

«Er jeg

# komponist

eller er jeg det ikke?»

PROFESJONALITET, KJØNN, OG IDEOLOGI  
I SIGNE LUNDS (1868-1950) LIV OG VIRKE

*Andante maestoso*

INGRID SKOVDAHL

Masteroppgave i musikkvitenskap  
Institutt for musikkvitenskap  
Universitetet i Oslo





«Er jeg  
*komponist*  
eller er jeg det ikke?»

Profesjonalitet, kjønn, og ideologi  
i Signe Lunds (1868–1950) liv og virke

Ingrid Skovdahl

*Masteroppgave i musikkvitenskap*

*Institutt for musikkvitenskap*

*Universitetet i Oslo*

*Våren 2022*



Til minne av min kjære bestefar og andre far,  
Odd Georg Skovdahl (1934–2022)

Ingenting forsvinner. Alt  
blir uutslettelig risset inn  
på evighetens tavler.  
Om bare en fugl flyr gjennom solfallet,  
to mennesker veksler noen vennlige ord  
ved postkassa en morgen, eller  
et spor snør langsomt igjen innpå skogen,  
så vil disse små små tingene  
bli bevart i den universelle bevissthet  
så lenge dagene gryr, i øst, nettene  
senker sin nåde over Jorden.

Det finnes en hukommelse i rommet,  
en altfavnende kosmisk hukommelse  
som opphever Tiden  
og forener alle ting  
i et eneste stjernehvitt *Nå*.

*«På evighetens tavler», Hans Børli*

# Innhold

<b>1</b>	<b>Innledning</b>	<b>I</b>
1.1	Bakgrunn . . . . .	I
1.2	Problemstilling, nøkkelord og sentrale begreper . . . . .	2
1.3	Teoretiske og fagmetodiske avgrensninger . . . . .	4
1.4	Tidligere forskning . . . . .	8
1.5	Materiale . . . . .	11
1.6	Kildekritikk . . . . .	13
1.7	Disposisjon . . . . .	14
	I «Er jeg komponist, eller er jeg det ikke?»	
<b>2</b>	<b>«...uendelig meget vanskeligere for en kvinnelig kunstner å bli anerkjent ...»</b>	<b>19</b>
2.1	Profesjonelle aspekter ved Signe Lunds virke som komponist . . . . .	21
	Økonomi . . . . .	21
	Utdannelse . . . . .	27
	Publisering . . . . .	31
	Framførelse . . . . .	34
2.2	Signe Lund som kvinne og komponist . . . . .	39
2.3	Oppsummering . . . . .	44
<b>3</b>	<b>«...melodirikdommen mer en hindring enn en fordel...?»</b>	<b>47</b>
3.1	Musikkritikkens posisjon i musikklivet . . . . .	48
3.2	Lunds forhold til den norske musikkritikerstanden: «Trollet med de 8 ho- der» . . . . .	50
3.3	Resepsjons- og musikkanalyser . . . . .	52
	«Legende» . . . . .	52
	Klaverkonsert . . . . .	57
	«Self-dependence» . . . . .	67
3.4	Oppsummering . . . . .	73

## II «Mitt kampmerke er mitt hederstegn»

<b>4 «Min samvittighet frikjener meg»</b>	<b>79</b>
4.1 Rettsoppgjøret . . . . .	79
Medlemskapet . . . . .	80
Propaganda og politisk arbeid . . . . .	83
Dikt og komposisjoner . . . . .	84
Offentlig anerkjennelse og økonomisk støtte . . . . .	88
Donasjoner og frontkjemperstøtte . . . . .	90
Landssvikdommen . . . . .	92
4.2 Æresoppgjøret og den tredje partens oppgjør . . . . .	93
<b>5 «Det falt seg helt naturlig at jeg straks ble grepet av Hitlers og Quislings ideer»</b>	<b>99</b>
5.1 Første paradoks: «Norges fremtid, Norges ære / kræver kvinne, ei blott mann» . . . . .	100
5.2 Andre paradoks: En sosialist «i ordets beste betydning»? . . . . .	103
5.3 Tredje paradoks: «Kunsten skal selvsagt være nasjonal» . . . . .	107
<b>Oppsummering</b>	<b>113</b>
<b>6 Avsluttende diskusjon</b>	<b>115</b>
<b>Litteratur og kilder</b>	<b>123</b>

## III Appendiks

<b>Notebilag</b>	<b>135</b>
------------------	------------



---

## Figurer

3.1	Reklame for «Legende» fra Zapffe i Aftenposten (1899).	50
3.2	«Legende», t. 1–4.	54
3.3	«Legende», t. 17–20.	54
3.4	«Legende», t. 23–26.	54
3.5	«Legende», t. 27–30.	55
3.6	«Legende», t. 31–38.	55
3.7	Mediantiske forbindelser i klaverkonsertens andre sats, t. 35–41.	64
3.8	Klaverkonsert, innledning.	65
3.9	Første orkesterinnsats i partituret til klaverkonserten.	65
3.10	«Self-dependence», t. 47–50.	70
3.11	«Self-dependence», t. 83–88.	70
3.12	«Self-dependence», t. 27–36.	71
4.1	Markeringer i forhørsprotokoll.	83
4.2	Signe Lund, «Til Vidkun Quisling», <i>Fritt Folk</i> , 30.12.1940.	84
4.3	«Føreren kaller!», fra <i>Fritt Folk</i> , 17.05.1943.	86
4.4	Manuskript til «Ein for alle».	87
4.5	«Heil og Sæl, du norske kvinne», firstemmig korarrangement.	88

## SAMMENDRAG

Den norske komponisten Signe Lund (1868–1950) er en forunderlig skikkelse som både fascinerer og provoserer. Hennes store mål i livet var å bli en anerkjent komponist, og livet gjennom kjempet hun kontinuerlig for å oppnå anerkjennelse på lik linje med sine mannlige kolleger. Hennes liv var imidlertid også preget av kraftig motgang, særlig etter at hun i 1935 meldte seg inn i Nasjonal Samling, hvor hun var aktivt medlem fram til frigjøringen i 1945.

Denne oppgaven er en musikkhistorisk framstilling, hvor jeg med utgangspunkt i temaene *profesjonalitet, kjønn og ideologi*, prøver å forstå hvilken stilling Signe Lund og hennes musikk hadde i norsk musikkliv i hennes samtid. Dette gjør jeg gjennom å studere hvilke forutsetninger hun har hatt, hvilke valg hun har tatt, hvilke konsekvenser valgene har hatt for resepsjonen av henne i hennes samtid, og hvilke konsekvenser de har hatt for hennes ettermæle.

Oppgaven demonstrerer kompleksiteten i Signe Lunds historie, hvor hun til tross for at hennes kjønn har vært en begrensende faktor, likevel både *tok og fikk* en forholdsvis betydningsfull stilling i norsk musikkliv. Samtidig har hun også har møtt motstand, dels av kjønnsmessige årsaker, men også fordi hun hadde en kontroversiell framtoning og i høy grad ofret sosiale relasjoner til fordel for sin karriere, og dessuten i lange perioder har bodd i utlandet.

Gjennom sitt medlemskap og engasjement i Nasjonal Samling oppnådde Lund det største høydepunktet i karrieren under okkupasjonen – og umiddelbart etter okkupasjonens slutt, hennes dypeste nederlag. Hun var imidlertid ikke bare en ren opportunist, men en overbevist og aktiv NS-kvinne som aldri ser ut til å ha gitt uttrykk for anger eller dårlig samvittighet. Etter et langt og kontroversielt liv ble Lund etter krigens slutt utestengt fra det norske musikklivet, uten noensinne å slippes inn i varmen igjen.

Denne oppgaven er et bidrag til å danne et tydeligere bilde og en dypere forståelse for hva det var som skjedde, og hvorfor.





---

## Takk

Det er mange som har støttet og hjulpet meg med å komme i mål med denne oppgaven. Noen personer fortjener en helt spesiell takk:

Tusen takk til Camilla Hambro, som har hjulpet, støttet og veiledet meg med stor interesse og glød.

Takk til alle kyndige bibliotekarer og arkivarer ved Nasjonalbiblioteket og Riksarkivet – særlig Jorid Nordal Baumann og Nina Lalla Hveem Carlsen – som med stor tålmodighet har svart på mine mange spørsmål, og som ikke minst har hjulpet meg med å finne materiale.

Takk til Arnulf Mattes og Michael Custodis for interessante samtaler og tankeutvekslinger som har hjulpet meg langs veien.

Tusen takk også til Ane Marte Øksne og Sverre Stenløkk, mine kjære, gode studiekamerater. Uten dere vet jeg ikke om jeg hadde klart å komme meg gjennom dette studiet.

Takk til Cathrine Winnes for gøy og inspirerende samtaler, og hjelp til å finne notemateriale.

Takk til Trude Sveen, for at du så generøst tok meg imot i ditt hjem og viste meg det kildemateriale og de gjenstander som du har bevart etter din formoder.

En særlig stor takk fortjener Eyolf Østrem, som har utformet oppgavens layout, hjulpet meg med å transkribere notemateriale, og lest korrektur. I tillegg er du min klippe og min *spelpartner* i livet. Tusen takk for all din tålmodighet, støtte og kjærighet!

Tusen takk til mamma, pappa, Astrid og Agnes, for at dere alltid er der og for at dere alltid heier på meg.

Tusen takk også til deg, kjære bestemor, for all din støtte, oppmuntring og kjærighet. Du har holdt mitt humør oppe og hjulpet meg i mål.

Helt til slutt vil jeg også takke bestefar, selv om han ikke lenger er her og kan ta imot min takk. De mange samtaleene vi hadde har farget oppgavens innhold og sjel. Jeg savner deg dypt.



---

# Innledning

## 1.1 BAKGRUNN

Den norske komponisten Signe Lund (1868–1950) er en forunderlig skikkelse i norsk musikkhistorie, som både fascinerer og provoserer. Hennes store mål i livet var å utfolde seg som kunstner og komponist, og livet gjennom kjempet hun kontinuerlig for å oppnå anerkjennelse på lik linje med sine mannlige kolleger. Som en av landets første kvinner fikk hun i 1913 Kongens fortjenstmedalje i gull, i 1916 publiserte hun et kritisk essay som direkte sparket i gang etableringen av Norsk Komponistforening, og som kvinnelig komponist utmerket hun seg med å komponere i både større og mindre format. Da Mary Barratt Due sammen med Filharmonisk Selskap urframførte Signe Lunds Klaverkonsert (op. 65) i 1931, var det en stor nyhet at Norge for første gang skulle få høre en klaverkonsert komponert av en kvinne. Konserten trakk fullt hus, og både kong Haakon og kronprins Olav var til stede.<sup>1</sup>

Signe Lunds liv er imidlertid ikke bare preget av suksess, men også i høy grad av kontroverser. Hun er kjent for å ha vært en utradisjonell kvinne som uten betenkeligheter hevet stemmen når hun mente at noe var urettferdig eller galt, og det vekket oppsikt da hun som gift kvinne og mor til tre små barn forlot familien for i stedet å prioritere sin karriere som komponist. Hun var en aktiv forkjemper for likestilling mellom kjønnene og samfunnsklassene, og hun engasjerte seg i kretser bestående av kvinnesaksforkjempere og sosialister.

Hvis Signe Lunds yrkeskarriere hadde sluttet i 1934, hadde hun kanskje blitt stående i norsk musikkhistorie som en kvinnelig pioner. Fire år etter klaverkonsertens høytidelige framførelse kom en togtur til Nordagutu til å få store konsekvenser for hennes liv, hennes status – og senere hennes ettermæle: I samme togkupé satt ingen ringere enn Vidkun Quisling, som fortalte henne om det nyetablerte partiet Nasjonal Samling. Kort tid etter hadde Signe Lund meldt seg inn i partiet, hvor hun ble stående som et overbevist medlem gjennom hele den tyske okkupasjonen av Norge. Etter okkupasjonen ble hun dømt for

<sup>1</sup> Sverre Hagerup Bull, «Mary Barratt Due», *Dagbladet* 27.10.1931, s. 3.

landssvik og utestengt fra musikklivet – men hun ser likevel aldri ut til å ha gitt uttrykk for anger.

Signe Lund er med andre ord en komponist som på den ene siden framstår som en svært «egen» person, samtidig som hun også trår rett inn i flere av det tidlige 1900-tallets største historiske begivenheter: Kvinnefrigjøring, profesjonalisering av musikklivet, *copyright*-problematikken, sosialismens engasjement for sosial rettferdighet og likestilling – og så nasjonalsosialismen, allerede fem år før Norge ble okkupert. Det er altså ikke uten grunn at Signe Lund i dag er en høyst kontroversiell og omdiskutert personlighet i norsk musikkhistorie, og det råder vidt forskjellige meninger om henne og hennes musikk. Hvordan skal vi forholde oss til en historisk skikkelse som på den ene siden nærmest kan betraktes som et feministisk ikon, samtidig som hun på den andre siden var en aktiv del av en av norgeshistoriens aller mørkeste kapitler? Og hvordan skal vi forholde oss til arven etter henne – hennes musikk og hennes ettermæle?

Signe Lunds historie er så innholdsrik og så spesiell, at det er vanskelig å la være å studere den. Hennes tilfelle er en unik mulighet til å få et innblikk i kompleksiteten i det detaljrike og mangslungne landskap som hun som komponist og samfunnsborger var en del av.

## 1.2 PROBLEMSTILLING, NØKKEWORD OG SENTRALE BEGREPER

Med utgangspunkt i Signe Lunds liv og virke som komponist på den ene siden, og hennes forhold til nasjonalsosialismen og Nasjonal Samling på den andre, er oppgavens problemstilling formulert som et overordnet spørsmål, med fire tilhørende underspørsmål:

- Hvilken stilling hadde komponisten Signe Lund og hennes musikk i norsk musikkliv i hennes samtid?
  - Hvilke forutsetninger har hun hatt?
  - Hvilke valg har hun foretatt?
  - Hvilke konsekvenser har hennes valg hatt for resepsjonen av henne i hennes samtid?
  - Hvilke konsekvenser har hennes valg hatt for hennes ettermæle?

I oppgaven har jeg valgt å avgrense framstillingen til å fokusere på Signe Lunds stilling som *komponist* i *norsk* musikkliv. Dette innebærer at jeg ikke trekker inn aspekter fra hennes virke i Berlin, Wien, Paris eller USA, hvor hun også har oppholdt seg i lengre perioder og hatt en aktiv yrkeskarriere. Dette gjenspeiler seg både i materialet som er utvalgt til oppgaven, og i selve framstillingen. Jeg vektlegger i liten grad personlig-biografiske detaljer og Lunds karrieremessige stilling og forhold i utlandet, og fokuserer først og fremst på temaer som er av mer direkte relevans for problemstillingen. Siden jeg har valgt å fokusere på komponistrollen, går jeg heller ikke i vesentlig grad inn på hennes andre profesjonelle aktiviteter, for eksempel som foredragsholder.

Oppgaven er bygd opp av to hoveddeler, hvor første del vektlegger Signe Lunds liv og virke med fokus på komponistrollen, og andre del vektlegger hennes ideologiske holdninger og handlinger. De tre nøkkelordene i oppgavens tittel – profesjonalitet, kjønn og ideologi – utgjør de sentrale fokusområdene i begge hoveddelene: Som komponist i et aktivt

musikkliv i Norge har Signe Lund måttet forholde seg til profesjonelle, sosiale og estetiske forventninger, forutsetninger og krav knyttet til komponistrollen og musikken. Videre har hennes ideologiske holdninger og handlinger i høy grad vært knyttet til hennes rolle som komponist, og hatt direkte konsekvenser for hennes virke i norsk musikkliv – ikke minst etter okkupasjonen, da hun som en konsekvens av sine holdninger og handlinger ikke lenger fikk lov til å være en del av det norske musikklivet. Hele Lunds liv og virke er også tydelig gjennomsyret av kjønnsaspekter, som det dermed også vil være relevant å løfte i framstillingen.

Når jeg i problemstillingen bruker begrepet «stilling», henviser jeg både til *resepsjonen* av Signe Lund – det vil si, hvordan hun har blitt oppfattet og mottatt av de andre aktive deltakerne i musikklivet – og hvordan hennes mulighetsrom har sett ut. Jeg betrakter således hennes stilling som et dynamisk og foranderlig fenomen, som utformes i et samspill mellom Lund og de andre aktørene – både individer og institusjoner – i musikklivet. Dette samspillet tar seg uttrykk både i form av konkrete handlinger, holdninger, utsagn, og bedømmelser, hvilket i sin tur er nært knyttet til det jeg betegner som «forutsetninger» – med andre ord hvilke betingelser, krav, og vilkår som Lund har måttet forholde seg til for å overhodet ha mulighet til å kunne virke som, og bli mottatt som, komponist i norsk musikkliv. Disse forutsetningene mener jeg er forankret både i et komplekst vev av sosiale, kjønnete, økonomiske, profesjonelle, ideologiske og estetiske aspekter.

Med det «norske musikklivet» sikter jeg i denne oppgaven til det offentlige kunstmusikkfeltet. Jeg forholder meg ikke til «musikklivet» som en statisk enhet med skarpe og urokkelige grenser, men behandler det som en kompleks vev av ideer, individer og institusjoner, som er foranderlig over tid, både når det gjelder innhold og grenser.

I tråd med Anne Reese Willéns studie av Stockholms musikkliv på 1800-tallet, mener jeg at «institusjon» er et fruktbart begrep både for å beskrive en organisasjon eller en fast avgrenset gruppe mennesker fra et materielt perspektiv, men også for å beskrive en enhet som basert på sosial kunnskap har blitt skapt gjennom typifisering og historisitet – altså historisk delaktighet.<sup>2</sup> Begrepet kan således brukes både for å beskrive etablerte orkestre som for eksempel Filharmonisk Selskap, utdanningsmiljøer som musikkonservatoriet i Oslo, organisasjoner som Norsk Komponistforening, men også for å beskrive den norske musikkritikerstanden.

Med hensyn til «profesjonalitet» vektlegger jeg hvordan individer opptrer og blir bedømt i lys av de avgrensede kriterier som settes opp for å skille mellom yrkes- og fagmessighet på den ene siden og amatørmessighet på den andre. Som Lilli Mittner har konstatert, er det i 1800-tallets musikkliv mulig å se at komponisters profesjonalitetsgrad ofte har blitt vurdert ut fra kriterier som utdannelsens renommé, varighet og omfatning, musikalsk sjanger, forlagssuksess, internasjonal resepsjon, og omfatning på produksjonen.<sup>3</sup> Profesjonalitet har dermed nær sammenheng med profesjonaliseringen av musikklivet, som jeg går nærmere inn på i oppgavens første hoveddel.

<sup>2</sup> Anne Reese Willén, *I huvudstaden, musiklivets härd: Den strukturelle omvandlingen av Stockholms offentliga konstmusikk ca 1840–1890* (doktoravhandling, Uppsala universitet, 2014), s. 27.

<sup>3</sup> Lilli Mittner, *Möblichkeitsräume: Studien zum kulturellen Handeln komponierender Frauen des 19. Jahrhunderts in Norwegen* (Werhahn, 2016), s. 71–72.

Nøkkelordet «ideologi» henviser i oppgaven først og fremst til Signe Lunds holdninger og handlinger knyttet til nasjonalsosialismen og Nasjonal Samling. Med tanke på hvor mange forskjellige typer ultranasjonalistiske, nasjonalradikale og høyreekstremistiske grupper det eksisterte i Europa i Lunds samtid, knytter jeg meg til Petra Garberdings forslag *ikke* å ta utgangspunkt i et avgrenset og enhetlig nasjonalsosialisme-begrep, men i stedet gå ut fra materialet og søke og identifisere de ideer som har vært med på å bygge nasjonalsosialistiske ideologier.<sup>4</sup> Dette gir også en mulighet til å kontekstualisere og fortolke andre ideologiske holdninger hos Lund, som ikke primært ser ut til å ha en sammenheng med hennes nasjonalsosialistiske holdninger.

Nøkkelordet «kjønn» brukes ikke som et grunnleggende perspektiv som rammer inn hele oppgaven på teoretisk og metodisk nivå. Siden Signe Lunds liv og virke utvilsomt har blitt påvirket av kjønnsaspekter, bruker jeg derimot kjønnsperspektiver blant annet for å forstå i hvilket grad Lunds kjønn har påvirket hennes mulighets- og handlingsrom.

### 1.3 TEORETISKE OG FAGMETODISKE AVGRENSNINGER

Denne oppgaven er en musikkhistoriografisk framstilling, med forankring i hermeneutisk teori og metode. Sven-Eric Liedman beskriver den moderne hermeneutikken som et humanvitenskapelig og holistisk forskningsprogram. Den moderne hermenutikken går ut fra grunnsynet at alt menneskeskapt er meningsbærende og dermed tilgjengelig for fortolkning, og at språk ikke kan isoleres fra sin bruker eller fra de intensjoner som ligger til grunn for hva brukeren sier, skriver eller gjør. Hermeneutikken vektlegger med andre ord kontekstuell fortolkning for å oppnå forståelse.<sup>5</sup>

En av de mest toneangivende representantene for moderne hermeneutisk historiografi er Peter Burke. I tråd med Burke betrakter jeg historisk-kontekstuell fortolkning som én av flere mulige metodologiske innganger til å forstå det historiske materialet, på en måte som lar det individuelle tre fram.<sup>6</sup> Som Burke påpeker, er et problem med kontekstuell analyse hvordan begrepet «kontekst» skal defineres. Med en svært vid, «global», definisjon av begrepet kan det oppstå avgrensningsproblemer, hvor det til sist blir vanskelig å sette fingeren på hva som *ikke* er kontekst.<sup>7</sup> For eksempel kan Foucaults prosjekt å finne et grunnleggende «epistem» for å forklare en hel tidsalders kunnskapsteoretiske innstilling og kunnskapsproduksjon kritiseres som utslag av en slik «global» kontekstforståelse, hvor den eventuelle nytten av forklaringsmodellen kun kan oppnås til prisen av en overdreven abstraksjon og en overgeneralisering som ser bort fra individuelle og avvikende tenden-

<sup>4</sup> Petra Garberding, «Musiken som ett nationalsocialistiskt redskap?», *Fruktan, fascination och frändskap: Det svenska musikklivet och fascismen*, red. av Greger Andersson og Ursula Geisler (Sekel, 2006), s. 93–94.

<sup>5</sup> Sven-Eric Liedman, *Mellan det triviala och det utsägliga: Blad ur humanioras och samhällsvetenskapernas historia* (Daidalos, 1998), s. 140–142.

<sup>6</sup> Peter Burke, «Context in Context», *Common Knowledge* 8:1 (2002), s. 173–174.

<sup>7</sup> Burke, «Context in Context», s. 171.

ser, mens det nettopp er de særskilte og egenartede foreteelsene og tendensene som en hermeneutisk-historiografisk undersøkelse ønsker å fange opp.<sup>8</sup>

I den motsatte retningen er det, som Burke påpeker, også en fare for at viktige fenomener og aspekter faller bort hvis definisjonen av kontekst-begrepet er for snever.<sup>9</sup>

Definisjonsproblemene lar seg ikke enkelt løse. Burke påpeker at det aldri kan finnes én «korrekt» kontekst, men at de kontekster som er relevante for å forstå et fenomen snarere kan representeres som en i prinsippet uendelig serie med konsentriske sirkler, den ene utenfor den andre. En pragmatisk måte å nærme seg problemet på er ifølge Burke å bruke begrepet «to refer to phenomena that are not in focus at a given moment: especially, perhaps, those that are just out of focus.»<sup>10</sup>

Den hermeneutiske tilnærmingen til kontekst-begrepet som Burke representerer, ligger nær en diskursanalytisk tilnærming med hensyn til forholdet mellom tekst og kontekst. Fordelen med Burkes innfallsvinkel er at han i større grad vektlegger historiske aspekter og åpner for individuelle forskjeller og deres betydning, mens det i kritisk diskursanalyse gjerne er fokus på å avdekke eller bekrefte strukturelle maktmekanismer.<sup>11</sup>

En av de som mest eksplisitt har diskutert teoretisk og metodisk fortolkningsproblematikk på fagområder som er av direkte relevans for denne oppgaven, er Lena Berggren. I likhet med Burke er hun kritisk til reduksjonistiske framstillinger hvor valget av perspektiv legger begrensninger som gjør at vesentlige aspekter av det materiale som studeres, allerede i utgangspunktet faller utenfor rammene. Hun anfører som eksempel hvordan historiografiske framstillinger av kvinners forhold til fascistiske ideologier lenge dannet et bilde av at kvinnene enten hadde blitt «utsatt» for eller «lokket» inn i fascistiske ideologier, eller at de hadde engasjert seg i fascistiske ideologier uten å egentlig skjønne den fulle dybden og vidden av det.<sup>12</sup> Med et slikt perspektiv reduseres altså kvinnene til å betraktes som passive objekter, i stedet for å framstilles som det Berggren kaller «aktivt agerende subjekter».<sup>13</sup> Siden Claudia Koonz banebrytende arbeid fra 1987 har perspektivene endret retning, og begynt å framstille kvinnene som aktive subjekter – men en vanlig forekommende og problematisk tendens er dog, ifølge Berggren, at disse perspektivene ofte begrenser seg til å betrakte de fascistiske kvinnene primært som kvinner, og ikke som politiske subjekter i videre forstand.<sup>14</sup> Dette innebærer at fokuset for studiene først og fremst er hva *kvinnelige* fascistere tenker og sier om seg selv, om familien som institusjon, og om forholdet mellom kjønnene, hvilket begrenser mulighetene til å forstå hva det var som gjorde at disse kvinnene aktivt valgte, og fortsatt velger, fascismen.<sup>15</sup> For å få en mer helhetlig forståelse av

<sup>8</sup> Torsten Pettersson, *Dolda principer: Kultur- och litteraturteoretiska studier* (Studentlitteratur, 2002), s. 10; Liedman, *Mellan det triviala och det ousägliga*, s. 140–142.

<sup>9</sup> Burke, «Context in Context», s. 171–172.

<sup>10</sup> Burke, «Context in Context», s. 174–175.

<sup>11</sup> Kennet Granholm, «Diskursanalys», *Metodkompassen: Kulturvetarens metodbok*, red. av Lena Marander-Eklund, Ruth Illman og Blanka Henriksson (Åbo Akademi, 2004), s. 189–190.

<sup>12</sup> Lena Berggren, «Översikt: Fascismen och kvinnorna – misogynt förtryck eller kvinnlighetens förverkligande?», *Historisk Tidskrift* 123:4 (2003), s. 584.

<sup>13</sup> Berggren, «Översikt», s. 584.

<sup>14</sup> Berggren, «Översikt», s. 584.

<sup>15</sup> Berggren, «Översikt», s. 587.

kvinnerns forhold til fascistiske ideologier, er det altså nødvendig å for det første betrakte dem som aktivt agerende subjekter i sin samtid, og for det andre la dem tre fram i «helfigur».<sup>16</sup>

Disse problemene har også blitt diskutert i norsk sammenheng, etter at Ottar Dahl i 1985 stilte spørsmål ved bruk av kjønnsperspektiver i historieforskning. I sin kritikk advarte han mot å tillegge kjønnsvariabelen en for stor forklaringskraft som går på bekostning av andre variabler, mot å trekke ureflekterte slutninger fra normative forventninger til faktisk adferd, og mot å trekke inn moralske aspekter i analysen av fortidige handlinger og reaksjoner.<sup>17</sup> Disse spørsmålene har Gro Hagemann reflektert over i en diskusjon om kvinnehistoriografi, og vendt seg mot tanken om at ureflekterte slutninger og moralistiske overtoner skulle være mer utbredt i denne disiplinen enn andre. Hagemann påpeker i den forbindelse at spørsmålet om hvordan historiefaget *både* kan oppnå et helhetssyn på samfunnsutviklingen og samtidig være åpen for spesialisering, gjelder flere deldisipliner enn kun forskning om kvinnehistorie. Spesialisering er verdifullt fordi det kan gi nye og dype innsikter – men risikoen er nettopp at helhetsperspektivet tapes, hvilket er et problem som samtlige delområder innenfor historiefaget må forholde seg til.<sup>18</sup>

At moralsk gjennomsyrede framstillinger er et utbredt problem i flere deldisipliner enn i kvinnehistoriografi, påviser Berggren i en artikkel om ideologianalyse av fascistiske ideologier. På dette området er det ifølge Berggren en vanlig forekommende tendens at forskningen inntar en grunnleggende moralsk innstilling, og at forskeren pålegges en forventning om å ta avstand fra å analysere fascistiske tankegods og ideer i det historiske materialet, og i stedet fokusere på å beskrive terrorhandlinger, forbrytelser og andre konkrete handlinger.<sup>19</sup> Som Berggren påpeker, er det i lys av den historiske konteksten høyst forståelig at det finnes en motstand mot å vedkjenne fascistiske tankeretninger som ideologier med koherens. Det er også fullt forståelig at det finnes en motstand mot å akseptere at fascistiske ideologier – som for eksempel tysk eller norsk nasjonalsosialisme – *de facto* inneholdt en utopisk kjernemyte om et godt samfunn, om enn med sterkt ekskluderende innslag, og at denne ideologiske positive visjon i realiteten innebærer at fascismen også kan framvise sider som ga «gode» resultater.<sup>20</sup> Det er derfor ingen enkel eller ukontroversiell oppgave å trenge inn i et materiale av problematisk, ideologisk art, for deretter å fortolke det på lignende vilkår som mer «stuerene» ideologier. Berggren understreker dog problemene med å innta en moralsk posisjon der forskeren unngår å analysere viktige aspekter av det historiske studieobjektet, og poengterer at et reduksjonistisk perspektiv sjelden – eller til og med aldri – fører til ny kunnskap og ny forskning, uavhengig av hvilket fagfelt det dreier seg om.<sup>21</sup> Dersom man aksepterer at historisk forskning i alminnelighet *kan* ha eller kanskje til og med *bør* ha en moralsk implikasjon, kan denne ifølge Berggren snarere for-

<sup>16</sup> Berggren, «Översikt», s. 587.

<sup>17</sup> Gjengitt i Gro Hagemann, *Feminisme og historieskrivning: Inntrykk fra en reise* (Universitetsforlaget, 2002), s. 27–28.

<sup>18</sup> Hagemann, *Feminisme og historieskrivning*, s. 28.

<sup>19</sup> Lena Berggren, «Den svenska mellankrigsfascismen – ett ointeressant marginalfenomen eller ett viktigt forskningsobjekt?», *Historisk Tidskrift* 122:3 (2002), s. 429 og 433.

<sup>20</sup> Berggren, «Den svenska mellankrigsfascismen», s. 429.

<sup>21</sup> Berggren, «Den svenska mellankrigsfascismen», s. 430 og 433.



muleres som et moralsk ansvar overfor fascismens ofre å *forstå* – uten for den saks skyld unnskyldte eller legitimere de sosiale, økonomiske og ideologiske drivkreftene bak fascismens framvekst. For at forståelse i det hele tatt skal være mulig å oppnå, er det dog helt nødvendig at ideene tas på alvor som studieobjekter, og at studien har som utgangspunkt at det et eller annet sted finnes en underliggende, sammenhengende logikk som også hadde en positiv drivkraft for tilhengerne av fascismen, og som kan blottlegges med hjelp av metodologiske og teoretiske verktøy fra det historievitenskapelige feltet.<sup>22</sup>

Den løsning Berggren presenterer på det moralske aspektet – å tilsidesette den personlige ansvarsfølelsen overfor enkeltindivider til fordel for et bredere ansvar overfor menneskeheten når det gjelder å *forstå* fascismen som et logisk sammenhengende tankesystem – er som hun selv påpeker kontroversiell, men den er i en viss forstand uunngåelig. I dag, 2022, befinner vi oss med hensyn til andre verdenskrig midt i brytningspunktet mellom det Jan og Aleida Assmann beskriver som et «kommunikativt» og et «kulturelt» minne.<sup>23</sup> Det kommunikative minnet innefatter minner fra en nær fortid som et individ kan dele med andre personer i sin samtid, og som individet kan videreformidle til de nærmeste etterkommende generasjonene. Et grunnleggende aspekt av de kommunikative minnene er således en personlig og erfaringsbasert kobling – men den personlige tilknytningen til minnene kan ikke opprettholdes i evig tid. Ifølge Assmann går det et skille etter en tidsperiode på omtrent 80 år, hvilket tilsvarer de tre til fire generasjonene som markerer grensen for den bibelske arvesynd.<sup>24</sup> Dette markerer det grunnleggende skillet mellom kommunikativt og kulturelt minne: Det er fremdeles mulig å huske og gjenfortelle hendelser som har inntruffet, men siden det ikke lenger finnes personlige, erfaringsbaserte tilknytninger til minnene av hendelsene, eksisterer ikke lenger de samme forutsetningene for å forstå de historiske hendelsene «som de var».<sup>25</sup> Assmann understreker at dette ikke bare gjelder den muntlige formidlingstradisjonen som dominerte i tidsperioden før trykkekunsten ble oppfunnet, men at det selv med skriftradisjonens muligheter til å lagre og bevare minner for fremtiden – og her kan den digitale tidsalderens stadig økende muligheter å bevare minner til fremtiden også innregnes – likevel ikke kan forhindre det faktum at minnene gradvis mister den personlige og erfaringsbaserte tilknytningen etter 80 år.<sup>26</sup>

Selv om Berggrens perspektiver primært er knyttet til fagområder som berører politisk historie og fascisme, anser jeg dem som fruktbare og relevante både når det gjelder Signe Lunds forhold til nasjonalsosialismen og Nasjonal Samling, og når det gjelder å forstå hennes stilling som komponist i norsk musikkliv i sin samtid. Som det framgår i undersøkelsen, er Signe Lunds liv og virke en svært sammensatt historie, hvilket innebærer at et for snevert valg av perspektiv ville kunne medføre at viktige, særpregede og egenartede fenomener og elementer i hennes historie ikke fanges opp. I stedet for å benytte meg av teoretiske perspektiver fra mer sosiologisk orienterte fagområder, har jeg derfor valgt en

<sup>22</sup> Berggren, «Den svenska mellankrigsfascismen», s. 429–430.

<sup>23</sup> Jan Assmann, *Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination* (Cambridge, 2011), 36–37.

<sup>24</sup> Assmann, *Cultural Memory*, s. 36.

<sup>25</sup> Assmann, *Cultural Memory*, s. 37.

<sup>26</sup> Assmann, *Cultural Memory*, s. 37.

mer materialenær, historisk-hermeneutisk tilnærming i tråd med Burkes og Berggrens perspektiver. Dette fordi jeg ønsker å danne et så bredt bilde av Signe Lunds liv og virke som mulig, hvor hun blant annet forstås som kvinne, som yrkesutøvende komponist, og som et politisk aktivt menneske i et samfunn i forandring. For å fange opp særegenheter og avvikelser tar jeg i tråd med Burkes foreslåtte modell utgangspunkt i det historiske materialet – altså det individuelle og partikulære – og fortolker det deretter i lys av større kontekster. Siden kjønns- og maktaspekter åpenbart har gjennomsyret Signe Lunds liv og virke, vil det være relevante perspektiver å løfte i framstillingen. Derimot tar jeg ikke utgangspunkt i en teoretisk forklaringsmodell i mitt møte med det historiske materialet, men prøver å betrakte Signe Lund som et aktivt agerende subjekt i sin samtid.

Gjennom å betrakte Signe Lund som et aktivt agerende subjekt i en tid preget av store forandringer, kan vi få viktig kunnskap ikke bare om hennes egen historie – oppgaven blir også et bidrag til å opprettholde det kulturelt minnet og forståelsen knyttet til de spor som er en del av vår kultur, vårt språk og vår tilværelse i dag.

#### 1.4 TIDLIGERE FORSKNING

I musikkvitenskapelig sammenheng er Birgit Eikas hovedoppgave *Signe Lund: Menneske og musiker* fra 1983 fremdeles den mest dypgående og omfattende framstillingen om Signe Lunds liv og virke. Oppgaven består av en biografisk redegjørelse for Lunds liv, en musikk-analytisk del hvor et utvalg av Lunds romanser beskrives ut fra tradisjonelle musikkanalytiske metoder, en del hvor Lunds liv og virke fortolkes ut fra et individual- og sosialpsykologisk rammeverk, og til slutt en drøftelse av Lund som menneske og musiker.<sup>27</sup> Eikas oppgave er en grundig redegjørelse for Lunds liv og virke fra et personorientert perspektiv, hvor Lunds selvbiografi *Sol gjennom skyer* står tydelig plassert i sentrum av primærmaterialet.

I avhandlingen *Möblichkeitsräume: Studien zum kulturellen Handeln komponierender Frauen des 19. Jahrhunderts in Norwegen* fra 2016, bruker Lilli Mittner Signe Lund som et av flere eksempler i en musikkhistoriografisk og genusteoretisk redegjørelse for kvinnelige komponisters mulighetsrom i norsk musikkliv på 1800-tallet. Mulighetsrommet beskrives med utgangspunkt i temaer som kvinnelige komponisters publikasjonsmuligheter, tilde-ling av stipender, samspill med en mannsdominert kritikerstand, muligheter for å få bestillingsoppdrag, komponering i større former, og deltakelse i kvinnebevegelsen.<sup>28</sup> Mittners diskusjon om mannsdominansen i norsk kritikerstand bygger i stor grad på en artikkel av Camilla Hambro – «Kvinnelighet, kritikk og originalitet: Musikkinnslag ved 'Kvindernes udstilling fra Fortid til Nutid' i 1895» fra 2010 – hvor et intervju med Signe Lund i *Morgenavisen* fra 1926 blir løftet fram som et belysende eksempel på hvordan kritikerstanden utformet de estetiske bedømmelseskriteriene på en måte som ikke inkluderte kvinnelige

<sup>27</sup> Birgit Eika, *Signe Lund: Menneske og musiker* (Hovedoppgave i musikkvitenskap, Universitetet i Oslo, 1983).

<sup>28</sup> Lilli Mittner, *Möblichkeitsräume: Studien zum kulturellen Handeln komponierender Frauen des 19. Jahrhunderts in Norwegen* (Werhahn, 2016), s. 77–78; s. 100–103; s. 106; s. 114; s. 133–134.

komponister.<sup>29</sup> I både Mittners og Hambros framstillinger av Lund plasseres hun dermed inn i en kontekst hvor en rekke forskjellige kvinnelige komponister relateres til hverandre, for å danne et bilde av deres forutsetningsrammer og mulighetsrom i Norge på 1800-tallet.

Når det gjelder kvinnelige aktører i norsk musikkhistorie, har Camilla Hambros og Astrid Kvalbeins avhandlinger om henholdsvis Agathe Backer Grøndahl og Pauline Hall vært viktige bidrag til feltet.<sup>30</sup> Mens Hambros avhandling plasserer seg innenfor genus-teoretiske rammer, bygger Kvalbeins avhandling på performative perspektiver fra utøverfeltet. Hambros avhandling inneholder verdifulle perspektiver på kvinnelige komponisters forhold i generasjonen før Signe Lund, hvilket har vært viktig i denne oppgaven. Kvalbeins avhandling har i sin tur vært en verdifull kilde til informasjon om forholdene for kvinnelige komponister i generasjonen etter Lund, men også til informasjon om strukturelle forandringer og modernisering av norsk musikkliv på det tidlige 1900-tallet. I norsk musikkhistoriografi finnes det fremdeles relativt lite forskningslitteratur om musikklivet som ikke primært tar utgangspunkt i en bestemt person eller institusjon. Et viktig unntak er Kari Michelsens studie av norsk musikkhandel fram til 1909, som er et høyst verdifullt bidrag til feltet.<sup>31</sup>

Når det gjelder Signe Lunds forhold til nasjonalsosialismen og Nasjonal Samling, nevnes hennes eksempel i flere forskjellige framstillinger om det norske musikklivet under okkupasjonen. I boken *Music and resistance: Cultural defense during the German occupation of Norway 1940–45* fra 2021 nevner Michael Custodis Signe Lund i sin redegjørelse for æresoppgjøret i musikklivet etter okkupasjonen, og bruker hennes eksempel i en kritikk av tidligere musikkhistoriografi på feltet, hvor han blant annet beskriver tendenser til «hvitvasking» gjennom å henvise til tidligere framstillinger av hennes livshistorie.<sup>32</sup> Custodis konstaterer at et nytt, kildekritisk blikk på forholdene i musikklivet under okkupasjonen, er høyst nødvendig.<sup>33</sup>

Også Harald Herresthal og Elef Nesheim har kommet inn på Signe Lund i sine framstillinger av norsk musikkliv under okkupasjonen. Nesheim beskriver i *Musikkliv i krig* (2007) hvordan konserten ble brukt som politisk arena under okkupasjonen, og drøfter i den forbindelse hvordan Signe Lunds 75-årsdag i 1943 ble brukt som en mulighet for regimet å feire henne og hennes musikk og samtidig skape politiske forbindelser mellom tysk og norsk musikk.<sup>34</sup> Nesheim nevner også Lunds deltagelse i andre propagandasammenhenger og løfter hennes tilfelle i sin beskrivelse av æresoppgjøret etter okkupasjonen.<sup>35</sup> I

<sup>29</sup> Camilla Hambro, «Kvinnelighet, kritikk og originalitet: Musikkinnslag ved 'Kvindernes udstilling fra Fortid til Nutid' i 1895», *Tidsskrift for kjønnsforskning* 34:1 (Universitetsforlaget, 2010), 38.

<sup>30</sup> Camilla Hambro, *Det ulmer under overflaten: Agathe Backer Grøndahl (1847–1907): Genus, sjanger og norskhet* (doktoravhandling, Göteborgs universitet, 2008); Astrid Kvalbein, *Musikalsk modernisering: Pauline Hall (1890–1969) som komponist, teatermenneske og Ny Musikk-leiar* (doktoravhandling, Norges Musikkhøgskole, 2013).

<sup>31</sup> Kari Michelsen, *Musikkhandel i Norge fra begynnelsen til 1909* (Norsk musikkhistorisk arkiv, 2010).

<sup>32</sup> Michael Custodis, *Music and Resistance: Cultural defense during the German occupation of Norway 1940–45* (Waxmann, 2021), s. 22–23; 29; 33–34; 36; 86.

<sup>33</sup> Custodis, *Music and Resistance*, s. 34.

<sup>34</sup> Elef Nesheim, *Musikkliv i krig: Konserten som politisk arena: Norge 1940–45* (Norsk Musikkforlag, 2007), s. 57–61.

<sup>35</sup> Nesheim, *Musikkliv i krig*, s. 84; 130–131.

boken *Propaganda og motstand: Musikklivet i Oslo 1940–1945* fra 2019 beskriver Herresthal flere av de samme hendelsene som Nesheim, men sammenligner også Lunds tilfelle med den anerkjente sangeren, forfatteren og dramatikeren Cally Monrad, som også kom til å engasjere seg i Nasjonal Samling under okkupasjonen, og derfor møtte en skjebne som i høy grad lignet Signe Lunds etter okkupasjonen.<sup>36</sup>

Når det gjelder forskningslitteratur om kvinner under okkupasjonen, er bildet av de politisk aktive kvinnene i Nasjonal Samling fremdeles påfallende mangelfullt. Et illustrerende eksempel er Universitetet i Oslos store formidlingsatsning *Norgeshistorie.no*, hvor forskere fra Institutt for arkeologi, konservering og historie bidrar til å formidle norsk historie til en bred allmennhet. På temaet som vedrører okkupasjonstiden finnes det tre artikler som forteller kvinnenens historie, og disse representerer kun tyskerjentenes, mostandskvinnenens og de internerte kvinnenens historie. I den grad NS-kvinnene i det hele tatt nevnes, er det i statistiske redegjørelser for hvem medlemmene i NS var.<sup>37</sup> Et viktig bidrag til historien om de politisk aktive NS-kvinnene – som fremdeles står som en av svært få skildringer av NS-kvinnene – er Kjersti Brathagens hovedoppgave fra 2004, som tar for seg det rettslige oppgjøret med ledelsen av Nasjonal Samlings kvinneorganisasjon.<sup>38</sup> Brathagens framstilling er således av stor verdi for å få dypere forståelse for Signe Lunds forhold til nasjonalsosialismen og Nasjonal Samling.

På det populærvitenskapelige feltet og i musikklivet har interessen for Signe Lunds historie og musikk økt i senere tid. I et tverrfaglig prosjekt ble Signe Lunds historie og musikk i 2015 løftet i forbindelse med KODE-museenes tverrfaglige konsertserie «Kunst i kamp», hvor formålet var å minne om de «mørke flekkene» i den norske kunsthistorien, og hvor Lund sammen med David Monrad Johansen ble løftet som eksempler på norske komponister som stod på tysk side under okkupasjonen. I den forbindelse laget også NRK en radiodokumentar om Signe Lund – «Signe Lund – komponist og NS-medlem – dømt til glemsel» – som ble sendt i P2-programmet *Spillerom*.<sup>39</sup>

I populærvitenskapelig og journalistisk sammenheng har journalisten Cecilie Dahm og dirigenten Cathrine Winnes utmerket seg med sine formidlinger av Lunds historie og musikk. I Dahms bok *Kvinner komponerer: Ni portretter av kvinnelige komponister i tiden 1840–1930* fra 1987 portretteres Signe Lund som en av de ni utvalgte komponistene. Dahm baserer seg i høy grad på Lunds selvbiografi og Eikas hovedoppgave, men utvider

<sup>36</sup> Harald Herresthal, *Propaganda og motstand: Musikklivet i Oslo 1940–1945* (Ad Notam, 2019), s. 194–196.

<sup>37</sup> Kåre Olsen, «Tyskerjenter», *Norgeshistorie.no* (publisert 25.11.2015, lest 29.04.22), <<https://www.norgeshistorie.no/andre-verdenskrig/1757-Tyskerjenter.html>>; Mirjam Kristensen, «Henriette Bie Lorentzen», *Norgeshistorie.no* (publisert 25.11.2015, lest 29.04.22), <<https://www.norgeshistorie.no/andre-verdenskrig/1761-henriette-bie-lorentzen.html>>; Mirjam Kristensen, «Norske kvinner i konsentrasjonsleiren Ravensbrück», *Norgeshistorie.no* (publisert 25.11.2015, lest 29.04.22), <<https://www.norgeshistorie.no/andre-verdenskrig/1760-norske-kvinner-i-konsentrasjonsleiren-ravensbruck.html>>; Olav Njølstad, «NS-medlemmene: Hvem var de?», *Norgeshistorie.no* (publisert 25.11.2015, lest 29.04.22), <<https://www.norgeshistorie.no/andre-verdenskrig/1701-ns-medlemmene-hvem-var-de.html>>.

<sup>38</sup> Kjersti Brathagen, *Ledelsen av NS Kvinneorganisasjon for retten: NSK-ledelsen og det rettslige oppgjøret 1945–49* (Hovedoppgave i historie, Universitetet i Oslo, 2004).

<sup>39</sup> Programbeskrivelse av første konsert i konsertserien «Kunst i kamp» 08.11.2015, *Kodebergen.no*, <<https://kodebergen.no/arrangementer/konsert-kunst-i-kamp-i>> [lest 26.04.2022]; «Signe Lund – komponist og NS-medlem – dømt til glemsel», *Spillerom*, sendt i NRK P2 02.12.2015.

perspektivet til å betrakte Signe Lunds virke i lys av andre kvinnelige, norske komponisters virke.<sup>40</sup>

Winnes' bidrag til feltet er mangfoldig, og består blant annet av essayet «Signe Lund (1868–1950): Å bli fjernet fra historien», som ble publisert på *Ballade.no* i 2021, TV-serien *She Composes Like a Man* fra 2019 – hvor Lunds historie og musikk ble løftet som en av flere eksempler på kvinnelige komponister fra forskjellige land og tidsperioder – og flere framførelser av Lunds *Klaverkonsert*, blant annet sammen med Ingrid Andsnes og Sveriges Radios symfoniorkester i forbindelse med tv-programmet *She Composes Like a Man*.<sup>41</sup> Som én av de utvalgte sommervertene til Sveriges Radios program «Sommar i P1» i 2020 plasserte Winnes historien om Signe Lund og hennes forhold til nasjonalsosialismen i sentrum for sitt eget program.<sup>42</sup> I sine framstillinger av Lund er det betegnende for Winnes at hun både formidler Lunds virke som kvinnelig komponist i lys av andre kvinnelige komponister og vektlegger Lunds musikk, samtidig som hun også fokuserer på Lunds nasjonal-sosialistiske holdninger og engasjement i Nasjonal Samling.

Et annet verdifullt bidrag fra det aktive musikklivet er pianisten Rune Alvers innspillinger og tilgjengeliggjøring av Lunds samlede produksjon av klaverstykker på tre forskjellige CD-er: *Études poétiques*, lansert i 2020, samt *Impromptu* og *Malgré moi* som begge ble lansert i 2021, den siste kun i elektronisk format.<sup>43</sup>

De viktigste bidragene som denne oppgaven vil kunne tilføye til feltet, er dels et nytt og mer kontekstuellet preget blikk på Signe Lunds liv og virke, hvor hun betraktes som del av i norsk musikkliv i bredere sammenheng – det vil si i en kontekst hvor både mannlige og kvinnelige aktører inkluderes, og hvor aktører fra flere yrkesgrupper i musikklivet slip- pes fram. Et særlig viktig bidrag er at oppgaven også kompletterer de ideologiske sidene av Lunds virke, med ny kunnskap som er forankret i det kildemateriale som i dag finnes tilgjengelig, men som ikke har blitt behandlet i tidligere forskning. Dette er i sin tur et sårt tiltrengt bidrag til bildet av de politisk aktive kvinnene i Nasjonal Samling.

## 1.5 MATERIALE

Etter at Birgit Eika og Cecilie Dahm skrev om Signe Lund på 1980-tallet har kildesituasjonen forandret seg markant. For det første har arkivenes og bibliotekenes digitalisering ført til at det er enklere å søke fram og få tilgang til relevant kildemateriale. For det andre åpnet

<sup>40</sup> Cecilie Dahm, *Kvinner komponerer: Ni portretter av kvinnelige komponister i tiden 1840–1930* (Solum, 1987), s. 147–169.

<sup>41</sup> Cathrine Winnes, «Signe Lund (1868–1950): Å bli fjernet fra historien», *Ballade.no* <<https://www.ballade.no/kunstmusikk/signe-lund-1868-1950-a-bli-fjernet-fra-historien/>> [lest 23.03.2022]; *She Composes Like a Man*, TV-program produsert av Peiling Film & TV AS for Sveriges Television (2019), <<https://www.svtplay.se/video/21637378/she-composes-like-a-man/she-composes-like-a-man-avsnitt-1?id=eWvVNVv>>; *She Composes Like a Man: konserten*, TV-program produsert av Peiling Film & TV AS for Sveriges Television (2019), <<https://www.svtplay.se/video/21652634/she-composes-like-a-man-konserten>>.

<sup>42</sup> *Sveriges Radio*, «Sommar i P1: Cathrine Winnes», (sendt 03.07.2020), <<https://sverigesradio.se/avsnitt/1518773>>.

<sup>43</sup> Rune Alver, *Études poétiques*, Lawo Classics: LWC1196 (2020); *Impromptu*, Lawo Classics: LWC1227 (2021); *Malgré moi*, Lawo Classics: LWD2007 (2021).

Landssvikarkivet for allment innsyn i 2015, hvilket har gjort det betydelig enklere å få tilgang til informasjon om Lunds forhold under okkupasjonsårene. I tillegg til Signe Lunds selvbiografi *Sol gjennom skyer* har jeg derfor hatt mulighet til å sette sammen et primærmateriale som består av forskjellige typer kilder som primært er hentet fra Riksarkivet og Nasjonalbibliotekets samlinger, og som ikke har blitt presentert i tidligere framstillinger.

En viktig del av materialet er hentet fra Nasjonalbibliotekets avisarkiv. Dette materialet består av omtaler av Signe Lund – blant annet musikk- og noteanmeldelser, reportasjer og artikler – men også intervjuer med Signe Lund, og artikler, essay og dikt som hun selv har skrevet og fått publisert. Takket være de digitale søkemulighetene har jeg i den forbindelse funnet flere nye kilder som tidligere ikke har vært kjent – deriblant notene til Signe Lunds NS-sanger «Heil og Sæl, du norske kvinne!», som ble publisert i Nasjonal Samlings riksavis *Fritt Folk*, og «Føreren kaller!», som ble publisert i *Fritt Folk* 17. mai 1943.<sup>44</sup>

Når det gjelder trykt og publisert materiale fra okkupasjonstiden, er det gjennom arkiv-institusjonenes samlinger som jeg har kunnet finne flere viktige tekster skrevet av Lund. I Nasjonalbibliotekets samlinger har jeg for eksempel funnet en utgave av Lunds kulturpolitiske essay «Kunsten skal tjene nasjonens interesser», som ble publisert i en antologi utgitt av Nasjonal Samlings Kvinneorganisasjon i 1942.<sup>45</sup> Gjennom Hjemmefrontmuseets samlinger har jeg også fått tilgang til en rekke NS-sangbøker hvor Signe Lunds NS-sang «Heil og Sæl, du norske kvinne!» har vært inkludert – blant annet i den ambisiøse NS-sangboken *Det nye Norges Sangbok*.<sup>46</sup> Jeg har også funnet en tredje NS-sang fra Lunds penn – «Ein for alle» – som er en tonesetning av Kåre Bjørgens dikt med samme tittel. Denne komposisjonen kommer fra Nasjonalbibliotekets musikkmanuskriptsamling.<sup>47</sup>

I tillegg til det trykte og publiserte materialet utgjør også upubliserte arkivalier en viktig del av kildematerialet. Fra Riksarkivet i Oslo kommer blant annet Signe Lunds landssvikmappe, møteprotokoller fra Norsk Komponistforening, korrespondanse mellom Lund og forskjellige representanter fra Norsk Komponistforening, og korrespondanse mellom Signe Lund og Kultur- og Folkeopplysningsdepartementet. Fra Nasjonalbiblioteket er det innhentet arkivmateriale fra håndskriftsamlingen, deriblant Signe Lunds private korrespondanse.

Når det gjelder musikkens stilling i det norske musikklivet, ligger tyngdepunktet i Signe Lunds verkkatalog først og fremst på klaverstykker og romanser. For å få et bredere bilde av Signe Lunds musikk og dens stilling i det norske musikklivet, har jeg valgt å gjennomføre en kombinert resepsjons- og musikkanalyse av tre utvalgte komposisjonene, som alle representerer forskjellige sjangere og tidsperioder. Materialet som er brukt til denne delen av oppgaven består således av den trykte og publiserte utgaven av klaverstykket «Legende» (op. 16, 1896), partituret til Klaverkonsert (op. 65, 1928), samt partitur, orkester-

<sup>44</sup> Signe Lund, «Heil og Sæl, du norske kvinne!», *Fritt Folk*, 18.10.1941, s. 8; og «Føreren kaller!», *Fritt Folk*, 17.05.1943, s. 9. Funnet av «Føreren kaller!» har jeg presentert i forskningsartikkelen «'Føreren kaller!' Et nytt motiv i bildet av Signe Lund», *Studia Musicologica Norvegica* 47 (2021), s. 73–89.

<sup>45</sup> Signe Lund, «Kunsten skal tjene nasjonens interesser», *Også vi når det blir krevet... Innlegg fra norske kvinner om den nasjonale, moralske og politiske gjenfødelse i Norges skjebnetime*, red. av Ragna Prag Magelssen (Blix, 1942), s. 189–198.

<sup>46</sup> Signe Lund, «Heil og Sæl, du norske kvinne», i *Det nye Norges Sangbok* (Centralforlaget, 1943), s. 183.

<sup>47</sup> Signe Lund, «Ein for alle», Nasjonalbiblioteket, Mus.ms.a 5466.

stemmer og sangstemme til verket «Self-dependence» (op. 54, 1916).<sup>48</sup> Notematerialet til klaverkonserten og «Self-dependence» foreligger kun i manuskript, og kommer derfor fra Nasjonalbibliotekets manuskriptsamling. I tillegg til notemateriale har jeg gjennom Nasjonalbibliotekets avisarkiv valgt ut relevante musikkannmeldelser av de tre komposisjoner, som altså analyseres i samspill med det musikalske materialet.

## 1.6 KILDEKRITIKK

En grunnleggende del av arbeidet med å fortolke det historiske materialet, er kildekritikk. Kildekritikken handler ikke bare om vurderingen av kildenes troverdighet, men måten kildene blir brukt og lest på.

Et grunnleggende aspekt er forholdet mellom kilden og den historiske konteksten kilden har vært en del av. Et nummer av *Aftenposten* fra 1943 kan for eksempel ikke leses på samme måte som et nummer fra 1931. Under okkupasjonen ble de norske avisene underlagt kontroll av det tysk-norske regimet, hvilket i praksis innebar sensur, detaljerte påbud om innhold som *skulle* trykkes, og utskiftning av personale som ble erstattet med NS-medlemmer og andre med lojal innstilling til regimet.<sup>49</sup> Et høyst belysende eksempel på hvordan forholdene gjenspeilet seg i innholdet, er den siste episoden av *Filmavisen* for freden, hvor det så sent som 7. mai 1945 ikke nevnes et ord om den forestående krigsslutten, men i stedet rapporteres om hverdagen under hakekorset, med reportasje fra en frimerkeutstilling og besøk i et steinbrudd i Eidsfjord, som om ingenting var skjedd eller i ferd med å skje.<sup>50</sup>

Signe Lunds selvbiografi *Sol gjennom skyer* er et annen eksempel på en kilde som åpenbart kan være problematisk, ikke minst når det gjelder måten Lund framstiller seg selv på, men også når det gjelder hendelser og detaljer om ting som hun mener å ha opplevd. For det første ble manuset til selvbiografien trykt i 1944 – da Signe Lund var 76 år gammel – hvilket innebærer at store deler av selvbiografien er gjengivelser av ting som har skjedd mange tiår før det ble nedskrevet. For det andre ligger det i sjangerens natur at forfatteren gjerne vil framstille seg selv i et så godt lys som mulig. Av den grunn er det viktig å poengtere *hvordan* kildene i denne oppgaven blir brukt. Torsten Thurén skiller i boken *Källkritik* mellom å håndtere kilder som «berättande» eller som «kvarlevor, lämningar» – altså at kilder henholdsvis betraktes med et innenfra-perspektiv, hvor tekstinholdet i kildene er i fokus, eller at de betraktes med et utenfra-perspektiv, hvor kildene som gjenstander er det relevante.<sup>51</sup> At Signe Lunds selvbiografi bør behandles med forsiktighet når

<sup>48</sup> Signe Lund, «Legende» fra *Quatre Morceaux*, op. 16 (Zapffe, 1896); Signe Lund, partitur til *Klaverkonsert* (op. 65, 1928), Nasjonalbiblioteket, Mus.ms.a 5476; partitur, orkesterstemmer og sangstemme til «Self-dependence» (op. 54, 1916), Nasjonalbiblioteket, Mus.ms.a 7454. Manuskriptet til «Self-dependence» er udatert, men i et intervju med *Aftenposten* 11.04.1928 (s. 6) forteller Lund at hun har arbeidet på stykket fra 1900 til 1916.

<sup>49</sup> Guri Hjeltnes, «Pressen under krigen», *Norgeshistorie.no* <<https://www.norgeshistorie.no/andre-verdenskrig/1719-pressen-under-krigen.html>> [lest 24.04.2022].

<sup>50</sup> *Filmavisen* 07.05.1945, <<https://tv.nrk.no/serie/filmavisen/1945/FMAA45001945/avspiller>>.

<sup>51</sup> Torsten Thurén, *Källkritik* (Liber, 2013), s. 94.

det gjelder detaljer om årstall eller anekdoter, betyr dermed ikke at kilden som sådan er verdiløs og ubrukelig. Tvert imot er selvbiografien verdifull som et titteskap inn i tankeverdenen til Signe Lund som deltaker i de forskjellige kontekstene som diskuteres i oppgaven. Hvordan hun velger å framstille seg selv og sine forhold som komponist i samspill med andre aktive aktører i norsk musikkliv, er verdifull informasjon i seg selv – uavhengig av om opplysningene hun gjengir kan fungere som faktagrunnlag eller ikke.

Rettsdokumentene fra Lunds landssvikmappe er et eksempel på kildemateriale som er interessant både som fortellende kilder og som levninger. Tekstinnholdet er naturligvis av stor interesse, men også selve papirene som levninger inneholder informasjon som er relevante for framstillingen – for eksempel blyantunderstrekinger og markeringer med rød penn, hvor politiet og rettsvesenet har utskilt særlig viktig informasjon som har vært av betydning for vurderingen av Signe Lunds retts sak. Den samme type informasjon kan finnes også i notemanuskriptene som er brukt.

## 1.7 DISPOSISJON

I den første delen vektlegges Signe Lunds stilling som profesjonell, kvinnelig komponist i norsk musikkliv. I et første kapittel analyseres Signe Lunds liv og virke i lys av den profesjonelle komponistrollen. Med utgangspunkt i de generelle forutsetningsrammene som norske komponister har måttet forholde seg til i sitt arbeid, analyseres Lunds handlemåte i sin rolle som *komponist* og *kvinnelig komponist*. Fordi det for kvinnelige komponisters vedkommende også har vært nødvendig å forholde seg til sosiale forventninger knyttet til kvinnerollen, analyseres også hvordan Lund har balansert mellom sine roller som *kvinne* og *komponist*. For å forstå hvilken plass Lunds musikk hadde i norsk musikkliv, gjennomfører jeg i andre kapittel en kombinert resepsjons- og musikkanalyse av «Legende», Klaverkoncert og «Self-dependence».

I oppgavens andre hoveddel er Signe Lunds forhold til Nasjonal Samling i fokus, med utgangspunkt i konkrete handlinger respektive ideologiske holdninger. Også denne delen er oppdelt i to kapitler. Det første kapitlet fokuserer på hva det ut fra foreliggende kildemateriale – først og fremst den formelle landssviksaken mot henne og de generelle retningslinjene som forelå i musikklivets æresoppgjør etter krigen – er mulig å vite om Signe Lunds handlinger i okupasjonsårene. I det andre kapitlet analyseres Signe Lunds ideologiske forhold knyttet til nasjonalsosialismen og Nasjonal Samling.



## Del I

«Er jeg *komponist*, eller er jeg det ikke?»



ET TYDELIG, GJENNOMGÅENDE TREKK i det samlede materialet knyttet til Signe Lund er hvordan hun uavlatelig insisterer på å bli mottatt og behandlet som en profesjonell og seriøs komponist. I *Sol gjennom skyer* beskriver hun det som sin primære oppgave i livet å utfolde sitt medfødte talent som musiker.<sup>52</sup> Likevel oppsummerer hun sin karriere som en stadig kamp for å bli tatt på alvor. I et brev til Nasjonal Samlings Kultur- og Folkeopplysningsdepartement skrev Lund i 1942:

Er jeg *komponist* eller er jeg det ikke? [...] At det alltid har vært – og desverre ser det ut til – alltid vil vedbli å være uendelig meget vanskeligere for en *kvinnelig* kunstner å bli anerkjent end en *mandlig*, er en altfor kjendt sak. Mennene *vil* nu engang ikke (og *kan* kanskje heller ikke, slik som de er indstillet) indrømme at kvinner kan ha likesåmeget å fare med som mennene, (og ofte vel så det, hvis man tar hensyn til de ofte overmenneskelige krav, som stilles til en kvinne).<sup>53</sup>

Formålet med denne delen av oppgaven er å danne et bedre bilde av hvilken posisjon Signe Lund hadde *som komponist* i norsk musikkliv, samt hvilken plass hennes *musikk* hadde i norsk musikkliv. Det første kapittelet tar for seg Signe Lunds posisjon i norsk musikkliv med fokus på den profesjonelle komponistrollen. I det neste kapittelet står Signe Lunds musikk og resepsjonen av den i sentrum.

Signe Lunds virksomme yrkesliv, regnet fra hennes første noteutgivelse til hennes død, strekker seg over perioden 1888–1950.<sup>54</sup> I disse årene gjennomgikk det norske samfunnet store og omveltende forandringer på flere områder som har hatt betydning for Signe Lund. For norske kvinners vedkommende ble det innført en rekke tiltak og lover som ga dem større økonomisk og politisk frihet enn før, hvilket kan tenkes å ha hatt en betydning for Lunds grunnleggende mulighetsrom.<sup>55</sup> Norsk musikkliv har også gjennomgått store strukturelle forandringer, mye takket være en styrket økonomi som gjorde at musikken fikk en økt status og utvidet plass i samfunnet. Med musikkens utfoldelse og oppblomstring fulgte under andre del av 1800-tallet en institusjonalisering av det norske musikklivet, og en profesjonalisering av yrkene på musikkområdet.<sup>56</sup> Med profesjonaliseringen fulgte økte krav

<sup>52</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, I, s. 50–53.

<sup>53</sup> Brev fra Signe Lund til Sigvat Heggstad, 10.06.1942 (RA, S-5013/D/L0051, Kulturdepartementet, Kunstnerlønn, kulturpriser, pensjonssaker 1940–45, komponist Signe Lund Skabo).

<sup>54</sup> Lund avholdt sin 25-årsjubileumskonert i 1908, og brukte altså selv dette kriteriet.

<sup>55</sup> Camilla Hambro, *Det ulmer under overflaten: Agathe Backer Grøndahl (1847–1907): Genus, sjanger og norskhet* (doktoravhandling, Göteborgs universitet, 2008), s. 181.

<sup>56</sup> *Norges Musikkhistorie*, red. av Arvid O. Vollsnes (Aschehoug, 1999–2001), bd. III: 1870–1910 – *Romantik og gullalder*, red. av Finn Benestad, Nils Grinde og Harald Herresthal (1999), s. 149–150; s. 170.

og regler knyttet til rollens forutsetningsrammer og komponistens virke, hvilket i høy grad kan tenkes å ha påvirket Lunds mulighetsrom. En viktig bestanddel i profesjonaliseringen av yrker generelt er formaliseringen av et skille mellom eksperter og amatører, blant annet gjennom å utvikle en spesialisert utdanning som sertifiserer en ekspertviten.<sup>57</sup> I forhold til andre yrker utgjør musikkyrkene derimot et særtilfelle, fordi en fullstendig formalisering ikke er mulig. Det ville i så fall gå på bekostning av de grunnleggende bestanddelene av kunstnerforståelsen, som er en ufravikelig del av praktisk musikkutøvelse.<sup>58</sup> I de profesjonelle musikkyrkene finnes det dermed et vippepunkt mellom det yrkesmessige og det kunstneriske, hvor det både kreves en teknisk ferdighet som kan læres, og en kunstnerisk kreativitet som ikke kan læres, men som kunstneren naturlig må ha i seg – med andre ord, en genialitet og originalitet.<sup>59</sup> Slik begrepene genialitet og originalitet tradisjonelt har blitt oppfattet, har de hatt klare koblinger til mannlige konnotasjoner og egenskaper og dermed ikke inkludert kvinnelige kunstnere. Dette har ifølge Lilli Mittner påvirket kvalitetsbedømmelsen av det musikalske materialet i kvinners musikk: Siden kjønnstilhørigheten ikke tillot kvinnelig genialitet, ble den estetiske verdien bedømt som lavere enn i mannlige komponisters musikk. I tillegg var det på grunn av sosiale forventninger knyttet til kvinne-rollen og kvinnens oppgaver i hjemmet, kun et fåtall kvinner som hadde anledning til å få renommerte og omfattende utdannelse utover lettere utdanning i hjemmet, hvilket i sin tur innebærer at få kvinner kunne oppnå samme komposisjonstekniske nivå som høyt utdannede, mannlige komponister.<sup>60</sup>

<sup>57</sup> Lilli Mittner, *Möglichkeitenräume: Studien zum kulturellen Handeln komponierender Frauen des 18. Jahrhunderts in Norwegen* (Wehrhahn, 2016), s. 64 og 70.

<sup>58</sup> Mittner, *Möglichkeitenräume*, s. 65.

<sup>59</sup> Mittner, *Möglichkeitenräume*, s. 65–66.

<sup>60</sup> Mittner, *Möglichkeitenräume*, s. 63–64; s. 66.

«At det altid har vært og altid vil vedbli å være uendelig meget vanskeligere for en *kvinnelig* kunstner å bli anerkjent end en *mandlig*, er en altfor kjendt sak»

En inngang til å forstå Signe Lunds posisjon i sin rolle som komponist, er å undersøke hvordan hennes forutsetningsrammer har sett ut, og hvordan hun har forholdt seg til dem. For Lunds vedkommende kan komponistrollen forstås ut fra tre forskjellige perspektiver: Hun virket som *komponist*, som *kvinnelig komponist*, og som *kvinne og komponist*.<sup>1</sup>

For at en komponist i Lunds samtid, uavhengig av kjønn, overhodet skulle ha mulighet til å lykkes og oppnå anerkjennelse, er det fire parametere som særlig utkrystalliserer seg som grunnleggende forutsetningsrammer: økonomi, utdannelse, utgivelse/publikasjon av noter, og offentlig framførelse av musikken. Dette er grunnleggende aspekter som anføres av Lilli Mittner i hennes studie av kvinnelige komponister i norsk musikkliv på 1800-tallet, og som også blir vektlagt i øvrig musikkhistoriografisk litteratur om musikkliv og profesjonalitet.<sup>2</sup> Enkelte av de grunnleggende aspektene knyttet til komponisters forutsetningsrammer ble gradvis tilspisset i Lunds samtid, i takt med profesjonaliseringen av komponistrollen. Mittner skriver for eksempel om hvordan enkelte faktorer som komponistutdannelsens renommé, varighet og omfatning, men også komponistens forlagssuksess, internasjonale resepsjon, og omfatning på produksjonen, ble vektlagt i vurderingen av en komponists profesjonalitetsgrad.<sup>3</sup> Vurderingen fungerte dermed som en måte å skille mellom profesjonelle komponister og amatører, hvilket var et viktig ledd i den pågående profesjonaliseringsprosessen i musikklivet.

I tillegg til de generelle forutsetningsrammene som gjaldt for samtlige komponister uavhengig av kjønn, hadde kvinnelige komponister ytterligere barrierer å forholde seg til.

<sup>1</sup> Mittner skiller mellom begrepene «komponist», «komponistinne» og «komponerende kvinne». Jeg har kun forholdt meg til de to første begrepene. Dette fordi begrepet «komponerende kvinne», som Mittner gjennom Melanie Unseld bruker for å beskrive kvinner som komponerte men ikke hadde anledning til å gjøre det på et profesjonelt og yrkesmessig nivå, ikke passer med Lunds selvoppfatning og handlemåte (Se Mittner, *Möglichkeitsräume*, s. 65–66).

<sup>2</sup> Mittner, *Möglichkeitsräume*, s. 70–71. Se også *Norges musikkhistorie*, bd. IV: 1910–1950 – *Inn i mediealderen*, red. av Arne Holen og Ståle Kleiberg, (2000), s. 147–188; Jill Halstead, «Education, Opportunities, Profession», i *The woman composer: Creativity and the gendered politics of musical composition* (Ashgate, 1997), s. 97–135; Marcia Citron, «Professionalism», *Gender and the musical canon* (Cambridge University Press, 1993), s. 80–119.

<sup>3</sup> Mittner, *Möglichkeitsräume*, s. 70–71.

I selve definisjonen av komponistbegrepet, slik det ble oppfattet i forbindelse med profesjonaliseringsprosessen av komponistrollen, ligger det som nevnt både en yrkesmessig, teknisk side og en kunstnerisk, kreativ side. Ifølge Mittner satte dette 1800-tallets komponerende kvinner i et slags dobbelt utenforskap: For det første var yrkesutøvelse og profesjonell virksomhet knyttet til eksistensen av en offentlighet, som i det borgerlige samfunnet var et desidert mannlige rom. For det andre var kunstnerisk kreativitet, som nevnt, oppfattet som en mannlige konnotert skaperkraft.<sup>4</sup> Som Mittner beskriver det, stod forutsetningene som gjaldt for å oppnå en vellykket profesjonell tilværelse som komponist dermed i diametral motsetning til det borgerlige kvinnebildet.<sup>5</sup> Fordi det kun var et fåtall kvinner som hadde anledning til å få renommerte og omfattende komposisjonsutdannelse, var det også få kvinner som klarte å oppnå samme komposisjonstekniske nivå som høyt utdannede mannlige komponister. I 1800-tallets språkbruk går det derfor en grunnleggende skillelinje mellom begrepene «komponist» og «komponistinne», som en måte å impliserte både kjønn og profesjonalitet på. Den mannlige genusformen ble gjerne brukt av komponerende kvinner selv som yrkesbetegnelse, for å markere at de plasserte seg selv innenfor en høyere profesjonsgrad enn hva som var vanlig for komponerende kvinner i samtiden. Den kvinnelige genusformen ble i sin tur gjerne brukt av musikkritikere, som en måte å implisere en forholdsvis lavere profesjonsgrad, en begrensning til mindre komposisjonsformer, og et mindre utpreget jag etter suksess.<sup>6</sup>

For kvinnelige komponisters vedkommende har det også vært nødvendig å forholde seg til ikke-profesjonelle aspekter i form av sosiale normer, forventninger og krav til kvinne-rollen – deriblant ekteskap og moderskap.<sup>7</sup> Selv om rettighetene og mulighetsrommet for norske kvinner økte mot slutten av 1800-tallet, har norske kvinner måttet forholde seg til motstridende ideer, hvor det på den ene siden ble stadig mer akseptert at kvinner arbeidet og tjente penger, mens det på den andre siden var en dominerende holdning – selv blant engasjerte kvinnesaksforkjempere – at kvinnens primære oppgave i livet var å føde og oppdra barn.<sup>8</sup> Konflikten mellom det profesjonelle på den ene siden og sosiale forventninger til det kvinnelige på den andre, førte til at enkelte kvinner med profesjonelle ambisjoner på kunstnerfeltet – for eksempel Agathe Backer Grøndahl – forhandlet seg fram til en balanse mellom de motstridende aspektene ved rollene, hvor husmorsrollen ble tydelig framhevet og vektlagt.<sup>9</sup>

<sup>4</sup> Mittner, *Möglichkeitenräume*, s. 65–66.

<sup>5</sup> Mittner, *Möglichkeitenräume*, s. 66.

<sup>6</sup> Mittner, *Möglichkeitenräume*, s. 67.

<sup>7</sup> Halstead, *The Woman Composer*, s. 67–68.

<sup>8</sup> Hambro, *Det ulmer under overflaten*, s. 189.

<sup>9</sup> Hambro, *Det ulmer under overflaten*, s. 187.

## 2.1 PROFESJONELLE ASPEKTER VED SIGNE LUNDS VIRKE SOM KOMPONIST

### Økonomi

I *Norges Musikkhistorie* beskrives de økonomiske kårene for norske komponister i perioden rundt år 1900 som vanskelige. Muligheter til å søke stipender fantes, men disse var få, og konkurransen var stor. Det samme gjaldt mulighetene til å få betalte bestillingsoppdrag. De aller færreste klarte å leve utelukkende av sitt komposisjonsarbeid, og måtte derfor som regel ta annet arbeid som musikkritikere, utøvende musikere eller lærere.<sup>10</sup>

For kvinnelige komponisters vedkommende var den økonomiske situasjonen preget av sosiale forventninger knyttet til kvinnerollen. Normene tilsa at en kvinnes overordnede mål med livet var å bli gift og føde barn – ikke å skaffe seg et yrke og tjene penger.<sup>11</sup> Etter at en kvinne var blitt gift, var det først og fremst hennes ektefelle som skulle forsørge henne. For kvinnelige komponister på 1800-tallet var det derfor ansett som et tegn på moralsk integritet å gi avkall på betaling for sitt arbeid.<sup>12</sup>

I *Sol gjennom skyer* beskriver Lund de økonomiske kårene som vanskelige helt fra starten av karrieren. Mens hun fremdeles var ugift, hadde Edvard Grieg oppmuntret til å studere musikk i utlandet. For at dette skulle være mulig, var hun avhengig av økonomiske midler nok til å kunne foreta en slik reise – men få viste seg å ville gi økonomisk støtte til en ung kvinne som ønsket å starte en kunstnerkarriere. I stedet beskriver Lund det som at hun ble møtt med direkte oppfordringer om å finne en ektefelle og danne familie i stedet.<sup>13</sup> Det gjorde hun også – men etter å ha giftet seg med sin første ektemann og blitt mor til tre barn, var ønsket om å bli komponist fremdeles til stede. Fordi hennes ektemann nektet å støtte hennes ønske, gikk hun i 1896 bak hans rygg og medbrakte et anbefalelsesbrev fra Grieg til sin svigerfar. Dette resulterte i at hun endelig fikk tilstrekkelig økonomisk støtte for å kunne reise til Berlin og starte sitt første komposisjonsstudium.<sup>14</sup>

Siden hennes ektemann ikke støttet henne, og hennes trang til å leve ut sin komponistdrøm var sterkere enn ektemannens motvilje mot hennes ambisjoner, måtte Lund senere i karrieren finne andre måter å finansiere sin komponistvirksomhet på. Derfor gjorde hun blant annet flere forsøk på å få statlig stipend. Cecilie Dahm har funnet to stipendsøknader fra Lund, datert i 1898 og 1900, men konstatert at hun fikk avslag begge gangene.<sup>15</sup>

I *Sol gjennom skyer* skriver Lund utførligere om søknadsprosessen i 1900. Hun hadde planlagt å bruke stipendet for å finansiere et nytt studieopphold i Paris.<sup>16</sup> I et brev til Komponistforeningens styre, datert i 1928, hevder hun at samtlige medlemmer i stipendkomiteen på forhånd hadde gitt henne et løfte om at hun ville bli innvilget stipendet, og at hun derfor hadde reist til Paris i god tro allerede før hun hadde fått den endelige beskje-

<sup>10</sup> *Norges Musikkhistorie*, bd. IV, s. 175.

<sup>11</sup> Katarina Leppänen, «Kön, politik och moderskap», i *Från Sappho till Cyborg: Idéer om kön och sexualitet i historien*, red. av Lena Lennerhed (Gidlund, 2014), s. 136.

<sup>12</sup> Mittner, *Möjlighetsräume*, s. 72–73.

<sup>13</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, I, s. 26–27.

<sup>14</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, I, s. 51–52.

<sup>15</sup> Dahm, *Kvinner komponerer*, s. 20.

<sup>16</sup> Lund, *Sol gjennom skyer* I, s. 71–72.

den og pengene i hånden. Når beskjeden fra komiteen til slutt kom, viste det seg at hun hadde fått avslag på søknaden.<sup>17</sup> I stedet ble hun tildelt Schäffers legat på 400 kroner, som i dagens pengeverdi tilsvareer omtrent 30.000 norske kroner.<sup>18</sup> I ren forargelse over at hun ikke hadde fått det stipendiet hun hadde søkt om, valgte Lund å sende hele pengesummen tilbake til Norge, til tross for at hun hadde det dårlig stilt i Paris. Som hun formulerer det i selvbiografien, var det en ydmykelse å tildeles et legat, når hun ikke kunne sies å være noen «begynner»:

Men jeg var for stolt til å ta imot de 400 kronene (som jeg jo ikke hadde søkt), og returnerte dem til departementet. – Mange år senere møtte jeg statsråd *Wexelsen* (som var Kirkedepartementets sjef i 1900), og da han i mellemtiden hadde lært en del av min musikk å kjenne, sa han: «Nu forstår jeg hvorfor De returnerte de pengene dengang – De var jo ingen begynner.» Å nei, den vesle summen kunde jo ikke hjelpe mig stort, og jeg er glad for at jeg ikke beholdt den.<sup>19</sup>

Med tanke på hvor stor konkurransen om de statlige stipendene var, framstår det som et dristig valg å reise til Paris allerede før hun hadde fått et offisielt klartegn på at stipendet var hennes. Enda dristigere virker det med tanke på at ingen andre kvinnelige komponister tidligere hadde fått statsstipend på dette tidspunktet: Tross en kraftig økning i stipendsøknader fra kvinnelige komponister i perioden 1890–1907, var det, som Dahm har konstatert, ikke en eneste kvinne som ble bevilget økonomiske midler før i 1919, da Pauline Hall fikk statsstipendium.<sup>20</sup> At Lund i tillegg reagerte med sinne og utakknemlighet på tildelingen av Schäffers legat, og dessuten sendte pengene tilbake, kan heller ikke betraktes som en særlig klok eller strategisk håndtering med henblikk på framtidige stipendutdelinger. En mer umiddelbar konsekvens av den magre økonomiske situasjonen hun endte opp med å få under sitt opphold i Paris, var dog at hun hverken kunne opptas til noe komposisjonsstudium eller studere for noen lærer privat.<sup>21</sup>

Signe Lunds håndtering av sine økonomiske forhold videre i karrieren demonstrerer en klar vegring mot de normative forventningene om at en gift kvinne først og fremst skulle la seg forsørge av sin ektefelle, og ikke ta betalt for sitt arbeid. Dette gjorde hun blant annet gjennom å motta flere bestillingsoppdrag: I 1897 fikk hun i oppdrag av sjefen for Brigademusikken, Ole Olsen, å komponere et festforspill til en stor musikkfest i Stockholm, hvor den svensk-norske kongen Oscar IIs 25-års regjeringsjubileum skulle feires.<sup>22</sup> I 1898 fikk hun i oppdrag av kvinnesaksforkjemperne Randi Blehr og Gina Krog å komponere musikk til en kantate som skulle framføres under Den norske Kvindesagsforeningens æresfest i anledning av Henrik Ibsens 70-årsdag samme år.<sup>23</sup> I tillegg til bestillingsoppdragene, som var flere enn disse to eksemplene, deltok hun også i komposisjonskonkurranser som kun-

<sup>17</sup> Brev fra Signe Lund til Komponistforeningens styre (27.02.1928), RA, PA-1446/1/D/Da/Lo001/1918–31, K–L.

<sup>18</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, I, s. 71–72. Omregningen til dagens pengeverdi her og senere i oppgaven er gjort med Norges Banks priskalkulator.

<sup>19</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, I, s. 71–72.

<sup>20</sup> Dahm, *Kvinner komponerer*, s. 20.

<sup>21</sup> Lund, *Sol gjennom skyer* I, s. 72.

<sup>22</sup> Lund, *Sol gjennom skyer* I, s. 60.

<sup>23</sup> Lund, *Sol gjennom skyer* I, s. 62; «Telegrammer. Kvindernes Fest for Ibsen», *Bergens annonse tidende*, 28.05.1898, s. 2.



ne generere betydelig inntekt – deriblant en konkurranse om å komponere en ny, norsk studentermarsj i 1896.<sup>24</sup> Hvor store inntektsmulighetene fra de forskjellige oppdragene og konkurransene var, framgår i forbindelse med studentermarsj-konkurransen: Her ble det for beste komposisjon utlyst en sum på 200 norske kroner – tilsvarende omtrent 17.000 kroner i dagens pengeverdi.<sup>25</sup>

For en seriøs, profesjonell komponist er det en selvfølge at man tar betalt for sitt arbeid. Når Lund i *Sol gjennom skyer* skriver om en rekke underholdningsoppdrag hun påtok seg for amerikanske dameklubber under sin første tid i USA, er det derfor med en krass undertone hun påpeker at honorarene sjelden stod i forhold til «det overdådige blomsterflor og de uundværlige ‘forfriskninger’» som ellers preget tilstelningene.<sup>26</sup> En slik respektløs innstilling til komponisters og musikers virksomhet beskriver Lund som en ren utnyttelse av talenter, drevet av fasjonable damer som mente at komponister fikk god nok reklame gjennom konsertene, og at dette burde være betaling nok i seg selv.<sup>27</sup> Det å ikke få rimelig betalt for seg arbeid var med andre ord useriøse og uakseptable forhold, som Lund nektet å godta.

For de aller fleste komponister i Norge under det sene 1800-tallet og tidlige 1900-tallet, var det likevel vanskelig å få tilstrekkelig inntekt for å kunne leve av sitt komposisjonsarbeid. I likhet med sine kolleger måtte Lund derfor ta seg andre jobber ved siden av komponistvirket.<sup>28</sup> Hun arbeidet blant andre ting som utenrikskorrespondent for *Aftenposten*, skrev tekster for *Urd*, underviste i piano, og holdt en stor mengde foredrag om musikk, norske kvinner og Norge.<sup>29</sup> Med foredragsvirksomheten gjorde hun stor suksess, og hun ble høyt anerkjent for sin innsats i forbindelse med at hun i 1913 ble tildelt Kongens fortjenstmedalje i gull.<sup>30</sup>

I *Sol gjennom skyer* gir Lund, tross sin suksess med sine sideoppgaver, eksplisitt uttrykk for en sterk misnøye over å måtte bruke kostbar tid til annet enn å arbeide med sine komposisjoner. Med en nedlatende undertone antyder hun at komponister som klarer å leve av sitt yrke enten har hatt en medfødt flaks, eller solgt sin sjel til «uhyrlige» og useriøse sjangre som jazz:

[Hvis] en komponist ikke hører til de få utvalgte, hvis kunstneriske og økonomiske suksess er selvskreven, eller til den stadig større og større gruppe av skrivende musikere som – ved sin jazz og lignende uhyrligheter soper penger inn på bekostning av nærsagt alle gode og alvorlig skapende musikere, så må komponisten ta andre eksistensmidler i bruk. Jeg hadde prøvd lærervirksomheten, men fant meg selv – med min utålmodighet overfor mindre begavete elever – nokså uskikket til dette yrke. Å være avis-korrespondent tiltalte meg heller ikke i

<sup>24</sup> Ingrid Skovdahl, «Førerer kaller!»: Et nytt motiv i bildet av Signe Lund», *Studia Musicologica Norvegica* 47 (2021), s. 81; Lund, *Sol gjennom skyer* I, s. 192–193.

<sup>25</sup> «Norsk Studenter-Marsch – Opfordring til Konkurrence!», *Ørebladet*, 15.09.1896, s. 1.

<sup>26</sup> Lund, *Sol gjennom skyer* I, s. 134.

<sup>27</sup> Lund, *Sol gjennom skyer* I, s. 134.

<sup>28</sup> Norges Musikkhistorie, IV, s. 175.

<sup>29</sup> Se f.eks. «Rigspræsident Ebert udtaler sig til ‘Aftenposten’», *Aftenposten*, 23.02.1921, s. 1; «Den store lille mand: 100-aarsdagen for Jozef Israëls fødsel feires i Holland», *Aftenposten*, 15.03.1924, s. 4–5; «Thorvald og Mally Lammers» og «Naar Flekkefjord vil noget!», *Urd*, 20 (1916), s. 25–27 resp. 4–5; Lund, *Sol gjennom skyer* I, s. 208; «Signe Lund har holdt halvhundre foredrag i Amerika.», *Aftenposten*, 03.12.1925, s. 2.

<sup>30</sup> Lund, *Sol gjennom skyer* I, s. 166.

lengden og var dessuten lite lønnsomt i forhold til det ofte krevende arbeid, nå ja, så valgte jeg da å bruke mine talegaver: Fortelle, advare, opplyse.<sup>31</sup>

Signe Lunds misunnelse over andre komponisters – ifølge henne selv – ufortjente suksess, tegner et kraftig selvsentrert og ikke særlig sympatisk bilde av henne som komponistkollega i norsk musikkliv. Det gjør heller ikke beskrivelsen av hennes egen arbeidssituasjon som urettferdig, med tanke på at de aller fleste av hennes kolleger også måtte ta seg annet arbeid ved siden av komposisjonsvirksomheten, for å få tilstrekkelig inntekt til å leve av.

Kilder utenfor Lunds selvbiografi indikerer dog at hun likevel var høyst klar over at norske komponisters økonomiske kår var et stort og utbredt problem. Det viktigste eksemplet på dette er essayet «Vore komponisters kaar», som Lund fikk publisert i *Aftenposten* i 1916, og som utgjorde et viktig startpunkt for flere strukturelle omveltninger i det norske musikklivet.<sup>32</sup> I essayet gir Lund en skarp kritikk av de norske komponistenes vanskelige økonomiske kår, som særlig bunner seg i at musikkforlagene har for stor økonomisk makt over utgivelsesmarkedet, og at komponister får for dårlig betalt for framførelser av deres musikk. Derfor må komponistene gå sammen og danne et eget samfunn med egne lover og med støtte hos statsmyndighetene. Lund foreslår også et årlig statsbidrag for komponister som kan brukes til støtte for oppførelser eller utgivelser av større verker, samt hjelp til komponister som trenger økonomisk støtte for å kunne fortsette å skrive musikk uforstyrret.<sup>33</sup>

Essayet vakte stor oppsikt, og førte til at det i juni 1917 ble besluttet å danne en norsk komponistforening til varetakelse av medlemmenes materielle og ideelle interesser.<sup>34</sup> De strukturelle omvandlingene som Komponistforeningens etablering medbrakte, førte blant annet til at komponister i større grad kunne få økonomisk støtte i form fra statlige komponiststipendordninger og vederlagssystem. Blant komponistene oppstod det raskt en intern kamp om de statlige midlene – ikke kun fordi de hadde behov for pengene – men også i høyeste grad fordi det var et tegn på offentlig anerkjennelse og profesjonalitet. Konkurransen var særlig stor når det gjaldt statens kunstnerlønn, som i praksis innebar at en komponist fikk det sjeldne privilegiet å kunne leve utelukkende av sin kunst – et gode og en status som mange komponister var beredt til å kjempe hardt for å få.<sup>35</sup>

I kampen om å få statlig kunstnerlønn har også Signe Lund var en aktiv deltaker. Dette endte hun også opp med å få fra 1942 til 1945, i tillegg til Oslo Bys Arbeiderstipendium, som hun ble tildelt i 1944. I *Sol gjennom skyer* beskriver hun det som en stor seier, hvor hun endelig fikk den anerkjennelse hun så lenge hadde ventet på:

Vårt daværende styre bevilget meg i 1942 komponistgasje. Så var da dermed bekymringene for alderdommens daglige brød tatt fra meg for alltid, og mitt lange virke bar til slutt økonomisk frukt. [...] Og som kronen på verket ble jeg – i 1944 – tildelt Oslo By's Arbeiderstipendium. Jeg hadde aldri drømt om å søke dette, men ble direkte oppfordret til det. [...] Så kom da – i fullt monn – anerkjennelsen, og «Solen hadde seiret over skyene».<sup>36</sup>

<sup>31</sup> Signe Lund, *Sol gjennom skyer*, II (posth., Granbakken, 2013), s. 185.

<sup>32</sup> Signe Lund, «Vore komponisters kaar», *Aftenposten* 05.03.1916, s. 7.

<sup>33</sup> Lund, «Vore komponisters kaar», s. 7.

<sup>34</sup> Essayet er bevart i Komponistforeningens arkiv blant papirer vedrørende etableringen av foreningen (RA, PA-1446/1/D/Da/L0001/1918–31, K–L).

<sup>35</sup> Kvalbein, *Musikalsk modernisering*, s. 125.

<sup>36</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, II, s. 234.

En omfattende brevkorrespondanse mellom Signe Lund, medlemmer fra Komponistfor-  
eningen samt representanter fra Nasjonal Samlings Kultur- og Folkeopplysningsdepar-  
tement, tyder imidlertid på at Lunds seier kanskje ikke var så stor som hun selv oppfattet  
den likevel.

Korrespondansen består blant annet av flere henvendelser fra Kultur- og Folkeopplys-  
ningsdepartementets ekspedisjonssjef Sigvat Heggstad, men også fra NS' kulturminister  
Gulbrand Lunde selv, til Statens konsultative råd i kunstneriske spørsmål, med spørsmål  
om hvorvidt Signe Lunds musikk var av en kvalitet som gjorde henne berettiget til øko-  
nomisk støtte i form av statsmidler.<sup>37</sup> Blant brevene gjenfinnes også en henvendelse som  
Herman Harris Aall – en innflytelsesrik bekjent av Signe Lund som var jurist, rettsfilo-  
sof og høytstående NS-politiker – sendte til Legatmyndighetene på Lunds vegne, med en  
kraftig oppfordring om at hun burde innvilges statlige midler: «Som vårt lands vel ube-  
stridt største nulevende komponistinne er hun så kjent at nogen påminnelse om det ikke  
er nødvendig,» skriver han.<sup>38</sup>

Signe Lunds kollegers oppfatning om kvaliteten på hennes arbeid var imidlertid av en  
annen karakter: I 1941 erklærte Geirr Tveitt i egenskap av Statens musikkonsulent at Lunds  
musikk var av en kunstnerisk kvalitet som gjorde henne berettiget til et stipendium på  
1.000 kroner – en sum som i dag tilsvarer drøyt 26.400 kroner – men at den ikke var til-  
strekkelig for at hun kunne innvilges kunstnerlønn.<sup>39</sup> På tross av Tveitts bedømmelse gikk  
det ikke mer enn seks dager før Heggstad i stedet vendte seg til David Monrad Johansen  
med samme forespørsel som Tveitt tidligere hadde fått.<sup>40</sup> Monrad Johansen var imidlertid  
av samme oppfatning som Tveitt: Lunds musikk var ikke av en tilstrekkelig kvalitet til at  
hun kunne innvilges kunstnerlønn. I stedet ble det bestemt at Lund skulle få en årlig støtte  
på 1.760 kroner – tilsvarende 46.500 kroner i dag.<sup>41</sup>

Lunds reaksjon på denne avgjørelsen var sterk, og demonstrerer med tydelighet at hun  
ikke først og fremst interesserte seg for selve pengesummen, men snarere om den status det  
innebar å være innehaver av statens kunstnerlønn. I et brev til Gulbrand Lunde erklærte  
hun at hun, til tross for å ha blitt innvilget en rikholdig, årlig støtte, nektet å ta imot noen  
som helst penger som ikke var den offisielle kunstnerlønnen:

Meget nødig vil jeg regnes utakknemmelig og endnu mindre ønsker jeg å såre Ministeren  
og andre, som sikkert har ment å gjøre noe godt for mig. Men – som jeg allerede for flere  
uker siden meddelte Professor Aall og bad ham underrette Ministeren om – tar jeg ikke  
imot noensomhelst form for understøttelse med undtagelse av komponistgage, og denne  
ansees jeg altså ikke værdig til. – Det er til ingen nytte å prøve å forklare *hvorfor* jeg tar  
dette standpunkt, – det skulde vel være nokså indlysende. Jeg vil også helst skåne Dem – Hr  
Minister – og mig selv for videre utredninger.<sup>42</sup>

<sup>37</sup> Brev fra Sigvat Heggstad til Det midlertidige, konsultative råd for departementet i kunstneriske spørs-  
mål, 05.05.1941 (for dette og følgende brev: RA, S-5013/D/L0051, Kulturdepartementet, Kunstnerlønner,  
kulturpriser, pensjonssaker 1940–45, komponist Signe Lund Skabo).

<sup>38</sup> «Kopi av Prof. Dr. Herman Harris Aall's brev til Legatmyndighetene», 05.09.1941.

<sup>39</sup> Brev fra Wilhelm K. Essendrop til Kultur- og Folkeopplysningsdepartementet, 30.09.1941; og brev fra  
Det midlertidige konsultative råd for departementet i kunstneriske spørsmål, 08.07.1941.

<sup>40</sup> Brev fra Sigvat Heggstad til David Monrad Johansen, 08.10.1941.

<sup>41</sup> Brev fra Gulbrand Lunde til Signe Lund, 16.05.1942.

<sup>42</sup> Brev fra Signe Lund til Gulbrand Lunde, 18.05.1942.

Signe Lunds avvisning av den årlige støtten vekket store reaksjoner i det nasjonalsosialistiske kulturdepartementet. Hun fikk blant annet et brev fra Heggstad med spørsmål om det virkelig var slik at hun ikke ville motta den årlige støtte hun var blitt tildelt. Lunds svar til Heggstad, som sitatet i innledningen til dette kapitlet er hentet fra (s. 17), er kraftig gjennomsyret av både harme og ydmykelse. Lund nærmest krever å anerkjennes som profesjonell komponist, og hun legger stor vekt på at hennes kollegers negative bedømmelser av hennes musikk i grunnen handler om en kjønnsdiskriminering som har pågått gjennom hele karrieren:

Er jeg *komponist* eller er jeg det ikke? Det er nøyaktig 70 år i denne måned siden jeg lavet min første lille komposisjon, – og i alle disse år har jeg aldrig ophørt med dette tiltross for ofte uendelig store vanskeligheter, som jeg ikke skal komme nærmere ind på. – At det altid har vært – og desverre ser det ut til – altid vil vedbli å være uendelig meget vanskeligere for en *kvinnelig* kunstner å bli anerkjennt end en *mandlig*, er en altfor kjendt sak. Mennene *vil* nu engang ikke (og *kan* kanskje heller ikke, slik som de er indstillet) indrømme at kvinder kan ha likesåmeget å fare med som mennene, (og ofte vel så det, hvis man tar hensyn til de ofte overmenneskelige krav, som stilles til en kvinde). [...]

Jeg *vet* hvad jeg har utrettet for *Norges sak* ute i verden og herhjemme ikke bare ved min musik, og jeg er både stolt og lykkelig over at jeg har kunnet gjøre dette. Men nu å skulde settes i en særklasse, – i en *lavere* klasse end kolleger, som bevislig på langt nær har ydet hva jeg har gjort, – dette *tillater min kunstnersjel aldrig* [«aldrig» understreket med tre streker]. [...] Tro nu endelig ikke at jeg ikke er *kvinne* (ikke mand) for å bære mine skuffelser uten å bukke under. Selv om de styrende og de som bedømmer i en slik sak (antagelig kolleger) ikke finder mig værdig, så bærer jeg mit hode like så høit som tidligere. Medynk vil jeg nødige ha.<sup>43</sup>

Utover at Lund gir uttrykk for at hennes ønske om å få kunstnerlønn primært dreier seg om anerkjennelse og profesjonalitet, gjør hun også med en undertone av selvfølghelighet krav på både den yrkesmessige og kunstneriske siden av den profesjonelle komponistrollen, når hun både kaller seg for komponist i mannlig genusform, og videre henviser til sin kunstnersjel. I lys av Mittners beskrivelse av 1800-tallets komponerende kvinner som plassert i et dobbelt utenforskap fordi de ikke var inkludert i det offentlige rom, og fordi kunstnerisk kreativitet ble regnet som en mannlig egenskap, framstår Lunds håndtering av kjønnsnormene dermed som en total avvisning.<sup>44</sup> Hun nektet simpelthen å forholde seg til oppfatninger om at kvinner ikke kunne være profesjonelle komponister på lik linje med menn, og demonstrerer med dette utsagnet at økonomisk styrke hadde en avgjørende betydning for omgivelsens bedømmelse av en komponists profesjonalitetsgrad og offisielle anseelse.

Når Lund i *Sol gjennom skyer* beskriver det som en stor seier at hun slutt endte opp med å få kunstnerlønn i 1942, er det i høy grad mot bakgrunn av hennes mangeårige kamp for anerkjennelse som profesjonell komponist på lik linje med sine mannlige kolleger. Til tross for at hun selv tegner et bilde av at rettferdighet dermed til slutt var oppnådd, vitner korrespondansen rundt saken om at det likevel er grunn til å tvile på hvorvidt kunstnerlønnen faktisk sier noe om hennes profesjonalitet og anerkjennelse som komponist. Som saken framstår gjennom de mange brevene, var avgjørelsen klart preget av den uttrukne konflik-

<sup>43</sup> Brev fra Signe Lund til Sigvat Heggstad, 10.06.1942.

<sup>44</sup> Mittner, *Möglichkeitsräume*, s. 65–67; brev fra Signe Lund til Sigvat Heggstad, 10.06.1942.

ten som hadde utspilt seg bak kulissene. Mens Lund på sin side førte en intens kamp for å få den anerkjennelse og profesjonelle status som hun selv mente at hun fortjente, holdt hennes komponistkolleger fast ved bedømmelsen at hennes musikk ikke var av en kvalitet som gjorde henne verdig til å få kunstnerlønn. Slik Monrad Johansen formulerte det i forbindelse med sin egen landssviksak, hadde han engasjert seg i statens kulturråd med formål å forsvare de profesjonelle aspektene av musikklivet. Han framhever det selv som en av sine viktigste oppgaver i den forbindelse å forhindre Gulbrand Lunde fra å innvilge Signe Lund kunstnerlønn: «Jeg frarådet det, idet jeg sa at hun ikke hadde skapt noen musikk av verdi. Men hun fikk likevel kunstnerlønnen,» forteller han i retten.<sup>45</sup> I Lunds kunstnerlønn-sak finnes det dermed noen klart ideologiske aspekter, hvor Nasjonal Samlings Kultur- og Folkeopplysningsdepartement har gjort en oppsiktsvekkende tålmodig innsats for å hjelpe Signe Lund, som var et kjent NS-medlem. Selv om det ikke kan utelukkes at Tveitts og Monrad Johansens bedømmelser av Lunds musikk delvis har vært preget av fordommer knyttet til kjønn, er det vanskelig å se bort fra at Lunds medlemskap i Nasjonal Samling, samt hennes ustoppelige pågangsmot i den langtrukne og sannsynligvis ganske slitsomme konflikten bak kulissene, har vært bidragende årsaker til at hun til slutt endte opp med å få kunstnerlønn.

Samlet sett kan det konstateres at Signe Lund, i lys av de økonomiske forutsetningsrammene som har vært gjeldene for komponister og kvinnelige komponister, i høy grad har agert på en måte som var uvanlig blant kvinner i hennes samtid. I opposisjon mot sosiale normer om at gifte kvinner skal la seg forsørge av sine ektefeller, og at det er upassende for en gift kvinne å motta betaling for sitt arbeid, har hun fra et økonomisk perspektiv nærmest levd og virket som en mannlig komponist. Kjønn har riktignok utgjort en barriere som har hatt innvirkning på hennes økonomiske situasjon – framfor alt i starten av karrieren – men samlet sett har hun i høy grad også klart å leve av sin musikkvirksomhet. Hennes innstilling til den økonomiske situasjonen vitner også om at hun har virket i bevissthet om at en viktig bestanddel av en komponists profesjonalitet er å ta rimelig betalt for sitt arbeid. Dette viser ikke bare hennes gjengivelse av de økonomiske forholdene ved de amerikanske dameklubbene, men også hennes intense kamp for å få kunstnerlønn under okkupasjonen.

### Utdannelse

Utdanningssituasjonen i norsk musikkliv under Lunds virksomme periode, var tydelig preget av mangelen på en nasjonal musikkutdanningsinstitusjon på høyeste europeiske nivå. Musikkonservatoriet i Kristiania – som opprinnelig hadde blitt dannet som Organistskole i 1883, men som gradvis hadde utvidet seg til å omfatte flere instrumenter – var under lang tid idealistisk drevet, og manglet en strukturert utdanning i komposisjon.<sup>46</sup> Ifølge *Norges Musikkhistorie* kan forholdene i begynnelsen av 1900-tallet også sies å være langt på vei de

<sup>45</sup> «Er en tonekunstner ikke fullt ansvarlig for sine handlinger?», *Aftenposten*, 07.11.1945, s. 4.

<sup>46</sup> *Norges musikkhistorie*, IV, s. 148–149; Trond Olav Svendsen, «Musikkonservatoriet i Oslo», i *Store norske leksikon* <[https://snl.no/Musikkonservatoriet\\_i\\_Oslo](https://snl.no/Musikkonservatoriet_i_Oslo)> [lest 29.03.2022].

samme som på 1800-tallet: Mange musikkstudenter søkte fremdeles til private lærere, eller valgte å studere ved offisielle læresteder i utlandet.<sup>47</sup>

For kvinner hadde det i tråd med romantikkens dannelsesideal under lang tid blitt sett på som en kledelig hobby for borgerlige kvinner å få opplæring i klaverspill, sang og komposisjon i mindre format. Så lenge en kvinne holdt seg innenfor rimelighetens og kledelighetens grenser, ble hun som regel både godtatt innenfor sitt miljø og oppmuntret av musikkritikere hvis musikken hennes ble utgitt eller framført.<sup>48</sup> I musikkhistorien finnes det en rekke eksempler på kvinner, både i Norge og internasjonalt, som fikk mer eller mindre omfattende musikkutdannelser – også ved etablerte og renommerte institusjoner. Noen eksempler som kan nevnes er Agathe Backer Grøndahl, som takket være en pleieonkel fikk anledning til å gjennomføre omfattende komposisjonsstudier i Berlin, uten å være avhengig av offentlig stipend.<sup>49</sup> Andre eksempler er den svenske organisten Elfrida Andrée, som fikk en kirkemusikerutdanning ved musikkonservatoriet i Stockholm på 1850-tallet, og britiske Ethel Smyth som studerte ved konservatoriet i Leipzig på 1870-tallet.<sup>50</sup> Til tross for at det finnes flere eksempler på kvinner som fikk anledning til å studere ved konservatorier, har det primære formålet med utdannelsene likevel, som Cecilie Dahm har påpekt, ikke vært et framtidig virke som profesjonelle musikere, men musisering i hjemmene på amatørnivå. Derfor ble det for eksempel for Andrées vedkommende nødvendig med flere forskjellige, formelle dispensasjoner for at hun skulle få lov til å tiltrå sitt embete som organist etter uteksamineringen.<sup>51</sup>

I harmoni med det borgerlige 1800-tallsidealet, fikk Signe Lund i ung alder opplæring i klaverspill og komposisjon av sin mor.<sup>52</sup> Når hun senere i livet ønsket å starte et formelt komposisjonsstudium, satte mangelen på økonomiske midler – som vist – kraftige begrensninger for hennes mulighetsrom (se s. 21). Dessuten hadde hennes ektefelle en sterk motvilje mot hennes ønske om å studere, fordi han mente at hennes primære oppgave var å være hjemme sammen med deres barn. I *Sol gjennom skyer* skriver hun at han «[selvsagt mente] at lykken for mig først og fremst måtte bestå i å leve for mitt hjem, for ham og for mine barn, nu da jeg visste hvad alt dette betydde.»<sup>53</sup> På tross av dette valgte Lund, før hun fikk mulighet til å reise til utlandet, å ta enkelttimer hos Erika Nissen og Iver Holter i Kristiania.<sup>54</sup> Hennes egen innstilling til å lære og utvikle sine evner, men også lærernes innstilling til formålet med undervisningen, gir derimot god grunn til å sette spørsmålsteget ved kvaliteten og resultatet av hennes studier. I *Sol gjennom skyer* skriver Lund at Nissens undervisning først og fremst var preget av hygge:

<sup>47</sup> *Norges musikkhistorie*, IV, «Det profesjonelle musikklivet», s. 149.

<sup>48</sup> Dahm, *Kvinner komponerer*, s. 17.

<sup>49</sup> Hambro, *Det ulmer under overflaten*, s. 75 og 82–83.

<sup>50</sup> Dahm, *Kvinner komponerer*, s. 15; Jane A. Bernstein, «'Shout, Shout, Up with Your Song!': Ethel Smyth and the changing role of the British woman composer», *Women making music: The Western Art Tradition 1150–1950*, red. av Jane Bowers og Judith Tick (University of Illinois Press, 1986), s. 308.

<sup>51</sup> Dahm, *Kvinner komponerer*, s. 15.

<sup>52</sup> Lund, *Sol gjennom skyer* I s. 10–11; s. 26.

<sup>53</sup> Lund, *Sol gjennom skyer* I, s. 49.

<sup>54</sup> Lund, *Sol gjennom skyer* I, s. 46.

[Hun] kritiserte meg altfor lite, roste meg for meget og moret sig øiensynlig kostelig når vi spilte for to klavérer de vanskeligste ting, som jeg langt fra mestret. «Bravo, bravo!» kunde hun rope, mens jeg visste at hun burde sagt: «Stans, der spilte De feil.»<sup>55</sup>

Teoriundervisningen hos Iver Holter beskriver hun primært som tørr og kjedelig, og hun innrømmer at hun ikke orket å egne større energi på det heller:

[All] harmonilære var, er og blir – efter min ringe mening – tørr og ofte kjedelig. Det var derfor litt av en overvinnelse hver gang jeg satte meg til oppgaven, og det gikk da heller ikke særlig fort fremover. Men komponerte gjorde jeg og bragte stadig nye ting til min lærer, der som regel lot dem passere uten særlige rettelser.<sup>56</sup>

På tross av at Lund i *Sol gjennom skyer* gir inntrykk av å forstå verdien og viktigheten av en komposisjonsutdannelse, gjennomsyres hennes beskrivelser av undervisningen likevel av en påfallende skeptisk og nærmest avstandstagende innstilling – særlig når det gjelder teoriundervisningen. Med tanke på hvor grunnleggende musikkteori er som bestanddel av komponistyrket, er det interessant å notere seg hvor lite vekt Lund legger ved disse aspektene av undervisningen.

Et annet aspekt av Lunds innstilling til undervisningen, er at hun i *Sol gjennom skyer* gjentatte ganger kommer tilbake til at hun var et stort naturtalent som hadde fått komposisjonsevnene medfødt. Hun skriver blant annet at hun som tre år gammel klarte å spille firstemmige sats på pianoet «ganske rent», og at hun laget sin første komposisjon da hun var fire og et halvt år: «Det var bare 16 takter i 4/4 takt, men med helt riktig stemmeføring og en pen liten melodi. Jeg vet ikke hvem som blev mest forbauset, mor eller jeg selv,» skriver hun.<sup>57</sup> Hun forteller også at Edvard Grieg, mens hun ennå var ung og ugift, skal ha gransket hennes notemappe og etterfølgende ha spurt hvem hun studerte harmonilære med. Da Lund forklarte at hun aldri hadde studert harmonilære for noen, men at hun komponerte på ren «følelse», konstaterte Grieg dermed at hun besatt et medfødt komposisjonstalent.<sup>58</sup>

Samtalen med Grieg ligner også i høy grad hennes gjengivelse av den første undervisningstimen i komposisjon hos Wilhelm Berger i Berlin:

Jeg medbragte en hel del manuskripter og til dels utgitte komposisjoner, og da han spurte meg: «Hvad vil De nu helst studere, klavér eller teori» (han var nemlig også pianist), svarte jeg: «Harmonilære og om mulig senere instrumentasjon.»

«Men er det ikke Dem som har skrevet alt det De her har vist mig?» «Jo.» «Men da behøver De vel ikke studere harmonilære.» «Jo da, jeg kan nesten ingenting, føler bare hvordan det skal skrives og bruker mitt hode.» – Han satt taus en stund, bladde gjennom flere av mine hefter og sa så: «Nu ja, De har altså fått det i vuggegave. Skriv De bare videre, gjør De noen feil, så skal jeg nok si fra, og så korrigerer vi dem sammen. Men som noen lærermester kommer jeg ikke til å føle meg overfor Dem.»<sup>59</sup>

Lunds beskrivelser av sitt eget talent sammenfaller i høy grad med den senromantiske definisjonen av den geniale komponisten: En teknisk ferdighet og et medfødt, nærmest gu-

<sup>55</sup> Lund, *Sol gjennom skyer* I, s. 46.

<sup>56</sup> Lund, *Sol gjennom skyer* I, s. 47.

<sup>57</sup> Lund, *Sol gjennom skyer* I, s. 10–11.

<sup>58</sup> Lund, *Sol gjennom skyer* I, s. 26.

<sup>59</sup> Lund, *Sol gjennom skyer* I, s. 54–55.

dommelig, kreativt talent.<sup>60</sup> Slik Lund framstiller seg selv, var hun allerede ferdiglært før hun begynte å studere. At hun i voksen alder likevel ønsket å gjennomføre et offisielt musikkstudium, kan dermed tyde på at hun var innforstått med at en formell utdanning både med hensyn til innhold og til renommé kunne ha direkte innvirkning på omgivelsens oppfatning av en komponists profesjonalitetsgrad.<sup>61</sup> På tross av dette ser hun ikke ut til å ha tatt undervisningstiden særlig alvorlig. Selv om hun beskriver tiden i Berlin som arbeidsom og inspirerende, framgår det med tydelighet at hun ofte foretrakk å frekventerte seg blant kulturmennesker under selskaper og på middager. Hun forteller for eksempel om hvordan hun hadde fått i oppgave av Berger å skrive en komposisjon med forholdninger, samtidig som hennes venner prøvde å overtale henne til å bli med ut i stedet. Lund ville gjerne få med seg begge deler, og skrev derfor sin komposisjon på en times tid. Som hun beskriver det, hadde hun sin naturlige begavelse å takke for at det gikk så fort: «[Det] gikk som av seg selv, hånden løp henover papiret som om en utenforstående ledet den, og da jeg spilte gjennom hvad jeg hadde skrevet blev jeg enda mer forbauset. Det hele var både vakkert og stemningsfullt, nesten litt klassisk i stilen.»<sup>62</sup>

Den eneste sammenhengen hvor Lund eksplisitt har gitt uttrykk for sin egen skrøpeligheit, synes å være da hun i forbindelse med en reise til Tyskland i 1937 bestemte seg for å studere moderne komposisjon for Paul Hindemith. I *Sol gjennom skyer* skriver hun unnskyldende at hun gjorde det «for kuriositetens skyld», men at det snart viste seg å være umulig for henne å følge Hindemiths moderne komposisjonslære: «Jeg satt der som en analfabet, gjentok forsøket et par ganger, men måtte oppgi det,» beskriver hun opplevelsen.<sup>63</sup> Etter denne innrømmelsen snur Lund dog direkte på framstillingen, og spør retorisk hva tilhengerne av modernismen potensielt kan få ut av denne stilen. Når ikke en gang hun selv er i stand til å forstå «dette nye» – hun som «helt fra vuggen av» har drevet med musikk – hvor mye kan da mennesker i alminnelighet få ut av dette? Likevel applauderer folk «som gale», hvilket enten må være tegn på snobberi eller angst for å vise at de intet forstår, skriver Lund.<sup>64</sup>

Fra et samlet perspektiv er det tydelig at Signe Lunds forutsetninger til å få en grundig utdanning, har vært begrensede. På grunn av hennes økonomiske situasjon – som delvis kan skyldes at hun var kvinne, og delvis at det generelt var vanskelige økonomiske kår for komponister som ikke fikk støtte i form av stipendier – har Lunds utdanning primært bestått av enkelttimer hos forskjellige privatundervisere, i stedet for en offisiell komposisjonsutdanning ved en renommert høyskole. Hvorvidt en offisiell utdanning faktisk hadde hatt noen betydning for Lunds praktiske ferdigheter, kan derimot diskuteres. Lunds gjengivelser av undervisningstimene med Nissen, Holter og Berger er tydelig preget av en diskrepans mellom lærernes og hennes egne oppfatninger om undervisningens seriøsitet og formål, samt hennes egne evner: Mens Lund på sin side hadde profesjonelle ambisjoner, ser lærerne ut til å ha hatt en lettere og mindre seriøs oppfatning av undervisningens

<sup>60</sup> Władysław Tatarkiewicz, *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics* (Njihoff, 1980), s. 117.

<sup>61</sup> Mittner, *Möglichkeitsräume*, s. 70–71.

<sup>62</sup> Lund, *Sol gjennom skyer* I, s. 56–57.

<sup>63</sup> Lund, *Sol gjennom skyer* II, s. 208.

<sup>64</sup> Lund, *Sol gjennom skyer* II, s. 208–209.



formål, og derfor lagt mer vekt på de hyggelige og underholdende aspektene av undervisningen, og mindre på å korrigere feil. Fra et utenfra-perspektiv kan dette knyttes til at Lund var kvinne, og at omgivelsen således ikke forventet at hun skulle bruke undervisningen til å utvikle en profesjonell karriere som komponist. Som Lund selv forklarer undervisningens form og innhold, skyldtes lærernes sjeldne innspill snarere at hun hadde et naturtalent og allerede var ferdiglært. Mens hun på den ene siden ser ut til å ha forstått at en grundig utdanning var en viktig forutsetning for å bli en profesjonell komponist, ser hun på den andre siden ikke ut til å ha utnyttet undervisningsmulighetene hun tross alt fikk i særlig stor grad. I hennes egne beskrivelser av undervisningssituasjonen framgår det tydelig at hun har lagt mer vekt på komponistrollens kunstneriske side enn på den tekniske og håndverksmessige. Hvordan Lunds mangelfulle utdanning har påvirket selve komposisjonene, blir utførligere diskutert i kapittel 3.

### Publisering

Under andre del av 1800-tallet førte industrialismens teknologiske framskritt til en eksplosjonsartet økning av musikkutgivelser, både i Europa og i Norge.<sup>65</sup> To helt avgjørende forutsetninger for note- og instrumenthandelens kraftige vekst i Norge, var de stadig forbedrede kommunikasjonsforholdene og den gradvis økende liberaliseringen av handelen på juridisk nivå.<sup>66</sup> I takt med dette oppstod en rekke forskjellige musikkforlag i Norge, hvor særlig Carl Warmuths, Brødrene Hals' og Haakon Zapffes forlag utmerker seg som tre av de største og mest innflytelsesrike forlagene i Kristiania fram til år 1909, sett til antall komponistnavn og produksjoner.<sup>67</sup>

Kari Michelsens studie av norsk musikkhandels historie viser at veksten av noteutgivelser også omfatter en lang rekke kvinnelige komponister. Ved Warmuths forlag ble det for eksempel utgitt musikk av 74 forskjellige kvinner, og totalt 438 forskjellige produksjoner i årene 1851–1909.<sup>68</sup> Dette kan sannsynligvis forklares med at hjemmenes kraftig økende konsumpsjon av musikk i mindre formater – først og fremst klaverstykker og sanger – sammenfalt med at det primært var de mindre formatene det var akseptert at kvinner opererte i.<sup>69</sup> Økt etterspørsel og økt tilbud gav dermed de kvinnelige komponistene gunstige forutsetninger for å publisere sin musikk og bli synlige i musikklivet. Musikkens store betydning for den borgerlige kvinnens dannelse gjorde at musikkforlagene rettet sin markedsføring direkte inn mot kvinners musisering i hjemmene. Dette var en god affære – så pass god at forleggerne primært satset på å utgi klaverstykker og sanger og var mer forsiktige med å utgi større klaververker, orkester- og kammermusikk, som var mindre økonomisk gunstige.<sup>70</sup>

Noteutgivelser var en viktig mulighet for norske komponister til å vekke publikums kjennskap til og interesse for deres musikk. Slik Signe Lund beskriver sin egen situasjon

<sup>65</sup> *Norges Musikkhistorie*, III, s. 307–308.

<sup>66</sup> Kari Michelsen, *Musikkhandel i Norge fra begynnelsen til 1909* (Norsk musikkhistorisk arkiv, Universitetet i Oslo, 2010), s. 10.

<sup>67</sup> Michelsen, *Musikkhandel i Norge*, s. 243–247.

<sup>68</sup> Michelsen, *Musikkhandel i Norge*, s. 245.

<sup>69</sup> Dahm, *Kvinner komponerer*, s. 17.

<sup>70</sup> *Norges Musikkhistorie*, III, s. 314.

i *Sol gjennom skyer*, var det imidlertid en kamp å få musikken publisert – både i Norge og i utlandet. Ved en reise til London oppsøkte hun for eksempel forlaget Augener, som allerede hadde fått inn en del av hennes komposisjoner. «Om han hadde kjøpt retten til dem eller kun var forhandler vet jeg ikke, men jeg fikk senere høre at Grieg hadde skrevet et brev til ham hvori han anbefalte meg til forlagets bevågenhet,» skriver hun om hendelsen, og tilføyer at hun på tross av Griegs anbefaling aldri fikk noen musikk utgitt ved dette forlaget.<sup>71</sup> Mer hell hadde hun i København i 1899, etter at «kammersangerinnene» Sigrid Wolff, Ida Møller og Ellen Beck hadde framført flere av hennes sanger ved forskjellige konserter, hvilket førte til at forleggeren Wilhelm Hansen bestemte seg for å utgi dem på sitt forlag.<sup>72</sup> På grunnlag av dette hevder Signe Lund at hun har hatt det lettere – om enn ikke enkelt – utenfor enn i Norge. Ifølge henne selv kan problemet både handle om det å være «profet i sitt eget land», og om kjønn.<sup>73</sup>

Tross Lunds egen beskrivelse, viser Birgit Eikas fortegnelse over Lunds verkkatalog at hun likevel har lyktes elatitv godt med å få sin musikk utgitt: Av de totalt 69 komposisjonene som forekommer i fortegnelsen, er 52 blitt publisert.<sup>74</sup> De tidligste utgivelsene er datert 1888 – åtte år før Lund begynte sine studier i Berlin.<sup>75</sup>

Verkfortegnelsen viser også at Lunds musikk har blitt publisert ved tilsammen åtte forskjellige forlag: Brødrene Hals' Forlag (Kristiania), Haakon Zapffes Musikforlag (Kristiania), Olaf Bys Musikforlag (Kristiania), Norsk Notestik (Oslo), F. Beyer & Co (Bergen), Wilhelm Hansens Forlag (København), Clayton F. Summy (Chicago), og G. Schirmer (New York).<sup>76</sup> En klar majoritet av disse utgivelsene er enten klaverstykker eller sanger med akkompagnement, men det finnes også unntak, deriblant kammerorkester-arrangement av *Quatre Morceaux* (op. 16) [u.å.] og «Albumblad» (op. 19) [u.å.] ved Norsk Notestik, et kammerorkester-arrangement av «Berceuse» (op. 28) [u.å.] ved Wilhelm Hansen, og et fullt orkesterarrangement av 1. sats fra klaversamlingen *5 Morceaux Lyriques* (op. 34, 1906) ved Norsk Notestik.<sup>77</sup>

Flere av stykkene – særlig «Legende», fra albumet *Quatre Morceaux* (op. 16) – viste seg å bli svært populære. For Zapffe utviklet «Legendens» popularitet seg til å bli en god økonomisk forretning, men desto dårligere for Lund selv. I *Sol gjennom skyer* skriver hun at forlaget betalte henne 50 kroner «en gang for alle», og at hun senere aldri fikk noen flere utbetalinger for stykket – tross de mange opplag: «Hadde man dengang kunnet ane at dette lille musikkstykke skulde bli solgt i slike store mengder utover verden, at mangfoldige forleggere skulde berike sig på den og at den fremdeles [1944] går som 'varmt hvetebrød', hadde mangt sikkert vært anderledes i mitt liv,» konkluderer hun.<sup>78</sup>

<sup>71</sup> Lund, *Sol gjennom skyer* I, s. 66.

<sup>72</sup> Lund, *Sol gjennom skyer* I, s. 68.

<sup>73</sup> Lund, *Sol gjennom skyer* I, s. 70.

<sup>74</sup> Eika, *Signe Lund*, s. 197–205.

<sup>75</sup> Eika, *Signe Lund*, s. 198 og 203, Lund, *Sol gjennom skyer* I, s. 40.

<sup>76</sup> Eika, *Signe Lund*, s. 197.

<sup>77</sup> Eika, *Signe Lund*, s. 197–205.

<sup>78</sup> Lund, *Sol gjennom skyer* I, s. 51.

Den lave økonomiske gunsten for komponister i forbindelse med utgivelse, gjaldt ikke bare Signe Lund, men de fleste av hennes norske kolleger. Også på dette punktet har Lund brukt sin stemme og sitt engasjement for å prøve å gjennomføre forandring til fordel for seg selv og sine kolleger. Hun hevder for eksempel at hun i 1905 arbeidet for å etablere en copyright-lov mellom Norge og USA, etter at hun av egen erfaring hadde oppdaget at amerikanske forlag utnyttet et juridisk hull og tjente penger på å utgi norske komponisters musikk uten at komponistene fikk noen som helst erstatning.<sup>79</sup> Etter å ha oppsøkt og snakket med flere stortingsrepresentanter, hevder Lund at en lov til slutt kom på plass – men hun kan ikke huske når det skjedde, eller i hvilken grad denne loven fikk en praktisk betydning.<sup>80</sup>

I «Vore komponisters kaar» gikk Lund også til direkte angrep på de norske musikkforlagene og hevdet at deres griskhet var en av de viktigste årsakene til komponistenes dårlige økonomiske forhold. Videre kritiserte hun musikkforleggerne for å ha en uforholdsmessig stor maktposisjon, og at det i grunnen var forleggerne som avgjorde hvilke sjangre komponistene «fikk lov» til å bruke. Hennes viktigste eksempel på dette var at komponister som sendte inn større verker til forlagene, som regel ble refusert fordi forleggerne oppfattet dem som mindre kommersielt gangbare, med mindre det ikke dreide seg om de mest anerkjente navnene i musikklivet.<sup>81</sup> Dessuten anklaget Lund forleggerne for å utnytte komponistenes manglende forretningssans, med innvendingen: «[At komponisten] er ideelt og ikke kommersielt anlagt, burde ikke udnyttes af enhver. Det vilde ialfald ikke høine hans kunst, om han blev kjøbmand.»<sup>82</sup>

Oppsummert kan Lunds forutsetninger for å få utgitt sin musikk generelt konstateres å ha vært gode. Som et utslag av det store oppsvinget i hjemmusiseringen, opplevde musikkhandelen under hennes samtid gode økonomiske kår, hvilket førte til at det både for kvinnelige og mannlige komponisters vedkommende var forholdsvis enkelt å få sin musikk utgitt – i hvert fall så lenge komposisjonene var i mindre formater som passet for hjembruk. Til forskjell fra hva som var vanlig blant kvinnelige komponister, hadde Lund derimot klare ambisjoner om å få utgitt sine større komposisjoner for orkester – men dette viste seg å være klart vanskeligere. Selv om Lund i *Sol gjennom skyer* beskriver publikasjonsproblemene som knyttet til sin person – at det er vanskelig å lykkes i sitt hjemland, og at det er vanskelig å lykkes som kvinne – vitner essayet «Vore komponisters kaar» om at problemene snarere bunnet i musikkforleggernes store makt og egne økonomiske interesser. Med unntak av de få mest anerkjente komponistene i landet var det vanskelig også for mannlige komponister å utgi musikk i større format. Ifølge Lund førte de trange forutsetningsrammene til at mange komponister lot seg styre av musikkforleggernes ønske, og dermed gikk på kompromiss med de kunstneriske aspektene av deres yrkesvirksomhet. Lund selv agerte derimot i opposisjon mot musikkforleggerne gjennom sitt essay, hvor hun gikk til direkte

<sup>79</sup> Lund, *Sol gjennom skyer* I, s. 93 og 117.

<sup>80</sup> Lund, *Sol gjennom skyer* I, s. 117. Hvorvidt denne loven faktisk kom i stand, er det ut fra foreliggende kildemateriale hverken mulig å bekrefte eller avkrefte.

<sup>81</sup> Lund, «Vore komponisters kaar», s. 7.

<sup>82</sup> Lund, «Vore komponisters kaar», s. 7.

angrep på dem. Saken handlet dermed ikke bare om å bedre komponistenes økonomiske kår, men om forsvare de kunstneriske aspektene av deres arbeid.

### Framførelse

Orkesterforholdene i Norge fikk et oppsving mot slutten av 1800-tallet. I 1880 ble Brødrene Hals' Konsertlokale innviet, hvilket ble en viktig plattform for framførelser av mindre format – særlig kammermusikk.<sup>83</sup> I 1889 dannet Iver Holter et «byorkester», og med Nationalteatrets åpning i 1899 fulgte også et orkester på 45 medlemmer, som med jevne mellomrom arrangerte symfoniske konserter.<sup>84</sup> I takt med at mulighetene til å få framført større verker økte, ble stadig flere norske komponister inspirert til å skrive senromantisk musikk i stort format.<sup>85</sup> Tross økonomisk nedgang i mellomkrigstiden, kunne de større orkestrene – deriblant Filharmonisk Selskap – holde konserter fra tre til fem ganger i uken.<sup>86</sup>

Til tross for at oppblomstringen i konsertlivet gav økte muligheter til å få musikk framført, var de økonomiske vilkårene for profesjonelle komponister likevel utfordrende.<sup>87</sup> I «Vore komponisters kaar» skriver Signe Lund at de dårlige økonomiske forholdene i praksis innebar en kraftig begrensning for komponistenes framføringsmuligheter. Hun problematiserer også et ubalansert forhold mellom komponister og utøvere, hvor utøverne gjerne mottar raus betaling for deres medvirkning under konserter, mens komponistene ofte ender opp med å måtte betale for konsertene av egen lomme.<sup>88</sup> Lund beskriver også hvor hardt komponistene må kjempe for å fange dirigentenes interesse, som i praksis har makten å bestemme hvilken musikk som får slippe gjennom. Med unntak av noen få utvalgte og godt etablerte navn, får komponistene som regel avslag fra dirigentene – men i beste fall kan de få et positivt svar, under forutsetning at de har renskrevet partitur og renskrevne stemmer klare til å brukes. Dette koster både tid og penger, og derfor ender komponister gjerne opp med å arrangere egne konserter for å få sine verker framført.<sup>89</sup> Å arrangere egne komponistaftener er imidlertid et svært dyrt tiltak for komponistene, som må bære hele kostnaden for arrangementet selv. Sett i lys av den «skaanselsløse kritik» som vanligvis følger, er det derfor sjelden verdt arbeidet og kostnaden, ifølge Lund.<sup>90</sup>

Et tema som ofte går igjen i norske avisers averteringer og anmeldelser, som er av betydning med hensyn til Lunds egen framførelsessituasjon, er at hun i lengre perioder har bodd i utlandet. Etter å ha gjennomgått en skilsmisse fra sin første ektemann og i 1902 giftet seg på nytt, hadde hun i årene 1902–1920 sin faste bopel i USA.<sup>91</sup> Hennes offisielle debut som komponist i norsk musikkliv, fant derfor ikke sted før i 1908, da hun i forbindelse med et norgesbesøk arrangerte en komponistaften i Brødrene Hals' Konsertlokale i

<sup>83</sup> *Norges Musikkhistorie*, III, s. 152.

<sup>84</sup> *Norges Musikkhistorie*, III, s. 345.

<sup>85</sup> *Norges Musikkhistorie*, III, s. 345.

<sup>86</sup> *Norges Musikkhistorie*, III, s. 175.

<sup>87</sup> *Norges Musikkhistorie*, III, s. 175.

<sup>88</sup> Lund, «Vore komponisters kaar», s. 7.

<sup>89</sup> Lund, «Vore komponisters kaar», s. 7.

<sup>90</sup> Lund, «Vore komponisters kaar», s. 7.

<sup>91</sup> Eika, *Signe Lund*, s. 31, 34 og 53.

Oslo.<sup>92</sup> Under konserten agerte Lund primært i sin rolle som komponist, og hadde derfor leid inn assistanse av en sanger, en pianist og en fiolinist. Dermed adskiller hun seg tydelig fra andre kvinnelige komponister med høyt aktivitetsnivå – for eksempel Agathe Backer Grøndahl, som i konsertsammenheng framførte sin egen musikk, og dermed opptrådte i doble roller som både komponist og pianist.<sup>93</sup>

Etter konserten i 1908 gikk det fire år før Lund igjen, i slutten av 1912, kom på besøk til Norge. Denne gangen arrangerte hun en konsertturné for å feire sitt 25-årsjubileum som komponist, hvilket indikerer en stor, nasjonal satsning fra Lunds side.<sup>94</sup> Til premierekonserten i Oslo hadde Lund sikret seg assistanse av pianisten Mary Barratt Due og sangeren Lalla Møller, samt et 100 manns stort mannskor, håndplukket fra forskjellige norske kor. Sammensetningen av utøvere og solister viser at Lund, til tross for at hun hadde sin faste bopel i utlandet, hadde gode kontakter i det norske musikklivet og dermed kunne sikre seg flere anerkjente navn til å assistere ved konsertene.

Både i avisenes avretteringer og anmeldelser av premierekonserten, beskrives hendelsen som et kjært gjensyn med en komponist som i flere år hadde vært fraværende på grunn av utenlandsopphold. I *Aftenposten* framstilles Lund som en betydningsfull kvinnelig komponist som har hatt stor suksess i utlandet, og som endelig har kommet på besøk i Norge:

Signe Lund, vor betydelige kvindelige komponist, som i flere aar har opholdt sig i udlandet, hvor hendes mange kompositioner har vundet en meget stor udbredelse, feirer i disse dage sit 25-aars jubilæum og giver i den anledning en stor konsert.<sup>95</sup>

Dagbladet-kritikeren Reidar Mjøen vektlegger i sin tur at publikum satte merkbart stor pris på gjensynet med den kjente og populære Signe Lund:

Nogen aar er gaat, siden fru Signe Lund sist viste sig paa konserttribunen herhjemme og fremførte et utvalg av sine egne kompositioner, og det merkedes paa stemningen ved hendes konsert i festsalen igaaftes, at publikum satte stor pris paa gjensynet med den kjendte og populære kunstnerinde.<sup>96</sup>

Under Lunds opphold i Norge, som varte fra 1912 til 1916, fikk interessen for hennes musikk et tydelig oppsving. Hun holdt en sangeraften med tenoren Arne van Erpekum Sem i 1912, flere konserter med Brigademusikken i 1914 og 1915, og en sangeraften med Lalla Møller i 1915.<sup>97</sup> Lund medvirket personlig ved en konsert sammen med Mary Barratt Due, Torleif Solberg og Kristiansands brigades musikkorps i forbindelse med Norges Jubilæumsutstilling i 1914.<sup>98</sup> I forbindelse med at Nationaltheatret arrangerte en folkekonsert «til billige priser» i Oslo i 1916, ble det også spesielt framhevet at Lund skulle medvirke, og at hun for første gang skulle oppføre et klaverstykk hvor hun selv opptrådte som solist.<sup>99</sup>

<sup>92</sup> «Komponistkonsert», *Morgenbladet*, 06.05.1908, s. 2.

<sup>93</sup> Hambro, *Det ulmer under overflaten*, s. 189–190.

<sup>94</sup> «Jubilæumskonsert», *Aftenposten*, 07.11.1912, s. 4; «Signe Lunds Jubilæumskonsert», *Bergens Aftenblad*, 27.11.1912, s. 2; «Signe Lund – Jubilæumskonsert», *Stavanger Aftenblad* 27.11.1912, s. 11.

<sup>95</sup> «Jubilæumskonsert», *Aftenposten*, 07.11.1912, s. 4.

<sup>96</sup> Reidar Mjøen, «Komponistaften», *Dagbladet*, 22.11.1912, s. 2.

<sup>97</sup> Hjalmar Borgstrøm, «Konsert», *Aftenposten*, 09.09.1913, s. 3; «Brigademusikkens program», *Bergens Tidende*, 28.10.1914, s. 10; «Brigademusikkens Program», *Bergens Annonse Tidende*, 17.02.1915, s. 2; «Konsert», *Dagbladet*, 10.09.1915, s. 1.

<sup>98</sup> «Norges Jubilæumsutstilling 1914: Frogner – Skarpsno», *Utstillingsavisen*, s. 3.

<sup>99</sup> «Nationaltheatret», *Aftenposten*, 08.03.1916, s. 2.

februar 1916, før hun i juni samme år skulle reise tilbake til USA, arrangerte hun en siste komponistaften, med assistanse av Lalla Møller, Mary Barratt Due og fiolinisten Villen Dannevig.<sup>100</sup>

Etter at Lund hadde vendt tilbake til USA, tyder de stadig færre konsertprogrammene og anmeldelsene i norske aviser på at interessen for hennes musikk gradvis avtok. Karrieren fikk imidlertid et nytt oppsving etter at hun i 1920 erklærte overfor avisene at hadde vendt tilbake til Norge for godt. Denne gangen oppnådde hun enda større suksess, da hun for eksempel fikk verker framført av to av Norges mest framstående orkestre ved tre forskjellige anledninger. I april 1922 ble hennes «Berceuse» framført under en filharmonisk matiné.<sup>101</sup> I november 1922 ble hennes «Andante Sostenuto» urframført ved en konsert med Filharmonisk Selskap, dirigert av José Eibenschütz.<sup>102</sup> Dette stykket ble også framført i februar 1923 av Harmonien i Bergen, under ledelse av Harald Heide.<sup>103</sup>

I et intervju med Aftenposten i 1923, gir Lund likevel uttrykk for stor misnøye. Overfor avisen erklærer hun på melodramatisk vis at hun har bestemt seg for å oppgi komposisjonsvirksomheten og Norge, fordi ingen i Norge har vist at de bryr seg om henne. Derfor har hun bestemt seg for å reise tilbake til USA for å holde foredrag: «Jeg har hverken tid eller raad til at arbeide med musikken lenger. Jeg behøver ikke ha flere manuskripter liggende etter mig end dem, som allerede er hopet op – ting, som aldrig blir sunget, aldrig spillet,» sier hun til avisen.<sup>104</sup> Aftenposten innvender at hun jo nylig hadde fått sin musikk framført av Filharmonisk Selskap, hvilket Lund i korthet bekrefter og sier at hun er dirigenten takknemlig for, før hun umiddelbart avbryter med å gjengi en annen erfaring med Filharmonisk Selskap som er mer negativ:

Men vet De, hvad der ogsaa hændte mig i Filharmoniske? For at faa en helt upartisk bedømmelse, sendte jeg gjennem en formidler ganske anonymt en av mine kompositioner til Schneevoigt og bad om en uttalelse. Da jeg efter et par ukers forløp endnu ikke hadde faat noget svar, lot jeg den samme formidler spørre en gang til, og da fik jeg den besked, at professor Schneevoigt skulde svare, hvis komponisten vilde opgi sit navn.<sup>105</sup>

Samme hendelse blir også gjengitt i *Sol gjennom skyer*, hvor Lund fortsetter med å fortelle at hun nektet å la Schneevoigt få vite hvem hun var. «Rettferdig bedømmelse kunne man altså ikke vente seg, og i min skuffelse og ergrelse bestemte jeg meg til å dra ut igjen. Hjemme hadde jeg øyensynlig ingen sjanser – og hadde heller ingen til å 'tute mitt horn,» oppsummerer hun hendelsen.<sup>106</sup>

Som da Lund reiste tilbake til USA i 1916, ser det ut til å ha blitt relativt stille rundt henne også etter 1923, selv om hun riktignok dukket opp på enkelte konsertprogrammer og i

<sup>100</sup> «Fru Signe Lund», *Morgenbladet*, 10.06.1916, s. 4; «Fru Signe Lund vil give en komponistaften...», *Aftenposten*, 08.02.1916, s. 4.

<sup>101</sup> «Konserter», *Aftenposten*, 24.04.1922, s. 2.

<sup>102</sup> «Alexander Schuster...», *Aftenposten*, 23.11.1922, s. 4.

<sup>103</sup> «'Harmonien's konsert torsdag», *Arbeidet*, 07.02.1923, s. 3.

<sup>104</sup> «Signe Lund til England og Amerika for at holde foredrag», *Aftenposten*, 05.10.1923, s. 3.

<sup>105</sup> «Signe Lund til England og Amerika for at holde foredrag», *Aftenposten*, 05.10.1923, s. 3.

<sup>106</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, II, s. 55–56.

radio.<sup>107</sup> Etter at hun mot slutten av 1920-tallet vendte tilbake til Norge for siste gang, økte hennes status derimot kraftig på nytt – og denne gangen nådde hun enda større høyder.

I forbindelse med hennes 60-årsdag i april 1928 fikk hun anledning til å arrangere en stor jubileumskonsert i Universitetsaulaen i Oslo, hvor Astri Bisgaard, Mary Barratt Due og Filharmonisk Selskap medvirket. I averteringen i *Aftenposten* beskrives konserten som «en av sesongens musikalske begivenheter», og det framheves at programmet består av musikk som «norsk publikum» ennå ikke har hørt. Som i andre sammenhenger tidligere i Lunds karriere påpeker avisen at hennes utenlandsopphold har hatt negative konsekvenser for hennes muligheter til anerkjennelse, men at det er håp om å høre mer fra henne under de kommende årene:

Men ellers gjelder det om de mange fortreffelige ting, Signe Lund har komponert, at de har været altfor lite spilt og sunget her hjemme. Antageligvis og forhåpentlig vil nu konserten iaften bidra til å hitføre en forandring heri og vekke den noget slappe interesse for den udmerkede komponistindes arbeider i de forskjellige former.<sup>108</sup>

I *Tidens Tegn* fikk konserten en meget positiv anmeldelse, og det fortelles storslått videre om hvordan Lund etter konserten ble feiret av både venner og beundrere. Avisen konstaterer at «Jubilanten fikk også her de mest utvetydige beviser på, hvor populær hun er som kunstnerinne og menneske.»<sup>109</sup>

Signe Lunds nye oppsving fortsatte videre gjennom 1930-årene, og det er tydelig at hun denne gangen hadde et klart fokus på å få fram sin orkestermusikk. Hun vekket både stor beundring og oppsikt da Mary Barratt Due i 1931 – sammen med Filharmonisk Selskap – valgte å urframføre Lunds Klaverkonsert (op. 65) for å feire sitt 25-årsjubileum som pianist. Anledningen var svært høytidelig, og utover at konserten dro fullt hus, var også daværende kong Haakon 7. og kronprins Olav tilstede.<sup>110</sup> De norske avisene fra dagene før og etter konserten vitner om at det var en høyst oppsiktsvekkende nyhet – i positiv forstand – at Barratt-Due skulle framføre en klaverkonsert av en kvinne. På konsertdagen skrev *Aftenposten*:

Ved Mary Barratt Dues orkesterkonsert iaften i Aulaen kommer en ny klaverkonsert til opførelse og ovenikjøpet en konsert skrevet av en dame! Det er vistnok første gang det hender her i landet. Det er fru Signe Lund som har komponert den for 3 år siden, da hun opholdt sig en vinter i Wien.<sup>111</sup>

Intervjuer med Mary Barratt-Due før konserten viser at også hun selv var opptatt av å poengtere det store med å framføre en klaverkonsert av en kvinne. I et intervju med *Morgenbladet* sa hun: «Jeg tror det er den eneste konsert som nogengang er skrevet av en dame, så det blir spennende, i alle tilfelle er det første gang den blir opført.»<sup>112</sup>

Etter urframførelsen i 1931 rakk Lund å oppleve en rekke forskjellige framføringer av sin klaverkonsert. Den 4. desember 1931 ble en innspilling av Barratt-Dues og Filharmonisk

<sup>107</sup> «Radioprogrammet», *Norges Kvinder*, 10.10.1925, s. 3; «Norske radioprogrammet», *Aftenposten*, 03.09.1927, s. 6; «Norske radioprogrammer», *Aftenposten*, 05.09.1927, s. 7.

<sup>108</sup> «Signe Lunds jubileumskonsert iaften», *Aftenposten*, 14.04.1928, s. 11.

<sup>109</sup> Arne van Erpekum Sem, «Jubileumskonsert», *Tidens Tegn*, 16.04.1928, s. 2.

<sup>110</sup> Sverre Hagerup Bull, «Mary Barratt Due», *Dagbladet*, 27.10.1931, s. 3.

<sup>111</sup> «I dagens løp», *Aftenposten*, 26.10.1931, s. 4.

<sup>112</sup> «En 25 års jubilant på flyttefot», *Morgenbladet*, 24.10.1931, s. 6.

Selskaps framførelse sendt i radio.<sup>113</sup> Ved neste framføring var Norge okkupert av Nazi-Tyskland, og Signe Lund hadde blitt medlem av Nasjonal Samling: I anledning av hennes 75-årsdag, 15. april 1943, ble hun av Norsk-tysk selskap i samarbeid med tysk kringkasting feiret med en offentlig radiokonsert i Universitets aula, hvor pianisten Werner Schröter sammen med Filharmonisk Selskap framførte klaverkonserten.<sup>114</sup> Fire dager senere ble klaverkonserten også framført av Harmonien, i Konsertpaleet i Bergen.<sup>115</sup> I november 1943 ble konserten framført en siste gang i tysk-norsk regi, i forbindelse med en kringkastet konsert som også fant sted i Konsertpaleet i Bergen.<sup>116</sup>

Før okkupasjonen hadde Lund også nådd andre viktige milepeler i sin karriere: I 1935 ble hennes kantate *Hvem er du med de tusind navne?* urframført av Filharmonisk Selskap.<sup>117</sup> Da hun i 1938 feiret sin 70-årsdag, markerte Radioorkesteret hennes høytidsdag med ytterligere en framførelse av kantaten, som også ble direkte sendt i radioen. I en avretting før konserten i 1938 skrev Reidar Mjøen med hyllende ord både om kantaten og om Lund som komponist:

På søndag vil radioorkestet sende en komposisjon av Signe Lund som sikkert er noget av det beste og betydeligste hun har skrevet. [...] Ingen som hørte salmen ved første framførelsen i Filharmonien for et par år siden kunde undgå å få inntrykket av at her var skapt et musikkverk av høi og blivende verdi i vår litteratur. Det var en stor stund i Universitetets aula. [...]

Vi bringer den fremragende kunstnerinne vår hjertelige lykkeønsking til jubileet. Hun har som skapende musiker et sjeldent rikt og fruktbart kunstnerliv å se tilbake på [...].<sup>118</sup>

Lunds karriere ser ut til å ha nådd et definitivt høydepunkt under okkupasjonen. Hun ble blant annet stadig hyppigere spilt i radio. Tenoren Bjarne Buntz framførte i november 1940 et utvalg av Lunds romanser, akkompagnert av Ivar Johansen på klaver.<sup>119</sup> Den 11. april 1943, i forbindelse med hennes 75-årsdag, ble det kringkastet et timelangt Signe Lund-program med Radioorkesteret.<sup>120</sup> Den 23. august 1943 sendte radioen ytterligere en Signe Lund-konsert, denne gang med sopranen Dagen Eugène-Hanssen og pianisten Sigrid Gruude Marcussen.<sup>121</sup> Lund forekom også stadig hyppigere på konsertprogrammene, hvilket blant annet framgår av Nasjonalbibliotekets rikholdige samling med konsertprogrammer fra okkupasjonsårene.<sup>122</sup>

Når Signe Lund beskriver framføringssituasjonen i *Sol gjennom skyer*, er det med stor vektlegging av at hun måtte føre en intens og slitsom kamp for å få sin musikk framført, og at hun til stadighet ble urettferdig behandlet av sin omgivelse. Hun beskriver det som at hun hadde særlig store forhåpninger til sine større orkesterverker, siden disse hadde blitt spilt i det hun kaller «adskillige verdensbyer», men at hennes forsøk på å få dem fram-

<sup>113</sup> «Signe Lunds klaverkonsert i radio», *Norges Kvinder*, 01.12.1931, s. 2–3.

<sup>114</sup> «To store konserter i anledning av Signe Lunds 75-års dag», *Aftenposten*, 07.04.1943, s. 4.

<sup>115</sup> «Interessant musikkbegivenhet i Konsertpaleet fredag», *Bergens Tidende*, 15.04.1943, s. 2.

<sup>116</sup> «Tysk-norsk konsert i Koncert-Palæet mandag kveld», *Morgenavisen*, 06.11.1943, s. 2.

<sup>117</sup> «Norske uropførelser i Filharmoniske mandag», *Dagbladet*, 08.06.1935, s. 5.

<sup>118</sup> Reidar Mjøen, «Signe Lund 70 år», *Aftenposten*, 13.04.1938, s. 3.

<sup>119</sup> «Radioprogrammet. Onsdag 13. nvbr.», *Fritt Folk*, 13.11.1940, s. 13.

<sup>120</sup> «Riksprogrammet. Søndag, 11. april», *Fritt Folk*, 07.04.1943, s. 5.

<sup>121</sup> «Riksprogrammet. Mandag, 23. august», *Fritt Folk*, 20.08.1943, s. 8.

<sup>122</sup> Nasjonalbiblioteket, Musikkksamlingen: «Konsertprogrammer 1940–1945».



ført ved konserter i Norge, var forgiveles. Det eneste hun fikk var løfter som ikke førte noe videre.<sup>123</sup> Som Dahm har påvist, var det i Lunds samtid få kvinnelige komponister som komponerte musikk i større format og for orkester, og de normative forventningene om at kvinner primært skulle holde seg til de mindre sjangrene som passet for hjembruk, har høyst sannsynlig vært en bidragende faktor som har påvirket Lunds muligheter til å få sine større verker framført.<sup>124</sup> Derfor er det oppsiktsvekkende at Lund ved en rekke anledninger faktisk fikk musikk framført av både Filharmonisk Selskap, Radioorkestret og Harmonien, og at hun blant annet fikk oppleve at hennes Klaverkonsert ble framført hele fire ganger. Sett i lys av essayet «Vore komponisters kaar», hvor Lund beskriver framføringsmulighetene av større verker som vanskelige for samtlige komponister, uavhengig av kjønn, er dette et bemerkelsesverdig faktum – ikke minst fordi hun i tillegg måtte forholde seg til en ekstra barriere som kvinne.

Selv om kjønn åpenbart har vært en faktor som har påvirket Lunds framføringsmuligheter, tyder kildematerialet på at hennes lange perioder i utlandet kan ha hatt en enda mer direkte betydning for hennes synlighet og mulighet til å oppnå offentlig anerkjennelse i det norske musikklivet. Samtidig er det viktig å understreke at Lund likevel opplevde betraktelig større suksess med framføringer av sin musikk i både større og mindre format enn det hun gir uttrykk for i *Sol gjennom skyer* og i intervjuer med norske aviser.

I et samlet lys framstår Lunds håndtering av forutsetningene, på samme måte som de tre øvrige parameterne i framstillingen: Hennes handlemåte og aktive innstilling markerer en tydelig vegring mot å tilpasse seg sosiale forventninger og normer knyttet til hennes kjønn. Hun var ikke en salongkomponist som lydig holdt seg i de private rommene og kun fikk sine sanger og klaverstykker framført, slik fordommene om kvinnelige komponister gjerne lyder. De gangene hun var på besøk i Norge, satset hun stort gjennom å arrangere flere komponistaftener med framragende assistanse. Etter at hun mot slutten av 1920-årene vendte tilbake til Norge for godt, viste hun også at hun – til tross for at hun var kvinne – både mestret å komponere musikk i større format og klarte å få sin musikk framført av Norges mest anerkjente orkestre opptil flere ganger. Selv om den økte framføringen av hennes musikk under okkupasjonen i høy grad må ses i lys av hennes NS-medlemskap, finnes det som vist flere eksempler på at hennes musikk ble framført av Filharmonisk Selskap og Harmonien flere år før de ideologiske aspektene ved hennes kunstnerskap kom på banen.

## 2.2 SIGNE LUND SOM KVINNE OG KOMPONIST

Som framstillingen av de profesjonelle aspektene av Signe Lunds komponistvirke delvis har vist, måtte hun parallelt med komponistrollen også håndtere sosiale forventninger og normer knyttet til hennes rolle som kvinne.

<sup>123</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, II, s. 55. Siden jeg i denne oppgaven konsentrerer meg om Lunds posisjon i norsk musikkliv, kan jeg ikke ut fra foreliggende kildemateriale bekrefte hvorvidt hun faktisk fikk sine større orkesterverker framført i «adskillige verdensbyer». Dette er dog et tema som det ville være høyst interessant og relevant å undersøke i framtidig forskning.

<sup>124</sup> Dahm, *Kvinner komponerer*, s. 17.

Aspekter som allerede har vært nevnt, er oppfatningene om at enhver kvinnes mål med livet burde være å gifte seg og skaffe barn, og at en gift kvinne skulle la seg forsørge av sin ektefelle, og dermed helst gi avkall på betaling hvis mot formodning påtok seg arbeidsoppgaver utenfor hjemmet. Knyttet til disse aspektene finnes dermed en tanke om at kvinnens «naturlige» plass var i hjemmets privatsfære. Skillet mellom den private og den offentlige sfæren var også preget av et moralsk aspekt: Når en kvinne engasjerte seg i offentligheten, var det med fare for å bli stemplet som løsaktig, umoralsk eller usedelig.<sup>125</sup>

Tross en allmenn enighet om at kvinnens skjebne var hennes reproduktive biologi, gjennomgikk samfunnet i tiden rundt forrige århundreskiftet stadig større sosiale og ideologiske forandringer, som etter hvert gjorde det mulig for flere kvinner å ta opp nye yrker – for eksempel som kunstnere.<sup>126</sup> Likevel ble det ifølge Hambro tviholdt på konservative og tradisjonalistiske ideer om det opphøyde i kvinnens biologiske funksjoner – selv blant profilerte kvinnesakskvinner.<sup>127</sup> For å løse konflikten mellom kvinnerollen på den ene siden og profesjonsrollen på den andre, prøvde enkelte kvinner derfor å forhandle sin identitet i samspill med de gjeldende ideene om kvinnelighet og profesjonalisme. For Agathe Backer Grøndahls vedkommende ble strategien ifølge Hambro å forankre sine profesjonelle aktiviteter i den huslige og moderlige sfære, og dermed presentere den profesjonelle komponist- og musikerrollen som en forlengelse av kvinnerollen.<sup>128</sup> Utover at Backer Grøndahl i samarbeid med dags- og fagpressen konstruerte et bilde av seg selv som god husfrue og komponist, bagatelliserte hun også gjerne innsatsen bak konserttriumfer og komposisjoner, og prøvde å få det til å virke som om hennes musikervirke skjedde i forlengelsen av hennes spontane overflod av følelser som hustru og mor. I likhet med samtidens kvinnelige forfattere minimaliserte hun dermed de profesjonelle og intellektuelle aspektene ved sitt arbeid, samtidig som hun framhevet et sterkt behov for selvuttrykk.<sup>129</sup> Ifølge Hambro var dette et image som framstilte Backer Grøndahl som en sympatisk figur for kritikere og publikum: Komponering og øving ble kun framstilt som noen av mange oppgaver i husholdningen.<sup>130</sup>

I kontrast til Backer Grøndahls tilbakeholdne stil, viser framstillingen av Signe Lunds håndtering av de generelle forutsetningsrammene for mannlige og kvinnelige komponister at hun på ingen måter prøvde å minimalisere de profesjonelle og intellektuelle aspektene ved sitt arbeid. Hun har heller ikke gjort noen forsøk på å bagatellisere sin innsats som komponist – snarere kritisert og anklaget forskjellige aktører i musikklivet for ikke å gi henne den anerkjennelse som hun selv mente at hun fortjente. I det offentlige rom har Lund agert med en selvfølgelighet som, basert på hvordan normene så ut, var forbeholdt mannlige aktører. Lund har heller ikke prøvd å konstruere et bilde av seg selv som komponist i forlengelsen av sin husmorsrolle. Bildet av Signe Lund slik dags- og fagpressen tegner det opp, inneholder sjelden detaljer om andre aspekter av Lunds liv og virke enn hennes

<sup>125</sup> Leppänen, «Kön, politik och moderskap», s. 136.

<sup>126</sup> Hambro, *Det ulmer under overflaten*, s. 184–185.

<sup>127</sup> Hambro, *Det ulmer under overflaten*, s. 189.

<sup>128</sup> Hambro, *Det ulmer under overflaten*, s. 187.

<sup>129</sup> Hambro, *Det ulmer under overflaten*, s. 187.

<sup>130</sup> Hambro, *Det ulmer under overflaten*, s. 188.

arbeid som komponist. Det eneste eksemplet i foreliggende kildemateriale hvor Lunds familiære, private forhold over hodet kommenteres, er et portrett av henne i *Urd* fra 1908.<sup>131</sup> Bildet som skisseres av Lund i dette portrettet, fokuserer først og fremst på hennes komponistrolle – hun beskrives som å være «født kunstner». Etter en redegjørelse for Lunds komposisjonstalent, studier og større gjerninger, avsluttes portrettet med et avsnitt om hennes helse: På grunn av sitt ivrige arbeid som husmor ved siden av musikeroppgavene, har hennes helse på dette tidspunktet blitt så nedbrutt at hun fått arbeidsforbud av sin lege. Her trer Lunds andre ektemann, George Robard, inn med en kommentar og sier «med stor elskverdighet» at Lund jobber for mye i huset, og at de derfor burde heve husholdningen for å gi henne bedre tid til å komponere. «Men fruene elsker sit hjem og oppgir det nødvendig,» konstateres det avslutningsvis i portrettet.

I *Sol gjennom skyer* kommenterer Lund sin rolle som husmor desto utførligere. Før hun startet sin karriere som komponist, hadde hun, i tråd med samtidens forventninger, giftet seg og fått tre barn med sin første ektefelle Jørgen Skabo. Hun skriver at hun i den første tiden hadde stor glede av barna, og at hun gjorde alt hun kunne for å «ofre seg» for dem og for sitt hjem. Likevel bar hun på en konstant indre uro og følte at hun kastet bort tiden på noe hun ikke egentlig var skapt for å gjøre. Indre stemmer oppfordret henne til stadighet til å rive seg løs før det var for sent, fordi hun var født musiker og hadde plikter mot sitt talent. Derfor kunne hun ikke la være å bebreide sin ektefelle innimellom, fordi han jo «*måtte* vite at jeg ikke kunde eller vilde opgi min tanke på å bli musiker».<sup>132</sup>

Som tidligere konstatert (se s. 21) kulminerte Lunds behov for å utfolde sine komponistdrømmer i 1896, da hun reiste til Berlin. Studiereisen innebar fra et familieperspektiv at hun måtte forlate ektemannen og barna over en lengre periode – og dette på et tidspunkt da det yngste barnet ikke var mer enn seks måneder gammelt. Lund skriver at hun var godt klar over at beslutningen vakte oppsikt blant familie, venner og bekjente, men at hun likevel var overbevist om at det var riktig avgjørelse, og at hun ikke kunne se noen grunner til å føle skyld eller selvbebreidelse. I denne forbindelsen erklærer Lund at hun i første rekke definerte seg som musiker, og at husfruerollen dermed måtte komme i andre hånd:

Det kan jo synes hjerteløst å ville forlate et så lite barn, og mange fordømte mig for det, det vet jeg, men var jeg ikke kommet avsted da, så var det efter all sannsynlighet snart kommet en ny rolling til, og jeg var dødsens trett av det hele. Var jeg ikke først og fremst musiker? Før jeg blev hustru og mor?<sup>133</sup>

Under selve studieoppholdet var Lund likevel ikke udelt positiv over avgjørelsen, og hun skriver at hun snart ble skuffet over at familien ikke ga uttrykk for å savne henne i noen større grad.<sup>134</sup> Enda verre ble det da hun til slutt kom hjem til Norge uten å få den varme og hjertelige mottagelse fra barna som hun hadde håpet og forventet seg. I denne forbindelsen uttrykker hun dermed likevel et ønske om å kunne forene rollene som mor og komponist, samtidig som hun rettferdiggjør sine kontroversielle valg og framstiller det som at hun ikke hadde noen andre valgmuligheter:

<sup>131</sup> «Fru Signe Lund Robard», *Urd*, 11.01.1908, s. 13–14.

<sup>132</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, I, s. 50. Kursiv i original.

<sup>133</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, I, s. 52.

<sup>134</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, I, s. 59.

Dette var altså den pris jeg måtte betale for å ha revet mig løs fra de naturlige bånd for å følge min indre stemme. Skulde jeg nu straffes? Var det virkelig en forbrytelse jeg hadde begått? Nei, og atter nei, jeg kunde og vilde ikke tro dette. Jeg hadde bare gjort det jeg *måtte* gjøre. Men nu hadde jeg iallfall beviser for hvor uendelig vanskelig det er å forene morsgjerningen med kunstens.<sup>135</sup>

Til forskjell fra Backer Grøndahl, som prøvde å forene sin trang for å spille og komponere og sine plikter overfor hjemmet, valgte Lund dermed å prioritere rollen profesjonell komponist først og fremst, fordi hun «måtte» gjøre det.

Konflikten mellom husmorsrollen og komponistrollen utviklet seg etter hvert også til en konflikt i det første ekteskapet. Lund beskriver hvordan hun til slutt nektet overfor sin ektemann å skaffe flere barn, fordi hun syntes at hun hadde gjort sin borgerplikt og ikke orket tanken på å begynne om igjen med barnestell. Trangen til å få utfolde sitt talent som komponist veide tyngre.<sup>136</sup> Ekteskapet mellom Lund og Skabo endte til slutt med en skilsmisse – Lund beskriver det som at de «skildes med de opriktigste ønsker om en lykkeligere fremtid», og at alt det såre var tilgitt om enn ikke glemt.<sup>137</sup> Ifølge datoene som blir oppgitt i selvbiografien, tok hun formelt ut separasjon med Skabo i juli 1899, og kunne først i juli 1902 ta ut endelig skilsmisse, da de tre separasjonsårene ifølge norsk lovgivning var overstått.<sup>138</sup> En oversikt over skilsmissestatistikk fra Statistisk Sentralbyrå viser at skilsmisser på et så tidlig tidspunkt som ved forrige århundreskiftet – før den moderne norske skilsmisselovgivningen kom i stand i 1909 – var svært uvanlig.<sup>139</sup> Enda mer sjeldent var det å skilles fordi forholdet, slik Lund beskriver det, simpelthen var over. Mellom 1891 og 1903 hadde nesten samtlige skilsmisseprousser i Norge sammenheng med enten *desertio* (rømning eller forsvinning), hor (utroskap) eller dødsformodning, og det var nærmest helt uaktuelt å oppgi uvennskap eller andre skilsmissegrunner for dem som ville bli rettslig skilt i årene rundt 1900.<sup>140</sup>

Til tross for at Lund etter første skilsmissen fikk full frihet til å utfolde sin store trang til å virke som komponist, valgte hun i 1902 å gifte seg på nytt – men som hun beskriver forholdene i *Sol gjennom skyer*, var hun en like fraværende hustru og mor nå som i sitt første ekteskap. Sammen med den nye mannen, George Robard, fikk hun ytterligere et barn i 1903, men det ser ikke ut til å ha gått særlig lang tid før også den nye mannen og det nye barnet kom i veien. I *Sol gjennom skyer* beskriver hun med frustrasjon sønnens «tiltagende 'virksomhet'» – han gjorde henne nervøs og søvnløs, og tiden strakk aldri til for å komponere eller spille.<sup>141</sup> I 1912 gikk også det andre ekteskapet til slutt i oppløsning – men denne gangen var det fordi Robard angivelig hadde truffet en ny kvinne, hvilket som nevnt var en mer vanlig skilsmisseårsak i samtiden.<sup>142</sup>

<sup>135</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, I, s. 59.

<sup>136</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, I, s. 60.

<sup>137</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, I, s. 67–68.

<sup>138</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, I, s. 93.

<sup>139</sup> Svann-Erik Mamelund, Helge Brunborg og Turid Noack, *Skilsmisser i Norge 1886–1995 for kalenderår og ekteskapskohorter* (Statistisk Sentralbyrå, 1997), s. 3 og 11.

<sup>140</sup> Hanne Marie Johansen, *Separasjon og skilsmisse i Norge 1536–1909: En familie- og rettshistorisk studie* (Den Norske Historiske Forening, 2001), s. 153.

<sup>141</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, I, s. 122–123.

<sup>142</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, I, s. 149–151.

Det faktum at Lund så tidlig som i starten av 1900-tallet skilte seg to ganger, av årsaker som ikke handlet om dødsfall eller misforhold, er svært oppsiktsvekkende og sjeldent forekommende i hennes samtid. Like oppsiktsvekkende er det også at hun ved begge skilsmisene aktivt valgte å reise fra sine barn, og etterlate dem i hendene til sine fedre. I forbindelse med den første skilsmisene takket hun nei til et tilbud fra Skabo om å få hovedansvaret for deres tre barn. Hennes forklaring var at hun først og fremst ønsket å prioritere sitt komposisjonsarbeid, men at hun gjerne ville forbeholde seg retten til å «ta» det eldste barnet når som helst, og få se de andre to så mye hun ønsket når det lot seg gjøre.<sup>143</sup> Selv om Lund ikke avviste barna fullstendig, viser hennes ønske om å få ha barna hos seg «når det lot seg gjøre», at hun først og fremst var opptatt av å bruke tid på komponistvirksomheten, og at barna kom i andre rekke.

I forbindelse med den andre skilsmisene foretok hun en planlagt og forretningsreise til Norge for blant annet å feire sitt 25-årsjubileum som komponist.<sup>144</sup> Dette norgesoppholdet varte fra 1912 til 1916 (se s. 35). Med unntak for en kortere reise tilbake til USA i 1914, var Lund altså stort sett helt avskåret fra kontakt med sin yngste sønn i hele fire års tid, fra han var syv år gammel.<sup>145</sup>

Selv om Lunds gjengivelser av sine familiære forhold er gjenkonstruksjoner som hun har nedtegnet i sin selvbiografi i 1944, avslører likevel hennes måte å framstille sine ekte menn og barn på, at hennes forhold til dem var relativt distansert. Uavhengig av hvorvidt hennes detaljopplysninger og karakterbeskrivelser stemmer, viser hennes håndtering av konflikten mellom husmorsrollen og komponistrollen at hun først og fremst har agert som kunstner og komponist, og at familiære forhold har kommet i andre rekke. Slik hun selv framstiller situasjonen – og slik bildet av henne tegnes opp i pressen – har hun på ingen måter har prøvd å agere som komponist *gjennom* sin rolle som hustru og mor. Mot bakgrunn av kvinnens normative livsstil og karakter i hennes samtid er hennes handlemåte svært oppsiktsvekkende. At hun gjentatte ganger reiste fra sine små barn i lange perioder av gangen, og at hun dessuten skilte seg to ganger – vil med høy sannsynlighet ha blitt oppfattet som særdeles kontroversielt av hennes omgivelser i samtiden. Interessant nok er ikke hennes turbulente og radikale familieforhold på noen som helst måter synlig i det offentlige bildet av Signe Lund som komponist, slik hun framstilles i avisene. Der er hun først og fremst komponist, uten at familieforholdene trenger å kommenteres. Både i lys av det offentlige bildet av henne, og det bildet hun selv tegner opp av sin håndtering av rollene som komponist og husmor i *Sol gjennom skyer*, framstår Lunds holdninger og handlinger som svært radikale og forut for sin tid.

<sup>143</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, I, s. 67.

<sup>144</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, I, s. 154 og 156.

<sup>145</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, I, s. 171.

### 2.3 OPPSUMMERING

Gjennomgangen av Signe Lunds komponistkarriere viser at hun helt fra starten av har handlet ut fra en klar ambisjon om å bli en etablert og anerkjent, profesjonell komponist på lik linje med de mannlige komponistene. Dette har også gjenspeilet seg i hennes håndtering av de generelle og mer kjønnsesifikke forutsetningsrammene: Hun har lagt vekt ved å ta tilstrekkelig betalt for sitt arbeid, prøvd å tilgodegjøre seg en offisiell utdanning, hun har komponert verker i større formater, og gjort en innsats for å få sin orkestermusikk både utgitt i noteforformat og framført av orkestre.

En tydelig, gjennomgående tendens som viser seg i analysen, er en inkongruens i oppfatningene av hennes stilling i musikklivet fra hennes eget respektive fra de andre aktørenes perspektiv. Det framgår klart og tydelig at Signe Lund har agert ut fra en selvoppfatning om at hun var en stor og betydningsfull komponist med et medfødt naturtalent. Hennes medaktører i musikklivet ser derimot ikke ut til å ha agert ut fra samme oppfatning. Et belysende eksempel er Lunds respektive lærernes agerende i undervisningssituasjonen: Når hun i *Sol gjennom skyer* beskriver tilfeller der hun fikk kritikk fra sine komposisjonslærere, insisterer hun på at det ikke dreide seg om satstekniske *feil*, men bevisste *valg* fra hennes side. Når hun siden ikke fikk noen som helst kritikk, tok hun det som en bekreftelse på sitt medfødte naturtalent. Sett i lys av hvordan hun beskriver undervisningssituasjonen, framstår det imidlertid som en sannsynlig mulighet at lærerne snarere «ga opp» å komme med innspill, siden Lunds måte å håndtere innspillene på, var å avvise dem.

Andre belysende eksempler er Lunds søknader om statsstipend i 1900 samt kunstnerlønn i 1942, hvor hennes agerende utstråler en klar oppfatning om at hun selvfølgelig hadde gjort seg fortjent til det, men hvor makthaverne i musikklivet har vært av motsatt oppfatning. I 1900 valgte hun å reise til Paris *før* hun hadde fått endelig beskjed om hvorvidt hun var innvilget stipend eller ikke – og når hun til slutt endte opp med å få Schäffers legat i stedet, ble hun så fornærmet at hun sendte hele pengesummen tilbake til stipendkomiteen. I de forbindelser hvor Lund ikke har fått den bekreftelse og mottagelse som hun selv har forventet, har hun ved en rekke anledninger agert med raseri i ytringer og handlinger, som ikke kan tenkes å ha vært til fordel for henne i det nødvendige samspillet med de andre aktørene i musikklivet.

For Lund, som til stadighet har gitt uttrykk for å være misforstått og undervurdert, innebar kampen for kunstnerlønn i 1942 dermed en endelig mulighet til å tvinge sine mannlige kolleger til å ta henne på alvor, og bekrefte hennes storhet slik hun selv oppfattet den. I denne kampen gjorde hun eksplisitt krav på samme rettigheter og muligheter som de mannlige komponistene hadde, og forlangte å få en bekreftelse på hvorvidt hun var «komponist» eller ikke. Gjennom å titulere seg som «komponist» i mannlig genusform, og dessuten henviser til sin «kunstnersjæl», indikerte hun at hun selv oppfattet seg å være på profesjonelt nivå med sine mannlige kolleger, og slo fast at hun hadde et medfødt talent som tangerte det «geniale». Hun gjorde dermed krav på både den yrkesmessige og den kunstneriske siden av det profesjonelle komponist-begrepet, hvilket var et brudd med

samtidens forventninger til kvinnelige komponister, slik Mittner har beskrevet dem.<sup>146</sup> Da hun til slutt ble innvilget kunstnerlønn, beskriver Lund det som at hun endelig fikk den anerkjennelsen hun egentlig hadde fortjent i lang tid, og at solen dermed endelig hadde «seiret over skyene» – men den tragiske baksiden av medaljen er at representantene fra musikklivet fremdeles var uenige i at hun hadde gjort seg fortjent til den, og at avgjørelsen i virkeligheten ble tatt av NS' kulturminister Gulbrand Lunde, som hadde trådt inn bak kulissene og overstyrt prosessen.

Med det sagt er det likevel mulig å konstatere at Signe Lund oppnådde en betydelig sterkere stilling enn hva enn «alminnelig» kvinnelig komponist kunne vente seg i hennes samtid. Mens hun selv beskriver karrieren som et slit og en kamp for å bli tatt på alvor som kvinnelig komponist med seriøse ambisjoner, har hun sammenlignet med både mannlige og kvinnelige komponister i sin samtid oppnådd oppsiktsvekkende mange og store suksesser. Med tanke på hvor sterkt kvinner i hennes samtid fremdeles var knyttet til den private sfæren, er mottagelsen av hennes essay «Vore komponisters kaar» oppsiktsvekkende, fordi den viser en kollegial anerkjennelse av at hennes stemme var verd å lytte til. Essayet fikk resultater som forandret norsk musikkliv på en grunnleggende måte, og etableringen av Komponistforeningen kunne potensielt ha skaffet henne en viktig posisjon. Det er i den forbindelse også verdt å notere at komponisten Ole Olsen kort tid etter publikasjonen av Lunds essay sendte inn et innlegg til *Aftenposten* hvor han opplyste om at han selv hadde gjort et forsøk på å bedre komponistenes kår allerede i 1910, men at det aldri ble blåst ordentlig liv i saken.<sup>147</sup>

Utfallet av «Vore komponisters kaar» viser at Signe Lund altså ikke en hvem som helst i musikklivet. Hennes stemme ble tatt på alvor og lyttet til, og når Komponistforeningen til slutt ble etablert, hadde Lund satt i stand en forandring som samtlige komponister i norsk musikkliv måtte forholde seg til. Slik Lunds karriere framstår i et samlet lys, har hun hatt flere gode forutsetninger for å oppnå anerkjennelse og sterke sin stilling i norsk musikkliv. Samtidig har hennes egen håndtering av viktige, sosiale regler og relasjoner i samtiden åpenbart ført til flere større hindringer og negative konsekvenser, som høyst sannsynlig har påvirket de andre aktørenes innstilling til Lund. I tillegg er det også en viktig faktor at hun i lange perioder har bodd i utlandet, hvilket på grunnlag av det analyserte kildematerialet tydelig viser seg å ha påvirket hennes synlighet og muligheter til å oppnå anerkjennelse i det norske musikklivet. Framstillingen viser dermed at Signe Lunds stilling som profesjonell komponist i norsk musikkliv har vært betydelig, men at hennes karriere i høy grad har vært påvirket av et villnis av forskjellige faktorer: Deriblant en evne til å starte konflikter, årelange perioder av fysisk fravær når hun har bodd i utlandet, en selvrettferdiggjørende og selvfokusert framtoning, og en kontroversiell og normbrytende livsstil som kvinne.

<sup>146</sup> Mittner, *Möglichkeitsräume*, s. 65–66.

<sup>147</sup> Ole Olsen, «Komponisternes kaar», *Aftenposten* 11.03.1916, s. 1.





---

## «Kanskje er dette med melodirikdommen mer en hindring enn en fordel for meg?»

For å danne et bilde av den stilling Signe Lunds musikk hadde i norsk musikkliv, vil jeg i dette kapitlet foreta en kombinert resepsjons- og musikkanalyse. Musikkanalysene i kapitlet brukes ikke som redskap for å avdekke en dypere, innenformusikalsk mening i Lunds komposisjoner isolert sett, men i kombinasjon med analyser av musikkritikernes anmeldelser av de utvalgte stykkene, med det doble formålet å oppnå fordypet kunnskap om Lunds musikk, og få et klarere bilde av ideer og bedømmelseskriterier som var i spill i den norske kritikerstanden.

De tre verkene som er valgt ut til analysen, representerer forskjellige sjangre og tidsperioder i Signe Lunds karriere. Klaverstykket «Legende» (fra *Quatre Morceaux*, op. 16, 1896) er et av Lunds tidligste men også mest populære stykker. Selv om «Legende» flere ganger har blitt framført i det offentlige rom, representerer den også kommersiell musikk av privat karakter – stykker i mindre format som har blitt utgitt av musikkforlag og solgt til amatørmusikere i hjemmene. Mot bakgrunn av at det i første del av Lunds karriere primært var akseptert for kvinner å operere i de mindre sjangrene av privat karakter, kan «Legende» betraktes som ett av hennes mest konvensjonelle stykker.<sup>1</sup>

Som en kontrast til det konvensjonelle analyseres Lunds Klaverkonsert (op. 65, 1928). Med dette verket skrev hun seg inn i en prestisjetung sjanger, og fikk stor oppmerksomhet i forbindelse med at Mary Barratt Due urframføre den i 1931.<sup>2</sup> Som den første klaverkonserten av en kvinnelig komponist som noensinne var blitt framført i Norge, markerer Lunds klaverkonsert dermed en stor og sjelden begivenhet i norsk musikkhistorie.

Med hensyn til sjanger utgjør den storslåtte sangen «Self-dependence» (op. 54, ca. 1916), et mer besynderlig eksempel blant Lunds samlede komposisjoner. Sang-sjangeren har i høy grad blitt betraktet som musikk av privat karakter, men «Self-dependence» er skrevet for sopran og orkester, hvilket markerer at sangen var tiltenkt for framføres i en konsertsal, og ikke i de private hjem. Sangen fungerer dermed som et godt eksempel på

<sup>1</sup> Dahm, *Kvinner komponerer*, s. 17.

<sup>2</sup> Sverre Hagerup Bull, «Mary Barratt Due», *Dagbladet* 27.10.1931, s. 3.

musikk som befinner seg i grenselandet mellom hva som kan kalles musikk av «privat» og «offentlig» karakter.

### 3.1 MUSIKKRITIKKENS POSISJON I MUSIKKLIVET

En inngang til å forstå hvordan Signe Lunds musikk ble mottatt i norsk musikkliv, er å analysere hva, og hvordan, de norske musikkritikerne har skrevet om hennes musikk. Kritikerstandens makt og betydning i musikklivet vokste kraftig i løpet av 1800-tallet – så kraftig at den nærmest kan beskrives som en egen institusjon som det offentlige musikklivet på 1800-tallet nesten er utenkelig uten, og som har hatt omtrent like stor betydning som musikken i seg selv, som Carl Dahlhaus uttrykker det:

Any music that is primarily public and only secondarily private is now [dvs. på 1800-tallet] unthinkable without [music criticism]. Music, whether of the artistic or the popular variety, is constantly surrounded by linguistic turns of phrase that influence our musical awareness in conjunction with, and sometimes no less significantly than, the acoustic phenomenon itself.<sup>3</sup>

Et viktig poeng i Dahlhaus' beskrivelse er at den musikk kritikerstanden anmeldte, primært var av offentlig karakter, og kun sekundært musikk tiltenkt for hjemmene. Mellom den offentlige musikken og musikken for hjemmene går det altså et sjangermessig skille, som også gjenspeiler seg i kritikken.

Ifølge Jill Halstead har det i Lunds samtid også eksistert underliggende kjønnsimplikasjoner i skillet mellom musikk av «offentlig» og «privat» karakter. Musikk av «offentlig» karakter har tradisjonelt vært forbundet med mannlige komponister og fått representere noe funksjonelt, formelt, intellektuelt og komplekst, med høy status – gjerne orkesterverker av større format.<sup>4</sup> Musikk av større format krevde en stor og anstrengende kompositorisk innsats fra komponisten, men var også vanskelig å få framført av profesjonelle orkestre i de offentlige konsertsalene.<sup>5</sup> Knyttet til musikk av «offentlig» karakter fantes også tydelige forventninger om banebrytende, kompositorisk originalitet, hvilket – som Mittner har konstatert – var egenskaper med tydelige, mannlige konnotasjoner.<sup>6</sup>

Halstead skriver videre at musikk av «privat» karakter gjerne ble oppfattet som liten i formatet, uformell, enkel, følsom, populær, og sjarmerende. Sjangermessig dreier det seg gjerne om romanser og klaverstykker.<sup>7</sup> Med sitt mindre og enklere format var denne musikken som regel tenkt å kunne kjøpes og brukes til utøving og underholdning av amatører i hjemmene. Til musikk av «privat» karakter kan det med andre ord knyttes et høyt nivå av kommersialitet. Som Kari Michelsen har påvist, utgjorde enkle og melodiose klaverstykker og sanger selve «ryggraden» i de norske musikkforlagenes produksjon.<sup>8</sup> Selv om mange kvinnelige komponister fikk sin musikk publisert ved de norske musikkforlagene, framgår

<sup>3</sup> Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music* (University of California Press, 1989), s. 244.

<sup>4</sup> Halstead, *The Woman Composer*, s. 173–174.

<sup>5</sup> Halstead, *The Woman Composer*, s. 195–196.

<sup>6</sup> Halstead, *The Woman Composer*, s. 192–193; Mittner, *Möglichkeitsräume*, s. 66.

<sup>7</sup> Halstead, *The Woman Composer*, s. 174.

<sup>8</sup> Michelsen, *Musikkhandel i Norge*, s. 253.

det med tydelighet i Michelsens studie at andelen utgivelser av mannlige komponister var klart større.<sup>9</sup> Likevel er det påfallende at musikk i mindre format underforstås som «kvinnelig» og «enkel». Dette forklarer Halstead med det faktum at sanger og klaverstykker ofte stilte lavere krav til komponistens tekniske kompetanse og ferdighet sammenlignet med for eksempel orkestermusikk – noe i sin tur kan knyttes til Dahms konstatering at det først og fremst var de enkle og lyriske klaverstykkene og sangene som det var sosialt akseptert for kvinner på 1800-tallet å komponere.<sup>10</sup>

Til en viss grad er det altså mulig å konstatere at det i Lunds samtid har eksistert enkelte mer eller mindre underforståtte oppfatninger om karaktertrekk knyttet til musikk av «privat» respektive «offentlig» karakter. Disse karaktertrekkene har delvis vært forankret i musikkens form, innhold og tiltenkte framføringskontekst, men også komponistens og den tiltenkte utøverens kjønn. Dahlhaus' skille mellom musikk av offentlig og privat karakter danner et generalisert bilde av virkeligheten, som ikke bør betraktes eller forstås som statisk, men som kan være en nyttig inngang for å forstå noen grunnleggende forskjeller mellom musikk som er tiltenkt for konsertsituasjoner, og musikk som primært er tiltenkt for å utgis ved musikkforlag og brukes til musisering i hjemmene.

Forskjellen mellom de forskjellige brukssituasjonene gjenspeiler seg også i musikkritikernes anmeldelser av konserter og noteutgivelser. Under Signe Lunds virksomme periode fantes det for eksempel ofte en fast spalte i avisene hvor musikkritikere anmeldte musikkforlagenes siste, nye utgivelser.<sup>11</sup> Til forskjell fra konsertanmeldelser, hvor kritikere først og fremst gjorde en *estetisk* bedømmelse, inneholder anmeldelsene av noteutgivelser først og fremst en bedømmelse av musikkens *bruksverdi* med aspekter som hjemmemusisering og underholdning i fokus. Et illustrerende eksempel er følgende reklame fra Zapffes Musikhandel i 1899, hvor flere klaverstykker av Signe Lund lanseres under overskriften «Ny Salonmusik f. Piano» med beskrivelsen: «Som vakre, ikke syndelig vanskelige Pianostykker, der fortrinlig egner sig som Foredragsstykker[,] og som sikkerlig overalt vil vinde Bifald, anbefales: [...]».<sup>12</sup>

Kort tid etter at Signe Lund hadde holdt konsert i 1908, var følgende reklame fra Zapffes Musikhandel innsatt i avisen:

Signe Lund Skabo's Kompositioner, som blev udførte med største Succes paa hendes Kompositionsaften og som har faaet den mest smigrende Omtale af Musikkritikerne anbefales Klaver- & Violinspillere.<sup>13</sup>

Eksemplene illustrerer på den ene siden at det fantes en bestemt type anmeldelser som primært var innrettet mot hjemmemusisering og bruksverdi. På den andre siden demonstrerer eksemplene tydelig problemet med i for høy grad å basere seg på den forenklete, dikotomiske kategoriseringen mellom «privat» og «offentlig»: Mellom konsertmusikken og de kommersielle interessene til noteutgivere var det ofte tette forbindelser som gjør det

<sup>9</sup> Michelsen, *Musikkhandel i Norge*, s. 243–249.

<sup>10</sup> Halstead, *The Woman Composer*, s. 174; Cecilie Dahm, *Kvinner komponerer*, s. 14–15.

<sup>11</sup> Se f.eks. *Moss Avis* 21.01.1898, s. 2; *Bergens Annonce Tidende* 14.11.1891, s. 2; *Aftenposten* 20.12.1928, s. 3.

<sup>12</sup> *Aftenposten* 02.02.1899, s. 3.

<sup>13</sup> *Aftenposten* 07.05.1908, s. 3.

**Ny Salonmusik f. Piano.**

Som vakre, ikke synderlig vanskelige Pianostykker, der fortrinlig egner sig som Foretragsstykker, og som sikkert overalt vil vinde Bifald, anbefales:

**Mon Schjelderup:** To Pianostykker, Vuggevise, Sang uden Ord Kr. 1.00.

**Schøyen:** Valse Etude Kr. 1.00, Mazurka Kr. 0.50.

**Signe Lund Skabo:** Intermezzo 0.75, Novellette 0.75, Scherzino 0.75, Legende 0.75, I ét Hefte 1.50. Menuet No. 1 0.75, Præludium 0.75, Impromptu 1.00, Albumblad 0.75, Føstfospil 1.00, Rondo 1.00.

**Nye Parafraaser over bekjendte Korier.**  
Siden Jul utkommet i 2de Oplag.

**Carl Sander:** Vor Gud, han er saa fast en Borg 0.75.

**Chr. Tellman:** Nu takker alle Gud 1.00.

Af for udkomne Parafraaser anbefales:

**Chr. Teitman:** Kjerlighed fra Gud. 10 Oplag. 1.00.

**Chr. Tellman:** O, Herre Christ, dig til os vend, 2 Udgaver, let og vanskelig, à 1.00.

Faaes i enhver Bog- og Musikhandel samt i

**Zapffes Musikhandel**

**Kirkegaden 20.**  
Behag at forlange min nye Musikkatalog.

FIGUR 3.1 Reklame for «Legende» fra Zapffe i Aftenposten (1899).

vanskelig å trekke skarpe skiller mellom de to ulike funksjonene. Signe Lund var altså en komponist som beveget seg i grenselandet mellom det «private» og det «offentlige».

### 3.2 LUNDS FORHOLD TIL DEN NORSKE MUSIKKRITIKERSTANDEN: «TROLDET MED DE 8 HODER»

Kritikerstanden i Kristiania under Signe Lunds virksomme periode bestod i høy grad av andre komponister og profesjonelle musikere. Blant anmeldere av Lunds musikk finner vi blant andre Otto Winter-Hjelm, Hjalmar Borgstrøm, Edvard Bræin, Harald Sæverud, David Monrad Johansen, Sverre Hagerup Bull, og tenoren Arne van Erpekum Sem.<sup>14</sup> Som både Hambro og Kvalbein har konstatert, hadde en rekke mannlige komponister i norsk musikkliv altså doble relasjoner i sin yrkesutøvelse: I tillegg til komponistvirksomheten satt de også som formenn i stipendkomiteer og styrever, og virket som musikkritikere med autoritet til å avgjøre hvem som skulle slippes inn i varmen og hvem som skulle stenges ute.<sup>15</sup> Et problem Hambro har påpekt i denne sammenhengen, er at de mannlige musikkritikerne fikk mulighet til å utforme bedømmelseskriteriene ut fra deres egen estetikk.<sup>16</sup> Kvalbein har i sin tur påviset konkrete eksempler på hvordan komponister og utøvere fak-

<sup>14</sup> Otto Winter-Hjelm, «Signe Lunds jubilæumskonsert», *Aftenposten*, 22.11.1912, s. 3; Konsertanmeldelse av Borgstrøm i *Aftenposten* 27.11.1922, s. 2; Konsertanmeldelse av Bræin i *Dagbladet* 16.04.1928, s. 6; Konsertanmeldelse av Sæverud i *Aftenposten* 16.04.1928, s. 2; Noteanmeldelse av Monrad Johansen i *Aftenposten* 20.12.1928, s. 3; Konsertanmeldelse av Hagerup Bull i *Dagbladet* 27.10.1931, s. 3; Konsertanmeldelse av Erpekum Sem i *Aftenposten* 15.04.1943. NB! Til listen over andre norske musikkritikere som var komponister eller musikere finnes mange andre navn som også kunne nevnes, samtidig som det også er nødvendig å påpeke at den norske kritikerstanden også bestod av maktfulle kritikere som ikke var musikere eller komponister – deriblant Reidar Mjøen som skrev for *Dagbladet* og etter hvert *Aftenposten*.

<sup>15</sup> Camilla Hambro, «Kvinnelighet, kritikk og originalitet: Musikkinnslag ved 'Kvindernes Udstilling fra Fortid til Nutid' i 1895», *Tidsskrift for kjønnsforskning* 34:1 (2010), s. 37; Kvalbein, *Musikalsk modernisering*, s. 122.

<sup>16</sup> Hambro, «Kvinnelighet, kritikk og originalitet», s. 37.

tisk har brukt sin rolle som musikkritiker for å prøve å hindre sine konkurrenter fra å lykkes.<sup>17</sup>

Signe Lunds forhold til den norske kritikerstanden synes å ha vært nokså ambivalent. I *Sol gjennom skyer* skriver hun: «La publikum ha sin egen mening, ikke forut inntatt, og la kritikken skrive hvad den vil, men da må den også være helt objektiv og saklig, ikke påvirket av personlige hensyn, som dessverre altfor ofte er tilfelle.»<sup>18</sup> Lund anerkjenner altså for så vidt kritikerstanden som en viktig og nødvendig del av musikklivet, men hun hevder også at kritikerne ofte er påvirket av personlige hensyn. I et intervju med *Morgenavisen* i 1912 utfolder hun sin skepsis mot kritikerstanden mer utførlig. Etter å ha lest anmeldelsene av konserten hun nylig hadde arrangert i anledning av sitt 25-årsjubileum som komponist, kaller hun Kristianas musikkritikere «Troldet med de 8 hoder».<sup>19</sup> De åtte hodene representerer de åtte avisene som fantes i Kristiania på denne tiden. Mens kritikerne i disse avisene som regel har pleid å holde på sine egne forskjellige oppfatninger, har de i anledning av hennes jubileumskonsert åpenbart har gått sammen i en samstemmig kritikk av hennes musikk. Lund mener selv at dette først og fremst handler om at hun er kvinne:

Disse hoder har som regel sin egen mening og forskjellig opfatning af en ting, men i dette tilfælde var de iallefald enige i at *jeg* ikke er banebryder. Nei visselig ikke – og jeg tror, det er noksaa utænkeligt, at en kvinde overhodet kan bli banebryder i kunst nu tildags. (Skulde det utrolige ske, saa vilde det være endnu utænkeligere, at en mand skulde ville indrømmet det.) Jeg mener nemlig, at en kvinde først og fremst vil sætte skjønheden og umiddelbarheden i sin kunst som det høieste maal, og i musikken maa vel da melodi og harmoni sættes i første række. Den banebrydende musik forsøger jo mest mulig at glemme dette. Faar man 5 fortløbende takter af melodi er man næsten taknemmelig, og harmonierne maa jo nærmest kaldes disharmoniske.<sup>20</sup>

I tillegg til å artikulere et inhabilitetsproblem i kritikerstanden, retter Lund også kritikk mot kritikerstandens syn på hva som er «god» musikk. Til forskjell fra Lunds atypiske innstilling til de kjønnede aspektene av komponistrollen og kvinnerollen, baserer hennes kunstsyn seg på en oppfatning om at skjønnhet og originalitet er to kontrasterende karakteristikk, med svært forskjellig valør: Skjønnhet representerer melodirikdom og harmoni, mens originalitet representerer disharmoni. Kvinnelige komponister er primært opptatt av å komponere skjønt, mens det å være banebrytende og original primært er noe som de mannlige komponistene er opptatt av. «Troldet med de 8 hoder» vurderer det skjønne som noe gammeldags, mens det originale betraktes som noe nytt og spennende, og dermed også av høyere estetisk verdi. Selv når mannlige komponister går så langt i sine eksperimenter at de fjerner seg fra det som ifølge Lund bør settes høyest i musikken – nemlig melodi og harmoni – er det de banebrytende mennene som blir premierte. Med dette utsagnet godtar Lund for så vidt de allmenngyldige oppfatningene om originalitetsbegreps kjønnsaspekter – men opponerer seg mot oppfatningen at det skjønne skulle være gammeldags og mindre verdt enn det originale.

<sup>17</sup> Kvalbein, *Musikalsk modernisering*, s. 123.

<sup>18</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, I, s. 81.

<sup>19</sup> *Morgenavisen* 26.11.1912, s. 2.

<sup>20</sup> *Morgenavisen* 26.11.1912, s. 2.

Utlegningen om skjønnhet som motsetning til originalitet kan videre forankres i Lunds egen musikk, og kritikernes bedømmelse av den. En gjennomgang av de norske avisenes anmeldelser viser at de aller vanligste beskrivelsene av hennes musikk nettopp er «melodiøs», «melodirik», «lyrisk», og lignende synonymer. Det melodiske knyttes videre til beskrivelser som «enkel», «lettfattelig», «umiddelbar», «effektfull» og «populær», hvilket settes i motsetning til det originale og banebrytende. Etter konserten som Lund holdt i anledning av sitt 25-årsjubileum i 1912, skrev for eksempel Reidar Mjøen – som altså representerer ett av de åtte hodene på «Trollet» i Kristiania:

Signe Lund skriver lettfattelig og iørefaldende musikk; det er stemningsmusikk i god, undertiden noget vel populær forstand; skrevet i en klar og teknisk behersket form. Det bedste ved disse kompositioner er deres lettflytende og umiddelbare melodikk, der findes i dem alle en sund kjerne av melodiositet, men den harmoniske og rytmiske utdypelse og gennemførelse av disse mange, smukke melodimotiver synes gennemgaaende meget sparsom. Til at fastholde interessen gennem et langt program er denne musikk, i det utvalg, som her var gjort, noget vel ensformig og litet original.»<sup>21</sup>

Otto Winter-Hjelm framhevet også en mangel på originalitet og nyskaping i sin anmeldelse av samme konsert – men til forskjell fra Mjøen nevner han eksplisitt Lunds kjønnsstilhold: «Man vil hos Komponistinden finde Begavelsen fremtrædende, i alle disse Forhold efter kvindeligt Maal.»<sup>22</sup>

Også senere i karrieren var melodirikdom og skjønnhet dominerende beskrivelser av hennes musikk, selv om hun da hadde komponert i større sjangre av «offentlig» karakter. I forbindelse med hennes 60-års konsert i 1928, da Filharmonisk Selskap framførte flere av hennes orkesterverker samt stykker i arrangement for orkester, skrev Harald Sæverud likevel:

[Særlig] i sangene hadde fru en lutt den ellers vellydende melodikk bli litt for utflytende, den manglet på en måte snittet; derimot var farven stort sett godt valgt, som i den mere intimt virkende «Natt». [...] Aftenen forløp således meget heldig, og om den som komposisjonsaften unektelig virket tynn, egnet på den annen side det lette stoff (en slags musikalsk skjønnskrift) sig godt til å holde det allerede på forhånd feststemte publikum i ånde.<sup>23</sup>

Hva mente kritikerne med sine beskrivelser av musikken som «melodiøs», «umiddelbar» «lettfattelig» og «effektfull», og hvordan forholder det seg til det konkrete musikalske materialet? Mot bakgrunn av et utvalg anmeldelser av «Legende», Klaverkonsert og «Self-dependence», vil det heretter i framstillingen gjennomføres en analyse hvor anmeldelser og notemateriale blir betraktet i lys av hverandre.

### 3.3 RESEPSJONS- OG MUSIKKANALYSER

#### «Legende»

Klaverstykket «Legende», som innleder albumet *Quatre Morceaux* (op. 16), ble utgitt av Zapffe i 1896 og er dermed et av Signe Lunds aller tidligste publiserte stykker. Stykket

<sup>21</sup> Reidar Mjøen i *Dagbladet* 22.11.1912, s. 2.

<sup>22</sup> Otto Winter-Hjelm, «Signe Lunds jubilæumskonsert», *Aftenposten*, 22.11.1912, s. 3.

<sup>23</sup> *Aftenposten* 16.04.1928, s. 2.

representerer den tidsperiode hvor Lund hadde studert klaverspill for Erika Lie Nissen og harmonilære hos Iver Holter, men ennå ikke gjennomført sine komposisjonsstudier hos Wilhelm Berger i Berlin.<sup>24</sup>

I Morgenavisens anmeldelse av noteutgivelsen i 1896 beskrives «Legende» på følgende måte:

[De] foreliggende fire Pianokompositioner vidner om en uviklet Sans for Formskjønnhet og et godt Kjendskab til Pianoets Teknik og Klangvirkninger. De er tegnede med raske, rene Linier og har enkle, gjennemsigtige Stemninger. De frembyder saaledes taknemlige Opgaver for Exekutøren, uden derved at opstille musikfilosofiske Problemer. «Legenden» blev paa Martin Knutzens sidste Konsert med Bifald givet som Extra-numer af Konsertgiveren, hvem Kompositionerne ogsaa er tilegnede.<sup>25</sup>

«Legende» beskrives av anmelderen som et fint og effektivt stykke, som likevel ikke er spesielt vanskelig å spille. Lund behersker altså å komponere teknisk enkelt men samtidig virkningsfullt – og dermed egner «Legende» seg både som ekstranummer ved konserter og til framførelse i hjemmene. Stykkets bruksverdi er således høyt, samtidig som det også har en viss estetisk verdi – dog uten å «opstille musikfilosofiske Problemer» eller presentere nyskapende, originale ideer.

På grunnlag av stykkets tittel og fokus på klangvirkninger og stemninger, kan «Legende» plasseres i kategorien *karakterstykker*. Ifølge Dahlhaus kan karaktersjangeren ses i lys av Hegels romantiske idé om at musikk har en poetisk dimensjon, og at musikk kan oppfattes som et slags «sjelens språk».<sup>26</sup> Som et ledd i romantikkens økte fokus på karakteristikk og følelser, avtok gradvis den tidlige dominerende vektlegningen av temautvikling og fokus på form, til fordel for en større vektlegning av motivenes betydning, for eksempel i pianosonater. På grunnlag av dette kan det i romantisk instrumentalmusikk settes opp et skille mellom en «følelsens estetikk» – som altså har fokus på melodier – og en «formens estetikk», som har fokus på temaer og temautvikling.<sup>27</sup>

I «Legende» står det tidlig klart at strukturen først og fremst er basert på den bærende melodiske ideen og dens melodiske utvikling, i kontrast til tematisk og teknisk utvikling i sonatesatsform. Slik sett kan formen beskrives som et slags |: AB :|A'-form, hvor t. 1–16 utgjør del A, og t. 17–30 utgjør del B. Etter reprisen av t. 1–30 (AB) inntreer en avsluttende del i t. 31–46, som kan betraktes som en variasjon av del A.

De 16 taktene i del A kan brytes opp i fire firetakters fraser. I t. 1–4 presenteres stykkets bærende melodiske idé i hovedtonearten B (Figur 3.2).

I t. 5–8 gjentas ideen i parallelltonearten Gm. T. 8 ender med en kadens: D fulgt av F, som dermed fører melodien tilbake til en ny gjentagelse i B (t. 9–12). I t. 13–16 gjentas melodien på nytt i parallelltonearten, men denne gang går kadensen i t. 16 ikke fra D til F, men blir i stedet liggende på D. Dette markerer at melodien ikke skal vende tilbake til hovedtonearten i t. 17, men i stedet bevege seg videre.

<sup>24</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, I, s. 46 og 52.

<sup>25</sup> *Morgenbladet* 10.01.1896, s. 2.

<sup>26</sup> Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, s. 144.

<sup>27</sup> Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, s. 144.

FIGUR 3.2 «Legende», t. 1–4.

Fra dette punkt starter den kontrasterende delen **B**. Her brytes den melodiske ideen gradvis opp i mindre biter, til det kun er sekstendelsgruppen fra den opprinnelige melodien som gjenstår. Også frasene blir gradvis kortere og mindre regelmessige. T. 17–20 minner fremdeles mye om den opprinnelige melodiske ideen: Frasen er fire takter lang, og innledes med den opprinnelige rytmen i første takten. Men mens frasene i del **A** har hatt en fallende bevegelse, er melodien i t. 17–20 i stedet stigende (Figur 3.3).

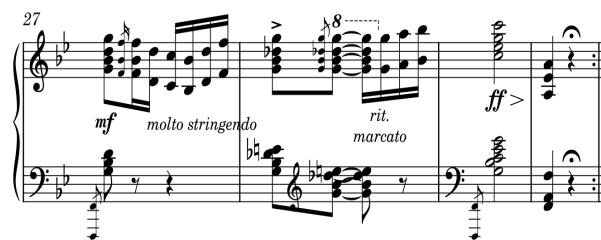
FIGUR 3.3 «Legende», t. 17–20.

Frasene i resten av del **B** er av varierende lengde. T. 21–22 med opptakt kan betraktes som en egen frase fram til Cm-akkorden på første taktslag i t. 22. I forhold til del **A** endrer rytmen tyngdepunkt til å kraftig betone begge taktslagene i takt 21, og deretter andre taktslag i t. 22. Neste frase strekker seg fra t. 23–26 med opptakt, og her får første taktslaget i hver takt kraftig betoning. På andre taktslag innfaller ornamentierende sekstendelsfigurer som kan betraktes som et motiv hentet fra den opprinnelige melodiske ideen i del **A**. I denne delen er bassen også oktavert ned til et meget lavt i register, hvilket er et enkelt men effektivt grep for å framheve kontraster og gi et virkningsfullt inntrykk (Figur 3.4).

FIGUR 3.4 «Legende», t. 23–26.

Neste frase strekker seg fra t. 28–31, hvor t. 30–31 utgjør en kadens med opptakt. Kaden- sen består av E<sup>b</sup>6 fulgt av F7, og legger dermed kraftig opp til at stykket skal vende tilbake til **B** igjen (Figur 3.5).





FIGUR 3.5 «Legende», t. 27–30.

Spenningen som bygges opp gjennom B-delen, oppløses når stykket gjentas i reprise fra den brutte B-durakkorden i begynnelsen av stykket.

I replisen av del B fører den avsluttende kadensen videre til A' i t. 31–46, som også innledes med en brutt B-durakkord. Denne delen er i høy grad basert på den opprinnelige melodiske ideen, og t. 31–34 er en nærmest identisk gjentakelse av t. 1–4 (se Figur 3.6). I fjerde takt fortsetter imidlertid bassen å bevege seg trinnvis nedover og treffer langs veien toner som har innvirkning på harmonikken: På andre slag i t. 34 går bassen fra  $b^1$  til  $a^1$ , hvilket danner en spenning som får oppløsning i t. 35. I denne takten gjentar diskanten melodien i B-dur en oktav lavere – men fordi bassen i stedet beveger seg nedover et trinn til, til  $g^1$ , oppleves akkorden som en  $Gm$  i stedet. Gjennom subtile endringer i basslinjens posisjon i forhold til melodilinjens og den underliggende akkordprogresjonen, holder frasen seg denne gang klart innenfor hovedtonearten – bassens betoning av  $c^1$  i t. 37 gir frasen en tydelig avrundet karakter (Sp–D7–T), i kontrast til den mer ekspansive funksjonen frasen har første gang den presenteres.



FIGUR 3.6 «Legende», t. 31–38.

Heretter blir frasene forkortet, og kun de første to taktene av melodifrasen blir brukt. Etter kadensen i t. 37–38 spilles de to første taktene av melodifrasen i t. 39–40, men nå i bassen i stedet for i diskanten, to oktaver lavere enn i t. 35–36, deretter ytterligere en oktav lavere (t. 41–43), hvor basslinjen til slutt får lande på en liggende B i t. 43. I t. 44 spilles en spenningsfylt  $E^b m^6$  i *sforzando* som en siste dramatisk effekt, før den avsluttende B-durakkorden brytes over hele registeret, fra bass til diskant, avsluttet med at venstrehånden krysser den høyre og slår an  $b^3$  i t. 46.

Når kritikerstanden med overveldende enighet påpeker at Lunds musikk er melodirik og enkel, er det en beskrivelse som tydelig kan gjenfinnes i «Legende». Den bærende ideen i stykket er melodilinjens som presenteres i de første fire taktene. Med enkle midler som gjerne høres og ser kompliserte ut, skaper Lund effekter som gir en duft av noe storslagent i dette stykket: Hun forflytter harmonikken inn i parallelltonearten, plasserer akkorder i omvendinger, bruker sekst- og forminskede kvintakkorder (jfr.  $Dm^5$  på første taktlaget i

t. 5 og 14), og har ved de store, brutte B-durakkordene (t. 1, 9 og 46) skrevet inn en kryssning av hendene. For å forsterke melodiens utvikling gjennom hele stykket legges det også tydelig vekt på kontraster i form av tempovekslinger og kraftige dynamiske forandringer – for eksempel i t. 21–30, hvor dynamikken går fra *ff* i t. 21 til *p* i t. 23, og tilbake til *ff* i t. 29.

Som karakterstykke fungerer «Legende» ypperlig: Det inneholder en melodisk utvikling med dramatiske effekter, det ser imponerende ut når det framføres – men det er ikke teknisk vanskelig hverken i kompositorisk eller utøver-messig forstand. Derfor egner det seg godt både til å framføres i konsertsammenheng, og til å spilles som adspredelse og underholdning i hjemmene. Likevel synes ikke stykket å ha fått like høy status som de stemningsfulle og lyriske karakterstykkene til for eksempel Robert Schumann eller Edvard Grieg. Hva er det Lund gjør annerledes i forhold til de «store», mannlige komponistene av musikk i mindre format? Dessverre er det ikke lenger mulig å stille dette spørsmålet til de aktuelle musikkritikerne, og det ligger utenfor denne oppgavens rammer å gjennomføre en grundig komparativ analyse av Lunds karakterstykker sammenlignet med karakterstykker av forskjellige mannlige komponister. Det som likevel er mulig å konstatere, er at Signe Lund med dette stykket i høy grad innfrir de stereotypiske forventningene til kvinners kunst: Det er melodi-basert, lite i formatet, relativt enkelt harmonisk og ikke særlig krevende for utøveren, samtidig som det er vakkert og effektivt. Selv om menn også komponerte motiviske, følelsesbaserte karakterstykker, får det en annen betydning når en kvinne komponerer innen samme sjanger. I stedet for å gjøre noe spennende og originalt, innfrir hun i stedet nærmest per automatikk samtidens fordommer og forventninger til kvinnelige komponister.

Som nevnt i forrige kapittel (se s. 32), ble «Legende» et svært populært stykke hos publikum, og en kommersiell suksess for noteforlagene. Reklamer i de norske avisene inneholder til stadighet beskjeder fra musikkforlaget Zapffe om at nye opplag av «Legende» foreligger til salg. Som eksempel kan nevnes en notis fra 1907, hvor *Morgenbladet* melder at «Signe Lund Skabo's Salongstykke 'Legende', som i længere Tid har været udsolgt, er nu udkommet i nyt Oplag paa Haakon Zapffes Musikforlag.»<sup>28</sup> Notisen viser altså at stykket hele 20 år etter at det først ble publisert, fremdeles er så populært at det ikke bare må trykkes i nye opplag innimellom – men før forlaget har fått det nye opplaget på plass, har stykket rukket å være utsolgt i hva forlaget beskriver som «længre Tid». Til «Legende» kan det dermed knyttes et høyt nivå av popularitet og kommersialitet, men som Hambro har påpekt, innebærer ikke popularitet at et stykke også får høy status og positiv bedømmelse av musikkritikerne – ofte er det snarere omvendt.<sup>29</sup> Ved siden av de økonomiske aspektene av saken (se s. 32), kan den negative statusen knyttet til popularitet og kommersialitet bidra til å forklare hvorfor Signe Lund selv ser ut til å ha oppfattet stykkets suksess som en kilde til bekymring og frustrasjon snarere enn til glede. I et intervju med *Aftenposten* i anledning av hennes 25-årsjubileum som komponist, sier hun:

«Klungeroser» og «Legenden» er saa kjendte, at folk ikke ved noget mere om, hvad jeg har skrevet. Naar nogen beder mig spille, er det altid «Legenden», og der gaar et stik

<sup>28</sup> *Morgenbladet* 24.05.1907, s. 2.

<sup>29</sup> Hambro, *Det ulmer under overflaten*, s. 234.

jennem it hjerte. Jeg er jo ellers saa forfærdelig lidet kjendt her hjemme. [...] Spørg musikkjendere herhjemme om, hvad fru Signe Lund har lavet, og De vil faa til svar: «Legende og klungerroser», og dermed punktum.<sup>30</sup>

### Klaverkonsert

Selv når Signe Lund på et langt senere tidspunkt hadde komponert verker som hun selv var mer tilfreds med, opplevde hun det som at alt ble stående i skyggen av «Legendens» popularitet. I denne konteksten utgjør hennes klaverkonsert et interessant mot-eksempel, fordi hun gjennom å tre inn i en omfattende og utvetydig offentlig sjanger med høy status, bryter kraftig med de kjønnede forventningene.

Et helt grunnleggende aspekt ved den sofistikerte klaverkonsert-sjangeren er framføringsøyeblikket. Som et ledd i utviklingen av instrumentalmusikkens høye og poetiske betydning på 1800-tallet, og med beundringen for den store «virtuosen» som vokste fram gjennom navn som Clara Schumann, Chopin og Liszt, vies det i klaverkonserten stor plass til den virtuose klaversolisten, som skal få skinne og briljere med sin musikalitet.<sup>31</sup> En viktig del av klaverkonsertens form er derfor solokadensene som tradisjonelt innfaller mot slutten av første sats, etter at orkesteret har lagt seg på en dominantisk akkord. Kadensenes utforming har beveget seg fra å tilby solisten en mulighet til å improvisere over satsens tema, til å bli forhåndsbestemt av komponisten og ferdig utskrevet direkte i notene. Kadensenes utforming er likevel som regel av improvisatorisk karakter.

I likhet med tendenser som tidligere er beskrevet angående 1800-tallets karakterstykker (se s. 53), er det også betegnende for klaverkonsert-sjangeren i andre del av 1800-tallet at komponistene i økende grad gikk bort fra prinsippet om å komponere i symfonisk stil med fokus på tematisk bearbeidelse, logisk harmonikk og formmessig symmetri. I stedet utviklet det seg flere alternative måter å håndtere formen på, hvor også antallet satsers kunne variere. Da Edvard Griegs A-moll-konsert hadde premiere, utmerket den seg for eksempel som en nærmest i overkant moderne versjon av klaverkonsert-sjangeren. Mottagelsen på internasjonalt nivå var derfor treg i starten, med en tydelig hovedinnvending mot konsertens alt for episodiske formoppbygning, som brøt mot den tradisjonelle formen som Mozart og Beethoven hadde etablert.<sup>32</sup> Også solokadensens utforming og funksjon i satsen eller satsene gjennomgikk en utvikling. En vanlig tendens i klaverkonserter fra 1800-tallets andre del, er at solokadensen har fått en svekket betydning som samlet og konsentrert enhet, og i stedet blitt oppbrutt og fordelt ut over satsen eller satsene i form av solopassasjer som er mer integrert i komposisjonen, og som ofte fungerer som overgangspartier.

Signe Lunds klaverkonsert ble urframført den 26. oktober 1931, da Mary Barratt-Due feiret sitt 25-årsjubileum som pianist og i den anledning arrangerte en konsert sammen med Filharmonisk Selskap under ledelse av Odd Grüner-Hegge.<sup>33</sup> At Lund som kvinnelig

<sup>30</sup> *Aftenposten* 17.11.1912, s. 5.

<sup>31</sup> Om klaverkonserten generelt, se f.eks. Arthur Hutchings m.fl., «Concerto: The 19<sup>th</sup> century», *Grove Music Online* <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040737?rskey=5KsBe9\#omo-9781561592630-e-0000040737-div2-0000040737.4.4>> [lest 18.01.2022].

<sup>32</sup> *Norges Musikkhistorie*, III, s. 43.

<sup>33</sup> Sverre Hagerup Bull, «Mary Barratt Due», *Dagbladet* 27.10.1931, s. 3.

komponist skrev seg inn i en så prestisjetung og sofistisert sjanger som klaverkonserten, vekket som tidligere nevnt stor og overveldende begeistring hos både publikum og dagspresse (se s. 37). Musikkritikerstanden ser derimot ikke ut til å ha delt den samme begeistringen over verket. Etter urframførelsen skrev for eksempel Torolf Voss i *Aftenposten*:

Det er ikke noget stort verk, men det gir med sine vakre motiver og disses utarbeidelse i klaversatsen – i forbindelse med det enkle, klare orkesterakkompagnement et godt bilde av Signe Lunds kompositoriske talent.<sup>34</sup>

Anmeldelsen er ikke en total avvisning av Lunds kompositoriske evner, og hun får ros for sitt orkesterakkompagnement. Hennes melodier og enkle uttrykk står derimot klart i veien for hennes eventuelle mulighet til å kunne utvikle konserten til noe «stort».

Sverre Hagerup Bull er mer krass i sin omtale av konserten, og peker særlig på problemer med konsertens formoppbygning:

Komponisten kommer ikke ubetinget heldig fra sitt forsøk i større stil, dertil er motivene for almindelige og hele formen for løs. Det beste som kan sies er at det på en viss måte er klingende klaversats, og den gav pianistinnen anledning til å vise sin lyriske uttrykksevne.<sup>35</sup>

Jens Arbos anmeldelse i *Morgenbladet* utmerker seg som særlig interessant, idet den går nærmere inn på beskrivelser av det musikalske materialet:

Klaverkonsert, op. 65, i en sats, av Signe Lund var aftenens nyhet, et verk med megen velklingende melodi og romantisk ånd, overveiende elegisk-poetisk med sangtemaer i norsk folkevisetone eller med funebretilsnitt. Det konsertante, som fra gammelt av har været med på å utbytte konsertformen ved kontrastenes brytninger, er lite betonet og får mer episodisk betydning mens de på virtuositeten beregnede kadenser tildels virker påklistret og gammeldags, iblandt også formsvekkende ved siden av de lange, men i og for sig vakkert følte melodikantilener. Den benyttede tradisjonelle form blir ofte mindre oversiktlig ved å holdes innenfor en cyklisk sats med det foran nevnte innhold, som forresten tilslutt griper vakkert tilbake til sin begynnelse. Tiltross for disse innvendinger hevdet konserten sig som et meget tiltalende verk, alvorlig i sin konsepsjon og sympatisk ved sin lyriske ærlighet. Og den hadde et stort præg i sin gode klang, såvel pianistisk som tildels orkestralt.<sup>36</sup>

Det er i hovedsak fire forskjellige temaer Arbo berører: formoppbygning, melodi, forholdet mellom klaver og orkester, samt orkesterbehandling. Han beskriver klaverkonserten som oppbygd i én sats med syklisk form, med et stort antall solokadenser som både kan virke påklistret og gammeldags, og til og med formsvekkende. I likhet med Hagerup Bull opplever dermed også Arbo at formen er noe utydelig. Det melodiske arbeidet er ifølge Arbo velklingende, overveiende elegisk-poetisk, og inneholder «sangtemaer» i norsk folkevisetone eller i sorgtung stil. Forholdet mellom klaver og orkester beskrives som lite betonet og mer av episodisk karakter, og orkesterarbeidet beskrives som å «tildels» ha en god klang.

I likhet med kritikernes beskrivelser, kan konsertens forminndeling også framstå som noe uklar ved et første blick på partituret. Signe Lund selv har ikke skrevet ut satsnummer, og nummereringen av prøvetegnene i partituret gjenstarter aldri. Det er likevel noen overganger som er tilstrekkelig kraftige for å betrakte konserten som oppbygd av tre sepa-

<sup>34</sup> Torolf Voss, «Mary Barratt-Dues jubileumskonsert», *Aftenposten*, 27.10.1931, s. 4.

<sup>35</sup> Sverre Hagerup Bull, «Mary Barratt Due», *Dagbladet*, 27.10.1931, s. 3.

<sup>36</sup> Jens Arbo, «Jubileums-konsert», *Morgenbladet*, 28.10.1931, s. 11.

rate satser. Derfor vil jeg i det følgende henviser til delene nettopp som separate satser, og gjenstarte taktnummereringen for hver sats.

Den første satsen er 223 takter lang, og har en tydelig avslutning med solokadens, fulgt av en sluttakkord med *fermate*, hvor stort sett hele orkesteret deltar. Andre sats er 191 takter lang og slutter som den første med en solokadens. Overgangen til tredje sats er mindre tydelig enn overgangen mellom første og andre sats. Solokadensen i kombinasjon med toneartsskifte, taktartsskifte, temposkifte samt presentasjon av nytt melodisk materiale fra t. 415 i det samlede partituret (prøvetegn 26; se Appendix), taler likevel for at det kan fortolkes som en overgang til en tredje sats. Konserten avsluttes med at hovedtemaet fra første sats kommer tilbake igjen, hvilket kan forklare hvorfor Arbo oppfatter formen som syklisk. Noe annet som kan forsterke Arbos oppfatning av formen som syklisk, er at satsene – i stedet for å slutte på den forventede tonikaen – lander på dominanten til den tonearten neste sats begynner med. Overgangene mellom satsene oppleves derfor som relativt glidende, og minsker inntrykket av en forminndeling i separate satser. Selv om formen dermed kan oppleves som «løs» eller «svak», demonstrerer en oversikt over klaverkonsertens oppbygning at det likevel finnes en plan bak.

## I. sats

Del	Takt	Tema	Noter	Beskrivelse
A	1	A		Hovedtema i Fm (episode i Bbm)
	36	solo		
	45	B		Kontrasterende motivdel, Em→Am
	73	A'		Hovedtema i Am
	88	solo		

B	95	C		Mottema C-dur, episode i Am, slutter i C-dur m/orkester
	118	D		Kontrasterende motivdel, slutter i Ab
	135	solo		
	145	B'		Kontrasterende motivdel Em→Cm
A	173	A''		Hovedtema tredje gang, i Cm
	189	solo		
B	191	C'		Sidetema i Eb-dur

199 solo

201 D'

217 C''' Sidetema i Db-dur

2. sats

Del	Takter	Tema	Beskrivelse
A	1	[A]	Hovedtema, Gb, vending til Bb. 9-23: Dominantisk, Bb, via Db → tilbakegang til [A],
	23	[A <sub>2</sub> ]	Db/C# etablert, men fungerer som dominant til Gb igjen
	35	[A <sub>3</sub> ]	
B	56	[B]	→ t.78
	80	[B <sub>2</sub> ]	Variasjon (con gravità) – sorgemarsj

96 [B<sub>3</sub>]

A' 112 [A]

Reprise m/intro, fyldigere akkorder i klaver, sterkere dynamisk og tettere faktur. Mediantforbindelser hele veien rundt. 133: Db/C#: Oppløsning av den hengende dominanten i t. 128

137 [A<sub>2</sub>]

B' 148 [B]

168: Blir hengende på Gb (tK i Bb-moll), deretter Eb7 i t. 176 som dominant til Ab, som 3. sats begynner med

## 3. sats

Del	Takt	Tema	Beskrivelse
A	1-32	[A <sub>1</sub> ]	Hovedtema i dansant tretakt, Ab.
	33-64	[A <sub>2</sub> ]	Mer ornamentert og utbrodert, stabilt i Ab
	65-72		«Coda» til A-delen? Slutter på Ab7 – dominant til Db i neste seksjon.
	73		Overgang til [B], Db; Innfører triol-motiv og nytt rytmisk mønster, som ikke brukes til annet enn at pianoet får leke seg litt med det i en helt ny seksjon.



88 [B?] *Con anima*

Pianosolo.  
«Russisk»-klingende motiv i B-moll; Går raskt over i en hengende dominant i t. 98 (Ab7) og en kadensbevegelse som ikke leder dit dominanten antyder (Db), men som går tilbake til Ab i t. 110.

92 *Risoluto (tempo rubato)*

110 [A]

Gjentagelse av hovedtema i Ab

142 [A<sub>3</sub>]

173 *Andante sostenuto*  
Fm

Lang kadens som leder tilbake til gjentagelse av hovedtemaet fra 1. sats i Fm. Gjentagelsen avrunder satsen og hele konserten.

Som skjemaet viser, er formoppbygningen i satsene i høy grad knyttet til det melodiske materialet, hvor en lang rekk forskjellige temaer og motiver avløser hverandre, kontrasterer mot hverandre, og blir gjentatt med variasjoner.

Andre satsen framstår som tydeligst i formen. Den kan nærmest beskrives som en AB-form med en komprimert gjentagelse av AB på slutten. Første sats er derimot så fullstappet med tematisk og motivisk materiale, at det kan framstå som mer uoverskuelig på grunn av mengden materiale, selv om det er mulig å utskille en tematisk A-del fulgt av en B-del med kontrasterende motivisk materiale, samt en mot-tematisk C-del som også har en D-del med kontrasterende motivisk materiale. En mulighet kunne være å slå sammen A og B til en stor A-del, samt C og D til en stor B-del – som blir gjentatt med variasjoner fra t. 145. De kontrasterende motiv-delene forekommer imidlertid også før de tematiske delene ved gjentakelsene, hvilket gjør at lydinntrykket for lytteren nok ikke er like tydelig og overskuelig som det skriftlige notebildet.

Tredje sats skiller seg i denne forbindelsen ut med en form som også er utydelig ut fra notebildet. Det tematiske og motiviske materialet i denne satsen er vanskelig å dele opp i tydelige kategorier, og særlig passasjen i russisk-lignende stil framstår som merkelig fordi den ikke egentlig fører noen steder. Kanskje kan formen kalles ABA, men det mest tydelig kontrasterende motivet i t. 88 pågår kun i fire takter, før det går tilbake til triolmotivet fra t. 73. Triolmotivet er såpass likt hovedtemaet i satsen at det neppe framstår som en

selvstendig B-del – men det er likevel for ulikt A-delen til at det med enkelhet kan kalles en gjentakelse med variasjon. Tredje satsen framstår, som både Arbo og Hagerup Bull påpeker, som relativt løs i formen.

Et påfallende trekk i formoppbygningen er også at utbrytende solopassasjer i klaveret gjerne brukes som en overgang mellom de forskjellige delene, særlig i første og andre sats. De mange virtuose klaverpassasjene som Arbo også beskriver som formsvekkende, er særlig hyppig forekommende i første satsen. I andre og tredje sats brukes soloene først og fremst i kadenser eller som overgangsledd, men i første sats finnes også flere eksempler hvor soloene framstår som plutselige utskielser – for eksempel i t. 24–25 og 28–30, hvor solopassasjene avbryter midt i en frase og dermed kan oppfattes som brudd i den melodiske progresjonen. Som tidligere nevnt er det også påfallende at Lund gjerne bruker klaversoloene for å komme til en ny toneart, i stedet for å forberede toneartsendringer med et lengre modulerende parti.

En viktig del av klaverkonsertens harmoniske oppbygning i samtlige satser, er en særlig hyppig bruk av mediantforbindelser og harmonisk tvetydige akkorder – særlig sekst- og dim-akkorder. Som eksempel kan nevnes mediantkjeden i andre satsens t. 35–41, hvor harmonikken beveger seg fra  $G^b$ –B–D– $G^b$  (se Figur 3.7).



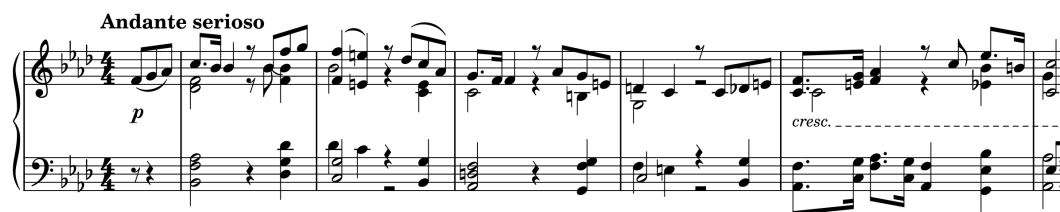
FIGUR 3.7 Mediantiske forbindelser i klaverkonsertens andre sats, t. 35–41.

I overgangen til B-delen i første sats, hvor harmonikken modulerer fra  $F_m$  til  $E_m$ , benyttes tvetydige dim-akkorder i solokadensen i t. 36–44 hvilket blir fulgt av at klaveret sammen med bassinstrumentene lander på *store* og *lille h* i t. 44, som altså er dominant til  $E_m$ .

Arbos beskrivelser av de melodiske temaenes karakter, kan også i høy grad forankres i notematerialet. I Signe Lunds øvrige produksjon er nasjonalt tonespråk i «griegsk» stil sjeldent forekommende, men som Arbo påpeker, finnes det flere eksempler på dette i klaverkonserten. Hovedtemaet i første sats har for eksempel et klart folkelig preg, først og fremst gjennom bruk av intervaller som gjerne assosieres med folketone og «griegsk» stil (se Figur 3.8). Som eksempel kan nevnes den fallende, forstørrede sekunden fra  $e^2$  til  $db^2$  i t. 2. Motivet fortsetter med en figur –  $db^2 - c^2 - ab^2$  (t. 2) – som med andre ord består av en fallende liten sekund fulgt av fallende liten ters, hvilket også gir et karakteristisk, folkelig preg. Det gjør også motivet fra slutten av t. 4 til første del av t. 5, det forekommer tre små sekunder ( $c^1 - db^1$ ,  $e^1 - f^1$  og  $g^1 - ab^1$ ).

Annet folkelig preg gjenfinnes også i det livlige og dansante hovedtemaet i tredje sats, og i det «russisk-klingende» motivet i samme sats, hvor den parallelle mellomstemmen i diskanten også beveger seg over intervallene liten sekund fulgt av liten ters (f.eks. i t. 88).

Samspeillet mellom klaver og orkester, hvilket Arbo beskriver som «episodisk» i sin anmeldelse, er også et tydelig trekk som framgår av notematerialet. I første sats oppleves



FIGUR 3.8 Klaverkonsert, innledning.

det nærmest som at orkesteret og klaveret motarbeider hverandre, i stedet for å spille og virke sammen i en dynamisk helhet. Dette er tydeligst i starten av satsen, hvor klaveret først får utfolde seg alene, hvorefter orkesteret overtar ordet i t. 13. Orkesterinnsatsen varer imidlertid kun i én og en halv takt, før pianoet tar tilbake ordet og fortsetter å spille videre på egen hånd (se Fig.3.9). Først i t. 33 har orkesteret en ny innsats, og denne gangen varer den i to takter før pianoet atter igjen tar over. I t. 38–43 utspiller seg nærmest en form for drakamp mellom orkesteret og pianoet, hvor pianoet helst vil fortsette å utfolde sine lange, virtuose passasjer.

FIGUR 3.9 Første orkesterinnsats i partituret til klaverkonserten.

I de andre to satsene fungerer klaveret og orkesteret mer som en dynamisk helhet, hvor de samarbeider og kompletterer hverandre i stedet for å kjempe mot hverandre.

Orkesterbehandlingen i klaverkonserten fungerer i hovedsak for å danne et klanglig bakteppe, for å støtte opp det melodiske materialet og noen ganger fylle ut eller danne ekko til det melodiske materialet, og innimellom også for å ta over det melodiske ansvaret slik at pianoet kan utfolde seg i sine virtuose passasjer. Derimot er det generelt lite fokus på selve orkesterets muligheter til klangvariasjoner og intern og selvstendig kommunikasjon mellom de forskjellige instrumentene. I samtlige satser framstår det i stedet om Lund betrakter orkesteret ut fra en større, relativt grov gruppeinndeling, hvor bassinstrumente-

ne (fagotter, celli og kontrabass) utgjør en gruppe for seg, instrumenter i lysere register som er velegnet til å bære melodier (fløyter, oboer, klarinetter og fioliner) er en gruppe for seg, og resten av instrumentene (horn, trompeter og bratsj) brukes til å fylle ut og gjøre teksturen tykkere. Noen større variasjon, der enkelte instrumenter internt i de større gruppene prioriteres eller velges bort for å danne nye klanger, eller der forskjellige instrumenter kommuniserer melodisk med hverandre, forekommer stort sett ikke i det hele tatt. Gjennomgående i hele konserten er det kun én melodisk idé av gangen som blir representert i klaver og orkester, uten forekomst av parallelle motmelodier eller trekk av kontrapunkt i orkesterets akkompagnement. Dette gir derfor en følelse av overorkestrering, som kan bidra til å forklare hvorfor Hagerup Bull beskriver klaverkonserten som en «klingende klaversats» i sin anmeldelse.<sup>37</sup>

Fra et samlet perspektiv er det altså mulig å konstatere at kritikernes utsagn om klaverkonserten tydelig kan knyttes til det musikalske materialet. Den store mengden melodisk materiale, i tillegg til de mange plutselige solopassasjene og den påfallende løse formen innad i de enkelte satsene, gjør at konserten i sin helhet kan oppleves som relativt uoverskuelig, til tross for at det er mulig å gjennomskue en plan bak stykkets syklus-aktige form. Slik Voss og Arbo beskriver det, er det ikke noe galt med melodiene i seg selv – problemet i denne sammenhengen er at melodirikdommen sammen med de mange soloutbrytningene i klaveret går på bekostning av den forventede, tradisjonelle formoppbyggingen.<sup>38</sup> Også når det gjelder orkesterbehandlingen, som til dels er overorkestrert, og som i liten grad utnytter de klangmuligheter og potensialer som foreligger i orkesteret, er det mulig å forankre kritikernes utsagn direkte i det musikalske materialet. Som Hagerup Bull beskriver verket, minner det på grunn av sine alt for «almindelige» motiver og den mangelfulle orkesterbehandlingen, om en klingende klaversats.<sup>39</sup> Anmeldernes kommentarer demonstrer dermed at formteknisk kompetanse og tematisk arbeid ble ansett å ha høyere estetisk verdi enn melodisk arbeid.

Uavhengig av klaverkonsertens eventuelle svakheter eller mangler er det utvilsomt slik at den kraftig brøt med forventningene til en kvinnelig komponist i Lunds samtid: Det er et omfattende verk både i den forstand at det er langt og at det er komponert for en solist akkompagnert av fullt orkester. Klaverkonserten er dermed et verk av utvilsomt offentlig karakter, og demonstrerer med tydelighet at Lunds ambisjoner strakk seg lenger enn til å komponere kommersielle klaverstykker for hjemmebruk. I lys av gjennomgangen av hennes innstilling til komponistrollen i forrige kapittel kan klaverkonserten dermed i høyeste grad betraktes som et uttrykk for Lunds ønske om å bli anerkjent som profesjonell komponist.

<sup>37</sup> Sverre Hagerup Bull, «Mary Barratt Due», *Dagbladet* 27.10.1931, s. 3.

<sup>38</sup> «Mary Barratt-Dues jubileumskonsert», *Aftenposten*, 27.10.1931, s. 4; Jens Arbo, «Jubileums-konsert», *Morgenbladet* 28.10.1931, s. 11.

<sup>39</sup> Sverre Hagerup Bull, «Mary Barratt Due», *Dagbladet* 27.10.1931, s. 3.

### «Self-dependence»

Stykket «Self-dependence» (op. 54) er et av Lunds mest interessante verker med hensyn til sjanger og innhold. Det foreligger både i arrangement for sang og klaver, og for sopran og orkester.<sup>40</sup> Notematerialet til de to forskjellige versjonene av «Self-dependence» tyder på at Lund helt fra starten av har oppfattet det som et orkesterverk. Innholdsmessig er de to versjonene stort sett identiske, men i sang- og klaverversjonen er det på flere steder angitt innsatser for orkesterinstrumenter.

Som sjanger er «Self-dependence» vanskelig å kategorisere. Lund selv har både beskrevet stykket som en «sang» og som «en slags ballade og som en hel liten opera».<sup>41</sup> Problemet med å kalle det en «sang», er at det i lys av orkesterakkompagnementet ikke evner å representere stykkets faktiske størrelse. Hva Lund mente med «ballade» er i sammenhengen usikkert, men med beskrivelsen «en hel liten opera» sirkler hun inn noen vesentlige aspekter av stykket: Sangstemmen inneholder passasjer i både resitativisk og arie-aktig stil.

Orkesterversjonen av «Self-dependence» ble urframført i Norge i forbindelse med Lunds 60-års konsert i 1928, og i et intervju med *Aftenposten* før konserten forteller hun at hun har arbeidet med stykket fra 1900 til 1916.<sup>42</sup> Stykket hadde åpenbart en særlig betydning for henne personlig, hvilket også bekreftes av hennes utførlige beskrivelse av det i *Sol gjennom skyer*. Her skriver hun blant annet om den ærefrykt hun opplevde da hun begynte å bearbeide Matthew Arnolds dikt, som stykket er en tonesetning av.

Det er ikke vanskelig å forstå hvorfor nettopp dette diktet fikk en dyp, personlig betydning for henne: Diktets budskap er at veien til lykke er å følge sitt hjerte og utfolde seg selv i stedet for å tilpasse seg utenforstående forventninger og krav som gjør en ulykkelig. Fortellerstemmen befinner seg i diktets første vers i en fortvilet identitetskrise, på en båt over et stormfullt hav. Fortelleren har mistet både mål og retning i livet, men i romantisk ånd våkner naturens krefter til liv og oppfordrer fortelleren til å slå seg fri og utfolde seg selv – den som finner seg selv, mister sin ulykke.

På grunn av diktets utpregete «filosofiske» karakter, og hennes opplevelse av å ennå ikke mestre det engelske språkets alle finesser godt nok, skriver Lund at det tok flere år før hun syntes hun var i stand til å kunne tonesette det på en verdig måte. Når hun til slutt klarte å avdekke tekstinnholdet, var det ett bestemt vers som berørte henne særlig dyp: «‘Resolve to be thyself and know that he, who finds himself loses his misery’ – disse mektige ord forstod jeg nu fullt ut.»<sup>43</sup> I den endelige versjonen av stykket har Lund lagt påfallende stor vekt ved tekstens innhold, og hun beskriver det som at «musikken følger tekstens innhold nesten religiøst», og at hun med det endelige resultatet oppnådde akku-

<sup>40</sup> Signe Lund, «Self-dependence» (op. 54) for sopran og orkester, Mus.ms.a. 7454, Nasjonalbiblioteket; Signe Lund, «Self-dependence» (op. 54) for sang og klaver, kopi av manuskript, utgitt av Norsk musikkinformasjon (u.å.).

<sup>41</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, I, s. 139–140; «Fødselsdagsintervju med Signe Lund.», *Aftenposten*, 11.04.1928 (morgen), s. 4.

<sup>42</sup> «Fødselsdagsintervju med Signe Lund.», s. 4.

<sup>43</sup> Lund, *Sol gjennom skyer* I, s. 139–140.

rat det hun hadde ønsket. Ifølge henne selv hadde hun med dette fullført sin «største og absolutt beste sang».<sup>44</sup>

Av anmeldelsene å dømme var musikkritikerstanden i høy grad enig med Lund om at det var en av hennes beste komposisjoner så langt. I *Nationen* skriver Ulrik Mørch for eksempel om publikums endeløse begeistring for «den stolte Self-dependence», som han kaller «aftenens clou».<sup>45</sup>

I *Dagbladet* skriver signaturen «E. B.» at komponistaftenen var «i det ytre meget vellykket», fulgt av en krass, samlet karakteristikk av Lund – men «Self-dependence» nevnes som eksempel på et verk som i positiv forstand skiller seg ut fra hennes øvrige produksjon:


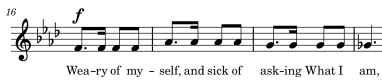
Å gi en samlet karakteristikk av Signe Lunds komposisjoner, kan være både liketil og vanskelig; liketil for så vidt som hendes tonefølelse oftest beveger seg på idyllens sterkt begrensede område, og vanskelig fordi den pregløst lyriske musiseringen i populær salongstil unddrar seg all sondrende vurdering. Man har ofte inntrykk av vel lettkjøpte resultater; i andre arbeider merker man en bestemt higen utover den jevne rutine og en sang som «Self-dependence» – strålende tolket av fru Astri Bisgaard – var programmets mest fremtrede vidnesbyrd om denne trang og vilje.<sup>46</sup>

I *Tidens Tegn* strekker seg Arne van Erpekum Sem så langt som til å beskrive «Self-dependence» som et høydepunkt i Lunds samlede produksjon:

Konsertens hovednummer var den praktfulle sang med orkester «Self-dependence». Det var et stort anlagt verk av sterk dramatisk virkning. På en mesterlig måte var diktets sublim stemning truffet og utdypet. Det betegner utvilsomt høydepunktet i Signe Lunds produksjon og gir oss rett til fremdeles å vente betydelige ting fra hennes hånd. Forhåpentligvis finner snart flere av de overordentlig tiltalende og velklingende orkesterstykker en plass på det filharmoniske selskaps programmer. De vil hevde sig der med stor honnør.<sup>47</sup>

De viktigste aspektene ved «Self-dependence», slik Lund og musikkritikerne beskriver det, er dermed et tett forhold mellom tekst og musikk, samt et storslått og «velklingende» orkesterarbeid. Oppbygningen av verket kan oppsummeres på følgende måte:

### Self-dependence, formoversikt






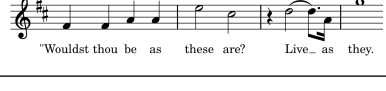
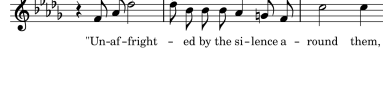


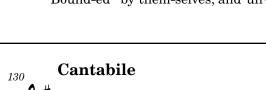
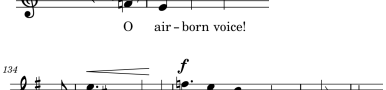
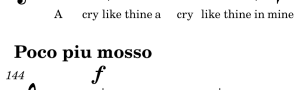
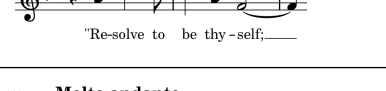
Str.	Takt	Tekst	Motiv	Toneart
Innl.	1			Fm
1	16	<p>Weary of myself, and sick of asking            What I am, and what I ought to be,            At this vessel's prow I stand, which bears me            Forwards, forwards, o'er the starlit sea.</p>	 <p>Wea-ry of my - self, and sick of ask-ing What I am,</p>	Fm → C

<sup>44</sup> Lund, *Sol gjennom skyer* I, s. 139.

<sup>45</sup> Ulrik Mørch, «Konsert», *Nationen*, 16.04.1928, s. 3.

<sup>46</sup> E. B., «Konsert», *Dagbladet*, 16.04.1928, s. 5.

<sup>47</sup> Arne van Erpekum Sem, «Jubileumskonsert», *Tidens Tegn*, 16.04.1928, s. 2.

2	36	And a look of passionate desire O'er the sea and to the stars I send:	 <p><b>Più mosso</b> <i>f</i></p> <p>And a look of pas-sio-nate de - sire</p>	Ab
	47	«Ye who from my childhood have calm'd me, Calm me, ah, compose me to the end!»	 <p><b>Tranquillo</b></p> <p>"Ye who from my child - hood have calm'd me,</p>	B
3	54	«Ah, once more,» I cried, «ye stars, ye waters,	 <p><b>Piu agitato</b></p> <p>"Ah, once more," I cried, "ye stars,</p>	~
	63	On my heart your mighty charm renew; Still, still let me, as I gaze upon you, Feel my soul becoming vast like you!»	 <p><i>p</i></p> <p>On my heart your migh - ty charm re - new;</p>	Db
4	77	From the intense, clear, star-sown vault of heaven, Over the lit sea's unquiet way, In the rustling night-air came the answer:	 <p><b>Andante</b></p> <p>From the in - tense, clear, star-sown vault of hea-ven,</p>	F#/F#m
	84	«Wouldst thou be as these are? *Live as they.*»	 <p><b>F#m</b></p> <p>"Wouldst thou be as these are? Live... as they.</p>	F#m
5	91	«Unaffrighted by the silence round them, Undistracted by the sights they see, These demand not that the things without them Yield them love, amusement, sympathy.	 <p><b>Db</b></p> <p>"Un-af-fright - ed by the si-lence a - round them,</p>	Db
6	102	«And with joy the stars perform their shining, And the sea its long moon-silver'd roll; For self-poised they live, nor pine with noting All the fever of some differing soul.	 <p><i>f</i></p> <p>And with joy the stars per-form their shin-ing,</p>	A
7	119	«Bounded by themselves, and unregardful In what state God's other works may be, In their own tasks all their powers pouring, These attain the mighty life you see.»	 <p><b>Moderato</b></p> <p>Bound-ed by them-selves, and un-re - gard - ful</p>	G
8	127	O air-born voice! long since, severely clear,	 <p><b>Cantabile</b></p> <p>O air - born voice!</p>	A
	134	*A cry like thine in mine own heart I hear:*	 <p><i>f</i></p> <p>A cry like thine a cry like thine in mine own heart</p>	A → F
	144	«Resolve to be thyself; and know that he, Who finds himself, loses his misery!»	 <p><b>Poco piu mosso</b> <i>f</i></p> <p>"Re-solve to be thy-self; _____</p>	F
2	161	(repr) «Ye who from my childhood have calm'd me, Calm me, ah, compose me to the end!»	 <p><b>Molto andante</b></p> <p>"Ye who from my child - hood have calm'd me,</p>	F

Som formskjemaet viser, er stykket skrevet i gjennomkomponert form, hvilket indikerer at tekstinholdet har en høy prioritet. Den tette forbindelsen mellom tekst og musikk viser seg ellers på en rekke forskjellige måter.

Ved noen få utvalgte tilfeller blir kortere, særlig betydningsfulle deler av teksten gjentatt, hvilket også understrekes gjennom klimaksoppbygning i musikken. Den åttende strofen utmerker seg i denne sammenhengen som særlig viktig: Først bygges det opp til et kraftig klimaks i andre verset, som deretter gir inntrykk av å avta (t. 127–143) – men i stedet bygges spenningen kraftig opp igjen, til det som er stykkets største høydepunkt (t. 144–

160): «'Resolve to be thyself; and know that he / Who finds himself, loses his misery!» – altså det vers som Lund selv har framhevet som særlig berørende.

Den tette forbindelsen mellom tekst og musikk viser seg også i hvordan sangstemmen oppfører seg melodisk. I store deler av sangen har sangstemmen en stil som er nærmest resitativisk: I stedet for å utfolde seg over lange melodifraser, beveger den seg med raske rytmer enten relativt monotont (f.eks. første strofen, t. 16–34), eller over liggende akkorder (de første to versene av andre strofen, t. 35–42). Ingen av disse eksemplene framstår som tydelige, utstrakte melodifraser. Den resitativiske stilen tyder på at teksten får styre og drive komposisjonen framover, samtidig som det til tider gir sangen en urolig og rastløs karakter. I deler hvor tekstinnholdet er særlig viktig – for eksempel de to siste versene av andre strofen – brukes både sangstemmens melodilinje og orkesterets akkompagnement i en koral-aktig stil, som i kontrast til den resitativiske uroen gir en roligere karakter. I t. 47–54 roer orkesteret seg og legger seg diskret i bakgrunnen over halvnoter og fjerdedeler som tydelig markerer de regelmessige taktslagene:

FIGUR 3.10 «Self-dependence», t. 47–50.

Sangstemmens rytme blir også betraktelig mer regelmessig, og legger seg på jevne åttendeler, fjerdedeler og halvnoter. Samme grep blir også brukt i fjerde strofens siste vers i t. 84–90, hvor det gis plass til svaret som det legges opp til i tredje vers – altså «In the rustling night-air came the answer:», fulgt av «'Wouldst thou be as these are? Live as they»:

FIGUR 3.11 «Self-dependence», t. 83–88.

Et annet viktig eksempel på det tette forholdet mellom tekst og musikk, er den utstrakte bruken av tonemaleri. Utover åpenbare illustrasjoner – for eksempel skriket i t. 55–57, eller sangens monotone melodi over verset «Weary of myself, and sick of asking / What I am and what I ought to be» (t. 16–22) – inneholder sangen flere tilfeller av tonemaleri som både illustrerer den omgivende naturen og formidler stemninger. Diktet utspiller seg



på en båt ute på havet, og allerede i den instrumentale innledningen setter Lund scenen med et urolig, ulmende triol-motiv i bassene. Også i andre stykker hvor Lund har arbeidet med tonemaleri av naturen – deriblant i klaverstykkene «I baaten» og «Ved bækken» fra *Naturstemninger* (op. 61)<sup>48</sup> – bruker hun den samme typen urolige, repetitive triol- og åttendelsfigurer for å illustrere bevegelsen i vann. I denne sammenhengen kan triolfigurene i bassene dermed fortolkes som en illustrasjon av havets bølger, hvor dybden i tonehøyde og harmonikkens moll-preg formidler en følelse av et farlig vann. Triolgruppene brukes også senere i sangen, når teksten på nytt nevner sjøen og vannets bølgende bevegelser – for eksempel i forbindelse med verset «And the sea its long moon-silver'd roll» i t. 105–110, hvor et fallende åttendelstriol-motiv høres i harpestemmen og i fiolinene. Denne gang spilles motivet på egen hånd av instrumenter i lysere register, og havet framstår dermed ikke som noe skremmende og truende, men noe mildt og harmonisk. Den milde klangeffekten forsterkes av de lange og rolige helnotene i klarinetter og fagotter og de stødige fjerdedele- ne i bratsj og cello.

Til teksten «forwards, forwards, o'er the starlit sea» (t. 27–35) bruker Lund ytterligere et illustrasjonsgrep som også forekommer i andre forbindelser hvor et stort og åpent landskap beskrives – for eksempel i stykket «Paa vidderne», som også kommer fra *Naturstemninger*. Dette grepet dreier seg om å bygge opp en gradvis økning i tonelengde, tonehøyde, dynamikk og klang, slik at det oppstår en følelse av at rommet vokser og åpner seg. Rytmene går dermed fra å være korte og intense og gradvis stige i tonehøyde og dynamikk i t. 27–28, hvilket i høy grad illustrerer det drivende innholdet i teksten «forwards, forwards». I t. 29–36 overgår de intense rytmene til å utfoldelse seg over lange og utstrakte akkorder på toppen av den tonehøyde-messige stigningen, som illustrerer det store, åpne havet.

FIGUR 3.12 «Self-dependence», t. 27–36.

Kontrasten mellom den korte og intense rytmen som klatrer i tonehøyde, og de lange og utstrakte akkordene som følger, gir dermed en følelse av at landskapet åpner seg i hele sin vidde. Som for å forsterke følelsen av at fortelleren befinner seg på en båt, fortsetter stryker-seksjonen med kontinuerlige triol-bevegelser i bakgrunnen for å illustrere havets konstant levende bevegelser.

Videre er det også mulig å konstatere at enkelte instrumentgruppers individuelle karaktertrekk blir brukt som en del av tonemaleriet. Når havet skal framstilles som noe truende

<sup>48</sup> Signe Lund, *Naturstemninger*, op. 61 (Norsk Musikkforlag, 1928).

og skremmende i starten av sangen (t. 1–26), brukes bølgemotivet hovedsakelig i bassinstrumentene og paukene, mens fløytene i t. 10–11 spiller et ornamenterende motiv som i høy grad bidrar til følelsen av et stormende og farlig hav. Når havet derimot i sangens sjette strofe (t. 105–110) framstilles som noe mildt, er bølgemotivet lagt i harpen og fiolinene, som er lysere i sitt toneregister og mildere i sin framtoning. I t. 1–15, mens bassene holder seg kontinuerlig til bølgemotivet, får hornene en framtreddende, melodisk rolle for å gi karakter til den innledende uttrykksbeskrivelsen *Andante maestoso*, og for å forsterke den pompøse og storslåtte stemningen. Hornenes evne til å trenge gjennom og lyde som et tydelig signal, brukes også i t. 83, hvor de på egen hånd får lyde ut over en lang og uttrukket signaltone umiddelbart etter verset «In the rustling night-air came the answer:», som for å signalisere at tekstens svar straks vil komme, og at oppmerksomheten må rettes dit.

I tillegg til tekstgjentagelse, klimaksoppbygning og tonemaleri, kan de påfallende mange, heftige modulasjonene i stykket betraktes som ytterligere en måte å illustrere tekstinnholdet på. Sangen begynner vondt og melankolsk i Fm, men modulerer jevnlig gjennom hele sangen, for til slutt å lande i en kraftfull F-dur. Både i tekst og musikk formidles en stemning av bekymring og uro, hvor den urolige harmonikken illustrerer sjelens urolige vandring og villspor, fram til oppløsningen som følger med sangens åttende vers (t. 127–160), hvor fortellerstemmen endelig når innsikten at nøkkelen til sjelero og lykke er å gå sin egen vei og følge sitt hjerte – og med denne innsikten finner også harmonikken «hjem» til F-dur, i stedet for den vonde og melankolske Fm som sangen ble innledet med.

Oppsummeringsvis er det tydelig at Lund, som hun også selv skriver i selvbiografien, har jobbet mye med diktfortolkning og forbindelsen mellom tekst og musikk i «Self-dependence». Orkesterbehandlingen kan også konstateres å være både gjennomarbeidet og kyndig: Hun har i høy grad utnyttet de forskjellige instrumentenes individuelle klangmuligheter, og teksturen er nyansert. Sangstemmen og orkesteret har et tydelig dynamisk forhold til hverandre. Lund har også gitt rom for intern kommunikasjon innad i orkesteret, både som en måte å komplettere sangstemmen melodisk på, og for å illustrere tekstinnholdet. I t. 39–46 brukes for eksempel en intern dialog i orkesteret som en ornamenterende effekt som kompletterer melodien i sangstemmen: Et kort motiv i kontrabass, cello og fagott (t. 39) sprer seg til andrefiolin, cello og horn (t. 43), og høres deretter som et ekko i obo (t. 44), og til slutt i øverste sjikt hos fløytene (t. 45). Samtidig forsvinner flere og flere instrumenter fra orkesteret, hvilket gjør at ekkoet mellom instrumentgruppene tydeligere kommer fram, og det bidrar til en gradvis avrundning som til slutt ender med at klarinetter og obo blir liggende alene over en Ess med *fermate*. Dette demonstrer et nyansert bruk av orkesteret, hvor visse utvalgte instrumentgrupper får klinge mens de andre hviler.

Stykket fungerer dermed som et eksempel på at Lund faktisk behersket orkestrering. I den forbindelse er det relevant å understreke at «Self-dependence» både ble komponert og framført på et tidligere tidspunkt enn klaverkonserten. Derfor er det også interessant å notere hvor sjeldent positive anmelderne var i sine bedømmelser av stykket, sammenlignet med hvordan «Legende» og klaverkonserten ble bedømt. I anmeldelsene av «Self-dependence» finnes det ikke antydning til nedlatende eller kritiske kommentarer om orkesterbehandling, form eller overdreven melodirikdom.

Tross suksessen, ser ikke verket ut til å ha blitt oppført etter urframførelsen i 1928. Ifølge Birgit Eika ble stykket framført i USA mens Lund fremdeles bodde der, men noen tegn til at verket skulle ha blitt framført etter 1928, ser ikke ut til å finnes.<sup>49</sup> Noe hjerteskjærende er det derfor å lese om hvordan Lund i en alder av 76 år ser tilbake på sin samlede karriere i *Sol gjennom skyer*, og med overbevisning slår fast at «Self-dependence» vil bli stående som det verk ettertiden kommer til å huske henne for etter hennes død:

Jeg måtte gang på gang spørre meg selv: Har *du* virkelig skrevet dette? [...] Heldigvis har jeg oplevet å få høre den i konsertsalen to ganger og i radio også to ganger, mer blir det vel neppe. Men i de lange søvnløse netter kan jeg synge den igjennom – i mitt hode – og glede meg over hvert ord, hver tone. – En gang – når jeg ikke er mer – vil nok denne sang få den plass den fortjener, for den vil leve, – det vet jeg.<sup>50</sup>

### 3.4 OPPSUMMERING

Et gjennomgående aspekt i anmeldelsene av Signe Lunds musikk er et tydelig fokus på hennes bruk av melodier. Så lenge hun har fulgt konvensjonene og komponert i mindre form, som for eksempel klaverstykket «Legende», har hennes melodirikdom og evne til å komponere enkle men virkningsfulle effekter ligget til grunn for vurderingen av det som et høyst vellykket stykke. Da hun derimot skrev seg inn i den etablerte og prestisjetunge klaverkonsert-sjangeren, tyder anmeldernes kommentarer på at det snarere ble betraktet som at melodirikdommen gikk på bekostning av verkets form. Forventningene til formteknikk og tematisk utvikling i sjangere av større format var dermed fremdeles høye, hvilket innebar at Lunds melodirike klaverkonsert fikk negative omtaler av kritikerstanden.

Muligens er det nettopp urframførelsen av Lunds klaverkonsert Per Reidarson har i tankene når han i et essay fra 1932 beskriver det som «statistisk bevist» at kvinner «absolutt ikke kan komponere»:

En og annen smukk sang eller et riktig vellykket mindre stykke kan nok frembringes også av de vanlige kvinnelige komponister, det har vi jo erfaring for, men det typiske er at når det hos kvinner gjelder litt større musikalsk form, så svikter logikken, det hele flyter ut i det uforholdsmessige, og når alt burde vært slutt så er der ennå meget igjen.<sup>51</sup>

Reidarsons kommentar ligger påfallende nært klaverkonsertens urframførelse i tid, og som konstatert tidligere i framstillingen hadde få kvinner på dette tidspunktet fått sine orkesterverker framført.

Reidarsons kommentar tyder på at en overvekt av melodirikdom og lavere prioritering av formutvikling i kvinners musikk, gjerne ble oppfattet som en bekreftelse på at kvinner ikke behersket å komponere i større formater. Som et eksempel på «en meget bemerkelsesverdig undtagelse» blant de kvinnelige komponistene nevner Reidarson Agathe Backer Grøndahl, og framhever særlig at hun alltid holdt seg «innenfor området av hvad vi i musikk kan kalle *kvinnelig mentalitet*». Backer Grøndahl fungerer dermed som en god rollemodell i forhold til en annen bestemt type kvinnelige komponister, som basert på hans

<sup>49</sup> Eika, *Signe Lund*, s. 38.

<sup>50</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, I, s. 139–140.

<sup>51</sup> Per Reidarson, «Kvinnelig tonediktning», *Tonekunst* 24–25 (1932), s. 247.

beskrivelse synes å være en mer eller mindre direkte henvisning til Signe Lund: «[Hos Backer Grøndahl] er intet *på tå hev*, intet av det manninnevesen som man vanligvis finner hos andre seriøst strebende komponister tilhørende det smukke kjønn.» Siden det for kvinner faller seg mest naturlig å komponere melodier, og siden de mangler den logiske evnen som er nødvendig for å kunne komponere i større former, er det med andre ord best at kvinner følger Backer Grøndahls eksempel og komponerer musikk i mindre format. Reidarson konkluderer helt til slutt med å henvise til en «stor komponist», som på spørsmål om hva musikk grunnleggende sett er, svarte: «Besjelet logikk».<sup>52</sup>

Det paradoksale i denne sammenhengen er at Lund i intervjuet med *Morgenavisen* fra 1912 viste en klar bevissthet om at kritikerstanden vurderte skjønnne melodier og harmonier lavere enn originalitet og banebrytende komposisjonsarbeid, men at hun likevel insisterte å komponere større verker med melodibasert formoppbygging, i stedet for å prøve seg i mer status-pregete, etablerte former som for eksempel sonatesats.<sup>53</sup> Sett i lys av hennes utsagn, kan en forklaring være at hun grunnleggende sett var uenig i premisset at skjønnhet og originalitet hadde forskjellig verdi, hvilket i sin tur også kan knyttes til hennes kunstsyn: Som Lund uttrykker det overfor *Morgenavisen*, består musikk nettopp av melodier og harmonier. I stedet for å forholde seg til de normer og bedømmelseskriterier som rådet i hennes egen samtid, valgte hun å komponere som hun selv ønsket.

Uavhengig av hvilke årsaker det finnes bak Lunds melodirike komposisjonsstil, er det utvilsomt slik at hennes melodirikdom har utgjort ett av flere hinder for hennes muligheter til å oppnå kritikerstandens anerkjennelse. I *Sol gjennom skyer* skriver hun både innsiktsfullt og selvbevisst:

Kanskje er dette med melodirikdommen mer en hindring enn en fordel for meg? Man skal selvsagt utvikle, utdype, utbygge, og utsmykke et tema, ihvertfall i større arbeider, men så hender det dessverre ikke sjelden at det blir utværet til kjedsommlighet. Da først er det fullverdig, mener «forstå seg-på-erne». Men når man nu er så «ulykkelig» å få temaer strømmende på seg, uten den minste anstrengelse, ja endog undertiden må slåss med dem, så påtrengende kan de være, hva da? Jo, da er man diletstant i mange kritikeres øyne.<sup>54</sup>

Til tross for at Lund selv framstiller det som at hun kontinuerlig har blitt motarbeidet, er det et utvetydig faktum at hun fanget kritikernes oppmerksomhet, og fikk musikk av både «privat» og «offentlig» karakter anmeldt av den offisielle kritikerstanden. Anmeldelsene har variert i sine vurderinger, men som «Self-dependence» tydelig demonstrerer, fantes det anledninger hvor de mannlige kritikerne også var i stand til å hylle henne – til og med for hennes orkesterarbeid. Signe Lund har dermed ikke bare klart å få sin musikk framført, men også i høyeste grad klart å fange kritikernes interesse, som åpenbart har ansett hennes musikk verdig til å anmeldes. Dette viser at hennes musikk tross alt har blitt mottatt på alvor i det norske musikklivet.

<sup>52</sup> Reidarson, «Kvinnelig tonediktning», s. 248.

<sup>53</sup> *Morgenavisen* 26.11.1912, s. 2.

<sup>54</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, II, s. 39.

## Del II

«Mitt kampmerke er mitt hederstegn»



**G**JENNOM STORE DELER av karrieren har Signe Lund kjempet for å bli en anerkjent komponist på lik linje med sine mannlige kolleger. Hun har ergret seg over situasjoner hvor hun har følt seg urettferdig behandlet av sin omgivelse, men aldri vært redd for å heve stemmen i den offentlige samtalen. Hun har vært bemerkelsesverdig handlekraftig og bidratt til at viktige tiltak har blitt gjennomført i det norske musikklivet. Blant kvinnelige komponister i sin samtid framstår Lund som noe av en pionér.

At hun besluttet seg for å melde seg inn i Nasjonal Samling, hvor hun også ble stående gjennom hele okkupasjonen, virker i denne konteksten som et stort paradoks: Hvordan kunne en kvinne med så stor integritet og med et stort ønske om politisk og yrkesmessig likestilling, plutselig ende opp med å sympatisere med nasjonalsosialismen, med alt det innebærer av tradisjonalistiske kjønnsstrukturer? Hvordan kunne hun, som nettopp *ikke* har utmerket seg som en typisk representant for den nasjonalromantiske fløyen i norsk musikkliv (jfr. kap. 3.3 om Lunds klaverkonsert, s. 64), komme til å bli del av en ideologi som bygger på en nærmest manisk opptatthet av det nasjonale?

Det første kapittelet i denne delen av oppgaven tar for seg Lunds forhold under okkupasjonen ut fra et oppgjørsperspektiv, med fokus på konkrete handlinger av ulovlig eller «unasjonalt» karakter, som hun senere ble tiltalt og dømt for. Kapittelet knytter an til Hans Fredrik Dahl og Dag Solhjells distinksjon mellom tre forskjellige oppgjør som fant sted på kunstfeltet etter okkupasjonen: det rettslige oppgjøret, «æresoppgjøret» og «den tredje partens oppgjør».<sup>55</sup>

Det neste kapittelet tar for seg Lunds ideologiske holdninger med utgangspunkt i tre politiske spørsmål som hun var særlig opptatt av både før og under NS-tiden: Kvinnesaken, sosial rettferdighet og kulturpolitikk. I dette underkapitlet blir det lagt vekt på det tilsynelatende paradoksale forholdet mellom Lunds holdninger før og under NS-tiden. Lar hennes ideologiske utvikling seg forklare, eller forblir NS-medlemskapet et paradoks i hennes livshistorie?

<sup>55</sup> Hans Fredrik Dahl og Dag Solhjell, *Men viktigst er æren: Oppgjøret blant kunstnerne etter 1945* (Pax, 2013), s. 10.





«Min samvittighet frikjenner meg, og det er det eneste som betyr noe. Så får mine landsmenn dømme meg så hårdt de vil.»

Hans Fredrik Dahl og Dag Solhjell har argumentert for at det for kunstneres vedkommende er relevant å skille mellom *tre* forskjellige oppgjør etter okkupasjonen: Først og fremst foregikk det et oppgjør i rettsvesenet på grunnlag av den midlertidige anordning om landssvik av 15. desember 1944, som senere ble vedtatt som lov av Stortinget.<sup>1</sup> Videre foregikk det også et utenomrettslig oppgjør internt i kunstnerorganisasjonene – det såkalte «æresoppgjøret» – som ikke bare berørte medlemmer som var omfattet av det rettslige oppgjøret, men også andre medlemmer som organisasjonen selv mente hadde sviktet den nasjonale sak.<sup>2</sup> «Den tredje partens oppgjør» er lesernes, tilskuernes, tilhørernes og oppdragsgivernes oppgjør. Dette dreier seg om et slags resepsjonens boikott, hvor de «æreløse» mistet både oppdragsgivernes og publikums støtte, hvilket de grunnleggende sett var helt avhengig av for å kunne utøve sitt yrke.<sup>3</sup> For noen kunstneres vedkommende har boikotten vært en formell følge av en landssvikdom eller æresdom, men Dahl og Solhjell understreker at boikotten i høy grad var uformell og uforutsigbar, og rammet bredere enn hva landssvik- og æresoppgjøret gjorde.<sup>4</sup>

Signe Lund døde i 1950, og den tredje partens oppgjør kan først og fremst forstås ut fra tapte oppdrag i tidsrommet etter okkupasjonen og fram til hennes død, men også ut fra hennes ettermæle.

#### 4.1 RETTSOPPGJØRET

På grunnlag av landssvikanordningen ble innmelding i Nasjonal Samling etter 8. april 1940, regnet som bistand til fienden og per definisjon betraktet som landssvik.<sup>5</sup> I rettsoppgjøret ble det formelt lagt vekt på trinnet fra tanke til handling, hvor selve *handlingen* å melde seg

<sup>1</sup> Dahl og Solhjell, *Men viktigst er æren*, s. 10.

<sup>2</sup> Dahl og Solhjell, *Men viktigst er æren*, s. 10.

<sup>3</sup> Dahl og Solhjell, *Men viktigst er æren*, s. 11.

<sup>4</sup> Dahl og Solhjell, *Men viktigst er æren*, s. 11.

<sup>5</sup> Hans Fredrik Dahl, *En kort historie om rettsoppgjøret etter krigen* (Pax, 2018), s. 33.

inn i NS kunne defineres som bistand til fienden fra og med den dato da partiets ideologi samsvarte med okkupasjonsmaktens ideologi, hvilket altså kan tidfestes til invasjonssdagen 9. april.<sup>6</sup> Ideologiske *holdninger* var dermed ikke straffbare i seg selv, såfremt de ikke ble overført i *praksis*.

Som Kjersti Brathagen har påvist i sin gjennomgang av landssviksakene til lederne i Nasjonal Samlings Kvinneorganisasjon (NSK), la rettssystemet blant annet vekt på hvilken slags stilling medlemmene hadde hatt i partiet, og hvilke slags straffbare handlinger de eventuelt hadde gjort seg skyldige i. Ifølge Brathagen så påtalemyndigheten og domstolen særlig strengt på støtte til frontkjemperinnsats, aktivt propagandaarbeid og verving av nye medlemmer.<sup>7</sup> Støtte til frontkjemperinnsats omfattet ikke bare sending av pakker til soldater ved fronten, pengebidrag til utstyr, eller overtagelse av oppgaver i hjemmet slik at mannen kunne dra ut, men også støtte til frontkjempernes familier. For NSK-kvinnenes vedkommende bestod propagandaarbeidet typisk av innsamlingsaksjoner og annen hjelp til svakerestilte i samfunnet. De anklagede kvinnene prøvde i avhørene å forklare disse handlingene først og fremst som sosiale oppgaver. Retten betraktet det derimot som forsøk til å verve nye kvinnelige medlemmer, gjennom å framstille seg som godhjertede samfunnsborgere som jobbet frivillig for å hjelpe de svakerestilte, hvor enhver god husmor kunne være med og bidra uten å måtte forholde seg til politiske spørsmål.<sup>8</sup>

Signe Lund ble tiltalt og dømt for landssvik i 1946.<sup>9</sup> I Oslo Politikammers forslag om å reise tiltale mot henne skiller det mellom tre forskjellige kategorier av straffbare handlinger som hun har begått, og som stemmer godt overens med Brathagens granskning av NSK-ledelsens rettssaker. Den første handlingstypen dreier seg om Lunds NS-medlemskap, den andre gjelder hennes propagandaarbeid for partiet, og den tredje hennes støtte til Tysklands kamp på Østfronten. Siden disse tre kategoriene av straffbare handlinger var hovedaspekter i oppgjøret etter okkupasjonen, fungerer de som et godt utgangspunkt for å danne et bilde av Lunds handlinger under okkupasjonen. Selve rettsdokumentene i Lunds landssvikmappe kan dermed brukes som et slags grunnnivå som forteller hva det ifølge norsk lov i det hele tatt var lovlig eller ulovlig å gjøre. Videre kan det bevismateriale som politiet har samlet inn og gransket i hennes sak, samt hennes egne utsagn og innhold i samtidsavisene, brukes for å gi et mer detaljert bilde av hva Lund helt konkret gjorde under okkupasjonen.

### Medlemskapet

I det første punktet i tiltaleforslaget mot Signe Lund, står følgende:

- 1) Siktete opprettholdt sitt medlemskap i Nasjonal Samling etter 8. april 1940 og stod som medlem til frigjøringen, deltatt i møter og betalt kontingent hele tiden. 2) Etter samme

<sup>6</sup> Dahl, *En kort historie*, s. 36–37.

<sup>7</sup> Kjersti Brathagen, *Ledelsen av NS Kvinneorganisasjon for retten: NSK-ledelsen og det rettslige oppgjøret 1945–49* (Hovedoppgave i historie ved Universitetet i Oslo, 2004), s. 104–105.

<sup>8</sup> Brathagen, *Ledelsen*, s. 104–105.

<sup>9</sup> Dokumentene i landssviksaken foreligger i det nå frigitte Landssviksarkivet (RA/S-3138/0001/D/Dd/L0156/1473, Landssviksak 11338). Alle dokumentene det siteres fra i det følgende, er fra denne samlingen. Forelegget mot Signe Lund er signert av henne 05.09.1946.

anordnings § 3 jfr. § 2 pkt. 2, som setter straff for den som etter 8. april 1940 har støttet slik organisasjon som nevnt under nr 1. eller straffbare tiltak som den har satt i verk.<sup>10</sup>

I en politiundersøkelse av NS-kartoteket i forbindelse med landssviksaken mot Lund slås det fast at hun ble medlem i partiet allerede i 1935. Før invasjonen i 1940 var Nasjonal Samling et fullt lovlig parti, og derfor har ikke det tidlige medlemskapet hatt noen direkte innvirkning på Lunds rettssak. Som formuleringen i dokumentet avspeiler, foreslås hun derfor tiltalt for å ha *opprettholdt* medlemskapet etter 8. april 1940.

Landssvikmappen inneholder en korrespondanse mellom Lund og NS-organisasjonen, som – selv om det altså ikke har hatt betydning for rettssaken – viser at det tidlige medlemskapet dog var av stor betydning for Lund selv. I et brev til NS Kamporganisasjon (KO) fra september 1941 opplyser hun at hun på tross av sitt seks år gamle medlemskap ikke har fått noen opplysninger om hverken medlemsnummer eller hvilken fylkesorganisasjon, krets eller lag hun tilhører.<sup>11</sup> Dette er starten på en flere år lang sak hvor Lund kjemper innbitt for å få bevist sitt gamle medlemskap, og NS-administrasjonen sender en rekke henvendelser fram og tilbake mellom ulike deler av organisasjonen, uten at saken ser ut til å få noen endelig slutt.

I forbindelse med saksbehandlingen blir det oppdaget at Lund ikke er registrert i NS-kartoteket. Derfor sender hun i oktober 1943 inn et nytt innmeldingsskjema til NS, med en presisering om at hun har vært medlem av partiet siden 1935, og at hun har betalt medlemskontingent hvert eneste år. Denne informasjonen blir også bekreftet av Frogner lags økonomileder Carl Belck-Olsen.<sup>12</sup> Saken ender likevel ikke der: I mars 1944 henvender Fylkesorganisasjonslederen Hans Holtan seg til Signe Lund og skriver at han er blitt informert om at hun betrakter seg som et gammelt medlem av bevegelsen. For at Lund skal få dette bekreftet offisielt, må hun sende inn ytterligere beviser i form av konkret redegjørelse for aktivt medlemskap før 1940, eller i form av referanser fra NS-medlemmer «hvis medlemskap gjennom alle år er alminnelig kjent».<sup>13</sup> I den forbindelse valgte Lund å henvende seg til to av de høyst profilerte kvinnene i Nasjonal Samlings Kvinneorganisasjon (NSK) – Ragna Prag Magelssen og Ellen Schnitler – som begge sendte gode referanser om Lunds trofasthet tilbake til Holtan. Schnitler framhever for eksempel at Lund «i alle sine utallige foredrag overalt i landet alltid har fremholdt den nasjonale linje i full overensstemmelse med NS's synspunkter», og at hun personlig «altid [har] regnet fru Lund for en av de gamle, trofaste kampfeller».<sup>14</sup> Prag Magelssen skriver i sin tur at en felles bekjent kan bekrefte at Lund har vært et absolutt trofast medlem.<sup>15</sup>

Når det gjelder Lunds aktivitetsnivå i partiet, erklærer hun i et avhør med politiet at hun *ikke* har vært tilknyttet noen særorganisasjoner eller hatt noen tillitsverv:

<sup>10</sup> «Sendes de herrer Statsadvokatene for Landssviksaker i Oslo med forslag om at der reises tiltale ved Oslo Byrett, Landssvikavdelingen», datert 10. juli 1946.

<sup>11</sup> Avskrift av brev fra Signe Lund til NS Kamporganisasjon, datert 3. september 1941.

<sup>12</sup> «Spørreskjema. Bilag til søknaden om opptagelse i Nasjonal Samling», undertegnet av Signe Lund 11. oktober 1943; Brev fra Fylkesøkonomileder Torstein Vaaler til Fylkesorganisasjonsleder Hans Holtan, datert 29. oktober 1943.

<sup>13</sup> Brev fra Fylkesorganisasjonsleder Hans Holtan til Signe Lund, datert 23. mars 1944.

<sup>14</sup> Brev fra Ellen Schnitler til Fylkesorganisasjonsleder Hans Holtan, datert 15. april 1944.

<sup>15</sup> Brev fra Ragna Prag Magelssen til Fylkesorganisasjonsleder Hans Holtan, datert 3. april 1944.

Som før nevnt ble jeg medlem av N.S. i 1935 [...]

Jeg har deltatt paa noen faa N.S. møter. Tillitsverv innen N.S., stat eller kommune har jeg ikke hatt.

Heller ikke har jeg vært tilknyttet noen særorganisasjoner [sic] innen N.S.<sup>16</sup>

I det siterte tiltalepunktet om hennes medlemskap nevnes det heller ikke at Lund skulle ha hatt tillitsverv eller vært tilknyttet noen særorganisasjoner. Likevel finnes det flere dokumenter blant bevismaterialet i Lunds landssvikmappe som tyder på det motsatte. I det nye innmeldingsskjemaet til partiet, som Lund sendte inn i 1943, opplyser hun for eksempel at hun har vært medlem av Kamporganisasjonen (KO) siden 5. desember 1940, og at hun har betalt kontingent til Kvinneorganisasjonen (NSK) helt siden hun meldte seg inn i NS i 1935.<sup>17</sup> I et brev til Riksøkonomisjefen datert i desember 1941, bekrefter Fylkesøkonomisjefen i NS Fylkesorganisasjon 2 at Lund ble medlem av KO 5. desember 1940, og at hun har medlemsnummer 1389.<sup>18</sup>

Utover at de siterte attestene fra Schnitler og Prag viser at Lund hadde gode forbindelser med NSK-kvinner fra toppsjiktet, finnes det også en rekke notiser og artikler i NS' Riksorgan *Fritt Folk* som viser at Lund deltok ved flere NSK-møter i Oslo, hvor hun også både holdt foredrag og framførte sin egen musikk.<sup>19</sup> I 1942 fikk Lund også et kulturpolitisk essay med tittelen «Kunsten skal tjene nasjonens interesser» publisert i NSK-antologien *Også vi når det blir krevet...*, med Ragna Prag Magelssen som redaktør.<sup>20</sup>

Som kontrast til den nedtonede beskrivelsen av sitt NS-engasjement overfor politiet, er det dessuten med en påfallende iver hun beskriver sine mange politiske gjerninger i det nevnte brevet til Kamporganisasjonen fra 1941. Hun nevner blant annet at hvordan hun av hele sitt hjerte og ved enhver anledning taler NS' sak, at hun har skrevet et par NS-dikt og satt musikk til disse, at hun har skrevet en lengre artikkel om Quisling som hun også har lest opp i radio, og at hun har bidratt til å skaffe partiet noen flere medlemmer.<sup>21</sup> Hun beklager seg videre over at hun ikke blir invitert til møter eller «noget somhelst», og hevder at det visstnok bare er forbeholdt ungdommene i partiet. Hun skulle gjerne gjøre mer for partiet, men innvender samtidig at hun er 73 år gammel og ikke kan forplikte seg til noe anstrengende arbeid. Slik hennes innstilling framstår i dette brevet, skulle hun med andre ord gjerne har gjort *mer* for partiet.

Det innsamlede bevismaterialet mot Lund tyder dermed på at hun var et betydelig mer aktivt og engasjert NS-medlem enn hva som framgår av tiltalen mot henne.

<sup>16</sup> «Rapport til herr politimesteren i Ringerike, avgitt av etterforskningsbetjent Oddvar Dokken», datert 5. juni 1946, s. 2.

<sup>17</sup> «Spørreskjema. Bilag til søknaden om opptagelse i Nasjonal Samling», undertegnet 11. oktober 1943.

<sup>18</sup> Avskrift av brev fra Fylkesøkonomisjef F.O. 2 til Riksøkonomisjef Thronsen, datert 23. desember 1941.

<sup>19</sup> *Fritt Folk* 16.01.1941, s. 10; 15.04.1942, s. 9; 24.03.1943, s. 7; 04.05.1944, s. 7.

<sup>20</sup> Signe Lund, «Kunsten skal tjene nasjonens interesser», i *Også vi når det blir krevet...: Innlegg fra norske kvinner om den nasjonale, moralske og politiske gjenfødelse i Norges skjebnetime*, red. av Ragna Prag Magelssen (Blix, 1942), s. 189–196.

<sup>21</sup> Avskrift av brev fra Signe Lund til NS Kamporganisasjon, datert 3. september 1941.

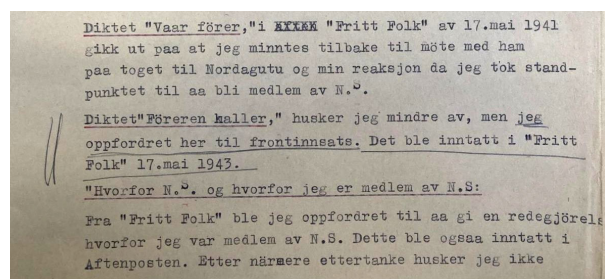
## Propaganda og politisk arbeid

I den del av tiltalen som handler om Lunds propagandaarbeid, er det primært hennes rolle som komponist og foredragsholder som vektlegges. Tiltalen gjelder følgende punkter:

I) Siktede arrangerte en gang under okkupasjonstiden en underholdning på Gausdal sanatorium til inntekt for «Småhirden». II) Siktede skrev ved flere anledninger artikler og dikt i dagspressen hvor hun hyldet Quisling og Nasjonal Samling, således nyttårsaften 1940, 17.5.1941 og 17.5.1943. III) Etter samme anordnings §3 jfr. § 2 pkt. 4 som setter straff for den som etter 8. april 1940 har foretatt noen handling som uten å gå inn under bestemmelsene i pkt.1–3, rammes av strl. § 86.<sup>22</sup>

I politiavhøret fra 1946 utdyper Lund hva hun har bidratt med i form av politisk arbeid for NS under okkupasjonen. Hun forteller at hun har holdt mange foredrag i radio, men at hun ikke har holdt offentlige foredrag siden 1935. Radioforedragene har alltid gått ut fra selvbiografien *Sol gjennom skyer* – men hun har aldri regnet det som propaganda, selv om det riktignok skinner gjennom hva hun mener politisk. I denne forbindelsen poengterer hun at de som ikke var interessert i å høre hennes foredrag eller politiske poenger, neppe kan tenkes å ha lyttet til det. Hun henviser dessuten til at radioapparater jo etter hvert ble forbudt for alle nordmenn som ikke var medlemmer av NS.<sup>23</sup>

I tillegg til radioforedragene forteller hun at hun har skrevet tre forskjellige dikt under okkupasjonsårene. Det første var et hyllingsdikt til Quisling på seks linjer, som hun angivelig skrev i forbindelse med nyttårsaften 1940. «Her sa jeg ham hva jeg følte for ham som menneske og som 'vaar fører'», forklarer hun. Neste dikt, «Vaar fører», ble ifølge Lund trykt i Fritt Folk 17. mai 1941. Dette diktet «... gikk ut paa at jeg minntes [sic] tilbake til møte [sic] med ham paa toget til Nordagutu og min reaksjon da jeg tok standpunktet til aa bli medlem av N.S.». Det siste diktet var «Føreren kaller», som hun dog «husker mindre av».<sup>24</sup> Hun forklarer likevel at hun i diktet oppfordret til frontinnsats, og at diktet ble trykt i Fritt Folk 17. mai 1943.



FIGUR 4.1 Markeringer i forhørsprotokoll.

Gjennomgående i landssvikmappen er det gjort markeringer med blyant og rød penn, som tydelig framhever informasjon som vurderes som særlig viktig (se Figur 4.1). I politiavhøret er det kun én passasje som er markert, med tydelige blyantstreker både under selve setningene og i margin, og det er formuleringen om oppfordring til frontinnsats. Dette

<sup>22</sup> «Sendes de herrer Statsadvokatene for Landssviksaker i Oslo med forslag om at der reises tiltale ved Oslo Byrett, Landssvikavdelingen», datert 10. juli 1946.

<sup>23</sup> «Rapport til herr politimesteren i Ringerike, avgitt av etterforskningsbetjent Oddvar Dokken», s. 3.

<sup>24</sup> «Rapport til herr politimesteren i Ringerike, avgitt av etterforskningsbetjent Oddvar Dokken», s. 3.

bekrefter med andre ord at støtte av kampen på Østfronten var ett av de aspektene som politiet og retten vurderte som særlig alvorlig.

Som Lund framstiller sin virksomhet under okkupasjonen i politiavhøret, har hun ikke vært delaktig i noe propagandaarbeid – men også på dette punktet er det et tydelig misforhold mellom hennes egen framstilling overfor politiet og retten, og hva som framgår av annet kildemateriale fra okkupasjonsårene.

**DIKT OG KOMPOSISJONER** Mens Lund i politiavhøret kun snakker om «noen dikt» – hvor det for øvrig er påfallende at hun husker minst av «Føreren kaller», som oppfordrer til frontinnsats – sier hun i brevet til KO fra 1941 at hun har skrevet et par dikt som hun har satt musikk til.<sup>25</sup> Avisene fra okkupasjonstiden inneholder svar på hvordan det faktisk forholdt seg.

Opplysningen om hyllingsdiktet til Quisling fra nyttårsaften 1940 er riktig. Diktet er trykt 31. desember 1940 i *Fritt Folk*, og har fire verselinjer:



FIGUR 4.2 Signe Lund, «Til Vidkun Quisling», *Fritt Folk*, 30.12.1940.

Diktet «Vår fører» fra 17. mai 1941 er derimot ikke et dikt, som Lund hevder, men et radiokåseri som ble gjengitt i *Fritt Folk* på denne dato.<sup>26</sup> Som Lund også sier i avhøret, handler «diktet» først og fremst om hennes varme sympati for Quisling – men ikke om noe personlig møte med ham, slik hun påstår i avhøret. Derimot omtaler hun Quisling og Nasjonal Samlings politiske virke med kraftig hyllende ord:

Nasjonal Samlings Fører, så vel som de konstituerte statsråder, har allerede nu levert så mange beviser på rakryggethet, forutseenhet, rettferdighetssans og klokskap at selv steile motstandere har måttet innrømme det. [...]

Hvad mig selv angår, så tar jeg mig i å gå rundt og være glad. –

«Er du gal? Være glad i slike tider!» sier folk. Ja, jeg er glad, fordi jeg ser håbefullt på hele situasjonen – fordi vårt lands mangfoldige muligheter skal bli utnyttet [...] Men det jeg er aller mest glad over er at vi har *ham*, denne *kjermekar*, denne nordmann *uten lyte*, med

<sup>25</sup> Avskrift av brev fra Signe Lund til NS Kamporganisasjon, datert 3. september 1941.

<sup>26</sup> «Komponisten Signe Lund holdt forleden dag følgende radiokåseri», *Fritt Folk*, 17.05.1941, s. 3 og 13.

den klare hjerne og det varmt bankende hjerte, vår Fører Vidkun Quisling. Har vi da ikke noget å være glad for?<sup>27</sup>

Kåseriet avsluttes med en direkte oppfordring til de ideologisk tvilende: «Forsøk å se det slik – dere som ennå tviler – og dere skal få føle gleden og takknemligheten ja dere skal få sanne de ord som Fr. Nansen en gang skrev til mig: ‘Over skyene er himmelen alltid blå.’»<sup>28</sup>

I motsetning til hva hun påstår i politiavhøret, bestod altså ikke hennes medvirkning i radio utelukkende av upolitiske opplesninger fra hennes selvbiografi. Dessuten er det verdt å understreke at dette tydelige propaganda-kåseriet med oppfordring til de tvilende om å slutte seg til NS, ble holdt i mai 1941 – på et tidspunkt hvor radioforbudet ennå ikke var innført, hvilket innebærer at Lunds propaganda-kåseri potensielt kunne ha nådd ut til betraktelig flere enn hun selv påstår.<sup>29</sup>

Heller ikke «Føreren kaller» kan avfeies som et simpelt dikt, slik Lund prøver å framstille det i avhøret. Av gjengivelsen i *Fritt Folk* 17. mai 1943 framgår det at det snarere er en firstemmig sang for mannskor i marsjkarakter (se fig. 4.3), med tekst og musikk av henne selv – noe som får hennes påstand om at hun ikke husker særlig mye av den, til å framstå som ytterst besynderlig.<sup>30</sup> Teksten er dels en hyllest til Quisling, men også en oppfordring til unge menn om å følge Quislings direktiver og melde seg til frontkamp – slik Lund også i korthet nevner i avhøret.

Det ser ikke ut til at sangen noen gang har blitt brukt i praksis eller trykt i noen andre sammenhenger, selv om det riktignok ikke kan utelukkes fullstendig.<sup>31</sup> Noe som derimot må understrekes, er at sangen har blitt trykt på en svært signifikant dato for partiet: 17. mai 1943 feiret NS nemlig sitt 10-årsjubileum som parti. Trykket av «Føreren kaller!» er med andre ord omgitt av en rekke storslåtte artikler og reportasjer om NS og deres arbeid for Norge og Norges framtid.<sup>32</sup> En hyllende og oppildnende sang om Quisling og frontkampen kan dermed ha fungert som pent propagandapynt i kombinasjon med øvrig innhold i avisen nettopp denne dagen.

«Føreren kaller!» er imidlertid ikke den eneste NS-sangen Lund komponerte under okkupasjonen. I juli 1941 finnes en notis i *Fritt Folk* hvor det kunngjøres at Lund nettopp har ferdigstilt en firstemmig sats for mannskor – en tonesetning av diktet «Ein for alle», skrevet av NS-dikteren Kåre Bjørgen.<sup>33</sup> Lunds tonesetning er bevart i Nasjonalbibliotekets manuskriptsamling – men dette ser ut til å være det eneste stedet sangen finnes. Notene i manuskriptsamlingen består av et enkelt notehefte, hvor Lund har klippet ut og limt inn et avistrykk av Bjørgens dikt, og deretter skrevet en firstemmig sats for mannskor til teksten. På forsiden av noteheftet har hun skrevet «Tilhører Signe Lund», og notert både adresse

<sup>27</sup> «Komponisten Signe Lund», s. 13.

<sup>28</sup> «Komponisten Signe Lund», s. 13.

<sup>29</sup> Frode Færøy, «Motstandskampen i Norge», *Store norske leksikon* <<https://snl.no/motstandskampen/i/Norge>> [lest 03.03.2022].

<sup>30</sup> Signe Lund, «Føreren kaller!», *Fritt Folk* 17.05.1943, s. 9.

<sup>31</sup> Ingrid Skovdahl, «‘Føreren kaller!’: Et nytt motiv i bildet av Signe Lund», *Studia Musicologica Norvegica* 47:1 (2021), s. 73–89.

<sup>32</sup> *Fritt Folk* 17.05.1943, s. 1–2.

<sup>33</sup> «Sang for mannskor av Signe Lund», *Fritt Folk*, 05.07.1941, s. 11.

Måndag 17 mai 1943. 9

## FØREREN KALLER!

Tekst og musikk av Signe Lund.

*Tenor I II*  
At - - - ter står vå - - - ren i ly - - - se-grønn drakt,

*Bass I II*  
den som med ung - - dommens håp er i - pakt, spren - ger hver len - ke som

bin - - - der. Bli - til en sti - gen - de, bru - sen - de flod,

som bå - de skrem - mer og lok - - ker ditt blod, tvin - - ger deg frem - ad og

ild - - - ner ditt mot, inn - - til din angst helt for - svin - - - ner.

**Dirigenten må i de etterfølgende vers variere foredragstegnene etter tekstens innhold.**

<p>Atter står våren i lysegrønn drakt — den som med ungdommens håp er i pakt — sprenger hver lenke som binder. Blir til en stigende, brusende flod, som både skremmer og lokker ditt blod, tvinger deg fremad og ildner ditt mot inntil din angst helt forsvinner.</p> <p>Du har det skjønneste land på vår jord, — elsket og æret, i toner og ord — det gav deg ryggrad og krefter. No kommer landet med krav på sin lønn, vis da at du er en fullverdig sønn, lytt til ditt blods røst — i håp og med bønn: «Signe vårt Norge herefter.» —</p>	<p>Føderen kaller til kamp hver en mann. Han tente frihetens fakkell i brann, selv er han baunen som brenner. Stø som et fjell, med et hjerte av ild, høyreist av ånd, med et varmende smil viser han veg. For han vet, den er til. Følg ham kun trygt — hva enn hender.</p> <p>Solkorsets banner deg lyser imot, står der så traust som et tre på sin rot. Lystig i vinden det smeller. Fram da — mot østen — med ilsomme skritt, merket må følges, skal Norge bli fritt. Aldri det ordet kan sies for tidt: «No er det livet det gjelder.» —</p>
--	--

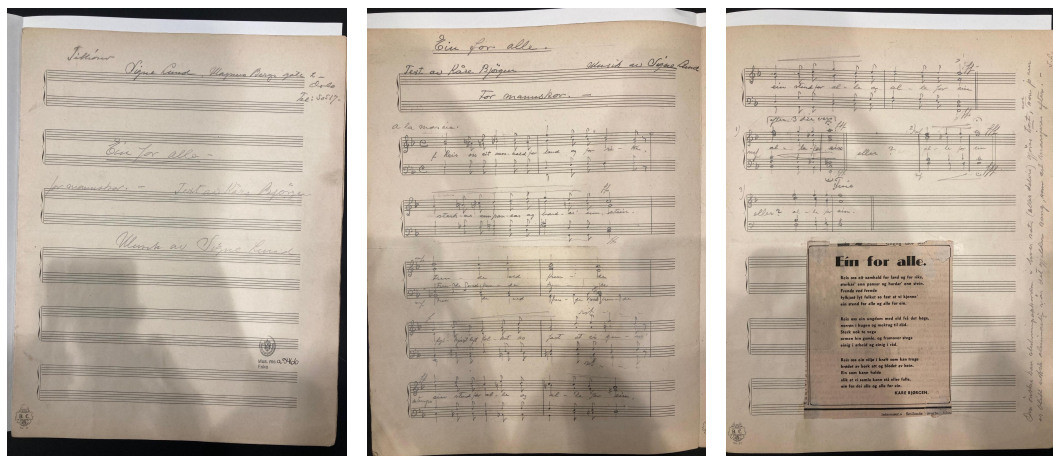
Mai 1943. Signe Lund.

FIGUR 4.3 «Føderen kaller!», fra *Fritt Folk*, 17.05.1943.

og telefonnummer. Dette tyder på at hun har hatt en intensjon om å sende notene til noen – enten for å få sangen utgitt på et forlag, i en sangbok, eller for å få den trykt i avisen. Selv om det ikke sikkert kan utelukkes at sangen endte med å blitt trykt eller framført, finnes det dog ingen flere spor av denne sangen i kildematerialet.

Derimot finnes det rikelig med spor av ytterligere en NS-sang som Lund komponerte under okkupasjonen, og som til forskjell fra «Føderen kaller!» og «Ein for alle» beviselig har blitt brukt og fått god spredning: «Heil og sæl, du norske kvinne!».





FIGUR 4.4 Manuskript til «Ein for alle».

Det tidligste trykket av «Heil og sæl, du norske kvinne!», ser ut til å være i *Fritt Folk* 18. oktober 1941.<sup>34</sup> Deretter er sangen trykt i en rekke NS-sangbøker – nå bevart i Hjemmefrontmuseets samling av NS-sangbøker – blant annet i den ambisiøse og NS-initierte sangboken *Det nye Norges sangbok* fra 1943.<sup>35</sup> Mens sangbøkene inneholder en enstemmig versjon av sangen – en versjon som også finnes i privat eie i dag, både i skisseform og i en versjon renskrevet av en kopist – er trykket i *Fritt Folk* en firstemmig sats for blandet kor (se Fig. 4.5).

Det er noe uklart når «Heil og Sæl, du norske kvinne!» ble framført første gang. En *Fritt Folk*-artikkel oppgir at sangen ble urframført i forbindelse med det svært betydningsfulle NSK-møtet i Saga Kino 2. oktober 1941, der Olga Bjoner holdt sin første tale etter å ha overtatt som NSKs nye landsleder.<sup>36</sup> Ved denne anledningen var det stor feststemning, og flere høyt oppsatte NS-profiler var til stede – deriblant NS-ministrene Ragnar Skancke, Gulbrand Lunde og Axel Stang, Rikshirdens stabssjef Orvar Sæther, og Vidkun Quislings kone Maria Quisling.<sup>37</sup> I samme artikkel opplyses det også at sangen har blitt framført i Kringkastingen av Radiokoret flere ganger.

Senere har både sangen og teksten blitt brukt i forskjellige NSK-sammenhenger på forskjellige steder i landet. I Stavanger-avisene nevnes for eksempel to NSK-tilstelninger hvor sangen har blitt framført: Ved en julefest i desember 1941 og ved et NSK-lagmøte i april 1942.<sup>38</sup> Sangen ble også sunget i forbindelse med en juletreffest i Skoger i januar 1944, og sangteksten ble opplest i forbindelse med et NSK-møte i Trondheim i mars 1944.<sup>39</sup> I NSK-

<sup>34</sup> Signe Lund, «Heil og Sæl, du norske kvinne», *Fritt Folk*, 18.10.1941, s. 8.

<sup>35</sup> Signe Lund, «Heil og Sæl, du norske kvinne», *NS-sanger* (Nasjonal Samlings Rikstrykkeri, u.å.), s. 19; Signe Lund, «Heil og Sæl, du norske kvinne», *NS-sanger* (Nasjonal Samlings Rikstrykkeri, u.å.), s. 19; Signe Lund, «Heil og Sæl, du norske kvinne», *NS-sanger* (Gunnar Stenersens Forlag, 1942), s. 128; Signe Lund, «Heil og Sæl, du norske kvinne», *Det nye Norges Sangbok* (Centralforlaget, 1943), s. 183.

<sup>36</sup> «To nye NS-sanger med tekst og musikk av kamfeller», *Fritt Folk*, 20.11.1941, s. 2; «Fram til det store NSK-møte i Saga ikveld», *Fritt Folk*, 02.10.1941, s. 3.

<sup>37</sup> «Fra NSK's store møte i Saga Kino igår, hvor landsleder Olga Bjoner og propagandaleder Kirsten Saltvold talte», *Fritt Folk*, 03.10.1941, s. 1.

<sup>38</sup> «N.S.K.'s festlige julemøte», *Stavanger Aftenblad*, 13.12.1941, s. 2; «N.S.K.», *Stavanger Aftenblad*, 18.04.1942, s. 5.

<sup>39</sup> «NS juletreffest i Skoger», *Drammens Tidende*, 12.01.1944, s. 2; *Adresseavisen*, 02.03.1944, s. 3.

*Heil og Sæl, du norske kvinne!*  
Tempo di Marcia      Tekst og musikk: Signe Lund.

*Heil og Sæl du norske kvinne, gamle, unge, kom vær med!*  
*Du skal hjelpe oss å vinne Norges frihet, vær dens fred*  
*Du har evner, du har krefter, du har vilje, du har mot.*  
*St, hva nå len du da efter, har du ei i landet rot?*

(Heil og Sæl, du norske kvinne).

<p>Hører du ei all naturen kaller på dig uten ord, lokker gjennom fosseduren, taler mildt fra alt som gror, nygger under elvens brusen, jubler i et fuglekor, maner gjennom skogens susen, roper høit fra fjell og fjord:</p>	<p>Følg vår fører, han vil lære dig din plikt mot folk og land. Norges fremtid, Norges ære krever KVINNE, ei blott mann. Sammen vil vi løfte stener som har hindret kropp og sjel i å nå det mål vi tjener: Alles lykke. – Heil og Sæl!</p>
---	---

FIGUR 4.5 «Heil og Sæl, du norske kvinne», firstemmig korarrangement.

antologien *Også vi når det blir krevet...* er sangteksten til «Heil og Sæl, du norske kvinne!» også trykt i innledningen.<sup>40</sup>

**OFFENTLIG ANERKJENNELSE OG ØKONOMISK STØTTE** Karrieremessig ser okkupasjonen ut til å ha vært Lunds store høydepunkt, hvor hun endelig oppnådde den oppmerksomhet og anerkjennelse hun så lenge hadde ventet på og ønsket seg. «Heil og Sæl, du norske kvinne!» ble en betydningsfull sang, og både denne og «Føreren kaller!» ble gjengitt i avisene med noter og tekst. Hun ble endelig premiert med kunstnerlønn, og i 1944 fikk hun Oslo Bys arbeidsstipendium.<sup>41</sup> I radioen fikk hun plass til å holde sitt kåseri i 1941 og sine opplesninger av *Sol gjennom skyer* i 1944.<sup>42</sup> Hennes musikk ble også framført i betydelig større grad enn i tiden før okkupasjonen. Utover de tre konsertene og radiout-

<sup>40</sup> Signe Lund, «Heil og Sæl, du norske kvinne», i *Også vi når det blir krevet...: Innlegg fra norske kvinner om den nasjonale, moralske og politiske gjensfødelse i Norges skjebnetime*, red. av Ragna Prag Magelssen (Blix, 1942), s. 7.

<sup>41</sup> «Oslo By's stipendier for 1943/44», *Fritt Folk*, 03.06.1944, s. 4.

<sup>42</sup> «Fru Signe Lund i Kringkastingen», *Fritt Folk*, 28.03.1945, s. 2.

sendelsene hvor hennes klaverkonsert ble framført, ble det også arrangert et én time langt Signe Lund-program i Kringkastingen i forkant av hennes 75-årsdag, hvor Radioorkesteret under ledelse av Olav Kielland framførte et utvalg av hennes verker.<sup>43</sup>

I egenskap av komponist og foredragsholder ble Lund med andre ord en kulturpersonlighet som både kunne gi glans og fungere som et propagandaverktøy for NS. I *Fritt Folk* og *Aftenposten* ble hun portrettert i flere reportasjer, og i *Filmavisen* – på den signifikante datoen 30. april 1945 – har hun også blitt filmet i sitt hjem når hun sitter ved pianoet og spiller.<sup>44</sup> I forbindelse med 75-årsdagen i 1943 rapporterte *Fritt Folk* over flere dager om hvordan Lund ble hyllet med blomster, gaver og hilsener fra blant andre Nasjonal Samlings Kultur- og folkeopplysningsdepartement, Vidkun og Maria Quisling, Komponistforeningen, TONO, fra den tyske Einsatz-stab på vegne av Ernst Hagemann, og fra presidenten for Nordische Verbindungsstelle, Dr. Dräger.<sup>45</sup> Hennes bursdag ble storslått feiret av et sekstitall venner på Redernes Hus, og *Aftenposten* laget i den anledning en «hjemme hos komponisten»-reportasje og publiserte et hyllende jubileumskåseri skrevet av Arne van Erpekum Sem.<sup>46</sup> Ved de flere dager lange festlighetene det nazistiske regimet arrangerte i anledning av Griegs 100-årsjubileum, var Lund invitert som en viktig gjest og fikk også mulighet til å holde taler.<sup>47</sup> I *Filmavisens* reportasje fra festlighetene er hun tydelig framhevet, og i *Fritt Folk* fikk hun publisert en omfattende artikkel om «Grieg som menneske».<sup>48</sup>

At Lunds medlemskap og aktivitet i Nasjonal Samling har hatt betydning for hennes plutselige suksess og anerkjennelse som komponist, skinner tydelig gjennom i kildematerialet. Lunds selv ser imidlertid ikke ut til å ha oppfattet oppmerksomheten som et resultat av hennes partimedlemskap; som hun beskriver det i selvbiografien, virker hun snarere lettet over at kulturlivet endelig hadde våknet og fått opp øynene for hennes storhet og potensiale:

Vårt daværende styre bevilget meg i 1942 komponistgasje. Så var da dermed bekymringene for alderdommens daglige brød tatt fra meg for alltid, og mitt lange virke bar tilslutt økonomisk frukt.

Som Norges nulevende eldste komponist ble jeg i 1943 invitert til samtlige Grieg-festligheter i Oslo og Bergen. Det ble fjortendagers nesten uavbrutt festing – med herlige konserter til vår store mesters ære. Og som kronen på verket ble jeg – i 1944 – tildelt Oslo By's Arbeidersstipendium. Jeg hadde aldri drømt om å søke dette, men ble direkte oppfordret

<sup>43</sup> «Signe Lunds 75 års dag», *Fritt Folk*, 06.04.1943, s. 2.

<sup>44</sup> «På formiddagsvisitt hjemme hos komponistinnen Signe Lund», *Fritt Folk*, 10.04.1942, s. 2; «Signe Lund: Vi må få musikken inn i skolene», *Fritt Folk*, 22.06.1942, s. 5; «Komponistinnen som tolket Norge i ord og toner for 70,000 amerikanere», *Aftenposten*, 14.04.1943, s. 3; «Signe Lund vil ikke være forfatterinne», *Fritt Folk*, 01.12.1944, s. 2. «Oslo: Besøk hos komponisten Signe Lund», *Filmavisen*, 30.04.1945, <<https://tv.nrk.no/serie/filmavisen/1945/FMAA45001845/avspiller>>.

<sup>45</sup> «Komponistinnen Signe Lund kan se tilbake på et rikt liv», *Fritt Folk*, 13.04.1943, s. 2; «Signe Lund ble overstrømmende hyldet på sin 75-årsdag.», *Fritt Folk*, 16.04.1943, s. 2; «Presidenten for Nordische Verbindungsstelle lykkes Signe Lund», *Fritt Folk*, 17.04.1943, s. 2.

<sup>46</sup> «Komponistinnen Signe Lund hyldes av sine venner», *Aftenposten*, 13.04.1943, s. 2; «Komponistinnen som tolket Norge i ord og toner for 70,000 amerikanere», *Aftenposten*, 14.04.1943, s. 3; Arne van Erpekum Sem, «Signe Lund: 1868 – 15. april – 1943», *Aftenposten*, 15.04.1943, s. 3.

<sup>47</sup> *Aftenposten*, «Griegs verk – forsommeren i den norske kulturs historie», 23.06.1943, s. 2; «Edvard Grieg viste vegen, – det står til oss å følge den videre», *Fritt Folk*, 16.06.1943, s. 3–4.

<sup>48</sup> *Filmavisen*, «100 år siden komponisten Edvard Grieg ble født», 28.06.1943 <<https://tv.nrk.no/serie/filmavisen/1943/FMAA43005943/avspiller>>; Signe Lund, «Grieg som menneske: Spredte trekk fra mitt samvær med Edvard Grieg», *Fritt Folk*, 12.06.1943, s. 4 og 6.

til det. En ikke helt alminnelig foreteelse er det vel at en kvinne på 76 år opplever dette, men ennå sjeldnere er det nok at vedkommende samme dag blir oldemor.

Så kom da – i fullt monn – anerkjennelsen, og «Solen hadde seiret over skyene».<sup>49</sup>

Det er altså åpenbart at Lunds bidrag også i form av politisk betont arbeid, har vært betydelig mer omfattende enn hva som kommer fram i politiavhøret og tiltaleforslaget i forbindelse med rettsoppgjøret, på samme måte som når det gjelder hennes medlemskap og aktivitetsnivå i NS.

### Donasjoner og frontkjemperstøtte

Det samme kan sies om tiltalepunktet om underholdningen som Lund arrangerte ved Gausdal sanatorium for å samle inn penger til nye Småhird-uniformer.

I politiavhøret forteller Lund at hun arrangerte konserten på oppfordring fra en kvinne tilknyttet Nasjonal Samlings Hjelpeorganisasjon (NSH). Hun var villig til å bidra med dette og klarte å samle inn 400 kroner. Pengene ble deretter sendt til det nevnte NSH-kvinnen, som hun påstår at hun ikke lenger husker navnet på. Tidspunktet for underholdningen husker hun heller ikke.<sup>50</sup>

Hendelsen er imidlertid dokumentert i Aftenposten, og der framgår det at tilstelningen fant sted 17. august 1942, og at Lund hadde arrangert konserten på vegne av NSK i Stor-Oslo.<sup>51</sup> Det viser seg også at konsertprogrammet blant annet bestod av at Lund holdt en tale på vegne av saken, at Lund sammen med et damekor framførte «Heil og Sæl, du norske kvinne!», og at Lund selv framførte sitt klaverstykke «Fredsklokkene». Avisen skriver avslutningsvis:

Aftenunderholdningen var meget vellykket og innbrakte 400 kroner. Et strålende resultat som vi takker arrangøren, de medvirkende krefter og alle de andre som ytet sitt for. – Slike arrangementer viser hva nasjonalsosialister gjør for andre selv om det heter at man ferierer. Offerviljen er alltid til stede.<sup>52</sup>

Ifølge avisartikkelen gikk pengene både til småhird- og guttehird-uniformer, og summen kan anslås til omtrent 10.000 kroner i dagens pengeverdi.

Dette var imidlertid ikke den eneste veldedighetskonserten Lund arrangerte under okupasjonen: I samarbeid med NSK arrangerte hun ytterligere to underholdningsaftener ved samme sanatorium og omtrent på samme tidspunkt som arrangementet til inntekt for barneuniformene – men ved disse konsertene gikk pengene direkte til frontkjemperne og deres familier.

1. august 1942 arrangerte Signe Lund i samarbeid med Rudolf Rasmussen og Aagot With-Fischer en Olsok-soaré ved Gausdal høgfjellshotell, hvor inntekten gikk til landopp- hold «for våre frivilliges pårørende» – altså frontkjempernes familier. Konsertprogrammet bestod blant annet av at Lund holdt en «vakker og manende» tale, hvorefter pianisten Ingrid Houghen Kielland underholdt med klaverstykker av blant andre Grieg og

<sup>49</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, II, s. 234.

<sup>50</sup> «Rapport til herr politimesteren i Ringerike, avgitt av etterforskningsbetjent Oddvar Dokken», datert 5. juni 1946. RA/S-3138/0001/D/Dd/L0156/1473, Landssviksak 11338.

<sup>51</sup> «Stor-Oslo NSK's innsamling til uniformer», *Fritt Folk*, 17.08.1942, s. 3.

<sup>52</sup> «Stor-Oslo NSK's innsamling til uniformer», s. 3.

Chopin. Soaréen ble avsluttet med at et damekor under Lunds ledelse sang «Heil og sæl, du norske kvinne!», og helt til sist framførte Lund «Fredsklokkene», alt ifølge Aftenpostens rapport.<sup>53</sup> To dager senere meldte samme avis at innsamlingen hadde gitt 506 kroner (ca. 12.600 kroner i dagens pengeverdi), som ble stilt til disposisjon for landopphold til frontkjempernes pårørende.<sup>54</sup>

21. august 1942 ble en tredje innsamling arrangert på Gausdal høgfjellshotell, denne gang av Signe Lund i samarbeid med NSK Stor-Oslo. I Fritt Folk skriver Ragna Prag Magelssen om tilstelningen: «Skjønt antallet av gjester er skrumpet en del inn ved skoleferiens slutning, ble allikevel det økonomiske resultatet strålende, idet Signe Lund kan sende inn til Stor-Oslo Fylkesorganisasjon av N.S.K. over kr. 300.00 denne gang til julegave til våre frontkjemperne – de er alltid i våre tanker.»<sup>55</sup> Under denne tilstelningen ble ikke «Heil og sæl, du norske kvinne!» framført, derimot spilte Lund også denne gang «Fredsklokkene».<sup>56</sup> Pengesummen som ble sendt til frontkjemperne – 300 kroner – tilsvarer i dag ca. 7500 kroner.

I Lunds landssviksak, under tiltalepunktet om støtte til Tysklands kamp på Østfronten, finnes det imidlertid bare ett eneste punkt – og dette dreier seg om to private donasjoner:

I. Siktete ydet den 10.11.1943 og 2.11.1944 kr. 50:– til Frontkjemperkontoret.

Privat donerte Lund altså tilsammen 100 kroner, rundt 2.400 kroner i dagens pengeverdi, direkte til Frontkjemperkontoret. I politiavhøret innrømmer hun at hun har gjort disse donasjonene, og forteller at hun gjorde det i håp om at det ville komme frontkjemperne til gode i form av julegaver.<sup>57</sup> Derimot sier hun ikke et ord om de andre veldedighetskonserterne og donasjonene som fant sted i samme periode.

Som Brathagen har vist i forbindelse med rettsoppgjøret med NSK-kvinnene, så retten særlig strengt på ytelser og støtte til Frontkjemperne og Frontkjemperkontoret, samt rent propagandaarbeid. De vurderte også rettstilfellene ut fra grad av politisk arbeid og aktivitetsnivå.<sup>58</sup> Arrangementene som Lund arrangerte ved Gausdal sanatorium i 1942, er for det første tydelige beviser på at Lund faktisk var aktiv og engasjert i NS' særorganisasjoner. For det andre viser det at Lund bidro til å samle inn tilsvarende drøyt 20.000 kroner, som gikk direkte til frontkjemperne og deres familier. Med tanke på hvor alvorlig støtte av frontkampen ble betraktet i landssviksaken, er det bemerkelsesverdig at ingen av disse arrangementene og donasjonene kommer fram, hverken i tiltalen eller i avhørsprotokollen. En mulig forklaring er at politiet og retten – liksom i spørsmålet om hennes NS-medlemskap og eventuelle engasjement i særorganisasjonene – først og fremst har lagt vekt på innholdet i NS-kartoteket. De to sakene hun står tiltalt for, er nettopp de private donasjonene som er fremkommet ved Oslo politikammers kartotek-undersøkelse.<sup>59</sup> Senere innkommer

<sup>53</sup> «Olsok-soaré på Gausdal Høgfjellshotell», *Aftenposten*, 01.08.1942, s. 4.

<sup>54</sup> «Soareen på Gausdals høgfjellshotell», *Aftenposten*, 03.08.1942, s. 4.

<sup>55</sup> *Fritt Folk* 28.08.1942, s. 3.

<sup>56</sup> *Fritt Folk* 28.08.1942, s. 3.

<sup>57</sup> «Rapport til herr politimesteren i Ringerike, avgitt av etterforskningsbetjent Oddvar Dokken», datert 5. juni 1946.

<sup>58</sup> Brathagen, *Ledelsen*, s. 104–105.

<sup>59</sup> Brev fra Oslo Politikammer til Landssvikavdelingen, undertegnet 27. september 1945. Dette og følgende dokumenter fra landssvikprosessen er fra RA/S-3138/0001/D/Dd/L0156/1473, Landssviksak 11338.

også beskjed om at kartoteket vist at Lund donerte 400 kroner til Småhird-uniformer.<sup>60</sup> Dette kan med andre ord tyde på at donasjonene til frontkjemperne og deres familier ikke ble registrert i NS-kartoteket, og at Lund derfor slapp unna med disse handlingene i retts-saken.

### Landssvikdommen

Grunnlaget for den endelige dommen mot Signe Lund i rettsoppjøret er formulert på følgende måte:

Siktete opprettholdt sitt medlemskap i Nasjonal Samling etter 8. april 1940 og stod som medlem til frigjøringen. Hun har arrangert en tilstelning på Gausdal sanatorium til inntekt for småhirden og ytet 2 bidrag a. kr. 50,- til Frontkjemperkontoret den 10/11-43 og 2/11-44.<sup>61</sup>

Straffen er fastslått til tap av allmenn tillit, og nærmere definert som tap av stemmerett i offentlige anliggender i 10 år regnet fra vedtagelsen av dommen.

I dommen har altså tiltalepunktene om at hun hadde skrevet ideologiske dikt og artikler i pressen, blitt fjernet. De punktene som står igjen, baserer seg i stedet utelukkende på den informasjon som framkom i politiets undersøkelse av NS-kartoteket. I lys av det som hittil har framkommet om Lunds handlinger under okkupasjonen, er det oppsiktsvekkende lite hun endte opp med å bli straffet for.

I tillegg til medlemskap, aktivitetsnivå og handlinger, har Brathagen konstatert at aspekter som tid, sted og tiltaltes alder også har hatt innvirkning i enkelte landssviksaker.<sup>62</sup> Lunds rettssak framstår i denne sammenhengen som et tilfelle hvor retten for så vidt tok stilling til faktiske handlinger og aktivitet, men hvor kun en liten del av hennes handlinger til slutt ble lagt til grunn for den endelige dommen. Dette tyder på at dokumentasjonsgrunnlaget i Lunds sak var mangelfullt, og at rettsoppjørets store omfang ikke gjorde det mulig for politiet og retten å foreta en grundig gjennomgang av Lunds fulle aktivitet under okkupasjonen. På samtlige tre punkter – medlemskap, propagandaarbeid og støtte av frontkampen – er det tydelig at NS-kartoteket har fungert som den sentrale og tungtveien- de kilden til informasjon både for politiet og retten. Siden Lund av egeninteresse ikke kom med fler opplysninger enn nødvendig i politiavhøret, og NS-kartoteket hverken inneholdt opplysninger om medlemskap i særorganisasjonene eller veldedighetskonserter til inntekt for frontkjemperne, har øvrige saker i hennes tilfelle rett og slett gått under radaren.

I landssvikmappen finnes det riktignok et brev som oppgir Lunds medlemsnummer i KO (se s. 82), hvilket tross alt kan betraktes som et sikkert bevis på at hun faktisk var medlem i denne organisasjonen, også selv om dette ikke framgikk av NS-kartoteket. En mulig forklaring er at ideologisk tankevirksomhet ikke var straffbart, og at landssvikoppjøret derfor la mer vekt på konkrete handlinger. Ifølge Brathagen ble for eksempel frontsøstre og kvinnelige angivere rammet betydelig kraftigere av landssvikoppjøret enn politisk aktive NS-kvinner.<sup>63</sup> Når det gjelder KO-medlemskapet, har Jonas Fostervoll Øverland i sin

<sup>60</sup> Brev fra Oslo Politikammer til Politimesteren ved Landssvikavdelingen, undertegnet 9. januar 1946.

<sup>61</sup> Forelegg i Signe Lunds landssviksak, signert av Lund 05.09.1946.

<sup>62</sup> Brathagen, *Ledelsen*, s. 115.

<sup>63</sup> Brathagen, *Ledelsen av NS Kvinneorganisasjon for retten*, s. 115.

masteroppgave om KOs betydning og funksjon påvist at organisasjonen først og fremst hadde en symbolsk funksjon, ved at den markerte et høyere nivå av lojalitet enn et «ordinært» medlemskap i Nasjonal Samling. Det å kunne bære KO-merket på jakkeslaget, var et tegn som kommuniserte ekstra aktivt engasjement i partiet – men det finnes ingen eksempler på at KO-medlemskap har hatt noen innvirkning på rettsoppgjøret etter okkupasjonen.<sup>64</sup> Spørsmålene om NSK- og KO-medlemskap kan dermed antas å ha vært mer eller mindre uinteressant for Lunds rettssak, så lenge det ikke har vært mulig å påvise noen konkrete handlinger knyttet til disse organisasjonene. De eneste handlingene av denne art som har dukket opp i NS-kartoteket, er den ene Gausdal-konserten til inntekt for Småhird-uniformer, samt de to private donasjonene til Frontkjemperkontoret – og disse har dermed også blitt stående i den endelige dommen mot Lund. Hennes to andre veldedighetskonserter, hvor inntekten gikk til frontkjemperne og deres familier, kunne utvilsomt ha påvirket hennes rettssak dersom det hadde blitt kjent. Siden dette ikke var tilfelle, slapp Lund unna med disse handlingene.

Med tanke på rettsoppgjørets kjempemessige omfang, hvor over 90.000 saker ble etterforsket, ville det åpenbart være fullstendig utenfor rimelighetens rammer å forvente at hver eneste avis og hvert eneste brev fra okkupasjonen ble nøye gjennomgått av rettssystemet for å finne ut av om Lund muligens hadde gjort seg skyldig til flere ulovlige handlinger enn det som framgikk av NS-kartoteket.<sup>65</sup> Siden Lund hverken var noen profilert partitopp, innehaver av en offentlig maktposisjon, eller var kjent for å ha angitt noen, er det god grunn til å tro at retten hadde mer hensiktsmessige saker å bruke tiden sin til enn å gå etter Lund i sømmene. Til tross for at Lund under okkupasjonen irriterte seg over NS-administrasjonens rot rundt hennes medlemskap, ser rotet altså ut til å ha hjulpet henne i landssviksaken. Hun kunne potensielt ha fått en strengere vurdering, men klarte seg dermed forholdsvis mildt unna.

#### 4.2 ÆRESOPPGJØRET OG DEN TREDJE PARTENS OPPGJØR

Etter at okkupasjonen offisielt var over, var kunstnerorganisasjonene raskt ute med å iverksette det såkalte æresoppgjøret, hvilket først og fremst kom til uttrykk i form av eksklusjon av medlemmer som hadde vært tilknyttet NS, deltatt i regimets kulturpolitiske organer, eller på andre måter vist «unaşjonal» holdning. Siden de fleste av disse medlemmene hadde en forventet landssviksak mot seg, var det lite rom for tvil, og arbeidet gikk således nokså raskt.<sup>66</sup>

Resultatet av musikklivets æresoppgjør ble offentliggjort i form av en publikasjon i tidskriftet *Norsk Musikkliv* i starten av 1946. Her skriver Olav Gurvin, som stod i spissen for

<sup>64</sup> Jonas Fostervoll Øverland, «Sammen drag», «Å kunne organisere frem en kamporganisasjon» – en kartlegging av Nasjonal Samlings Kamporganisasjon 1935–1945 (Masteroppgave i historie, Universitetet i Oslo, 2020), s. ii.

<sup>65</sup> Johannes Andenæs, Frode Sulland og Tore Pryser, «Landssvikoppgjøret», *Store norske leksikon* <<https://snl.no/landssvikoppgj%C3%B8ret>> [lest 03.03.2022].

<sup>66</sup> Dahl og Solhjell, *Men viktigst er æren*, s. 11.

musikklivets oppgjør, at Komponistforeningen har hatt «storrengjøring» og ekskludert en rekke navn – blant andre Signe Lund.<sup>67</sup> På grunnlag av de sterke følelsene av svik og smerte som folket sitter igjen med etter okkupasjonen, argumenterer Gurvin for at det ikke er nok at kunstnerne ekskluderes fra sine foreninger – deres verker må også boikottes, fordi det vanskelig lar seg gjøre å skille mellom kunstner og kunstverk. Publikum vil ikke ha lyst eller anledning til å kunne forholde seg til disse verkene.<sup>68</sup> Hvor lenge boikotten skulle vare, var imidlertid ikke blitt avgjort. Gurvin henviser til de andre kunstnerorganisasjonene, som heller ikke har satt noen endelig dato for boikotten av nazistiske kunstners verker, og mener at tiden vil vise når det blir mulig å avslutte boikotten.<sup>69</sup>

I æresoppgjøret på musikkfeltet er kildesituasjonen i 2022 fremdeles relativt tynn. Det materiale som kunne ha fortalt mer om prosessen fram til æresoppgjørets endelige resultat, er under klausul fram til 2025.<sup>70</sup> Derimot kan enkelte detaljer kompletteres gjennom dokumenter fra organisasjonenes egne arkiver. Styremøteprotokollene fra Norsk Komponistforenings arkiv viser for eksempel at Signe Lund allerede 18. mai 1945 var blitt ført opp på en liste over medlemmer som allerede var besluttet ekskludert.<sup>71</sup> Videre framgår det av en styremøteprotokoll fra 22. mai 1945 at TONOs medlemsliste har blitt gjennomgått, og at styret har foreslått overfor TONOs styre å ekskludere de samme personer som allerede var blitt ekskludert fra Komponistforeningen.<sup>72</sup>

Et fellesbrev som Lund sendte til Komponistforeningen, TONO og Ny musikk 19. september 1945, tyder på at hun ble ekskludert fra samtlige tre foreninger.<sup>73</sup> I etterskriftet til andre bind av *Sol gjennom skyer* forteller hun også at hun som ledd i eksklusjonen fra Komponistforeningen samt den generelle boikotten av hennes musikk både mistet retten til kunstnerlønn og TONO-inntekter.

Mens boikott og tap av kunstnerlønn og TONO-inntekt kan betraktes som naturlige følger av æresoppgjøret, nevner Lund også en rekke konsekvenser som snarere kan betraktes som del av det tredje oppgjøret: Hennes foredragsvirksomhet har blitt stanset, og Gyldendal har brutt kontrakten om å publisere andre bind av *Sol gjennom skyer*, med begrunnelsen av forlaget hadde vært under nasjonalsosialistisk styre under okkupasjonen, og at hennes bok var «nazi-litteratur».<sup>74</sup> Lund tillegger dog at hennes bok ikke har blitt forbudt, og at hun har fått tillatelse til å utgi boken på eget eller et annet forlag enn Gyldendal om hun så skulle ønske.<sup>75</sup> I et brev fra Lund til Erstatningsdirektoratet – et midlertidig direktorat som ble opprettet i forbindelse med rettsoppgjøret for å oppspore midler og fremme krav om erstatning fra de landssvikdømte – skriver hun videre at hun har blitt oppsagt fra leiligheten hun bodde i under okkupasjonen, at hun i skrivende stund bor «på nåde»

<sup>67</sup> Olav Gurvin, «De nazistiske komponister og deres verker.», *Norsk Musikkliv*, 1 (1946), s. 16.

<sup>68</sup> Gurvin, «De nazistiske komponister og deres verker», s. 16–17.

<sup>69</sup> Gurvin, «De nazistiske komponister og deres verker», s. 17.

<sup>70</sup> Nasjonalbiblioteket, Ms.fol. 4102: E.

<sup>71</sup> RA/PA-144/1/P/PA/L0010/0002, Åtgjerder mot medlemmer, Styremøte 18. mai 1945.

<sup>72</sup> RA/PA-144/1/P/PA/L0010/0002, Åtgjerder mot medlemmer, Styremøte 22. mai 1945.

<sup>73</sup> RA/PA-144/1/P/PA/L0010/0002, Åtgjerder mot medlemmer, Brev fra Signe Lund til Komponistforeningen, TONO og Ny musikk, datert 19. september 1945.

<sup>74</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, II, s. 235.

<sup>75</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, II, s. 235.



hos en venninne i 14 dager, og at hun deretter ikke har noe sted å flytte. Hun understreker også at hun ikke lenger har noen som helst inntekt, at hun under sine mange foredragsreiser «om og for Norge» har pådratt seg to kroniske sykdommer, at hun ikke har kunnet stå i Trygdekassen, og at hun selv har måttet betale månedlig gebyr for legebehandling, medisin og en rekke sykehusopphold.<sup>76</sup>

Dette viser at æresrettens og den tredje partens oppgjør først og fremst består av to aspekter: For det første fører yrkesforbud og forbud mot å framføre en komponists musikk til økonomiske tap for komponistens vedkommende. For det andre finnes det et moralsk aspekt ved forholdene, hvor person, kunstner og kunstverk blir tett knyttet sammen, og forbundet med noe ondt ingen vil ta i. Det var antakelig få anti-nazister som ville ha et tidligere NS-medlem boende hos seg etter okkupasjonen. Få ønsket å assosieres med kunstneren, og enda færre ønsket å nyte denne personens og kunstnerens kunst. Selv om straffene i æresoppgjøret og tredje partens oppgjør «bare» bestod av eksklusjon og boikott, fikk den moralske dommen store konsekvenser for hele en kunstners tilværelse – og i motsetning til rettsoppgjørets strafferammer hadde ikke æresoppgjøret eller tredje partens oppgjør noen fastsatt tidsgrense.

I æresoppgjøret begynte de ekskluderte allerede i 1948 å gi uttrykk for ønsker om gjenopptagelse i organisasjonene, og rundt midten av 1950-tallet hadde de fleste av dem fått tilbake sine formelle medlems- eller stemmerettigheter.<sup>77</sup> Styremøteprotokollene fra Norsk Komponistforeningsarkiv viser at Signe Lund i desember 1948, via en «fru Claudia Olsen», spurte om hun fremdeles var utestengt fra foreningen. Ifølge protokollen ble det kort og konsist besluttet «å meddele at Signe Lund fremdeles var ekskludert av foreningen, og at dette forhold måtte tas opp i forbindelse med andre liknende tilfeller.»<sup>78</sup> Mens flere styremøteprotokoller viser at andre ekskluderte medlemmer, deriblant David Monrad Johansen, fikk sine saker gjenprøvd i januar 1949 – altså én måned senere – forble Signe Lund utestengt fram til sin død i 1950, uten å få noen gjenprøvelse.<sup>79</sup> I denne sammenhengen kan det nevnes at Monrad Johansen var medlem i NS fra 1941, at han under okkupasjonen hadde en offentlig stilling som musikkrepresentant i Nasjonal Samlings Kulturråd, og at han var medlem av Germanske SS.<sup>80</sup> At flere av Lunds kolleger som også hadde vært involvert med NS under okkupasjonen, ble sluppet inn i varmen, mens Lund fremdeles ble holdt utenfor, kan ha forskjellige forklaringer. En mulighet som kan tas i betraktning, er at kvinner generelt har blitt hardere behandlet enn menn i æresoppgjørene og den tredje partens oppgjør. Dette er en viktig forskjell fra rettsoppgjøret, hvor rettssikkerheten ifølge Brathagen har vært meget høy for både menns og kvinners vedkommende.<sup>81</sup> En annen mulighet er at Lunds handlinger og holdninger har blitt oppfattet som mer alvorlige, selv om domstolen i rettsoppgjøret ikke har fortolket det slik. Slik hennes forhold til NS og

<sup>76</sup> Dahl, *En kort historie om rettsoppgjøret etter krigen*, s. 73; Landssvikmappa, brev fra Signe Lund til Erstatningsdirektoratet 08.08.1945.

<sup>77</sup> Dahl og Solhjell, *Men viktigst er æren*, s. 11.

<sup>78</sup> RA/PA-144/1/P/PA/L0010/0002, Åtgjerder mot medlemmer, Styremøte 14. desember 1948.

<sup>79</sup> RA/PA-144/1/P/PA/L0010/0002, Åtgjerder mot medlemmer, Styremøte 27. mai og 10. desember 1949.

<sup>80</sup> Custodis, *Music and Resistance*, s. 318.

<sup>81</sup> Brathagen, *Ledelsen*, s. 112.

nasjonalsosialismen framstår i lys av de handlinger som har kommet fram i dette kapitlet, er det liten tvil om at Lund var et nokså engasjert og overbevist NS-medlem. Til forskjell fra for eksempel Monrad Johansen, som etter okkupasjonen hevdet at han hadde engasjert seg i NS med det formål å forsvare norsk musikkliv og forhindre at dilettanter som Signe Lund utnyttet situasjonen til å få stipendier og offentlig anerkjennelse, ga Lund aldri uttrykk for anger eller prøvde å bortforklare sitt standpunkt.<sup>82</sup> I brevet til Erstatningsdirektoratet fra august 1945 skriver hun at hun nekter å innrømme at hun bevisst gjort seg skyldig til landssvik:

[Jeg] hverken kan eller vil underskrive noesomhelst papir, som på noen måte kunde se ut som en innrømmelse av at jeg bevisst [«bevisst» er tilføyet i ettertid] hadde sveket mit land. Ikke en gang i drømme kunde jeg tenke mig muligheten av å vilde skade mit land, som jeg – i snart ¾ hundrede år – har arbeidet for, dels gjennom min musik, dels ved mer enn 700 foredrag (på tre sprog) – alle til *gavn og ære* for *Norges navn*, såvel i utland som herhjemme. – alt dette kan lett bevises. Jeg tillater mig å vedlegge noen få blandt tusinder av uttalelser om mit arbeid for Norge.<sup>83</sup>

I politiavhøret nekter hun også for å ha gjort seg skyldig i landssvik, og sier i tillegg at hun føler seg «ikke lite støtt» over siktelsen – hun har jo alltid gitt uttrykk for å være norsk, og i sine mange foredrag både i inn- og utland har hun alltid talt Norges sak.<sup>84</sup>

Etter at dommen har falt, og hun har bosatt seg på en gård i Krødsherad, skriver hun i etterskriftet til *Sol gjennom skyer* at hun avstår fra å forsvare sin handlemåte, men fremdeles er uenig i at hun skulle ha gjort seg skyldig i landssvik. Hennes rene samvittighet frikjenner henne fra skyld og skam:

Jeg avstår fra å prøve å forsvare min handlemåte, men spør bare den uhildete leser: Finner De det rimelig, jeg hadde nærsagt skrevet tenkelig, at jeg med de følelser for mitt folk og mitt land som denne bok må ha gitt inntrykk av endog bare med en eneste tanke, langt mindre med vitende og vilje, kunne bli eller var landssviker? (Dette odiose ord som det er en pine bare å nedskrive).

Min samvittighet frikjenner meg, og det er det eneste som betyr noe. Så får mine landsmenn dømme meg så hårdt de vil.<sup>85</sup>

Det faktum at Signe Lund helt inn i det siste hevdet at hennes samvittighet var ren, og at hun på ingen måte kunne se seg skyldig i landssvik, kan antakeligvis bidra til å forklare hvorfor hun aldri ble sluppet inn i musikklivets varme igjen. Det faktum at hun gjennom hele karrieren hadde utmerket seg som en stridbar og relativt utakknemlig kollega i foreningen, kan nok være ytterligere en grunn til at ingen av hennes kolleger tilsynelatende ønsket å hjelpe eller forsvare henne etter okkupasjonen. Et slående eksempel er det fellesbrev hun sendte til Komponistforeningen, TONO og Ny Musikk i september 1945, etter å ha fått beskjed om utelukkelsen fra foreningene. I brevet langer hun med stor harme og bitterhet ut mot navngitte medlemmer i foreningen og anklager dem for hyklerske manerer, samtidig som hun rettferdiggjør sine holdninger og framhever sin rene samvittighet:

<sup>82</sup> «Er en tonekunstner ikke fullt ansvarlig for sine handlinger», *Aftenposten*, 07.11.1945, s. 4.

<sup>83</sup> RA/S-3138/0001/D/Dd/Lo156/1473, Landssviksak 11338, Brev fra Signe Lund til Erstatningsdirektoratet, datert 8. august 1945.

<sup>84</sup> RA/S-3138/0001/D/Dd/Lo156/1473, Landssviksak 11338, «Rapport til herr politimesteren i Ringerike, avgitt av etterforskningsbetjent Oddvar Dokken», datert 5. juni 1946.

<sup>85</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, II, s. 236–237.

I '38 feiret man i komponistforeningen min 70 års dag med en festmiddag, smukke taler og mange blomster. «Ja, det var før krigen», vil man invende. Ja vel – men i '42 da! Dengang feiret foreningen sin 25 års fest. Jeg var plasert [sic] på hædersplassen, fikk en tale fra formannen og i selve jubilæumsheftet danner *min* innsats for foreningens tilblivelse innledningen, og jeg får endelig den honnør, som jeg burde hat i de 25 år, nemlig som det egentlige og avgjørende opphav til samme forening. Belesset med blomster kom jeg også denne aften hjem. Også i '43!!, på min 75 års dag. Ved den anledning troppet såvel formanden som viseformanden – Arne Eggen og Grüner Hegge – opp i mitt eget hjem og koset sig der med cocktails, the og kaker i mer enn en time – og dette sammen med *utelukkende NS folk*. At de herligste blomster også dengang gjorde sin entré fra den samme kilde er vel overflødig å nevne, men jeg gjør det allikevel, da den nuværende statsminister jo har yttret [sic] at «de som hadde sendt blomster til NS folk også skulde stå til regnskap». [...] Dere kan selvsagt skade mig økonomisk, men «mennesket lever ikke av brød alene.» Måtte – hva fedrelandets tarv angår – *alle* mine kolleger og standsfeller ha *så meget* å påberope sig og *så litet* å angre, som jeg har det. En ren samvittighet er det beste et menneske kan eie, og derfor kan jeg også ha råd til å smile overbærende til alle dem, som nu prøver å sette landsforræderstemplet på mig.<sup>86</sup>

Mens det på den ene siden framstår som modig i så høy grad å stå ved det hun har gjort – noe hun ikke hadde noe som helst å tjene på etter okkupasjonen – skapte hun snarere problemer for seg selv, som både kan ha påvirket hennes sjanser for å slippe inn i musikkens varme igjen og som i forlengelsen har medvirket til å farge hennes ettermæle.

<sup>86</sup> RA/PA-144/1/P/PA/L0010/0002, Åtgjerder mot medlemmer, Brev fra Signe Lund «Til styret for: 1) Norsk Komponistforening. 2) Tono. 3) Ny musik., Klingenberggt. 5. Oslo», datert 19. september 1945.



## «Det falt seg helt naturlig at jeg straks ble grepet av Hitlers og Quislings ideer»

Signe Lund hadde mye å vinne på sitt NS-medlemskap under okkupasjonsårene, framfor alt i sin rolle som komponist og kulturpersonlighet. Samtidig er det mye som tyder på at hennes medlemskap handlet om mer enn ren opportunisme: Hun meldte seg inn i partiet fem år før Tyskland invaderte Norge – på et tidspunkt hvor NS hadde en marginal stilling i det norske samfunnet – hun meldte seg inn i NS Kamporganisasjon i desember 1940, hun arrangerte veldedighetskonserter, hun holdt et tungt ideologisk radiokåseri om Quisling og nasjonalsosialismen, og hun komponerte tre NS-sanger.<sup>1</sup> Hennes tillit til Quisling og hans lederskap var også meget sterk. I *Fritt Folk*-spalten «Hvorfor jeg er medlem av NS.» sier hun:

[Quislings] lysende intelligens, usvikelige ærlighet, dype innsikt, rike erfaringer og varme hjertelag – ja, hele hans liv og levnet er meg en borgen for at *han har rett*. Ikke en time har jeg angret på at jeg sluttet meg til ham og Nasjonal Samling. Mitt kampmerke er mitt hederstegn.<sup>2</sup>

Men hvordan havnet Signe Lund her? Som vist i kapittel 2 kjempet Lund under hele sin karriere for å oppnå anerkjennelse og suksess på nivå med sine mannlige kolleger – en kamp som gikk på bekostning av hennes familiære relasjoner og som tydelig gikk på tvers av normene for kvinnelig adferd. I selvbiografien skriver hun at hun var medlem av Det internasjonale kvinneråd, og ifølge Birgit Eika var hun også medlem av Kvinnelige Akademikerers forbund.<sup>3</sup> Under sine år i USA begynte hun også å engasjerte seg i sosialistiske kretser. «Så sant som at ønsket om en mer likelig og rettferdig fordeling av livets goder betyr sosialisme, så har jeg alltid vært socialist uten å tilhøre partiet,» skriver hun i selvbiografien, og forteller videre om hvordan hun engasjerte seg i de sosiale forholdene i Chicago under den tiden hun bodde der.<sup>4</sup> Med tanke på at Lunds tonespråk som komponist ikke er utpreget nasjonalromantisk i sin stil, passer hun heller ikke inn i NS' bilde av god norsk

<sup>1</sup> Hans Fredrik Dahl, Bernt Hagtvedt og Guri Hjeltnes, *Den norske nasjonalsosialismen: Nasjonal Samling 1933–1945 i tekst og bilder* (Pax, 1982), s. 62.

<sup>2</sup> «Hvorfor jeg er medlem av NS.», *Fritt Folk*, 13.12.1943, s. 3.

<sup>3</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, II, s. 40; Eika, *Signe Lund*, s. 76.

<sup>4</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, I, s. 137–138.

kultur, som skal bygge på «rotekte» norsk grunnlag i griegsk stil.<sup>5</sup> Likevel publiserte hun i 1942 et kulturpolitisk essay med tittelen «Kunsten skal tjene nasjonens interesser», hvor hun argumenterte for at den norske kunsten «selvsagt» skulle være nasjonal.<sup>6</sup> På grunnlag av dette framstår Lunds NS-medlemskap som en ideologisk helomvending og et stort paradoks.

I et forsøk på å forstå og forklare hvorfor og hvordan Lund endte opp som nasjonal-sosialist, tar dette kapitlet utgangspunkt i de tre paradoksale aspektene ved hennes NS-medlemskap – hennes holdninger til kvinnesaken, til sosiale spørsmål og til kulturpolitikk – og på hvert tema analyseres hennes holdninger før og under NS-tiden i lys av hverandre, og i lys av NS' ideologiske grunnlag. Stemmer egentlig inntrykket at hun gjorde en paradoksal helomvending da hun meldte seg inn i NS, eller finnes det sammenhenger som kan forklare hvordan hennes holdninger utfoldet seg slik de gjorde?

### 5.1 FØRSTE PARADOKS: «NORGES FREMTID, NORGES ÆRE / KRÆVER KVINNE, EI BLOTT MANN»

Helt fra starten av karrieren kjempet Signe Lund mot normene om at kvinnens plass var i hjemmet og at kvinner utelukkende skulle komponere småstykker til framførelse av andre borgerlige kvinner i deres hjem. Hun reiste fra sine barn for å prioritere sin egen kunstneriske utfoldelse, komponerte flere stykker i større format, og uttrykte åpenlyst sine meninger om den undertrykkende og urettferdige behandling hun mente at hun fikk på grunn av sin kjønnsstilhørighet.

Lunds kamp for likestilling mellom kjønnene på kunstfeltet, viser seg også å ha fortsatt under okkupasjonen. I essayet «Kunsten skal tjene nasjonens interesser» fra NSK-antologien *Også vi når det blir krevet...* fra 1942, går Lund nærmere inn på kvinners plass i den norske kunsten, og problematiserer de rådende forholdene.<sup>7</sup> Kvinner er ifølge Lund fremdeles i sterk minoritet, og de er langt fra å ha samme forutsetninger og muligheter som mannlige kunstnere. På tross av at utgangspunktene er vidt forskjellige, blir kvinner og menn likevel bedømt på samme grunnlag – og dermed blir kvinners kunst betraktet som mindre verdt enn mennenes. Først når kvinner har fått samme forutsetninger og muligheter som menn, kan det gi mening å gjøre en sammenligning – men veien dit er fremdeles lang:

Det må nok dessverre straks innrømmes, at vi kvinner er i sterk minoritet, når det gjelder kunsten. Og ennå er det et godt skritt fram, før vi stort sett blir anerkjent og satt på like fot med mennene. [...] [I] alminnelighet regnes skapende kunstnerinners arbeider som stående under mannens i verdi. Selv den temmelig ordinært begavede mann får en forholdsvis meget høyere plass. Og hvorfor? Er kunst, og bør den være hovedsakelig forstandsbetont? Og er det så, at mannen har større hjerne og derfor mer forstand?

Det ligger vel nærmest å tro, at kunst er mer følelsesbetont enn noe annet, og hvem vil påstå, at kvinners følelsesliv er mindre utviklet enn menns? Har hun ikke fler strenger å

<sup>5</sup> Skovdahl, «'Føreren kaller!», s. 73–89.

<sup>6</sup> Lund, «Kunsten skal tjene nasjonens interesser», s. 189–198.

<sup>7</sup> Lund, «Kunsten skal tjene nasjonens interesser», s. 189–198.

spille på enn han? Evner og vilje har hun. Er det da kraften som mangler? Den fysiske skulle vel ikke spille slik rolle i dette spørsmål, og at den kunstneriske oftere er forhånden er til fulle bevist.

[...] [Gi] den kvinne som i ung alder viser uomtvistelige skapende evner anledning til å utfolde seg og dertil noenlunde levelige kår, da først kan en dømme om hun er mannen underlegen.<sup>8</sup>

Som en innvending mot at kvinner skulle være mindre fornuftige enn menn, påpeker Lund videre at hun ikke kan komme på en eneste kvinnelig kunstner som – til forskjell fra de mannlige kollegene – har skeiet ut på modernistiske avveier. Dette, mener hun, viser at de kvinnelige kunstnerne er ansvarsfulle og bidrar med å skape god, om ikke alltid stor kunst. Den ansvarsfulle og fornuftige kvinnen trengs med andre ord sårt i det «nye», nasjonal-sosialistiske Norge.<sup>9</sup> Dette er også et hovedpoeng i NS-sangen «Heil og sæl, du norske kvinne!»: «Norges fremtid, Norges ære / kræver *kvinne*, ei blott mann».<sup>10</sup>

Mens både essayet og NS-sangen kan knyttes til NSK-aktiviteter, finnes det også eksempler på at Lunds kamp for kvinnesaken i det norske kulturlivet også foregikk i større og videre sammenhenger. Som eksempel kan nevnes den avsluttende seremonien i forbindelse med Grieg-jubileet i 1943, hvor Lund fikk mulighet til å holde en tale og benyttet anledningen til å betone kvinnesaken:

[Grieg] satte kvinnen meget høyt, og han har selv engang sagt at han aldri kunde ha skrevet sine sanger uten å ha fått den inspirasjon som hans hustru gav ha. Han har alltid talt om kvinnen med beundring og hjulpet mange kvinner fram. Det er mitt håp at Kultur- og Folkeopplysningsdepartementet vil fortsette hans verk. At Norge skal komme så langt fram i rekken av kultur nasjonene at man gir en hjelpende hånd til alle de begavede kvinner som finnes i vårt land. Det er viktig at kvinnen også i kunsten står ved mannens side, og han må hjelpe henne til det.<sup>11</sup>

Videre nevner Lund i *Sol gjennom skyer* at hun i forbindelse med et Tysklandsbesøk i 1937 fikk anledning til å dra på en ti dager land kulturreise på invitasjon fra Deutsche Frauenwerk – en tysk, nasjonalsosialistisk kvinneforening som kan regnes som en søsterorganisasjon til NSK.<sup>12</sup> Under oppholdet i Tyskland skal hun også ha truffet Else Frobenius, som hun beskriver som en framstående kulturpersonlighet med aktivt engasjement i den tyske kvinnebevegelsen. Frobenius, som tidligere hadde vært medlem av Deutsche Volkspartei, hadde siden 1933 vært et viktig kvinnelig medlem i NSDAP og blant annet utgitt boken *Die Frau im Dritten Reich: Eine Schrift für das deutsche Volk*.<sup>13</sup> Lund skriver at hun gjennom Frobenius fikk kontakt med en rekke fremragende kvinnesaksforkjempere i Berlin i 1937 – og disse gjorde et meget positivt inntrykk på henne: «[Jeg] fikk øynene opp for hvor uriktig den påstand er at den tyske kvinne bare interesserer seg for kirke, barn og kjøkken. De jeg traff var meget våkne og især sosialt aktive.»<sup>14</sup> Forestillingen om at nasjonalsosia-

<sup>8</sup> Lund, «Kunsten skal tjene nasjonens interesser», s. 194–195.

<sup>9</sup> Lund, «Kunsten skal tjene nasjonens interesser», s. 196.

<sup>10</sup> Signe Lund, «Heil og sæl, du norske kvinne!», *Fritt Folk* 18.10.1941, s. 8.

<sup>11</sup> «Edvard Grieg viste vegen, – det står til oss å følge den videre», *Fritt Folk*, 23.06.1943, s. 3.

<sup>12</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, II, s. 208–209.

<sup>13</sup> «Else Frobenius», *Fembio.org* <<https://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/else-frobenius/>> [lest 07.03.2022]; Else Frobenius, *Die Frau im Dritten Reich: Eine Schrift für das deutsche Volk* (Nationaler Verlag J. G. Huch, 1933).

<sup>14</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, II, s. 231.

lismens kvinnesyn var begrenset til «kirke, barn og kjøkken», var med andre ord tilstede allerede under 1930-årene – men som eksemplene viser, fantes det også kvinner som var opptatt av helt andre spørsmål og levde ut andre slags kvinneroller enn denne. Signe Lund passer dårlig inn i bildet av den nasjonalsosialistiske «kirke, barn og kjøkken»-kvinnen, både i sin livsstil og sine utsagn – og dette var hun ikke alene om.

Med utgangspunkt i rettssakene til kvinnene i NSKs ledelse har Brathagen påvist at det vanskelig lar seg gjøre å overføre «kirke, barn og kjøkken»-kvinnesynet til forholdene i den norske nasjonalsosialismen.<sup>15</sup> I kontrast til den tyske nasjonalsosialismens generelle oppfatning om at kvinners handlingsrom skal begrenses til hjemmene, er det eksplisitt uttrykt i NS-programmet at norske kvinner skal ha rettslig, yrkesmessig og politisk likestilling med mennene i det norske samfunnet.<sup>16</sup> Under okkupasjonen ble det til og med inngått en avtale mellom NSK og Quisling om at kvinnesaksdelen av NS' partiprogram skulle ivaretas og følges, på tross av det tyske Rikskommissariatets motstridende meninger. NSK tok denne delen av partiprogrammet svært alvorlig, og holdt til og med Quisling personlig ansvarlig for at prinsippene ble overholdt.<sup>17</sup> Faktum er at NSKs landsleder Olga Bjoners engasjement i kvinnesaken – særlig hennes sterke kritikk mot den tyske nasjonalsosialismens ufrie kvinnesyn – førte til at det oppstod kraftige spenninger mellom den tyske okkupasjonsmakten og NS. På tross av sterk motstand fra det tyske Rikskommissariatet, skal NS-ledelsen likevel ha gått langt i å forsvare Bjoners lederstilling, nettopp fordi hun utgjorde en så viktig opposisjon mot det tyske, nasjonalsosialistiske kvinnesynet.<sup>18</sup>

Brathagen har poengtert at flere av lederskikkelsene i NSK hadde hatt et politisk engasjement før de ble NS-medlemmer, og at de således var erfarne politikere. Mens Ragna Prag Magelssen – landslederen i NSKs Kultur- og opplæringsavdeling – hadde vært medlem av Hogøyres kvinneforbund, hadde NSK:s høyeste landsleder Olga Bjoner vært en nøkkelperson i Bondebevegelsen og Bondepartiet.<sup>19</sup> Utover at det i NSK er mulig å se et stort interesse for kvinnesaksspørsmål, viser innholdsfortegnelsen til NSK-antologien *Også vi når det blir krevet...* at NSK-kvinnene også interesserte seg for en rekke andre spørsmål – alt fra husmoropplæring og barneoppdragelse til «Kampen mot folkedøden», «Moderne rasehygiene», «Germanernes korstog» – og kulturpolitikk, som Lund viser i sitt essay «Kunsten skal tjene nasjonens interesser».<sup>20</sup>

Lund og NSK-kvinnene framstår altså som høyst politisk aktive, engasjerte og interesserte kvinner med stor handlingskraft og i viss grad politisk innflytelse. Dette bildet stemmer i liten grad overens med etablerte narrativer om kvinners forhold til fascistiske ideologier, hvor det ifølge Lena Berggren tegnes opp et bilde av kvinnene som passive objekter som har blitt «utsatt» for ideologien, «lokket» inn i den, eller ikke klart å forstå den

<sup>15</sup> Brathagen, *Ledelsen*, s. 24.

<sup>16</sup> Brathagen, *Ledelsen*, s. 24 og 26–27; [Nasjonal Samling], *Hvad vil Nasjonal Samling?* (Nasjonal Samlings Rikstrykkeri, 1940), s. 38.

<sup>17</sup> Brathagen, *Ledelsen*, s. 26–27.

<sup>18</sup> Brathagen, *Ledelsen*, s. 19.

<sup>19</sup> Brathagen, *Ledelsen*, s. 24.

<sup>20</sup> *Også vi*, s. 5–6.



fulle bredden og dybden av den.<sup>21</sup> En annen etablert forestilling er at kvinner i nasjonalsosialistiske bevegelser skulle ha begrenset sin aktivitet og sin tenkning til kvinne-relaterte spørsmål, og at deres innflytelse både innad i politiske partier og i den generelle ideologiske utviklingen derfor forble marginal. Det er utvilsomt slik at kvinners muligheter til politisk innflytelse i Nazi-Tyskland var begrenset, fordi nazismen – liksom andre fascistiske ideologier – baserer seg på en idé om kjønnsmessig komplementaritet.<sup>22</sup> Derimot er det ifølge Berggren en overhengende risiko for at det genereres et forvrengt bilde av virkeligheten hvis den tyske nasjonalsosialismen blir applisert som forståelsesmodell for nasjonalsosialistiske ideologier i andre samfunn.<sup>23</sup>

Berggrens argumentasjon om at nyere historieskrivning må begynne å innta et mer kritisk perspektiv når det gjelder kvinners forhold til fascistiske ideologier, er i norsk sammenheng høyst relevant. Både Lunds og NSK-kvinnenes tilfeller demonstrerer med tydelighet at bildet av de nasjonalsosialistiske kvinnene som passive objekter uten ideologisk innsikt, rett og slett ikke holder. Det gjør heller ikke oppfatningen om at NS var et kvinnefiendtlig parti – faktum er at likestilling til og med var satt opp som et viktig punkt i deres partiprogram. På grunnlag av dette er det mulig å konstatere at den norske nasjonalsosialismens kvinnesyn faktisk ikke står i strid med Signe Lunds egne holdninger til kvinnesaken og likestilling – i NS, og særlig i NS' Kvinneorganisasjon, fant hun snarere en sammenheng hvor hun kunne fortsette å dyrke sin interesse for å bedre kvinnelige komponisters kår i det norske musikklivet. Lunds NS-medlemskap er dermed ikke et paradoks i forhold til hennes syn på kvinnesaken.

## 5.2 ANDRE PARADOKS: EN SOSIALIST «I ORDETS BESTE BETYDNING»?

I *Fritt Folk*-spalten «Hvorfor jeg er medlem av NS» sier Signe Lund i 1943:

Jeg har helt fra mine unge år vært interessert i politikk, har reist meget og har brukt mine øyne og ører best mulig. Forholdene i England og især i USA – som jeg gjennom en lang årrekke har hatt anledning til å studere – har «æren» av å ha gjort meg til sosialist (i ordets beste betydning). Det falt derfor helt naturlig at jeg straks ble grepet av Hitlers og Quislings idéer, og da jeg i 1935 hadde den lykke personlig å lære vår Fører å kjenne, visste jeg straks hva jeg hadde å gjøre.<sup>24</sup>

At Signe Lund åpent kaller seg sosialist i en nasjonalsosialistisk avis, framstår ikke bare som et paradoks, men også som et ytterst kontroversielt utsagn med tanke på at kommunismen var en av nasjonalsosialismens hovedfiender: I NS' partiprogram fra 1940 står det med versaler at «Kommunisme – jødedom – kapitalisme – er ett og det samme», hvilket utdypes med en forklaring på hvordan den «internasjonale jødedom» opererer på øst-

<sup>21</sup> Lena Berggren, «Översikt: Fascismen och kvinnorna – misogynt förtryck eller kvinnlighetens förverkligande?», *Historisk Tidskrift* 123:4 (2003), s. 584.

<sup>22</sup> Berggren, «Fascismen och kvinnorna», s. 585.

<sup>23</sup> Berggren, «Fascismen och kvinnorna», s. 583.

<sup>24</sup> «Hvorfor jeg er medlem av NS», *Fritt Folk*, 13.12.1943, s. 3.

og vestfronten samtidig.<sup>25</sup> Mens fienden på høyresiden defineres som kapitalister, består fienden på venstresiden, ifølge partiprogrammet, av den reformistiske marxismen, sosialdemokratiet, og den revolusjonære kommunismen – og som bevis på at kommunismen er jødisk-styrt, nevnes at Karl Marx var sønn av en rabbiner.<sup>26</sup> I denne konteksten er det besynderlig at Lund så åpent velger å kalle seg for sosialist, og at hun dessuten betrakter sitt NS-medlemskap som en naturlig følge av sin interesse for sosiale spørsmål tidligere i livet. Hvordan kan det forklares?

I *Sol gjennom skyer* løper Lunds interesse for politikk og sosiale spørsmål som en rød tråd gjennom hele hennes livshistorie. Liksom i Fritt Folk-spalten beskriver hun seg også her som «sosialist», men gir i denne sammenhengen en mer konkret forklaring: «Jeg har – fra mine unge dager – alltid vært interessert i politikk. [...] Så sant som at ønsket om en mer likelig og rettferdig fordeling av livets goder betyr socialisme, så har jeg alltid vært sosialist uten å tilhøre partiet».<sup>27</sup> Dette innefatter ikke bare kvinnens stilling i samfunnet, men også samfunnets mindre pengesterke grupper: Gjennom selvbiografien dukker forskjellige aspekter av sosial urettferdighet til stadighet opp, både i lengre utlegninger og som små hint – for eksempel når hun beskriver velstanden i Holland, hvor hun var på reise en sommer under Første verdenskrig.<sup>28</sup> Med utgangspunkt i et «rent og innbydende» borgerlig hjem hvor hun var på besøk under dette opphold, beskriver hun stort sett alt som perfekt, med et par vesentlige unntagelser: «[Kanskje] kunde jeg ha ønsket en litt modnere forståelse av enkelte spørsmål, hvor vi i Norge var kommet betydelig lengere, f. eks. de sosiale og m.h.t. Kvinnens plass i samfundet,» skriver hun.<sup>29</sup> Et annet eksempel er de fattige forholdene som rådet i Wien etter første verdenskrig, hvilket Lund selv fikk kjenne på kroppen under en reise dit. Hun skriver at hun fikk dårlig samvittighet av å se andre sulte og leve under elendige kår, og at hun derfor ved flere anledninger valgte å spise middag i suppekjøkkener i stedet for på restaurant.<sup>30</sup> Hun skriver også at hun i samarbeid med den norske Wienerbarnkomité hjalp til med å bringe 900 østerrikske barn til Norge sommeren 1920.<sup>31</sup>

Mot slutten av 1910-årene, og ved slutten av Lunds opphold i USA, ser hennes interesse for de «sosiale spørsmål» ut til å ha nådd et slags høydepunkt i og med at hun oppdaget det amerikanske, sosialistiske bondepartiet Non-Partisan League (NPL).<sup>32</sup> I selvbiografien sammenligner hun partiet direkte med Nasjonal Samling, og beskriver det videre på følgende måte:

[I Nord-Dakota] var nemlig et ganske sterkt og forholdsvis nytt politisk parti, «The Non Partisan League» kommet sterkt i forgrunnen. På mange måter lignet det vårt «Nasjonal Samling» – om enn i aller første rekke et bondeparti. – Bøndene hadde i en lang årrekke vært stebarn – ikke bare i den staten, men i de aller fleste –, de var blitt utnyttet, til dels utpint

<sup>25</sup> *Hvad vil Nasjonal Samling?*, s. 17–18.

<sup>26</sup> *Hvad vil Nasjonal Samling?*, s. 18–19.

<sup>27</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, I, s. 137.

<sup>28</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, I, s. 183–184.

<sup>29</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, I, s. 184–185.

<sup>30</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, II, s. 28.

<sup>31</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, II, s. 33–34.

<sup>32</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, I, s. 137–138.

kan man si. [...] Og nu hadde da endelig en hel del av disse hjemløste mennesker sluttet seg sammen for å rette på forholdene. Selvsagt vakte det en storm av uvilje hos pengemakten og de reaksjonære elementer, og det blev en forferdelig hissig kamp.<sup>33</sup>

I forskningslitteraturen beskrives NPL som et populistisk bondeparti med forankring i Nord-Dakota og Minnesota, som hadde sin hovedsakelige blomstringstid i perioden 1915–1922.<sup>34</sup> Partiet framstod som svært radikalt og kontroversielt i det politiske klimaet: De sterkeste kritikerne hevdet at partiet hadde en fiendtlig innstilling til sitt eget land, at det propagerte for sosialisme, at det var fortaler for et promiskuøst seksualsyn som truet ekteskapets hellighet, og at det var ødeleggende for kristendommen. Bak disse anklagene lå også tydelige implikasjoner om kjønn, hvor NPL-menn og -kvinner ble anklaget for ikke å være maskuline respektive feminine nok.<sup>35</sup> Det ble også hevdet at fri kjærlighet ikke bare ble praktisert av NPL-medlemmene, men at de også ville undervise skoleelever om dette dersom de fikk stillinger ved de offentlige skolene. I denne forbindelsen ble det henvist til «farlige» bøker av Upton Sinclair, Ellen Key, Lev Trotskij og Charles Beard.<sup>36</sup>

Signe Lunds NPL-tid sammenfaller i stor grad med partiets blomstringstid. Rundt 1919–1920 hadde Lund flyttet til Mayville i Nord-Dakota på grunn av et jobbtillbud som musikkdirektør ved Mayville State Normal School.<sup>37</sup> Allerede før hun flyttet hadde hun begynt å engasjere seg i NPL-kretser, men engasjementet økte etter at hun hadde etablert seg i Mayville. Hennes sosialistiske sympatier og engasjement for det radikale partiet førte imidlertid til at hun etter kort tid måtte si opp stillingen og forlate byen.<sup>38</sup> Om intrigen og kontroversene skriver hun i selvbiografien:

[Både] privat og offentlig – var jeg blitt beskyldt for å være betalt agent for N. P. L., anarkist, ekspert rådgiver [sic] i barnebegrensning og fri kjærlighet, lærer, ikke i musikk, men revolusjonær socialisme, – og meget, meget mer. [...]

Min ‘brøde’ bestod i – som nevnt – at jeg hadde stillet mig på bøndernes side mot deres undertrykkere, og at jeg prøvet å hjelpe en uskyldig forfulgt og dømt kvinne til sin soleklare rett.<sup>39</sup>

De forskjellige trekkene som NPL-kritikere generelt trakk fram – at de var anarkister, praktiserte fri kjærlighet og propagerte for sosialisme – viste seg altså å ramme Signe Lund også. Hun ble i tillegg fortalt at det gikk rykter om at hun lånte ut farlige bøker til sine elever – deriblant bøker av Ellen Key, som også var beryktet blant NPL-kritikerne.<sup>40</sup> I selvbiografien kommer det også fram at hun allerede før hun oppdaget NPL, leste og satte pris på litteratur av Upton Sinclair.<sup>41</sup>

Når Lund under okkupasjonen kaller seg selv for «sosialist i ordets beste betydning», er det med stor sannsynlighet NPLs politiske syn som Lund først og fremst viser til. Gjen-

<sup>33</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, I, s. 220.

<sup>34</sup> Kim E. Nielsen, «‘We all Leaguers by our house’: Women, Suffrage, and Red-Baiting in the National Nonpartisan League», *Journal of Women’s History* 6:1 (1994), s. 31.

<sup>35</sup> Nielsen, «‘We all Leaguers by our house’», s. 39.

<sup>36</sup> Nielsen, «‘We all Leaguers by our house’», s. 40–41.

<sup>37</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, I, s. 234–235.

<sup>38</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, I, s. 222–223; 239–240.

<sup>39</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, I, s. 241.

<sup>40</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, I, s. 238–239.

<sup>41</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, I, s. 137.

nomgangen av hennes politiske holdninger både før og under okkupasjonen viser at hun ønsket rettferdig fordeling av samfunnets goder og bedre kår for de svakerestilte i samfunnet. Dette dreier seg med andre ord om et slags likestilling på tvers av kjønns- og klassegrenser. Dette synet bar hun også med seg inn i nasjonalsosialismen. I radiokåseriet «Vår fører» fra 1941, benyttet hun for eksempel anledningen til å trekke inn både et kvinne- og klasseperspektiv når hun snakket om NS' vei inn i framtiden:

Og like så visst som vi har *menn* som kan og vil kjempe for rett og rettferdighet, like så sikkert er det at mange norske *kvinner* gleder seg over det store som nu skjer her hjemme, og som rekker mennene sin hånd til samarbeide. [...] Kan det være mulig at [motstanderne] motsetter sig at *alle* våre landsmenn – ikke bare en liten procent – skal få levelige og lykkelige kår? Har de satt sig til opgave å forskjertse vår frihet? – Nei, jeg vil ikke og kan ikke tro dette om vårt prektige folk, som jeg – ved mange hundre foredrag i utlandet – alltid har fremholdt som så *rettskaffent* og *rett-tenkende*. Jeg vil heller ikke tro at de er forblindet eller sover.<sup>42</sup>

Med tanke på at NPL så tydelig profilerte seg som et bondeparti, og at Lund selv oppfattet det som sammenlignbart med NS, framstår ikke lenger hennes «sosialistiske» fortid som et paradoks i forhold til hennes innmeldelse i NS. I hennes egen idéverden ser det snarere ut som hun oppfattet NS-medlemskapet som ytterligere et trinn videre i samme retning som hun hadde påbegynt allerede i slutten av 1910-årene. Derimot gjenstår fremdeles spørsmålet om hvordan dette henger sammen med NS' anti-kommunistiske holdninger.

Basert på hva forskningslitteraturen om Nasjonal Samling og norsk nasjonalsosialisme har vist de siste tre årtiendene, kan en mulig forklaring dreie seg om at Nasjonal Samling var et parti med mange interne splittelser og mange forskjellige tanker, ideer og viljer. Øystein Sørensen har tidligere problematisert forestillingen om NS' innstilling som grunnleggende anti-sosialistisk i forhold til deres holdninger i sosiale spørsmål, og påpekt at det i partiprogrammet fra 1934 står at NS vil ha en «norsk, ny og sann socialisme».<sup>43</sup> NS var nok både anti-kapitalistiske og anti-kommunistiske – men den framtidvisjon de bygget sitt ideologiske program ut fra, var preget av en idé om sosial rettferdighet.<sup>44</sup> Antakeligvis er det dette NS mener, når de i partiprogrammet erklærer at de ønsker seg en «norsk, ny og sann socialisme». Samtidig påpeker Sørensen at det faktisk fantes en venstrestrømning i NS, hvor det er mulig å skille ut to hovedgrupperinger. Den første gruppen var primært opptatt av arbeiderklassens og fagbevegelsens interesser og bestod av medlemmer med bakgrunn i alt fra Arbeiderpartiet og LO til syndikalistiske kretser. Den andre gruppen bestod i sin tur av tidlige NS-medlemmer med sosialistisk orientering. Gruppens lignende interesser førte dem sammen etter invasjonen i april 1940, og ledet i 1941 til en formell fusjon da LO-apparatet ble overtatt av NS.<sup>45</sup>

På tross av dette ble begrepet «sosialisme» oppfattet som betent og vanskelig å bruke. I forbindelse med at partiet gjennomgikk en medlemskrise i 1938, foretok Quisling derfor en terminologisk opprydning og slo fast at termen «sosialisme» var for kompromittert til at den kunne brukes. I stedet skulle termen «nasjonalisme» være den overgripende be-

<sup>42</sup> «Komponisten Signe Lund holdt forleden dag følgende radiokåseri», *Fritt Folk*, 17.05.1941, s. 3.

<sup>43</sup> Øystein Sørensen, *Hitler eller Quisling* (Cappelen, 1989), s. 152.

<sup>44</sup> Sørensen, *Hitler eller Quisling*, s. 152.

<sup>45</sup> Sørensen, *Hitler eller Quisling*, s. 154.

tegnelsen på partiets ideologi.<sup>46</sup> Denne oppfatningen kom derimot til å endre seg igjen i forbindelse med okkupasjonen: Da var partiet raskt ute med å ta til seg begrepet «nasjonalsosialisme», og begynte i den forbindelse også å benytte seg av «sosialisme» som selvstendig begrep igjen – dette var ikke minst nyttig i sammenhenger hvor partiet henvendte seg til arbeidere i forsøk på å verve dem til partiet.<sup>47</sup>

NS var med andre ord et parti hvis ideologiske landskap var fylt av splittelser og interne motsetninger. Internt fantes det mindre grupperinger som trakk i vidt forskjellige retninger, og på tross av at partiet klart og tydelig formulerte kommunismen som en av deres hovedfiender, har de prøvd å bygge opp et ideologisk grunnlag hvor sosial rettferdighet skulle utgjøre en viktig hjørnestein. I partiprogrammet fra 1940 vender seg NS direkte til arbeiderne, og forklarer at forskjellen mellom nasjonalsosialismen og den internasjonale, marxistiske sosialismen, nettopp ligger i betoningen av det nasjonale:

Nasjonal Samling er således i ordets egentlige forstand en ARBEIDER-REISNING, og den er i motsetning til den marxistiske arbeiderbevegelse *nasjonal*, og den vil *social rettferd* for *hele* det norske folk. [...] NASJONAL SAMLING ER DEN NYE OG DEN NASJONALE ARBEIDER-REISNING.<sup>48</sup>

Dermed viser det seg at heller ikke Lunds kamp for rettferdighet og likestilling, eller hennes utsagn om at hun er «socialist i ordets beste betydning», er et ideologisk paradoks – hverken i lys av hennes holdninger tidligere i livet, eller i lys av Nasjonal Samlings ideologiske grunnlag.

### 5.3 TREDJE PARADOKS: «KUNSTEN SKAL SELVSAGT VÆRE NASJONAL»

Da NS publiserte sitt valgprogram i 1934, var de det første partiet i Norge som hadde en offisiell, uttalt kulturpolitikk. Ifølge *Norges Musikkhistorie* hadde ingen andre partier på dette tidspunktet oppfattet det som nødvendig å utforme noen bevisst eller strategisk kulturpolitikk, fordi all kulturell aktivitet i utgangspunktet ble oppfattet som privat, og dermed stod utenfor den politiske sfærens rammer.<sup>49</sup> At musikk er upolitisk, var også – som Elef Nesheim har konstatert – en alminnelig holdning blant musikklivets aktører gjennom store deler av okkupasjonsårene. Først fra vinteren 1944 hadde den alminnelige oppfatningen snudd til det omvendte – noe som Nesheim påpeker hadde vært en selvfølge for okkupasjonsmakten fra krigens første dag.<sup>50</sup>

For NS hadde kulturpolitikken en helt grunnleggende betydning. Partiet hadde fra starten av basert seg på en idé om at Norge befant seg i en alvorlig brytningstid, og at nasjonens skjebne var helt avhengig av det norske folk fant tilbake til sin særegne, nasjonale identitet.<sup>51</sup> Etter den tyske invasjonen i april 1940 skrudde partiet opp retorikken kraftigere, og

<sup>46</sup> Sørensen, *Hitler eller Quisling*, s. 153.

<sup>47</sup> Sørensen, *Hitler eller Quisling*, s. 157.

<sup>48</sup> *Hvad vil Nasjonal Samling?*, s. 27.

<sup>49</sup> *Norges Musikkhistorie*, IV, s. 147.

<sup>50</sup> Elef Nesheim, *Et musikkliv i krig: Konserten som politisk arena: Norge 1940–45* (Norsk Musikkforlag, 2007), s. 132–133.

<sup>51</sup> [Nasjonal Samling], *Orden, Rettferd og Fred* (Forlag, 1934), s. 2.

hevdet at en «nasjonal gjenreisning» nærmest var den eneste redningen fra en truende undergang: «I denne korte tid avgjøres vårt folks skjebne for århundrer fremover. Ut av verdensstormenes harde prøvelse må som i 1814 stige fram et nytt Norge, frelst og fritt, støpt selvstendig i en ny tids form.»<sup>52</sup>

Nasjonal Samlings idé om den nasjonale egenart var i høy grad knyttet til den nasjonalromantiske kulturbevegelsen, som i sin tur kan knyttes til 1800-tallets nasjonsbygging og ønsket om å oppdage det skjulte, «egentlige» Norge.<sup>53</sup> Som Benjamin Curtis har konstatert, har nasjonalistiske bevegelser gjerne brukt kultur som et nyttig politisk redskap nettopp for nasjonsbygging, mye takket være kulturens evne til å si noe om nasjonens historiske bakgrunn, i tillegg til at den kan illustrere nasjonens landskap og bruke nasjonens eget språk.<sup>54</sup>

Nasjonal Samling så seg som arvtager av 1800-tallets nasjonsbygging, og knyttet seg dermed tydelig til nasjonalromantikkenes kulturnasjonalistiske program.<sup>55</sup> På musikkens område ble Edvard Grieg en viktig veiviser i kampen mot nasjonens og folkets undergang: Griegs metode å komponere ny musikk «på nasjonalt grunnlag» var ifølge NS den riktige oppskriften på hvordan ny kunst skulle skapes i det framtidige, nasjonalsosialistiske Norge. NS-politikeren Rolf Jørgen Fuglesang, som overtok kulturministerposten etter Gulbrand Lundes plutselige død i oktober 1942, hevdet for eksempel at Grieg oppnådde størst resultater etter at han begynte å komponere nasjonalt, og at dette skulle stå som et viktig eksempel på den nasjonale egenartens betydning for Norges framtid:

Han var en ukjent, upåaktet komponist helt til han traff vår annen store tonekunstner, Richard Nordraak, som allerede lenge hadde vært klar over de store verdier vi har i vår folke-musikk, og som fikk den aller største betydning for den unge Griegs utvikling. Grieg gjorde Nordraaks program til sitt, og først etter at han var kommet til full forståelse av våre nasjonale verdier på musikkens område, nådde han det virkelig geniale i sine komposisjoner.

Vårt folks oppgave i dag må være å finne tilbake til det roekte grunnlag, det eneste grunnlag som en med trygghet kan bygge framtiden på. Vårt folk må finne tilbake til seg selv og på dette grunnlag reise det nye.<sup>56</sup>

Det finnes i tillegg eksempler som viser at NS i høy grad knyttet seg til Herders idé om at ethvert folk har sitt eget, særpregede musikalske uttrykk, som i sin tur representerer folkets nasjonale karakter. Videre sympatiserte NS også med det Benjamin Curtis har betegnet som «primordialisme» – en idé om at det finnes en naturlig og konstant nasjonalfølelse som flyter i blodet til folket, hvilket i sin tur innebærer at det nasjonale med nødvendighet er etnisk betinget.<sup>57</sup> Av enkelte NS-profiler ble dette betraktet som en mulighet å bruke kultur for å manipulere de etniske nordmenn som ennå ikke hadde akseptert NS og nasjonalsosialismen. Oslos byfogd Wilhelm Christie uttrykte for eksempel i forbindelse med

<sup>52</sup> *Hvad vil Nasjonal Samling?*, s. 33.

<sup>53</sup> Øystein Sørensen, «Hegemonikamp om det norske – Elitenes nasjonsbyggingsprosjekter 1770–1945», i *Jakten på det norske: Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet*, red. av Øystein Sørensen (Ad Notam, 1998), s. 28.

<sup>54</sup> Benjamin Curtis, *Music Makes the Nation: Nationalist Composers and Nation Building in Nineteenth-Century Europe* (Cambria, 2008), s. 3 og 8.

<sup>55</sup> Sørensen, «Hegemonikamp om det norske», s. 42–43.

<sup>56</sup> «Bare som nordmenn kan vi gjøre vår innsats i det germanske samarbeid», *Aftenposten*, 15.02.1943, s. 3.

<sup>57</sup> Skovdahl, «'Føreren kaller!», s. 79; Curtis, *Music Makes the Nation*, s. 27–28.

feiringen av Griegs 100-årsjubileum i 1943: «Det er ikke så lett å tale et folk til rette. Kanskje er det lettere å påvirke følelsene gjennom musikken. [...] Grieg gav seg selv for lang og folk og lot sin kunst tjene Norge og nordmennene. Naturfølelsen i hans musikk taler umiddelbart til oss.»<sup>58</sup>

Når Signe Lund publiserer sitt kulturpolitiske essay «Kunsten skal tjene nasjonens interesser» i 1942, skriver hun helt i overensstemmelse med NS' kultursyn:

Selvsagt skal kunsten være nasjonal. Og det er visst ingen fare for, at vi her i Norge skal komme til å mangle impulser til en alltid rikere utfoldelse av vår egenart, så mange kilder som vi har å øse av gjennom vår gamle, ofte stolte, historie, vår sagalitteratur, våre folkeviser, vår skjønne bygdekunst, ærverdige byggverk og sist men ikke minst, vår ubeskrivelig herlige natur.<sup>59</sup>

Deretter begynner Lund imidlertid å problematisere den ytterliggående ideen om en «heilnorsk» kultur, og argumenterer for at det også må være tillatt å komponere i «internasjonal» stil:

Men en ting må ikke glemmes: Det eneste språk i verden som er helt internasjonalt er kunstens, og da særlig musikkens. Derfor kan det bli farlig å fordype seg utelukkende i det nasjonale. Hvis en bare unngår å la seg påvirke av den slette markskrikereske, hypermoderne og uekte utenlandske kunst, har det jo alltid vært, og vil visstnok fremdeles vedbli å være fruktbringende og berikende å reise og studere i andre land, selv om en derved risikerer å få impulser som ikke er strengt norske.

Skulle det «heilnorske» synet gjennomføres helt ut i kunsten, da ville det se ille ut for mange, ja for de fleste av våre kunstnere. Og det er vel ikke meningen.

Vi har mange som av fødsel, miljø og anlegg alltid vil vedbli å være helt ut nasjonale i sin kunst, og godt er det. Men alle vi andre med det internasjonale islett, må få arbeide videre i samme spor som før, forutsatt at våre ytelser er ærlige og gode.<sup>60</sup>

Ved å plassere seg selv i en kategori med komponister som skriver musikk i internasjonal stil, kan det altså se ut til at Lund her går imot NS' eget kultursyn. Motsetningen mellom Lund og NS ser imidlertid ut til å kunne forklare med at de brukte forskjellige uttrykk og formuleringer for å beskrive den norske kulturens fiende, som de i grunnen var enige om hvem var. Som NS uttrykker det i sitt partiprogram fra 1940, består fienden av jøder, kapitalister og kommunister, som egentlig er ett og det samme, og som driver en stor konspirasjon med formål å undergrave alle nasjoner og legge hele verden under seg.<sup>61</sup> For å redde Norge fra «nasjonal utslettelse» må internasjonalismen dermed bekjempes med en norsk, nasjonal gjenreisning.<sup>62</sup> Når Signe Lund snakker om det «internasjonale» i sitt essay, framstår det imidlertid som at hun først og fremst tenker på kultur utenfor Norges grenser i største alminnelighet, uten at det nødvendigvis har noe med jøder, kapitalister og kommunister å gjøre. Derimot sier hun seg enig i at den «uekte» utenlandske, markskrikereske og hypermoderne kunsten må bekjempes – og roten til den truende, modernistiske faren, er nettopp jødene og «kulturbolsjevikene»:

<sup>58</sup> *Fritt Folk*, «Det 19. århundre en åndelig vikingtid i det norske folks historie.» 10.06.1943, s. 1.

<sup>59</sup> Lund, «Kunsten skal tjene nasjonens interesser», s. 192.

<sup>60</sup> Lund, «Kunsten skal tjene nasjonens interesser», s. 192–193.

<sup>61</sup> *Hvad vil Nasjonal Samling?*, s. 17–19.

<sup>62</sup> *Hvad vil Nasjonal Samling?*, s. 31.

Det reiste seg nok mange og alvorlige stemmer mot denne stadig om seg gripende fare i kunsten, men dens forkjempere var sterke og blant dem var jødene – forvirringens mestere – alltid i forgrunnen. [...]

At kunsten har utartet slik får i første rekke de selvbestaltede tonangivende [sic] i alle kunstgrener ta ansvaret for. Hvor uendelig mange høyt begavede og ærlige skapende kunstnere er ikke i disse årene blitt offer for de blokkdannelser av kulturbolsjeviker, som hvert land i en fart fikk stablet på benene.<sup>63</sup>

Som nevnt i kapittel 3.2 hadde Lund allerede i 1920-årene et musikkssyn som bygget på en idé om at musikk grunnleggende sett består av harmonier og melodier, og at disharmoniske tendenser i andre komponisters musikk derfor er unaturlig og ikke-musikalsk. Som Lund uttrykte det den gangen, var det de mannlige komponistenes higen etter å eksperimentere og være innovative, kombinert med den mannsdominerte kritikerstanden, som bar skylden for at musikken utartet slik.<sup>64</sup> Etter at hun oppdaget nasjonalsosialismen, beholdt hun samme grunnsyn, men utfoldet det videre i en radikalisert anti-semittisk og anti-modernistisk retning. I essayet skriver hun med beundring om Hitlers «Ausstellung entarteter Kunst» som hun fikk oppleve i München i 1937, og skjuler på ingen måter sin forakt for modernismen:

Den kunstelsker som i 1937 hadde anledning til å se den skrekkinngydende: «Ausstellung entarteter Kunst» i München – et utvalg av «kunstverker» samlet fra museer og andre steder i Tyskland – må til evige tider være Adolf Hitler takknemlig fordi han hardhendt, men med fullgod rett – trakk sløret bort fra all denne uhumskheten. Ord kan ikke beskrive den avsky og vemmelse jeg følte ved betraktningen av de aller fleste arbeider, det være seg malerier eller skulptur. [...]

Hva er kunstens oppgave? Er det ikke den å gi menneskene gode impulser, fred i sinnet, glede i arbeidet? Eller er den til for å såre de edlere følelser i menneskesjelen, nedbrytende, enerverende, innvirkende på de slette instinkter?<sup>65</sup>

Paradoksalt nok forteller Lund i *Sol gjennom skyer* at hun i forbindelse med samme reise i 1937, benyttet anledningen til å studere for Paul Hindemith. I denne forbindelsen er ikke tonen overfor modernismen like tydelig preget av avsky, men som nevnt i kapittel 2.1 (s. 30) innrømmer hun villig at hun ikke forstod det modernistiske tonespråket.<sup>66</sup>

Lund ble således aldri noen modernistisk komponist – men heller ikke noen typisk nasjonalromantiker. Til tross for at hun innvender at det må være lov å komponere internasjonalt – så lenge det ikke er modernistisk – tyder hennes verkkatalog på at hun likevel har forholdt seg til de nasjonalromantiske ideene, og at hun har funnet sine egne grep for å uttrykke det nasjonale. I stedet for å bygge musikken på folketone, finnes det blant annet tydelige eksempler på hvordan hun utnytter tonemaleri og tekstinnhold for å formidle assosiasjoner til den norske naturen. Som eksempel kan nevnes hennes samling av fem *Naturstemninger* for klaver (op. 61), med titlene «I baaten», «Sommernatt», «Ved bækken», «Paa villspor i skogen» og «Paa vidderne».<sup>67</sup> Utover at disse stykkene har konkrete titler i poetisk stil, er det musikalske materialet også tydelig suggestivt og tone-

<sup>63</sup> Lund, «Kunsten skal tjene nasjonens interesser», s. 190.

<sup>64</sup> *Morgenavisen* 26.11.1912, s. 2.

<sup>65</sup> Lund, «Kunsten skal tjene nasjonens interesser», s. 190–191.

<sup>66</sup> Lund, *Sol gjennom skyer*, II, s. 208–209.

<sup>67</sup> Signe Lund, *Naturstemninger*, op. 61, (Norsk Musikforlag, 1928).



malende. (se kap. 3.3, s. 71) Et annet eksempel er de to kantatene *Ibsen-kantate* (op. 23) og *Hvem er du med de tusind navne?* (u. Op.nr.), også kalt *Bjørnson-kantaten*, som hyller to av Norges mest symboltunge nasjonalskaldere.<sup>68</sup> I tillegg har Lund skrevet flere sanger med nasjonalromantiske titler og innhold, som «Du Lann» og «Mor Norge».<sup>69</sup>

I lys av Lunds samlede produksjon er det også mulig å se hvordan hennes NS-sanger gjenspeiler den radikalisererte oppfattelsen om musikkens vesen som hun utfoldet etter at hun ble medlem av NS. Dette gjelder framfor alt «Føreren kaller!» og «Heil og sæl, du norske kvinne!», som begge tekstmessig rimer godt med NS' nasjonalistiske og primordiale ideer. Begge sangtekstene preges klart og tydelig av beskrivelser av den «typisk» norske naturen, som i sin tur kobles direkte til nordmannens kropp og blod:

«Heil og sæl, du norske kvinne!»,  
andre strofe

Hører du ei all naturen  
kaller på deg uten ord,  
lokker gjennom fosseduren,  
taler mildt fra alt som gror,  
nynner under elvens brusen,  
jubler i et fuglekor,  
maner gjennom skogens susen,  
roper høyt fra fjell og fjord.<sup>70</sup>

«Føreren kaller!»,  
andre og tredje strofe

Atter står våren i lysegrønn drakt  
– den som med ungdommens håp er i pakt –  
sprenger hver lenke som binder.  
Blir til en stigende, brusende flod,  
som både skremmer og lokker ditt blod,  
tvinger deg fremad og ildner ditt mot  
inntil din angst helt forsvinner.

Du har det skjønneste land på vår jord,  
– elsket og æret, i toner og ord –  
det gav deg ryggrad og krefter.  
No kommer landet med krav på sin lønn,  
vis da at du er en fullverdig sønn,  
lytt til ditt blods røst – i håp og med bønn:  
«Signe vårt Norge herefter.»<sup>71</sup>

I begge tekstene beskriver Lund naturens iboende evne til å «kalle på» nordmannen direkte gjennom blodet, uten at ord må brukes. Bildene hun tegner opp er både brutale og skremmende, samtidig som jublende fuglekor og «våren i lysegrønn drakt» fungerer som påminnelser om håpet og lyset som likevel finnes, tross krigen. I begge sangene følges beskrivelsen av naturens lokkende stemme av en strofe hvor nordmannen dermed naturlig vil påvirkes og overtales til å følge Quisling og Nasjonal Samling – helt i samme ånd som Wilhelm Christie ga uttrykk for i 1943:

<sup>68</sup> Nasjonalbiblioteket, musikkmanuskripter av Signe Lund: *Ibsen-kantate*, Mus.ms.a 5475; *Hvem er du med de tusind navne?*, Mus.ms.a 5474.

<sup>69</sup> Nasjonalbiblioteket, musikkmanuskripter av Signe Lund: «Du Lann», Mus.ms.a 7451; «Mor Norge», Mus.ms.a 5480.

<sup>70</sup> Signe Lund, «Heil og sæl, du norske kvinne!», *Fritt Folk* 18.10.1941, s. 8.

<sup>71</sup> Signe Lund, «Føreren kaller!», *Fritt Folk* 17.05.1943, s. 9.

«Heil og sæl, du norske kvinne!»,  
 tredje strofe  
 Følg vår Fører, han vil lære  
 deg din plikt mot folk og land.  
 Norges fremtid, Norges ære  
 krever kvinne, ei blott mann.  
 sammen vil vi løfte stener,  
 som har hindret kropp og sjel  
 i å nå det mål vi tjener:  
 Alles lykke. – Heil og Sæl.

«Føreren kaller!»,  
 fjerde strofe  
 Føreren kaller til kamp hver en mann.  
 Han tente frihetens fakkell i brann,  
 selv er han baunen som brenner.  
 Stø som et fjell, med et hjerte av ild,  
 høyreist av ånd, med et varmende smil  
 viser han veg. For han vet, den er til.  
 Følg ham kun trygt – hva enn hender.

Musikken i NS-sangene – «Ein for alle» inkludert – bygger i sin tur på den norske korttradisjonen. Mens «Heil og sæl, du norske kvinne!» finnes i arrangement for blandet kor, er «Føreren kaller!» og «Ein for alle» skrevet for mannskor.<sup>72</sup> Videre har det også vist seg at den firstemmige satsen til «Føreren kaller!» i sin helhet er hentet fra studentermarsjen «Frem under fanen» som Lund komponerte allerede i 1896. Studentermarsjen var et bidrag til en sangkonkurranse som avisen *Ørebladet* utlyste samme år, med ambisjon om å lage en ny studentermarsj som kunne erstatte den svenske «Sjungom studentens lyckliga dag», som de norske studentene hadde brukt i mangel på en egen sang.<sup>73</sup> Når Signe Lund i 1943 gjenbruker nøyaktig samme musikalske materiale til «Føreren kaller!», skriver hun seg med andre ord direkte inn i den norske mannskor- og studentersangtradisjonen fra brytningstiden for unionsspørsmålet, på et tidspunkt hvor studentersangmiljøet hadde begynt å engasjere seg i nasjonalitetsbevegelsen.<sup>74</sup>

Med sitt kultursyn og sin musikk viser Signe Lund klart og tydelig at hun hadde god kjennskap til både tyske og norske nasjonalsosialistiske ideer på kulturområdet. Samtidig demonstrerer hun et reflektert blikk i essayet «Kunsten skal tjene nasjonens interesser», idet hun problematiserer en alt for fanatisk opptatthet av det nasjonale i musikken. Med utgangspunkt i essayet og *Sol gjennom skyer* er det tydelig at hennes musikkssyn under okkupasjonen ikke har forandret seg på et grunnleggende nivå siden 1920-årene – det har snarere utfoldet seg i en mer radikal retning, og fått et anti-semittisk preg. Videre viser hennes komposisjoner fra okupasjonsårene og i årene før Andre verdenskrig hadde brutt ut, at hun – til tross for at hun ikke egentlig kan sies å være en utpreget nasjonal komponist – likevel forholdt seg til det nasjonale, men utviklet sine egne grep for å uttrykke det. I det musikalske materialet – framfor alt i NS-sangene «Føreren kaller!» og «Heil og sæl, du norske kvinne!» – er det mulig å identifisere en radikaliseringsprosess av de nasjonale elementene i Lunds komposisjonsarbeid, i tråd med hennes musikkestetiske holdninger. Signe Lunds kultursyn og hennes eget musikalske tonespråk før respektive under okkupasjonen, behøver dermed ikke betraktes som et paradoks.

<sup>72</sup> Signe Lund, «Heil og sæl, du norske kvinne!», *Fritt Folk* 18.10.1941, s. 8; «Føreren kaller!», *Fritt Folk* 17.05.1943, s. 9; «Ein for alle», Nasjonalbibliotekets manuskriptsamling, Mus.ms.a 5466.

<sup>73</sup> Skovdahl, «'Føreren kaller!», s. 81.

<sup>74</sup> *Norges Musikkhistorie*, III, s. 194–195; Anne Jorunn Kydland Lysdahl, *Sangen har lysning: Studentersang i Norge på 1800-tallet*, Studentersangen i Norden, 2 (Solum, 1995), s. 345–346.

## OPPSUMMERING

Gjennomgangen av Signe Lunds forhold til nasjonalsosialismen og Nasjonal Samling tegner et betydelig mer detaljert bilde av hennes holdninger og handlinger under okkupasjonen, enn hva som tidligere har vært kjent.

Signe Lund var, og hadde gjennom store deler av livet vært, et politisk interessert og aktivt menneske. Allerede i kapittel 2 ble det konstatert at Lund hadde klare meninger om både kulturpolitikk og likestilling, og at hun gjerne deltok i den offentlige samtalen – blant annet gjennom å skrive essayet «Vore komponisters kaar». På grunnlag av gjennomgangen i dette kapitlet kan det videre konstateres at Lunds valg å melde seg inn i Nasjonal Samling ikke var et plutselig ideologisk retningsskifte, men snarere et trinn videre i en ideologisk retning som hun hadde begynt å utforske allerede på 1910- og 1920-tallet. Som redegjørelsen for hennes ideer og holdninger til de tre utvalgte, politiske spørsmålene viser, hadde Lund en god innsikt i nasjonalsosialismens ideologiske grunnlag og så seg i høy grad enig i dets framtidssjener. Av kapittel 4.1 (s. 90) framgår det også at Lund var en aktiv bidragsyter for en nasjonalsosialistisk framtid. Sammen med flere av sine «kampfeller» fra NSK står Lund dermed som et viktig eksempel på at det faktisk fantes politisk interesserte norske kvinner med aktivt og reflektert engasjement i nasjonalsosialismen, som hverken var uforstående ofre eller som ble «lokket» inn i partiet av attraktive menn, slik narrativet om de såkalte «tyskertøsene» har fortalt.

På grunnlag av Lunds landssvikmappe kan det slås fast at hun i rettsoppjøret ble dømt for landssvik, og straffet med tap av stemmerett i offentlige anliggender i 10 år. De alvorligste punktene i dommen er, utover hennes NS-medlemskap, to private donasjoner til Frontkjemperkontoret, og en pengeinnsamling som skulle gå til Småhird-uniformer. Et viktig resultat i redegjørelsen for Lunds landssvikdom er at retten hovedsakelig har tatt utgangspunkt i NS-kartoteket. På grunn av manglende orden i kartoteket har retten oversett flere viktige opplysninger som kunne ha påvirket vurderingen av Lunds aktivitetsnivå og engasjement i partiet. Hun var for det første medlem av Nasjonal Samlings Kvinneorganisasjon, og for det andre hadde hun arrangert to veldedighetskonserter hvor hun samlet inn det som i dag tilsvarer drøyt 20.000 kroner til frontkjemperne og deres familier. Mot bakgrunn av hvor alvorlig støtte til frontkampen generelt ble vurdert i rettssammenheng, kan det konstateres at Lund slapp tiltale for det som ellers faktisk kunne ha blitt betraktet som hennes mest alvorlige handlinger under okkupasjonen.

I redegjørelsen for æresoppgjøret og tredje partens oppgjør er resultatet sterkt preget av en mangel på kildemateriale. Det som imidlertid kan konstateres, er at utfallet av de to oppgjørene fikk svært inngripende og kraftige konsekvenser for Lunds tilværelse og levekår etter okkupasjonen: Hun mistet alle sine ervervsmuligheter, og ble definitivt utstøtt fra alle sosiale og kollegiale sammenhenger i musikklivet. Et problematisk aspekt ved æresoppgjøret og den tredje partens oppgjør er at de til forskjell fra rettsoppgjøret ikke hadde en tidsbestemt straffegrense. Et viktig resultat i denne redegjørelsen er dermed at Lund til forskjell fra sine mannlige kolleger aldri ble offisielt sluppet inn i varmen igjen. Det er særlig påfallende at David Monrad Johansen – som fra et rettsperspektiv hadde gjort seg skyldig i betraktelig alvorligere handlinger enn Lund – fikk sin søknad om gjenprøvelse innvilget av Komponistforeningen bare én måned etter at Lund hadde fått avslag på sin søknad – da med en formulering om at hun måtte vente med å søke til andre lignende tilfeller ble løftet. Når Lund ble så bryskt avvist av sine kolleger, kan det dels handle om de handlinger og holdninger hun hadde gjort seg skyldig i under okkupasjonen. Selv om ikke retten oppdagget enkelte av handlingene i oppgjøret etter okkupasjonen, viser framstillingen at mange av Lunds handlinger er referert i de riksdekkende avisene fra okkupasjonsårene, og at mye av informasjonen potensielt kan ha vært alminnelig kjent. I tillegg finnes det rikelig med eksempler på at Lund fortsatte å stå ved hva hun hadde sagt og gjort under okkupasjonen, og det er lite som tyder på at hun noen gang skal ha gitt uttrykk for anger og skyldfølelser. Hennes samvittighet var, som hun selv uttrykte det, ren. Dette, i kombinasjon med at hun også sendte et fellesbrev til Komponistforeningen, TONO og Ny Musikk, hvor hun skjelte ut kollegene og anklaget utvalgte personer for hyklerske manerer, kan i høy grad tenkes å ha påvirket kollegenes vilje til å benåde henne. Det er også høyst tenkelig at hennes stridbare personlighet og kontroversielle holdninger, fulgt av et mer eller mindre totalt fravær av skyld og anger, har påvirket den tredje partens innstilling og farget Lunds ettermæle.

Dette skinner også igjennom når musikkjournalisten Hans Jørgen Hurum i 1946 oppsummerer forholdene i musikklivet under okkupasjonen, og med følgende krasse og avvisende beskrivelse i forbifarten kommer inn på Signe Lund:

Ved kommunens offisielle bankett [i forbindelse med Grieg-jubileet i 1943] residerte NS-komponisten Signe Lund Skabo som æreshøvding, pyntelig og korrekt. Hun er ikke tidligere introdusert her i fremstillingen, men det skulle heller ikke være nødvendig i kraft av de spor hun måtte ha etterlatt seg i kulturlivet. Hun skriver musikalsk skjønnskrift, sa engang en kritiker om hennes komposisjoner som «minister» Fuglesang belønnet med statens komponistgasje.<sup>75</sup>

Slik det framstår i Hurums kommentar, var Lunds NS-engasjement dråpen som til slutt fikk begeret til å renne over.

<sup>75</sup> Hans Jørgen Hurum, *Musikken under okkupasjonen* (Aschehoug 1946), s. 126.

---

## Avsluttende diskusjon

Da Hans Jørgen Hurum i 1946 slo fast at Signe Lunds holdninger og handlinger under okkupasjonen var av en slik art at vi – det vil si, musikklivet og den «tredje parten» – ikke lenger trenger å forholde oss til henne, markerer det et kraftig brytningspunkt i hennes historie. Hennes komposisjonsferdigheter ble fort avskrevet – men også hennes stilling i norsk musikkliv, idet Hurum erklærte at hun uansett ikke hadde etterlatt noen større spor etter seg. Fra og med okkupasjonens slutt ble Lund således aktivt utskrevet fra det kommunikative minnet – altså det minne av henne og hennes stilling som de andre aktørene i musikklivet hadde av henne – hvilket i sin tur har påvirket hennes ettermæle og det bilde vi har av henne i dag. Formålet med denne oppgaven har derfor vært å danne et tydeligere og mer nyansert bilde av den stilling som *komponisten* Signe Lund og hennes musikk hadde i norsk musikkliv i sin samtid, med betoning av aspekter som profesjonalitet, kjønn og ideologi.

I oppgavens første del påviste jeg kompleksiteten i Signe Lunds og hennes musikkstilling i musikklivet, med hovedvekt på profesjonelle og kjønnsrelaterede aspekter. Slik Signe Lund selv ser ut til å ha oppfattet det, var det liten tvil om at hun var en profesjonell komponist. Med en påfallende selvfølgelighet og overbevisning har hun spilt etter samme regler som sine mannlige kolleger, i stedet for å pent tilpasse seg etter gjeldende kjønnsnormer og spesifikke forventninger til kvinnelige komponister i hennes samtid. Hun har ikke først og fremst agert gjennom sin rolle som husmor eller utøver, og heller ikke brukt komposisjonsvirksomheten til adspredelse – hun har bevisst og bestemt erklært seg selv som komponist, først og fremst. Selv om hennes mulighetsrom riktignok har vært begrenset på grunn av kjønnsmessige årsaker, ser det i relativt liten grad ut til å ha hindret hennes vilje og arbeid for å nå sitt store mål. Som hun selv uttrykte det i et av brevene til Kultur- og Folkeopplysningsdepartementet under okkupasjonen, handlet ikke det store spørsmålet i hennes tilværelse om hvorvidt hun var eller kunne bli komponist – det handlet snarere om *når* hennes omgivelse skulle komme til å gi henne den anerkjennelse hun selv mente at hun fortjente: «Et jeg *komponist*, eller er jeg det ikke?» Det slående i denne sammenhengen er at Signe Lunds mulighetsrom – til tross for den rådende kjønnsubalansen i både

samfunns- og musikklivet i hennes samtid – viser seg å ha vært overraskende stort. Men er dette mulighetsrommet noe hun har *fått*, eller noe hun selv har *tatt*?

På den ene siden har hun i høy grad *tatt* plass. I starten av karrieren motstred hun sin første ektemanns ønsker og vilje, og reiste til Berlin for å studere musikk uten hans samtykke – dog med finansiering fra hans far. Videre gjennom karrieren nærmest krevde hun å bli sett og hørt, og ser ikke ut til å ha hatt større betenkeligheter med å heve sin stemme når hun ikke fikk den mottagelse som hun hadde forventet *og* i viss grad også regnet med. Hun betraktet seg som komponist og kunstner, hadde ambisjoner om å leve av sin kunst, og komponerte musikk i både større og mindre format. På den andre er det uten tvil også slik at hun har *fått* stor plass, både i form av bekreftelse og anerkjennelse av så vel kolleger som kritikerstanden. Hun fikk flere av sine orkesterverker oppført av Norges mest anerkjente orkestre – blant annet Filharmonisk Selskap og Harmonien. Hun hadde gode forbindelser i norsk musikkliv, hvilket muliggjorde offentlige komponistaftener med god assistanse, i store konsertlokaler som for eksempel Brødrene Hals' konsertlokale og Universitetets aula. Selv om den norske kritikerstanden ofte kritiserte hennes melodiske tonespråk og mangel på tematisk utvikling, ble hun likevel til stadighet anmeldt, hvilket i seg selv er tegn på en viss grad av anerkjennelse. Det kanskje viktigste eksemplet på at Lund og hennes musikk faktisk *hadde* en stilling i det offentlige, norske musikklivet, er Mary Barratt Dues 25-årsjubileumskonsert i 1931, hvor hun sammen med Filharmonisk Selskap urframførte Signe Lunds klaverkonsert med kong Haakon og kronprins Olav til stede.

Når det gjelder Lunds stilling fra et mer strukturelt perspektiv, viser essayet «Vore komponisters kaar» og hennes arbeid med å få i stand en *copyright*-lov, at hun ikke bare ble bekreftet som komponist, men at hun også hadde en stemme som de andre aktørene i musikklivet tok på alvor. Takket være hennes drivkraft og engasjement ble Norges Komponistforening etablert, hvilket førte til at musikklivet kunne ta ytterligere et skritt videre i den pågående profesjonaliseringsprosessen. En innvending mot Lunds rolle i denne sammenhengen kunne være at ønsket om å starte en komponistforening allerede lå i lufta, og at foreningen således ville ha blitt etablert før eller siden likevel, uavhengig av Signe Lund. Som vist i framstillingen hadde dog et stort navn som Ole Olsen faktisk gjort et forsøk flere år før Lund – uten å lykkes. Hennes evne til å starte og opprettholde en aktiv debatt, som til slutt førte til en stor og viktig forandring, bør dermed ikke undervurderes. Selv om Signe Lund aldri kom til å inneha noen offentlig stilling eller maktposisjon, er komponistforeningens etablering likevel et tydelig eksempel på at hun i viss grad hadde et handlingsrom med mulighet for å påvirke og bidra til strukturelle forandringer i musikklivet.

Før okkupasjonen hadde Signe Lund med andre ord gode forutsetninger, gode muligheter, og i viss grad også en forholdsvis god stilling i musikklivet. Det ville dog være feil å si at Lunds yrkeskarriere har vært problem- eller friksjonsfri – men også i denne forbindelse er det for enkelt å kun forklare det med henvisning til hennes kjønn. En så enkel faktor som hennes årelange opphold i USA hadde for eksempel stor innvirkning på hennes synlighet og mulighet til å oppnå anerkjennelse i det norske musikklivet. Dessuten framgår det tydelig av kildematerialet at Lund var en kontroversiell personlighet allerede før okkupasjonen, ikke bare fordi hun brøt mot kjønnsnormer – i kildematerialet framgår det også at hun hadde en adferd som kan beskrives som lite sympatisk overfor sine kolleger og

andre forbindelser i den nærmeste omgivelse. Hun hadde høye tanker om sine egne kunstneriske evner, og hun agerte ut fra et selvsentrert og selvgodt perspektiv. I den forbindelse er det interessant å notere hvordan Lund selv, på spørsmål om hva hun vil si om sitt liv som kunstner, i 1942 oppsummerer sin karriere på følgende måte:

Jeg har vært lykkelig i min kunst; jeg vet ikke noe jeg kunne ønske annerledes. Og jeg har vært lykkelig over å få arbeide for Norge. Det er en ting jeg har forsøkt hele tiden: å være meg selv. Selv om en støter mange fra seg på den måten, så oppveies det av bevisstheten om at en gjør det eneste rette og riktige. Det er et storslagent dikt av en engelsk dikter som jeg er blitt så glad i. Jeg har da også satt tone til det. Diktet heter 'Stol på deg selv' og slutter med de praktfulle strofer:

'Den som finner seg selv, mister sin kummer.'<sup>1</sup>

I dette svaret – med referanse til «Self-dependence» – innrømmer hun for en sjelden gangs skyld at hennes egne behov har gått på bekostning av mellommenneskelige relasjoner, selv om hun riktignok konstaterer at det likevel har vært det eneste rette og riktige. Hennes egen lykke var avhengig av hennes kunstnerskap, og kjærligheten til kunsten rettferdiggjorde at hun ikke bare støtte venner og bekjente fra seg, men også at hun gjentatte ganger forlot sine barn.

De mer kjønnsmessige sidene av Lunds liv – framfor alt hennes håndtering av sine roller som hustru og mor – kan selvfølgelig ikke avskrives som innvirkende faktorer på hennes stilling i musikklivet. Et interessant resultat i framstillingen er imidlertid at det først og fremst er Signe Lund selv som eksplisitt etablerer og opprettholder dette bildet av seg selv. Det er påfallende hvor sjelden omtalene av Signe Lund i kildematerialet i det hele tatt kommenterer private og kjønnsrelaterte temaer om Lunds liv som kvinne. Hennes to skilsmisser og lange fravær fra sine barn var i lys av samtidens kjønnsnormer høyst uvanlig – men likevel er det stort sett bare hun selv som kommenterer det. Slik bildet av Signe Lund framstår i avisenes og tidsskriftenes omtaler av henne, var hun «komponist», «komponistinne» eller «kvinnelig komponist» – og i svært liten grad «kvinne og komponist» eller for den saks skyld «komponerende kvinne».

Det finnes imidlertid ett interessant unntak, hvor de kontroversielle og mindre flatterende sidene av Lund som person faktisk blir bekreftet. I avisen *8. mai*, som gamle NS-medlemmer opprettet etter okkupasjonen, skrev Olaf Klausen i en nekrolog over Signe Lund i juni 1950:

Et urolig, et smertefylt liv er endt. Var det lykkelig? Ja, kanskje stundom. [...] Jeg tenker på dette liv. Så fylt av stormer. For en utenforstående kunne det synes som om den harde, steile dame hun undertiden kunne være – kanskje mere kunne virke som en privatperson enn som en kunstner. – Enhver som møtte henne måtte imidlertid bli klar over at hun var besatt av en hensynsløs ærlighet overfor det hun hadde satt seg i hodet var rett og riktig. Hun forble tro overfor sin overbevisning til det siste. [...] En av de største opplevelser jeg har hatt, var å sitte ved hennes sykeleie. Jeg hadde gruet meg for å komme opp den siste gang jeg så henne. Men det var som å komme til en andakt. Hennes ansikt strålte av lykke. Hun hadde kort forinnen mottatt sakramentet. [...] Hun talte ikke lenger om sitt eget. Det var ydmyk tatt, en vidunderlig glede for hva musikken hadde betydd for henne. Og i denne rørende takknemlighets stund, var Signe Lund stor i sin hensynsløse ærlighet. [...] Og nå er hun gått inn i den hvite stillhet. Denne dame med en hensynsløs oppofrelse, hvor det gjaldt kunsten, hvor hun endog ofret barn og lykke. [...] Den betydelige komponistinne,

<sup>1</sup> «Signe Lund: Vi må få musikken inn i skolene», *Fritt Folk* 22.06.1942, s. 5.

det rike menneske – la grande dame – kvinnen hvis vennskap holdt gjennom livet er borte fra smerten og kvalen. Vi – hennes venner – lyser fred over hennes minne.<sup>2</sup>

Det Klausen beskriver som en «hensynsløs ærlighet overfor det hun hadde satt seg i hodet var rett og riktig», er et tema som kan konstateres å ha vært aktuelt gjennom store deler av Lunds karriere, og som høyst sannsynlig har påvirket musikklivets mottagelse av henne – både før og etter okkupasjonen.

Fra et profesjonalitetsperspektiv representerer okkupasjonsårene på den ene siden Signe Lunds største høydepunkt i sin karriere som komponist – men på den andre siden også hennes dypeste nederlag. Gjennom sitt NS-medlemskap og sine forbindelser maktfulle politikere i regimet, fungerte ideologien som en mulighet for Signe Lund å komme seg videre fra «kun» å ha en relativt god anerkjennelse, til å bli høyt anerkjent som profesjonell komponist på øverste nivå. Hun ble en hyllet kulturpersonlighet med stor synlighet i de nazifiserte mediene, hennes musikk ble framført oftere enn noensinne før, og som kronen på verket ble hun innvilget statens kunstnerlønn – det definitive tegnet på anerkjennelse og profesjonalitet på høyeste nivå. Kontrasten kunne dermed ikke vært større da freden kom og Lund fra den ene dagen til den andre ikke lenger var en del av det norske musikklivet på noen som helst måter. Både hennes yrkesvirksomhet og hennes musikk ble stoppet på ubestemt tid, og da hun døde i 1950 hadde hun fremdeles ikke blitt sluppet inn i musikklivet igjen.

Denne skjebnen kan fra et ettertidsperspektiv virke både urettferdig og mistenkelig – ikke minst i lys av at hennes kollega David Monrad Johansen også hadde vært NS-medlem, men i tillegg også hatt en offentlig maktposisjon og aktivt arbeidet på vegne av regimet. Mot bakgrunn av analysen av Signe Lunds landssviksak er det imidlertid mulig å konstatere at hun hadde gjort seg skyldig i flere og mer alvorlige gjerninger enn hun endte opp med å bli dømt for. Hun var ikke «bare» en propagandadukke for NS som opprettholdt sitt medlemskap gjennom krigen, mottok kunstnerlønn og donerte en mindre pengesum til uskyldige barneuniformer – hun har også donert betraktelige beløp til østfronten, som fra et rettsperspektiv var et relativt alvorlig tilfelle av landssvik. Selv om disse donasjonene ikke ble oppdaget og trukket inn i rettssaken mot henne, viser det seg å være informasjon som har stått på trykk i offentlige – om enn nazifiserte – riksaviser. Informasjonen har altså vært tilgjengelig for den brede allmennhet, hvilket også inkluderer Lunds kolleger i musikklivet. I tillegg har hun også deltatt ved NS-arrangementer, skrevet hyllingsdikt til Quisling, komponert flere NS-sanger, og holdt et radiokåseri med oppfordring til den brede allmennhet om å slutte opp om NS. Lunds engasjement for Nasjonal Samling framstår som både aktivt og entusiastisk – og dessuten framgår det av ideologianalysen at hun i tillegg hadde dype innsikter og sympatier med partiets politiske program.

Videre kan det konstateres at hennes ideologiske holdninger kan spores lenger tilbake i tid enn til hennes innmeldelse i NS i 1935, og knyttes sammen med hennes sosialistiske holdninger og sterke følelser for det nasjonale allerede rundt 1920. Et viktig resultat i den forbindelse er at Signe Lunds engasjement i NS – som fra dagens perspektiv kan framstå som paradoksalt og merkelig med tanke på hvor langt hun gikk i å forsvare sin egen selvsten-

<sup>2</sup> Olaf Klausen, «Signe Lund. In memoriam.», *8. mai* 03.06.1950, s. 1.



dighet som kvinne, og at hun var engasjert i kvinnesaken og kalte seg «sosialist» – i høy grad lar seg forklare og forstå på en måte som *ikke* framstår som paradoksal. I NS Kvinneorganisasjon var Lund bare én av flere politisk aktive og erfarne kvinner, som alle var opptatt av å jobbe for kvinners likestilling – med støtte fra Quisling selv. NS' ideologiske program er i sin tur et minst like komplekst nett av forskjellige tankeretninger og holdninger som Lunds liv og virke. I partiets ideologiske grunnlag har rettferdighetstanken vært et viktig aspekt, og i tillegg har det også eksistert mindre fløyer som har representert hva som fra dagens perspektiv framstår som mer venstreorienterte, sosialistiske enn høyreekstreme ideer. Vår egen tids oppfatning om de ideologiske retningene stemmer med andre ord ikke nødvendigvis overens med de ideologiske tankestrømmingene som var i sving på 1930- og 1940-tallet, hvilket Lunds tilsynelatende paradoksale idéunivers er et tydelig eksempel på.

Signe Lunds historie og den tid og de miljøer hun har vært en del av, er et godt eksempel på hvordan vi i 2022 står midt i skjæringspunktet mellom Assmanns «kommunikative» og «kulturelle» minne, hvor viktige detaljer som fyller ut bildene slik de framstår i det kommunikative minnet, har begynt å falle bort. Fordi det dreier seg om en kvinnelig komponist, kunne det på den ene siden være fristende å slå fast at hennes stilling som komponist ble begrenset på grunn av kjønnsaspekter. Det kunne også være fristende å si at hennes holdninger og handlinger under okkupasjonen er den viktigste årsaken til at Lund ikke har et større og lysere ettermæle i dag. Hennes stilling *før* okkupasjonen har mest sannsynlig vært begrenset av en kombinasjon av kjønnsaspekter, utenlandsopphold, og personlighetsmessige årsaker – men også det faktum at hun ikke komponerte musikk etter de standarder som den maktfulle kritikerstanden vurderte høyest. Dersom Lund ikke hadde meldt seg inn i NS, hadde hun antageligvis ikke endt opp med å få statens kunstnerlønn; som vist i framstillingen arbeidet representantene fra musikklivet aktivt imot at Lund skulle innvilges kunstnerlønn, med den begrunnelsen at hennes musikk ikke var av en tilstrekkelig høy kvalitet. Samtidig ville det være sterkt reduserende og misvisende å påstå at Signe Lund ikke har hatt noen særlig sterk stilling i musikklivet, slik Hurum påstår i 1946. Med den stilling Lund og hennes musikk faktisk hadde før okkupasjonen, og med de forandringer hun faktisk fikk i stand i norsk musikkliv, *kunne* hennes ettermæle i dag ha vært preget av et bilde av henne som pioner og et feministisk ikon.

Hun var i høy grad forut for sin tid, både når det gjaldt hennes måte å håndtere forventninger knyttet til kvinnelighet og kvinneroller på, og når det gjaldt komponistrollen og kvinners muligheter i norsk musikkliv. Samtidig er det vanskelig å komme bort fra at hennes oppsiktsvekkende selvsentrerte adferd, og hennes av og til usympatiske opptreden mot sine kolleger, ville ha opprettholdt et bilde av henne som en kontroversiell kvinne i musikkhistorien.

Et slikt resonnement kan aldri bli mer enn spekulasjoner. Det vi imidlertid sitter igjen med i dag, og som vi kan gjøre noe aktivt med, er vårt forhold til Lunds ettermæle og til hennes musikk. Spørsmålet som dermed gjenstår er: Hva vi gjør nå?

Det å spille og nyte Signe Lunds musikk igjen, er ikke helt ukomplisert. Signe Lund var enda mer engasjert og overbevist i nasjonalsosialistisk ideologi og i NS' politiske virksomhet, enn hva som tidligere har vært kjent. Selv om den musikk hun har komponert før NS-tiden ikke framstår som ideologisk, farger det likevel forforståelsen og innstillingen til

hennes komponistgjerninger for oss i ettertiden. Som Pamela Potter påpeker i en artikkel om «nazistmusikk», lar det seg vanskelig gjøre å definere hva «nazistmusikk» egentlig er – såfremt musikken ikke er tilknyttet en ideologisk sangtekst eller tittel. Finnes det i det hele tatt en sjanger eller stil som kan karakteriseres som «nazistmusikk»?<sup>3</sup> Et nærliggende svar kunne være en sterk opptatthet av folketone og «det nasjonale» – men hva er det i så fall som karakteriserer denne musikken og skiller den fra, for eksempel, nasjonalromantisk musikk? Potter hevder at konseptet «nazistmusikk» i praksis handler svært lite om selve musikken i seg selv, og mer om komponistens holdninger og handlinger. Tidligere forskning om musikken i det Tredje Rike fokuserer gjerne først og fremst på å rekonstruere hvilke politiske roller individuelle komponister hadde, og i hvilken grad de har vært skyldig eller uskyldig utdømt som nasjonalsosialister etter krigen.<sup>4</sup> Når det gjelder Signe Lunds tre NS-sanger, er det vel liten tvil om at sangene ikke kan framføres og «nytes» i dag – de er tre nasjonalsosialistiske sanger i kraft av sine tekster og titler. Et vanskeligere spørsmål er derimot hvordan vi skal håndtere studentermarsjen «Frem under fanen», som Lund senere gjenbrakte til den nye teksten «Føreren kaller!». Med den nære tilknytningen mellom de to komposisjonene kan det tenkes at komposisjonen i så høy grad forbindes med ideologi at musikken likevel blir belastet, til tross for at den i seg selv ikke bærer et ideologisk budskap, og slett ikke det budskap den ble knyttet til i «Føreren kaller!». Musikk er kontekstavhengig, men kan også være det i forskjellig grad.

Lunds klaverkonsert befinner seg ytterligere et trinn lenger bort fra den nasjonalsosialistiske konteksten, selv om den også har forekommet i slik sammenheng: Den ble komponert og urframført *før* Lund meldte seg inn i NS – men den ble også framført påfallende mange ganger i løpet av okkupasjonsårene, og fungerte dermed som et propagandaverktøy for regimet.

Som musikkhistoriker hverken vil, bør eller kan jeg påta meg oppgaven å bedømme hvorvidt det fra et moralsk perspektiv er greit å plukke fram og nyte Signe Lunds musikk igjen. Det må lyttere, musikere, dirigenter, konsertarrangører og plateselskap selv ta stilling til. Gjennom min undersøkelse tilbyr jeg derimot et nytt kunnskapsgrunnlag om Signe Lunds stilling som komponist i sin samtid, som kan fungere som et utgangspunkt for andre i sine egne bedømmelser av Lunds musikk og virke.

Framstillingen skisserer imidlertid bare *ett* av mange mulige bilder av hennes historie, og det finnes fremdeles mange historier å fortelle. Signe Lunds yrkeskarriere i europeiske storbyer og USA er et opplagt område for framtidig forskning. Det er også hennes tilknytning til kvinnesaksbevegelsen og bekjentskap med flere internasjonale nøkkelfigurer i den samme bevegelse. Når det gjelder Lunds musikk gjenstår det også mange temaer for videre studier – for eksempel internasjonale respektive nasjonale influenser, «gammelmødige» eller moderne uttrykk, komposisjonstekniske aspekter, eller dypere, strukturanalytiske studier av utvalgte verker. Et viktig spørsmål for videre forskning kunne også være hvorfor dommen over Signe Lund tilsynelatende er så mye hardere enn dommen over for eksempel Geirr Tveitt og David Monrad Johansen, som satt på to av de sterkeste maktposisjonene

<sup>3</sup> Pamela M. Potter, «What is 'Nazi Music'?», *The Musical Quarterly* 88:3 (2005), s. 428–455.

<sup>4</sup> Potter, «What is 'Nazi Music'?», s. 430.

i norsk musikkliv under okkupasjonen, og som ifølge Hallgjerd Aksnes også i høy grad ga uttrykk for sterke, ideologiske holdninger som kan plasseres i et radikalisert, kulturnasjonalistisk, og nasjonalsosialistisk landskap.<sup>5</sup> Utover denne oppgavens analyse av Lunds holdninger og handlinger knyttet til nasjonalsosialismen finnes det, med unntak for Aksnes' avhandling, ikke mye forskning å lene seg mot når det gjelder de andre komponistenes ideologiske holdninger. Musikk, ideologi og æresretten er utvilsomt viktige forskningsområder for framtiden, som ville kunne komplettere vår forståelse av musikklivet under en svært omveltende og signifikant tidsperiode i moderne historie. I den forbindelse er det også viktig å understreke den påfallende store mangelen på kunnskap om de politisk aktive kvinnene i Nasjonal Samling, som tilsynelatende ikke eksisterer i annen form enn som tall i statistiske oversikter over partiets medlemmer.

Det finnes mange måter å forstå vår historie på – men i tråd med Assmans ideer om det kulturelle og kommunikative minne, er det liten tvil om at vi for vår egen del bør arbeide med å ta vare på de kulturelle spor som fortiden har etterlatt oss, og som dermed også er en del av oss. Signe Lund har åpenbart spilt en viktig rolle i den norske musikkhistorien og i okkupasjonshistorien – og dermed også i norgeshistorien. Derfor vil jeg, i kontrast til Hans Jørgen Hurum, slå fast at også Signe Lunds historie er verd å ta vare på, analysere og fortelle, til tross for hennes holdninger og handlinger under okkupasjonen. Det å ta vare på selv de mest kontroversielle historier innebærer i forlengelsen at vi også tar vare på oss selv.

<sup>5</sup> Hallgjerd Aksnes, «Tveitt the Norseman», *Perspectives of Musical Meaning: A Study Based on Selected Works by Geirr Tveitt* (doktoravhandling, Universitetet i Oslo, 2002), s. 220–234.



# Litteratur og kilder

## ARKIVMATERIALE

NB = Nasjonalbiblioteket, Oslo, Norge.

RA = Riksarkivet, Oslo, Norge.

### Komponistforeningen

RA, PA-1446/1/D/Da/L0001/1918-31, K-L, Brev til Komponistforeningens styre fra Signe Lund (27.02.1928)

RA, PA-1446/1/D/Da/L0001/1918-31, K-L, «Våre komponisters kår. Av Signe Lund»

RA, PA-1446/1/D/Da/L0006/0001, Da: 1941, K-Å, brev fra Signe Lund til Komponistforeningens styre (06.1941)

RA/PA-144/1/P/PA/L0010/0002: Komponistforeningens arkiv, Åtgjerder mot medlemmer, Brev fra Signe Lund, «Til styret for: 1) Norsk Komponistforening. 2) Tono. 3) Ny musik., Klingenberggt. 5. Oslo», datert 19. september 1945

### Kulturdepartementet

RA, S-5013/D/L0051, Kulturdepartementet, Kunstnerlønner, kulturpriser, pensjonssaker 1940-45, komponist Signe Lund Skabo

- Brev fra Sigvat Heggstad til Det midlertidige, konsultative råd for departementet i kunstneriske spørsmål (05.05.1941)
- Brev fra Sigvat Heggstad til Signe Lund (10.07.1941)
- «Kopi av Prof. Dr. Herman Harris Aall's brev til Legatmyndighetene» (05.09.1941)
- Brev fra Wilhelm K. Essendrop til Kultur- og Folkeopplysningsdepartementet (30.09.1941)
- P.M. Komponistinnen Signe Lund, signert Sigvat Heggstad (02.10.1941)
- Brev fra Sigvat Heggstad til David Monrad Johansen (08.10.1941)
- Brev fra Gulbrand Lunde til Signe Lund (16.05.1942)
- Brev fra Signe Lund til Gulbrand Lunde (18.05.1942)
- Brev fra Sigvat Heggstad til Signe Lund (06.06.1942)

- Brev fra Signe Lund til Sigvat Heggstad (10.06.1942)
- Brev fra Gulbrand Lunde til Signe Lund (20.06.1942)

### Landssvikarkivet

RA/S-3138/0001/D/Dd/L0156/1473: Landssviksak 11338, Lund, Signe

### Nasjonalbiblioteket

Nasjonalbiblioteket, Ms. 4102, Gurvin, Olav, mappe E, papirer vedr. «Musikkfronten» under krigen 1940–45

Nasjonalbiblioteket, Musikkamlingen: «Konsertprogrammer 1940–1945».

### AVISER, TIDSSKRIFT

*Adresseavisen*, 02.03.1944, s. 3

*Aftenposten*, Annonse, «Ny Salonmusikk f. Piano», 02.02.1899, s. 3

*Aftenposten*, Annonse, «Signe Lund Skabo's kompositioner», 07.05.1908, s. 3

*Aftenposten*, «Jubilæumskoncert», 07.11.1912, s. 4.

*Aftenposten*, «En jubilæumskoncert», 17.11.1912, s. 5

*Aftenposten*, «Fru Signe Lund vil give en komponistaften...», 08.02.1916, s. 4.

*Aftenposten*, «Nationaltheatret», 08.03.1916, s. 2.

*Aftenposten*, «Kristiania musikkamerforening holdt igaaraftes generalforsamling hos Brødr. Hals.» 06.05.1917, s. 6

*Aftenposten*, «Rigspræsident Ebert udtaler sig til 'Aftenposten'», 23.02.1921, s. 1.

*Aftenposten*, «Konserter», 24.04.1922, s. 2.

*Aftenposten*, «Alexander Schuster...», 23.11.1922, s. 4.

*Aftenposten*, Konsertanmeldelse av Hjalmar Borgstrøm 27.11.1922, s. 2

*Aftenposten*, «Signe Lund til England og Amerika for at holde foredrag», 05.10.1923, s. 3.

*Aftenposten*, «Den store lille mand: 100-aarsdagen for Jozef Israëls fødsel feires i Holland», 15.03.1924, s. 4–5.

*Aftenposten*, «Signe Lund har holdt halvhundre foredrag i Amerika.», 03.12.1925, s. 2.

*Aftenposten*, «Norske radioprogrammer», 03.09.1927, s. 6

*Aftenposten*, «Norske radioprogrammer», 05.09.1927, s. 7.

*Aftenposten*, «Fødselsdagsintervju med Signe Lund.», 11.04.1928 (morgen), s. 4.

*Aftenposten*, «Signe Lunds jubileumskoncert i aften.», 14.04.1928, s. 11.

*Aftenposten*, Konsertanmeldelse av Harald Sæverud 16.04.1928, s. 2

*Aftenposten*, Noteanmeldelse av David Monrad Johansen 20.12.1928, s. 3

*Aftenposten*, Annonse, «Mary Barratt Due 25-års jubileumskoncert», 19.10.1931, s. 7

*Aftenposten*, «I dagens løp» 26.10.1931, s. 4

*Aftenposten*, «Mary Barratt-Dues jubileumskoncert» 27.10.1931, s. 4

*Aftenposten*, «Olsok-soaré på Gausdal Høgfjellshotell» 01.08.1942, s. 4

*Aftenposten*, «Soareen på Gausdals høgfjellshotell» 03.08.1942, s. 4

- Aftenposten*, «Bare som nordmenn kan vi gjøre vår innsats i det germanske samarbeid.»  
15.02.1943, s. 3
- Aftenposten*, «To store konserter i anledning av Signe Lunds 75-års dag.» 07.04.1943, s. 4
- Aftenposten*, «Komponistinnen Signe Lund hyldes av sine venner», 13.04.1943, s. 2
- Aftenposten*, «Komponistinnen som tolket Norge i ord og toner for 70,000 amerikanere»,  
14.04.1943, s. 3
- Aftenposten*, «Filharmonisk konsert i Aulaen», 16.04.1943, s. 2
- Aftenposten*, «'Griegs verk – forsommeren i den norske kulturs historie'», 23.06.1943, s. 2
- Aftenposten*, Konsertanmeldelse av Arne van Erpekum Sem 15.04.1943.
- Aftenposten*, «Er en tonekunstner ikke fullt ansvarlig for sine handlinger» 07.11.1945, s. 4
- Arbeiderbladet*, «Signe Lund Feirer sin 60-årsdag med en stor konsert.» 11.04.1928, s. 5
- Arbeidet*, «'Harmonien's konsert torsdag», 07.02.1923, s. 3.
- Arbo, Jens: «Jubileums-konsert», *Morgenbladet* 28.10.1931, s. 11
- Bergens Aftenblad*, «Signe Lunds Jubilæumskonsert», 27.11.1912, s. 2.
- Bergens Annonce Tidende* 14.11.1891, s. 2
- Bergens Annonce Tidende*, «Telegrammer. Kvindernes Fest for Ibsen» 28.05.1898, s. 2
- Bergens Annonce Tidende*, «Brigademusikkens Program», 17.02.1915, s. 2.
- Bergens Tidende*, «Brigademusikkens program», 28.10.1914, s. 10.
- Bergens Tidende*, «Interessant musikkbegivenhet i Konsertpaleet fredag.» 15.04.1943, s. 2
- Bjorgen, Kåre: «Ein for alle», *Hirdmannen* 28.06.1941, s. 2
- Bull, Sverre Hagerup: «Mary Barratt Due», *Dagbladet* 27.10.1931, s. 3
- Dagbladet*, Konsertannonse, Unni Lund, 19.01.1901, s. 3
- Dagbladet*, Konsertanmeldelse av Reidar Mjøen 22.11.1912, s. 2
- Dagbladet*, «Konsert», 10.09.1915, s. 1.
- Dagbladet*, 17.03.1922, s. 4
- Dagbladet*, «Konsert.», Konsertanmeldelse av Edvard Fliflet Bræin 16.04.1928, s. 5
- Dagbladet*, «Program for Kringkastingen» 27.11.1931, s. 8.
- Dagbladet*, «Norske uropførelser i Filharmoniske mandag», 08.06.1935, s. 5.
- Drammens Tidende*, «NS juletreffest i Skoger», 12.01.1944, s. 2
- Fritt Folk*, «Radioprogrammet. Onsdag 13. nvbr.», 13.11.1940, s. 13.
- Fritt Folk*, 16.01.1941, s. 10
- Fritt Folk*, «Komponisten Signe Lund holdt forleden dag følgende radiokåseri»,  
17.05.1941, s. 3 og 13.
- Fritt Folk*, «Sang for mannskor av Signe Lund», 05.07.1941, s. 11
- Fritt Folk*, «Komponisten Signe Lund holdt forleden dag følgende radiokåseri»  
17.05.1941, s. 3
- Fritt Folk*, «Fram til det store NSK-møte i Saga ikveld.», 02.10.1941, s. 3
- Fritt Folk*, «Fra NSK's store møte i Saga Kino igår, hvor landsleder Olga Bjoner og propa-  
gandaleder Kirsten Saltvold talte.», 03.10.1941, s. 1
- Fritt Folk*, «To nye NS-sanger med tekst og musikk av kampfeller», 20.11.1941, s. 2
- Fritt Folk*, «Stor-Oslo NSK's innsamling til uniformer», 17.08.1942, s. 3
- Fritt Folk*, «På formiddagsvisitt hjemme hos komponistinnen Signe Lund», 10.04.1942,

- Fritt Folk*, 15.04.1942, s. 9
- Fritt Folk* 28.08.1942, s. 3.
- Fritt Folk*, «Signe Lund: Vi må få musikken inn i skolene» 22.06.1942, s. 5
- Fritt Folk*, 24.03.1943, s. 7
- Fritt Folk*, «Signe Lunds 75 års dag. Kringkastingen hedrer komponistinnen med et utvalgt program.» 06.04.1943, s. 2
- Fritt Folk*, «Riksprogrammet. Søndag, 11. april», 07.04.1943, s. 5.
- Fritt Folk*, «Komponistinnen Signe Lund kan se tilbake på et rikt liv.» 13.04.1943, s. 2 og 4
- Fritt Folk*, «Signe Lund ble overstrømmende hyldet på sin 75-årsdag.» 16.04.1943, s. 2
- Fritt Folk*, «Presidenten for Nordische Verbindungsstelle lykkønsker Signe Lund.» 17.04.1943, s. 2
- Fritt Folk*, «Det 19. århundre en åndelig vikingtid i det norske folks historie.» 10.06.1943, s. 1
- Fritt Folk*, «Edvard Grieg viste vegen, – det står til oss å følge den videre.» 16.06.1943, s. 3–4
- Fritt Folk*, «Riksprogrammet. Mandag, 23. august», 20.08.1943, s. 8.
- Fritt Folk*, «Hvorfor jeg er medlem av NS.» 13.12.1943, s. 3
- Fritt Folk*, 04.05.1944, s. 7
- Fritt Folk*, «Oslo By's stipendier for 1943/44», 03.06.1944, s. 4
- Fritt Folk*, 25.10.1944, s. 2
- Fritt Folk*, «Signe Lund vil ikke være forfatterinne», 01.12.1944, s. 2
- Fritt Folk*, «Fru Signe Lund i Kringkastingen», 28.03.1945, s. 2
- Gurvin, Olav: «De nazistiske komponister og deres verker.», *Norsk Musikkliv* 1 (Forlag, 1946), s. 16
- Klausen, Olaf, «Signe Lund. In memoriam.», 8. mai, 03.06.1950, s. 1.
- Lund, Signe: «Nasjonal Samling er det eneste parti jeg nogensinne har tilhørt...», *Fritt Folk* 13.07.1940, s. 3
- Lund, Signe: «Grieg som menneske. Spredte trekk fra mitt samvær med Edvard Grieg», *Fritt Folk* 12.06.1943, s. 4 og 6
- Lund, Signe: «Til Vidkun Quisling», *Fritt Folk* 30.12.1940, s. 3
- Mjøen, Reidar, «Signe Lund 70 år», *Aftenposten*, 13.04.1938, s. 3.
- Morgenavisen* Intervju med «Fru Signe Lund», 26.11.1912, s. 2
- Morgenavisen*, «Signe Lund gav lørdag en meget vellykket jubilæumskoncert i Oslo.» 16.04.1928, s. 6
- Morgenavisen*, «Tysk-norsk konsert i Koncert-Palæet mandag kveld.» 06.11.1943, s. 2
- Morgenbladet* 10.01.1896, s. 2
- Morgenbladet* 24.05.1907, s. 2
- Morgenbladet*, «Komponistkonsert», 06.05.1908, s. 2.
- Morgenbladet*, «Fru Signe Lund», 10.06.1916, s. 4.
- Morgenbladet*, «En 25 års jubilant på flyttefot.» 24.10.1931, s. 6
- Moss Avis* 21.01.1898, s. 2
- Mørch, Ulrik: «Konserter», *Nationen* 16.04.1928, s. 3



- Nationen*, «Europa rundt. Av Radius» 28.II.1931, s. 7
- Norges Kvinder*, «Radioprogrammet», 10.I0.1925, s. 3.
- Norges Kvinder*, «Signe Lunds klaverkonsert i radio.» 01.I2.1931, s. 2–3
- Ole Olsen, «Komponisternes kaar», *Aftenposten*, 11.03.1916, s. 1.
- Reidarson, Per: «Kvinnelig tonediktning», *Tonekunst* 24–25 (1932), s. 247–248
- Sem, Arne van Erpekum: «Jubileumskonsert», *Tidens Tegn* 16.04.1928, s. 2
- Sem, Arne van Erpekum: «Signe Lund», *Aftenposten* 15.04.1943, s. 3
- Stavanger Aftenblad*, «Signe Lund – Jubilæumskonsert», 27.II.1912, s. 11.
- Stavanger Aftenblad*, «N.S.K.'s festlige julemøte», 13.I2.1941, s. 2
- Stavanger Aftenblad*, «N.S.K.», 18.04.1942, s. 5
- Urd*, «Fru Signe Lund Robard» 11.01.1908, s. 13–14
- Urd*, «Thorvald og Mally Lammers» og «Naar Flekkefjord vil noget!», 20 (1916), s. 25–27 resp. 4–5.
- Utstillingsavisen*, «Norges Jubilæumsutstilling 1914: Frogner – Skarpsno», s. 3.
- Voss, Torolf, «Mary Barratt-Dues jubileumskonsert», *Aftenposten*, 27.10.1931, s. 4.
- Winter-Hjelm, Otto: «Signe Lunds jubilæumskonsert», *Aftenposten*, 22.II.1912, s. 3.
- Ørebladet*, «Norsk Studenter-Marsch – Opfordring til Konkurrence!», 15.09.1896, s. 1.

## MUSIKK

- Lund, Signe: *Hvem er du med de tusind navne?*, 1910/1930, uten op. nr.; NB, Mus.ms.a 5474.
- Lund, Signe: «Du Lann», op. 43, 1909; NB, Mus.ms.a 7451.
- Lund, Signe: «Ein for alle» (uten dato); NB, Mus.ms.a 5466.
- Lund, Signe: «Føreren kaller!», *Fritt Folk* 17.05.1943, s. 9.
- Lund, Signe: «Heil og Sæl, du norske kvinne», *Det nye Norges Sangbok* (Centralforlaget, 1943), s. 183.
- Lund, Signe: «Heil og Sæl, du norske kvinne», *Fritt Folk* 18.10.1941, s. 8.
- Lund, Signe: «Heil og Sæl, du norske kvinne», *NS-sanger* (Gunnar Stenersens Forlag, 1942), s. 128.
- Lund, Signe: «Heil og Sæl, du norske kvinne», *NS-sanger* (Nasjonal Samlings Rikstrykkeri, u.å., to forskjellige opplag), s. 19.
- Lund, Signe: *Ibsen-kantate*, op. 23, 1898; NB, Mus.ms.a 5475.
- Lund, Signe: *Klaverkonsert*, op. 65, 1928; NB, Mus.ms.a 5476.
- Lund, Signe: «Legende», *Quatre Morceaux*, op. 16, nr. 1 (Zapffe, 1896).
- Lund, Signe: «Mor Norge», 1923, uten op.; NB Mus.ms.a 5480.
- Lund, Signe: *Naturstemninger*, op. 61 (Norsk Musikforlag, 1928).
- Lund, Signe: «Self-dependence», op. 54, ca. 1916; NB, Mus.ms.a 7454.

## TV, RADIO, INNSPILLINGER

- Alver, Rune: *Études Poétiques: Works by Signe Lund*, LAWO: LWC1196 (2020).
- Alver, Rune, *Impromptu*, Lawo Classics: LWC1227 (2021); *Malgré moi*, Lawo Classics: LWD2007 (2021).
- Filmavisen*, «100 år siden komponisten Edvard Grieg ble født», 28.06.1943, <<https://tv.nrk.no/serie/filmavisen/1943/FMAA43005943/avspiller>>
- Filmavisen*, «Oslo: Besøk hos komponisten Signe Lund», 30.04.1945, <<https://tv.nrk.no/serie/filmavisen/1945/FMAA45001845/avspiller>>
- Filmavisen*, 07.05.1945, <<https://tv.nrk.no/serie/filmavisen/1945/FMAA45001945/avspiller>>.
- Hestholm, Marion, «Signe Lund – komponist og NS-medlem – dømt til glemsel», *Spillerom*, sendt i NRK P2 02.12.2015.
- «Kunst i kamp», konsertserie, programbeskrivelse av første konsert, 08.11.2015, *Kodebergen.no*, <<https://kodebergen.no/arrangementer/konsert-kunst-i-kamp-i>> [lest 26.04.2022].
- She Composes Like a Man*, TV-program produsert av Peiling Film & TV AS for Sveriges Television (2019).
- She Composes Like a Man: konserten*, TV-program produsert av Peiling Film & TV AS for Sveriges Television (2019), <<https://www.svtplay.se/video/21652634/she-composes-like-a-mankonserten>>
- Sveriges Radio, «Sommar i P1: Cathrine Winnes», (sendt 03.07.2020), <<https://sverigesradio.se/avsnitt/1518773>>.

## LITTERATUR

- Aksnes, Hallgjerd, *Perspectives of Musical Meaning: A Study Based on Selected Works by Geirr Tveitt* (doktoravhandling, Universitetet i Oslo, 2002).
- Andenæs, Johannes, Frode Sulland og Tore Pryser, «Landssvikoppjøret», *Store norske leksikon* <<https://snl.no/landssvikoppgj%C3%B8ret>> [lest 03.03.2022].
- Arnold, Matthew, «Self-dependence», *Poetry Foundation* <<https://www.poetryfoundation.org/poems/43602/self-dependence>> [lest 20.01.2022].
- Assmann, Jan, *Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination* (Cambridge, 2011).
- Berggren, Lena, «Den svenska mellankrigsfascismen – ett ointeressant marginalfenomen eller ett viktig forskningsobjekt?», *Historisk Tidskrift* 122:3 (2002), s. 427–444.
- Berggren, Lena, «Översikt: Fascismen och kvinnorna – misogynt förtryck eller kvinnlighetens förverkligande?», *Historisk Tidskrift*, 123:4 (2003), s. 583–591.
- Bernstein, Jane A., «‘Shout, Shout, Up with Your Song!’: Dame Ethel Smyth and the Changing Role of the British Woman Composer», i *Women Making Music*, red. av Jane Bowers og Judith Tick (University of Illinois Press, 1986), s. 304–324.

- Brathagen, Kjersti, *Ledelsen av NS Kvinneorganisasjon for retten: NSK-ledelsen og det rettslige oppmandeliggjøret 1945–49* (Hovedfagsoppgave i historie ved Universitetet i Oslo, 2004).
- Burke, Peter, «Context in Context», *Common Knowledge* 8:1 (2002), s. 152–177.
- Citron, Marcia, *Gender and the musical canon* (Cambridge University Press, 1993).
- Curtis, Benjamin, *Music Makes the Nation – Nationalist Composers and Nation Building in Nineteenth-Century Europe* (Cambria Press, 2008).
- Custodis, Michael, *Music and Resistance: Cultural Defense During the German Occupation of Norway 1940–45* (Waxmann, 2021).
- Dahl, Hans Fredrik, *En kort historie om rettsoppjøret etter krigen* (Pax, 2018).
- Dahl, Hans Fredrik, Bernt Hagtvedt og Guri Hjeltnes, *Den norske nasjonalsosialismen: Nasjonal Samling 1933–1945 i tekst og bilder* (Pax, 1982).
- Dahl, Hans Fredrik og Dag Solhjell, *Men viktigst er aren: Oppjøret blant kunstnerne etter 1945* (Pax, 2013).
- Dahlhaus, Carl, *Nineteenth-Century Music* (University of California Press, 1989).
- Dahm, Cecilie, *Kvinner komponerer: Ni portretter av norske kvinnelige komponister i tiden 1840–1930* (Solum, 1987).
- Eika, Birgit, *Signe Lund – menneske og musiker* (Hovedfagsoppgave ved Universitetet i Oslo, 1983).
- «Else Frobenius», *FemBio.org* <<https://www.femBio.org/biographie.php/frau/biographie/else-frobenius/>> [lest 07.03.2022].
- Frobenius, Else, *Die Frau im Dritten Reich: Eine Schrift für das deutsche Volk* (Nationaler Verlag J. G. Huch, 1933).
- Færøy, Frode, «Motstandskampen i Norge», *Store norske leksikon* <<https://snl.no/motstandskampen/i/Norge>> [lest 03.03.2022].
- Garberding, Petra, «Musiken som ett nationalsocialistiskt redskap?», *Fruktan, fascination och frändskap: Det svenska musiklivet och fascismen*, red. av Greger Andersson og Ursula Geisler (Sekel, 2006), s. 87–116.
- Granholt, Kennet, «Diskursanalys», *Metodkompassen*, red. av Lena Marander-Eklund, Ruth Illman og Blanka Henriksson (Åbo Akademi, 2004), s. 189–208.
- Gurvin, Olav, «De nazistiske komponister og deres verker», *Norsk Musikkliv*, 1 (1946), s. 16–17.
- Hagemann, Gro, *Feminisme og historieskrivning: Inntrykk fra en reise* (Universitetsforlaget, 2002).
- Halstead, Jill, *The Woman Composer: Creativity and the Gendered Politics of Musical Composition* (Ashgate, 1997).
- Hambro, Camilla, *Det ulmer under overflaten: Agathe Backer Grøndahl (1847–1907): Genus, sjanger og norskhet* (Doktoravhandling, Göteborgs universitet, 2008).
- Hambro, Camilla, «Kvinnelighet, kritikk og originalitet: Musikkinnslag ved 'Kvindernes Udstilling fra Fortid til Nutid' i 1895», *Tidsskrift for kjønnsforskning* 34:1 (2010), s. 23–40.
- Herresthal, Harald, *Propaganda og motstand: Musiklivet i Oslo 1940–1945* (Ad Notam, 2019).

- Hjeltnes, Guri, «Pressen under krigen», *Norgeshistorie.no* <<https://www.norgeshistorie.no/andreverdenskrig/1719-pressen-under-krigen.html>> [lest 24.04.2022]
- Hurum, Hans Jørgen, *Musikken under okkupasjonen* (Aschehoug, 1946).
- Hutchings, Arthur m.fl., «Concerto: The 19<sup>th</sup> century», *Grove Music Online* <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040737?rsk=5KsBe9\#omo-9781561592630-e-0000040737-div2-0000040737.4.4>> [lest 18.01.2022].
- Johansen, Hanne Marie, *Separasjon og skilsmisse i Norge 1536–1909: En familie- og rettshistorisk studie* (Den Norske Historiske Forening, 2001).
- Kristensen, Mirjam, «Henriette Bie Lorentzen», *Norgeshistorie.no*, <<https://www.norgeshistorie.no/andreverdenskrig/1761-henriette-bie-lorentzen.html>> [publisert 25.11.2015, lest 29.04.22].
- Kristensen, Mirjam, «Norske kvinner i konsentrasjonsleiren Ravensbrück», *Norgeshistorie.no*, <<https://www.norgeshistorie.no/andre-verdenskrig/1760-norske-kvinner-i-konsentrasjonsleiren-ravensbruck.html>> [publisert 25.11.2015, lest 29.04.22].
- Kvalbein, Astrid, *Musikalsk modernisering: Pauline Hall (1890–1969) som komponist, teatermenneske og Ny Musikk-leiar* (Doktoravhandling ved Norges Musikkhøgskole, 2013).
- Leppänen, Katarina, «Kön, politik och moderskap», i *Från Sappho til Cyborg: Idéer om kön och sexualitet i historien*, red. av Lena Lennerhed (Gidlund, 2014), s. 135–154.
- Liedman, Sven-Eric, *Mellan det triviala och det utsägliga: Blad ur humanioras och samhällsvetenskapernas historia* (Daidalos, 1998).
- Lund, Signe: «Heil og Sæl, du norske kvinne», i *Også vi når det blir krevet...: Innlegg fra norske kvinner om den nasjonale, moralske og politiske gjensfødsel i Norges skjebnetime*, red. av Ragna Prag Magelssen (Blix, 1942), s. 7.
- Lund, Signe: «Kunsten skal tjene nasjonens interesser», *Også vi når det blir krevet...: Innlegg fra norske kvinner om den nasjonale, moralske og politiske gjensfødsel i Norges skjebnetime*, red. av Ragna Prag Magelssen (Blix, 1942), s. 189–198.
- Lund, Signe, *Sol gjennom skyer*, bd. I (Gyldendal, 1944); bd. 2 (posth. Granbakken, 2013).
- Lysdahl, Anne Jorunn Kydland: *Sangen har lysning: Studentersang i Norge på 1800-tallet*, Studentersangen i Norden, 2 (Solum, 1995).
- Mamelund, Svenn-Erik Helge Brunborg og Turid Noack, *Skilsmisser i Norge 1886–1995 for kalenderår og ekteskapskohorter* (Statistisk Sentralbyrå, 1997).
- Michelsen, Kari, *Musikkhandel i Norge fra begynnelsen til 1909* (Norsk musikkhistorisk arkiv, Universitetet i Oslo, 2010).
- Mittner, Lilli: *Möglichkeitsräume: Studien zum kulturellen Handeln komponierender Frauen des 18. Jahrhunderts in Norwegen* (Wehrhahn, 2016).
- [Nasjonal Samling], *Orden, Rettferd og Fred*, Partiprogram (Forlag, 1934).
- [Nasjonal Samling], *Hvad vil Nasjonal Samling?* Partiprogram (Nasjonal Samlings Rikstrykkeri, 1940).
- Nesheim, Elef, *Musikkliv i krig: Konserten som politisk arena: Norge 1940–45* (Norsk Musikkforlag, 2007).

- Nielsen, Kim E., «‘We all Leaguers by our house’: Women, Suffrage, and Red-Baiting in the National Nonpartisan League», *Journal of Women’s History* 6:1 (1994), s. 31–50.
- Njølstad, Olav, «NS-medlemmene: Hvem var de?», *Norgeshistorie.no*, <<https://www.norgeshistorie.no/andre-verdenskrig/1701-ns-medlemmene-hvem-var-de.html>> [publisert 25.11.2015, lest 29.04.22].
- Norges Musikkhistorie*, red. av Arvid O. Vollsnes (Aschehoug, 1999–2001), bd. II (2000): 1814–70 – *Den nasjonale tone*, red. av Finn Benestad, Nils Grinde og Harald Herresthal; bd III (1999): 1870–1910 – *Romantikk og gullalder*, red. av Finn Benestad, Nils Grinde og Harald Herresthal; bd. IV (2000): 1914–1950 – *Inn i mediealderen*, red. av Arne Holen og Ståle Kleiberg.
- Olsen, Kåre, «Tyskerjenter», *Norgeshistorie.no* (publisert 25.11.2015, lest 29.04.22), <<https://www.norgeshistorie.no/andre-verdenskrig/1757-Tyskerjenter.html>>.
- Pettersson, Torsten, *Dolda principer: Kultur- och litteraturteoretiska studier* (Studentlitteratur, 2002).
- Potter, Pamela, «What Is ‘Nazi Music’?», *The Musical Quarterly* 88:3 (2005), s. 428–455.
- Skovdahl, Ingrid, «‘Føreren kaller!’: Et nytt motiv i bildet av Signe Lund», *Studia Musicologica Norvegica*, 47 (2021), s. 73–89.
- Svendsen, Trond Olav, «Musikkonservatoriet i Oslo», *Store norske leksikon* <[https://snl.no/Musikkonservatoriet\\_i\\_Oslo](https://snl.no/Musikkonservatoriet_i_Oslo)> [lest 29.03.2022].
- Sørensen, Øystein, «Hegemonikamp om det norske – Elitenes nasjonsbyggingssprosjekter 1770–1945», i *Jakten på det norske – Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet*, red. av Øystein Sørensen (Ad Notam, 1998), s. 17–48.
- Sørensen, Øystein, *Hitler eller Quisling* (Cappelen, 1989).
- Tatarkiewicz, Władysław, *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics* (Njihoff, 1980).
- Thurén, Torsten, *Källkritik* (Liber, 2013).
- von der Lippe, Berit og Johan L. Tønnesson, «Introduksjon», i *Retorikken i kampen om kvinnestemmeretten*, red. av Berit von der Lippe og Johan L. Tønnesson (Aschehoug, 2013).
- Willén, Anne Reese, *I hufvudstaden, musiklivets härd: Den strukturella omvandlingen av Stockholms offentliga konstmusiklivet ca. 1840–1890* (Doktoravhandling ved Uppsala universitet, 2014).
- Winnes, Cathrine, «Signe Lund (1868–1950): Å bli fjernet fra historien», *Ballade.no* <<https://www.ballade.no/kunstmusikk/signe-lund-1868-1950-a-bli-fjernet-fra-historien/>> [lest 23.03.2022]
- Øverland, Jonas Fostervoll, «Å kunne organisere frem en kamporganisasjon»: *En kartlegging av Nasjonal Samlings Kamporganisasjon 1935–1945* (Masteroppgave i historie, Universitetet i Oslo, 2020).



**Del III**

**Appendiks**







---

## Notebilag

1. «Legende», *Quatre Morceaux*, op. 16, nr. 1 (Zapffe, 1896).
2. *Klaverkonsert*, op. 65, NB, Mus.ms.a 5476.
3. *Self-dependence*, op. 54, ca. 1916, NB, Mus.ms.a 7454.

Det følgende notematerialet består av renskrifter av musikkmanuskriptene til Lunds klaverkonsert og til «Self-dependence». Transkripsjonene er utført av Eyolf Østrem, og er ikke ferdige, kritiske utgaver, men kun til bruk som støtte ved lesningen av musikkanalysene i kapittel 3.3.

«Legende» finnes lett tilgjengelig i trykt og utgitt form, men er for fullstendighetens skyld inkludert i appendikset.

# Quatre Morceaux, op. 16

## I. LEGENDE

Signe Lund-Skabo

Andante cantabile M.M. ♩ = 66.

*m.g.*  
*p*  
*mf*  
*rit.*

9  
*m.g.*  
*a tempo*  
*mf*  
*f*  
*dim.*  
*rit.*

17  
*p*  
*a tempo*  
*cresc.*  
*f*  
*ff*  
*poco ritenuto*  
*p*  
*dim.*  
8 8 8 8

25  
*ritardando*  
*mf*  
*molto stringendo*  
*rit. marcato*  
*ff*  
8 8

31  
*pp*  
*a tempo*  
*p*  
*a tempo*  
*ritardando*

41  
*dim.*  
*ppp*  
*Lento*  
*fz*  
*perdenzosi*  
*m.g.*  
8 2

# Klaverkonsert

Signe Lund

Andante serioso

Musical score for the first movement, "Andante serioso". The score is written for a full orchestra and piano. The tempo is marked "Andante serioso". The key signature is three flats (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The instruments listed are Flauti, Oboi, Clarineti in B, Fagotti, Corni 1,2 in F, Trombi in F, Tromboni, Timpani, Piano, Violini, Viola, Celli, and Basso. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) and a fortissimo (*f*) dynamic. The score is divided into measures, with a double bar line and repeat sign at the end of the first system.

Musical score for the second movement, "Rapido e soave". The score is written for a full orchestra and piano. The tempo is marked "Rapido e soave". The key signature is three flats (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The instruments listed are Fl., Ob., B-kl., Fag., Pk., Pno., Fio., Br., and Vc. The piano part begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*). The score is divided into measures, with a first ending bracket labeled "1" and a double bar line with repeat sign at the end of the first system.

Musical score for the third movement, "senza tempo". The score is written for piano. The tempo is marked "senza tempo". The key signature is three flats (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The instrument listed is Pno. The score is divided into measures, with a first ending bracket labeled "8" and a double bar line with repeat sign at the end of the first system. The tempo is marked "a tempo" at the beginning of the second system.



Ob.

B.kl.

Fag.

F hn.

Pk.

Fio.

Br.

Vc.

Kb.

51

Ob.

B.kl.

Fag.

F hn.

Pk.

Pno.

Fio.

Br.

Vc.

Kb.

57 4

Fl.

Ob.

B.-kl.

Fag.

F.hn.

F.tpt.

Tbn.

Pk.

Pno.

Fio.

Br.

Vc.

Kb.

Solo

64

Fl.

Ob.

B.-kl.

Fag.

F.hn.

Pk.

Pno.

Fio.

Br.

Vc.

Kb.

e# i ms.

h i ms.

72 5

Fl.

Ob.

B-kl.

Fag.

F hn.

F tpt.

Pk.

Pno. *con agevolezza*

Fio.

Br.

Vc.

Kb.

This musical score page, numbered 79 and marked with a rehearsal sign '6', features a variety of instruments. The Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) parts are characterized by intricate triplet patterns. The Oboe (Ob.) and Bassoon (Fag.) parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The Horns (F hn.) and Trumpets (F tpt.) play melodic lines with triplet accents. The Percussion (Pk.) part includes a triplet bass drum pattern. The Piano (Pno.) part is highly technical, featuring complex triplet and sixteenth-note passages. The Viola (Vio.), Trombone (Br.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Kb.) parts provide the harmonic foundation with sustained chords and rhythmic accompaniment.



84

Fl.

Ob.

B-kl.

Fag.

F hn.

F-tpt.

Tbn.

Pk.

Pno.

Fio.

Br.

Vc.

Kb.

*Tempo rubato*

89

Pno.

94

Ob.

B-kl.

Pno.

*Gravevole*

*rit.*

7

Ben cantando

103

Fl.

Ob.

B-cl.

Fag.

F hn.

F.tpt.

Pk.

Pno.

Fio.

Br.

Vc.

Kb.

(sottovoce)

8

111

8

Fl.

Ob.

B-cl.

Fag.

F hn.

Tbn.

Pk.

Pno.

Fio.

Br.

Vc.

Kb.

This page of a musical score, numbered 116, contains staves for the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (B-kl.), Bassoon (Fag.), Horns (F hn.), Trumpets (F tpt.), Trombones (Tbn.), Percussion (Pk.), Piano (Pno.), Viola (Vio.), Trombone (Br.), Cello (Ve.), and Double Bass (Kb.). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The piano part features complex rhythmic patterns with frequent triplets. The woodwind and string parts provide harmonic support and melodic lines throughout the six measures shown.

This page contains a musical score for measures 122 through 131. The instruments are arranged as follows from top to bottom: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (B.-kl.), Bassoon (Fag.), Horns (F.hn.), Trumpets (F.tpt.), Trombones (Tbn.), Percussion (Pk.), Piano (Pno.), Violin I (Vio.), Violin II (Vc.), and Cello/Double Bass (Kb.). The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The piano part (Pno.) begins in measure 125 with a complex rhythmic pattern. The strings (Kb., Vc., Vio.) provide a steady accompaniment. The woodwinds and brass instruments have various melodic and harmonic parts throughout the measures.

132 9

Ob.  
B-kl.  
Fag.  
F hn.  
F-tp.  
Tbn.  
Pk.  
Pno.  
Vc.  
Kb.

138

Pno.

141

Fag.  
Pno.  
Vc.  
Kb.

Ob.

B-kl.

Fag.

F hn.

Pk.

Fio.

Br.

Vc.

Kb.

Ob.

B-kl.

Fag.

F hn.

Pk.

Pno.

Fio.

Br.

Vc.

Kb.

157

Fl.

Ob.

B-kl.

Fag.

F hn.

F-tpt.

Tbn.

Pk.

Pno.

Fio.

Br.

Vc.

Kb.

11.

164

Ob.

B-kl.

Fag.

F hn.

Pk.

Pno.

Fio.

Br.

Vc.

Kb.

A3

171

Fl.  
Ob.  
B-kl.  
Fag.  
F hn.  
Pk.  
Pno.  
Fio.  
Br.  
Vc.  
Kb.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 171 through 176. The score is for a full orchestra. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and strings (Violin, Viola, Violoncello, Kontrabaß) are active. The piano part features a complex rhythmic pattern with many triplets. The percussion part has a steady eighth-note accompaniment. The brass parts (Trumpet, Trombone) are mostly silent or have simple harmonic support.

13.

177

Ob.  
B-kl.  
Fag.  
F hn.  
F-tp.  
Tbn.  
Pk.  
Pno.  
Fio.  
Br.  
Vc.  
Kb.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 177 through 182. The score continues from the previous page. The woodwinds and strings are active. The piano part continues with its complex rhythmic pattern. The percussion part has a steady eighth-note accompaniment. The brass parts (Trumpet, Trombone) are mostly silent or have simple harmonic support.



Musical score for measures 182-184. The score is for a full orchestra and piano. The instruments are: Ob. (Oboe), B-kl. (Bassoon), Fag. (Bassoon), F hn. (Flute), Pk. (Percussion), Pno. (Piano), Fio. (Flute), Br. (Trumpet), Vc. (Violoncello), and Kb. (Kontrabaß). The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor) and the time signature is 3/4. The piano part features complex rhythmic patterns with many triplets and sixteenth notes. The woodwinds and strings provide harmonic support with various rhythmic figures.



Musical score for measures 185-188. The instruments are the same as in the previous system. The key signature and time signature remain the same. The piano part continues with its complex rhythmic patterns, including a section with a '20' marking and a '(d)' marking. The woodwinds and strings continue to provide harmonic support with various rhythmic figures.

Musical score for measures 189-192. The score is for a symphony orchestra. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (B-kl.), Piano (Pno.), Flute II (Fio.), Trombone (Br.), and Violin (Vc.). The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 4/4. The piano part features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including trills and grace notes. The woodwinds and strings provide harmonic support with various rhythmic patterns.

Musical score for measures 193-196. The score continues with the same instruments as the previous page, adding Bassoon II (Fag.), Horn (F hn.), Piccolo (Pk.), and Cello (Kb.). The key signature remains three flats. The piano part continues with its intricate melodic texture, featuring many triplets and sixteenth-note runs. The woodwinds and strings continue to provide harmonic support with various rhythmic patterns.

Fl.

Ob.

B-kl.

Fag.

F hn.

F-tpt.

Tbn.

Pk.

Pno.

Fio.

Br.

Ve.

Kb.

h i m s.

203

Fl.  
Ob.  
B-kl.  
Fag.  
F hn.  
F-tp.  
Tbn.  
Pk.  
Pno.  
Fio.  
Br.  
Vc.  
Kb.

212

Ob.  
B-kl.  
Fag.  
F hn.  
F-tp.  
Pk.  
Pno.  
Fio.  
Br.  
Vc.  
Kb.

Fl.

Ob.

B-kl.

Fag.

F hn.

F-tpt.

Pk.

Pno.

Fio.

Br.

Vc.

Fl.

Ob.

B-kl.

Fag.

F hn.

F-tpt.

Tbn.

Pk.

Pno.

Fio.

Br.

Vc.

Kb.

# Klaverkonsert

2. sats

Signe Lund

Andante malinconico

Flauti  
Oboi  
Clarinetti in B  
Fagotti  
Bassoon 2  
Corni 1,2 in F  
Trombi in F  
Tromboni  
Timpani  
Piano  
Violini  
Viola  
Celli  
Basso

10 17 L'istesso tempo  
Più mosso  
B-Cl.  
Fag.  
Bsn. 2  
F Hn.  
Timp.  
Pno.  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Cb.









80 **21** *Con gravità*

B-Cl.  
Fag.  
Bsn. 2  
F Hn.  
Pno.  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Cb.

This page of the musical score covers measures 80 through 86. It features a full orchestral ensemble including B-Clarinets, Bassoon 2, Flute, Piano, Violin 1, Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked 'Con gravità'. The music is in a key with three flats and a 3/4 time signature. The piano part is particularly active, with complex textures and dynamic markings. The woodwinds and strings provide harmonic support and melodic lines.

87

B-Cl.  
Fag.  
Bsn. 2  
F Hn.  
Pno.  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Cb.

This page of the musical score covers measures 87 through 93. The instrumentation remains the same as the previous page. The music continues with the same tempo and key signature. The piano part continues its complex texture, and the woodwinds and strings maintain their roles in the orchestral texture.

94

B-Cl.

Fag.

Bsn. 2

F Hn.

Tbn.

Timp.

Pno.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

con fretta

Fuocoso volante

Generoso

97

Ob.

B-Cl.

Fag.

Bsn. 2

F Hn.

F Tpt.

Tbn.

Timp.

Pno.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

100

Ob.  
B-Cl.  
Fag.  
Bsn. 2  
F Hn.  
F Tpt.  
Tbn.  
Timp.  
Pno.  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Cb.

Detailed description: This system contains measures 100, 101, and 102. The woodwinds (Ob., B-Cl., Fag., Bsn. 2) and brass (F Hn., F Tpt., Tbn.) parts are mostly silent or play sustained notes. The strings (Vln. 1, Vla., Vc., Cb.) play a rhythmic pattern of eighth notes. The piano (Pno.) has a complex, fast-moving accompaniment with triplets and sixteenth notes. The timpani (Timp.) play a rhythmic pattern with triplets.

103

B-Cl.  
Fag.  
Bsn. 2  
F Hn.  
F Tpt.  
Tbn.  
Timp.  
Pno.  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*ben marcato*

Detailed description: This system contains measures 103, 104, and 105. The woodwinds (B-Cl., Fag., Bsn. 2) and brass (F Hn., F Tpt., Tbn.) parts are more active, with some melodic lines. The strings (Vln. 1, Vla., Vc., Cb.) continue with their rhythmic pattern. The piano (Pno.) part is marked *ben marcato* and features a prominent melodic line with a large interval leap. The timpani (Timp.) play a rhythmic pattern with triplets.

106

Fl.  
Ob.  
B-Cl.  
Fag.  
Bsn. 2  
F Hn.  
F Tpt.  
Tbn.  
Timp.  
Pno.  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Cb.

110

Ob.  
B-Cl.  
Fag.  
Bsn. 2  
F Hn.  
F Tpt.  
Tbn.  
Timp.  
Pno.  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Cb.



24 Tempo rubato

Musical score for measures 127-136. The score includes parts for B-Cl., Fag., Bsn. 2, F Hn., F Tpt., Tbn., Timp., Pno., Vln. 1, Vla., Vc., and Cb. The piano part features a complex texture with octaves (8) and various rhythmic patterns. The tempo is marked 'Tempo rubato'.

Musical score for measures 137-146. The score includes parts for B-Cl., Fag., Bsn. 2, F Hn., Timp., Pno., Vln. 1, Vla., Vc., and Cb. The tempo is marked 'Moderato'. The piano part includes a 'rit.' (ritardando) marking. The dynamic marking is 'mp' (mezzo-piano).

Musical score for measures 147-156. The score includes parts for Pno. The tempo is marked 'a tempo'. The piano part includes markings for 'rit.', 'poco rit.', and 'stringendo'. The dynamic marking is 'mp'.

Musical score for measures 147-157. The score includes parts for Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B-Cl.), Bassoon (Fag.), Bassoon 2 (Bsn. 2), Flute (F Hn.), Trumpet (F Tpt.), Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The tempo is marked  $\text{♩} = 95$ . The key signature is three flats (B-flat major/D minor). The score features various melodic lines and accompaniment, including triplets in the B-Cl. and Vln. 1 parts.

**Presto**

Musical score for measures 158-167. The score includes parts for Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B-Cl.), Bassoon (Fag.), Bassoon 2 (Bsn. 2), Flute (F Hn.), Trumpet (F Tpt.), Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The tempo is marked **Presto**. The key signature remains three flats. The score features various melodic lines and accompaniment, including triplets in the Ob. and B-Cl. parts.

Musical score for measures 167-178. This section features the Piano (Pno.) part with a dynamic marking of **8**. The score includes various melodic lines and accompaniment.

Musical score for measures 179-188. This section features the Piano (Pno.) part with a dynamic marking of **t**. The score includes various melodic lines and accompaniment.



3. sats

26 Vivace

Fl. *f*

Ob.

B-Cl. *f*

Fag. *f*

Bsn. 2 *f*

F Hn. *f*

F Tpt. *f*

Tbn. *f*

Timp. *f*

Pno. *f*

Vln. 1 *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

8



33

Fl.  
Ob.  
B-Cl.  
Fag.  
Bsn. 2  
F Hn.  
F Tpt.  
Tbn.  
Timp.  
Pno.  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Cb.

47

Fl.  
Ob.  
B-Cl.  
Fag.  
Bsn. 2  
F Hn.  
F Tpt.  
Tbn.  
Timp.  
Pno.  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Cb.

69 *Meno mosso*

Fl.  
Ob.  
B-Cl.  
Fag.  
Bsn. 2  
F Hn.  
Timp.  
Pno.  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Cb.

**29** *Più mosso*  
*Rhythmo a tre battute*

Fl.  
Ob.  
B-Cl.  
Fag.  
Bsn. 2  
F Hn.  
Timp.  
Pno.  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Cb.

Con anima

81

Fl.

Ob.

B-Cl.

Fag.

Bsn. 2

F Hn.

Pno.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

90

Pno.

Risoluto (tempo rubato)

quasi tempo rubato

95

Pno.

Molto strepitoso

103

Pno.

Molto strepitoso

109 **31**

Fl. *f*

Ob.

B-Cl. *f*

Fag. *f*

Bsn. 2 *f*

F Hn. *f*

F Tpt. *f*

Tbn. *f*

Timp. *f*

Pno.

Vln. 1 *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*



142

Fl.

Ob.

B-Cl.

Fag.

Bsn. 2

F Hn.

F Tpt.

Tbn.

Timp.

Pno.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

arco

arco

156

Fl.

Ob.

B-Cl.

Fag.

Bsn. 2

F Hn.

F Tpt.

Tbn.

Timp.

Pno.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

pizz.

arco

arco

arco



167

Fl.

Ob.

B-Cl.

Fag.

Bsn. 2

F Hn.

Pno.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

176

Pno.

182

Pno.

185

Pno.

188

Pno.



Prestissimo

Rapido

205

Fl.

Ob.

B-Cl.

Fag.

Bsn. 2

F Hn.

F Tpt.

Tbn.

Timp.

Pno.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

Musical score for orchestra and piano, measures 205-208. The score is in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The tempo markings are **Prestissimo** and **Rapido**. The instruments are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B-Cl.), Bassoon (Fag.), Bassoon 2 (Bsn. 2), French Horn (F Hn.), French Trumpet (F Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and a forte (*ff*) dynamic. The woodwinds and brass parts have long, sustained notes, while the strings play a steady accompaniment.

# Self-dependence

Matthew Arnold

Signe Lund, op. 54 (1909)

**Andante maestoso**

Flauti

Oboe *mp*

Clarin. in B *mp*

Fagotti *mp*

Corni in F *mp*

Tromba in F *mp*

Trombone *mp*

Timpani *mp*

Arpa *mp*

Sopran *mp*

Violine 1 *f* *p*

Violine 2 *mp* *f* *p* *f*

Viola *mp* *f* *p* *f*

Cello *mp* *f* *p* *f*

Bass *mp* *f* *p* *f*

15

Ob. *p*

B.Cl. *p* *cresc.*

Fag. *p* *cresc.*

F.Hn.

Tbn.

Timp.

S. *f*  
Wea - ry of my - self, and sick of ask - ing What I am, and what I ought to be At this ves-sels prow I stand which bears me

Vln. 1 *pizz.* *p* *arco* *f*

Vln. 2 *pizz.* *p* *arco* *f*

Vla. *pizz.* *p* *arco*

Vc. *p*

Cb. *p* *f*

27 *Più mosso*

Fl. *mf* *f* *p* *f*

Ob. *mf* *f* *p* *f*

B-Cl. *mf* *f* *p* *f*

Fag. *mf* *f* *p* *f*

F Hn. *mf* *f* *p* *f*

F Tp. *mf* *p*

Tbn. *mf* *f* *p*

Timp. *p*

Hrp. *mf* *f* *p*

S. *f* *p* *f*

for-wards, for-wards, o'er the star - lit sea. And a look of pas-sio-nate de - sire. O'er the

Vln. 1 *mf* *f* *p* *mp* *f*

Vln. 2 *mf* *f* *p* *mp* *f*

Vla. *mf* *f* *p* *mp* *f*

Vc. *mf* *f* *p* *mp* *f*

Cb. *mf* *f* *p* *mp* *f*

41

Fl. *mp*

Ob. *mp*

B-Cl. *mp*

F Hn. *mp*

S. *mp*

sea and to the stars I send.

Vln. 1 *mp*

Vln. 2 *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp* pizz.

Cb. *mp* pizz.













117 **Moderato**

Fl.

Ob.

B-Cl.

Fag.

F Hn.

Hrp.

S.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Bound-ed by them-selves, and un-re - gard - ful In what state God's oth-er works may be, In their own tasks all their po - wers pour - ing.

125 **Cantabile**

Fl.

Ob.

B-Cl.

Fag.

F Hn.

Timp.

Hrp.

S.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

These at-tain the migh - ty life you see.' O air - born voice! long since, se -'



Fl.   
 Ob.   
 B.Cl.   
 Fag.

F.Hn.   
 F.Tp.   
 Tbn.

Timp.

S.   
 — and know that he, Who finds him - self, know that he lo - ses his mi - se-ry!" "Re-solve to be thy - self

Vln. 1   
 Vln. 2   
 Vla.   
 Vc.   
 Cb.

Molto andante

Allegro

FL. *ff*

Ob. *pp* *ff*

B-Cl. *pp* *ff*

Fag. *pp* *ff*

F. Hn. *pp* *ff*

F. Tp. *ff*

Tbn. *ff*

Timp. *ff*

Hrp. *ff*

S. "Ye who from my child - hood have calm'd me, Calm ah, com - pose me to the end!"

Vln. 1 *pp* *ff*

Vln. 2 *pp* *ff*

Vla. *pp* *ff*

Vc. *pp* *ff*

Cb. *pp* *ff*