren, som etter dette endelig klarte å gi slipp på hatet sitt. Kort tid etter har Oliver forelsket seg i Celia, som fortsatt går under navnet Aliena og de to planlegger å gifte seg. Mens Rosalinde som Ganymed samtaler med Orlando dukker Pippa opp, med Sylvius på slep. Her følger en kaotisk scene hvor Sylvius hevder å være skapt for Pippa, Pippa hevder å være skapt for Ganymed og Orlando hevder å være skapt for Rosalinde, mens Rosalinde som Ganymed hevder å være skapt «for ingen verdens kvinne!». Rosalinde legger en plan og avtaler at alle skal møtes om aftenen. Hun lover Orlando at han skal få sin Rosalinde og at Sylvius skal få Pippa. Hun lover at hun skal gifte seg med Pippa så sant hun noensinne gifter seg med en kvinne. Når alle til slutt er samlet for massebryllup avslører Rosalinde identiteten sin og blir gjenforent med Orlando og sin far hertugen. Samtidig dukker Le Beau, en av hertug Frederiks menn, opp. Han kommer for å fortelle at hertug Frederik har innsett alt det gale han har gjort, og gått i kloster for å gjøre bot. Til slutt danses det.

6.3 Partituret

Som med *Gurre* jobber jeg utifra Johan Halvorsens eget partitur fra forestillingen, dette er tilgjengelig på nett via Nasjonalbiblioteket. På første side har Halvorsen skrevet «Hastværksarbeide J. H.» (Halvorsen 1912:1), og det bærer partituret preg av. Det er gjort en hel masse endringer og tilføyelser og plutselig kan en hel side være strøket, eller flerfoldige sider være revet ut. For eksempel mangler sidene 74 til 83 etter Halvorsens paginering. Dette har også medført at Halvorsen i store deler av partituret har skrevet inn to forskjellige sidetall på hver side. Noen steder er det også tydelig at Halvorsen har skjøtet inn sider fra en annen blokk, for eksempel side 51 til side 58/62 etter Halvorsens paginering. Dette er synlig fordi fløytestemmen mange steder over disse sidene har havnet utenfor arket. Attpåtil er sidene blitt limt inn opp-ned, da man for eksempel på side 48 (Nasjonalbibliotekets paginering) kan se innskriften fra trykkeriet stå opp ned øverst til høyre (Halvorsen 1912a).



*Utklipp fra Halvorsen 1912a:14.
Halvorsens håndskrift til høyre,
person antatt å være Fladmoes
håndskrift til venstre*

På basis av overnevnte irregulariteter fremstår det for meg som at dette må være partituret Halvorsen benyttet seg av under komposisjonsarbeidet. Dette tilsier at partituret må være fra 1912, som er året Øyvind Dybsand anslår at musikken er skrevet (2016b:46), og året for urfremførelsen av teaterstykket. I tillegg til partituret finnes det også et sett med komplette orkesterstemmer. Disse, som også er tilgjengelig på nett gjennom Nasjonalbiblioteket, er langt mer renskrevet og mindre kladdete. Av en eller annen grunn mangler andrefiolinen i de digitaliserte stemmene, men det finnes tre komplette eksemplarer av denne på Nasjonalbiblioteket.

Selv om orkesterstemmene bærer preg av å være mer renskrevet, er det tydelig at Halvorsen ikke var fullstendig fornøyd med tilstanden på disse heller. For eksempel har han på cellostemmen merket «cello I.» skrevet «Vekk! galt!», de to ordene understreket med henholdsvis en og to streker (Halvorsen 1912b:800) mens stemmen merket «cello II.» har påskriften «Skal brukes!» (Halvorsen 1912b:757). Orkesterstemmene er definitivt en potensiell kilde til en større innsikt i hvordan musikken er blitt brukt i praksis i stykket, da utøverne har gjort en mengde notater i hver enkelt stemme. Dessverre stemmer informasjonen i disse ofte ikke overens med hverandre

I partituret er det en lang rekke dirigentinnskrifter skrevet med blå blyant og noen med rød. Det som er forvirrende med disse er at mens de fleste av de absolutt kan være skrevet av Halvorsen, er det noen som ser ut til å være skrevet av andre. En indikator på dette kan sees på side 13 hvor det står skrevet «teppe» med blå blyant (Halvorsen 1912a:13). Sammenligner man dette med neste takt

hvor Halvorsen har skrevet «tæppet opp» (Halvorsen 1912a:13) med blekk ser man ikke bare en stor forskjell i håndskrift, men også stavemåte. På side 51 står «tæppet opp» innskrevet med blå blyant og Halvorsens håndskrift. Dette gjør mitt analysearbeid noe mer komplisert, da det er tydelig at noen av dirigentinnskriftene er Halvorsens, mens andre soleklart er skrevet av en annen.

Angående hvem denne andre kan være så har jeg ikke annet forslag enn at det må være Arvid Fladmoe, som var Nationaltheatrets kapellmester da *As you like it* ble satt opp på nytt i 1953. Noen steder er replikker blitt strøket over og skrevet inn på nytt med ny tekst, for eksempel i No 16 på side 100 (Halvorsen 1912a). Jeg har undersøkt om flere av disse omskrivninger matcher Gunnar Reiss-Andersens oversettelse, som ble brukt i 1953, men ingen av de stemmer overens. I følge Nationaltheatrets forestillingarkiv er forøvrig Fladmoe den eneste andre som har dirigert denne musikken. For å gjøre det enda mer komplisert er det også tilfeller hvor Halvorsen tilsynelatende har pusset ut og skrevet over sine egne innskrifter. En annen pussig detalj er at Halvorsen fra og med fjerde akt benytter seg av et blekk som er blåere i fargen enn det svarte som er brukt tidligere (Halvorsen 1912a:87). Fra fjerde akt er det også en tydelig skjøt i partituret. Dette kan bety at Halvorsen på et senere tidspunkt har byttet ut og skrevet om denne akten, men det er ikke noe i orkesterstemmene som antyder dette. Det kan også bare være at Halvorsen gikk tom for sider og tom for svart blekk.

En tredje førstehåndskilde fra Halvorsen er en blokk med noe jeg går ut i fra er temaskisser. Alle snuttene som er representert her går, med unntak av ett, igjen i partituret. Halvorsen har også i etterkant identifisert hvor i partituret man kan finne de. Det eneste av disse som ikke finnes i partituret er en jegersang, som jeg kommer tilbake til i selve analysen. Det er interessant å se at Halvorsen ikke har gitt stykkene overskrifter ut fra handlingen, men heller generelle karakteristikk som «litt alvorlig», «høitidsstemt» eller «kvikk». Til hvert stykke refererer han også til sider i en bok, og hvis denne boken er Wildenveys oversettelse passer ingen av disse overens med hvor musikken spilles i stykket. «No II litt alvorlig» blir for eksempel henvist til side 39 i boken (Halvorsen 1912c:2), mens musikkutdraget er å finne igjen i mellomaktmusikken mellom tredje og fjerde akt som tilsvarer mellom side 121 og 122.

6.4 Musikken

Johan Halvorsens musikk til *As you like it* består av nitten melodramaer som jeg kommer til å gå igjennom i denne oppgaven. I tillegg er det fire lengre satser som fungerer som overtyre og mellomaktmusikk, samt et kortere stykke som spilles under teppets oppgang i andre akt. Av all musikken var det kun serenaden, spilt mellom andre og tredje akt, som ble gitt et opusnummer og

utgitt (Dybsand 2016a:666). Dette står i sterk kontrast til *Gurre* hvor all mellomaktsmusikken og deler av melodramaene ble utgitt som en suite. Forøvrig var serenaden fra *As you like it* den eneste teatermusikken Halvorsen fikk utgitt i mellom 1911 og 1919, noe Øyvind Dybsand tilskriver nedgangstider for musikkforleggerne som «i lengden ikke fant det regningsvarende å bekoste nesten årlige utgivelser av nye orkestersuiter signer Halvorsen» (Dybsand 2016a:666).

Når jeg omtaler spillelengder på musikken i minutter og sekunder i denne oppgaven har jeg basert meg på tidsangivelser i musikknotasjonsprogrammet Sibelius for å beregne denne. Dette har naturligvis noen svakheter, da den maskinelle avspillingen neppe er en god representasjon for hvordan Halvorsen selv dirigerte orkesteret, men det gir i alle fall en viss indikasjon på lengden. Halvorsen selv skrev ikke inn noen tidsangivelser i sitt partitur, utover noen steder hvor han har markert den omtrentlige avstanden til neste musikkinnsett, for eksempel mellom No 13 og No 14 (Halvorsen 1912a:90). I noen av orkesterstemmene er det derimot skrevet inn flere tidsangivelser. Et av de mer detaljerte eksemplene er å finne i stemmen til andreklarinetten. Her har utøveren skrevet inn en detaljert tidsplan, med klokkeslett, for hele stykket (Halvorsen 1912b:208). Denne planen viser en annen spillerekkefølge enn den som står i partituret og samme rekkefølge går igjen i innholdsfortegnelsen på nært samtlige orkesterstemmer. Disse oversiktene omtaler også to musikkstykker jeg mener ikke inngikk i originaloppsetningene. Min konklusjon er derfor at disse stammer fra oppsetningen i 1953.

Measure	Spille	Pause	Total
1	20:10		20:10
2		20:16	20:16
3	20:20		20:20
4		20:25	20:25
5	20:35		20:35
6		20:40	20:40
7	20:40		20:40
8		20:45	20:45
9	20:45		20:45
10		20:50	20:50
11	20:50		20:50
12		20:55	20:55
13	20:55		20:55
14		21:00	21:00
15	21:00		21:00
16		21:05	21:05
17	21:05		21:05
18		21:10	21:10
19	21:10		21:10
20		21:15	21:15
21	21:15		21:15
22		21:20	21:20
23	21:20		21:20
24		21:25	21:25
25	21:25		21:25
26		21:30	21:30
27	21:30		21:30
28		21:35	21:35
29	21:35		21:35
30		21:40	21:40
31	21:40		21:40
32		21:45	21:45
33	21:45		21:45
34		21:50	21:50
35	21:50		21:50
36		21:55	21:55
37	21:55		21:55
38		22:00	22:00
39	22:00		22:00
40		22:05	22:05
41	22:05		22:05
42		22:10	22:10
43	22:10		22:10
44		22:15	22:15
45	22:15		22:15
46		22:20	22:20
47	22:20		22:20
48		22:25	22:25
49	22:25		22:25
50		22:30	22:30
51	22:30		22:30
52		22:35	22:35
53	22:35		22:35
54		22:40	22:40
55	22:40		22:40
56		22:45	22:45
57	22:45		22:45
58		22:50	22:50
59	22:50		22:50
60		22:55	22:55
61	22:55		22:55
62		23:00	23:00
63	23:00		23:00
64		23:05	23:05
65	23:05		23:05
66		23:10	23:10
67	23:10		23:10
68		23:15	23:15
69	23:15		23:15
70		23:20	23:20
71	23:20		23:20
72		23:25	23:25
73	23:25		23:25
74		23:30	23:30
75	23:30		23:30
76		23:35	23:35
77	23:35		23:35
78		23:40	23:40
79	23:40		23:40
80		23:45	23:45
81	23:45		23:45
82		23:50	23:50
83	23:50		23:50
84		23:55	23:55
85	23:55		23:55
86		24:00	24:00
87	24:00		24:00
88		24:05	24:05
89	24:05		24:05
90		24:10	24:10
91	24:10		24:10
92		24:15	24:15
93	24:15		24:15
94		24:20	24:20
95	24:20		24:20
96		24:25	24:25
97	24:25		24:25
98		24:30	24:30
99	24:30		24:30
100		24:35	24:35
101	24:35		24:35
102		24:40	24:40
103	24:40		24:40
104		24:45	24:45
105	24:45		24:45
106		24:50	24:50
107	24:50		24:50
108		24:55	24:55
109	24:55		24:55
110		25:00	25:00

6.5 Første akt

6.5.1 No 2. Melodrama

2.2.2.2 4.2.3 T P hp str

Selv om Halvorsen har skrevet inn dette som *ett* musikkstykke kan det like greit regnes som to separate stykker spilt attacca. Det første er med på å underbygge Olivers sinne mot broren Orlando. Denne stemningen holdes frem til takt 24 hvor stemningen endres totalt for å markere Rosalindes introduksjon. Siden det ikke er indikert noen handling her utover et scenskifte, oppleves musikken utover å ha den tekniske funksjonen å fungere som overgang, å være en musikalsk fremstilling av

Olivers psykiske tilstand.

Den første delen består av to korte motiver. Det første, som spilles i oktaver av fagottene, går i D-moll med senket andretrinn og hevet fjerde-trinn. Dette oppleves harmonisk som svært ustabil. Dette understrekes ytterligere når trombonene i et støt ved starten av andre takt legger på en *f* og en *h* som sammen med fagottens *giss* og *d*-en i starten av det påfølgende hornmotivet utgjør en dim-akkord. Den forløses ikke inn i en annen akkord, men blir bare hengende i løse lufta.

Jeg vil hevde at Halvorsen i relativt liten grad benyttet seg av følgemotiver for bestemte karakterer. Allikevel kan kanskje det neste temaet, som er et av hovedtemaene i stykket, betraktes delvis som et følgetema for Rosalinde og introduseres høvelig nok første gang sammen med henne. Temaet oppleves motivisk nært beslektet med forestillingens hovedtema, som første gang opptrer i takt 19 i overturen. Den nære relasjonen mellom hovedtemaet og Rosalindes tema kan knyttes opp til Rosalindes rolle som protagonist.

Rosalindes tema er i seg selv meget interessant. Rosalinde, som i 1912 ble spilt av jublant og regissør Johanne Dybwad, er på ingen måte et passivt kjærlighetsobjekt for den mannlige hovedrollen Orlando, men en særdeles aktiv part og på mange måter den karakteren som driver hele handlingen fremover. Dette vil jeg argumentere for at man også kan finne igjen i Rosalindes tema som, til tross for å være svært iørefallende, er harmonisk utfordrende. Det lille fløytemotivet går over fire takter som hver har sin egen harmonikk. Mens første og siste takt holder seg til hovedtonearten D-dur, introduserer andre takt den toneartsfremmede tonen *giss* som gir hele temaet en lydsk klang. Det forhøyede fjerde-trinnet opptrer også i akkordunderlaget, hvor den er med på å danne en *giss*-moll septimakkord med senket femte-trinn. Tredje takt introduserer på siste åttendedel tonen *b*. Siden denne opptrer så kort kunne den like gjerne fungert som en kromatisk forslagstone, men her er også hornunderlaget med på å forsterke dens signifikans ved at den forminskede treklangen fra forrige takt oppløses til en G-moll-akkord. Sett i forhold til hovedtonearten blir dette en mollvariant av subdominanten, hvilket blir en sterk kontrast til det hevede fjerde-trinnet i takten før. Det er verdt å merke seg at denne *g*-en kun opptrer i underlaget, og melodien kan derfor oppfattes som å gå i D-lydisk, med en tillagt kromatisk forslagstone.

Den dualiteten mellom det «vakre» og det «mystiske» kan kanskje også sies å reflektere karakteren Rosalinde i det at hun i store deler av stykket er forkledd som gutten Ganymedes som igjen spiller et rollespill med Orlando hvor hun "later som" hun er Rosalinde. Hvis vi på toppen av dette legger på tradisjonen fra Shakespeares tid med at kvinnerollene ble spilt av menn får vi en så saftig floke at bare dette kanskje ville vært nok materiale til en hel forviklingskomedie.

Temaet spilles først, noe forsiktig av fløyte over et underlag av horn i takt 24. Videre kommer et hurtig kontrasterende nedadgående tema i D-moll, spilt av en obo. Skiftet til D-moll blir

ytterligere understreket av harpen som spiller en brutt D-moll-akkord over flere oktaver. Mest utpreget for dette temaet er et kromatisk løp fra *b* til *a* til *giss*. *Gissen* her fungerer som en forstørret kvart og leder sterkt mot kvinten, hvor den til slutt også havner på tredje slag i takten. Den kromatikken blir ytterligere understreket når oboen gjentar tonerekken *giss - b - a* tre ganger som et slags ekko.

I takt 31, hvor det står «Rosalinde ind» kommer temaet igjen i fløyte og klarinett, med et sterkt kontrasterende tema i strykegruppen som oppleves så dominerende at det blir vanskelig å definere hva som skal regnes som forgrunn. Dette kontrasttemaet viser seg å være en mollvariant av hovedtemaet fra overturen. Det er også en videreutvikling av obotemaet fra takt 28, som nå har fått en opptakt, en hale og det første løpet er blitt gjort om fra sekstendeler til åttendedeler. Stikkordet er den siste replikken i den foregående scenen, og musikken spilles dermed i sceneskiftet, som går fra Olivers gård til utenfor hertug Frederiks slott. Før siste temainnsats er det en pause med fermate. Dette er trolig av pragmatiske hensyn, da musikken skal la seg tilpasse lengden på sceneskiftet.

6.5.2 No 3. Narrens Entré

2.0.2.2 0.2.0 P hp str

Dette korte musikkstykket på 20 takter brukes, som tittelen antyder, til å presentere narren Touchstone, som i handlingen fungerer som en slags hjelper for Rosalinde og Celia. Det er mulig at dette var den aller første musikken Halvorsen skrev til *As you like it*, da den i Halvorsens i en av Halvorsens skisser er nummerert som No 1 og gitt tittelen «munter» (Halvorsen 1912c:1) og har etter påskriften å dømme opprinnelig blitt skrevet til Rosalinde og Celia.

Musikken settes inn etter Celias replikk «Om Fortuna avstedkommer en vakker skabning, skal hun ikke derfor la den seile sin egen sjø» (Wildenvey 1912:17). Replikken har en setning til som også refererer at narren er på vei inn. Derfor kan det se ut som at Celia fortsetter å snakke over de første seks taktene som fungerer som et forspill, før hovedtemaet introduseres i takt sju. I takt seks skjer det ingenting utover utholdte toner i fagott og konstante jevne åttendedeler i strykerne, så det vil være fullt mulig å strekke ut denne takten for å tilpasse seg spillet på scenen, men det er ingenting i Halvorsens partitur som antyder at dette har blitt gjort. I teatermanuset er det ikke lagt inn noen pause etter dette, da Celia tilsynelatende umiddelbart henvender seg til Touchstone (loc. cit.). Med tanke på mengden bevegelse som er i musikken fra dette punktet tror jeg man trygt kan anta at narren, som i stor grad er en komisk karakter, har en form for koreografi som skal fylle spillerommet i de omtrentlige 20 sekundene som gjenstår av musikken.

Musikken har en slags indre tvetydighet da den på den ene siden er svært leken og lett,

kanskje litt naiv, samtidig som den er krydret med store mengder kromatikk og uforløste dissonanser. I akkompagnementet som åpner plukker bratsj, første- og andrefiolin på en pågående C-dur i grunnstilling i tett leie. Klarinett introduserer det første temaet, som i bunn og grunn bare er en treklangsbrytning av C-dur (med *a* som dreietone), men det har også tillagte forslagstoner som alle ligger et halvtonetrinn under meloditonene. Altså er man, forbigående, innom både en forstørret kvart og en forstørret sekund (liten ters) i noe som tilsynelatende går i C-dur. Dette korte temaet repeteres umiddelbart av cello som spiller det oktaven under og deretter fagott som spiller det oktaven under der igjen. Slik kan de tre snuttene oppleves som et sammenhengende tema som går nedover over tre oktaver. Når fagotten spiller temaet er rytmen fortettet slik at de to første åttendedelene er blitt gjort om til sekstendeler. Derfor er også den andre forslagstonen blitt kuttet ut. På cello er forslagstonene helt kuttet ut, antagelig av idiomatiske årsaker. Dette basstemaet kommer igjen i flere av stykkene senere i forestillingen, og har en helt klar funksjon som et ledemotiv for narren.

Det neste temaet, som må betraktes som hovedtemaet, opptrer bare en gang og spilles av fløyte, pikkolofløyte og klokkespill. Den første takten er essensielt også bare en brytning av C-dur, hvor fløyte og klokkespill veksler mellom *g* og *e*, mens pikkolo ligger en sekst over på *e* og *c*. Også her har blåserne forslagstoner som ligger på halvtonetrinnet under akkordtonene. Disse utgår i klokkespillet da klokkespillets utholdte klang ville forårsaket meget krasse dissonanser. I neste takt fortone melodien seg fortsatt som akkordbrytninger, men her går fløyte og klokkespill først ned til *diss* i stedet for *e* før de går opp igjen til *g*. Dette blir i teorien et forstørret andretrinn, men oppleves kanskje mest som en mollters. Denne følelsen blir forsterket av at andrefiolinen, som fra før lå på en *e*, går opp til *f*. Altså oppleves det forhøyede andretrinn som den eneste tersen i akkorden. På samme sted legger pikkolo seg i en motsatt bevegelse av fløyte og klokkespill og går først ned til *h* for deretter å møte melodistemmen på en unison *g*. Kombinasjonen *g*, *h* og *diss* vil på papiret oppfattes som en G-dur med forstørret kvint, men sett i sammenheng med strykerne som veksler mellom en C med sekundforholdning og C-dur oppleves *c* fortsatt som grunntonen i akkorden. Samtidig oppleves pizzicato-underlaget veldig statisk, som om det ikke følger den naturlige progresjonen i melodien. For eksempel halvveis ut i temaets tredje takt, hvor fløyte og klokkespill ligger på *d* mens pikkolo ligger på *h*. Dette oppleves veldig dominantisk, men strykerne rikker seg ikke fra sitt *c*-plan, bortsett fra andrefiolinene som såvidt er oppe på *f* uten at det bringer underlaget noe nærmere en G-dur.

Etter hovedtemaet følger en repetisjon av temaet fra åpningen som identisk med første gang deles mellom klarinett, cello og fagott. Før avslutningen kommer det først et kromatisk nedadgående løp i klarinett. Dette etterfølges av et trinnvis oppadgående løp i parallelle terser i

fagottene som kontrasteres av et samtidig tilsvarende nedadgående løp i trompetene. Begge disse løpene ender på *c* og *e* før resten av orkesteret gjør en brå og overraskende overgang til Dess-dur. Etter to takter kommer et like brått sprang til en G-dur med septim, som kanskje ikke så overraskende leder tilbake til C-dur hvor musikkstykket slutter.

6.5.3 No 3 1/2. Fanfare

0.0.0.0 0.2.0

Dette er en fanfare spilt unisont av to trompeter, som benyttes som en introduksjon for Hertug Frederik og hans følge. Halvorsen har skrevet inn Le Beaus replikk «netop nu og netop her har atter en ung utfordrer sat stevne med bryteren» (Halvorsen 1912a:21) som stikkreplikk. Fanfaren i seg selv er antageligvis bare avledet fra et standardsignal, og har ikke noe tematisk materiale i seg som går igjen noe annet sted i forestillingen.

6.5.4 No 4. Melodrama ved Charles' ankomst



Fra Nationaltheatrets arkiv: *As You Like It* 1912. Theodor Blich som Charles iført leopardmønstret kortbukse. Foto: Ukjent

2.1.2.2 4.2.3 T P str

Slåsskampen mellom den mannlige hovedrollen Orlando og bryterkjempen Charles må nok betraktes som *As you like its* mest actionfylte scene. Dermed er det naturlig at den også

akkompagneres av et av de mest hektiske musikkstykkene. No 4 er med sine 71 takter det definitivt mest omfattende musikkstykket i første akt. Musikken begynner på manusets 25. side med Celias replikk «Og jeg vilde gjerne øke denne med min lille kraft» (Wildenvey 1912:25). I Halvorsens skisser er fagott-temaet skrevet inn under overskriften «Kvikk!» (Halvorsens 1912c:5). Dette tyder sammen med skissen av No 3 på at Halvorsen antageligvis skrev generelle temaer uten noen distinkt plan, som han senere tilpasset til bestemte situasjoner.

Åpningen spilles kontrabasser, pauker og basstromme og setter umiddelbart en truende stemning. Temaet som kommer inn i takt tre spilles av fagottene i oktaver. Den utpregete bruken av bassinstrumenter i denne delen kan tjene to hensikter. For det første vil temaet gjerne assosieres med bryteren Charles og bassinstrumenter kan her være et uttrykk for hans brautende maskulinitet. Denne idéen blir ytterligere forsterket av at dette er det eneste stykket i *As you like it* hvor det spesifikt er skrevet inn en stemme for basstrombone. For det andre ligger det mye dialog over musikken på dette stedet og bruken av bassinstrumenter vil gi mer rom for at talestemmene skal kunne skjære igjennom. Selve temaet er veldig enkelt og baseres seg på trinnvise bevegelser i G-moll med noen sprang i mellom frasene. I mellom stemmene fyller cello og andrefiolin ut med kontrasterende bevegelser som i stor grad avløser hverandre komplementærritmisk. Mest avgjørende for klangfargen er kanskje celloene og førstefiolinens trille mellom *ciss* og *d*. Det forhøyede fjerdetrinnet opptrer overhodet ikke i melodien, og Halvorsen har sågar vært nøye med at trillen ikke opptrer i mellomgrunnen samtidig som melodien spiller en *c*.

Det er tydelig at samspillet mellom musikken og dialogen har vært viktig her. Faktisk har Halvorsen viet to hele systemer i partituret for å skrive inn dialogen. Sågar har han skrevet inn «Der tales meget høit» (Halvorsen 1912a:22) antageligvis som en sjelden påminner om at orkesteret ikke må spille for stille. Det kan kanskje late til at Halvorsen tidvis har overvurdert nettopp hvor høyt det tales. Da *As you like it* ble satt opp som et gjestespill på ved Dramatiske teatern i Stockholm ble musikken, tross generelt gode omtaler, kritisert for å «vid vissa partier af skådespelets båda första akter stundom dränkte replikerna å scenen» (i Dybsand 2016a:661). Mest sannsynlig hentyder denne kritikken mest til akkurat dette punktet i forestillingen.

Frem til takt 26 går musikken uten avbrudd med en stor mengde dialog over seg. Halvorsen har ikke gjort noen spesifikke grep for å gjøre det lettere å tilpasse lengden på musikken til dialogen, utenom å skrive inn all dialogen i partituret. Eksempler på effekter Halvorsen har brukt for dette tidligere er blant annet utholdte akkorder eller lange pauser. Her finnes ingen av delene, tvert i mot er musikken tvers igjennom meget rytmisk, slik at den eneste muligheten dirigenten sitter igjen med er å gå opp eller ned i tempo. Dette vil gjøre situasjon svært komplisert om en

skuespiller skulle komme i skade for å kutte en replikk eller nøle med å komme seg gjennom. I takt 26, etter Orlandos replikk «Men nu til Kampen!» (Wildenvey 1912:25) har Halvorsen skrevet inn «voldsomt cresc» i tillegg til vanlig tegn for crescendo (Halvorsen 1912a:24). Etter dette følger 16 takter med uavbrutt musikk spilt fortissimo. Dette er antageligvis tenkt som slags oppvisning før kampen, og det tematiske materialet er bygget over fagott-temaet fra åpningen. Dette kan sies å representere Charles, og det er derfor tydelig av musikken at det er Charles som dominerer denne seansen.

Etter en hardt markert G-mollakkord med sekst i takt 42 roes det hele ned, og det eneste som henger igjen er en konstant puls på en *g* spilt svakt av pauke. For hver takt har Halvorsen satt inn en fermate, så her er det igjen fullt mulig å tilpasse lengden til dialogen som kommer inn fra takt 43. Her kommer det små innskutte fraser som spilles i mellom replikkene. Først en cello-figur på siste åttendedel i takt 43 og siden hele strykegruppen i takt 46. I takt 48 står Rosalindes replikk «Nu begynner de. Aa, den som kunde gjøre sig usynlig og nappe kjæmpen i benet» (Halvorsen 1912a:27) og allerede i takt 52 står det at «Charles stuper mængden jubler» (Halvorsen 1912a:27). Altså varer selve kampen bare i fire takter.

I takt 52 kommer en avledning av basstemaet fra åpningen, denne gangen i dur, manifestert i et løp fra *g* til *a* til *h* og tilbake jevnt i fire takter. Den vridningen til dur er et tydelig signal om at Orlando har tatt over kontrollen fra Charles. Etter dette er det nok en gang kun den konstante pulsen i pauken som henger igjen. I takt 58 kommer det som egentlig oppleves som det dramatiske høydepunktet i musikkstykket, men dette er altså etter at Charles allerede har falt. Antageligvis er disse fire taktene tenkt som en slags hyllest til Orlando, som Halvorsen har skrevet at kommer inn i takt 60 (Halvorsen 1912a:27). Taktene er nærmest strippet for melodisk materiale og fremstår primært harmonisk. Første takt er en C-mollakkord med kvint i bass som i takten etter blir fulgt av en Ess-durakkord med ters i bass som i den tredje takten via et andregrads mediantrykk modulerer til en G-durakkord, som fra før har vært et symbol på Orlandos seier. I takt 64, i det Charles bæres bevisstløs over scenen, kommer basstemaet nok en gang inn. Denne gangen kommer det seg ikke helt opp til kvinten *d*, men ender opp på tersen *b*, før det faller ned og lander på en forminsket kvint. Temaet «faller fra hverandre» som et tegn på at Charles er overvunnet

6.5.5 No 5.

0.1.0.0 1.0. hp str

Dette korte musikkstykket brukes som en overgang mellom to scener, og begynner etter siste replikk i den første scenen og avsluttes før første replikk i den neste. I den første scenen blir Orlando advart om brorens planer om å drepe ham av den gamle tjeneren Adam og sammen

bestemmer de seg for å rømme til skogs. De første fire taktene består av et *heltemodig* tema i D-dur, spilt solo av førstehornet over strykeakkompagnement. Temaet er fullstendig diatonisk og består kun av akkordtoner med gjennomgangstoner og en dreietone på fjerdetrinnet. Det avsluttes dog med en noe mystisk vridning da akkompagnementet skifter til D-moll i det temaets siste tone slås an i fjerde takt. Bassene ligger på en utholdt kvint gjennom hele temaet og dette bidrar til å gjøre det hele noe uforløst.

Videre kommer obo og harpe inn med et sitat fra (takt 28 i) melodrama nummer 2. Ved forrige anledning bruktes dette temaet til å introdusere Rosalinde og nettopp det samme gjøres her. Den tydelige motivbruken blir dessuten bekreftet utover en hver tvil da Halvorsen har skrevet inn «Ros. ind» over takt åtte. Fra takt sju spiller fiolinene en utstrekkt versjon av det samme obotemaet, til forveksling likt den utstrakte versjonen av temaet i No 2, men uten hele halen. Harpen spiller også en tilsvarende brytning av en D-mollakkord som i No2.

Temaet spilles i kanon mellom første- og andrefiolin hvor andrefiolinene kommer inn en fjerdedel etter og oktaven under. Dette fungerer, nærmest overraskende, elegant med tanke på kromatikken i slutten av frasen. I starten av åttende takt ligger førstefiolin på en tostrøken *giss* mens andrefiolin ligger på en *h*. På fjerde sekstendel springer overstemmen opp til *h* for så å springe ned til *e*, mens understemmen går trinnvis ned til *a* og videre til *giss*. Altså blir hele takten godt forankret i E-dur, som i lys av hovedtonearten fungerer som en vekseldominant. Samtidig foregriper oboene det videre forløpet ved å sirkle kromatisk rundt en *a*. Til tross for opptreden av vekseldominanten går det ikke rett til en ren dominant, men man er i stedet innom en 6-4-forholdning på andre slag i takt 9. Denne går som forventet videre til en dominantseptimakkord som igjen leder til tonika.

6.5.6 No 6. Avslutning av 1. akt

2.1.2.2 4.0.0 T hp str

Som det korteste musikkstykket i skuespillet, som ikke er et signal, har dette en klar funksjon, nemlig som en avrunding eller et etterspill til første akt og spilles som sådan etter siste replikk i det Rosalinde og Celia går ut av scenen. På dette punktet i handlingen har Celia bestemt seg for å rømme sammen med Rosalinde som har blitt bannlyst av sin onkel hertug Frederik.

De to temaene som spilles her er av de mer prominente i *As you like it*. Strykerne spiller unisont forestillingens hovedtema, altså en durvariant av stryketemaet som spilles i No 2 takt 31. Samtidig med dette spiller alle treblåserne utenom fagottene et utdrag fra Rosalindes tema. Noe av

grunnen til at disse to temaene fungerer så godt over hverandre er at Halvorsen ikke har latt temaene fullstendig styre harmonikken. I takt to for eksempel ligger strykermelodien lenge på en g, mens harpen og hornene fullstendig ignorerer dette og holder fast ved en ren D-durakkord fremfor en kvartforholdning. Dette til tross for at melodien løser seg opp nedover til en brutt D-dur-treklang og en forholdning slik ville fremstå som svært naturlig (om ikke nødvendig). Dette er mer påfallende i takt fire hvor akkordunderlaget utgjør en G-moll med kvint i bass og tillagt sekst.

6.6 Andre akt

6.6.1 No 8. Amiens' vise

2.2.2.2 2.0.0 str

Amiens vise er den første av kun et fåtall sanger i *As You Like It*, og synges som tittelen avslører av karakteren Amiens, som var sanger ved den landflyktige hertugens hoff. Sangen har en diegetisk funksjon i det at den synges som en del av handlingen, og omtales av andre karakterer. For eksempel Jacques som umiddelbart etter første vers utbryter «Mere sang, om jeg må be. Det behager mig bedre end jagt og fiskeri» (Wildenvey 1912:55). Tekstlig har sangen fint lite å gjøre med handlingen, men fungerer som en slags understreking av hertugens forherligelse av naturen. Den kan derfor til dels sies å ha den fysiske funksjonen og etablere sted, skjønt skogen har egentlig vært etablert en stund allerede. Sangen kan sies å ha samme rolle med å etablere skogen i *As you like its* overture, hvor sangen opptrer instrumentalt i sin helhet (men i noe annen rekkefølge) fra takt 40. Melodien fra takt 18 blir også videreutviklet og bearbeidet i overturen.

De to versene av sangen er fullstendig adskilt med replikker i mellom, uten noe musikalsk underlag. I manuset står det i tillegg et tredje vers, som synges av Jacques. Kanskje for å differensiere mellom karakterene blir det tredje verset slik det forekommer av partituret ikke akkompagnert, da verset ikke er skrevet inn sammen med de andre og Halvorsen har skrevet «*fremsiges*» før teksten (Halvorsen 1912a:59). Hvorfor det da skulle være av interesse for Halvorsen å i det hele tatt ha dette verset i partituret kan en jo kanskje undres over.

Sangen begynner med et forspill på fem takter. I tråd med Halvorsens bruk av hornkvinter til å symbolisere det landlige og pastorale i *Gurre*, gjentar han det samme her, hvor et hornkvint-tema i D-dur spilles over en åpen kvint i fagottene. Sett i lys av sangens tematikk vil jeg hevde at det er hevet over enhver tvil hva Halvorsens intensjon med dette temaet er. Dette er forøvrig ikke det samme hornkvint temaet som spilles av trompetene i begynnelsen av overturen. Når hornene lander på sine respektive siste toner i forspillet kommer fløytene inn med en ganske uventet trille mellom

giss og *a*. Bruken av det forhøyede fjerdetrinnet kan kanskje være tenkt å skulle gi en assosiasjon til naturtonerekken, men oppleves litt fremmed sett i lys av resten av sangen da dette ikke forekommer noe mer.

Selve sangen akkompagneres hovedsaklig av hele strykegruppen og førstefiolin dobler tidvis melodien. Fra takt fjorten og ut er det et tydelig skifte i stemning, og da teksten gjentas mellom versene kan denne delen greit regnes som et slags omkved. Kanskje mest avgjørende for denne endringen er mengden bevegelse i basstemmene som nå konsekvent endrer tone to ganger per takt, i stedet for å ligge over hele eller flere takter som i versene. Den rytmiske fremdriften blir ytterlige styrket av at fiolinene og bratsjene går over til å spille etterslag på tredje og sjette åttendedel.

De første fire taktene av verset er bygget over et orgelpunkt spilt av celloer og basser, hvorav de to første taktene holder seg til D-dur med noen gjennomgangs- og dreietoner. På andre åttendedel i takt 7 kan det sees ut som om man er kjapt innom en Fiss-moll, men sett i lys av akkordens korte varighet og det øvrige forløpet oppfattes den kanskje mest som en omvending av D-dur med høy septim. Videre i takt 8 går man over til subdominanten G, mens bassene holder orgelpunktet på *d*. Fra takt 10 begynner Halvorsen å forberede et harmonisk utsving på samme sted som melodien går bort fra sin forhenværende trinnvise karakteristikk og heller går over til å vekse mellom å ligge på samme tone og kvint- og kvartsprang. Slik kan melodien forbli relativt enkel samtidig som akkompagnementet kan bevege seg ut i det noe mer utfordrende. Om melodien er skrevet slik for å gi rom for modulasjon i akkompagnementet eller modulasjonen er der fordi melodien har gitt rom for det er en vurdering det er umulig å gjøre uten å ha direkte kjennskap til Halvorsens arbeidsprosess, for eksempel gjennom arbeidsskisser.

Den første indikasjonen på at noe er i ferd med å skje er en *giss* som spilles av førstefagott og i en trille av førstefiolin på fjerde åttendedel i takt 10. Harmonisk har ikke denne noen videre funksjon i H-mollakkorden den spilles over. Den viktigere funksjonen er at den trinnvis forbereder en *aiss* som kommer i takten etter som tersen i en Fiss-durakkord. I tillegg spiller fløyten en trille mellom *eiss* og *fiss* og denne introduksjonen av en høy septim er med på å etablere at denne akkorden ikke skal fungere som en bidominant. Dette blir ytterlige etablert i takten etter hvor hele akkompagnementet spiller en tydelig Ciss-dur-septimakkord som igjen går tilbake Fiss-dur i takten etter. Gjennom disse fire modulerende taktene har sanger-melodien kun ligget på tostrøken *fiss*, ned til tostrøken *ciss* også til slutt ned til enstrøken *fiss* og har dermed, til tross for et harmonisk utsving fra D-dur til Fiss-dur, ikke introdusert en eneste skalafremmed tone.

Omkvedet begynner enkelt med hele de første fire taktene liggende på dominantplanet. I stedet for å gå tilbake til tonika i takt 18 blir den harmoniske rytmen økt til en ny akkord to ganger per takt, i en lang og omfattende kadens. Først via en Fiss-dur med høy kvint og ters i bass til parallelltonearten H-moll rett videre til en D-dur med høy kvint og ters i bass som leder inn i en G-dur. Til slutt følger en alterert versjon av en 6-2-5-1-kadens, hvor sjette trinn har blitt omgjort til en dominantseptim-akkord med kvint i bass (altså H7/F#) som leder til en vanlig moll-akkord på andre trinn (Em) som igjen går til en omfattende forholdningakkord med *a* som grunntone. Den begynner som en *a* med kvart-sekst-forholdning, men så springer basstemmene opp til *d* og spiller en kromatisk linje ned igjen til *a* samtidig som andrefioliner og førsteobo går opp til en *giss*. Det er vanskelig å skulle redegjøre for dette forløpet funksjonelt, men det kan i alle fall sies å være veldig snedig gjort å bruke kromatiske løp til å ende opp på samme akkord som var utgangspunktet. I takten etter følger nok kvart-sekst-forholdning over *a* som denne gangen oppløses på ordinært vis til en dominantseptim-akkord som igjen leder tilbake til tonika D-dur.

I tillegg synges sangen en siste gang a cappella etter No 8 1/2. I manuskriptet er det beskrevet som at Amiens bare nynner de fire første linjene av det første verset før han blir avbrutt av Orlando (Wildenvey 1912:61). I partituret har dog Halvorsen utskrevet en litt mer omfattende variant. Først synger Amiens første linje alene, deretter legger en tenor (som mest sannsynlig er enten hertugen eller Jacques, det kommer ikke frem av partituret) seg på unisont på andre linje før en bass kommer inn på tredje linje og tenorene deler seg slik at sangen blir trestemt. Denne trestemmigheten opprettholdes ut verset. Harmoniseringen her er i grove trekk den samme som i den orkestrerte varianten, men har grunnet færre stemmer naturligvis blitt noe forenklet.

6.6.2 No 8 1/2. Hornsignal

0.0.0.0 2.0.0

Dette signalet for to valthorn forekommer faktisk to ganger helt identisk i skuespillet, og den første gangen er sågar før No 8. Det er litt vanskelig å lese seg til hva som har skjedd her. Første gang temaet spilles er det skrevet inn smått på tre i utgangspunktet tomme sider i partituret mellom No 7 1/2 og No 8. En forklaring på hvorfor disse sidene i utgangspunktet stod tomme kan være at Halvorsen har skrevet inn mellomaktmusikken No 7 og No 7 1/2 etter scenemusikken, og derfor har passet på å la det stå igjen nok sider. Det er også pussig at Halvorsen har skrevet ut dette signalet i partituret, mens det ikke er å finne i noen av hornstemmene.

I begge tilfeller brukes signalet til å markere hertugen. Ved den første er det litt vanskelig å plassere akkurat hvor signalet skal være, da replikkene som er skrevet inn avviker fra det trykte manuskriptet. Det er en mulighet at dette kanskje kan være skrevet inn av Arvid Fladmoe. En indikasjon på dette er blant annet at det står «fyrsten» i stedet for «hertugen». Det blir forøvrig ikke noe mer riktig da, for karakteren var også omtalt som hertug i Reiss-Andersens oversettelse som ble benyttet i 1953 (Shakespeare 1933:287).

Uansett er det skrevet inn en replikk av *fyrsten* som lyder «din spøk er god» (Halvorsen 1912:56) som stemmer tålelig greit overens med replikken «Din spøk er vel en saadan sanger værd» (Wildenvey 1912:45) i manuset. Videre er det skrevet inn en replikk fra Amiens som ikke passer overens med manuset, men denne kan også være forsøkt visket ut, da den er svært utydelig. Etter det følger en ny replikk av fyrsten (som fortsatt er hertugen) «... vår, sommer, høsttid og en vinter flyt. Storm, blåst og vintervind og kulde gryr» (Halvorsen 1912a:56). Dette kan være en omskriving eller nedskjæring av samme passasje i manuset som lyder «Du mener med at her er alting herlig, sommer, vinter, vaar og høsttid veksler. Solen skinner, vind og veiret driver. Vinterblaasten blaaser op og biter og fortæller uten sminket smiger hvem vi er, og hvor vi os befinder» (Wildenvey 1912:45). I manuset fortsetter hertugens replikk omtrent dobbelt så lenge, etterfulgt av en replikk fra Amiens. Dette er i så fall helt strøket, da signalet mest sannsynlig brukes til å markere Jacques og hans følges ankomst. Etter hertugens siste replikk i partituret er det rukket en strek ned til hornsignalet og setningen «vent til horn for munden» (Halvorsen 1912a:56). Etter alt å dømme mimes altså signalet av en eller flere skuespillere på scenen. Det forekommer ikke av partituret hvilken karakter det er som gjør dette, men det kan tenkes at oppgaven tilfaller Amiens som er hoffets sanger. Det er også uvisst om man under oppsetningen var så detaljfiksert at det tostemte hornsignalet måtte mimes av to karakterer.

Andre gang hornsignalet brukes er det langt lettere å slå fast den nøyaktige funksjonen. Her har Halvorsen skrevet inn: «Efter Orlandos repl "Godt mod sålænge Adam" høres hornsignalet først fjernt, siden nærmere» (Halvorsen 1912a:59). Her går man fra en scene med Orlando og Adam over til en scene med hertugen og hans følge. Altså benyttes hornsignalet (denne gang spilt fra utenfor scenen) til å signalisere at hertugen med følge nærmer seg.

6.6.3 No 9. Amiens' (andre) vise

1.2.2.2 2.2.0 T P str

Sammen med sin navnebror No 8 utgjør dette musikkstykket de eneste orkesterakompagnerte sangene i *As you like it*. Sett i lys av dette er det kanskje litt merkelig at de dukker opp såpass tett og

i samme akt (tolv siders mellomrom i et manus på over 150 sider), men det må i så fall tas på manusforfatteren Wildenvey sin kappe og ikke komponisten Halvorsens. Samtidig var jo denne oversettelsen bestilt til Nationaltheatret, så det faller seg naturlig å anta at de involverte har hatt noe å si angående mengden og fordeling av sang i stykket. Når det er sagt var det heller ikke stort flere sanger i originalteksten av Shakespeare. De eneste unntakene er en sang sunget til narren Touchstone av to tjenere, en sang sunget av presten under massebryllupet og en sang sunget av jegere (som forøvrig Halvorsen har satt melodi til uten at den står i manuskriptet).

I likhet med No 8 er No 9 tydelig referert til handlingen, og har derfor også en soleklar diegetisk funksjon. I dette tilfelle er det så tydelig som at hertugen utbryter «Stem op musik! Og Amiens, du synger» (Wildenvey 1912:66).

No 9 starter med en melodi, denne gang spilt av fløyte og obo, over et orgelpunkt. I versene benytter Halvorsen seg her av en utpreget skiftende bakgrunnsteknikk. De to første linjene, som essensielt er identiske, er bygget opp av tre korte fraser på to takter, hvorav den andre frasen er en sekvensering av den første mens den tredje er en kontrasterende og avsluttende hale. Første linje er enkelt harmonisert og orkestrert. Orgelpunktet fra forspillet fortsetter, men er nå forflyttet fra fagotter og klarinetter til bratsjer, celloer og kontrabasser. Harmonisering kan kanskje oppleves litt overraskende (og i overkant) stillestående, da det er visse forventninger i selve melodien som kanskje ikke følges fullstendig opp. I første takt springer melodien fra *ess* til *g* og tilbake igjen og er forutsigbart harmonisert med som en Eb-durakkord. I andre takt går melodien trinnvis fra en *d* via en *c* og lander på *b*. Den åpenlyse harmoniseringen av dette ville vært en Bb-dur og eventuelt behandlet *c*-en som en kort forholdnings- eller gjennomgangstone. Dette ser man også antydning til her, da fagotten ender en nedadgående bevegelse fra takten før på en *d* på første fjerdedel og klarinetten spiller et lite sekstendelsløp som triller mellom *ass* og *b* før det går opp til *c* og dreier tilbake til *b*. Med opptreden av både *ass* og *d* under denne melodien skulle man tro at en tydelig Bb-dominantseptimakkord skulle være etablert, men besynderlig nok tviholder strykeakkompagnement på Eb-duren fra den forhenværende takten. Resultatet av dette er at *d*-en i fagotten og i melodien fremstår som en ganske atypisk stor septim til tonika.

Nærmest eksakt det samme forløper i de to neste taktene, men nå sekvensert ned til submediantplanet. Orgelpunktet har forøvrig ikke forflyttet seg, og forårsaker derfor nok en gang en noe tvetydig harmonikk. Her forflytter førstefiolinene seg ned fra *ess* til *c* og er sammen med melodien med på å mer enn antyde en C-moll-harmonikk. Samtidig fortsetter celloene med sin utholdte kvint med *ess* og *b*. Når denne Bb-en ligger i et såpass lavt leie blir det kanskje mer

naturlig å betrakte den som en kvint i en Eb-durakkord med tillagt sekst heller enn en septim i en C-mollakkord. Fjerde takt er igjen godt forankret i en utvetydig Eb-dur. Et løp i obo og fløyte tilsvarende klarinettløpet i andre takt dissonerer kraftig med melodien, da disse introduserer en *a* over melodiens *ass*. Det kan være at tanken med dette er å forberede vekseldominanten som kommer i den forestående takten. De to neste taktene forløper med en ganske ordinær kadens. Vekseldominant over kvint på første fjerdedel, tonika over ters på andre fjerdedel og vekseldominant med septim på tredje fjerdedel for så å lande på dominant i takten etter. Spesielt for denne dominanten er at den først ikke inneholder ters, før en forstørret sekund (som altså klinger som en liten ters) introduseres i bratsjer og andrefioliner på andre fjerdedel som leder opp til en ters på tredje fjerdedel. Det tilsvarende forekommer forøvrig på tonikaplanet i bratsj i siste takt av forspillet.

Etter seks harmonisk relativt flate takter skrur Halvorsen opp den harmoniske rytmen når melodien blir repetert fra takt 11. Første takt består nok en gang av en Eb-dur, mens andre takt denne gangen er en helt utvetydig Bb-dominantseptimakkord med kvint i bass. I tredje takt kommer en nokså toneartsfremmed D-septimakkord med ters i bass. Melodien som springer fra *c* til *ess* og tilbake utgjør dermed septimen og en liten none i akkorden. Denne akkorden leder videre til en G-moll og fungerer dermed som en bidominant til denne. Den avsluttende kadensen er i hovedsak lik som på forrige linje, skjønt Eb-durakkorden på andre fjerdedel mangler nå ters og kan i forløpet likegodt anses som en forholdning over av vekseldominanten som omgir den.

Etter disse to verselinjene følger en fanfareaktig overgang til et slags omkved. Det fanfareaktige preget skyldes blant annet melodiens struktur som kun er en oppadgående brytning av en Bb-durakkord, som for eksempel lett kunne vært spilt med overtoner på et signalhorn. I opptakten til denne delen har Halvorsen skrevet inn «Tutti». Det fremkommer ikke av partituret akkurat hvem det innebærer, og i manuskriptet står sågar hele sangteksten skrevet som en replikk av Amiens. Tilstede i scenen utenom Amiens er i alle fall Hertugen, Jacques, Orlando og Adam så det er belegg for å tro at det er disse som er med og synger. Gjennom alle de fire taktene ligger en utholdt dominantakkord, spilt med tremolo og triller av strykerne som sammen med en ritardando i siste takt er med på å virkelig gi tyngde når tonika kommer tilbake på første takt i omkvedet.

I selve omkvedet har Halvorsen tatt en noe overraskende avgjørelse. Det introduseres en melodi i fløyte og obo som oppleves som veldig dominerende i forhold til melodien som oppleves som en mer harmonisk utfyllende mellomstemme. Dette inntrykket blir ytterligere forsterket av melodiens flate rytmikk bestående av 22 fjerdedeler på rad. Melodikken i dette strekket følger et forholdsviss

stramt mønster hvor den først går ned en ters og deretter opp en sekund. I de fire første taktene repeteres hver tone tre ganger før de i femte og sjette takt skiftes for hver fjerdedel etter samme mønster. Den harmoniske rytmen følger også melodien fullstendig, i det at det er ny akkord for hver nye tone i melodien. Dette er med på å underbygge at melodien har en mer harmonisk funksjon, da den ikke oppleves å leve uavhengig av akkompagnementets harmonikk.



Alt ven-skab er vam-melt, al els-kov er tó-vet, men her un-der ló-vet er in-gen bed-rø - - vet.

Johan Halvorsen - *As You Like It* No 9 t: 21–29

Hvilken akkordtone melodien ligger på følger også et fast mønster. I første takt, hvor akkorden er en Eb-dur, ligger melodien på grunntonen *ess*. I andre takt, Ab-dur, ligger melodien på tersen *c*. I tredje takt hvor akkorden er D-dur er melodien igjen på grunntonen, mens den i neste takt ligger på tersen til akkorden G-dur. Dette indikerer da selvfølgelig at akkordrekken også følger et fast mønster som i dette tilfellet er en rekke av dominanter. Alle grunntonene i rekken er diatoniske i hovedtonearten Eb-dur, mens akkordtonene ikke nødvendigvis er det. Spranget fra takt 22 til 23 blir da en tritonus i stedet for en kvint ned/kvart opp, og akkorden i takt 23 er blitt dominantisert i stedet for den diatoniske moll-akkorden med forminsket kvint. Også de neste akkordene i rekken blir dominantisert, med G-dur i stedet for G-moll, C-dur med septim i stedet for C-moll og F-dur med septim i stedet for F-moll. Mønsteret opprettholdes frem til siste fjerdedel i takt 26 hvor en tritonus-substituert vekseldominant bryter ut og leder ut i en nesten to takter lang forholdsakkord over dominanten som forløses på siste fjerdedel i takt 28.

Til slutt følger et etterspill på fem takter hvor et orgelpunkt i *ess*, à la det i forspillet og verset, reintroduseres. Etter etterspillet kan det se ut som om intensjonen har vært å repetere stykket fra toppen, da det er skrevet inn «straks da capo» (Halvorsen 1912:65) i siste takt. Forøvrig har noen gjort en endring med blå blyant og forflyttet repetisjonstegnet til takt 5, hvor verset begynner. Dette kan mest sannsynlig være gjort rett og slett for å spare tid. Problematikken er da igjen å avgjøre om dette stammer fra Halvorsen eller Fladmoe. Forøvrig ser det i orkesterstemmene ut til at repetisjonstegnet har blitt skrevet inn ved takt fem opprinnelig, så sannsynligheten for at dette er Halvorsen er stor. Halvorsen har ikke skrevet inn bestemte instruksjoner for hver gjennomspilling, så slik det fremstår i partituret spilles begge versene identisk, med kun det tekstlige og noen små rytmiske endringer i melodien som forskjeller.

Som en liten digresjon kan det nevnes at da Wildenvey bearbeidet sin oversettelse og utga

den under tittelen *Leken i skogen* i 1942 ble teksten til begge av Amiens' viser omskrevet (Wildenvey 1942:68 og 85). Wildenvey oppretthold allikevel samme verseform og linjestruktur som i 1912-utgaven. Det kan jo tenkes at han valgte å gjøre nettopp dette for at Halvorsens melodier fortsatt skulle kunne anvendes.

6.6.4 No 9 1/2. Sluttkor i 2. akt

1.2.2.2 2.2.0 T P str

Som en avslutning på andre akt bruker Halvorsen en reprise av korpartiene fra No 9. Halvorsen har skrevet inn stikkreplikkene «kom, kjære gamle - - - som venner samle» (Halvorsen 1912:70) som er en del av Hertugens siste replikk i andre akt (Wildenvey 1912:67). Reprisen er ikke skrevet inn i manuset, og teksten er derfor ikke gitt til noen bestemt karakter. Scenen slutter med at alle karakterene går inn i Hertugens grotte, med andre ord ut av scenen, og det sett i sammenheng at Halvorsen kun har skrevet «kor» i partituret betyr antageligvis at sangen blir sunget av et kor utenfra scenen. Dette er derfor kanskje det eneste stedet i stykket hvor sang opptrer ikke-diegetisk. En tolkning kunne også være at det er karakterene selv som synger på veit ut, men da vil dette vært naturlig at musikken avtok i styrke i stedet for å intensivere slik det står i partituret.

6.7 Tredje akt

6.7.1 No 11. Melodrama (3 akt) og Hyrden og narren

2.2.2.2 4.2.3 T P hp str

Tredje akt begynner med en scene med Hertug Fredrik, to hoffmenn og Oliver. Hertug Frederiks siste replikk «Gjør dette straks og vis ham vinterveien» (Wildenvey 1912:70) følger et større sceneskift til Ardennerskogen. Det synes litt besynderlig at det kommer et mer enn halvannet minutt langt musikkavbrudd helt i begynnelsen av akten, og slik det fremstår av partituret er det ingenting som skjer på scenen i mellom stikkreplikken og Orlandos entré i takt 43. I manuskriptet er det heller ikke skrevet inn mer enn «(Oliver føres ut. De andre gaar.) (Sceneforandring)» (Wildenvey 1912:70) og scenebeskrivelsen «Aften i Ardennerskogen. Maaneskin.» (Wildenvey 1912:71) på den påfølgende siden. I 1953-oppsetningen ser det ut til at sceneskiftet har vært løst ved at hoffscenen utspiller seg foran teppet, og at teppet ikke åpnes før i takt 39 hvor det står skrevet «teppet opp» i en rød firkant (Halvorsen 1912a:75).

Etter at Orlando kommer inn roes musikken fra takt 45 betraktelig ned og Orlandos replikker er blitt skrevet inn i partituret. Første takt er en homofon akkord med fermate, som gir stor fleksibilitet til å avpasse musikkens tempo etter skuespillerens. Videre domineres musikken av en

melodi i første fiolin over et akkompagnement av utholdte akkorder og en rytmisk bass som spilles pizzicato. Her er melodien utformet slik at første tone i hver takt er utholdt, mens siste del av takten består av åttendedeler. Dette gir også gode forhold for å avpasse tempo. Når dette mønsteret brytes i takt 54, ved at førstefiolinene sammen med fløyte og obo spiller et nedadgående sekstendelsløp i begynnelsen av takten, er det et opphold i dialogen. Halvorsen har satt en tydelig strek under det siste ordet som skal sies i hver takt, hvilket sannsynligvis skal sammenfalle med fiolinens nedadgående åttendedelsbevegelse.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Bass. The score is marked 'Rolig' (calm) and 'pp' (pianissimo). The music is in 4/4 time. The first violin part has a melodic line with slurs and accents. The bass part has a rhythmic pattern with 'pizz' (pizzicato) markings. The other instruments provide harmonic support with sustained chords.

Johan Halvorsen - As You Like It No 11 t: 45–49

Av en eller annen grunn er to av linjene fra manus blitt fullstendig skrevet om på dette punktet. Orlandos første linje, som i manus er «Flam her, mit vers, og røb min elskovs lue» (Wildenvey 1912:71) er blitt byttet ut med «Heng her mitt vers og bevidn min kjærlighet» (Halvorsen 1912:92). Denne forandringen må ha kommet seint i prosessen, da Halvorsen har skrevet inn den opprinnelige replikken for så å ha strøket den ut. Andre linje står som i manuset, mens tredje linje «La fra din sfære dine kyske blikke skue» er likeens erstattet med «Les du som alt om sorgfull elskov vet». På dette punktet i handlingen løper en delirisk Orlando rundt og skogen og henger opp kjærlighetsdikt på trærne, og det er tydelig at det har vært viktig å opprettholde verseformen og rimene i omskrivingen. Nøyaktig hva som ligger bak omskrivingen er det vanskelig å si noe om, antageligvis er det snakk om en kunstnerisk frihet og preferanse fra regissør Dybwad. At Dybwad ikke hadde skrupler for omskrivinger av kildemateriale kommer også tydelig frem i et intervju hun ga til avisen Tidens Tegn:

«But how delightful Shakespeare is to work with! I can do with him what I wish – add, take away; he is so great, so endlessly rich and fertile that nothing can bother him» (Waal 1967:95)

Med dette i bakhodet og skriftlig dokumentasjon på omskriving av manuset kan man nok trygt anta at også andre replikker (som ikke er skrevet inn i partituret) ble skrevet om.

De videre linjene er identiske mellom manuskriptet og partituret frem til niende linje hvor ordene «Gaa paa» er blitt byttet ut med «Frem, frem» og «la hvert barket trø bekjende den skjønn,

rene uforlignelige hende» byttet med «lad hver bark bekjende den skjønne uutsigelige hende». Her kan omskrivingen kanskje like mye skyldes å effektivisere og forenkle språket, for eksempel ved at den siste linjen er blitt nedskåret fra 21 til 17 stavelser.

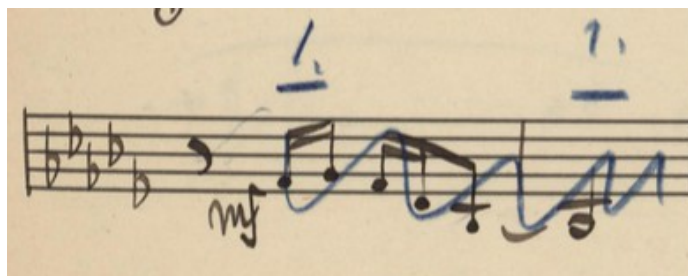
Ved takt 63 kommer et skifte som er så drastisk at det nesten er litt overraskende at Halvorsen ikke har definert den etterfølgende delen som et eget musikkstykke. Denne delen har sågar blitt gitt et eget navn (et av få i *As You Like It* som Halvorsen selv har gitt navn), nemlig *Hyrden og narren*. Det blir også satt et nytt tempo, en ny taktart og det introduseres et helt annet musikalsk materiale. I tillegg går andrefløyten over til å spille piccolofløyte, triangel introduseres og harpe og tromboner utgår.

Her benytter Halvorsen seg av noen dramatiske effekter som er svært lette å tolke med sikkerhet. Tittelen henviser til hyrden Korin og narren Touchstone, som forøvrig dukker opp umiddelbart etter Orlandos diktseanse i skogen. Store deler av det musikalske materialet er tydelige referanser til *No 3 Narrens entré*, for eksempel klarinettene i takt 69 og 70 hvor de spiller det treklangsbaserte motivet med kromatiske forslagstoner (denne gangen i Dess-dur). Som en kontrast til dette spiller obo legato et roligere, mer pastoralt tema som åpenlyst representerer Korin. For å forsterke kontrasten mellom de to temaene har Halvorsen fiffig nok valgt å la de gå i forskjellige taktarter. Narrens tema går fremdeles i 2/4-takt mens Korins har en konsekvent triolunderdeling og er derfor blitt notert i 6/8-takt. Obotema må kunne betraktes som hovedtemaet, mens narre-temaet bykser kvikt og uforutsigbart rundt med en rekke innskytelser og avbrytelser. Dette skaper klare bilder av den ivrige Touchstone som bykser rundt den mer avbalanserte og filosofiske Korin.

I manuskriptet står det kun «Dag igjen. Korin og Touchstone kommer», uten noen videre scenebeskrivelse. I stemmen til andre cellopult har utøveren skrevet inn «teppet går» i takt 74 (Halvorsen 1912b:780), så det kan tenkes at teppet går ned etter Orlandos scene. Dette vil i så fall bety at mer enn en tredjedel av musikkstykket spilles uten noen synlige skuespillere. Det virker forøvrig litt tvilsomt, da hverken partituret eller noen av de andre orkesterstemmene refererer til at teppet går ned eller opp. I takt 63 og 64 har dessuten Halvorsen skrevet «tom scene» (Halvorsen 1912a:78).

Dette er heller ikke den eneste informasjonen som spriker på dette stedet, og det er tydelig at Halvorsen har revidert det flere ganger. Det tydeligste tegnet på dette er at *Hyrden og narren* faktisk ikke er fullt skrevet ut i partituret. De fem første taktene er skrevet inn, men er blitt krysset ut. Etter dette gjør sidetallene et byks fra side 94 til 115. Her har altså Halvorsen revet ut resten av No 11 (og hele No 12). Over takt 62 har han også skrevet «Event. avslutning» (Halvorsen 1912a:78). Det er ser likefullt ut som at han ombestemte seg, for på de to nederste notesystemene på siden har han

skrevet ut obostemmen fra hele *Hyrden og narren*. Her er det heller ikke fritt for revisjoner, da Halvorsen har krysset ut hele første hus, samt de tre siste taktene. I flere av orkesterstemmene er det likeens trukket en strek (med blå blyant slik som i partituret) fra takt 67 til takt 76, og de tre siste taktene er konsekvent strøket ut. Mengden bevegelse i musikken tilsier at det er tvilsomt at det var tiltenkt at noen dialog skal gå over. Derfor er nok forkortingene gjennomført nettopp for å spare tid. Halvorsen har øyensynlig også bestemt seg for å tynne ut orkestrasjonen etter at stemmene er skrevet ut, da det i flere av strykerstemmene er skrevet inn at de ikke skal spille. For eksempel står det i bratsjstemmen «slutt for oss. Derefter no 15» (Halvorsen 1912b:690), mens hele partiet er krysset ut og erstattet med «fine» i førstefiolinen (ibid:641). I takt 66 er det også skrevet inn et sitat fra begynnelsen av No 3 i fagott, men dette er også blitt strøket ut med blå blyant (Halvorsen 1912b:235).



Johan Halvorsen - *As You Like It* No 11 t. 66–67
(fagottstemme)

6.7.2 No 12. Intermezzo (ved sceneskifte i 3. akt)

2.2.2.2 4.2.3 T P str

Av en eller annen grunn har dette, som er et av de mer omfattende musikkstykkene i *As you like it*, tilsynelatende blitt strøket i sin helhet. Stykket står utskrevet i orkesterstemmene, men partituret gjør et hopp fra slutten av No 11 på side 94 (Halvorsens paginering) til No 13 på side 115 (fra side 78 til 79 i den digitale utgaven). Over No 13 har Halvorsen skrevet inn «No 12 mangler - kan utgå» (Halvorsen 1912:79).

Da det ikke er skrevet inn stikkreplikker eller utenommusikalske funksjoner i orkesterstemmene er det vanskelig å si akkurat hvor musikken skulle komme og hvilken funksjon den skulle ha. Det eneste man har å gå ut i fra er tittelen «Intermezzo» i orkesterstemmene. Øyvind Dybsand har i sin verkoversikt tilskrevet dette til et sceneskifte (2016b:47). Dette skulle antageligvis skje på side 96 i manuskriptet, hvor Wildenvey har skrevet en ganske tydelig instruks «(Musik. Sceneforandring.)» (Wildenvey 1912:96). Scenen før foregår ute i skogen med Rosalinde

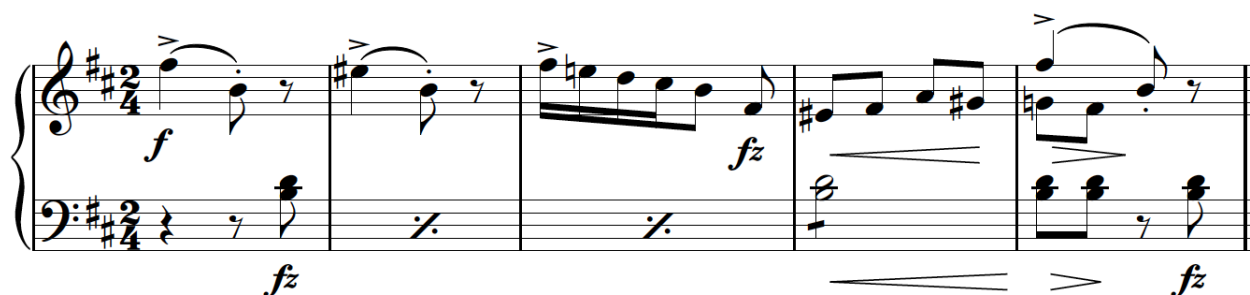
og Orlando mens scenen etter er med Rosalinde og Celia ved Rosalindes hytte (loc. cit.). Dette har kanskje vært tenkt som et mer omfattende sceneskift, som deretter ble nedskalert og effektivisert. En annen mulighet er selvfølgelig at No 12 slettes ikke utgikk, da Halvorsens tross alt skrev «kan utgå» og ikke «utgår».

Da Halvorsens musikk ble benyttet under Dagmartheatrets oppsetning av *As you like it* i København i 1913, ble No 12 i alle fall ikke strøket, da «det sidste Intermezzo» ble fremhevet som noe positivt av *Politikens* anmelder (i Dybsand 2016a:660).

6.7.3 No 13. Pippa og Sylvius

0.2.0.0 2.2.0 str

Dette musikkstykket er, om ikke merkelig, i alle fall litt overraskende i stemning det setter og er uten tvil den mest dramatiske musikken siden No 4 (som ble spilt under slåsskampen mellom Orlando og Charles). Det overraskende med dette er at på dette punktet i handlingen er det slettes ikke spesielt dramatisk. Musikken brukes her som en overgang mellom en scene hvor Rosalinde og Celia samtaler om Orlando og en scene hvor den kjærlighetssyke Sylvius forsøker å kurtisere den uinteresserte Pippa. Musikken her er utvilsomt ment som en introduksjon for de to sistnevnte karakterene. En forklaring på hvorfor Halvorsen har tydd til såpass dramatisk musikk her kan være at samtalen mellom Pippa og Sylvius er tolket mer som en krangel, og at musikken skal være et uttrykk for Sylvius' desperasjon. Denne forklaringen kan også videre forsterkes ved Halvorsen rett og slett valgte å bruke anledningen til å snike inn noe mer dramatisk, da *As you like it* i bunn og grunn inneholder svært få dramatiske scener. Slik kan dette føles som et friskt pust to tredjedeler ut i teaterstykket.



Johan Halvorsen - *As you like it* No 13 t:1-5

Her har Halvorsen skrevet inn Rosalindes replikk «Det er et syn som opfordrer til elskov!» (Halvorsen 1912a:79) som sin stikkreplikk. Det synes litt merkelig da Rosalinde i følge manus har nok en replikk etter denne, og med tanke på musikkens brå og kraftige innsats synes det tvilsomt at

replikken skal sies over dette. Jeg kan tenke meg tre potensielle forklaringer på dette. Jeg har allerede visst at produksjonen ikke har vært redd for å kutte stoff fra manuset, så det kan rett og slett være at replikken er strøket. Hvis musikken er tiltenkt å skulle begynne umiddelbart i skiftet kan Halvorsen ha skrevet replikken før for å ha et par sekunder reaksjonstid. Dette virker dog heller tvilsomt, da jeg ikke har sett noen andre tilfeller av at han har gjort nettopp dette. Den tredje forklaringen, som man alltid må ha i bakhodet, kan rett og slett være at Halvorsen har skrevet feil.

Musikalsk har Halvorsen ikke spart på kruttet. Musikkstykket åpner med et tema i h-moll som består av tre korte fraser spilt forte av fioliner og celloer. Den første et sprang fra *fiss* til *h*, den neste fra *eiss* til *h* (altså en forstørret kvart) og den tredje et diatonisk skalaløp på sekstendeler igjen fra *fiss* og ned til *h*. Deretter spiller trompeten et svar som går fra *fiss*, innom *eiss* som kromatisk dreietone, opp igjen til *fiss* etterfulgt av et sprang opp til *a* og avsluttes med å gå kromatisk ned igjen til *fiss*. De første fire taktene repeteres deretter identisk, med unntak av første slag i femte takt som bindes over fra takten før. Under hele temaet markerer det øvrige orkesteret en H-mollakkord gjennom komplementærrytmske støt spilt *forzando*.

I takt ni stopper trompeten opp på *g*, fremfor å gå videre ned til *fiss* som i takt fem. Sammen med førsteoboene som på samme sted tar opp det første motivet fra strykerne, men transponert opp til *g*, dreier dette det harmoniske planet over til G-dur, uten at bassene, bratsjene og hornene spiller noe annet enn hva de har gjort før. Strykerne plukker opp *d*-en som oboen lander på og spiller kromatisk fra den opp til en *g* samtidig som underlagsstemmene skifter toner og tilsammen utgjør en dim-akkord. Over denne spiller oboene en kromatisk forvrengning av de fem første tonene fra trompetfrasen i opptakten til takt 4. Hele motivet er nå flyttet ned en heltone, og i stedet for å springe opp en liten ters fra tredje til fjerde tone introduseres nå nok en kromatisk dreietone, denne gangen halvtonen over. I takt 13 løses dim-akkorden opp til en H-moll med ters i bass, samtidig som oboene nok en gang tar opp igjen den første strykefrasen, men denne gangen i omvendning spilt fra *h* og ned til *fiss*. Som i takt 9 plukker strykerne i takt 13 opp oboens siste tone og spiller kromatisk opp en kvart, essensielt en modulering opp en stor ters av hele frasen.

Akkordunderlaget følger opp modulasjonen og lander på en ny dim-akkord i takt 15. Over denne gjentar oboene, nå doblet av et horn, varianten av trompetfrasen. Denne er også modulert opp en stor ters. I takt 17 kommer en kvart-sekst-forholdning over hovedtoneartens dominant som oppløses til en dominantseptim-akkord i takt 18. Denne kadensen blir tillagt litt kromatisk krydder gjennom en linje spilt av første- og andrefioliner. Over forholdsakkorden går de fra grunntonen *fiss* opp til en liten ters og går kromatisk ned til *giss* og *g*. Når forholdningen oppløses på første slag i takten etter går ikke fiolinen, slik man kanskje skulle forvente, rett ned til *fiss*, men veksler i stedet

mellom det lave andretrinnet *g* og grunntonen *fiss* i en åttendedels rytme. Fra takt 19 er man tilbake på tonika H-moll og denne holdes ut de resterende sju taktene. Over dette repeterer fiolinene hovedtemaet, oboene spiller et komplementærritmisk ekko av fiolinenes sekstendelsbevegelse. Når trompeten repeterer sitt svar fra åpningen er den denne gangen forsterket av et doblende horn mens andretrompeten og andrehornet ligger på en *fiss* som en orgeltone. Avslutningsvis vokser kontrabasser og celloer ut av dette svaret og spiller en forvrengt krepsgangvariant av det.

6.7.4 No 14. Tille og Touchstone

0.2.2.2 0.0.0 P str

Av en uvisst grunn kan det virke som at det er narren Touchstone som har blitt tilegnet mest musikk i *As you like it*, da dette er det tredje musikkstykket med en funksjon som dreier seg rundt ham, denne gangen i ledtog med hyrdinnen Tille. Musikken har denne gangen to forskjellige primærfunksjoner. De første tolv taktene fungerer som en introduksjon for de titulære karakterene, mens resten er små innskudd eller avbrytelser i en samtale dem i mellom.

Johan Halvorsen - *As you like it* No 14. t:1–8

Det umiddelbart mest dominerende motivet i dette musikkstykket er et litt pussig motiv som må kunne kalles primært rytmisk, siden dette motivet vil omtales en god del i resten av analysen vil jeg herifra omtale det som *det rytmiske motivet*. Dette spilles pizzicato av strykerne sammen med obo og klarinett. Underlaget spiller i de første to taktene en helt statisk B-dur, mens førstefiolin og obo sammen spiller kromatisk fra kvinten *f* ned til durtersen *d*. I takt tre og fire spiller underlaget videre en meget diffus akkord, med blant annet et tillagt fjerde-trinn og stor septim. Selv om det er vanskelig å tillegge denne akkorden en bestemt harmonisk funksjon, er Halvorsens intensjon helt klar. Ved å heve bratsjene opp fra tersen til kvarten kan nemlig den kromatiske bevegelsen i fiolin

og obo fortsette uten at man får den ekstremt krasse dissonansen dur- og mollters på en gang. Ved å legge førsteklarinett og andrefiolin ned fra *b* til *a* får også akkorden et visst dominantisk preg, spesielt på siste åttendedel i tredje takt, som i bunn og grunn utgjør en F-dominantseptim med kvart i bass som igjen leder inn til en B-dur med en to-en-forholdning på toppen. Fra takt fem sekvenseres hele figuren opp en stor ters og repeteres i sin helhet, men denne gangen i moll.

Det er vanskelig å avgjøre om Halvorsen har tenkt dette rytmiske motivet som et tredje motiv som representerer narre Touchstone, eller om dette skal assosieres med Tille. Grunnen til at dette blir vanskelig er at disse karakterene kun opptrer samme ut resten av forestillingen. Kanskje er det enkle og uelegante uttrykket i temaet nettopp et uttrykk for den enkle og uelegante Tille, som omtaler seg selv som regelrett stygg (Wildenvey 1912:107).



Johan Halvorsen - As you like it No 3 t:7–8 og t:2–3 og No 13 t:2

Da dette er det tredje musikkstykket i *As you like it* som har oppgaven å representere (blant annet) narren Touchstone er det kanskje overraskende at Halvorsen her har valgt å ikke bruke det karakteristiske treklangsmotivet som ble etablert i No 3 sammen med narren. Samtidig kan det ha vært Halvorsens intensjon at narren på dette stadiet allerede er så godt etablert, at det ville vært unødvendig å gjøre mer enn å antyde ham.

Det som derimot henger igjen fra No 3 og No 11 er det lille bassmotivet som her gis en desto mer prominent rolle. Selv om motivet, som tidligere gikk i 2/4-takt, denne gangen spilles i 6/8-takt oppleves egentlig ikke forandringen som så stor. Mye av dette må tilskrives opptakten på to sekstendeler, som ved å denne gangen komme på tredje åttendedel i sekstakten fortsatt oppleves som et lett innpust før den mer bastante nedadgående treklingsbrytningen. Temaets første fire innsatser kommer her spilt i oktaver av fagottene som et forløsende svar i det ovenfor omtalte rytmiske motivet. Det spilles først to ganger i hovedtonearten B-dur før det sammen det moduleres opp og spilles i D-moll ytterligere to ganger. I opptakten til takt 9 plukker førstefiolin og obo opp de første fire tonene av motivet, men går fra tredje til fjerde tone ned en kvart i stedet for en ters og etablerer det dermed på dominantplanet F-dur. Motivets første fire innsatser kommer her spilt i oktaver av fagottene som et forløsende svar i det ovenfor omtalte rytmiske motivet. Det spilles først to ganger i hovedtonearten B-dur før det sammen det moduleres opp og spilles i D-moll ytterligere to ganger. I opptakten til takt 9 plukker førstefiolin og obo opp de første fire tonene av motivet, men går fra tredje til fjerde tone ned en kvart i stedet for en ters og etablerer det dermed på dominantplanet F-dur. Motivet kastes frem og tilbake mellom disse og fagottene som umiddelbart spiller et komplementærritmisk svar, men går i stedet for en kvart ned en oktav opp. Den siste oktaven dobles også av kontrabassene. Når fiolinene og oboene svarer igjen blir den siste tonen senket med en halvtone og er dermed med på å etablere en F-dimakkord.

Fagottene svarer igjen og slutter frasen nok en gang med oktav, som er upåvirket av skiftet i harmonikken. I takt 11 fortettes rytmen og begge instrumentgrupper kommer gjennom temaet respektive to ganger i løpet av en takt. På første åttendedel i takt 12 bråstopper hele orkesteret og fagottene henger brått igjen alene. Selv om dette bassmotivet tidligere kun har representert Touchstone, tror jeg denne vekslingen mellom diskant- og bassinstrumenter kan kanskje være et uttrykk for hver av de respektive karakterene. Slik blir den etterhengende fagotten et uttrykk for den overivrige Touchstone som kanskje er litt i sin egen verden.

I slutten av takt 12 har Halvorsen skrevet en fermate over en åttendedels pause og skrevet inn Touchstones replikk «Kom så kjære Tille, jeg skal nok sanke gjeterne sammen igjen lille Tille» (Halvorsen 1912a:81) i en hake mellom tredje og fjerde slag. Etter fermaten kommer nok en gang det rytmiske motivet, denne gangen på subdominantplanet Ess-dur. Dette oppleves kanskje litt overraskende etter fire takter på dominantplanet. Topptonene, som mer eller mindre oppleves som en melodi, begynner denne gangen ikke på akkordens kvint, men på kvarten og oppløses dermed ned til en stor ters. Denne svinger videre nedom en forstørret sekund (som gjerne oppleves auditivt som en liten ters) før den lander på den store tersen igjen. Her ser man forøvrig en liten svikt i Halvorsens korrekturlesing, da han på første slag i førstefiolinen har skrevet en *a* i stedet for en *ass*. Samme feilen har han gjort i orkesterstemmen, men har der blitt rettet med grå blyant (Halvorsen 1912b:647), sannsynligvis av utøveren selv. I oppholdet i den rytmiske figuren (på tredje slag) spiller fagotten nok en gang en firetoners variant av bassmotivet.

I takt 14 følger nok en fermate med replikker over. Denne gangen holdes en oktav av kontrabassene og celloene. Etter fermaten kommer et nytt innskudd, men her har Halvorsen effektivisert ved å kutte ut den rytmiske figuren og bare satt inn fagottenes fire toner. Motivet er denne gangen flyttet en tone ned med en kromatisk forskyvning, slik at fagottene spiller en *a* som dreier oppom *b*, tilbake til *a* og til slutt ned til *ess*. Over celloene og kontrabassenes *ess* oppleves dette ukarakteristisk krast for motivet, som hittil har opptrådd fullstendig diatonisk, med et andretrinn som dreietone som største dissonans. Dette samsvarer med Touchstones direktehet, «Hør, Tille, holder du nu rigtig av mig? Er du fornøiet med saa simple træk som mine?» (Wildenvey 1912:105). Han er altså ferdig med å spille spill og spør heller Tille rett ut, som på sin side spiller ignorant; «Gud bevare mig vel, hvad mener du? Træk, sa du?» (Wildenvey 1912:106). Det rytmiske motivet kommer nå i sin mest forvrengte utgave. Strykerne, med unntak av førstefioliner, holder en forminket A-mollakkord med ters i bass, mens førstefiolinene og førsteoboer spiller kromatisk fra et lavt niende trinn og ned til et stort sjuende trinn. I starten av takt 17 spiller hele orkesteret en svært dissonerende og rotløs akkord. Strykerne opprettholder sin A-

dimakkord mens førsteklarinett spiller en *ass* og fagottene unisont bykser fra *ass* til *d*. Det kan nesten se ut som om Halvorsen har skrevet inn feil fortegn i noen av stemmene, men fagottenes *ass* introduseres alt i opptakten og er såpass prominent at den umulig kan være en feil. Det samme gjelder strykernes *a*, som tross alt holdes over fra takten før. Kanskje slapp en så dissonerende akkord som er såpass ukarakteristisk for Halvorsen og *As you like it* igjennom rett og slett fordi den opptrer for kort til å skape noe mer ubalanse. En slik *mislykket* akkord kan også være nok et uttrykk for Touchstones mislykkede forsøk på kurtisering.

Her antyder partituret at regissøren har tatt seg nok en kunstnerisk frihet fra manuskriptet. Touchstone er antydnet omtrent slik den står i manuskriptet, men mens manus sier at Tille skal respondere med å være stille og se dum (Wildenvey 1912:106) står det i partituret at hun repeterer replikken «Træk, sa du?» (Halvorsen 1912a:82). Slik jeg tolker det kan det enten bety at Tille spiller dum med å late som hun ikke forstod ham, eller at hun ble så perpleks av spørsmålet at hun er helt oppriktig satt ut. Basert på lekenhet i den etterfølgende musikken heller jeg mest mot det første.

Johan Halvorsen - *As you like it* No 14. t:18–20

I opptakten til takt 18 spiller fiolinene et raskt triol-løp som ender opp i en spretten figur hvor de spiller *f*-er over tre oktaver. På fjerde slaget i takten kommer klarinettene, fagottene, celloene og kontrabassene inn med en tritonus-substituert dominant som leder tilbake til tonika i takt 19. Fra og med takt 18 er det ikke skrevet inn noen replikker, og den resterende musikken spilles uten avbrudd eller opphold. Tille og Touchstones scene er ikke ferdig, men partituret sier ingenting om hva disse tar seg til etter takt 17. Dialogen kan ha kommet inn igjen ved takt 23, da orkesteret derifra og ut spiller så svakt at det ikke burde være noe problem å snakke over det.

6.7.5 No 15. Narren

0.2.2.2 0.0.0 P str

Det siste musikkstykket i fjerde akt er nok en musikalsk representasjon av narren Touchstone og

hyrdinnen Tille. Halvorsen har skrevet inn narrens replikk «så er det lettere at løpe fra det hele (ud)» (Halvorsen 1912a:83). I tillegg har han skrevet «slut på 3die akt» (Halvorsen 1912a:83) etter sluttstreken. Dette passer ikke overens med teatermanuskriptet. For det første har Touchstone en lengre replikk etter stikkreplikken, mens partituret sier at han forlater scenen umiddelbart. Orkesteret spiller fra første innsats sterkt og over et bredt register, så det er ellers tvilsomt at narren sier resten av replikken sin over dette. Dette kan selvfølgelig være nok et eksempel på for høy musikk, som kritikken fra Stockholm hevdet (Dybsand 2016a:661), men det virker mer naturlig at regien har latt frasen «løpe fra det hele» (Wildenvey 1912:109) stå som narrens siste ord i akten. Stikkreplikken har forøvrig blitt forsiktig strøket ut med blå blyant, men uten at det er skrevet inn noen ny kan jeg ikke annet enn å gå ut i fra at det er denne som gjelder.

Noe som er vanskeligere å forklare er at Halvorsen skriver at dette er slutten på akten. No 6 og No 9 1/2, som avslutter henholdsvis første og andre akt spilles begge etter sine respektive akters siste replikk og er følgelig bokstavelig talt slutten på akten. Når Halvorsen skriver «slut på 3die akt» (Halvorsen 1912a:83) så kan det jo rett og slett være at han bare mener at det ikke er mer musikk i akten. Samtidig er det litt besynderlig at denne akten ikke avsluttes med musikk likt de andre aktene. I tillegg kan det såvidt skimtes i takt 16 at Halvorsen er skrevet inn noe om teppet, for så å ha visket det ut. Nå har jeg allerede påpekt flere steder hvor partituret tydelig beviser at det er blitt gjort beskjæringer og omskrivninger i manuskriptet, men i dette tilfellet vil det i så fall være snakk om elleve fulle sider (Wildenvey 1912:110–121) fordelt på to scener. Den første er en kortere scene med Rosalinde og Jacques mens den andre er en lengre scene med stykkets to protagonister Rosalinde og Orlando.

Det er egentlig litt rart at en så lang og avgjørende scene mellom stykkets hovedpersoner passerer uten noe musikkunderlag og faktisk er det bevis som tyder på at Halvorsen har hatt en plan for det. I siste takt kan man nemlig skimte at Halvorsen har skrevet «gå til no 10 igjen» (Halvorsen 1912a:83), men pusset det ut igjen. Det er derfor tydelig at Halvorsen har hatt intensjon om å bruke serenaden spilt mellom andre og tredje akt som underlag til denne scenen, men siden han har pusset det ut er det vanskelig å si om dette ble gjennomført. Dette ville i så fall ha gjenspeilet bruken av No 6 Første møte i *Gurre* som først ble brukt som underlag til en scene med Kong Volmer og Tovelill og deretter brukt som mellomaktmusikk. Riktig nok i omvendt rekkefølge denne gangen.

Musikalsk benytter No 15 seg av eksakt samme tematiske materiale som No 14, og åpner med det rytmiske motivet med den kromatiske nedadgående linjen på toppen. En avgjørende forskjell er at den kromatiske linjen nå spilles i parallelle terser av både oboene, klarinettene, første- og andrefiolinene. Toppstemmen begynner da, som i No 14, på kvinten *f* mens understemmen går

fra tersen *d*. Det forårsaker noen veldig dissonerende øyeblikk, det første allerede på andre åttendedel i første takt. Mens bratsjene spiller et dobbeltgrep med *d* over *b* gjennom hele takten, går understemmene ned fra *d* til *ciss* og resulterer at man i et lite øyeblikk får både dur- og mollters på samme tid. Halvorsen kan antageligvis ha latt dette passere for å få den kromatiske linjen samtidig som at dette forekommer så kort. Den parallelle tersbevegelsen kan også være med på å markere det naivistiske med forholdet mellom de to komiske karakterene. Understemmen blir fra nest siste til siste tone nødt til å gjøre et heltonesprang for å lande på akkordens grunntone og ikke en halvtone over. I takt tre springer understemmene ned og spiller en sekst under overstemmen. Slik blir takt 3–4 egentlig bare en omvending av takt 1–2.

I takt 5, hvor No 14 modulerte til D-moll, flyttes temaet nå til en mer konvensjonell subdominant med kvint i bass som går tilbake til tonika i takten etter. Her blir også den kromatiske topplinjen snudd for første gang, og går kromatisk opp fra en forstørret kvart over subdominant og lander på tersen i tonika. Den kromatiske understemmen har her blitt kuttet ut og erstattet med statiske akkordtoner. I takt 7 legger underlaget seg på dominanten F-dur. Over dette går den kromatiske linjen fra akkordens sjette trinn *d* ned til en *ciss* som blir en liten sekst som går videre ned til kvinten. Her har Halvorsen valgt å utelate kvinten fra akkordunderlaget, og unngår slik krasse dissonanser som den i første takt. Det er litt overraskende at denne linjen, som er den samme som spilles i takt 3, egentlig blir mindre dissonerende når den er re-harmonisert enn den var i sin opprinnelige form. I takt 8 er vi tilbake i B-dur og topplinjen sammen med understemmen utgjør en kvart-sekund-forholdning som løses opp i en dur-akkord likt som i takt 4.

I likhet med No 14 brukes fagott-temaet også her som et innskutt svar i mellom de rytmiske figurene, denne gangen doblet av bratsjer og celloer. I takt 4 transformerer Halvorsen temaet ved å legge første tone til grunntonen i stedet for kvinten og spille treklangsbyrtingen oppover i stedet for nedover.

6.8 Fjerde akt

6.8.1 No 15 1/2. Jegersang

Denne tredje av fire sanger som Shakespeare opprinnelig skrev til stykket har Herman Wildenvey av en eller annen grunn ikke oversatt som en sang. Dette til tross for at Amiens faktisk sier «For saa solid en seierspalme synger vi en seierssalme» (Wildenvey 1912:121). Hvis man sammenligner Halvorsens sangtekst med teksten i Wildenveys oversettelse og Shakespeares originaltekst virker det like sannsynlig at sangteksten er en direkte oversettelse av Shakespeare som at den er en

omskrivning av Wildenvey. De to første linjene av korpartiet kan spesielt synes å indikere det første. Halvorsens bruk av en alternativ tekst kan kanskje bety at en rastløs Halvorsen har satt i gang komposisjonsarbeidet før han hadde teatermanuset i hende.

<p><i>Syng ut hva hjortedreperen får jo hjortens horn og hud og hår så syng ham hjem</i></p> <p>Kor: <i>Bær hornet stolt, bær hornet støtt, en pryð det var før du ble født det var din farfars smykke, fars beste arvestykke la ikke disse vakre horn i øyet være deg en torn</i></p> <p>(Halvorsen 1912c:6)</p>	<p>Første stemme. <i>Hva blir dens løn som hjorten skjød?</i></p> <p>Anden stemme. <i>Dens hud og haar og horn til nød!</i></p> <p>Alle. <i>Saa syng ham hjem!</i></p> <p>Første stemme. <i>At børe horn er ingen torn.</i></p> <p>Anden stemme. <i>Det gjorde alle folk tilforn.</i></p> <p>Alle. <i>Din faders fader har dem, din fader selver har dem. Og kom, ja kom de gode horn er ingen mand til torn. Saa syng ham hjem.</i></p> <p>(Wildenvey 1912:122–123)</p>	<p><i>What shall he have that kill'd the deer? His leather skin and horns to wear. Then sing him home;</i></p> <p><i>[The rest shall bear this burden Take thou no scorn to wear the horn; It was a crest ere thou wast born: Thy father's father wore it, And thy father bore it: The horn, the horn, the lusty horn Is not a thing to laugh to scorn.</i></p> <p>(Shakespeare 1998:60)</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

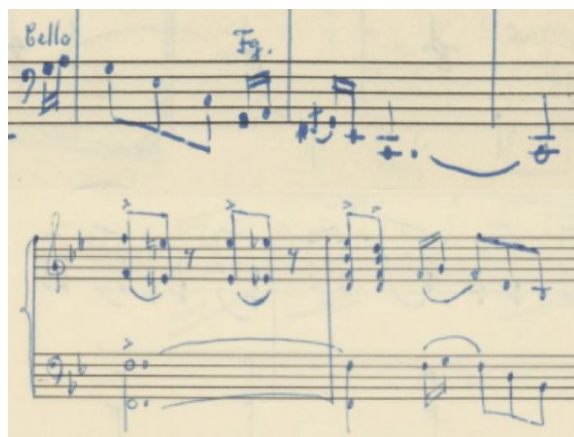
Sangen er faktisk ikke referert til i det hele tatt i partituret, og jeg mener derfor det er grunn til å tro at hele sangen ble kuttet ganske tidlig i skriveprosessen. Det er klart at hvis sangen skulle synges a cappella slik skissen antyder, og skuespillerne selv styrte sin innsats ville det strengt tatt ikke være nødvendig for Halvorsen å skrive sangen inn i partituret. Det som taler i mot dette er et annet tilfelle hvor skuespillerne uavhengig av Halvorsen sang a cappella, nemlig en tostemt reprise av No 8 som er skrevet inn i sin helhet i partituret (Halvorsen 1912a:60).

6.8.2 No 17. Melodrama Allegro

2.2.2.2 0.0.0 P str

Forutsatt at Jegersangen faktisk ikke ble med i stykket begynner fjerde akt med et moderat langt strekk helt uten musikk. Mellomaktsmusikken No 16 som er navngitt «I Ardennerskogen. Pastorale» (Halvorsen 1912a:87) ender med en lang akkord ved sceneteppets oppgang. Etter denne er det ikke referert til noen musikk før No 17 som settes i gang ved siste replikk i aktens andre scene. Replikken Halvorsen har skrevet inn er Rosalindes siste før hun, Oliver og Celia forlater scenen. Musikken fungerer dermed her som overgangsmusikk og introduksjon av neste scenes karakterer. Halvorsen må tydeligvis ha vært svært fornøyd med sekstakt-temaet han benyttet seg av i No 14 og No 15, for her kommer det i nok en variant og introduserer nok en gang narren Touchstone og hyrdinnen Tille.

Hele den første delen av dette musikkstykket dukker opp i Halvorsens skisse som «No III Frisk» (Halvorsen 1912c:3), så det er sannsynlig at dette var den første varianten av dette tematiske materialet. Bruken av en mer generell stemning som overskrift tyder nok en gang på at Halvorsen ikke hadde noen bestemt handling eller karakter i tankene da han skrev musikken. Med det i tankene er det forunderlig og interessant å se at han allerede her hadde laget en tematisk sammenheng mellom «No I Munter» og «No III Frisk» med det karakteristiske basstemaet som går igjen i begge.



*Johan Halvorsen - As you like it.
Ø: skisse til No 4. N: skisse til No 17.*

Musikkstykket åpnes forøvrig av et helt nytt tema spilt av treblåserne. I første takt spiller fløyte, pikkolofløyte og oboer en trille på *f* i tre oktaver som holdes takten igjennom til og med første åttendedel i andre takt. Videre spiller de, fortsatt i oktaver, et løp på fire sekstendeler som går trinnvis ned fra *g* til *ess* og deretter springer ned til *c*. Etter dette springer de opp til *b*, som i sammenheng med sekstendelsløpets *g*, *ess* og *c* oppleves som en septim i en C-mollakkord. Denne løses så opp trinnvis nedover til *a*. Fra takt 3 repeterer klarinettene og fagottene eksakt det samme forløpet. Spranget fra en C-moll-septimakkord tilbake til *f* etablerer for en liten stund en F-mixolydisk tonalitet.

Klarinettene og fagottenes tema glir videre sømløst inn i den vante «to åttendedeler etterfulgt av pause»-figuren som spiller kromatisk fra *a* og ned til en utholdt *f*. Over denne *f*-en etablerer oboene den vante tonaliteten til Touchstone og Tille-temaet ved å gå kromatisk fra *f* til *d*. På første slag i takt 7 kommer strykerne inn med en sterk B-durakkord spilt pizzicato. Denne innsatsen skiller seg ut fra de tidligere, da dette er den tredje gruppen av to åttendedeler i motivet. Slik kommer strykerne brått og overraskende inn, noe som oppleves som et friskt pust i et tema som allerede er blitt spilt mange ganger. Harmonisk følger temaet samme progresjon som i No 14, hvor det først går fra B-dur til F-dur med septim og tilbake før det modulerer til D-moll og likeens går fra D-moll til A-dur med septim og tilbake.

Bassmotivet, som til nå har dukket opp i både No 3, No 11, No 14 og No 15 opptrer her på samme måte som i de to sistnevnte hvor det fylles inn som et svar etter den tredje gruppen på to åttendedeler. Sett i forhold til tidligere har det skjedd noen mindre forandringer med motivet denne gangen. For eksempel spilles ikke den tredje tonen lenger staccato. Motivet spilles nå også over taktstreken og avsluttes med å gå ned til akkordens kvint på første slag i andre takt, fremfor å slutte

på grunntonen på siste slag i første takt. Av en uvisst grunn har Halvorsen valgt å bare la klarinettene spille denne siste tonen ved motivets første opptreden. Dette stikker seg litt ut, da klarinettene og fagottene utover dette spiller konsekvent det samme (i oktaver). Disse to forandringene gir motivet en mindre spretten og livlig karakter. På dette punktet i handlingen har Touchstone klart å overtale Tille til et giftermål og har i så måte selv roet seg betraktelig ned. Halvorsen har ikke opprinnelig skrevet inn noen tempobetegnelse til dette stykket, men betegnelsen «allegretto moderato» er skrevet inn som en dirigentinnskrift (Halvorsen 1912a:98). Dette vil nødvendigvis også være med på å sette en roligere stemning, men bruken av blokkbokstaver i ordet «allegretto» gjør at jeg tviler på at dette stammer fra Halvorsens hånd.

Det er også gjort noen toneforandringer når motivet kommer inn for andre gang, i takt 9. Her springer det ut fra *f*-en oktaven under og spranget fra tredje til fjerde tone er ikke lenger en ters ned, men en kvart opp. Videre spiller går det en liten sekund ned før det lander på en *d* i den påfølgende takten.

Den videre utviklingen av bassmotivet følger også samme struktur som i No 14, hvor et utdrag på fire toner først spilles i et lyst leie av førstefioliner og fløyte mens fagottene, denne gangen oktavdoblet av klarinettene, spiller et komplementærrytmsk svar. Frem mot en bråstopp i takt 17 økes tempoet, som om iveren stiger, men nå stanser fagotten sammen med det øvrige orkesteret, i stedet for å bli hengende igjen som i No 14. Dette bygger videre opp under bildet av en mer avbalansert Touchstone.

Frem til takt 17 har musikken en tydelig introduksjons- og sceneskiftefunksjon, og Touchstone og Tilles ankomst er tydelig merket i partituret i takt 11-13 (Halvorsen 1912a:99). Etter takt 17 skifter musikken funksjon til å være et underlag i dialogen mellom de to karakterene. Narrens første replikk er skrevet inn i partituret av Halvorsen, og sies over en pause med fermate (Halvorsen 1912a:99). Som i No 14 blir musikken skutt inn etter replikken og spiller to grupper på to åttendedeler av det rytmiske motivet på subdominantplanet mens førstefagotten spiller en variant av sitt motiv forkortet med en åttendedel. Likeens holdes en lang *ess* av celloer og kontrabasser under den neste replikken, men i motsetning til No 14 kommer ikke denne tonen inn før etter siste tone av det rytmiske motivet.

I takt 21 endres basstonen til *c*, mens den kromatiske linjen spilles fra den lille septimen *b*. Her har Halvorsen utelatt kvinten fra akkorden, antageligvis for å unngå en skarp dissonans mellom denne og en lav sekst når den kromatiske linjen kommer ned til *ass*. Sammenlignes dette med tilsvarende sted i takt 16 i No 14 virker det allikevel litt besynderlig, for der har Halvorsen valgt å legge en stor sekst i bratsjen og dermed oppstår en enda mer dissonerende stor og liten sekst på

samme tid. Jeg finner ingen tekstlig sammenheng i manuskriptet eller partituret som legger opp til denne forandringen, så dette tror jeg bare må forklares som tilfeldigheter eller «hastværksarbeide». I takten etter følger en subdominant med ters i bass. Mens de øvrige akkordtonene slås av umiddelbart holdes basstonene gjennom Tilles replikk og leder videre inn i en tritonus-substituert dominant. Her introduseres også en helt ny karakter, William, som kommer inn etter Tilles replikk, men det later ikke til at Halvorsen har tilegnet dette noe spesielt musikalsk motiv.

Opprinnelig er narrens replikk «For mig er det mat og drikke...» (Halvorsen 1912a:100) skrevet inn over takt 23, men her har noen brukt en hake skrevet med blå blyant for å vise at også denne replikken skal sies over den utholdte basstonen. Jeg vil anta at dette er Halvorsen, da den jeg antar er Arvid Fladmoe har skrevet om replikkene i takten før og etter. Siden all den andre teksten er omskrevet er det lite trolig at denne ene replikken forble lik.

Til slutt spiller førstefiolinene et langsomt etterspill som etter to takter glir inn i den kromatiske linjen over det rytmiske motivet. Helt til slutt plukker kontrabassene en *f* og deretter en *b*. De seks siste taktene inneholder ingen replikker eller sceneanvisninger. Den svake dynamikken og tynne orkestreringen gjør at det ville være fullt mulig for skuespillerne og fortsette sin dialog mens musikken tones ut.

6.8.3 No 18

2.2.2.2 2.0.0 str

Etter No 17 mangler det dessverre ni sider i partituret. Siden Halvorsen ikke har tatt seg bryet med å skrive inn en dirigentstemme en gang, er det god sjans for at hele musikkstykket utgikk. I obostemmen er det skrevet «ut» (Halvorsen 1912b:98) ved siden av No 18 mens det i hornstemmen står «går ut» (Halvorsen 1912b:303). Spørsmålet som dessverre ikke kan besvares er da om dette skjedde under første-opsettelsen i 1912, gjenopptakelsen i 1916 eller under Fladmoes ledelse i 1953.

De manglende sidene gir meg forøvrig en ypperlig mulighet til å teste om Halvorsens musikk alene sier noe om handlingen, eller om det tidligere bare har vært innbilning fordi man kan krysreferer manuset og partituret. Med utgangspunkt i litt kvalifisert gjetting har jeg etterhvert faktisk klart å fastslå over en hver tvil hvor musikken skulle spilles, og hvilken funksjon den var tiltenkt. Dette endte opp med å være overraskende enkelt da No 18 skulle vise seg å være det musikkstykket i hele *As you like it* med kanskje mest utstrakt bruk av ledemotiver. Siden all den andre musikken i partituret opptrer kronologisk sett i sammenheng med manus har jeg ingen grunn

til å tvile på at No 18 ikke var tenkt å spilles et sted mellom No 17 og No 18 1/2, som jeg allerede har klart å plasserer nøyaktig.

The image displays a musical score for Johan Halvorsen's 'As you like it No 18'. It is written in 4/4 time and consists of three systems of music. The first system begins with a piano introduction, marked with a dynamic of *p* in the right hand and *p* in the left hand. The second system features a melody in the right hand with a dynamic of *mf* and a bass line with a dynamic of *f*. The third system continues with complex textures, including triplets and dynamics of *f*, *fz*, and *ff*.

Johan Halvorsen - *As you like it* No 18: t:3–4, t:6, t:40–41, t:44–45

Etter et kort forspill i førstefiolin kommer temaet fra No 13 *Pippa og Sylvius* i takt 3. Karakteren i temaet er ikke fullt så skjebnesvanger denne gangen, da sekstendels-løpet denne gangen er en mollskala spilt fra kvinten og ned til grunntonen, men en lydskala spilt fra kvarten og **opp** til grunntonen. Hele stemningen holdes også litt diffus, ved at verken temaet eller underlaget er innom tersen. Fiolinens *ess* i takt 1 gir en umiddelbar assosiasjon til G-moll, mens temaet i seg selv altså heller mot lydsk. Jeg er overbevist om at dette temaet var tenkt å skulle sammenfalle med punktet hvor det står «Sylvius og Pippa klyver ind.» (Wildenvey 1912:141) i

manus. Etter dette holdes basstonene mens Pippa sier sin replikk over. Videre kommer en hardt markert akkord etterfulgt av nye utholdte basstoner. Denne markeringen leder inn i Rosalindes ertende reaksjon på en anklage fra Pippa, og etter at Rosalindes replikk er sagt kommer et kjapt og brått sitat av Rosalindes tema i takt 6.

Her blir det helt stille og Pippa oppfordrer Sylvius til å fortelle hva kjærlighet er. I takt 7 kommer et kort og sterkt fanfare-aktig tema, som om Sylvius reiser og gjør en stor innpust. Over en ny pause proklamerer han «Det er at være skapt av idel suk og taarer for den elskede, som jeg er for Pippa» (Wildenvey 1912:142), og umiddelbart kommer et nytt sitat fra No 13 (altså Sylvius og Pippas tema), men denne gangen forkortet til bare det første kvintspranget. Pippa sier «Og som jeg for Ganymed» (Wildenvey 1912:142) og nok en markering spilles, før Orlando sier «Og som jeg for Rosalinde» (Wildenvey 1912:142) som leder rett inn i nok et sitat av Rosalindes tema i takt 11 (dette var forøvrig eureka-øyeblikket hvor jeg forstod at jeg hadde plassert musikken rett). Akkordforløpet her fortøner seg som en eneste lang modulasjon, hvor det begynner med en Giss-mollakkord i takt 9, denne dreies om til en A-durakkord med septimen i bass som leder videre inn i en D-durakkord med tersen i bass. Denne flyttes så ned en halvtone og blir en Ciss-dur med ters i bass. Når Rosalinde avslutter sekvensen med sin replikk «Og som jeg for ingen verdens kvinde!» (Wildenvey 1912:142) spiller orkesteret en sterk og forløsende Fiss-durakkord som oppleves som den første stabile akkorden siden sekvensen startet.

Umiddelbart etterpå setter Sylvius i gang en ny sekvens med å si «Det er at være skapt av idel troskap, tjenesteiver, taalmod og uro. Og det er jeg for Pippa» (Wildenvey 1912:142), og som bestilt spiller orkesteret nok et utdrag fra Sylvius og Pippas tema på fjerde slag i takt 12. Denne gangen spilles det med halverte noteverdier og i en variasjon hvor det springer opp en septim i stedet for ned en kvint. Pippa skyter inn «Og jeg for Ganymed» (Wildenvey 1912:142) og orkesteret spiller temaet nok en gang, men denne gangen som vanlig en nedadgående kvint. Orlando og Rosalinde sier hver sine replikker og etter den siste spilles nok en markert akkord, men denne gangen en dim-akkord som føles langt mindre som et punktum.

På dette punktet har Halvorsen skrevet bokstaven B i stemmene, og det passer med at handlingen nå også tar en ny form. Første spilles det samme utdraget av Rosalindes tema. Denne gangen forekommer det forvrengt i det at det begynner på en liten sekst i stedet for en stor, og når det springer opp etter det første nedadgående løpet lander det på ikke på en stor none som tidligere, men på en liten. Denne forvrengningen kan være et uttrykk for Pippas irritasjon mot Rosalinde når hun sier «Hvorfor haaner du min kjærlighet?» (Wildenvey 1912:143). Herifra går musikken inn i et jevnt tempo, og det er derfor langt vanskeligere å plassere replikkene eksakt, men jeg er helt sikker

på at Halvorsen opprinnelig har skrevet de inn for å kunne avpasse tempo. Underlagsmusikken spilles svakt, da den må være tiltenkt å skulle snakkes over.

Det neste tydelige skiftet skjer ved bokstav C i takt 28. Hvis takt 18–27 er karakterene som krangler, kan da takt 28 være når Rosalinde setter ned foten og gir instruksjoner til hele kompaniet. Fra takt 35 kommer en rekke innskutte snutter separert av pauser med fermater à la taktene 9–16. Derfor virker det sannsynlig at disse kommer når Rosalinde sier strukturelt like replikker til de forskjellige karakterene på side 144 (Wildenvey 1912). Etter dette intensiveres musikken i styrke igjen ved bokstaven D, og det kan ikke ha vært noen replikker over dette. Inne i en kaotisk vev av løp og markeringer kan man i takt 40 skimte en variant av et tema som ikke har vært hørt siden første akt. Dette er det *heltemodige* temaet fra No 5, som ble spilt da Orlando sammen med tjeneren Adam rømte fra broren Oliver. Denne varianten av temaet er forøvrig hovedtemaet fra forspillet til andre akt.

Fire takter senere kommer det første helt sikre holdepunktet etter takt 17, nemlig narren og Tilles rytmiske tema som spilles i takt 44. Dette stemmer overens med at Touchstone og Tille kommer inn på scenen mot slutten av side 144 (Wildenvey 1912). Fra takt 40 og frem til takt 55 er musikken for sterk og for hektisk til noe kan bli sagt over den, så Touchstones første replikk kommer tidligst i takt 55, eller etter at musikkstykket er over. Altså blir det femten eller atten takter med kun musikk, så det virker veldig sannsynlig at det var tiltenkt å være en koreografi her.

Jeg har et par teorier om hvorfor dette musikkstykket eventuelt ble strøket. Kanskje kan de konstante korte innskuddene ha blitt opplevd som for anmassende og kanskje også litt i overkant komisk. Det kan nesten fremstå som en mild variant av filmmusikkteknikken som har fått det klingende navnet *mickey-mousing*, hvor musikken følger hver hendelse eksakt (Davis 2010:140). Når Halvorsen har fulgt manus så nøyaktig under komposisjonsprosessen kan det også ha ført til lite fleksibilitet til å gjøre om på formen i teksten. Altså, hvis teksten har blitt skrevet omfattende om på dette stedet kan musikken plutselig ha blitt ubrukelig. Det kan også være at den utbredte bruken av ledemotiver har gjort at Halvorsen selv ikke så seg fornøyd med stykket, for slik det er nå fremstår store deler av det som svært usammenhengende. Uansett har det vært en interessant øvelse å forske seg frem til plasseringen og funksjonen da dette viser at det ofte er mer innlysende enn man skulle tro.

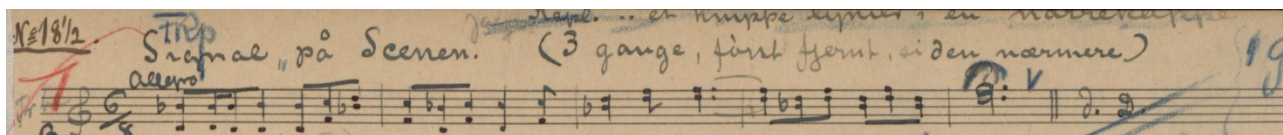
6.8.4 Det var sig en svend og en landsens mø

En mulighet er en høyest diegetisk sang som står skrevet inn på side 146 i manuskriptet (Wildenvey

1912). Mens Rosalindes plan begynner å ta form, og en stor del av skogens karakterer er samlet og planlegger massebryllup, kommer to av hertugens sangere (kalt 1ste sanger og 2den sanger) inn og synger på oppfordring fra Touchstone en sang om ekteskap. Min første tanke var at denne sangen var den manglende No 18, med det skulle ikke mer til enn en kjapp titt i en av orkesterstemmene for å avkrefte at dette. For det først er musikken svært hakkete, oppdelt og lite sangaktig. I tillegg er det ingen repetisjoner i musikkstykket. Alle av Wildenveys fire sangvers er identiske i formen, og basis i de øvrige sangene Halvorsen skrev til *As you like it* og for så vidt til *Gurre* er jeg ikke i tvil om at han til denne teksten ville ha skrevet i strofisk eller variert strofisk form. Om Halvorsen i det hele tatt skrev noen musikk til denne teksten finnes det i alle fall ikke spor av denne verken i partituret, orkesterstemmene eller skissene. Mest sannsynlig ble hele sangen strøket for å unngå et avbrudd i handlingen såpass nærme avslutningen.

6.8.5 No 18 1/2. Signal på scenen

0.0.0.0 0.2.0



Johan Halvorsen - *As you like it* No 18 1/2

Det tredje av *As you like its* signaler spilles lik det første av to trompeter. I motsetning til signalet No 8 1/2, er det ingenting i verken partituret eller manuskriptet som antyder at dette er tenkt å være diegetisk. Ingen av karakterene refererer til eller reagerer på det. Halvorsen har skrevet at signalet skal spilles «3 gange, først fjernt, siden nærmere» (Halvorsen 1912a:103). Denne teknikken har han andre steder benyttet til å markere et følge som er på vei inn i scenen, men denne gangen er det ingen nye karakterer som kommer inn på scenen. Faktisk er stikkreplikken «et knippe lynild i en narrekappe» (Wildenvey 1912:153) hertugens siste replikk før Celias replikker som er skrevet inn i No 19. Forøvrig har Halvorsen skrevet at Rosalinde og Celia kommer inn på takt 3 i No 19 (Halvorsen 1912a:103), men det virker litt fjernt at Halvorsen plutselig skal la disse introduseres med et signal så sent i forestillingen. Jeg tror derfor dette signalet er tenkt som et tillagt forspill til No 19. Signalet er opprinnelig skrevet for B-trompet i B-dur, altså klingende Ass-dur, men under har Halvorsen skrevet inn «signal i Hdur» (Halvorsen 1912a:103). H-dur er også, kanskje ikke så tilfeldig, hovedtonearten i No 19.

Det er også et par solide bevis for at signalet er blitt lagt til på et senere tidspunkt. For det første synes No 18 1/2 å være skrevet med et mørkere blekk enn musikkstykkene før og etter. Enda mer avslørende er det at signalet faktisk opprinnelig ikke var skrevet inn i trompetstemmene, men er

blitt lagt til med blyant i andretrompeten (Halvorsen 1912b:433), mens tittelen kun er merket med en stjerne i førstetrompeten (ibid:400).

6.8.6 No 19. Melodrama (Rosalinde og Celia)

0.0.0.0 0.0.0 str

Det nest siste melodramaet i *As you like it* begynner, som nevnt ovenfor, umiddelbart etter No 18 1/2. Her har Wildenvey skrevet inn «til musikk» (Wildenvey 1912:153) over Celias replikk i manuskriptet. Selv om Wildenveys kommentar i manus antageligvis kun er tiltenkt Celias ene replikk, har Halvorsen dratt det adskillig lenger og skrevet underlag til teaterstykkets resterende sju sider. Riktignok kan det virke som at det er blitt gjort store beskjæringer i dialogen, da det er langt i fra alt fra manus som er å finne igjen i partituret.

Det tematiske materialet i musikkstykket er i all hovedsak Rosalindes tema. Dette er nok tiltenkt å skulle ramme inn hele forestillingen, da temaet først dukket opp i det første melodramaet No 2. Det fire takter lange temaet har nå blitt utvidet med ytterlige fire takter, som ikke er en variasjon eller utvikling av temaet, men nytt tematisk materiale. Slik jeg ser det er dette derfor aller første gang i teaterstykket at dette temaet spilles helt ut. Ved tidligere opptredener er det akkurat som om temaet brått blir avbrutt midt i, som for eksempel ved takt 24 i No 2 (se utdrag på neste side). Tidligere i stykket har Rosalinde alltid på et eller annet vis vært lagt bånd på. Først levde hun i frykt for sin onkel, hertug Frederik, deretter var hun landflyktig og utkledd som en mann. På dette punktet i historien slipper hun forkledningen og hun blir gjenforent med sin elskede Orlando (i tillegg har hertug Frederik gått i kloster, men det vet hun ikke ennå). Derfor er både hun og Celia grepet av en ro som musikken symboliserer gjennom å endelig kunne spilles helt ut. Dette forsterkes ytterligere ved at tempoet denne gangen også er lavere.

Av 52 takter i musikkstykket er det bare de fem første som ikke er underlag for dialog. Dette er soleklart det lengste strekket med underlagsmusikk i hele *As you like it*. Halvorsen har ikke lagt inn noe tydelig musikalsk skille der underlaget begynner, snarere tvert i mot. Begynnelsen på Celias replikk er skrevet inn i takt 6, hvilket er over de to siste tonene av hovedtemaets første frase. Slik sett lar for så vidt ikke Halvorsen temaet få noe større plass denne gangen, da det i så måte avbrytes enda tidligere enn før, men jeg tror ikke man skal legge for mye betydning i akkurat dette. I det hele tatt er det lite Halvorsen gjør for å underbygge handlingen her og musikken har ingen kommenterende funksjon. For eksempel later det ikke til å være noen bevisst bruk av ledemotiver.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and a dynamic marking of *p*. The bass clef staff contains a harmonic accompaniment with slurs and a dynamic marking of *pp*. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with slurs. The bass clef staff continues the harmonic accompaniment with slurs. The system concludes with a double bar line.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *mp*. The bass clef staff features a harmonic accompaniment with slurs. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and a dynamic marking of *p*. The bass clef staff contains a harmonic accompaniment with slurs and a dynamic marking of *p*. The system concludes with a double bar line.

Johan Halvorsen - As you like it. Ø: No 19. t:3-11 N: No 2. t:24-30

For eksempel når Rosalindes tema kommer inn igjen i takt 31 er dette i slutten av en av hertugens replikker som leder redd videre til en replikk av Pippa. Musikkstykkets tre deler, delt inn som A, B og C, later heller ikke til å ha noen separate handlingsmessige funksjoner. Alt dette gjør at stykket fungerer langt bedre som et selvstendig musikkstykke enn et stykke som No 18 gjør, skjønt dets underlagkarakter resulterer i at det blir i overkant flatt dynamisk. Musikken skal tross alt ikke stå i fare for å overdøve dialogen.

Sammenligner man dialogen Halvorsen har skrevet inn i partituret med den som står i manuskriptet, er det som nevnt over, tydelig at de har utført store beskjæringer. Den første av disse er den kanskje mest substansielle, og strekker seg helt fra Celias siste replikk på side 154 og frem til hertugens replikk på side 156. Etter hertugens følger en replikk av Pippa og deretter et nytt kutt fra side 156 og ut hele side 157. Dette kuttet medfører at Le Beau som egentlig dukker opp og forteller at hertug Frederik har gått i kloster utgår fra denne scenen. Det er i og for seg forståelig at Le Beau har blitt kuttet, da Jacques sier mer eller mindre det samme en side senere, men i spørsmålsform. Dette spørsmålet skal egentlig bekreftes av Le Beau, og Halvorsen har opprinnelig skrevet inn både ham og replikken i partituret (Halvorsen 1912a:105). Siden Le Beau ikke lenger er i scenen kommer det frem av partituret at denne replikken er blitt gitt til hertugen i stedet, da Halvorsen har strøket Le Beau og skrevet «fyrsten» i stedet (denne gangen ser det ut til at ordet *fyrste* er blitt brukt av Halvorsen selv).

Hertugens siste replikk og for så vidt den aller siste ordinære replikken i *As you like it* sies over en lang *d* som spilles tremolo av celloer, kontrabasser og pauker. Dette fungerer som et oppspill til No 20, som spilles attacca.

6.8.7 Hymen og finale

Det spesielle med kuttet mellom side 154 og 156 er at det innbefatter en korsang om gudeskikkelsen Hymen, som i gresk mytologi var gud for inngåelsen av ekteskap og ble påkalt gjennom sang (Store norske leksikon 2009b). I motsetning til i Shakespeares original opptrer ikke Hymen som en egen karakter i Wildenveys oversettelse, men er kun Celia i forkledning (Wildenvey 1912:154). Når alle andre referanser til Hymen er strøket, tyder dette på at hele karakteren har utgått.

Dette er spesielt interessant av en grunn. I mange av orkesterstemmene er det nemlig et halvt løst noteark med et musikkstykke kalt *Hymen* påskrevet. Det er et kort musikkstykke på 16 takter, som er særdeles enkelt orkestrert. Det er en melodistemme, en mellomstemme og en basstemme og alle spiller kontinuerlig gjennom stykket, med unntak av mellomstemmen som har to takter opphold i takt 5 og 6. Selv om det bare er tre stemmer er disse skrevet ut for hele strykegruppen, alle

messingblåserne og alle treblåserne. Dette fører nødvendigvis til en stor mengde doblinger, men det kan se ut til at det ikke er tiltenkt at alle spiller på en gang. I stemmen til førstefagotten har utøveren skrevet «2. gang strykere» (Halvorsen 1912b:247), og antyder da at stykket skal spilles flere ganger med forskjellige besetninger. En slik enkel variasjons-snarvei virker i det hele tatt svært uvanlig for Halvorsen, sett ut fra den øvrige musikken han skrev til *As you like it*. **Kanskje dette betyr at Halvorsen slettes ikke har skrevet dette stykket?**

Noteskriften på disse er ikke umiskjennelig Halvorsens, men den er heller ikke så ulik at jeg kan utelukke at det skulle stamme fra hands hånd. Notepapiret er også et annet. I orkesterstemmene er papiret påtrykket «B.C.» og «Printet at Leipzig» (Halvorsen 1912b:9) mens arkene med *Hymen* er merket «Skandia», «Nr 12» og «12 linjer» (Halvorsen 1912b:827). Dette i seg selv beviser ingenting, partituret er også skrevet på et annet papir, «No. 13 Louis Oertel, Hannover, 18 L.» (Halvorsen 1912a:9), men når man ser det i sammenheng med at *Hymen* ikke opptrer i Wildenveys *As you like it* i det hele tatt virker det mer og mer sannsynlig at dette ikke stammer fra Halvorsens hånd. *Hymen* er derimot en karakter i Gunnar Reiss-Andersens oversettelse som ble brukt under Nationaltheatrets oppførelse i 1953 (Shakespeare 1933:288).

I him-len er der glæ-de, naar sa-ng fra jor-dens re - de for - so-net klin-ger. Ta,
 7 her-tug, her din dat - ter som Hy-mens haand dig at-ter fra him - len brin - ger. Saa
 12 leg nu hen - de i hans arm, hvis hjer - te bor i hen-des barm.

«*Hymen*» fra *As you like it*. Tekst av Gunnar Reiss-Andersen. Melodien er antageligvis skrevet av Arvid Fladmoe

I spillerekkfølgen som står i andreklarinettstemmen har utøveren skrevet «2 vers bare strykere» (Halvorsen 1912b:209). Bruken av ordet vers antyder kanskje at stykket er skrevet som en sang, og faktisk passer *Hymens* sang fra Reiss-Andersens oversettelse mer enn tålelig godt på denne melodien. Herman Wildenveys oversettelse av sangen har derimot en helt annen form og er derfor uforenlig med denne melodien.

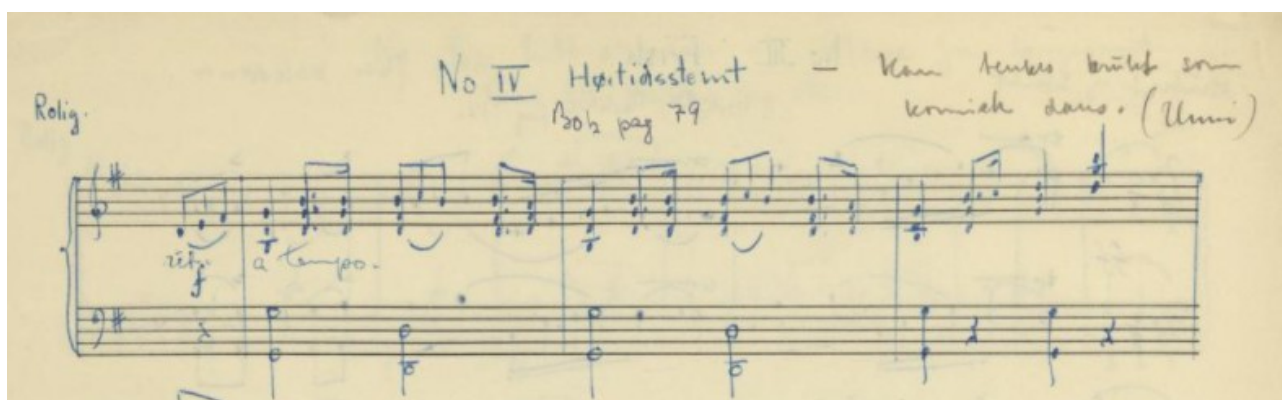
«Egtestand maa elskov krone,
signe seng for mand og kone!
Velbekomme!
Hymen elsker land og byer,
hvor den liv og lek fornyer
for de fromme...
Længe leve Hymens ry,
gode Gud, for land og by!»
(Wildenvey 1912:155–156)

Jeg mener derfor det er bevist at dette musikkstykket er blitt tilført av Arvid Fladmoe, enten skrevet av ham selv eller lånt fra et annet sted. Det er også et annet musikkstykke som ligger løst i orkesterstemmene kalt *Finale*. Siden dette stykket er skrevet på samme papir med samme hånd ser jeg ingen grunn til å tvile på at dette også stammer fra Fladmoe.

6.8.8 No 20. Dans

2.2.2.2 4.2.3 T P str

Det siste melodramaet i *As you like it* har en slags delt funksjon som både diegetisk dansemusikk og en avsluttende sats til hele teaterstykket. Musikk blir referert til først på side 158 der hertugen sier «La se, musikk, hvad spil I nu kan bringe» (Wildenvey 1912:158). Dette er i for seg mens No 19 fortsatt spilles, men siden det musikkstykket i høyeste grad er et ikke-diegetisk underlag blir replikken en henvisning til noe som skal komme. På siste side refererer på Jacques og hertugen til dans, hertugen sågar i stykkets siste replikk «Nu vel, saa vil vi andre dansen træde i haabet om at alt maa bli til glæde» (Wildenvey 1912:159) som sies over de siste to takter av No 19. Wildenvey har også spesifikt skrevet «dans» helt til slutt i manuskriptet (loc. cit.).



Johan Halvorsen - *As you like it*. Skisse til No 20

Selve musikken er utledet fra Halvorsens skisse No 4 *Høitidsstemt*. Ved siden av overskriften har han skrevet «kan tenkes brukt som komisk dans» (Halvorsen 1912c:4). Siden musikken spilles etter siste replikk er det ikke skrevet inn noen videre anvisninger i partituret før helt til slutt. Den aller siste akkorden i hele forestillingen (en G-durakkord, forøvrig samme som aller første akkord i No 1) holdes med en fermate. På den blanke siden i permene til partituret har Halvorsen skrevet «Hold fermaten til epilogen inn!» (Halvorsen 1912a:115). Altså Wildenveys gjendiktning av Shakespeares selvbevisste epilog som avslutter forestillingen, og ikke Halvorsens musikk. Hvem epilogen lese av fremkommer hverken av manuskriptet eller partituret. I Shakespeares original er det forøvrig Rosalinde som leser den (Shakespeare 1998:79) og det samme gjelder i Reiss-Andersens oversettelse (Shakespeare 1933:126). Når Rosalinde i 1912 i tillegg ble spilt av regissør og jublant Johanne Dybwad virker det svært naturlig at det også var hun som fremførte epilogen i denne oppsetningen.

Epilog.

*En epilogus er en nyttig mode
kun naar den like godt kunde spares.
Ti spil som prøves og findes gode,
blir aldrig bedre om de end forsvarer.
Men gode stykker vil i alle sprog
bli like gode med en epilog*

*At leken spilles mellem mand og kvinde,
det vil jeg haabe at I ei beklager.
Og for mandens skyld maa I kvinder finde
behag i det som I selv behager.
Og for kvindens skyld maa I mænd herinde
bedømme det som I bedst fordrager*

*Og for mandens skyld maa ei kvinden anden
end mandens mening om vort stykke fremme,
og for kvindens skyld maa da ogsaa manden
sin egen mening efter hendes stemme.
Og det som menes i slik skjøn forening,
blir ganske sikkert den bedste mening.*

*At spillet nu er forbi og omme,
kan kanske ogsaa endel formilde.
Men jeg tigger ikke om de blide domme,
ti tiggerminen vilde klæ mig ilde.
Jeg gaar med ønsket om Jer alles held
og venter bare at I byr farvel.
(Wildenvey 1912:160)*

6.9 Oppsummering av *As you like it*

Musikken i *As you like it* preges i stor grad av tekniske funksjoner. Naturligvis er det ytterst få av musikkstykkene som kan sies å ha én eneste klar funksjon. De fleste faller i flere kategorier. Jeg mener at ni av musikkstykkene kan tilskrives en *introduserende funksjon*. Dette kan enten være første gang en eller flere karakterer introduseres, eller bare når en tilbakevendende karakter kommer inn i en scene. Av disse ni har tre en klar funksjon som går ut på å fylle *sceneskifter*. For eksempel forestillingens første melodrama, No 2. Dette musikkstykket fungerer som en overgang fra scenen med Orlando og Oliver, men er også en introduksjon for karakterene Rosalinde og Celia. Et annet stykke som har tilsvarende funksjoner er No 11, men dette fungerer i tillegg som underlag til dialog mellom Touchstone og Korin. At dette musikkstykket får mange forskjellige funksjoner kommer også av at det oppleves som to separate stykker som er satt sammen til et.

På delt andreplass for mest benyttede funksjon er *underlag til dialog*, som utgjør fem musikkstykker. Av disse fem er det kun No 19 som har dette som eneste funksjon. De øvrige har også funksjoner som *sceneskifter* eller *introduksjoner*. *Sceneskifter* utgjør også fem musikkstykker. Av disse er det bare No 5 som har det som eneste funksjon. Det kan også være tilfelle for No 12, men det blir vanskelig å bedømme når den ikke er innskrevet i partituret. *Avslutning på akt* er en funksjon som nødvendigvis dukker opp kun én gang per akt. Mens første og andre akt har helt klare avslutninger, henholdsvis No 6 og No 9,5, er det mer uklart med tredje akt hvor No 15 opptrer ganske langt før det som er slutten på akten i manuset. Det er ikke fullstendig utenkelig at deler av tredje akt er blitt inkorporert i fjerde akt. Siden epilogen vel ikke kan regnes som en del av fjerde akt kan man og si at dansenummeret No 20 avslutter akten.

Et stykke som skiller seg ut med en unik funksjon er No 4. Foruten å være underlag til dialog og en introduksjon for Charles, er dette det eneste musikkstykket i *As you like it* som representerer det Richard Davis kaller for *Intensifying the action* (2010:140–141). Halvorsen viser god innsikt i å benytte en slik unik funksjon på dette punktet, da det også er et unikt sted i handlingen. Dette er, som nevnt tidligere, det eneste punktet i forestillingen med noen nevneverdig form for *action*. Behovet for musikk blir desto større av at det kan virke som at selve slåsskampen utspilles utenfor scenebildet (Wildenvey 1912:25).

Til å være skrevet til en komedie opplever jeg at det er overraskende lite av Halvorsens musikk i *As you like it* som bærer preg av å være spesielt komisk. Jeg tror definitivt at det kan være en styrke. Om William Waltons musikk til Paul Czinnens filmatisering av *As you like it* i 1936, konkluderer Michael Hattaway i *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film* at «tone in a

comedy of wit is probably best modulated primarily through verbal delivery» (Hattaway i Jackson 92–93). Altså at musikken skal overlate komikken til dialogen (og handlingen), og ikke nødvendigvis være komisk i seg selv.

Dette stemmer godt overens med min oppfatning av at *As you like it* faller litt flatt musikalsk i tredje og fjerde akt. Dette kommer som et følge av det jeg anser som overforbruk av narrens og Tilles temaer. Disse temaene må kunne sies å være de mest utpregete komiske musikktemaene i hele forestillingen. Narrens tema dukker først opp i No 3 *Narrens entré* i første akt, og får hvile helt til andre del av No 11 som er åpningen til tredje akt. Etter dette fullstendig dominerer teamet No 14, No 15 og No 17 sammen med det rytmiske motivet (som kanskje eller kanskje ikke representerer Tille). I løpet av de 53 sidene som utgjør tredje akt er Touchstone tilstede på 15 (Wildenvey 1912:68–115) og har to entréer. Altså er det ingenting i mengden scenetid karakteren har som tilsier at han skal være representert i tre av fem (fire hvis No 12 utgikk) musikkstykker i denne akten.

Jeg skal være litt forsiktig med å tilskrive denne «overforbruken» for mye signifikans. Et forbehold som må tas er at temaet etterhvert føles mer påtrengende på meg når jeg analyserer musikkstykkene, enn på en publikummer som kun hører de en gang. De tre sistnevnte musikkstykkene er også forholdsvis korte, på henholdsvis 26, 17 og 30 takter. I mellom No 15 og No 17 kommer også mellomaktmusikken No 16 *I Ardennerskoven Pastorale* og bryter opp monotonien. Likevel synes jeg det er et pussig innfall av Halvorsen å la dette ene motivet dominere såpass sterkt i siste del av forestillingen. Kanskje er dette overforbruket av et såpass begrenset materiale et uttrykk for det «hastværksarbeide» som Halvorsen selv refererer til. Likevel, om han som følge av tidsklemma ble nødt til å resirkulere seg selv kunne han vel valgt fra et mer variert materiale? Det er synd at et såpass monotont strekk skal trekke ned helhetsinntrykket av en forestilling som ellers er meget variert og frisk musikalsk sett.

7. Sammenligning av Gurre og As You Like It

Til å være adskilt med tolv år er det egentlig ganske mye som er likt mellom de to forestillingene. Den mest avgjørende likheten er besetningen, som tilsynelatende er den samme. I følge Dybsand talte orkesteret i 1900 46 musikere, hvilket etter en sesong ble redusert til 43 (2016a:464). Jeg har ikke funnet noen referanse til antall musikere i 1912, men om orkesteret hadde blitt ytterligere redusert må det ha vært i strykerseksjonen, da alle instrumentgruppene fortsatt er representert.

Ved å kun studere partituret kan det umiddelbart se ut som om Halvorsen skrev mer musikk til As you like it enn til Gurre. Nasjonalbibliotekets digitalisering av førstnevnte teller 120 sider, mens sistnevnte kun er 92. Likeens inklusiv signaler og repriser består partituret til As you like it av 23 musikknummer (her utelater jeg No 12, No 15 1/2, Hymen og Finale) mens Gurre har 18. Forøvrig inkluderer ikke partituret til Gurre de to mellomaktmusikkstykkene Sommernattsbryllup og Ve, Volmer som begge ble spilt fra den trykte suiten (Halvorsen 1900:59 og 79). Ser man akt for akt later det også til at musikken er jevnere fordelt i As you like it.

Akt	Gurre		As you like it	
	Antall musikkstykker	Antall takter (rundet av til nærmest 10)	Antall musikkstykker	Antall takter (rundet av til nærmest 10)
1.	6	190	5 + fanfare	150
2.	3	140	3 + hornsignal	120
3.	4	190	5	150
4.	2	40	4 + signal	200
5.	2	40 (70)	-	-

Ser man på antall takter¹ jevner det seg noe ut i de første aktene, mens avviket kun blir større i de senere. At *Gurre* har adskillig mindre musikk i de to siste aktene tror jeg er et primært dramaturgisk grep, for å unngå musikalske brudd i handlingen mot finalen. Siden *As you like it* er en komedie blir dette mindre viktig, da situasjon og komikk er minst like viktig som framdrift i handlingen. En kan uansett merke seg at jeg i taktelling av *As you like its* fjerde akt har telt med det avsluttende dansenummeret, som altså utspiller seg etter handlingen. Trekker man fra dette ender man på 140 takter, hvilket er det nest laveste i stykket. Hvis No 18 i tillegg utgikk, ender vi opp rundt 80 takter, som er betraktelig lavere enn noen annen akt i stykket. Kanskje ble No 18 strøket nettopp av dette dramaturgiske hensynet.

¹ Jeg har valgt å runde av antall takter til nærmeste 10, da det ikke alltid er lett å avgjøre hvilke som skal telles med. For eksempel i underlagsstykker hvor det ofte er en del tomme takter.

Hvis No 16 i *Gurre* ble spilt fra det separate partituret (Halvorsen 1900c) bringer det antallet takter musikk i femte akt opp til over hundre. Jeg tror det er ganske sannsynlig at dette er utgaven som ble brukt på (i alle fall noen av) oppsetningene. Hvis man regner med denne endringen bør en kanskje også regne med at No 17 ble strøket, slik Halvorsen har skrevet på side 86 i partituret (1900a). Da ender vi opp med drøyt 70 takter, hvilket betyr at femte akt fremdeles hadde betraktelig mindre musikk enn de tre første.

I løpet av 17 musikkstykker (her har jeg utelatt signalene og fanfaren) er *As you like it* innom ti unike tonearter. På like mange stykker (her utelater jeg også hornsignaler) er *Gurre* innom åtte unike tonearter, hvilket ikke virker som betraktelig mindre. En viktig forskjell her er at av disse åtte brukes fem i kun et musikkstykke hver. Til gjengjeld går hele sju stykker i C-dur. Den mest brukte tonearten i *As you like it*, B-dur, opptrer i fire stykker. Det er også interessant å se hvordan toneartene er fordelt utover. Av *Gurres* 17 musikkstykker går fire i molltonearter mens ett modulerer fra C-dur til C-moll. Alle disse fem mollstemte stykkene kommer i tur og orden fra begynnelsen av og gjennom hele tredje akt til og med No 14 *Vådesangen* i begynnelsen av fjerde akt. Etter dette går faktisk forestillingens resterende tre musikkstykker i C-dur. Det kan godt være at Halvorsen har gjort dette bevisst som en dramatisk effekt, for å distingvere tredje akt fra de andre, men det bygger absolutt opp under inntrykket av musikken som ensformig.

I siste akt av *Gurre* er det flere steder hvor Halvorsen har unnlatt å legge inn musikk hvor manuset eksplisitt ber om det. Den reviderte utgaven av No 16 bøter forøvrig på dette. I *As you like it* er denne «egenrådigheten» dratt ennå lenger med at to sanger har blitt droppet (og en kanskje lagt til). Om dette er vurderinger som kapellmester Halvorsen selv har gjort, eller om han har blitt pålagt det av sine respektive regissører er ikke godt å si. Kanskje kan analyse av ytterligere forestillinger vise om Halvorsen hadde dette for vane. Basert på endringene gjort i *Gurre* tror jeg det er sannsynlig at Halvorsen også ville ha lagt til den manglende musikken i *As you like it* om han hadde hatt tid og anledning.

7.1 Orkestrering

Felles for begge teaterstykkene er en ganske gjennomgående bruk av strykere. Faktisk brukes deler eller hele strykeseksjonen på samtlige musikkstykker utenom signaler, a capella-sanger og No 14 *Vådesangen* fra *Gurre* (som akkompagneres av orgel). Dette kan dels forklares pragmatisk og dels funksjonelt. Som fiolinist selv falt det seg forståelig nok kanskje mest naturlig for Halvorsen å skrive for strykere. Den utholdte strykeklangen vil nødvendigvis også egne seg bedre for dynamiske tempi som kan avpasses til dialog. Strykeseksjonen kan også spille svakere enn for eksempel

messingblåserne, og står derfor mindre i fare for å overdøve dialogen – spesielt med tanke på at Nationaltheatrets beskjedne strykeseksjon, som etter 1900 kun hadde seks førstefiolinister, mot 16–18 som er vanlig i dag (Adler 2002:8). Strykere har heller ikke behovet for lange pauser for å hente seg inn igjen, slik blåsere gjerne gjør. Den konstante bruken av strykere kan selvfølgelig også forklares som en personlig preferanse hos Halvorsen, men det blir ren spekulasjon. Jeg tror for så vidt at Halvorsen kunne tjent på å la andre instrumentgrupper ta over for strykerne ved enkelte anledninger.

7.2 Ledemotiver

En avgjørende forskjell på musikken i *Gurre* og musikken i *As you like it* er Halvorsens bruk av ledemotiver. I *Gurre* er det egentlig bare det pastorale hornkvint-motivet som fullt ut kan regnes som et ledemotiv. Ellers er det smådetaljer som trillene i orkestreringen rundt karakteren Heinrich minnesanger, men dette blir mer som en etablering av kontinuitet enn tydelige temaer som er koblet til bestemte karakterer, steder eller situasjoner. *As you like it* har også et hovedtema som går igjen på steder gjennom forestillingen. I tillegg er det tre tilbakevendende temaer som kan direkte kobles til henholdsvis Rosalinde, Touchstone og Pippa og Sylvius. I tillegg kommer enkelttilfeller som No 4 i *As you like it*. Siden karakteren Charles bare dukker opp denne ene gangen, blir det følgelig også med den ene gangen for temaet hans.

Det er allikevel noen temaer som gjentas flere steder i *Gurre*, men disse kommer gjerne forholdsvis tett på hverandre. For eksempel No 10 og No 13, som begge er bygget rundt det samme mollstemte skjebnesvangre temaet. Det nærmeste man i *Gurre* kommer et ledemotiv bundet til en karakter må være kongens fanfaretema som først spilles i No 2a. Dette temaet kommer igjen helt i slutten av No 13, når kongen kommer tilbake til slottet etter at dronning Helvig har forskyldt Toves død. Paradoksalt nok spilles aldri dette temaet mens kongen er på scenen, men rett før. For eksempel i No 13 hvor Halvorsen har skrevet «(Kongen ind)» (Halvorsen 1900a:79) ved takt 28, som er siste takt av fanfaretemaet. Denne fanfaren kan potensielt sies å ha en diegetisk funksjon, og faller derfor litt utenfor

Den mer utstrakte bruken av ledemotiver i *As you like it* kan kanskje ha vært en stilistisk avveining, hvor Halvorsen fant ledemotiver mer passende for en komedie. Det kan også være til hjelp for publikum, da en større del av *As you like its* karaktergalleri er mer aktive gjennom forestillingen enn karakterene i *Gurre*. Når sant skal sies kunne det allikevel vært nyttig i *Gurre*, for i alle fall når jeg leser manus kan karaktergalleriet bli ganske forvirrende. Karakterbundne ledemotiver ville da vært gode knagger å hekte karakterene på.

7.3 Musikk som underlag til dialog

Musikk som underlag til dialog er vesentlig mye mer brukt i *As you like it* enn i *Gurre*. Det er vanskelig å skulle nøyaktig anslå et antall takter som fungerer som underlag, da Halvorsen for eksempel i *Gurre* No 11 bare har skrevet at narren har dialog, uten å spesifisere hvor mye. Det blir også et vurderings spørsmål, da for eksempel No 14 og No 18 fra *As you like it* har mange innskutte replikker i musikalske pauser. Jeg har valgt å definere dette som et musikalsk underlag til dialog, selv om en mer presis beskrivelse kanskje vil være *musikk som interagerer med dialog*. I *Gurre* opptrer musikkstykker med en slik tydelig funksjon i andre, tredje og femte akt, mens de i *As you like it* er fordelt utover første, tredje og fjerde akt.

Halvorsens fremgangsmåte for å legge underlag til dialog fremstår ganske lik i begge de to stykkene. Den generelle tendensen er tynn orkestrering, gjerne bare strykere og kanskje en blåser. Noen er også noe større orkestrert, som for eksempel No 7 fra *Gurre* som benytter harpe, hele treblåsegruppen og to horn. Noen steder baserer Halvorsen seg mye på utholdte akkorder. Dette gjør det enkelt å tilpasse lengden på musikken til dialogen, men andre mer aktive eksempler slik som No 19 fra *As you like it* viser at dette slettes ikke var noen nødvendighet. Noen ganger balanserer han også utholdte akkorder med mer bevegelse (som i *Gurre* No 7) og kan slik hente seg inn igjen om orkesteret og dialogen skulle falle fra hverandre.

Basert på de like fremgangsmåtene synes det ikke på meg som om Halvorsen i noen særlig grad utviklet noen nye teknikker for å legge underlag i de tolv årene som skiller disse forestillingene. Om noe kan det kanskje være den hyppigere bruken av korte innskutte linjer, men jeg tror dette like mye kan tilskrives en sjangerpreferanse.

7.4 Før- og mellomaktsmusikk

Både *Gurre* og *As you like it* har en lengre innledningssats og lengre satser i mellom hver akt. Funksjonelt har stykkenes innledningssatser ganske forskjellige roller. *Gurre* åpner med musikkstykket *Aftenlandskab*. Dennes primærfunksjon er å sette den pastorale stemningen for hele stykket, og utover hornkvint-motivet er det ikke noe musikalsk materiale som følger med i resten av forestillingen. Bruken av et tonesatt dikt sunget av firestemt blandet kor akkompagnert av orgel i *Aftenlandskab*. Åpningssatsens form er faktisk mer i retning av en overture i versjonen som ble utgitt i suite. I stedet for korsatsen som brukes i forestillingens forspill kommer det der en omarrangering av No 14 Vådesangen. Med det går stykket gjennom flere faser i forestillingen hvor det pastorale landlige etableres i de første tre minuttene, før det kalde slottet etableres som en

kontrast. Den formen ble forøvrig ikke brukt når *Gurre* ble satt opp ved Nationalteatret, da Halvorsen spesifikt har skrevet at formen fra partituret skal brukes på teatret (Halvorsen 1900a:3).

As you like it åpnes av en ikke navngitt overture. Overturen begynner faktisk også med et hornkvint-motiv, spilt av trompeter, som er til forveksling likt motivet fra *Gurre*, bare spilt i et høyere tempo (Dybsand 2016a:661–662). Trompetene spiller her forte over et underlag av pauker, og er i sterk kontrast til de myke hornkvintene i *Aftenlandskab*. Effekten blir derfor mer royal og majestetisk enn pastoral. Det er interessant å se hvordan Halvorsen bruker et motivisk likt materiale orkestret på forskjellige måter for å oppnå vidt forskjellige effekter. Når disse to innlednings-satsene sammenlignes direkte er det nesten i overkant påfallende at hornkvint-motivet her ikke følger med gjennom resten av handlingen, mens det øvrige musikalske materialet gjør det. Altså den rake motsetningen av *Aftenlandskab* hvor hornkvint-motivet er det *eneste* som følger med videre. Jeg ser ikke noen grunn til å tro at Johan Halvorsen gjorde dette med vilje, men det er jo litt pussig med tanke på den tematiske likheten mellom de to teaterstykkene (skogen og landet mot by og slott).

Når man sammenligner *Aftenlandskabs* drøye åtte spilleminutter (uten korpartiet) med den store mengden tematisk materiale *As you like it*-overturen skummer igjennom i løpet av sine drøye to og et halvt minutt er det lett å forstå hvorfor én ble utgitt i en suite, mens den andre forsvant i glemselen. Som overture fungerer *As you like it*-overturen ypperlig, men som et autonomt musikkstykke blir det for fragmentert. Til hver enkelt sjanger vil jeg hevde at Halvorsen absolutt har tatt rett avgjørelse, med den lengre og mer ettertenksomme satsen til dramaet og den korte vimsete overturen til komedien.

Som en kontrast er faktisk all mellomaktsmusikken i *As you like it* enten lengre eller betraktelig lengre enn overturen, mens mellomaktsmusikk i *Gurre* stort sett er kortere stykker foruten forspillet til femte akt som strekker seg over ti minutter. Når det er sagt har mellomaktsmusikk i *As you like it* omtrent like lang spilletid som den i *Gurre* og ligger i gjennomsnitt mellom tre og fire minutter. Forspillet til siste akt har ikke noen utpreget lenger spilletid i *As you like it*.

7.5 Sanger

En stor forskjell mellom de to forestillingene er antallet sanger som blir brukt. Mens *Gurre* har hele ti sanger (inkludert åpningskoret) har *As you like it* bare to (som begge kommer tett på hverandre i andre akt) eller tre avhengig av hvorvidt jegersangen ble brukt. Det er egentlig ganske overraskende

at sang har fått så mye større plass i dramaet enn i komedien. Riktignok er bruken av sang i teaterstykket mest opp til dramatikerens, men i tilfellet med *As you like it* har altså to av sangene til Wildenvey ikke blitt tonesatt i det hele tatt. Hvilken vurdering som førte til dette er det dessverre umulig å fastslå. Hvis en skal tenke litt konspiratorisk kan det jo rett og slett være regissøren Johanne Dybwad som har nedjustert antall sanger, da uansett ingen av de ble sunget av hennes karakter. Dette var jo tross alt Dybwad sin forestilling (Dybsand 2016a:660). Uansett hvordan man vrir på det er det litt merkelig, da Wildenveys gjendiktning ble skrevet på bestilling fra Nationaltheatret og sågar var dedisert til Johanne Dybwad (Wildenvey 1912:3).

Når det kommer til gjennomføringen av sangene skinner det gjennom et tydelig mønster hos Halvorsen, nemlig at han benytter seg av messingblåsere meget sparsomt. Mens samtlige av de orkestrerte sangene, utenom *Vådesangen*, akkompagneres av en full strykergruppe og en varierende mengde treblåsere, brukes messingblåsere bare sporadisk. I mange av tilfellene er det kun snakk om et eller to horn. Bruken av horn som eneste messingblåser er ganske tradisjonell, da det regnes som å være den messingblåseren som lettest lar seg blande med strykere og treblåsere. Hornets «omgjengelighet» gjør faktisk at det gjerne inngår i blåsekvintetter sammen med fløyte, obo, klarinett og fagott (Adler 2002:312).

Den ene sangen som stikker seg ut mer enn noen annen er No 12 *Narrens vise under Toves pinsler og død* fra *Gurre*. Mens samtlige av de andre sangene handler om å sette en stemning for en plass eller en karakter (No 3 fra *G* og No 7 fra *As you like it* – henholdsvis *Gurre sjø* og *Ardennerskogen*. No 2 fra *G* – narren Klavs) er denne en direkte del av handlingen og fremføres faktisk under det som må kunne betraktes som forestillingens dramatiske høydepunkt. Halvorsen har også understreket dette med å benytte fullt orkester på denne sangen. Faktisk er det den eneste sangen i begge de to forestillingene som akkompagneres av trombonene, som ellers er lite benyttet inne i aktene.

7.6 Siste melodrama

Forutsatt at det er den frittstående varianten av No 16 fra *Gurre* som er den siste og endelige ser man en tydelig tendens i hvordan Halvorsen liker å avslutte en forestilling. Begge forestillingene avsluttes da nemlig med et lengre stykke musikk som er underlag til store deler av dialogen i siste akt. I *Gurre* kommer musikken inn på side 170 og spilles til teppet går ned. Dette utgjør 9 av 15 sider i femte akt. Siste akt i *As you like it* er betraktelig lenger enn i *Gurre*, så det er ikke overraskende at musikken dekker en mindre andel av akten her. Musikken kommer inn nederst på side 153 og spilles ut de resterende seks sidene av teaterstykket. Dette er altså bare 6 av 33 sider,

men en annen avgjørende forskjell er at siste akt av *As you like it* også inneholder ytterligere to musikkstykker (forutsatt at No 18 ikke ble strøket). Med forutsetningen om at No 17 ble strøket består siste akt av *Gurre* kun av No 16. Tar man dette med i betraktningen virker det og bare naturlig at *As you like its* No 19 med sine 52 takter er 20 takter kortere enn *Gurres* No 16.

Begge musikkstykkene bygger på musikalsk materiale som har vært introdusert tidligere i forestillingen. Slik bygger Halvorsen kontinuitet, og en følelse av at man kommer *hjem* eller tilbake til der man startet. I *Gurre* henter han materiale fra No 7 takt 41 og videreutvikler dette. Det er et tydelig bevisst valg at Halvorsen har hentet materialet herifra, for dette punktet er hvor Volmer og Tove møtes i skogen i begynnelsen av andre akt og sågar er på sitt mest lykkelige. Mens No 16 spilles er Volmer i ferd med å dø og treffe Tove igjen. No 19 i *As you like it* er bygget over en videreutvikling av Rosalindes tema, og er litt mer innlysende i sin bruk, i og med at Rosalinde tross alt er teaterstykkets protagonist og den som løser opp alle knutene på slutten.

I tråd med Halvorsens generelle orkestrering av underlag til dialog er begge disse musikkstykkene dominert av stryk. I *Gurre* bruker han i tillegg harpe, hvilket antageligvis er et grep for å bygge opp under det overjordiske og guddommelige i det Volmer dør. En detalj jeg ikke riktig vet hva jeg skal legge i er at ingen av disse stykkene er orkestrert for kontrabasser. La gå, i No 19 er kontrabassene med i seks av 52 takter, men det blir mer som en tillagt effekt. I og med at begge stykkene er ment som underlag til dialog, kunne det jo virke mer naturlig å legge mye av orkesteret i et lavt leie for at stemmene skulle kunne skjære over. Derimot ligger instrumentene for det meste ganske midt i registeret sitt, og det kompenseres heller for dette ved at de skal spilles svakt.

Det er en stor forskjell på de to avsluttende melodramaene. Begynnelsen av No 16 fra *Gurre* er preget av en rekke abrupte stopper. Dette har rett og slett Holger Drachmann bedt om i manus, og Halvorsen har (forutsatt at den reviderte utgaven av No 16 ble brukt) levert. På side 170 står det først «Der klinger Toner ude fra Søen» (Drachmann 1898:170), hvilket korresponderer med de fire første taktene. Etter dette er det en stopp og Volmer sier sin replikk. Etter dette står det igjen «Tonerne lyder atter» (Drachmann 1898:170) og de neste fire taktene spilles. Etter Volmers neste replikk står det «Akkorder ud over Søen – og rundt fra Skovene» (Drachmann 1898:170). Dermed spilles de to harpeakkordene i takt 9 etterfulgt av en akkord i strykerne. Det kan tenkes at harpeakkordene da er akkordene fra sjøen, mens strykerne er fra skogene. Videre spilles ytterligere 9 takter før enda en stopp som etterfølges av to harpeakkorder med replikker i mellom. Fra takt 30 spilles musikken kontinuerlig uavhengig av dialogen, og her er det musikalske materialet hentet fra den varianten av No 16 som står i partituret. No 19 i *As you like it* fremstår som mye enklere i sammenligning. Fra stikkreplikken går musikken kontinuerlig med dialog skrevet inn i hver takt.

Halvorsen bruker ingen fermater eller utholdte pauser før nest siste takt.

7.8 Helhetsinntrykk

Som to forholdsvis forskjellige verker er det til dels problematisk å skulle gjøre en kvalitativ vurdering av dem opp mot hverandre. Det er allikevel noen ting en kan merke seg. Jeg holdt lenge en knapp på *As you like it* som det mest vellykkede stykket. Det har større variasjon i temaer, personlig synes jeg mange av melodiene er sterkere og musikken er jevnere porsjonert utover forestillingen. I tillegg har musikken en større variasjon i funksjoner hvilket, i alle fall for den som analyserer, gjør det hele mer interessant. Dessverre klarer jeg ikke riktig gi slipp på *As you like its* tredje akt, som rett og slett føles uferdig. *Gurre* har sånn sett en «urettferdig» fordel, da Halvorsen over tre spilleperioder på seks år har hatt betraktelig bedre tid til å utføre revisjoner. Kroneksemplet på dette er No 16 fra *Gurre*, som jeg vil hevde er en svakhet slik den fremstår i scenepartituret. Den reviderte utgaven skaper en langt mer tilfredsstillende slutt og minner til forveksling om No 19 fra *As you like it*. I den grad dette skulle være en konkurranse om forestillingen med mest vellykket scenemusikk tror jeg derfor «seieren» måtte gå til *Gurre*. Det ville vært utrolig spennende å se hva Halvorsen ville gjort videre med *As you like it* om stykket hadde blitt satt opp flere ganger, for det er et stort fortsatt ubenyttet potensiale igjen i materialet. Som Halvorsens aller første store arbeid for Nationaltheatret ligger det også i kortene at han kan ha gjort seg mer enn normalt mye flid med *Gurre*.

8. Konklusjon

Jeg har i denne oppgaven belyst en del konkrete teknikker og grep som Johan Halvorsen benyttet seg av i sine komposisjoner for teater. Etter å ha analysert bare en liten del av Halvorsens teaterproduksjon skal jeg være forsiktig med å si noe generelt om hele hans virke som teaterkomponist. Allikevel tør jeg hevde at spesielt de tekniske funksjonene nok er å finne igjen i langt flere av Halvorsens teaterkomposisjoner.

Sett opp mot Richard Davis' funksjoner for filmmusikk bærer Halvorsens teatermusikk større preg av fysiske og tekniske funksjoner fremfor psykiske, og kan i så måte ansees som noe enklere i bruken en moderne filmmusikk. Jeg har på grunnlag av dette derfor delt inn scenemusikken i mer konkrete funksjonelle grupper, som introduksjoner, sceneskift, underlag og sanger. Det finnes noen unntak, som den bittersøte No 6 *Første møde* fra *Gurre* som kan tolkes som en manifestasjon av kong Volmers gryende følelser i det han er i ferd med å møte Tove for første gang. Det er ingenting i musikkstykket som knyttes direkte til selve handlingen, og dermed sitter man i hovedsak igjen med selve *følelsen* stykket gir. Da filmmusikken vel må kunne betraktes som å ha sprunget ut av teatermusikken og videreutviklet den, er det naturlig at forgjengeren vil være noe lettere i sitt uttrykk. Disse mer avanserte funksjonene i filmmusikken kan også forklares med den betraktelig mye større mengden musikk som gjerne brukes i film. Dessuten gir filmens tettere utsnitt større muligheter for finspill hos skuespillerne. Dette tror jeg kan reflekteres i at det i teatermusikken også er mindre rom for de aller minste nyansene.

Slik jeg ser det er noe av det viktigste jeg har fått ut av denne oppgaven dokumentasjonen på at det er fullt mulig å hente ut mye konkret informasjon om *ledsagende musikk*, selv om det er over hundre år siden siste mulighet til å oppleve den i sitt rette element. For videre analyse av musikk for teater tror jeg det vil være hensiktsmessig å fortsette å se på praktiske funksjoner og anvendelse i handlingen. Ved å analysere flere verker vil man nok også kunne oppdage flere større kategorier som kan likestilles med de jeg identifiserer i denne oppgaven.

Kategorisering av musikkens funksjon kan være noe problematisk, da mesteparten gjerne har funksjoner som går inn under flere kategorier. Dette gjelder naturligvis også i filmmusikken, men ut fra hva jeg har vist i denne oppgaven opplever jeg at det kanskje er enda mer prominent innen teatermusikk. I mitt eget virke som teaterkomponist er det ikke sjelden at jeg får beskjed om at «her trengs det musikk» fordi et sceneskifte tar for lang tid. Da man nødvendig vil at musikken skal fremstå som ren pausemusikk blir det naturlig å finne en ytterligere rolle som rettferdiggjør dens plassering på akkurat *det* stedet i handlingen. Dette resulterer ofte i det jeg har valgt å kalle

introduksjoner. Uten oversikt over scenografi og tekniske løsninger blir det vanskelig å skille mellom musikk som kamuflerer et sceneskift og musikk som i utgangspunktet er tiltenkt en dramatisk funksjon.

Når det kommer til analyse av ytterligere teatermusikk blir dette naturlig begrenset av tilgangen til materiale. En slik analyse som jeg har utført i denne oppgaven krever ikke bare notematerialet, men originale scenepartiturer rett fra komponistens hånd. Faktum er at det heller ikke er mange dedikerte teaterkomponister som har blitt oppløftet til samme nivå som de øvrige *store* komponistene. Dette er blant annet synlig i at Halvorsen ved sin død først og fremst ble omtalt som kapellmester og ikke komponist (Dybsand 2016a:31–33). De to andre eksemplene jeg nevner i innledningen, Grieg og Mendelsohn, var jo først og fremst komponister som bare unntaksvis skrev for teater. Det er derfor ikke godt å si hvor stor sjanse teatermusikk kan ha som et selvstendig forskningsfelt innen musikkvitenskapen. Helt dødfødt er det allikevel ikke; analyse av musikk for film fikk heller ikke særlig fotfeste innen academia før siste kvartal av forrige århundre (Cook 2010:42).

For meg har den store overraskelsen med dette arbeidet vært å oppdage hvor grundig og gjennomarbeidet musikken inne i aktene er. Siden det i andre sammenhenger er mellomaktsmusikken som har blitt viet mest oppmerksomhet, kunne man konkludere at også fokuset og førsteprioriteten hos komponisten lå akkurat her. Dette later slettes ikke til å være tilfelle med Johan Halvorsen. Han sa det egentlig best selv da han ble intervjuet under sin aller siste sesong ved Nationaltheatret i 1928:

«Musikken hører til den dramatiske kunst, og det er ikke festlig når man barer hører de tre dunk før teppet går op. Men det er naturligvis ikke for mellemaktsmusikken et teater har sitt orkester. Orkesterets opgave er å være et sceneorkester» (Halvorsen i Dybsand 2016a:490)

Litteraturliste

- Adler, Samuel 2002. *The Study of Orchestration*, New York: W. W. Norton & Company
- Benestad, Finn og Schjelderup-Ebbe, Dag 1990. *Edvard Grieg – Mennesket og kunstneren*, Oslo: Aschehoug & Co.
- Cook, Merwyn 2010. *A History of Film Music*, Cambridge: Cambridge University Press
- Davis, Richard 2010. *Complete Guide to Film Scoring – 2nd Edition*, Boston: Berklee Press
- Drachman, Holger 1898. *Gurre: et drama*, København: Gyldendalske Boghandels Forlag
- Dybsand, Øyvinn 2016a. *JOHAN HALVORSEN (1864–1935) - En undersøkelse av hans kunstneriske virke og en stilistisk gjennomgang av hans komposisjoner - Med en tematisk verkoversikt og en kronologisk fortegnelse over Halvorsens konsertvirksomhet Bind 1-2*, Oslo: Universitetet i Oslo
- Dybsand, Øyvinn 2016b. *JOHAN HALVORSEN (1864–1935) - En undersøkelse av hans kunstneriske virke og en stilistisk gjennomgang av hans komposisjoner - Med en tematisk verkoversikt og en kronologisk fortegnelse over Halvorsens konsertvirksomhet Bind 3*, Oslo: Universitetet i Oslo
- Halvorsen, Johan 1900a. Mus.ms. 8371 Johan Halvorsen: «Gurre», op. 17. (scenepartitur)
- Halvorsen, Johan 1900b. Mus.ms. 8821 Johan Halvorsen: «Gurre», op. 17. (orkesterstemmer)
- Halvorsen, Johan 1900c. Mus.ms. 8818 Johan Halvorsen: «Gurre», op. 17. (scenepartitur 5. akt)
- Halvorsen, Johan 1905. «Dramatische Suiten für Orchester von Johan Halvorsen. 2te Suite Opus 17. Gurre 1a Første Møde», København: Wilhelm Hansen Musikkforlag [online] Url: <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/f/f7/IMSLP212985-SIBLEY1802.12502.a5b1-39087009319809vol1.pdf> [lesedato 10.11.15]
- Halvorsen, Johan 1912a. Mus.ms. 8378 Johan Halvorsen: «As you like it eller Livet i Skoven» (scenepartitur)
- Halvorsen, Johan 1912b. Mus.ms. 8841 Johan Halvorsen: «As you like it» (orkesterstemmer)
- Halvorsen, Johan 1912c. Mus.ms. 8841 Johan Halvorsen: «As you like it» (temaskisser)
- Jackson, Russel (red.) 2000. *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, Cambridge: Cambridge University Press
- Kronlund, Dag 1989. «Musiken låten ljuda, mina vänner!» *Musiken i talpjäserna på Kungliga teatern vid 1800-talets mitt*, Stockholm: Akademityck AB

- Maaland, Borghild 2016. Teateranmeldelse: «Reisen til julestjernen». *VG*.
Url: <http://www.vg.no/rampelys/teateranmeldelser/teateranmeldelse-reisen-til-julestjernen/a/23827674/> [lesedato: 25.10.2016]
- Nationaltheatret 2015. Forestillingsarkivet. [online]. Oslo: Nationaltheatret.
Url: http://forest.nationaltheatret.no/Productions/Index?as_tit=gurre [lesedato: 13.11.2015]
- Nationaltheatret 2016. Forestillingsarkivet. [online]. Oslo: Nationaltheatret
Url: <http://forest.nationaltheatret.no/Productions/Details/f4506f58-4419-49fe-84fa-8ced40eb2bd0> [lesedato: 21.09.2016]
- Opsahl, Erik & Norseng, Per G. 2015. Valdemar 4. Atterdag. I Store norske leksikon. [online] Url: https://snl.no/Valdemar_4._Atterdag. [lesedato: 13.11.15]
- Shakespeare, William 1933. *William Shakespeares dramatiske verker 6: Like for like ; De lystige fruier i Windsor ; As you like it* (oversatt av Gunnar Reiss-Andersen m. fl.), Oslo: Some og co.s forlag
- Shakespeare, William 1998. *As you like it*. Mineola, New York: Dover Publications, INC.
- Store norske leksikon 2009a. «As you like it» Url: https://snl.no/As_You_Like_It [lesedato: 03.10.2016]
- Store norske leksikon 2009b. «Hymenaios» Url: <https://snl.no/Hymenaios> [lesedato 17.10.2016]
- Sørensen, Søren (red.) m. fl. 2007. *Gads Musikkhistorie*, København: Gads forlag
- Wildenvey, Herman 1912. *As you like it eller Livet i skogen*, Kristiania og Kjøbenhavn: Gyldendalske boghandel nordisk forlag
- Wildenvey, Herman 1942. *Leken i skogen. Shakespeares As You Like It*, Oslo: Ernst G. Mortensen Forlagsavdelingen