

Alf Hurum

Liv og verker

Rune J. Andersen

Rune J. Andersen

ALF HURUM (1882–1972)

Liv og verker

Norges første musikalske impresjonist
og maler på Hawaii



Alf Hurum i Honolulu, Hawaii, 1924

Kopi: Nasjonalbiblioteket



[Still life of morning glories and sun].
Collection of the Honolulu Museum of art. Gift of Leslie W. Hurum 1991.

Rune J. Andersen

ALF HURUM (1882–1972)

Liv og verker

Norges første musikalske impresjonist

og ^[L]_[SEP]maler på Hawaii

En moderne kunstner og hans vei

© Rune J. Andersen. 2021

Rune J. Andersen:

ALF HURUM (1882–1972) –

Liv og verker – Norges første musikalske impresjonist og maler på

Hawaii – En moderne kunstner og hans vei

ISBN: 978-82 -692874-0-0

Prosjektrapport fra “Norges musikkhistorie”

(prosjektleder Arvid O. Vollsnes)

Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo

Kilde A.

per Piano

Notre-Dame

W. Hurum Paris, Juni 1911.

Til Mils Larsen. *Notre-Dame*

Andante, ♩ = 50.

W. Hurum Op. 4

2

Manuskriptkopi av tittelsiden og første notetekstside av Hurums klaverstykk «Notre Dame», nr. 1 i opus 4. Stykket var hans første komposisjon etter å ha opplevd Claude Debussys (1862–1918) musikk i Paris i 1911, en opplevelse som skapte en revolusjon i Hurums musikalske sinn.



Alf Hurum ved flyglet i sitt barndomshjem i Josefinegaten 15 i Homansbyen i Oslo.
Barndomshjemmet er testamentert til Musikkpedagogene Oslo.

Utdrag af
Norsk Musikant.
Nr. 4 5 189.
Boks 1035

Alf Hurum
Petrograd
Januar 1917.

Instrumentation

Almindelige regler.

4 stemninge og 3 stemmige harmoniers placering i Træblæserne.

over hinandre krydsende hinandre indens hinandre

5 og 6 stemmig det samme prinsipp.

5 stemmig 6 og 8 stemmig

dobbling av stemmerne.

Træblæserne maa placeres saa instrumenterne klinger og alt
og saa ikke en gruppe overdøves en anden.

for eksempel - det maa man ikke gjøre

Oboer skal her klinge meget stærkere end Fløiterne

Naar træblæserne noteres i et høyt leie hvor de klinger stærkt, hør de naar de noteres delt skrives med kantsatser, og i intervaller som oktaver, sekster og terser.

Denne regel gjælder især Oboe. ikke ikke

daarlig godt godt } kan tilnød brukes i spædt harmoni

Naar moderne orkester spæler i takt ikke tomrumfulle stemmerne - især delvis ikke i fortissimo.

Det som klassikerne for Ex. Beethoven og Mozart kunde tillade sig kan vi ikke gjøre med et moderne orkester. Det harmoni i træblæserne klinger bedst og er mest brugt.

En side av Hurums egenhendige notater fra studiene i St. Petersburg 1916–1917. I St. Petersburg studerte Hurum instrumentasjon en time per uke med komponisten Maximilian Steinberg (1883–1946), svingersønn av Nikolaj Rimsky-Korsakov (1844–1908). Studiene ble avbrutt 23. mars/8. mars 1917 ved begynnelsen av den såkalte «Februarrevolusjonen» som resulterte i at tsar Nikolaj II abdiserte.



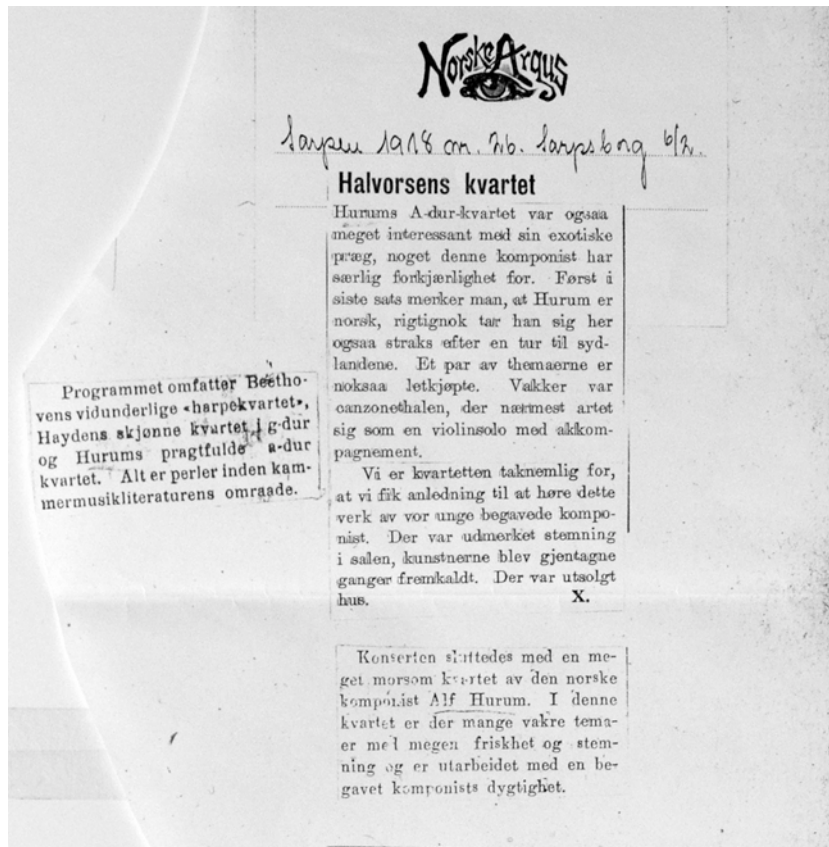
Alf Hurum og komponisten David Monrad Johansen (1888–1974) ble to gode komponistvenner. Monrad Johansen studerte med Hurum under et lengre opphold hos Hurum på Geilo 1918–1920. Hurum ga vennen gode råd om tysk og fransk musikk. Monrad Johansen skriver at «Hurum korrigerer på en måte ikke, men han stimulerte meg. ... gjennom ham ble jeg altså kjent med impresjonismen».



To av Hurums malerier. Det første bilde er gitt tittelen: «Still life of various orchids in white bowl», og det andre har tittelen:

«Workers planting rice in paddy».:

«I Paris for mange år siden ble jeg interessert i kinesisk og japansk maleri. ... Siden ble det studier i Peking og i Tokyo. ... Jeg maler på fin silke, og bruker metallfarger som jeg tilbereder selv. Det er ganske dyrt materiale, og det fordrer stor tålmodighet å lage fargene. Siden kommer malingen da, teknikken er ikke lett, og feilstrøk med limfarger går det ikke an å dekke. I China er denne kunsten 1500 år gammel, i Japan noe yngre. Av gamle bevarte malerier kan vi se at fargene holder seg i det uendelige. Jeg bruker da også malakitt og kobberoxyd. De er halv-edelstener og derfor 'evige'.»



En av anmeldelsene av Hurums strykekvartet i Sarpsborg i februar 1918. Hurums kvartet ble av flere kritisert for å være litt for populær i uttrykket. Dette fikk fiolinisten Arve Arvesen, som var primarius av Hurums kvartet i 1913, til å komme med følgende friske forhåndssynspunkter i forbindelse med uroppførelsen: «Si til slutt at Alf Hurum er en av våre betydeligste yngre komponister. Jeg setter særlig pris på at han har stått under innflytelse av den franske musikk. Vi trenger alle den påvirkningen. Altfor lenge har vi sukket under det tyske musikk-filosofiske åk. Tyskerne ynder jo å skrive bøker over hver Tone. Bjørnson sa en gang: 'Jo enklere Kunst, desto større.' Og det er riktig. Kunst må først og fremst glede eller berike, og man skal helst ikke ha leksikon med seg når man skal høre musikk.»

INNHALDSFORTEGNELSE

1 Forord	31
2 Innledning	35
2–1. Bakgrunn og begrunnelse for en undersøkelse om Alf Hurums liv og verker	35
2–2. Om kildematerialet	44
2–3. Om problemstillinger og avgrensninger	50
2–4. Om metoder og undersøkelsesstrategier	55
2–5. En foreløpig konklusjon	64
3 Biografi	66
a) Komponisten Alf Hurum	66
1882–1910: Om slekt, oppvekst og studier	66
Alf Hurums slekt	66
Barndomshjemmet	69
Oppvekst og skolegang	71
Studier med Iver Holter og Martin Knutzen. Hurums første utgivelse – <i>Tre klaverstykker</i> , verk 2 op. 1	74
Studiene ved ”Kgl. Hochschule für Musik”; utgivelse av verk 3 og 4	78
Giftermål	82
1911: Et år i Paris — møte med Debussys musikk og impresjonismen. Gjennombrudd og suksess med fiolinsonaten i d-moll, verk 7 op. 2	85
Om Paris, impresjonistisk malerkunst og Claude Debussy	85

Gjennombrudd og suksess med fiolinsonaten i d-moll, verk 7 op. 2	91
Utgivelser i 1911. Winter-Hjelm om Hurums ”tvivlsomme Experimenter” og ”ydderligaaende Klangstudier”	101
1912–1915: Hurum etablerer seg som komponist	104
”Norske Musikere, som skal reise ud: Kom til Frankrige! Vi har allerede nok av tysk musikk og tysk musikkpåvirkning hjemme i Norge.”	104
Pianistdebut – en betydelig suksess!	107
Hurum vinner innpass i konsertsalene – med ris og ros; Debussy tilhører en av de ”flinke Tvilsomheder”	111
Strykekvartetten i a-moll – et gnistrende verk og en ny suksess	116
To musikkbrev fra Berlin: om dirigenter, Edward Elgar og romanser og sanger	119
Musikkfesten i Kristiania 1914. ”Fantasie” op. 7 nr. 1 uroppføres	123
I Stockholm får Hurum en meget blandet mottagelse. Anmeldelsene av klaverfantasien op. 7 – er Debussy på vikende front?	127
Hurum flytter tilbake til Norge; fiolinsonaten op. 2 i Minneapolis og Berlin	133
Utgivelser som ble utsatt: fiolinsonaten i a-moll, op. 8, og <i>Eksotisk suite</i> , op. 9	137
1916–1924: Viktige år som komponist — Mot det norrøne	139
Komposisjonsaftnen i Bergen med verker skrevet av en sund sjel og et varmt hjerte	139

En stemningsfull uroppførelse av <i>Eksotisk suite</i> på Haukeland sykehus	143
Hurums første konsert med egne komposisjoner i hovedstaden – kammermusikk og klaverstykker: den raffinerte ultramodernist, klanggourmèten og impresjonisten med fullt hus	145
O. M. Sandvik anmelder fiolinsonaten i a-moll, op. 8. Viktige råd fra Norges fremste musikkforsker	150
Fiolinpedagogenes pedagog, Leopold Auer, på besøk i Norges hovedstad; Hurum medvirker sammen med en av Auers elever, fiolinisten Toscha Seidel	153
Studier i St. Petersburg	155
Nye verk – romanser ”en ny gren av Alf Hurums talentfulle produksjon”; hans komposisjoner fremføres i utlandet mer enn før – i København, London, Minneapolis, Montana og i Chicago	158
Komponer i ”gammel toneart” – kast ikke tiden på kontrapunkt	163
Den meget radikale Alf Hurum: bokbål av den lutherske kirkemusikken; antisosialisten og tanker og idéer fra Friedrich Nietzsche	168
David Monrad Johansen: Alf Hurum er ”en kunstner som med sandt instinkt finder ind til digtningens <i>aand</i> ” – han har ført den norske romanse inn på nye veier	170
Den 3. komposisjonsaften – romanser og klaverstykker. Hurum en komponist med ”en helt overlegen karakteringsevne” og ”den radikale Hurum består”	174
David Monrad Johansen studerte Debussy på alle bauger og kanter – ”Hurum ... stimulerte meg”. Besøk hos Hurum på Geilo et vendepunkt i Monrad Johansens utvikling	180

Peter Lindeman: ”... jeg er ikke sikker paa at en fuldstendig Kuldkastelse av de tonale Begreper er den riktige Vei ... Harmoniene synes slengt ned paa Papiret som Malerklatter paa Lerredet.” Hurum den ultramoderne komponist	185
Om dirigentspørsmålet i Filharmonien. Hurum gir dikteren Arnulf Øverland svar på tiltale!	187
Et skarpt innlegg til fordel for en musikkavdeling ved Universitetsbiblioteket	189
Hurum presenteres i USA – en lang artikkel i <i>The Christian Science Monitor</i>	191
Orkesterversjonen av <i>Eventyrland</i> , op. 16: anmelderne gir både ros og ris; Hurum på den nordiske musikkfesten i Helsingfors	195
Musikkbrev fra London; lettlest, informativt og med innslag av humor. Hurums debut som dirigent i Bergen – han virket ”noko turr og beintfram”	204
Norsk folkemusikk og Catharinus Elling – et oppofrende og uselvisk storverk, som det stod strid om	211
”Sang for Kristiania” – komponert for konsertsalen og ikke for folket	214
Formann i Norsk Tonekunstnersamfund. Operaoppførrelser med norske krefter – en nasjonal oppgave	216
Nytt navn på Norges hovedstad: Navnet ”Oslo” er pent og godt!	219
To uroppførrelser: <i>Bendik og Aarolilja</i> – treffer miljøet og det ridderlig-romantiske, men verket er for løangt. <i>Sange med orkester</i> uroppføres uten anmeldelse	221
Hurums 4. Komposisjonsaften – ingen uroppførelse, men noen førsteoppførrelser i tillegg til flere orkesterverker. En noe mer avdempet begeiostring enn tidligere	224

Ny presentasjon i det danske tidsskriftet <i>Musik</i> . Reidar Mjøen betegner Hurum som et tidsskille i norsk musikk – den ”nye tid i norsk tonekunst”	235
Problemer med utenlandske musikere i Norge. Hurum: ”Av prinsipp er jeg motstander av restriksjoner på åndelige verdier”	237
Om musikk og maleri: ”Sånn ser altså impresjonismen ut omsatt i dagligstue!”	240
1924–1927: Tre år på Hawaii	243
Reisen til Honolulu. Først til New York	243
I New York – eller Jew York som noen kaller metropolen	245
Med tog over det amerikanske kontinentet – fra det kjedelige til det spennende og interessante	246
I San Francisco: intervjuer og et forrykende orgelspill på en av kinoene samt raskkjøring i 65 km/t. Fikk oppleve San Fransisco symfoniorkester – 125 mann – superb!	248
Til Hawaii: natten er mild og kullsvart med en strålende stjernehimmel. Leslies utrivlige samtale med en jøde	250
Dirigent for Honolulu Symphony Orchestra. Målet: å nå så mange musikkelskere som mulig og å utvikle kvaliteten på orkestret. Men vanskeligheter allerede i starten	251
<i>Bendik og Aarolilja</i> op. 20 fremføres i <i>Gesellschaft der Musikfreunde</i> i Wien	256
Honolulu Symphony Orchestras første konsert: en god begynnelse med Sibelius, Hurum, Svendsen og Grieg på programmet	257
Men hvor lenge var Adam i paradiset? Andre konsert: voldsom strid mellom Hurum og Dr. Straub. Hurum må avskjediges!	

Hurum også lærer ved Punahou School. To av hans verker fremføres i Europa	260
Tredje konsert: problematisk akustikk, to satser av Tsjaikovskijs 6. symfoni og to satser av Wieniawskis fiolinkonsert. Hurum ser ut til å få uttelling for strevet!	266
Fjerde konsert: Schubert, Grieg og Wagner – suksess!	269
Femte konsert: fullstendig fiasko – for lite prøvetid!	270
Sjette konsert: Mozarts Jupiter-symfoni, opera-arianer av Puccini og Verdi	272
Syvende konsert: hele Tsjaikovskijs symfoni nr. 6 og Bruchs fiolinkonsert i g-moll. Med Tsjaikovskijs sjette symfoni tar Alf Hurum et melankolsk takk og farvel fra orkester og publikum i Honolulu	273
Hjem igjen. Symfonien i d-moll – et stykke norrøn musikk komponert i Californias sol	276
1928–1934: Musikken må vike for malerkunsten	282
Symfonien uroppføres – kritikken mot symfonien ble etter hvert voldsom: ingen symfoni, men en suite, det evige problem om mangelen på organisk utvikling, polyfon stil og indre sammenheng – i tillegg til mangelen på <i>norsk</i> tone. En drepende kritikk fra avid Monrad Johansen	282
Andre uroppførelser: Sverre Jordan vender tommelen fullstendig ned for <i>Lilja</i> , mens <i>Skånska Dagbladet</i> anser <i>Motette</i> å være et velgjort, interessamt verk	288
Et nytt skjebnesvangert opphold i Paris	290
Tilbake til Hawaii	296

b) Maleren Alf Hurum 1934–1941 En fremragende kunstner. Men malurt i begeret	299
De første utstillingene	299
Utstillingene i 1937. Hawaii ”a painter’s paradise.” Hurum president i <i>Association of Honolulu Artists</i> .	303
Den første radioutsendelse av Hurums verker	306
Utstilling med fire malerkollegaer. Kunstnerinnen Madge Tennent beskriver Alf Hurums malerier som ”en dyp- og ektefølt skjønnhet.”	306
Travle forretningsmenn og kunst. Kunsten som bro mellom orienten og den vestlig-amerikanske kulturen	310
<i>Aftenposten</i> gir et glimt fra Hurums liv på Hawaii	312
Utstilling i 1938. 17 kunstnere refuseres – strid i Honolulu kunstliv	313
Anklage om Nazi-sympatier: om to bibliotek-plakater med tysk og amerikansk kontroversielt politisk innhold; mulige misforståelser og beklagelser. Bibliotek-styret løser knuten	320
Mot krigsutbruddet i 1941	325
1941–1943: Et vemmelig mellomspill	327
Arrestasjon og internering	327
FBI-agenten George E. Allens vitnemål	330
Hurum en nazist og tilhenger av Japan?	332
Kontakten med Norge	334
Spørsmål om omgang med nazi-sympatisører i Honolulu	335
Hurum en antisemitt? Om hans finanser	336

Om Hurums forhold til flere konkrete personer, politiske diskusjonsmøter og til Japan	337
6. og 7. desember 1941: angrepet på Pearl Harbor	340
Vitnet Julian MacBrayne	341
Kommisjonens konklusjon	345
Forhøret med Leslie Hurum. FBI-agent John Harold Huges	346
Forholdet til Hitler, til nazismen, til anekteringen av flere land og den såkalte München-overenskommelsen	349
Biblioteksaken i Honolulu	351
Forholdet til Japan, til 'Stor-Asia', til Dr. Slaten, nærmere om synet på Hitler og på jødene. Kommisjonens konklusjon	352
Løslatt?	355
Løslatt på prøve	357
Endelig løslatt	358
Oppholdet på "Sand Island"	361
1943–1972: Tilbake til Norge og musikken? Store donasjoner til musikkinstitusjoner i Norge	363
Utstillinger etter krigen. Hurums separatutstilling 6. april 1946 karakteriseres som "blendende" med "usannsynlig vakre bilder" og med "eventyrlig penselstrøk" – en hilsen etter interneringstiden?	363
Førsteutgaven av <i>Musikkens Verden</i> . Debussy uten innflytelse?!	366
Et intervju med Hurum i <i>Aftenposten</i> 15. januar 1955. Kirsten Flagstad-konsert i Honolulu.	368
Innspillinger på lydbånd og grammofon – ny teknikk og nye innspillinger opptar Hurum! En tur til Norge i 1959?	370

En artikkel om Hurum skrevet av Eva Gustavson Lagreid	374
Hurum til Norge – til og med flytte tilbake til Norge for godt? Møte med den fremragende George Barati, dirigenten for Honolulu Symphony Orchestra	376
Med <i>Eventyrland</i> på 80-årsdagen. Børre Qvamme: ”Musikk som skulle ha alle sjanser til å bli populær”, Pauline Hall: ”Sterk etterklang av Debussy,” Arne Norheim – rett og slett negativ	378
Andreutgaven av <i>Musikkens Verden</i> . ”Mine to interesser i livet er musikk og maleri” – Hurum om Munch, Grieg, Debussy og Stravinskij	381
Arbeidet med testamentene og de usedvanlig store testamentariske stipendie-gavene	385
Testamentarisk gave til norske musikere, norske musikkstuderende eller norske komponister? Viktige formaliteter må avklares	386
En sensasjonell begivenhet i vårt musikkliv! Avklaring rundt testament og stipend	389
Æresmedlem i Norsk Komponistforening. Fru Hurum: ”Han lengtet alltid bestandig hjem.”	392
Festkonsert i anledning Hurums 85-årsdag. Kåre Kolberg: Alf Hurum blant de ruvende skikkelser i norsk musikk i dette århundret. Klaus Egge: Hurum bragte noe nytt og vesentlig inn i norsk skapende tonekunst.	396
Verdifulle porselensgjenstander til <i>Iolani Palace</i> i Honolulu.	398
Verdien av fondet stiger voldsomt – over \$300.000. Josefinegaten 15, Hurums barndomshjem, gis som gave til den	

norske stat! Klaus Egge: ”Noe enestående i norsk musikkshistorie.”	399
Alf Hurums død	404
Et pussig stopp i Bogstadveien	407
4 Verkgjennomgang	409
Innledning – om verkgjennomgang	409
Terminologi	411
1) 1903–1911: Studieverk i klassisk-romantisk stil	412
Verk 1 [TRE [SYV] SANGER] – S/Kl	412
Verk 2 TRE KLAVERSTYKKER	415
Verk 3 ROCCOCO. TO KLAVERSTYKKER	422
Verk 4 TRE KLAVERSTYKKER	425
Verk 5 IMPROMPTU – Klaver	428
Verk 6 [Tre stykker for fiolin og klaver]	430
Verk 7 SONATE FÜR PIANOFORTE UND VIOLINE	431
Verk 8 FOR PIANO	443
2) 1911–1917: Hurum, impresjonismen og Debussys musikk samt andre stilistiske uttrykk	447
Verk 9 IMPRESSIONS. POUR LE PIANO	448
Verk 10 AKVARELLER FOR PIANO	450
Verk 11 STREICHQUARTETT	453
Verk 12 FANTASIE – FOR PIANO	465
Verk 13 SONATE FÜR VIOLINE UND PIANOFORTE	468
Verk 14 EKSOTISK SUITE	477
Verk 15 PASTELLER FOR PIANO	484

Verk 16	SANGE – Sang og klaver	488
Verk 17	SANGE – Sang og klaver	492
Verk 18	SANGE – Sang og klaver	495
Verk 19	SANGE – Sang og klaver	498
Verk 20	[To sanger] – Sang og klaver	502
3)	1917–1928: Mot det norrøne	504
Verk 21	LILJA – Solo, mannskor og orgel	504
Verk 22	EVENTYRLAND – a) for klaver, b) for orkester	521
Verk 23	GOTISKE BILLEDER. POEMER FOR PIANO – Klaver	539
Verk 24	NORRØN SUITE – a) for klaver, b) for orkester	546
Verk 25	SANGE – Sang og klaver	552
Verk 26	BENDIK OG AAROLILJA. SYMFONISK DIGTNING FOR ORKESTER	552
Verk 27	SANG FOR KRISTIANIA – Mannskor	562
Verk 28	SANGE MED ORKESTER	563
Verk 29	SYMFONI I D-MOLL – Orkester	563
Verk 30	[SEKS SANGER FOR MANNSKOR] – (Herman Wildenvey)	573
Verk 31	MOTETTE – Blandet kor, soli og orgel	573
Verk 32	HYMNE – Blandet kor og orgel	574
Verk 33	[TO KLAVERSTYKKER]	574
Verk 34	[Jesus dør og jorden ryster] – Trestemt blandet kor	575
Verk 35	[To sanger] – Sang og klaver	575
4)	1928–1952: Kunstmaleren Alf Hurum	576

5 Drøfting, sammendrag og konklusjon	581
Tre biografiske momenter	582
Kunsten – ikke penger – er fremtiden!	582
Interneringen etter angrepet på Pearl Harbor	583
Store donasjoner til musikkinstitusjoner i Norge	585
1) Om studieverkene i klassisk-romantisk stil – 1903–1911	587
2) Hurum, impresjonismen og Debussys musikk samt andre stilistiske uttrykk – 1911–1917	589
a) Om en definisjon av impresjonistisk musikk	589
b) Om a-moll sonaten – en stilistisk oppsummering, men også en programklæring	594
c) Om <i>Eksotisk suite</i> verk 14 og <i>Pasteller for piano</i> verk 15	595
d) Om romansene – med anstrøk av naivisme og ekspresjonisme samt en tiltagende disonerende stil	596
3) Mot det norrøne – 1917–1927	598
a) Introduksjon	598
b) Om Alf Hurum og David Monrad Johansen	599
c) Om Hurums usedvanlige angrep på den lutherske kirkemusikken	602
d) Om Hurum som radikaler og rabulist	603
e) Om norønn impresjonisme	604
f) Om modalitet som en rød tråd	605
g) Om Hurums to symfoniske verker	608
h) Om Bendik og Årolilja	609
i) Om symfonien i d-moll	611

j) Om mellomspillet som dirigent for Honolulu Symphony Orchestra	614
4) Om kunstmaleren Alf Hurum – 1928–1952	617
Konklusjon	619
6 Kildebeskrivelse	626
En beskrivelse og oversikt over manuskripter og skisser samt trykte utgaver av Alf Hurums musikalske komposisjoner	626
Innledning	626
A: Fullførte verker	629
1) 1903–1911: Studieverk i klassisk-romantisk stil	629
Verk 1 [TRE [SYV] SANGER] – S/KI	629
Verk 2 TRE KLAVERSTYKKER	636
Verk 3 ROCCOCO. TO KLAVERSTYKKER	638
Verk 4 TRE KLAVERSTYKKER	639
Verk 5 IMPROMPTU – Klaver	641
Verk 6 [Tre stykker for fiolin og klaver]	642
Verk 7 SONATE FÜR PIANOFORTE UND VIOLINE	643
Verk 8 FOR PIANO	646
2) 1911–1917: Hurum, impresjonismen og Debussys musikk samt andre stilistiske uttrykk	652
Verk 9 IMPRESSIONS. POUR LE PIANO	652
Verk 10 AKVARELLER FOR PIANO	656
Verk 11 STREICHQUARTETT	661
Verk 12 FANTASIE – FOR PIANO	665
Verk 13 SONATE FÜR VIOLINE UND PIANOFORTE	667

Verk 14	EKSOTISK SUITE	671
Verk 15	PASTELLER FOR PIANO	679
Verk 16	SANGE – Sang og klaver	685
Verk 17	SANGE – Sang og klaver	688
Verk 18	SANGE – Sang og klaver	690
Verk 19	SANGE – Sang og klaver	694
Verk 20	[To sanger] – Sang og klaver	697
3)	1917–1928: Mot det norrøne	699
Verk 21	LILJA – Solo, mannskor og orgel	699
Verk 22	EVENTYRLAND – a) for klaver, b) for orkester	702
Verk 23	GOTISKE BILLEDER. POEMER FOR PIANO – Klaver	708
Verk 24	NORRØN SUITE – a) for klaver, b) for orkester	710
Verk 25	SANGE – Sang og klaver	712
Verk 26	BENDIK OG AAROLILJA. SYMFONISK DIGTNING FOR ORKESTER	714
Verk 27	SANG FOR KRISTIANIA – Mannskor	715
Verk 28	SANGE MED ORKESTER	716
Verk 29	SYMFONI I D-MOLL – Orkester	718
Verk 30	[SEKS SANGER FOR MANNSKOR] – (Herman Wildenvey)	720
Verk 31	MOTETTE – Blandet kor, soli og orgel	722
Verk 32	HYMNE – Blandet kor og orgel	723
Verk 33	[TO KLAVERSTYKKER]	724
Verk 34	[Jesus dør og jorden ryster] – Trestemt blandet kor	725

Verk 35 [To sanger] – Sang og klaver	726
B: Arrangementer av andres verker	727
Nr. 1 HAWAII PONOI AV DAVID KALAKAUA	727
Nr. 2 SEQUENTIA – Blandet kor	728
C: Ufullførte verker	728
SANG OG KLAVER:	728
Nr. 1. “Vaar” (Aprilvise) (Paul Møller)	728
Nr. 2. “April” (Vilhelm Bergsøe)	729
Nr. 3 FIRE SANGE	730
Nr. 4 Ballade – “Jeg drømte” (Holger Drachmann)	732
Nr. 5 [Hos enkefru Bramen til Thé] (ukjent forfatter)	732
Nr. 6 Aften (Gabriel Scott)	732
Nr. 7 GETRENNT (ukjent forfatter)	733
Nr. 8 EN FUGLEWISE (H. Ibsen)	733
Nr. 9 VIFTEN (L. Dilling)	733
KOR:	734
Nr. 1 DER SVÆVER ET LAND (Theodor Caspari) – (TTBB)	734
Nr. 2 GOTERNAS SÅNG (Victor Rydberg) – (TTBB)	734
KLAVER:	735
NR. 1 CORRILAN – Klaver	735
NR. 2 FEUILLET D’ALBUM	735
NR. 3 DØDNINGEDANS / DANSE MACABRE	735
Nr. 4 IMPROMPTU	736
Nr. 5 SCHERZO	737
Nr. 6 HUMORESKE	737

Nr. 7	CHABLON SONATE	738
Nr. 8	HUMORESKE	738
Nr. 9	[ET KLAVERSTYKKE]	738
	ORKESTER:	739
Nr. 1	SYMFONI	739
Nr. 2	[Ufullstendig verk for orkester]	739
Nr. 3	[Ufullstendig verk for orkester]	740
Nr. 4	[Ufullstendig verk for orkester]	740
Nr. 5	[Ufullstendig verk for orkester]	740
D:	Ufullførte arrangementer av andres verker	741
Nr. 1	MARCHE MILITAIRE	741
Nr. 2	BILDER (Robert Schumann) – Orkester	742
E:	Skisser og utkast	743
Nr. 1	Marts (Holger Drachmann) – Sang og klaver	743
Nr. 2	SKUMRING (Jappe Nilsen)	744
Nr. 3	JUNI (SOMMER) (Vilhelm Bergsøe)	744
	Samlebind 3	744
	Samlebind 4	746
	Samlebind 5	748
	Samlebind 6	749
	Samlebind 8	752
	Samlebind 9	753
	Samlebind 10	755
	Samlebind 11	755
	Samlebind 12	758

Samlebind 13	759
Samlebind 14	761
Etterlatte skisser og utkast Mus ms a 3208:1088	762
Etterlatte harmonilære- og kontrapunktøvelser	764
7 Verkfortegnelse	766
A: Alf Hurums egne musikalske komposisjoner	766
1) 1903–1911: Studieverk i klassisk-romantisk stil	773
Verk 1 [TRE [SYV] SANGER] – S/KI	773
Verk 2 TRE KLAVERSTYKKER	774
Verk 3 ROCCOCO. TO KLAVERSTYKKER	775
Verk 4 TRE KLAVERSTYKKER	775
Verk 5 IMPROMPTU – Klaver	775
Verk 6 [Tre stykker for fiolin og klaver]	776
Verk 7 SONATE FÜR PIANOFORTE UND VIOLINE	776
Verk 8 FOR PIANO	777
2) 1911–1917: Hurum, impresjonismen og Debussys musikk samt andre stilistiske uttrykk	779
Verk 9 IMPRESSIONS. POUR LE PIANO	779
Verk 10 AKVARELLER FOR PIANO	781
Verk 11 STREICHQUARTETT	782
Verk 12 FANTASIE – FOR PIANO	783
Verk 13 SONATE FÜR VIOLINE UND PIANOFORTE	785
Verk 14 EKSOTISK SUITE	786
Verk 15 PASTELLER FOR PIANO	788
Verk 16 SANGE – Sang og klaver	789

Verk 17	SANGE – Sang og klaver	790
Verk 18	SANGE – Sang og klaver	791
Verk 19	SANGE – Sang og klaver	792
Verk 20	[To sanger] – Sang og klaver	793
3)	1917–1928: Mot det norrøne	794
Verk 21	LILJA – Solo, mannskor og orgel	794
Verk 22	EVENTYRLAND – a) for klaver, b) for orkester	795
Verk 23	GOTISKE BILLEDER. POEMER FOR PIANO – Klaver	796
Verk 24	NORRØN SUITE – a) for klaver, b) for orkester	797
Verk 25	SANGE – Sang og klaver	798
Verk 26	BENDIK OG AAROLILJA. SYMFONISK DIGTNING FOR ORKESTER	798
Verk 27	SANG FOR KRISTIANIA – Mannskor	799
Verk 28	SANGE MED ORKESTER	799
Verk 29	SYMFONI I D-MOLL – Orkester	801
Verk 30	[SEKS SANGER FOR MANNSKOR] – (Herman Wildenvey)	801
Verk 31	MOTETTE – Blandet kor, soli og orgel	802
Verk 32	HYMNE – Blandet kor og orgel	802
Verk 33	[TO KLAVERSTYKKER]	803
Verk 34	[Jesus dør og jorden ryster] – Trestemt blandet kor	803
Verk 35	[To sanger] – Sang og klaver	803
B:	Arrangementer av andres verker	803

Nr. 1	HAWAII PONOI AV HENRY BERGER (Tekst: DAVID KALAKAUA)	804
Nr. 2	SEQUENTIA – Blandet kor	804
C:	Tegninger og malerier	804
	Daterte tegninger og malerier	810
B1	[Akwareller og tegninger fra 1894, 1895 og 1898]	810
B2	TEGNINGER FRA BARON MÜNCHHAUSEN [1898]	813
B3	[Sommerhus i Fredriksvern] – 1915	814
B4	From Kapiolani park – 1924	815
B5	[Landskap på Hawaii] – 1924	815
B6	Hawaiian landscape – 1924	815
B7	[Still life of lilies, lotus and poppies]	815
B8	VILI VILI (WILI WILI) – 1934	816
B9	THE STORM – 1935	816
B10	HAWAIIAN VEGETABLES – 1935 [?]	817
B11	FLOWER ARRANGEMENT – 1936	818
B12	PLUMERIA IN RAIN – 1936	818
B13	RICE PLANTERS – 1936	818
B14	UPSIDE DOWN FALLS, HAWAII – 1936	819
B15	HAWAIIAN PODS – 1936[?]	819
B16	VASE WITH FRUIT – 1937	820
B17	[Still life of torch and white gingers] – 1941[?]/1943	820
B18	CANE FIRES – 1944	820
B19	[Melons and abstract bands of black and gold] – 1944	821
B20	[Siamese cat and orchids] – 1944	821

B21	HAWAIIAN MOON – 1945	822
B22	[Landscape of 3 deer in woods with lily pond] – 1945	822
B23	[Still life of various hibiscus] – 1945	822
B24	MORNING KAMUELA – 1946	822
B25	[Still life of orchids in pink vase with peacock motif] – 1947	822
B26	[Still life of 3 hibiscus in white vase on stand] – 1947	822
B27	[Still life of anthuriums, orchids, porcelain ginger] – 1947 [?]	823
B28	[Still life of 2 bunnies with morning glories on vine] – 1947 [?]	823
B29	[Still life of fruit-pineapple, pomegranate, banana, etc.] – 1948	823
B30	[White cat and vase w/white lily] – 1949	823
B31	[Still life of various vegetables in black bowl] – 1950	823
B32	[Still life of white and blue orchids in blue & white jug] – 1952 [?]	823
	Udaterte tegninger og malerier	824
	UD1 [Tre akvareller og en blyanttegning]	824
	UD2 16 bilder tilhørende Musikkpedagogene Oslo, Josefinegt. 15	825
	UD3 [Hurums søster Sigrid(?)]	828
	UD4 [Akt med brunt hår]	828
	UD5 [Gjenstander på bord]	829
	UD6 [Angel's trumpets and white cat]	829
	UD7 [Sugar cane and sugar mill]	830

UD8 [Workers planting rice in paddy]	830
UD9 COMPOSITION	831
UD10 [Underwater stilllife with plants, rocks and fish]	831
UD11 [Portrait of dark haired woman]	831
UD12 [Abstract motif with row of 4 creatures in red, black, yellow]	832
UD13 [Abstract figures and animals in red, black, yellow]	832
UD14 [Still life of 3 gardenias, Mexican creeper in white vase on stand]	832
UD15 [Still life of 5 mangoes and African wood bowl]	832
UD16 [Still life of 8 white daisies in white vase]	832
UD17 [Still life of white narcissus in white vase]	833
UD18 [Abstracts in blue with round forms at center]	833
UD19 [Still life of grapes, persimmons, green bowl, etc.]	833
UD20 [Still life of white lilies and buds]	833
UD21 [Portrait of a girl in white dress with doll]	834
UD22 [Still life of morning glories and sun]	834
UD23 [Portrait of brown haired woman in white dress]	834
UD24 [Still life of white ginger and blue morning glory]	835
UD25 [Portrait of young blonde woman in white dress]. POTRAIT OF MISS BARBARA	835
UD26 [Still life of various orchids in white bowl]	836
UD27 [Screen with yellow orchid design]	836
UD28 [Screen of white lilies and buds]	836
Reproduksjoner	837

R1	THE PIG GOD TRAIL – 1935–37 [?]	837
R2	BOKI AND LILIHA – 1939 [?]	838
R3	DANCE OF THE HAWAIIAN WOMEN IN 1816 – 1939 [?]	838
R4	TA-TA BAHI-BAH – 1940 [?]	839
R5	[Uten tittel]	839
R6	FRA EN HAWAIIISK HAGE	839
	Titler på bilder som ikke har vært tilgjengelige	839
T1	LUXEMBURG GARDENS	839
T2	OLD GATE, BRETTONY	840
T3	FISHERMAN’S HUT, BRETTONY	840
T4	HIBISCUS	840
T5	IN AN HAWAIIAN GARDEN/FROM A HAWAIIAN GARDEN – 1936	840
T6	BELLA DONNA FLOWERS – 1935–37	841
T7	MOONFLOWERS – 1935–37	842
T8	EVENING MAUNA KEA – 1936/1938	842
T9	JANE	842
T10	ORCHIDS IN CHINESE BOWL	843
T11	PORTRAIT OF C. M. A.	843
T12	THE WHITE VASE	843
T13	THE BLUE ORCHID	844
T14	MORNING, MAUNA KEA – 1946 [?]	844
T15	ORCHIDS IN CHINA VASE – 1946 [?]	844
T16	KAMAMALU – 1946 [?]	844

T17	PERSIMMONS & GRAPES	844
T18	HAWAIIAN VARIETY – 1954 [?]	845
	Utstillinger	845
1.	”Art League”-utstilling, Paris 1911	845
2.	”Seventh Annual Exhibition of Association of Honolulu Artists” 1935	845
4.	”Eighth Annual Exhibition of Association of Honolulu Artists” 1936	847
5.	”Ninth Annual Exhibition of Association of Honolulu Artists” 1937	848
6.	Alf Hurums utstilling sammen med Cornelia Macintyre Foley, John Young, Nancy Fennel og Alberta Hobart Baker i Honolulu Academy of Arts 16.–28. mars 1937.	849
7.	”La Guardia exhibition of American art”, New York 1937	850
8.	”Tenth Annual Exhibition of Paintings and Sculpture by the Association of Honolulu Artists” 1938	850
9.	”Eleventh Annual Exhibition of Paintings and Sculpture by the Association of Honolulu Artists” 1939	851
10.	”Twelfth Annual Exhibition of Paintings and Sculpture by the Association of Honolulu Artists” 1940	851
11.	Separatutstilling i Gump’s Galleries, Honolulu, 1940	851
12.	”Thirteenth Annual Exhibition of Paintings and Sculpture by the Association of Honolulu Artists” 1941	852
13.	”Third non-jury show of paintings and sculptures association of Honolulu artists” 1941	852
14.	”Association of Honolulu Artists non-jury show” 1943	853

15. "16th Annual Spring Exhibition of the Association of Honolulu Artists" 1944	853
16. "Non-jury exhibition of paintings and sculpture by the association of Honolulu artists" 1944	853
17. "18th Annual Spring Exhibition of the Association of Honolulu Artists" 1946	854
18. Hurums separatutstilling i Gump's Galleries, Honolulu, fra rundt midten av mars til 6. april 1946	854
19. "19th Annual Spring Exhibition of the Association of Honolulu Artists" 1947	854
20. "Local Artists Exhibition", Honolulu Academy of Arts, 1951	855
21. Association of Honolulu Artist's City Hall Exhibition, "Jury Show", 1953	855
22. "49th State fair", 1953, Honolulu	856
23. «49th State fair», 1954, Honolulu	856
24. "Jury Show", Association of Honolulu Artists, 1954.	856
25. City Hall Exhibition, 1954, Honolulu	856
8 Titlene på Alf Hurums tegninger og malerier samt noen eksempler på hans bilder	857
9 Litteraturliste. Forkortelser	873
10 Personregister	879

1 Forord

Alf Hurum 1882–1972 Liv og verker. Norges første musikalske impresjonist og maler på Hawaii er en monografi¹ som begynte med en samtale mellom min lærer og venn – nå avdøde – professor Dr. philos. Finn Benestad og meg høsten 1985. Jeg var i ferd å avslutte min hovedoppgave til Cand. philol.-graden og stilte litt henslenkt spørsmålet om hva jeg skulle kunne fortsette å undersøke når hovedoppgaven var innlevert. Benestad foreslo at jeg kunde utvide emnet om Griegs ”Peer Gynt.”² Men etter å ha arbeidet ganske lenge med Griegs ”Peer Gynt,” var jeg på det tidspunktet sulten på noe annet. Jeg hadde imidlertid ikke spesiell god oversikt over hvilke områder og temaer som kunne være aktuelle å undersøke om norsk musikk – jeg ville nemlig fortsette innen norsk musikk. Benestad spurte om jeg kjente norsk folkemusikk godt – Edvard Grieg og forholdet til norsk folkemusikk hadde ennå ikke vært gjenstand for grunnleggende forskning. Men norsk folkemusikk kunne jeg for lite om. Derfor ble dette området uaktuelt.

En av solistene på Oslo-operaen, Terje Stensvold, hadde et par ganger nevnt for meg at vi burde se på noen norske romanser med tanke på innspilling for NRK. Resultatet ble at vi spilte inn noen romanser av Arne Eggen. Etter en innspilling for Sveriges Radio kort tid senere med romanser av Sverre Jordan, hadde jeg begynt å oppdage den generasjonen som Eggen og Jordan representerte. Etter å ha sett igjennom Nils Grindes 1975-utave av *Norsk musikkhistorie*, la jeg merke til kapitlet om impresjonismen og Alf Hurum. Kapitlet innledet med ”Retninger i det 20. århundre” og jeg spurte Benestad om det var forsket noe om Hurum.

¹ Om ”monografi” se under kapitlet ”2) Innledning”.

² Min hoveoppgave heter: En ”autentisk” Peer Gynt-musikk? En kildekritisk studie av Edvard Griegs opus 23.”

”Trolig ikke,” svarte han, ”og i så fall svært lite.” Jeg begynte å undersøke og fant at det omtrent ikke var gjort noe om Alf Hurum. Slik begynte denne undersøkelsen.

Benestad kom til å bety mye for arbeidet med undersøkelsen om Alf Hurums liv og verker. Vi hadde fått et godt og nært vennskap rundt undersøkelsen om Griegs ”Peer Gynt” i tillegg til utgivelsen av GGA-utgaven³ av de firhendige klaververkene som jeg var ansvarlig for i tillegg til bind 20 – ”Addenda et Corrigenda”. I løpet av den tid han var syk og før han døde, fikk jeg god mulighet til å takke ham for all den hjelp og støtte jeg fikk.

I 1997/1998 ledet professor Benestad en forskergruppe ved Senter for høyere studier ved Det Norske Videnskaps-Akademi med temaet ”Edvard Grieg i nasjonalt og internasjonalt kulturliv.” Gruppen bestod av tilsammen 19 nasjonale og internasjonale musikkforskere og jeg fikk anledning til å være et av medlemmene gjennom hele det året gruppen arbeidet. Som den første norske impresjonistiske komponist lå Alf Hurum avgjort nær Edvard Grieg og hans musikk. Relasjonen mellom Alf Hurum, impresjonismen og Griegs musikk var ennå ikke undersøkt.

I gruppen fantes også nå avdøde professor Dr. philos Dag Schjelderup-Ebbe. Også han ble en nær venn og også til Schjelderup-Ebbe fikk jeg mulighet å takke for hjelp under arbeidet. Det ble mange samtaler i underetasjen i Senter for høyere studier om Grieg og Griegs betydning for impresjonismen og Debussy. Schjelderup-Ebbe har jo gjort den grunnleggende studien om relasjonen mellom Grieg og impresjonismen

³ GGA = Edvard Grieg samlede verker utgitt i 20 bind på C. F. Peters forlag Leipzig, London og New York 1977–1995.

med *A study of Grieg's harmony. With special reference to the contributions to musical impressionism* fra 1953.

Et tredje medlem i gruppen var nå avdøde professor Nils Grinde. Også han ble en nær og god venn som jeg fikk anledning til å foreta en grundig gjennomgang med om temaet Edvard Grieg, Alf Hurum og musikalsk impresjonisme. Grindes omfattende kunnskap om norsk musikk og musikkhistorie var av stor viktighet for meg. Også til Grinde fikk jeg mulighet til å uttrykke stor takk.

Et fjerde medlem i gruppen var professor Arvid O. Vollsnes, en som har gjort en meget viktig studie om en annen komponist fra samme periode som Hurum, nemlig komponisten Ludvig Irgens-Jensen – *Modernisme på norsk. Komponisten Ludvig Irgens-Jensen*. Professor Vollsnes var hovedredaktør for den nye Norges Musikkhistorie (2001), og vi delte kontor i Senter for høyere studier og hadde mange samtaler om norsk musikk. Flere samtaler var om et fenomen hos Debussy som jeg ikke tidligere har vært klar over. Det handler om noe Vollsnes har kalt ”klangskikt”: til forskjell fra vertikale akkordiske harmoniske forhold, gjorde Vollsnes meg oppmerksom på det han kalte ”horisontale klangskikt” hos Debussy. Fenomenet klangskikt har jeg ikke sett nevnt hos andre enn hos Vollsnes – i mine øyne en spennende og ny side ved harmonikken. Stor takk går til professor Vollsnes for mange gode råd og verdifulle innspill.

En annen som jeg skylder svært, svært stor takk, er forskningsbibliotekar Øyvind Norheim daværende leder for Norsk Musikkamling ved Nasjonalbiblioteket (NB). Uten hans hjelp hadde jeg ikke kunnet komme til rette med det notemessige kildematerialet – i tillegg til en mengde andre kildetekniske spørsmål.

Følgende andre personer og institusjoner som jeg skylder takk, er:

Personalet ved Norsk Musikkamling ved NB.

Personalet ved NB.

Musikpedagogene Oslo

Professor Dr. Patrick Dinslage og personalet ved Universität der Künste,
Berlin.

Nansenfondet og de dermed forbundne fond.

Norsk Rikskringkasting (NRK).

Norsk Musikkinformasjon (NMI).

TONO.

Den amerikanske ambassaden i Oslo.

Redaksjonen i *The Honolulu Star Bulletin*.

Redaksjonen i *The Honolulu Advertiser*.

The Honolulu State Library.

The Honolulu Academy of Arts.

The Hawaiian Historical Society.

The Association of Hawaiian Artists.

The Punahou School of Music, Honolulu, Hawaii.

Library of Congress, Washington.

Professor Dale E. Hall ved University of Hawaii.

National Archives and Records Administration i College Park i USA.

Datasupport Kristoffer Wiklund.

Ikke minst går en stor takk til min kone, Eva (in memoriam), som alltid støttet og hjalp.

Bjästa i Sverige sommeren 2020.

2 Innledning

2–1. Bakgrunn og begrunnelse for en undersøkelse om Alf Hurums liv og verker

En monografi⁴ om Alf Hurums liv og verker har tidligere, som nevnt, ikke foreligget. I løpet av arbeidet med monografien har jeg publisert kortere artikler om Hurum⁵ og utarbeidet bakgrunnen for kapitlet ”Alf Hurum – den første norske impresjonist” i bind 4 av *Norges Musikkhistorie*,⁶ eller med andre ord – kapitlet i bind 4 av *Norges Musikkhistorie* er et sammendrag av mitt upubliserte arbeid *Alf Hurum 1882–1972. Liv og verker. Norges første musikalske impresjonist og maler på Hawaii*.

⁴ I Store Norske Leksikon (SNL) defineres monografi som en avhandling som behandler et enkelt avgrenset emne – i dette tilfellet Alf Hurums liv og verker. Undertittelen ”Norges første musikalske impresjonist og maler på Hawaii” blir å oppfatte som en utfyllende presisering i tillegg til den generelle livshistorien, biografien. I SNL benevnes livshistorie eller levnetsbeskrivelse som biografi – ”enten som en ren oppregning av de ytre begivenheter i en persons liv, eller som en bredere skildring, der liv og virke, karakterutvikling og årsakssammenheng blir beskrevet, enten vitenskapelig, populærvitenskapelig eller i form av en biografisk roman.” Bortsett fra ”biografisk roman” er foreliggende arbeid innom alle disse betydningene av betegnelsen biografi i mer eller mindre grad. Biografien (levnetsbeskrivelsen) og verkgjennomgangen er gitt i separate kapitler ut fra en hensiktsmessighetsbetraktning. Andre musikkhistoriske fremstillinger viser levnetsbeskrivelse og verkanalytisk gjennomgang på andre måter enn her – enten i den fortløpende tekst som i Benestad og Schjelderup-Ebbes ”Edvard Grieg. Mennesket og kunstneren”, Nils Grindes ”Halfdan Kjerulf. Nordmann og europeer” eller i Patrick Dinslages fremstilling i boken ”Edvard Grieg und seine zeit”. Det er kildematerialets beskaffenhet som har gjort at jeg har valgt å skille levnetsbeskrivelsen og den verkanalytisk gjennomgangen. Se også nedenfor.

⁵ Se litteraturlisten.

⁶ *Norges Musikkhistorie* bind 1–5, hovedredaktør Arvid O. Vollsnes. Oslo 2000.

Monografien⁷ har følgende deler: 1) Forord 2) Innledning 3) Biografi 4) Verkgjennomgang⁸ 5) Drøfting, sammendrag og konklusjon. Som appendiks finner man 6) ”Kildebeskrivelse,” 7) ”Verkfortegnelse,”⁹ 8) litteraturliste og 9) personregister. Innledningskapitlet, kapittel 2, har følgende fem deler: 2–1) bakgrunn og begrunnelse for en undersøkelse om Alf Hurums liv og verker, 2–2) om kildematerialet,¹⁰ 2–3) om problemstillinger og avgrensninger, 2–4) om metoder og undersøkelsesstrategier, 2–5) en kort foreløpig konklusjon.

Arbeidet med monografien har fulgt denne fremgangsmåten: etter i 1987 bare å kunne finne Svein Are Gammes’ hovedoppgave fra 1979¹¹ i tillegg til Nils Grindes opplysninger i *Norsk Musikkhistorie* i hans seneste 2. reviderte utgave fra 1975 (Grindes 3. utgave forelå først 1993), søkte jeg etter kilder, ikke minst notemessige kilder hvilket er beskrevet i kapittel 6, ”Kildebeskrivelse.” På grunnlag av kildebeskrivelsen utarbeidet jeg kapittel 7, ”Verkfortegnelse,” en fortegnelse som inneholder verknnummerering – hvori inngår opusnummer (ikke alle Hurums komposisjoner har opusnummer, derfor blir verknnumrene forskjellig fra opusnumrene) – i tillegg til en oversikt over Hurums tegninger, malerier og utstillinger. I lys av kildebeskrivelsen og verkfortegnelsen begynte jeg å

⁷ I monografien viser kunstmalersiden ved Alf Hurum seg ikke gjennom analyser som krever en bildende kunstners forutsetning. Kunstmalerens innsats er i monografien ivaretatt ved at det gis en oversikt over hans bilder, når de ble utstilt og den resepsjon de fikk, hentet i alt vesentlig fra avisannonser og avisartikler. En mer grunnleggende vurdering av hans kunstneriske innsats som maler, har forfatteren ikke forutsetning for å gi. Jeg finner grunn til å understreke at mine vurderinger av Hurum som kunstmaler og hans malerier ikke er gjort på en profesjonell bakgrunn. Nedenfor kommer riktignok noen av mine vurderinger og kommentarer spesifikt til uttrykk, men som regel uten nærmere begrunnede vurderinger.

⁸ I dette kapitlet betyr ”verk” ”musikalsk komposisjon.”

⁹ ”Verkfortegnelse” omfatter musikalske komposisjoner i tillegg til tegninger og malerier. Det har vært nødvendig å anvende to former for nummerering av de musikalske verkene, henholdsvis ”verk nr.” og ”op. nr.”. I teksten nedenfor har jeg ikke gjennomført begge nummereringene konsistent – man kan finne benevnelsen ”verk nr.” og ”op. nr.” for samme verk eller bare ”verk nr.” eller bare ”op. nr.” for et verk.

¹⁰ Omfatter musikalske komposisjoner i tillegg til tegninger og malerier.

¹¹ Gammes, Svein Are: ”To norske fiolinsonater. Alf Hurums op. 2 og David Monrad Johansens op. 3,” upublisert hovedoppgave, UiO 1979.

arbeide frem momenter til et biografi-kapittel, hvilket til slutt også kom til å omfatte alt det som ikke allerede var benyttet i kildebeskrivelsen og verkfortegnelsen. Kapittel 3, "Biografi", er fulgt av kapittel 4, "Verkgjennomgang", som foretar en analytisk gjennomgang av Alf Hurums musikalske komposisjoner. Etter å ha lest igjennom Hurums komposisjoner og lyttet igjennom innspillingene av Hurums verker (det fremgår nedenfor at de aller fleste av Hurums komposisjoner er tilgjengelig på CD-innspillinger og YOUTUBE) foretok jeg en foreløpig inndeling av komposisjonene i tre kronologiske perioder: 1) 1903–1911: Studieverk i klassisk-romantisk stil, 2) 1911–1917: Hurum, impresjonismen og Debussys musikk samt andre stilistiske uttrykk, 3) 1917–1928: Mot det norrøne. I tillegg har jeg lagt til en periode 4) 1928–1954: Kunstmaleren Alf Hurum. Etter verkgjennomgangen følger til slutt et kapittel 5 med tittelen "Drøfting, sammendrag og konklusjon." I dette kapitlet har jeg trukket frem og belyst det jeg finner som vesentlige sider ved undersøkelsen. Drøfting og sammendrag er samlet til en avsluttende konklusjon. Til slutt følger de vanlige registre.

Det har vært til stor hjelp og betydelig inspirasjon under arbeidet at de aller fleste av Hurums verker er innspilt på CD – fire CD-skiver i alt i "The Hurum collection vol. I–III" og tilgjengelig på Youtube. Medvirkende kunstnere er Stephan Barratt-Due, fiolin, Øyvind Aase, klaver og Marianne Beate Kielland, mezzo-sopran. Strykekvartetten op. 6 fremføres av Vertavo-kvartetten og det symfoniske diktet "Bendik og Aarolilja" op. 20 og symfonien i d-moll (uten opusnr.) fremføres av Stavanger Symfoniorkester dirigert av Alexander Dmitriev på Simax classics–Norsk Kulturråd. Aller først følger noen kommentarer til monografiens del-tittel – "Liv og verker".

De to leddene i begrepsparet "liv og verker" i tittelen kan stå i forhold til hverandre på minst to måter. For det første kan de oppfattes å gi uttrykk for

en naturlig og integrert enhet og forstås i lys av hverandre. Det kan imidlertid – for det andre – nesten være slik at det motsatte er tilfellet – det er problematisk å etablere en ”forbindelse” mellom liv og verker. Forholdet mellom liv og verker er et undersøkelsesområde som opptar musikkvitenskapen – først og fremst når liv og verker står i nær vekselvirkning med hverandre. Ingmar Bengtsson har i den forbindelse pekt på en fare når han ”uttrykkligen varnar för okritiska direktkopplingar.”¹² Når det i monografien bare blir gjort få tolkningsmessige koblinger mellom de enkelte verker og kunstnerens liv, så skyldes ikke dette i første rekke et ønske om å følge Bengtsson råd, men derimot at kildematerialet er så pass sparsomt at den type tolkninger Bengtsson tenker på, vanskelig lar seg begrunne. Likevel har det noen få ganger vært naturlig og mulig å sette liv og verker i nærmere forbindelse med hverandre. Advarselen til tross – Bengtsson understreker på den annen side betydningen av biografisk bakgrunn for studiet av tradisjonsforbindelser, påvirkning, utvikling osv. ”Till den fasta grunden hör ofrånkomligen fakta om dateringar, uppehållsorter, personalkontakter etc.”¹³ Det er innenfor en slik ramme begrepsparet ”liv og verker” for det meste må forstås i monografien ettersom ett av dens hovedmål er å kartlegge og legitimere ”den fasta grunden.” En undertittel som på en tilfredsstillende måte tar hensyn til den presiseringen som her er antydnet, blir kunstig.

Undersøkelsen er gjort i hovedsak av tre grunner. For det første ser Alf Hurum å ha spilt en viktig rolle i den musikkhistoriske utvikling i Norge. Nils Grinde skriver at han var ”den første som for alvor brakte impresjonismen inn hos oss.”¹⁴ For det andre er det, som allerede nevnt,

¹² Bengtsson, Ingmar: *Musikvetenskap. En översikt*, Stockholm 1977, s. 367f.

¹³ *Ibid.*, s. 368.

¹⁴ Grinde, Nils: *Norsk Musikkhistorie*, 4. utg., 1993, s. 211. I *Musikk og tanke* (Oslo 1976) sier Finn Benestad det

ikke tidligere foretatt en undersøkelse av Hurums liv og verker. Da arbeidet med monografien begynte i 1987, forelå, som nevnt, bare Svein Are Gamnes' hovedoppgave som sammenligner Alf Hurums og David Monrad Johansens fiolinsonater, henholdsvis Hurums verk 7 op. 2 og Monrad Johansens op. 3 i tillegg til det Grinde har skrevet om Hurum og impresjonismen i sin 1975-versjon av *Norsk Musikkhistorie*. Den tredje grunnen for å gjøre en undersøkelse om Hurums liv og verker, er ganske enkel den at min nysgjerrighet ble vekket.

En første undersøkelse av hva som fantes av notemessige-kilder, viste at materialet, som nevnt, syntes å være begrenset. Først og fremst så det ikke ut til at Hurum hadde komponert mye – opuslisten omfatter bare 26 nummer. Spørsmålet ble om så få verker ville kunne danne grunnlag for problemstillinger som naturlig reiser seg i forbindelse med det å være ”den første som for alvor brakte impresjonismen inn hos oss?” Usikkerheten var lenge en følgesvenn, og den ble ikke mindre da det ble klart at Hurum etter at han flyttet for godt til Hawaii i 1934, helt forlot musikken til fordel for malerkunsten som hadde vært hans hobby frem til rundt 1930.

Men det notemessige kildematerialet – sammen med alt det som ble skrevet, trykt og utgitt om Hurum i den tiden han var aktiv som komponist, årene mellom 1903 og 1928 – ble gradvis en motvekt mot usikkerheten. Det samme gjelder den mottagelse han senere fikk som kunstmaler på Hawaii. Det bilde som samtiden tegner i anmeldelser og artikler viser at

samme (s. 328) – Hurum er ”den som først er ute i impresjonistisk ærend” i Norge. Det ligger i Grindes formulering at impresjonistiske virkemidler i noen grad kan finnes også hos tidligere norske komponister. Også Benestad nevner i *Musikk og tanke. Hovedretninger i musikkestetikkens historie fra antikken til vår egen tid* impresjonistiske trekk i norsk musikk før Hurum (s. 321). Forfatteren tar det likevel for gitt at disse impresjonistiske kjennetegnene ikke har sitt opphav i kjennskap til Debussy. Grinde har ikke nevnt, ei heller har jeg sett det nevnt hos andre, at en Debussy-påvirkning kan spores hos norske komponister før Alf Hurum. Høyst sannsynlig kan det være slik at det bare er Edvard Grieg av norske komponister som har kjent Debussys musikk før den ble fremført i Norge første gang – 9. desember 1906. Grieg fikk nemlig mens han var i Paris i 1903 oversendt klaveruttoget til *Pelléas et Mélisande* og *Trois Nocturnes* fra Michel-Dimitri Calvocoressi – se Griegs brev datert 2. mai 1903 til Calvocoressi.

han nøt stor anseelse. Hans gjennombrudd med fiolinsonaten verk 7 op. 2 i 1911 skapte store forventninger, og han var etter gjennombruddet en komponist som stadig var å finne på konsertprogrammene. I en artikkel i det danske tidsskriftet *Musikk* i 1925 kaller musikkannmelderen i *Dagbladet*, Reidar Mjøen, Hurum til og med for den som innledet ”den nye tid” i norsk musikk, perioden etter Griegs død. I artikkelen, som i sin helhet er viet Hurum, skriver Mjøen at det de siste 10–15 år hadde fremstått en rekke betydelige komponister: ”Så friske og kraftige er mange av disse yngre og helt unge talenter, at man har lov til at tale om en ny, frodig musikblomstring i vort land.”¹⁵ I følge Mjøen hadde imidlertid ingen ennå maktet å løfte arven etter Grieg, Svendsen og Sinding. Hjalmar Borgstrøm var nærmest til å gjøre det, men Mjøen anså ikke Borgstrøm – ”som nu er en mand på de seksti”¹⁶ – for å tilhøre gruppen som betegner ”den nye tid” i norsk musikk. Til den regner han foruten Alf Hurum, David Monrad Johansen, Fartein Valen, Sverre Jordan, Oscar Morcman, Frithjof Kristoffersen, Pauline Hall, Ludvig Irgens-Jensen, Arild Sandvold, Marius Moaritz Ulvestad, Harald Sæverud og Arvid Kleven.¹⁷

”Den nye tid” – årene mellom Griegs død i 1907 og de følgende 25–30 år – har minst ett markert kjennetegn: Claude Debussys impresjonistiske klangverden gjør sitt inntog i norsk musikk, ja, i hele Norden og vel også i land utenfor Norden. Debussys musikk ble første gang fremført i Norge på en konsert i Nationaltheatret i Kristiania 9. desember 1906 – bare få måneder før Griegs død. Den første som kaster lys over dette, er Finn Benestad. I en artikkel gjør han det klart at mottagelsen av Debussys musikk frem mot 1925 var preget av heftig motstand blant kritikerne selv om man kan spore enkelte

¹⁵ Mjøen, Reidar: ”Alf Hurum” i *Musik. Tidsskrift for Tonekunst* (red. G. Skjerne), nr. 1, januar 1924, s. 2.

¹⁶ *Loc. cit.*

¹⁷ *Loc. cit.*

holdningsendringer rundt 1920.¹⁸ Publikum synes derimot å være langt mer positiv enn anmelderne til Debussys tonespråk. Edvard Grieg var enig med publikum, selv om også han hadde innvendinger. Grieg, som i begynnelsen av 1900-tallet selv gikk nye veier,¹⁹ var til stede på både generalprøven og konserten i 1906. Begeistret skriver han i sin dagbok etter generalprøven den 8. desember at det å ”lære Debussy at kjende, var jo for en Feinschmecker den rene Schmaus,” men la likevel til at det ikke må ”dannes Skole i denne Retning. Desværre vil det vist skje alligevel, thi her er netop noget for Kopister af Faget at eftergjøre.”²⁰

Debussys inntog i norsk musikkliv aktualiserer naturligvis en undersøkelse av Alf Hurums liv og verker, og interessen ble enda sterkere da det viste seg at Hurum ikke bare var den første komponist i Norge som var påvirket av impresjonismen – han ser ut til å ha vært blant de aller første i Norden som anvendte impresjonistiske stilmidler. Dette fremgår av en undersøkelse som syv nordiske musikkforskere har gjort om den påvirkningen Debussy og andre såkalte ”ny-franske” komponister hadde på nordiske komponister i tiden fra 1900 frem til utbruddet av 2. verdenskrig. Den undersøkelsen startet ikke lenge etter at arbeidet med foreliggende undersøkelse begynte (1994-1995).²¹

I forbindelse med den nordiske undersøkelsen gjorde forfatteren tre forundersøkelser der de to første kan sies å være en utvidelse av Benestads undersøkelse fra 1976. Forundersøkelsene gjaldt hele tiden norske forhold, og den første tok foruten Debussy også for seg mottagelsen av en rekke andre ”ny-franske” og nyere ikke-franske komponister.²² Den andre

¹⁸ Benestad, Finn: ”Claude Debussy i norsk musikkliv frem til 1925. Et dokumentarisk arbeidsmateriale” i *Studia Musicologica Norvegica* (red. Nils Grinde), nr. 2, Oslo 1976.

¹⁹ Griegs klaververk ”Slåtter” op. 72 fra 1903 regnes blant annet som noe vesentlig nytt i hans produksjon.

²⁰ Sitert etter ”Edvard Grieg. Dagbøker”, utgitt av Finn Benestad 1993.

²¹ Undersøkelsen har tittelen ”Elk on the roof” og de som var med i undersøkelsen var Anders Edling, fil.dr. bibliotekar (gruppens leder), Sverker Jullander, professor, Claus Røllum-Larsen, fil.dr. bibliotekar, Helena Tyrväinen, fil.dr., forskare, Ismo Lähdetie, fil.kand., rektor, Ståle Kleiberg, professor i tillegg til forfatteren.

²² Se Andersen, Rune J.: *Ny-franske komponister i norsk musikkliv 1900-1940: En resepsjonshistorisk*

undersøkte hvordan såkalte ”nye” komponister var blitt mottatt i Norge – som regel gjelder det i hovedstaden – på 1800-tallet.²³ Ser man disse undersøkelsene i sammenheng, blir én ting helt klart: ingen nye verker av andre komponister var ved tidligere ur- eller første-oppførelser blitt oppfattet som så moderne og radikale som Debussy-verkene man fremførte i 1906: *Prélude à l'après midi d'un faune*, ”Nuages” og ”Fêtes” fra *Trois Nocturnes*.²⁴ Og det ble slik at frem mot 1925 er det Debussy som ”tar støyten” for det nye som presser på, han blir veirydderen for de radikale strømninger som vil inn i norsk musikk.

Det er i det samme tidsrommet som Debussy ”rydder vei” i norsk musikk at Hurum er mest aktiv som komponist. Han utga sine første Debussy-inspirerte komposisjoner i 1911 – *Impressions* verk 9 op. 4 utgitt i desember det året. Anmelderne var ikke begeistret, men Hurum slapp å få samme negative omtale som Debussy. Dette kan skyldes flere forhold, ikke minst at Debussy, som nevnt, hadde vært ute med enda radikalere verker, men også at Hurum våren 1911 hadde hatt et oppsiktsvekkende gjennombrudd med fiolinsonaten verk 7 op. 2. På våren og høsten hadde fiolinisten Leif Halvorsen og pianisten Nils Larsen vært på turne med sonaten på programmet. Turneen gikk til Nord-Norge og til Vestlandet og Trøndelag med avslutning i hovedstaden. Verket ble begeistret og entusiastisk mottatt overalt. Det var etter dette at anmelderne i Kristiania begynte å omtale Hurum som et av de nye store navn i norsk musikk og

introduksjon.; Bulletin nr. 1 fra ”Norges musikkhistorie”, publisert på Internett i 1998:

<http://www.notam.uio.no/norgesmusikk/bulletin>.

²³ Andersen, Rune J.: *Hector Berlioz, Franz Liszt, Richard Wagner, Johannes Brahms, Anton Bruckner, Richard Strauss, Max Reger, Gustav Mahler, Johan Selmer, Hjalmar Borgstrøm og Gerhard Schjelderup i norsk musikkliv frem til 1925. Et dokumentarisk materiale*; Bulletin no. 2 fra ”Norges musikkhistorie”, publisert på Internett i 1998: <http://www.notam.uio.no/norgesmusikk/bulletin>.

²⁴ Selv ikke Otto Winter-Hjelms usedvanlig lange og negative anmeldelse av førsteoppførelsen av utdrag av Wagners *Parsifal* i april 1887, en anmeldelse som står å lese i *Aftenposten* 9. og 10. april, kan sammenlignes med det man kan lese i forbindelse med førsteoppførelsen av Debussy i 1906.

derfor kanskje ikke så så altfor alvorlig på den ”ny-franske” påvirkning i verk 9 op. 4.

Den tredje forundersøkelsen forfatteren gjorde, var å kartlegge hvor ofte Hurums musikk ble fremført sammenlignet med de andre komponistene Mjøen nevner i sin artikkel i *Musik*. Mjøen har ikke tatt med Arne Eggen, Anders Rachlew og Bjarne Brustad i sin oversikt, men ettersom de var komponister som omtrent samtidig begynte å gjøre seg gjeldende, ble de også tatt med i undersøkelsen. Den ble avgrenset til samme tidsrom som for den første av de to andre undersøkelsene, årene 1900–1939. Komposisjonene ble inndelt i vanlige musikalske genrer – kammermusikkverker, orkesterverker, klaver- og orgelstykker i tillegg til sanger. Resultatet vises nedenfor. I oversikten angir tall uten parentes antall ganger et verk er fremført, mens tall i parentes viser den numeriske rangorden den enkelte komponist har innenfor genren. Undersøkelsen tok utgangspunkt i en oversikt som cand. philol. Børre Qvamme har vært så vennlig å stille til rådighet. Qvammes oversikt er sammenholdt med programsamlingen i NB. Legger man kun tallene til grunn, er Hurum den nest mest fremførte komponist samlet sett, nr. 1 når det gjelder kammermusikk og klaverstykker, og nr. 3 når det gjelder orkesterstykker og sanger.

Oversikten nedenfor viser antall fremførelser av verker av yngre norske komponister i perioden 1900–1939. Tall uten parentes angir antall ganger et verk er fremført, tall i parentes viser den numeriske rangorden angjeldende komponist har innen genren. Rekkefølgen tar utgangspunkt i den enkelte komponists fødselsår.

	Kam	Ork	Kl/Org	S/Kl	Totalt
Eggen, Arne (1881–1955)	7 (4)	17 (6)	10 (7)	122 (6)	156 (6)
Hurum, Alf (1882–1972)	35 (1)	21 (3)	83 (1)	143 (3)	282 (2)
Rachlew, Anders (1882–1970)	3 (6)	0	12 (6)	16 (8)	31 (10)

Valen, Fartein (1887–1952)	2 (7)	11 (8)	9 (8)	7 (9)	29 (11)
Johansen, David Monrad (1888–1974)	11 (3)	35 (2)	35 (2)	139 (4)	220 (3)
Jordan, Sverre (1889–1974)	6 (5)	19 (5)	13 (5)	487 (1)	525 (1)
Hall, Pauline (1890–1969)	3 (6)	10 (9)	18 (4)	126 (5)	160 (5)
Ulfrstad, Marius Moaritz (1890–1968)	2 (7)	4 (11)	1 (10)	194 (2)	201 (4)
Morcman, Oscar (1892–?)	0	1 (12)	0	0	1 (15)
Jensen, Ludvig Irgens (1894–1969)	6 (5)	36 (1)	1 (10)	79 (7)	122 (7)
Kristoffersen, Fridthjof (1894–1962)	2 (7)	4 (10)	10 (7)	1 (10)	17 (14)
Brustad, Bjarne (1895–1978)	13 (2)	13 (7)	0	0	26 (12)
Sandvold, Arild (1895–1984)	3 (6)	0	20 (3)	9 (9)	32 (9)
Sæverud, Harald (1897–1992)	0	20 (4)	3 (9)	0	23 (13)
Kleven, Arvid (1899–1929)	4 (6)	21 (3)	1 (10)	9 (9)	35 (8)

2–2. Om kildematerialet

Som nevnt har en av hovedmålsettingene med monografien vært å kartlegge, finne frem og begrunne fakta om Alf Hurums liv og verker. En ideell situasjon hadde naturligvis vært om man ut fra en slik målsetting hadde kunnet ”skaffa sig alla tillgängliga data och sedan sålla ut vad han behöver.”²⁵ Kildematerialets art og omfang gjorde til å begynne med ikke en slik fremgangsmåte mulig. Det var i innledningsfasen snarere det sparsomme kildematerialet mer enn forskerens valg som i mangt og meget syntes å bestemme hvordan bildet av Alf Hurum skulle bli.

Etter det sparsomme tilfanget av kilder ved begynnelsen av undersøkelsen, endret dette seg. Det viste seg at hoveddelen av Hurums musikalske manuskripter var å finne i Norsk musikksamling i NB og i

²⁵ Bengtsson: *Op. cit.*, s. 369.

Musikpedagogene Oslos arkiv. I tillegg til manuskriptsamlingen finns trykte noter, en utklippsbok, noen få brev, en brevkladdebok, en regnskapsbok over notesalg, noen avisutklipp og en liten samling tegninger og akvareller. En dagbok fra Hurums overfart til Honolulu i 1924 fantes i Musikpedagogene Oslos arkiv i tillegg til en del av Hurums malerier fra tiden før 1930. Men for en som har forsket på Edvard Grieg fremstår kildene til Alf Hurums liv og verker som magert – tatt i betraktning de meget få brev og brevkort som finnes i Hurum-materialet sammenlignet for eksempel med de enorme mengder av brev og artikler som finns etter Edvard Grieg.

På bakgrunn av kildematerialets innhold og omfang var det naturlig å begynne undersøkelsen med å forsøke å finne mer materiale.²⁶ Ett resultat var at flere brev mellom Hurum/fru Hurum og Norsk komponistforening kom for dagen. Korrespondansen, som finnes i komponistforeningens arkiv, dreier seg i all hovedsak om Hurums donasjoner til komponistforeningen og Norsk musikk lærerforening. I tillegg til flere fotografier ble noen av Hurums bilder som er i privat eie i Norge også funnet.

Via den amerikanske ambassaden i Oslo fikk forfatteren kontakt med The Honolulu State Library, The Honolulu Academy of Arts, The Hawaiian Historical Society, The Association of Hawaiian Artists, The Punahou School of Music i Honolulu og Library of Congress i Washington i tillegg til flere enkeltpersoner i Honolulu. Alt dette har gitt resultater som det naturligvis er gjort rede for i monografien. Jeg vil allerede her få nevne at de fleste av Hurums kjente bilder finnes i Honolulu Academy of Arts, i

²⁶ Materialet i NB er, som nevnt ovenfor, beskrevet i kapitlene "Kildebeskrivelse" og "Verkfortegnelse". Her er det gjort rede for manuskriptenes kronologi og enkelte andre kildekritiske spørsmål i tillegg til verkenes kronologi. Hurums tegninger og akvareller er beskrevet i "Verkfortegnelse" der også spørsmålet om autentisitet er drøftet.

tillegg til en mindre samling i Bishop Museum i Honolulu. En oversikt over bildene finnes i kapitlet ”Verkfortegnelse”.

Professor Dale E. Hall ved University of Hawaii har opplyst at Hurum og frue ble internert i forbindelse med krigsutbruddet i 1941. Materiale om dette i nasjonale amerikanske arkiver viser at Hurum ble mistenkt for tyskvennlighet og for å være spion for japanerne i forbindelse med det japanske angrepet på Pearl Harbor 7. desember 1941. Arrestordrene og de stenografiske referatene av forhørene finnes i National Archives and Records Administration i College Park i USA og kopier ble stilt til rådighet for forfatteren. Etter korrespondanse mellom på den ene siden den norske ambassaden i Washington og Utenriksdepartementet i Oslo og på den andre siden USA’s utenriksdepartement under og like etter krigen, fant imidlertid ikke norske myndigheter grunn til å forfølge saken under rettsoppgjøret i Norge etter krigens slutt.

På ett punkt er kildene nesten helt tause. Enkelte opplysninger tyder på at Hurum i tiden etter at han flyttet til Hawaii kan ha foretatt ganske mange reiser i Asia og Fjerne Østen. Ingen tilgjengelige kilder gjør det imidlertid mulig å gå i detaljer om dette.

Som man vil se, har det resepsjonshistoriske elementet fått stor plass i den biografiske fremstillingen. Det er gjort først og fremst fordi det utfyller bildet av Hurum, ikke minst som en komponist i en spenningsfylt periode i norsk musikk. Det er foretatt systematiske søk etter anmeldelser fra uroppførelse/første kjente oppførelse av hans komposisjoner; det samme gjelder for første kjente visning av hans bilder.²⁷ I noen tilfeller er det tatt med anmeldelser i forbindelse med utgivelser av hans komposisjoner. Der den første kjente fremførelse har funnet sted utenfor Kristiania/Oslo, er

²⁷ Betegnelsen ”uroppførelse” er upresis fordi det noen ganger ikke har vært mulig å avgjøre om det virkelig dreier seg om en uroppførelse, men bare ”første kjente oppførelse”. Det samme gjelder for betegnelsen ”første visning” som i mange tilfeller ikke kan bety annet enn ”første kjente visning”.

likevel anmeldelser fra første kjente oppførelse i hovedstaden tatt med. Det har imidlertid ikke alltid vært mulig å finne anmeldelser utenfor hovedstaden. Når det gjelder hovedstadsavisene, vil man nedenfor finne en oversikt over de som er konsultert. Når det ikke er blitt sitert fra hovedstadsavisene, betyr det at anmeldelser ikke er funnet. I kapitlet ”Verkfortegnelse” er det for hvert enkelt verk gitt en oversikt over hvilke aviser som har omtale.

Den første kjente avisomtale er fra 1906 da Hurums *Tre klaverstykker* verk 2 op. 1 – utgitt på Oluf Bys Musikforlag året før – ble anmeldt i *Morgenbladet* 20. mars. Den siste av komposisjonene som blir omtalt, er klaverversjonen av verk 23 op. 17, *Gotiske Billeder. Poemer for Piano* i forbindelse med uroppførelsen 21. mars 1933. Etter dette er bare én annen uroppførelse kjent – Kirsten Flagstads fremførelse av *Salme 121*, verk 25 nr. 2 op. 19 nr. 2 i NRK en gang på 1950-tallet, forøvrig det eneste verk man vet Hurum komponerte etter 1930; fremførelsen ble etter alt å dømme ikke anmeldt. Når det gjelder utstillinger av Hurums malerier, fant den første kjente sted i 1911, men uten at anmeldelser har vært tilgjengelig. Den siste utstillingen vi vet han deltok på, fant sted i Honolulu i 1954; ved den anledningen nevnes han bare kort i avisene.

Det er først og fremst i forbindelse med anmeldelser i Kristiania (Oslo) og Honolulu at en systematisk gjennomgang av aviser har vært mulig. Det er naturligvis de avisene som regnes som toneangivende, som er konsultert²⁸ – for Kristiania (Oslo) gjelder det de følgende (i parentes finner man årstallet for når avisen kom ut første gang, eventuelt når den gikk inn): *Aftenposten* (1860), *Dagbladet* (1869), *Morgenbladet* (1819), *Morgenposten* (1861–1971), *Nationen* (1918), *Tidens Tegn* (1910–41), *Verdens Gang* (1868–1923 – i 1923 overtatt av *Tidens Tegn*; en ny avis med navnet *Verdens Gang* kom på nytt ut i 1945) og *Ørebladet* (1891–

²⁸ Som kilde for norske aviser har jeg benyttet *Norske aviser 1763–1969. En bibliografi* (red. Tom Arbo Høeg), Oslo 1974.

1924 opphørte i 1924 da avisen ble overtatt av *Tidens Tegn*). I noen få tilfeller er enkelte andre også benyttet, men ikke i systematisk forstand. Grunnen til at andre enn de nevnte er konsultert, blir det gjort rede for i det enkelte tilfelle. Like viktig har imidlertid spørsmålet om anmeldernes betydning vært. I sin bok om Ludvig Irgens-Jensen skriver Arvid O. Vollsnes at Elling Bang, Jens Arbo og Sverre Hagerup Bull ”var innsiktsfulle kritikere som skrev godt og som *ville* være objektive.”²⁹ Komponisten Hjalmar Borgstrøm var ”gammel og konservativ ... men han var musikeren som kunne glemme sine fordommer og ideologi for ekte musikalitet hos en radikaler. Ulrik Mørk og Reidar Mjøen var også relativt konservative, men vederheftige kritikere. Per Reidarson var en kuriøs skikkelse med sterke sympatier og antipatier.”³⁰ ”Trygve Torjussen og M. M. Ulfrstad blir nokså ofte slått i hartkorn med Reidarson. Det kan finnes likheter i holdning, men disse to, og Arne van Erpekum Sem, viser tross alt en større åpenhet og ikke minst forsiktighet.”³¹ De av kritikerne som ikke er nevnt her, omtales nærmere i biografi-delen.

Det er bare ganske få av Hurums komposisjoner som ikke er blitt fremført offentlig, og de aller fleste er derfor anmeldt. Som man forstår, tjener anmeldelsene også som bekreftelse på at en komposisjon er offentlig fremført. De ganske få som ikke er fremført offentlig, er imidlertid trykt og utgitt og er i stedet blitt anmeldt i forbindelse med publiseringen.³² Hurums utklippsbok i NB har vært til stor hjelp i forbindelse med anmeldelsene; den dekker perioden 1905–1923. Selv om ikke alle utklipp er forsynt med dato, årstall og stedsangivelse, så er det viktigste etter alt å dømme kommet med ettersom Hurum har benyttet firmaet *Argus*, et firma som gjennomgår aviser for å finne stoff på vegne av en oppdragsgiver. I

²⁹ Vollsnes, Arvid O.: *Modernisme på norsk. Komponisten Ludvig Irgens-Jensen*. Oslo 1996, s. 5.

³⁰ *Loc. cit.*

³¹ *Loc. cit.*

³² Av opplysninger Hurum gir i et skriv til TONO kan man få forståelsen av at fire sanger som han har gitt op. 26, er utgitt. Sangene synes imidlertid bare å foreligge i utkast i NB – se videre i ”Verkfortegnelse.”

utklippsboken finner man også noen få avisartikler som Hurum har skrevet. Med tanke på at han benyttet *Argus*, har jeg funnet det uhensiktsmessig enda en gang å gjennomføre aviser.

I sesongen 1924–1925 var Hurum dirigent for Honolulu Symphony Orchestra, en sesong som omfattet i alt syv konserter. Så langt jeg har kunnet bringe på det rene, var det bare to aviser i Honolulu på denne tiden – *The Honolulu Star Bulletin* og *The Honolulu Advertiser*. Opplysninger om anmelderne i disse avisene vil også bli gitt i biografi-kapitlet så langt det er mulig.

Utstillingsprotokollene i The Honolulu Academy of Arts viser at Hurum deltok på de aller fleste av de årlige utstillingene som fant sted i akademiet mellom 1935 og 1954. Det har vært mulig å finne anmeldelser av praktisk talt samtlige utstillinger – til sammen 25.

I noen tilfeller er oppførelser av enkelte av Hurums komposisjoner i utlandet kjent. Der det har vært mulig og naturlig, for eksempel i forbindelse med fremførelse av større verker som fiolinsonatene, strykekvartetten eller orkesterverker, er det tatt med sitater fra noen av anmeldelsene. Når det gjelder utstillinger som Hurum var representert ved – først og fremst fra tiden etter 1930 – har det ikke latt seg gjøre å finne frem til andre enn de som fant sted i Honolulu. Men av enkelte kilder fremgår det at han også har deltatt på utstillinger utenfor Hawaii.

Når det gjelder kildene til Hurums liv, er det i svært mange tilfeller helt uproblematisk å tolke dem. De problemer som måtte finnes, er ikke større enn at de har latt seg kommentere i en fotnote.

Et forhold må nevnes til slutt i denne delen. I Hurums utklippsbok vil man finne anmeldelser fra en konsert i Stockholm 4. november 1914 der han sammen med fiolinisten Julius Ruthström fremførte sin fiolinsonate nr. 1 i d-moll. Leser man utdragene av anmeldelsene slik man finner dem i utklippsboken, får man inntrykk av at konserten i det store og hele ble meget godt mottatt. Leser man derimot alle anmeldelsene og i sin helhet,

viser det seg at både sonaten og Hurums pianistiske ferdigheter av flere anmeldere fikk meget hard medfart. Den ”manipuleringen” med kildene man finner i utklippsboken, har likevel ikke kunnet rokke ved tilliten til andre opplysninger som går direkte tilbake til Hurum – det synes å være et engangstilfelle, for noe lignende har ikke vært å finne ellers i kildematerialet.

2–3. Om problemstillinger og avgrensninger

Om man ser bort fra den rene kartleggingen av Hurums verker, både hans komposisjoner og hans tegninger og malerier, har undersøkelsen dreid seg om tre hovedområder. Det første er det biografiske. Her har målsettingen, som allerede nevnt, blant annet vært å etablere og begrunne biografiske fakta og deres kronologi på basis av det tilgjengelige kildematerialet. Som del av dette er det også tatt med så mye som mulig om verkene – om tilblivelseshistorien, når de ble uroppført, hvem som uroppførte, når et maleri ble til, når det ble vist første gang og hvor dette skjedde. Alle slike opplysninger er regnet til den biografiske sfæren. Det samme gjelder mottagelsen av verkene, det vil si presseomtalen.

En vesentlig side ved fremstillingen av en komponists liv i et historisk perspektiv er ettertidens holdninger, tolkninger og vurderinger.³³ Men i og med at Hurum forlot Norge for godt i 1929, gikk han mer eller mindre i glemmeboken – det er først i de senere år at hans komposisjoner på nytt blir fremført. Det er derfor uhyre lite stoff som kan benyttes til å tegne et bilde av ettertidens vurderinger, hva man enn måtte regne som ”ettertid” – tiden etter ca. 1930 da han sluttet å komponere eller tiden etter hans død i 1972. Å si noe om ettertidens vurdering av hans malerkunst, har heller ikke vist seg mulig. I tillegg til det som er nevnt ovenfor, er dette ytterligere en

³³ Bengtsson: *Op. cit.*, s. 370.

grunn til å trekke samtidens vurderinger av Hurum inn i bildet slik de kommer til uttrykk i anmeldelser og artikler.

Premissene for Hurums liv og verker er beskrevet i den seneste historiske fremstillingen av norsk musikkhistorie i perioden 1870–1950 – det vi si bind 3 og 4 i *Norges Musikkhistorie*. Jeg finner ikke grunner til ytterligere å tegne Hurums sosio-kulturelle bakgrunn enn det bildet som fremkommer i bind 3 og 4 i *Norges Musikkhistorie*.

Hurums musikalske utvikling tas ikke opp i den biografiske delen i noen særlig grad, men derimot, for det andre, i kapitlet ”Verkgjennomgang.” Man får lettest øye på de musikalske problemstillingene ved å se på noe av det Hurum selv sier om sin utvikling. Det betyr ikke at det er Hurums uttalelser som styrer undersøkelsen på dette punkt. Men forholdet er at viktige sider ved hans musikalske utvikling som er relevant å undersøke, er enklest å ta utgangspunkt i gjennom noen av hans uttalelser – hentet fra oppslagsverket *Musikkens verden*. I førsteutgaven fra 1951 kan det se ut som om Hurum først ikke vil innrømme at det er noen som har hatt spesiell betydning for hans utvikling. Han peker likevel ut Grieg, norsk folkemusikk og russisk musikk som viktige inspirasjonskilder i tillegg til å nevne at han hadde vært opptatt av Debussy en ganske kort periode i sin studietid:

Det er flere kunstnere og andre som jeg har satt stor pris på, men jeg kan ikke si, at noen av dem har hatt innflytelse på min utvikling ... Edvard Grieg har siden min tidligste barndom vært en av mine favoritter, og har uten tvil hatt betydning for min musikalske utvikling. Det samme kan jeg si om norsk folkemusikk, som også har vært av betydning for meg. Jeg har alltid hatt en forkjærlighet for russisk musikk, Tsjajkovskij, Rimskij-Korsakov og andre, og for russisk kirkemusikk med sine gamle kirketonearter.

I en periode av min studietid var jeg interessert i Claude Debussys musikk som viste veien til større frihet i harmonisk henseende – i et par tidlige klaverstykker eksperimenterte jeg med heltoneskalaen – men denne interesse var av kort varighet og har ikke hatt betydning for min musikalske utvikling.³⁴

³⁴ Hagerup Bull, Sverre (red.): *Musikkens Verden*, Oslo 1951, s. 1017.

I andreutgaven av *Musikkens verden* fra 1963, har Hurum forandret på det han sa i 1951-utgaven. Nå presiserer han at det har vært en utviklingslinje og er spesifikk når det gjelder å peke på de komponistene som har vært grunnleggende for utviklingen – Grieg, Debussy og Stravinskij.

Utviklingen har gått fra ”det tradisjonelle ... til rikere farger og sats.”

Nesten litt oppsiktsvekkende er det at han hevder å ha utarbeidet et eget harmonisk system. Den komponisten han nevner som sin elev, er David Monrad Johansen – i et par års tid like før 1920:

Min musikalske utviklingslinje og de komponister, som har hatt betydning for meg er Grieg, Debussy og Stravinskij ... Min musikalske utvikling begynte med det tradisjonelle og gikk etter hvert over til rikere farger og sats. Jeg utarbeidet mitt eget harmoniske system og frigjorde meg fra de akademiske lenker og strenge regler for alminnelig harmonilære. Jeg lot også en annen norsk komponist få fordel av dette ved undervisning, så også han kunne frigjøre seg fra sine lenker. På det tidspunkt da jeg kom til Petrograd hadde jeg allerede gjennomgått en utvikling og hadde nådd frem til en personlig stil, så det jeg lærte av Stravinskij var mest i det tekniske, som instrumentasjon og fargelegging.

Et av spørsmålene som melder seg her, er hva han mener med ”det tradisjonelle”, et annet er på hvilken måte Grieg hadde betydning for ham – hva hentet han konkret fra Griegs toneverden? Innenfor musikkvitenskapen er Debussys forhold til Griegs tonespråk en ikke uvesentlig sak, og det er helt naturlig i denne forbindelse å reise spørsmålet om det Hurum fant i Griegs musikk på noen måte kan sies å ha hatt betydning for hans forhold til Debussy. Et av de aller viktigste spørsmålene er naturligvis hvordan innflytelsen fra Debussy konkret kom til uttrykk i Hurums verker.

Det er ingen grunn til ikke å legge vekt på Hurums uttalelse i det første sitatet om at interessen for Debussys musikk bare var ”av kort varighet” og at den ikke har hatt betydning for hans musikalske utvikling. Som jeg vil vise var Debussys innflytelse tydelig og av fundamental karakter.

Hurum nevner at da han kom til St. Petersburg i 1916, så hadde han nådd frem til en personlig stil. I enhver undersøkelse av en komponists utvikling er det naturligvis viktig å ha in mente spørsmålet om komponisten utvikler seg på en måte som blir spesifikk for nettopp ham. Så også med Alf Hurum – dette kommenteres nærmere i kapitlet ”Verkgjennomgang.”

Et tredje spørsmål som behandles, er spørsmålet om Alf Hurums og David Monrad Johansens musikalske og personlige relasjon. Det er et faktum at David Monrad Johansen tok klare inntrykk av Hurums holdninger til Debussy og impresjonismen. Til dette kommer at Hurums opphold i St. Petersburg i 1916 har aktivert og forsterket hans interesse for eldre tiders musikk og kulturhistorie. ”Jeg har alltid hatt en forkjærlighet for russisk musikk, Tsjaikovskij, Rimskij-Korsakov og andre, og for russisk kirkemusikk med sine gamle kirketonearter,” skriver Hurum i førsteutgaven av *Musikkens Verden*. Det kan se ut til at et første resultat av besøket i St. Petersburg i 1916 er Hurums korverk *Lilja*, et verk sterkt påvirket av ”russisk kirkemusikk med sine gamle kirketonearter” i tillegg til middelalderteksten av munken Eystein Aasgrimsson fra 1361. Som det vil fremgå nedenfor var dette noe som Hurum og Monrad Johansen inngående drøftet både i brev, men også sikkert ikke minst etter at Monrad Johansen oppholdt seg hos Hurum på Geilo fra høsten 1918 frem til våren 1920. Man kan ikke bortse at Alf Hurum og David Monrad Johansen kan ha diskutert og snakket om andre av de verk Hurum arbeidet med på denne tiden: verk 22 *Eventyrland*, verk 23 *Gotiske bilder* og verk 24 *Norrøn suite* – alle verk som har titler med norrøne temaer. Grinde skriver om utviklingen at det frem mot 1925 kom ”et merkelig vendepunkt i vårt musikkliv. En kraftig nasjonalistisk retning, med utpreget forkjærlighet for den norrøne litteratur og for vår folkekunst, trenger seg frem og feier det

meste av den europeiske påvirkning til side.”³⁵ Grinde ser David Monrad Johansen som ”den ledende personlighet” i den musikalske nasjonalismen.³⁶ Hampus Huldt-Nystrøm er av samme oppfatning.³⁷ Man kan forstå at både Grinde og Huldt-Nystrøm fremhever David Monrad Johansen som toneangivende og markant i denne sammenhengen – det var han uten tvil. Men i lys av det kildematerialet jeg har gjennomgått, er det likevel like klart at Hurums navn mangler i fremstillingen. Hurums og Monrad Johansens 1,5 års lange opphold og samvær på Geilo fra høsten 1918 frem til våren 1920 må ses på som en impuls og inspirasjon til den dreining mot det nasjonale og norrøne som fant sted i vår musikk på 1920-tallet.

To forhold som ikke tas opp, må nevnes. For det første – Hurum henviser, som nevnt, til en påvirkning fra Stravinskij. Han karakteriserer den som rent teknisk, det dreier seg om ”instrumentasjon og fargelegning.” Som sådan kan det være interessant nok, men jeg har valgt ikke å ta dette opp til undersøkelse i denne sammenhengen, det får heller utstå til en senere anledning. Det ville – for det andre – naturligvis vært av interesse å finne ut hva han kan ha ment med sitt uttrykk ”eget harmoniske system.” Svaret på dette får imidlertid også utstå til en senere anledning.

Når det gjelder Hurums virke som kunstmaler, har ikke forfatteren, som allerede nevnt, de nødvendige kunstfaglige forutsetninger for å si noe om Hurums innsats og utvikling her. Det som legges frem i monografien, er derfor en oversikt over de av Hurums kunstverker jeg har kommet over og en kritisk granskning av kunstverkene autentisitet, herunder en oversikt over hvor kunstverkene befinner seg i dag. Hurum er blitt høyt ansett som kunstmaler på Hawaii, i Stillehavsområdet og deler og USA.

³⁵ Grinde: *Op. cit.*, s. 210.

³⁶ *Ibid.*, s. 213.

³⁷ Huldt-Nystrøm, Hampus: *Fra munkekor til symfoniorkester. Musikkliv i det gamle Christiania og i Oslo*, Oslo 1969, s. 221f.

Dette er en konklusjon jeg har trukket av et par anmeldelser skrevet av malerinnen Madge Tennent, en høyt aktet og vel ansett malerinne på Hawaii med en bred og omfattende utdanning fra blant annet Paris.

Der det har vært mulig å konstatere at Hurums bilder har vært med på utstillinger, har jeg, på samme måte som for hans komposisjoner, tatt med anmeldelser.

Enkelte andre, men mindre omfattende problemstillinger vil bli berørt uten at de eksplisitt er nevnt her.

2–4. Om metoder og undersøkelsesstrategier

De metoder og undersøkelsesstrategier som er valgt, har naturlig nok bakgrunn i den musikkvitenskapelige tradisjon og utdanning forfatteren har fra Institutt for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo.³⁸ Med det som grunnlag har jeg for å rekonstruere Hurums liv og for å kartlegge alt rundt hans verk, både komposisjoner og malerier, benyttet vanlige kildekritiske teknikker og fortolkningsregler slik en finner dem innen historisk vitenskap. Særlig viktig er det Bengtsson fremhever med et sitat fra Bengt Hildebrand, at ”*en historisk framställnings vetenskapeliga värde beror på den bevisning, som kan åvägabringas,*” og ”att så mycket som möjligt för läsaren klarlägga sitt källmaterial och att därigenom ge läsaren möjlighet att själv kontrollvis granska framställningen.”³⁹ I pakt med dette har jeg lagt vekt på en så fullstendig kildehenvisning som mulig.

En sak som behandles i nyere litteratur om historisk metode og som anses som vesentlig, er forholdet mellom kilder og teori. Det pekes særlig på én fare, nemlig ”tendensen til å betrakte kildekritikken isolert fra teoridannelsen som helhet, og til å oppfatte de historiske teorier som vesentlig en sekundær oppsummering eller ordning av selvstendig etablerte

³⁸ Cand. philol.-eksamen avlagt i 1987.

³⁹ Bengtsson: *Op. cit.*, s. 357.

‘fakta’.’⁴⁰ Om samme forhold skriver Knut Kjeldstadli at ”de reglene som historistene og etterkommerne deres satte opp for behandling av kilder, var og er gyldige. Men kildegranskningen ble ikke bare et knippe av teknikker, men også et program. En sa at historisk metode var det samme som kildekritikk. Ut over disse reglene trengtes det ikke forhåndsrefleksjoner. Den ærlig arbeidende historikeren kunne og burde gå rett til stoffet. Historien ville framkomme ved at han eller hun samlet flere og flere fakta, til alt til slutt var avdekket. Fra delene kunne en bygge opp helheten, fra empirien utledet en teorier.”⁴¹

Om kildekritikk skriver Ingmar Bengtsson at atskillig av kildekritisk metode og teknikk i prinsippet er felles for alle historiske disipliner.⁴² Han har ikke i systematisk forstand behandlet forholdet mellom kilder og teori, men har flere steder markante synspunkter på saksforholdet, hvorav de to viktigste skal referes her. Det første finnes i kapitlet ”Nogot om källkritik” der han skriver:

Källkritiken er det första och grundläggande ledet i historisk forskningsverksamhet. Först på dess grund kan de följande leden förverkligas, det må vara stilkritik, undersökningar av funktioner eller tolkning av musikaliska meningar. Verksamheten må gärna styras av djärva hypoteser och bör inte lamslås av hyperförsiktighet. Men är grunden inte fast, kan konstruktionerna på den falla ihop som korthus.⁴³

Det andre sitatet er hentet fra det etterfølgende kapittel hos Bengtsson med tittelen ”Om stil- og genrehistoria.” Tittelen viser at det som undersøkes innenfor slike rammer er brede og sammensatte saksforhold. Strengt tatt skulle sitatet derfor egentlig ikke være relevant i forbindelse med et så snevert og fokusert undersøkelsesområde som det en monografi er. Men

⁴⁰ Dahl, Ottar: *Grunntrekk i historieforskningens metodelære*, Oslo 1967, 2. utgave 1973, s. 11.

⁴¹ Kjeldstadli, Knut: *Fortida er ikke hva den en gang var. En innføring i historiefaget*, Oslo 1992, 2. utg. 1999, s. 133.

⁴² Bengtsson: *Op. cit.*, s. 356.

⁴³ Bengtsson: *Op. cit.*, s. 362.

også en monografi berører et vidt spekter av saksforhold, og det er nå engang også slik at man i arbeidet med en komponist- og kunstmalermonografi som denne om Alf Hurum søker etter et historisk helhetsbilde, en overgripende syntese. Første del av det følgende sitatet fra Bengtsson understreker sitatet ovenfor:⁴⁴

En historisk helhetsbild kan aldrig bli fastare än sina beståndsdelar. De övergripande syntesförsöken – vare sig gällande period, genre, tonsättare eller något annat – replierar på bestämda enskilda forskningsresultat. Brister det nogonstans kan hela konstruktionen vackla. I botten behövs därför en grund av fakta, altså dateringar, äkthetsbestämningar, biografiska data, källkritiska prövningar osv. Det är väl att sikta mot övergripande mål och fördjupad förståelse men illa att förakta det oundgängliga uppröjningsarbetet resp. dem som bistår därmed. Tesen tål dock vändas på. Forskningen får inte fastna i själva utgrävningsarbetet (också om det måste finnas specialister på sådant). Den förs väsentligen framåt av att nya frågeställningar väcks och nya infallsvinklar och hypoteser prövas. Det gäller m. a. o. att slå vakt om båda dessa inriktningar och helst bringa dem til fruktbar växelverkan.⁴⁵

Den metodologiske sontring som Bengtsson her formulerer – ”själva utgrävningsarbetet” og resultatet av det arbeidet på den ene siden og ”de overgripande syntesförsöken” på den andre – kommer også til uttrykk i foreliggende monografi. Den biografiske fremstillingen blir fremstilt som resultat av et kildekritisk gransknings- og fortolkningsarbeide og kan noen ganger føles å ha krønikepreg.⁴⁶ Fremstillingen er like fullt styrt av den

⁴⁴ I sitatet som følger vil man finne ordet ”tonsättare”, men det fremgår ikke av sammenhengen om det er entall eller flertall. Hadde det vært klart at det var et entallsord, kunne sitatet vært benyttet om foreliggende monografi uten nærmere kommentarer.

⁴⁵ Bengtsson: *Op. cit.*, s. 363. Det er ikke uten videre klart hva Bengtsson legger i begrepet syntese. Kjeldstadli skiller mellom to betydninger, én som betegner det ”å sammenfatte noe” der den syntetiserende operasjonen består i ”å gripe trekk som er *omfattende* i rom og varige i tid”, den andre betydningen er ”å sette sammen noe”, men ”målet er her ikke å få tak i omfattende sammenhenger, men å få tak i *komplekse* sammenhenger” – se Kjeldstadli: *Op. cit.*, s. 224f. Slik jeg forstår Kjeldstadli, tenker han når det gjelder historiske perioder i første rekke på slike i en vanlig betydning av betegnelsen når han skriver om ”å gripe trekk som er omfattende i rom og varige i tid”, han synes ikke å tenke på forhold som angår én enkelt komponist innenfor rammen av en monografisk/biografisk fremstilling.

⁴⁶ Fremstillingen i dette avsnittet er preget av Kjeldstadlis fremstilling i kapitlet ”krønike, analyse, syntese”, *Op.*

overgripende tanken at det er de vesentligste biografiske forhold som skal med. En blott og bar ukritisk oppramsing av faktaforhold er det ikke tale om, selv om beskrivelse av fakta med sterk grad av kildebinding er fremtredende. Fakta spør etter hvem, hva, hvor og når, mens ”de övergripande syntesförsöken” søker svarene på hvorfor eller hvordan fakta korrelerer og/eller integrerer og utvikler seg.

Et overgripende og syntetiserende siktemål må være spørsmålet om å finne frem til et hovedsynspunkt på Hurum som komponist. I lys av kildematerialet fremstår Hurum for meg som en komponist som har en viktig grunnleggende forestilling om sitt virke: han ville finne en ”ny vei” i musikken – med utgangspunkt fra den moderate klassisk-romantiske stil i Schumann–Mendelssohn-tradisjonen som var hans ståsted fra studiene hos Iver Holter og ved musikkhøyskolen i Berlin. Hans møte med Debussys musikk i 1911 ble et veiskille og en katalysator. Fra da av søkte han en ny vei i musikken. I et *Aftenposten*-intervju publisert 3. januar 1912 kort tid etter at han første gang opplevde Debussys musikk forteller han: ”Den mest kjendte og mest omstridte Repræsentant for moderne fransk Musik er Claude Debussy.” Hurum understreker det grunnleggende ved Debussys musikk om ikke ”at henge formeget i de gamle vedtagne musikalske Former. Frihed i harmonisk og formel Henseende, det er den moderne franske Skoles Styrke.” I *Aftenposten*-intervjuet peker han på den vei han vil gå:

Hvis nogen spørger mig herefterdags, – siger Hurum – hvor norske Musikere helst skal reise hen for at studere, saa svarer jeg absolut: til Frankrige eller Rusland. Ikke saa meget til Tyskland, som Alverden før har gjort. Selv har jeg været ude siden 1905, den meste Tid i Tyskland, bare nu sidste Aaret her i Paris. Max Bruch og Professor Kahn ved den kgl. Høiskole for Musik i Berlin har været mine Lærere. Jeg kjender Tyskerne, begynder nu at faa Indtryk af fransk Musik ogsaa, og siger absolut til norske Musikere, som skal reise ud: Kom til Frankrige! Vi har allerede nok af tysk Musik og tysk Musikpaavirkning hjemme i

cit., s. 296f.

Norge; hele vor Musik hjemme er bygget op paa Tyskland. Men Franskmændene er for Tiden, ialfald i Klaverkomposition, absolut de ledende. Og her skabes mest nyt.

Hurum fortsetter: ”Til næste Aar reiser jeg til Petersburg ... Læg merke til den Ting, at da Debussy skulde reise ud og studere, tog han ikke Veien til Tyskland, men til Rusland ...”. I intervjuet understreker Hurum også folkemusikkens betydning: ”Folkemusiken er og bliver den uudtømmelige Kilde for al god Musik. Se hvor hjemløse f. Ex. Amerikanerne er i sin Musik, fordi de mangler en Folkemusik at bygge paa. Der har Norge sin uhyre Fordel – jeg tror meget paa norsk musikalsk Fremtid, netop fordi vi har vor herlige Folkemusik.”

Det fremgår av *Aftenposten* at Hurum ikke vil kaste den ”akademiske Uddannelse i Musik” på båten, men han vil følge Debussy til ”større Frihed, mere Impressionisme,” selv om det forresten kan være farlig nok, ”særlig for Komponister, som ikke besidder sterk Formfølelse eller ikke har tilstrækkelig akademisk Uddannelse i Musik.” Hurums veier bort fra den ”tyske musikalske autostrada” peker mot Paris og St. Petersburg: ”Med moderne fransk musik forstaar jeg ’Debussy’, han har sammen med russeren Mussorgskij aabnet en verden av fremtidsperspektiver.”⁴⁷ Allerede i begynnelsen av sitt virke – etter møtet med Debussys musikk – synes Hurum allerede i 1912 å vite hvor veien skulle gå og hvilke perspektiver som lå foran ham.

En ytterligere ny vei åpnet seg i 1931, denne gang for kunstmaleren Hurum. I en artikkel skrevet av sangerinnen Eva Gustavson Lagreid i *Dagbladet* 26. november 1958 forteller Hurum om en ny skjellsettende opplevelse i den franske hovedstad – en opplevelse av nesten samme karakter som den han hadde i Paris i 1911 da han hørte Debussys musikk

⁴⁷ Brev fra Hurum til Monrad Johansen 14. mai 1918.

for første gang: ”Å tegne å male hadde alltid vært min hobby, så en dag bestemte jeg meg til å ta en ferie på noen uker fra musikken ... Jeg bodde i Paris i hjertet av Montparnasse, hvor der vrimlet av kunstnere, så det var ikke langt til atelierene og akademiene, hvor man kunne studere ... Jeg studerte en tid med André Lhote,” en kunstner som hadde begynt i impresjonismen og via fauvistisk stil gikk over i kubismen. Men dette syntes ikke å fenge hos Hurum. Etter en tid endte han opp hos en japansk kunstner som het Hiraku Harada. ”Jeg hadde lenge vært interessert i denne orientalske art av maleri så forskjellig fra europeisk og med så fremmedartede farger og materialer. En del av fargene var pulveriserte mineraler, som malakit, Lapis Lasuli, gull, sølv etc. Istedenfor lerret malte man på en sterk silke, som var spesielt fabrikkert for dette formål. Hos Harada, som ble min gode venn, var jeg hver formiddag fra kl. 10 til 12 fem dager i uka. Jeg studerte med ham omtrent et år. ... I China er denne kunsten 1500 år gammel, i Japan noe yngre.” Etter å ha slått seg ned for godt i Honolulu og etter bare å ha malt et par års tid, fremstår Hurum og hans kunst som noe helt nytt og uvanlig i kunsthistorisk sammenheng på Hawaii – for den del også i Norge.

Et viktig spørsmål er i hvilken grad Hurum kan sies å være en impresjonistisk komponist eller om han i virkeligheten snarere var en komponist som egentlig ønsket å fornye den nasjonale musikken ved hjelp av impresjonistiske midler. Samtidig som man hos Hurum finner en tydelig påvirkning fra Debussy og impresjonismen, både konkret i de enkelte verker, men også i form av estetiske synspunkter, er han også svært opptatt av norsk musikk og dens utvikling. Dette gjør at man ikke kan unngå å drøfte nærmere det fru Hurum forteller fra Paris i 1911 om at Hurum og noen av hans kolleger var blitt sterkt opptatt av fornyelsen av den nasjonale musikken, en fornyelse som skulle skje på fransk grunn. Dette behandles nærmere i det avsluttende kapitlet ”Drøfting, sammendrag og konklusjon.”

I kapitlet ”Verkgjennomgang” foretas en stilkritisk undersøkelse – om enn ikke en fullstendig sådan – av Hurums verker. Undersøkelsen er spesifikk for musikkvitenskapen og kan gjøre det problematisk å plassere kapitlet i forhold til den metodologiske sontring – ”själva utgrävningsarbetet” og ”de övergripande syntesförsöken” – som er nevnt ovenfor. I denne sammenhengen er det nødvendig å klargjøre visse stilistiske begreper. Som nevnt sier Hurum at han begynte i ”det tradisjonelle”. Og hans tidligste komposisjoner ligger klart innenfor en klassisk-romantisk stil med enkelte nasjonale elementer som karakteristika, men uten å kunne benevne Hurum som nasjonalromantiker. Det er derfor ingen grunn til annet enn å se disse verkene i lys av en tradisjonell forståelse av begrepet klassisk-romantisk, for eksempel slik en finner det i Friedrich Blumes bok *Classic and romantic music. A comprehensive survey*.⁴⁸

Samtidig er det, som nevnt, naturlig å reise spørsmålet om hva påvirkningen fra Grieg konkret har bestått i. Det er knyttet sammen med spørsmålet om den impresjonistiske påvirkning på Hurums musikk og sees i lys av Dag Schjelderup-Ebbes *A study of Grieg's harmony. With special reference to his contributions to musical impressionism*.⁴⁹

Det som har med påvirkningen fra Debussy å gjøre er, som nevnt, en av hovedsakene i monografien. Går man til litteraturen om Debussy og impresjonismen, merker man fort at ”impresjonisme” er et begrep som i

⁴⁸ Boken er en oversettelse av M. D. Herter Norton til engelsk av Blumes artikkel i *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, (utg. Friedrich Blume), 1958/1963. Blume er utradisjonell i den forstand at han ikke skiller ut romantikken som en selvstendig musikkhistorisk epoke (”Romantik ist kein definierbarer Stil, sondern eine geistige Haltung”). Dette har Carl Dahlhaus kritisert og gått imot. Han hevder at det ut fra faktiske kulturhistoriske forhold er nødvendig å skille mellom en klassisk og en romantisk periode. Se Carl Dahlhaus: ”Die Musik des 19. Jahrhunderts” i *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Laber 1989, s. 330. På dette punkt i fremstillingen finner jeg det likevel ikke nødvendig å gå nærmere inn på dette problemet, men vil nevne at et romantisk stilbegrep synes å være klarere formulert i den nyeste utgaven av *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (1996).

⁴⁹ Studien finnes som bilag til *Norsk musikkgranskning, årbok 1951–1953* (red. O. M. Sandvik).

musikalsk sammenheng er omstridt – det gjelder både innhold og bruk. Stefan Jarocinsky har drøftet spørsmålet om å anvende litteraturens begrep ”symbolisme” i stedet.⁵⁰ Men om man også avviser å bruke symbolismebegrepet, kommer naturligvis spørsmålet hva man skal sette i stedet enda sterkere i fokus. En slik drøfting kunne synes relevant her. Når jeg allikevel ikke gjør det, er det fordi den fremgangsmåte jeg har valgt i seg selv er et svar.

Ettersom gjennomgangen av Hurums musikk er av generell art og ikke tar sikte på spesialstudier, har jeg gått til litteratur som gir en oversikt over karakteristiske tekniske kjennetegn ved Debussys musikk og en generell innføring i hans estetikk. Når det gjelder bruken av betegnelsen ”impresjonisme,” finner man at den er i behold i toneangivende vitenskapelig litteratur. I siste utgave av *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* finner man en ny artikkel om impresjonismen sammenlignet med forrige utgave, men artikkelforfatteren, Thomas Kabisch, har beholdt betegnelsen.⁵¹ Også i den seneste utgaven av *Grove Dictionary of Music and Musicians* er betegnelsen i behold.⁵² Av historiske fremstillinger av estetikken utvikling er Finn Benestads *Musikk og tanke* fra 1976 sentral.⁵³ Benestad har en åpen holdning til begrepet og tar overhodet ikke opp spørsmålet om man skal fortsette å bruke betegnelsen – den har fått hevd

⁵⁰ Stefan Jarocinskys bok *Debussy: Impressionism and Symbolism*, oversatt til engelsk i 1976 av Rollo Myers (originaltittel *Debussy, a impresionizm i symbolizm*, Krakow 1966).

⁵¹ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (utg. Ludvig Finscher) Kassel 1996, bd. 4 (Sachteil), s. 526–535.

⁵² Se Jann Paslers artikkel om ”Impressionism” i *The new Grove. Dictionary of music and musicians* (2nd Edition, Ed. Stanley Sadie, London 2001, Vol. 12, p. 90–94).

⁵³ Benestad, Finn: *Musikk og tanke. Hovedretninger i musikkestetikkens historie fra antikken til vår egen tid*, Oslo 1976. Jeg har bare kunnet finne to andre fremstillinger av estetikken historie som er senere enn Benestads. Den ene er Enrico Fubinis *The History of Music Aesthetics* fra 1964 med nyutgivelser 1968, 1976 og 1987 og i engelsk oversettelse av Michael Hatwell, 1990. Den andre er Edward Lippmans *A History of Western Musical Aesthetics*, University of Nebraska Press 1992. Felles for begge fremstillingene er at det er nevnt forsvinnende lite om Debussy og impresjonismen, de lar seg derfor vanskelig anvende i denne sammenheng. Andre fremstillinger av estetikken historie på linje med Benestads er ikke funnet etter 1976, året for utgivelsen av Benestads bok.

og brukes derfor. På bakgrunn av det som her er nevnt, ser jeg ingen grunn til ikke også å bruke betegnelsen. En svært viktig studie i sammenhengen er i tillegg Anders Edlings *Fransk i svensk musik 1880–1920*.⁵⁴

I og med usikkerheten rundt bruken av impresjonismebegrepet og på bakgrunn av den hensiktsmessighetsbetraktning som er lagt til grunn her, må naturligvis begrepets innhold presiseres. I litteraturlisten hos Benestad finner man en avhandling av Hans Friedrich Kölsch, ”Der Impressionismus bei Debussy,” som jeg har funnet særlig interessant. Kölsch fremhever at man ikke kan benevne et verk impresjonistisk bare fordi det har de karakteristiske musikktekniske kjennetegn som man forbinder med impresjonistisk musikk. Verket må også ha en idémessig basis.

Kölsch avgrenser den musikalske impresjonisme ”an den Werke Claude Achille Debussys.”⁵⁵ Det samme gjør Benestad: ”Når det gjelder den *musikalske impresjonisme*, kan man nok stort sett si at den dreier seg om Claude Debussy og hans musikk. Debussy er både retningens opphavsmann og dens fullender.”⁵⁶ Men dette kan jo ikke bety at begrepet skal reserveres til bruk om Debussy og hans musikk alene. Det er Benestads plassering av den musikalske impresjonisme i en kulturhistorisk sammenheng og den definisjon av musikalsk impresjonisme som man finner hos Kölsch – med klart angitte musikktekniske og estetiske kjennetegn – som jeg har tatt som utgangspunkt for min undersøkelse.

Spørsmålet om samarbeidet mellom Hurum og Monrad Johansen og den eventuelle betydning dette hadde for vendingen mot det nasjonale og det norrøne som fant sted i musikken rundt 1925, gjøres det rede for i kapitlet ”Drøfting, oppsummering og konklusjon.”

⁵⁴ Edling, Anders: *Franskt i svensk musik 1880–1920*, Uppsala 1982, først og fremst kap. 1–5.

⁵⁵ *Ibid.*, s. 2.

⁵⁶ Benestad: *Op. cit.*, s. 321.

2–5. En foreløpig konklusjon

Undersøkelsen har, som nevnt, tatt utgangspunkt i Hurums etterlatte manuskripter og trykte utgaver i NB. Biblioteket har opplyst at Hurums etterlatte manuskripter sammen med et omfattende skissemateriale ble overført til NB i 1979 som ”gave fra komponisten gjennom Musikpedagogene Oslo ved Jens Schem.” Jens Schem har opplyst til forfatteren at Hurums manuskript- og skissesamling ble overført til Musikpedagogene Oslo etter Hurums død i 1972 i pakt med hans testamente. Ytterligere notemessig kildemateriale er funnet og beskrevet i kapitlet ”Verkfortegnelse.” Kildematerialet viser at det har vært mulig på en tilfredsstillende måte å beskrive den notemessige kildebeskrivelsen og på grunnlag av den kunnet etablere en kronologisk verkfortegnelse over Hurums komposisjoner (se kapitlene ”Kildebeskrivelse” og ”Verkfortegnelse”). Når det gjelder Hurums tegninger og malerier har undersøkelser i Norge, men først og fremst i Honolulu, Hawaii, bragt for dagen en rekke tegninger og ikke minst malerier som ganske sikkert har vært ukjente i Norge. En detaljert oversikt – delvis daterte, men også udaterte – av Hurums malerier og tegninger er gitt i kapitlet ”Verkfortegnelse.” Når det gjelder Hurums tegninger og malerier har det vært mulig å dokumentere hans maleriteknikk og tematiske innhold.

En foreløpig granskning av det notemessige kildematerialet tyder på at Hurums musikk begynner i den klassisk-romantiske stilen. Modalitet finns allerede i verk 1 og finns stort sett i alle verkene og blir et særkjenne ved hans musikk – en rød tråd. Hurum har påpekt at han var svært opptatt av Griegs musikk allerede fra barndommen av og det er derfor naturlig å kunne regne de folkemusikalske innslag som kommer til uttrykk tidlig i hans musikk, som en påvirkning fra Grieg. Møte med Debussys musikk i 1911 synes å bli en revolusjon i Hurums musikalske sinn. I kapitlet ”Drøfting, sammendrag og konklusjon” har jeg drøftet nærmere en definisjon av ”(musikalsk) impresjonisme.” Mellom 1911 til rundt 1916

synes Hurum å fremstå som en musikalsk-stilistisk eklektiker – han prøver ut klassiske, romantiske, impresjonistiske og eksotiske stiltrekk og forskjellige stilistiske elementer finnes side om side eller samtidig i hans verker. Fra og med mannskorverket *Lilja* komponert 1917–1918 inntreer noe nytt og man finner fra da av et tydelig innslag av et norrønt-tekstlig element blant hans viktigste verker. Hans to symfoniske verker – *Bendik og Aarolilja* og symfonien i d-moll fra henholdsvis 1923 og 1927 – peker i tillegg mot en alternativ symfoni- og sonatesatsform.

Hurums innsats i en både spennende og spenningsfylt periode i norsk musikk sammen med hans virksomhet i kunsthistorisk sammenheng på Hawaii, blir kikkhull inn i den musikalske og kunsthistoriske samtiden. Undersøkelsen tar sikte på å tegne og fargelegge deler av disse feltene i vår musikk- og kunsthistorie.

Den avsluttende konklusjon er gitt i kapitlet ”Drøfting, sammendrag og konklusjon.”

3 Biografi

a) Komponisten Alf Hurum

1882–1910: Om slekt, oppvekst og studier

Alf Hurums slekt

Alf Hurum ble født 21. september 1882 og døpt 12. november samme år.⁵⁷ I kirkeboken er hans navn kun ”Alf.”⁵⁸ Foreldrenes navn i kirkeboken er ”Handelsfuldmgt. Thorvald Hurum og Hstr. Jacobine Haslum.” Farens fødselsår oppgis til 1839. Moren oppgis å være født i 1843, men dette er feil – det skal være 1844.⁵⁹ Følgende personer oppgis som faddere:

Grosserer Conrad Langaard⁶⁰, fru Berta Haslum og frk. Kirsti Pedersen.

Både på fars- og morssiden stammer Alf Hurum fra bondeslekter – på farssiden fra Ringerike, på morssiden fra Bærum. På morssiden finner man bondeslekter med slektsnavn som i dag er kjente områdes- og stedsnavn i Bærum – navn som Gjønnes, Ballerud, Jar, Avløs, Øverland, Nadderud.

I Hurums slektsbakgrunn finner man eventyrsamleren og biskop

⁵⁷ Kirkebok for ”Trefoldighed menighed” i Kristiania for 1881–1891 i Statsarkivet i Oslo.

⁵⁸ Når man i noen av Hurums manuskripter og trykte verker også finner navnet ”Thorvald” (som regel forkortet ”T.”), er dette et navn han ikke fikk i dåpen. Se f. eks. følgende i kapitlet ”Kildebeskrivelse”: kilde G under verk 1 nr. 5 – ”Min Sang er ikke den store”; kilde H under op. 1 (verk 2) – ”Romance”; førsteutgaven av verk 2 (op. 1), kilde K; ”Thorvald” er benyttet i et klaveruttog til symfonien i d-moll, se kilde B under verk 29; i et tilfelle finner vi navnet ”Alfred”, men navnet finns i en håndskrift som ikke er Hurums – se kilde A til symfonien i d-moll verk 29.

⁵⁹ I slektsoversikten i O. Fischer-Cronsteens bok *Øverlandslægten i Bærum med de mandlige sidelinjer Nadderud-Præsterudslægten i Bærum og Ulleren-Winderenslægten i Aker*, Kristiania 1913, s. 38, oppgis morens fødselsår til 1844; samme årstall oppgis i hennes nekrolog i *Morgenbladet* 24. april 1929; hertil kommer en slektsoversikt over Mads Haslums og Andrea Haslums slekt, en oversikt som Thorvald Hurum har ført i pennen, og her oppgir han sin kones fødselsår til 1844. Slektoversikten har følgende tittel: ”Erindring til Johan og Bertha Haslum fra Th. Hurum. 1899”. Den finns innlagt i en gammel bibel som eies av Mads Meisingset, Øvre Haga gård i Bærum.

⁶⁰ Grosserer Conrad Langaard, eier av firma Conrad Langaard AS, et firma som importerte og solgte tobakksprodukter.

Jørgen Moe (1813–1882) og Eidsvollsmannen Hans Haslum. Hurums morfars mor, Elisabeth (Lisbeth) Moe (1753–1836) var Jørgen Moes grandtante. Hun ble gift to ganger, andre gang i 1787 da hun giftet seg med Joen Solberg. Med ham fikk hun blant annet sønnene Mads, Alf Hurums morfar, og Hans, som da han døde i 1875, var den nest siste gjenlevende av Eidsvollsmennene.⁶¹

Slektstavlen som følger nedenfor, er for slekten på farssiden satt opp etter A. Lagesen: *Ringerikske slekter. Opplysninger om slekter og slektsgaarder. I. Slekter fra Hole og Tyrstrand*, s. 122–135. Det fremgår av forordet i boken at den bygger på primært kildemateriale: ”Som det vil sees, omfatter slektsopplysningene kun de siste 2–300 aar. For dette tidsrum has der sikre kilder i retsprotokoller (skifteprotokoller, pantebøker m. m.) samt kirkebøker, som er benyttet i den utstrækning, hvortil der har været anledning. Spredte oplysninger fra gamle diplomer og skattemandtal m. v. er undtagelsesvis ogsaa medtat.” Slekten på morssiden er satt opp etter O. Fischer-Cronsteen: *Øverlandslægten i Bærum med de mandlige sidelinjer Nadderud-Præsterudslægten i Bærum og Ulleren-Winderenslægten i Aker*, Kristiania 1913 (i boken er navnene nummererte). Opplysningene om Even Blommenholm finnes på 3. tilleggsside mellom s. 4 og 5 i Fischer-Cronsteens bok og opplysningene om Hans Evensen, Joen Solberg og Mads Haslum på s. 33. Av forordet fremgår det at Fischer-Cronsteens arbeide ikke utelukkende bygger på primært kildemateriale.

Alf Hurums stamtavle på farssiden

Alf Taraldsen Hurum, 1713–1794, g. m.

Marte Haagensdatter, 1731–1799

⁶¹ Fischer-Cronsteen: *Op. cit.*, s. 33.

Tarald Alvsen Hurum, 1753–1833, g. m.
Gunvor Christoffersdatter Wiig, 1778–1849

Alf Taraldsen Hurum, 1813–1877, g. m.
Karen Marie Hansdatter Svarstad, 1818–1848

Thorvald Hurum, 1839–1909, g. m.
Jacobine Olava Haslum, 17/7-1843 – 23/4-1929

Sigrid Andrea, 23/10–1870 (g. m. Marius Carl Wilhelm Munthe-Kaas,
22/5–1862)

Aagot Marie, 15/3–1872 (g. m. Alf Halvar Gjønnnes, 4/10–1864)
Alf, 21/9–1882 (g. m. Leslie Elisabeth White, 15/10–1884, datter av
skipsreder Leslie White og Laura Wilder (Honolulu)).

Alf Hurums stamtavle på morssiden

Even Blommenholm, ?–?, g. m. ?; trolig far til Hans Evensen Solberg

Hans Evensen Solberg (fra Blommenholm i Bærum), ?–?, g. m.
Maria Christensdatter Løgeberg, ?–?

Joen Solberg, ca. 1760–1817, g. m.
Lisbet Moe, 1753–1836

Mads Haslum, 1793–1882, g. m.
Andrine ”Andrea” Jacobsdatter, 1811–1893

Jacobine Olava Haslum, 17/7-1843 – 23/4-1929, g. m.

Thorvald Hurum, 1839–1909

Fischer-Cronsteen opplyser på s. 38 at Alf Hurums foreldre giftet seg 4. juni 1864. Dette stemmer ikke med Thorvald Hurums egenhendige opptegnelser nevnt ovenfor; der oppgir han følgende om sin kone: ”Jakobine Olava [Haslum] født 26. juli, 1844, gift 4/6 1868 med Thorvald Hurum (f. 7/5 1839);” selv om det naturligvis ikke kan utelukkes, er det liten grunn til å tro at Thorvald Hurum tar feil når det gjelder årstallet for når de giftet seg. Thorvald Hurum døde 12. juni 1909, 70 år gammel, mens Jacobine Hurum overlevde sin mann med 20 år og døde 23. april 1929, 86 år gammel. *Morgenbladet* tegner i nekrologen dagen etter et meget sympatisk bilde av henne – ved sin bortgang var hun ”en av de ældste indbyggere i Homansbyen hvor den elskverdige dame var meget avholdt. Budskapet om hendes død vil vække vedmod i vide kredse –, hos dem som i aarenes løp har vanket i det gjestfrie hjem og hos de mange som hun i stilhet har git en hjelpende haand.”

Barndomshjemmet

Hurums barndomshjem var Josefinegaten 15 i Homansbyen i Oslo. Alf Næsheim forteller i sin bok *Kristiania i Oslo. Hovedstadsvandringer med skissebok*⁶² at huset ble bygget i 1860. Realregisteret for Oslo byskriverembete, vestre distrikt nr. 9a viser at enkemadam Grethe Juell kjøpte tomten, som var på 3112 alen, fra J. og H. Homann for 900

⁶² Bd. 2, Oslo 1988, s. 70.

spesidaler ”ved Skjøde af 29de Marts 1859;”⁶³ tinglysningsdatoen for skjøtet er i registeret oppgitt til 7. april samme år. Da ”Enkemadame Grethe Juul” tre år senere ved ”Gavebrev af 10de Mai 1862” overdro eiendommen til sin svigersønn, dikteren, senere professor Andreas Munch (1811–84), var ”Eiendommen ansatt til en Værdi af 6000 Spdlr.”⁶⁴ Den store pris- og verdiforskjellen mellom 1859 og 1862, tyder på at kjøpet i 1859 kan ha vært et tomtekjøp og at Næsheims opplysning om tidspunktet for byggingen av huset – 1860 – er riktig. Helt sikkert er dette imidlertid ikke, for ved tinglysingen av tomtekjøpet ved overdragelsen i 1859 ble følgende klausul tatt inn i realregisteret, en klausul som kan tyde på at huset allerede var bygd: ”må aldrig bygges nedenfor husets fasade, hverken av kjøperen eller senere eiere, grunden må aldrig utstykkes eller benyttes til offentlig forlystelse, til fabrikk eller ‘Manufacturanlæg’ eller som opstillingsplass for ‘ildelugtende Gjenstande’.” En annen mulighet er naturligvis at det i 1859 dreide seg om et tomtekjøp med klare *planer* om bebyggelse og at klausulen var tenkt å regulere bebyggelsen av tomten.

Om det i Hurums slektsbakgrunn ikke finnes så mye av kunst og kultur, er det derimot som om kunst og kultur satt i veggene i Josefinegaten 15. Alf Næsheim forteller at enkemadam Juul var ”en litt original, men kunnskapsrik og meget kunstinteressert dame, hvis hjem i yngre dager hadde vært et møtested for byens sosietet og kjente kunstnere,” blant andre var forfatteren Theodor Caspari ”i sine barne- og ungdomsår en flittig gjest i nr. 15, hvor han nød godt av husets innholdsrike bibliotek.”⁶⁵ Etter at Andreas Munch hadde overtatt gården og

⁶³ Realregisteret for Oslo byskriverembete, vestre distrikt nr. 9a i Statsarkivet i Oslo, hyllnummer 4c, 031, 11.

⁶⁴ Realregisteret for Oslo byskriverembete.

⁶⁵ Theodor Casparis (1853–1948) far, professor Carl Paul Caspari (1814–1892) – professor i gammeltestamentlig teologi ved Universitetet i Oslo – eide naboeiendommen til nr. 15. Theodor Caspari var overlærer ved Oslo katedralskole 1890–1923 og litteraturredarbeider i *Aftenposten* 1910–1931. Som dikter var han særlig opptatt av naturskildringer, og Hurum har satt musikk til flere tekster av Caspari: se verk 16 nr. 3 (op. 11 nr. 3), verk 20 nr. 2 og verk 35 nr. 1; i tillegg en ikke fullført korsang (se nr. 1 under avdelingen for ”Kor” i oversikten

”han som enkemann giftet seg på ny, ble hans bolig et samlingssted for mange av tidens store kunstnere. Det ble arrangert månedlige ‘estetiske soaréer’ hvor det var musikalsk eller litterær underholdning. Hit kom blant andre Bjørnstjerne Bjørnson, Camilla Collett, Magdalena Thoresen, Kjerulf, Grieg og mange flere.”⁶⁶

Realregisteret for Oslo byskriverembete viser videre at et skjøte av 9. juli 1872 ble tinglyst 11. juli samme år, et skjøte som bevitner at Josefinegaten 15 var blitt solgt fra professor Andreas Munch til Thorvald Hurum. En tinglysning av 13. juni 1929 av et skjøte av 31. mai 1921 fra Sigrid Munthe-Kaas, Wilhelm Munthe-Kaas, Aagot Gjønnæss og H. Gjønnæss viser at Alf Hurum fra 1929 av stod som eneeier av sitt barndomshjem.

Oppvekst og skolegang

Det er ikke mye kildene forteller om Hurums oppvekst og skolegang. Ved skolen som Hurum naturlig sognet til – Uranienborg skole – er protokollene for det aktuelle tidsrom ikke tilgjengelige. En henvendelse til Oslo Katedralskole ga også negativt resultat. Han har imidlertid vært opptatt av musikk og malerkunst allerede fra skoledagene, for Ulrik Mørk⁶⁷ forteller i artikkelen om Hurum i *Norsk biografisk leksikon* at allerede mens han ”gikk på skolen, var hans hovedinteresse å spille piano, tegne og male; lekselesingen brydde han seg mindre om.”⁶⁸ Som barn fikk han ”god

”Ufullstendige verker” i ”Kildebeskrivelse”).

⁶⁶ Næsheim: *Op. cit.*, s. 70.

⁶⁷ Ulrik Mørk (1864–1940) norsk musikkskribent, musikkritiker i *Ørebladet* 1900–1920 og i *Nationen* 1927–1940; studerte fiolin med Gudbrand Bøhn og Severin Svensen samt sang med Thorvald Lammers. Mørk ble regnet som relativt konservativ og vederheftig musikk anmelder (se ”Om kildematerialet” i innledningskapitlet).

⁶⁸ Mørk, Ulrik: ”Hurum, Alf” i *Norsk biografisk leksikon* (red. Einar Jensen), Oslo MCMXXXIV, bd. 6 s. 400. I en selvbiografisk skisse som fins hos ”Musikkpedagogene Oslo” (se n. 604) forteller Hurum at han vokste opp i et hjem med mye musikk, hans eldste søster, Sigrid, spilte klaver og var elev av Agathe Backer Grøndahl, den andre søsteren, Aagot, spilte fiolin; faren, Thorvald, spilte også fiolin i sin ungdom.

og regelmessig undervisning i klaverspill.”⁶⁹ Om interessen for tegning og maling har vært så stor at han fikk noen form for undervisning også på dette feltet, er derimot ikke kjent.

Blant Hurums etterlatte papirer i Nasjonalbiblioteket i Oslo finner man en del tegninger og akvareller fra årene 1894–1898.⁷⁰ Man behøver neppe være kunsthistoriker for å hevde at det aller meste av dette materialet ikke viser en kommende kunstner. Det eneste som peker i kunstnerisk retning, er en rekke fargelagte tusjtegninger fra 1898 – ”Tegninger fra Baron Münchhausen.” Det er imidlertid ikke kjent om det er Hurums egne motiver; derimot viser disse tegningene et langt annet håndlag enn materialet fra 1895 (se B1 og B2 i hovedkapitlet ”2. Tegninger og malerier” i ”Verkfortegnelse”).

I artikkelen i *Norsk biografisk leksikon* forteller Mørk videre: ”Efter middelskolen tenkte han først på å gå til handelen, var på kontor et års tid og gikk også et år på handelsgymnasiet, men begynte så å studere arkitektur og var et halvt års tid på et arkitektkontor før han for alvor tok fatt på musikken.” I NRK’s programblad ”Hallo-Hallo” fortelles det at kontoret han arbeidet på like etter at han sluttet på middelskolen, var farens kontor på Conrad Langaards tobakksfabrikk.⁷¹ Så lenge som et år gikk han ikke på handelsgymnasiet, som forøvrig var Oslo Handelsgymnasium. Skolen har opplyst at han var der en periode i skoleåret 1901–1902; på skolen foreligger det ikke noe som viser hans faglige karakterer, og derfor mener man at han må ha sluttet rett før eller rett etter jul i 1901.

⁶⁹ ”Alf Hurum 50 år”, usignert artikkel i ”Tonekunst” (red. Thomas Beck), nr. 18, Oslo 1932, s. 171. Det er mulig at en av Hurums første klaverlærere har vært hans mors søster, Anna Haslum, som var pianolærerinne. Denne opplysningen er gitt av en av Hurums slektninger, Liv Hald, Ridderkleiva 20, 1370 Asker. I den biografiske skissen hos ”Musikkpedagogene Oslo” forteller Hurum at en av hans tidlige klaverlærere het Olga Tellefsen.

⁷⁰ Ms fol. 3909:1 og 3909:6.

⁷¹ ”To norske komponister” i NRK’s programblad ”Hallo-Hallo” (red. Arthur Klæbo), nr. 12, Oslo 1939, s. 7.

Hurum ble satt i arkitektlære hos Harald Olsen.⁷² ”Men det ser ut som skjebnen hadde en finger med i spillet: på arkitektkontoret kom han til å stå ved samme tegnebord som en annen arkitektstuderende som også hadde musikken i blodet, det var sangeren Olav Sverénus. De to fant hverandre snart og ble fine venner; noen av de første sangene han skrev, var laget for Sverénus. Hurum hadde en særlig svakhet for høyden, det hendte at han opptil 6 ganger hadde høye C i én sang, så det var ikke lette oppgaver han ga vennen.”⁷³

Når man går igjennom kildematerialet, blir man slått av det faktum at Hurum ikke synes å ha hatt noen form for inntektsgivende arbeid, ingen ansettelse av noe slag. I forhøret i forbindelse med interneringen på Hawaii i 1941 forteller han følgende om sin økonomi: ”I have been financially independent all my life. My father was a tobacco manufacturer and left me and my sister[s?] so much money that I have never had to think of butter and bread. I have not very much but I always had enough.”⁷⁴ Thorvald Hurum var ansatt som handelsfullmektig i Conrad Langaard A/S, en overordnet stilling i et av landets største industribedrifter. Ved Conrad Langaards død i 1897 beskjeftiget bedriften ca. 400 medarbeidere og forarbeidet cirka en fjerdedel av all rå tobakk som ble innført i Norge. Da Conrad Langaard døde overtok hans eneste sønn, Rasmus Langaard, firmaet som fortsatte fremgangen. Rasmus Langaard døde allerede i 1908. Han overlot seg betydelige legater til fordel for sine medarbeidere og

⁷² Harald Olsen (1851–1910), norsk arkitekt.

⁷³ ”To norske komponister” i NRK’s programblad ”Hallo-Hallo” (red. Arthur Klæbo), nr. 12, Oslo 1939, s. 8. I et manuskript til en ufullstendig sang som stilistisk sett må være et tidlig verk fra Hurums hånd, forekommer det ”høye C” ved tre anledninger; det er derfor mulig at denne sangen kan være fra tiden 1901/02 (se nr. 4 – ”Ballade”: ’Jeg drømte’, tekst Holger Drachmann, under ”Sang og klaver” i oversikten ”Ufullstendige verker” i ”Kildebeskrivelse”).

⁷⁴ Record of the hearings of a board of officers and civilians convened pursuant to paragraph 33, special orders No. 320, headquarters, Hawaiian Department, dated at Fort Shafter, T. H., 19 December 1941, in the case of Alfred T. Hurum, kat. nr. ISN-HN-244-CI i National Archives, Washington DC, USA.

funksjonærer. Conrad Langaard ble en rik mann, og familien ble en av landets rikeste og kunne opptre som velgjører og mesén. Selv om det ikke har vært mulig å avklare detaljer om Thorvald Hurums økonomiske relasjon til Conrad Langaard A/S, så er det all grunn til å tro at han hadde betydelig inntekt som en sentral ansatt i en stor bedrift i Norge i det industrielle vekstsamfunn som Norge hadde blitt og fortsatte å være på denne tiden. I et udatert brev til den norske ambassade i Washington i 1969 forteller fru Hurum:

Hurum was lucky as a boy—his father was for Norway rich—and both his parents in their 40 when he was born—and they were delighted—two fine people—intelligent and cultivated. When Hurum at 15 years told his father that he wanted to be a composer his father was very happy. He said to Hurum—”there is nothing in money in the future—wars—the yellow peril—a. s. f.—but if you make a name in art nothing can take it from you” — He gave Hurum enough money to make himself selfsupporting—and as I have my own fortune—he has had his own time to create. He has never had to worry. The only job he ever was paid for was to found the Honolulu Symphony Orchestra ...⁷⁵

Sett i lys av Hurums senere liv må oppfordringen fra faren tidlig i livet oppfattes som en drivkraft til hans senere skapende kunstneriske virksomhet.

Studier med Iver Holter og Martin Knutzen. Hurums første utgivelse – *Tre klaverstykker*, verk 2 op. 1

Legger man Ulrik Mørks opplysning om at Hurum var på arkitektkontor et halvt års tid etter det korte oppholdet på handelsgymnasiet, er høsten 1902 det tidspunkt da Hurum kan ha tatt fatt på musikken for alvor, men uten at tidspunktet kan fastslås med sikkerhet. Til O. M. Sandvik opplyste Hurum i 1921 at han studerte harmonilære med Iver Holter og klaver med

⁷⁵ Et brev fra Leslie Hurum til den norske ambassaden i Washington; brevet er journalført som følger: ”Jnr 04589 [?] / 1969”. En kopi av brevet befinner seg i styreprotokollen for Musikpedagogene Oslo fra styremøte 27. august 1969.

pianisten Martin Knutzen før han begynte å studere i Berlin i 1905.⁷⁶ Hurum ga imidlertid ingen opplysninger om når studiene hos Holter og Knutzen begynte, bare at det dreide seg om ”forstudier” til studiene i Berlin.

Hos Iver Holter (1850–1941) fikk Hurum den første og elementære innføring i den klassisk-romantiske tyske tradisjon, den tradisjon som Holter stod i som komponist.⁷⁷ Hurum studerte harmonilære og kontrapunkt hos Holter hvilket fremgår av hans etterlatte papirer der man i en stor samling med elementære harmonilæreøvelser som må stamme fra tiden hos Holter, også finner en rekke kontrapunktøvelser.⁷⁸ I tillegg har Hurum trolig også fått veiledning i komposisjon ettersom det blant de etterlatte harmoni- og kontrapunktøvelsene foruten utkast til en av sangene i verk 1⁷⁹ (nr. 2) også finnes 15 takter av verk 2 nr. 1 (op. 1 nr. 1),⁸⁰ et verk som ble utgitt i 1905.⁸¹

Det som fremfor alt slår en når man går igjennom sangene i verk 1, er at det ikke synes å være noe nært forhold mellom tekst og musikk. Hverken melodikken, harmonikken eller rytmikken avspeiler på noen måte det tekstlige innhold – det er nesten et likegyldig forhold mellom tekst og

⁷⁶ Ole Mørk Sandvik (1875–1976), dr. philos., norsk musikkforsker. Hurums opplysninger finnes i et skjema som var blitt sendt ut til en rekke komponister i forbindelse med arbeidet med Sandvik og Schjelderups *Norges Musikkhistorie* som ble utgitt i 1921; skjemaet som Hurum har fylt ut, finns i NB, kat. nr. Ms. fol. 3972:IX.

⁷⁷ I *Norges Musikkhistorie* kan man lese at Holters strykekvartett op. 1 viser ”et sterkt slektskap med tidligromantikken, særlig Mendelssohn”, men kvartetten viser innflytelse også fra Johan Svendsen. ”Holters norske opphav skinner igjennom i form av hallingimitasjoner både i rytmen og en del melodiske vendinger.” Holter var nesten utdannet ferdig lege da han i 1876 brøt tvert for å bli musiker. Fra 1876 studerte han ved konservatoriet i Leipzig frem til 1879 og fra 1879 til 1881 i Berlin. Under studiene i Tyskland gjorde han seg ”godt kjent med det internasjonale musikkrepertoaret, og han så det som viktig å bringe dette videre til sine landsmenn.” Holters verker er ikke omfattende, men de dekker de fleste av tidens gener. Selv i sine sene verker forlot han ikke ”den moderate romantiske stilen som han tilegnet seg i studietiden. Se Vollsnes, Arvid O. (hovedred.): *Norges Musikkhistorie*, bd. 3, s. 163ff.

⁷⁸ Se ”Etterlatte harmonilære- og kontrapunktøvelser” i ”Kildebeskrivelse”.

⁷⁹ Se kilde A, B og C under Verk 1 nr. 2 og kilde A under Verk 1 nr. 4 i ”Kildebeskrivelse.”

⁸⁰ Se kilde B under Verk 2 i ”Kildebeskrivelse.”

⁸¹ En gjennomgang av Hurums verker finnes i kapitlet ”Verkgjennomgang.”

musikk. Tydeligst er dette i nr. 1 og 3 der man i lys av teksten nesten stusser over at de er tonesatt i moll. Det er intet ved sangene som antyder hvilke forbilder Hurum kan ha hatt. Som det fremgår av et av manuskriptene til nr. 2, viste Hurum denne sangen sammen med noen andre til Iver Holter, som fant den å være den beste. Vi har imidlertid intet holdepunkt for hvilke andre sanger Hurum viste Holter sammen med nr. 2. Man legger merke til at noen av sangene har modale trekk.

De tre sangene i verk 1 er datert i juli 1903 (se "Kildebeskrivelse" verk 1 nr. 1 kilde E, nr. 2 kilde D og nr. 3 kilde A). Sammenligner man verk 1 og 2, (verk 2 er utgitt 1905), tvinges man til å tro at verk 2 er et resultat av studiene hos Holter. I verk 2 finner vi et helt annet og langt mer bevisst forhold både til form, tematikk, periodisering og harmonikk enn i verk 1. I de to første stykkene har Hurum søkt å skape enhet og sammenheng ved å la noen få elementer være gjennomgående. I nr. 1 synes det også som om Hurum et par steder har latt seg inspirere av et nasjonalt element ved bruken av tomme kvinter som orgelpunkt. Bruken av tomme kvinter og forhøyet 4. trinn gir antydning av hardingfela; rytmikken har hallingkarakter. "Romance", nr. 2, er et gjennomarbeidet og helstøpt vakkert klaverstykke med en mørk elegisk-lengselsfull grunnstemning. Det tematisk-motiviske har langt mer substans og harmonikken er betydelig mer utbygget enn i det foregående stykket. Det modale innslaget viser seg først og fremst ved at forholdet mellom stykkets deler utgjør modale kadenser. Det stykket i særlig grad viser, er at allerede på dette tidspunkt har Hurum maktet å skape en usedvanlig skjønn melodi (A-delene) preget av uttrykksfullhet, balanse og naturlighet.

"Danse grotesque", nr. 3, er i tre deler med samme temaer i alle tre delene: A t. 1–20, A' t. 21–36 og A'' t. 37–47 med t. 42–47 som seks avsluttende takter. På grunn av dynamikken, den synkoperte rytmikken og akkorder med fler og fler doblinger får dansen preg av økende ekstase. Det er ikke av samme kvalitet som det foregående, men det musikalske innhold

gir i og for seg god dekning for stykkets tittel. Stykkets satsutforming er den samme som man finner i Edvard Griegs ”I dovregubbens hall” fra ”Peer Gynt”-musikken op. 23.

Utgivelsen av *Tre klaverstykker*, verk 2 (op. 1), i 1905 påkalte ikke den store oppmerksomhet. Det ser bare ut til å være *Morgenbladet* som anmelder. Den 20. mars 1906 kan man lese følgende: ”Alf Hurum synes at nære megen Forkjærlighed for det groteske, idet to af de tre Klaverstykker i hans første Opus er holdt i en af norsk Tone og amerikanske Marscher blandet Stil. Den humoristiske Marsch er altfor bred efter sit Indhold.” Det er ikke kjent om stykkene har vært oppført.

Det må nevnes at selv om Holter i sin musikk må karakteriseres som konservativ, hadde han som dirigent og organisator – ”hans navn er knyttet til næsten alt hvad der har aanded av musik i vor hovedstad i hans samtid”⁸² – et våkent øye ”for de nye strømninger i europeisk musikk og oppførte en rekke verker av f. eks. Wagner, Brahms, Saint-Saëns, Carl Nielsen, Sibelius og andre, som ikke tidligere hadde vært oppført hos oss. Han gikk også sterkt inn for norsk musikk og uroppførte en rekke verker av samtidige norske komponister ...”⁸³ Om denne progressive siden ved Holter fikk noen betydning for Hurum, fremgår imidlertid ikke av kildene.

Hurums lærer i klaver i Kristiania, pianisten Martin Knutzen (1863–1909), var en av Norges betydeligste pianistbegavelser i slutten av forrige århundre.⁸⁴ Etter studier hos Christian Cappelen i hjembyen, Drammen, og deretter hos Agathe Backer Grøndahl, ble han ”elev av den høit ansette professor Barth og fik ved hans hjelp friplads ved det kgl. Akademi i Berlin.”⁸⁵ Deretter studerte han i Wien hos en annen av tidens fremste

⁸² *Norges musikkhistorie* (red. O. M. Sandvik og Gerhard Schjelderup) Kristiania 1921, bd. 2 s. 153.

⁸³ Nils Grinde: *Norsk Musikkhistorie*, Oslo 1993 s. 176.

⁸⁴ Grinde: *Op. cit.*, s. 183.

⁸⁵ *Norges musikkhistorie* (red. O. M. Sandvik og Gerhard Schjelderup) Kristiania 1921, bd. 2 s. 232. Karl Heinrich Barth (1847–1922) var blant annet elev av Hans von Bülow og ansatt som professor ved musikkhøyskolen i Berlin fra 1871.

pianister og pedagoger – Theodor Leschetizky. Martin Knutzen synes å ha hatt forkjærlighet for romantisk musikk,⁸⁶ men om det først og fremst var det romantiske repertoaret Hurum studerte hos Knutzen, viser imidlertid ikke kildene. At Hurum må ha fått et utmerket grunnlag for videre studier, tyder det faktum at da han kom til Berlin, ble han antatt som elev av den portugisiske pianisten José Vianna da Motta (1868–1948), en elev av Franz Liszt og en av sin tids fremste pianister.

Studiene ved ”Kgl. Hochschule für Musik”; utgivelse av verk 3 og 4
Hurum begynte sine studier ved ”Königliche Hochschule für Musik”⁸⁷ i oktober 1905 og avsluttet dem i april 1910.⁸⁸ Skolens statuetter viser opptakskrav og oppbygningen av studiene.⁸⁹ I §17 nevnes opptakskravene og herunder at det ”zur Aufnahme in die Hochschule ist erforderlich ... eine für die Ausbildung in der Hochschule genügende musikalische Begabung und Vorbildung ... durch Ablegung einer besonderen Aufnahmeprüfung auszuweisen.” Hurums opptaksprøve er imidlertid ikke lenger å finne i høyskolens arkiv.

Hurum ble opptatt i komponistklassen, som stod under ledelse av komponisten Max Bruch, og fikk Robert Kahn (1865–1951) som sin hovedlærer i komposisjon.⁹⁰ Hurum har imidlertid også oppgitt Max Bruch

⁸⁶ Om man ser på de klaverkonserter som Knutzen fremførte i Kristiania i de årene som Hurum kan ha vært hans elev, dvs. 1902–1905, finner man følgende fra det romantiske klaverkonserterepertoaret: klaverkonsert i G-dur op. 44 av Peter Tsjaikovskij og klaverkonsert i Ess-dur op. 94 av Anton Rubinstein (begge førsteoppførelser i Norge ved en konsert den 8/11–1902), klaverkonsert nr. 4 i c-moll op. 44 av Camille Saint-Saëns (3/10–1903), klaverkonsert i B-dur op. 83 av Johannes Brahms og klaverkonsert i b-moll op. 23 av Peter Tsjaikovskij (begge ved en konsert 20/2–1904), klaverkonsert nr. 2 i g-moll op. 22 og klaverkonsert i Ess-dur op. 94 av Anton Rubinstein (begge ved en konsert den 18/5–1905). Også ellers var Knutzens repertoar i all hovedsak romantisk.

⁸⁷ Navnet er fra 2001 ”Universität der Künste”, Berlin.

⁸⁸ Elevliste i ”Hochschulearchiv, Hochschule der Künste”, Berlin.

⁸⁹ De statuetter som gjaldt under Hurums tid ved høyskolen, var vedtatt den 19. juni 1882.

⁹⁰ Se høyskolens ”Jahres-Bericht” for 1905. I den selvbiografiske skissen som fins hos Musikkpedagogene Oslo, forteller Hurum at han kom for sent til semesteråpningen ved høyskolen. Det kan være forklaringen til at opptaksprøven ikke fins. Egentlig skulle Hurum ha måttet vente til neste semester, men fikk sjansen til å prøvespille alene for Bruch som ordnet at Hurum fikk studere komposisjon med professor Robert Kahn.

som lærer.⁹¹ Om han faktisk hadde Bruch som lærer, vises ikke av skolens dokumenter, men ved sykdom kan naturligvis Bruch ha måttet vikariere slik at Hurum på den måten også fikk den berømte komponisten som lærer.

Robert Kahn var blitt ansatt ved høyskolen som lærer i ensemblespill 1. oktober 1897;⁹² før det hadde han fra 1894 vært ”stellvertretender Lehrer für Kl.-Spiel” fra 1894.⁹³ Den 9. april 1903 ble han tildelt tittelen ”Professor.”⁹⁴ Da Hurum begynte studiene i Berlin i 1905, underviste Kahn i både ensemblespill og teori.

Robert Kahn hører i dag til de glemte komponister, men at Brahms i sin tid tilbød ham å bli hans elev i komposisjon, tyder avgjort på talent. I artikkelen om Kahn i *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* finner man blant annet følgende som gir et bilde av den lærer Hurum hadde i fem år – en beskjeden og selvkritisk natur som i sin musikk la vekt på velklang og enkelhet i uttrykket:

1882–1885 stud. er an der Musikhochschule in Berlin bei Friedrich Kiel und Ernst Rudorff, 1885/86 an der Akad. der Tonkunst in München bei Joseph Rheinberger und Heinrich Schwarz. Anschließend verbrachte er eine kurze Zeit in Wien; hier traf er mehrfach mit Brahms zusammen, dessen Bekanntschaft er bereits in Mannheim gemacht hatte. Auf ein Unterrichtsangebot von Brahms ging Kahn jedoch aus Bescheidenheit nicht ein (Altmann) ... Robert Kahns Schaffen erweist sich als weitgehend traditionsgebunden. Seine kammermusikalisch empfundenen Werke spätromant. Prägung vermeiden Vorstöße in mus. Neuland. Während Kahn in seinen Frühwerken noch im Banne Brahms', Mendelssohns und Schumanns steht, zeigt er sich in den seit ca. 1900 entstandenen Werken wesentlich eigengeprägter. Bemerkenswert ist, daß er die großen mus. Formen gerne vermeidet ... Die ausschlaggebende Bedeutung Kahns liegt in seiner KaM. und in den Liedern ... Die Harmonik zielt auf Wohlklang ab, die Melodik wird vielfach rhythmisch stark akzentuiert. Auffallend bleibt eine stets flüssige Schreibweise sowie Schlichtheit des Ausdrucks ... Für den Ernst der Kunstauffassung und für die Selbstkritik

⁹¹ Blant annet i skrevet til O. M. Sandvik fra 1921 – se fotnote 76 ovenfor.

⁹² Se høyskolens årsberetning for 1897/98.

⁹³ Schaal, Richard: *Kahn, Robert* i *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (utg. Friedrich Blume) Kassel 1958, bd. 8 s. 427.

⁹⁴ ”Jahres-Bericht” 1902–1903 for ”Kgl. Hochschule für Musik”, Berlin.

Kahns spricht die Tatsache, daß nur ein Tl. des mus. Schaffens vom Komp. zum Druck freigegeben wurde.⁹⁵

I tillegg til komposisjonsstudiene med Kahn var det også obligatoriske fag som Hurum måtte følge. I §16 i statuttene heter det: "Obligatorisch ist für alle Schüler die Theilnahme am elementaren Gesangs-Unterricht und an den Chor-Uebungen. Ferner sind obligatorisch: a. für die Schüler der Abtheilung für Composition der Unterricht im Klavier und in der Geschichte der Musik, ...". Hvem som var Hurums lærer i sang, foreligger det ingen opplysninger om. Når det gjelder undervisningen i musikkhistorie, er det i årbøkene for de årene Hurum studerte ved høyskolen, bare oppført én lærer i dette faget: "Prof. Dr. Carl Krebs, Geschichte der Musik und des musikalischen Stils."⁹⁶ I den selvbiografiske skissen forteller Hurum at han fulgte mange av professor Krebs forlesninger.

Som allerede nevnt, studerte Hurum klaver med portugiseren José Vianna da Motta i Berlin, hvilket tyder på at studentene kunne ha lærere som ikke var knyttet til høyskolen; Vianna da Motta er nemlig ikke oppført som lærer ved høyskolen. Foruten pianist var da Motta også dirigent og komponist. I *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* finner man blant annet følgende om ham:

After studies at the Lisbon Conservatory he went to Berlin where he had lessons from Xaver Scharwenka (piano) and Philipp Scharwenka (composition). He subsequently worked with Liszt in Weimar (1885), Schäfer in Berlin (1886) and Bülow at Frankfurt (1887). From 1902 onwards he toured widely in Europe and South America ... One of the outstanding pianists of his time, Vianna da Motta was a friend and collaborator of Busoni. His art, rooted in immense musical knowledge and a solid general culture, united austerity with absolute integrity. He had great technical gifts and was considered one of the most authoritative interpreters of Bach and Beethoven ...

⁹⁵ Schaal: *Op. cit.*, s. 427.

⁹⁶ Carl Krebs var ansatt som professor i musikkhistorie ved høyskolen i Berlin fra 1895; han etterfulgte Philipp Spitta.

Kahn var som nevnt, påvirket i sine tidlige verker av Brahms, Mendelssohn og Schumann. Harmonikken viser først og fremst velklang med en tydelig rytmisk melodikk, med et bevegelig, men samtidig enkelhet i det musikalske uttrykk. Mon tro om ikke Hurum følte et musikalsk slektskap mellom Kahn og Holter. I José Vianna da Motta fikk Hurum en gedigen kulturpersonlighet og fremragende pianist som lærer i klaver.

Blant Hurums etterlatte manuskripter og skisser finner man materiale som går tilbake til studietiden i Berlin. I ”Samlebind 13” (se ”Kildebeskrivelse”) finner man en rekke utkast til klaverstykker i liedform.⁹⁷ Fra de over 20 utkastene valgte Hurum i 1908 ut nr. 6, 14, 16 og 22 med tanke på utgivelse.⁹⁸ Bare de tre første av disse ble tatt med ved utgivelsen i 1908 – som verk 3 nr. 1, ”Gavotte”, og verk 4 nr. 2 og 3, ”Vals” og ”Allegro energico”. I et hefte som stammer fra 1908, finner man i tillegg et utkast til et lengre stykke for fiolin og klaver og utkast til en strykekvartett.⁹⁹ Verk 6 – [Tre stykker for fiolin og klaver] – er etter alt å dømme komponert i Berlin før fiolinsonaten i d-moll, verk 7 (op. 2), ettersom Hurum har benyttet tematisk materiale fra stykke nr. 2 i fiolinsonaten, et verk som skisser og utkast viser ble påbegynt i Berlin.¹⁰⁰

Verk 3 og 4 ble utgitt hos Warmuth, men uten opusnummer. Heller ikke disse stykkene påkalte noe mer enn høyst alminnelig oppmerksomhet. *Morgenbladet* skriver f. eks. bare følgende den 15. desember 1908: ”Alf Hurum har et Par antikiserende Stykker Rococo, Gavotte og Rigaudon, og et Hefte i ny Stil. De klinger godt og vidner om kontrapunktiske Evner.” *Aftenposten* skriver i samme anledning den 21. desember at stykkene ”er

⁹⁷ Det er naturlig å anta at det dreier seg om øvelser ettersom det på siden foran s. 1, siden der øvelsene begynner, finnes en oversikt skrevet med blekk over forskjellige liedformer, en oversikt som ikke er i Hurums håndskrift.

⁹⁸ Se kilde A under verk 3, kilde D og F under verk 4 og kilde A under verk 5 i ”Kildebeskrivelse”.

⁹⁹ Se ”Etterlatte skisser og utkast” i ”Kildebeskrivelse”.

¹⁰⁰ Se beskrivelsen av kilde A under verk 6 i ”Kildebeskrivelse”.

bemerkelige. De er behersket af en noget ensidig rytmisk Impuls, men er ganske friske og et tjeneligt Fremskridt i Magt over Stoffet.” En fremførelse er bare kjent av “Gavotte”, nr. 2, den ble spilt i NRK på 100-årsdagen for Hurums fødsel 21. september 1982 av pianisten Audun Kaiser.

Giftermål

Den 13. juni 1908 ble Hurum viet til Elisabeth Leslie Wight fra Honolulu, Hawaii.¹⁰¹ Bryllupet fant sted i Berlin, men det er ikke kjent hvordan de traff hverandre.¹⁰² Leslie tilhørte på morssiden en av de eldste innflytterfamiliene på Hawaii, en misjonærfamilie.¹⁰³ Leslies oldefar og oldemor på morssiden var Dr. Gerrit Parmalee Judd og Laura, født Fish. I den nevnte nekrologen over Leslies mor i *The Honolulu Star-Bulletin* fortelles at de kom til Hawaii fra USA den 30. mars 1828 med skipet ”Parthian” som hadde med seg den 3. gruppen med misjonærer til Hawaii. Det gis imidlertid ingen opplysninger om oldeforeldrenes fødsels- eller dødsår. Heller ikke gis det opplysninger om hvor mange barn de hadde. Datteren Elisabeth Kinau Judd (1831–1918) ble gift med Samuel Gardner Wilder (1831–1888).¹⁰⁴

¹⁰¹ Fischer-Cronsteen: *Op. cit.* s. 39.

¹⁰² Det er mest sannsynlig at Leslie har fulgt med sin mor på en av hennes mange reiser og på den måten truffet Hurum. Leslie Hurums mor, Laura Wilder Wight, var i følge nekrologen i *The Honolulu Star-Bulletin* den 13. november 1954 kjent for sin reiselyst og ”had been in every country in Europe except Russia, and had been around the world twice.”

¹⁰³ Opplysningene om Elisabeth Leslie Wight bygger på *A record of the descendants of Gerrit and Laura Judd 1829–1977. A Record from March 8, 1829 to April 16, 1922 as Compiled by George Robert Carter and Issued July 1922 by the Hawaiian Historical Society and the Record from April 16, 1922 to May 6, 1977 from Data Collected and Compiled by John Scott Boyd Pratt, Jr.* Slektoversikten viser først og fremst fru Hurums slekt på morssiden og gir bare opplysninger om farens foreldre.

¹⁰⁴ Samuel Gardner Wilder var sønn av William Chauncey Wilder (1804–1858) og Harriet født Waters (1801–1850).

Elisabeth og Samuel Wilder fikk blant andre datteren Laura Reed (1861–1954), Leslie's mor.¹⁰⁵ Hun giftet seg den 27. desember 1881 med Charles Leslie Wight (1853–?106). Han var sønn av William Harvey Wight (1832–1910) og Elisabeth, født Gilmore (1832–1878). Laura og Charles Leslie Wight fikk foruten datteren Leslie (1884–1984), sønnen Wilder (1882–1960), datteren Ella Margaret (1886–1965) og sønnene Frank Hastings (1888–1945) og Samuel Gerrit (1890–1980).

Ved sitt giftermål med Leslie Wight kom Hurum inn i en familie som drev med skipsfart. I *The Honolulu Star-Bulletin* for 13. november, 1954, opplyses det at Leslie's morfar, Samuel Gardner Wilder, grunnla "Wilder Steamship company in the early days, which later became the Inter-Island Steam Navigation Co."

Ettersom Hurum i 1908 fremdeles studerte ved høyskolen, bosatte de nylig giftet seg i Berlin. Om de allerede på dette tidspunkt hadde Düsseldorfstraße 44 i bydelen Charlottenburg som adresse, er ikke kjent, men dette er Hurums første kjente adresse i Berlin. Adressen fremgår av flere brev fra Hurum og hans kone til David Monrad Johansen, det eldste datert 23. oktober 1913.¹⁰⁷ Düsseldorfstraße 44 er i dag [1998] en relativt ny, moderne middelstor bygård i hjertet av Berlin.

Som nevnt avsluttet Hurum studiene i Berlin i april 1910. Hva han gjorde resten av dette året, opplyser kildene praktisk talt intet om. Av et brevutkast som Leslie Hurum skrev i Paris 1911, fremgår det imidlertid av innledningen at de oppholdt seg en tid i Norge før de dro til Paris i januar 1911.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Laura Reed Wilder hadde fem søsken – fire brødre og én søster: William Chauncey (1859–1868), Gerrit Parmele (1863–1935), Samuel Gardner jr. (1866–1934), James Austin (1868–1934) og søsteren Helen Kinau (1869–1954).

¹⁰⁶ Kilden til opplysningene om fru Hurums slekt, har ingen opplysning om hennes fars dødsår; heller ikke en henvendelse til Hawaiian Historical Society har bragt klarhet i dette.

¹⁰⁷ Brev i NB, Brevs. nr. 573.

¹⁰⁸ Brevutkast i NB, kat nr. Ms fol. 3909:5. Brevutkastet er skrevet med blyant, omfatter 15 skriveboksider og inneholder en rekke rettelser og overstrykninger og er enkelte steder vanskelig å lese. Ettersom fru Hurum

omtaler utgivelsen av verk 8 og 9 (op. 3 og 4) som ble utgitt rett før jul i 1911 [verk 8 (op. 3) forelå trykt 19. desember, se "Verkfortegnelse"], må brevet være skrevet omkring dette tidspunktet. Det er skrevet på engelsk til en "Mr. Weher", en person som det ikke har vært mulig å finne nærmere opplysninger om. I den selvbiografiske skissen nevnt ovenfor skriver Hurum at han i 1910 reiste "til Paris og bosatte meg på Montparnasse som var sentrum for den internasjonale kunstnerkoloni."

1911: Et år i Paris — møte med Debussys musikk og impresjonismen. Gjennombrudd og suksess med fiolinsonaten i d-moll, verk 7 op. 2

Om Paris, impresjonistisk malerkunst og Claude Debussy

Ifølge det nevnte brevutkastet som fru Hurum skrev i Paris mot slutten av 1911,¹⁰⁹ kom de til den franske hovedstad i januar – ”we have been here in France since January.” Den eneste adresse som er kjent fra Paris-oppholdet i 1911, er ”8bis, Rue Campagne-Première.”¹¹⁰ I Paris møtte Hurum mye av det nyeste nye av musikk og malerkunst – alt gjorde et dypt inntrykk, et revolusjonerende inntrykk. Det er ikke kjent om han tegnet og malte under studietiden i Berlin – ingen tegninger eller malerier synes å være tilgjengelige fra den tiden. Derimot forteller fru Hurum at han la ned mye tid på å tegne og male i Paris – fremfor alt var han blitt opptatt av den impresjonistiske malerkunsten – og forteller hvilke som var deres nærmeste venner: ”... my husband went to a studio to draw every night¹¹¹ ... Our special friends are 4 Viennese [sic!] painters, impressionists of the most advanced ranks, a Norwegian opera composer,¹¹² a violinist¹¹³ and a poet ... When the weather is fine, we go out into the country, Paris is surrounded by the loveliest old-fashioned villages, and there the men

¹⁰⁹ Se slutten av foregående kapittel.

¹¹⁰ Adressen finnes i tilknytning til Hurums navn i katalogen for utstillingen som ”Art League” ga i ”Saint Luke’s reading rooms” i ”N° 70 Rue-Notre-Dame-Des-Champs” i tidsrommet 23. oktober til 4. November, 1911; et eksemplar av katalogen finnes i Hurums utklippbok i NB, kat. nr. Td52. Se også utstilling nr. 1 under ”Utstillinger” i kapitlet ”Verkfortegnelse.” I følge den selvbiografiske skissen nevnt ovenfor ble Hurum medlem i den amerikansk kunstnerklubben med navn ”Art League” i ”Saint Luke’s reading rooms” i ”N° 70 Rue-Notre-Dame-Des-Champs”. Ved utstillingen fikk Hurum sølvmedalje.

¹¹¹ I et maskinskrevet biografisk skjema som finnes i Honolulu Academy of Arts (BSHAA) – oppgir Hurum at Julian-akademiet i Paris var det første stedet han studerte kunstmaling under oppholdet i Paris; en nærmere redegjørelse for BSHAA er gitt i innledningen til oversikten over Hurums tegninger og malerier i kapitlet ”Verkfortegnelse” (se under T1, T2 og T3 under ”Titler på bilder som ikke har vært gjengelige”).

¹¹² Per Reidarson (se nedenfor n. 118).

¹¹³ Leif Halvorsen (se nedenfor n. 120).

sketch, while I make tea ...". Når det gjelder musikklivet, fant de solistkonsertene i Paris dyre og egentlig lite hyggelige ettersom publikum ofte virket svært uinteressert og lot konversasjonen gå høylydt. Derfor gikk de heller på det fru Hurum kaller "the Independent Concerts": "The 'Independent Concerts' are the nicest things we have heard, only new music, from everywhere ... Especially as one gets a chance to hear so much of the French, Spanish, Scandinavian. Fauré¹¹⁴ is president, Ravel,¹¹⁵ Debussy, Moreau¹¹⁶ and many other noble men are patrons who all take part. A committee accepts new compositions and it's quite easy to have one's things played."¹¹⁷

På sommeren dro de "out to Brettony ...", og tre bilder som Hurum malte her, hadde han med på en utstilling i Paris senere på året (se T1, T2 og T3 i "Verkfortegnelse" under "2. Tegninger og malerier"). Fru Hurum forteller at han var blitt voldsomt opptatt av den impresjonistiske stilretningen i malerkunsten samtidig med Edvard Munchs kunst – han er "a violent ally of 'impressionism'. The idea ... that no men ever lived but the old Italians or Dutch, seems to him silly ... Cezanne, Monet and above all the great Norwegian genius Edvard Munch seem to him the greatest who have ever lived."

¹¹⁴ Gabriel Fauré (1845–1924), fransk komponist, organist og pianist. En av sin tids store komponister. Hans musikalske stil hadde betydelig innflytelse på det 20. århundrenes komponister.

¹¹⁵ Maurice Ravel (1875–1937), komponist, pianist og dirigent. Han regnes som impresjonist, en eldre samtidig av Claude Debussy. På 1920–1930-tallet ble Ravel ansett som samtidens største komponist.

¹¹⁶ Det har ikke vært mulig å bringe klarhet i hvem dette er.

¹¹⁷ Konsertene ble arrangert av "Société Musicale Indépendante" som var grunnlagt året før, i 1910, med Gabriel Fauré som president. På konsertene ble det fremført nye verker av både franske og utenlandske komponister. At fru Hurum kjente til at det var "easy to have one's things played" skulle kunne tyde på at Hurum kan ha fått fremført et av sine verker. I den forbindelse er det verdt å legge merke til at da fiolinsonaten i d-moll verk 7 (op. 2) ble fremført i Bergen 14. september 1911, opplyste *Bergens Aftenblad* at sonaten hadde vært spilt i Paris. Undersøkelser i Paris har imidlertid ikke kunnet bekrefte at sonaten er å finne på programmene for konsertene i "Société Musicale Indépendante" for 1911. Den første kjente oppførelse av sonaten i Paris, fant sted på nyttårsaftnen 1911 (se nedenfor).

Fru Hurum forteller også om Hurums musikk-syn og at han og hans venner har sverget på å gjøre alt de kan for norsk musikk – vel å merke ”from a more French standpoint.” Hurums plan er å skrive kammermusikk en tid fremover – Norge er fattig på kammermusikk: ”My husband, Per Reidarson,¹¹⁸ opera composer, Nils Larsen¹¹⁹ and Leif Halvorsen¹²⁰ are fast friends, true Norwegians and have sworn to do as much as possible for Norwegian music. They detest Wagner, Richard Strauss, Reger, in fact all the program music school, and believe that music must back to melody.¹²¹ My husband is going to write only chamber music for a while, as Norway is poor in that, and is going to from a more French standpoint ... As you will see, his whole soul thinks and dreams only his land’s music, a more intensely national person never lived. His ‘Impressions’ opus 4 he likes very much, especially the ‘Notre Dame’, the ‘Chanson’ needs a little explanation.”¹²² Hun forteller at i området der de bor, kan de ofte høre gatesangere avbrutt av fløytespillere som spiller på ”funny little flutes”. Dette har inspirert Hurum til “Chanson” i verk 9 (op. 4). ”In ‘La Fontaine’, my husband is much influenced by French music, which he have tried to be. The opus 3 are more simple, it took three years to finish ‘The Brook’, which I like. In the Melodi, very norske in tone, one sees the darker

¹¹⁸ Per Reidarson (1879–1954) norsk komponist, fiolinist og musikkritiker med til dels sterkt rabiate synspunkter. Ble medlem av Nasjonal Samling under andre verdenskrig. Han var inspirert av tyske forbilder og ble en meget sterk motstander mot modernismen og ble sterkt opptatt av en norsk nasjonal linje i musikken.

¹¹⁹ Nils Larsen (1888–1937), norsk pianist og klaverpedagog. Larsen studerte med Martin Knutzen i Oslo (som også var Hurums lærer i Oslo) deretter Josè Vianna da Motta (samme som Hurums lærer i Berlin) og Rudolph Ganz i Berlin.

¹²⁰ Leif Halvorsen (1887–1959), norsk fiolinist, dirigent og komponist. Halvorsen studerte ved konservatoriet i Oslo 1906–07, i Berlin 1908, i Paris 1911–1912, med Leopold Auer i St.Petersburg 1915–1916.

¹²¹ Dette reflekterer spenningen i romantikkens musikk mellom Schubert, Weber, Mendelssohn og Schumann på den ene siden og den andre med ”ny-tyskerne” Berlioz, Liszt og Wagner. I bildet hører naturligvis nasjonalromantikerne med blant annet Grieg og Svendsen.

¹²² Op. 4 (verk 9) komponert i 1911 er et tydelig impresjonistisk klaverstykk selv om det må oppfattes som en pastisj; egentlig et ”debusistisk” stykke – se nærmere i kapitlet ”Verkgjennomgang”. Det er det første impresjonistiske verk komponert av en norsk komponist. Forskningen viser at det også er et av de første impresjonistiske verk komponert i Norden.

melancholy side” og legger til – ”of which my husband has so much” – forøvrig et første uttrykk om personlighetstrekk ved Hurum fra en som stod ham nær. Hun forteller videre at han for tiden arbeidet på en trio ”for his own concert next year in Norway. I do hope that you will know a good violinist to play the sonata, for it is not easy ... We are returning soon to Berlin, and in the spring back to Norway.”¹²³

I et tillegg i brevutkastet – muligens dreier det seg om et endringsutkast – gir fru Hurum en utdypning av noe av det hun allerede har vært inne på. Her forteller hun uten å navngi noen at det finnes en gruppe norske musikere som særlig er opptatt av norsk folkemusikk, men som i sitt videre arbeid vil sette den inn i en sammenheng som tar utgangspunkt i fransk musikk: ”There is in Norway at present, a very interesting group of nationalists, who believe in using to their best ability the wealth of the vast folk [!] music, more from a French basis. For Wagner, Strauss and Reger etc., with their forced program music and commercial basis, ideals are utterly repugnant, and they wish to return more to the natural and simple standards. My husband is one of the leaders, and already his sonata with its Norse tone has won the ear of countrymen to interest and after all as one of our friends has said, if a man doesn't speak his mother tongue, why speak. In his 'Impressions' you will see that modern French harmonies have greatly influenced him, and as he has been through six years of rigorous classical learning, he feels that he can dear to be free ... We are staying here until January, when we are returning to Norway via Berlin in the

¹²³ I ”Samlebind 5” i NB kat. nr. Mus ms a 3200:086 finner man på s. 98–103 skisser som muligens er til en klavertrio. Dette er det eneste spor av en klavertrio man finner i materialet etter Hurum, men det er umulig å avgjøre om skissene er gjort i Paris. Det er mulig at Hurum allerede på dette tidspunkt hadde planlagt en egen konsert i Norge året etter. Dette ble det imidlertid ikke noe av. Hans første offentlige opptreden som pianist i Norge var på en konsert i Kristiania 7. februar 1912.

spring. Then next year we are going to St. Petersburg, I think. My husband loves the Russians ...”.¹²⁴

Med tanke på Hurums egne uttalelser om Debussy både i et intervju i *Aftenposten* 3. januar 1912 (se nedenfor) og senere uttalelser, skulle man kunne tro at han dro til Paris i 1911 fordi han allerede hadde lært å kjenne Debussys musikk da han kom til Paris i 1911. Det er imidlertid svært usikkert om Hurum i det hele tatt kjente Debussys musikk før han kom til Paris i 1911, hans første besøk i den franske hovedstad. Det er intet som tyder på at Hurum var til stede da musikk av Debussy ble fremført for første gang i Norge 9. desember 1906 – på dette tidspunkt var han fullt opptatt med studiene i Berlin. På den annen side skulle han kunne ha hørt verker av Debussy i Berlin, for der ble Debussys musikk fremført flere ganger i løpet av hans studietid.¹²⁵ Forholdet er imidlertid at Hurum har uttalt seg på en slik måte at det er mest nærliggende å tro at han ikke kjente Debussys musikk før han kom til Paris i 1911. Uttalelsen finnes i artikkelen om Hurum i *Musikkens Verden*. Her sier han om en oppførelse av Stravinskijs *Ildfuglen* i St. Petersburg i 1916 at det inntrykk som denne oppførelsen ga ham bare kunne sammenlignes med den han hadde fått da han opplevde Debussys musikk i Paris noen år tidligere: ”Denne oppførelse [av Stravinskijs *Ildfuglen*] var en stor overraskelse. Ikke siden jeg i Paris flere år tidligere hørte Debussys musikk hadde noe slikt hendt meg.”¹²⁶ Det samme inntrykket gir intervjuet i *Aftenposten* den 3. januar

¹²⁴ Med tanke på spørsmålet om hvorfor ”det nasjonale” ble så sterkt i mellomkrigstiden og hvordan og hvorfor modernismen fikk fotfeste i Norge – to svært vanskelige og viktige spørsmål i norsk musikkhistorie – kan det fru Hurum nevner oppfattes som Alf Hurums egne synspunkter. Det må understrekes at disse problemene er formulert svært tidlig i sammenhengen. I *Norges Musikkhistorie* oppgis problemstillingen først og fremst å være tydeligst i mellomkrigstiden. Se A. Vollsnes: *Norges Musikkhistorie* bd. 4, s. 11–45.

¹²⁵ En oversikt over fremførelser av Debussy-verker i Tyskland fra førsteoppførelsen i 1903 og i resten av Debussys levetid finnes i Lang-Becker, Elke: *Aspekte der Debussy-Rezeption in Deutschland zu Lebzeiten des Komponisten*, Cahiers Debussy, N. S. N° 8, 1984; her fremgår det at verker av Debussy var på programmet i Berlin ved flere anledninger mens Hurum studerte der.

¹²⁶ Hagerup Bull, Sverre (hovedred.): *Musikkens Verden*, ny utg. Oslo 1963 s. 1348. Se også det ovennevnte selvbiografiske utkastet i *Musikkpedagogene Oslo*.

1912. Av dette fremgår at Hurums møte med impresjonismen – den musikalske impresjonismen så vel som impresjonismens malerkunst – har gjort et voldsomt og revolusjonerende inntrykk på Hurum.¹²⁷ Fru Hurum opplyser intet spesielt om grunnen til at de dro til Paris – bare at etter at de hadde vært i Norge noen tid ”a curiosity sized us to know this much talked of city better – and as my husbands studies were finished in Berlin we decided to flit ...”.

Hurum har ikke gitt noen opplysninger om hvorledes han kom i kontakt med Debussys musikk i Paris. En mulighet er naturligvis ”the Independent Concerts” som fru Hurum nevner. En annen mulighet er at han kan ha overvært Debussys konsert i ”Salle Erard” 29. mars 1911 der Debussy uroppførte en rekke av sine preludier – nr. 3, 4, 12 og et av de preludier Hurum nevner i intervjuet i *Aftenposten* den 3. januar 1912, nemlig nr. 6 ”Des pas sur la neige.”¹²⁸

Møtet med Debussys musikk satte tydelige spor etter seg i flere av de klaverstykkene Hurum skrev mens han oppholdt seg i Paris. De vi med sikkerhet vet han komponerte der, er verk 9 (op. 4), som fru Hurum nevner, og som Hurum selv omtaler i intervjuet i *Aftenposten* 3. januar 1912. I tillegg kommer ”Vandliljen,” verk 10 nr. 1 (op. 5 nr. 1) der Hurum i en av kildene har skrevet ”Vandliljen Paris 1911”¹²⁹; stilistisk viser stykket også det påvirkning fra Debussy og skiller seg derved fra de andre stykkene i verk 10. Det ble utgitt 21. august 1912 sammen med nr. 2 og 3.

Hurums arbeid som maler under Parisoppholdet ga også uttelling. Han deltok nemlig med tre malerier på en utstilling. Den fant sted i ”Saint

¹²⁷ Under sitt opphold i Paris 1912–1914 får Pauline Hall samme revolusjonerende inntrykk som Hurum i møtet med Debussy. Om sine inntrykk skriver Hall om Debussy i sin artikkel i *Norsk Musikerblad* nr. 10 1914, blant annet: ”*Pelléas et Mélisandes* fremkomst er den største begivenhet i den nyere franske musikhistorie.” Og i 25 år *Ny Musikk* kaller Hall sine opplevelser av Debussys *Jeux* og *Pelléas et Mélisandes* sammen med musikk av Stravinskij, Ravel og Mussorgskij som ”sjokkerende opplevelser.”

¹²⁸ Howat, Roy (utg.): *Oeuvres Complètes de Claude Debussy*, Série I, Volume 5, Paris 1985, p. XV.

¹²⁹ Se kilde A under verk 10 i ”Kildebeskrivelse.”

Luke's reading rooms" i "N° 70 Rue-Notre-Dame-Des-Champs" mellom 23. oktober og 4. november (se utstilling nr. 1 i kapitlet "Verkfortegnelse"). Utstillingen var i regi av en kunstnerorganisasjon ved navn "Art league," men det har ikke vært mulig å bringe klarhet i hvilken organisasjon dette dreier seg om. Det kan ha vært en organisasjon med engelsk-amerikansk bakgrunn, for det fremgår av en utstillingskatalog i Hurums utklippsbok at organisasjonen hadde en rekke personer med engelske navn i ledelsen. Programmet viser at det i alt ble stilt ut 81 arbeider, de aller fleste malerier. Hurums arbeider hadde nr. 35, 36 og 37 med følgende titler: "Luxemburg Gardens" (T1), "Old Gate, Brettony" (T2) og "Fisherman's Hut, Brettony" (T3); Hurums håndskrevne oversikt foran i utstillingskatalogen over de som fikk medaljer viser at han fikk sølvmedalje for sine bilder. Hvor de arbeidene som Hurum stilte ut befinner seg i dag, er ikke kjent, ei heller om utstillingen ble gjenstand for anmeldelser.

Gjennombrudd og suksess med fiolinsonaten i d-moll, verk 7 op. 2¹³⁰

Samtidig som Hurum oppholdt seg i Paris, fikk han sitt gjennombrudd som komponist hjemme i Norge. Først kom imidlertid *utgivelsen* av fiolinsonaten i d-moll verk 7 (op. 2). Utgivelsen ble offentliggjort i en notis i *Dagbladet* 24. mars 1911. Notisen forteller at "komponisten Alf Hurum, som er avreist fra Berlin for at ta opphold i Paris, har netop fuldført en sonate for violin og piano, utgit paa eget forlag. Den er tilegnet violinisten Leif Halvorsen." Per Reidarson, som hadde hatt anledning til å høre sonaten fremført ved et par private anledninger i den tyske hovedstaden, skrev en artikkel om sonaten og sendte den til *Verdens Gang* som tok den inn 8. mai. Reidarson fremhever at Hurums sonate er et viktig tilskudd til genren – "violinsonater er der faa av" i Norge, skriver han. Han finner

¹³⁰ Sonaten er gjennomgått i kapitlet "Verkgjennomgåelse."

mange positive sider ved den – ”dette lyse, solfylt poetiske verk viser overskudd!” Verket vakte interesse ”blandt alle, baade norske og utenlandske musici og andre interesserte” ved de private fremførelsene i Berlin. Reidarsons artikkel var en utmerket opptakt til Leif Halvorsens og Nils Larsens Norgesturné dette året. På turneen hadde de to forskjellige programmer, og Hurums sonate var første verk på program nr. 2. Turneen gikk til Nord-Norge på våren og til Vestlandet, Trøndelag og hovedstaden tidlig på høsten.

Nord-Norgeturneens første konsert var i Harstad 7. mai. Den 8. mai fremførte de sitt program nr. 2 samme sted og uroppførte dermed sonaten.¹³¹ Samme dag stod, som nevnt, Reidarsons artikkel å lese i *Verdens Gang*:

Saa rik norsk musik er paa sange, klaverstykker og orkesterverker, kan man desværre ikke si den er paa kammermusikk. Specielt violinsonater er der faa av, og av disse er det kun Griegs, der har naadd utover og vakt almen interesse.

Et nylig utkommet verk, sonate for violin og piano i D-moll av den unge norske komponist hr. Alf Hurum viser et utpræget talent for denne vanskelige, men kunstnerisk saa værdifulle genre. Komponisten har heldig undgaat moderne kammermusiks saa hyppige forvildelse: at fortape sig i en labyrint av stakaandede imitationer og saa redde sig fra de melodiske krav ved en stadig drillen rundt i alle tonearter. Han mister aldri overblikket. Det rike melodiske og rytmisk kraftige indhold gir ham raad til at utvikle en klar, koncis form, der gjælder saavel sonatens tre dele som verkets helhet.

¹³¹Her er det nødvendig å gå noe i detalj ettersom Hurum overfor O. M. Sandvik i 1921 opplyste at sonaten ble uroppført i Hammerfest (se det ovenfor nevnte skriv i NB, kat. nr. Ms. fol. 3972:IX). Strengt tatt er konserten i Harstad 8. mai 1911 ikke bekreftet i form av en anmeldelse. Bare få av konsertene med program nr. 2 ble anmeldt på turneen. Forholdene rundt den første konserten med program nr. 2 er som følgende: en folkekonsert med Halvorsen og Larsen annonseres i *Harstad Tidende* 8. mai til om kvelden samme dag; hele konsertens program er satt inn i avisen med Hurums sonate som nr. 1 og med opplysning om at den fremføres for første gang. (Opplysningen om uroppførelse stod å lese i de ferdigtrykte programmene til turneen; et slikt program finnes i Hurums utklippbok i NB). Det som gir grunnlag for å hevde at sonaten ble uroppført i Harstad 8. mai, er annonsen i *Harstad Tidende* og opplysningen i *Harstad Tidende* og *Tidens Tegn* i Kristiania 4. mai om at Halvorsen og Larsens Turne skulle begynne i Harstad 7. mai. Intet tyder på at den annonserte konserten 8. mai ble avlyst eller at programmet på noe punkt ble endret.

Det harmoniske apparat er ogsaa meget skjønnsomt benyttet, med fuldt moderne klangvirkninger og figuration, men altid med den beherskede kraft, som overskuddet gir, der aldrig behøver at vise sin sidste resource.

Og sandelig, dette lyse, solfylt poetiske verk viser overskudd! Det er helt igjennem personlig præget, med norsk tonefald, men lider ikke av den farlige, med pekepind paaviselige originalitet, der vistnok hurtigst vækker opsigt, men ogsaa ofte hos en ung kunstner er tegn paa, at han i et kast har sat alt sit til og for alltid opstukket sine grænser.

Hr. Hurum staar endnu midt i sin bedste utvikling, og denne sonate er kun hans opus 2, saa man kan med god grund gaa ut fra, at han til glæde for norsk musik endnu har meget mer at si.

Jeg hadde i Berlin leilighet til at høre verket ved et par private musikopførelser, hvor det blandt alle, baade norske og utenlandske musici og andre interesserte, vakte levende interesse, og det er vistnok utenfor tvil, at denne sonate snart vil vinde megen popularitet.

Den vil i nærmeste fremtid bli spillet offentlig i Paris. – I Norge faar man snart anledning til at høre den utført av d'hr. Nils Larsen og Leif Halvorsen, til hvilken sidste den ogsaa er dediceret.

Halvorsens og Larsens turné gikk gjennom alle de tre nordnorske fylkene og samlet noen steder fulle hus, andre steder bare få tilhørere. I en notis i *Tidens Tegn* den 27. juni etter at turneen i Nord-Norge var over, fortelles det at den omfattet ”i alt 25 konserter i alle byer og større steder i Nordland.” Så mange har det imidlertid ikke vært mulig å finne i kildene. I kildene er det belegg for at Hurums sonate stod på programmet første gang i Harstad 8. mai, i Hammerfest 14. mai,¹³² i Narvik 30. mai¹³³ og Bodø 7. juni.¹³⁴ Uten at Hurums sonate blir nevnt, fremgår det av kildene at Halvorsen og Larsen hadde to konserter – etter alt å dømme bestående av program 1 og 2 – følgende steder: i Tromsø 25. og 26. mai¹³⁵ og i Mosjøen

¹³² Annonse med programoversikt i *Finmarksposten* den 13. mai 1911; oppførelsen av Hurums sonate bekrefte av en anmeldelse i *Finmarksposten* den 17. mai.

¹³³ Annonse med programoversikt i *Ofotens Tidende*, 30. mai 1911; i samme utgave gjengis Per Reidarsons artikkel i *Verdens Gang* fra 8. mai.

¹³⁴ En anmeldelsen i avisen *Nordland* mandag 12. juni bekrefter at Hurums sonate ble fremført ved konserten onsdag den 7.

¹³⁵ I anmeldelsen i *Tromsø Stiftstidende* lørdag 27. mai kan man lese om ”to konserter torsdag og fredag”, men uten at Hurums sonate er nevnt.

14. og 15. juni.¹³⁶ I tillegg er det opplysninger om at de hadde konserter i Kirkenes og Vadsø,¹³⁷ i Stokmarknes og Sortland 4. juni¹³⁸ og Fjeldseter.¹³⁹

Til konsertene på Nord-Norgeturneen er det, som nevnt, bare funnet to anmeldelser – begge nevner Hurums sonate bare ganske kort.

Anmelderen i *Finmarksposten* 17. mai skriver om konserten i Hammerfest den 14. at ”et av programnumrene, en ny norsk violinsonate, av den unge lovende komponist Alf Hurum, som har dediceret den til Leif Halvorsen, slo meget godt an hos publikum.” Den andre anmeldelsen står å lese i avisen *Nordland* i Bodø den 12. juni og er en anmeldelse av konserten den 7.: ”Programmet var skjønnsomt sammensat og bød overveiende paa norsk Musik, bl. a. en ny Violinsonate av den unge Komponist Alf Hurum, som ved de to Kunstneres mærkelige Tolkning viste sig at være et betydelig Arbeide av et selvstændig og helt igjennem nationalt Præg, der gir rige løfter om Fremtiden.”

I september la Halvorsen og Larsen ut på andre del av sin turné, denne gang med Hurums og Anders Rachlews¹⁴⁰ fiolinsonater samt Christian Sindings¹⁴¹ sonate op. 99 på programmet; nå gikk turen, som nevnt, til Vestlandet og Trøndelag med konserter i Bergen, Ålesund, Molde og Trondheim. Om anmeldelsene hadde vært få i Nord-Norge, ble det langt flere på Vestlandet og i Trøndelag. Turneen begynte i Bergen den 14. september, og i forhåndstale fremheves at Halvorsen og Larsen har

¹³⁶ En notis i *Helgelands Tidende* den 16. juni forteller at konserten den 14. samlet godt hus og at Halvorsen og Larsen ga en folkekonsert den 15.

¹³⁷ *Tidens Tegn* 19. mai 1911.

¹³⁸ *Vesterådens Avis* den 30. mai 1911.

¹³⁹ *Tidens Tegn* 27. mai 1911.

¹⁴⁰ Anders Rachlew (1882–1970, norsk komponist, pianist og dirigent, studert med Agathe Backer Grøndahl og deretter fra 1902 med Xaver Scherwenka og Teresa Carreño. Fra 1949 professor ved konservatoriet i København.

¹⁴¹ Christian Sinding (1856–1941), en av de store og ruvende skikkelser i norsk musikk sammen med Grieg og Svendsen. Sindings klaverstykket ”Frühlingsrauschen” er et av tidenes mest spilte klaverstykker. Han komponerte større symfonier og konserter, fremragende kammermusikk – ikke minst en nyskapende klaverkvintett som førte til et internasjonalt gjennombrudd for ham – samt en rekke romanser.

en ny norsk fiolinsonate som konsertens første nummer.¹⁴² Konserten var meget godt besøkt med Nina Grieg som den mest kjente av tilhørerne.¹⁴³ Både publikum og presse var begeistret for sonaten – av en komponist som for de aller fleste var helt ukjent. ”Vi blev glædelig overrasket ved at høre Alf Hurums sonate for violin og piano. Anet neppe manden endmindre sonaten! Naar man tar i betragtning, at det er hans 2det opus er dette sandelig mere end godt gjort”, skriver *Morgenavisen* og fortsetter med at ”sonaten er melodios, formfuld og indeholder partier av stor skjønhed. Den ligger fortrinlig tilrette for begge instrumenter og vidner om indgaaende kjendskab til disse. Første og sidste sats forekom os noget lang. De kunde uden skade været gjort kortere, derved vilde virkningen blit endnu større.”¹⁴⁴ *Bergens Tidende* følger opp den positive tonen og skriver at ”for vor fattige sonate-litteratur betegner dette verk en særdeles værdifull berikelse. Det er vel yderlig sjelden, at en begynder trær frem med et arbeid, som er så fast og klart i sin bygning – uten nogensomhelst uttværing av de meget heldig fundne temaer.”¹⁴⁵ Anmelderne i *Bergen Aftenblad* og *Annonce Tidende* er like begeistret, men de fører samtidig inn et annet perspektiv enn bare begeistringens. *Bergen Aftenblad* skriver at ”man merker, at Komponisten, især i de to første Dele, endnu er meget paavirket af mere kjendte Navne, baade hjemme og udefra.”¹⁴⁶ I *Annonce Tidende* står å lese at ”man kunde maaske hist og her spore en Smule Paavirkning; men det var forholdsvis forsvindende og kunde ikke gjøre

¹⁴²Den fyldigste forhåndsomtalen av Hurum og hans verk finnes i *Bergens Aftenblad* den 13. september der det gis opplysninger om hvor han har studert og med hvem og at op. 2 nylig er utgitt. Avisen opplyser at op. 2 har vært spilt i Paris; samme opplysning gir Halvorsen og Larsen i et intervju i *Nationaltidende* i København den 19. oktober i forbindelse med oppførelsen der..

¹⁴³*Tidens Tegn* 15. september 1911.

¹⁴⁴*Morgenavisen* 15. september 1911.

¹⁴⁵*Bergens Tidende* 15. september 1911.

¹⁴⁶*Bergen Aftenblad* 15. september 1911.

noget Skaar i Glæden over denne værdifulde Forøgelse af vor Musiklitteratur.”¹⁴⁷

Også i Ålesund på konserten den 19. september slo sonaten an. Anmelderen i *Søndmøre Folkeblad* skrev at den viste ”nye muligheter i retning av friskhet og inventionsevne. Især slog sidste sats an kjæk og klingende.”¹⁴⁸ Litt malurt i begeret ble det etter konserten i Molde den 20. der anmelderen i *Molde Annonceblad* (nr. 75) ikke helt har latt seg rive med: ”Hurums Sonate var et Produkt, hvori der uten Tvil er nedlagt meget og intenst Arbeid i Retning av musikalsk Utstyr, men syntes ikke, naar undtages enkelte Satser, at ha naad op til det tendensiøst utprægede melodiose, den eiet ikkedestomindre smukke rythmiske Tilløp.”

Etter Molde var turen kommet til Trondheim med konsert 22. september. Det er den samme begeistring å spore hos anmelderne her som andre steder. I *Dagsposten* kan man lese at ”sonaten har mange vakre Partier, særlig var de to første Afdelinger af megen Skjønhed.” På anmelderen i *Ny Tid* er det første og siste sats som har gjort inntrykk: ”Alf Hurums sonate var en nyhet som syntes at love godt for en fremtidig norsk komponist. Især gav første og sidste sats det indtryk, at autor med lethet finder sine motiver og utvikler med sikker sans for formen.” Avisen *Nidaros* skriver at ”sonaten var gjennemgaaende klart og sikkert formet, omend litt spinkelt i de to første satser; den sidste allegro hadde et vægtigere indhold og gav med sin norske sving en frisk avslutning paa sonaten.”

Den 28. september stod Hurums, Rachlews og Sindings sonater på programmet ved Halvorsens og Larsens konsert i hovedstaden. Også her var begeistringen stor – både hos publikum og anmeldere. V. H. Siewers, en konservativ anmelder, men som ikke alltid var negativ til ”det nye”, skriver i *Morgenbladet* at ”verket er fuldt av melodiose, vakre Motiver,

¹⁴⁷ *Annonce Tidende* 15. september 1911.

¹⁴⁸ *Søndmøre Folkeblad* 20. september 1911.

Stilen klar og præcis, og Formerne beherskes med betydelig Sikkerhet.”¹⁴⁹ Den usignerte anmeldelsen i *Tidens Tegn* er nærmest nesegrus i sin beundring: ”Der var en oprindelig frodighet, en stemningsrikdom og en kunstnerisk beherskelse i dette arbeide, som gir de beste løfter. Der var knapt et dødt punkt i de tre satser, komponisten hadde ikke et øieblik sluppet taket i den musikalske kjerne og heller ikke i den musikalske traad.”¹⁵⁰ Reidar Mjøen – en kritiker som sammen med Ulrik Mørk anses som relativ konservativ, men vederheftig – i *Dagbladet* sammenligner Hurums og Rachlews sonater og finner at Hurum ”synes at eie baade mere temperament og mere melodisk aare. Det var hos Hurum den litt Griegske første sats, som interesserte mest ...”.¹⁵¹ Ulrik Mørk i *Ørebladet* foretar den samme sammenligningen, men er en smule avmålt overfor begge: ”Hurum skriver lettere, mere endefrem. Rachlew er mere spekulativ. Men ingen av dem fremholder nogetsomhelst karakteristisk Træk som Komponist. Man sidder der med en paatrængende Følelse av at have hørt det meste af dette før.”¹⁵²

De viktigste anmeldelsene står å lese i *Aftenposten*, *Verdens Gang* og *Morgenposten* – skrevet av komponister – Otto Winter-Hjelm, Hjalmar Borgstrøm og Johannes Haarklou.¹⁵³ Også Winter-Hjelm sammenligner Hurums og Rachlews sonater: ”Af de tre foredragne Sonater var Hurums hans Op. 2 og Rachlews hans Op. 1. Som saadanne fortjener de begge at betegnes som meget dygtige i flere Henseender. Violin og Klaver

¹⁴⁹ V. H. Siewers i *Morgenbladet* 29. september 1911.

¹⁵⁰ Usignert anmeldelse i *Tidens Tegn* 29. september 1911.

¹⁵¹ *Dagbladet* 29. september 1911.

¹⁵² *Ørebladet* 29. september 1911.

¹⁵³ Otto Winter-Hjelm (1837–1931) norsk komponist og organist; konservativ om enn vederheftig, var musikkannemler i *Aftenposten* 1887–1913. Winter-Hjelm var en sterkt motstander mot Debussy og de nye retninger i musikken. Hjalmar Borgstrøm (1864–1925) norsk komponist; musikkannemler i *Aftenposten* 1913–25. Borgstrøm var, som Vollsnes skriver ovenfor i innledningen, konservativ, ”men han var musikeren som kunne glemme sine fordommer og ideologi for ekte musikalitet hos en radikaler.” Johannes Haarklou (1847–1925) norsk komponist og organist; musikkannemler i *Dagbladet*, *Fri Presse* og *Morgenposten*. Regnes som moderat konservativ anmelder med tidvis åpen holdning til nye trender.

koncererer broderlig og deler Stofudviklingen hensigtsmæssig mellem sig, og Stoffet selv ligesom dets Behandling har originale Træk ved Siden af almindelige Talemaader.”¹⁵⁴ Hjalmar Borgstrøm har en reflektert anmeldelse med ros og litt ris:

Den sterke side ved dette verk er dets brede, flytende melodiføring. Komponisten er aldrig i forlegenhet. Stadig falder der ham noget ind. Undertiden er hans indfald ganske vist tydelig paavirket av andre. Men den ubekymrede tankeflugt vidner absolut om talent og fantasi. Utarbeidelsen er ikke ubetinget heldig. Violinpartiet er avgjort dominerende, mens klaveret lange strækninger bare akkompagnerer. Desuten er akkompagnementsfigurene hverken nye eller morsomme. Herav er den direkte følge, at sonaten ikke har den nødvendige kontrapunktiske tyngde. Men teknikken vil hr. Hurum uten tvil tilegne sig under sin forestaaende videreutvikling.¹⁵⁵

Også Johannes Haarklous anmeldelse er reflektert, samtidig har han gitt den et humørfylt anstrøk:

Det var den debuterende Komponist Hurum, den allerede kjendte Rachlew samt den meget bekjendte Sinding, der med nævnte Koncertgivere som Medier besørgede Underholdningen med hver sin Sonate. Ved en slig extraordinær Leilighed venter Læserne Oplysning om de fremførte Verkers Gehalt, ikke bare Fraser; men sandelig om det er saa ligetil at opfylde slige Forventninger. Publikum, som fyldte Salen, var i det velvillige Lune og klappede akkurat lige livligt til alle Præstationer. Jeg ventede, at den nye Komponist Hurum havde vist sig sammen med Exekutørerne, da disse kom frem 3 Gange, men han kom ikke – antagelig er han i Udlandet. Spør man, hvilken av Sonaterne bærer Bud om det rigeste Sjæleliv, kunde man jo holde sig til Ancienniteten og om de yngste sige med Harald Wille: ‘de kan haabe’. Men den Methode er gammel og billig. Der er smukke Ting i alle tre Sonater, megen vakker Klang. Paavirkninger, og tydelig nok, kan paavises hos alle – jeg mener ikke i Anlæg, men i selve det væsentlige, det melodiske, men alle musiserer de friskt væk fra Leveren og lader det staa til. Men et kan de to Yngre lære af den Ældre: to Gange at betænke sig, før Takt og Tempo ændres i en og samme Sats. D’Hrr. Halvorsen og Larsen er udmerkede Kunstnere; det er en Fornøielse at høre dem spille sammen, og jeg kan godt forstaa, at de er populære. De var Gjenstand for megen Hyldest.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Otto Winter-Hjelm i *Aftenposten* 29. september 1911.

¹⁵⁵ Hjalmar Borgstrøm i *Verdens Gang* 29. september 1911.

¹⁵⁶ Johannes Haarklou i *Morgenposten* 29. september 1911.

Samme gode mottagelse som ved førsteoppførelsen i Kristiania fikk sonaten også etter en folkekonsert i ”Calmeyergadens Missionshus” bare få dager senere, 5. oktober.

Fremførelsen av Hurums sonate over store deler av landet må betegnes som et gjennombrudd. Hurums navn ble brakt frem i både kollegers, anmelderes og publikums bevissthet – på kort tid var han blitt en komponist man nå så frem til å høre mer fra.

På vei tilbake til Berlin gjorde Halvorsen og Larsen et opphold i København der de ga en konsert i Odd Fellow-Palæets lille sal den 20. oktober med Hurums sonate i tillegg til Sindings sonate op. 99 og Griegs c-moll-sonate, op. 45, på programmet.¹⁵⁷ I *Politiken* skriver signaturen ”Ch. K.” (Charles Kjerulf) helt kort at Hurums sonate var ”noksaa flinkt tænkt og skrevet.”¹⁵⁸ Andre anmeldere er mer rause i omtalen. I *Vort Land* den 21. heter det at sonaten ”er ganske vist lovlig stærkt paavirket af Grieg, men det er baade saa friskt og frejdigt i Motiverne ... at man har Lov til at vente sig noget af denne Komponist...”.¹⁵⁹ I *Nationaltidende* skriver anmelderen om sonaten at ”meget i den tydede paa Komponistens Ungdom, meget ogsaa paa en betydelig Skrivefærdighed og Formsans; og saa var den behageligt fri for Udenomsnak og Poseren; jævnt og ukunstlet udtrykte Hr. Hurum hvad han vilde sige ... paafaldende lidt ‘norsk’, naar lige undtages i første Allegro nogle af de Grieg-Mindelser, der vel maa ligge enhver norsk Komponist i vaar Tid saa nær, at de vanskeligt kan undgaaes.”¹⁶⁰ Avisen *København* omtaler Hurums sonate som

¹⁵⁷ Det er fyldig forhåndsomtale av konserten i tre København-aviser: *Berlingske Tidende* (aftenutg.) den 18. oktober, *Nationaltidende* (intervju med Halvorsen og Larsen) og *Vort Land* den 19. oktober – alle gjør oppmerksom på at en ny norsk fiolinsonate vil bli fremført i København for første gang.

¹⁵⁸ Charles Kjerulf (1858–1919), dansk komponist, musikkannmelder i avisen *Politiken* i København fra 1886. Anmeldelse 21. oktober 1911.

¹⁵⁹ *Vort Land* 21. oktober 1911.

¹⁶⁰ *Nationaltidende* 21. oktober 1911.

”velklingende, men i Form og Indhold 30 Aar tilbage i Tiden.”¹⁶¹

Anmelderen i *Berlingske Tidende* (aftenutg.) skriver: ”Uden egentlig at være paavirket af Grieg, gik der en køn norsk Folkevisetone gennem Indholdet. Den var af og til noget stillestaaende i Tonearterne og i harmonisk Hensende ret lige ud ad Landevejen; men Komponisten fandt ofte et smukt og naturligt Udtryk for sine Tanker, han dokumenterede en ikke ringe Skrivefærdighed og raader over en god og klar Formsans.”¹⁶²

I ”Kvartetforeningen” i Kristiania 29. november ble sonaten fremført av to kunstnere som Hurum skulle knytte sterke vennskapsbånd med – fiolinisten Arve Arvesen¹⁶³ og pianisten og komponisten David Monrad Johansen.¹⁶⁴

En viktig anmeldelse kom i *Tidens Tegn* den 11. desember skrevet av musikkforskeren O. M. Sandvik. Han er udelt positiv til sonaten:

Alf Hurums sonate for piano og fiolin er et interessant og betydelig arbeide, som vil glæde alle som dyrker kammermusikken ... Heldigvis er sonaten ikke vanskeligere end at litt viderekomne amatører med utbytte vil kunne gi sig ikast med den ... Den unge komponist viser en merkelig formel evne og stor fortrolighet med begge instrumenters virkemidler og teknik ... den avdækker et rikt temperament, en frodig natur, vidner om melodios evne, og interesserer ved ideer som energisk gjennomarbeides. Vi merker herunder at han er norsk, hvad der ikke alene er et fortrin, men en betingelse; ti for at tale med Peterson Berger, er komponister uten raceeiendommelighet at ligne med ‘något slags abstrakte punkter i luften.’ Indflytelser fra Grieg er naturligvis at træffe paa hos en som staar i det rette forhold

¹⁶¹ *København* 21. oktober 1911.

¹⁶² *Berlingske Tidende* (aftenutg.) 21. oktober 1911.

¹⁶³ Arve Arvesen (1869–1951), norsk fiolinist og pedagog. Arvesen, som i sin tid ble regnet som en av de aller fremste norske fiolinistene, studerte med Gudbrand Bøhn (1893–1906), i Leipzig, Martin Marsick (1848–1924) i Paris og med Eugène Ysaye (1858–1931).

¹⁶⁴ David Monrad Johansen (1888–1974) norsk komponist og pianist; som det vil bli gjort rede for, studerte han en periode mellom sitt første studieopphold i Berlin 1915–16 og det første i Paris i 1920 nyere fransk klavermusikk, spesielt Debussy, med Alf Hurum. Monrad Johansen har fortalt at han tok sterke inntrykk av Hurums fiolinsonate op. 2. ”Vi [Arvesen og Monrad Johansen] spilte også i den gamle kammermusikkforeningen, den holdt til i Det militære samfunn. Der spilte vi bl. a. en sonate av Alf Hurum, opus 2 i d-moll. Den gjorde et veldig inntrykk på meg. Og den tror jeg var en medvirkende årsak til at jeg begynte å arbeide med en fiolinsonate”, forteller han i Gaukstad, Ø. og O. M. Sandvik: *David Monrad Johansen i skrift og tale*, Oslo 1968, s. 34.

til norsk folkemusik. Paa sine steder er jo forbilledet temmelig merkbart, man erindrer den og den vending, for eksempel i maaten hvorpaa han undertiden lar pianoet fremhæve violinens cantabile. Hypermoderne paavirkning er ogsaa imellem at spore. Men allikevel er det hele selvstændig præget, gir indtryk av en viss storstilethet, og komponisten har holdt sig langt undav tekniske bravader og forvirrende krimskrams.

Indholdsrikest er den urolig higende, lidenskabelig bevægede første avdeling. Et prægtig tema aapner med en gang denne sats, som i sit videre forløp forestiller en kamp mellem sterke magter og stridende stemninger. Motiverne er talentfuldt sammenarbeidet saa de gjensidig belyser hinanden. Den melodiose andante har et graciøst mellomtema. Men først finalen med den indledende friske slaat i 3/4 takt indblæser kompositionen ny energi. Rytmask er den opfindsom og livfull, kanskje dog noget opstykket. Violinen faar her mer at bestille end før, og duetten av begge instrumenter blir først her riktig interessant, idet deres muligheter rikere utnyttes. Et kromatisk løp perler i pianoet, men gnistrer i violinens spiccato, for at nævne et eksempel. En lynende presto avslutter satsen.

Wagner uttaler etsteds at mangen komponist bruker meget lang tid for at meddele sine tilhørere at han intet har paa hjerte. Alf Hurum er avgjort av et helt andet slag. En individualitet er det som musikalsk kommer til orde i dette opus 2.

Utgivelser i 1911. Winter-Hjelm om Hurums ”tvivlsomme Experimenter” og ”ydderligaaende Klangstudier”

Som nevnt utga Hurum i 1911 i tillegg til fiolinsonaten verk 7 (op. 2) ogsaa *For piano*, verk 8 (op. 3), og *Impressions*, verk 9 (op. 4) – verk 8 og 9 ble utgitt like før jul. I *Morgenbladet* 20. desember karakteriserer V. H. Siewers Hurum som en komponist ”som allerede er noksaa raffinert i sine Uttryksmidler ... alt kanskje nærmest Konsertmusik, men ogsaa anvendelig for mere sadelfaste Eksekutører.” Ut over å konstatere at verk 9 (op. 4) ”røper fransk paavirkning” går anmelderen i *Dagbladet* for 21. desember ikke nærmere inn på det nye som verk 9 representerer:

Man fæster sig ved Alf Hurums stykker for piano, op. 3 og 4. Det første opus indeholder “Melodi”, “Bækken” og “Idyl” – og av disse er særlig “Bækken” en vakker klavermessig avpasset komposition. Op. 5 [!] røber fransk paavirkning. I dette hefte er det første stykke “Notre-Dame”, og det siste “Chanson” heldig utført, mens nr. 2, “La Fontaine”, virker noget trættende i al sin langelighet, tiltrods for den livlige putren og plasken som kompositionen maler. Imidlertid bærer disse stykker et nyt og utvetydigt bud om Hurums talent, som vi saa et saa vakkert og sympatisk utslag av ved fremførelsen av hans violinsonate i høst.

Den som derimot tar for seg påvirkningen fra Debussy, er Otto Winter-Hjelm i sin lange anmeldelse i *Aftenposten* den 23. desember. Anmeldelsen reflekterer noe av den spenning som Debussy hadde skapt i hovedstadens musikkliv etter at hans musikk ble fremført i Norge første gang 9. desember 1906.¹⁶⁵ Winter-Hjelm anser verk 9 (op. 4) for å være ”tvivlsomme Experimenter”, verk 8 (op. 3) finner han ”impregnert av tysk Mendelssohnsk Salon”, mens ”bedst huer mig hans Violin-Sonate Op. 2”:

Alf Hurum viser sig i sin “Sonate for Violin og Pianoforte, Op. 2”, i en Idyl, Nr. 3 af 3 Klaverstykker benævnt “For Piano” Op. 3, og i Impressions pour Piano, Op. 4, at have et smukt Talent, der synes at sprede sine Interesser vel meget paa det uvæsentligere – Klangvirkninger. Det gamle Ord, ”der er intet nyt under Solen,” indeholder i en vis Forstand fuldkommen Sandhed. Fra Bach til Schumann, ja længe før, møder man sporadisk saadanne harmoniske Konflikter, som naiv Nyhedssyge vil gjøre til dagligt Brød. Hvad hos Mestrene var et polyfont Sammenstød og et Middel i klartskuende oversigt over en naturlig Udformning af en dybt og sterkt stemt Sjels indre Stemme, det vil enkelte nyere Komponister gjøre til Princip, til Omskabning af det naturlige Øre og et sanseligt Pirremiddel for overmættet Sybaritisme [nytelsessyke]. At det slaar ud til tvivlsomme Experimenter og lidet lønner den Tid, man anvender paa sligt, viser sig i Hurums Op. 4, “Impressions”, hvor han gjør Studier over Debussy’s ”sextonige Skala” i heltonetrinn. ... Disse impressionistiske “Impressions” er lovende. Men hvorfor spille sin Tid med slige ydderliggaaende Klangstudier, hvis man har bedre at sige? ... Dette er Komponistens nyeste – franske – Impressioner. I Idyllen, Op. 3, er han endnu impregneret af tysk Mendelssohnsk Salon, glat og mindre foretagsom end i Op. 4. Bedst huer mig hans Violin-Sonate Op. 2. Man merker i den en villende Aand, der vel gaar i Griegs og Sindings Spor, men uden at bestjæle dem, afdækker en national Sangbund, arbeider i det væsentlige dygtig og vækker Interesse med friske, vakre Tiltag. Og han bør utvivlsomt arbeide ivrig videre med denne Side af sin musikalske Begavelse.

¹⁶⁵ Se følgende arbeider: Mowinkel, Laila: ”Grieg og Debussy” i *Norsk musikk Tidsskrift* nr. 2 og 3 1973; Benestad, Finn: ”Claude Debussy i norsk musikkliv frem til 1925. Et dokumentarisk arbeidsmateriale” i *Studia Musicologica Norvegica* (red. Nils Grinde) nr. 2 Oslo 1976; Andersen, Rune J.: ”Ny-franske komponister i norsk musikkliv 1900 1940. En resepsjonshistorisk introduksjon”, Internett: <http://www.notam.uio.no/norgesmusikk/bulletin>.

O. M. Sandvik anmeldte verk 8 (op. 3) og verk 9 (op. 4) først et år senere, det vil si – han nevner at Hurum har utgitt seks klaverstykker og omtaler verk 9:

Alf Hurum har efter sin violinsonatesucces utgit 6 smaastykker for piano, hvorav "Impressions" forekommer at være betydeligst. "Notre Dame" er virkelig et meget talentfuldt tonemaleri, med det pompøse hovedtema, den vesle stump av en rokokofuge, likesom i forbigaaende stikkende sig frem, den skjøre klang av gamle klokker. Der er en ganske merkelig stemning ogsaa over de fjernt hendøende slutningsakkorder, bygget på skalaen i heltonetrinn (Debussys som den kaldes). Utpræget eklektiker som Hurum er i formel henseende, formaar han at bruke alt ganske selvfølgelig og med sikker virkning. Og kanske den saa omstridte skala ikke skulle klinge saa fremmed for ører vant med de rare norsk laater? Se f. eks. "Sullen" i "Chanson."¹⁶⁶

På nyttårsaften avrundet Hurum sitt gjennombruddsår ved å medvirke med egne verker ved en konsert i "Students' Atelier Reunions", 254, Boulevard Raspail i Paris sammen med fiolinisten Leif Halvorsen. Sammen fremførte de fiolinsonaten verk 7, mens Hurum alene – etter alt å dømme for første gang – fremførte "Notre-Dame", verk 9 nr. 1.¹⁶⁷

¹⁶⁶ *Tidens Tegn* 15. desember 1912.

¹⁶⁷ Program i Hurums utklippsbok i NB; en anmeldelse av konserten er ikke kjent.

1912–1915: Hurum etablerer seg som komponist

”Norske Musikere, som skal reise ud: Kom til Frankrige! Vi har allerede nok av tysk musikk og tysk musikkpåvirkning hjemme i Norge.”

Det nevnte intervjuet i *Aftenposten* 3. januar 1912 har tittelen ”Musikbrev fra Frankrige. Orkesterforhold hjemme og ude. Et dobbeltintervju: Hurum & Halvorsen. Fra ’Aftenposten’s Pariserkorrespondent.” Intervjuet er egentlig i tre deler, den første en variasjon over temaet ”Norsk Musik i Frankrige – det er Grieg,” i den andre delen intervjues Hurum og i den tredje fiolinisten Leif Halvorsen som for tiden studerte i Paris.

Korrespondenten fremhever at musikk i Frankrike ikke kun bare var Grieg, også Christian Sinding er godt kjent. Korrespondenten skriver at ”i Leiebibliothekerne for Musik her i Paris har Sinding et utmerket godt Navn. Men ellers er det Grieg, som regjerer.” Leif Halvorsen var særlig opptatt av orkesterforholdene i Kristiania og byens mangel på konserthus. ”Byen maa faa sit eget Orkester, som selvstændig Institution, løst fra Forbindelse med Nationaltheatret. Orkestret maa gjøres større end det nuværende Nationaltheatrets Orkester, mindst 60 Mand sterkt; saa fyldigt, at det kan stille iallfald nogenlunde Besætning til moderne Orkesterverker. Nationaltheatrets Orkester skulde danne Grundstammen i det nye Orkester, men det skulde være Byens, ikke Theatrets.”

I den delen av intervjuet som omhandler Hurum – et av de ikke altfor mange steder der Hurum kommer med tydelig profilerte uttalelser om musikk – kommenterer han en del av det samme som hans kone har omtalt i det ovenfor nevnte brevutkastet. Han kommer inn på sin store interesse for nyere fransk og russisk musikk i tillegg til sin store beundring for norsk folkemusikk. Dette viser at han var opptatt av tydlige modernistiske strømninger, samtidig som interessen for russisk musikk og norsk folkemusikk viser at han var opptatt av nasjonale retninger i musikken, ja,

til og med eksotisk musikk – ikke bare den klassisk-romantiske hovedstrømningen. I intervjuet kommer Hurum med flere skarpe uttalelser om tysk musikk. Tiden hadde kommet for norske musikere å vende seg bort fra Tyskland – blikket må rettes mot Frankrike. Det var der det nye skjedde med Debussy som det store navnet – Hurum betegner ham ”nærmest som musikalsk Impressionist.” I intervjuet får vi for første gang konkret kjennskap til hva Hurum på dette tidspunkt kjente av Debussys musikk – *Estampes* og *Préludes I*. Begge verker er fra Debussys impresjonistiske periode årene 1890–1910, og det er dermed klart at han har studert noen av Debussys sentrale impresjonistiske verker. De stykkene Hurum nevner er ”La fille aux cheveux de lin,” ”Des pas sur la neige,” henholdsvis nr. 8 og 6 i første bok av *Préludes* i tillegg til ”Jardins sous la pluie” fra *Estampes*. Som det fremgår av verkgjennomgangen¹⁶⁸, har det siste stykket vært en inspirasjonskilde for Hurum da han komponerte ”La Fontaine,” verk 9 nr. 2 (op. 4 nr. 2). Selv om Hurum bekjente seg til det nye i fransk musikk, vil han likevel ikke gi avkall på det han kaller en ”akademisk Uddannelse i Musik,” etter hans syn må fremfor alt formfølelsen være sterk. Det fremgår av intervjuet at det var gjort i Paris før jul 1911. Tidspunktet for offentliggjørelsen gjør at en del av Hurums synspunkter blir svar på Otto Winter-Hjelms negative anmeldelse av verk 9, op. 4 i *Aftenposten* 23. desember. I *Aftenposten* 3. januar 1912 kan man lese:

Der bor to norske Musikere oppe paa Montparnasse for Tiden. Begge unge, begge Kristianiagutter, begge med lovende Fremtid hver paa sin Kant, den ene som Komponist, den anden som Violinist. Det er Kameraterne Alf Hurum og Leif Halvorsen. For et Par Maaneder siden spilledes Hurums første store Sonate ved Koncerter i Kristiania og gjorde megen Lykke. Det var Leif Halvorsen og Nils Larsen, som introducerede den paa en udmærket Maade. Nu bor de Side om Side i Kunstnerkvarteret ved Boulevard du Montparnasse. De har et tredje Værelse staaende tomt indtil videre; der skal Nils Larsen

¹⁶⁸ Se kapitlet ”Verkgjennomgang.”

bo, naar han formodentlig engang henimod Jul river sig løs fra Berlin og opsøger sine Kamerater i Paris. Det blir en lovende norsk Trio.

Hvis nogen spørger mig herefterdags, – siger Hurum – hvor norske Musikere helst skal reise hen for at studere, saa svarer jeg absolut: til Frankrige eller Rusland. Ikke saa meget til Tyskland, som Alverden før har gjort. Selv har jeg været ude siden 1905, den meste Tid i Tyskland, bare nu sidste Aaret her i Paris. Max Bruch og Professor Kahn ved den kgl. Høiskole for Musik i Berlin har været mine Lærere. Jeg kjender Tyskerne, begynder nu at faa Indtryk af fransk Musik ogsaa, og siger absolut til norske Musikere, som skal reise ud: Kom til Frankrige! Vi har allerede nok af tysk Musik og tysk Musikpaavirkning hjemme i Norge; hele vor Musik hjemme er bygget op paa Tyskland. Men Franskmændene er for Tiden, ialfald i Klaverkomposition, absolut de ledende. Og her skabes mest nyt.

Den mest kjendte og mest omstridte Repræsentant for moderne fransk Musik er Claude Debussy. Han er nærmest musikalsk Impressionist, – han lader paa en Maade Maleri og Musik gaa mere over i hinanden, end hidtil har været Tilfældet. Man kan forstaa, at han har været Monets og Verlaines intime Omgangsven. Bare Titlerne siger saa meget om hans Musik; han har skrevet nogle Smaastykker, som han f. Ex. kalder: ”Pigen med det lyse Haar”, ”Have i Regn”, ”Skridtene paa Sneen” osv. Det er betegnende nok. Han bruger Musiken, som rent malerisk Illustration. Der kan være meget at indvende baade mod ham og andre moderne franske Musikere; men ét staar fast: – kjedelige er de aldrig. Og de har lært Folk ialfald den Ting, ikke at hænge formeget i de gamle vedtagne musikalske Former. Frihed i harmonisk og formel Henseende, det er den moderne franske Skoles Styrke. Det er kanske for tidligt at opgjøre sig nogen Mening om, hvilken Betydning Debussy og hans Elever vil faa for Efterverdenens Musik, men større Frihed, mere Impressionisme har han ialfald faaet indført. Det kan forresten være farligt nok, særlig for Komponister, som ikke besidder sterk Formfølelse eller ikke har tilstrækkelig akademisk Uddannelse i Musik.

Til næste Aar reiser jeg til Petersburg, forteller Hurum videre. Der er for Tiden et glimrende Musikliv, og en hel Hærskare af unge russiske Musikbegavelser begynder netop nu at gjøre sig bemærket udover Europa. Læg merke til den Ting, at da Debussy skulde reise ud og studere, tog han ikke Veien til Tyskland, men til Rusland og senere til – Algier. Han er jo en Samler af exotisk Musik, og man merker godt slavisk Paavirkning i hans Verker. Folkemusiken er og bliver den uudtømmelige Kilde for al god Musik. Se hvor hjemløse f. Ex. Amerikanerne er i sin Musik, fordi de mangler en Folkemusik at bygge paa. Der har Norge sin uhyre Fordel – jeg tror meget paa norsk musikalsk Fremtid, netop fordi vi har vor herlige Folkemusik. En af den franske Skoles typiske Repræsentanter, Maurice Ravel, udtalte forleden Dag i et Intervju at den moderne franske Musik er udvoxet af den skandinaviske og den slaviske. Den har ikke Spor med tysk Musik at gjøre. Nutidens Musik er kommet nordfra og østerfra –.

Kan vi vente noget nyt fra Deres Haand med det første, Hr. Hurum?

Jeg udgiver to Hefter Klaverstykker til Jul. Det ene Hefte kalder jeg ”Impressions”; det er lavet hernede, det er tilegnet Nils Larsen. Forresten arbeider jeg lidt sammen med Leif Halvorsen, som instrumenterer et Par av mine Klaverstykker.¹⁶⁹

I hvilken grad Hurums oppfordring til norske musikere om å velge Frankrike som studiested hadde noen betydning, skal være usagt. Det er imidlertid vel verd å legge merke til at Pauline Hall mot slutten av 1912, som den første norske komponist etter Hurum, reiste til Paris for å studere.¹⁷⁰

Pianistdebut – en betydelig suksess!

I den nevnte selvbiografiske skissen forteller Hurum at han i begynnelsen av januar reiste fra Paris via Berlin sammen med sin kone og fru Hurums mor dro på en ferietur til Egypt. Hurum var tilbake i Kristiania mot slutten av januar 1912. Da kom han til hovedstaden for å medvirke ved en konsert som fiolinisten Arve Arvesen skulle gi i Brødrene Hals’ konsertlokale 7. februar. Før den fant sted, fikk Hurum en henvendelse fra Norsk Tonekunstnersamfund (NTKS). I sitt møte 26. januar hadde NTKS vedtatt å sende en henvendelse til 21 personer, komponister og musikere, blant dem Hurum, med en oppfordring om å søke medlemskap i foreningen som var stiftet bare kort tid i forveien. Hurum ble innvotert i NTKS 24. februar og ble dermed en av samfundets første medlemmer.

Konserten 7. februar var Hurums ”første offentlige Optræden her i Kristiania.”¹⁷¹ Som en prøve før konserten spilte Hurum og Arvesen ved en ”maalfest” i Logen der Bondeungdomslaget var vertskap. I *Dagbladet* for 29. januar står å lese at de spilte ”en ny komposition av Alf Hurum.” Det kan neppe ha vært noe annet enn fiolinsonaten ettersom et nyere verk av Hurum enn sonaten ikke er kjent. På konserten 7. februar besto

¹⁶⁹ Hvilke klaverstykker Hurum sikter til, har det ikke vært mulig å bringe klarhet i.

¹⁷⁰ Vollsnes, Arvid O. (hovedred.): *Norges Musikkhistorie* bd. 4, s. 55.

¹⁷¹ *Aftenposten* 6. februar 1912.

programmet av Vitalis "Chaconne" for fiolin med orgel- og klaverakkompagnement i arrangement av Eyvind Alnæs¹⁷² som forøvrig spilte orgelpartiet, mens David Monrad Johansen var overlatt klaverstemmen. Deretter fulgte Hurums sonate og Händel/Halvorsens "Passacaglia" for fiolin og bratsj med Johan Halvorsen¹⁷³ selv på bratsj. Til slutt hadde Arvesen satt noen mindre fiolinstykker.

I et lite forhåndsintervju med Hurum i *Tidens Tegn* 6. februar forteller han at "nu vil han bli hjemme en stund." Avisen innleder med å fremheve den oppmerksomhet Hurum hadde vakt med sin fiolinsonate, op. 2, på høsten året før. Han forteller at han først og fremst oppfatter seg som komponist, ikke pianist.¹⁷⁴ På spørsmål om han har skrevet noe for orkester ennå, svarer han at det har han ikke, men det kommer:

Blandt de yngre norske komponister er Alf Hurums navn i det siste traadt i forgrunden; hans fortræffelige sonate for violin og piano har overalt hvor den er blit spillet, slaat udmerket an. Leif Halvorsen og Nils Larsen spilte den her under stort bifald, og man vil imorgen faa høre den spillet av Arve Arvesen med komponisten selv ved flyglet. Hr. Hurum er i den anledning kommet reisende hitop helt fra Paris. Han har i de siste seks aar for det meste opholdt sig i utlandet, særlig i Berlin. Nu vil han bli hjemme en stund.

– De er jo pianist? spør vi ham.

– Jeg regner mig ikke egentlig som pianist. Jeg har spillet meget piano, blandt andre med Martin Knutzen, og det interesserer mig. Men skal man være komponist kan man ikke splitte sig for meget. En anden sak er, at jeg gjerne spiller mine egne ting som nu sonaten – som jeg har hat megen glæde av, sist da Leif Halvorsen og jeg spilte den ved en konsert i Paris. Publikum og kritik var meget fornøiet.

– Har De skrevet noget for orkester?

¹⁷² Eyvind Alnæs (1872–1932) norsk komponist, pianist og organist. Han var domkantor i Oslo domkirke 1916–1932 og medlem av koralboken for Den norske kirke. Alnæs bidro til å grunnlegge Norsk Komponistforening i 1917. Regnes som en av landets beste akkompagnatører. Har komponert to symfonier, en klaverkonsert, klaver- og orgelstykker i tillegg til nærmere 60 romanser i senromantisk stil.

¹⁷³ Johan Halvorsen (1864–1935), norsk dirigent, fiolinist og komponist. I første del av 1900-tallet var Halvorsen en førende personlighet i norsk musikkliv. Han nedla et svært betydelig arbeide som kapellmester for Nationaltheatrets orkester 1899–1929.

¹⁷⁴ Grunnen til at Hurum fremhever at han først og fremst var komponist, ikke pianist, kan henge sammen med at han – uten at det kan sies når – som ung hadde "en innгриpende operasjon i hånden." Dette fremgår av en artikkel om Hurum i NRK's programblad "Hallo–Hallo!" nr. 12 1939, s. 7f.

– Endnu ikke. Men det skal nok komme. Jeg vil nødigg bli ensidig, og for en komponist er jo orkestret særlig interessant at arbeide med ... Men nu skal jeg til prøve. Jeg glæder mig til Arvesens fine og fornemme spil i sonaten ...

Hurum fikk rosende omtale. Borgstrøm i *Verdens Gang* skriver at han ”utviste meget talent ogsaa for klaverspil”, signaturen ”Vikar” i *Morgenbladet* omtaler Hurums spill som ”dyktig og musikalsk”, og signaturen ”V. T.” i *Tidens Tegn* skriver den 9. at ”i pianopartiet viste komponisten selv en rask og ledig teknik og sikker sans for karakteristik”. Ulrik Mørk i *Ørebladet* skriver at Hurums medvirkning i fiolinsonaten gjorde at verket denne gang hadde ”et mindre virtuost, men betydelig mere musikalsk Tempo end første Gang, den blev spillet offentlig.” To andre anmeldere er av samme oppfatning som Mørk – i *Dagbladet* skriver Reidar Mjøen¹⁷⁵ at ”komponistens egen medvirkning ... gjorde fortolkningen mere autentisk” og Otto Winter-Hjelm i *Aftenposten* sytes at ”Komponistens færdige og naturligvis med alle Intentioner fortrolige Udførelse af Klaverpartiet” ga verket en annen reisning enn forrige gang han hørte verket. *Musikbladet* uttrykker seg lett humoristisk og tillater seg ”at sammenligne Alf Hurums Sonate for Violin og Piano Op. 2 med en liten sangvinsk Nordfjording, der endnu er under Indflydelse av utenlandske Opdrættere; men hist og her lar sin nationale Oprindelse skinne igjennem.”

Den 24. februar spilte Arvesen og Hurum på nytt sammen. Denne gang i Studentersamfundet i forbindelse med et foredrag av høyesterettsassessor Mejdell om ”Kampen mellem Demokratisme og Industri.”¹⁷⁶ Hurum deltok derimot ikke da Arvesen ga konsert med Hurums sonate på programmet i Gjøvik den 5. mars. Da var David Monrad

¹⁷⁵ Reidar Mjøen (1871–1953), norsk musikkskribent. Han var utdannet jurist. I tillegg studerte han musikk i New York og Berlin. Han var musikkritiker i *Dagbladet* 1907–25, deretter i *Aftenposten* 1925–46. Fremfor alt var han opptatt av Richard Wagners musikk.

¹⁷⁶ *Aftenposten* 25. februar 1912.

Johansen Arvesens medspiller. Hurum anså allerede på dette tidspunkt at selv om han også hadde studert klaver med fremragende lærere, var det, som nevnt i intervjuet i *Tidens Tegn* 6. februar, komponist han ville være.

I tillegg til de kunstnere som er nevnt ovenfor, begynte etterhvert også andre å sette Hurums komposisjoner på sine programmer. Én er pianistinnen Judith Heber¹⁷⁷ som i juni sørget for den første kjente oppførelse av ”Notre-Dame”, op. 4 nr. 1 i Norge. Det skjedde på en konsert i Larvik den 27. juni med positivt resultat: ”At Stykket faldt i Publikums Smag viste sig tydeligt – og Stykket virket stemningsfuldt og høitideligt”.¹⁷⁸

Det er intet i kildematerialet som tyder på annet enn at Hurum – bortsett fra turen til Egypt ved årets begynnelse – befant seg i Kristiania resten av året 1912. Planen om å reise til St. Petersburg dette året slik han nevnte i intervjuet i *Aftenposten* 3. januar, synes ikke å ha blitt noe av.

Mot slutten av året sendte David Monrad Johansen sin komposisjon ”Kværnslaat” til Hurum. Stykket var nylig utgitt,¹⁷⁹ og Hurum kvitterte med en liten hilsen i et brevkort den 18. desember: ”Mange tak for ‘Kværnslaatten’ – glædet mig meget at faa den. – Den er meget morsom at spille, – klinger udmærket.”¹⁸⁰

Når det gjelder nye verker, er det bare kjent at Hurum begynte på strykekvartetten verk 11 (op. 6). En første versjon av kvartetten ble uroppført 29. november året etter. Den 21. august utga Hurum verk 10 (op. 5) – *Akvareller for piano* – nr. 1–3, mens nr. 4 ble utgitt 3. september. Bortsett fra ”Vandliljen”, verk 10 nr. 1, som Hurum hadde komponert i Paris året før, er det ikke kjent nøyaktig når han komponerte nr. 2–4. Bare

¹⁷⁷ Judith Heber (1880–1919), norsk komponist og pianist. Hun var elev av Agathe Backer Grøndahl og Dagmar Walle Hansen. Hun debuterte i Oslo 1907 og hadde en egen komposisjonsaften samme sted 17. September 1919.

¹⁷⁸ *Jarlsberg og Larviks Amtstidende* 28. juni 1912.

¹⁷⁹ Anmeldelse i *Aftenposten* 12. desember 1912.

¹⁸⁰ Brevkortet i NB, Brevs. nr. 573.

Verdens Gang anmelder utgivelsen av op. 5 – den 23. desember.¹⁸¹

Anmelderen¹⁸² stiller spørsmålsteget ved selve motivbearbeidelsen:

Den unge komponist Alf Hurum har i år utgitt sit op. 5 ”Akvareller” samt ”Marche tartare” for piano – likesom tidligere på eget forlag. Alle Hurums komposisjoner gir det samme indtrykk: et talent, som venter på å bli styret av selvkritikk. Han finner gode tildels utmerkede motiver, og han har et godt grep på klaverstilen. Men hverken motiver eller klaver kommer i hans musikk til sin virkelige rett gjennom hans sorgløse utarbeidelse. ”Vandliljen” inneholder store muligheter. Men disse er ikke utnyttet. For eksempel er den lille introduksjonen betydelig morsommere enn avslutningen, hvor den samme tanke er anvendt. Følgelig sitter man tilslutt igjen med en skuffelse.

Hurum vinner innpass i konsertsalene – med ris og ros; Debussy tilhører en av de ”flinke Tvilksomheder”

I løpet av 1913 ble fiolinsonaten verk 7 (op. 2) tatt opp av flere kunstnere og fremført flere forskjellige steder. Etter at de to unge kunstnerne Bjarne Brustad¹⁸³ og Frithjof Kristoffersen¹⁸⁴ hadde spilt sonaten på en konsert på musikkonservatoriet i oktober året før, fremførte de den på nytt på en konsert i Kristiania 2. februar.¹⁸⁵ Einar Schøyen¹⁸⁶ og Ragna Sandvik¹⁸⁷ fremførte den på Elverum 12. og 14. februar¹⁸⁸ og i Hamar 6. mars¹⁸⁹ og

¹⁸¹ *Morgenposten* har ingen anmeldelser av nyutgivelser i det hele tatt. I anmeldelser i *Morgenbladet* den 11. og 22. desember nevnes ikke Hurums op. 5. O. M. Sandvik anmelder musikkutgivelser i *Tidens Tegn* den 15. desember, men han tar bare for seg Hurums ”Impressions” op. 4 (se under 1911). I *Aftenposten* skriver Karl Nissen om ny musikk den 12. og 22. desember, men uten at Hurums op. 5 nevnes; heller ikke nevnes op. 5 i den korte oversikten i samme avis den 17. desember.

¹⁸² Anmelderen kan muligens være Hjalmar Borgstrøm.

¹⁸³ Bjarne Brustad (1895–1978), norsk komponist og fiolinist. Ble i 1928 konsertmester på bratsj i Oslo filharmonisk selskaps orkester. Komponerte 9 symfonier, fiolinkonsserter samt kammermusikkverker. Studerte med Gustav Fr. Lange, med J. Thornberg og med Carl Flesch i Berlin.

¹⁸⁴ Frithjof Kristoffersen (1894–1962), norsk pianist.

¹⁸⁵ *Musikbladet* 1913 s. 45.

¹⁸⁶ Einar Schøyen (1882–1953), norsk organist og fiolinist.

¹⁸⁷ Ragna Sandvik (1871–1919), norsk kordirigent, pianist, akkompagnatør og klaverpedagog som først og fremst viet sin virksomhet lokalt til Hamarområdet.

¹⁸⁸ *Østerdalens Avis* 13. februar 1913.

¹⁸⁹ *Musikbladet* 1913 s. 98.

Arve Arvesen hadde alliert seg med Mary Barratt¹⁹⁰ på Anton Meyers konsert den 10. april. Den amerikanske fiolinisten Albert Spalding¹⁹¹ og den franske pianisten André Benoist¹⁹² ga en rekke konserter i Kristiania dette året, og på en av dem, den 22. september, spilte de Hurums sonate verk 7.¹⁹³

Verk 9 (op. 4) og de tre første stykkene av verk 10 (op. 5) – hvorav verk 9 og verk 10 nr. 1 var de mest ”nyfranske” Hurum til da hadde komponert – ble også oppført flere steder i Norge i løpet av 1913, blant annet i Kristiania, Bergen og Stavanger. Da Judith Heber fremførte ”Notre-Dame” og ”Vandliljen” (den første kjente fremførelse av dette stykket), på en konsert i Kristiania den 13. januar, skrev signaturen ”V. T.” i *Tidens Tegn* at det var ”to karakterfulde og maleriske klaverstudier av Alf Hurum utformet med god sans for pianistisk klangvirkning. De gjorde megen lykke, og den ene, ‘Vandliljen’, maatte gjentas.” På konserten lot Judith Heber Hurums to stykker etterfølges av Debussys ”L’Isle joyeuse”, noe Otto Winter-Hjelm grep fatt i i sin anmeldelse i *Aftenposten* – han viste seg å ha større sympati for Hurums variant av det ny-franske enn for Debussys: ”Mest overlegent, frit og utvungent pianistisk klang to vakre klangpiecer af Alf Hurum, ‘Notre dame’ og ‘Vandliljen’, salonstykker i en noget rimeligere manér end det forbillede, hvorefter de er lavede og hvoraf man fik en prøve i et ubegribeligt klingklang ‘L’Isle joyeuse’ af den talentfulde franske komponist Debussy.” I *Ørebladet* er Ulrik Mørk skuffet og

¹⁹⁰ Mary Barratt Due (1888–1969), norsk pianistinne og pedagog. Studerte fra 1902 ved St. Cecilia-akademiet i seks år. Gjennom Liszt-eleven Giovanni Sgambati, som hun studerte med, fikk hun førstehåndskunnskap om tolkningen av verker av Liszt og Chopin. 1911–12 studerte hun med Percy Grainger og ble opptatt av impresjonismen. Hun var en av de første som fremførte musikk av Debussy i Norge.

¹⁹¹ Albert Spalding (1888–1953), fiolinist og komponist, utdannet ved konservatoriet i Bologna og med Augustin Lefort ved musikkonservatoriet i Paris. Debuterte i Paris 1905.

¹⁹² André Benoist (1879–1953), utdannet hos Raoul Pugno og Camille Saint-Saëns ved konservatoriet i Paris. Turnerte i Europa og USA med en rekke berømte kunstnere, blant andre cellisten Pablo Casals, fiolinistene Jascha Heifetz og Albert Spalding samt sopranen Louisa Tetrazzini.

¹⁹³ Program i programsamlingen i NB.

advarer: ”Det er en Skuffelse, at et Talent som Hurum har slaaet ind paa den forskruede Debussy'ske Sti; det vil neppe bringe ham Glæde.” I *Morgenbladet* nevnes Hurum bare kort, men anmelderen i *Morgenposten* gjør en liten visitt hos Gade og Grieg i forbindelse med det lille fugerte partiet som forekommer i 'Notre-Dame' – samtidig anser han Debussy for å være en av de ”flinke Tvilsomheder”:

Alf Hurums to Stykker 'Notre-Dame' og 'Vandliljen' fremhæver sig ved god Klaverklang. Det første begynder med svære Klokker – fortsetter med anpeggiebel Korol, afbrudt af Antydning til Orgelmusik. Hvorfor ikke vove sig på en veritabel Fuge, naar man halvt lover det? Den Gadeske og Griegske Doktrin: at Fugaen tilhører Fortiden, har aldrig havt mere end lokal Gyldighed. Franskændene generer sig ikke for at rive af sig Fugaer. Men den forlanger Teknik, det forstaar sig. ”Notre-Dame” skal være Fugaens Vugge og ”Notre-Dame” er stor. Debussy var ogsaa paa Judith Hebers Program. Hos ham er Pointet: absolut ingen Toneart. Retningen er et stort Fremskridt, da den gjør Genierne overflødige. Den er det naturlige Element for alle flinke Tvilsomheder.¹⁹⁴

Som nevnt ovenfor, svarte Hurum benektende på spørsmålet fra *Tidens Tegn* (6. februar 1912) om han hadde skrevet noe for orkester. Dette gikk han imidlertid i gang med å endre. Det dreier seg ikke om nykomponert musikk, men om en orkesterutsettelse av ”Notre-Dame” og ”Chanson” fra verk 9 og ”Marche Tartare” verk 10. De forelå ferdig i april 1913 og den 13. satte kapellmester Johan Halvorsen dem på programmet ved en konsert i Nationaltheatret under sin egen ledelse. Anmelderne er i all hovedsak fornøyd med Hurums behandling av orkestret. *Morgenbladet* skriver at ”de gjorde saa stor Lykke at Kapelmester Halvorsen fremkaldtes to Gange.” I *Aftenposten* (aftenutg.) syntes imidlertid David Monrad Johansen at ”den lille 'Chanson' ... dog er for intimt knyttet til klaveret og for avhengig af netop dette instruments klangvirkninger til med fordel at kunne høres i orkesterutsættelse, medens derimod den fornøielige 'Marche-Tartare' først

¹⁹⁴ Anmeldelsen er ikke signert; avisen har imidlertid to konsertanmeldelser etter hverandre der den første er signert ”Johannes Haarklou”; ettersom de to konsertene som anmeldes, har funnet sted på forskjellige dager, er det rimelig å tro at Haarklou også har skrevet den usignerte.

helt kommer til sin ret gjennom de mange virkemidler, som orkestret har til sin raadighed.” Hjalmar Borgstrøm vier stykkene god plass i sin omtale i *Verdens Gang* to dager etter konserten. Om instrumentasjonen skriver han at ”den vidner om megen sans for orkesterfarver. Den virkningsfulde instrumentation var det ogsaa man særlig heftet sig ved i ‘Marche Tartare’. Saaledes er begyndelsen ganske raffinert tilrettelagt: solomelodi for klarinet med tynde, skarpe efterslag av oboer, hvortil senere strykernes pizzicatoer forener sig.” I *Morgenposten* skriver Johannes Haarklou at ”de Hurumske Sager gjør sig bedre for Orkester end for Klaver, især sidstnævnte [”Marche Tartare”] applauderedes livlig.”

Der foreligger ikke anmeldelser i forbindelse den første kjente fremførelse av ’Melodi’, verk 10 nr. 2 (op. 5 nr. 2) – fremført av Olga Sutter på Musikkonservatoriets konsert 15. mai. Den første kjente fremførelse av verk 10 nr. 3 – ’Akvarell’ – stod David Monrad Johansen for ved en konsert på Lillehammer den 6. mai. Foruten ’Akvarell’ fremførte han også ’Notre-Dame’, men det er bare ’Notre-Dame’ som nevnes i *Lillehammer Tilskuer* den 9.

Den første kjente fremførelse av ’La Fontaine’ og ’Chanson’ (klaverversjonen), verk 9 nr. 2 og 3 (op. 4 nr. 2 og 3) er Nils Larsens fremførelse i Bergen 8. desember. Anmelderen i *Morgenavisen* skrev at Hurums stykker ”vidnet om en bemerkningsværdig begavelse, der har meget nyt at fortelle. ‘Notre-Dame’ og ‘La Fontaine’ er jo rene perler.” I *Bergens Aftenblad* derimot synes ikke anmelderen at stykkene er ”af synderlig dybere Gehalt – Musiken i ’Notre-Dame’ fraregnet”. I *Arbeidet* nevnes ikke noen av Hurums stykker spesielt, men *Bergens Tidende* skriver om Nils Larsens fremførelse at Hurums komposisjoner ”blev under hans hænder stillet i det mest flatterende lys. Det var karakteristiske, let tilgjengelige og melodiose salonkomposisjoner, som forlanger betydelig teknik hos eksekutøren. Særlig fæstet jeg meg ved ’Notre Dame’ og ’La Fontaine’ som en berikelse for vor pianolitteratur.”

Da Nils Larsen fremførte verk 9 og de tre første stykkene av verk 10 i Kristiania 13. desember, er Ulrik Mørk syrlig i *Ørebladet* – ”det ny-franske” behager ham slett ikke¹⁹⁵: ”Komponisten morer sig i disse Piecer med at lave mere eller mindre sære og subtile Klangvirkninger i Debussy’s Aand. De være i sin Art saa formfuldendte de være vil, i det Herrens Aar 1913 vil den Slags Musik i længden for de fleste blive bare Stene og ikke Brød.” Hjalmar Borgstrøm viser heller ingen entusiasme i *Aftenposten*, han skriver at han ”skulde ønske at nordmannen i den unge komponist vilde voxte sig sterkere og fordrive noget af den franske paavirkning.” I *Morgenbladet* er derimot V. H. Siewers positiv: ”... Nils Larsen ... spillet Solo en Suite af Alf Hurum. Den er kjendt fra før som et talentfuldt Verk ...”.¹⁹⁶ I *Tidens Tegn* skriver Per Reidarson bare kort at klaverstykkene var ”karakteristisk malende.” I *Morgenposten* er Johannes Haarklou velvillig – stykkene ”er vel afpassede for Klaveret, som ventlig er, da Autor jo selv er god Pianist.” Samtidig ga imidlertid Haarklou uttrykk for en viss usikkerhet overfor den franske påvirkning når han skriver at han ”hører nogen paastaar, han skal være paavirket af det nyeste Franske, som jeg lidet kjender. Der var Træk i disse Sager, der klang fremmedartet, men om det har Forbilleder, eller om det er Hurums eget, derom kan jeg ikke udtale mig. De slog godt an ...”.

Da David Monrad Johansen debuterte som pianist 20. oktober 1913 hadde han Hurums ’Notre-Dame’ og ’Akvarell’ på programmet.¹⁹⁷ Hurum var til stede, og da han kom til Berlin et par dager senere, sendte han Monrad Johansen et gratulasjonskort: ”Jeg maa faa Lov at gratulere Dem

¹⁹⁵ ’La Fontaine’, klaverversjonen av ’Chanson’, verk 9 nr. 2 og 3 (op. 4 nr. 2 og 3), og ’Akvarell’, verk 10 nr. 3 (op. 5 nr. 3), ble ved denne anledning fremført for første gang i Kristiania.

¹⁹⁶ Hva Siewers sikter til med ”er kjendt fra før”, har det ikke vært mulig å bringe klarhet i. Bare ’Notre Dame’ og ’Vandliljen’ var oppført i Kristiania tidligere – av Judith Heber 13. januar samme år (1913).

¹⁹⁷ Det dreier seg om David Monrad Johansens første opptreden som pianist i konsertsammenheng i Kristiania. På en av de såkalte ”Populære symfonikonsserter” i Calmeyergadens Missionshus fremførte han foruten stykkene av Hurum også Griegs ”Ballade”, op. 24, og sitt eget klaverstykke ”Kværnslaatt”.

med Deres udmærkede Debut som Solospiller, – det var en Fornøielse at høre Deres Griegs Ballade – likeledes Deres udmærkede Tolkning af mine egne Ting. Og den Lykke Deres eget Arbeide gjorde burde være en god Opmutring for Dem til at komponere videre.”¹⁹⁸

Strykekvartetten i a-moll – et gnistrende verk og en ny suksess

I en artikkel i oktobernumret av *Nordmands-forbundet* for 1913 vier O. M. Sandvik god plass til omtale av Hurums fiolinsonate og 'Notre-Dame'; Sandvik er særlig positiv til 'Notre-Dame' fordi han synes Hurum har forholdt seg ”selvstændig i utnyttelsen av den franske farvepalet.” Om sonaten skriver han at den

viser opfindsomhet i motivvalg og smak i sammenstillingen. Forbausende er det fremskredne tekniske herredømme over violinens og pianoets virkemidler hos en saa ung komponist. Særlig prægtig er sonatens første del med det ildfulde første tema. De senere pianostykker fra samme haand fæstner de forhaabninger det første verk vakte. ”Impressions” virker omtrent som titelen lover. Den moderne franske naivisme er ialfald formelt det mønster Hurum her har for øie. Enkelte tydelige spor av Debussy forekommer iblandt. Men komponisten er likevel forfriskende selvstændig i utnyttelsen av den franske farvepalet, han tar det han behøver for at gi sine intentioner liv.¹⁹⁹

Det mest betydningsfulle for Hurum i 1913 var uroppførelsen av strykekvartetten i a-moll, verk 11 (op. 6), i Kristiania. Hurum, som trolig hadde oppholdt seg i Kristiania helt siden begynnelsen av året, hadde imidlertid reist tilbake til Berlin kort etter Monrad Johansens debutkonsert den 20. oktober og fikk derfor ikke selv oppleve uroppførelsen. I tillegg til Hurums kvartett, ble David Monrad Johansens sonate for fiolin og klaver også uroppført. Det var fiolinisten Arve Arvesen som arrangerte konserten som fant sted 29. november i Brødrene Hals' konsertlokale. I forbindelse med konserten uttalte Arvesen seg om Hurum og om forholdet til fransk og

¹⁹⁸ Brevkort i NB, Brevs. nr. 573, datert Berlin 23. oktober 1913.

¹⁹⁹ Sandvik, O. M.: ”Nyere norsk musik” i *Nordmands-forbundet*, 8. hefte, oktober 1913 s. 565f.

tysk musikk i et intervju i *Ørebladet* 25. november. Og det var friske, meget friske synspunkter Arvesen kom med – synspunkter stikk i strid med de fleste anmelderes:

Sig tilslut, at Alf Hurum er en af vore betydeligste yngre Komponister. Jeg sætter særlig Pris paa, at han har staaet under Indflydelse af den franske Musik. Vi trænger alle den Paavirkning. Altfor længe har vi sukket under det tyske musik-filosofiske Aag. Tyskerne ynder jo at skrive Bøger over hver Tone. Bjørnson sagde engang: ”Jo enklere Kunst, desto større”. Og det er rigtig. Kunst maa først og fremst glæde eller berige, og man skal helst ikke have Lexikon med, naar man skal høre Musikk.

Foruten Arvesen var kvartetten sammensatt av Ernst Solberg²⁰⁰, Olaf Eriksen og Otto Buschmann. I *Morgenbladet* ga V. H. Siewers (”+”, 30. november) en grei oversikt over innholdet i kvartetten og fremhever at Hurum fremstår som en vel etablert komponist både når det gjelder sine verker og sitt publikum. Siewers finner kvartetten å være et meget betydelig verk:

Alf Hurum, hvis Strykekvartet i Amoll var Aftenens anden Nyhet, staar allerede forlængst paa sikker Grund baade i sin Produktion og overfor det musikinteresserte Publikum. Kvartetten er et meget betydelig Verk av en moden og sikker Komponist. Den har en fast formet Indledningssats, en eksotisk farvet anden Sats med Danserytmer, en raffinert liten Canzonetta i Form av en meget langsom Vals og en Finale, som for store Dele leker med Nisser og Smaatroid, der jages paa Flugt av et sangbart Arioso.

Andre anmeldelser er preget av ros og ris. I *Ørebladet* 30. november skrev Ulrik Mørk at kvartetten viser at Hurum vet hva han vil, man merker ”en formel Evne, som ikke er sædvanlig, og en bestemt Vilje til at skrive klart og forstaaeligt.” Mørk advarer mot å ha en for fast og glattslepet form, tankene faller lettere igjennom ”hvis de ikke er dybe, noble eller originale.” Han syntes første sats var ”den fornemste. I de 3 følgende daler han ned i en populær fransk-italiensk-orientalsk Stil med flotte, klingende

²⁰⁰ Ernst Solberg (1855–1929), norsk fiolinist.

Motiver, elegant behandlet, men ikke altid klædelige for en Strygekvartets akademiske Ramme.”

Hjalmar Borgstrøm i *Aftenposten* 30. november har en hovedinnvending – kvartetten er for lite polyfon, satsen har for mye ”akkompagnement”, selv om den må sies å være ”godt og sikkert formet”. Reidar Mjøen peker på kvartetens Debussy-karakter – den homofone karakter kan Hurum meget vel ha hentet fra Griegs kvartett som har en utpreget homofon stil. Kvartetten er musikantisk, vakker, iørefallende og velskrevet – det klinger godt:

Den er holdt i national stil, hvorfra der dog er gjort nogle avstikkere til den nyfranske retning. Themaerne er prægnante, saa man med lethed følger traaden i de forskjellige satser, især da udviklingen er mere homofon, end det egentlig er tjenlig for en strygekvartet. Ialfald efter moderne opfatning. Beethoven har jo netop i sine sidste kvartetter udfoldet et enestaaende kontrapunktisk mesterskab. Og de senere høierestrøbende kvartetkomponister har efter bedste evne fulgt ham paa den besværlige, men interessante vei. Hos Hurum er der efter min smag for meget ”akkompagnement”. Det er gjennem stemmernes selvstændige betydning strygekvartetten hæver sig til en førsteplads i musikken. Forøvrig er Hurums kvartet godt og sikkert formet, og den letflydende melodiske udvikling følges med behag. Den efterlader derfor et fordelagtig om end ikke dybt indtryk.

Per Reidarson i *Tidens Tegn* har 30. november samme hovedinnvending som Borgstrøm – den polyfone utarbeidelse mangler:

Hr. Alf Hurums kvartet staar ikke, som kammermusik betragtet, paa høide med hans smukke, vellykkede sonate. Den mangler totalt den polyfone utarbeidelse, som er Kvartetens liv og kjerne. Instrumentert for orkester vilde den med sine mange vakre og pikante temaer og hele melodiske indhold virket som en morsom orkestersuite. Nu virket den ogsaa som det. Bare at tyve orkesterstemmer manglet.

Johannes Haarklou utformet sin anmeldelse i *Morgenposten* den 30. november mer som en stemningsbeskrivelse av konserten enn en anmeldelse av verkene som ble fremført. Man får følelsen av at for Haarklou – ”en aldrende og kold Mand” – representerer Hurum og Monrad

Johansen demringen av en ny tid – han gir et spark mot ”Programmusikk-Svindelen” som han tror og håper ”har hat sine bedste Dage”. Fremfor alt gledet han seg over at publikum bestod av så mange unge:

Saavidt jeg kunde skjønne, maatte begge Herrer ha mange Venner blandt Publikum, der ikke havde det vanlige Fysiognomi undtagen for deres Vedkommende, som var komne mest for Konsertforanstalterens Skyld. Det var morsomt at se saa megen Ungdom, i hvis Ansigter det formelig lyste af Tilfredshed. Aa, saa gjerne de benyttede hver Anledning til at klappe. Saa skal det ogsaa være. Der var Anledning til Applaus. Jeg er en aldrende og kold Mand, og det må Johansen og Hurum ikke bryde sig om, men glæde sig over, at deres unge Venner tog Fyr ret som det var. Saavidt jeg forstaar, er begge disse unge Komponister Tegn paa, at Programmusikk-Svindelen har hat sine bedste Dage. Der er godt Humør hos dem, og man er fri for disse sure, importerte og falske Weltschmerz-Jammeriader, som saa længe har inkasseret Pris og Ære. Samtlige Exekutører og især Arvesen fremkaldtes flere Gange, og ude paa Gaden fortaltes det, at sidste Sats af Hurum gik om igjen.

I *Dagbladet* skriver Reidar Mjøen at ”Hurums kvartet var interessant at høre, rik paa morsomme og vakre motiver i elegant og nyfransk stil og original ved sin frie behandling av kvartetformen. Foruten dens Debussy'ske karakter, var dens paavirkning fra Butterfly sterkt fremtredende.” I *Verdens Gang* er ogsaa Trygve Torjussen fornøyd. Kvartetten ”er underholdende i bedste forstand og hæver sig paa sine steder, som i canzonettaen, endog til poetiske høider. Satsen er smidig og gir gjennemgaaende indtryk av at være riktig ‘kvartetmæssig’. Hvad skal saa mere forlanges?” Riktignok savner anmelderen en personlig tone og synes at man noen ganger ”fik lit for stramme doser av den Debussy'ske absinth”.

To musikkbrev fra Berlin: om dirigenter, Edward Elgar og romanser og sanger

Som nevnt reiste Hurum tilbake til Berlin kort etter David Monrad Johansens debutkonsert 20. oktober 1913. Herfra skrev han et ”Musikkbrev”

til *Tidens Tegn* 10. november. Det ble publisert den 16. Innledningsvis kommer Hurum inn på det berlinske musikkmiljøets forhold til noen av de dirigentene som hadde virket i byen. Rent umiddelbart kan det virke litt umotivert å ta opp dette i en norsk avis. Men Hurum kjente til at det i hovedstadspressen tidligere på høsten hadde vært en hissig meningsutveksling i forbindelse med hvem som skulle få lov til å dirigere Nationaltheatrets orkester ved konserter som hadde engasjert solister, en debatt som Karl Nissen og Christian Sinding hadde startet. I en artikkel i *Samtiden* mot slutten av året refererte Reidar Mjøen i polemisk form debattens hovedspørsmål: ”Det prinsippsspørsmål, som de nævnte to musikere fremsatte og forlangte bejaet, lød saaledes: Bør det staa hvilkensomhelst Per og Paal frit for at dirigere Nationaltheatret orkester ved solistkonserter, bare vedkommende solist selv uttaler ønsket om hans medvirken?” Mjøen hadde selv sitt svar klart: ”Vort eneste repræsentative orkester, landets ypperste musikensemble, skulde kastes i grams for enhver nybegynder av en dirigent, som eier venner og veninder blant solistmusikerne! Det fineste omraade i norsk tonekunst, blomsterhaven i den, skulde lægges frit aapen for fæfot.”²⁰¹ Det er egentlig litt vanskelig å forstå hva Hurum mener om spørsmålet når han innledningsvis skriver: ”For nogen aar siden hadde Berlin verdens beste orkesterdirigenter, men gjennom sin kortsynthet, sine intriger og kanskje ogsaa gjennom den amerikanske dollar, har den mistet flere av dem.” Viktigere for Hurum var det derimot å få fortalt om den engelske komponisten Edvard Elgar²⁰² selv om Hurum ikke syntes at han hadde ”noget sterkt personlig præg, den

²⁰¹ Mjøen, Reidar: ”Opera og konsertsal” i *Samtiden* 24. årgang 1913, s. 583f.

²⁰² Edward Elgar (1857–1934), som komponist autodidakt, hans musikk er ikke spesielt engelsk, han hadde sin musikalske orientering mot det europeiske kontinentet. Blant hans verker er ”Enigma Variations”, cellokonserten i e-moll og to symfonier meget kjent.

trenger ikke ned i dybderne av ens væsen, den varmer og begeistrer ikke”. Det var dirigenten Arthur Nikisch²⁰³ som på sin siste konsert

hadde en nyhet av den engelske komponist sir Edward Elgar, som er sine landsmænds stolthet og som de venter skal redde Englands ære som musikland. – Naa ja – han er ialfald den betydeligste komponist England nogensinde har frembragt. Han sitter inde med en stor teknik, – behandler orkestret med virtuositet og er i beste forstand underholdende; – men hans musik formaar allikevel ikke at gjøre noget sterkere indtryk, den trenger ikke ned i dybderne av ens væsen, den varmer og begeistrer ikke og har ingen patetisk schwung, men nøier sig med at være smagfuld og tiltalende.

Elgars musik har ikke noget sterk personlig præg, heller ikke noget engelsk, han minder tvertimot paafaldende om Mendelssohn og ogsaa om senere tyske komponister.

Nikisch opførte hans ouverture ”Cockaigne” [komponert 1900–01], som skildrer londonsk gateliv, med anvendelse av nationale motiver. – Ouverturen var brilliant instrumentert, – man fik høre alleslags londonske lyder – og den var klanglig interessant, men blev meget kjølig mottat.

Elgars nyeste arbeide er en falstafsymfoni [”Falstaff”, symphonic study, 1913], som englænderne sier er saa god, at de nu ikke længer kan regne sig for komponistløse.

Langt viktigere er det andre musikkbrevet som har tittelen ”Moderne sangkomponister”. Det står å lese i *Tidens Tegn* 22. desember. Det er lettlest og instruktivt og tar for seg utviklingen av romansen som musikalsk genre. Man legger merke til at han ennå en gang sammenligner tysk og fransk musikk. Han mener at det moderne Tyskland ikke har tilført romansen noe nytt, det har derimot Frankrike som med Claude Debussy har gitt oss den mest originale sang – i diametral motsetning til den tyske skole:

Det er interessant at ta en tur rundt i Europa for at se, hvorledes moderne komponister lager sange. For omkring hundre aar siden, efter at Tyskland var blit saa beriket med lyriske digte, begyndte sangen (folkesangen) at forandre karakter. Melodi alene var ikke nok til at karakterisere digtets indhold, – man maatte ha et rikere og alsidigere

²⁰³ Arthur Nikisch (1855–1922) ungarsk dirigent, studert ved konservatoriet i Wien. Mest kjent for sin virksomhet som dirigent ved Gewandhausorkestret og Berlin-filharmonien. Særlig kjent for sine tolkninger av Schumann, Liszt og Tsjajkovskij.

uttryksmiddel for i toner at kunne gjengi alle digtets forskjellige stemninger. – Dette fandt man i sangstemmens instrumentale ledsagelse – akkompagnementet.

Efter at Franz Schubert hadde skrevet sin ”Erlkönig”, opus 1, var et stort skridt gjort henimot utviklingen til den moderne sang; akkompagnementet blev her for første gang anvendt som selvstendig uttryksmiddel. Diktets dystre, fantastiske karakter kunde ikke uttrykkes alene ved hjelp av sangstemmen.

Fra nu av faar akkompagnementet mer og mer betydning. Schubert utviklet sangen meget langt og skapte en form som Schumann, Franz, Brahms, Wolf og Grieg har bygget videre paa. De brukte hovedsagelig to typer av digte – det lyriske og det dramatiske. – Goethe, Schiller, Uhland, Heine og andres digtning var jo ogsaa en ren skat for komponisterne.

Idag finder man en fortsat utvikling av sangen. ”Strofesang”, eller sang, hvor samme melodi er brukt til alle vers, har veket plads for den ”gjennemkomponerte sang”, hvor der sættes passende musik til hvert vers og hvor der ikke findes nogen ledende melodi som kommer igjen. Digtene er av alle slags, filosofiske, humoristiske, galgenhumoristiske osv. Akkompagnementene har utviklet sig til helt selvstendige komposisjoner, – ja nyere komponister legger saa stor vekt paa klaverledsagelsen, at flere av dem kalder sine sange – ”Lieder für Gesang und Klavier”.

Av mere kjendte nulevende tyske sangkomponister kan man nævne Richard Strauss, Sigmund von Hausegger, Leo Blech, Erich Wolf og Max Reger.²⁰⁴ Av disse er Richard Strauss igjen den mest kjendte. I sine orkesterverker læner han sig sterkt til Wagner, er ny og ofte interessant, – i sine sanger følger han nærmest efter Schumann, er mer konservativ og konventionel. Det moderne Tyskland har ikke tilført romancen noget nyt, hverken i stil eller indhold. Det har derimot Frankrike. Der er det Debussy, hvis stjerne for tiden staar høiest.

Debussy har kanskje git os den mest originale moderne sang. Hans kunst er en diamentral motsætning til den tyske skole. – Han er mystisk, undefinerbar og ubestemmelig, (lidt for ubestemmelig for en germaner), han har en elegant rytme og merkelige harmonier, er aandrik og typisk galler. Hans sange trænger et omhyggelig studium, hvis de skal forstaaes. – Andre kjendte franske sangkomponister av samme retning som Debussy er Ravel, Aubert, Dukas og Schmidt.

Rusland, som er saa rikt paa udmerkede orkesterverker og operaer, er ikke saa heldig med hensyn til sange. Rachmaninoff, Glière og Arensky har skrevet gode sange, men Ruslands virkelige stemme er endnu kun uttrykt i folkesangen, ikke i kunstsangen. — Merkværdig nok har Italien, det mest operaproduerende land i verden, ikke siden middelalderen frembragt sange av nogensomhelst kunstnerisk betydning. Grunden er, at de

²⁰⁴ Sigmund von Hausegger (1872–1948) østerriksk komponist og dirigent. Leo Blech (1871–1958) tysk dirigent og komponist.

tror sange maa være noget let og populært, a la santa lucia, med andre ord – gatesange, og at det alvorlige tilhører operaen.

England – oratoriets hjem – har aldrig forstaat sangens aand. Om sir Edward Elgar er det blit sagt, at han er som en fisk ute i vandet, naar han befatter sig med sange, og at de er like saa daarlige, som flere av hans orkesterverker er gode.

Skandinavien har hatt meget gode betydelige sangkomponister. Av de mest fremragende nulevende kan nævnes Sinding og Sibelius. Deres romancer hører blandt det beste de har frembragt. Svensken Sjögren er tiltalende, men ikke saa nordisk og karakterfuld som de to førstnævnte – han følger mer efter Tyskland. En amerikansk kritiker sier forresten i en kritik over den nylig avholdte skandinaviske konsert i New York, at han er en beundrer av skandinavisk musik, men har det at indvende mot den, at den er altfor overvældende influert av Tyskland.

Musikkfesten i Kristiania 1914. ”Fantasie” op. 7 nr. 1 uroppføres

I forbindelse med feiringen av grunnlovens 100-års jubileum og den store jubileumsutstillingen i Kristiania tok det nylig stiftede (1912) Norsk Tonekunstnersamfund initiativ til en musikkfest i tiden 1.–7. juni 1914.²⁰⁵ Hurum må ha fått forståelsen av at programmet på en av kammermusikkonsertene skulle bestå av Griegs fiolinsonate op. 12 i G-dur og Johan Svendsens Oktett i A-dur op. 3 samt et av hans verker. Den 13. januar 1914 sendte han et brev til programkomiteens formann, hans tidligere lærer komponisten Iver Holter. Han skriver at Holter og Arvesen kan stå fritt til å velge enten fiolinsonaten eller kvartetten, helst så han at kvartetten ble fremført: ”Jeg overlater til Dem og Arvesen at avgjøre, hvad der skal opføres av mig paa musikkfesten – Sonaten eller Quartetten, – mig blir det omtrent det samme. – Det kan være at Quartetten ville passe bedre ind i programmet ... end to violinsonater og Octetten. Men da jeg selv ikke er helt sikker paa hvilken av de to ville egne sig bedst overlater jeg som sagt avgjørelsen til Dem og Arvesen.”²⁰⁶

²⁰⁵ Programmet på musikkfesten, som bestod av en kirkekoncert, fire orkesterkonserter og tre kammermusikkonsserter, hadde til hensikt å gi et overblikk over norsk musikk (program i NB).

²⁰⁶ Brev i NB, kat. nr. Ms.fol. 3846:4c; brevet er datert ”Berlin 13-I-1914”.

I mars var Hurum sammen med fiolinisten Arve Arvesen og Halvorsen og frue i Berlin.²⁰⁷ Blant annet hørte de Ferruccio Busoni.²⁰⁸ I et brevkort til David Monrad Johansen poststempelt 7. mars skriver Hurum at han syntes Busoni spilte ”udmærket den aften”. Samtidig forteller han Monrad Johansen at han ”sendte Fantasien [Op. 7 nr. 1] til trykning igaar – haaber De skal ha den om 6 uker”.²⁰⁹

Etter at Hurum hadde fått mer informasjon om programsammensetningen til musikkfesten, gjorde han mot slutten av april et fremstøt overfor Holter i håp om at hans klaverstykker op. 4 og de tre første av stykkene i op. 5 også kunne få plass på programmet – stykker som pianisten Nils Larsen hadde på sitt repertoar:

Jeg har hidtil levet i den formening, at der paa musikfesten med undtagelse av Sange kun skulle opføres større verker. Men nu erfarer jeg at der skal opføres en hel del mindre Klaverstykker. – Jeg ville i den anledning spørge Dem om det kunne lade sig gjøre, at jeg kunne faa op de 6 klaverstykker som Nils Larsen har paa sit repertoire og som han har spilt offentlig flere gange i vinter – saa fra hans side er der hvist ingenting iveien.

En avdeling med de 6 Klaverstykker varer 14 Minutter – hvert stykke 2 Min. – med undtagelse av Notre-Dame som varer 5 min.

Jeg ville være Dem meget forbunden hvis De kunne ordne dette for mig.²¹⁰

Ingen av klaverstykkene ble imidlertid fremført.

I et brev datert 3. mai fra Leslie Hurum til Monrad Johansen fremgår det at Hurum hadde sendt David Monrad Johansen den trykte utgaven av op. 7 dagen før, 2. mai, og Monrad Johansen fremførte ”Silhouet” op. 7 nr. 3, den første kjente fremførelse av dette stykket, sammen med ”Notre-

²⁰⁷ Det fremgår ikke av sammenhengen om det dreier seg om fiolinisten Leif Halvorsen eller kapellmester Johan Halvorsen.

²⁰⁸ Ferruccio Busoni (1866–1924), italiensk komponist, pianist, dirigent og musikkteoretiker, spesielt kjent for i årene 1902–09 å ha forberedt og oppført en konsertserie med Berliner Philharmoniker der det hovedsakelig ble fremført samtidsmusikk eller musikk som ikke tilhørte det vanlige konsertrepertoar.

²⁰⁹ Brevkort i NB, Brevs. nr. 573.

²¹⁰ Brev datert ”Berlin 30–IV–1914” i NB, kat. nr. Ms. fol. 3846:4c.

Dame”, op. 4 nr. 1 på en liten konsertturne i Gudbrandsdalen i juli.²¹¹ I brevet forteller hun også at Hurum arbeidet på en ny fiolinsonate (op. 8, verk 13) – de to første satsene var allerede ferdige og Halvorsen²¹² skulle samme dag komme for å spille dem igjennom. Leslie Hurum forsøker å skrive norsk, men det blir en blanding av norsk, engelsk og tysk:

Berlin
44 Düsseldorferstr.
May 3

Kjære Herr Monrad-Johansen,

Hurum har ment at skriver til Dem for længer siden – men han er den værster correspondent i verden – so det faller altid til mig.

Wi er so glad for at de skal kanskje faa stipendium, og komme ud igjen. – Men denne gang maa De bo herute i naerheden.

Hurum sendte Dem ”Fantasie og Rose”²¹³ – igaar. Wis De finde no trykfeil will die skriver om det til os – siden de er naesten umulig at faa et langt arbeider rigtig. Hurum har arbeidet som et hest hele vaaren paa et nyt violin suite. Første to satze er ferdig – 22 side lang [fiolinsonaten i a-moll, op. 8 (verk 13)]. Han er meget fornøiet med arbeider. Han vrimlet med idee. Men jeg gleder mig til at vi reiser snart til Norge. Fordi han er blit so blek fra aller den komponering. – Halvorsen kommer idag for at spier dem, og vi er meget spaent paa at høre worledes den klinger. Jeg sende Dem nogen musik utclip som will kanskje staerker Deres tro mere paa volksmusik – ogsaa en af Sindings critic – som i det heltat er ikke storartet. Will De vaere saa snil at giver dem tilbake igjen.

Hier har vi sommer, varmt og herlig veir – jeg er naesten trist at maate reiser fra det. Men vi glaeder os meget til hoifeld [?]. Jeg har vaert syk igjen so at jeg kan ikke bli til musikfesten men mener at gaa med en gang til Geilo.²¹⁴

Med venlig hilsen til Arvesens og til Dem –
Leslie Wight Hurum.²¹⁵

²¹¹ Et program i David Monrad Johansens utklippbok i NB viser at konsertene fant sted følgende steder i Gudbrandsdalen: Lillehove, Furuheim, Kornhaug og Granheim. Det synes ikke å foreligge anmeldelser.

²¹² Se fotnote 207

²¹³ Her er Leslie Hurum upresis. Opus 7 består av tre klaverstykker, og utgivelsen var delt i to med ’Fantasie’, nr. 1, utgitt separat og ’Rose og sommerfugl’ og ’Silhouet’ nr. 2 og 3 utgitt sammen.

²¹⁴ Hurum hadde en hytte på Geilo; det er imidlertid ikke kjent når han skaffet seg hytten eller hvor lenge han hadde den.

Hurum kom til Kristiania rundt midten av mai.²¹⁶ Som nevnt ble det intet av oppførelsen av de seks klaverstykkene han hadde foreslått overfor Holter til musikkfesten. Og av de to kammermusikkverkene ble fiolinsonaten op. 2 satt på programmet på 3. kammermusikkonsert 6. juni i Logens store sal. Andre kammermusikkverker på konserten var Anders Rachlews fiolinsonate og Johan Svendsens Strykeoktett op. 3 i tillegg til romanser av Kjerulf, Winter-Hjelm, Per Winge²¹⁷ og Per Lasson;²¹⁸ i tillegg fremførte Sverre Jordan²¹⁹ to av sine klaverstykker. Det var fiolinisten Arve Arvesen som spilte Hurums sonate, komponisten satt ved flyglet. Anmelderne var som tidligere positive til Hurums sonate. Charles Kjerulf, som for anledningen hadde overtatt som anmelder i *Aftenposten*, skrev denne gang langt mer utførlig om fiolinsonaten enn han hadde gjort da Leif Halvorsen og Nils Larsen fremførte den i København i oktober 1911:

Saare let og naturligt faldt første allegro – altsammen meget skjønt og pent, men rigtignok ogsaa løbende fare for at blive altfor letbenet og godtkjøbs. Da reddede anden sats 'Andante espressivo' situationen og æren for komponisten. En nydelig og varm stemning steg frem, bringende med sig en duft fra Johan Svendsens romancer, uden at her var mindste tale om efterskrivning. Det var blot tonefaldet, det var ligesom Johan Svendsens musikalske Kristianiamaal, man her med glæde fornåm igjen. Og sidste sats, finalen, lod

²¹⁵ Brev i NB, Brevs. nr. 573.

²¹⁶ Den 23. mai telegraferer Hurum til David Monrad Johansen: "Kom til kaffe 1/2 5. Hurum"; telegrammet er datert "Kristiania 23/5-1914" og oppbevares i NB, Brevs. nr. 573.

²¹⁷ Per Winge (1858–1935), norsk komponist og dirigent. Winge studerte med Winter-Hjelm og Johan Svendsen; i tillegg studerte han ved konservatoriet i Leipzig og med Philipp Scharwenka i Berlin.

²¹⁸ Per Lasson (1859–83), norsk komponist. Lasson studerte harmonilære med Johan Svendsen. Hans meget kjente klaverstykke "Crescendo" viser hans musikalske stil. Han har komponert en samling romanser og et hefte klaverstykker.

²¹⁹ Sverre Jordan (1889–1972), norsk komponist og pianist. Jordan studerte i Berlin 1907–1914 med José Vianna da Motta, Conrad Ansorge og Wilhelm Klätte. Stilistisk har han komponert rundt 100 solosanger, fiolin- og klaverstykker og orkesterstykker i en etterromantisk stil nær Grieg.

en ikke forandre mening. Sonaten var intet mesterverk, men et ualmindelig vakkert løfte. Maatte det blive holdt.²²⁰

Den 23. oktober uroppførte pianisten Birger Hammer²²¹ Hurums ”Fantasie” op. 7 nr. 1 ved en konsert i ”Handelstandens” festsal.²²² Hele op. 7 var utgitt noen få uker tidligere, 10. september. De fleste anmeldere ønsket derfor trolig å sette seg nærmere inn i stykket, for de fleste anmeldelsene etter uroppførelsen er ikke særlig utførlige. Reidar Mjøen bemerker imidlertid i *Dagbladet* at fantasien ”manglet det nyfranske stilpræg som udmerker tidligere arbeider av Hurum”. Hjalmar Borgstrøm i *Aftenposten* er omtrent av samme oppfatning: ”Vistnok spores i dette meget talentfulde opus ... nogen fransk paavirkning. Men i det store og hele har den et tungere germansk præg”. Johannes Haarklou i *Morgenposten* finner fantasien å være ”et agtværdig Arbeide”, men

Tanker, som man ikke let blir kvit, præger den ikke, men Stykket er skrevet med stor Omhu og indeholder likesom Sindings Saker Passager, som imponerer rent klanglig, og som Klaverspillere er glad i. Idethele føler Nutidens Pianister sig sterkere dragne av det, der er til størst Ære for deres tekniske Færdighet. Man være dybt imot en saadan Retning, – Faktum er den, og dette er Grunden til, at Debussiader kultiveres; de er kjedelige at høre paa, men interessante for Fingrene, som faar sin Applaus.

I Stockholm får Hurum en meget blandet mottagelse. Anmeldelsene av klaverfantasier op. 7 – er Debussy på vikende front?

I begynnelsen av november 1914 reiste Hurum til Stockholm. *Tidens Tegn* for 1. november forteller at Hurum skulle spille ”sin skjønne violinsonate sammen med violinisten Julius Ruthström i akademiets store sal” 4. november. Avisen forteller også at fra Stockholm ”gaar reisen til Berlin, hvor han opholder sig til mars maaned.”

²²⁰ *Aftenposten* 7. juni 1914.

²²¹ Birger Hammer (1883–1858), norsk pianist utdannet med Martin Knutzen og Arthur Schnabel (1882–1951).

²²² I tillegg til å uroppføre Hurums fantasi, uroppførte Hammer også ”Fem Studier og Skizzer” av Christian Sinding i tillegg til å fremføre Debussys ”Suite bergamasque” for første gang i sin helhet i Norge.

Hurum kom til Stockholm fra Berlin. Dette fremgår av et brev poststemplet i Berlin 30. november fra Leslie Hurum til David Monrad Johansen (se nedenfor). I brevet skriver hun at hun og Hurum, som hadde fått forståelsen av at Monrad Johansen på denne tiden skulle komme til Berlin for å studere, hadde ventet på ham i Berlin til 1. oktober. Når Hurum hadde reist fra Kristiania etter musikkfesten, er imidlertid ikke kjent. Også *Tidens Tegn* forteller at Hurum arbeidet på en ny fiolinsonate.

I omtalen før konserten skriver den svenske avisen *Nya Dagligt Allehanda* den 3. november at Hurum og Ruthström skulle medvirke ”vid Elsa Rydin-Öbergs konsert om onsdag i Musikaliska akademien”, og at man ville få ”tilfalle at lära känna en af det unga Norges mest lofvande kompositörer ... Hurum har nyligen återkommit till Norden efter flera års utländska studier, och detta är hans första framträdande i Sverige.”

Konserten anmeldes i de fleste Stockholms-avisene. Selv om det fantes et par-tre positive anmeldelser, var de aller fleste anmelderne reserverte til Hurum både som komponist og pianist. Hovedinnvendingen mot sonaten var at den stilmessig lå langt tilbake i tid. I enkelte anmeldelser skinner det imidlertid igjennom at publikum har vært begeistret. I *Nya Dagligt Allehanda* skriver anmelderen 5. november at sonaten minnet så mye om Gades stil at man skulle tro at komponisten var en av Gades elever. Om Hurums klaverspill heter det at ”komponisten själf gaf det på öfverflödande passageverk rika pianopartiet en rätt grumlig tolkning.” Signaturen ”O. M-s” i *Svenska Dagbladet* fant at til tross for ”ett briljant framförande” var det vanskelig å fatte interesse for sonaten:

Prägeln af ”modo antico” var här oafsiktig, gammaldags musik til form och innehåll, et habilt elevarbete med osmälta intryck från opera och konsertsal, Carmenrytmer, Grieglåtar, Wieniawskiminnen o. d., tyvärr utan et sammanbindande personligt element. Stycket er dock tacksamt för instrumenten och af viss effekt, som delvis kan förklara dess framgång i komponistens hemland. Den välvilja, hvarmed det här mottogs, var säkerligen mest ägnad utförandet, särskildt som tonsättaren själf återgaf pianostämman och därvid visade sig som duktig pianist.

Anmelderen (signaturen "H. G-t") i *Stockholms Dagblad* er omtrent av samme oppfatning: "Kompositören är ung och hans komposition ännu yngre ... Såsom ett ungdomsprodukt visar den starka anklanger af andras musik, i den första satsen af Grieg, i den sista af Sinding. Verket var mer violinistiskt än pianistisk tacksamt; åtminstone under kompositörens egna händer hade pianot en tunn klang." I *Social-Demokraten* levner signaturen "G.L." Hurum liten heder som pianist:

Denna sonat var hr. Hurums debut i Sverige både såsom komponist och pianist. Och jag kan tyvärr ej konstatera någon större framgång på någotdera området. Det var et habilt verk, med välgjorda detaljer. Men Griegs och många andra hädansovna mästars anda spökade över allt, och något eget av hr. Hurums fanns icke att upptäcka. Hr. H. hade dessutom gjort klokare i att låta någon annan spela pianostämman. Ty med så slarvig rytm och så energilöst anslag gjorde han sitt verk ingen heder.

Også komponisten Wilhelm Peterson Berger i *Dagens Nyheter* syntes at sonaten manglet originalitet: "Med kompositören vid pianot blev den påtagligen så bra utförd som tarvades för at konstatera dess nästan fullständige brist på egen uppsyn. Det var Grieg och Sinding och allmän folkton hela tiden."

Det fantes imidlertid også vennlig stemte anmeldere. Signaturen "C.G.N." i *Aftonbladet* skriver at sonaten "röjer anlag för frisk melodik och folklig, norsk läggning, en stil som inte är alldeles obekant genom förebilderna Griegs och Sindings kompositioner". I *Svenska Morgonbladet* synes "—dr—" at sonaten "röjde ej obetydeliga anlag, ehuru komponisten ennu syntes sakna förmågan at utveckla sina ideer." Velvillig er også "Orvar" i *Aftontidningen*. Han fant at Hurum "med smak utförde pianopartiet. Sonaten är ledigt skriven i kända norska efterklanger, men röjer ännu en aktningsvärd debutants osäkra steg på skådebanan. Utförandet beredde nyheten ett välvilligt mottagande."

Tilbake i Berlin skrev fru Hurum den 30. november, som nevnt ovenfor, et brev til David Monrad Johansen der hun forteller at i Berlin er det masse god musikk å høre, selv om alt som fremføres for tiden bare er tysk musikk. I Berlin merket man dessuten slett ikke krigen. Planen var å bli i Berlin frem til sommeren. Denne gang skrev fru Hurum på tysk; selv om hun er bedre i tysk enn norsk, er hun langt fra feilfri:

Ich habe auf Ihnen gewartet bis den 1st. October. Hier haben wir es sehr gut, ruhig und friedlich. Niemand werden traumen das Deutchland ein krieg fuhr. Von Musik ist auch nicht so wenig. Blutner, Philharmonie, Nikisch und Strauss sind latig [?] Schnabel²²³ und Busoni sind ofter zu hören. Aber natürlich nur Deutsch classic Musik kommt auf dem program. Jeden zwei wochen soll Hurum jetzt Trio spielen mit Pastor Ording²²⁴ – ein sehr sympatisch Man und Gloesen²²⁵ und ein Holänder. Wir haben es eigentlich sehr amusant gehabt. Und allen finden Berlin niemals so angenehm wie eben jetzt.

Hurum arbeidet viel und scheint in guter Humor zu sein. Wir denken bis Summer hier zu bleiben. Ich glaube in kein Stellen in Europe kann man so bequem leben, und ich habe Deutchland immer geliebt.

Bitten grussen Sie Arvesens so vieler Mal von uns. Mit vieler Grussen an Sie auch von Hurum.

Leslie Hurum

Kort etter brevet til Monrad Johansen den 30. november var sendt, har Hurum og hans kone fått høre fra slektninger i Norge at det nå var klart med Monrad Johansens reise til Berlin. Av brevet de sendte Monrad Johansen den 15. desember, fremgår det at de trodde at det var like før han kom til Berlin. Også denne gangen er det fru Hurum som skriver. Hun viser en nesten moderlig omsorg for Monrad Johansen med tilbud om både

²²³ Artur Schnabel (1882–1951), østerriksk pianist.

²²⁴ Hans Nielsen Hauge Ording (1884–1952), dr. teol. og professor ved Universitetet i Oslo; han var prest for den norske menighet i Berlin i 1914. Bjarne Brustad forteller ganske kort om ham i sin bok *Liv og virke i ord og toner*, Oslo 1964 s. XLIIIff, men uten å opplyse hvilket instrument Ording spilte.

²²⁵ Det dreier seg trolig om Christian August Gløersen (1895–1922) fra Eidsvold som studerte komposisjon med Leo Schrattenholz ved høyskolen i Berlin 1912–14 og klaver med Curt Börner samme sted 1914–15.

hjelp til å finne et sted å bo og gode råd ellers – Hurum ”attesterer” brevet ved å føye til en liten hilsen til slutt:

Berlin
Dec. 15

Kjaere Herr Monrad Johansen.

Glædelig Jul og Lykkelig Nytaar. Jeg høre fra frue Munthe-Kaas at Sie sollen nach Berlin reisen. Wollen Sie nicht das ich soll für ihnen eine Zimmer bestellen. Ich kenne viel – und sehr billig. Wir haben es sehr gut – spielen Trio oft med Pastor Ording – ein sehr angenehmes jung Man und ein Holländer. Sie müssen auch mit ... [?] Busoni für zwei Tagen. Sie müssen ihre Pass unternehmen haben bei dem Deutches Consulate und dürfen kein Brief kein Paket för andre mitbringen. Goldschmidt,²²⁶ Lehrinne [?], Schnabel, Zadora,²²⁷ Lamond²²⁸ und vieler andere sind hier – so sie können sehr vorteilhaft studeren glaube Ich.

Vielere Grusse
Leslie Hurum.

Glædelig Jul
og velkommen til Berlin!

Venlig Hilsen
Alf Hurum.

Nøyaktig når Monrad Johansen kom til Berlin, er ikke kjent, høyst sannsynlig kom han først på høsten 1915.²²⁹

I desember kom fire utførlige anmeldelser av op. 7. Tre anmeldere nevner at den ny-franske innflytelse er sterkt avdempet, nærmest

²²⁶ Det er usikkert hvem fru Hurum sikter til. Muligens kan det dreie seg om den tyske musikkforfatteren Hugo Goldschmidt (1859–1920) som hadde vært assisterende direktør ved Klindworth-Scharwenka-konservatoriet i Berlin 1893–1905.

²²⁷ Michael Zadora (1882–1946), polsk-amerikansk pianist og komponist.

²²⁸ Frederick Lamond (1868–1948), skotsk pianist og komponist.

²²⁹ Hva grunnen var til at Hurum og hans kone trodde at David Monrad Johansen skulle reise utenlands for å studere på dette tidspunkt, fremgår ikke av kildene; to ”Ausweiskarte” i Monrad Johansens utklippbok i NB viser at han ble innskrevet på ”Königliche akademische Hochschule für Musik in Berlin” først den 13. oktober 1915 og utskrevet derfra den 15. april 1916.

fraværende. Det oppfattes som noe positivt. Enkelte av anmelderne har innsigelser mot fantasiens kompositoriske utvikling – man får følelsen av verket ikke er gjennomarbeidet nok. En usignert anmeldelse i *Tidens Tegn* den 20. fremhever at Hurum ”efter endel vellykkede forsøk i nyfransk manèr”, har ”vendt tilbake til den enklere, klassiske tone, som præger hans violinsonate. Og han forstaar at finde eiendommelige melodiske uttryk, karakteristiske tonefald, der ganske umiddelbart gjør sig gjældende. De vidner smukt om hans naturlige komponistbegavelse, om evner, som ikke behøver at ty til rariteter for å markere sin individualitet.” I *Verdens Gang* 20. desember skriver Trygve Torjussen om op. 7 nr. 1 at

fransk paavirkning spores litet i denne fantasi. Derimot gjør Chopin sig behagelig gjældende et par ganger – kun i forbigaaende. Musikalsk set regner jeg ikke fantasien til det bedste jeg kjender av Hurum. Et verk paa 15 sider trænger en viss utvikling – en slags kulmination, som den litt sagtmodige slutning heller ikke helt retfærdiggjør. Hurum har imidlertid ogsaa sendt ut et par andre klaverstykker, deriblandt en ’silhouet’ som jeg hvad melodisk spontanitet og friskhet i opfindelsen angaar sætter langt høiere. Det er igrunnen en staselig, litt nationalfarvet gammel menuet med en frisk og morsom rytmik. ’Rose og sommerfugl’ er ogsaa et ganske virkningsfuldt klaverstykke.

Hjalmar Borgstrøm vier Hurum bred plass i sin anmeldelse i *Aftenposten* 22. desember:

Debussys indvirkning er i meget sterk aftagende. At der fremdeles kan findes gjenklang af fransk aand, vil formentlig ingen bebreide den talentfulde komponist. Hurums musik giver indtryk af let og sorgløst arbeide. Derved lettes den første forstaaelse; men senere tænker man: Dersom bare komponisten havde gjort sig større umage, vilde han sikkert kunnet udtrykke sig morsommere. Fantasien med sine mange arpeggierede akkompagnementsfigurer minder undertiden fjernt om Mendelssohns klaverstil. Endel stivhed i melodiføringen bør fremdeles paapeges. Der tilbydrager ogsaa saadanne kjedelige passager som dem for høire haand i tredje, syvende og tiende takt på første side. Men i stykkets løb støder man ogsaa paa mange behagelige overraskelser. En meget vakker melodi er det lille thema i Des-dur, som henimod slutten gjentages i F-dur. Den synkoperte ledsagelse fremhæver den melodiske skjønhed. Det hele er taknemlig at foredrage. Det andet hefte indeholder to mindre kompositioner. ’Rose og sommerfugl’ er virkningsfuld ved en god klaverbehandling og fornøielige kontraster. ’Silhouet’ er det mindst betydelige stykke. Dog finder man ogsaa her indtagende velklang.

En usignert anmeldelse i *Morgenbladet* 16. desember konstaterer at op. 7 nr. 1 ”allerede er kjendt fra Konsertsalen, hvor den klang udmerket og vandt megen Anerkjendelse ved sin gode Klaversats. I det andet Hefte har han tegnet en Rose og en Sommerfugl, den første ved en enkel liten Melodi, – hvorfor i Moll? – den anden ved et lekende perpetuum mobile. Det andet Stykke er en noget ubestemmelig ‘Silhouet’.”

Hurum flytter tilbake til Norge; fiolinsonaten op. 2 i Minneapolis og Berlin

Hurum sa opp sin leilighet i Düsseldorfstrasse 44 fra juni dette året. Det fremgår av et brevkort poststemplett 22. mars 1915 fra Leslie Hurum til David Monrad Johansen. Her forteller hun at Hurum hadde avsluttet fiolinsonaten, op. 8, og at det hadde vært en urolig tid i Berlin denne vinteren. Krigen (Første verdenskrig) hadde vart i knapt åtte måneder og selv om slagmarkene var langt unna Berlin, kan man lett tenke seg at man følte uro og usikkerhet. I tillegg hadde Hurum hadde hatt problemer med magen og var blitt operert. De hadde vært sammen med komponisten Fartein Valen og tenkte på en tur til syden til vinteren:

Kjære Monrad Johansen.

Wi laester i avis at die spielter Hurums stykke so nydelig paa Frøken Sandvigs concert.²³⁰
Wi glaedet os meget.

Sonaten er ferdig – men nu maa den viler en tid – Hurum er ganske traet, han har arbeidet meget paa den – og hat en vaemlig mavehistorie og operation.

Komme de ikke? Vaer dag det har ringt har jeg troed det var Dem. Vi har hat det meget urolig [?] i vinter – og det er en interesanter ding at vaer i Berlin under krieg. Wi er meget sammen med Wahlen, men hans ny sonata har vi hat vanskelig at lae...[?] – man er meget

²³⁰ Sangerinnen Ingeborg Sandvik ga en konsert hos Br. Hals den 16. mars under medvirkning av den svenske komponisten Sigurd von Koch og David Monrad Johansen. Monrad Johansen opptrådte delvis som akkompagnatør og delvis som solopianist. Alene fremførte han Hurums 'Notre-Dame' op. 4 nr. 1, 'Akvarel' op. 5 nr. 3 og 'Chanson' op. 4 nr. 3 i tillegg til en av Griegs humoresker fra op. 6, 'Solfager og Ormekongen' fra op. 17 og 'Røtnamsknut' fra op. 72.

sympatisk og klug.²³¹ Hammer²³² og von Reuter²³³ skal spille Alfs sonata Thursday. Worledes gaa det med deres egen musik. De ved jeg tro paa Dem – jeg har mangan nynet Thema i Deres sonata. Die liker jeg so godt. Allen snakket begeistret om deres pianospiel.²³⁴

Hilse Arvesens – vi glaeder os forfaerdelig til at høre ham spille ny sonata. Vi har sagt of leilighed vor til Juni – og taenker at reiser Sydover til naeste vinter. Jeg har en laengsel efter varme og sol. Jeg haaber De er Tysk ...[?], for vi er det – vaeldig – især Alf – Tusind hilsen

Leslie Hurum.²³⁵

Reisen til syden er trolig en tur til Roma som Fartein Valen forteller om i et brev fra Berlin datert 21. mars, 1915, til sin mor og sin søster Sigrid. 20. mars hadde Hurum og frue vært på visitt hos Valen og foreslått at han skulle bli med dem til Roma. På grunn av krigssensuren skriver Valen på tysk: ”Gestern nachmittag hatte ich einen Besuch von Hurum und Frau. Ich habe Tee gegeben und es war sehr nett; sie sind auch ein Paar Stunden geblieben. Sie fahren zum Herbst nach Rom und haben mir den Vorschlag gemacht mitzugehen, wozu ich natürlich grosse Lust habe, wie Ihr wisset. Sie werden Ende September zurückfahren...”.²³⁶

23. mars forteller Hurum i et brevkort til Monrad Johansen hvor Monrad Johansens bror i Amerika kan få kjøpt hans fiolinsonate. Av kortet fremgår det at den var fremført i Minneapolis, noe Hurum syntes var

²³¹ Fartein Valen oppholdt seg i vårhalvåret 1915 i Berlin – frem til begynnelsen av juni. Sonaten som Leslie Hurum nevner, kan enten dreie seg om Valens klaversonate op. 2 som var utgitt i 1914, eller fiolinsonaten op. 3 som han hadde arbeidet på en lengre tid. Han fortsatte på sonaten etter å ha kommet til Berlin i 1915 og gjorde den ”foreløpig ferdig dette året” slik Olav Gurvin forteller i sin bok *Fartein Valen. En banebryter i nyere norsk musikk*, Oslo 1962, s. 52ff.

²³² Trolig Birger Hammer, pianist (se ovenfor).

²³³ Fiolinisten Florizel von Reuter (1890–1985), komponist og fremragende amerikansk fiolinist, elev av Émile Sauret, César Thomson og Henri Marteau.

²³⁴ Hvem Leslie Hurum sikter til med navnet ”Allen”, er ikke kjent. Kan også være en skrivefeil fra Leslies side for ”alle”.

²³⁵ Brevkort i NB, Brevs. nr. 573.

²³⁶ Brev i NB, Brevs. nr. 277. I et brev fra Valevaag den 22. juli til fru Mohr fremgår det at Valen ikke reiste til Roma. Brev i NB, Brevs. nr. 357.

”meget morsomt”. Litt pussig er det at han gratulerer Monrad Johansen med hans debutkonsert:

Gratulerer med Deres meget vellykkede Debutkonsert – de Kritikker jeg læste var udmærkede – min søster skriver at De spilte mine stykker saa nydelig på Fr. Sandviks concert – hun sagde Notre-Dame klang saa pompøst.²³⁷

Naar De skriver til Deres bror neste gang – saa sig at min Sonate kan faaes hos alle musikhandlere i Amerika – Det er bare at bede musikhandleren skrive til Norsk Musikforlag eller Oluf By’s musikhandel, Christiania, Norge, – saa vil han faa de eksemplarer han bestiller.

Jeg synes det er meget morsomt at sonaten blev spillet i Minneapolis.

Vær saa snil at hilse Arvesen og Frue fra mig. –

Med venlig Hilsen

Deres forb.

Alf Hurum.²³⁸

I sin utklippsbok har Hurum tatt vare på to avisutklipp fra aviser i Minneapolis, men beklageligvis uten å oppgi hverken tidspunkt eller avisenes navn. Utklippene finnes sammen med andre utklipp fra 1914, og det er derfor mulig at fremførelsen kan være den som Monrad Johansen har fortalt om. Av avisomtalen fremgår det at sonaten ble spilt på en konsert i First Baptist Church av fiolinisten Walter Scott Johnson og pianistinnen Mrs. Charles S. Hardy. Verket ble godt mottatt i begge avisene. I den ene er imidlertid omtalen svært kort: ”Three movements of the Hurum Sonata in F [!] for piano and violin served to display the talents of Mrs. Charles S. Hardy and Walter Scott Johnson, who showed keen musical insight and admirable technical equipment. The interpretation of the melodious second

²³⁷ Hvorfor Hurum kaller dette for Monrad Johansens debutkonsert, er uklart – den hadde, som nevnt, funnet sted 20. oktober 1913 slik det fremgår av f. eks. Borgstrøms anmeldelse i *Aftenposten* og anmeldelsen i *Morgenposten*. Ingen anmeldelser omtaler konserten den 16. mars som noen debutkonsert for Monrad Johansens vedkommende – se f. eks. *Aftenposten*, *Morgenbladet*, *Morgenposten* og *Tidens Tegn* for 17. mars.

²³⁸ Brevkort i NB, Brevs. nr. 573, datert ”Berlin 23–III–1915”

movement was notably good.” Den andre avisen gir en fyldigere omtale og opplyser forøvrig at sonaten har vært spilt i USA en gang tidligere:

An interesting novelty was the sonata in F [sic!] for violin and piano by Alf Hurum, a work only once before performed in this country. Hurum is a Norwegian composer of independent means, who publishes and distributes himself the works from his pen. As a composer he is modern, without being an ultramodernist. His sonata proved a bright and scholarly work of much melodiousness, although the themes interchanged more freely than they were blended or developed.

Walter Scott Johnson spilte sonaten i USA også ved senere anledninger; i sesongen 1916–17 fremførte han både sonaten og var primarius i forbindelse med fremførelse av Hurums strykekvartett i Minneapolis, Montana og Chicago.²³⁹

Som det fremgår av fru Hurums brevkort til Monrad Johansen 22. mars, skulle fiolinsonaten op. 2 fremføres i Berlin kort etter. Konserten fant sted 25. mars, og i tillegg til fiolinsonaten ble også ”Fantasie”, op. 7 nr. 1, fremført. Det var pianisten Birger Hammer som var konsertgiveren, men han hadde alliert seg med fiolinisten Florizel von Reuter og sangeren Max Mensing.²⁴⁰ Konserten, som var en norsk aften, fant sted i Bechstein-Saal under beskyttelse av den norske ambassadør von Ditten og ble gitt ”zum Besten notleidender deutscher Musiker in Berlin.”²⁴¹ Hurums sonate innledet konserten etterfulgt av op. 7 nr. 1. I tillegg spilte Hammer ”Serenade” og ”Ballade” av Agathe Backer Grøndahl, Max Mensing sang fem sanger av Sinding, men uten at titlene er oppgitt i programmet;

²³⁹ Trykt konsertoversikt i Hurums utklippbok i NB.

²⁴⁰ Det har ikke vært mulig å fremskaffe opplysninger om sangeren Max Mensing. Florizel von Reuter (1890–1985) am. fiolinist, elev an Émile Sauret, César Thomson og Henri Marteau.

²⁴¹ Program i Hurums utklippbok i NB.

deretter fulgte Griegs fiolinsonate nr. 3 i c-moll op. 45 og ”Konzerttuden” og ”Oktavetuden” av Edmund Neupert.²⁴²

Mottagelsen av Hurums musikk i Berlin ble mer positiv enn i Stockholm. Anmelderen, Leopold Schmidt, i *Berliner Tageblatt* skriver 31. mars at det dreide seg om ”natürliche, formenvolle Musik, nicht ohne Ansätze zu Eigenem.” I *Berliner Lokal-Anzeiger* skrev Paul Ertel 27. mars at ”das wertvollere Objekt, die Sonate, ist als Opus 2 ausgegeben; es handelt sich also offenbar um die Schöpfung eines blutjungen Musikers. Von diesem Gesichtswinkel aus betrachtet erscheint das Werk als starke Talentprobe, zumal der Satz recht geschickt gemacht und die Form sogar sehr gut gewahrt ist. Das gleiche gilt der Fantasie.” I *Beilage zur Vossischen Zeitung* den 30. mars skriver signaturen ”M. M.”: ”Die in dieser Sonate niedergelegte Musik gemahnt an Edvard Grieg (doch ist Grieg reicher und interessanter), Ihr Wohlklang bereitet einen angenehmen Ohrenschaus, ohne daß sie irgendwie tiefere Eindrücke vermittelt ... Über eine Phantasie F-Moll für Klavier läßt sich im ganzen dasselbe sagen.”

Utgivelser som ble utsatt: fiolinsonaten i a-moll, op. 8, og *Eksotisk suite*, op. 9

Som nevnt ovenfor var Hurum ferdig med sin andre fiolinsonate, op. 8 i a-moll, i mars. Han hadde planlagt å utgi den i løpet av året, men den kom først i 1916.²⁴³ I tillegg gjorde Hurum ferdig strykekvartetten op. 6 til utgivelse dette året, men også for dette verkets vedkommende ble det utgitt

²⁴² Edmund Neupert (1842–1888) norsk pianist. Neupert studerte ved Theodor Kullaks klaverinstitut i Berlin. Neupert er mest kjent for å uroppføre Edvard Griegs ”A-moll -konsert” op. 16 i 1869, en konsert som er tilegnet Neupert.

²⁴³ Som det fremgår av kilde M og N i verkfortegnelsen er årstallet for copyright i trykkforeleggene endret fra 1915 til 1916.

først året etter.²⁴⁴ Ut over dette gir kildene grunnlag for å tro at Hurum bare komponerte ett nytt verk i 1915 – *Eksotisk suite*, for fiolin og klaver op. 9 (verk 14). Suiten er etter alt å dømme komponert før Hurum flyttet fra Berlin i juni. Antagelsen støtter seg på det Bjarne Brustad skriver i sin selvbiografi der han forteller at han under studietiden i Berlin 1915–16 var med ”Alf Hurum til Universitetsbiblioteket der og sammen med ham” hadde båret ”hjem til Hurum i Düsseldorfstrasse samlinger av gamle indiske og kinesiske melodier. Jeg var ham behjelpelig med utvalg og bearbeidelse av stoff til hans Eksotisk suite for fiolin og klaver som vi også spilte sammen i manuskript.”²⁴⁵ Op. 9 er i alle fall i det store og hele blitt ferdig i versjon for fiolin og klaver i løpet av 1915, for Arve Arvesen og Hurum uroppførte verket i Odda 7. januar 1916.

Høyst sannsynlig flyttet Hurum og hans kone til Josefinegaten 15 i juni 1915; her hadde de 2. etage til sin disposisjon, mens Hurums mor bodde i første.²⁴⁶ Kildene forteller imidlertid intet om det ble noe av turen til Roma. I september var han imidlertid i Kristiania – den 18. sendte han et brevkort til Monrad Johansen og inviterte ham til Josefinegaten noen dager senere: ”Vil De gjøre mig den fornøielse at spise aften hos mig i Josefinegate 15 Tirsdag den 21. September kl. 7 3/4.”

På et eller annet tidspunkt i 1915 har Hurum besøkt Fredriksvern²⁴⁷ ettersom et av hans signerte bilder har følgende tittel og datering: ”Sommerhus i Fredriksvern – 1915” (B3). For resten av året har kildene ingen opplysninger.

²⁴⁴ Som det fremgår av kilde I1, I2, I3 og I4 i verkfortegnelsen er årstallet for copyright i trykkforeleggene endret fra 1915 til 1916.

²⁴⁵ Brustad: *Liv og virke i ord og toner*, Oslo 1964, s. LXXIII.

²⁴⁶ Dette har Sigrid Schaanning, Hurums niese, datter av Hurums søster Aagot, opplyst til forfatteren.

²⁴⁷ Fredriksvern er Norges første hovedstasjon for marinen i Stavern i Vestfold, påbegynt i 1750 og oppkalt etter kong Fredrik V.

1916–1924: Viktige år som komponist — Mot det norrøne

Komposisjonsaftener i Bergen med verker skrevet av en sund sjel og et varmt hjerte

Hurums første komposisjonsaften fant sted 4. januar 1916 i Konsertpalæet i Bergen og var en ren kammermusikkraft. Han hadde alliert seg med fiolinisten Arve Arvesen, og sammen fremførte de fiolinsonaten i d-moll, op. 2, og fiolinsonaten i a-moll, op. 8. I tillegg fremførte Arvesen sammen med Victor Schuster,²⁴⁸ Harald Heide²⁴⁹ og Wilhelm Gonnæs²⁵⁰ strykekvartetten i a-moll, op. 6. Fremførelsen av fiolinsonaten op. 8 var en uroppførelse. Strykekvartetten hadde vært gjenstand for en del endringer og oppførelsen i Bergen er den første kjente oppførelsen av den reviderte versjonen. Konserten måtte gjentas 9. januar ”paa mange og indtrængende Opfordringer” som *Morgenavisen* skrev den 10. Da ble fiolinsonaten, op. 2, erstattet med *Eksotisk Suite* op. 9 (verk 14).

I avisenes fyldige forhåndstaler ble det fremhevet at Hurum opptrådte i Bergen for første gang, at konserten inneholdt en uroppførelse og at konserten utelukkende bestod av kammermusikkverker – en sjeldenhet.²⁵¹ Til tross for dette var konserten tynt besøkt noe en av avisene ga det svært dårlige været skylden for. Anmelderne ga konserten bred omtale, og enkelte synes å la sin entusiasme nærmest løpe av med seg. Det er allikevel verd å legge merke til at essensen av selv de mest lovprisende anmeldelsene ligger på linje med den nøkterne og saklige vurderingen som komponisten Sverre Jordan gir. Han har riktignok enkelte innvendinger, men slutter sin anmeldelse med å understreke at de verker han fikk oppleve

²⁴⁸ Victor Schuster (1877–1952), tsjekkisk-norsk fiolinist – i en årrekke konsertmester i Musikselskapet ”Harmoniens” orkester.

²⁴⁹ Harald Heide (1876–1956), norsk dirigent og komponist.

²⁵⁰ Wilhelm Gonnæs (1868–1925), norsk militærmusiker og cellist.

²⁵¹ Se f. eks. *Bergens Tidende* 3. januar 1916.

denne kvelden ”er skrevne utav en sund sjæl og et varmt hjerte og utgjør et meget værdifuldt bidrag til vor norske musikk-literatur.”

Signaturen ”A. P.” lar sin begeistring få fritt løp i avisen *Arbeidet* 5. januar. Han omtaler strykekvartetten mer enn sonatene. Etter å ha gjort oppmerksom på at fiolinsonaten, op. 2, hadde vært fremført i Bergen tidligere, skriver han at vårt land ikke vil ha vansker med å opprettholde sine rike musikalske tradisjoner ettersom det finnes så mye talent innenfor den yngre garde – ”vi maaske gaar en ny musikens stortid i møte.” Om Hurum skriver han at han

maatte tænke paa Alladdin-typen; saa lekende let lykkes alt for denne kunstner. Her er intet søkt i uttryksformen, alt er saa fylt med musik, at det er som det falder fra himlen ned i hans fang, og han bare har at øse av det, som blir git ham. Temaerne er saa rike, saa overdaadig rike, at her blir ingen fristelse til at spinde dem ut til yderligheter.

Dette gjælder begge sonaterne og i end høiere grad den pragtfulde kvartet, hvis rigdom paa skjønne motiver og overraskende uttryk fylder en tilhører saa sterkt med stemning og sand musikalsk glæde, at der intet rum blir for tvil paa at her at staa overfor den benaadede musiker, det skabende geni. Dette er sterke ord. Men hvem kan ogsaa staa imot scherzoen og andantinoen i kvartetten, eller Andante doloroso i sonate nr. 2?

Signaturen ”O. E. H.” i *Morgenavisen* 5. januar er ogsaa opptatt av kvartetten mer enn av sonatene:

En Komposition som den Kvartet vi igaaftes fik høre, rager meget høit op. Den er sikkert og fast bygget baade fra Indholdet og Formens Side. Fra først til sidst fængsler den Tilhørerne enten det nu er de elegiske Strengene som anslaaes eller det friske Humør [som] faar raade. Det var ialfald for Undertegnede meget af en Begivenhed at Høre Alf Hurums Kvartet i A-Moll.

Og saa den Udførelse den fik!

Signaturen ”I. M.” i *Bergens Anonce-Tidende* skriver blant annet at

i Alf Hurum lærte vi igaar ogsaa en selvstændig, meget dygtig og interessant Pianist at kjende.

Hans Kompositioner bærer Bud om en rig Begavelse, om en frodig Fantasi og Temperament; der er ikke noget søgt eller opkonstrueret over dem, det er en fantasifuld

Kunstners Tanker, som med talentfuld Evne og Dygtighed er git en sikker Form og Stil. Baade hans Sonater og i Strygekvartetten overraskedes man over den unge Musikers modne Stilsans og hans udmerkede Motivbehandling.

Haakon Mo har en meget lang og overstrømmende anmeldelse 5. januar i *Folkets Avis* og konstaterer at

Konserten blev en begivenhet! ... At komponisten har faat megen ros for sin D-moll sonate som gjentagne gange er blit opført ogsaa i utlandet, er forstaaelig; men der er ikke tvil om A-moll sonaten, som fik sin første opførelse igaar, er endnu gedignere.

Den frie behandling av temaet i første sats – som gjentokes i sidste, er utformet paa en glimrende maate og andanten gjemmer i sit skjød en stille længsel, en forventning om alt det deilige, som endnu skal komme, og glider med næsten andagtsfuld stilhet over i scherzoen hvis skarpe rytme aapner døren for alle de lekende stemninger der gjennemstrømmer finalen ...

Samspillet bar præg av en intim instudering. Komponisten sat selv ved klaveret og kunde derfor dirigere det slik, at alle finesser blev frembaaret fint og gjennemsigtig som krystal ...

Kvartetten i A-moll var sidste nummer. Den var ogsaa ny for os. Ak, kunde vi bare faa høre den igjen saa snart som mulig!

For et deiligt tema! Og glimrende var utformingen. Instrumentationen var fri for alt tyngende draperi, men hadde et let og gjennemsigtig klædebon der avrundet og fremhævet formerne.

Melodien føres frem unisont, klinger fra alle 4 instrumenter utilsløret, saa tages den op av de forskjellige stemmer, bløtere, mere tildannet. Man merker at en varsom haand ordner tonerne i folder om de skarpe kanter.

Under hele melodien, kvartetten igjennem, ligger der et folketonepræg, og det fængsler os straks. Folketonen har det med sig at den kalder paa vort følelsesliv og individualitet. Den er født midt i det daglige liv, som en frigjørelse for det, der fylder vor tanke.

Og hr. Hurum har forstaat at utnytte det prægtige motiv slik at vi alle bare ønsket: Aa, spil den om igjen!

I *Bergens Aftenblad* innleder signaturen ”K. S.” 5. januar med å skrive at det ikke er dagligdags at en komponist ”slaar til Lyd i Koncertsalen med 3 voluminøse Opus: to Sonater for Violin og Piano og en Strygekvartet” og fortsetter:

Man merker strax, at den anden Sonate, op. 8 i A-Moll, er fra samme Haand og Aand. Begge er præget af en frisk og naturlig flydende Melodiøstet. Den nordiske Kraft i Udtryk og Rytme synes at have Resonansbund fra norsk Folkemusik, og det kommer ikke mindst frem i de cantabile Dele; disse har baade glad og lys lyrisk Stemning med finstemte Overgange til de dunkle Tøners Drøm.

Begge sonater giver Indtryk af Klarhed og Sammenhæng i Udformningen ...

Ny for os var ogsaa Kvartetten i A-Moll ... Det er nok et Musikverk, man vil faa høre oftere. Det har baade sprudlende Lune og effektfulde, varierende Indfald ...

I *Bergens Tidende* samme dato skriver signaturen ”est” at

Hr. Hurum er en ”elegant” komponist. Hans musik – saaledes særlig kvartetten – har optat i sig toner fra alle verdens kanter, dekoreret med norske ”Farver”. Den eier stor rigdom paa melodier, som trænger sig ind hos alle og enhver og er utstyret med mange gode og pikante indfald og er i høi grad effektiv og frisk. Man slipper at sitte i filosofiske spekulationer, men kan uten anstrengelse hengi sig til fornøielsen over at høre vakker og morsom musik.

Efterat ha hørt den nye violinsonate bare engang og ogsaa tildels paa grund av de akustiske forhold igaar er det vanskelig at dømme om den betegner nogen større utvikling i forhold til den første som paa kort tid er blit i høi grad populær blandt musikydkere. Den syntes dog paa mange punkter at være vel saa vægtig og inholdsrik. – Særlig maatte man fæste sig ved den skjønne langsomme sats.

I *Gula Tidend* 5. januar har anmeldelsen et anstrøk av reserverthet, men anmelderen har funnet gullkorn:

Det kann ikkje godt vera anna en at 3 sonatar etter ein anna av same komponist vil kjennast noko einslita. Elles tykkjest det oss at Hurums kompositionar ikkje er rike paa sermerkte elder framspringande motiv, helder ikkje ser megtig rytme, men der er kvila i dem, egalitet og ballance og ein nobel tone. Soleis vil me ser nemna andanten i a-mollsonaten og chanzonetta i kvartetten fyr delikat tone. Elles var kanhenda hans scherzo baade i a-mollsonaten og kvartetten mest markande ved liv og originalitet, og der var og tykkjest oss, mest magt i rytmen.

Komponisten Sverre Jordans vurdering i *Samfundet* samme dato er preget av nøkternhet. Han har enkelte innvendinger til kvartetten og til siste sats i fiolinsonaten i a-moll. Hovedinnvendingen mot kvartetten gjelder dens altfor homofone preg, mens innvending mot siste sats i fiolinsonaten nr. 2

er at den ganske enkelt ikke passer sammen med de foregående tre satsene. Essensen av anmeldelsen er likevel svært positiv – de tre verkene er velskrevne, melodirike, sikkert formet og dermed lettilgjengelige. Jordan innleder med å takke Arve Arvesen:

Vort musikpublikum skylder Arve Arvesen stor tak fordi han formidlet os bekjendtskapet med de tre udmerkede kammermusikkværker av Alf Hurum ...

Hurums tre nationalfarvede arbeider har den store fordel at være melodirike, velklingende, sikkert formede, og følgelig let tilgjengelige. Best er utvilsomt hans bredt anlagte sonate nr. 2, med den morsomme scherzo, der er en liten perle; – kun skade at den livskraft og inspiration som har drevet Hurums pen i de tre første satser svigter ham i den siste, hvis karakter likesom ikke passer til de øvrige tre. Den første sonate har en ikke saa utpræget fysiologi som nr. 2, men dens satser er til gjengjæld mer av samme støpning. Mindst vellykket forekommer mig kvartetten op. 6 at være, trods de mange morsomme indfald og pikante klangvirkninger. Hurum arbeider her forliten i kvartetstil, – for homophont; man savner kontrapunktik og der bydes de enkelte instrumenter for faa opgaver.

Men trods alle smaa indvendinger gir Hurums arbeider bevis for, at de er skrevne utav en sund sjæl og et varmt hjerte og utgjør et meget værdifuldt bidrag til vor norske musikk-literatur.²⁵²

En stemningsfull uroppførelse av *Eksotisk suite* på Haukeland sykehus

Før komposisjonsaftenen ble gjentatt 9. januar besøkte Hurum og Arvesen Haukeland sykehus den 6. Her ga de en liten konsert for pasientene. Det er ved denne anledning at *Eksotisk suite*, op. 9 (verk 14) ble oppført for aller første gang i Norge.²⁵³ Ettersom konserten var av privat natur, kan uroppførelsen derfor først anses å ha funnet sted da de fremførte suiten ved en konsert de ga i Odda dagen etter. *Bergens Tidende* gir besøket på Haukeland en stemningsfull omtale 7. januar. Man kan få forståelsen av at et besøk av denne art var uvanlig på sykehuset:

²⁵² *Samfundet. Organ for Arbeiderdemokraterne, Det radikale folkeparti* 8. januar 1916.

²⁵³ I sin bok *Liv og virke i ord og toner*, Oslo 1964, s. 73 forteller Bjarne Brustad om en tidligere oppførelse; den har etter alt å dømme funnet sted privat i Berlin – se nærmere under verk 14 i "Verkfortegnelse".

Saa kom de da, alle de syke ved 1/2 6–6-tiden. Elevatorene gled ustanselig op og ned; sykesenger rullet paa gummihjul gjennom korridorerne; patienter paa krykker kom gaaende; andre saaes med hvite gazebind om hodet eller forbundne arme; patienter av begge kjøen og i alle aldre; patienter, som kom like fra et friskt uteliv, og patienter, som var tæret av lang tids sykdom. Alle søkte de lise for stundens kvide eller avveksling fra tunge ensomme timer i musikkens tryllende magt.

Det var et sjeldent publikum, Arvesen og Hurum hadde igaar, med utsyn over megen menneskelig lidelse. Men aldrig har disses musik naaet frem til tilhørernes sjæl som her. Det saa man paa de skinnende øine; det hørte man i bifaldet, som klang likesom saart fra de svage hænder. Og kunstnerne følte sin musiks magt, hvad der atter kastet glans over deres foredrag.

Programmet var: Eksotisk suite av Alf Hurum; to melodier av Thv. Lammers; Liebeslied av Kreisler; Norsk dans av Joh. Halvorsen.

Spillet klang herlig i de store rum og den ivrige men svake klapp fra de syke var dog sterk nok til at fremkalde ekstranumre. Over 100 patienter fik glæde sig ved konserten.

På konserten i ”Folkets Hus” i Odda 7. januar fremførte Hurum og Arvesen fiolinsonaten i a-moll, to melodier av Lammers, Kreislers ”Liebeslied” og ”Norsk Dans” av Halvorsen i tillegg til Hurums *Eksotisk suite*» op. 9.²⁵⁴ De to korte anmeldelsene som Hurum har tatt vare på i sin utklippsbok, går ikke inn på de enkelte verker, men gir en situasjonsbeskrivelse: ”Konserten igaar var ikke saa godt besøkt, som den burde ha været. Der var nemlig ikke overfylt hus. Men vi tror ikke vi tar feil, naar vi uttaler, at hver eneste tilhører i salen følte sig aandelig løftet og beriket. Det blev en straalende tonefest. Vi bør være Odda Concertforening taknemlig for at den ved sit stræv skaffer os slike feststunder som igaarkveld.” En annen like begeistret omtale lyder: ”Konserten som violinisten Arve Arvesen og pianisten Alf Hurum gav i Folkets hus igaarkveld vart ei hugnadstund av dei sjeldfengde. Kunstnarane tryllte lyden med sitt spel, so folk hadde slett ikkje hug til aa ganga heimatt. Der

²⁵⁴ Program i Hurums utklippsbok i NB.

var mykje fagning og fleire framkallingar. Tilslutt laut dei gjeva umframtnumer. Huset var fullsett.”²⁵⁵

Om konserten i Bergen 4. januar ikke hadde samlet så godt hus, gjorde bergenserne skam på dette ved matineen i Koncertpalæet søndag 9. januar til tross for dårlig vær også denne dagen.²⁵⁶ Programmet var det samme som ved konserten den 4. bortsett fra at fiolinsonaten nr. 1 i d-moll var erstattet med *Eksotisk suite*, op. 9. Denne konserten vies naturligvis ikke like mye spalteplass som den den 4. januar. Om op. 9 skriver signaturen ”O. E. H.” i *Morgenavisen* at ”den Sikkerhed, som præger Komponisten, bærer ogsaa disse Melodier Vidnesbyrd om. De var baade eiendommelige og vakre og klang brilliant i den udmerkede Udførelse.” Anmelderen i *Bergens Aftenblad* skriver at ”det nye Nummer ‘Exotisk Suite’ for Violin og Piano, der med sine karakteristiske Melodier og ganske egenartede enkle og tillige farvede Udstyr virker særdeles fængslende, tog varmt Bifald.” Sverre Jordan skriver i *Samfundet* den 12. januar at ”Arvesen–Hurum matinéen søndag hadde samlet udmerket hus ... Ny for denne konsert var Hurums: Eksotisk suite – et arbeide, der ved sine iørefaldende melodier og fine orientalske stemning vil vinde sig mange venner, hvor det blir hørt – og som ogsaa fortjener at bli spilt ofte.”

Hurums første konsert med egne komposisjoner i hovedstaden – kammermusikk og klaverstykker: den raffinerte ultramodernist, klanggourmèten og impresjonisten med fullt hus

Hurums komposisjonsaften i Kristiania fant sted i Brødrene Hals’ konsertlokale for fullt hus 3. februar 1916. Også den ble en betydelig fremgang. I tillegg til de to fiolinsonatene som han og Arvesen fremførte og strykekvartetten spilt av Arvesen, Hans Hansen, Olaf Eriksen og Otto

²⁵⁵ De to sitatene er hentet fra utklipp i Hurums utklippsbok i NB; det har ikke vært mulig å finne noe om konserten i de aviser som ble utgitt i Odda.

²⁵⁶ *Arbeidet* (Bergen) 10. januar 1916.

Buschmann, fremførte Nils Larsen klaverstykkene op. 4 og de tre første stykkene av op. 5. I anmeldelsene fremheves den stilblandingen man finner i Hurums musikk. En innvending er at man kan savne musikalsk dybde i hans verker, men dette oppveies langt på vei fordi man tydelig merker at han søker etter sitt eget tonespråk, en søken som er på vei til å nå sitt mål. I *Ørebladet* 4. februar skrev Ulrik Mørk at

Alf Hurum leverede et stort Slag igaar. Lad det være sagt med det samme: Han feirede over hele linjen ... Et Hovedtræk ved hans Kompositionstalent er den Lethed, hvormed han finder Udtryk for sine Tanker ... Nu er det vistnok saa, at hans Form ofte er mere fuldendt, end Indholdet er dybsindig. Men naar han engang finder hjem til sin egen personlige Stil, vil han nok komme til at sætte kraftige Spor i norsk Musik. Foreløbig vakler han mellem hjemlige-nationale Themaer i afdæmpet Grieg-Stil, som i Sonate Op. 2 for Piano og Violin, en decideret nyfransk Stil som i Klaverstykkerne Op. 4 og 5, og en udenlandsk folkelig Stil som i Strygekvartetten Op. 6. I hans nye Sonate for Piano og Violin, Op. 8, finder man alle disse Ingredienser, tilsat med en god Portion Sindingsk Pathos.

I *Dagbladet* samme dato tegner Reidar Mjøen innledningsvis et bilde av hva man etter en slik seier må kunne forvente av Hurum i fremtiden:

Ung norsk musik feiret en stor seier hos Hals igaaraftes, hvor Hurum gav sin første konsert med egne kompositioner. Sjelden har en norsk komponist i saa ung alder avlagt en saa sikker og utvilsom talentprøve. Især et verk som kvartetten, som sluttet konserten, lover overordentlig meget. Den varsler bl. a. om symfonikeren Hurum som sikkert ikke lar længe vente paa sig. Den brede og kraftige linjeføring i hans kompositioner, og deres rigdom paa malende klangfarver, tyder vel ogsaa paa at han eier musikdramatisk anlæg. Skjøndt Hurum endnu væsentlig er lyrikeren, den instrumentale lyriker, er der ingen grund til at tro, at han ikke ogsaa kan skrive for sangstemme og scene. Hans musik viser stor alsidighet ... Der ligger en merkbar modning, ikke minst i formel henseende, mellom de to violinsonater, opus 2 og opus 8. Den siste var en nyhet i programmet. A-moll sonaten er et mer helstøpt arbeide end sonaten i D-moll. Temaerne er bedre utarbeidet, den rytmiske og melodiske uttrykksmaate knappere og sikrere, komponisten ødsler ikke saa ubekymret med tonerne som i begynderarbeidet. Ogsaa A-moll sonaten er særtegnat ved en frisk og syngende melodiøsitet, men melodikken er her av ædlere karakter end i første sonate, hvor den iblandt falder i det altfor populære. Første sats gjorde sig best igaar. De smaa klaverforspil som indleder slutsatsen og andanten er overordentlig smukke. Men begge satser taper noget i interesse hen mot slutten, hvor de bevæger sig i litt for almindelige

vendinger. ... Hurum falder saa at si i to deler eller kategorier som komponist. I klaverstykkerne den raffinerede ultramodernist, klanggourmèten og impressionisten, som mest kun spekulerer i utsøkte og dristige harmoniforbindelser; i sonaterne melodikeren, den sundt og kraftig, litt "borgerlig" følede melodiker med norsk præg. I kvartetten synes motsætningerne at være heldig sammenarbeidet. Komponisten staar frit til alle sider. En indsmigrende melodiositet er her forenet med en dristig og bizar klangfantasi, og selve kvartetstilen er behandlet med stor frihet og selvraadighet. Sterkest virker vel første sats, som helt igjennem skjøn og henførende musik, og den fint formede og charmante "Andantino". Men ellers er der i hele stykket knapt en vending som er likegyldig eller triviell ... Komponisten blev hyldet med en hel række fremkaldelser.

4. februar skriver Per Reidarson i sin anmeldelse i *Tidens Tegn* blant annet om fiolinsonaten i a-moll at komponisten forener

norske og orientalske sympatier ... til et eiendommelig samvirke. I første sats kjender man igjen de Hurumske karaktertræk fra D-moll-sonaten, nu har de sterkere konturer og holdningen er myndigere, men den ungdommelige sødme og ynde har i adskillig grad maattet vike for uttryk av refleksjon og vilje. Andantesatsen har noget av tempereret orient over sig, scherzoen er til gjengjæld utpræget norsk henimot halling og springdansvirkninger og siste sats er en moderat blanding av hjemland og "eksotisme". Sonaten som helhet viser større djervhet i form og kompositionsmidler end op. 2. Violinstemmen staar godt til det virkningsfuldt pianistisk, men næsten helt homofont utarbeidede klaverparti.

Til kvartetten har Reidarson den innvending at den er for lite polyfon, en innvending som ogsaa andre anmeldere hadde. Allikevel skriver han at "i det store og hele tat var ... konserten trods disse faglige indvendinger meget interessant. Den viste os de talentfulde resultater av en ung komponists kamp for at vinde frem til et helt personlig præg. Endnu er ikke maalet naadd, men Hurums musik viser, at man har al grund til betydelig forventninger."

I *Morgenbladet* samme dato peker V. H. Siewers på at

noget skarpt skaaret Fysiognomi har Hurum vistnok ikke, man faar ikke rigtig Grep paa en bestemt utformet Personlighet, som har fundet sin sikre egne Vei utenfor de Steder, hvor andre har vandret før ham. Tvertimot hører man kjendte Stemninger og Vendinger fra flere

Kanter, saaledes baade Grieg, Svendsen og Sinding. Men Hurum er en Eklektiker med stor Smag og Kultur, og desuten har han en ganske ualmindelig Evne til at uttrykke sig musikalsk. Det synes ikke at volde ham det ringeste Besvær at behandle disse store Former ... Ny var kun Amoll Sonaten, der er holdt i samme Stil som Dmoll Sonaten, men forresten betegner [den] en øket Landevinding. Meget vakker er Andanten, og Finalen er karakterfuld.

Johannes Haarklou i *Morgenposten* 4. februar er også positiv, men ”vil straks gjøre opmerksom på en Besynderlighed ved Hurum: Naar han skriver for Piano solo, da spaserer han paa Paris’s Boulevarder, men i Sonaterne sværmer han ute i Hurumaaserne. Hvor er han bedst hjemme? ... De to nyeste Verker ‘Sonate’ og ‘Kvartet’, begge i A-Moll, staar langt over den første sonate. Alt klinger og over det hele er en velgjørende Friskhet.”

Hjalmar Borgstrøm har i sin anmeldelse 4. februar i *Aftenposten* en del råd til den unge komponist – han vil så gjerne se hans begavelse ”i full straaleglans.” Om fiolinsonaten op. 8 skriver han at

nogen egentlig overraskelse bereder denne nye sonate vel ikke. Den aabenbarer neppe nye sider af komponistens talent. Men den bereder heller ingen skuffelser. Tvertimod finder man ogsaa her de samme store fortrin som før, og rigtignok tillige de samme svagheder.

Alf Hurum synes at komponere uden besvær. Hans musik flyder let i vakker og afvexlende melodistrøm. Hans tankegang indordner sig ganske selvfølgelig i klare former. Tilhøreren faar altid en behagelig følelse af tryghed; man føres paa en jevnt banet vei, som aldeles ikke er uinteressant, selv om den ikke fører til store ukjendte udsigter. Paavirkningen fra Grieg og delvis Svendsen er tydelig merkbar. For en del har Hurum ogsaa modtaget indflydelse fra den nyeste franske skole med Debussy i spidsen. Herfra synes han dog nu at emancipere sig, hvad der efter min mening udelukkende kan blive til hans fordel, især da han uden tvil har egenart at bygge videre paa.

Med Hurums kompositionsteknik kan jeg ikke ganske forsone mig. At det kontrapunktiske apparat er temmelig beskedent faar være en sag for sig. Men hans anvendelse af brudte akkorder, metriske figurationer, synkoper osv. er efter min kunstanskuelse for letvindt. Hans betydelige talent vilde komme bedre til sin ret ved en rigere og fyldigere bearbejdelse. Ogsaa med hensyn til motivvalget burde han vistnok søge dybere i sit indre. Nu glæder vi os over, at hans begavelse lyser; men vi vilde saa gjerne se den i full straaleglans.

26. mars kom den første oppførelsen av *Eksotisk Suite* i hovedstaden. Det skjedde på en konsert som fiolinisten Leif Halvorsen ga sammen med pianistinnen Dagny Knutsen. Som medspiller i *Eksotisk suite* hadde han imidlertid fått med seg Hurum. Bare noen få dager tidligere, den 17. mars, hadde hovedstadspublikummet fått en første smakebit av op. 9 da Bjarne Brustad og Birger Hammer fremførte 'Rektah'.²⁵⁷ Etter Hurum og Halvorsens fremførelse skriver Ulrik Mørk i *Ørebladet* 30. mars at "den mest underholdende Del af Aftenen blev Alf Hurums nye *Eksotisk Suite* med Komponisten ved Flygelet. Den er med stor Smag og Dygtighed bygget over en Række sælsomt klingende Motiver fra det fjerne Østen ... Suiten gjorde stor Lykke". I *Morgenbladet* samme dag synes V. H. Siewers at "suiten er et nyt Vidnesbyrd om Hurums flydende Kompositionsevne og virker høist eiendommelig fjernt og fremmedartet." Johannes Haarklou i *Morgenposten* er også positiv: "I den eksotiske Suite for Violin og Piano demonstrerede Alf Hurum paa ny sit udmerkede Klangtalent." I *Dagbladet* skriver Reidar Mjøen at op. 9 dreide seg om "nogen høist særegne og originale musikfantasier, i den udmerkede og artistisk sikre komposition, som man er vant til fra denne haand. Smaa pitoreske dansescener vekslende med smægtende melodiintermezzi av orientalsk eller ialfald pariserorientalsk stemning." Hjalmar Borgstrøm er begeistret i *Aftenposten* 30. mars: "Hurums begavelse dækkede fuldstændig den lille form. Man fik høre en række veldudførte, pikante og eiendommelige miniaturbilleder. Begge instrumenter er meget godt behandlet og smelter sammen til en solid helhed. Suiten gjorde stor lykke hos publikum, og efter mange fremkaldelser blev et par satser gjentaget."

8. august kom den første kjente oppførelse av 'Fra en gammel klosterhave', op. 10 nr. 1 (verk 15 nr. 1). Det var David Monrad Johansen

²⁵⁷ Program i Ulrik Mørk-samlingen i NB, men det fremgår imidlertid ikke om det dreier seg om stykke nr. 1 eller nr. 3 som begge har tittelen 'Rektah'; av Hurum fremførte de også fiolinsonaten op. 2.

som fremførte stykket på en konsert i Mosjøen.²⁵⁸ Senere på året – i september–oktober – hadde Nils Larsen stykket som et av sine solonumre på en Norgesturne med danserinnen Lillebil Krohn.²⁵⁹ Da stykket ble fremført første gang i hovedstaden den 18. oktober, var anmeldelsene hverken mange eller lange. David Monrad Johansen skrev i *Norske Intelligenssedler* at det var en ”henrivende virkning” i Larsens gjengivelse. I *Morgenbladet* karakteriserer V. H. Siewers det som ”meget stemningsfuld”, og i den usignerte anmeldelsen i *Aftenposten* står det at stykket ”gjorde stor lykke”.

O. M. Sandvik anmelder fiolinsonaten i a-moll, op. 8. Viktige råd fra Norges fremste musikkforsker

I to artikler under fellestittelen ”To sonater” i *Norsk Musikerblad* i august og september 1916, henholdsvis nr. 8 og 9, har O. M. Sandvik en grundig gjennomgang av Fartein Valens klaversonate op. 2 og Alf Hurums fiolinsonate op. 8. Før han går igjennom Valens sonate poengterer Sandvik i innledningen at det i norsk musikk etter det han betegner som ”vore ‘klassikere’”, har vært en ”mangel paa melodisk og harmonisk spirekraft” fordi den norske folktones ”særprægede mundart” ikke har ligget de yngre komponisters hjerte så nær som hos klassikerne. ”Et særsyn er det jo at 2 omfangsrige sonater skal kunne se lyset omtrent samtidig hos os. Der var neppe meget at vælge imellem naar det gjaldt en nærmere omtale av større verker fra seneste tid.” Grunnen til at Sandvik tar for seg disse sonatene er ”at disse to arbeider – paa meget forskjellig vis – i høi grad interesserer undertegnede som repræsentanter for nye kræfter i norsk musik”. Omtalen av Hurums sonate innleder med å henvise til at han allerede i 1913 påviste

²⁵⁸ Se en trykt oversikt over oppførrelser og presseuttalelser i Hurums utklippbok i NB. Ingen av de to avisene som dekket Mosjøen – ”Nordlands Folkeblad” og ”Helgelands Tidende” har anmeldelser.

²⁵⁹ Lillebil Ibsen, f. Krohn (1899–1989), norsk danser og skuespiller; debuterte som danser i 1911 og som skuespiller i 1915.

at Hurum var et talent som ga ”betydelige løfter”, løfter som han ”paa en vis” allerede har innfridd. Han kommer inn på Hurums eklektiske holdning og ”de vidt forskjellige stilarter han dyrker”, noe som gjør ham til en komponist i ”sterk gjæring”. Han understreker at ”den lekende lethet som præger hans utarbeidelse” likevel ikke kan overbevise ham om ”at den valgte form er den eneste mulige” – han savner ”en dypere polyfoni”. Etter en gjennomgang av sonatens enkelte satser uttrykker han at ”det man kunne ønske begge disse – saa overmaate forskjellige – tonedigtere er et favntak av mor jord i Norge, en styrkedrik av den kilde som heter norsk folketone.” Dette vil i så fall, mener Sandvik, bli ”det nye i norsk musik, – det hvortil jeg tror fremfor alle Valen er bestemt til at bidrage.” Når det gjelder Hurum, går Sandviks hovedinnvending ut på at han ennå ikke tror Hurum ”er helt sikker paa sin uttrykksmaate.” Han er ikke overbevist om at Hurums ”lekende lethet” i den musikalske utarbeidelse, gjennomføringen, gir verket den nødvendige tyngde. Fremfor alt mangler han den dypere polyfonien og – det gjelder både Hurum og Valen – i tillegg til det favntaket og den styrkedriken som finns i det nasjonalt norske.

Alf Hurums navn har allerede en god klang. Som i min oversigt ”Nyere norsk musik” (Nordmandsf. for 1913) nærmere paaviste gav dette komponisttalent med engang betydelige løfter. Paa en vis kan hr. Hurum sies allerede at ha indfriet dem. Der er hos ham allerede en sikkerhet i formen, i valg av motiver og en sund begrænsning som er sjelden at paatræffe. Ikke mange vilde kunne præstere en saadan grad av eklektikerens kjølige ro i beundringen for forbillederne, som hr. Hurum viser. Han kan hente en metode fra Debussy, men i benyttelsen av dennes tekniske virkemidler blir han dog sig selv. Ting som ’Notre dame’ og ’Chanson’ er gjort med avgjort eleganse og sikkerhet.

Men det som for mig endnu gjør Hurum til en mand i stærk gjæring, er de vidt forskjellige stilarter han dyrker, stilarter saa direkte hinanden motsatte at det synes underlig om de i længden skulde kunne trives som billeder for rørelser i det samme sind. Hans violinsonate nr. 2 (op. 8) er baade i slegt med Grieg og med Debussy. Den eier for saavidt Hurums personlige præg som han ogsaa her i fuldt mon er plastisk sikker, aldrig ror sig for langt ut, aldrig taper sig i drømmerier.

Men trods al beundring for Hurums talent maa jeg bekjende, at jeg tror han endnu ikke er helt sikker paa sin uttrykksmaate. Den lekende lethet som præger hans utarbeidelse kan ikke overbevise mig om at den valgte form er den eneste mulige, den som følelsens varme

fremdriver med naturnødvendighet. En dypere polyfoni mener jeg ogsaa maa til om hr. Hurum skal kunne faa utløst hvad der bor i ham av musikskatte. De store former vil forbli ham fremmede, om ikke en saadan utvikling foregaar.

Ellers er der nok at beundre i hans sidste stykker.

Violinsonaten nr. 2, opus 8 begynder med en frisk og rik sats i a-moll. Det første energiske tema er prægnant i melodisk og rytmisk henseende, det glir naturlig over til et bløtere stemningsbillede som staar godt til flugten i det første. Pianoledsagelsen er virtuosmæssig behandlet, i stadig skiftende figurer uthævende den letflygtende klare violinstemme. Hurums lethed for at finde uttrykk og derved undgaa det kjedsommelige kommer frem f. eks. i gjentagelsen av dolce-motivet oktaven under; den besnærende melodi faar her en ny interessant utglidning. God polyfoni utmerker den følgende sammenstilling av hovedtemaet og et vakkert f-moll-mellemspil, hvorefter en fortreffelig omdannelse av nævnte mellemtema optræder mer energisk i violinens dobbeltgrep, paa en helt ny maate belyst av piano-løpene. Saa følger efter en briljant overgang hovedtemaet i omforming maestoso i pianopartiet, mens violinen faar en mer ledsagende rolle, dog av megen vekt og virkning. Under den videre utvikling av alle disse temaer lægger man særlig merke til den mægtige basgang der hvor hovedtemaet (ved bogstav L) stumpvis intrær i forskjellige tonearter, og violinens oktavfigurer bidrar til at gi tonebilledet monumentalitet. I den noget Griegske farvede avslutning vinder et tidligere opdukkende sprættent tema fornyet interesse. Piano og violin kappes om at vise sin evne til at prise livet og glæden.

Efter en "Andantino doloroso", en ypperlig harmonisering av et vakkert tema, der dog ikke videre utdypes – følger en "Scherzo" i meget fornøielig harmonisk utstyr, med en national slaattetone som hovedparti. Den forstørrede kvart er slaattemusikens kjernesundeste karakteristikum, men folkedansmotivet selv er litt for almindelig. Teknisk set er satsen utmerket, og den viser baade kraft og humor. Man lægge f. eks. merke til den ganske underfundige overgang til hovedmotivet (omkring bogstav F).

Sidste sats optas væsentlig av et lidenskabelig tema, der indføres efter en vakker "andantino patetico". Det er sangbart, og det behandles med megen virtuositet, likesom det belyses ganske kraftig. Men sidste sats kan dog ikke – alle ytre egenskaper tiltrods – maale sig med første del av sonaten.

Mit indtryk av Hurum efter dette arbeide kan nærmest sammenfattes saa: En god bygmester, vel fortrolig med alt materiale, en melodiker som aldrig staar fast, men med en farlig forkjærlighet for visse vendinger i temaerne, og hvem det letflytende er av større verdi end det slaaende uttrykk for det som rører sig i sindet. Stort talent, men endnu av mer ytre virtuos end poetisk søkende art.

Begge to, Valen og Hurum, er utprægede kunstnere, de kjæmper med stoffet, og hvad den sidstnævnte angaar være det langt fra mig at undervurdere den blanke form som er blit resultatet av denne kamp. Det man kunde ønske begge disse – saa overmaate forskjellige – tonedigtere er et favntak av mor jord i Norge, en styrkedrik av den kilde som heter norsk folketone. Hvad er det som gjør f. eks. 'Vaaren' av Grieg saa usigelig gripende? Er det ikke den sublime enkelhet hvormed hjertets overmaal av tungsind og vemod gir sig uttrykk?

Netop som i den norske folketone hvor lidenskapen dirrer under den mest plastiske utformning. Helt hjem til norske landskap – det er hvad jeg ønsker de to talenter. Fra de sidste aar er der flere tegn paa at det norske opkomme begynder at sprudle. Og det blir det nye i norsk musik, – det hvortil jeg tror fremfor alle Valen er bestemt til at bidrage.

Fiolinpedagogenes pedagog, Leopold Auer, på besøk i Norges hovedstad; Hurum medvirker sammen med en av Auers elever, fiolinisten Toscha Seidel

I september ga den 16-år gamle russiske fiolinisten Toscha Seidel, som Hurum har tilegnet op. 9, tre konserter i ”Den gamle Logen” i Kristiania. Årsaken til at den unge fiolinisten var i Kristiania, var at hans lærer, Leopold Auer, fra 1915 til 1918 oppholdt seg lengre perioder i byen.²⁶⁰ I *Ørebladet* for 9. august fortelles det at professor Auer ”3 Dage i Ugen møder ... sine ca. 30 Elever, hvoraf mange er kommet helt fra Amerika, Rusland og alle andre Verdens Lande”. I månedskiftet august–september ga Toscha Seidel, Jascha Heifetz og Leopold Auer tilsammen ni konserter i byen,²⁶¹ og på Seidels 3. og siste konsert den 8. september medvirket Hurum i sin fiolinsonate op. 2 i d-moll. Ikke alle aviser anmelder den 3. konserten, men i *Aftenposten* står en usignert omtale som forteller at ”koncerten fik forøget interesse derved at komponisten Alf Hurum medvirkede ved flyglet i sin bekjendte første violinsonate som han spillede sammen med koncertgiveren under sterk applaus.” *Morgenbladet* skriver at ”verket blev mottat med sterkt Bifald og flere Fremkaldelser”, og Ulrik

²⁶⁰ Leopold Auer (1845–1930), ungarsk fiolinist og pedagog; var 1868–1917 leder av fiolinklassene ved konservatoriet i St.Petersburg. Auer studerte blant andre med Joseph Joachim 1861–1863. Etter råd fra Anton Rubinstein ble Auer ansatt som professor i fiolin ved konservatoriet i St.Petersburg. Han hadde ikke en stor fiolintone, men ble kjent for et meget uttrykksfullt og poetisk spill. Auer hadde hender som var noe deformerte hvilket førte til at han ikke kunne være borte fra instrumentet mer enn et par dager ad gangen. Han er aller mest kjent for sin pedagogiske virksomhet og er kjent for svært mange av det 20. århundrede største fiolinister – Mischa Elman, Jascha Heifetz, Nathan Milstein og Efrem Zimbalist.

²⁶¹ 28. og 30. august samt 4. september spilte Jascha Heifetz; 1., 5. og 8 september spilte Toscha Seidel og den 11., 16. og 17. spilte Leopold Auer. På konserten den 16. fremførte Auer og pianistinnen Wanda Bogutzka-Stein Griegs tre fiolinsonater. Se Ulrik Mørk-samlingen 1915–16 s. 159. Konsertene var omfattet med betydelig interesse i Kristiania.

Mørk i *Ørebladet* er svært begeistret: ”Sonaten blev noget af det aller ypperste som den talentfulde Violinist har ladet os høre. De to kunstnere blev fremkaldet atter og atter.”

På Musikkonservatoriets musikkafte den 20. september kom den første kjente fremførelse av ’Rose og sommerfugl’, op. 7, nr. 2 (verk 12 nr. 2), spilt av Barbara Saxlund. Det foreligger imidlertid ingen anmeldelser av konserten.

På samme måte som Hurums første fiolinsonate ble bragt ut til det musikkinteresserte publikum over store deler av landet, ble også fiolinsonaten, op. 8, satt på et turneprogram. Som det fremgår av den trykte presse- og konsertoversikten i Hurums utklippbok i NB, hadde pianistinnen Mary Barratt Due og fiolinisten Henrik Due fiolinsonaten med på en Norgesturne dette året, og de fremførte verket på et 20-talls konserter. Foruten i Nord-Norge og i Trondheim²⁶² fremførte de op. 8 også i Haugesund (30. september), Stavanger (1. oktober), Kristiansand (4. oktober), Skien (7. oktober) og i Horten (12. oktober).²⁶³

Den 7. november medvirket Hurum ved sesongens første soaré i Kammermusikkforeningen i Grand Hotels Rococosal der han sammen med Arve Arvesen fremførte fiolinsonaten op. 8.²⁶⁴ Knappe to uker senere opptrådte han sammen med en annen av Leopold Auers elever, rumeneren Max Rosen, også han bare 16 år gammel. Sammen spilte de *Eksotisk Suite*, op. 9. Bare to aviser omtaler Max Rosens konsert, og bare én nevner

²⁶² *Musikbladet* nr. 37 for 13. september 1916 skriver at ”Mary Barratt Due er med sin Mand, Violinisten Henrik Due paa Konsertreise i Nordnorge. De spiller bl. a. ogsaa Alf Hurums Sonate for Violin og Piano [op. 8 i a moll].” I *Musikbladet* nr. 41 for 11. oktober fortelles det at de to kunstnerne hadde ”git en vellykket Konsert paa Hjemturen fra Nordland” i Trondheim.

²⁶³ Se følgende aviser: *Haugesund Avis* (annonse den 29/10, anmeldelse den 2/10), *Stavanger Aftenblad* har anmeldelse den 2/10, *Christiansands Tidende* har anmeldelse 5/10, avisen *Fremskridt* i Skien har en annonse konsertdagen den 7/10 og anmeldelse ved signaturen ”A. M.” den 9/10, *Hortens Avis* har en notis den 6/10 som forteller om konsert den 12/10.

²⁶⁴ Programmet for soaréen står på s. 155 i utklippbindet for årene 1915–16 i Ulrik Mørk-samlingen i NB, feilaktig limt inn på siden som inneholder programmer og anmeldelser for august.

Hurums verk. I *Norske Intelligenssedler* skriver David Monrad Johansen at han ikke kan si seg fornøyd med Rosens fremførelse av *Eksotisk Suite*:

Max Rosen [er] paa ingen maate den rette tolker av denne høist intime og karakteristiske musik som Hurum med dyp forstaaelse av de eiendommelige motivers inderste væsen her har fremtryllet. Denne violinvirtuos synes det nemlig at være like meget enten han spiller Wieniawski, Paganini eller – Hurum.

Suiten gjorde dog, likesom de øvrige numre, der laa bedre for en violinist av Max Rosens karakter, megen lykke og baade komponist og eksekutør fremkaldtes flere gange.

Studier i St. Petersburg

Etter konserten med Max Rosen reiste Hurum til St. Petersburg. I den nevnte selvbiografiske skissen forteller Hurum at han forlot Kristiania i oktober sammen med sin kone. De reiste gjennom Sverige opp til Haparanda i nord-Sverige, gjennom Finland til St. Petersburg. Han hadde en ekstra håndkoffert med seg. Den tilhørte den norske stat og var blitt pakket i utenriksdepartementet med post til den norske legasjon i St. Petersburg. Hurum var nemlig også kurer og hadde kurerpass. Men for Hurum var den egentlige hensikten med turen å studere instrumentasjon og russisk musikk. Han kontaktet professor Auer som ga ham et brev til komponisten og direktøren for konservatoriet i St. Petersburg, Alexander Glazunov, som ordnet så han fikk studere instrumentasjon med Maximilian Steinberg²⁶⁵, komponist og svigersønn til Nikolaj Rimsky-Korsakov. Hurum studerte med Steinberg en time pr. uke frem til mars – ved begynnelsen av den såkalte ”Februarrevolusjonen”. En av de andre kildene som gir opplysninger om oppholdet i St. Petersburg, er ”Musikkens verden”s 2. utgave fra 1963 som gjengir det Hurum også har fortalt om oppholdet. I tillegg til å opplyse om hvorledes han kom i kontakt med Maximilian Steinberg, fremgår det at møtet med Stravinskij's musikk har

²⁶⁵ Maximilian Steinberg (1883–1946), russisk komponist og elev av Rimskij-Korsakov. Steinberg var professor i komposisjon og instrumentasjon ved konservatoriet i St.Petersburg. Ble kjent for sin utgivelse av Rimskij-Korsakovs lærebok i instrumentasjon.

gjort et like sterkt inntrykk på ham som hans møte med Debussys. Disse to – Debussy og Stravinskij – i tillegg til Grieg er de komponister som har hatt størst betydning for ham:

Da jeg kom til Petrograd (Leningrad) i 1916, oppsøkte jeg professor Leopold Auer og spurte om han kunne anbefale meg en lærer i instrumentasjon. Han svarte, at den som best kunne råde meg i så henseende var Glazunov,²⁶⁶ direktør for statens konservatorium og berømt komponist. Auer ga meg et introduksjonsbrev til ham. Glazunov var meget elskverdig og anbefalte meg å studere med komponisten Maximilian Steinberg. Denne var Rimskij-Korsakovs svigersønn og yndlingselev og ble senere direktør for konservatoriet. Han studerte med Rimskij-Korsakov samtidig med Stravinskij ... På det tidspunkt da jeg kom til Petrograd, hadde jeg allerede gjennomgått en utvikling og hadde nådd frem til en personlig stil, så det jeg lærte av Stravinskij var mest i det tekniske, som instrumentasjon og fargelegning.

På en konsert i Petrograd i 1916 hørte jeg musikken til Stravinskij's ballett "Ildfuglen". Jeg kjente hverken hans navn eller hans musikk, da han den gang var ukjent utenfor Russland.²⁶⁷ Denne oppførelse var en stor overraskelse. Ikke siden jeg i Paris flere år tidligere hørte Debussys musikk hadde noe slikt hendt meg. Her var virkelig noe nytt. En slik bruk av instrumentene hadde jeg aldri hørt før.

I nærheten satt en høy blond mann. Det var komponisten Sergei Prokofiev. Han var like interessert som jeg og fulgte med i et partitur som han hadde. Dagen etter anskaffet jeg meg også et slikt, så jeg kunne studere "Ildfuglen" grundig.

Jeg hadde også glede av å høre Stravinskij's ballett "Petrusjka" og andre av hans verker, som f. eks. "Les Noces", hvor besetningen var fire flyglere, blandet kor, fire solostemmer og en stor gruppe slaginstrumenter. Da jeg mange år senere hørte hans nyeste verker på konserter i Paris, som han selv dirigerte, var han kommet på avveier og var gått helt over til atonalismen.²⁶⁸ Hittil hadde jeg fulgt ham og hatt glede av å høre hans musikk, men nå kunne jeg ikke følge ham lenger.

²⁶⁶ Alexandr Glazunov (1865–1936) russisk komponist, elev av Rimskij-Korsakov.

²⁶⁷ Dette medfører ikke riktighet. Stravinskij overvar uroppførelsen av "Ildfuglen" i Paris i 1910. Deretter flyttet han og resten av hans familie til Sveits der de bodde frem til 1920. Å påstå at Stravinskij var ukjent i 1916 stemmer ikke.

²⁶⁸ Begrepet "atonal" i mellomkrigstiden var verken presist eller nyansert. *Norges Musikkhistorie* skriver at "atonal ble således mest brukt av de konservative som skjellsord, og da omfattet begrepet all musikk som ikke var i dur eller moll. Komponister fra Max Reger over Hindemith, Stravinskij til Schönberg ble alle betraktet som 'atonale' og ble ensidig fordømt av de konservative, endog ofte før musikken ble oppført." Se Vollsnes, Arvid O. (hovedred.): *Norges Musikkhistorie* bd. 4, s. 41.

I den nevnte selvbiografiske skissen karakteriserer Hurum Stravinskij's senere musikk som kald, tørr og asketisk, uten varme, uten melodi og uten noen som helst menneskelig følelse. ”Det var som å spise sagflis til frokost.” Også fru Hurum har fortalt om oppholdet i Russland. I et brev datert 17. januar 1967 til Klaus Egge fremgår det – av hennes like gebroknede norsk som tidligere – at de opplevde den første revolusjonen i 1917, revolusjonen i mars med tsarens fall. Samtidig utfyller hun det bildet som Hurum har gitt i ”Musikkens verden”:

Det var en masse straalende talent, især orchestration, men mest forsvandt i revolution, som vi ogsaa levet 1st del av. Steinberg war en glimrende lehre. Alf har aldrig studere Fransk orchestration. Han elske mest Norsk og Russisk music. Steinberg war henrykt for Alf, ogsaa fordi Alf war slik en melodica. Fordi music flyte ud av Alf som van fra en kilde. I 20 årene [?] Hurum blev inviterte til Moscow for at dirigere hans [sin] music, men han hadde nok av revolution, so Johan Mowinckle gik for ham, og hadde stor lykke. Steinberg kom in fra landet at høre, og sendte straalende ord tilbake til Alf.²⁶⁹

I kildematerialet finnes det bare ett dokument som med sikkerhet kan knyttes til Hurums opphold i St. Petersburg og som bekrefter at han studerte instrumentasjon. Det dreier seg om et kompendium med instrumentasjonsregler i Hurums håndskrift, signert og datert ”Alf Hurum. Petrograd. Januar 1917.”²⁷⁰

Hurum fikk ikke oppleve revolusjonen i november (oktober-revolusjonen) da bolsjevikene overtok, for kildene viser at de var tilbake i

²⁶⁹ Brev i Norsk komponistforenings arkiv. Ingen kilder bekrefter fru Hurums opplysning om at Hurum i 20-årene var invitert til Moskva for å dirigere egne verker. Når det gjelder Johan Ludv. Mowinckel, så fremgår det av avisutklipp og annet materiale blant Mowinckels etterlatte papirer i NB, at han dirigerte tre konserter i Moskva i oktober 1930; på veien tilbake til Norge dirigerte han også i Viborg og Helsingfors samt i Gävle. Avisutklipp viser at Mowinckel hadde Hurums orkesterversjon av ”Eventyrland” på programmet i Gävle. I januar 1931 dirigerte han på nytt i Gävle, og den 3. og 7. januar 1931 dirigerte han i Leningrad med blant annet Hurums ”Eventyrland” på programmet. Det kan derfor være at fru Hurum husker feil med hensyn til årstall og at det er Mowinckels konserter i Leningrad i 1931 hun sikter til. Det er meget mulig at Steinberg ”kom in fra landet at høre” – han var på dette tidspunkt fremdeles professor ved konservatoriet i Leningrad. Om Mowinckel også hadde Hurums verk på programmet i Moskva etter konsertene i Leningrad, er derimot ikke kjent.

²⁷⁰ Kompendiet omfatter 8 håndskrevne sider med en rekke noteeksempler; NB kat. nr. Mus ms a 3189:1085.

Kristiania i september – den 11. opptrådte han på ny sammen med fiolinisten Toscha Seidel. En uke før dette ble tre av Hurums romanser fremført offentlig for første gang. Det skjedde på en konsert som hans ungdomsvenn, sangeren Olav Sverénus, ga sammen med sin kone Magda i Brødrene Hals' konsertlokale 3. september.

Nye verk – romanser ”en ny gren av Alf Hurums talentfulle produksjon”; hans komposisjoner fremføres i utlandet mer enn før – i København, London, Minneapolis, Montana og i Chicago

De romansene som Sverénus fremførte, var “Gloria in excelsis” til tekst av Theodor Caspari op. 11 nr. 3 (verk 16, nr. 3), og to til tekster av Vilhelm Krag²⁷¹ – “Hvorfor hylér de sorte hunde” og “Græd kun, du blege” – op. 12 nr. 2 og 3 (verk 17 nr. 2 og 3). Anmelderne er på nytt positive. Hjalmar Borgstrøm i *Aftenposten* er svært begeistret både for romansene og Sverénus:

Særlig er det behageligt at kunne konstatere, at Hurums egenart denne gang har faaet et helt tydelig udslag. Sangene var desuden ”effektfulde” i bedste forstand. Thi den store virkning, de øvede paa tilhørerne, var naaet uden anvendelse af godtkjøbsmidler. De eiendommelige tekster – af Theodor Caspari og Vilhelm Krag – fik en tilsvarende eiendommelig belysning gjennem en godt og klogt deklameret sangstemme og – ikke mindst – ved en overlegen karakteristisk klaverledsagelse. Det forekommer mig, at Hurum har vundet nyt landomraade ved dette sanghefte.

Også David Monrad Johansen er positiv i sin anmeldelse i *Norske Intelligenssedler*. Han har imidlertid en innvending – han savner ”den grundstemning som bør være basis for enhver tonedigtning”:

²⁷¹ Vilhelm Krag (1871–1933), norsk dikter, fremfor alt lyriker; regnes som Sørlandets dikter og som ga landsdelen navnet. Henning Howlid Wærp skriver i SNL om Krag blant annet: ”Krag fikk sitt litterære gjennombrudd med diktet ”Fandango” i 1890, som tidsriktig plasserte ham som nyromantisk dekadansforfatter i opposisjon til realismen som hadde preget 1880-årene.”

Man maatte naturligvis være meget spændt paa hvordan denne begavede og melodirike komponist vilde løse den opgave at gjengive digtets aand i toner. Alle tre sange var meget intelligent og godt skrevet. Ved hjælp av komponistens dygtighet i klaverbehandlingen var akkompagnementerne anlagt saaledes at de paa en udmerket maade gav uttryk for digtets skiftende stemninger. Men ellers maatte man til sine tider føle savnet av den grundstemning som bør være basis for enhver tonedigtning og hvor karakteriseringen og belysningen av detaljerne har sit naturlige utspring. Sangene høstet rikt bifald og den sidste "Hvorfor hyler de sorte hunde" maatte gives da capo.

Ut over dette finner man bare korte omtaler av Hurums sanger. I *Dagbladet* syntes Reidar Mjøen at sangene "var morsomme at høre, han har sin egen maate og stil." I *Morgenbladet* skriver V. H. Siewers at "av tre nye sange av Alf Hurum fanget især 'Gloria in excelsis' og 'Hvorfor hyler de sorte Hunde' opmerksomheten ved sin kraftige karakteristik." På Johannes Haarklou i *Morgenposten* er det Hurums bruk av klaveret som har gjort inntrykk: "Av ham ventet jeg flot Klavermusik og blev ikke skuffet. 'Gloria in Exelsis' (Caspari) og 'De sorte Hunde' av Wilh. Krag gav mulig Anledning til anvendelse av effektiv Klaverklang, hvorpaa Hurum tidligere har git os morsomme Prøver." Trygve Torjussen i *Verdens Gang* er derimot ikke imponert: "Tre sange av Hurum hørtes med interesse, men efterlot intet varig indtryk." Leif Halvorsen i *Tidens Tegn* er på sin side av en annen oppfatning når han skriver at sangene var "vakre og velklingende, som det var at vente fra denne haand – og særlig interessant som en ny gren i Alf Hurums talentfulde produksjon. En sang som 'Græd kun du blege' er en perle, en vakker og vemodsfuld melodi. I de to andre sange følte man jo, at de var skrevet av en instrumentalist, især virket den siste 'Hvorfor hyler de sorte hunde' som et klaverstykke med en for ordenes skyld tilsat sangstemme. Publikum mottok Hurums sange med stor begeistring og forlangte den siste da capo." I *Ørebladet* skriver Ulrik Mørk kun om Sverénus uten nærmere å gå inn på Hurums sanger. Sangene ble gjentatt på en konsert i "Calmeyergadens Missionshus" én uke senere.

I oktober ble Hurum valgt inn i styret for den nystiftede Norsk Komponistforening. ”En generalforsamling avholdtes hos Brødrene Hals den 24. oktober 1917 ... Til medlemmer av bestyrelsen valgtes Eyvind Alnæs, Alf Hurum, fru Lærum-Liebich,²⁷² David Monrad Johansen, Gerhard Schjelderup.”²⁷³ Da styret konstituerte seg ble Hurum styremedlem; han satt i styret til 1919.

I en trykt oversikt over presseuttalelser i sin utklippbok har Hurum tatt med en oversikt over hvor hans verker ble fremført sesongen 1916–17. Oversikten er ikke fullstendig, men den viser at hans komposisjoner er satt på programmet i utlandet mer enn før. Konkret nevnes København, London og Minneapolis, Montana og Chicago – 7. november fremførte Olav Sverénus sanger av Hurum i København, Lady Mary Portman fremførte fiolinsonaten i d-moll, op. 2, i London 6. februar, og fiolinisten Walter Scott Johnsen stod for fremførelser av strykekvartetten og fiolinsonaten i d-moll i USA. Helt til slutt har Hurum tatt med: ”Desuten er komposisjonene opførte mange andre steder i indland og utland”.

19. januar 1918 ble orkesterversjonen av *Eksotisk Suite*, op. 9, uroppført. Høyst sannsynlig var suiten blitt instrumentert mens Hurum studerte med Maximilian Steinberg i St. Petersburg.²⁷⁴ Uroppførelsen fant sted på en konsert i Nationalteatret med teatrets orkester under ledelse av Gustav Fr. Lange. Hurum satt selv i orkestret og spilte celesta. På programmet stod ellers ”Konsertouverture” av orkesterets kapellmester Hans Hansen, ”Menuet” og ”Gavotte” av Johan Backer Lunde og Johan Selmers ”Finske Festtoner”. Bortsett fra at David Monrad Johansen har en fyldig anmeldelse i *Norske Intelligenssedler* den 21., viet man ikke

²⁷² Inga Lærum-Liebich (1863–1936), norsk komponist og pedagog.

²⁷³ Stiftelsesmøtets protokoll i Norsk komponistforening. Om bakgrunnen for dannelsen kan man lese i protokollen for Norsk Tonekunstnersamfund 6. februar 1917, 18. april 1917, 2. juni 1917, 20. juni 1917. Protokollen finnes hos professor Erik Stenstadvold, Norges Musikkhøgskole.

²⁷⁴ I manuskriptet til orkesterversjonen av nr. 4 kan man finne følgende kommentar i en håndskrift som ikke er Hurums: ”oder vielleicht mit Oboe + Clar.”; se kapitlet ”Kildebeskrivelse”.

Hurums suite særlig stor plass ellers i pressen. Monrad Johansen gir på sin side ikke bare uttrykk for begeistring for orkesterversjonen, han sier samtidig at Hurums komposisjoner representerer ”en demrende morgen ... spæde røster som forkynder den kommende dag i musiken...”:

Verket er kjendt fra før i arrangement for violin og piano. Det virket ved den farverike instrumentale iklædning om mulig endnu mere fængslende end tidligere. Man tages helt fangen av denne eiendommelige musik som har git komponisten den bedste anledning til at vise sin store begavelse. Naar man tænker paa det meste av tidens musik forresten, saa faar man ved Alf Hurums kompositioner likesom følelsen av en dæmrende morgen, det er ofte som spæde røster som forkynder den kommende dag i musiken, den vi alle længes efter. Skulde der gjøres nogen bemerkning om opførelsen igaar, saa forekom det mig at det vilde været mere fordelaktig om suiten var spilt i ett, uten ophold mellem de enkelte dele. Den vilde derved ha virket mere helstøpt. Verket blev hilset med stor applaus og fremkaldelser av komponisten.

I *Ørebladet* skriver Ulrik Mørk den 21.: ”Med Orkestrets rige Farver klang Suiten fortrinlig og med fortættet Karakteristik.” Han beklager imidlertid at de kinesiske og indiske titlene ikke var oversatt og legger til: ”Hurum har i sin Suite med stor Virkning anvendt Celestaen; han spilte selv dette instrument.” I *Aftenposten* den 21. fant Borgstrøm at suiten ved ”en fantasifuld og farvemættet orkesteriklædning har faaet fornyet interesse”, mens V. H. Siewers i *Morgenbladet* den 22. bare kort skriver at ”... Hurum, som spilte celestapartiet i sin suite, fremkaltes”.

Det var heller ikke mange anmeldere som bemerket Judith Hebers fremførelse av ”Marche Tartare”, op. 5 nr. 4 (verk 10 nr. 4), på sin konsert 13. februar, den første kjente fremførelse av klaverversjonen av dette stykke. Det synes bare å være Ulrik Mørk i *Ørebladet* som kort nevner at ”Sibelius’ Nocturne og Hurums Tartarmarsch gik flot.”

Som et intermezzo i rekken av uroppførelser kom i februar 2. opplag av ”Fra en gammel klosterhave” op. 10 nr. 1. Samtidig utga Hurum tre nye stykker under samme opusnummer – ’Poem’, ’En Saga’ og ’Morgen ved Memnonstøtten’ – der de to siste allerede hadde hatt sin uroppførelse; op.

10 ble gitt fellestittelen *Pasteller for Piano*. De tre nye stykkene anmeldes i *Musikbladet* nr. 7, 13. februar av Peter Lindeman som skriver:

Og disse nye Billeder er holdt i samme Farvetone som det første. De bløte Pastelfarver føler man gjennom den skiftende Molkarakter, idet den tilfældige Forhøielse av 6te og 7de Trin er anvendt med en smakfuld Avveksling, som ofte minder om de gamle saakaldte Kirketonearter. Og gjennom de hyppige Kvint- og Oktavparalleller som Hurum her ofte formelig rendyrker, opnaar han ogsaa en Stemning av fjernt og gammelt som passer godt i Rammen. Men først og fremst er det de enkle og naturlige Linjer i Melodiføringen som gir disse Billeder sit Værd og gjør dem saa tiltrækkende.

Den første kjente fremførelse av 'En Saga' og 'Morgen ved Memnonstøtten', op. 10 nr. 3 og 4 besørget pianisten Harald Hansen på en konsert hos Brødrene Hals 9. april.²⁷⁵ Bare to aviser har korte omtaler. I *Aftenposten* skriver Borgstrøm at Hurums kompositioner "trænger en intimere tolkning end den ellers dygtige pianist igaar gav dem". Trygve Torjussen i *Tidens Tegn* fant at fremførelsen var "teknisk upåklagelig". Den første kjente fremførelse av romansen 'En blomma', op. 11 nr. 2 (verk 16 nr. 2), til tekst av Viktor Rydberg,²⁷⁶ kom 18. april fremført av sangerinnen Edith Øberg²⁷⁷ og pianisten Rolf Brandt-Rantzau,²⁷⁸ men uten at romansen nevnes i pressen. Da sangeren Erik Bye²⁷⁹ og pianisten Daniel Løvdal²⁸⁰ 7. september for første gang fremførte 'Vi ses igjen', op. 11 nr. 1 (verk 16 nr. 1), også til tekst av Rydberg, nevner Reidar Mjøen i *Dagbladet* bare Hurums navn. Erpekum Sem²⁸¹ i *Tidens Tegn* skriver at

²⁷⁵ Harald Hansen (1895–1928), norsk pianist og organist.

²⁷⁶ Viktor Rydberg (1828–95), svensk dikter. En av Sveriges viktigste forfattere under slutten av 1800-tallet. Rydberg var meget interessert av magi og før-kristne trosforestillinger. Han ble berømt og beryktet for boken "Bibelns lära om Kristus", en bok som fornektet treenighetslæren og avviste Kristi guddom.

²⁷⁷ Edith Øberg (d. 1968), norsk sangerinne og dikter.

²⁷⁸ Rolf Brandt-Rantzau (1883–1955), norsk pianist, elev av Agathe Backer Grøndal i Kristiania og Xaver Scharwenka i Berlin; debuterte i New York i 1898 og i Kristiania i 1900 – særlig kjent som Chopin-tolker.

²⁷⁹ Erik Bye (1883–1953), norsk barytonsanger, elev av blant andre R. Willani; debuterte i Kristiania i 1913.

²⁸⁰ Daniel Løvdal (1890–1954), norsk pianist utdannet i Oslo og Berlin; debuterte i Berlin i 1913 og i Oslo 1915.

²⁸¹ Arne van Erpekum Sem (1873–1951), norsk sanger og sangpedagog; studerte klaver i Berlin fra 1894, senere sang i Paris og Wien. Han var ansatt ved flere tyske scener; fra 1916 virket han som pedagog i Kristiania og

Bye sang ”nogen vakre og karakteristiske sange av de unge norske komponister Pauline Hall, Alf Hurum og Per Reidarson”, mens David Monrad Johansen i *Norske Intelligenssedler* helt kort omtaler ”Alf Hurums malende musik til et digt av Rydberg.”

Komponer i ”gammel toneart” – kast ikke tiden på kontrapunkt

I perioden fra midten av mars til over midten av juni og fra rundt begynnelsen av oktober 1918 og en tid fremover bodde Hurum og hans kone på Geilo. Fra denne tiden foreligger det flere brev mellom Hurums og Monrad Johansens, brev som viser at det var oppstått et godt vennskap mellom familiene. Brevene er spesielt viktige fordi de gir opplysninger om Hurum som David Monrad Johansens lærer samtidig som de utfyller og utdyper vårt kjennskap til Hurums musikk.

De synspunkter på musikk som fremkommer i det første brevet, som er fra fru Hurum til fru Monrad Johansen kan bare tilskrives Hurum indirekte. Fru Hurum er blant annet opptatt av at David Monrad Johansen må komponere i ”gammel toneart”, hvilket vil si kirketoneartene, samtidig som hun gir uttrykk for at han ikke må kaste bort tiden på ”contrapunkt, det er overflødig nu til dags, og faa ham til at studere Russisk og Fransk musik.” Det er imidlertid ingen grunn til å tro at disse tankene ikke skulle kune sies å gå tilbake til Hurum selv – Hurums egen produksjon er beviset. I tillegg forteller hun at Hurum har ferdig tre nye sanger²⁸² samt at han har ”begyntdt paa et nyt stort arbeider.” Som det fremgår av Hurums brev til Monrad Johansen den 4. mai (se nedenfor), dreier det seg om *Lilja*, op. 15 (verk 21), for mannskor. Hvem som skjuler seg bak forkortelsen ”A” som Hurum ifølge brevet aldri vil spille med igjen, fremgår ikke av sammenhengen. Kildene viser bare én person Hurum har spilt med som har

1918–45 som kritiker i *Tidens Tegn* og *Aftenposten*.

²⁸² Det er usikkert hvilke sanger det her dreier seg om, men mest sannsynlig er det tale om romanser fra op. 13 eller 14.

navn som begynner med A – både for- og etternavn – fiolinisten Arve Arvesen. Kildene synes å vise at Hurum heller ikke spilte med Arvesen etter dette tidspunkt. Grunnen fru Hurum oppgir, er at Hurum blir ”syk av nervøsitet.” Ut over dette forteller fru Hurum at de begge er blitt opptatt av Friedrich Nietzsche²⁸³ og hans filosofi og av Sigbjørn Obstfelder.²⁸⁴ På sitt fremdeles meget gebrokkene norsk skriver fru Hurum blant annet:

Faa D. M. J. at skriver bare i gammel toneart – det vil passe ham, helst sanger og småting for at ...[?]. ... Jeg er raed at deres David er sta. Brenner op hans contrapunkt, det er overflødig nu til dags, og faa ham til at studere Russisk og Fransk musik, men mest skriver, skriver, samler all hans melodie, og vær like saa sind vær dag paa ham som paa Brustad – han bli en genie da.

Hurum arbeider som en Tyske. 3 ny sanger ferdig, som vi er henrykt over, især harmonisk godt, og nu begyndt paa et nyt stort arbeider. Studeret har han i masse vis – wi wrimler av musik bøker – indimellem kjæmper [?] wi og er begeistret for F. Nietzsche – storartet, og for Obstfelder – herlig – det er for M-J. meget lik ham i begavelse.

Hier er ensom, græslig – men deilig veir og jeg ønsker at de maa snart faa dem et sted vor de kome og har ro.

Alf har svoret at aldrig spiler med A igjen. Det gjør ham syk av nervøsitet. Jeg sender dem en kanske let, men espriful bog av C. Scott. Det har moret os meget. Stakkels Hurum. Han undergaa en forfærdelig indre kamp om dagen. At forsaker sine mørke kammer [?] betales dyrt.

Vor katunge har fanget 3 mus. Wi er stolt.

Med varme hilsen fra os – de faa 4 ny sanger næste uge tro jeg – op. 13 [verk 18].

Husk jeg tror paa deres man – men han ... [?] som min gjøider [?] – ud maa det vær dag.

Leslie Hurum.²⁸⁵

Det neste brevet er fra Hurum til Monrad Johansen. Monrad Johansen var blitt redaktør av *Norsk Musikerblad* i april og hadde tydeligvis bedt Hurum

²⁸³ Friedrich Nietzsche (1844–1900), tysk filosof, forfatter og klassisk filolog. Var påvirket av Arthur Schopenhauers pessimistiske filosofi. Nietzsche ble kjent for sine ideer om nihilismen og synet på overmennesket.

²⁸⁴ Sigbjørn Obstfelder (1866–1900), norsk dikter. Regnes som en av Norges første modernistiske diktere.

²⁸⁵ Brev 19/3–1916 i NB, Brevs. nr. 573.

om hjelp med artikkelstoff til bladet. Hurum ville imidlertid ikke skrive noe selv, men tilbød seg å oversette et kapittel fra en bok av Romain Rolland.²⁸⁶ I tillegg henleder Hurum Monrad Johansens oppmerksomhet på en artikkel av Arthur Eaglefield-Hull om moderne klavermusikk i marsnummeret av det engelske musikkbladet *Musical opinions*.²⁸⁷ Hurum forteller også om det nye korverket han arbeider med – han vil spille det for Monrad Johansen når han kommer til Kristiania i juni.

Gjeilo 4. Mai 1918.

Kjære Monrad-Johansen!

Jeg modtog dit brev, – det skal være mig en fornøielse at hjelpe dig med lidt stoff – det vil sige, jeg føler ikke nogen særlig trang til at skrive noget selv, men jeg kan kanskje oversætte noget.

Jeg læser en bog av Romain Rolland nu, som er meget interessant. – Jeg skal oversætte et kapitel av den som heter “en sammenligning mellom moderne tysk og fransk musik”, saa faar du avgjøre om slikt vil passe for “Musikerbladet”. – Jeg sender dig en pakke amerikanske og engelske musikblade, som du kan beholde saa længe du vil; særlig vil jeg henlede din opmerksomhet paa *Musical oppinions* [sic!] Martshefte, som indeholder en interessant artikkel av Eaglefield-Hull, som heter “moderne pianomusik”.²⁸⁸

Jeg tegner mig som abonent paa musikerbladet, vær saa snil fra nu av at sende mig det. – Jeg synes det maa være en meget smuk opgave at redigere et slikt blad, – hvor mange abonnenter har det?

Jeg holder paa med et mandskor for tiden som jeg er sterkt interesseret i, men det vil neppe passe for dit bolschevickkor, det er nemlig et religiøst verk. Det heter “Lilja” og er

²⁸⁶ Romain Rolland (1866–1944), fransk forfatter, kunst- og musikkhistoriker; ble i 1915 tildelt Nobelprisen i litteratur for romanen *Jean-Christophe*. Rolland hadde en intuitiv og entusiastisk musikksans – hvilket regnes som en rød tråd i hans skrifter – sammen med en utpreget historisk sans. Han ble lærer i kunsthistorie ved *École normal*. Deretter ble han lærer i musikkhistorie ved Sorbonne. Han tok initiativet til den første internasjonale kongress for musikkhistorie i Paris 1900. Rolland var sterkt interessert i Lev Tolstoj, Stefan Zweig, forsokratikerne, de klassiske greske filosofene, fremfor alle Empedokles.

²⁸⁷ Arthur Eaglefield-Hull (1876–1928), engelsk musikkskribent, studerte i London under C. W. Pearce og Tobias Matthay, doktorgrad i Oxford i 1903; stiftet i 1918 “The British Music Society”, har blant annet utgitt *Modern Harmony, its explanation and application* (1914), *A great Russian Tone-poet: Scriabin* (1916), *Cyril Scott, composer, poet and philosopher* (1918) og *Musorgsky* (1919 – en oversettelse av M. D. Calvocoressis *Moussorgsky*, Paris 1908).

²⁸⁸ En usignert artikkel “Moderne pianostil” står å lese i *Norsk Musikerblad* nr. 7, juli 1918. Den henviser til Eaglefield-Hulls artikkel og gjengir et resymé av den.

skrevet av munken Eystein Aasgrimssøn, som levet paa Island i midten av det 14^{de} aarhundrede, det er oversatt til norsk av Dr. Frederik Paascke [sic!]. Det er et genialt og eiendommelig dikt og ofte meget lyrisk, – her er en prøve:

Kristus i helvede.

Alle helvedes jernporte skjælver,
mørket sig undrer, mens lyset vokser.
Djævlene løper, redning de søker,
hændelser uten like de melder. —
Rædsel fløi gjennom helvedbygder;
dypet hvor hellige mænd laa i lænker,
maatte den onde, saaret og slagen,
aapne for ham som er solen og dagen.

Jeg tror jeg har fundet den kraftige primitive tone som diktet behøver. – Lilja er paa 100 vers og vil tage ca. 1 1/2 time at opføre. – Jeg skal spille den for dig naar jeg kommer til Kra. i juni. —

Med venlig hilsen til din hustru
din forbundne
Alf Hurum

Leslie sender hilsner!²⁸⁹

Hurums sterke syn på forskjellen mellom fransk, engelsk og tysk musikk

Det neste brevet er også fra Hurum til Monrad Johansen. Det er langt og delt i to – første del er skrevet 14. mai, andre del den 17. mai. I brevet gir Hurum svært tydelig uttrykk for sine synspunkter på tysk og fransk musikk. Nyere fransk musikk er for ham ensbetydende med Debussy, og franskmennenes ”smak er himmelhøit utviklet over tyskernes og englendernes.” Hurum og Monrad Johansen synes å ha forskjellig oppfatning – særlig hva Debussy angår. Hurum oppfordrer imidlertid

²⁸⁹ Brev i NB, Brevs. nr. 573.

Monrad Johansen til ikke å dømme Debussy før han har lært ham å kjenne og anbefaler ham å reise til Paris for å studere.²⁹⁰ Den 14. mai 1918 skriver Hurum:

Kjære Monrad-Johansen!

Jeg vet, at musikerbladet først og fremst er et fagorgan til ivaretagelse av orkestermusikernes samhold og økonomiske interesser, men jeg mener som Lisst [!] at “Gute Kunst macht gute Kasse”, og godt redaktionelt stof ved siden av det faglige vil kunne øke bladets abonentantall og derigjennom dets økonomi. – Jeg synes Weingartners artikkel “Horn og Harpe”,²⁹¹ er meget god, sligt læserikt stof haaber jeg det blir meget av – artikkelen om Humperdinck²⁹² var ogsaa morsom, – du fører en god pen.

Angaaende de moderne franske og engelske klaverstykker saa er det ganske rigtig naar du siger du savner noget i dem, at du vil ha kraftigere kost, men vær forsiktig saa denne kost ikke blir borgerlig-tysk Erbsensuppe mit Schpeck. – Husk franskmændene er artister, deres smak er himmelhøit utviklet over tyskernes og englendernes; disse sidste er bare efterlignere av franskmændene og har hidtil ikke formaaet at frigjøre sig fra den lidt ordinære engelske tone. Cyril Scott²⁹³ har forresten i harmonisk henseende lavet nye og morsomme ting.

²⁹⁰ Hurums oppfordring til Monrad Johansen om å lære Debussy bedre å kjenne kan være bakgrunnen for den usignerte artikkelen “Debussy bedømt i Tyskland” som Monrad Johansen tok inn i *Norsk Musikerblad* nr. 6, i juni 1918, en artikkel som gjengir “en særlig fordomsfri og uhildet bedømmelse av den franske mester” i form av en oversettelse av artikkelen “Achille Claude Debussy” i “Signale für die Musicalische Welt”, nr. 14/15, 10. april 1918, s. 288f, skrevet av redaktøren, August Spanuth, i forbindelse med Debussys bortgang. I innledningen før oversettelsen av artikkelen poengteres det at det i Tyskland når det gjelder bedømmelsen av Debussy “netop under de nærværende forhold er ... alt andet end let at fælde en retfærdig dom over den døde paa den anden side av Rhinen. Ikke alene yder han Debussy fuld honnør for hans indsats i musikens utviklingshistorie, men han er øiensynlig ogsaa fuldt opmerksom paa skavankerne inden den moderne tyske musik, og paa den ensidighet som ofte kommer til orde naar det gjælder Debussy og nyere fransk musik i det hele.”

²⁹¹ Det dreier seg om en oversettelse av Felix Weingartners artikkel “Hörner und Harfe im modernen Orchester” i “Signale für die Musicalische Welt”, første del i nr. 11, 13. mars 1918, s. 221ff, andre del i nr. 12, 20. mars samme år, s. 242f. Artikkelen tittel i norsk oversettelse er “Horn og harpe i det moderne orkester”, og artikkelen stod å lese i *Norsk musikerblad* nr. 4, s. 29f og nr. 5, s. 36 for 1918. “Humperdinck som lærer” stod å lese i aprilnummeret (nr. 4) av *Norsk Musikerblad* og var skrevet av David Monrad Johansen; aprilnummeret var det første nummer Monrad Johansen var redaktør for.

²⁹² Engelbert Humperdinck (1854–1921), tysk komponist; var professor ved musikkhøyskolen i Berlin fra 1900–1920 og David Monrad Johansens lærer i komposisjon ved høyskolen 1915–16.

²⁹³ Cyril Scott (1879–1970), engelsk komponist. Han var influert av fransk impresjonisme og derigjennom også eksotismen, en retning han også hadde fattet interesse for gjennom sin fortrolighet med østens filosofi og okultisme. En usignert artikkel med tittelen “Cyril Scott” står å lese i *Norsk Musikerblad* nr. 10, oktober 1918.

Det du savner hos franskmændene er den germanske dybde og styrke i følelsen, den varme lyriske sang, men det maa du ikke forlange av dem, for den har de ikke fordi de er romanere og ikke germanere. Men saa har de til gjengjeld meget som germanerne ikke har, først og fremst det, som heter “Gallisk aand” som desverre norske musikere i motsetning til vore malere, har liten forstaaelse av fordi de nesten allesammen utdannes i Tyskland og ikke i Frankrig, – for jeg vil i det længste kvie mig for at tro at det er fordi vore musikere har mindre kultur og er mindre begavet end vore malere. Vor malerkun[st] staar som bekjendt meget høit for tiden og den faar alle sine impulser fra Frankrig.

Med moderne fransk musik forstaar jeg “Debussy”, han har sammen med russeren Mousorgski [sic!] aabnet en verden av fremtidsperspektiver. Døm ikke Debussy før du kjender ham, men tag et av dine stipendier og reis til Paris med.

Hvad nu “moderne klavermusik” angaar saa er den franske ved siden av noget russisk (Skrjabin²⁹⁴) den eneste som eksisterer. Begrepet “moderne tysk klavermusik” eksisterer ikke, for der findes ingen.

Før tyskerne slutter med den 4stemmige kontrapunktiske sats, som er et hammerinstruments natur imot, vil de ikke kunne skrive for klaver. De maa undgaa at tænke for fire stemmer og istedet opfatte klaveret som farve og toneflater.

Med “Lilja” gaar det bra, – den skal ikke ha instrumental ledsagelse eller mellemspil, men er for mandskor solo – paa broder Eysteins tid fandtes der hverken orkester eller orgel. – Lilja blir sansynligvis et helaftensarbeide. – Den blir meget karakteristisk – jeg tror ikke den blir ensformig. Den falder i følgende avdelinger: Skabelsen, Syndefaldet, Bebudelsen, Kristi fødsel, Kristi lidelse og død, Kristus i helvede, Opstandelsen, Dommen, Lovprisning og bøn. Der er en tenor- og en barytonsolo. Brorson, som du nævner, er en lutheransk fyr, men Lilja er skrevet ca. aar 1345 – firehundrede aar før Brorson, og heldigvis før Lutter [sic!] havde faat ødelagt kirken og ribbet den for skjønnhet og mystik og poesi.

Den meget radikale Alf Hurum: bokbål av den lutherske kirkemusikken; antisosialisten og tanker og idéer fra Friedrich Nietzsche

I andre del av brevet fortsetter han å fortelle om verket samtidig som han tegner et bilde av den ramme han mener verket må ha ved en oppførelse. Men for å få det til må det foretas en ”kirkereform”. Ved hjelp av et dramatisk bildespråk gjør han rede for hva en slik reform vil måtte gå ut på. Brevet er et av de få som svært tydelig viser sjeldne sider av Hurums

²⁹⁴ Aleksandr Skrjabin (1872–1915), russisk komponist og pianist. Han utviklet et meget lyrisk, intenst, men samtidig følsomt tonespråk.

karakter. I sitt forhold til Monrad Johansen fremstår han som en god og hjelpsom venn samtidig som han legger for dagen svært sterke meninger i saker som spesielt opptar han, meninger som han gir klare og treffende uttrykk for.

Gjeilo 17. Mai 1918

“Lilja” er et gammelkatolsk dikt til guds moder. Dr. Fr. Paasche²⁹⁵ siger i sit forord, “Lilja” er vort kristelige Voluspaa.²⁹⁶ Dette kvad fra “forfaldstiden” staar som et av de mægtigste i hele vor gamle poesi. – Forfatteren, broder Eystein, var en stor synder og blev kastet i fængsel, der blev Lilja skrevet som et bodskrift. Der var 100 trappetrin fra Eysteins fængsel op i dagen derfor indeholder “Lilja” 100 vers et for hvert trappetrin. – Jeg bruker forresten kun mellom 50 og 60 vers. – Igaar 16^{de} Mai blev Lilja færdig, men nu har jeg den kjedelige renskrivingen. – Lilja er blandt det bedste jeg har laget, jeg er selv meget glad i den. – Den er for en stor del skrevet i gamle tonearter, især i dorisk og frygisk, dominantseptimakorden forekommer ikke, heller ikke modulationer, kromatiske gjennomgange eller forholdninger. – Jeg tror korene vil stusse over et par steder at maatte synge længre rekkefølger av paralelle [!] kvinter.

Hvis jeg havde magten her til lands istedet for Abrahamsen og Gunnar Knudsen,²⁹⁷ ville jeg foretage følgende kirkereform: Først ville jeg forbyde presterne at preke saa meget, saa ville jeg lade alle organister avsette og alle kirkeorgler nedrive og forbyde menigheten at deltage i nogenslags kirkesang. – Dernest ville jeg lade alle Lindemans koralbøker bringe sammen i store hauger og overheldes med petroleum og brændes, og indføre den art kirkemusik som var i bruk før Martin Lutter [!]. Kirkemusiken skulle utføres av blandet mands- og guttekor. – Det skulle ved lov være forbudt at harmonisere kirkemusik slik som gamle Lindeman og Elling. Dernest ville jeg lade alt det hvite glas i kirkevinduene uttage og lade indsætte smukke glasmalerier med farvet glas, som ikke vil lade saa meget av det prosaiske og realistiske dagslys igjennem, saa kirkerne blev tussmørke og mystiske – som de russiske og katolske. – Disse dunkle stemningsfulde kirkerum, kun oplyst av voksllys, ville være det rette milieu for “Lilja”.

Det glæder mig at du optræder myndig mod dine sosialister –. Det er rigtig, – gi dem ordentlig ind. – Jeg liker ikke sosialister – det vil sige, – jeg har ikke noget imot de [!]

²⁹⁵ Johan Frederik Paasche (1886–1943), norsk litteraturforsker og historiker; hans oversettelse av Eystein Åsgrimssons ‘Lilja’ (1915; 2. opl. 1924) regnes av flere blant det aller ypperste som vår oversetterlitteratur eier.

²⁹⁶ ”Voluspå” – volvens spådom, gudedikt fra den eldre Edda.

²⁹⁷ Lars Kristian Abrahamsen (1855–1921), embedsmann og politiker, handelsminister i Gunnar Knudsens regjering 1908–10 og sosialminister 1913–19 også i Gunnar Knudsens regjering. Gunnar Knudsen (1848–1928), norsk politiker (venstre), statsminister 1908–10 og 1913–20.

personlig, men jeg liker ikke den sosialistiske idé om “likhet”. Menneskene er nu engang ikke like, noen er begavet, andre ikke, noen er energiske og har initiativ, andre er dovne, noen er skabt til at være herrer, andre til at være tjenere, derfor er den saa meningsløs denne likhetsidé. – Jeg liker heller ikke at sosialistene vil undertrykke individerne med deres initiativ til fordel for massen. Det er de betydelige individer, som har bragt verden fremover, – masserne har aldrig utrettet andet end at bli ledet av individerne, av herrenaturene. – Ja dette er jo ikke helt mine egne idéer – det er Nietzsches [sic!], – men jeg er så inderlig enig med ham i mange ting.

Dette blev nok et langt brev, om lidt av hvert, men heroppe har jeg ikke noget andet selskab end noter og bøker, saa jeg synes det var morsomt at skrive lidt.

Det som interesserer Leslie mest for tiden, ved siden av Nietzsche [sic!] og Schopenhauer, er en liten søt gris, hun har kjøbt. – Dessuten har vi en hund og en kat, saa vi mangler ikke firbendt selskab.

Den notisen i “Musical America”, om en av mine violinsonater, som var spilt derover, har jeg ikke lagt merke til. – Vær saa snil at lægge den til side, saa jeg kan se den naar jeg kommer til by'n. – Begge violinsonaterne, Quartetten og Eksotisk Suite, har alle været spilt derover, flere gange tidligere.

Med venlig hilsen til din kone og dig
Alf Hurum.²⁹⁸

David Monrad Johansen: Alf Hurum er ”en kunstner som med sandt instinkt finder ind til digtningens *aand*” – han har ført den norske romanse inn på nye veier

Da David Monrad Johansen anmeldte de tre romansene fra op. 11 og 12 som Olav Sverénus fremførte på sin konsert den 3. september 1917, hadde han, som nevnt, den hovedinnvending at man til sine tider følte ”savnet av den grundstemning som bør være basis for enhver tonedigting og hvor karakteriseringen og belysningen av detaljerne har sit naturlige utspring.”²⁹⁹ I sin anmeldelse av Hurums *Sange* op. 13, som ble utgitt i vårhalvåret, finner man ikke slike innvendinger – tvert imot – Monrad Johansen ser op. 13 som skapt av ”en kunstner som med sandt instinkt finder ind til digtningens *aand*.” Han går grundig til verks i sin anmeldelse

²⁹⁸ Brev i NB, Brevs. nr. 573.

²⁹⁹ Anmeldelse i *Norske Intelligenssedler* 4. september 1917; se ovenfor.

i *Norsk Musikerblad* nr. 5, mai 1918:

Av *Alf Hurum* er utkommet fire nye sange til tekster av *Vilhelm Krag*. Det er med største glæde man stifter bekjendtskap med disse kompositioner som med sit rike stemningsindhold viser os en fin, poetisk natur, en kunstner som med sandt instinkt finder ind til digtningens *aand* og som har det i sin magt at gi den en slaaende og karakterfuld musikalsk iklædning.

Hvad der først og fremst paatrænger sig opmærksomheten ved et flygtig gjennemsyn, er den overlegne karakteriseringsevne hvormed tekstens detaljer er belyst. Og vel og merke sker dette ikke bare ved hjælp av klaverledsagelsen mens sangstemmen, som det saa ofte er tilfælde i nyere romancer, for det meste forholder sig reciterende! *Alf Hurums* rike melodiske begavelse muliggjør at sangstemmen paa den mest intime maate slutter sig til tekstens vekslende stemninger og akkompagnementet blir tildelt den rigtige rolle at utdype og forklare digtet.

Komponisten følger her *Kjerulfs*, *Griegs* og *Sindings* udmerkede eksempel, men han gaar et skridt videre og han virker ny og overraskende i valget av uttryksmidler. Det som gir sangene den eiendommelige charme i harmonisk henseende er den hyppige anvendelse av kirketoneartene. *Grieg* og *Sinding* har jo ogsaa brukt disse tonearter eller enkelte av deres trin i sine romancer, men ingen norsk komponist har hittil brukt dem saa maalbevidst som *Hurum* gjør det her.

La os se litt nærmere paa en av sangene: "Blonde nætter." Et forspil paa otte takter fører os ind i digtningens grundstemning. De eiendommelige og ubestemmelige klange, som lar en helt i tvil om hvilken toneart man befinner sig i, forbereder udmerket sangstemmens indtræden paa ordene: "I de forunderlige blonde nætter". Akkompagnementet er holdt ganske enkelt og i monoton rytmik. Efter ordene: "Rundt om mig vaaren blomsterhvit blunder" blir den samme akkord liggende og duve frem og tilbake for tilslut helt at stanse op. Stilheten fylder os med ængstende forventning. Stemmen deklamerer likesom med tilbakeholdt aandedræt: "Et springvand pladsker lydt". Klaveret gir os billedet i langsomme triolbevægelser uten paa nogen [måte] at bryte stemningen. Med samme episke ro forkynder stemmen: "En hane galer." Det er noget visst fraværende over deklamationen, næsten søvngjængeragtig. Men nu bryter hanegalet gjennom stilheten, dette mesterlige hanegal som i sin første overraskelse næsten kunde faa en til at briste i latter av lutter fornøielse av lutter glæde. Netop slik lyder et hanegal gjennom stemningsmættet luft, gjennom luft som er fylt av lyttende, angstfuld forventning, netop saa overraskende nær lyder det – og dog saa fjernt. –

Det er virkelig et litet mesterverk av musikalsk impressionisme som man vil lete forgjæves efter maken til i vor romanceliteratur og som viser os *Hurums* meget sensitive natur. Hittil har komponisten forholdt sig objektivt betraktende. Fra nu av kommer der mere liv i fremstillingen, de subjektive følelser blir sterkere fremtrædende for tilslut at

kulminere i et utbrud: "Aa Gud! Det er som jeg hører dig græde" – for atter at vende tilbage til grundstemningen paa ordene: "I de forunderlige blonde nætter".

I en anden av sangene 'Det var en deilig hane' tegner komponisten for os et billede av livet i hønsegaarden saa farverigt og fuldt av liv, saa naturtro at vi med største deltagelse følger med i de fjærede skabningers glæder og sorger. Og vi fyldes næsten av harme over den stygge tater som kommer og bringer forstyrrelse i den smukke idyl. "Han drab den skjønne hane og tok dens unge liv." Javel, men det har sikkert ikke været ham nogen let sak, det kan vi ialfald trøste os med. Fjærkræ er som bekjendt ikke helt uvillig til at betyde at de nok har livet kjærnt naar det gjælder, og at den unge, stolte hane har gjort en ren forbistret motstand før den endelig maa late sit liv, det blir man paa det kraftigste overbevist om gjennom Hurums ypperlige karakteristik.

Denne sang kan man med sikkerhet spaa den mest lysende fremtid saavel i hjemmene som i konsertsalen.

Men ogsaa de to andre sange 'Genrebillede', om døden som vandrer ene og synger langsomt en sørgelig salme, og 'Stævnemøte' med sin bleke maaneskinsstemning viser en lykkelig forening av inspiration og kunstnerisk evne.

Alf Hurum synes i disse fire sange at ha ført den norske romance ind paa nye veie og det er med glæde og forundring vi følger ham i hans søken indover mot det ukjendte som med sine mange overraskelser aapner et vidt felt for romancens videre utvikling. Forhaapentlig blir det snart anledning til at høre sangene i konsertsalen. De maa paa det varmeste anbefales enhver som vil stifte bekjendtskap med en i bedste forstand moderne tonedigter.

Anmeldelsen i *Musikbladet* 5. juni 1918 er betydelig kortere enn Monrad Johansens. Anmelderen har merket seg at Hurum tar nyere klangfarger i bruk og fremhever at han "beflitter sig prisværdig paa at komme bort fra almindelige og kjedelige Akkordforbindeler. Pianoledsagelsen kan derfor undertiden gjøre et noksaa broget Indtryk; men hans Harmonisering støttes for det meste av en god Smak; og foregaar der mange underlige Ting i Pianostemmen, er denne dog holdt saaledes at Sangstemmen ikke forvirres derav men tvertom fremhæves og alt i Fordring danner et karakteristisk Tonebillede til Teksten."

I et brev fra Geilo i midten av juni uttrykker Hurum sin store glede over Monrad Johansens anmeldelse av sangene; samtidig inviterer han Monrad Johansen og frue til å komme på besøk til Geilo:

Kjære Monrad-Johansen!

Det var interessant at læse din kritik over mine sange. – Det glædet mig at du forstod de saa godt, – de er jo, som du siger “lidt nye”, – hvad du siger om dem og hvad du fremhæver, er netop det som burde fremhæves, – forholdet til de norske klassikere er jeg ganske enig i og kirketoneartene ogsaa, det var en morsom og velskreven artikel.

Min hustru sender nogen nye musikblade, jeg gjør spesielt opmerksom på følgende artikler:

Egelfield-Hull [!]: The modern orchester [!] (Engelsk musikblad).

Debussy, en karakteristik av ham som menneske: i Musical America.

Sing more Grieg: i Musical America.³⁰⁰

Har ikke din hustru og du lyst til at komme besøke os en gang i juli og bli her 3–4 dage, komme op en torsdag tog 7,34 østbanen og bli til mandag – eller komme op en lørdag eller naar det passer. – Dere kunne sove i mit musikhus, hvor dere er helt uforstyrret, der er ogsaa piano, hvis du vil spille, – vi ville synes det var morsomt om dere kom.

Med venlig hilsen fra os til dere begge

Alf Hurum.³⁰¹

Hurum har helt sikkert ogsaa satt pris på det Hjalmar Borgstrøm skrev om ham i det danske tidsskriftet *Musikk* nr. 6 og 7 for henholdsvis juni og juli 1918. Borgstrøm gir innledningsvis en oversikt over de siste års utvikling i norsk musikk og omtaler deretter Per Winge, Gerhard Schjelderup, Johan Halvorsen, Eyvind Alnæs, Johan Backer-Lunde, Halfdan Cleve, Arne Eggen, Alf Hurum og ganske kort Sverre Jordan og Fartein Valen. Av disse er det bare Hurum som kan sies å være påvirket av det aller nyeste i den musikalske utvikling – Debussy – og som sådan fremstår Hurum som den mest særpregede:

³⁰⁰ En artikkel med tittelen ”Det moderne orkester. (etter A. Eaglefield-Hull)” står å lese i *Norsk Musikerblad* nr. 8, august 1918, og en annen artikkel med tittelen ”Syng mere Grieg!” finner man i *Norsk Musikerblad* nr. 7, juli 1918. En artikkel som karakteriserer Debussy som menneske, synes derimot ikke å være tatt inn i *Norsk Musikerblad*. Andre artikler som kan være tatt inn som resultat av Hurums og Monrad Johansens ideutveksling, er følgende: ”Kammermusik” i *Norsk Musikerblad* nr. 10, oktober 1918 (etter ”Musical Opinion”), ”Moderne harmoni” i *Norsk Musikerblad* nr. 11, november 1919 og nr. 1, januar 1920 (etter A. Eaglefield-Hull) og ”Fransk syn paa tysk musik” i *Norsk Musikerblad* nr. 10, oktober 1920 (etter ”The Musical Leader”).

³⁰¹ Brev i NB, Brevs. nr. 573; brevet er poststemplet ”21. VI. 18” – konvolutt vedlagt brevet.

En av de interessanteste unge norske komponister er Alf Hurum, født i Kristiania 21de september 1882. Efter forstudier i Norge reiste han 1905 til Berlin, hvor han fire aar studerte ved høiskolen; senere fortsatte han sin utdannelse i Paris og Petrograd. Han har siden for det meste opholdt sig i utlandet. En sterk og eiendommelig begavelse skinner igjennem i Hurums musik. Først og fremst føler man sig tiltrukket av hans umiskjennelige individualitet. Dernæst mærker man sig, at lydhørhet for tidsstrømningene har vært bestemmende for hans kunst. I sin norskhet kunde Hurum – især i begyndelsen – lene sig til Grieg, uten at der kunde være tale om upersonlig efterligning. Baktefter fik de franske impressionister – særlig Debussy – avgjørende inbdflydelse paa hans kunst. Ved siden herav mærkes ofte, at Hurums hjerte slaar varmt for den exotiske musiks farverigdom. Alt dette bevirker en broget mangfoldighet, en fantastisk charme, som betvinger tilhørerens sind. Hvad man hører, er samtidig behagelig hjemligt og fremmedartet. Man har en følelse av, at man paa norsk grund faar et gløt av den store verden. Hurum slog først igennem med en violinsonate, som i ubekymret fantasiflugt hæver sig til ungdomssvulvende sang. Den efterfulgtes av en violinsonate nr. 2, mindre begeistret, men med videre utsyn. En strygekvartet indeholder store melodiske skjønheter, hvad altid er tilfellet i Hurums kompositioner. Men det kontrapunktiske arbejde er ikke saa rikt, som man kunde ønske det i denne fine, gjennemsiktige musikform. En 'Exotisk suite' skulde jeg tro er det beste større værk, som endnu foreligger fra den talentfulde komponist. Vistnok er der benyttet kinesiske og indiske melodier, men de er anvendt med stor kunstfærdighet, og for orkester tar suitens forskjellige numre sig glimrende ut. Gjennem instrumentationen faar man nemlig ørene helt opladt for Hurums prægtige klangsans. Ogsaa hans klaversats er egenartet og kyndig utført. Klaverstykkerne opviser for en del likheter med Debussy i deres 'impressionistiske' anlæg. Den bekjendte heltoneskala kan ogsaa en gang imellem dukke frem i vakker harmonisk belysning. Ti Hurum er en skjønnsom harmoniker, for hvem velklangens fordringer staar som den høieste lov. I den siste Tid har Hurum end yderligere styrket sin anseelse ved ti sangkompositioner, som strax fandt veien til konsertsalen, hvor de efter al sandsynlighet vil holde sin plads i længre tid. Hvad der i fremtiden vil bringes fra denne haand, maa man være spendt paa.³⁰²

Den 3. komposisjonsaften – romanser og klaverstykker. Hurum en komponist med ”en helt overlegen karakteringsevne” og ”den radikale Hurum består”

Hurum ga sin 3. komposisjonsaften i ”Logens store sal” 18. september 1918. Ved denne anledningen viste han seg først og fremst som

³⁰² Borgstrøm, Hjalmar: ”Nyere norsk musik” i *Musik. Tidsskrift for Tonekunst* (red. Godtfred Skjerne) nr. 7, juli 1918, s. 89f.

romansekompontist. Programmet bestod av 14 romanser og ni klaverstykker. Alle klaverstykkene hadde vært fremført tidligere, mens ni av romansene ble fremført for første gang. Hurum akkompagnerte selv i samtlige romanser som ble sunget av sangerinnen og Elisabeth Munthe-Kaas³⁰³ og sangeren Olav Sverénus. I to soloavdelinger fremførte pianisten Nils Larsen klaverstykker fra op. 4, 5 og 10. Programmet var som følger (titlene gjengis slik de står i programmet; kursiv angir uroppførelse):

Vi sees igjen (Viktor Rydberg) – op. 11 nr. 1
Græd kun du blege (Vilhelm Krag) – op. 12 nr. 3
Gloria in Excelsis (Theodor Caspari) – op. 11 nr. 3
Hvorfor hyler de sorte Hunde (Vilhelm Krag) – op. 12 nr. 2

Olav Sverénus, komponisten.

Fra en gammel Klosterhave – op. 10 nr. 1
Rose og Sommerfugl – op. 7 nr. 2
Morgen ved Memnonstøtten – op. 10 nr. 4

Nils Larsen

Liden Kirsten (Vilhelm Krag) – op. 12 nr. 1
Støvnemøde (Vilhelm Krag) – op. 13 nr. 3
Blonde Nætter (Vilhelm Krag) – op. 13 nr. 1
Det var en deilig Hane (Vilhelm Krag) – op. 13 nr. 4
En blomma (Viktor Rydberg) – op. 11 nr. 2
Regn (Sigbjørn Obstfelder) – op. 14 nr. 3b
Nocturne (Sigbjørn Obstfelder) – op. 14 nr. 3a

Elisabeth Munthe-Kaas, komponisten

Vandliljen – op. 5 nr. 1
Miniature – op. 5 nr. 2
Akvarel – op. 5 nr. 3
Notre Dame – op. 4 nr. 1
Chanson – op. 4 nr. 3
La fontaine – op. 4 nr. 2

³⁰³ Elisabeth Munthe-Kaas (1883–1959) norsk sopran, studerte i Berlin, München og London. Hun fremførte norske romanser i utlandet og ved svært mange konserter i Norge.

Nils Larsen

Genrebillede (Vilhelm Krag) – op. 13 nr. 2

Til min Gyldenlak (Henrik Wergeland) – op. 14 nr. 2

Fandango (Vilhelm Krag) – op. 14 nr. 1

Olav Sverénus, komponisten

Konserten fikk fyldig omtale i avisene – de aller fleste er svært positive. Johannes Haarklou skriver rett på sak og fra hjertet i sin anmeldelse i *Morgenposten*:

Alf Hurum er en Slags norsk Mendelssohn. Mens indfødte Komponister flest gruer for Dagen derpaa, naar de indbyr Masserne til Fest paa selvlavede musikalske Retter kan det være Hurum knakende likegyldig, om faa eller mange tar imot Indbydelsen. Men dette vet Folk inderlig vel, de føler, at denne Koncertgiver ikke har Bruk for deres Billetkontingent, og derfor – møter alle op. Og angrer det ikke, ti Hr. Hurum er en underholdende musikalsk Vært.

Det liker jeg saa godt og vil berømme ham for: han er i sin Musik, som han selv er – inderlig tilfreds med den hele Tilværelse, affekterer ikke grand Tragik, som mange gjør, uagtet de ikke har gjennomlevet den; han kan nok musicere i Moll, men slik, at Dur kan ventes naarsomhelst, kortsagt, der er meget Solskin over hans Kunst, og den fremkalder hos Publikum en Følelse av Velvære.

Paa Programmet læste jeg mange tankevækkende og formskjønne Digte av Vilh. Krag, f. Eks. 'Hvorfor hyler de sorte Hund', 'En deilig Hane', 'Genrebillede', 'Fandango' o. fl., og jeg synes, Hurum har illustreret dem træffende med sin farverike Klavermusik, den han selv var Mand for at utføre.

Dygtigere Assisterende end Elisabeth Munthe-Kaas, Olaf Sverénus og Nils Larsen kunde vel Hurum vanskelig ha faat; de hjalp ham til velfortjent Hyldest og delte den med ham.

David Monrad Johansen poengterer 19. september at interessen for Hurum ”er i stadig stigende”, han er i ”rask utvikling” og at når det gjelder romanser står man overfor en komponist med ”en helt overlegen karakteriseringsevne”:

Hvad man særlig lægger merke til i Hurums sange er den nøie forbindelse mellem ord og musik som opnaaes ved en helt overlegen karakteriseringsevne. Denne evne i forbindelse

med rik melodik og et umaadelig følsomt sind for eiendommelige klangvirkninger sætter Hurum istand til at fortone tekster som byr paa store vanskeligheter for en musiker. Dette kjender vi fra tidligere sange som 'Gloria in Exelsis', 'Vi ses igjen' og 'Hvorfor hylar de sorte hunde'. Igaar blev vi end yderligere overbevist herom i de nye sange 'Stevnemøte', 'Blonde nætter', 'Det var en deilig hane', 'Regn', 'Nocturne' og fremfor alt i den stort anlagte 'Fandango'. Komponisten har her skapt et helt lite drama. Han har nøie belyst hver eneste en av digtningens detaljer, samtidig som han holder det hele sammen med en stemningsfylde som virker betagende.

Sandelig, norsk musikk har grund til at føle sig rik og lykkelig over at eie et saa kraftig talent som Alf Hurum ... Konserten artet sig som en smuk og velfortjent sukses.

Andre anmeldere setter Hurum inn i en historisk ramme; de er ogsaa begeistret over det de har hørt, men noen har enkelte kritiske kommentarer. I *Ørebladet* skriver Ulrik Mørk 19. September at

Hurum har længe indtaget en af de mest fremskudte Pladse blandt de yngre norske Komponister, og igaar hævdede han med stor Glans denne Stilling ... Nogen hel og særpræget Personlighed lyser der ikke ud af Hurums Musik. Meget af den er af eksotisk Karakter.

Efterhaanden er han gledet langt over i den franske impressionistiske Skole, og med sin betydelige formelle Evne og sin Sans for Skjønklang fylder han visselig helt ud denne Skoles Krav. Men at han med sin frodige Fantasi og sin rige lyriske og melodiske Aare skulde blive siddende fast i denne Retnings subtile Klangfinesser, er lidet trolig; det vilde ialfald være meget at beklage. Hans nyeste Sange til Tekster af Krag, Rydberg og Obstfelder synes heldigvis atter at tyde paa friskere Impulser. Til hans bedste mindre Kompositioner vil jeg regne Sangene Liden Kirsten, Blonde Nætter, En Blomma, Nocturne og Til min Gyldenlak. Aa ja, gjerne ogsaa Sangen om den deilige Hane, som Vise betragtet. Paa den anden Side skyder en skruet Sang som "Fandango" aldeles over Maalet.

Hjalmar Borgstrøm i *Aftenposten* skriver at

det har vært interessant at følge Hurums utvikling i de ti à femten aar, han har paakaldt offentlighedens opmerksomhed. Han begyndte som national norsk; senere stod han under paafaldende nyfransk og maaske tillige russisk indflydelse, hvorefter han vendte sin hu til den eksotiske musikk, som en tid lang optog ham sterkt. Uden tvil har disse gjennomgangsperioder været heldbringende for hans kunst; hans rige talent har faaet alsidig næring, og nu synes afklaringsprocessen at være indtraadt, idet Hurums nyeste kompositioner viser et for ham selv eget fysiognomi. Vistnok merkes fremdeles

kjærligheden til den moderne musikalske ”impressionisme”, men denne har antaget en selvstændig form.

Bortsett fra ’Morgen ved Memnonstøtten’, hadde Borgstrøm hørt klaverstykkene tidligere og skriver at ”den forekom mig ogsaa kraftigst i sit stemningsmaleri og dertil karakteristisk for den nye Hurum. Imidlertid var sangkompositionerne gjennemgaaende værdifuldere end klaverstykkerne ... Derimod mener jeg, at der var mere at opnaa ved en naivere behandling af Wergelands dødssang ’Til min Gyldenlak’.” Oppsummerende avslutter han med at ”aftenen blev en smuk triumf for den interessante komponist og hans medvirkende.”

V. H. Siewers i *Morgenbladet* 19. september har på sin side overhodet ingen innvendinger mot den franske påvirkning i Hurums musikk, tvert imot berømmer han Hurum fordi han har latt seg influere av ”gallisk aand”:

Han er en specialist inden vor tonekunst, fordi han er den eneste, som skriver i gallisk aand og viser, at der ogsaa findes musikalsk kultur utenfor Tyskland. Det glemmer saa mange av de andre. Hans specialitet er den nyfranske musik, specielt da Debussy, i hvis spor han væsentlig gaar. Han er dog langt fra bare en schematisk imitator, men har adskillig at lægge til av sin egen personlighet. En særlig forkjærlighet har han for de mere verdensfjerne, litt bleke og blodløse stemninger. Naar han derfor en sjelden gang løper ut og gir sig over i humor, som f. eks. i sangen ’Det var en deilig hane’, klinger det ganske overraskende. Men netop en sang som denne blir en av de festligste paa et saadant program, som har saa let for at bringe gjentagelser av samme ideer og vendinger.

I *Dagbladet* samme dag understreker Reidar Mjøen sterkere enn noen andre anmeldere Hurums forhold til Debussy:

Alf Hurum gav igaaftes en vellykket Debussy-konsert i logens store sal. Betegnelsen er ikke saa ondt ment som den ser ut til. Den skal bare fremhæve et kjendt forhold som komponisten selv er fuldt paa det rene med.

Aldrig har en musiker traadt lydigere i et stort forbilledes spor end Hurum i sine klaverstykker og enkelte av sine sange. I stykker som ’Vandliljen’, ’Notre Dame’, ’Rose og Sommerfugl’, ’Akvarel’ o. fl., er efterfølgelsen komplet. Man lytter, saa ørene staar

stive, for at opdage Hurums egne træk i denne glastendre og klokkeskjøre klangkunst, denne lette og gratiøse lek i heltonetrin, i parallellbevægelser og alt, men forgjæves. Samtidig er stykkerne saavidt vakker musik, at Debussy heller ikke av den grund kunde ha noget imot at signere dem.

I sine sange staar komponisten langt friere og mer selvstændig, i enkelte virker han helt personlig, og nævner man hans større arbeider, som her ikke var tat med, violinsonaterne, strykekvartetten o. a., er man inde paa de værdifuldeste dele av hans produktion, som viser længst i retning av den særprægede og betydelige tonekunstner.

En musik, der som Hurum-Debussy's opererer med klangvalører mere end tanke- og følelsesværdier i almindelig forstand vil i romansekompositionen være henvist til at vælge sine tekster med stor paapasselighet og selvkritik. Hurum har været heldig i enkelte digte av Vilhelm Krag som stod paa programmet igaar. Skjære poesier som 'Liten Kirsten', 'Stævnemøte', eller den muntre 'Det var en deilig Hane'. Naar han i 'Fandango' indfører et par talte repliker virker det mere dristig end egentlig vellykket. Det gjorde det ialfald igaaraftes. Derimot hører neppe Wergeland til Hurums digtere. En sang som 'Til min Gyldenlak' burde han ikke ha forgrepet sig paa, der kommer hans klimpren tilkort. At Hurum kunde opnaa illusion i et impressionistisk billed som 'Regn' av Obstfelder sier sig selv. Et eiendommelig rent og sjælfult uttryk finder han for den deilige stemning i 'Nocturne' av samme digter, aftenens skjønneste sang.

I *Tidens Tegn* den 20. kommer Erpekum Sem innledningsvis med en del advarsler til Hurum, advarsler som følger opp *Morgenbladets* uttrykk om "gjentagelser av samme ideer og vendinger". I tillegg synes han Hurum blir litt for detaljrik i utformingen av klaverstemmen i romansene. Bortsett fra det er også Erpekum Sem positiv til konserten:

Det er lidt farlig en hel aften at høre saa mange sange og klaverstykker av én komponist, og kun de færreste har saa mange strenge paa sin lyre, at de formaar at fastholde interessen usvækket og helt at undgaa al fare for ensformighet. Det er ikke frit for, at hr. Hurum gjentar sig selv, og han arbeider ofte, særlig i klaverstykkerne, med parallelle oktaver og aabne klange, som rigtig anvendt kan virke karakteristiske og malende, men for ofte gjentat let kan bli trættende. Hr. Hurum bør heller ikke i sine sange til stadighet forsøke at illustrere med de tilsvarende lyd paa pianoet, at en gjøg eller hane galer, et springvand plasker, en klokke slaar tolv o. s. v., – ofte blir derved virkningen naivere end tilsigtet. Hr. Hurum kan nemlig ogsaa godt klare sig uten den slags midler, – han eier en rik karakteriseringsevne og forstaar med raffinerte klangvirkninger at opnaa netop den stemning, han ønsker. Og han beviste igaar igjen, at han er en meget begavet og talentfuld komponist. Han er sterkt paavirket av den nyfranske skole, særlig Debussy, og der er ogsaa

ofte over hans musik en eksotisk farve, som er sjelden saa langt her nord. Men der er tegn som tyder paa, at han er i rask utvikling og paa beste vei til at finde sin egen form.

Erpekum Sem avslutter sin anmeldelse med det som flere hadde fremhevet: ”Konserten var i det hele en stor seier for Alf Hurum, som med den har vundet et godt skridt fremover. Med rette stilles store forventninger til den talentfulde komponists videre utvikling.”

David Monrad Johansen studerte Debussy på alle bauger og kanter – ”Hurum ... stimulerte meg”. Besøk hos Hurum på Geilo et vendepunkt i Monrad Johansens utvikling

Som nevnt hadde Hurum invitert Monrad Johansen og frue til å besøke dem på Geilo noen dager (se ovenfor – brev av 21. juni, 1918). Dette besøket kom nå i stand, men kom til å vare mye lenger enn bare noen dager. Monrad Johansen leide seg nemlig en liten leilighet på Geilo dit han til og med fraktet et piano for å kunne arbeide. I forberedelsene til besøket var Hurum og hans kone behjelpelig med å legge forholdene til rette – dette fremgår av to brev fra fru Hurum. I det første skriver hun at hun ”har fundet to værelse stue og kjøkken, i et paint liten hus, rolig og nær station, kr. 25 pr. monat. Primitive men ren, noksaa godt mobleret.”³⁰⁴

I et nytt brev bare noen få dager senere kommer fru Hurum inn på spørsmål om ved- og melkeforsyning samtidig som hun nevner at piano er det ikke mulig å få tak i på Geilo. Å transportere et piano fra stasjonen lar seg imidlertid greit gjøre ettersom avstanden ikke er lang:

Det er hos baker Nielsen at jeg saa paa værelse til dem. Han har en liten kjøkken og stua i fuste etage, 25 kr. og i andet et værelse til som de kunde faa tro jeg, men vill de skrive direct til ham. Ved maa de ogsaa har. Melk er meget lite av for tiden, vi faa bare 1 liter om dag fra Gjeilo og smør er ikke at faa fra bondene. Da det er forbudt at sælger direct.³⁰⁵ Saa de

³⁰⁴ Brev i NB, Brevs. nr. 573, poststemplet ”Geilo 11 X 18”.

³⁰⁵ Årsakene til dette har naturligvis sammenheng med krigen som pågår; se også neste brev.

maa ikke sætter for hoi haab til de to articler paa Gjeilo. Jeg har hat meget stor vanskelighed at faa selv.

De maa skriver snart til baker Nielsen og bestemmer dem, da han holder vælse forlobig. Piano er ikke at faa herfra – men transport fra station er ikke langt.

Med hilsen

Leslie Hurum.³⁰⁶

Hurum siger at de maa ikke gjøre regning paa melk til efter Jul – da køe har kalvet.

Helt mot slutten av oktober var allting klart, og den 29. postet Hurum et brev til Monrad Johansen der det fremgår at Monrad Johansen ikke kommer alene. Hurum gir ytterligere råd i forbindelse med oppholdet samtidig som han ber Monrad Johansen kjøpe et oljehus til en kjøkkenlampe:

Kjære Monrad-Johansen!

Jeg hører dere kommer søndag, vi kommer sansynligvis ned og møter dere.

Vil du gjøre mig en tjeneste – nemlig på glasmagasinet at kjøpe for min regning (Jeg betaler dig tilbake naar du kommer.) et *oljehus av glas* til en almindelig *kjøkkenlampe*. Altsaa *kun oljehus av glas*, lampens øvrige dele har jeg. – Hvis oljehuset ikke kan kjøpes alene saa kjøp en hel kjøkkenlampe, av de alminnelige til at henge paa veggen.

Jeg ville ogsaa raade dere til at tage med en eller to kjøkkenlamper, det er de eneste lamper man kan brænde for at spare paa oljen, som man kun faar 5 liter pr. måned av; saa hvis dere har noget bekjendskap, som kan skaffe lidt petroleum saa tag det med, det ville komme godt med i disse oljeknappe tider, og især nu da man maa brænde lampe 5–6 timer pr. dag.

Nu kan det jo forresten hende at Baker Nilssen har lamper som følger med leiligheten.

Venlig hilsen

Alf Hurum.³⁰⁷

³⁰⁶ Brev i NB, Brevs. nr. 573, datert "Oct. 18".

³⁰⁷ Brev i NB, Brevs. nr. 573; brevet er poststemplet "29. X. 18".

I *David Monrad Johansen i skrift og tale* utgitt til 80-årsdagen i 1968 av Øystein Gaukstad og O. M. Sandvik forteller Monrad Johansen om turen til Hurums på Geilo og om arbeidet sammen med Hurum, et arbeide som må betegnes som et vendepunkt i Monrad Johansens utvikling på det tidspunktet:

Jeg var redaktør av Norsk Musikerblad, jeg var sekretær i Komponistforeningen, dirigent for et arbeiderkor og jeg hadde masse elever. Det var vel og bra alt dette, men jeg forsto at hvis dette skulle fortsette – at jeg skulle gå og tjene penger for overhode å eksistere – ble det ikke mer komponering. Så brøt jeg over tvert, jeg fikk lånt tusen kroner, og for det reiste Lissa og jeg – jeg var blitt gift da – opp til Geilo. Det var fru Hurum som hadde fått tak i en liten hytte like nede ved stasjonen, hos baker Nilsen. Der fikk vi et større værelse med kjøkken for 25 kroner måneden. Det skulle ikke stort til for å leve på Geilo. Men det interesserer ikke, det er sånn som alle har hatt det i mer eller mindre grad. Men det som interesserer er at Hurum på en måte satte meg planmessig i gang til å komponere. Han sa: Du skal komponere en rekke klaverstykker hvor du bruker den og den akkord nokså gjennomført. Det gjorde jeg, jeg har dem alle sammen ennå, datert når de er skrevet også. Men samtidig studerte jeg Debussy på alle bauger og kanter, det har jeg jo allerede nevnt. Jeg kom også bort i den pentatoniske skala, og den tiltalte meg veldig, for i vår folkemusikk har vi en rekke pentatoniske melodier. Dette var noe ganske annet fruktbart for meg enn studiet på høyskolen [i Berlin 1915–16]. Det viktigste for meg var at jeg studerte og selv skrev klaverstykker. Hurum korrigerer på en måte ikke, men han stimulerte meg. Og gjennom ham ble jeg altså kjent med impresjonismen. Jeg kjente absolutt ikke Debussy da Alf Hurum kom hit i 1912, og ikke en tone av Ravel, ingenting. Vi diskuterte bl. a. russisk musikk som Hurum var veldig interessert i, han reiste til og med til Petrograd og ble elev av Rimskij-Korsakovs svigersønn. Jeg kjøpte Boris Godunov og skaffet meg de sangene av Musorgskij som var tilgjengelige: ”Lieder und Tänz des Todes” og ”Die Kinderstube.” Men så bega det seg slik at jeg fikk Henrichsens legat i 1919, det var på to tusen kroner, en stor sum den gang, og uten betenkning reiste jeg direkte fra Geilo til Paris. Det var tidlig på våren 1920.³⁰⁸

³⁰⁸ At Monrad Johansen og hans kone oppholdt seg på Geilo – med eventuelle avstikkere til hovedstaden – helt frem til begynnelsen av 1920, bekreftes ikke entydig i annet kildemateriale. Som man legger merke til sendte Hurum Monrad Johansen et brev den 20. februar 1919, noe som kan tolkes som at Monrad Johansen var reist fra Geilo. Opplysningen Monrad Johansen gir om at Hurum rådet han til å skrive klaverstykker ”hvor du bruker den og den akkord nokså gjennomført”, at han hadde datert disse stykkene samt at han studerte ”Debussy på alle bauger og kanter” fremgår imidlertid av en av Monrad Johansens skissebøker i NB (Mus. ms a 9575:757). Dateringene i skisseboken viser derimot ikke entydig at han var på Geilo til begynnelsen av 1920. Den første dateringen finnes på s. 11 – ”14/11–18” – deretter dateringer uten årstallsangivelse frem til ”16/1–19” som

Etter en oppførelse av orkesterversjonen av *Eksotisk suite*, op. 9, den 19. januar, 1919, fikk Hurum et hyggelig brev fra en komponistkollega – Inga Lærum Liebich. Hun forteller at hun ble helt betatt av verket. ”Jeg tror sjelden jag har oplevet no lignende av mættet tone og farverikdom ... Hvor lykkelig De er, som kan mestre et orkester paa en saa fuldkommen maate. Tænk for en furore Deres suite vil gjøre i Paris – og de andre store musikcentrums.” Sammen med brevet hadde hun sendt med er par av sine egne ting for å få Hurums uttalelse og spør om han ”gider titte litt paa disse to smaa kompositionerne ... ”.³⁰⁹

Som allerede nevnt, er det uklart hvor lenge Monrad Johansen oppholdt seg på Geilo. Han har imidlertid sendt Hurum et brev, trolig over nyttår 1919, med en litt ”høitidelig” tone. Av Hurums svarbrev fremgår det at Monrad Johansen har kritisert *Lilja*, og at Hurum har vist irritasjon over dette, noe som kan ha ført til at Monrad Johansen kan ha blitt litt engstelig for at vennskapet var blitt satt på prøve. Dette tar Hurum opp i sitt svarbrev og forsikrer at vennskapet består:

Kjære Monrad-Johansen!

Jeg fik dit brev som forundret mig lidt, jeg vidste ikke, at der forelaa nogen særlig grund til at bli saa høitidelig. Det kan saa være, at jeg, som de fleste mennesker i øieblikket kan bli lidt iriteret over kritik, det er jo menneskelig, men jeg glemmer sligt meget hurtig, og nærer ikke bitterhed mot nogen, allermindst mod dig, og kan forsikre, at mine følelser overfor dig er, som de altid har været og kun venskabelige

med venlig hilsen

Alf Hurum

finnes på s. 36. På s. 96 finner man dateringen ”6/11”, bare noen få sider før man på s. 106–123 finner meget omfattende og detaljerte Debussy studier og analyser. Dersom Monrad Johansen var på Geilo over et år, har det skjedd i samme tidsrom som Hurum forberedte utgivelsen av sine mest impresjonistiske klaverstykker – *Eventyrland*, op. 16, og *Gotiske billeder. Poemer for piano*, op. 17. De annonseres sammen med *Norrøn Suite* i *Musikbladet* nr. 37, 17. september 1919 og ble utgitt over nyttår 1920.

³⁰⁹ Brevet er datert 20. januar 1919 og finnes i Hurums utklippsbok i NB.

P. S.

Det forekom mig, at du kun saa mulige svakheter ved “Lilja’s” teks[t] og musik og ikke gode sider, for de steder du nævnte var jo kun en forsvindende del. – Lilja er et helt orriginalt [sic!] arbeide, naar jeg undtager at jeg for at træffe tidskoloritten for et par steder vedkommende har ladet mig paavirke lidt av et gammelrussisk motiv.

Forøvrigt synes jeg bare at skulle faa ærgrelser av “Lilja”, en skriver, at ledsagelsen til soloerne virker trættende, en anden at I tenorene ligger saa høit, at han tviler paa de orker gjennomføre det, fra Karl Nissen hører jeg ingenting og venter det heller ikke.³¹⁰

Det er ukjent hvor lenge eller i hvilke perioder Hurum oppholdt seg på Geilo i 1919. Han var imidlertid på Geilo i begynnelsen av mars, for den 8. sendte han et brev fra Geilo til Gustav Fr. Lange der han ber Lange oversende partitur og stemmer til *Eksotisk Suite* op. 9 til kapellmester Harald Heide i Bergen der verket skulle oppføres i slutten av november.³¹¹

Korverket *Lilja* ble utgitt tidlig på året 1919. Som allerede nevnt, skulle det ta flere år før verket ble uroppført. Peter Lindeman anmeldte imidlertid verket i forbindelse med utgivelsen. Anmeldelsen står å lese i *Musikbladet* nr. 14 den 9. april. Etter å ha gjort rede for tekstens historiske side, skriver han blant annet:

Hurums verk er en Komposisjon av usedvanlige Dimensjoner blandt vor Litteratur for Mandskor. Partituren er paa henved 60 Sider; og nesten likesaa mange Minutter vil vel Opførelsen med Pauser gjøre Krav paa. Innstuderingen av et saadant Verk blir derfor ikke nogen ganske liketil Opgave. Men paa den anden Side vil man finne at Hurum baade melodisk og harmonisk har lagt sine Toner tilrette med stor Hensynsfuldhet. For det medste har han undgaat kromatisk Stemmeføring, og de forskjellige Vers er ofte ikke vanskeligere end at de fleste Kor vil kunne klare dem forholdsvis let ... Hvad nu selve Kompositionen angaar, maa man si at Hurum heldig har truffet Kvadets Aand. Med sin Forkjærlighet for Harmonier i de moderne gamle Kirketonearter, ved Anvendelse av Oktavganger i Ytterstemmene, og naar han føler Trang til det, uten Sky for parallele Kvinter og andre endda krassere Midler, har han opnaadd en Stemning som ofte minder om gammel katolsk Kirkemusik og samtidig kan virke som noget i Retning av norske Folketoner.

³¹⁰ Brev i NB, Brevs. nr. 573; brevet er datert ”Gjeilo [!] 20-2-1919”.

³¹¹ Brev i NB, kat. nr. Mus ms a 9029:716.

Han har med andre Ord levert en Musik til det gamle Kvad som virker likesaa overbevisende som den vakre Oversettelse. Og Hurums Mannskor "Lilja" vil sikkert gjøre et dypt Indtryk, naar man faar høre det godt fremført i vore gamle Kirker. Det maa bli noget i Likhet med, da Lammers sang "Draumkvæe".

Peter Lindeman: "... jeg er ikke sikker paa at en fuldstendig Kuldkastelse av de tonale Begreper er den riktige Vei ... Harmoniene synes slengt ned paa Papiret som Malerklatter paa Lerredet." Hurum den ultramoderne komponist

I november dro Hurum til Bergen der *Eksotisk suite* ble fremført den 27. med Musikselskapet "Harmoniens" orkester.³¹² Foruten Hurums suite, som innledet konserten, stod Griegs klaverkonsert med Elisabeth Hals-Andersen som solist og Svendsens "Norsk Rapsodi" nr. 4 på programmet. Dirigent var Harald Heide. Flere anmeldere beklager at titlene på de enkelte stykkene i Hurums suite ikke var oversatt til norsk, men er udelte positive til verket dog uten på noen måte å heve det til skyene.

Ettersom *Eventyrland* op. 16, *Gotiske bilder. Poemer for piano* op. 17 og *Norrøn suite* op. 18 (verk 22, 23 og 24) ble annonsert som nært forestående utgivelser i *Musikbladet* allerede i nr. 37, 17. september, er det nærliggende å tro at Hurums plan har vært å utgi disse verkene dette året. Hva årsaken var til at de ble utgitt først i 1920, er ikke kjent. De to første verkene viser en langt mer gjennomført bruk av impresjonistiske virkemidler enn før. I forbindelse med utgivelsen finner man flere anmeldelser, men uten at den gjennomførte impresjonistiske stilen i særlig grad tas opp. Den eneste som gjør det, er Peter Lindeman som i en skarpt profilert anmeldelse i *Musikbladet* nr. 10 den 10. mars 1920, skriver at han "er ikke sikker paa at en fuldstendig Kuldkastelse av de tonale Begreper er den riktige Vei."³¹³ Han benevner Hurum som en ultramoderne komponist,

³¹² *Musikbladet* nr. 50, 17. desember 1919, s. 371.

³¹³ Peter Lindeman (1858–1930), norsk musiker, elev av sin far, L. M. Lindeman, med videre studier i Stockholm og med Grützmacher i Dresden 1884–85. Grunnla sammen med sin far i 1883 "Organistskolen", det

og etter Lindemans anmeldelse å dømme har Hurum med disse tre verkene levert noe helt nytt både i sin egen og i norsk sammenheng:

De bebudede Pianokomposisjoner av Alf Hurum "Eventyrland", "Gotiske Billeder" og "Norrøn Suite" er nylig utkommet paa hans eget Forlag som Op. 16, 17 og 18.

Allerede Overskriftene paa de enkelte Stykker viser at man her ikke kan vente sig noget ganske almindelig. I Eventyrland finder man saaledes: I den forheksede Have, Prinsessen leker med Guldeplene, De tre Troll, Det sner og det sner, Tusselag og Nordlysdøtrene. I gotiske Billeder heter Stykkene: Munkekor i Jonsklosteret, St. Thomas' Klokker, Gargoyle, Dunkelt Lys gjennom Rosevindu, Luftlet Ornamentik mot Aftenhimmel og Mysterium.

For aa faa frem disse brogede Billeder bruker da ogsaa Hurum det som man i Malerkunsten kaller "Impresjonisme". Om man i denne Forbindelse kan tale om harmonisk Sammenheng mellom de forskjellige Akkorder, saa forekommer denne bare som noget rent tilfeldig, mens Regelen er at en saadan Sammenheng med Flid synes undgaat; og hvad vi ellers regner som nødvendig for en ordentlig Stemmeføring er fuldstendig tilsidesat. Harmoniene synes slengt ned paa Papiret som Malerklatter paa Lerredet. At Hurum imidlertid med stor Omhu har valgt sine Midler, er hevet over al Tvil. Og han har derved opnaadd den tilsigtede Virkning: grelle Billeder med grelle Farver, og mange morsomme Enkeltheter.

Norrøn Suite er komponeret over de forskjellige Vers i Kjempevisen om "Kjersti og Bergjekongen", og de syv Avdelinger er bygget over forskjellige norske Folkemelodier, frit behandlet, med overlegen Forakt for gamle nedarvede og pedantiske Regler; dog ikke paa langt nær saa overlesset med Kakofonier eller Misslyd som i de to andre Verker. Den underlige Stemning av det fremmede i Livet blant Bergfolkene med Trylledrik og Trolldom har han for det meste søkt aa frembringe ved usedvanlige Akkorder og Vendinger som man ellers vilde ha anset for unaturlige og plumpe.

Man har i det heletat vanskelig for aa finne noget i disse Komposisjoner som man uten videre kan kalde vakkert i almindelig Forstand. De benyttede Stumper av Folkemelodier har jo sin musikalske Tiltrekning og Ynde; men ellers er det ikke mange Trekk, hverken i noget saa nydelig som Prinsessen med Guldeplene eller Nordlysdøtrene som ligner hvad man blandt almindelig dødelige føler sig tiltalt av.

Selv om det kan forsvares aa anvende saa krasse Midler som Hurum benytter sig av i disse Pianostykker, naar det gjelder aa finne Uttryk for Stemninger i Eventyr og overnaturlige Fortellinger, er det allerede mere tvilsomt, naar man med de samme Midler søker aa fremstille Billeder av Lysvirkninger og andre Naturfenomener.

Det har alltid vært mig en Glede aa innregistrere alle Fremskridt i den musikalske Utvikling. Særlig har jeg alltid gledet mig over alle Tegn paa en mer frigjort Forstaaelse av

som senere ble Musikkonservatoriet i Kristiania.

stivnede harmoniske Regler og støvete Forskrifter, med Erkjendelse av vore musik-teoretiske Lærebøkers manglende Evne til aa følge med Tiden. Men jeg er ikke sikker paa at en fuldstendig Kuldkastelse av de tonale Begreper er den riktige Vei.

Jeg har vanskelig for aa komme bort fra den Tro, at Musikken skal høre til de skjønne Kunster. Dermed mener jeg selvfølgelig ikke at alt skal være idel Velklang, bare Konsonanser og pyntelige Akkordforbindelser. Langtfra. Men jeg er ikke sikker paa om ikke alle disse underlige Stemninger som Hurum og de ultramoderne nu søker aa faa frem, paa en i Lengden mere tilfredsstillende Maate ogsaa kan fremstilles med virkelig *musikalske* Midler.

Om dirigentspørsmålet i Filharmonien. Hurum gir dikteren Arnulf Øverland svar på tiltale!

I 1920 kom det til en meget heftig strid om dirigentspørsmålet i Filharmonien, der man på denne tiden hadde tre dirigenter – Georg Schnéevoigt, Johan Halvorsen og Ignaz Neumark.³¹⁴ Striden ble bragt ut i offentligheten i avisene i april og pågikk langt ut over høsten. Særlig kapellmester Johan Halvorsen fikk en ublid behandling ved at hans stilling i Filharmonien ble foreslått regulert på en slik måte at det nærmest kunne oppfattes som en nedvurdering av hans kompetanse. Før det kom så langt, var det imidlertid spørsmål om Ignaz Neumark skulle måtte slutte til fordel for en tysk dirigent. På dette tidlige tidspunktet i debatten ba *Aftenposten* om uttalelser fra en rekke personer, blant andre Hurum.³¹⁵ Hurums standpunkt er entydig at dersom Neumark skal slutte og det finnes en kvalifisert norsk dirigent, bør den norske dirigenten foretrekkes. Men spørsmålet for Hurum er nettopp om det finnes en kvalifisert norsk dirigent. I sitt svar til avisen kommer Hurum 24. april også med et angrep på dikteren Arnulf Øverland som i et innlegg i samme avis den 21. april

³¹⁴ Georg Schnéevoigt (1872–1947), finsk dirigent og cellist; var en av stifterne av Filharmonisk Selskap i Kristiania i 1919 og var orkestrets første dirigent 1919–27.

Ignaz Neumark (1888–1959), polsk-nederlandsk dirigent; var ved siden av Schnéevoigt og Halvorsen dirigent For Filharmonien i årene 1919–22.

³¹⁵ Artiklene før Hurums uttalelse i *Aftenposten* 26. april finnes i samme avis 19., 21. og 24.

hadde uttalt seg meget sarkastisk i sakens anledning. Med henvisning til et tidligere innlegg skrev Øverland blant annet:

Der skrives: ”Den masse tilkaldte udenlandske virtuoser stiller selvfølgelig vore egne i skyggen.” Jasaa. Vore egne holder altsaa ikke maal? Ja, men da faar de virkelig tage til takke. Da faar de virkelig være saa snille at staa i skyggen.

Det heder videre: ”Udnævnelsen af nogen anden dirigent end en nordmand vilde være mere end en falliterklæring for vore musikere.” Ja, hvad saa? Straffeloven rammer den kjøbmand, som forsøger at skjule sin insolvens. Det er da særdeles eiendommelig, at et forhold, som ellers er strafbart, skal være rosværdig, naar det gjælder aandelig insolvens.

Etter Hurums mening har ikke Øverland helt begrepet det grunnleggende problem et norsk dirigenttalent stod ovenfor. Samtidig tviler Hurum paa at en tysk dirigent vil fortsette Neumarks linje med å oppføre russisk og fransk musikk:

I anledning af dirigentspørqsmaalet ved Filharmoniske orkester og hr. Neumarks eventuelle tilbagetræden vil jeg have uttalt, at man som hans efterfølger naturligvis bør foretrække en *norsk* dirigent fremfor en udlænding, hvis der da herhjemme findes en, som er i besiddelse af de betydelige aandelige, kulturelle og musikalske egenskaber, som maa forlanges af lederne af vort første orkester.

At der findes dirigentemner her i Norge, kan der vel ikke være tvil om, men slig som forholdene nu ligger an, vil det bero paa en tilfældighed, om de vil kunne faa anledning til at øve og utvikle disse sine anlæg, da der i dette land ikke findes nogen dirigentskole. At Filharmoniske orkester skulde bruges som øvelsesobjekt for obskure dirigenttalenter, kan man ikke godt forlange. Det er derfor meget vanskelig at udtale sig, om der for tiden findes nogen brugbar norsk dirigent til en kapelmesterstilling i Filharmoniske.

Naar hr. Øverland mener, at norske dirigentemner ‘faar finde sig i at staa i skyggen’, da maa hr. Øverland huske paa, at det at dirigere et orkester ikke er som at skrive vers. Det kan man øve sig paa hjemme, inden sine egne fire vægge, men for at øve sig som dirigent maa man have et orkester, og det staar aldrig færdig og venter paa en.

Hvorvidt der foreligger nogen fyldestgjørende grund til at lade hr. Neumark træde tilbage, kjender jeg ikke noget til. Jeg synes, han fortjener megen anerkjendelse, fordi han har fremført, og fremført godt, mange for os nye og interessante verker – ikke minst russiske og franske. Jeg tænker paa kompositioner av Rimskij-Korsakov, Borodin, Debussy, Maurice Ravel og flere.

Om en tysk dirigent vil oprettholde denne tradition, er vel tvilsomt, han vil naturligvis interessere sig mest for sit eget lands musik, som vi kjender saa godt før, – og det er bra og

vel – bare han ikke glemmer at opføre nyere russiske og franske verker, som ogsaa interesserer os.

For Neumarks vedkommende ble hans videre arbeide i Filharmonien avklart – han fortsatte som en av dirigentene.³¹⁶

Den 3. mai vedtok Det akademiske kollegium ved Universitetet i Oslo etter innstilling fra en bedømmelseskomite å tildele Hurum en belønning på kr. 250 fra ”Universitetets fond til fremme av norsk mandssang ... som belønning for Deres komposisjon ‘Mandskoret i Lilja’[!]”.³¹⁷

Et skarpt innlegg til fordel for en musikkavdeling ved Universitetsbiblioteket

Belønningen fra det akademiske kollegium i mai forhindret ikke at Hurum i desember gikk skarpt i rette med kollegiet for ikke å ville opprette en musikkavdeling ved Universitetsbiblioteket. I et innlegg i *Aftenposten* 2. desember skriver han at norske musikkstudenter blir stemoderlig behandlet sammenlignet med andre studenter. Artikkelen har overskriften ”Universitetet og musiken. Har det akademiske kollegium ingen forpliktelse ligeoverfor de musikinteresserede?” Han ser situasjonen i Norge i forhold til det han kjenner til fra Europa:

Det akademiske kollegium har fraraadet planen om oprettelse af en musikbibliothekarpost, samt tilknytning af et musikbibliothek til Universitetsbibliotheket.

Det forbauser mig at læse dette, jeg havde ventet, at det akademiske kollegium havde vist sig lidt mindre nærig overfor norsk musik, som verden over har skabt respekt for norsk aandsliv og norsk egenart.

Tør jeg spørge det akademiske kollegium, om ikke unge norske musikstuderende har samme ret til studieverker og kildekrifter som for eksempel filosofiske og theologiske studerende. Universitetsbibliotheket maa ikke betragtes kun som en underafdeling af Universitetet. Bibliotheket hører først og fremst norsk aandsliv til og alle retninger inden dette bør have de samme rettigheder.

³¹⁶ *Aftenposten* 18. august 1920.

³¹⁷ Brevet finnes i Hurums utklippsbok i NB, kat. nr. Td 52.

Baade amerikanske og europæiske universiteter er tilknyttet afdelinger for musiklitteratur; selv har jeg havt anledning til at benytte disse i Berlin og Paris. I Berlin er der et pragtfuldt musikbibliothek, store sale med en mængde funktionærer. Der faar man helt gratis laane med sig hjem ti forskjellige musikverker ad gangen.

Hvis norske komponister nu vil studere ældre og nyere orkesterpartiturer, er de enten nødt til at reise til udlandet eller i dyre domme kjøbe partiturerne hjem for egen regning. Orkesterpartiturer koster som bekjendt meget mere end almindelige bøger.

Slike vilkaar vover man at byde norske komponister, medens alle Universitetets studenter og professorer holdes à jour inden sine fag. Ved Universitetsbibliotheket har man ikke engang alle Johan Svendsens faatallige orkesterverker.

Hvis nogensinde betegnelsen ”husmandskaar” er berettiget, er det i dette tilfælde. Her maa en forandring til og det snart.

Det akademiske kollegium siger, at det for tiden ikke kan tilraade, at et musikbibliothek knyttes til Universitetsbibliotheket. Hertil vil jeg kun bemerke, at et musikbibliothek hører hjemme ved Universitetsbibliotheket – der, og ingen anden steds.

Bare to dager etter svarer Det akademiske kollegiums nestformann, professor Anathon Aall, at Kirkedepartementet ved rundskriv hadde innskjerpet kravet til økonomisk tilbakeholdenhet når budsjetter skulle legges, og at man av den grunn ikke kunne ”tilraade, at et musik-bibliothek knyttes til Universitetsbibliotheket.” Samtidig gjør han oppmerksom på at kollegiet overfor departementet til tross for dette, likevel hadde uttalt sin store sympati for tanken om å få til et slikt bibliotek.

Saken fikk en heldig utvikling. Uten at det fremgår at Hurums innlegg har vært avgjørende, finner man i aftenutgaven av *Aftenposten* den 19. mars 1921 en artikkel med følgende overskrift: ”Universitetsbibliothekets nye musikafdeling. En alsidig notesamling er allerede innsamlet.” I følge artikkelen hadde en arbeidskomite bestående av lektor O. M. Sandvik, doktor Nils Roede og pianisten Edvard Sylou-Creutz³¹⁸ sørget for at en meget stor samling noter var kommet til Universitetsbibliotheket. Det fremgår også av artikkelen at regjeringen i årets budsjettforslag har satt av midler til denne avdelingen ved biblioteket.

³¹⁸ Edvard Sylou-Creutz (1881–1945), norsk pianist og komponist.

Samme dag som Hurums innlegg til fordel for en musikkavdeling ved Universitetsbiblioteket stod å lese i *Aftenposten*, 2. desember, ble han valgt inn i styret i Norsk Tonekunstnersamfund. Han satt i styret helt frem til 23. januar 1924, som formann fra 24. april 1923.

Hurum presenteres i USA – en lang artikkel i *The Christian Science Monitor*

Som det fremgår ovenfor, var noen av Hurums verker blitt fremført i USA ved flere anledninger. Disse spredte oppførelsene var naturligvis ikke nok til å gjøre Hurum kjent i videre kretser. Men 25. desember 1920 – på selveste julaften – ble Hurum gjenstand for en bred og meget omfattende omtale i avisen *The Cristian Science Monitor* i Boston i USA.³¹⁹

Artikkelen er usignert, og til tross for at artikkelen er lang, skriver forfatteren at ”such a brief review of a man’s work ... can but fail to do justice to the man and his work.” Hensikten med artikkelen synes imidlertid å ha vært klar – å påkalle et bredere amerikansk musikkpublikums interesse for Hurum og hans musikk: ”If this but suffice to draw the attention of the great musical public to the name of Alf Hurum, much will have been accomplished.” I lys av de verker som omtales, er det ikke den klassisk-romantisk forankrede komponisten Hurum som presenteres – det er påfallende at de to fiolinsonatene og strykekvartetten ikke nevnes. Hurum fremstår som en moderne komponist, en som vil gå nye veier. Det gjøres først og fremst ved å gripe tilbake i historien. Fremstillingen vektlegger en mystisk-religiøs og nordisk-moderne side ved Hurums musikk. Verkene som artikkelforfatteren tar for seg, er følgende og i denne rekkefølge: *Lilja* op. 15, *Gotiske Billeder* op. 17, *Eventyrland* op. 16, *Impressions* op. 4, *Akvareller* op. 5, *For piano* op. 3. Artikkelforfatteren nevner også “Fantasie” op. 7 nr. 1, de fire stykkene i

³¹⁹ Avisen var grunnlagt i 1908 av den religiøse retningen ”The Church of Christ, Scientist”, som igjen var grunnlagt i Boston i 1879 av Mrs. Mary Baker Eddy.

Pasteller op. 10 samt *Norrøn Suite* op. 18. I tillegg går han inn på noen av romansene. Artikkelen har følgende tittel: "Music of the world. Alf Hurum. Norwegian Composer. Specially for The Cristian Science Monitor":

The name of Alf Hurum is practically unknown in the United States, yet this young composer, living in Norway, has produced considerable music of which his country might well be very proud. He has composed for the piano, for the violin, and for the voice, and, in addition, a work of large caliber for men's voices. This is indeed a most excellent collection of music. Mr. Hurum has been a profound student of the early music of Norway—the national element as well as the religious—and his works are permeated with an atmosphere of antiquity, that is both charming and compelling.

The mystical beauty of the early Norwegian liturgy was forced to give way to the less inspiring music of Lutheran liturgy. Through his study of the older melodies, Mr. Hurum has done much to influence the music of his country to return to the legitimate paths of national development, for he has infused in his writing the beautiful, mystical spirit, entirely lost, for a long period. The folk song played a very important part in the lives of the older Scandinavian folk, and these melodies were, to a large extent, incorporated in the church music of the Middle Ages. There was a splendid liturgy called the "Olaf Liturgy," so famous that pilgrims came from all over Scandinavia to hear it. There are but a few remains of it left, and these were discovered purely by chance, wrapped about some old state documents in Copenhagen.³²⁰

Mr. Hurum, through a study of this and other material, conceived a number of old melodies, which, though original, are entirely in the spirit of the old liturgy. He has incorporated these in a work entitled, "Lilja," a remarkable composition for men's voices. The text by a famous medieval, Icelandic monk, Eystein Aasgrimsson. This monk forgot his vows and was punished therefore, by being cast into prison, his cell being 100 steps below the surface of the earth. He composed a verse on each step, which brought him nearer salvation and forgiveness. This wonderful epic poem embraces all the creation, legendry, the Nazarene's pilgrimage and resurrection. The work is dedicated to Mary, mother of Jesus. The poem has been put into modern Norwegian by Prof. Frederick Paasche, who has brought it, by his worthy translation, into fame.

The music of Hurum is primitive and most original. The work is divided into six sections, and requires about one hour for performance. It is for men's voices, a cappella, and is not contrapuntal, but is chordal throughout—the true choral style. There is an "Ave Maria" that contains vocal writing of the very highest order, the chorus repeating the words

³²⁰ Det banebrytende arbeid med Olavsmusikken ble gjort av dr. philos. Georg Reiss i hans doktoravhandling fra 1912 – "Musiken ved den middelalderlige Olavsdyrkelse i Norden".

“Ave Maria” very softly against the strong melody of the solo voice. Sometimes the voices are divided into eight parts, and these effects, with the tenors in high position, are strong and powerful in their majesty.

Mr. Hurum has also been a student of the incomparable music of the Russian Church. The influence of this music may be seen in “Lilja.” There is the doubling of the first tenor by the second bass, and the use of long sustained tones, perhaps, in the inner voices, the open fifths—so suggestive of vagueness and uncertainty—and similar unique effects. “Lilja” is a beautiful work and deserves many hearings. “Lilja” is church music—music that is original, uplifting, mystifying, and it speaks with great dignity, and with the wisdom of ages of tradition.

The piano pieces are numerous and of diversified types, some being modern, but not at the expense of the melodic outline, or the feeling of sequence and continuity. Much of this music, too, has a charm of quaintness and antiquity about it, and one can feel the atmosphere of the old cloister with its ancient treasures, and the solemn quietness of the great cathedral. There is a suite entitled, “Gothic Pictures”, which includes “The Monk’s Choir in St. John’s Monastery”, “The Bells of St. Thomas”, “Gargoyle”, “Dim Light Through a Rose Window”; “Gothic Ornamentation in the Evening Sky”, and “A Mystery”—certainly themes rich in poetic possibilities. The first opens with the ringing of the bells, suggested, on the piano, by full, sonorous chords, on a pedal-point, after which is heard the chant-like singing of the monks in procession. The melody is dignified, broad, and deeply religious in character. The second number, “The Bells of St. Thomas”, is in 5–8 time, and describes, by means of descending fourths and fifths, the harmonies of the bell-tones. The treatment is interesting and effective. “Gargoyle” is a study of dissonances and cross-rhythms. “Dim Light Through a Rose Window” is a lovely description, built on full-voiced seventh and ninth chords, which flow on in a gentle, tranquil movement that is most impressive. “Gothic Ornamentation in the Evening Sky” is a harp-like structure, transparent and evasive in character. “A Mystery”, written in 5–8 time, has a ponderous bass, which gropes along through a large portion of the work in a heavy, sluggish way, while the time-meter varies frequently.

Another suite, in a lighter vein, is “Eventyrland”. The first number, “In An Enchanted Garden” evokes an atmosphere of the fantastic and has a touch of mystery about it that is exquisite. One can almost see these things of the imagination. Altered and weird harmonies appear from time to time, and the close is made quite appropriately upon a dissonant chord. “The Princess is Playing With the Golden Apples”, is the second number, and this evidences a spirit of jovial carelessness and happy recklessness, and too, the fantastic spirit. The piece ought to be known and used by every first-class pianist, for it is charming piano music. “The Three Trolls”—a study in dissonance—follows. The fourth number, “It’s Snowing and Snowing” is another splendid bit of writing. It is to be played pianissimo throughout, the effect being one of depression and melancholy—a fatalistic coloring throughout, but supremely beautiful. The steady rhythm suggests the unceasing falling of the flakes, silently, yet surely, heaping higher and higher the covering of white.

“Impressions” is another noteworthy work containing three pieces, “Notre Dame”, “La Fontaine” and “Chanson.” The first is a description of the majestic dignity of the cathedral, silently watching the passing of many years. The second is a picture of the airy splendor of the spray of the fountain. It is played very lightly and at a rapid tempo. It gathers as it progresses and ends with a great glissando, and a crash of chords. The rhythm is most compelling. The “Chanson” is a simple melody, natural and unaffected, but most interesting.

Another group of three pieces includes “The Water Lily”—a delicate structure, frail and transparent—“Miniature”—a quaint little melody, of folk-song character—and “Akvarel”—a piece full of rhythm and vivacity. “From an Old Cloister Garden”, is another worthy work. One can hear the singing of the robed choir and feel the atmosphere of days long since gone by. There is no mistaking the spirit of this music, and the deep sincerity of the man who composed it. It is poetic and deeply religious. Transcribed for the organ, it could well find its way into the recital programs of our finest organists.

There are many other piano pieces, which must, unfortunately, be passed by on account of space limitations, but there must be mentioned one other group, “Melody”, “The Brook” and “Idyl”. The one entitled “Melody” is a somber, heavy tune, full of dignity and severity, yet beautiful. “The Brook” is graceful and its melody flows on in a gentle, tranquil way that is very pleasing. It is indeed, a happy bit of writing. “Idyl” is a simple, direct melody, lighter in character, and very diatonic in outline. Other works include “Fantasie”, “En Saga”, “Morgen ved Memnonstøtten”, “Norrøn Suite”, “Poem” and others.

The songs are equal in every way to the high standards of the piano pieces. “Gloria in Excelsis”, after a poem by Theodor Caspari, is one of the finest. Hurum understands the voice and knows how to write orchestral accompaniments for the piano. The whole range of effects is at his command, and he uses them. The broad sweep of the full orchestra, the following lightness of the strings, the choir like chords of the wood-wind, and the dignity of the brass are all here. A great climax is reached in the song, and achieved in a purely natural way. The auditor is raised to great heights of emotion by the superb rise of the melody, strengthened by its powerful supporter—the harmony. This is a magnificent song, although it is difficult not to say the same thing of the others. “Vi Ses Igen” is another that makes one wonder why it has not been heard in the United States, notwithstanding the fact that it was published as recently as 1918. The dramatic effects in this are many and although it is a fairly long piece, there is not a dull measure in it. The harplike accompaniment, with the melody doubled in the octave, is beautiful. After a stirring climax there is a somber passage in the minor, after which the song closes in the faintest pianissimos in the major mode. This is a song which will never wear out, it is written for all time.

“En Blomma” is the only other that may be mentioned here. There is a somber spirit in this piece—the spirit of the North, with its coldness and dreariness. It is the kind of music produced by one who has become reflective, and whose meditations have delved far into the problems of life. There is no superficiality in this writing: it is sincere, and the

composer has deeply felt all that he has written, and has set down all that he has felt, without any affected attempts at the bizarre. It is natural, original, intense, lovely music—sometimes stern, sometimes gentle—sometimes somber and reflective—sometimes joyous and spirited—but it is all music of the finest sort.

Such a brief review of a man's work, the product of many years of study and research, can but fail to do justice to the man and his works. If this but suffice to draw the attention of the great musical public to the name of Alf Hurum, much will have been accomplished. One cannot resist a comparison between this composer and the American, Charles T. Griffes, reviewed here some time ago.³²¹ These men are similar in many ways. Griffes turned to the Orient, with its perfume-laden air, and queer life for inspiration and developed a personal style from this, while Hurum has turned to the treasure-house of the past for his inspiration. Both men have written in a thoroughly so-called "modern" vein, yet with a different means of expression—the one with the ancient traditions of the Northlands—the other with the mysticism of the East. Yet there is not such a large gulf between their ideals and poetic insight. It is to be hoped that Mr. Hurum will compose other choral works suitable for a cappella rendition by the best choral bodies and church choir, so that the ever music-hungry public may have the opportunity of knowing more of this man. Alf Hurum should be famous.

Aftenposten gjengir et langt utdrag av artikkelen i aftenutgaven den 5. mars 1921.

Orkesterversjonen av *Eventyrland*, op. 16: anmelderne gir både ros og ris; Hurum på den nordiske musikkfesten i Helsingfors

Uroppførelsen av orkesterversjonene av *Eventyrland* skulle finne sted den 14. mars. Før det gjorde Hurum 10. januar et fremstøt overfor Gerhard Schjelderup for å få dirigere sin *Eksotisk Suite* på "De unges koncert" som skulle finne sted i Kristiania i april. I et brev fra Kristiania skriver Hurum:

I anledning "de unges koncert" henvender jeg mig til Dem, da jeg antager De for en vesentlig del har avgjørelsen med hensyn til hvad der skal opføres.

³²¹ Charles Tomlinson Griffes (1884–1920), amerikansk komponist, regnes som den førende innenfor den impresjonistiske retningen. Studerte i Berlin fra 1903 klaver med Gottfried Galston og komposisjon med blant andre Humperdinck. Vendte i 1907 tilbake til USA der han fortsatte sine studier på egen hånd, først og fremst av de franske impresjonister, men også av Mussorgskij og Skrjabin.

Jeg traf tilfeldigvis herr Reidar Mjøen, som spurgte mig om jeg ikke hadde et orkesterarbeide at indsende til koncerten den 10de Marts. – Hertil svarte jeg, at det hadde jeg ikke, da de faatallige arbeide jeg hidtil har skrevet for orkester har vært opført og et nyt som jeg har under arbeide endnu ikke er ferdig.³²² Bestemmelsen er jo, at kun uopførte verker skal opføres. Men jeg tilføiet, at hvis jeg selv kunne faa anledning til at dirigere min “Eksotisk Suite” ville jeg gjerne bli med paa koncerten, da jeg mener, at disse koncerter ogsaa er av stor betydning for unge komponister derved, at de kan faa anledning til selv at dirigere sine verker.

Herr Mjøen mente, at hvis jeg selv ville dirigere suiten var det sansynlig, at den kunne komme med selv om den var opført et par gange før, som ogsaa var tilfelde med Monrad-Johansens suite, som blev spilt paa koncerten ifjor. Denne er nemlig opført to gange paa Nationaltheatret.

Herr Mjøen sagde desuten, at stemningen i Stortinget i disse nedgangstider ikke var særlig gunstig for “de unges koncert”, og at der var utsikt til at den kunne bli nedstemt til neste aar, hvis ikke komponistene gjorde, hvad de kunde for at faa den saa god som mulig. – Stortingsmændene følger meget godt med i aviserne og læser alt hvad der skrives om “de unges koncert.”

Jeg har stor sympati for disse koncerter og det ville være sørgelig, hvis disse bevilgninger ikke skulde bli aarlige. – Jeg vil gjerne være med at støtte saken for koncerternes skyld, men naturligvis ogsaa for min egen skyld, saa hvis jeg kan faa anledning til, at dirigere min “Eksotisk Suite” vil jeg gjerne være med. – Suiten varer ca. 17 minutter. Partitur og stemmer er utskrevet, saa der blir ingen utgifter.³²³

Konserten fant sted 14. april, men uten at Hurum var representert.

Kort før uroppførelsen av *Eventyrland* kom en annen uroppførelse. Den 2. mars medvirket Hurum på sangerinnen Ingeborg Gjønnæss' debutkonsert der han akkompagnerte seks av sine sanger, deriblant førsteoppførelsen av “Aften” op. 19 nr. 1 (verk 25 nr. 1), til tekst av Rabindranath Tagore. Bare Hjalmar Borgstrøm i *Aftenposten* kommenterer uroppførelsen. Han berømmer Hurums ”omplanting” av fransk impresjonisme til norsk grunn i musikken til “Regn” og “Nocturne” til

³²² Det er ikke klart hvilket verk Hurum sikter til. Én mulighet er at det dreier seg om en orkesterutsettelse av *Gotiske Billeder* – det foreligger utkast til orkesterversjoner av nr. 1 og 2 av dette verket. En annen mulighet er at Hurum på dette tidspunkt kan ha begynt på orkesterverket *Bendik og Aarolilja*, op. 20, et verk som forelå ferdig i august 1923.

³²³ Brev i NB, Brevs. nr. 684c.

tekster av Sigbjørn Obstfelder: ”Blandt Hurums sange befant sig en ny i manuskript, ’Aften’, til tekst af Rabindranath Tagore. Den er stemningsfuld og vakker og slog godt an. Høist beundringsverdig er den eiendommelige musik, Hurum har fundet til Sigbjørn Obstfelders digte. Disse toner er en selvstændig omplanting af den nyfranske impressionisme paa norsk grund og slutter sig fortrinlig til digterens særprægede tanker.”

Knappe to uker senere, 14. mars, kom så uroppførelsen av orkesterversjonen av *Eventyrland* i Filharmonien med kapellmester Ignaz Neumark som dirigent. Foruten Hurums suite, som avsluttet konserten, stod Cèsar Francks symfoni i d-moll og Iver Holters fiolinkonsert på programmet med fiolinisten Per Bolstad som solist og komponisten som dirigent.³²⁴ I *Aftenposten* skrev Hjalmar Borgstrøm om *Eventyrland* at mangelen på det tematisk gjennomføringsarbeide man var vant til, kunne gjøre et verk litt ”trættende.” Dette til tross – Hurums verk var i følge Borgstrøm meget interessant, spesielt er instrumenteringen glimrende:

Her blev man budt uforfalsket musikalsk impressionisme. De fra det moderne Frankrige paavirkede komponister giver afkald paa tematisk gennemførelse; den erstattes ved indflettede snurrepiberier, som ofte kan være morsomme, og som vel også har sin kunstneriske hensigt, men som i længden – man tilgive mig – kan virke trættende. Denne kompositionsanordning er jo allerede gaaet over til manér. Hurum finder dog træffende toneudtryk for, hvad han vil skildre. Jeg skal bare nævne ”Det sner, og det sner”, en ypperlig skildring af de stille dalende fnug i graaveiret. Paa en helt træffende musikalsk karakteristik af norske trold venter vi fremdeles. Grieg har forsøgt det, og Hurum har fortsat forsøget i sin suite; men efter min mening har ingen af dem truffet det rette. Forresten tror jeg, at Hurum er kommet et skridt videre end Grieg.

Suiten er glimrende instrumenteret, og orkestereffekterne jager hinanden omtrent uden ophold. Overhodet er verket meget interessant, og det høres med udbytte.

I *Ørebladet* er Ulrik Mørk i og for seg begeistret, men stiller spørsmål ved om dette er den rette vei for Hurum å gå:

³²⁴ Per Bolstad (1875–1967) norsk fiolinist og komponist; fremføringen av Holters fiolinkonsert var også en uroppførelse.

Som alle Hurums Kompositioner har Suiten faat en glimrende Form, og Sujettet gir Komponisten den mest ubegrensede Adgang til at tumle med allehaande Klangvirkninger. Han gjør det saa nydelig, saa utsøkt elegant, saa helt ut værdig en Elev av den nyfranske Skole. Men finder han ikke selv snart større Tilfredsstillelse ved at la sin frodige Fantasi operere med mere indholdsvegtig Stof? Der blir svært meget av subtil Klingklang. Paa denne Maade arbeider han sig neppe frem til nogen kraftig personlig stil.

Trygve Torjussen i *Verdens Gang* syntes ikke at suiten stod på høyden med Hurums tidligere verker: Han stilte til og med det grunnleggende spørsmål om Hurums talent var så sterkt ”at det taaler al denne fremmede belastning”:

Medens Holter væsentlig bygger paa klassikerne og romantikerne, støtter Hurum sig til nyrusserne og ”orientalistene.” Navnlig i harmonisk henseende. Hurum bør imidlertid være paa vakt mot overdrivelser. Det er et spørsmål, om hans talent er saa sterkt, at det taaler al denne fremmede belastning. En vakker dag brister vingene, tyngdekraften gjør sig gjældende og av den stolte flyver blir der kun noget ukjendelig igjen som likesaagodt kunde hete Stravinsky eller noget andet russisk. ”Eventyrland” staar, hvad den musikalske gehalt betræffer ikke paa høide med tidligere arbeider av Hurum; men den røber – ogsaa instrumentalt – god klangsans, og vilde antagelig virke betydelig bedre i forbindelse med ballet.

V. H. Siewers i *Morgenbladet* finner at suiten ”indeholder virkelig mange rariteter, vi kommer ind i en forhekset have med mange underlige lyd, nordlysdøtrene spiller paa de flammende strenge som paa harpe, tre trolde leker og slaas, prinsessen leker med æbler, som ikke er fra Kalifornien, men av drevet guld. Kanske vil nogen savne den riktig naive barnestemning i alle disse underlige situationer. Griegs enkle, men rammende effekter er der ialfald ikke.” Johannes Haarklou er overrasket over det han har hørt: ”Har det været Hurums Mening med sin Suite at præstere hjertevarme og gripende personlig Musik? Absolut ikke. Hurums Hensigt har været denne: Hvis der skulde være nogen, der tror sig uopnaelig i at arrangere Lyd- og Knald- og Rabaldereffekter á la Richard

Strauss' "Don Juan", saa gjør de Regning uten Alf Hurum, og han har Ret. Hurum har igaar distanseret alt, hvad der i Norge er skrevet av forbausende Programmusik." Edvard Sylou-Creutz i *Dagbladet* kan neppe ha likt det han har hørt ettersom han ganske enkelt skriver følgende om Hurums verk: "Konserten sluttet med Eventyrsuite (førsteopførelse) av Alf Hurum." Med tanke på den begeistrede omtale som Per Reidarson ga Hurums fiolinsonate i 1911, er det nesten merkelig å lese hans anmeldelse i *Social-Demokraten* den 17. Bortsett fra når det gjelder instrumentasjonen er han helt negativ denne gangen:

De mange pudsige smaasatser var opsigtsvækkende godt instrumentert og kom fortræffelig frem. Man maa bare forbauses over at Alf Hurum som i sin første fiolinsonate viste utpræget personlig talent vil indlate sig paa noget saa goldt som at efterskrive den forlængst banale europæiske Debussy-jargon. I denne suite findes ikke *en* personlig note, hvad der ikke er ren orkestermekanik er enten hentet fra Debussys internationale kompositionstrust eller laant direkte fra Skotland, Moskva, Honolulu og Jokohama osv.

Hvortil alle disse utenlandske laan i tide og utide for denne komponists vedkommende og saa mange andre av de yngre. Hvorfor ikke heller stole paa sit eget gemyt, lytte i sit eget sind? Kanske der kunde findes toner av langt mer personlig værd end dette tingeltangel som man hører overalt i storbyernes konsertsale og som intet har med dypere kunstnersind at gjøre.

Det er ikke kjent om Hurum overvar uroppførelsen. I hvert fall nevner ingen anmeldere at han var til stede. Det var han derimot ved Filharmoniens kammermusikkraften den 6. april da Filharmonisk Selskaps Strykekvartett bestående av Hugo Kolberg, Oscar Holst, Van der Vegt og Alexander Schuster fremførte hans a-moll-kvartett.³²⁵

I tiden 21. til 29. mai gikk den nordiske musikkfesten for 1921 av stabelen i Helsingfors. En invitasjon til deltagelse fra Norge hadde kommet til Norsk Tonekunstnersamfund i januar og etter drøftelser i flere møter ble man til slutt enige om følgende program til den norske orkesterkonserten:

³²⁵ I Hjalmar Borgstrøms anmeldelse i *Aftenposten* står å lese at "kvartetten vandt livlig tilslutning hos publikum, som fremkaldte komponisten flere gange."

Johan Svendsens B-dur symfoni, Sverre Jordans ”Feberdigte”, Hurums ”Eventyrland”, Iver Holters fiolinkonsert, Johannes Haarklous ”Marche Heroique”, Ole Olsens ”Irmelin Rose” og Johan Halvorsens ”Norsk rapsodi.” Bortsett fra at Sverre Jordan selv dirigerte sitt verk, var Johan Halvorsen dirigent på den norske konserten.³²⁶

Hurums suite gjorde ikke særlig dypt inntrykk på anmelderne. I et oversiktsreferat i *Aftenposten* den 2. juni kan man lese: ”Hurums suite ’Eventyrland’ gjør ikke dypere indtryk og virker paa sine steder noget søgt, men interesserer ved mange originale klangvirkninger og instrumentation og minder om Selim Palmgren.”³²⁷

Hurum reiste til Helsingfors 17. mai³²⁸ og skrev en lang artikkel til *Aftenposten* der han forteller om det meste av det som ble spilt på konsertene samtidig som han ga sin vurdering av de fremførte verker:³²⁹

Da musikfestens samtlige medvirkende den 19de mai kom til Helsingfors, blev der holdt en velkomstsouper, hvor professor Robert Kajanus ønskede de udenlandske gjester velkommen.³³⁰

Næste aften begynde musikfesten med en orkesterkoncert, som havde helt finsk program. Den blev interessant, da man fik høre verker af flere fremragende finske komponister, som endnu er ukjendte udenfor Finland. Særlig bør Leevi Madetoja og Toivo Kuula nævnes.³³¹ Af den første fik man høre en symfoni i fire satser. Det var et originalt og interessant verk med flere prægtige temaer, som man ikke glemmer trods al den musik man hørte derborte.

³²⁶ Protokoll for Norsk Toneunstnersamfund.

³²⁷ Selim Palmgren (1878–1951), finsk komponist og pianist.

³²⁸ Protokoll for Norsk Tonekunstnersamfund 30. april 1921.

³²⁹ Det er usikkert hvorfor Hurum ikke omtaler den svenske konserten. Han kan ha forlatt musikkfesten før denne konserten fant sted den 27. mai, men i så fall medfører ikke referatet i protokollen for Norsk Tonekunstnersamfund riktighet der det står at ”samtlige norske deltagere” dro tilbake med ”den prægtige finske damper ’Ariadne’” 29. mai. Den svenske konserten hadde følgende program: Symfoni ”Från Havsbadet” av Hugo Alfvén, tonediktet ”Sommar” av Adolf Wiklund som selv dirigerte, Wilhelm Stenhammars klaverkonsert i d-moll med Zelmics Asplund som solist og Natanael Bergs ”Pezzi sinfonico” med komponisten som dirigent.

³³⁰ Robert Kajanus (1856–1933) finsk komponist og dirigent, grunnla i 1882 det som senere ble Helsingfors Stadsorkester.

³³¹ Leevi Madetoja (1887–1947) finsk komponist. Toivo Kuula (1883–1918) finsk komponist.

Det maa ansees som et stort tab for finsk musik, at Toivo Kuula, hvis elegiske epilog ”Trälens son” blev spillet, døde saa ung. Han blev nemlig skudt af de røde i Viborg i mai 1918, fem og tredive aar gammel. Han var meget talentfuld og skrev en vakker musik med udpræget finsk tone. Selim Palmgrens klaverkoncert ”Floden” blev dygtig spillet af den finske pianist Ilmari Hannikainen, og Erkki Melartin dirigerede et velklingende orkesterstykke af sig selv.³³²

Saa kom Jean Sibelius med ”Lemminkainen drager hemåt” af en legende fra Kalevala. Det er en eiendommelig og steil musik, som begynder med et rytmisk vildt og forrevet thema af stor virkning og slutter med en skildring af Lemminkainens ridt. Komponisten, som selv dirigerede, blev sterkt hyldet. Koncerten fik en udmerket afslutning med en symfonisk digtning ”Aino” for orkester og mandskor af Robert Kajanus. Den gjorde sig godt, selv om man ikke kunde undgaa at lægge merke til nogen Wagnerske efterklange. Kajanus dirigerede paa en udmerket maade sin egen komposition samt andre finske verker, som kom til opførelse.

Helhedsindtrykket af den finske koncert var afgjort gunstig; der var en høist tiltalende finsk tone over kompositionerne, som var en behagelig afvexling fra den sædvanlige tyske tone, som man ellers fik mere end nok af paa koncerterne derborte. Hvis man skulde kunne gjøre en indvending, maatte det være, at de forskjellige verker var noksaa lige i karakter, saa en viss monotoni ikke var til at undgaa, men alligevel kan finnerne være stolte af aabningskoncerten, som viser hvor langt de er kommet i musikkultur, og hvor talentfulde de er.

Efter koncertens slut var endel af de udenlandske komponister og dirigenter gjæster hos det bekjendte manskör ”Muntra musikanter”, som havde medvirket ved koncerten. Det blev en vellykket og belivet fest med mange taler og megen sang. Kapelmester Halvorsen talte improviseret og morsomt paa nordmændenes vegne.

Næste aften kom en kammermusikkoncert, som aabnedes med en strygekvartet af svensken Richard Olsson. Han kan ikke saa lidet, men klangen var uskjøn, og kvartetten formaade ikke at interessere, skjøndt sidste sats var bedre end de andre. Den blev spillet af et udmerket svensk ensemble med Julius Ruthström som primo violin.

Derefter sang Dagny Schjelderup til Eyvind Alnæs’ udmerkede akkompagnement tre sange af Grieg og fire af Backer-Lunde, hvis ”Vaarregn” og ”Sne” gjorde sig bedst.³³³ Af Griegs sange blev især ”Margrethes vuggesang” vakkert sunget.

Jean Sibelius’ strygekvartet ”Voces intimae” blev spillet med Arvo Hannikainen som første violin.³³⁴ Den burde heller være laget som orkesterverk, da han ikke fik kvartetten til at klinge, selv om der undertiden var nogen glimt af Sibelius fra hans bedre øieblikke.

³³² Ilmari Hannikainen (1892–1955) finsk pianist og komponist.

³³³ Dagny Schjelderup, norsk sangerinne; hennes egentlige navn var Dagny Schjelderup Paus.

³³⁴ Arvo Hannikainen (1897–1942) finsk fiolinist.

Nogen sange af finske komponister fulgte. Af disse fortjener især Yrjö Kilpinen at fremhæves.³³⁵ Den feirede finske altsangerinde Irma Tervani, en søster af Aino Achte [sic!], foredrog med stor virkning sange af Merikanto og Järnefelt.³³⁶

Konserten afsluttedes med en trio af P. E. Lange-Müller.³³⁷ Den var lyrisk og vakker og holdt i efterromantisk stil. Den blev fortræffelig spillet af Johanne Stockmarr, Gunna Breuning-Storm og Paulus Bache.³³⁸

Næste orkesterkoncert var danskernes. Den aabnedes med ”Sinfonia svastika” af Louis Glass, som selv dirigerede.³³⁹ Den skildrer livshjulets kredsløb, og dens satser har følgende titler: Dagvirke, Hvile, Skygger og Morgengry. Første sats er den betydeligste og var den personligste og mest originale musik jeg hørte paa hele den danske koncert. Tredie sats med sit tempo presto er ogsaa et udmerket stykke musik, som interesserer meget.

Peder Grams ”Avalon” for sopransolo og orkester blev fortræffelig sunget af Ingeborg Steffensen, som har en pragtfuld stemme.³⁴⁰ Gram er ikke melodiker, men har megen sans for orkesterfarver.

Den syttiaarige pianist og komponist Victor Bendix spillede selv paa en udmerket maade solopartiet i sin klaverkoncert, som blev dirigeret af Fr. Schnedler-Petersen.³⁴¹

Koncerten indeholder megen god musik, men sidste sats interesserer mest. Den aabnedes med et rytmisk kraftigt og friskt tema og formaaede at vække fornyet interesse efter andanten, under hvilken man var sovnet en smule af.

Den danske koncert afsluttedes med Carl Nielsens ”Hymnus Amoris” for solo, kor og orkester. Den dannede en smuk afslutning paa aftenen og blev dirigeret af komponisten. Den er holdt i Bach-Händel-stil og klang som gode kantater pleier klinge, uden at man kunde opdage nogen personlig egentone. Men den er meget dygtig laget, og komponisten fik to laurbærkranse, hvoraf en fra sine landsmænd.

Paa anden kammermusikkoncert kom sex sange af Eyvind Alnæs til opførelse med komponisten ved flygelet. De var alle af de nye med undtagelse af ”Februarmorgen ved golfen”. De gjorde sig fortræffeligt og blev udmerket sunget af Dagny Schjelderup.

³³⁵ Yrjö Kilpinen (1892–1959) finsk komponist.

³³⁶ Irma Tervani (1887–1936) finsk operasangerinne. Det fremgår ikke av sammenhengen om det dreier seg om Oskar Merikanto (1868–1924) eller hans sønn Aarre Merikanto (1893–1958). Aino Ackté (1876–1944), finsk operasangerinne, en av sin tids fremste sopranner. Armas Järnefeldt (1869–1958) svensk komponist og dirigent av finsk herkomst.

³³⁷ Peter Erasmus Lange-Müller (1850–1926) dansk komponist.

³³⁸ Johanne Stockmarr (1869–1944) dansk pianistinne. Gunna Breuning-Storm (1891–1966) dansk fiolinist. Paulus Bache (1882–1956), dansk cellist.

³³⁹ Louis Glass (1864–1936) dansk komponist, dirigent, pianist og cellist.

³⁴⁰ Peder Gram (1881–1956) dansk komponist, dirigent og musikkteoretiker. Ingeborg Steffensen (1888–1964) dansk altsangerinne.

³⁴¹ Victor Bendix (1851–1926) dansk komponist, pianist og dirigent. Frederik Schnedler-Petersen (1867–1938) dansk dirigent og fiolinist.

Paa tredie kammermusikkoncert kom to norske kammermusikverker til opførelse, nemlig Christian Sindings vakre sonate i gammel stil og Hjalmar Borgstrøms klaverkvintet. Sonaten blev udmerket spillet af Bolstad og Waldemar Alme, som er en fremragende kammermusikspiller.³⁴²

Borgstrøms kvintet, som undertegnede hørte for første gang, var en behagelig overraskelse. Den klare, kraftige og originale første sats var af stor virkning og klang fortræffeligt, ligesaa de andre satser. Ved siden af Alme blev den fremført af en brilliant finsk kvartet.

Paa samme koncert kom Monrad-Johansens klaversuite, som blev ypperligt spillet af ham selv. Det tredie stykke, "Rensdyr" gjorde sig især godt.

Tredie orkesterkoncert var nordmændenes og blev aabnet med Johan Svendsens evigunge symfoni i B-dur, som blev fortræffelig dirigeret af Johan Halvorsen. Det var som der kom er pust af frisk luft ind i koncertsalen, da man hørte Svendsens kjendte og kjære toner igjen. Den kraftige norske rytmik og de udtryksfulde og skjønne temaer var af stor virkning og blev udmerket udført af orkestret, som spillede med sand begeistring.

Derefter kom Sverre Jordans melodrama "Feberdigte" til Knut Hamsuns text. Det blev udmerket dirigeret af komponisten og høist virkningsfuldt deklameret af Magda Blanc.³⁴³ Det var noget mørkt nordisk over hendes foredrag, som var af stor virkning. Hun er sikkert den betydeligste dramatiske fremstillende vi har, jeg kjender ihvertfald ingen norsk skuespillerinde, som kunde gjort hende det efter. Jordans musik slutter sig paa en fortræffelig maade til digtet. Den er stemningsfuld og vakker og karakteriserer udmerket.

Efter pausen kom Alf Hurums orkestersuite "Eventyrland", som af nærliggende grunde her ikke kan omtales. Kun saa meget kan siges at den blev ypperlig dirigeret af Johan Halvorsen og godt spillet af orkestret.

Derefter fulgte Iver Holters violinkoncert, dygtig spillet af Per Bolstad og dirigeret af Holter selv. Den virkede godt ved sine gode, prægnante temaer og fortræffelige kompositionsteknik og gjorde stor lykke.

Johannes Haarklous "Marche Heroique" og Ole Olsens "Irmelin Rose", som blev sunget af Dagny Schjelderup, er alt sammen udmerket musik, men kom noget malapropos, da programmet mod slutten blev for opstykket.

Koncerten fik en festlig afslutning med Johan Halvorsens rhapsodi over norske temaer. Den var godt instrumenteret og klang brilliant; man maatte lægge merke til det skjønne forlkevisethema, som først optages af en cello solo, og siden af andre instrumenter, men efter min mening vilde vinde ved færre gjentagelser.

Efter koncerten blev samtlige norske under ovationer, som sent tog slut, gjentagne gange fremkaldt og blev, da de forlod koncertsalen, ude i vestibulen atter applauderet af det ventende publikum.

³⁴² Waldemar Alme (1890–1967) norsk pianist og organist.

³⁴³ Magda Blanc (1879–1959) norsk skuespillerinne.

Musikkbrev fra London; lettlest, informativt og med innslag av humor. Hurums debut som dirigent i Bergen – han virket ”noko turr og beintfram”

Etter musikkfesten i Helsingfors dro Hurum sammen med sin kone til London der de møtte Leslies mor; sammen reiste de til Skottland og til Berlin og deretter tilbake til Kristiania.³⁴⁴ Fra London skrev han to lange ”musikkbrev” til *Aftenposten*. Det første brevet står å lese i aftenutgaven den 11. juni og har tittelen ”Moderne engelsk musik. Hvad de engelske komponister selv mener om sin nation i musikalsk henseende.”

Innledningsvis tar Hurum opp spørsmålet om England kan anses som en musikknasjon, noe han forteller at engelske komponister og kritikere mener England ikke er. Deretter forteller han om en konsert der han fikk et gjenhør med dirigenten Albert Coates som han tidligere hadde opplevd i ”Marinski teater” i St. Petersburg.³⁴⁵ Solisten ved konserten var også et gjenhør, for pianisten Alexander Siloti, som var solist i Beethovens klaverkonsert nr. 3 i c-moll, hadde han hørt i Kristiania sist vinter.³⁴⁶ En annen konsert var med dirigenten Edvard Clark som bare hadde moderne musikk på programmet.³⁴⁷ Blant andre fremførte han verker av de tre nyfranske komponistene Francis Poulenc, Germaine Tailleferre og Darius Milhaud, alle medlemmer av gruppen ”Les Six.” I den forbindelse kommer Hurum med synspunkter som viser at så langt som disse hadde gått, er han

³⁴⁴ I følge *The sixty-ninth annual report of the Hawaiian Mission Children's Society, 1921*, var det planen; på s. 39 kan man blant annet lese at ”Mr. and Mrs. Alfred [!] T. Hurum ... will join her [Mrs. Laura Wilder Wight] in London. They will travel in England and Scotland, then on to the continent, visiting Berlin where Mrs. Wight resided for some years, and then on to Christiania, the home of Mr. and Mrs. Hurum. Mrs. Wight will return in November.”

³⁴⁵ Albert Coates (1882–1953) engelsk dirigent og komponist. Studert i Russland, England og Tyskland. Kjent som Wagner-dirigent. I 1919 ble han utnevnt til sjefsdirigent for London Symphony Orchestra.

³⁴⁶ Alexander Siloti (1863–1945) russisk-amerikansk pianist og dirigent. Studerte med Nikolaj Rubinstein, Peter Tsjaikovskij og Franz Liszt.

³⁴⁷ Edvard Clark (1888–1962) engelsk dirigent.

selv ikke villig til å gå i nyfransk retning. Selv om enkelte engelske komponister og kritikere var av den oppfatning at England ikke var en musikknasjon, er Hurum av den oppfatning at England har ”nu nogen saa betydelige komponister, at det ikke længer kan ignoreres som musikland. Navne som sir Edward Elgar, Cyril Scott³⁴⁸ og John Ireland³⁴⁹ er godt kjendte ogsaa udenfor” landet. Dessuten er han blitt fortalt at det finnes ”hundrevis af komponister her, saa interessen lader til at være levende.”

Den almindelige mening verden over er at den engelske nation er umusikalsk. Jeg kom ind paa dette spørgsmål overfor nogen engelske komponister og musikkritikere og mente, at denne opfatning vel var noget overdreven, men disse benegtet dette og sagde, at saa var det. Denne opfatning var rigtig.

Naar englænderne selv sier det, da er det vel saa, men selv om den store masse af folket er uvidende om musik og ikke staar høit i musikkultur, saa kan det ikke nægtes, at England idag har mange fremragende musikere, komponister, eksekutører og dirigenter.

Forleden dag hørte jeg Albert Coates dirigere ”London Symfoniorkester” i Queen’s Hal. Jeg har forresten hørt ham før, nemlig i ”Marinski teater” (den keiserlige opera) i Petrograd, hvor han tidligere var dirigent. Jeg fik allerede dengang et godt indtryk af ham og fik dette bestyrket ved hans abonnementskoncert forleden, hvor han dirigerede Beethoven, Bach og Brahms.

Han har klare og rene linjer med sterkt lys og skygge. Hans kontraster er meget virkningsfulde med et nydelig pianissimo, som staar ypperlig til hans pludselige fortissimo. Det var som jeg hørte en ny Beethoven, jeg hadde ikke hørt ham slik siden Weingartners dage.

Alexander Siloti, som Kristiania lærte at kjende i vinter, spilte Beethovens klaverkoncert i c-moll. Det var rart at se Coates og Siloti sammen i London, disse to som like til for et par aar siden var ledere af hvert sit orkester i Petrograd. Forresten skade at Filharmoniske ikke engagerede Siloti til at dirigere en koncert eller to, saa Kristiania kunde lært denne interessante personlighet at kjende ogsaa som dirigent.

En anden engelsk dirigent er Edvard Clark, som opførte et helt moderne program. Det var en morsom koncert, publikum brølte af latter.

³⁴⁸ Cyril Scott (1879–1970), pianist og dirigent utdannet i Frankfurt aM. Utviklet seg til modernistisk impresjonist. Viste forkjærlighet for klangmystikk og malerisk exotisme.

³⁴⁹ John Ireland (1879–1962), engelsk komponist sterkt påvirket av Johannes Brahms. Mest kjent for sine kammermusikkverker.

Følgende engelske og franske komponister var paa programmet: Vaughan Williams, Arthur Bliss,³⁵⁰ Germaine Tailleferre, Francis Poulenc, Darius Milhaud.

Arthur Bliss's suite havde følgende delvis opsiktsvækkende titler: 1. "Et komitemøde", hvor man hører komitedlemmerne konversere og diskutere, tilslut gaar det meget varmt til. 2. "I skoven", 3. "I balsalen", 4. "Soliloquy", hele stykket for engelsk hornsolo, uten ledsagelse. 5. "I den underjordiske station ved Oxford Cikus" hvor man blandt meget andet hører alle de lyder, som ankommende og avgaaende tog frembringer. Suiten var som vits betragtet meget underholdende og publikum moret sig som sagt kostelig.

Musiken klang rart, orkesteret spilte ofte i fem tonearter samtidig. Komponisten saa svært alvorlig ut, da han blev fremkaldt.

En anden vitsmaker er Francis Poulenc, en af de saakaldte "seks-franske", en gruppe unge komponister. Han var representert med "Chansons populaires sur des poèmes de Jean Cocteau", og havde som ledsagelse til en sopranstemme sammensatt følgende forførdelige kombination af instrumenter: En violin, en trompet, en basun og en stortromme. Det klang rædselsfuldt, og sangerinden saa fortvilet ut. Det mindet meget om tredjerangs markensmusik, men publikum kunde jo heller ikke undgaa at more sig. Programmets næste nummer var af en ung dame, Germaine Tailleferre, en af "de seks" og efter min mening den bedste af dem alle. Hendes "Image for otte soloinstrumenter" er et fint og spirituelt stykke musik med deilige farver. Hun har intet af den banale ragtimetone som de andre ofte er inde paa, og som flere af dem lader til at dyrke som specialitet. Hendes oktet havde følgende besætning: fløite, clarinet, celesta, piano, to violiner, viola og cello. En smuk kombination.

Programmet avsluttedes med endnu en af "de seks", Darius Milhaud's "Cinema-symfoni over sydamerikanske tangotemaer". Det var et larmende banalt stykke musik, som ofte livedes op af haarde og umotiverede dissonanser, saa publikum fik det ene shock efter det andet. Men dette stykke formaaede ogsaa at fremkalde smil paa folks ansigter, og det kan ikke negtes, at komponisten illuderede kinostemningen godt. Man hørte jernbanetog og saa spendende Wild West scener, pompøse optrin og meget andet.

De engelske komponister har en glimrende sans for humor, medens man i engelsk musik forgjæves vil lede efter de sterke passioner som pathos og ekstase. Det mangler de, hvilket de selv er helt paa det rene med. De opnaar i den retning som regel kun en mild, behagelig, lidt sentimental stemning.

De er intelligente og kan meget, de fleste er meget dygtige i teknisk henseende. Man maa bare for fleres vedkommende beklage, at denne betydelige intelligens ikke er benyttet til noget andet end musik, som endel af dem bare har de intellektuelle og ikke de sjælelige forudsætninger for.

³⁵⁰ Arthur Bliss (1891–1975) engelsk komponist. Bliss har tatt sterke inntrykk av de moderne franske komponistene fremfor alle Arthur Honegger.

Imidlertid har England nu nogen saa betydelige komponister, at det ikke længer kan ignoreres som musikland. Navne som sir Edward Elgar, Cyril Scott og John Ireland er godt kjendte ogsaa udenfor England. Man fortæller mig, at der ved siden af disse er hundredevis af komponister her, saa interessen lader til at være levende.

Englænderne gjør meget for sine komponister. De har oprettet den pengesterke organisationen "The british societè of music", med repræsentanter i alle lande. Der afholdes koncerter, holdes foredrag, udgives musikblade og brochurer og reklameres paa alle maader for engelsk musik. Det er bare det, at de enkelte gange skyder over maalet. De har nemlig den uvane at titulere sine komponister som genier. Hvis man skulde tro alt som staar i disse blade, saa maatte der være masser af musikergenier i England.

Da Sibelius var her, skrev en musikeranmelder om hvorledes finnerne havde feiret hans fentiaarsdag som en nationalfest og sagde, at England havde over tyve komponister, som langt mere end Sibelius fortjente, at man skulde jubilere for dem.

Det er ikke saa lidet chauvinisme i den engelske musikpropaganda, men de vil nu paa liv og død blive med blandt musiknationerne, saa man faar tage det med ro om de engang imellem overdriver lidt.

Det andre musikkbrevet står å lese i aftenutgaven av *Aftenposten* den 25. juni med tittelen "Opera- og koncertlivet i London. Og moderne engelske komponister." Hurum innleder med å fortelle om operaforholdene i London, en by som ikke har en fast opera, det er bare et par måneder hver vår at det oppføres operaer på Covent Garden. Vanskeligheten med å gi operaer i London illustreres ved "den skjæbne, som har rammet sir Thomas Beecham." Hans idealistiske holdning gjorde at han forbrukte hele sin formue på å fremføre operaer, og til slutt var hele hans formue på "mere end en million pund sterling" tapt. I artikkelen presenterer Hurum også sine lesere for to engelske komponister – Eugene Goosens³⁵¹ og Lord Berners³⁵². Hurum forteller at Goosens' op. 1 og 3 er bearbejdelser av kinesiske temaer og legger til – som for å peke på at vår norske folkemusikk står i en bredere internasjonal sammenheng – at "det er

³⁵¹ Eugene Goosens (1893–1962), engelsk komponist. Studert med Charles V. Stanford, ble dirigent ved Royal Opera House.

³⁵² Lord Berners. (Gerald Hugh Tyrwhitt-Wilson, 14. Baron Berners) (1883–1950). Gjorde musikkstudier med Stravinskij og Alfredo Casello.

karakteristisk, at mange af vor tids yngre komponister føler sig tiltrukket af eksotisk musik eller folkemusik, hvilket er det samme; norsk folkemusik er nemlig ogsaa eksotisk musik, som russisk og indisk folkemusik er det.”

Når det gjælder Lord Berners musikk, trekker Hurum frem en kritiker-uttalelse som sier at ”hans kompositioner i det mindste har en fornyende værdi; de vækker en latter, som idet den udvider vore lunger, kunde vise sig at blive vor redning fra den tuberkuløse ‘Sensucht’, som vi saa længe har indaandet i den taagede region af teutonsk romantik og i den kjølige atmosfære oppe ved vore egne kirkeorgler” – fremdeles viser Hurum afstand til ”det tyske” og brenner for det nye i musikken:

I London gives der mange koncerter, – næsten lige saa mange som i Kristiania, – men nogen opera findes merkværdig nok ikke her. Man skulde jo tro, at der blandt Londons syv millioner skulde være saa mange operainteresserede, at en slig institution var paakrævet, at en opera maatte være en selvfølgelighed; men der er som sagt ingen.

Helt uden opera er London imidlertid ikke, da der som regel et par maaneder hver vaar opføres opera paa Covent Garden. Denne operasæson falder altid sammen med den officielle selskabs- og hofsæson, men om det er fordi societeten her er mere operainteresseret end folk flest, eller om operaen er endel af selskabeligheden, tør jeg ikke udtale mig om.

Et interessant eksempel paa, hvor vanskelig det er at give opera er den skjæbne, som har rammet sir Thomas Beecham.

Han er idealist og søn af en rig pillefabrikant. Hans far tjente en formue paa ”Beecham Pills”, og hans søn brugte sin formue til at opføre opera, gjorde et udmerket arbeide og opnaaede at præstere gode operaopførelser. Han har i mange aar givet opera baade i London og i de fleste af Englands større byer, betalte sit personale godt og holdt saa rimelige billetpriser, at det almindelige publikum, for hvilket Covent Garden var for dyr, besøgte hans opera.

Det gik godt og vel i mange aar, til Beecham en vakker dag var – konkurs. Efter at have sat overstyr sin formue, mere end en million pund sterling, paa sin opera, paagaar der nu en konkurssag mod ham. Forleden dag var rettens formand meget irriteret, fordi Beecham var sygmeldt og af den grund ikke kunde møde. – Stakkar Beecham, han havde fortjent en bedre skjæbne, og mange vil komme til at savne hans opera; ikke mindst hans store personale, af hvilke jeg har truffet en, nemlig hans kapelmester Eugene Goosens, som tillige, ihvertfald inden sin klik (der er saa mange klikker og –ismer her) anses for at være en af de betydeligste moderne komponister.

Han har i de sidste ti aar været en baade attraktiv og interessant figur og kombinerer et følsomt sind med en usedvanlig intelligens. Han har skrevet orkesterverker, kammermusik, klaverstykker og sange og har allerede en anselig produktion bag sig. Hans opus 1 og opus 3 er bearbejdelser af kinesiske temaer. Det er karakteristisk, at mange af vor tids yngre komponister føler sig tiltrukket af eksotisk musik eller folkemusik, hvilket er det samme; norsk folkemusik er nemlig ogsaa eksotisk musik, som russisk og indisk folkemusik er det.

Jeg mener det er et sundt instinkt i vor tid med saa meget stereotyp konservatorie- og storbymusik at søge tilbage til naturen selv for friske impulser. Ikke mindst til vor egen folkemusik.

I forrige aarhundrede kulminerede den literær-filosofiske musikretning, som til at begynde med skabte en vital og levedygtig renaissance, men lidt efter lidt ebbede ud og nu har overlevet sig selv.

Med vort aarhundrede begyndte en ny tid og overalt følte man nødvendigheden af at skabe nye og alsidigere udtryksmidler og befri sig fra gamle uvaner. Dette har Goosens i høi grad gjort, han er endog saa ukonventionel, at han skriver klaverstykker, hvor højre haand gaar i c-moll med tre fortegn og venstre haand i a-moll uden fortegn. Han har ogsaa med held befriet sig fra den sødlig-sentimentale engelske tone, som synes at være mange af de unge komponisters skræk og som de bevidst forsøger at arbejde sig bort fra. Goosens kompositioner opføres ofte paa koncerter her.

En anden engelsk komponist, som har vakt opsigt, er lord Berners. Hans musik maa nærmest betegnes som spøkefuld og ironisk. Hans tre smaa sørgemarscher, en "For en afdød statsmand", en "For en afdød kanarifugl" og en "For en afdød tante, som jeg havde haabet at arve", er karakteristiske for ham. Med sin overhypokondriske bedrøvelighed ironiserer han i disse mod den konventionelle sentimentalitet. Den kjendte komponist og musikkritiker, Leigh Henry, skriver om ham: "For dem som forskrækkes over Lord Berners mangel paa 'moralsk' hensigt kan det bemerkes, at hans kompositioner i det mindste har en fornyende værdi; de vækker en latter, som idet den udvider vore lunger, kunde vise sig at blive vor redning fra den tuberkuløse 'Sensucht', som vi saa længe har indaandet i den taagede region av teutonsk romantik og i den kjølige atmosfære oppe ved vore egne kirkeorgler."

Goosens og lord Berners er to interessante nutidsmennesker, man behøver jo ikke altid at være helt enig med dem i det de komponerer, men kjedelige er de ihvertfald ikke.

De engelske komponister er meget alsidige. De udgiver digtsamlinger og de maler, en af dem har fem billeder paa en udstilling i Wien, de er kunskabsrige og aandfulde musikkritikere og skriver essays og bøger. De fortæller mig, at Englands kunstnere næsten altid har keltisk blod og stammer fra Irland, Skotland eller Wales, men næsten aldrig fra England selv.

Men for at komme tilbage til opera saa spilles der paa "Lyric-theatre" et stykke som heder "The Beggar's Opera". Det har uden afbrydelse gaaet i to aar. Det er imidlertid ikke nogen opera, men et syngespil, som er skrevet i aar 1728.

Det er et godt og fornøielig stykke om en ung Don Juan, som tilslut dømmes til at hænges for alle sine synder. Han staar med rebet om halsen omgivet af tyve fortvilede beundrerinder, men bliver i sidste øieblik reddet. Musikken bestaar af en udmerket bearbejdelse af gamle engelske folkeviser og sange. Den minder om Couperin og er en aller kjæreste gammel rococomusik.

Som kuriosum kan nævnes, at operetten ”Chu-Chin-Chow” ogsaa uden afbrydelse har gaaet paa Majesty’s Theatre i samfulde fem aar i træk. ”Chu-Chin-Chow” er en rig og adelig kineser, som reiser til Ægypten og kommer op i mange rare eventyr der.

Naar operetten har havt saa lang levetid, skyldes det ikke saa meget musikken og teksten, som det overdaadige udstyr og en fantasi i smukke og groteske kostymer, som er rent utrolig.

Paa theatrene her ser man mange morsomme underholdningsstykker, men literære skuespil med kunstneriske pretentioner leder man forgjæves efter paa spillelisten fra Londons femogførti theatre. – Man fortæller mig, at publikum ikke vilde vide noget af dem, – saa hvis man vil se Shakespeare maa man reise til Tyskland.

I august var Hurum tilbake i Kristiania og deltok på styremøtet i Norsk Tonekunstnersamfund 24. august.³⁵³ Den 29. september, 1921, debuterte Hurum som dirigent. Det skjedde ved en konsert med Musikselskapet ”Harmonien”s orkester der han dirigerte *Eventyrland*. Det er imidlertid bare én av anmelderne som kommenterer Hurum som dirigent. I *Gula Tidend* kan man lese følgende: ”Som dirigent verka Hurum noko turr og beintfram. Det var vel nokonlunde soleis han ynskte det; men hans måte å leida orkesteret på kunde godt vore meir inspirerande. Og det tyktest meg at orkestret ikkje fekk høve til å yta det det kunde til bate for tonediktet.”

Det er sparsomt med opplysninger om Hurum for resten av året 1921. Av protokollen for Norsk Tonekunstnersamfund fremgår det imidlertid at han hadde sykdomsforfald til første del av generalforsamlingen den 7. oktober, men var til stede på andre del 21. oktober; Hurum var på dette tidspunkt kaserer i foreningen. Hva Hurum gjorde resten av året, tier kildene om.

³⁵³ Protokoll for Norsk Tonekunstnersamfund.

Norsk folkemusikk og Catharinus Elling – et oppofrende og uselvvisk storverk, som det stod strid om

For første del av 1922 er det også sparsomt med opplysninger i kildematerialet. 6. januar feiret Norsk Tonekunstnersamfund sitt 10-årsjubileum med en souper i frimurerlosjen, og ”festen, som var utmærket arrangeret av Thorolf Voss og Alf Hurum, forløp i den beste stemning ...”.³⁵⁴ Etter dette finnes det ikke opplysninger om Hurum før i mai da han selv fører protokollen for styremøtet i Norsk Tonekunstnersamfund den 4.³⁵⁵

I *Aftenposten* for 31. mai har Hurum en lengre artikkel der han sterkt oppfordrer myndighetene til å gi Catharinus Elling³⁵⁶ økonomisk støtte slik at han kan få utgitt sitt hovedverk om norsk folkemusikk. Hurum påpeker den store interesse for folkemusikk som fins ute i Europa for tiden. Samtidig som han viser til den store betydning folkemusikken historisk sett har hatt her hjemme – først og fremst for Grieg, Ole Bull og Johan Svendsen – så setter han norsk folkemusikk også i relasjon til de nyeste strømningene i kunstmusikken: vår folkemusikk ”indeholder hele det moderne apparat ... alt, som er forbudt i tysk harmonilære ... ogsaa heltone-skalaen.” Det er derfor av avgjørende betydning at vår folkemusikk blir nedtegnet og tatt vare på, og Hurum anser i den forbindelse Elling som den eneste store eksperten som hadde samlet en mengde folkemelodier og forfattet en rekke skrifter som hadde til hensikt å belyse melodiene vitenskapelig. Om Elling som folkemusikkutgiver stod det imidlertid strid. Han tok nemlig i sine utgivelser mer hensyn til å gi

³⁵⁴ Protokoll for Norsk Tonekunstnersamfund.

³⁵⁵ Det var vanlig at styremedlemmer undertegner protokollen for hvert møte i Norsk Tonekunstnersamfund. I begynnelsen av 1922 mangler Hurums underskrift 12. januar, 29. januar, mens det i protokollen for 31. januar sies at ”Alf Hurum var fremdeles bortreist,” 7. februar mangler underskrift, likeledes 12. og 22. februar, 8. og 29. mars samt 23. april.

³⁵⁶ Catharinus Elling (1858–1942), norsk komponist påvirket av Brahms. I 1898 begynte Elling på oppdrag av det offentlige å samle folkeviser og folkemelodier som han senere bearbeidet og utga.

melodiene en så god kunstmusikalsk form som mulig i stedet for å gjengi dem så nøyaktig som mulig. Det verk av Elling som det nå syntes vanskelig å få utgitt og som Hurum støtter, var "Norsk folkemusikk." Det kan derfor se ut som Hurum indirekte desavuerer folkemusikkforskere som Erik Eggen og O. M. Sandvik. Kraftfullt avslutter Hurum artikkelen med en oppfordring til myndighetene om "at behandle folkemusiken med den respekt, den tilkommer, og lade Elling, som vor første autoritet paa dette omraade, faa saa gode arbeidsvilkaar som mulig."

Artikkelen har følgende tittel: "Norsk folkemusik og Catharinus Elling. Skal hans hovedverk ikke komme ud paa grund af strøget bevilgning?":

Komponisten Catharinus Elling har søgt om bevilgning til udgivelse af et større verk: "Norsk folkemusik." Regjeringen har imidlertid ikke fundet at kunne fremsætte forslag for Stortinget om denne bevilgning.

Man maa antage, at det er af sparehensyn, denne bevilgning er negtet, og at Regjeringen forsøger at spare i disse tider, er naturligvis meget prisværdig. Man maa kun beklage, at det er Ellings hovedverk som folkemusiksamler, det gaar ud over.

Jeg haaber derfor, Kirkedepartementet, som jo er sat til at vogte over vore kulturelle værdier – og i dette tilfælde gjælder det en af vore dyrebareste – vil have sin spesielle opmærksomhed henvendt paa denne sag, og hvis det ikke vil lade Stortinget faa et ord med i laget iaar, da at avgjøre, hvad det kan, saa Ellings "Norsk folkemusik" kan udkomme næste aar. Det er ingen stor sum paa det norske statsbudget, det her vil dreie sig om, og Elling er ingen ung mand, saa det gjælder at sikre sig hans arbejdskraft, mens han er i fuld vigør.

Det er nemlig det med folkemusiken, at den ikke er "en sten i fjeldet," som bliver der for bestandig, men en folkekunst, som mere og mere fortrænges af billig bymusik.

Det haster med at redde, hvad reddes kan.

Det er intet mindre end et opofrende og uselvsk storverk, Elling har udført. Det har han bevist ved de verker om norsk folkemusik, han allerede har udgivet, og han vil i norsk musikhistorie komme til at indtage en smuk plads ved siden af L. M. Lindeman.

Elling er den eneste folkemusiksamler her tillands, som har de nødvendige theoretiske og fagmæssige kundskaber. Der klæber intet af diletantanen ved ham. Han har et sikkert instinkt til at finde frem det karakteristiske og egenartede ved de norske melodier og har ikke sin ligemand i evnen til at belyse sit stof ved et godt sprog og en videnskabelig, klar og grei stil.

Interessen for folkemusiken har i de fleste af Europas lande stadig været tiltagende, og i vor tid er den større end nogensinde. Man kan næsten ikke aabne et udenlands musikblad uden at læse et eller andet om den. Og den bliver ihærdig indsamlet og optegnet. I Ungarn er der til dato under komponisten Bartoks ledelse indsamlet ca. 8000 melodier.

Englænderne har nylig sogar sendt en mand helt bort til Amerika, op i "Appalachen Mountains," hvor der bor endel isolerede fjeldfolk, som for lang tid siden er udvandret fra England, for at undersøge, om der skulde være nogen rester af gammel engelsk folkemusik igjen.

De har ogsaa indsamlet folkemusik af mere norsk end engelsk karakter paa Færøerne og Orknøerne. – Saa haardt maa englænderne arbeide for at skaffe sig folkemusik.

Mens den danske og svenske folkemusik viser mange forbindelseslinjer med udlandet, er den norske noget helt for sig selv. Især er den telemarkske og vestlandske af en enestaaende eiendommelighed og originalitet.

Ved at analysere vor gamle felemusik er det ganske interessant at opdage, at den indeholder hele det moderne harmoniske apparat. Her findes alt, som er forbudt i tysk harmonilære. Blandt folkemusikens mange merkelige skalaer findes ogsaa heltone-skalaen. Jeg har set norske melodier med fem heltonetrin i rækkefølge. I felemusiken findes masser af smaa secunder, noneakkorder, eleveklange o. s. v., med andre ord saakaldt impressionistisk harmonik.

At disse dristige tonekombinationer i gamle dage skurrede i godtfolks øren, er der ifølge "Norsk musikhistorie" et karakteristisk eksempel paa.

Den gamle norske musiker L. Roverud, født ca. 1790, som vel var vant til pene og pyntelige minueter med den tids kunstmusiks enkle og primitive harmonik, skriver om bondespillemandene:

"At høre en alene er ofte stygt nok, men kommer flere til, da Gud fri os, hvilken harmoni der kommer frem. Der gives adskillige gode stemmer, helst fruentimmerstemmer, blandt almuen, men deres visemelodier er næsten altid slette."

Hertil bemærker Gerhard Schjelderup: "Roveruds opfatning af vor folkemusik forekommer jo os ubegribelig. Denne dengang saa foragtede folkekunst er jo senere blevet den uuttømmelige kilde, alle vore tonedigtere med Grieg i spidsen øser af."

De gamle norske felespillere var i harmonisk henseende hundre aar forud for sin tid, først nu er kunstmusiken med sin dristige harmonik og større frihed kommet op ved siden af dem.

Medens kunstmalerne i begyndelsen af forrige aarhundrede væsentlig holdt sine billeder i mørke, temmelig farveløse toner, malte de samtidige gamle hallingdalske rosemalere sine skabe og dragkister i de mest lysende og rene solskinsfarver. De har forsaavidt gaaet haand i haand med felespillerne.

Et slaaende bevis paa det norske bondefolks farvesans baade paa musikens og malingens omraade.

Russisk og norsk folkemusik nævnes i den udenlandske fagpresse meget ofte sammen. Grunden hertil er, at den i originalitet og kvalitet staar saa høit. Men ogsaa fordi store komponister har benyttet den i sine kompositioner og derved gjort den verdenskjendt.

For Norges vedkommende er disse komponister Grieg, Ole Bull og Johan Svendsen.

For Russlands vedkommende er det Tjajkovskij, Rimskij-Korsakov, Mousorgski med flere. Det tematiske stof, for eksempel i Tjajkovskijs symfonier, ja sogar i hans klaverkoncert, er for en stor del bygget paa folkemelodier.

Allerede i 1860-aarene spaaede Frantz Liszt, efter at have lært Grieg og de unge nationale russiske komponister at kjende, at hovedlinjen i musikens fremtidige udvikling vilde foregaa udenfor Tysklands grænser i uafhængig nationalistisk retning.

Man kan heraf se, hvilken stor betydning folkemusiken, ved siden af at være en værdi i sig selv, ogsaa kan have for kunstmusiken.

Det gjælder derfor at behandle folkemusiken med den respekt, den tilkommer, og lade Elling, som vor første autoritet paa dette omraade, faa saa gode arbejdsvilkaar som mulig.

”Sang for Kristiania” – komponert for konsertsalen og ikke for folket

På generalforsamlingen i Norsk Tonekunstnersamfund 9. juni ble Hurum gjenvalgt som medlem i styret. 1. september kom den første kjente fremførelse av “Poem”, op. 10 nr. 2 (verk 15 nr. 2). Det var pianisten Daniel Løvdal som på sin klaveraften i Kristiania³⁵⁷ i en mellomavdeling spilte stykket sammen med følgende andre moderne klaverstykker: Walter Niemanns “Die Glocken der Pagode”, “Die kleine Li-li-Tse”, Debussys “Minstrels”, Eugene Goosens “The Marionet show”, “The old musical box”, “Lament to a departed doll” og “The hurdy-gurdy man” i tillegg til Sindings “Marche grotesque”.³⁵⁸ I *Aftenposten* har Borgstrøm en anmeldelse som nevner Hurum, men uten å si noe nærmere om “Poem.” Av to andre anmeldelser som nevner Hurum, er det bare Sylou-Creutz i *Tidens Tegn* som sier noe om Hurums klaverstykke – det ”klang udmerket”.

Tidligere på året hadde ”Schibsteds fond til mandssangens fremme” utlyst en konkurranske om hvem som kunne komponere den beste

³⁵⁷ Program i NB; Daniel Løvdal (1890–1954) norsk pianist.

³⁵⁸ Walter Niemann (1876–1953) tysk musikkskribent og komponist, utga i 1908 sammen med Gerhard Schjelderup en biografi om Edvard Grieg.

Kristiania-sangen – en annonsetekst står å lese blant annet i *Musikbladet og Sangerposten*, nr. 2, 1922. Resultatet av konkurransen forelå først 24. november og ble offentliggjort i *Aftenposten*. Det var kommet inn i alt 106 forslag, og en jury bestående av operasanger Emil Nielsen, generalagent Carl Dysthe og musikkanmelderen i *Ørebladet*, Ulrik Mørk vurderte forslagene.³⁵⁹ Overfor fondets komite foreslo juryen at det ikke skulle utdeles priser, men ettersom det ”blandt de indleverede udkast findes kompositioner af kunstnerisk værd, har juryen enstemmig fundet at burde henstille til den ærede komites overveielse, hvorvidt det skulde lade sig gjøre at bruge prisbeløbet til indkjøb af nogen af de bedste blandt sangene.” På denne bakgrunn hadde juryen plukket ut fire sanger, sangene av Alf Hurum, Iver Holter, Johan Halvorsen og Oscar Borg. 2. desember publiserte *Aftenposten* Hurums og Borgs sanger etter at Halvorsens og Holters var publisert noen dager tidligere.

Det ble et svensk mannskor som skulle stå for uroppførelsen av Hurums ”Sang for Kristiania”, verk 27. Oppførelsen fant sted sammen med Holters, Halvorsens og Borgs Kristiania-sanger ved en konsert som mannskoret ”Sångarbröderna” under sin dirigent F. O. Halberg ga i ”Den gamle Logen” 18. mars 1923. Som allerede nevnt var Ulrik Mørk et av jurymedlemmene i forbindelse med konkurransen om Kristianiasangen, og i sin anmeldelse i *Ørebladet* av konserten 18. mars avslører han at ingen av de innsendte sangene egnede seg ettersom de alle var utarbeidet som kvartettsanger og at en pris derfor ikke burde utdeles. Ifølge Mørk var man likevel ”enige om at Beløpet burde fordeles mellem nogen av de bedste Kwartetsange, og som den uten Sammenligning bedste Kwartetsang fremhævet Juryen Alf Hurums. Paa dette Punkt desavouerte imidlertid Komiteen sin egen Jury. Etter opvisningen igaar er vel neppe nogen i Tvil om hvem der hadde Ret.” Ellers fikk fremførelsen ingen fremtredende

³⁵⁹ Emil Nielsen (1877–1942) norsk sanger og pedagog; valgt av Norsk Tonekunstnersamfund til å sitte i juryen som dets representant (se protokoll for 23. april 1921).

omtale i avisene. ”Vikar” i *Morgenbladet* mente at av de fire sangene var Hurums ”den musikalsk set beste; men den virket mere som en opsang til Hamar eller Lillehammer end til Kristiania.” I *Aftenposten* var Hjalmar Borgstrøm av den oppfatning at ”fra et kunstnerisk standpunkt bærer Alf Hurum prisen. Hans musik er meget stemningsfuld og udmerket lagt til rette for mandskor. Men han har komponeret for koncertsalen og ikke for folket.” Og det var det Kristianasangen var ment som – en sang som allmennheten først og fremst skulle kunne synge.

Formann i Norsk Tonekunstnersamfund. Operaoppførelser med norske krefter – en nasjonal oppgave

På Norsk Tonekunstnersamfunds styremøte 7. april 1923 meddelte Iver Holter at han etter ni år som formann ønsket å gå av. Som sin etterfølger foreslo han at man på generalforsamlingen den 24. samme måned skulle velge Alf Hurum til formann. Hurum ble valgt, og sammen med seg i styret fikk han Thorolf Voss, Halfdan Rode, Wilhelm Huus-Hansen og Odd Grüner-Hegge.³⁶⁰

Som formann måtte Hurum ta seg av en rekke saker. Noe av det første han måtte gjøre var å uttale seg offentlig om operaoppførelser i Kristiania. Bare to dager etter at han var blitt formann hadde avisen *Ørebladet* i en artikkel 26. april under tittelen ”Nationaltheatret og Operaspørsmålet” reist en del spørsmål i sakens anledning. I forbindelse med et tysk operagjestespill på Nationaltheatret var det blitt drøftet om man ikke burde søke å få til et russisk gjestespill hvis det tyske gjestespillet ikke lot seg realisere. Avisen reiser spørsmålet om ikke norske krefter burde benyttes: ”Vi mener ikke, at det norske Nationaltheatret skal stenge Døren for fremmede Kræfter. Men Opgaven maa vel dog være, at norske Kræfter har fortrinsret.” Den senere tid hadde det ikke vært operafremførelser på

³⁶⁰ Protokoll for Norsk Tonekunstnersamfund.

Nationaltheatret slik det tidligere hadde vært – teatrets styre og ensemble var sterkt imot. Avisen mener at nå er tiden inne til at operaoppførelser må komme i stand – men med norske krefter. Det er en national Opgave at gi norske Komponister, norske Musikere og norske Sangere en Anledning ikke bare til at prøve sine Kræfter, men ogsaa til at utvikle dem.” Det fremgår av artikkelen at avisen ønsker debatt om dette, og at man vil henvende seg til sentrale personer i norsk musikkliv. Iver Holter er først ute og uttaler seg den 30. april. Holter er av den mening at skal vi få en nasjonal opera, må vi få et førsteklasses operahus, Nationaltheatret egner seg lite etter hans mening. Orkestret bør være på minst 50 mann, og ”disse bør selvfølgelig være norske.” På spørsmål om hvorledes han stiller seg til de utenlandske operagjestspill som forekommer i vårmånedene, svarer Holter at dersom dette er et behov, er det noe som samtidig viser at det virkelig er behov for en nasjonal opera – med et helt norsk ensemble.

Christian Sinding uttalte seg den 2. mai. Hans mening var at når det gjaldt de kunstneriske kreftene, måtte deres nasjonalitet komme i andre rekke, det samme gjelder spørsmålet om et nytt operahus: ”Spørsmålet her hjemme er: Først og fremst opera. Musikernes Nationalitet kommer i anden Række. Egen Operabygning likesaa.”

Hurum ble intervjuet av *Ørebladet* den 4. mai og uttalte blant annet følgende: ”Jeg synes at der for Tiden er den eneste rigtige Løsning av Operaspørsmålet, at Nationaltheatret gjenoptar Opførelsen av Operaer i Vaar- og Sommermaanedene. Filharmoniske ønsker, saavidt jeg vet, at arbeide sammen med Nationaltheatret i dette Spørgsmaal. I disse daarlige Teater- og Musiktider vil det uten Tvil lønne sig for begge Parter at ta Opgaven op. Nationaltheatret med sin gode Akustik og det vakre Lokale forøvrig vil danne en festlig Ramme om Operaoppførelserne.” På spørsmål om norske sangere i ensemblet svarer Hurum at

for Sangernes Vedkommende er vi helt ovenpaa. Vi har jo specielt en Række fortrinlige mandlige norske Operasangere. De bør absolut placeres. Hvad derimod Musikerne angaar,

saa tror jeg det er vanskelig at faa sammensat et helt norsk Orkester. Musikforeningen tæller ganske visst gode norske Kræfter, men en Flerhet av dem er sandsynligvis kontraktmæssig bundet andetsteds. Men hvorfor ikke anvende Filharmoniske, naar dette Orkester er villig? Jeg ser ingen Grund til at motsætte sig dette, selv om en Række av Filharmoniskes Musikere er Utlændinger. Ved Besættelse av ledige Stillinger i et Orkester, staar jeg paa den frie Konkurrances Grund, men selvfølgelig bør en norsk Musiker ansættes fremfor en Utlænding, hvis han er like dygtig.

–Har her ikke været en stor Invasion av utenlandske Musikere?

–Jo, og det har bevirket, at Konkurrancen er blit usevanlig skarp.

–Hvad mener De om Utsigterne til egen Operabygning?

–Det viser sig over hele Verden, at Operaerne gaar med Underskud. Det vilde derfor koste os formeget at bygge en førsteklasses Opera. Nordmændene vil ha en førsteklasses Opera; her er ingen Interesse for mindreværdige Operaopførelser. Ved gode Forestillinger er vi sikker paa hele Byens Musikpublikum.

Men – saalænge Nationaltheatrets Styre ikke finder det formaalstjenlig at opta Operaer paa Programmet, maa vi være glade for at vi ialfald faar de tyske Opførelser. Vi vil jo ha et stort Utbytte av at bivaane dem. Haaber imidlertid at Operaspørsmålet blir tat op igjen, naar Bjørn Bjørnson overtar Chefstillingen ved Nationaltheatret, idet der var Operaer paa Programmet i hans tid. Gode norske Sangkræfter har vi som sagt, og av og til kan vi vel faa Gjestespil av utenlandske Kunstnere.

På spørsmålet om hvorledes han kan tenke seg at operafondet skal benyttes, svarer Hurum at det egentlig er et byggefond, men slik forholdene er, bør rentene av dette brukes til oppførelser. ”Mange av vore bedste Kræfter gaar ledige eller de reiser ut. Det nuværende forhold er derfor efter min Mening uholdbart.”³⁶¹

Av de saker som tonekunstnersamfunnet behandlet i Hurums formannstid, skal her nevnes noen som Hurum synes spesielt opptatt av. Den første dreier seg om en eksklusjonssak, der Hurum, når saken tas opp på nytt ikke ønsker at eksklusjonen skal være permanent. Det var i mai at tonekunstnersamfunnet fattet vedtak om eksklusjon av komponisten

³⁶¹ De to nærmest følgende uttalelser er først sangerinnen Ellen Gulbranson som den 5. mai uttaler seg sterkt for at vi må få en nasjonal opera med norske krefter. Den 9. mai uttaler formannen i Nationaltheatrets styre, forlagsbokhandler Nygaard, at styret og ensemblet er imot operaoppførelser fordi dette hemmer teatrets egentlige virksomhet og påfører det økonomisk risiko.

Marius Moaritz Ulvestad. Etter at generalforsamlingen var slutt den 24. april var det fremkommet meget skarp kritikk av en anmeldelse som Ulvestad hadde skrevet i forbindelse med en konsert som David Monrad Johansen hadde gitt – man fant anmeldelsen ”ondsindet, ukollegial og lavtliggende.”³⁶² I styremøte 18. mai 1923 ble det fattet et enstemmig eksklusjonsvedtak i sakens anledning. Etter en henstilling fra Unge Tonekunstneres Samfund ble vedtaket tatt opp på møtet 14. januar 1924. Unge Tonekunstneres Samfund oppfordret til opphevelse av det tidligere vedtaket. Som formann foreslo Hurum et mellomstandpunkt mellom opphevelse av vedtaket og å gjøre eksklusjonen permanent – ”at eksklusionen modereres til eksklusion for et aar.”³⁶³ Dette fikk ikke flertall. Man bestemte i stedet at saken skulle tas opp på et senere møte, og i møte 6. mars 1924 ble Ulvestad gjenopptatt som medlem.

Nytt navn på Norges hovedstad: Navnet ”Oslo” er pent og godt!

Som privatperson ga Hurum seg inn i debatten om nytt navn på Norges hovedstad, en debatt som pågikk i avisene på denne tiden. Hurum tok et klart standpunkt for navnet ”Oslo” og begrunner det med de erfaringer han har hatt med navnet ”Kristiania” i utlandet – både hva gjelder uttale, men også om hvilke forestillinger og betydninger navnet kunne gi opphav til:³⁶⁴

Hr. redaktør!

Efter at have læst forskjellige indlæg i ”Aftenposten” om Kristiania contra Oslo, vilde jeg gjerne faa lov til at sige nogen ord om mine erfaringer angaaende navnet ”Kristiania”.

Jeg har boet mange aar i udlandet og har hørt navnet blive radbrækket af forskjellige nationer.

³⁶² Protokoll for Norsk Tonekunstnersamfund.

³⁶³ Protokoll for Norsk Tonekunstnersamfund.

³⁶⁴ Hurums artikkel finnes i hans utklippbok i NB, kat. nr. Td 52. Hans henvisning til en tidligere artikkel – ”Jeg ser, at en av Deres indsendere, som meget beskjedent og rigtig undertegner sig ‘en molboer’” – må være til artikkelen i *Aftenposten* den 10. april 1923. En gjennomgang av *Aftenposten* for den resterende del av april samt mai viser at Hurums artikkel må ha stått å lese på et senere tidspunkt enn mai.

Amerikanerne kalder det meget ofte ”Kristiænæ”, med to æ’er og udeladelse af det sidste i. Man hører det ogsaa undertiden udtalt ”Kristiani”, men folk i Hallingdal kalder byen for ”Kristian”, med lang a idet de sløifer det sidste ia.

Næsten over hele østlandet er den folkelige udtale af navnet som bekjendt ”Krestiania”, med e, og trykket paa første stavelse, – et usedvanlig hæsligt ord.

Disse eksempler kunne forfleres og viser, at Kristiania er et navn, som giver folk rig anledning til at udtale det paa de forskjelligste maader.

Mange udlændinger tror, at Kristiania er opkaldt efter Kristus, da de naturligvis ikke kjender noget til Christian kvart og hans udstikning af Kirkegaden.

En munk som fulgte en del norske, hvoriblandt jeg, rundt i katakomberne sagde: ”Dere som er fra Kristiania er vel kristne.”³⁶⁵

Han trodde vel, at Kristiania var grundlagt af en munkeorden, som havde opkaldt byen efter Kristus og havde ikke nogensomhelst mistanke om at den var lavet af den gamle bonvivant Christian kvart.

Men det uheldigste ved ordet ”Kristiania”, ved siden af, at det ikke udtales ordentlig er, at det har en banal international klang. Det kunde godt gaa for at være navnet paa en af Cunardlinjens baader: Equitania, Mauretania, Lusitania, Kristiania, eller en amerikansk stat eller by, som Pennsylvania, Candelania o. s. v. i det uendelige.

Navnet ”Oslo” er pent og godt. Det har en egenartet norsk klang og karakter og ligner ikke noget andet navn, hverken paa dampskibe eller amerikanske og danske smaabyer. Desuden er det helt udelukket, at Oslo kan udtales galt. Det vil heller ikke kunne vulgariseres, saaledes som tilfældet nu er med Krestiania.

Jeg ser, at en af Deres indsendere, som meget beskjedent og rigtig undertegner sig ”en molboer” skriver, at man bør beholde det verdensbekjendte navn Kristiania.

Men denne verdensberømmelse bør vi tage med ro. Der findes nemlig i virkeligheden forholdsvis svært faa mennesker paa denne stjerne, som kan saa meget geografi, at de ved hvad Kristiania er for noget, det har vi jo meget ofte beviser paa, endog fra det tyske, for da ikke at tale om andre nationer.

Det vil naturligvis koste en del bryderi og penge at forandre navnet, men bedre det end for fremtiden at lade byen belemres med det kjedelige og upraktiske navn den nu har.

Av andre saker Hurum arbeidet med mens han var formann, kan det se ut som om han var særlig opptatt av å sikre samfunnets økonomi og medlemmenes økonomiske trygghet. I styremøte i tonekunstnersamfunnet 24. september drøftet man detaljer og program angående en konsert som

³⁶⁵ Dette tyder på at Hurum har vært i Italia; når dette i så fall har funnet sted, sier kildene intet om, men det kan være at den planlagte turen i 1915 ble av.

samfunnet ønsket å gi i Universitetets Aula til inntekt for samfunnet. Hurum la frem saken for det ”alminnelige møte” senere samme dag, og det ble vedtatt å gi en slik konsert. Den fant sted 19. oktober. 23 norske komponister og utøvere deltok – med ganske få unntak ble det fremført bare norsk musikk – stort sett komponert av de deltagende kunstnerne. Da man på møtet 26. oktober gjorde opp regnskapet etter konserten, viste det seg at overskuddet var på kr. 2210. I den forbindelse kan man lese følgende i protokollen: ”Formanden takket de medvirkende for assistansen og fremholdt nødvendigheten av at N. T. K. S. arbeidet mot det at øke sin kapital og sin inntekt saa man tilsist kunde naa det maal at foreningen saa vidt mulig blev selvhjulpen og kunde undgaa den for N. T. K. S. uværdige tiggergang til privatfolk naar man trængte penge til for eks. uten- og indenrikske musikfester. Der var stemning for hvert aar at gi en koncert til indtækt for foreningens kasse.”³⁶⁶

To uroppførelser: *Bendik og Aarolilja* – treffer miljøet og det ridderlig-romantiske, men verket er for løngt. *Sange med orkester* uroppføres uten anmeldelse

Mens Hurum var formann i Norsk Tonekunstnersamfund fullførte han det symfoniske diktet *Bendik og Aarolilja*, sørget for at verket ble uroppført og ga sin fjerde komposisjonsaften 8. oktober 1923. Ifølge *Musikbladet og Sangerposten* nr. 21 for 1923 var *Bendik og Aarolilja* blitt avsluttet om sommeren. I august–september befant Hurum seg på Geilo. Her utferdiget han noen av sine sanger med orkester – han sluttdaterte en autograf til “Fandango” op. 14 nr. 1 i versjon for baryton og orkester på Geilo 30. august, og 6. september sluttdaterte han samme sted en transponert versjon av samme sang i versjon for tenor og orkester.³⁶⁷ Fra Geilo har han trolig dratt til Bergen for han var tilstede da Harald Heide uroppførte *Bendik og*

³⁶⁶ Av programsamlingen i NB fremgår det at slike konserter ble gitt årlig flere år fremover.

³⁶⁷ Se Mus ms a 3161a:1084 og Mus ms a 3160a:1084 i NB.

Aarolilja på en konsert med Musikselskapet "Harmonien"s orkester 20. september.³⁶⁸ Konserten ble innledet med en annen uroppførelse, nemlig Oscar Morcmans³⁶⁹ symfoniske diktning *Kong Lear*. Operasanger Carl Struve³⁷⁰ var solist i Lenskis arie fra *Eugen Onegin* av Tsjaikovskij og en arie fra *André Chénier* av Giordano. Til slutt fremførte orkestret Johan Svendsen "Karneval i Paris". I et intervju med Hurum i *Aftenposten* den 4. oktober i forbindelse med førsteoppførelsen i Kristiania 8. oktober gjør Hurum rede for innholdet i sitt nye symfoniske dikt:

Musikken er bygget over den gamle norske kjæmpevisen fra ca. 1350. De kjender den? Bendik rider ut for at søke en viv. Han kommer til en kongsgaard. Kongen har bygget en høi svalgang til sin datter Aaroliljas jomfrubur og kundgjort, at den mand som betræder gangen for at nærme sig hans datter, skal dø. – Bendik trodser kongens vilje og betræder gangen til jomfruburet. Han elsker Aarolilja og blir elsket igjen av hende. En nat har kongen en ond drøm om de to, og kongens dverg fortæller ham, at Bendik betræder gangen til jomfruburet. Kongen blir mægtig vred, slaar sin næve i bordet og sverger, at Bendik skal dø for at ha trodset kongens vilje. Aarolilja møter sin far og forstaar hvad han vet. Hun falder paa knæ for ham og bønfalder ham om at gi hende Bendik til mand. Men kongen er ubønhørlig og ber hende gaa bort. Bendik blir ført til retterstedet paa kirketunet. Alle gaar i forbøn for ham. Dronningen ber for ham, englene i himlen, fuglene paa kvisten og blomsterne i lien. Men kongen kundgjør at Bendik ikke skal faa leve for alle bønner paa jord. Bendik blir halshugget. Aarolilja graater og bærer lys ind paa alterbordet. Foran alteret falder hun om og dør.

Ved uroppførelsen i Bergen mottok anmelderne verket med stor sympati. Musikalsk mener man at Hurum har truffet diktets grunnstemning samtidig som man berømmer hans behandling av orkestret. De fleste er imidlertid av den oppfatning at verket var for langt. I *Dagen* skriver signaturen "–n–m." at verket

bugner av skjønne melodier, dels eksotiske, men alltid følte og stemningsmættede. Hurum forstaar fortræffelig den kunst at skape en melodi. Faren for ham ligger imidlertid deri at

³⁶⁸ *Aftenposten* 4. oktober 1923.

³⁶⁹ Oscar Morcmann (1892–1973) norsk komponist.

³⁷⁰ Carl Struve (1887–1974) norsk tenor.

han har let for at kjæle med sine inspirationer og si en og samme ting to eller flere ganger. Saa gjennem vakker – med en betagende vemodig-elegisk grundstemning – som hans ”Bendik og Aarolilja” er, virker digtningen musikalsk set desværre litt for lang. Men utenom denne indvending hævder verket med ære sin plass i vor symfoniske literatur. Instrumentationen er farverik, den tematiske utvikling topper sig til sine steder overmaate virkningsfuldt op, og skjønne detaljer i form av cello-solo, klarinett-solo (vidunderlig spillet!) etc. er verket rikt paa. Hvad angaar musikkens forbindelse med digtet har Hurum truffet miljøet og det ridderlig-romantiske fortreffelig og git verket en enkel, mer fortællende end dramatisk form, som ogsaa fremhæver det symbolske i folkevisens tragedie.

I *Morgenavisen* er Torgrim Castberg full av beundring både for Hurums verk og for hans sikre grep om orkestret:

Hurum er allerede forlængst den teknisk sikre orkesterkomponist. Han griper stemningen i flugten – og vet paa en prik hvorledes han skal spille for at sætte os i den samme stemning. Med overlegen sikkerhet bruker han de forskjellige instrumenters klangvirkning. I skiftende og malende tonebilleder skildrer han de unges elskovs tragiske skjæbne. Av overordentlig virkning er det vakre folketonemotiv som gaar gjennem kompositionen – dels vemodig – som cellosolo omsvævet av de andre strykere – eller barsk og myndig i orkestrets messing og det andet tungt skyts.

Det andet motiv – huggende, energisk – staar som en virkningsfuld motsætning til folketonen og de blide og sørgmodige toner – som skildrer Aaroliljas kjærlighet – hendes angst og sorg.

En voldsom stigning i orkestret arbeider sig op til et larmende – skingrende – smettrende fortetissimo – som eksploderer i et brak – bødlens øks falder.

I de følgende sorgfulde strofer hører vi Aaroliljas klage – og under vakre høivelvede akkorder dør det hele hen.

Hurum har her skapt et norsk musikkverk som vil leve jevnside med vore stormænds orkesterverker.

Det var av gripende virkning.

I *Bergens Aftenblad* skriver signaturen ”O. W.-P.” at han ikke finner verket for langt. Derimot synes han ikke at det er utpreget norsk – det er mer rundet av samme rot som *Eksotiske Suite*:

I *Gula Tidend* er anmelderen, signaturen ”Bj”, derimot helt overbevist om verkets norske opprinnelse:

Og alt med dei fyrste akkordar er me inne i den stemning som andar ut frå saga vår. Det er dei norske rytmer og toneklanger som råder grunnen i dette tonediktet som i det heile er meisterleg uppbygt. Både hovudmotiv er typisk norske. Og særleg det fyrste motivet er i ægte folketonestil. Hurum nyttar orkestret med stor meisterskap; her stend han tvillaust millom dei fremste av våre no. I det heile var dette stykket ei gledeleg openberring, ikkje minst for oss som trur på ei kulturel atterføring her i landet. Og det finst nok av motiv i sogediktingi og folketonarne våre.

I *Bergens Tidende* skriver ”Joh. Bh.” at Hurum under tiden kan

være noget langtrukken i sin orkestersang om ”han Bendik og hans viv”, men paa den anden side maa hans tolkning betegnes som vidnende baade om fantasi og viden; motiverne var vakre, med typisk elegisk national grundstemning, orkesterbehandlingen interessant og de forskjellige grupper blev anvendt med megen smag, rytmikken vekslende og de tre optrædende: Kongen, Bendik og Aarolilja blev karakteristisk skildret. Komponisten var tilstede og maatte gjentagne gange frem for at motta en enestaaende hjertelig hyldest.

Ved en konsert med populært program i Bergen søndag den 23. september kom den første kjente fremførelse av “Fandango”, op. 14 nr. 1 (verk 19 nr. 1) i versjon for sang og orkester. Det var sangeren Carl Struve som fremførte “Fandango”, med ”Harmonien”s orkester under Harald Heides ledelse.³⁷¹ Det foreligger imidlertid ikke anmeldelser fra konserten.

Hurums 4. Komposisjonsaftnen – ingen uroppførelse, men noen førsteoppførelser i tillegg til flere orkesterverker. En noe mer avdempet begeistring enn tidligere

Hurums 4. komposisjonsaftnen fant sted 8. oktober 1923 i Kristiania, denne gang i Universitetets aula. Programmet angir ingen uroppførelse, men den første kjente fremførelse av sangene “Blonde Nætter”, Op. 13 nr. 1,

³⁷¹ *Bergens Tidende* 21. september 1923. Det var også planlagt å fremføre orkesterversjonen av “Blonde Nætter”, men ettersom Hurum hadde glemt å legge igjen partituret i Bergen, var det umulig å fremføre den (se Johan Ludv. Mowinckels udaterte brev til Hurum i NB, Brevs. nr. 683, et brev som på grunn av innholdet må være skrevet omtrent på dette tidspunktet).

“Hvorfor hyler de sorte hunde”, Op. 12 nr. 2, og “Nocturne”, Op. 14 nr. 3a, i versjon for sang med orkester fant sted ved denne anledning, samtidig som “Fandango”, Op. 14 nr. 1, også i versjon for sang med orkester og *Bendik og Aarolilja*, op. 20, ble fremført for første gang i Kristiania.³⁷² Konserten ble innledet med *Eksotisk Suite*, som Hurum dirigerte selv, og avsluttet med *Eventyrland* dirigert av Johan Ludwig Mowinckel jr. som også dirigerte *Bendik og Aarolilja* og orkestersangene. Solister var sangerinnen Fredy Juel L’Orange og Øyvinn Godager.

I forbindelse med forberedelsen til komposisjonsaftnen foreligger et udatert brev fra dirigenten Johan Ludwig Mowinckel til Hurum der Mowinckel kommer inn på noen detaljer i *Bendik og Aarolilja*, et verk han uttrykker sin begeistring for. Mowinckel skriver blant annet: ”Jeg holder netop på med ‘Bendik’. Er vældig begeistret; men har nok lyst at pirke paa nogen detaljer, f. eks. intet langsommere tempo v. 7, kun ‘molto marcato’, svært frit og drømmende foredrag mellom 15 og 16 og sprang 21 til 22, slik at diminuendoen i bassene munder direkte i klarinetcadensen. Melodiens gjentakelse der virker ‘paa stedet marsj’. Protesterer De? Ja ogsaa la fløytene pausere mellom 4 og 5 saa indsatsen ved 5 virker friskere. Kanske finder jeg paa flere galskaper ogsaa, i min ungdommelige iver.”³⁷³ Hvordan Hurum stilte seg til Mowinckels forslag, er ikke kjent. Derimot, som det vil fremgå nedenfor, drøftet han spørsmålet om en avkortning av verket med Mowinckel noe senere dette året.

Hurums komposisjonsaftnen får fyldig forhåndstale i hovedstadsavisene. I omtalene fremkommer imidlertid ikke svært mye nytt av faktaopplysninger om Hurum. Det eneste er at *Tidens Tegn* den 5. oktober i et intervju og forhåndstale bekrefter at Hurum i lengre

³⁷² Det er nærliggende å tro at da Hurum avsluttet versjonen for sang og orkester av “Fandango” på Geilo i august september, hadde han samtidig også gjort ferdig versjonen for sang og orkester av sangene “Blonde Nætter”, op. 13 nr. 1, “Hvorfor hyler de sorte hunde”, op. 12 nr. 2, og “Nocturne”, op. 14 nr. 3a.

³⁷³ Brev i NB, Brevs. nr. 683.

perioder bor på Geilo – i anledning komposisjonsaftenen ”har han begitt Geilo, hvor han ellers lange tider av gangen holder til baade sommer og vinter i en liten hytte med piano og skrivebord...”. I *Tidens Tegn* forteller Hurum at han i *Bendik og Aarolilja* ”har forsøkt at faa frem sagastemningen. Suiten ”Eventyrland” tilslut har ogsaa en norsk karakter. Der har jeg tenkt paa Kittelsen.” På intervjuerens spørsmål om han ikke har brukt middelalderlige motiver før ogsaa, sier Hurum at det er riktig og henviser til mannskoret *Lilja*. I den forbindelse fremgår det at det må ha vært gjort fremstøt for å få oppført verket, men at ingen har voget seg på det hittil: ”De maatte holde paa med det et aars tid, sier [de], og det kan man vel ikke vente at de skal gjøre.” På spørsmål om han skal til Geilo den kommende vinter svarer Hurum: ”Nei, over jul skal jeg til Honolulu. Inge Ringnes er allerede dernede.³⁷⁴ Jeg blir der antagelig et aars tid. Jeg skal arbeide der. Der er for litet sol her ...”.

I *Aftenposten* dagen før, den 4., var Hurum blitt spurt om hans nye verk var vanskelig å forstå, hvilket han svarte benektende på. Intervjueren spurte deretter om ikke all såkalt moderne musikk bør være vanskelig å forstå. ”Hvorfor det?”, svarte Hurum. ”Efter min mening er det noget tøv, at en komposition paa liv og død ikke skal kunne ’forstaaes’ før man har hørt den hundre ganger. Tilhøreren bør kunne tilegne sig den – ialfald delvis – allerede første gang. Notabene hvis musikken overhodet har nogen verdi.” I forbindelse med intervjuerens spørsmål om *Eksotisk Suite* fortalte Hurum at han har sløffet de kinesiske og indiske titlene på stykkene denne gang. Til det spør intervjueren om han ikke finner det så viktig med en komposisjons navn. ”Jeg synes, folk selv bør faa anledning til at bruke sin fantasi,” svarte Hurum, og gir uttrykk for at musikk har mere med hjertet enn hjernen å gjøre. Med hensyn til spørsmålet om han er tilhenger av programmusikk eller ikke svarer han: ”Jeg er tilhænger av al god musik.

³⁷⁴ Ringnes, Inge Rolf (1894–1971), norsk pianist.

Men jeg synes bare, man bør være forsiktig med de lange forklarende tekster i programmet, saa publikums opmerksomhet ikke ledes for meget bort fra musikken.” Hurum gjør, som nevnt ovenfor, også rede for handlingen i *Bendik og Aarolilja*, og i tilknytning til den kommer han inn på vår folkemusikk og dens forhold til eldre tider:

I det hele tatt interesserer den gamle gotisk-katolske tid mig, og jeg skulde ønske, vor nøkterne kirke hadde noget mere av gotikkens og katolicismens mystik og skjønhet. Mesteparten av vor gamle folkekunst er utviklet under den gotisk-katolske indflydelse. Det er interessant at lægge merke til, at i vor folkemusik findes hele det moderne harmoniske apparat. Vore gamle felespillere var hundrede aar forut for sin tid i harmonisk henseende. De moderne farver skulde saaledes ligge vel tilrette for nordmændene, – de samme farver som altsaa de norske bygdefolk for saa mange aar siden har anvendt ubevisst. De ante jo ikke, hvad de gjorde, det var bare instinkt. Den tid var jo kunsten her i landet som ellers i Europa saa enkel og primitiv – tænk paa de pyntelige menuettene! – at man syntes folkemusikken var rædselsfuld.

Anmelderne i hovedstaden er også denne gang positive selv om det hos enkelte skinner igjennom en noe mer avdempet begeistring enn tidligere. De aller fleste beklager imidlertid at handlingen i *Bendik og Aarolilja* ikke hadde fått en fyldigere fremstilling i programmet. Flere fant også verket for langt og mente at det burde vært inndelt i satser. i *Aftenposten* skriver Hjalmar Borgstrøm blant annet:

Tar man i betraktning, at tonediktet varer i omtrent en halv time, vil det være indlysende, at tilhørerne ikke altid blev klar over, hvad komponisten egentlig hadde til hensikt at skildre. Et indgaaende kjendskap til kjæmpevisen, som ikke var avtrykt, kan vel bare de færreste forutsættes at sitte inde med, og jeg maa for min del ærlig tilstaa, at tonene ikke bibragte mig opfatningen av handlingens gang. Hurum har selv paa forhaand uttalt, at han ikke ønsket at vedføie nogen detaljert forklaring av frykt for at distrahere publikum. Deri faar han sikkert medhold av mange musikvenner. Men en utvei stod ihvertfald aapen: den symfoniske digtning kunde ha været inndelt i flere satser med veiledende overskrifter, det hadde lettet forstaaelsen ganske betydelig. Der er nedlagt megen vakker og værdifuld musik i denne tonedigtning, hvor Hurums store begavelse lyser en utvetydig i møte.

Ikke mange anmeldere kommenterer Hurums innsats som dirigent. Borgstrøm skriver imidlertid at ”personlig dirigerte komponisten med stor sikkerhet sin pikante *Eksotisk Suite*, som alltid høres med fornyet glæde.”

Reidar Mjøen i *Dagbladet* den 10. er også av den oppfatning at det beste hadde vært om handlingen i *Bendik og Aarolilja* hadde vært nærmere omtalt i programmet, men er ellers svært positiv:

Imidlertid er der saa meget av klar stemning og av tydelig handling i denne musikk, at man faar et nogenlunde sterkt billede og et begrep. En rekke scener og optrin følger paa hinanden, baaret oppe av folkevisens to kjente stridende motiver, en øm og saar, klagende melodi, som mot slutten hever sig til stor inderlighet, og et annet motiv av dyster og truende karakter. Der er megen skjær og fin poesi i dette verk og meget av pregnant, musikalsk skildring. Det er et betydelig arbeid, sikkert Hurums beste for orkester.

I *Tidens Tegn* den 10. beklages også at handlingen i *Bendik og Aarolilja* ikke var gjort bedre rede for i programmet. Om verket skriver Arne van Erpekum Sem at det interesserer ”sterkt med sine mange eiendommelige temaer og med sin klangskjønne og karakteristiske instrumentation. Visstnok arbeider Hurum ogsaa her meget med de samme orkestrale uttryksmidler som i de to suiter; men det musikalske indhold er gjennemgaaende dypere og værdifuldere, og den hele utarbeidelse vidner i sit brede anlæg om stor beherskelse av formen og av orkestrets virkemidler. Muligens vilde større koncentration forhøie virkningen.” I *Morgenbladet* er V. H. Siwers svært kort i sin omtale: ”Ved førsteopførelsen fik man indtrykket av, at den er noget for lang og litt for orkestralt larmende ... Uttrykt i en kort sum kan det kanskje ogsaa siges, at den hviler paa en noget lignende idé som Tschaikowkys konsertouverture ’Romeo og Julie’.”

Av Moaritz Ulvestads³⁷⁵ anmeldelse i *Morgenposten* kan man nesten få følelsen av at han syntes Hurums nye orkesterstykke var for kort:

³⁷⁵ Endret senere sitt navn til ”Ulfrstad”.

Det var et kampfylt Verk, fylt av Poesi og Opfindsomhet og med en Virtuoso-behandling av Orkesterensemblet. La gaa at jeg tænkte mig denne Idé utformet paa en anden Maate, med mer middelalders Mystisisme og med længre Aandedrag i Utviklingen – længre Stigninger med stadig stigende Kamp. Men dette er individuelt i Opfatningen. Alf Hurums tonedigtning var hans Opfatning og denne var rik på Ideer og bratte overgange med en eksplosiv Kraft, blandet med Kjærlighetssange. Orkestret klang rikt og skjønt. Utviklingen var klar og konsis. Alt i alt et Verk som interesserte fra Begyndelsen til Enden.

Om Hurums innsats som dirigent skriver Ulvestad kort at ”den blev forresten udmerket dirigert av Komponisten.”

I *Arbeiderbladet* har Per Reidarson en blandet reaksjon. Et mer inngående kjennskap til handlingen ville ha vært en avgjort fordel – ”det var som at iaktta en dygtig taler – paa saa lang avstand at man ikke oppfatter ordene.” I sin anmeldelse omtaler han det symfoniske diktet og de to suitene under ett:

Der er meget godt at si om disse tre orkesterverker med hensyn til smuk og effektiv instrumentation, motivernes utvikling i stakaandede braavendinger som hører denne art modernistisk musik til, rytternes friske skiftet etc., men jeg kan ikke negte, at tre slike verker efter hinanden virker underlig ensformig, trods at komponisten ikke tænker paa andet end at undgaa ensformighet. Det er kanskje netop det som gjør det saa ensformig. – Man har aldrig følelsen av at Hurum synger naivt og oprigtig med sit neb, tolker sin egen glæde og sorg, der er likesom bare minespil og leketøy altsammen. Den gammelnorske *Aarolilja* har samme karakter som den eksotiske suite som er bygget paa kinesiske vendinger, og *Eventyrland* gir intet av eventyr andet end pudsige kulisser til scenen for et mulig eventyrspill.

Per Reidarson omtaler også sangene med orkester, det vil si bare en av dem: ”*Fandango* til Vilhelm Krag's tekst var dog det bedste aftenen bød paa. Her har komponisten fundet en virkningsfuld forbindelse av melodisk og deklamatorisk uttryk, og orkesterpartiet er organisk forbundet med det prægtige sangparti.”

Også Ulrik Mørk i *Ørebladet* ønsket et fyldigere resymé av handlingen – de par-tre linjer i programmet var ”aldeles utilstrekkelige.” Om verket ellers skriver han:

Et sammenhengende Verk paa over en halv Time er i og for sig en dubiøs Affære. En Inndeling i Satsler vilde været meget klokere. Det gir jo denne Vise som de fleste gamle Viser rik Anledning til. Trods disse uheldige Momenter fik man dog et særdeles fordelaktig Indtryk av Verket, særlig dets lyriske Partier, hvor den nordiske Tone var bedst gennemført.

Ingen anmeldere omtaler Hurum lenger som ”ung og lovende.” Inntrykket er at Hurum nå ble ansett som en veletablert komponist, og noen av anmelderne har ved denne anledning også en mer allment vurderende betraktning av ham. Ulrik Mørk skriver:

Hurum er helt moderne, Kolorist, Orkestermaler par excellence. Her staar han forrest blandt de norske Tonedigtere. For at faa det friest mulige Spillerum for sin rike Fantasi og for sine beregnende Klangeksperimenter henlægger han gjerne Miliøet for sine Verker til fjerne Steder eller Tider. Han opnaar ofte betydelig Virkning paa denne Maate, men han maa dog ty til visse faste Formler som gaar igjen i alle Orkesterverker. Han er utpræget Lyriker; naar han slaar over i det dramatiske faar hans Sprog ret ofte en eksotisk klang. Hans tekniske Mesterskap er udisputerlig, det kan bare vække den største beundring. Den straalende Farvepragt hans Tonesprog eier, kildrer Øret; men til Dypet av Sjæl og Hjerte gaar det ikke.

Ulrik Mørk er ikke helt tilfreds med orkestersangene. ”Akkompagnementet til disse Sange var instrumenteret for Orkester. Det er en ikke ufarlig Sport. Dimensionerne forrykkes let; meget blir tungere og grovere. Det var Tilfældet med de to Sange ’Blonde Nætter’ og ’Nocturne’. Derimot hadde de to sidste, navnlig ’Fandango’, vundet meget ved det.”

I *Morgenbladet* skriver Siewers etter å ha hørt Hurums verker på komposisjonsaftenen at

han har tilegnet sig sit eget, personlige tonesprog, hvormed han paa en overbevisende maate uttrykker sine, hverken dagligdagse eller likegyldige musikalske ideer. Hans

komposisjoner bærer alle præget av en sterk vilje og en ubøielig energi. Det træder undertiden saa sterkt frem, at den musikalske lyrik og poesi træder sterkt tilbake for selve den tekniske konstruktion, særlig ogsaa deri, at han ikke altid overholder begrænsningens grundlov. Han passer ikke altid paa at slutte, naar det er slut og ideerne opbrukt. Men hans verker indtar allerede en ærefuld plads i vor literatur ...

I *Aftenposten* er Borgstrøm av den oppfatning at "Norge i Alf Hurum eier en likesaa talentfuld som interessant komponist. Han har allerede skapt verker av høi verdi, og vi tør sikkert stole paa, at han i fremtiden vil berede os mange behagelige overraskelser."

I tilknytning til omtalen *Bendik og Aarolilja* foretar Ulvestad et historisk tilbakeblikk over Hurums utvikling:

Det glædelige var at her vanket Hurum paa hjemlig norsk-germansk Grund. Denne Komponist har gjort en Rundgang. Han begyndte med Hjemmets Toner, gik saa over til det galliske Tonemaleri og i dette Verk ser det ut som han atter har vendt hjemover og fundet Fotfæste her hjemme.

Flugten gjennem den latinsk-slaviske Musik har git ham Klangrafinement, Eleganse og Sans for Farver og Kontraster. Og dette er bare av det gode. Nu haaber jeg inderlig at han vil fortsætte paa hjemlig Grund, saa han blir vor unge norske Symfoniker til Glæde for Nordmænd og til Hæder for sit Fædreland.

Anmeldernes innvending om at *Bendik og Aarolilja* var for lang, har Hurum tatt til følge. I partituret har han anvist at to større avsnitt skal utgå. Spørsmålet om å gjøre verket kortere har han tydeligvis tatt opp med dirigenten Johan Ludwig Mowinckel, som i et brev kommer inn på dette samtidig som han takker Hurum for at han ga ham anledning til å få dirigere hans verker på komposisjonsaftenen. Fem dager etter konserten skriver Mowinckel:

Kjære herr og fru Hurum!

Mange tak for Deres elskværdige brever. Det var jo mig som skulde ha skrevet først med hjertelig tak for sidst – baade musikalsk og selskaperlig, men oprigtig talt jeg har hat det rykende travelt efter hjemkomsten. Først efter generalprøven idag (operetten

“Kulhandlerne” og Jordans vakre musik til Meidells enakter “Purpur”) er det faldet mere ro over mig.

Ja dere kan tro *jeg* er taknemlig for denne store chance De gav mig med det ærefulde hverv at dirigere Deres deilige kompositioner, som altid har ligget mit hjerte nær. Og intet har glædet mig mere end Deres anerkjendelse. Virkelig at tolke et verk til komponistens tilfredshet, maa da være det høieste. Bare jeg nu ikke blir for indbilsk.

Men jeg synes virkelig selv at jeg dirigerte godt dennegang, og at orkestret fulgte udmerket – en velgjørende revanche for ifjor som var mindre heldig.

Men saa følte jeg mig intens inspirert av “B. og Aa.” Og virkelig ægte taarer pressets sig frem under Aarolilja-temaet. Det var da ogsaa en vidunderlig vakker melodi.

Tanken om at verket skal forkortes, smerter mig. Kanske er det langt, men ikke for langt. Er det ikke bare over-kritisk “Besser-machen” denne paastand? Overvei det nøie, ber jeg om. Baade min far og stedmor, som er noksaa utrænede musik-tilhørere og ofte kjeder sig over ukjendte symfoniske ting, nød “B og A” sterkt fra først til sidst, og synes ikke den var for lang. Og jeg selv merket ikke tiden; jeg vaagnet som av en vidunderlig drøm uten tidsbegrep, da jeg øinet sidste side i partituret. Vær varsom. Kanske kunne sidste harpested foran clarinet-kadensen sløifes; og *muligens* ogsaa den langsomme dype messing-blæser overgang foran alle nedstrøkene paa “vilje”-temaet; men jamen er jeg i tvil. Kanske kunde man indikere ad libitum-sprang med [“hjul”] til [“hjul”]-tegn.

Tak for at dere vil laane mig manuskriptet. Jeg skal ta vel vare paa det i safen paa min fars kontor hvor ogsaa “Eventyrland” og “Marche tartare” nu ligger. Ja, “B. og Aa” bør gjentages her.

Jeg haaper De vil være saa snild at la teatret beholde de resterende stryke-stemmer til “Eksotisk suite” indtil videre. “Jorden rundt” kommer sansynligvis at holde sig længe paa repertoiret enda.

Ja hils solistene saa meget fra orkestret ogsaa Munthe-Kaas’es og Gjønnæss’s og Vogt-F.; men mest Deres elskverdige mor med min bæste tak for den ualmindelig hyggelige fest.

Atter hjertelig takk, begge to!³⁷⁶

Om Norsk Tonekunstnersamfund og om å få Kongens fortjenstmedalje

Under tittelen ”Alf Hurum om Norsk Tonekunstnersamfund og om sig selv” har *Musikbladet og Sangerposten*, nr. 21, 10. november, en usignert artikkel skrevet på basis av et intervju med Hurum der han blant annet forteller litt om hva foreningen arbeider med, om dens historie og planer

³⁷⁶ Brev i NB, Brevs. nr. 683.

fremover, planer som imidlertid hindres av økonomiske årsaker; Hurum kommer også inn på sitt syn på tysk moderne musikk – alt det opprinnelige, det ”ursprüngliche” er ”helt dødt i Tyskland”:

Han fortalte blandt andet, at han som saadan [som formann] hadde faat opfordring fra Komiteen for Olympiaden i Paris om norske tonekunstneres deltagelse. Og naar danske, svenske eller finske musikere foranstalter samfolkelige tilstelninger av faglig art, skriver de til os, tilføiet hr. Hurum.

Norsk Tonekunstnersamfund blev stiftet 1912. Dets medlemmer repræsenterer alle faglige grene inden norsk tonekunst, baade skapende og utøvende. Forat bli medlem maa man ha optraadt offentlig og vundet et navn. Man blir indvalgt ved ballotering. Iver Holter, som er N. T.s egentlige stifter, var formand i 9 aar. Efter ham fulgte Ole Olsen, saa blev Holter atter valgt, og for ca. et halvt aar siden blev Alf Hurum formand.

N. T.s opgave er at vareta norske musikeres interesser paa alle maater, kunstnerisk, saavelsom økonomisk. Medlemmerne betaler i kontingent 10 kroner aaret. For nærværende eier foreningen ca. 9000 kroner, som væsentlig skal benyttes til deltagelse i musikfester ute og hjemme ... Betydningen av en slik musikfest kan i flere henseender sammenlignes med vort Nationalgalleri for malerne og billedhuggerne.

–Tænk paa alt det staten har git billedkunsten, sa hr. Hurum. Men hvad har vel musiken faat! Saaatsi intet. Derfor akter vi at søke Stortinget om en sum; vi vil, om nødvendig, søke hvert aar, til det lykkes. Til Stockholms Konsertforenings 25–aarsfest – 1ste januar 1924 – har vi faat indbydelse, men vi har desværre ikke raad at delta. Vi har ogsaa tænkt at faa istand en musikfest i Kristiania næste sommer forat gjøre gjengjæld mot vore naboer, men det økonomiske spørsmaal hindrer os – foreløbig.

Alf Hurum, som er gift med en dame fra Honolulu, har bodd 11 aar i utlandet – i Berlin, Paris og Petrograd, – en vinter ogsaa i Egypten.³⁷⁷ I Berlin opholdt han sig i flere aar, men har ikke lyst til at reise dit igjen, da det moderne Tyskland ikke er ham sympatisk i musikalsk henseende.

–Efter min mening, uttaler Hurum, har den tyske musik siden Wagner og Brahms stadig gaat ned over bakke. Tyskland er idag ikke det store musikland, det var for 50 aar siden.

En tysk komponist fortalte mig nylig, fortsætter han, at med hensyn til komposition var alt det ursprüngliche – det oprindelige – helt dødt i Tyskland. Der arbeides det bare paa teori og rutine.

³⁷⁷ Når Hurum opholdt seg i Egypt, fremgår ikke av kildematerialet. Det eneste i kildematerialet som kan relateres til Egypt, finner man i en av hans skissebøker, ”Samlebind 8” (se ”Skisser og utkast” i kapitlet ”Verkfortegnelse”), der man på aller siste omslagsside finner en oversikt over undertitler til noe han har kalt ”Egyptisk suite”.

I et brev til Iver Holter i midten av november, et brev som innledningsvis dreier seg om Norsk Tonekunstnersamfunds støtte til utnevnelsen av Eyvind Alnæs til ridder av St. Olavs orden, tar Hurum også opp spørsmålet med Holter om ikke Sverre Jordan og han selv burde få kongens fortjenstmedalje for den innsats de hadde gjort. Han begrunner dette med at ”baade Jordan og jeg har nu slitt i det i over tyve aar, med meget arbeide og liten fortjeneste. Vi har aldrig søkt eller faat stipendier ...”:

Kjære Holter!

Fra Kirkedepartementet har jeg mottat en skr. angaaende Alnæs' eventuelle utnævnelse til ridder av St. Olav. – Departementet ber om N. T. K. S.'s uttalelse i den anledning, men jeg gaar ut fra, at det er unødvendig at sammenkalde alm. møte eller styremøte i den anledning, da jeg tror der er enighet om, at Alnæs i høi grad fortjener denne udmærkelse, hvilket ogsaa er min personlige mening. Paa den skr. du har undertegnet har jeg da tænkt at skrive nogen linjer, hvor N. T. K. S. varmt anbefaler Alnæs som værdig til St. Olav.

Nu til en anden sak:

Da jeg var i Bergen i høst talte jeg med Sverre Jordan om Kongens fortjenstmedalje, som han, og ogsaa jeg ville sætte stor pris paa at faa. – Selv om fortjenstmedaljen ikke er nogen særlig stor udmærkelse, saa er den da en meget vakker liten dekoration og den moralske effekt av lidt rødt paa livkjolen behøver jeg ikke at fortelle dig om.

Baade overfor indland og i særdeleshet overfor udlandet har den sin betydning, saa den ikke bare er en ting til spaak og forfængelighet, men til virkelig nytte.

Blandt yngre norske eksekutører er der flere som har den, men blandt yngre norske komponister ingen, da jeg regner Alnæs og Backer-Lunde til de yngste blandt de ældre.

Baade Jordan og jeg har nu slitt i det i over tyve aar, med meget arbeide og liten fortjeneste. Vi har aldrig søkt eller faat stipendier, men jeg synes vi kunstnerisk har opnaad at bli modne til en officiel anerkjendelse, hvorfor jeg nærer den tro, at bl. andre du vil undertegne et andragende, hvor vi vel blir nødt til at opregne vore kunstneriske aktiva. – Da det kunde være nyttig at faa en konference med dig, baade angaaende den tekst jeg har gjort utkast til for Alnæs og angaaende formen og maaten for Jordans og min ansøkning, ville jeg være dig taknemlig for tilsendelse av et brevkort med angivelse av tid, naar det passer dig.

Din Alf Hurum³⁷⁸

³⁷⁸ Brev i NB, Brevs. nr. 150, datert ”Christiania 13–11–1923.”

Ny presentasjon i det danske tidsskriftet *Musik*. Reidar Mjøen betegner Hurum som et tidsskille i norsk musikk – den ”nye tid i norsk tonekunst”

Før Hurum reiste til Hawaii i februar ble han på nytt presentert i det danske tidsskriftet *Musik*. Denne gang var det musikkmedarbeideren i *Dagbladet*, Reidar Mjøen, som skrev, og han presenterte Hurum i en egen artikkel i januar-nummeret. Da Hjalmar Borgstrøm presenterte Hurum i samme tidsskrift i 1918, la han vekt på at Hurum var den av våre komponister som viste tydeligst påvirkning av de aller nyeste strømningene – først og fremst impresjonismen og Debussy. Mjøen fortsetter i samme spor. Han anser Hurum som en av de fremste representantene for den yngste komponistgenerasjonen i Norge: ”En hel række av evnerike komponister er fremståt i norsk tonekunst de sidste 10–15 år. Så friske og kraftige er mange av disse yngre og helt unge talenter, at man har lov til at tale om en ny, frodig musikblomstring i vort land.”³⁷⁹ Mjøen skriver at ingen ennå hadde maktet å løfte ”den tunge arv” etter Grieg, Svendsen og Sinding, den nærmeste måtte være Hjalmar Borgstrøm. Som fremragende begavelser nevner han også Eyvind Alnæs og Halfdan Cleve. Det er derimot de enda yngre ”som samler oppmerksomheten om sig for tiden og tillater en at se optimistisk på den norske musiks fremtid. Det er komponister fra firti års alder og ned til ca. 20, navne som Hurum, Monrad Johansen, Valen, Sverre Jordan, Morcman, Kristoffersen, Pauline Hall, Irgens Jensen, Sandvold, Moaritz Ulvestad, Sæverud og Arvid Kleven ...”. Innenfor denne gruppen ”gjærer og bryter” det ”ganske friskt ... med forskjelligartede tendenser og retninger, fremmede impulser går hånd i hånd med intens fordypelse i det hjemlige, ofte indenfor hver enkelts produksjon, som tilfældet især er hos de to førstnævnte komponister, Hurum og Monrad Johansen, – for at nævne dem i en række, som nogenlunde svarer til alderen.”

³⁷⁹ Mjøen, Reidar: ”Alf Hurum” i *Musik. Tidsskrift for Tonekunst* (red. Godtfred Skjerne), nr. 1 1924, s. 1.

I forhold til Borgstrøms presentasjon i 1918, går Mjøen et skritt videre når han hevder at Hurum med sin fiolinsonate i d-moll, op. 2, betegner et tidsskille i norsk musikk – ”det er god mening i at datere denne nye tid i norsk tonekunst fra Alf Hurums første fremtræden som komponist”. Det er uroppførelsen av Hurums fiolinsonate med fiolinisten Leif Halvorsen og pianisten Nils Larsen i 1911 han da tenker på:

Det var en av de bemerkelsesverdige som har fundet sted i norsk, frembringende musik de senere år. Ikke at sonaten skulde høre til det beste, Hurum har komponert; de originale træk som findes i stykket, er sterkt opblandet med reminisenser av lidt for velkjendt art; navnlig er norskheten i de to ydersatser præget merkbart av Grieg. Alikevel vakte stykket en betydelig opsikt, frisk velklingende og populært som det er, båret av en letflytende, lyrisk flukt og formende evne, som varslet om den kommende mester. I Norge har sonaten siden hørt til de meget benyttede konsertnumre. Den har også vært spillet talrike gange i utlandet, i Kjøbenhavn, Stockholm, Berlin, London, og i en række byer i Amerika ...³⁸⁰

Fra denne ”utvilsomme talentprøve” kom flere verker fra Hurum og ”han kunde allerede 1916 gi sin første, store konsert med egne arbeider, deriblandt sin *kvartet for strykere*, i A-moll; han var fra nu av et av de komponistnavne i Norge, som gav den unge tonekunst sit præg.” Mjøen peker på at selv om Hurums produksjon viser påvirkning fra forskjellige stilarter, bevarer den alltid ”sine bærende grundtræk, bestemt av hans sterke melodiske åre, hans altid like letflytende formende evne, hans artistiske smak, og i orkesterverkerne av hans koloristiske fantasi og en ofte meget kræsen og raffinert instrumentation.” Ifølge Mjøen er det i klaverstykkene at Hurum viser den sterkeste påvirkningen fra Debussy, en påvirkning som riktignok ikke bare var av det gode: ”Der er adskillig ynde, stemning og pikanteri i disse Hurums klaversaker, men deres fuldkomne lydighet i efterfølgelsen av mesterens metode berøver dem alt dypere personlig præg ...”. Viktigere enn klaverstykkene er sangene ”hvor han ofte finder eiendommelig rene, sjælfulte og poetiske uttryk for de tekster,

³⁸⁰ Mjøen, Reidar: *Op. cit.*

han med stor kræsenhet vælger.” I Hurums produksjon er det kammermusikken og orkesterverkene³⁸¹ som Mjøen rangerer høyest: ”Personlig setter jeg her stor pris på strykekvartetten med dens skjønne, dristige og bizarre klangbehandling, selv om jeg må gi de kritikere ret, som bebreider verket dets lidt for løse og rapsodiske bygning, hvor en gjennomført kontrapunktik i stemmeføringen ofte erstattes med frie, let henkastede akkompagnementsfigurer.” Om Hurums største orkesterverk til da, *Bendik og Aarolilja*, som var uroppført året før, skriver Mjøen at ”en skjær og fin poesi gjennomtrænger dette verk, som viser komponistens søken-tilbake til det hjemlige og folkelige i *norsk* tonefølelse, efter utfærderne til Paris og Petrograd.”

Etter å ha konstatert at Hurum stadig vinner i ”selvstendighet og originalitet,” avslutter han artikkelen med følgende vurdering:

Det er mulig Hurum ikke hører til de sterkt blodfulde tonediktere og at de store følelser ikke i almindelighet er hans sak. Men der findes neppe i ung norsk tonekunst en så let og sikker formsans som hans, heller ikke en mere artistisk betonet, kultivert smak. I sin art er han en mester; man har ret til at vente sig det helt betydelige av hans videre utvikling.³⁸²

Problemer med utenlandske musikere i Norge. Hurum: ”Av prinsipp er jeg motstander av restriksjoner på åndelige verdier”

Bare noen få uker før Hurum dro til Hawaii brøt det ut en strid i full offentlighet om utenlandske musikers rett til å oppholde seg i Norge. Dette var en sak som var tatt opp i Norsk Tonekunstnersamfund allerede 23. oktober året før. Hurum forfattet den gang en henvendelse til Justisdepartementet, og man fant saken så alvorlig at man ba tonekunstnersamfundets mangeårige formann, Iver Holter, om å overrekke skrivet egenhendig til justisministeren. I skrivet kan man blant annet lese:

³⁸¹ Til orkesterverkene regner Mjøen *Eksotisk suite*, op. 9, og *Eventyrland*, op. 16, til tross for at de opprinnelig ikke er komponert for orkester.

³⁸² Mjøen, Reidar: *Op. cit.*, s. 3.

Norsk Tonekunstnersamfund tillater sig herved at gjøre departementet opmerksom paa den til Norge i den senere tid opsiktsvækkende store invasion av utenlandske musikere som nedsætter sig her og forblir i landet.

Baade Kristiania og flere av vore smaabyer har haft en overflødig tilgang av ofte mindreværdige utenlandske musikere – en tilgang som langt overstiger vort nødvendige behov som f. eks. til symfoniorkestrene i Kristiania og Bergen og denne overproduktion av musikpedagoger har i høi grad skadet norske musyklæreres interesser.

Vi gjør departementet opmerksom paa, at andre lande i denne urolige tid er meget strenge med indreisetilladelse for utenlandske næringssøkende musikere for derigjennem at beskytte sit eget lands borgere.

Man hendstiller herved i ærbødighet til departementet at ha sin opmerksomhet henvendt paa denne sak og gjøre hvad det kan forat rette paa forholdet.³⁸³

Saken synes å ha blitt alvorligere etter hvert. I *Aftenposten* 16. januar 1924 gjorde formannen i Musyklærerforeningen nærmere rede for saken og skrev blant annet at utenlandske musikere ”i disse daarlige tider kommer hit og sætter sig fast i konkurrance med vore egne. Det er ikke fremmedhat, men frykten for at faa reduceret de for livsophold nødvendige inntægter, som dikterer henvendelsene.” I samme avis kom også komponistforeningens formann, Per Reidarson, med en uttalelse som gikk ut på at man måtte holde utenlandske musikk lærere ute, slik at det ikke oppstår problemer for de norske. Som formann i Norsk Tonekunstnersamfund uttalte også Hurum seg i samme avis samme dag. Han hadde tidligere vært motstander av restriksjoner, men etter å ha blitt nærmere orientert om saken og forholdene, hadde han endret syn:

Av princip er jeg motstander av restriksjoner paa aandelige værdier. Bøker og noter, kunst og videnskap har altid været toldfri landene imellem og er den kultiverte menneskehets fælleseiendom. Likedan har forholdet været med fremragende individer inden kunst og videnskap. De var altid velsete gjester, da de tilførte det land, de besøkte, en aandelig kapital.

Da der ifjor sommer begyndte en agitation mot indreisetilladelse for utenlandske kunstnere, kunde jeg ikke være enig i denne tanke og stillet mig i opposition. Jeg hævdede,

³⁸³ En kopi av skrevet finnes i Norsk Tonekunstnersamfunds protokoll; skrevet er datert 30. oktober 1923.

at med samme ret kunde komponistene forlange importforbud paa utenlandske komposisjoner. Men en saa absurd idé har heldigvis ingen tænkt paa at gjennomføre. Da heller ta konkurransen op med verdens samlede musikkultur baade av døde og levende komponister, og hvis man ikke greier det, faar man gaa under. Jeg fandt, at det var litt av en falliterklæring dette forbud mot fremmede kunstnere.

Men – efter at jeg har faat oplysning om spesielle tilfælder for utenlandske musikeres virksomhet her i landet, har jeg forandret mit standpunkt noget.

Det har nemlig vist sig, at baade Kristiania og flere av vore smaabyer har hat en overflødig tilgang av ofte mindreværdige utenlandske musikere – en tilgang, som langt overstiger vort nødvendige behov, som f. eks. symfoniorkestrene i Kristiania og Bergen.

Hvis der var fri indreise her i landet, vilde vi sikkert paa grund av forholdene i Mellem-Europa faa en syndflod av 2den rangs utenlandske musikere og en utilbørlig og unødvendig konkurranse for vor musiklærerstand.

Derfor er kontrol helt nødvendig. Særlig overfor de, som kommer for at nedsætte sig her og forbli i landet.

Men man maa ikke gaa for langt. Mit standpunkt er: Fri indreise for førsterangs kunstnere, men ikke for de andre.

Hvor det gjælder opholdstilladelse for længre tid, er det naturligt, at de herværende musikorganisationer faar et ord med i laget.

I *Aftenposten* den 18. januar har advokat Kr. Brøgger et innlegg som konkluderer med at det bør oppnevnes en komite av fremragende norske kunstnere som i særlige tilfeller bør konsulteres når det skal gis opholdstillatelse for utenlandske musikere. Dette fant Hurum helt unødvendig og uttalte blant annet følgende til *Aftenposten* den 19. om Brøggers forslag: ”I anledning av advokat Brøggers forslag om at opnævne en komite av fremragende norske kunstnere, som politiet og departementet kunde konferere med i spesielle tilfælder for indreise eller opholdstilladelse, kan jeg opplyse, at opnævnelsen av en slik komite er overflødig, idet praktisk talt *alle* fremragende norske kunstnere er medlemmer av ”Norsk Tonekunstnersamfund” ... Derfor er denne forening det rette forum for denslags saker, det her gjælder.” Hva som til syvende og sist kom ut av saken, synes uklart – meningsutvekslingene i avisene synes å ha fortsatt i lang tid.

Om musikk og maleri: ”Sånn ser altså impresjonismen ut omsatt i dagligstue!”

Samme dag som Hurum uttalte seg om advokat Brøggers komiteforslag, hadde magasinet *Urd* en artikkel der Tordis Gjems Selmer ga et lite portrettintervju av Hurum.³⁸⁴ I artikkelen får leserne et blick inn i Hurums hjem i Kristiania samtidig som han gir uttrykk for noe av sitt syn på forholdet mellom musikk og maleri. Han forteller at det var Kittelsens eventyrbilder som hadde inspirert ham til *Eventyrland*, op. 16.³⁸⁵ Hurum understreker også folkemusikkens betydning for vår tids nyeste musikk; samtidig berøres et religiøst element i hans verker. Gjems Selmer skriver at Hurum

er saa elskværdig at ta imot mig i sit hjem, og saa hændte det rare, at jeg behøvde ikke at spørre saa meget allikevel – det var saa meget der talte av sig selv i det bedaarende farverike hjem Hurum og hans sydamerikanske hustru har latt blomstre op her midt i byen. Jeg sier uttrykkelig *blomstre* ja – jeg hadde nemlig følelsen av at jeg dumpet ned midt i en blomsterbuket. Farvene sluttet sig sammen om mig – brogede, men ikke forvirrede – harmonisk samstemt det hele, ja som det var sang i det. Saan ser altsaa impressionismen ut omsat i dagligstue! Maatte den faa mange tilhængere!

På spørsmål om hvem som hadde malt alle maleriene i hjemmet, svarte Hurum at det hadde han selv gjort – ”de fleste er malt i Frankrike og i Ægypten.”³⁸⁶ Gjems Selmer forteller at det ikke bare er malerier i hjemmet,

men tepper og herlige vævninger – snart norske, snart orientalske.

Norsk og orientalsk henger forresten saa nøie sammen fra ældgammel tid, forklarer Hurum – de samme figurer og farver gaar igjen.

Det er altsaa ikke rent galt da, at jeg synes jeg ser malerier naar jeg hører Deres musikk?

³⁸⁴ Selmer, Tordis Gjems: ”Norske musikpersonligheter. I. Komponisten Alf Hurum” i *Urd* nr. 3 (red. Anna Bøe) 1924, s. 33f. Det fremgår av artikkelen at intervjuet er gjort før jul 1923.

³⁸⁵ Theodor Kittelsen (1857–1914), norsk maler.

³⁸⁶ Det er ikke kjent når Hurum besøkte Egypt. Men på siste omslagssiden i samlebind 8 (s. 100 – se ”Kildebeskrivelse”) finnes titler som synes å bekrefte at Hurum har vært i Egypt – når han besøkte landet, er ikke kjent.

Nei, jeg hører ialfald selv musik imellom naar jeg ser malerier – det er jo Kittelsens eventyrbilleder som har inspirert mig til ”Eventyrland.” Jeg vil i parentes faa lov til at si, at jeg tror enhver som *hører* ”Det sner og det sner” (en av musikkbillederne i samlingen) ogsaa vil *se* Kittelsens maleri for sig – selv om hans øine aldrig nogensinde har hvilt paa det.

Saa er det kanskje tilslut allikevel det nationale som inspirerer Dem mest? – og jeg tænker nu paa Hurums merkelige orkesterverk ”Benedikt og Aarolilja”.

Hurum svarer: Alt har igrunnen sin rot i det nationale – og ikke bare fra den poetiske side set. De gamle felespillerne vore, de benyttet harmonier – som først Grieg – og nu senere de moderne impressionister har tat op og utnytter med stadig mere fuldkommen teknik.

Og nu den religiøse strømning i Deres musik – forsøker jeg videre – for i vore dage snakker vi jo direkte ut om alt, og religion er vel det allermest moderne. Men kanskje er det litt for direkte likevel – for nu griper fru Hurum ind: Alf er riktignok meget religiøs – det er han – men det skal være vakkert.

Som dunkelt lys gjennom et rosevindu – foreslaar jeg, eller ”St. Thomas klokker” – disse to perler i samlingen ”Gothiske billeder.”³⁸⁷

Ja farveprakten og mystikken i de gothiske katedraler, det er da skjønnhet – ikke sandt?

Jo, det tror jeg, vi alle maa indrømme. – Og til hvilke egne av jordkloden skal saa Deres musikkbilleder næste gang føre os?

Kanskje til Honolulu – dit reiser vi ialdfald selv over jul.

Saa til syvende og sist: er det egentlig saa farlig med ”den moderne musik” – og behøver vi være saa rædde for ikke at kunne forstaa impressionismen, naar, som hos Hurum, det oprindelige og enkle, det religiøse og ophøide toner imot os – mangestrengt og farvemættet som vor tids mennesker tørster efter det – hele verden over.

Hurums interesse for den økonomiske siden ved tonekunstnersamfunnet og dets medlemmer førte til at han utarbeidet et ”utkast til regler for gjennomføring av en forretningsmæssig kontrol av konserteroppgjør.”³⁸⁸ Reglene ble fremlagt og vedtatt på Hurums siste møte som formann, 23. januar, 1924. På dette møtet medelte han ”at han maatte ta avskjed paa grund av et utenlandsophold (Honolulu) som ville vare i lang tid.”³⁸⁹ Noe av det siste han gjorde før han reiste til Hawaii, var å delta på Filharmonisk

³⁸⁷ ”Dunkelt lys gjennom rosevindu” er tittelen på Hurums klaverstykket nr. 4 i *Gotiske billeder. Poemer for piano*, op. 17, ”St. Thomas’ klokker” er nr. 2.

³⁸⁸ Protokoll for Norsk Tonekunstnersamfund.

³⁸⁹ Protokoll for Norsk Tonekunstnersamfund.

strykekvartetts kammermusikkafte den 24. januar. Her fremførte han sin fiolinsonate op. 2 i d-moll sammen med fiolinisten Hugo Kolberg.³⁹⁰

³⁹⁰ *Musikbladet og Sangerposten* nr. 3, 10. februar 1924.

1924–1927: Tre år på Hawaii

Reisen til Honolulu. Først til New York

”Jeg startet paa min lange reise fra Christiania til Honolulu den andre februar nittenhundre og fireogtyve aar efter Christi fødsel, med S. S. ’Bergensfjord’ og med New York som første station.” Slik begynner Hurum sin ”Dagbog over min reise til Honolulu Februar 1924”.³⁹¹ Om det var Hurums plan å skrive en dagbok så lenge hans tur til Honolulu varte, fremgår ikke av kildene. Men dagboknedtegnelsene omfatter reisen fra Kristiania og frem til to dager før han når Hawaii. Den opprinnelige planen var at turen skulle vare et års tid slik han har fortalt i et intervju med *Aftenposten* den 11. april 1928 ved hjemkomsten til Oslo. Han begynner å skrive dagboken ombord på ”Bergensfjord” den 10. februar. Den omfatter overfarten til USA, fem dagers opphold i New York, togreisen over det amerikanske kontinent, opphold i San Francisco og båtreisen til Honolulu.

Hurum forteller at ”Bergensfjord” ankom Bergen den 3. februar om ettermiddagen ”i styrtregn efter om morgenen at ha anløpet Stavanger i sol.” Det var ca. 700 passasjerer om bord. Hurum og frue ble anvist plasser ved kapteinens bord. ”Han heter Ole Bornemann Bull.” Hurum forteller at passasjerene ved kapteinens bord ”blev vor stadige omgang om bord.” Samtidig forteller han hvem deres medreisende var – konsul Bull fra New York, hans kone og fire-årige datter, Hr. Hammer, en venn av Roald Amundsen, og hans kone, fru Isdahl, Leif H. Strøm, svigersønn til Hieronimus Heyerdal, Mrs. Snyder, gift med den amerikanske generalkonsul i Kristiania, Leslie og ham selv. ”Til denne kreds sluttet sig ogsaa fru Østbye, forhenværende enke efter den amerikanske violinist Rummel. Den ældste av tre kunstnerbrødre av hvilke jeg kender No. 2, maleren, har truffet ham i Berlin og Paris.”

³⁹¹ Dagbok i Musikpedagogene Oslo, Josefinegaten 15.

Hurum var ikke begeistret for stormvær på havet, og forteller at ”som sedvanlig var der urolig vær rundt Skotland og som den daarlige seiler jeg er, kunde jeg ikke forsone mig med rullingen. Hver gang baaten hev sig var det som øverste del av mit hode forsvandt – en motbydelig fornemmelse. Jeg gik til sengs for naar jeg laa var jeg helt all right. Jeg fik mine maaltider ind i lugaren og havde et par gode bøker, bl. a. “Montmartre” av Fritz de Zeppelin³⁹² og forsøkte at forsone mig med tilværelsen – men kjedelig var det at maatte ligge. Kapteinen trøstet Leslie med, at alle kunstnere er søsyke. – Leslie er ikke søsyk.”

Etter noen dager ble været bedre og Hurum forlot sengen. Han forsøkte seg med gambling og ”vant 60 Kr. ... en aften, men tapte dobbelt saa meget den neste ...”. Siste del av turen syntes Hurum var både interessant og behagelig:

Siste halvdel av turen var meget selskabelig idet fru Isdahl jr. som hadde cabin de lux B med salon, soveværelse og bad, hver aften indbød nogle utvalgte. Der gik meget champagne – saa meget at kapteinen koset sig. Der var dans til grammofon – kabaret – og svært hyggelig – sent i seng hver aften – mellem 3 og 4. Fru Isdahl liker jeg meget godt – hun mig ogsaa. Jeg er svak for pene klær. Hun er lidt over middels høide, slank, pen, ellegant – ikke no videre lykkelig med sin mand. Hun fylgte 24 aar da vi var halvveis over og tørster efter at faa saa meget ut av livet som mulig. Hendes forældre som heter Hvoslef bor i New York. Hun skulle derfra paa en turistdamper en tur rundt middelhavslanene sammen med sin mor ... Siste aften ombord var ganske festlig med spisesalen og bordene smykket. En god dinner med rødvin, champagne og cherry. En ukjent poet ombord hadde skrevet en sang hvor han i et vers beærer mig ved at besynges min tur til Honolulu. Likeledes Hr. Hammer ved at besynges hans mislykkede tur ifjor. Jeg hadde lavet en tale for kapteinen, men da han ikke var tilstede blev den ikke holdt.

Alt i alt en interessant tur, men godt at den sluttet da den gjorde, for rundt lux B og lux A (Mrs. Snyder) var der begyndt at bli for meget uro i gemytterne.

Ankom til New York i sol og pent veir den 13. febr. kl. 11 form.

³⁹² Det har ikke vært mulig med sikkerhet å spore opp verken forfatteren eller boken.

I New York – eller Jew York som noen kaller metropolen

Hurum og frue ble i New York i fem dager og i dagboken forteller Hurum ganske levende om disse dagene. De bor på verdens største hotell, ”Pennsylvania”³⁹³, med 2200 rom. Hotellets hall var utformet som et gresk tempel ”med et folkeliv som i en jernbanestation ... et imponerende hotel. Praktfuldt utstyrt – et vidunder av moderne oppfinnelser og komfort. Her bor omtrent saa mange mennesker som på Gjøvik, ca. 5000.” Allikevel trivdes ikke Hurum der, det var for stort for ham.

En aften var Hurum og frue på variete – *Ziegfield Follis* – ”bekjendt variete og berømt for de vakre piker. De var virkelig vakre og saa mange. Om de var verdens vakreste, som der siges, tør jeg ikke uttale mig om. De kunde desuten noget – rene virtuoser i dans. Ziegfield er beundret for sine vidunderlige lyseffekter og farvekombinationer baade i utstyr og kostymer. Make til farveprakt har jeg aldrig set.” Hurum forteller også at de overvar en ettermiddagsmatiné på ”Metropolitan”-operaen. Om dette og sitt totalinntrykk av New York forteller han følgende:

Var paa Matinée i Metropolita operahus ... og saa Cavaleria [av Massenet] og Coc d’or [av Rimskij-Korsakov]. Den siste var ny for mig og meget interessant og morsom. Eventyrkomedie med praktfuldt utstyr og naivistiske dekorasjoner.

Americas største stjerne for tiden, Amelitta Galli Gurci³⁹⁴ sang det kvindelige hovedparti – danserne og kostymerne ved Fokin. Rimskij-Korsakovs musik og instrumentation var genial – særlig instrumentationen ... Mit totalindtryk av New York: ”En ikke pen by”. Alle disse lysreklamer som om natten er imponerende nok, virker om dagen skjæmmende. Men skyskraperne er monumentale og stemningsfulde, især om natten naar de er oplyst. Hotel Mc Alpin og de andre skyskrapere i Brodway blev jeg ikke træt av at beundre. Det er noget fantastisk overnaturlig ved dem som er i høi grad tiltalende.

Lysreklamerne paa Brodway er meget flotte, men jeg er enig med den englænder, som da han blev spurgt om hvad han syntes om det sa: ”Det er Americas sjæl.” – It is the soul of America.

³⁹³ Hotel Pennsylvania ligger på Manhattan tvers over gaten fra Madison Square Garden og Penn Station.

³⁹⁴ Amelitta Galli Curci (1882–1963) italiensk-amerikansk koloratursangerinne. Hun ble en av Metropolitan-operaens mest feirede sangerinner i sitt fag. Hun avsluttet sin karriere 1930.

Hvad menneskene angaar saa fandt jeg at mændene var paafaldende sjusket klædt. Færdiglavede frakker med daarlig snit og ditto dresser. Og saa disse komiske kinesiske briller, som gjør, at hvert andet menneske man møter ser ut som en ugle.

Derimot var damerne meget pene og velklædte – allesammen passelig sminket, saa man aldrig visste om man havde en dame eller en demimonde³⁹⁵ foran sig.

En anden ting ved New York som forbauset mig var den ustyrlig masse jøder man saa overalt, ikke bare i hotellet men ogsaa paa gaterne. Der siges at der er tre millioner av dem her og at de kontrollerer alt mulig – ogsaa Wall str. – Byen kaldes, og med god grund for Jew York. – Jeg er forøvrigt ikke antisemit.

Med tog over det amerikanske kontinentet – fra det kjedelige til det spennende og interessante

Hurum og frue reiste fra New York med destinasjon Chicago lørdag 17. februar kl. 2 med tog fra ”Pennsylvania Station.” Reisen ble strevsom – ”Pullman vognen var ubekvem, for korte sæter til at man kunne sitte bekvemt, sengen ukomfortabel ... toget stanset ofte ... sov daarlig. Av og paaklædningen er man nødt til at foretage i sengen, hvor man kryper op med sko paa. Man maa næsten være slangemenneske for at vri sig ut og ind av sine klæder ... No Pullman for me.”

I røkeværelset ble Hurum trukket inn i en samtale med et par amerikanere. ”Den dreiet sig om dollar og priser, om daarlig europeisk valuta og om Jack Dempsey.³⁹⁶ Konduktøren holdt et foredrag om politik og hvorledes jødene i Wall str. behersket hele Amerika. Den ene av amerikanerne var en porselenshandler fra Los Angeles. Han var jøde og reiste øst fem gange om aaret for at gjøre indkjøp. Den anden hadde bod i Frankrig i 10 aar, var gift med en fransk pike og skulde nu hjem til Kalifornien.”

Dagen etter kl. 5 ankom de Chicago. Etter å ha spist på en ”glimrende restaurant” reiste de ”videre vestover samme aften kl. 8.” Dette var et langt

³⁹⁵ Elegant prostituert.

³⁹⁶ William Harrison Dempsey, (1895–1983), amerikansk profesjonell bokser, verdensmester i tungvekt 1919-1926.

bedre tog, mye mer behagelig enn det første. ”Toget har observation car med bekvemme lenestoler, bibliothek med alleslags illustrerte blade og aviser. Der er ogsaa bad og barber paa toget. Her er en observation platform i friluft helt akterut. Vi sitter der ofte ... God køie og god ventilation i vognen. Sov udmerket. Til frokost: Grapefruit, som jeg liker svært godt, skinke med eg, tea og toast, 2\$ for to.” Hurum forteller ogsaa om sine inntrykk av reisen og omgivelsene fra Chicago og vestover:

Landet vi reiser igjennem har helt fra New York vært flat som en pandekake, meget ensformig og temmelig uinteressant. Det veksler mellom løvskog og dyrket mark. Bebyggelsen er meget tèt, noget absolutt land har jeg ikke hatt indtrykk av at reise igjennem. – Vi passerer stadig gjennom en masse byer – allesammen like og temmelig stygge. – Nogen forskjell paa landet og bebyggelsens karakter her og øst kan jeg ikke finde – altsammen likedant.

Landet begynte igaar eftermiddag at skifte karakter, nemlig fra absolutt sletteland til kupert tereng. Riktig Wild West med spredt bebyggelse og primitive smaabyer – et gudsforlat land. – Vi nærmer os mer og mer den store ørken Nevada. Man ser meget kvæg – fedrift er hovednæringsvei her. Om aftenen saa vi veldige baal som om natten viser vei for de airoplaner som flyver med post.

Bebyggelsen ophører mer og mer eftersom vi nærmer os ørkenen.

Har nu vært tre dage paa toget og kommer til Frisco i morgen middag.

Har nu i 24 timer reist gjennom Nevadas ørkenland, hvor der ikke bor et menneske. – Her regner nesten aldrig. Bare rødlige fjelde og noget stritt vissent græs. – Jeg maatte tænke paa Connan [sic!] Doyles fortælling ”En studie i rødt.” Den foregaar delvis i denne egn. – Har siddet en times tid paa verandaen akter og solet os. Det er deilig veir idag som det pleier at være i vest, mens østen er taaket og graa. Humøret stiger med solen og det kupert tereng. – Ser snefjelde med takker og spisser rundt omkring i det fjerne. Reiste over ”Rocky mountains” i nat og var oppe i 8000 fots høide ... Reiste over ”The great salt lake” paa verdens længste bro – 300 engelske mil lang – det er som at være mitt paa aapent hav. – Vidunderlig vakkert, blikstille, blaat vand med høie snefjelde omkring, – sol – intenst lys ... Reiste gjennom Kalliforniens fruktdistrikter. Ser palmer og appelsintrær med moden frukt, andre frukttrær blomstrer. Dette minder om Italien ... Ankom til San Francisco Kl. 2 1/2 middag den 20. februar ... kjørte i hotelbuss til ”Stewarts Hotel. Fik et lyst pent værelse med bad i 8de etage No. 820.

I San Francisco: intervjuer og et forrykende orgelspill på en av kinoene samt råkjøring i 65 km/t. Fikk oppleve San Fransisco symfoniorkester – 125 mann – superb!

Hurum forteller at i hotellets barbersalong ble han av barberen ”underholdt ... vesentlig om prohibition, og sagde at der laa syv skibe med whisky utenfor.”³⁹⁷ En kveld var han alene på vaudevilleteater – ”daarlig program – kjedelig.” Da han skulle bestille båtbilletter til Honolulu, dit de skulle reise om en uke, traff han direktøren for linjen, en slektning til hans kone som inviterte til middag. Da han kom tilbake til hotellet, ringte telefonen:

Det var en journalist fra *The Daily Herald* som ønsket at træffe mig og sagde, at han var nede i lobbyen. Jeg kjørte ned og traf ham. Pen, hyggelig ung mand. Han gjorde notater og sa at han skulde komme tilbake med en fotograf om en time. Han kom med fotografen samt en anden journalist fra *San Francisco Chronicle* som ogsaa lavet no'. Vi fik værelse for fotografering. Leslie sat ved et skrivebord og skrev, medens jeg stod ved siden av og saa til. American action in pictures. Han blaffet os av med magnetium ... Neste morgen saa vi vort billede i *Illustrated Daily Herald*. Vakre var vi ikke blit – især saa Leslie skrækkelig ut. Med billedet fulgte en pen artikkel, som delvis var korrekt.

Etter å ha vært på en bilutstilling og sett ”mange vakre vogner” og kom tilbake til hotellet, var en ny journalist på jakt etter ham:

... fra *The Bulletin*. Svært saa musikinteresserte man er her ... Etter at jeg paa hans opfordring havde holdt et foredrag om hvor meget originalere og upaavirket norsk folkemusik var enn svensk og dansk oplyste han mig om, at han egentlig var svensk og begynte å tale dette sprog.

Han spurgte mig om jeg havde nogen av mine arbeider med mig. Jag sa ja, og at han kunde faa laane nogen noter, hvis han vilde. Men han mente ikke det sa han, han mente mine biografiske arbeider, men forslog at jeg kunde skrive noget ned for ham, hvilket jeg gjorde.

Hurum forteller også om et forrykende orgelspill på en av kinoene, et orgelspill som gjorde inntrykk på ham. Likeledes forteller han utførlig fra

³⁹⁷ Dette var midt i USA's forbudstid 1920–1933.

en tur han gjorde sammen med noen turister, med en bussjåfør som ”råkjørte”:

Kinoene her er pragtfulde, rummer ca. 3000 mennesker. De har gode orkestre, men det som morer mig mest er at høre paa organisten, som paa et svært kirkeorgel karrakteriserer filmens handling medens orkesteret bare spiller i mellomavdelingerne. Organisten behandler orgelet som om det var et flygel og illuderte praktfuldt en snestorm – slik at det grøsset i en – og en mængde andre ting, med nye og virkningsfulde midler. Hvilket herlig instrument er ikke orgelet behandlet paa denne maate – men organisten maa være virtuos, pianist, kunstner. I Norge hører man jo aldrig orglets farveprakt utnyttet – bare fuger og Lindemans salmer og ustanselig 4/4 takt.

Neste dag bilte jeg sammen med en del turister i en komfortabel buss sydover, vesentlig for at se de kalliforniske kjæmpetrær ”The redwoodtrees”. Med chaufføren, som ogsaa var fører og foredragsholder var vi 15 stykker i bilen. Han var en glimrende chauffør, men kjørte med en rasende fart, i svingene maatte vi holde os fast for ikke at bli veltet rundt paa sæterne. En amerikaner ved min side sa, at farten var ca. 40 mil³⁹⁸ – 15 mil er største tillatte hastighet. Veien var udmerket. Asfalt hele tiden. – Medens chaufføren styrte med den ene haand holdt han i den anden en stor tut, gjennom hvilken han holdt foredrag om alt av interesse, som vi passerte eller saa.

Vi kjørte høit oppe paa en aaskam sydover langs stillehavet – meget vakkert praktfulle bølger som 7–8 stykker efter hevrandre brøt indover en lang sandgrunde. Det duret som mange fosser. Kom til en liten by med 500 indbyggere – vesentlig spaniere. For 500 aar siden var den større en Frisco. Vi stoppet 10 min. ved en restaurant. Ekte wild west – fullstendig filmcene.

Kjørte indover landet ned gjennom et dalføre, hvor enkelte kjæmpetrær begyndte at vise sig, og fler og fler blev det. – Vi saa oliventrær med moden frukt, Americas største eukaliptrer og mange andre interessante vækster. De største redwoodtrær vi saa var 36 fot rundt stammen og 200 fot høie. De er ca. 4000 aar gamle. Det ældste levende som findes. De dør ikke av alderdom. Det eneste [som] ødelægger dem er ildlynedslag. Spiste lunch med en amerikaner i et hotel i skogen. Han heter Taylor og skal paa samme baat som jeg til Hawaii. Jeg tok fotos.

Kjørte videre og kom til byen Palo Alto med Stanford universitet, som vi besaa en del av. Særlig var kirken vakker. Bemerkelsesverdige glasmalerier og mosaik. Parkanlæg med palmeallèer. – Kjørte gjennom nydelige villakvarterer med bittesmaa huser, ”Bungalows”. Kom tilbake til hotellet i Frisco kl. 6. Havde kjørt ca. 200 km og var blitt søvnig.

³⁹⁸ 40 miles = ca 65 km pr. time.

På hotellet fortalte hans kone at hun var blitt oppsøkt av journalisten fra *The Bulletin*. Hun var blitt fotografert, og dagen etter forteller han at han fikk se en utgave av avisen med et stort bilde over tre spalter av sin kone. Han leste intervjuet – ”et frekt og misvisende intervju, med en tendensiøs gjengivelse av det hun sa. Manden spurgte, hvor hun helst vilde bo, i Norge eller America. Hun sa i Norge. Det utlægger han, som om hun rakker ned paa America. Det han skrev om mig var all right.”

Hurum forteller også at han ”hørte San Francisco symfoniorkester – 125 mann – førsterangs baade orkester og dirigent. 25 violini I, 10 celli, 7 cantrabassi.” Hurum forteller imidlertid intet om hva orkestret fremførte. Videre var de i en fornøylespark. ”Leslie ville endelig kjøre bjergbanen, og fik mig med. Det var aldeles forfærdelig – trodde aldrig jeg skulle kommet levende fra det – sat mer i luften end paa sætet”.

Til Hawaii: natten er mild og kullsvart med en strålende stjernehimmeL. Leslies utrivlige samtale med en jøde

Den 27. februar begynte overfarten til Hawaii med S. S. ”Manoa”. Hurum syntes ikke båten var så bekvem som ”Bergensfjord”, ”men maten er bedre. Menneskene er hyggelige, men temmelig uinteressante. Her er ikke saa morsomt som paa ”Bergensfjord”, men saa drikker vi ogsaa bare isvand. Baaten er pakkende full ... Jeg sitter paa dekket under solseilet og døser i en bekvem liggestol og ser paa folk spille forskjellige dekspil, eller deltager selv i disse. Ikke no videre exciting her om bord. – Har ennu ikke set hverken hai eller flyvefisk. – Tilbringer dagen med at glane paa et meget blaat hav, spise, sove og læse Theodore Roosevelts biografi. – Saa en hvalfisk som lavet en pen straale.” Om kveldene vises det film, og ”efter filmen er der dans paa dekket. Natten er mild og kulsort med en straalende stjernehimmeL.”

Et par dager før de nådde frem til Honolulu – reisen tok syv dager – forteller Hurum om en samtale som hans kone hadde hatt med en ung jøde

om bord – en meget bisarr samtale. Godt at dagboken inneholder avstandtagen fra innholdet i den unge jødiske mannen. Med denne samtalen slutter Hurums dagbok fra turen:

Leslie hadde en samtale med en ung jøde i formiddag. Han var meget opriktig og fitalende om sin race og dens stilling. Han sa, at trots jøderne eiet størsteparten av verdens guld og hadde stor makt fordi de eiet og ledet nesten hele verdenspressen, blev de allikevel ikke opptatt i det gode selskap. At bli det var nu deres maal.

Han fortalte at jødefolket blev styrt gjennom sin kirke og sine prester, som mottok befalinger fra det høie raad.

Det siste var, at fordi den jødiske race viste tegn til degeneration skulle de gifte sig – ikke med jøder – men med hvite. – Da jødene var lide likt i Europa efter krigen var America blit deres nye hjemland.

Han saa litt ordinær ut og var paa sin vis nok saa naiv, for han sa, at trots han hadde git kostbare selskaper paa New Yorks hoteller for "the smart set" for at bli "taken up" hadde det allikevel ikke resultert i noget.

Han spurgte Leslie om hun ville introdusere ham for "the smart people of Honolulu", – hun lo og sa nei, at det ville hun ikke.

Han fortalte, at hans to ældre brødre hadde overtatt forretningen, saa han hadde ikke noget at gjøre og hadde aldrig arbeidet. – Hans inntekt var 65000 dollar om aaret. – Han hadde hele sit liv bare vegetert og moret sig og var nu paa jakt efter en fin hvit pike for at stoppe den jødiske races degeneration.

Jeg tror ikke han vil faa hende. – Han sa, at de jødiske ækteskaper altid blev arrangert av forældrene.

Dirigent for Honolulu Symphony Orchestra. Målet: å nå så mange musikkelskere som mulig og å utvikle kvaliteten på orkestret. Men vanskeligheter allerede i starten

Hurum og hans kone ankom Honolulu i begynnelsen av mars; dette var Leslies første besøk i hjembyen etter at de giftet seg i Berlin i 1908.³⁹⁹ Allerede i begynnelsen av april presenterte Hurum seg med en egen komposisjonsaften.⁴⁰⁰ Foruten ham selv medvirket fiolinisten Yascha

³⁹⁹ *The seventy-second annual report of the Hawaiian Mission Children's Society, 1924* s. 61.

⁴⁰⁰ *Musikbladet og Sangerposten* nr. 12, 25. juni 1924 s. 86. Konserten kan ha vært gitt i en privat sammenheng ettersom det ikke har vært mulig å finne den omtalt i noen av Honolulu-avisene.

Barowski, en elev av Leopold Auer, og den norske pianisten Inge Rolf Ringnes.⁴⁰¹

Mot slutten av mai var Hurum med på å danne ”Honolulu Symphony Society.”⁴⁰² Dette skjedde i et møte den 29. der man valgte følgende styre: C. J. Hedemann, president, Dr. George Straub, vise-president, Harry Macfarlane, sekretær, og B. L. Marx og W. A. Love som styremedlemmer.⁴⁰³ ”Alf Hurum, Norwegian composer, who is visiting Honolulu for a year, will be the director of the orchestra, and Twigg Smith will be codirector and librarian. An executive committee consists of Dr. Straub, Twigg Smith and Alf Hurum.”⁴⁰⁴ I følge artikkelen i *The Honolulu Star-Bulletin* planla man å gi den første konserten i juni. Artikkelen opplyser også at ”the board hopes to be able to give a concert a month at the Liberty theatre and will set the admission charges at the lowest possible figure in order to make it possible to reach all music lovers.”

⁴⁰¹ Inge Rolf Ringnes (1884–1971), norsk pianist, studerte i Oslo og i Berlin, debuterte som pianist 1917. Underviste noen år ved Punahou School i Honolulu, Hawaii.

⁴⁰² I *The Honolulu Star-Bulletin* for lørdag 31. mai 1924 står å lese at ”Honolulu Symphony Society” var dannet to dager tidligere. Overskriften i avisen var ”Musicians Form Symphony Group For Honolulu. Alf Hurum to Direct New Orchestra, Outgrowth of Music Week Here”. To av medlemmene i styret – B. L. Marx og W. A. Love – ble forbindelseslinjer til selskapet av samme navn fra 1902, et selskap som ikke hadde fungert siden kort før 1. verdenskrig. Dannelsen av Honolulu Symphony Society i 1924 kan derfor både anses som en nydannelse, men også som en videreføring av selskapet fra 1902.

⁴⁰³ Christian J. Hedemann f. 1852 i Flensburg (som den gang tilhørte Danmark); utdannet maskiningenør ved den polytekniske høyskolen i København, kom til Honolulu 1878, ble amerikansk borger i 1903 og dansk konsul i 1909. Georg F. Straub f. i Tyskland, utdannet lege, kom til Hawaii i 1906, grunnla Straub-klinikken i Honolulu i 1921; ved siden av sin legegjerning ivrig amatørfiolinist og fiolinbygger. Henry (Harry) R. Macfarlane, f. 1876 i Honolulu, forretnings- og finansmann. Benjamin Lodge Marx, advokat, født i San Francisco i 1870 og et fremtredende medlem i musikkretsene i Honolulu; ble valgt til sekretær da Honolulu Symphony Society første gang ble dannet i 1902. Var senere også blant annet president i Honolulu Art Society og Hawaiian Academy of Design. William A. Love, f. 1871 i Honolulu, president i W. A. Love & Co. Ltd.. Ivrig amatørfiolinist, var medlem av styret og kasserer da Honolulu Symphony Society ble grunnlagt første gang i 1902. Det har ikke vært mulig å fremskaffe opplysninger om Harry Macfarlane.

⁴⁰⁴ *Honolulu Star-Bulletin*, lørdag 31. mai, 1924. Mary S. Judd, bibliotekar ved Punahou School, opplyser at William Twigg Smith var kunstner og en fremragende fiolinist.

Etter artikkelen å dømme var den direkte bakgrunnen for dannelsen av selskapet en ”music week” som nylig var avholdt i Honolulu. Den viste at det var behov for å danne et selskap som kunne sørge for regelmessige konserter med klassisk musikk – ikke minst understrekes det at man så det som en hovedoppgave å gjøre dette for et bredere publikum enn det som tidligere hadde vært mulig:

Hitherto music, that is, the finest music, such as every city dweller has the right to hear, has been the privilege of the few. Concerts have for the most part been given at homes in Honolulu in rooms large enough to accommodate only small select audiences, and admission has been from two to three dollars a seat, with the result that only the same limited number of music lovers were able to enjoy the concerts and that they became more or less society affairs from which the man of moderate means was cut off.

Music week showed that Honolulu is full of people who love to hear good music. The well-filled halls and parks where the programs were given during the week testified to the fact that there is a mass of people who are hungry for the real thing. Last year when one concert was given by a symphony orchestra the Hawaii theater was packed to the doors by people representing every class, every nationality, every age of the citizenry of Honolulu.⁴⁰⁵ The new Honolulu Symphony Society, realizing that music is an educational and cultural thing, not a luxury, is organizing with the purpose of playing music of the highest order with the best talent the city has to offer, and above all, for the people.⁴⁰⁶

Artikkelen i *The Honolulu Star-Bulletin* den 31. mai 1924 nevner ikke at det i Honolulu også tidligere hadde eksistert et ”Honolulu Symphony Society.” I samme avis 25. januar 1941 forteller Betty MacDonald i en artikkel med tittelen ”39 Years Of Symphony” at det første musikk-selskap i Honolulu ble dannet i 1902. Da hadde forretningsmannen C. S. Desky sammenkalt en liten gruppe unge menn for å danne ”Honolulu Symphony Society.” Til å begynne med bestod selskapet av mellom 35 og 60 medlemmer hvorav mange ikke var musikere – selskapeligheten var en

⁴⁰⁵ I følge professor Dale E. Hall, University of Hawaii, var det holdt en konsert 20. februar 1923, en konsert som kan ha vært gitt med tanke på å undersøke interessen for konserter med klassisk musikk i Honolulu.

Opplysningene fremgår av Dale E. Halls: *The Honolulu Symphony: A Century of Music*.

⁴⁰⁶ *Honolulu Star-Bulletin* 31. mai 1924.

viktig side av selskapets virksomhet de første årene: "Lots of them didn't play, but just liked the sociability of the society." I 1910 hadde interessen dalt til den grad at man i april innkalte til et møte "at the Alexander Young hotel to discuss discontinuing the group." I 1912 "an effort to rouse the lagging spirits was made by President W. A. Love." På det tidspunkt bestod orkestret av 28 medlemmer fordelt på fem 1. fioliner, fem 2. fioliner, en bratsj, to celloer, tre kontrabasser, to fløyter, en obo, tre klarinetter, tre kornetter, en trombone, et horn og timpani – en besetning som naturlig nok begrenset repertoaret. Dessuten kom 1. verdenskrig og

dispite all efforts, the Honolulu Symphony society disappeared during the years that were marked with war and upheavals. Many who played classical music in Honolulu marched off to the strains of martial music, never returning. The gay spirits that founded the group were growing older, their instruments were often untouched for years.

Til tross for at det tidligere hadde eksistert et musikkelskap i Honolulu, oppfattet ikke Betty MacDonald det som skjedde i 1924 som en videreføring av dette, men derimot som en nydannelse: "Then, in 1924, a new society was formed, this time to grow, like a snowball, into the present Honolulu Symphony society. Still behind it were such men as Messrs. Marx, Boisse, Hedemann and Kopke. They elected Mr. Hedemann president and Alf Hurum director." "Honolulu Symphony Society" kom også etter nydannelsen i 1924 til å møte store vanskeligheter, men selskapet har ikke opphørt å eksistere. Initiativtagerne i 1924 – ikke minst Hurum – la et grunnlag som det har vært mulig å bygge videre på. I sin bok ""The Honolulu Symphony. A Century of Music" benevner Dale E. Hall sesongen 1924–1925 som Honolulu Symphony Orchestras "første virkelige sesong ("the real 'season'"). Bortsett fra mindre detaljer bekrefter Hall det bilde man finner når man går igjennom kildematerialet for Hurum og hans arbeide med Honolulu Symphony Orchestra.

Noe av det viktigste det nye selskapet måtte arbeide med, var å få bygget ut det eksisterende orkestret til en størrelse som ikke begrenset repertoarmuligheten. Det ble gjort, og en redaksjonell artikkel i *The Honolulu Star-Bulletin* 30. oktober 1924 forteller at antallet musikere på det tidspunktet var kommet opp i 60. Etter den andre konserten, 3. desember 1924, oppgir *The Honolulu Advertiser* i sin anmeldelse navnene på samtlige medlemmer i orkestret samt hvilke instrumenter de spilte. Det var 62 medlemmer fordelt på fjorten 1. fioliner, tolv 2. fioliner, fire bratsjer, fem celloer, to kontrabasser, fire fløyter, to oboer, tre klarinetter, to fagotter, fire horn, tre trompeter, tre tromboner, én tuba og tre slagverkere – det vil si full symfonisk besetning. Helt til slutt skriver avisen at "the personnel of the orchestra is made up mostly of enthusiastic amateurs who are giving their time and efforts for the love of music."⁴⁰⁷

Hurum var dirigent i ett år – sesongen 1924–25 – og dirigerte samtlige av sesongens i alt syv konserter. Det er uklart om Hurum var ansvarlig for programvalget, muligens kan den nevnte "executive committee", også ha hatt innflytelse. Det er imidlertid helt naturlig å anta at Hurum som dirigent har hatt et avgjørende ord. Med hensyn til repertoarvalget møtte Hurum kritikk. En hovedinnvending var at orkestret spilte for mye skandinavisk musikk. Andre og betydeligere vanskeligheter var for det første at orkestret for størstedelen bestod av amatørmusikere, dernest at muligheter for å få avholdt prøver til tider var svært vanskelige; hertil kom at de akustiske forholdene i konsertlokalet, som var et teater, var høyst problematiske. En ytterligere vanskelighet var at flere orkestermedlemmer hadde et arbeid som gjorde at de enten ikke kunne møte til prøver eller at de måtte slutte etter kort tid fordi arbeidet medførte forflytning – dette gjaldt først og fremst militærpersonell som ofte utgjorde blåserseksjonen i orkestret.

⁴⁰⁷ *The Honolulu Advertiser* 4. desember 1924.

En annen vanskelighet som Hurum møtte allerede helt i starten, var at musikkelskapets visepresident og medlem av orkestret, Dr. George F. Straub, stilte spørsmåltegn ved Hurums kompetanse som dirigent. Dette utviklet seg til en kraftig strid. Med tanke på at Hurum, så langt kildene viser, bare hadde dirigert et symfoniorkester to ganger tidligere, er det klart at han manglet praktisk dirigenterfaring.⁴⁰⁸ Tatt i betraktning den inngående kunnskap han hadde lagt for dagen som instrumentator, var på den annen side orkestret som sådan på ingen måte fremmed for ham. Striden endte med at ”Straub resigned and stopped playing in the HSO ... He rejoined the HSO as a player after Hurum resigned at the end of the season.”⁴⁰⁹

Flere av vanskelighetene som er nevnt ovenfor, gjenspeiles, som det vil fremgå nedenfor, i anmeldelsene av konsertene. Men vanskelighetene til tross – et nytt symfoniorkester var grunnlagt og ble ved flere anledninger gjenstand for en overveldende mottagelse det året Hurum var orkestrets dirigent.

Bendik og Aarolilja op. 20 fremføres i Gesellschaft der Musikfreunde i Wien

Mens Hurum forberedte den første av konsertene i Honolulu, hadde styret i ”Gesellschaft der Musikfreunde” i Wien den 16. september 1924 bestemt at det skulle avholdes en norsk konsert i byen den 20. februar 1925. Dette fremgår av et brev fra Olav Trygve Hagen, Eidsvoll, til Hurums mor.⁴¹⁰ Hagen hadde besørget en avskrift av *Bendik og Aarolilja*, op. 20, og ber i

⁴⁰⁸ Hurum hadde, som kjent, dirigerte sitt verk *Eventyrland*, op. 16 med ”Harmonien”s orkester i Bergen den 29. september 1921 og *Eksotisk suite*, op. 9 med Filharmonisk Selskaps orkester i Kristiania den 8. oktober 1923.

⁴⁰⁹ Sitatet er hentet fra det nevnte utdrag av Dale E. Halls *A History of the Honolulu Symphony Society*. I 2002 ble boken publisert som *The Honolulu Symphony: A Century of Music* av Dale E. Hall.

⁴¹⁰ Brev i NB, Brevs. nr. 683, datert ”Minnesund, 24–9–24”. Olav Trygve Hagen, f. 1882, lærer fra 1911 og journalist, oppholdt seg lengre perioder i utlandet, blant annet i Østerrike, Tyskland, Frankrike, Italia og Sveits, viste stor interesse for musikk og var en hjelpende hånd for O. M. Sandvik i hans arbeide med østerdalsmusikken.

brevet fru Hurum om å sende den til kapellmester Julius Lehnert⁴¹¹ i Gesellschaft der Musikfreunde i Wien så hurtig som mulig. Først når Lehnert hadde mottatt partituret kunne det bli tatt endelig stilling til om Hurums verk skulle settes på programmet.

Honolulu Symphony Orchestras første konsert: en god begynnelse med Sibelius, Hurum, Svendsen og Grieg på programmet

Den første konserten i Honolulu gikk av stabelen i ”The New Princess Theatre” den 29. oktober 1924 for overfylt hus. I et intervju med Dr. Straub i *Honolulu Advertiser* den 26. poengterer han en svært viktig side ved musikksekskapets virksomhet – ”that Honoluluans who cannot take long trips for their musical education should be given the opportunity of cultivating an appreciation of the work of the great masters.” Til slutt i artikkelen gjengis programmet for den første konserten: ”Hawaii Ponoï”, instrumentert for stort orkester av Alf Hurum,⁴¹² ”Finlandia” av Jean Sibelius, ”Eksotisk suite” av Alf Hurum, ”Valse triste” av Jean Sibelius, ”Romance” for fiolin og orkester av Johan Svendsen samt tre av Edvard Griegs norske danser. Solist i Svendsens verk var Rex Dunn.⁴¹³

Ifølge avisene ble konserten en suksess, ikke minst takket være Hurums innsats og kloke programvalg. En redaksjonell omtale av konserten i *The Honolulu Star-Bulletin* dagen etter konserten har som overskrift ”An excellent beginning.” Sammen med den andre store avisen i Honolulu – *The Honolulu Advertiser* – viet man konserten bred plass i

⁴¹¹ Julius Lehnert (1871–1962), kapellmester i bl. a. Graz, Karlsbad og Bayreuth. I 1903 utnevnte Gustav Mahler Lehnert til kapellmester ved Hofoperaen. Årene 1923–1948 var Lehnert dirigent ved ”Orchesterverein der Gesellschaft der Musikfreunde.”

⁴¹² ”Hawaii Ponoï” en tekst av David Kalakaua som Henry Berger i 1915 satte musikk til; ”Hawaii Ponoï” ble Hawaiis ”State Song.”

⁴¹³ Det fremgår av programoversikten at Hurum ved konserten hadde utelatt ”Cheu Teu”, nr. 6, i *Eksotisk suite*; heller ikke benyttet han de kinesiske og indiske titlene i programmet, bare tempobetegnelse – Andante espressivo, Allegretto, Andante, Allegro vivace, Lento og Maestoso.

form av fylldige anmeldelser. Etter en kort innledning skriver signaturen ”L. T. G.”⁴¹⁴ i *The Honolulu Advertiser*:

Alf Hurum has justified his reputation as an extraordinary writer of orchestral music as well as a composer of remarkable ability. His program was well balanced, both for warmth of tone and for excellence of technique he has made his bow as director of the symphony orchestra with quite the highest degree of success.

The audience rose as the loved strains of ”Hawaii Pono” opened the program ... The symphonic poem, ”Finlandia”, was next ... at the end, the hymn of freedom was brought out by full orchestral rendition.

Hurum’s composition, ”Exotic Suite,” in six parts, while written without a program and developed as the artist willed, is remarkably adapted to the use of modern orchestration and achieves the greatest effect and color with the least means.

The last, ”Maestoso,” carries the listener to a procession in a temple of Confucius and the Oriental symbolism is apparent in the clanging of the bells ... When ”Exotic Suite” was first played in Norway it created a tremendous impression, both because of its extraordinary combination of instruments and its glory of sound—qualities which have caused critics to pronounce it a masterpiece.

Sibelius’ ”Valse triste” ... is played with a small orchestra and the melody is confined chiefly to the string section supported by a flute, an oboe, a clarinet and a horn.

Rex Dunn, as chief soloist for Johan Svendsen’s ”Romance,” interpreted his part remarkably well. He was supported chiefly by the strings in pianissimo and the whole orchestral effect was remarkably well placed.

The lilting, laughing melodies of the three Norwegian folk dances by Edvard Grieg ended the concert.

I *The Honolulu Star-Bulletin* skriver anmelderen, Margaret Gessler, avisens ene kulturredaktør,⁴¹⁵ om konserten: ”Honolulu is emphatically behind the Honolulu Symphony orchestra ... From the massed galleries full of school children to the loges occupied by Honolulu society, an enthusiastic welcome greeted the first orchestra of its size to be organized in Honolulu.” Og hun fortsetter:

⁴¹⁴ Mary S. Judd, bibliotekar og arkivar ved Punahou School, opplyser at initialene ”L. T. G.” står for Lorrin Tarr Gill, en høyt ansett forfatter og kritiker.

⁴¹⁵ Mary S. Judd, bibliotekar og arkivar ved Punahou School, opplyser at i tillegg til å være avisens kulturredaktør, var Gessler også en kjent forfatter og kritiker.

Opening with Captain Berger's "Hawaii Pono", in compliment to Hawaii, as arranged and harmonized for the full orchestra by Mr. Hurum, the orchestra then played Sibelius' stirring symphonic poem, "Finlandia" ... Under the baton of the conductor this was made very effective.

"Exotic Suite" which followed, is an effective composition. It is a study in moods, each one of which is distinctive. Mr. Hurum has interesting melodic moments, combined in a setting that is harmonically solid, according to the traditions of the modern school of musical thought ... Hurum is a composer of high rank. We hope to hear more of his compositions in the near future ...

Mr. Hurum has come to us unostentatiously and with quiet and dignity, let his work speak for itself.

The "Romance" by Svendsen was exquisitely played by Rex Dunn with orchestra. Mr. Dunn is an artist and played with fine feeling.

Sibelius "Valse Triste" plaintively depicted the dance of death.

The Norwegian folk dances by Grieg with their varied appeal and moods, were a stirring close.

Margaret Gessler lar ikke være å peke på de problemene som det nystartede orkestret hadde – først og fremst gjaldt dette samspillet. Hun understreker imidlertid at det ville ha vært galt ikke å regne med problemer av dette slaget ved en slik anledning:

So thrilled were we to hear again an ensemble of symphonic works that our critical faculties were lulled by our enthusiasm. That the ensemble was ragged and wavering at times, was to have been expected from an organization just born. Criticism of an organization which has just come to life in such a worthy manner would be absolutely trite. With less than a month in which to work up, the orchestra has done a really remarkable achievement. The next concert will show a marked improvement in ensemble; what seemed ragged and shrill in the wood-winds and brass and blurred in the strings, will have been softened.

That there was life and solidity to the ensemble, remarkable in so young an organization, is due in large measure to the capable direction of Mr. Hurum. To have brought such vigorous and satisfactory results shows talent in high degree.

The symphony fills such a long felt need and creates such a mood of exultation in the music lover that we can only cry "Bravo, Mr. Hurum, Honolulu symphony, directors and friends."

Men hvor lenge var Adam i paradiset? Andre konsert: voldsom strid mellom Hurum og Dr. Straub. Hurum må avskjediges! Hurum også lærer ved Punahou School. To av hans verker fremføres i Europa

Den neste konserten fant sted den 3. desember i det samme teatret og med et program av samme type som ved første konsert: John P. Sousa's "Star-Spranged Banner", arrangert av R. Bradley, Johan Svendsens 4. rapsodi, Edvard Griegs "Våren", Jean Sibelius' "Valse Triste" (på oppfordring), Alf Hurums "Marche Tartare", en fløytetrio av Abelardo Albiso⁴¹⁶ og George Bizets "Carmen-suite." I *The Honolulu Star-Bulletin* for 4. desember kommer Clifford Gessler, den andre av avisens kulturredaktører,⁴¹⁷ med en forsiktig kritikk av programvalget og skriver at det "as a whole was perhaps of slighter intrinsic interest than that of the first concert, but was designed to appear to various tastes, and contained two outstanding numbers." Det man tydeligvis savnet, var genuint symfonisk stoff: "It is understood that a new shipment of music has been received from Europe which will enable the orchestra to present greater variety and strength in its programs, and that with increased proficiency of continued practice, symphonic compositions will soon be played." Anmelderen fremhever imidlertid at orkestret hadde forbedret sin kvalitet siden første konsert:

One could detect a distinct advance in smoothness since the opening appearance of the orchestra. Speaking non-technically, there was a higher degree of coordination, a closer blending of the different instrumental voices, a quicken pick-up derived from another month's experience and training in working together. The orchestra, under Mr. Hurum's skillful leadership, is an increasingly flexible instrument; the clarity and simplicity of his style of direction obtain a quick and intelligent response.

The string section has improved noticeably. The wood-wind seemed still a bit weak in some parts of the program, but bore a heavy burden very creditably in others. The brass held up well, considering their small numbers.

⁴¹⁶ Ingen opplysninger er funnet om komponisten.

⁴¹⁷ Mary S. Judd, bibliotekar og arkivar ved Punahou School, opplyser at i tillegg til å være avisens kulturredaktør, var Clifford Gessler også forfatter, vitenskapsmann og kritiker.

Om de enkelte verker skriver Gessler at "the orchestra got a surprising amount of music out of the not so always musical 'Star-Spranged Banner'", og Svendsens, Griegs og Sibelius' verker "were much enjoyed." Hurums "Marche Tartare" var "a varied and glittering, picturesque composition", fløytetrioen av Albiso "a cool and lovely, enchanting thing," og "the bright and flashy 'Carmen' music which closed the program appealed to the popular taste and called up memories of the familiar opera."

Anmelderen i *The Honolulu Advertiser*, signaturen "F. L." var i motsetning til Gessler svært fornøyd med programmet – "made up of the grave somber music of the North, with flashes of passion and life, and followed by the colorful lively music of old Spain and Italy, was to me full of charm and beauty, a satisfying end of a day too full of petty worries and contentions. The orchestra helped one to forget this for a brief space." Anmelderen tar for seg hvert enkelt verk og i tilknytning til Hurums "Marche Tartare" skriver han at "at the end of this number Hurum received an ovation from the audience, so pleased were they with his own composition and his work as conductor."

Etter den andre konserten kom striden mellom Hurum og Straub opp i styret i Honolulu Symphony Society i et møte den 17. desember 1924. Hurum ønsket ikke lenger å ha Straub i orkestret og hadde gjort ham oppmerksom på dette i et brev. At Hurum meddelte Straub sin nådeløse holdning skriftlig, tyder på at striden mellom de to har vært voldsom og krass. Det er eneste gang kildematerialet viser en slik side ved Hurum som den som kommer til uttrykk i dette tilfellet. Det var Straub som tok saken opp i styremøtet. Her ble Hurums forslag avvist, og i stedet foreslo Straub at Hurum skulle avskjediges. Dette kan ha bakgrunn i at de profesjonelle medlemmene i orkestret ikke lenger ville spille under Hurum noe et av styremedlemmene, Mr. Moro, hevdet under møtet. Også dette ble avvist av styret ettersom man mente at man var juridisk forpliktet til å beholde

Hurum som dirigent også ved den kommende konserten. Man bestemte seg imidlertid for å finne en annen dirigent som kunne dirigere sesongens siste fire konserter. Under denne forutsetningen trakk Straub tilbake sitt forslag:

Dr. Straub presented to the meeting a letter from Mr. Hurum notifying him that his (Dr. Straub's) services were no longer required in the orchestra. It was moved by Mr. Love and seconded by Mr. Macfarlane that Mr. Hurum's action be vetoed, and further that the Secretary be instructed to so notify Mr. Hurum in writing. Carried unanimously.

Dr. Straub moved that Mr. Hurum be discharged forthwith as conductor of the Orchestra, seconded by Mr. Moro. Before acting on Dr. Straub's motion a general discussion of the situation was indulged in. Mr. Marx stated that legally we were bound to have Mr. Hurum conduct the next concert. Mr. Moro stated that the professional members of the orchestra were opposed to playing under Mr. Hurum any longer, but that they were all anxious to have the Symphony Orchestra continue. Mr. McCreery spoke along the same general lines. It was finally agreed that Mr. Moro and Mr. McCreery call a meeting of the Musicians' Union explain to them our obligation with Mr. Hurum for the next concert and urge the musicians to play under Mr. Hurum for the next concert only—the remaining four concerts to be under the leadership of members selected from their organization. Messrs. Moro and McCreery agreed to call a meeting on the 18th and report back on the 19th to this Board the results thereof. Pending this situation and until this Board was notified of the results of the musicians' Union meeting, Dr. Straub withdrew his motion.⁴¹⁸

Det har ikke vært mulig å finne ut hva som kom ut av møtet den 18. desember og hva som ble rapportert til styret den 19. Det ble imidlertid til at Hurum ikke bare dirigerte den neste konserten, men også de fire siste i sesongen.

Hurum ønsket imidlertid å gjøre noe med de akustiske forholdene som han og orkestret arbeidet under. Til tross for suksessen – Hurum fant de akustiske forholdene i The Princess theatre langt fra tilfredsstillende noe flere av musikerne var helt enige i. Nyttårsaften 1924 skrev han et brev til styret i "Honolulu Symphony Society" og tok opp spørsmålet om å skifte konsertlokale, eventuelt å alternere mellom The Princess theater og The Hawaii theater. Som det fremgår av brevet, er Hurums engelske ortografi

⁴¹⁸ Sitatet er hentet fra styreprotokollen som oppbevares i Hawaii State Archives, Honolulu.

ikke helt stø; utdraget, som helt tydelig viser hvilke akustiske forhold Hurum måtte arbeide under, gjengis imidlertid slik Hurum har skrevet det:

Honolulu 31-12-1924

To the directors of Honolulu Symphony society!

I will ask you to consider giving our next concert in the Hawaii Theatre for the following reasons. The acoustik is not satisfactory in the Princess Theatre because the stage is so small. Two big wings are extended far in the stage so part of the orchestra in a way must sit behind these wings. Very much of the sound is lost on account of the high ceiling, the small stage opening and the heavy woolen curtains. The orchestra is so to say not in the same room as the audience. The woodwind instruments often disappear entirely and can not at all be heard. One can say that 50% of the sound is lost under the unfavourable conditions.

The Princess Theatre is built entirely for the films, that is why the stage is so small.

The Hawaii Theatre is built more like a regular Theatre or operahouse with a stage opening nearly double as broad as that of the Princess. The manager Mr. Parcker says that if the Symphony Orchestra will give some of its concerts there he will set up a shell with a ceiling on the stage—it will not cost the orchestra anything.

Although it seats more people the house of Hawaii Theatre is more concentrated and not so vaste and deep as the Princess. I have heard an orchestra of 25 men from the stage of Hawaii Theatre and can state that the acoustik was excellent. For artistic reasons I think the next concert should be given at the Hawaii Theatre to try it out.

When Mr. Mather⁴¹⁹ returns in February one might overtalk with him what to do to improve the akoustik. The members of The Hawaii Orchestra, whom always have been most loyal to the Symph. Society are asking me all the time when we are going to give a concert there—they do not like the idea of all the concerts in the Princess. Mr. Allan Davis and the management of Hawaii would like some of the concerts to be given at the Hawaii too.

Det fremgår av Hurums brev at det har vært et motsetningsforhold mellom The Hawaii Theatre og ”The Symphonic Society,” et motsetningsforhold som Hurum mente berodde på misforståelser og som han ønsket å få ryddet av veien i håp om å få til en avtale som kunne gjøre noe med de akustiske forhold. Hurum fortsetter:

⁴¹⁹ Mr. Mather var sannsynligvis direktør for The Princess Theatre.

It is a misunderstanding that Hawaii Theatre has not been correct to the Symphony Society. The Society wrote to Hawaii and proposed using the theatre for concerts which should alternate between the two theatres. The Hawaii answered that they were willing to let the orchestra have the theatre for concerts free of charge—to this letter they never received any answer from the Society.

The managers of Hawaii Mr. Parcker and Mr. Cohn consulted Mr. Mather about the alternating concerts. Mr. Mather first said he would not let the symphony society have his theatre but the two gentlemen from The Hawaii at last persuaded him to do so.

Some time after they heard that all the concerts should be given in the Princess theatre.

The Hawaii Theatre has not sent us any bill for the 9 weeks use of the Liberty Theatre, and so far I understand will not do so if some concerts are to be given in The Hawaii.

We will get a free shell without any expence and the concert will only cost the symphony \$50.

The Princess charged us \$250 for the last concert and we do not know if any of that amount will be paid back.

I told the management of the Hawaii that I did this inquierment on my own account and could not tell what the directors would decide ...

Yours sincerely
Alf Hurum.⁴²⁰

Styret synes ikke å ha fulgt Hurums anbefalinger, for de resterende fem konsertene av første sesong ble alle gitt i The Princess Theatre. Det man derimot gjorde, var at man på den første av konsertene satte opp en buet bakvegg ("a shell"). Til tross for at den forbedret akustikken, ble den tatt ned etter bare én konsert.

Ved siden av sin dirigentvirksomhet var Hurum også lærer ved Punahou School, en av Honolulu's fremste privatskoler der man hadde en egen avdeling for musikk. Her underviste Hurum i to år i klaver, harmonilære og komposisjon. Som klaverlærer var han en av seks som måtte fordele 107 studenter mellom seg i skoleåret 1924–25. Det var derimot færre som studerte harmonilære og komposisjon, bare tolv fordelt på to lærere –

⁴²⁰ Brev i Hawaii State Archives.

Hurum og Rebecca Durfee Burgner som var utdannet ved Oberlin-konservatoriet.⁴²¹ Nærmere opplysninger om Hurums arbeide ved denne institusjonen foreligger imidlertid ikke.

I Europa ble to av Hurums verker fremført midt i desember 1924. I ”Bukarester Deutsche Liedertafel” i Bukarest ble *Eksotisk suite* fremført den 18. av fiolinisten B. Metzner og pianisten E. E. Buder,⁴²² og i Bergen ble fire satser av *Eventyrland* oppført samme dag av ”Harmonien”s orkester med Johan Ludvig Mowinckel som dirigent. Like over nyttår – 6. januar 1925 – ble Hurums strykekvartett fremført i ”Kleinen Musikvereinsaal” i Wien av Karl Baltz-kvartetten. I tillegg til Hurums kvartett fremførte Baltz-kvartetten også Beethovens strykekvartett i A-dur, op. 18 nr. 5 og Schuberts kvartett i E-dur op. 125 nr. 2. I en anmeldelse som Hurum har tatt vare på i sin utklippsbok står følgende om fremførelsen i Wien: ”Am Programm interessierte besonders ein Quartett des Norwegers Alf Hurum. Es hat ausgesprochen nordischen Typ, ist klangüppig, gut instrumentiert, in der Melodik elegisch, von kapriziösen Rhythmen durchzogen, nicht sehr neuartig, wenig tief, gelegentlich eintönig, doch wohlgefällig und – was das große Publikum liebt – ‘eingänglich’. Das Quartett setzte sich mit Freude und gewissenhaftem Ernst für die Neuheit ein.”

Den 20. ble *Bendik og Aarolilja* fremført i Wien. Olav Trygve Hagen hadde på familien Hurums bekostning reist til Wien for å ivareta Hurums interesser. Den 11. mars skrev Hagen et brev til disponent Munthe-Kaas i Oslo og fortalte om konserten.⁴²³ Den

⁴²¹ Opplysningene om undervisningsåret 1924–25 er hentet fra årboken for Punahou School.

⁴²² Program i Hurums utklippsbok i NB, kat. nr. Td 52.

⁴²³ Etter all sannsynlighet handler det om disponent Munthe-Kaas, Hurums svoger – Marius Carl Vilhelm Munthe Kaas, f. 22. mai, 1862 – gift med Hurums søster Sigrid (se O. Fischer-Cronsteens bok *Øverlandslægten i Bærum med de mandlige sidelinjer Nadderud-Præsterudslægten i Bærum og Ulleren-Winderenslægten i Aker*, Kristiania 1913, s. 38).

blev så vellykket, at det gikk langt ut over, hvad vi hadde turdet håpe ... Det var godt, at Hurum kom først på programmet. Inntrykket blev mere tilforlætelig ved det. Verket var litt avstuttet, så det tok bare 14 min. Men det var gjort på en utmerket måte idet slutten var transponeret 1/2 tone op! Kritikken omtaler Hurum meget anerkjennende (i mots. til Kleven, som vel helst må sies å ha falt igjennem med "Lotusland" – underlig nok) og hvad jeg setter særlig pris på: professorene Paul Weingarten og Stöhr [?] har både overfor mig og andre uttalt, at "Bendik og Årolilja" tiltalte dem mest av alle programmets numre.

Hurums verker vil til enhver tid kunne bli spilt hos Doblinger, (forlag) hvor der hver uke gis Konserter for musikkinteresserte, mest ny musikk. Jeg har meddelt Hurums dette. De bør sende sonatene, kvartetten og ellers det som passer til mindre ensembler. Direktøren er også villig til å føre Hurums verker i musikkhandelen (Doblinger), som vel er den største og *mest ansette* i Wien.⁴²⁴

I tillegg må nevnes at Hurums fiolinsonate op. 2 i d-moll ble fremført i Bukarest den 9. april av fiolinisten B. Metzner med Manya Botez ved klaveret.⁴²⁵

Tredje konsert: problematisk akustikk, to satser av Tsjajkovskijs 6. symfoni og to satser av Wieniawskis fiolinkonsert. Hurum ser ut til å få uttelling for strevet!

I Honolulu fant den tredje av sesongens konserter sted 21. januar 1925. I forhåndsomtalen i *The Honolulu Star-Bulletin* den 19., en forhåndsomtale som baserte seg på en samtale med Hurum, gjør man oppmerksom på at man har forsøkt å forbedre de akustiske forholdene ved å sette opp den omtalte bakveggen "to cut off the open space above the stage and project the sound outward, and also to neutralize the deadening effect of the hangings ...". I tillegg ble det i *The Honolulu Advertiser* den 20. januar pekt på at orkestret nå "is composed entirely of professional musicians" hvilket borget for en betydelig heving av kvalitetsnivået.

⁴²⁴ Brev i NB, Brevs. nr. 683

⁴²⁵ Program i Hurums utklippsbok i NB, kat. nr. Td 52.

Programmet for konserten den 21. januar bestod av 1. og 2. sats av Tsjajkovskijs 6. symfoni, ”Patetique”, de to siste satsene av Wieniawskis fiolinkonsert i d-moll med Carol Weston, også det en av Leopold Auers elever, som solist og to ungarske danser av Johannes Brahms.

Om de enkelte verkene og solisten skrev Margaret Gessler i *The Honolulu Star-Bulletin* den 22. januar at ”in the ‘Pathetique’ symphony the orchestra was not equal to the depth of the grand, slow opening, taking some time to coordinate and attain unison of attack ... The orchestra gained in confidence and synchronization as the movement progressed. The second movement was very effective and musically satisfactory.” Om Carol Westons innsats heter det blant annet at ”she has a large sweep and an abandon to the mood of her theme that is at times careless of detail; she plays with a fire of personality that draws a warm response.” Brahms’ ungarske danser ”were played with gratifying success. They are more completely within the present range of the orchestra’s attainments than the Tschaikowsky; nevertheless one likes to see the orchestra attempt these more difficult things; that is the way it will grow.”

Anmelderne går nøye inn på de sterke og svake sidene ved orkestret. Det Hurum først og fremst synes å ha lagt vekt på, var å øke sikkerheten i samspill og presisjon. I tillegg har han tydeligvis også arbeidet med homogeniteten i selve orkesterklngen. Anmeldelsene av konserten den 21. januar tyder på fremskritt i samspillet, delvis også i en forbedret homogenitet – spesielt strykerne viser en betydelig forbedring. Margaret Gessler skrev blant annet:

The orchestra as a whole shows a noticeable improvement over the first two concerts. There is a more refined modulation of tone, a more ready response to the baton; the somewhat miscellaneous assemblage of players has gained coherence; even the friction incidental to the development of any such organization has in itself produced a degree of polish.

Thin spots are still apparent: at times there was a noticeable lack of fullness, chargeable no doubt in parts at least to the difficulty of obtaining a full complement in some sections

of the ensemble; the brasses still betray an unfortunate tendency to overemphasize their entrances and to produce some lamentably harsh tones; the woodwind are not altogether sure of themselves. The strings show the most improvement, achieving some beautiful effects in the sad, poignant melodies of the Tschaiakowsky symphony and in the firelit darkness of the Hungarian dances.

One wonders how much of the weakness observed is chargeable to acoustic defects; although the construction of a 'shell' has improved the projection of sound, notably in the strings and woodwind, one suspects it of playing tricks with the brass and tympany [!].

Gessler ga også honnør til Hurum som hun nå syntes hadde lagt til side sin "reserved style" som dirigent:

Alf Hurum shows a greater verve and forcefulness in conducting. He apparently has modified his former rather reserved style to meet the experience of his musicians; he gives more definite cues to the various sections and receives a more prompt and definite response. His direction of the difficult five-four times in the second movement of the symphony was admirably done. His has been a very difficult task, and his earnest work on behalf of the enterprises [!] and its amazing results deserve much praise.

Anmelderen i *The Honolulu Advertiser*, signaturen "W. P.", deler Margaret Gesslers oppfatning bortsett fra at han var mer positiv i sin omtale av messingseksjonen: "There was a great clarity in its first appearance—the discordant despair cry of the first movement [i symfoni 'Pathetique']. And again in those final measures of benediction the brazen tone was excellent." Han vier også Hurum plass i sin anmeldelse:

A word about Hurum, a first impression from one who has not before had the pleasure of watching him wield the baton. He has done an amazing work in getting together such a large body of musicians in a short time and in doing the yeoman drudgery of rehearsing them in weighty compositions ... Anyone who has witnessed symphony rehearsals knows what labor it is to disengage for the benefit of sixty or more separate individuals the spirit of a composition, and to impress upon them the interpretation which is the conductor's. No stevedore ever labored as an orchestral conductor does.

Med referanse til Alfred Herz, dirigenten for San Francisco Symphony orchestra, som hadde kommet med en uttalelse ved åpningen av sesongen i

San Francisco 1923–24 der han hevdet at han ville kunne gjøre dette orkestret til et førsteklasses orkester, men det ville ta minst fem år, skriver Anmelderen i *The Honolulu Advertiser*: ”With that as a criterion, one can see what an enormous lot Alf Hurum has done. More time signs of more real enthusiasm for the music on the part of the conductor himself, less of a certain northern aloofness that now suggests itself, and Honolulu will have an orchestra truly worth while”.

Fjerde konsert: Schubert, Grieg og Wagner – suksess!

Den neste konserten, sesongens 4., fant sted 18. februar, men nå var den tidligere omtalte bakveggen som skulle hjelpe på akustikken, tatt bort med den følge at de akustiske forholdene ble vesentlig forverret. Dette ble påpekt av en av anmelderne som håpet at bakveggen måtte komme på plass til neste konsert. På programmet stod Schuberts symfoni nr. 8 i h-moll, ”Den ufullendte”, Griegs ”Brudedefølget drar forbi”, op. 19 nr. 2, forspillet til 3. akt av Wagners ”Lohengrin” og konsert for klaver og orkester i g-moll av Mendelssohn-Bartholdy med den 17 år gamle Beatrice Caruso, en elev ved Punahou School, som solist.⁴²⁶ I *The Honolulu Advertiser* den 19. februar skriver anmelderen, signaturen ”F. L.”, at han fant programmet ”strong and varied.” Om fremførelsen av Schuberts symfoni heter det at ”to get the spirit out of that lovely symphony one must listen intently, and lose oneself in its dreamy cadences. And it was that dream quality which the orchestra so well brought out, the strings especially showing unity and harmony, this is an always marked improvement in each concert.” Solisten ”was well adapted to interpret Mendelssohn’s happy music,” og ”to me the characteristic rhythms of Grieg’s ‘Norwegian Bridal procession’ were

⁴²⁶ Beatrice Caruso kan ha vært Hurums elev ved Punahou School. I et brev til forfatteren skriver Mary Judd, bibliotekar og arkivar ved skolen at ”we do not have listing specifically showing that Beatrice Caruso was a student of Alf Hurum. Because of the talent of the pupil, Beatrice Caruso and because of the skill of the professor, it is likely that she did.”

wonderfully well interpreted; that indeed was a charming number. I also liked the work of the orchestra in Wagner's 'Introduction to Lohengrin' ...". På nytt berømmes Hurums innsats som dirigent:

Hurum conducts with greater definiteness and freedom. He is building the orchestra in strength and unity—and in each concert it shows improvement, more sympathy and a more happy interpretation. It is regrettable that no shell was erected for this concert as for the former one, for it sadly affects the acoustics. It diminishes the swell of the woodwinds and blurs the tonal quality of the strings. Let us hope that for the next concert the shell will be erected.»

I *The Honolulu Star-Bulletin* skrev Margaret Gessler at konserten var "the most successful concert it has yet presented. Continued rehearsal and growing habitude of playing together under direction of Alf Hurum, are having their effect—the orchestra plays more smoothly, with an easier blending and nicer balance of the voices. Some of the woodwinds still lacks sureness of tone, but the general effect has advanced." Om orkestrets innsats i de forskjellige verkene er hennes syn i det store og hele på linje med anmelderen i *The Honolulu Advertiser*.

Femte konsert: fullstendig fiasko – for lite prøvetid!

Sett i lys av anmeldelsene synes de fire første av sesongens konserter å vise en positiv utvikling for både orkester og dirigent. Den femte konserten synes imidlertid å ha blitt et meget markert tilbakeslag. Konserten fant sted den 25. mars med følgende program: Griegs klaverkonsert i a-moll med Roxana Weihe som solist, "Finlandia" av Sibelius, Ole Bulls "Seterjentens søndag" med Yascha Borowsky som fiolinsolist, Griegs 1. "Peer Gynt-suite" og Saint-Saëns "Dance Macabre". Den mest kritiske anmeldelsen finner man i *The Honolulu Advertiser* skrevet av William Prohme som legger skylden for det etter omtalen å dømme svært svake resultatet på de vanskelige arbeidsforholdene. Han har imidlertid også sterke innsigelser mot programvalget:

There was a relaxation from the highest standards in the quality of compositions chosen for the fifth concert of the symphony orchestra yesterday. There was no symphony, hardly a work of symphonic character, with one possible exception. It is to be feared that there was also a relaxation from his own high standards in the quality of work Alf Hurum exacted from his players.

There was an overplus of ragged, even scrambled, playing. And many who heard the concert yesterday afternoon at the Princess theater came away with regretful disappointment. It is a disappointment which must necessarily be tempered with indulgence of judgment. The conditions under which Hurum works, the lack of adequate rehearsals, the impossibility of getting thoroughly seasoned musicians, all work against finished performances.

Musically the Grieg concerto was the peak of yesterday's concert ... it has a melodious loveliness and spots of musical perfection which earn for it a high place ... All this Miss Roxana Weihe ... thoroughly feels ... Her playing is technically vivid, but lacks emotional quality. It must be said that the weaknesses of the performance were more attributable to the orchestra than to the soloist. Entries were badly timed often ... The Finlandia of Sibelius was poorly done ... Ole Bull's "The mountain Girl's Sunday", violin solo done by Yascha Borowsky ... was melodically fine ... The familiar movements of Grieg's Peer Gynt suite moved one to expectancy only to reap disappointment. The two middle movements ... were well done. But the Dawn movement was too abruptly sudden ... While the Mountain King frenzy went completely beyond control ... Saint-Saëns' Dance Macabre concluded the program. The supreme difficulties of its presto passages were not mastered.

It is a thankless task to be frank, yet only frankness is asked by such honest players as comprise the orchestra and such a serious musician as Alf Hurum. He and his men know the short-comings of yesterday's performance better than anyone else. And it would be unkind to attempt feeding them critical sweets which their honesty would scorn.

Anmeldelsen i *The Honolulu-Star Bulletin* samme dag er ikke like rett på sak. Den har endog en overskrift som sier "Symphony Orchestra Shows Growth". Den er signert "C. G.", muligens en forkortelse for "Clifford Gessler". Han innleder med en kritikk av programvalget:

As was indicated in the review in Thursday's Star-Bulletin of the Honolulu Symphony's fifth concert, we should like to hear, were it possible, the orchestra play more music that is less trite than many of its recent selections ... why not play occasionally some of Mozart, or Handel, or Haydn which are graceful and melodious and yet do not present the difficulties of Tschaiikowsky and others? Many hearers have felt that the programs have

leaned rather heavily on Grieg. This was due in part to the necessity of using such scores as were available.

Noen av de vesentlige vanskelighetene som orkestret og Hurum måtte slite med, trekkes på nytt frem – ”the handicaps of limited funds for rehearsals, a restricted library of scores, and the difficulties that beset a newly organized musical ensemble.” Ellers fant anmelderen at orkester, solist og dirigent hadde gjort en i og for seg god konsert.

Sjette konsert: Mozarts Jupiter-symfoni, opera-arianer av Puccini og Verdi

Som for å imøtekomme kritikken mot programvalget satte Hurum opp Mozarts Jupiter-symfoni som første nummer på den neste konserten, den 5. mai. I tillegg fremførte han Ole Olsens ”Solefallsang” og Schuberts militærmarsj i arrangement for strykeorkester; sangerinnen Peggy Anderson, en elev av Nelly Melba,⁴²⁷ var solist i Mimis arie fra ”La Boheme” av Puccini samt at hun på Hurums oppfordring fremførte ”Caro nome” fra ”Rigoletto” av Verdi.⁴²⁸ Konserten var etter anmeldelsene å dømme bedre enn den foregående. Anmelderen, Henry E. Dougherty, i *The Honolulu Advertiser* har en i det store og hele positiv anmeldelse den 7. mai, men var skuffet over fremførelsen av Mozart-symfonien. Anmelderen, ”C. F. G.” (Clifford Gessler ?) i *The Honolulu Star-Bulletin* har til slutt i sin anmeldelse en oppsummering av orkestrets innsats gjennom sesongen. På nytt peker han på flere av de vanskelighetene som orkestret har stått overfor samtidig som han også trekker frem det han mener må til for at det i fremtiden skal lykkes å bygge videre på det grunnlaget som orkestret og Hurum sammen har lagt gjennom denne sesongen:

⁴²⁷ Dame Nelly Melba (1861–1931) australiensisk operasangerinne.

⁴²⁸ *The Honolulu Star-Bulletin* 2. mai 1925.

As the orchestra approaches the end of its first season, the thought arises that the experience has been good for the players and good for Honolulu. The orchestra has possibilities. It has met its difficulties as best it could, and has carried on giving Honolulu music such as the city has not had in recent years. More experience is the primary need. Although the best results can never be obtained as long as the organization is not a self-contained one, free of dependence on bread-and-butter jobs in the other orchestras or military bands, continued experience in playing together will show its effect. A greater sureness and definiteness in direction will also develop. If the orchestra could be endowed, so as to provide adequately salaried musicians free from other cares; and if a suitable municipal auditorium could be provided—well, perhaps those will come some day. Meanwhile, an honor to Alf Hurum and his group of earnest musicians who are laying the foundation for such an organization in Honolulu.

Syvende konsert: hele Tsjaikovskijs symfoni nr. 6 og Bruchs fiolinkonsert i g-moll. Med Tsjaikovskijs sjette symfoni tar Alf Hurum et melankolsk takk og farvel fra orkester og publikum i Honolulu

Den syvende og siste konserten i sesongen fant sted den 27 mai. På programmet hadde Hurum denne gang satt hele Tsjaikovskijs symfoni nr. 6 i sin helhet. I tillegg fremførte man de to siste satsene av Max Bruchs fiolinkonsert i g-moll med Yascha Borowsky som solist og til slutt Hurums *Eksotisk suite* der danserinnen Constance Elliott-Birks danset til stykke nr. 2. Anmeldelsene avspeiler at orkestret hadde tatt seg opp en god del sammenlignet med de to foregående konsertene. Men fremdeles peker anmelderne på de vanskelige forhold som hadde gått igjen mer eller mindre gjennom hele sesongen. Å dømme etter den usignerte anmeldelsen i *The Honolulu Advertiser* den 28. mai ble Tsjaikovskijs symfoni ikke vel mottatt av publikum, noe som i følge anmelderen skyldtes mangel på forståelse av verket. Av anmeldelsen kan man få inntrykk av at verket ble mottatt uten applaus, noe anmelderen snur til fordel for Hurum og orkestret:

The orchestra, which has struggled under innumerable handicaps all season, labored under another one at this performance—the lack of comprehension we will say—on the part of

the audience, which mistook the plaintiveness of the musical story of Poland's oppressed people for dolorousness pure and simple ... The number was well handled. Not as well as by the huge orchestras elsewhere, but in more masterly fashion than might be expected of a group of musicians half of whom are laboring for the love of music as music ... The symphony ... is exquisitely sad, and dynamically turbulent ... These moods were, perhaps, not understood by yesterday's audience which seemed depressed by the keening of the violins and became irritable under the snarl of wood wind and lashing of brass in the more rebellious passages ... The silence, and the feeling of causeless sadness and depression that followed the grieving finale of the number was—in one opinion at least, the most sincere tribute Hurum and the orchestra have ever received here.

Om fremføringen av Bruchs fiolinkonsert heter det at "the soloist, however, was at a disadvantage, because his background and the mass accompaniment by the orchestra was not in sympathetic response."

I *The Honolulu Star-Bulletin* er Clifford Gessler i det store og hele positiv til konserten – "the most satisfactory program the organization has given", til tross for "the additional handicap of very recent changes in the personnel of some important sections ...":

The strings especially have gained in fullness and precision; the wood wind is slightly stronger; only the brass still jars ... Yascha Borowsky played with true musicianship ... The orchestral support, though not all that the soloist might have desired, was more adequate than has been given at other times ... It was a pleasure to hear again Alf Hurum's "Exotic Suite" ... Constance Elliott-Birks, dancing the second number of the suite, was a flame in motion ... The concert showed hard and earnest work on the part of Alf Hurum and his associates in the orchestra, and a determination to carry on despite difficulties ... Even now, if the organization as a whole were as good as the strings have become since the first concert last fall, Honolulu would have a real symphony.

We take our metaphorical hat off to Mr. Hurum and his orchestra. They have made a good beginning, and they deserve Honolulu's united support. May they carry on.

Orkestret fortsatte, men ikke Hurum. Som allerede nevnt sluttet han som dirigent etter den første sesongen. C. J. Hedemann fortsatte heller ikke som president. I det utdrag forfatteren har fått av Dale E. Halls upubliserte bok, *A History of the Honolulu Symphony Society*, skriver Hall at "the HSS Board of Directors, especially President C. J. Hedemann, had not realized

how many difficulties would attend the administration of a Symphony Society ... HSS President Hedeman left Honolulu on a trip some time after the 26 January 1925 Board of Director's meeting, thoroughly weary of the problems that had accompanied reorganization. In a letter to someone either on the HSS Board of Directors or close to it ... he begged to be relieved of his duties and complained of both the Society's repertory of scores and Hurum's programming during the past season":

If you look over the list of music we now have, and as was ordered by Mr. Hurum, you will find a number of [excerpts from] old german [sic!] operas, Waldteufel ... Wilhelm Tell etc ... Why do we not get some Mendelssohn, Haydn even Mozart and Beethoven? ... not too much, but some easily digested compositions ... we must not trust entirely to Norwegian things ... before a new season is determined on, let us get a leader, Hurum or somebody else, who *can* and will conduct a proper variegated good program and who is paid by the directors and *under the Board's control* ... will you please ask the Board of Directors to retire me as President and a member of the Board, my life is too short to stand any more of the troubles, and sometime abuses, I have had [to bear] ...⁴²⁹

Vanskelighetene til tross – Honolulu Symphony orchestra var etablert på nytt og kommet for å bli. Etter at Hurum gikk av som dirigent ved sesongens slutt i 1925, overtok et av orkestrets medlemmer, Rex Dunn, som dirigent og "the society grew and prospered, through the depression, until 10 years ago [1931], when a new phase was reached in the selection of Prof. Fritz Hart as director, following talented Rex Dunn ...".⁴³⁰ Noen av de samme vanskelighetene som Hurum hadde hatt kom til å følge orkestret i flere år. Betty MacDonald skriver blant annet at "the brass and wood wind sections have been almost entirely filled by army, navy and marine band musicians. Music authorities point out that these sources cannot always be relied on, since service men, in this rapidly changing defense program, are liable to be transferred with short notice." For å bøte

⁴²⁹ Sitert etter det nevnte utdrag av Dale E. Halls upubliserte bok *A History of the Honolulu Symphony Society*.

⁴³⁰ MacDonald, Betty: "39 years Of Symphony" i *The Honolulu Star-Bulletin* 25 januar 1941.

på slike vanskeligheter ble det opprettet et Honolulu Junior Symphony orchestra. En av oppgavene for dette orkestret var å erstatte musikere som plutselig ble forflyttet på grunn av sine arbeids- og tjenesteforhold. Den videre utvikling av orkestret førte til at orkestret i 1930 hadde 75 medlemmer ”giving a season of nine concerts. The conductor Fritz Hart⁴³¹ (1932–49) was succeeded by George Barati⁴³² (1949–68), under whose leadership the Honolulu SO became fully professional; he was in turn succeeded by Robert LaMarchina⁴³³ (1967–78). In 1979 Donald Johanos⁴³⁴ became the music director and conductor.”⁴³⁵

Kildene er sparsomme med andre opplysninger om Hurum for året 1925. Det fremgår imidlertid av årboken for Punahou School 1925–26 at han underviste i klaver, harmonilære og komposisjon ved skolen også dette undervisningsåret.

Hjem igjen. Symfonien i d-moll – et stykke norrøn musikk komponert i Californias sol

I Europa ble Hurums *Eventyrland* fremført i Nederland den 4. januar 1926. Dirigenten J. L. Mowinckel hadde den på sitt program sammen med Beethovens 6. symfoni og Harald Sæveruds Symfonisk Fantasi, op. 2b, ved en konsert i Utrecht med Utrecht symfoniorkester. En anmeldelse i Hurums utklippbok skrevet av P. Triggers – trolig dreier det seg om et utklipp fra *Utrechts Nieuwsblad* – kan man lese at ”suiten ‘Eventyrland’ av Hurum var meget bedre [enn Sæveruds verk]. En gjennomsluttig instrumentering var nok hovedfortjensten, hvoretter noen hyggelige

⁴³¹ Fritz Hart, engelsk komponist og dirigent. Oppholdt seg i lengre perioder i Australia og i Hawaii.

⁴³² George Barati, ungarsk-amerikansk komponist, cellist og dirigent. Studerte med Zoltán Kodály og Leo Weiner, samt for Roger Sessions. Barati var dirigent for Honolulu Symphony 1950–1967.

⁴³³ Robert LaMarchina, fremragende cellist og dirigent. Han var dirigent for Honolulu Symphony 1967–1978.

⁴³⁴ Donald Johanos (1928–2007), studerte fiolin ved Eastman School of Music og direksjon med Erich Leinsdorf. Johanos var dirigent for Honolulu Symphony 1979–1993/1994.

⁴³⁵ Lunde, Johan Backer og Harvey Hess: ”Western-influenced music” i artikkelen om Hawaii i *The New Grove Dictionary of American Music*, (ed. H. Wiley Hitchcock og Stanley Sadie) 1986, bd. 2 s. 349f.

intervaller var påfallende som annen kvalitet. Forresten burde dette naturligvis ha vært omvendt; suiten, som er en orkesterbearbeidelse av pianostykket med samme navn, synes i sin opprinnelige form mye svakere. Annen sats var bra som komposisjon og klang inspirert; i denne orkesterbearbeidelse var det dessuten et fint, kabinetstykke. Orkestret var i Hurums stykke utmerket og viste en slagferdighet og en virtuositet, som bare kjennetegner et godt samspilt, rutinert orkester.”⁴³⁶

I Oslo kom den første kjente offentlige fremførelse av “Bækken” og “Idyl”, op. 3 nr. 2 og 3 (verk 8 nr. 2 og 3) den 10. november da den 15-årige Lilleba Sollie spilte dem på sin debutkonsert. *Arbeiderbladet* og *Morgenposten* nevner bare kort at hun hadde dem på sitt debutprogram.

På en ”lecturerecital” ved Dominican College i San Rafael, USA, den 22. november fremførte pianisten Bruce Buttles under temaet ”The spirit of ultramodern music” tre av Hurums klaverstykker: “Luftlet ornamentikk mot aftenhimmel”, op. 17 nr. 5, “I den forheksede have” og “Det sner og det sner”, op. 16 nr. 1 og 4. I tillegg til å fremføre moderne musikk på universiteter og høyskoler i California foreleste Bruce Buttles om tidens nye musikalske retninger.⁴³⁷ Hurums klaverstykker inngikk i følgende program der komponister fra ni forskjellige land var representert:

French school:	Debussy: D’un Cahier d’Esquisses
	Ravel: Menuet from “Tombeau de Couperin”
	Milhaud: Rag Romance
	Honegger: For the piano
	Poulenc: a) Romance, b) Andante

⁴³⁶ ”De suite Sprookjesland van Hurum was veel beter. Een doorzichtige instrumentatie was wel de hoofdverdienste waarna sommige aardige invallen als tweede kwaliteit frappeerchen. Ovigens behoorde dit natuurlijk andersom te zijn; de Suite, die een orkesterbewerking is van het gelijknamige pianostuk lijkt in haar oorspronkelijken vorm veel zwakker. Het tweede deel was van compositie goed en klonk geïnspireerd; in deze orkestzetting bovendien een fijn kabinetstukje. Het orkest was in het stuk van Hurum uitstekend en ttonde hier een slagvaardigheid en een virtuositeit, welke slechts het kenmerk is van een goed-ingespeeld, geroutineerd orkest.” Oversettelsen til norsk er ved Hanna de Vries Stavland.

⁴³⁷ *Oslo illustrerte* (red. Finn Myklegård), nr. 2, 1928, s. 13.

Russian school:	Skrjabin: Prelude Op. 67, No. 2 Stravinskij: Finale from Piano Sonata
Italian school:	Castelnuovo-Tedesco ⁴³⁸ : Alghe Pizzetti ⁴³⁹ : Threnody Davico ⁴⁴⁰ : Elegia
Norwegian school:	Hurum: Gothic Traceries against an evening sky Hurum: The enchanted garden Hurum: It's snowing and snowing
Spanish school:	Halffter ⁴⁴¹ : Pastorale Mompou ⁴⁴² : Pressebras
Hungarian school:	Bartók: Lento funebre
German school:	Hindemith: Nachtstück
Austrian school	Schönberg: Prelude Op. 25, No 1
American school:	Gruenberg ⁴⁴³ : Blues

Mot slutten av februar 1927 fikk Hurum forespørsel om å dirigere et av sine verker med Honolulu Symphony orchestra. Dette var en gest fra orkestret overfor Hurum som skulle forlate Hawaii i begynnelsen av april. Hurum fant å måtte avslå. I et brev til et av styremedlemmene svarer han følgende 27. februar:

Dear Mr. Marx!

I received your letter of Febr. 25 asking me to conduct one of my compositions in the next symphony concert, but as I do not have any of my orchestral scores with parts in this country, the only one I sent for having been returned, I am sorry to say I will not be able to do it.

I have finished a new orchestra-composition during my visit here, but the parts are not written out, which would take considerable time to do.⁴⁴⁴

⁴³⁸ Castelnuovo-Tedesco, Mario (1895–1968), italiensk komponist og pianist.

⁴³⁹ Pizzetti, Ildebrando (1880–1965), italiensk komponist.

⁴⁴⁰ Davico, Vincenzo (1889–1969), italiensk komponist, dirigent og kritiker.

⁴⁴¹ Det fremgår ikke av programmet om det dreier seg om Rodolfo Halffter (f. 1900) eller broren Ernesto Halffter (f. 1905), begge spanske komponister

⁴⁴² Mompou, Federico (1893–1987), spansk komponist.

⁴⁴³ Gruenberg, Louis (1884–1964), amerikansk komponist av russisk herkomst, en av grunnleggerne av League of Composers i 1923.

⁴⁴⁴ Hvilket verk Hurum sikter til, er ikke kjent. Det verk som ligger nærmest i tid, er symfonien i d-moll. Hurum

I beg you to extend my thanks to the directors of Honolulu Symphony Society for the kind offer, which I understand to be a greeting to me before leaving Hawaii, which I esteem highly.

I remain
Sincerely yours
Alf Hurum.⁴⁴⁵

Etter tre års opphold på Hawaii reiste Hurum og frue fra Honolulu den 6. april 1927. Planen kan ha vært å reise direkte tilbake til Norge. Imidlertid ble de et års tid i California hos Leslie's bror, Wilder. Sammen med dem reiste også Leslie's mor, Mrs. Laura Wight.⁴⁴⁶ De oppholdt seg i California til begynnelsen av mars 1928.

Hurum malte også mens han oppholdt seg på Hawaii. Blant hans etterlatte malerier finner man tre som er datert "Hawaii 1924" – se B4, B5 og B6. I tillegg er det grunn til å tro at svært mange av de udaterte bildene som eies av Musikpedagogene Oslo også stammer fra turen til Hawaii i 1924–27 (se UD2).

I Norge fikk man et første inntrykk av Hurums opphold på Hawaii i et "Brev til Oslo Illustrerte" som Gurly Drangsholdt skrev fra "Hollywood i desember."⁴⁴⁷ Her forteller Hurum om oppfordringen han fikk til å organisere og dirigere symfoniorkestret i Honolulu. "Under ikke ubetydelige vanskeligheter lyktes det mig å få sammensatt et fullstendig symfoniorkester på 65 mann som næsten alle var helt utmerkede musikere. Et musikkbibliotek bestående av klassiske og moderne verker blev innkjøpt fra Europa." Han forteller at orkestret "slo glimrende an" og at det ble oppført "meget norsk musikk, bl. a. Grieg, Svendsen, Johan Halvorsen, Ole Olsen, Alf Hurum m. fl. Kammermusikk av Grieg og Svendsen hadde

har imidlertid opplyst at den er komponert i Berkeley, California, under oppholdet på vei tilbake Norge.

⁴⁴⁵ Brev i Hawaii State Archives.

⁴⁴⁶ *The seventy-fifth annual report of the Hawaiian Mission Children's Society, 1927* s. 43.

⁴⁴⁷ *Oslo illustrerte* (red. Finn Myklegård), nr. 2, 1928, s. 13.

vi også på repertoaret.”⁴⁴⁸ I intervjuet nevner Hurum at hans musikk er fremført flere steder i Amerika:

Min D-moll fiolinsonate og min strykekvartett har f. eks. stadig vært på programmet hos fiolinisten Walter Scott Johnsen på hans turneer rundt i statene. Fiolinsonaten spilles også ofte av Albert Spalding,⁴⁴⁹ nu sist i San Francisco med pianisten Henrik Gjerdrum⁴⁵⁰ ved flyglet, og han akkompagnerer også mine sanger.

Det gledet mig så forleden å se hvilken anerkjennende og utførlig omtale mine samtlige komposisjoner fikk i det store blad ”Christian Science Monitor” i Boston.⁴⁵¹ Dertil er det jo morsomt å vite at den bekjente pianisten Bruce Buttles,⁴⁵² som er spesialist i moderne musikk, spiller og omtaler mine komposisjoner i sine foredrag rundt om på Californias universiteter og høiskoler.

Til slutt i intervjuet forteller Hurum at han og hans kone skal ”ta opphold i Berkeley ved San Francisco en tid, og så over jul er det hjem til Norge.”

Det var mens han oppholdt seg i Berkeley at han komponerte sin symfoni i d-moll. Om bakgrunnen og grunnstemning i symfonien har Hurum fortalt følgende:

Symfoniens tre satser heter ”De store skoger,” ”Vinternatt på vidden” og ”Vikingskibet” ... satsenes titler er å forstå som deres grunnstemning. I første sats har Andreas Hauklands bok ”De store skoger” gitt inspirasjonen, slik som jeg forestilte mig de store norske østlandsskoger, da jeg i Kalifornien ifjor skrev symfonien. I annen sats tenkte jeg litt på et maleri av Solberg, som forestiller høifjellsvidden en månelys natt med Rondane i bakgrunnen, men satsen er først og fremst bygget på mine egne inntrykk av vidden, som jeg kjenner så godt fra min Gjeilo-tid. Viddens monotoni, det hvite, svakt bølgende landskap søker jeg å karakterisere ved å la annen fiolin ligge på en høi e gjennom hele satsen. I tredje sats tenkte jeg mere på den ånd som besjelet vikingskibet og dets bemanning enn på noget bestemt vikingskib eller nogen spesiell historisk episode. Jeg lot skibet være symbolet for det vågemot, den beslutsomhet, handlekraft, eventyrlyst og barbarisme, som var karakteristisk for vikingene, og det er denne ånd jeg søker å gi uttrykk

⁴⁴⁸ Av intervjuet kan man få inntrykk av at Hurum var dirigent for Honolulu Symphony orchestra frem til han forlot Honolulu. Som det fremgår ovenfor sluttet han som dirigent ved sesongens slutt i 1925.

⁴⁴⁹ Amerikansk fiolinist (1888–1953).

⁴⁵⁰ Ingen opplysninger er funnet om Gjerdrum.

⁴⁵¹ Dette må være en henvisning til artikkelen i *Christian Science Monitor* den 25. desember 1920.

⁴⁵² Ingen opplysninger er funnet om Buttles.

for i tredje sats. Det er så, at jeg enkelte steder i symfonien er inne på karakteristik av mere bestemte ting, men som sagt er titlene å oppfatte som satsens grunnstemning, uten program.⁴⁵³

⁴⁵³ *Aftenposten* 7. november 1928.

1928–1934: Musikken må vike for malerkunsten

Symfonien uroppføres – kritikken mot symfonien ble etter hvert voldsom: ingen symfoni, men en suite, det evige problem om mangelen på organisk utvikling, polyfon stil og indre sammenheng – i tillegg til mangelen på norsk tone. En drepende kritikk fra David Monrad Johansen

Den 3. mars 1928, bare kort tid før hjemreisen til Norge begynte, var Hurum "guest of honour" i hjemmet til John Dittmar, 536 Anza Street i San Francisco.⁴⁵⁴ Aftenen bestod av en "konsert" med "a program of recorded music" – all musikk innspilt på "Victor Records."⁴⁵⁵

Nøyaktig når Hurum dro fra USA, har ikke vært mulig å klarlegge, men han ankom Oslo sammen med sin kone 10. april 1928. Dette fremgår av et intervju i *Aftenposten* den 11. De hadde reist fra San Francisco med en svensk båt gjennom Panamakanalen til Göteborg og med tog derfra til Oslo. I intervjuet forteller Hurum at de ble borte atskillig lenger enn planlagt da de dro fra Norge i januar 1924. "Det var oprindelig meningen, at jeg skulde blitt på Hawaii et års tid og så kommet hjem igjen, men det var umulig å komme derfra igjen, så jeg blev der hele tre år, og derefter har jeg nu været et års tid i Kalifornien ...". På spørsmål om hvor lenge han

⁴⁵⁴ Det har ikke vært mulig å bringe på det rene hvem John Dittmar var.

⁴⁵⁵ Programmet, som finnes i Hurums utklippbok, var som følger:

Fauré:	Sonate i A-dur, op. 13 (Jaques Thibaud, Alfred Cortot) En gruppe norske sanger fremført av Erling Krogh
Mozart-Beethoven:	Seven variations on a theme from "The magic Flute" (Pablo Casals, Alfred Cortot)
P. Tjajkovskij:	Symphony no. 5 (Chicago Symphony Orchestra, Frederick Stock)
R. Wagner:	"Was duftet doch der Flieder" fra Meistersinger (Friedrich Schorr, Statsoperaens orkester, Berlin, Leo Blech dirigent)
R. Wagner:	"Abendlicht strahlt der Sonne" fra Rheingold (Friedrich Schorr, Statsoperaens orkester, Berlin, Leo Blech dirigent)
Igor Stravinskij:	Suite "L'Oiseau de Feu" (Philadelphia Symphony Orchestra, Leopold Stokowsky)
J. S. Bach:	Prelude in E flat minor (Philadelphia Symphony Orchestra, Leopold Stokowsky)
J. S. Bach:	Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ (Philadelphia Symphony Orchestra, Leopold Stokowsky)

hadde tenkt å være hjemme svarte han bare ”inntil videre” – og om han hadde tenkt seg tilbake, var svaret: ”Nei, bevares, amerikaner har jeg absolutt ingen lyst til å bli.”

For å få oppført symfonien i d-moll kontaktet Hurum Harald Heide i Bergen, ”Harmoniens” kapellmester. I et brev datert 7. juni 1928 svarte Heide at han med glede ville ”opføre Deres nye symfoni og det vil passe mig godt at sætte den op torsdag den 27^{de} sept.”⁴⁵⁶ Heide satte symfonien som første nummer på konserten som i tillegg bestod av to Beethoven-verker – ”Egmont”-ouverturen og klaverkonsert nr. 5 i Ess-dur med Fridtjof Backer-Grøndahl som solist i anledning av hans 25-årsjubileum som pianist.

Symfonien ble godt mottatt både av publikum og presse. Et fellestrekk hos flere anmeldere er imidlertid en innvending mot å kalle verket ”symfoni” og at 1. og 2. sats var svært like i grunnkarakter; derimot berømmer flere anmeldere Hurums orkesterteknikk. I *Bergens Tidende* skrev signaturen ”Joh. Bh.” blant annet følgende:

Tittelen symfoni synes noget løst knyttet til den musikhistoriske opfatning av begrepet, undertitlerne noget vilkaarlig valgte, og uttrykket ”tre symfoniske digt” kunde vel bedre dækket det musikalske indhold. Motiverne syntes ikke altid nok symfonisk gjennearbeidet. Klarinetsoloen i 1. sats virket lovende, men de følgende temaer forekom litet udspundne. Til tross for sin orkestrale farvepragt formaadde satsen i sin helhet ikke at gi den uhyggelige Pan-stemning, som melankolsk tung susen gjennom norsk, gammel furuskog ofte gir fornemmelse av. Der var mange vakre stemninger og fine orkestrale satser, men komponistens orkesterfarver har ofte noget fremmedartet over sig. Heltoneharmonikken bidrar vel ogsaa sit.

Sidste sats hadde i rytmisk henseende et mere norsk præg end de øvrige ... Som helhet virket symfonien egenartet i sitt ”tonemaleri”. Undertiden kom der stænk av paavirkning av store norske tonedigtere. Kompositionen gjorde megen lykke, og Hurum blev fremkaldt flere gange.

⁴⁵⁶ Brev i NB, Brevs. nr. 683.

I *Bergens Arbeiderblad* syntes "Musica" at 1. sats viste "Hurums egenart baade hvad temaer og klangvirkninger angaar. Dyp, alvorlig og uten banaliteter er denne musik." 2. sats var "vakker, men i karakter og stemning litt for lik første sats til at disse indbyrdes kan fremhæve hverandre. Tredje sats, *Vikingskibet*, er kraftig, livfull og djerv."

Anmelderen, "O. W. P.", i *Bergens Aftenblad* fant at det var "rik farvepragt over mange partier og komponisten har ... en meget betydelig evne til at utnytte de karakteristiske instrumenter i sin tjeneste." Andre sats var "en fortsat naturskildring av noget mere monotont præg og kunde kanske ha staat sig paa at bytte plads med tredje sats". Anmelderen syntes at tittelen på tredje sats var "unødvendig snever. Satsen selv er meget kraftig utformet med rikelig og dygtig anvendelse av messing."

I *Dagen* skriver "Vikar" at symfonien var et interessant verk. I første og siste sats førte Hurum "et kraftig og malende tonesprog, mellemsatsen var stemningsfull og fin." I tillegg bemerker han at det i Hurums musikk er "et svakt, østerlandsk drag som gir hans komposisjoner en egen charme." Signaturen "V. Å." i *Arbeidet* fant at Hurum i de to første satsene talte "sitt eget personlige sprog, med en sterk norsk grunntone. Tredje del syntes mig tildels russisk påvirket, kanskje mest i orkesterbehandlingen. Denne var forøvrig glimrende og vidner om Hurums inngående kjennskap til orkestret og dets klangmuligheter." Anmelderen i *Morgenavisen*, signaturen "A. B.", ser symfonien som uttrykk for Hurum som

den betydelige skapende kunstner. Hurum har fundet sig en fast platform at staa paa, og fra den arbeider han maalbevisst og uanfegtet. Der skaper han veltig kunst som vil komme til at danne faste punkter i vor tids norske musik.

Det orkesterverk vi hørte igaar ligger paa grænsen mellom symfonien og orkestersuiten. Det er et tonedigt som virker momentant ved sine umiddelbare stemninger ... Hurums naturfølelse er sterk og egte, og han har et fast grep paa orkestrets virkemidler. Meget effektiv stiller han farvevirkningerne mot hverandre, og de lyriske indslag – som f. eks. avslutningen av første sats – er ofte av betagende virkning.

Bare litt over én måned senere, 8. november, ble symfonien oppført av Filharmonisk Selskaps orkester i Oslo. Dirigent var også ved denne anledning kapellmester Harald Heide.⁴⁵⁷ Hurums symfoni ble begeistret mottatt av publikum. Anmelderne hadde derimot flere innvendinger selv om grunntonen i vurderingene er positiv. Flere peker på at de synes Hurum mangler nærhet til stoffet. Det er imidlertid påfallende at flere anmeldere vier Hurums symfoni svært stor plass. Kortest er Ulfrstad i *Morgenposten*. Han er skuffet: ”Det som forundrer mig mest var at Hurum, som en tid var foregangsmannen i nytonende retning, er nu plutselig gått tilbake til en harmonisk og satsstil som hører forrige generasjon til. Det var trist for de som ønsker ung norsk musikk i kontakt med den nyeste teknikk av spennings- og farvelinjefriksjon.” I *Nationen* skrev Ulrik Mørk at ”Hurums sterke side er hans klare form, hans lette, naturlige melodiføring, og hans fremtredende koloristiske sans. Tross den udmerkede sonate han i sin tid debutere med, skulde man dog tro, at den symfoniske stil ligger ham noget fjern. Hans d-moll-symfoni bekrefter dette, for i grunnen er den en suite, bare høist uegentlig kan den kalles en symfoni.” Han fant likevel verket ”klart i sin form”, men det virket ”noget kjølig, nettopp litt paa frastand. Det er ganske karakteristisk, at man gjennem hele verket finner meget lite av norsk tone.” Heller ikke Elling Bang i *Dagbladet* syntes at Hurums verk kunne kalles ”symfoni” – ”man savner den organiske utvikling og den polyfone stil”. Likevel fant han at

der er meget vakker musikk i dette nye arbeid. Det skyldes i første rekke orkestreringens klangbehag. Hurum er jo en connaisseur på instrumentasjonens område og forstår også den kunst å skrive en innsmigrende melodi, men utnyttelsen av disse fortrin blir av mer utvortes art. Temaene settes bare under vekslende instrumental og harmonisk belysning, stigninger og fall besørgeres alene av dynamikken, stoffet i sig selv undergår ingen vekst,

⁴⁵⁷ Foruten Hurums symfoni, som innledet konserten, bestod programmet av Mendelssohns fiolinkonsert i e-moll, op. 64, med fiolinisten Zlatko Bolokovic som solist, Anatol Liadovs (1855–1914) orkesterstykket ”Den fortryllede sjø” og førsteoppførelsen i Norge av Jean Sibelius’ symfoniske digtning ”Tapiola”.

ingen utfoldelse ut fra indre ekspansjonstrang. Derfor blir det tross alt også noe stillestående over denne musikk.

I *Arbeiderbladet* er Per Reidarson i det store og hele positiv, men også han er av den oppfatning at noen symfoni har man ikke fått fra Hurums hånd. Satsene inneholder hver for seg ”særdeles tiltalende musikk”, og han peker på Hurums evne til

å skape melodi og utvikle den motivisk, og han viser også en fint kultivert klangsans, han anvender hvad han finder tjenlig av eldre og moderne harmonier og orkesterklanger, men dette gjør han på kunstnerisk omhyggelig måte, slik at det tjener helheten, føles som riktige midler til skildring av emnet.

Derimot synes ikke Reidarson at Hurum har skapt typisk norsk musikk, musikk som med et norsk preg uttrykker det typisk norske i skildring av natur og naturstemninger, da føler man seg ”noe desorientert”:

Den anvendelse av den pentatoniske skala og andre gamle tonearter og nyere klanger som her forefinnes, har vært brukt av mange nyere komponister i utlandet og tildels også her, så den forlengst har mistet preget av noe individuelt eiendommelig ... Det gir som de brukes et visst internasjonalt, kollektivt preg over musikken i dette Hurums verk, noe som visstnok stemmer tilhørerne til å føle med i komponistens rolig beskuende meditasjon over det han vil skildre, men samtidig hindres man i å la sig gripe uvilkårlig, varmes av disse toner som umiddelbart strømmende fra et konsentrert menneskesinn. Men man følger med levende interesse og sympati disse noe løst formede, men vakre og kresent kolorerte satser, hvis instrumentasjon viser megen kyndighet og kultivert smak.

I *Morgenbladet* vier Jens Arbo oppførelsen svært bred omtale. Også han peker på at Hurum er en fremragende instrumentator. Han sier imidlertid at han ”søker etter den indre sammenheng” i kombinasjonen av homofon skrivemåte og bruken av eksotiske og franskinspirerte elementer anvendt på ”nasjonale emner.” Dette har etter Arbos syn vist problemer og ”latt uopfylgte ønsker tilbake hos tilhøreren.” Arbo gjør det imidlertid ikke klart om han anser at Hurum har overvunnet disse problemene i symfonien:

En ny norsk symfoni vil alltid bli imøteset med spænding. Der kan gaa aar imellem de symfoniske nyheter av norsk arbeide, og naar der endelig meldes at en ny er i anmarsch spidser man uvildkaarlig øren og nærer i stilhet alleslags forventninger. Komponisten Alf Hurum er jo fuldt fortrolig med orkestrets virkemidler og har vist sit sikre grep paa orkestrale opgaver bl. a. i den suite-musik han flere ganger har opført i Oslo ... I disse verker møtte man den moderne kolorist, en klangkunstner, som med let, ja, tilsynelatende virtuost lekende klangfantasi stillet sammen raffinerte orkesterfarver. Komponisten har alltid hat sin styrke i instrumentationen, han forstaar at illustrere ved orkestrets hjelp, men hans homofone fremgangsmaate overfor symfoniske opgaver og tilbøieligheten til at anvende eksotisk eller fransk-impressionistisk farve i klang og tematik selv i de mere nationalt betonedede programsujetter har utesket problemerne og latt uopfylgte ønsker tilbake hos tilhøreren. Det er ikke let at undgaa stilblanding, naar de efter sin natur heterogene elementer kombineres og søkes sammensmeltet. Og i det øieblik væsentlig de samme orkestrale uttryksmidler, som anvendtes i de første suiter, overføres paa nationale emner – enten det nu er en tonedigtning over en norsk kjæmpevise eller en symfoni om vore skoger, vidder og vikinger – studser man uvilkaarlig og søker efter den indre sammenheng.

D-mollsymfonien er i og for sig et utmerket orkesterarbeide, det bekræfter indtrykket av komponistens instrumentale mesterskap, hans fremragende tekniske evne og det viser en utvikling hos ham ikke bare av klangfantasien, men ogsaa av evnen til at forene programsujetter plastisk og slik at tonedigterens av billederne og tankerne skapte stemninger levendegjøres og overføres til tilhøreren paa en overbevisende maate ... Det er megen eklekticisme i det ofte stemningsbaarne og av en fin naturfølelse inspirert verk, som i første sats endog gir plads for fugert sats midt i skogindtrykkene. Meget vakker og egenartet er den blandede farve av dur og moll. Ellers tænker man ofte paa Grieg, paa Rimsky-Korsakow, paa den franske impressionisme og den kjærlighet til det eksotiske, men saa kan en norsk folkemelodi melde sig med nogen brokker som utnyttes i den dramatiske tilspidsning av situationen (finalen).

I *Aftenposten* har David Monrad Johansen flere innvendinger, til dels betydelige. I bunn og grunn er Monrad Johansen dypt skuffet – hans hovedinnvending er at Hurum mangler å ”leve, lide, stride og kjempe med” sitt stoff og det musikalske resultat blir noe som ”ikke angår os.” Han sammenligner innledningsvis Hurums verk med Sibelius’ ”Tapiola”:

Også Alf Hurums nye verk er skapt ut fra den samme kunstneriske opfatning. Også Hurum legger hovedvekten på det rent maleriske. Hans symfoni ... er gjennomgående holdt i en rent melodisk-harmonisk stil. Også her er det naturfølelsen som setter sitt grunnpreg på

musikken. Men hvor forskjellig er den ikke fra Sibelius! Mens man hos den finske mester fornemmer et sterkt gjærende sinn, en heftig puls, et bankende hjerte som bevrer og skjelver slik at vi lenge etterpå føler dønningene i vårt eget sinn, så møter vi hos Hurum en mere passiv naturbetraktning som nok kan eie både charme og skjønnhet, men som i grunnen ikke angår os særlig fordi man sitter der med den følelse at det i grunnen ikke har angått komponisten heller i nogen nevneverdig grad. Det er en musikk som er preget av å være skrevet mere av et slags ydre skjønn enn av indre drift. For øvrig er der mange vakre og karakterfulle episoder å merke i verket, sangbare, melodisk slyngede linjer, en velklingende harmonisk sats og fremforalt en meget kyndig utnyttelse av orkestret. Men jeg skulde bare ønske at Hurum vilde rykke sitt stoff nærmere innpå livet, komme i intimere forbindelse med det, leve, lide, stride og kjempe med det. Så vilde også vi rives sterkere med, selv om subjettet skulde være av en tilsyneladende så objektiv art som en vinternatt på vidden. Det i første sats innførte fugato skjønner jeg ikke hensikten med, det virker bare meningsforstyrrende da det ingen organisk sammenheng har med stoffet for øvrig og den stigning som derved opnås, den stramning av satsen måtte vel kunne opnås ad andre veier. Skal dette gamle stilistiske kunstmiddel anvendes må det gjøres på en personligere måte. Carl Nielsen har gjort det i sin femte symfoni og Strawinsky har maktet det i sin oktet. I siste sats, "Vikingskibet", som har et friskt preg, forstyrres man stadig av at hovedtemaet ligger like innpå temaet fra Griegs "Fjeldslått." Jeg hadde imøtesett en symfoni av Hurum med store forventninger. Etter å ha hørt hans verk igår kan jeg bare uttale at han skylder både sig selv og sitt talent og norsk musikk med, å skjenke oss det orkesterverk som hans tidligere produksjon har gitt oss berettiget grunn til å vente fra hans hånd.

Andre uroppførelser: Sverre Jordan vender tommelen fullstendig ned for *Lilja*, mens *Skånska Dagbladet* anser *Motette* å være et velgjort, interessamt verk

I april 1929 fikk Hurums bredt anlagte korverk *Lilja*, op. 15 (verk 21) sin uroppførelse i Bergen. Verket ble fremført i en litt forkortet form ettersom dirigenten hadde utelatt to deler. *Lilja* er tilegnet Hurums mor, Jacobine, og uroppførelsen fant sted 28. april, dagen etter at fru Hurum ble gravlagt på Vår Frelses gravlund etter å ha avgått ved døden den 23., 85 år gammel.⁴⁵⁸ Det var mannskoret "Brage" med Lars Heggen som dirigent og Sigurd Sjursen som solist som stod for fremførelsen. Korets og solistens

⁴⁵⁸ Opplysningen om Jacobine Hurums begravelse er gitt av kirkevergen i Oslo.

innsats berømmes i pressen, men verket som sådan fikk blandet mottagelse. Mest positiv var signaturen ”Joh. Bh.” i *Bergens Tidende* som skrev at ”fremførelsen av dette særprægede og storslagne draapa tok indpaa 3/4 time, men virket paa anmelderen ikke mere ensformig end den katolske kirkestil gjør i sin almindelighet – takket være dets vekslende rytmeliv og rigdom paa dynamiske effekter.” Signaturen ”K. S.” i *Bergens Aftenblad* 30. april er imidlertid ikke begeistret: ”Det er merkelig at komponisten gjennom næsten det hele verk kun benytter sig av enkle musikalske linjer i melodien. Kontrapunktiske kontraster og virkemidler er uteladt. Av den grund blir ogsaa verket uten det liv og den karakteristikk som teksten indbyr til. Dets homofone skikkelse strækker ikke til ... Toneangivelsen fra orgelet ved hver sangs begyndelse var litt forstyrrende.” Hurums komponistkollega, Sverre Jordan, vender tommelen fullstendig ned i sin anmeldelse i *Morgenavisen*: ”... jeg kan ikke nekte for at jeg synes det nedlagte store arbeide [fra utøvernes side] ikke stod i forhold til verkets værdi.” Teksten ”kræver alle de farver som et stort blandet kor, soli og orkester kan gi, og dens fortolkning kan ikke begrænses til et a capella mandskors begrænsede virkemidler. Det er mig uforstaaelig at den ellers saa betydelige og dygtige komponist ikke har set dette. Verket formaar trods vakre enkeltheter ikke at fængsle ... Med rette hadde Hr. Heggen kortet verket med to avsnitt.”

Koret fremførte *Lilja* også i Haugesund og Stavanger⁴⁵⁹ samt i Bergen på nytt i slutten av desember.⁴⁶⁰

En annen uroppførelse dette året var fremførelsen av *Motette*, verk 31 (op. 25(23)). Det er ikke kjent når Hurum komponerte verket, men ettersom det er tilegnet dirigenten Ragnvald Bjarne og ”Olavsguttene”, et kor som Bjarne grunnla i 1927, er det grunn til å tro at komposisjonen er

⁴⁵⁹ Se anmeldelser i *Haugesunds Avis* og i *Haugesunds Dagblad* 7. oktober 1929; samme dag finner man anmeldelse i avisen *Rogaland*.

⁴⁶⁰ Se anmeldelse i *Arbeidet* 30. desember 1929.

blitt til etter at Hurum kom tilbake fra Hawaii og USA. Uroppførelsen fant sted i "Frue Kirke" i København den 17. mai 1929 på en turne som "Olavsguttene" hadde i Danmark og Sverige. Hedevig Quiding skrev i *Berlingske Tidende* den 18. at "en motet, konstruert over gammel Stil af Alf Hurum, uden dog at eje den Patina som de gamle Mestres, gav Koret Lejlighed til at vise deres yndige Klang og musikalske Instinkt". I *Kristeligt Dagblad* syntes signaturen "J. F." at Hurums motett "havde adskillige gode Momenter i sig og var af betydelig virkning." Etter konserten i Malmö den 18. mai fant signaturen "-nn" i *Sydvenska Dagbladet* at verket var en "mycket uttrycksfull komposition," signaturen "-ler" i *Skånska Dagbladet* kalte motetten "ett välgjort, verkligt interessant verk" og "Bgn." i *Arbetet* skrev at Hurum kunne "konsten att förfärdiga en tidsenlig musikalisk dräkt åt sina tankar utan att vara det nu härskande modets slav."

Et nytt skjebnesvangert opphold i Paris

I 1929 forlot Hurum Norge for ikke senere å vende tilbake.⁴⁶¹ Etter alt å dømme reiste han først til Tyskland, nærmere bestemt Berlin, og deretter til Frankrike. Det er grunn til å tro at Hurum og frue for det meste oppholdt seg i Berlin til rundt midten av april 1931. Antagelsen grunner seg for det første på opplysninger om at fru Hurums mor og søster oppholdt seg i Europa i perioden april til september 1930; som regel var de sammen med Hurums når de var i Europa, og opplysningene sier at de befant seg mesteparten av tiden i Tyskland.⁴⁶² For det annet finnes et brevkort datert

⁴⁶¹ I et brev til dirigenten Johan Ludvig Mowinckel skrevet i Paris i september 1932, skriver han at han "ikke har vært i Norge siden 1929; brev i NB, Brevs. nr. 493. Hurum var i Berlin 30. november 1929. Dette fremgår av et brevutkast til notetrykkeriet C. G. Röder i Leipzig, et utkast datert "Berlin 30. november 1929"; se kilde B under verk 31 i kapitlet "Kildebeskrivelse." Som det vil fremgå, reiste Hurum senere fra Frankrike via Orienten tilbake til Hawaii.

⁴⁶² I *The seventy ninth annual report of the Hawaiian mission children's society for the year ending april 18, 1931* står å lese s. 46f: "... Laura Wilder Wight and her daughter, Ella Stephens, returned to Honolulu last September from a six months' stay in Europe, the most of which they spent in Germany ...".

”Berlin 21. April 31” fra Hurum til Johan Ludvig Mowinckel som viser at Hurum på det tidspunkt oppholdt seg i Berlin.⁴⁶³ Opplysninger i *The seventy ninth annual report of the Hawaiian mission children’s society for the year ending april 18, 1931* kunne tyde på at Hurum hadde reist til Paris før den 21. april.⁴⁶⁴ Høyst sannsynlig gir rapporten mer uttrykk for hva Hurums planer var enn for nøyaktig å kunne gjengi hvor han hadde vært til bestemte tidspunkter. Hurum må imidlertid ha kommet til Paris i oktober 1931, for den 15. signerte han i Paris et dokument der han overfører rettighetene til sine verker til TONO.⁴⁶⁵

Ganske snart etter at han hadde reist fra Oslo utga Hurum *Motette*, op. 23(25). En notis i *Aftenposten* 17. januar 1930 forteller både at verket nylig var utgitt og at ”’Olavsguttene’ ... allerede har sunget motetten som manuskript ved konserter i Kjøbenhavn, Aarhus, Malmö, Oslo og en rekke andre byer.”⁴⁶⁶ Foruten uroppførelsen av *Motette* ble også klaverversjonen av *Eventyrland*, op. 16 (verk 22), uroppført – av pianistinnen Mary Barratt Due på tenoren Ola Gudbrandsens debutkonsert 26. september 1930.⁴⁶⁷ Bare Reidar Mjøen i *Aftenposten* vurderte klaverversjonen: ”Den tok sig udmerket ut utsatt for klaver, malende, velklingende og fantasifulle som de er disse små, lette klangstemninger i stilisert, impressionistisk stil.”

⁴⁶³ Brevkort i NB, Brevs. nr. 493; kortet inneholder kun opplysninger om hvor Mowinckel kan hente partitur og stemmer til ”Vikingskibet”, siste sats av Hurums symfoni.

⁴⁶⁴ Rapporten for 1931 sier følgende på s. 47: ”Leslie Wight Hurum and her husband are now in Paris, where Alf is busily engaged in his musical work.”

⁴⁶⁵ Dokumentet finnes hos TONO i Oslo med følgende i Hurums skrift på første side: ”Paris 15. Oktober 1931 / Alf Hurum.”

⁴⁶⁶ Opplysninger i Library of Congress sier at ”Motette” ble utgitt 26. juni 1930. Hva forskjellen med hensyn til utgivelsestidspunktet beror på, er usikkert. Imidlertid hendte det at komposisjoner fikk omtale i pressen før de ble lagt ut til salg.

⁴⁶⁷ Orkesterversjonen var, som allerede nevnt, uroppført av Filharmonisk Selskaps orkester med Ignaz Neumark som dirigent 14. mars 1921.

I Paris begynte Hurum å studere oljemaling med maleren André Lhote.⁴⁶⁸ I tillegg studerte han også ”technic of oriental colormaking and silkpainting” med den japanske kunstneren Hiraku Harada.⁴⁶⁹ Harada ble Hurums gode venn og skal ha uttalt at Hurum ”var den første hvite mann i verden som lærte prosessen med orientalsk malerteknikk.”⁴⁷⁰ Det er svært sparsomt med opplysninger om Hurums kunststudier i Paris. Sangerinnen Eva Gustavson Lagreid har i en liten artikkel gitt en del viktige opplysninger om Hurums studier i Paris. I 1958 var hun solist med Honolulu Symfoni Orchestra under George Baratis ledelse, og i den forbindelse møtte hun Hurum i Honolulu og skrev en artikkel som hun sendte *Dagbladet* i Oslo. Her stod den å lese 26. november 1958. I artikkelen forteller Hurum om en ny skjellsettende opplevelse i den franske hovedstad – en opplevelse nesten av samme karakter som den han hadde i Paris i 1911 da han hørte Debussys musikk for første gang. Både i 1911 og nå –1931-32 – tok hans kunstneriske virksomhet en ny retning:

Å tegne å male hadde alltid vært min hobby, så en dag bestemte jeg meg til å ta en ferie på noen uker fra musikken, som jeg hadde arbeidet med i så mange år, og ta opp min gamle hobby, det å tegne og male.

Jeg bodde i Paris i hjertet av Montparnasse, hvor der vrimlet av kunstnere, så det var ikke langt til atelierene og akademiene, hvor man kunne studere. Jeg begynte å se meg om og besøkte flere atelierer, hvor jeg tegnet, og andre steder hvor jeg laget abstrakte og dekorative komposisjoner. Jeg studerte en tid med André Lhote, men endte opp hos en japansk kunstner som het Hiraku Harada. Jeg hadde lenge vært interessert i denne orientalske art av maleri så forskjellig fra europeisk og med så fremmedartede farger og materialer. En del av fargene var pulveriserte mineraler, som malakit, Lapis Lasuli, gull, sølv etc. Istedenfor lerret malte man på en sterk silke, som var spesielt fabrikkert for dette formål. Hos Harada, som ble min gode venn, var jeg hver formiddag fra kl. 10 til 12 fem dager i uka. Jeg studerte med ham omtrent et år.

⁴⁶⁸ *Norsk Kunstnerleksikon* (redigert av Nasjonalgalleriet, 1983) oppgir på s. 294f at Hurum begynte sine studier hos Lhote i Paris i 1931. André Lhote (1885–1962) var en av kubismens fremste malere.

⁴⁶⁹ Opplysningen om hvilke teknikker Hurum studerte hos André Lhote og H. Harada er hentet fra CLIWHAA. Det har ikke vært mulig å finne opplysninger om Harada.

⁴⁷⁰ Opplysningene finnes i et skriv i Nasjonalgalleriet i Oslo forfattet av Maud Hurum, en slektning til Alf Hurum. Skrivet er datert ”Oslo den 25/6, 1982”.

I 1931 ble en omarbeidet versjon av *Lilja*, op. 15, fremført for første gang. Trolig har Hurum omarbeidet verket etter at han dro fra Norge. Omarbeidelsen synes imidlertid ikke å være omfattende. For det meste dreier det seg om nykomponerte modulerende orgelmellomspill til bruk mellom de forskjellige avsnittene. Førsteoppførelsen av den nye versjonen fant sted i Oslo 24. august. Også ved denne anledning var det mannskoret "Brage" fra Bergen som fremførte verket med Lars Hegggen som dirigent, Thorleif Aamodt ved orgelet og Sigurd Sjursen som solist. Den omarbeide versjonen led samme skjebne som den opprinnelige – den slo ikke an. Erpekum Sem skrev i *Tidens Tegn* blant annet: "Tross mange vellykkede og velklingende partier gir musikken ikke inntrykk av, at komponisten er grepet og inspirert av diktets innhold til å yde sitt beste," og i *Dagbladet* syntes Elling Bang at det ble "en ørkenvandring." Verket "lider under en rytmisk monotoni, som ikke virker mindre drepende, om den muligens er tilsiktet. Men den dypeste brist består i selve stoffets mangel på bærende idé ...". I *Arbeiderbladet* mente Per Reidarson at verker "tross meget tiltalende enkeltheter ikke eier nok av de formelle og stemningsvekslende kontraster som et så langt utstrakt korverk må ha for å kunne fengsle som helhet ... At Hurum allikevel har fått så meget godt ut av den utakknemlige oppgave er bemerkelsesverdig og vidner både om fantasi og megen musikalsk innsikt." Anmelderen i *Morgenposten* er mild i sin dom når han skriver at "Alf Hurums store korverk 'Lilja' [er] en ingenlunde takknemlig oppgave. Verkets vakre introduksjon, de lange noe enstonige mellempartier og den meget effektfulle slutt blev fortreffelig sunget under herr Heggens sikre ledelse." "Vikar" i *Morgenbladet* er heller ikke begeistret: "Som helhet mangler først og fremst den uunnværlige røde tråd, der var for megen stilblanding. Heller ikke tjener den idelige homofone korsats til å øke interessen. Men hva verre er: Komponisten synes uberørt av det stoff han har valgt, han arbeider i overflaten." Også David Monrad

Johansen i *Aftenposten* har innvendinger selv om han fant enkelte positive sider:

Jeg vil bare nevne det skjønne innledningskor som hever sig op til virkelig styrke i uttrykket. Likeledes første del av skapelsesberetningen. Hvad der svekker virkningen utigjennem verket er mangelen på kontraster, likesom 'Lilja' i musikalsk henseende mangler en central idé, et kunstnerisk tyngdepunkt. Motivene strømmer ikke henimot noget, de samles ikke i et brennpunkt, de har likesom ingen opgave utenom den, musikalsk å prøve å gjengi teksten. Det hele virker derfor mere som enslags musikalsk gjenfortelling enn en kunstnerisk opplevelse.

Bare Ulrik Mørk i *Nationen* synes å ha funnet en udelt kunstnerisk glede ved verket:

Hans fremragende komposisjonstalent feirer atter i dette arbeide en smukk triumf. Hans smidige og elegante penn kan med like stor letthet behandle eksotiske og nasjonale temaer og bevege sig i eldre og nyere stil. I "Lilja" bruker han med stor virkning snart de vanlige tonearter, snart de gamle kirketonearter; men han gjør det baade melodisk og teknisk saa mesterlig, at man overalt følger ham med den største interesse. Rikere avveksling vilde han vel ha opnaadd om han istedenfor mannskor hadde brukt blandet kor med dettes rikere muligheter, og hadde tatt orkestret til hjelp.

Koret hadde *Lilja* på sitt turneprogram i Sverige der det ble fremført i Karlstads domkirke, i Englebrekts-kyrkan i Stockholm og kirken i Östersund hvoretter turen gikk til Nidarosdomen. I Sverige fikk "Lilja" blandet mottagelse – fra en svært positiv til en svært reservert.⁴⁷¹

Mens Hurum oppholdt seg i Paris orkestrerte han noen av klaverstykkene fra op. 3 og op. 5, og manuskriptet forelå i februar 1932.⁴⁷²

⁴⁷¹ Anmeldelser finnes blant annet i *Nya Wermlands-tidningen* og *Karlstads-tidningen* (begge 28. august), *Värmlands Folkblad* (29. august), *Svenska Dagbladet*, *Dagens nyheter*, *Aftonbladet*, *Social-demokraten*, *Stockholms-tidningen* (alle 29. august), *Östersunds Tidning*, *Länstidningen* og *Jämtlands Tidning* (alle 3. september).

⁴⁷² Det dreier seg om "Melodi", op. 3 nr. 1 og "Miniature" op. 5 nr. 2 og en ny orkesterutsettelse av "Marche Tartare", op. 5 nr. 4 (en tidligere orkesterversjon av nr. 4 var, som nevnt ovenfor, uroppført 13. april 1913 av Nationaltheatrets orkester under Johan Halvorsens ledelse). Manuskriptet er datert "Paris, Februar 1932". Uroppførelsen av orkesterversjonene fant sted i NRK 3. mars 1937 under tittelen *Suite 1932*. Fremførelsen var

I september samme år feiret han sin 50-årsdag. I Norge ble dagen markert ved en fremførelse av hans strykekvartett i radioen, og de fleste aviser hadde omtale av jubilaranten. I *Tidens Tegn* fremhever Erpekum Sem litt overraskende med tanke på den påvirkning fra Debussy som mange anmeldere ofte fremhevet, at Hurum i sin musikk viser ”at han har sine dypeste røtter i norsk tonefølelse.” Påvirkningen fra Debussy i tillegg til Mussorgskij og Rimskij-Korsakov nevnes derimot i *Morgenbladet*, som i tillegg peker på at Hurum har ”en fremskutt stilling i norsk tonekunst og hans navn er kjent i de musikalske hjem rundt om i vårt land ... Alf Hurum er utpreget melodiker og såvel som hans lyrikk som hans lysende klangkoloritt er sprunget av en spontan og ekte komponistbegavelse.” I *Aftenposten* poengterer Reidar Mjøen at Hurum ”var forbausende tidlig moden som komponist. Et par og tre år gammel kunne Hurum gi sin første, store konsert med egne arbeider, deriblandt strykekvartetten i A-moll ... Fra denne sterke talentprøve skyter hans produksjon en overordentlig sterk fart fremover, han skaper med lekende letthet og en fin og artistisk, aldri sviktende formsans det ene verk etter det annet, helt frem til hans siste, større arbeide, symfonien ”De store skoger”, som fikk sin urfremførelse i Filharmonien for noen år siden.” Mjøen slutter med å nevne at Hurum ”er en orkesterkolorist som få andre i norsk musikk.” I *Tonekunst* nr. 18 finner man en lengre artikkel som kretser om de samme tanker og viser samme vurderinger som i avisene; det samme gjør artikkelen i *Mandssangen* nr. 9.⁴⁷³

I det nevnte brevet datert 26. september 1932, et takkebrev til dirigenten Johan Ludvig Mowinckel for oppmerksomheten på sin 50-årsdag, forteller Hurum at han ”har noen småbomber, men de vil foreløpig ikke springe. Jeg har også noget større bombe, men den har ikke no med

ved Radio-orkestret med Hugo Kramm som dirigent. Se forøvrig kilde H under verk 8 og kilde O og Q under verk 10 i kap. ”Verkfortegnelse”.

⁴⁷³ Ingen av artiklene i forbindelse med 50-årsdagen bringer nye biografiske opplysninger om Hurum.

musikk å gjøre.” Hva det er Hurum sikter til, fremgår imidlertid ikke av det korte brevet. Kan det være at han hadde bestemt seg for å flytte til Honolulu for godt?

Enda en uroppførelse fant sted i begynnelsen på 30-tallet. 21. mars 1933 ble Hurums *Gotiske bilder, Poemer for piano*, op. 17 (verk 23) som var utgitt i 1920, uroppført av pianistinnen Mary Barratt Due. I *Dagbladet* skrev Elling Bang at suiten bestod av ”en rekke velformede stykker med gammel klosterstemning som ledemotiv i Hurums malende og velklingende, undertiden noe lettkjøpte, stil ...”. Erpekum Sem i *Tidens Tegn* fant at verket hadde ”kjente trekk fra komponistens tidligere verker. Et par av de 6 småstykker hører med til det beste Hurum har skrevet for piano ...”. Per Reidarson i *Arbeiderbladet* syntes at ”i sin genre er de gode og klinger morsomt, de søker ikke å gi uttrykk for følelser, men for sansning, nøkternt synsmessige inntrykk.” Hans Jørgen Hurum, en av de nye anmelderne i Oslo, hadde enkelte innvendinger mot tolkningen og skrev i *Norges Handels- og sjøfartstidende* at op. 17 ”er en rekke sarte og artistiske stemningsbilleder som først kommer til sin rett ved en til det ytterste fin og nensom tolkning.” I *Morgenbladet* den 23. er Jens Arbo en tanke reservert: ”... en meget dyktig og interessant musikk, med tildels russisk-fransk stempel. Jeg foretrekker allikevel flere av hans tidligere småstykker av programmessig innhold; de har efter min mening en mere umiddelbar charme så enkle som de er.”

Tilbake til Hawaii

På det tidspunkt da Mary Barratt Due uroppførte op. 17, oppholdt Hurum seg i Orienten for å studere kinesisk og japansk malerkunst (se nedenfor). Når det gjelder Hurums virksomhet som maler frem til rundt 1934, har det, som nevnt, vært mulig å finne frem til noe av det han malte før han første gang besøkte Hawaii i 1924 (se B1, B2 og B3 i kapitlet ”Verkfortegnelse”); vi vet, slik det også fremgår ovenfor, at han malte

under sitt besøk i Paris i 1911, og Tordis Gjems Selmer forteller også, som nevnt, at han dessuten malte under et opphold i Egypt,⁴⁷⁴ men uten at det fremgår når dette fant sted; i tillegg finnes det både daterte og udaterte bilder fra Hawaii i 1924 (se B4, B5, B6 og UD2 i kapitlet ”Verkfortegnelse”). Det er dessuten grunn til å tro at Hurum – før han forlot Norge i 1929 – også malte et bilde av sin søster Sigrid (se UD3) samt to andre bilder (se UD4 og UD5). Fra studieperioden i Paris rundt 1931–32 er derimot ingen bilder kjent. Det første kjente bilde fra tiden etter studiene i Paris på begynnelsen av 30-tallet er bildet [Still life of lilies, lotus and poppies] fra 1933 (B7). Det er trolig malt i Kina eller Japan under studiene der – ”Honolulu Academy of Arts” har nemlig overfor forfatteren pekt på at bortsett fra dette bildet, har alle Hurums bilder i galleriet motiver fra Hawaii; man antar derfor at B7 må være malt før han kom til Hawaii i 1934.

Selv om ikke hele Alf Hurums billed-produksjon har kunnet kartlegges med sikkerhet, synes det allikevel å være slik at hans virksomhet som maler først skjøt fart etter at han kom tilbake til Honolulu i 1934. For en ikke-fagmann er det dessuten slik at det synes å være et meget markant kvalitativt skille mellom hans arbeider før og etter studiene med Harada i Paris i begynnelsen på 1930-tallet. Det er i denne forbindelsen verd å merke seg det Hurum forteller i Eva Gustavson Lagreids artikkel fra 1958 – frem til han møtte Harada hadde det ”å tegne og male ... alltid vært min hobby.” Etter dette ble malerkunsten nå hans kunstneriske profesjon.

Uten at tidspunktet er nærmere kjent, forlot Hurum og frue Paris etter hans 50-årsdag. Det er opplyst at de i 1934 ”reached Honolulu in January, after a leisurely trip from Paris via the Orient.”⁴⁷⁵ Her er årsrapporten

⁴⁷⁴ I artikkelen i *Urd* nr. 23, 1924.

⁴⁷⁵ *The eighty-second annual report of the Hawaiian mission children's society for the year ending April 21, 1934*, s. 42.

unøyaktig og ufullstendig for Hurum har opplyst at etter studiene med Harada i Paris ”I continued my studies of Chinese and Japanese art in Peking and Tokyo⁴⁷⁶ and from there I came to Honolulu in 1934.”⁴⁷⁷

⁴⁷⁶ I CLIWHAA opplyser Hurum at han studerte ”technic of oriental paper-painting” med T. Takata i Tokyo. En nærmere redegjørelse for CLIWHAA er gitt i innledningen til oversikten over Hurums malerier i kapitlet ”Verkfortegnelse”, punkt C.

⁴⁷⁷ Se BSHAA. En nærmere redegjørelse for BSHAA er gitt i innledningen til oversikten over Hurums malerier i kapitlet ”Verkfortegnelse”, punkt C.

b) Maleren Alf Hurum

1934–1941 En fremragende kunstner. Men malurt i begeret

De første utstillingene

På Hawaii bygde Hurum seg hus i Nuuna Valley i Honolulu ”overlooking the golf links of the Oahu Country Club.”⁴⁷⁸ Adressen var 2755 Rooke avenue, Honolulu 17, og dette ble Hurums hjem resten av hans liv.

Det foreligger praktisk talt ingen opplysninger om Hurum for året 1934. Men med tanke på det antall bilder han har gjort ferdig i løpet av årene 1935–37, må han ha konsentrert seg helt og fullt om malerkunsten etter at han kom til Honolulu. I det håndskrevne skjemaet ”Chronological list of important works” i Honolulu Academy of Arts (CLIWHAA, se kapittel «Verkfortegnelse», punkt C), har Hurum oppgitt at bilder med følgende titler er fra årene 1935–37: ”Rice Planters” (B13), ”The Storm” (B9), ”In an Hawaiian Garden” (T5), ”The Pig God Trail” (R1), ”Upside Down Falls” (B14), ”The White Cat” (UD6), ”Hawaiian Vegetables” (B10), ”Wili-Wili” (B8), ”Hibiscus” (T4), ”Bella Donna Flowers” (T6) og ”Moonflowers” (T7). Han har oppgitt at teknikken som er brukt, er orientalske vannfarger og at flere av bildene var utstilt i Honolulu Academy of Arts årene 1935–37.

Hurum stilte ut to bilder på ”Seventh Annual Exhibition” som Association of Honolulu Artists hadde i Honolulu Academy of Arts fra 28. februar til 17. mars 1935. En av titlene nevnt ovenfor – ”Hawaiian Vegetables” (B10) – er oppført i utstillingskatalogen som nr. 35 i tillegg til ”Aiea Sugar Mill” (UD7) som nr. 36.⁴⁷⁹ Foruten Hurum stilte 69 malere og ti skulptører ut tilsammen 109 arbeider. En usignert anmeldelse i *The*

⁴⁷⁸ *The eighty-second Annual report of the Hawaiian mission children's society for the year ending april 21, 1934*, s. 42.

⁴⁷⁹ Utstillingskatalog i Honolulu Academy of Arts; se også utstilling nr. 2.

Honolulu Advertiser 20. mars nevner ”Alf Hurum’s unusual treatment of Hawaiian subjects in a manner suggesting the Japanese.” Kort etter utstillingen i Honolulu Academy of Arts stilte Hurum ut fem bilder i Library of Hawaii (se utstilling nr. 3) og fikk meget god omtale av Arthur Wakefield Slaten i *The Honolulu Star-Bulletin* den 20. April 1935.⁴⁸⁰ Så langt det har vært mulig å klarlegge, er dette den første større omtale av Hurum som kunstmaler etter at han flyttet til Hawaii. Titlene på de bildene Hurum stilte ut, er ikke kjent, men i lys av hans beskrivelse i CLIWHAA av den teknikk han har benyttet i de bildene som er nevnt der (orientalske vannfarger) og det som sies om teknikken i anmeldelsen i *The Honolulu Star-Bulletin*, er det nærliggende å anta at det kan dreie seg om noen av bildene nevnt i CLIWHAA (se også 2. avsnitt i dette kapitlet). To bilder lar seg identifisere. Arthur Wakefield Slaten skriver nemlig om ”a composite and symbolic representation of the Aiea sugar mill,” hvilket høyst sannsynlig må være ”Aiea Sugar Mill” (se UD7); i tillegg nevner Slaten et bilde som trolig dreier seg om ”The Storm” (B9). Anmelderen går ganske nøye inn på teknikken Hurum benyttet:

During the last few weeks visitors at the Library of Hawaii have been noting the exhibit of a half dozen unusual pictures. Evidently watercolors, they have hard brilliance, sharp clearness of outline, incisive hues, and accuracy in design.

Their effect upon the eye is like that of an axiom upon the understanding—authoritative, undeniable, absolute. In each an austere, illinient intellectuality glitters, pellucid as the still air of a zero morning. These pictures are not emotions, but concepts—a chapter from Walter Pater turned into color and written with a brush.⁴⁸¹

From left to right as they are placed upon the walls of the second floor the pictures depict an Easter lily, a conventionalized panel of the pendent bells of the deadly

⁴⁸⁰ Arthur Wakefield Slaten (1880–1944) var ”associated with Honolulu Star-Bulletin Ltd., as literary editor and Aloha Tower columnist” fra 1929. I *Pan-Pacific WHO’S WHO* for 1940–41 (utg. F. M. Nellist, *The Honolulu Star-Bulletin*) oppgis i tillegg blant annet at Slaten var ”clergyman, educator, editor, lecturer”, hadde tatt sin B. D. ved Rochester Theological Seminary i 1912, ”studied New Testament at Glasgow, Marburg and Leipzig universities; University of Chicago Ph. D. 1916”; var professor i ”biblical literature and religious education” ved William Jewell College i 1922; skrev flere bøker om teologisk-vitenskapelige emner.

⁴⁸¹ Walter Horatio Pater (1839–94), engelsk forfatter og kritiker.

nightshade, a bowl of hibiscus, a panel of vegetables, a composite and symbolic representation of the Aiea sugar mill, done in shining silver, and a Sansevieria plant.

These pictures are the work of Alf Hurum, Norwegian composer, who after a distinguished career in music has as a hobby turned his hand to art. It is perhaps his previous musical experience that gives the pictures their ringing purity. Roland Strasser [1892–1974] writes as he paints, and the artist's sense for color and detail discovers itself in every line. Alf Hurum paints as he composes, in a style of crystal clarity ...

Canvas is to Alf Hurum a crass material of which sails and sacks are made, a medium too coarse for exacting and sensitive control. He uses pure silk, incredibly fine, but with a sturdy stiffness and free from sheen. His colors are all made by himself, from minerals or from vegetable dyes. The entire process is of the most painstaking sort, requiring the accurate adaptations of meticulous skill. The method is that employed in Japan and which in China is 15 centuries old.

The silk is spread upon and attached to its frame. It is given a thin coating of a special glue—which, also, is prepared by the artist himself. With pestle and mortar the ores are ground to the finest powder. The silk is now tight as a drum and smooth as glass. The colors, mixed also with the glue, are laid on with infinite care, again and again. Penetrating the thin silk, clasping and gripping the fibers, they are there for all time and, protected from disintegrating damp, they will shine as brightly as 500 years from now as on the wall of the Library of Hawaii today.

Mr. Hurum's latest picture, at which he is working at his home at the mauka end of Rooke St., (a functional house built to his own design), is a striking composite of Honolulu's historic storm—full of action and true to the memories of all, a picture cut as it were, on the bias, with slanting rain, leaning palms, angling wall, swamped automobiles and swirling flood.

Cosmopolitan and world traveler, famed in Norway as a brilliant composer, Mr. Hurum in his work here, a work that is done wholly and solely for the joy of the creative task, is combining Nordic spirit and Oriental method in products, that seize the eye with their harmony and depth of color and challenge the mind with their intellectual purity. Their luster is not that of powdered malachite and silver dust alone—it is the bright shining of a craftsmanship ideal.

På den åttende årlige utstillingen som Association of Honolulu Artists hadde i Honolulu Academy of Arts fra 4.–19. mars 1936, stilte Hurum ut tre bilder (se utstilling nr. 4). I utstillingskatalogen har Hurums bilder følgende nummer og titler: nr. 44 "From a Hawaiian Garden" (T5), nr. 45 "Honolulu Flood" (se B9) og nr. 46 "Rice Planters" (B13/UD8). I en artikkel i *The Honolulu Star-Bulletin* for 5. mars fortelles det at Hurum

vant "the Honolulu Paper Co.-prize for the best still life water color." I CLIWHAA har han oppgitt at han fikk prisen for bildet "From a Hawaiian Garden." Artikkelen forteller videre at bildet "Honolulu Flood" "showed automobiles engulfed in a rush of water while rain streaked across the narrow canvas." Det eneste kjente bilde av Hurum som har biler i sitt motiv, er bildet "The Storm", omtalt i Arthur Wakefield Slaten's anmeldelse i *The Honolulu Star-Bulletin* den 20. april, 1935, som et bilde Hurum på det tidspunkt arbeidet på; til utstillingen i 1936 var bildet etter alt å dømme ferdig. Utstillingskatalogens nr. 45 "Honolulu Flood" og bildet "The Storm" er etter alt å dømme samme bildet – B9.

Edward Yeomans anmeldelse i *The Honolulu Advertiser* 8. mars er positiv: "Here also is one of Alfred [!] Hurum's three remarkable colour panels. 'Rice Planters' by name, the subject merely a point of departure for a pattern of silver water, and spontaneously poised figures. His strong imagination shows again in No. 45 the poetry, drama and masterly technique showing the triumph of the storm. The third flower panel is a delight of milky greens, pale golds, opaque reds and pinks and starry white flowers against an opal sky [utstillingskatalogens nr. 44, "From a Hawaiian Garden"]" (se T5).

Det kan se ut som Hurum var representert med enda et bilde på utstillingen, et som ikke var tatt med i utstillingskatalogen. Dette synes å fremgå av en forøvrig svært positiv anmeldelse i *The Honolulu Advertiser* skrevet av Edna B. Lawson 6. mars. Hun nevner et bilde med tittelen "Evening Mauna Kea" (se T8), en tittel som ikke finnes i utstillingskatalogen. Hun skriver at "'Evening Mauna Kea' by Alf Hurum shows him as the fine colorist and artist he is, with the stately rose vermillion of the mountain supported aesthetically by the wide plains, grey cloud forms and lonely moving figures of man and horse."⁴⁸²

⁴⁸² Edna Baxter Lawson (f. 1879) utdannet "journalist, educator, dramatic director ... Society editor, dramatic

14. mars publiserte *The Honolulu Star-Bulletin* Hurums bilde ”Rice Planters”; det samme gjorde magasinet *Paradise of the Pacific* på s. 67 i sitt desember-nummer. Som det fremgår av oversikten over Hurums malerier, avsluttet han arbeidet med følgende andre bilder også i 1936: ”Flower arrangement” (B11), ”Plumeria in rain” (B12), ”Upside down falls” (B14) og ”Hawaiian pods” (B15).

Utstillingene i 1937. Hawaii ”a painter’s paradise.” Hurum president i Association of Honolulu Artists.

I mars 1937 deltok Hurum på nytt på den årlige utstillingen som Association of Honolulu Artists holdt i Honolulu Academy of Arts (utstilling nr. 5). På dette tidspunkt var han organisasjonens president, valgt året før.⁴⁸³ I tillegg deltok han i mars også på en utstilling samme sted sammen med fire kolleger (utstilling nr. 6). Ettersom det ikke foreligger utstillingsprotokoller for den første utstillingen, har det ikke vært mulig å finne ut hvor mange kunstnere som deltok eller hvor mange arbeider som ble stilt ut. Madge Tennent⁴⁸⁴ nevner imidlertid i sin anmeldelse i *The Honolulu Advertiser* den 6. mars at Hurum stilte ut tre bilder, men uten at det har vært mulig å identifisere bildene: ”Dominating the four large galleries at the Honolulu Academy of Arts devoted to the exhibition, are

and music critic, literary editor, The Honolulu Advertiser since May 1, 1932” (*Pan-Pacific WHO’S WHO* for 1940–41, utg. F. M. Nellist, *Honolulu Star-Bulletin*).

⁴⁸³ *Men and women of Hawaii 1954* (ed. Perry Edward Hilleary), s. 321. Association of Honolulu Artists var en forløper for det som i dag heter Association of Hawaii Artists. På forespørsel til organisasjonen i 1997 ble det opplyst at det ikke finnes protokoller el. l. fra Hurums ledertid 1936–38, heller ikke fra perioden 1952–53 da Hurum også var president.

⁴⁸⁴ Madge Tennent, f. Madeline Cook i Dulwich i England i 1889. Hun studerte figurtegning med William Bourguereau i Paris og under et lengre opphold i Australia studerte hun med Julian Ashton. Hun er en av Hawaiiis mest kjente malere og sammen med sin mann, Hugh C. Tennent, grunnla hun ”Tennent Art Foundation” i Honolulu i 1954. Før dette hadde hun en rekke separatutstillinger i Honolulu Academy of Arts i tillegg til utstillinger i London, Paris, New York, Chicago og San Francisco. (Kilde: *Encounters with Paradise, Views of Hawaii and its People, 1778–1941* av David W. Forbes; om David W. Forbes opplyser Tennent Art Foundation at han ”is a recognized expert on the art of Hawaii and has spent more than twenty-five years researching his subject”).

three large canvases of Alf Hurum, president of the association, each of profound and poignant beauty. With a use of white and tonal mass only equaled by the great masters of the ancient Orient, Hurum has produced three differing harmonies of milky green, gold and opal white, all Hawaiian in motive, subject and feeling.” I samme avis dagen etter fortsetter Tennent sin svært positive omtale: ”The most powerfull aesthetic exhibit in the whole four galleries containing the works of art, is the painting of Alf Hurum. Three large panels show his genius for combining the technique of the Orient with an Hawaiian subject. A master draftsman and rich colorist, these pictures hold many lessons in line and organization for the artist student.”⁴⁸⁵

I *The Honolulu Star-Bulletin* for 13. mars 1937 ble Hurum presentert i en lengre artikkel i egenskap av formann for Association of Honolulu Artists. Den tar for seg hovedtrekkene i hans biografi frem til 1937 med hovedvekten på hans bakgrunn og virksomhet som komponist. Så langt det er mulig å avgjøre, er opplysningene i artikkelen i det store og hele korrekte. Når det i artikkelen står å lese at Hurum blant annet har komponert symfonier og kvartetter, kan bruken av flertall enten skyldes unøyaktighet fra avisens side eller at Hurum kan ha hatt komposisjoner under arbeid. Som det fremgår av oversikten over Hurums komposisjoner, finnes det verker, herunder større orkesterverker, som er påbegynt, men som aldri synes å være fullført (se ”Ufullstendige verker” i kapitlet ”Kildebeskrivelse”). Artikkelen opplyser at ”his music has been played all over Europe and also in Soviet Russia where the critics praised the brilliant and colorful instrumentation but found some of the titles of the different numbers too aristocratic and not proletarian enough for their liking.”⁴⁸⁶

⁴⁸⁵ *The Honolulu Star-Bulletin* har en anmeldelse av utstillingen den 3. mars. Her nevnes Hurum bare i oversikten over de som stiller ut.

⁴⁸⁶ ”Career Of Alf Hurum, Norwegian Composer and Painter On Silk, Is here Concisely Reviewed”, en artikkel signert ”SPHINX” i *Honolulu Star-Bulletin*, 13. mars, 1937, del 2, s. 10. Opplysningen om at Hurums musikk har vært spilt i Sovjetunionen må hense på det som er omtalt i forbindelse med Hurums studier i St.

Artikkelen forteller også om Hurums innsats for Honolulu Symphony orchestra i 1924: "On his first visit to Hawaii in 1924 he was asked to organize and conduct a symphony orchestra, which he did. At that time there was a small orchestra of about 25 men with many of the most important instruments missing, and an orchestral score was not to be found in Honolulu. All that was changed. The orchestra was increased to 70 men and a library of orchestral scores was purchased from abroad."

Mot slutten av artikkelen står å lese at "in Paris in 1932, Alf Hurum decided to take a vacation from music and cultivate his old interest in painting ... Mr. Hurum hopes to take the association out of the 'village stage' and make it a community affair for the benefit of the people of Hawaii." Sikkert med tanke på dette skrev Hurum en artikkel som ble publisert i marsnummeret av *Paradise of the Pacific*.⁴⁸⁷ I tillegg til å gi en kort historikk over foreningen peker han på det som gjør Hawaii til "a painter's paradise":

Honolulu is coming along. Seen from a cultural point of view it is no longer the crude town it used to be. It has a symphony orchestra, an Academy of Arts, which has done wonders in making people art-minded. It has the Association of Honolulu Artists, the Honolulu Printmakers Association, and the *Paradise of the Pacific*, which has reproduced excellently the pictures of Hawaiian painters.

Above all, it has a steadily increasing colony of artists from all over the world who are discovering that Hawaii is a painter's paradise, with its gorgeous colors, its interesting forms of flowers, clouds and mountains, not to mention the people of the different races among which an artist can find all the interesting types, for which he could possibly wish.

The Association of Honolulu Artists has about a hundred members. It started fifteen years ago as the Kilohana Art League with D. Howard Hitchcock [1861–1943] as head. This developed into the Honolulu Academy of Design with the late sculptor, Gordon Osborne in charge. In 1927 the name was changed to Association of Honolulu Artists with James A. (Kimo) Wilder as its first president.

Pertersburg i 1916/1917. I den forbindelse forteller fru Hurum i et brev datert 17. januar 1967 til Klaus Egge at dirigenten Johan Ludvig Mowinckel hadde dirigert Hurums "Eventyrland" i Leningrad i januar 1931 (se forøvrig ovenfor).

⁴⁸⁷ Det fremgår av artikkelen at den var planlagt utgitt før den årlige utstillingen åpnet 2. mars.

In those days there was no suitable place for picture exhibitions. They had to use a large dilapidated barn of the Territorial Fair Grounds. At last with the coming of the Honolulu Academy of Arts, the artists got a dignified and worthy place for annual exhibitions.

In Kimo Wilder's time the Association of Honolulu Artists, after Mr. Wilder, were Huc M. Luquiens, W. Twigg-Smith, and D. Howard Hitchcock. The present officers are: Alf Hurum, President; Madge Tennent, Vice-President; John B. Freitas, Secretary-Treasurer. Through all the long history of the Association, Mr. Freitas has been Secretary and Treasurer doing all the hard work called for by those two offices most excellently. The Executive Committee is formed of the officers, *ex-officio*, and May Fraser, Cornelia MacIntyre Foley, Arthur Emerson and Archie Eriksson.

The Association's coming preview will take place at the Honolulu Academy of Arts on March 2nd from seven to ten o'clock p. m. It will consist of a Hawaiian Night with a program by the Lei Woman's Association and a *holoku* parade by Hawaiians. It will be a colorful and interesting evening.

Den første radioutsendelse av Hurums verker

Den 3. mars 1937 gjorde NRK opptak av det første verk av Hurum som man planla å sette på programmet for en radioutsendelse. Det dreier seg om orkesterversjonene av "Melodi", op. 3 nr. 1, "Miniature", op. 5 nr. 2 og "Marche tartare", op. 5 nr. 4, alle orkestrert i Paris 1932. Det er ingen grunn til å tro noe annet enn at stykkene ble sent i radio, men det fremgår ikke av oversiktene i NRK når dette fant sted.

Utstilling med fire malerkolleger. Kunstnerinnen Madge Tennent beskriver Alf Hurums malerier som "en dyp- og ektefølt skjønnhet."

Den nevnte utstillingen sammen med fire kolleger – Cornelia MacIntyre Foley, John Young, Nancy Fennel og Alberta Hobart Baker – fant sted i Honolulu Academy of Arts fra 16. til 28. mars 1937 (se utstilling nr. 6).⁴⁸⁸

⁴⁸⁸ Det har ikke vært mulig å finne opplysninger om Nancy Fennel og Alberta Hobart Baker. Om Cornelia MacIntyre Foley f. 1909, har Elaine Tennent, kurator ved Tennent Art Foundation gitt forfatteren et utdrag av David W. Forbes i *Encounters with Paradise, Views of Hawaii and its People, 1778–1941* som forteller at Cornelia MacIntyre Foley studerte ved University of Hawaii og University of Washington og ved Slade School i London. "Upon her return to her native Honolulu, she became an active and successful artist and printmaker; she also studied with Madge Tennent." Om John Young (1909–1997) opplyses at han "began to study art while at McKinley High School, subsequently acquiring much of his technique through self-training. He first exhibited at

Hurum har tydeligvis vært produktiv som maler for av *The Honolulu Star-Bulletin* for 20. mars fremgår det at han denne gang stilte ut i alt 26 bilder.⁴⁸⁹ Avisen skriver at ”the work of this artist is unique in that he employs an Oriental technique in working out Hawaiian motives—a most delicate and difficult task ... His compositions are well organized, both in form and color, and have a freshness and a decorative quality which make them so much part of the modern interior—where the color scheme of an entire room may be built around them. Wili-Wili [B8], Fruits [muligens ”Vase with fruit” fra 1937, B16] and Hawaiian Pods [B15] are especially interesting.” Samme dag har Madge Tennent en omfattende og meget inngående vurdering av Hurums bilder i samme avis – *The Honolulu Star-Bulletin*:

I never enter a gallery of art without a feeling of awe at the great responsibility in esthetic evolution that the artist, however humble, takes on himself.

Let anyone who looks at a picture recognize this fact: that the artist voluntarily takes up evolution where nature leaves off, and, in the case of such an important artist as Alf Hurum, creates new worlds, new forms and new colors of infinite and exciting variety out of the finite mediums at his command.

Serenity

As is usual with all mature artists, in the work of Hurum there is a serene quality of value derived from years of research and discrimination which has resulted in paintings which are comprehensive of every known color chord and complexity of line.

Orientation

the Honolulu Academy of Arts in 1930, and in 1940 his painting ‘Stormy Sea’ won first prize at the annual exhibition of the Association of Honolulu Artists after the work was shown in New York at the Rockefeller Art Center. Young has had solo shows in Honolulu, Los Angeles, Santa Barbara, San Francisco, Portland, Oregon, Washington DC and New York.” Hans hovedmotiver var ”the landscape of Hawaii for more than fifty years, and the sea and the rugged coastline of the islands ...”.

⁴⁸⁹ Man legger i denne forbindelse merke til at i CLIWHAA, som dekker årene 1935–37, oppgir Hurum elleve titler; at Hurum på denne utstillingen stilte ut hele 26 bilder viser at han etter alt å dømme har produsert et langt høyere antall bilder enn de vi kjenner titlene på.

Transcending every trite superstition allied to Kipling's East is East, Alf Hurum, in a unique aesthetic and technically geographic relationship, produces in each of his paintings the aerial perspective and tonal sensitivity of the Orient with the sound fundamentals and modern color discoveries of the Occident with such complete harmony that one is unaware of the perfected technique necessary for his able achievement.

Hawaiian Motif

Above all his natural and acquired heritage of tone, line, form and color, Alf Hurum is aware of his tropical surroundings and is Hawaiian in subject and emotional content to a very satisfying degree.

Thus, the panoramic mountain ranges of these islands, mist wreathed or cleanly outlined against a windy sky, the peculiarly lovely dissonance of flower forms (see Nos. 64, 51, 52 and others), the green hills (see 49) with countless waterfalls and streams, all have the rare atmospheric modification of rain and sun typical of Hawaiian landscape.

Weather Drama

No. 61 is a tone poem of rain, with ghostly wind tossed trees and swirling water; flanked by vertical telephone pole and firmly drawn stalled cars in the foreground. This is a remarkably beautiful conception of weather drama.⁴⁹⁰

Sensitivity

No. 53, In a Hawaiian Garden, is a dewy group of flowers in color perspective of unusual sensitivity.⁴⁹¹ The harmony is a rainbow of cherry red, red gold, rose and green gold, stabilized by starry white buds and cool green.

Color Variety

In Hawaiian Vegetables, No. 62,⁴⁹² an enumeration of colors alone will give a slight idea of their wide scale and variety: Beginning at the bottom the eye of the spectator passes through an opaque jade green, shrimp pink, scarlet and olive, mustard and black, rose, gold gourds, indigo blue, dull pink, gilt peach, deep bright green and blue white to cream.

Danae's Favorite

⁴⁹⁰ Høyst sannsynlig dreier dette seg om bildet "The Storm" (B9).

⁴⁹¹ Høyst sannsynlig dreier dette seg om bildet som vant "the Honolulu Paper Co.-prize for the best still life water color" i 1936 (T5).

⁴⁹² "Hawaiian vegetables", B10.

No. 63, one of the loveliest in the title and painting, is *Plumeria in Rain*.⁴⁹³ Consisting of a single branch, of authentic draftsmanship and opalescent color, the gold raindrops slash through the whole canvas in a way Danae herself would have approved.

Pig God Trail

No. 66, the *Pig God Trail*,⁴⁹⁴ is a powerful organization of line and deep perspective in olive and blue gray, centered around a group of distant Hawaiian figures at a vermilion fire.

Aiea Mill

No. 56, *Aiea Sugar Mill*,⁴⁹⁵ is a delicate phrase of silver dawn, with spidery emerald cane leaves against a sunrise reflected pool.

Rice Planters

The *Rice Planters*,⁴⁹⁶ a series of bent figures with the shimmering reflection of their bodies in a sheet of silvery water, is beautifully sustained and interesting in patterned shapes of color.

On each side of this painting is a panel; one of drooping lilies in the inimitable white and green harmonies peculiar to this painter, the other a virile form of pink lilies in shell pink and olive green, in a sweeping lineal rhythm.

In Fact—

The whole exhibition of Alf Hurum's paintings is one of profound and original beauty, and one which has much aesthetic food for thought and study to all artists, students and art lovers. It is to be hoped that no one will miss this great opportunity.

Også i *The Honolulu Advertiser* blir Hurums bilder bedømt meget positivt av avisens anmelder 21. mars:

⁴⁹³ "Plumeria in Rain", B12.

⁴⁹⁴ "The Pig God Trail", R1.

⁴⁹⁵ "Aiea Sugar Mill", UD7.

⁴⁹⁶ "Rice Planters", B13 (se også UD8).

In the main gallery Alf Hurum is showing twenty-six of his silk paintings. This is the most interesting group which he has ever exhibited.

The Oriental technique, which he employs, is a fascinating one. The delicate silk must first be specially prepared and stretched carefully across the frames before the artist begins to paint with his clear watercolors. And, as in all Oriental painting, once a stroke is placed, it cannot be removed.

Mr. Hurum builds up strong patterns of color which are well organized and are very attractive. The combination of Oriental technique with Hawaiian motives is amazingly effective. Sometimes he emphasizes bursting seed-pods, a squash, breadfruit or the shower tree blossoms; sometimes a white cat is an important part of the design. But in all of them Mr. Hurum's underlying knowledge of form and his feeling for color result in most successful decorative paintings.

Travle forretningsmenn og kunst. Kunsten som bro mellom orienten og den vestlig-amerikanske kulturen

I en artikkel i *The Honolulu Star-Bulletin* 3. april 1937 gjør Hurum et fremstøt for å vekke travle forretningsfolks interesse for kunst generelt, men også for Honolulu Academy of Arts spesielt ettersom galleriet dagen etter innledet en 10-års jubileumsuke. Artikkelen hadde tittelen "Helpful Hints From Alf Hurum To Honolulu Business Men Too Busy To Be Bothered About Art." Hurum peker på at dersom man skal gjøre forretninger i Orienten og vinne tillit, må man vise respekt for orientalernes kunst og kultur. I Honolulu er kunstakademiet "the best thinkable ambassador for mutual understanding" mellom orienten og den vestlig-amerikanske kultur. Dessuten vil en større kunstforståelse rent konkret kunne få betydning for ens produkter, slik det f. eks. har vært tilfelle med svensk glass-produksjon og Chrysler-bilene – en utvidelse av kunstsynet har betydning for produktene "design":

There is no place in the whole world like the Honolulu Academy of Arts. It has decidedly an atmosphere of its own different from that of any similar institution.

Hawaii is the meeting place of the east and the west, and so is the Academy. There the cultural life of the twain meets in the form of art and they divide the Academy between them like two worthy brothers.

Kipling was wrong when he said that East and West would never meet. For East and West do meet, but only when there is a mutual understanding of each other's achievements in art, literature, traditions and life in general. If you go to the Orient only to make money they do not quite trust you; but if you have a sincere admiration for their art and culture you can win their confidence and friendship.

In this respect the Academy is the best thinkable ambassador for mutual understanding between the two.

The activity of the Academy has been reflected on the whole community of Honolulu. It has raised the cultural level and with lectures, exhibitions, concerts, flower arrangements, and library have made thousands of people artminded, given them knowledge and enriched their lives.

It cannot be denied that Honolulu a dozen years ago, seen from a cultural point of view, was a rather crude town, with no other diversion than sport. It had no Symphony Orchestra, no Academy and no place to go for those interested in the higher and finer things of life. But all that is much improved.

Although there are exceptions, the bulk of businessmen are never seen in the Academy. But their wives come. My compliments to their wives. It would be better if business and professional men did not let the women only be the carriers of intellectual life. Sports are all right, but why be so one-sided? Art is a very masculine thing.

If Honolulu shopkeepers knew more about the principles of art they would not have such bad and crowded window exhibitions as most of them have. Good show windows bring good trade.

Art plays an enormous part in business. The manufacturers who choose good designers to give their products a perfect shape get the best trade.

The Swedish glass has brought millions to Sweden, not because the glass is better but because the directors were art-minded and employed the best available artists to give it a more beautiful form. So did the management of the Chrysler car, which has led in design while the others have been trailing.

If Honolulu businessmen had followed more closely the great development in this field of art for the last twenty-five years, I do not think they would have built Bishop Street in the antiquated millinery styles in which it now appears.

To touch on these subjects may seem somewhat outside the occasion of the 10 years birthday of the Academy, but they are nevertheless branches of art which come within its activities. For the test of the Academy is not only what it can collect but what it can give the community of Honolulu in leadership and new ideas.

It was a noble thought of the late Mrs. C. M. Cooke to build the Academy of Arts for the people of Hawaii and may we all bless her memory for it.

On an occasion like this let us not forget the staff of the Academy, headed by Mr. Edgar C. Schenck.

They are all efficient and hard working people. We thank them for all they have done to make the Honolulu Academy of Arts the pleasant place it is.

***Aftenposten* gir et glimt fra Hurums liv på Hawaii**

Mot slutten av 1937, nærmere bestemt 9. desember, brakte *Aftenposten* i Oslo et glimt fra Hurums liv på Hawaii.⁴⁹⁷ Artikkelforfatteren skriver at Hurum ”selvsagt ikke har lagt komposisjonsvirksomheten på hyllen⁴⁹⁸ – hans sanger synges forresten nu i Amerika bl. a. av Kirsten Flagstad ...”. Hurum har de senere år ”slått sig på malerkunsten, det vil si den japanske som er noget langt annet enn den europeiske.” Hurum maler på preparert silke, og ”er farvene først anbragt på dette ‘lerretet’ kan de ikke fjernes.” Forfatteren forteller også at Hurum har deltatt på utstilling i Honolulu med ”bilder av utsøkt og original skjønnhet ... Både i tegning og farve viser de den fornemme kunstner. Utstillingen er en estetisk nytelse for alle ...”. Hurum hadde fått tilbud om å stille ut på to store utstillinger i Japan, ”men det blir det foreløpig ingenting av på grunn av forholdene i Østen. Derimot er det meningen at han skal stille ut i New York til neste år.” I tillegg opplyses det at Hurum om et års tid planlegger å besøke Oslo.

Det ble intet av Oslo-besøket, og når det gjelder utstillingen i New York, kan avisen ha oppfattet dette feil – Hurum hadde nemlig samme år deltatt på ”La Guardia exhibition of American Art” i New York med bildet ”Hibiscus” (se utstilling nr. 7; se også T4).⁴⁹⁹

⁴⁹⁷ Artikkelen, som er usignert, er så langt det har vært mulig å bringe klarhet i, den første som forteller et norsk publikum om Hurums virke som maler etter at han forlot Norge i 1929.

⁴⁹⁸ Om denne opplysningen går tilbake til Hurum, er ikke kjent.

⁴⁹⁹ Opplysningen finnes både i BSHAA og CLIWHAA.

Utstilling i 1938. 17 kunstnere refuseres – strid i Honolulu kunstliv

På den 10. årlige utstilling som The Association of Honolulu Artists ga i Honolulu Academy of Arts i 1938 (se utstilling nr. 8), stilte Hurum ut to bilder – ”Evening Mauna Kea” (T8) og ”Siamese Cat and Orchids” (B20).⁵⁰⁰ På utstillingen, som varte fra 1.–26. mars, deltok 63 malere og 12 skulptører med tilsammen 107 arbeider. Hurums bilder var hvert til salgs for \$600. Bare to andre bilder var satt til en høyere pris, mens et annet hadde samme pris. Ved denne anledning ble Hurum benyttet som anmelder i *The Honolulu Star-Bulletin*. Hans første artikkel stod å lese i avisen 5. mars. I forbindelse med utstillingen brøt det ut en heftig strid som resulterte i flere artikler i avisen. Årsaken var at 17 kunstnere var blitt refusert. Om Hurums artikkel den 5. mars var årsak til at det kom leserbrev til avisen fra et par av de kunstnerne som var blitt refusert, fremgår ikke av leserbrevene, men i egenskap av president i kunstnerorganisasjonen svarte Hurum på et par av innleggene. Muligens er det årsaken til at Hurums neste anmeldelse kom først den 12. mars og da har fått en annen form enn en anmeldelse. I en tredje artikkel den 19. mars gjorde han nærmere rede for hvordan man kom fram til prisvinnere, et forhold som ble tatt opp i noen av innleggene som fulgte. Hurum innleder sin anmeldelse 5. mars med å sette utstillingen i perspektiv:

Honolulu is steadily becoming more and more the art center of the Pacific, built up by the quality of the work of its artists.

It also has an appreciative public, which was proven by the large and brilliant crowd (600 people) who filled the Academy to capacity at the official opening of the exhibition of Honolulu Artists Tuesday evening.

Three directors of the Minneapolis and St. Paul art museum were present and expressed their surprise at finding an exhibition of local artists with such a high and advanced standard.

A New York artist said that he found more originality here than at the average New York show, where the lesser artists mostly are occupied with copying the styles of the

⁵⁰⁰ Henholdsvis nr. 37 og 38 i utstillingskatalogen.

successful ones. He also said that no mainland town of Honolulu's size could produce an exhibition like this and that it compared favorably with the best shows of New York.

Etter denne innledningen kommer Hurum inn på noen av de utstilte arbeidene. Om Charles W. Bartlets "Moonlight On the Western Hills" skriver han at "there is a wonderful mood and spirit in this picture and his highly developed and sensitive feeling for beauty in color again comes to the fore." Om "Chinese Wedding" heter det at det har "an interesting aerial perspective" og at Bartlets "handling of the oil is masterly." Tsami Dol fikk gullmedalje for sitt bilde "Girl With Cigarette" og Hurum fant at den var "well earned ... Although the picture is much more French than Japanese, and one plainly can see the strong influence of a certain Parisian style, it was the right choice for the prize." Om to bilder av en av debutantene på utstillingen, Reuben Tam, skriver Hurum at "the color in both of his pictures is cultivated and restrained." En annen debutant, Alice Judd, som debuterte som skulptør, fikk gullmedalje for arbeidet "Russian Head." "It has strength and character and is likeable because of the elimination of unnecessary detail ... striving for a monumental and architectonic effect." Hurum håper gullmedaljen ikke vil gå til hode på den unge debutanten, "for of course the style she employs is not her own creation, but may it be regarded as a reward for a promising beginning."

To dager senere, 7. mars, kom det første leserbrevet i *The Honolulu Star-Bulletin* med reaksjonen på juryens utvalg av deltagere til årets utstilling. Det var skrevet av Edgar Leeteg, en av de refuserte, og er svært skarpt:

Sir: The crowd at the academy which reportedly "Oh'd" and "Ah'd" (these ejaculations could have been moans) before the exhibition of Honolulu artists should be informed that the show might have been more interesting had the judges not barred the paintings of 17 of Honolulu's lesser publicized artists. Perhaps the work of the judges, who copped off most of the awards could not stand the competition of these 17 artists.

The writer, whose paintings on velvet are distributed in France, England, Germany, China, New Zealand and Australia as well as in America, was among the 17 whose work was rejected by the judges with the comment that it was good drawing but not art. This statement of the judges and the prizewinners of the show give the impression that art is opposed to good draftsmanship. If good drawing is not the prime factor of art, then we would like the judges to define their definition of what constitutes art. According to the way art is judged in Honolulu, the old masters would not have gotten to first base in this city! There are laws to protect gullible persons from buying gold bricks but as yet no legislation to prevent the same people from giving good money for bad drawing.

Since the inauguration of Honolulu's art dictatorship, a decadent quality in her art is increasingly apparent.

The generation that fostered Waldon, Bartlett, Kelley and Hitchcock was proud of Hawaii's art creations; can present day Hawaii feel pride in what is on display at the art academy?

The tourists who gape at the current exhibition are probably of the opinion that they have seen better similar art on the end of a stable boy's shovel.

Well, is Hawaii going to do anything about it?

Innlegget var forelagt HURUM som kom med en redegjørelse i tilknytning til Leetegs artikkel i avisen samme dag:

Sir: The policy of The Association of Honolulu Artists in former years was to accept at least one picture of any artist who wanted to exhibit, no matter the quality or artistic standard of the picture.

But we found that this generous way of accepting drew the level of the exhibition down. We decided to give it up and judge each picture and not guarantee the acceptance of anything.

This is in conformity with the wish of the directors of the Academy of Arts, who also want to see the standard as high as can reasonably be asked, within the walls of the academy.

Another matter is the question of place. Last year we had four rooms; this year we have three rooms only, so where should we have hung the 17, which did not get in? They would probably have filled another gallery, which was not available.

My opinion is that for the time being three rooms are enough to house the worthy pictures.

We are extremely sorry if somebody feels offended, but what are we going to do? It is our duty to judge the pictures and every painting and sculpture was carefully considered and our best conviction voted on by the seven judges.

At all good exhibits, no matter in which country, about one third of the pictures are rejected—which happens to be about what was rejected in this case.

But what Hawaii is going to do about it I couldn't say.

Et nytt innlegg fra et annet medlem av kunstnerorganisasjonen, Eleanor Behrens, fulgte to dager senere, 9. mars. Innlegget var skrevet på vegne av alle de 17 som var blitt refusert:

To the members of the Art Association:

I quite agree and sympathize with Mr. Leeteg in his letter of March 4 to The Star-Bulletin, as I am one of the 17 artists he speaks of, whose picture was not up to date enough to exhibit, though I sold my picture last year, which was exhibited at the art academy at that time.

If we are supposed to be members of the artists' association, why not segregate our pictures according to our standards? One room may be used for the first class artists (Waldon, to our loss, is gone), Hitchcock, Bartlett, etc., who fostered the true Hawaiian art; and then a secondary room of artists' pictures who try and whose instincts and ambitions are to follow these truly wonderful artists. Then exhibit the later, modernistic art and let that be segregated according to its quality.

To exclude us after inviting us to exhibit our talents seems to me to go far in discouraging artists in the amateur field. Everyone tries to do their best and to express their type of drawing, painting or sculpturing that is in them and therefore worthy of an opportunity to present their works; particularly when they belong to the local artists' association and pay their fees.

I, myself, think that the art critics this year have not been fair to us. If there was not sufficient room to exhibit all pictures, then there should have been a ruling made that artists exhibit only one painting so that all may have had the opportunity of showing their work.

Please, in the future, do not exclude us who try to do our best, and want to work ahead to better things in the future. This is written on behalf of the 17 artists who were turned down.

Charles S. Marek, en annen av de 17 refuserte, går i et innlegg 12. mars inn for å danne en ny kunstnerorganisasjon. Som medlem av organisasjonen fra dens tidligste tid

I feel justified in making a public statement that the officers and judges of the Honolulu Artists association were not fair in their judging and selecting of pictures for the present show. It is also evident that more weight was given to the fact as to who submitted the work rather than the entry itself.

A happy thought conceived by the late "Kimo" Wilder over a decade ago, to unite the local artists, so that they may freely exchange views and friendly suggestions for the ultimate purpose of creating better pictures, is gone with the wind.

The present association is not what it used to be and with its present setup it is unlikely that equal and fair treatment can be expected in the future. For this reason, I venture to offer a suggestion to Honolulu artists to form a new organization, consisting of artists who believe in creating better pictures and the type that does not require labeling.

I sin artikkel 12. mars, en artikkel som er en fortsettelse av anmeldelsen den 5. mars, opptar første halvpart av artikkelen Hurums synpunkter på hva kunstnere kan bety for sitt land. Han kommer med synspunkter på Cezanne, van Gogh og Edvard Munch. Deretter gir han en oversikt over flere av de kunstnere som har stilt ut på årets utstilling, men gir inngående vurdering av bare én av dem – Hon Chew Hee – et talent som i Skandinavia ville ha blitt tatt vare på av en av de private eller statlige stipendieordninger:

The best ambassadors any country can have are great artists. I know what that has meant for my country—Norway—to have had men like Henrik Ibsen, Edvard Grieg, Edvard Munch, Sigrid Undset, Knut Hamsun and others.

They simply put a small nation like Norway on the map of the world and made it something to be reckoned with. Kirsten Flagstad and Sonja Henie are Norwegians, too, but do not belong in the class of creative artists.

And what have not names like Hiroshige, Hokusai, Utamaro and Korin meant for Japan in the eyes of the world and in the estimation of Japan as a nation. China is respected today because of her great past in art and philosophy. America's international ambassador in art is Frank Lloyd Wright, recognized everywhere as leader of the new movement in architecture.

Material things are not enough to put a country on the map of the world the way people with culture look at it.

The 19th century was not only the finish of a century but also the finish of an epoch in art that reached far back to the renaissance and was concerned more and more with the surface of painting.

That is why the dynamic 20th century, with its tremendous social upheavals—to quote European critics—Cezanne and others have fallen to second place and van Gogh and Edvard Munch have risen above them.

Cezanne, they claim, was a cold surface painter interested only in the science of light, color and geometric dimensions while van Gogh was full of a warm pulsing humanity and was a greater colorist than Cezanne.

Why van Gogh and Edvard Munch are considered great today is not only because these men are supreme masters in the technic of painting, but because they have made the spiritual quality more important and have painted not only art for art's sake, but art and what is beyond art.

Van Gogh once refused to paint a man because he did not believe in God.

At the present exhibition of Honolulu Artists Hon Chew Hee has a fresco. I regret that he did not send in one of his remarkable oil paintings. Hon Chew Hee is one of the most sincere and original of Hawaiian artists, but although he has exhibited here for years he has never had a prize yet, which goes to show the hit or miss method of the prize system. In no European country except at the Beaux Arts Paris Salon, which is about the poorest show in Europe, are prizes given for art.

Hon Chew Hee does not produce much, as he must do practical work for a living. In Scandinavia a talent like his would have been taken care of by one of the many private or state stipends.

There they believe it is a good idea to spend less on dead antiques and more on talented living artists.

I am not going to give a review of the pictures at the exhibition because the greater part of the artists are already well known and have had a more or less deserved praise for a number of years. Also, I do not believe it would be interesting reading except if it were a real matter of fact, salty critique.

I will just mention the names of a few deserving who, I believe, are first time exhibitors in this show, Lillie Gay Tosrey, Wah Ming Chang and Toshiaki Sasaki.

På oppfordring fra avisen ga Hurum samme dag en del faktiske opplysninger om den pågående utstillingen, hvem som satt i de forskjellige juryene og hvorledes pristagerne ble valgt ut:

The members of the jury which decided upon the works to be exhibited or rejected were Alf Hurum, Marguerite Blasingame, Elsie Das, May Fraser, Ben Norris, Madge Tennent, John Young.

The members of the jury which selected the works which should receive the prizes offered by business firms were Huc Luquiens, John Freitas, John Young.

The members of the jury which made choices for the Honolulu Art society (not a professional organization but one of art lovers and amateurs) were Mrs. W. F. Dillingham, George Moody, Claude Stiehl.

The number of artists whose work was accepted for exhibition is 65. The number of artists whose work was rejected is 17. The selection of the winners of the gold, silver and bronze medals was made by a vote of the artists whose work was accepted, 33 of the 65 voting. The method used was the "cigarette concourse," in which each voter casts one ballot for a work he is himself exhibiting and one vote for a work by another exhibitor.

Each of the artists, both those whose work was accepted for exhibition and those whose work was rejected, paid an entrance fee of \$4 to cover expenses involved. To those whose work was not accepted this \$4 fee has been or is to be returned.

All visitors of the exhibition—and there are said to be 300 or 400 a day—are invited to cast a vote for the one work which of all the exhibit they like best. The ballots for this public choice will be counted Monday, March 14, in the presence of at least three witnesses.

In view of all the foregoing, it would seem that everybody should now be happy.

I sin artikkel den 19. mars forteller Hurum om resultatet av publikums avstemning samtidig som han kommer med en del avsluttende opplysninger og kommentarer til den strid og de meningsutvekslinger som hadde funnet sted. Han kunngjør samtidig at etter to år som formann vil han nå gå av slik at andre kan ta over:

The result of the vote for the "public choice" was that picture No. 80 won the contest by a large majority. It is THE PRICKLY PEAR, by Brother Nicholas Waldeck, art instructor at St. Louis College ...⁵⁰¹ The total number of votes cast was 695; 120 votes were thrown out because they were not in conformity with the rules. Most of them were without signature. The public taste, it seems, is extremely many sided because votes were cast for 77 different pictures, or nearly as many as there are in the whole show. A great many received only one or two votes.

The idea of the "public choice" is a good one insofar as it stimulates the public to look more carefully at the pictures.

There has been a lively discussion in the press by letter writers who complain of "barred" pictures, and "dictatorship." I can assure them that there is no dictator among the officers of the Association of Honolulu Artists, who are all good democrats insofar as they believe in the principle of a major vote. They themselves were duly elected by the artists.

⁵⁰¹ Deretter gir Hurum en oversikt over hvilke kunstnere som i publikums avstemning hadde fått mer enn 10 stemmer hver. Vinneren, Brother Nicholas Waldeck, hadde fått 75 stemmer; Hurums bilde "Evening, Mauna Kea" hadde fått 20 stemmer og hans bilde "Siamese Cat and Orchids" hadde fått 12.

But the trouble is that when we send out 100 invitations to a meeting for election of president and other officers, only a dozen artists are interested enough to come.

After the current exhibition is over there is going to be a meeting of all the artists, at the academy, to elect a new president and officers. Then anybody can vote, air his opinions, criticize and complain to his heart's content. I myself will not be available for reelection as president, as I have been at it now for two years and it is time for someone else to do the work.

A complainer writes: "An injustice has been done to the lovers of the beautiful in our fair city by permitting a certain clique to take over the art academy, a gift to all Honolulu, and thereby set up a dictatorship that awards prizes to themselves for hideous paintings, and bars worthy efforts from being exhibited."

It must be explained that the current exhibition is not undertaken by the Academy. All the Academy does is to rent the rooms to the association for the month of March.

As to the artists awarding prizes to themselves for hideous paintings, it can be said that 30 artists voted three times and spread the vote over 51 pictures, and sculptures, which goes to show that they did not have favorites. The gold medals got only five votes, the silver medals four.

I myself am opposed to the prize system, because I think it drags art down to the level of a cattle show. But I believe that the artists, who know more about art than anybody else, by voting for the prizes themselves came nearer to a fair distribution than any jury of three, whose members usually have preferences.

I herewith extend my thanks to all complaining letter writers for the free and generous publicity they have given the current exhibition.

Anklage om Nazi-sympatier: om to bibliotek-plakater med tysk og amerikansk kontroversielt politisk innhold; mulige misforståelser og beklagelser. Bibliotek-styret løser knuten

En annen og i historisk perspektiv langt alvorligere strid brøt ut i november 1938. Det hadde ikke med kunst, men med politikk å gjøre og hadde bakgrunn i noen plakater som var hengt opp i Library of Hawaii. Plakatene sammenlignet amerikansk og tysk politisk styreform, og Hurum og hans kone, som begge var blant bibliotekets støtter, protesterte mot at plakaten var hengt opp fordi de mente at "posters on controversial international political matters should not be allowed in libraries. Such materials should

be confined to books.”⁵⁰² Avisene tok opp saken først en måneds tid etter at Hurums hadde protestert.⁵⁰³ Det er *The Honolulu Advertiser* som refererer saken på første side i utgaven den 8. november og gir den bred plass under overskriften ”Library Officials To Air Nazi Row.” Avisen refererer fra en uttalelse fra en organisasjon ved navn ”Inter-Professional association”, en uttalelse som henviser til Hurum og frue som ”persons whose admiration for the Nazi system of government is a matter of common knowledge.” Her følger artikkelen i *The Honolulu Advertiser* fra 8. november:

An incipient Nazi controversy, brewing since removal of two posters containing American and German forms of government from the wall of the Library of Hawaii at the request of two patrons, Mr. and Mrs. Alft. Hurum, will be aired by the board of library trustees tomorrow.

Chairman Wade Warren Thayer yesterday said the matter was on the agenda and would be taken up at the meeting.

The Honolulu chapter of the Inter-Professional association in a letter to Chairman Thayer yesterday defended the charts and criticized their removal.

John E. Reinecke, secretary of the IPA, wrote in part:

”Mr. and Mrs. Hurum, the chapter gathers, felt that the display was not neutral in spirit and that a public library should not exhibit posters or other material with controversial international political matters. According to members of the library staff, they protested against the exhibition of the chart dealing with the Nazi government, in a somewhat heated manner.”

”In the opinion of this chapter, a public library is an agency of popular education in the broadest and fullest sense. It must, therefore, deal with controversial issues, in the political and all other spheres. A public library which should confine itself to displaying material dealing with belles-lettres, art, and other politically and socially colorless material, would be evading its responsibilities.”

”In this particular case, the Honolulu chapter of the Inter-Professional association feels that it would be highly unfortunate should the objections of persons whose admiration for

⁵⁰² *The Honolulu Star-Bulletin* 8. november 1938. I en artikkel i *The Honolulu Advertiser* samme dag karakteriseres Hurums og hans kone som to av bibliotekets ”patrons (beskyttere)”. Hva som ligger i betegnelsen ”patrons,” fremgår ikke av artikkelen. Det må imidlertid tyde på at de har hatt innflytelse ettersom protestene førte til at plakatene ble tatt ned.

⁵⁰³ Dette fremgår av artikkelen i *The Honolulu Star-Bulletin* samme dag, den 8. november: ”Mr. Hurum explained that when his wife first noticed the posters in the library a month ago she protested to library officials ...”.

the Nazi system of government is a matter of common knowledge, be allowed to influence the policy of the Library of Hawaii staff in exhibiting a chart dealing with the government.”

Claim Is Refuted

Hurum explained his position in the controversy last night by denying that the charts compared American with Nazi forms of government.

”There was no mention of American government at all,” he said. ”One chart showed the democratic Weimar constitution of Germany before Hitler, and the other showed the Nazi government.”

”Certainly I don’t want any Nazi government. We think the American government is splendid. But it was an unfriendly act to a friendly government, it was unneutral to have propaganda against a foreign country on the walls of the library. Controversy belongs in books, but not on library walls,” he maintained.

Miss M. E. Newman, head librarian, refuted Hurum’s claim that the charts contrasted two forms of German government.

”The two posters displayed the set-up of our government and the set-up of Germany under Hitler,” Miss Newman declared. ”There was no chart of the Weimar constitution, and I do not know where Mr. Hurum received that impression.”⁵⁰⁴

The charts were taken from a new book by M. E. Tracy entitled, ”Our Country, Our People and Theirs.”⁵⁰⁵

”There may have been some prejudice in the charts,” Miss Newman admitted, ”but substantially they were correct.”

⁵⁰⁴ Hvor grundig Hurum har studert de to plakatene er usikkert, men han kan ha misforstått det som står øverst til venstre i den skjematisk oversikten som heter ”Germany’s government: for Nazis only” – se til slutt i teksten ovenfor, der også den andre plakaten gjengis.

⁵⁰⁵ Tracy, M. E.: *Our country, our people, and theirs*, New York 1938. Boken sammenligner på den ene siden USA med Italia, Tyskland og Russland (Sovjet). Blant annet gjør boken i kapitlet ”Government” en sammenligning mellom styreform i USA og styreformene i de tre andre statene. I den forbindelse finner man på side 98 en skjematisk oversikt over den italienske styreform, kalt ”Italy’s government: for Fascists only”, på s. 99 finner man en lignende skjematisk fremstilling av den tyske kalt ”Germany’s government: for Nazis only”, på s. 101 en skjematisk fremstilling av den sovjetiske kalt ”Russia’s government: for communists only” og på s. 103 en skjematisk fremstilling av USA’s styreform kalt ”The government of the United States of America: by and for the people”. I Library of Hawaii var skjematisk oversikter over styreformene i Italia og Sovjet ikke satt opp sammen med oversiktene over den tyske og amerikanske.

De fire landene blir i boken sammenlignet på en rekke områder, så som for eksempel ”area and resources”, ”agriculture”, ”mining and manufacturing”, ”business and trade”, ”finance”, ”education”, ”government”, ”national defense”, ”human right” for å nevne noen. Det fremgår en rekke steder i boken, blant annet i kapitlet ”Introduction” at Italia, Tyskland og Sovjet er diktaturer, eller såkalte ”one-party superstate”.

Library trustees who will consider the matter are, besides Chairman Thayer, Mrs. Isaac M. Cox, Bruce Cartwright, Miles E. Cary and Arthur C. Alexander. Mrs. J. d'Arcy Northwood, a member, is at present on the Mainland.

Chairman Thayer said he would be unable to comment on the affair until the meeting was held.

Mrs. Cox, a former school teacher, said, "I'm perfectly in favor of having such information in our libraries. We are a free country and have the right to know what is going on in the rest of the world. I see no objection to our schools and libraries informing us, as completely as possible, on such subjects."

Cartwright said he didn't know all the facts of the case, and withheld comment. Alexander could not be reached.

Miles E. Cary, principal of McKinley high school, said, "Personally, I couldn't see any reason for the removal of the posters. They looked pretty innocuous. I think this is mostly a tempest in a tea pot, but we have asked the University of Hawaii to check up on the authenticity of the charts."

Samme dag som *The Honolulu Advertiser* brakte sin artikkel, hadde *The Honolulu Star-Bulletin* en artikkel under overskriften "Artist Sorry His Protest on Posters Started Something." Her beklager Hurum at saken var blitt "a public controversy" og kommer med en redegjørelse. I den benekter han at han er nazist, heller ikke er han sosialist, og han uttaler at han tror på pressefrihet. Han opprettholder imidlertid sitt grunnsyn om at en offentlig institusjon ikke bør vise noe som kan oppfattes som propagande mot et fremmed land. Sammen med dette bringer avisen også synspunkter fra andre involverte:

Alf T. Hurum, Norwegian born artist, is sorry.

Mr. Hurum, who with his wife protested against the hanging of posters in the Library of Hawaii showing the governmental setup under Hitler regrets that their protests have resulted in a public controversy.

"It's none of our business, we know," he said today, "and we are sorry. We simply felt that posters on controversial international political matters should not be allowed in libraries. Such material should be confined to books."

"I am not a Nazi. I am not a Socialist. I believe in freedom of the press. I don't believe, however, that the halls of a public institution should display propaganda against a foreign country."

Wife First Protested

Mr. Hurum explained that when his wife first noticed the posters in the library a month ago she protested to library officials, but not with the intention of starting a public controversy.

He also corrected a previous statement that one of the posters showed Germany under the Weimar constitution before Hitler and the Nazi government of the present day.

Miss M. E. Newman, head librarian, said the two posters compared the United States government with the present day Nazi government.

"I was under the impression that both posters compared Germany of the past and present," Mr. Hurum said. "I could have been wrong."

Board Will Decide

Meanwhile, a meeting of the board of library trustees has been set for Wednesday at 11 a. m. to decide future policies of the library in regard to posters. The board will meet in the library. Mr. Hurum said that he would not attend.

Representatives of the Honolulu chapter of the Inter-Professional association may be present. John Reinecke, secretary, indicate today. The association yesterday wrote the board a letter urging that the library deal with controversial issues since "a public library is an agency of popular education in the broadest and fullest sense."

The charts, over which the controversy rages, were taken from the book, "Our Country, Our People and Theirs," by M. E. Tracy.

The charts were taken down a month ago until a final decision by the board.⁵⁰⁶

Styret i Library of Hawaii behandlet saken i et møte den 9. november og den 10. hadde *The Honolulu Advertiser* en kort artikkel med følgende overskrift: "Nazi Display To Be Removed From Library."⁵⁰⁷ Artikkelen lyder:

Posters charting the contrasting forms of government in Nazi Germany and the United States will be replaced on the walls of the Library of Hawaii, the board of trustees decided

⁵⁰⁶ En gjengivelse av de to skjematisk fremstillingene slik man finner den tyske styreformen gjengitt på s. 99 og den amerikanske på s. 103 finns på s. 103 i M. E. Tracys bok *Our country, our people, and theirs*, New York 1938.

⁵⁰⁷ Det synes som om overskriften står stikk i strid med innholdet av artikkelen. Forholdet må oppfattes som om overskriften er en referanse til det saken frem til dette tidspunktet hadde handlet om, ikke en referanse til det artikkelen gjengir som styrets vedtak, som går inn for en oversikt over flere enn bare to lands styreformer.

Styrets vedtak kan oppfattes som et kompromiss mellom de stridende parter.

at a meeting yesterday. The display was removed several weeks ago following a protest by Alf T. Hurum, artist, and his wife, that the charts were "unfriendly propaganda."

Board members recommended the display of charts showing Russian, Italian, Japanese and other forms of government as well as the German, along with the American system.

The Inter-Professional association, who protested the removal, will be notified of the action taken by trustees.

Mot krigsutbruddet i 1941

Etter dette er det frem til krigsutbruddet i 1941 sparsomt med opplysninger om Hurum. Det vi vet, er at han deltok på flere utstillinger. På den årlige utstillingen i Honolulu Academy of Arts fra 4. mars til 2. april 1939 (se utstilling nr. 9) hadde Hurum imidlertid bare ett bilde – "Boki and Liliha" (R2).⁵⁰⁸

Magasinet *Paradise of the Pacific*, som i desember-nummeret i 1938 hadde publisert Hurums bilde "The Pig God Trail" (R1), publiserte et annet av Hurums bilder i desember-nummeret 1939 – "Dance of the Hawaiian Women of 1816" (R3). Sammen med bildet brakte magasinet en liten artikkel som Hurum hadde skrevet om bakgrunnen:

The painting shown here is a free rendering of an old print from 1816, when a Russian expedition visited Hawaii. In those days, there were no photographers, but there were artists and designers, who depicted native life. Their drawings of Hawaiian scenes tell us more than mere words could do.

Concerning the picture of the dancing women, an expert on old Hawaiian lore said that the ring around the forehead, from ear to ear, was part of the hair bleached with ashes. But it was not known what the ribbons around the neck and the arms were made from. Neither did anyone know what sort of material was used for the coquettish little ring on top of the head.

På utstillingen som Association of Honolulu Artists arrangerte i mars 1940 var Hurum representert med bildet "Portrait of miss Barbara" (UD25; se utstilling nr. 10).⁵⁰⁹ Samme måned – i to uker fra den 18. mars – hadde

⁵⁰⁸ Nr. 24 i utstillingskatalogen.

⁵⁰⁹ Nr. 52 i utstillingskatalogen. Katalogen viser at foruten Hurum deltok 78 malere og 19 skulptører med til

Hurum en egen utstilling i Gump's Galleries i Waikiki, Honolulu (se utstilling nr. 11).⁵¹⁰ Og i desemberutgaven av *Paradise of the Pacific* gjengis enda et av hans bilder – denne gang et med tittelen ”Ta-Ta Bahi-Bah” (R4).

I 1941 deltok Hurum på to utstillinger. Den første var den årlige utstillingen arrangert av Association of Honolulu Artists – fra 4. til 16. mars (se utstilling nr. 12). Her var han representert med to bilder: ”Orchids in Chinese Bowl” (T10) og ”Jane” (T9).⁵¹¹ På ”Third non-jury show of paintings and sculpture” som Association of Honolulu Artists holdt fra 4. til 16. november (se utstilling nr. 13), hadde han ett arbeide – ”Portrait of C. M. A.” (T11).⁵¹² I *The Honolulu Star-Bulletin* 8. november karakteriseres Hurums portrett som ”rather delicately painted,” men omtalen i *The Honolulu Advertiser* den 9. er mindre positiv: ”There are many pictures that are noteworthy as technical performances, but lack requisites of accomplished arts. These include ... ‘Portrait of C. M. A.’ by Alf Hurum.”

sammen 163 arbeider.

⁵¹⁰ Forhåndsomtale i *The Honolulu Star-Bulletin* for 16. mars 1940; det har ikke vært mulig å finne anmeldelser fra denne utstillingen. Av forhåndsomtalen i *The Honolulu Star-Bulletin* fremgår det at han planla å stille ut ”Boki and Liliha” (R2).

⁵¹¹ Nr. 42 og 43 i utstillingskatalogen. Katalogen viser at foruten Hurum deltok 59 malere og 12 skulptører med tilsammen 108 arbeider. Det har ikke vært mulig å finne anmeldelser fra denne utstillingen.

⁵¹² Nr. 36 i utstillingskatalogen. Foruten Hurum deltok 89 malere og fem skulptører med tilsammen 95 arbeider.

1941–1943: Et vemmelig mellomspill

Arrestasjon og internering

Med USA's inntreden i 2. verdenskrig ble situasjonen dramatisk endret for Alf Hurum og hans kone. Allerede dagen etter Japans angrep på Pearl Harbor 7. desember 1941 begynte amerikanske myndigheter å internere personer som de anså for å ha tvilsom lojalitet. Først og fremst var det personer av japansk herkomst som ble arrestert – men langt fra bare de med japansk avstamning. I en artikkel med tittelen "Forgotten Internees" skrevet av Susan Morrison og Peter Knerr i magasinet *Honolulu* for november 1990 kan man lese om hvordan situasjonen var ved krigsutbruddet og de rundt to årene som interneringen varte for fire ikke-japanske familier. Artikkelen forteller om Herb Walther, en tysker som hadde kommet til Honolulu i 1932, Joe Pacific, en italiener med en tysk-født kone som først hadde slått seg ned i New York og deretter reist til Hawaii, Otto Orenstein og Alfred Preis fra Østerrike og italieneren Mario Valdastrì – alle ble arrestert mandag 8. desember. Og alle som ble arrestert den 8. desember, var ifølge Morrison og Knerr blitt kartlagt gjennom flere år.

Arrestordren på Hurum er også datert 8. desember 1941.⁵¹³ Om hendelsene i forbindelse med krigsutbruddet skriver Susan Morrison og Peter Knerr blant annet:

⁵¹³ Arrestordren oppbevares i National Archives and Records Administration Archives II User Services Branch (NWDTC) 8601 Adelphi Road College Park, MD 20740-6001, USA, kat. nr. IHS-HN – 244 – CI.

Bekreftelsesdokumentet for effektueringen av arrestasjonen er først skrevet med maskin og oppgitt til 18. desember; dateringen er deretter rettet med håndskrift til enten 15. eller 25. desember. Tatt i betraktning at forhøret med Hurum begynte 26. desember kl. 10:20 kan det være at dokumentet som heter "Officer's return" handler om overlevering av Hurum til forhørskollegiet dagen før forhøret begynte den 26. desember og at den håndskrevne dateringen "25th day of December 1941" i og for seg er korrekt. Men dette kan ikke avgjøres med sikkerhet. Med tanke på de alvorlige anklagene som FBI fremsatte i forhøret mot Hurum, er det all grunn til å tro at han ble arrestert den 8. desember, dateringen av arrestordren. Arrestordren på fru Hurum er datert 12. februar 1942 og dokumentet "Officer's return" viser at den ble effektuert samme dag – "12 day of February 1942."

With the attack on Pearl Harbor, FBI and military intelligence units had immediately gone into action rounding up people in Hawaii who might be suspected of disloyalty to the United States. Because of the possibility of war, the agencies had been compiling notes and lists for several years. They had an "A" list of those considered "dangerous to the internal security of the U.S.", and a "B" list of those of "doubtful loyalty" to be kept under surveillance. By the end of the day on Dec. 8, 482 people were in custody on O'ahu: 370 of Japanese descent, 98 of German descent, and 14 of Italian descent.⁵¹⁴

Det er ikke kjent om Hurum befant seg på A- eller B-listen. Men uttrykket "dangerous" – "he is not dangerous" – brukes i forbindelse med Hurum i et brev fra "Office of internal security", et brev datert 19. september 1944, hvilket kan tyde på at Hurum har vært på A-listen.⁵¹⁵ Arrestordren på Hurum oppgir grunnen for arrestasjonen som "suspicion of being an alien enemy of the United States." Den konklusjon man kan trekke av forhørsprotokollen er at de amerikanske myndighetene har hatt sterk mistanke til at Hurum kan ha vært spion – man er f. eks. opptatt av at han hadde et fotoapparat, om hans malerier med motiver fra Hawaii ble sendt til Japan eller Tyskland og om hvilke kontakter han eventuelt hadde med disse to landene. Han får også spørsmål om han hadde vært i Pearl Harbor og hva han foretok seg 6. og 7. desember 1941. Han blir naturligvis også grundig forhørt om sine eventuelle nazistiske og japanske sympatier – det var jo i denne situasjonen svært mistenkelig at en europeer var opptatt av japansk malerkunst og japansk kunstmalerteknikk.

⁵¹⁴ Morrison, Susan & Peter Knerr: "Forgotten Internees" i *Honolulu*, november 1990, s. 106f. Artikkelen gjør også nærmere rede for den bakgrunnen disse menneskene hadde. Som forklaring på arrestasjonene gir forfatterne en kombinasjon av elementer fra deres bakgrunn kombinert med myndighetenes mistenksomhet og en generell krigshysteri – "such suspicion was common. War hysteria ran high" (s. 108).

⁵¹⁵ I brevet kan man blant annet lese at "we do not believe that he is dangerous to the internal security of the United States now or he would not have been paroled from internment." Brevet oppbevares i National Archives and Records Administration Archives II User Services Branch (NWDTC) 8601 Adelphi Road College Park, MD 20740-6001, USA.

Det første forhøret med Hurum fant sted 26. desember kl. 10.20. Medlemmene av forhørskommisjonen, som består av både militært og sivilt personell, er som følger:

Lieutenant Colonel Edward K. Masee, U. S. Army, Retired,
President.

Mr. Frank Thompson, Jr.

Mr. Joseph J. Kelley

1st Lt. Robert I. Freund, CAC., Executive & Recorder

Forhøret begynner med vanlige prosedyrer slik man finner dem i saker som dette – edsavleggelse, opplysning om navn osv.⁵¹⁶ Hurum blir deretter kalt som vitne i sin egen sak og blir gjort oppmerksom på sine rettigheter – som at han hadde rett til å unnlate å svare på spørsmål, skaffe seg advokat osv. Om seg selv oppgir han følgende: ”Alf T. Hurum. My adress is 2755 Rooke Avenue. I am an artist.” På spørsmål om han er amerikansk borger, svarer Hurum at han er norsk statsborger. Når han spør om å få telefonere til den norske konsulen for å fortelle at han er blitt arrestert, får han til svar at det må en annen gjøre på hans vegne. Han nevner to personer som han kunne tenke seg kunne føre hans sak, blant annet den norske konsul. Men ettersom konsulen ikke hadde rett til å føre saker, kunne han ikke benyttes. På spørsmål om Hurum ønsker å føre vitner svarer han at han vil det, men det dreier seg ikke om vitner om spesielle forhold, men om vitner som kan uttale seg om hans karakter og livsførsel. Han sier han har en liste over vitner han vil føre. Deretter blir behandlingen av saken utsatt til dagen etter, den 27. desember.

⁵¹⁶ Det som ligger til grunn for fremstillingen av forhørene med Hurum samt et vitne er forhørsprotokollene som er stilt til rådighet i kopi for forfatteren. De oppbevares sammen med arrestordren, se fotnote 513.

FBI-agenten George E. Allens vitnemål

Alle forhandlingene i saken foregår med Hurum til stede, bortsett fra i ett tilfelle: han får ikke være til stede når FBI-agenten gjør rede for anklagene mot ham. Agentens navn var George E. Allen og får blant annet spørsmål om han har tatt med ”the official records of your department in the case of Alfred T. Hurum,” hvilket han svarer bekreftende på. Han blir så bedt om å gi et sammendrag av detaljene i anklagen mot Hurum. Nedenfor følger det FBI-agenten brakte frem – man legger merke til at fru Hurum også bringes inn i bildet i anklagene mot Hurum. Innledningen viser at anklagene var svært sterke – Hurum anses å tilhøre en femte-kolonne. Ifølge FBI propagerer Hurum sterkt for nazistiske holdninger og meninger:

Alfred T. Hurum is strongly pro-Nazi, and makes no bones about it. They can be classed as fifth columnists and are definately promoting Nazi propaganda. Hurum’s home has been used as a meeting place for Nazi sympathizers and meetings are held there almost every Sunday evening. A friend of Mrs. Hurum’s remarked that she had spent a great deal of her life abroad, mostly in Germany. When she came home, about 7 years ago, she was referring to Hitler and Germany, and her circle of girlhood friends became radically smaller, due to her ranting and today she has very few friends. Due to the invasion of Norway by Germans, Mr. Hurum expressed the fear that he would lose his property in Norway. However, during the two months preceeding 1940, Mrs. Hurum stated that they had been informed that they were in no danger of losing any of their Norwegian investments, that they had received some assurance from the German government.⁵¹⁷ November, 1939, Alf Hurum stated he was suffering from a lack of his accustomed journals from Germany. He is a regular subscriber to these manifestos that [sic!] Hitler, Goering and Streicher, and he misses them since September 1st, 1939. Alf Hurum and his wife, are described as super-Nazi, Alf having been an orchestral conductor from Norway, and he spent many years in Germany, where he married his wife, an American citizen.⁵¹⁸ It is said that the Hurums are so violently in praise of Hitler, that many local persons deeply

⁵¹⁷ Det er intet i det tilgjengelige kildematerialet som viser at Hurum i løpet av de to siste månedene av 1939 skulle ha fått forsikringer fra den tyske regjeringen om at hans tilganger i Norge ikke ville bli konfiskert i det tilfelle at Tyskland skulle angripe Norge.

⁵¹⁸ Det synes å fremgå av dette at Hurum i egenskap av norsk orkesterdirigent tilbragte mange år i Tyskland og som sådan møtte sin amerikanske kone. Som det fremgår andre steder i denne monografien er dette en feil fremstilling. Det bør bemerkes at FBI-agentens fremstilling på et så viktig punkt som Hurums forhold til Tyskland mildt sagt er svært unøyaktig.

resent their onesided attitude on old world politics, and consider them crack-pots on this subject. At a cocktail party, Mr. and Mrs. Hurum made definitely pro-Hitler remarks, and in conversation have attempted to justify Hitler's moves and activities up to that time.

På spørsmål om når det nevnte cocktail-partyet fant sted, opplyste agenten om det samtidig som han ga ytterligere opplysninger om Alf og Leslie Hurums holdninger – uten noen forklaring mest om Leslies:

During the spring of 1939. Alfred Hurum is quite pro-Nazi, and his wife shares these beliefs. Both husband and wife have received mail from Germany, and are well pleased with the results set about by the new German regime. When asked why they stayed in the United States, they admitted they can make more money and have better investments here. Mr. and Mrs. Hurum are described as pro-Japanese, anti-Chinese, and anti-Russian. Mrs. Hurum contributed six books to the public library, all of which are described as pro-Nazi propaganda. One book being, entitled, "Germany and Russia" and was written by Goering, and another, "Industrial Germany," by Levy. In requesting the library to accept these books, Mrs. Hurum stated that the library should have both sides of the question.⁵¹⁹ She stated that the German government was very fine, and words to the effect, "Might always makes Right", and so forth. Mr. Hurum was said to be of the same line of thought. During an argument with an individual in Honolulu, Mrs. Hurum made the remark, "I will have you a Nazi yet." Mrs. Hurum in speaking of newspaper critics, who referred to she and her husband as pro-Nazi, found the occasion at a protest to the library for displaying charts tracing the American government, with the German government, stated, "I never advocated the Nazi form of government for the United States, but I do think it fits the situation in Europe." In a conversation overheard from the Hurums, "It seems quite evident that they are extremely pro-Nazi."

October 12, 1941, they seemed very much excited about the possibility of Germany taking over Russia. Mrs. Hurum expressed great hatred for the Russians. From conversations with Mrs. Hurum it has been observed that she is definitely in sympathy with the Nazis and she has made the remark that all Europe should be under Hitler's rule. They uphold Germany and all the things they are doing in Germany. Mrs. Hurum speaks about Hitler as a wonderful man, and both Alfred Hurum and Mrs. Hurum have indicated a very strong liking for Japan. They subscribed to Japanese newspapers. Mrs. Hurum is a subscriber. Mrs. Hurum has been described as being very anti-Semitic, and has often expressed her hatred of Jews. Alfred T. Hurum is a citizen of Norway.

⁵¹⁹ Det er samme synspunkt som fru Hurum ga uttrykk for i forbindelse med biblioteksaken i 1938.

Deretter får agenten spørsmål om når de ble gift og om fru Hurums bakgrunn. Agenten opplyste at Hurums ble gift 13. juni 1908. Om fru Hurums familiebakgrunn forteller FBI-agenten at "the only information that I have is that Mrs. Hurum belongs to the local Judds and Whites and Wilders, most of missionary stock." Om Hurum sier han videre at han er født 21. september 1882 i Oslo og har bodd i

Germany, Italy, France and Japan and used to be regarded as extremely radical; an exceedingly radical individual. On one occasion when a visiting professor was scheduled to lecture on the German seizure of Austria, this party called on the phone—the party was called on the phone by Mrs. Hurum and warned not to make the talk. In connection with the incident, the Hurums incident with the library, it occurred when they became incensed at the charts displayed at the public library, displaying the dis-similarity between the American Democratic government and German Nazism, and they demanded that the display be removed, and in the argument ensuing over this, Mr. Hurum stated that the type of government in Germany was favored of Hawaii's most important people, and was a great improvement over this Roosevelt mess. I Think that is all.

Selv om det i det følgende forhøret kan se ut som om spørsmålene om spionasje rent konkret ikke vies stor oppmerksomhet, er den delen av undersøkelsen naturligvis den mest alvorlige. Det finurlige i hele saken er at Hurum egentlig ikke får vite hva han *anklages* for, han *utspørres* og føres rent teknisk som vitne. På grunnlag av spørsmålene må han – eller kan han – selv trekke slutninger om hva han anklages for.

Hurum en nazist og tilhenger av Japan?

Etter at FBI-agenten var ferdig og hadde forlatt forhørsrommet, ble Hurum fremstilt på nytt og forhøret begynte. I innledningen av denne delen av forhøret kommer Hurum med sin klareste tilbakevisning av beskyldningene om at han er nazist og tilhenger av Japan. Innledningsvis ble han blant annet fortalt av forhørslederen (Q) at "we have been informed that although a Norwegian citizen, that your leanings are decidedly pro-Nazi". Hurum (A) svarer: "Yes, I will explain that:"

Q An anti-American?

A Oh, no, never, no. I will explain that.

...

Q (By Board): That you are concerning yourself with Nazism, and surrounding yourself by people of the Nazi stock, entertaining them, and have made many subversive statements in favor of Hitler and against the United States. Also that you are pro-Japanese, subscribing to many, among other things Japanese papers, and contact the Japanese, and that you receive a great deal of mail from Germany.

A No.

Q And formerly, before they were stopped, before they were stopped from coming here, you subscribed and received Nazi papers?

A May I explain the first part of this, and later answer?

Q Yes ...

A Concerning, long after the first World war, Norway was menaced very much by strong Communist movements, which are certainly feared and disliked, because it was a great danger, I thought, for private property rights, and I was very much opposed to it. When I saw that the Nazi government in Germany had on its program to try to destroy communism in Central Europe, I was very much for it, but that is the only reason and the only thing that I approve of in the Nazi government at this time. The wars on defenseless smaller nations, and the war on Norway, my country, I am violently opposed to it, and the only reason I have ever had for approving anything that the Nazi government has done is that it was anti-Communist, which I thought would have a good influence on Communism in Norway, which was spreading all the time, but to think that I can be pro-German, when attacked, my country, and brought to misery, to the country, and half of my income is gone out, which came from Norway, and now that is gone, I don't know, I don't know if the Germans have taken it or not; I don't know, but it does not come any more, so I personally have been terribly menaced by this war in Norway, and my family in Norway have suffered, how possibly could I be pro-German. As I say, the anti-Communist movement in Germany, I approved of, but nothing else. And that I should be pro-Japanese, it is not right. I am a specialist in Oriental art, Chinese and Japanese, has received both my covers and silks in Japan and China for my utilization as an artist, but to call me pro-Japanese, I am absolutely 100% for the white man, and not for the yellow man.

That Japanese newspaper I think my wife is interested in the difference in the communications or news and special correspondence in the Nippu Jiji which has different news from the local newspapers.⁵²⁰ That is the reason we took the Nippu Jiji, the Japanese newspaper, and we took the New York Times and Time, and we took about 6 or 8

⁵²⁰ Avisen 'Nippu Jiji' fikk senere navnet 'Hawaii Times' og var en japansk-engelskspråklig avis i Honolulu. Avisen ble en informasjonsmessig hovedkilde for japansk-amerikanere på Hawaii før 2. Verdenskrig. Avisen fortsatte som en viktig informasjonskilde både under og etter krigsårene. Avisen gikk inn i 1985.

magazines every week and the New York Times, The San Francisco Chronicle and a whole lot of others. That I receive mail from Germany, is absolutely incorrect. I have not received any mail from Germany, nor letters, nor anything what-so-ever from Germany. That is absolutely incorrect, that statement. I have nothing what-so-ever to do with Germany ...

Hurum forteller deretter at han hadde sitt hjem i Paris 2–3 år før han reiste til Honolulu. Han reiste gjennom Tyskland fra Paris til Hamburg, tok en norsk dampbåt gjennom Suez-kanalen, gjennom India til Japan ”to come here and the reason I came here is because my wife is a member of the Judd family ... and she has a mother here, and all the rest of the family here, and that is why I came here. I did not come because I wanted to live here but liked it very well. It is a good place for artists to work here, but I understood all the time and I intended to go back to Norway and I did not intend to stay here the rest of my life.” På spørsmål om han har sent post til Tyskland, svarer han like benektende.

Kontakten med Norge

Hurum fikk også spørsmål om han hadde fått ”assurances from Germany that they would be more indulgent to you than the Norwegian Government” når det gjaldt det de eide i Norge. Dette stiller Hurum seg helt uforstående til. Han har bare fått et par brev fra Norge, et fra sin søster og et fra sin svoger den siste tiden, men ”I have not had anything to do with any Germans either in Norway nor in Germany.” På spørsmål om han har kommet med pro-nazi-uttalelser i Honolulu-området, svarer Hurum at det har han kun gjort i tilknytning til kommunist-spørsmålet.

Han ble også spurt om det var lenge siden han hadde mottatt penger fra Norge. Svaret var at det ikke hadde kommet penger fra Norge etter at krigen var brutt ut mellom Norge og Tyskland. Siste gang han hadde fått penger fra Norge var 3–4 uker før krigsutbruddet i Norge. På spørsmål om

han hadde fått brev fra Norge, forteller Hurum at han hadde fått brev fra sine slektninger, sine søstre og sin svoger.

Spørsmål om omgang med nazi-sympatisører i Honolulu

Hurum benekter at han har hatt omgang med nazi-sympatisører i Honolulu. Heller ikke kunne han huske at han hadde hatt noen slags sammenkomster som kunne kalles for propagandamøter – ”Sunday evening parties.” Det hendte at noen venner kunne komme innom på lørdagskvelder, ”not especially on Sunday nights.” På spørsmål om han kunne gjøre rede for ”the affair at the library,” så gjør han det på bakgrunn av hva han husker om saken som han kaller ”a tempest in a teapot.” Bortsett fra enkelte detaljer, er hans fremstilling korrekt så langt det har vært mulig å bringe på det rene (se ovenfor).

Deretter kommer spørsmålet opp om han har sagt at ”Hitler was preferable or that his regime was preferable to the regime in America?” Dette tilbakeviser han kraftig, det samme gjør han da han blir spurt om han har kommet med en slik uttalelse ”in reference to the President.” ”No, and neither have I ever done anything anti-American.” Han regner opp det han mener har vært særlig viktig i den forbindelse – arbeidet med Honolulu Symphony Orchestra i 1924–25, hans virke som president i Honolulu Society of Artists og arbeidet med de mange utstillingene i ”Academy of Arts” i den forbindelse; likeledes trekker han frem arbeidet på Punahou School of Music. ”I consider myself as having been very useful and a good citizen of Honolulu.”

Han fikk også spørsmål om hvor lenge han hadde bodd i Tyskland. Hurum oppga tre år: ”I was educated at the Royal School of Music, in Germany, and spent three years. I spent three winters in Germany, and spent the summers home in Norway ...”. ”How long did you live in Japan?” ble han spurt. ”Three months, almost three months, and I came through there and came to China and saw Peiping, for one month. I was in

Japan and bought materials for my scrolls and the silks. I have special materials, different from what American artists use, such as oil. They have been imported from the Orient, that is why I went to Japan and studied art and saw the art in Japan ...”.

På spørsmål om hans kone omgav seg med folk som hadde nazi-sympatier svarte Hurum: ”No, she does not. She and I entertain the same people ... Julian MacBrane ... Nelson B. Lansing, who is a good friend of mine ... outside of those two people, we see very few people. And who my Nazi friend are, I must say I do not know.”

Hurum en antisemitt? Om hans finanser

Hurum fikk også spørsmål om han var antisemitt.

Q Are you anti-semitic?

A No, not a bit. Absolutely. I am strongly opposed to the treatment of the Jews in Germany. I am absolutely opposed to it.

Q How about your wife?

A No, absolutely, she has no prejudices against the Jews whatever ... The Jews have never done us anything ... In fact, my teachers, my educators, were mostly Jews in Berlin. My teachers in art and music were Jews and they were most nice and friendly to me. They helped me in every way, I had every reason to be for them and not against them.

Hans finansielle situasjon kom også opp. ”Did you come here to live because you could make more money here than over there?” Til dette svarer Hurum: ”No, I have not. I have been financially independant all my life. My father was a tobacco manufacturer and left me and my sisters so much money that I have never had to think of butter and bread. I have not very much but I always had enough. I did not come here for business purposes, but when we came out here, I thought it would be a good idea, and it was, to invest some of it here, and we built some apartment houses here, and invested some in stocks ...”.

Om Hurums forhold til flere konkrete personer, politiske diskusjonsmøter og til Japan

Deretter går forhørslederen inn på flere konkrete personer. Hurum får spørsmål om han kjenner Dr. Arthur Slaten, hvilket Hurum innrømmer at han gjør.⁵²¹ Det blir spørsmål om Slaten har vært på noe som kan kalles politiske diskusjonsmøter hos Hurum. ”Has he ever attended the so-called discussion group at your home on sundays?” Hurums svar blir oppfattet som en slags innrømmelse av at søndagsmøter har forekommet: ”Perhaps there has been, Sundays, sometimes.” Et annet navn som kommer opp er Paul Basler, og Hurum innrømmer at med ham kan han ha diskutert noe politikk – ”that maybe”.

Etter dette følger en replikkveksling som tar opp spørsmålet om Dr. Slaten eller Hurum har sendt malerier til Japan. Dette skulle kunne indikere at Hurum – som nevnt malte han med en japansk teknikk – kunne ha vært spion for japanerne:

Q Do you recall this, Doctor Slaten sending paintings to Japan?

A No, Doctor Slaten sending paintings?

Q That’s right.

A No.

Q Did you ever send any paintings to Japan?

A No, never.

Q Never did?

A No. Doctor Slaten has no paintings to send to Japan.

Q Besides Basler and Slaten who else attends these so called discussion groups at your house?

A I would not call it a discussion group.

Q Just answer the question. Who else attends?

A No one else attends but my friends; Julian MacBrane.

Q That is all?

A That is all.

⁵²¹ Se delkapitlet ”De første utstillingene” under 1934–1941.

Det gir et litt uheldig inntrykk når Hurum motsier seg selv, som f. eks. like etter det foregående:

Q You mentioned before that you were against Communism. There is the reason for your Nazi sympathies, is that right?

A Yes, my sole reason.

Q Did you discuss that at this discussion group?

A Oh, yes, we did talk about it.

Q Then you do discuss politics? Don't you?

A Yes, – well.

Q And you denied that before, didn't you?

A No. Did I? I don't know.

Q Have you got a good memory?

A Yes, yes.

Q Do you realize that you deny one thing and then you admit another?

A No. Well, if you call Communism politics, then certainly.

På spørsmål om han fikk tidsskrifter fra Japan svarer Hurum at det gjorde han ikke, derimot kjøpte han japanske kunstmagasiner. ”We buy Japanese art magazines, but only for the pictures, some paintings, that I was interested in, with the colored print; for the artistic part of it.”

Forhørslederen gjør også et forsøk på å knytte Hurum til den japanske konsulen, men lykkes dårlig med å få til en nærmere forbindelse:

Q You know the Japanese consul, is that right?

A No, I do not.

Q Did you ever hear of him?

A Oh, yes.

Q Then you do know him?

A Well, everybody mentions the Japanese consul. No, I don't know anything about him. I have never seen him and I don't know him and know nothing about him, except that I have read about the Japanese consul in the newspapers, once in a while.

Det synes som Hurum ble litt for sent oppmerksom på at forhørslederen trolig la ut en felle da han spurte om Hurum hadde radio.

Q Do you have a radio at home?

A Yes.

Q Did you ever listen to Japanese broadcasts from Tokyo?

A No, no, never. I tried to get it but I never did succeed.

Q Why did you try to get it?

A As far as I understand, the middle of the night, because I like to hear the music. My radio is not strong enough. I can get a couple of West Coast stations.

Q Why did you try to get Japan?

A Well, I don't think I ever did, because it was in the middle of the night, about 3 or 4 o'clock in the morning.

Q You made a statement, however, that you had tried to get Japan, now why did you try to get Japan?

A That was a wrong statement of mine. I will have to recall it, because I never tried to get Japan, I never did, but I don't think I could get Japan on my radio, so I have to recall that. I don't mean to say that.

På spørsmål om han har lyttet på tysk radio, er Hurums svar at hans radio er altfor svak til at det skulle kunne lykkes. Når han får spørsmål om han kjenner noen som er i hæren eller i marinen på Ohau svarer han at han "a few years ago knew a naval lieutenant and his wife." Han blir også spurt om han er i besittelse av et kamera, noe han svarer bekreftende på og at han har tatt bilder med kameraet. Han må naturligvis også innrømme at han har malt på Hawaii – "I drew pictures over at Waimea, at Maunakea mountain, Maunakea landscape." Han ble også spurt om han hadde sendt noen bilder til Tyskland eller til Norge. "No, they are all here," var hans svar. Når det gjaldt fotografiene, var man opptatt av om Hurum hadde hatt kontroll på bildene: "You did not let it get out of your hands?" "No, I guess not," var svaret. På spørsmål om han noen gang viste bildene for noen i "diskusjonsgruppen", svarte Hurum: "Well, when I take some colored pictures, kodachrome pictures, which I show, yes. I have a screen which I show it on." Forhørslederen konstaterer: "So you have a little get-together on these pictures, don't you?" Hurum svarer: "They are mostly flower and close-ups, and not everlandscapes; flowers mostly."

6. og 7. desember 1941: angrepet på Pearl Harbor

Deretter måtte Hurum i detalj gjøre rede for hva han gjorde dagen før og selve angrepsdagen på Pearl Harbor 6. og 7. desember.

- Q What did you do on Saturday, December 6th, the day before the raid?
A I think I was home.
Q Don't you know? You said you had a good memory?
A Yes. Yes, I remember now. I drove my wife down to Chun Hoons and the Piggly-Wiggly where she bought the food and provisions.
Q Did you stop off and visit anybody along the route?
A No.
Q After the purchases were made, what did you do?
A Drove home.
Q You stayed for the rest of the day?
A I stayed home the rest of the day.
Q What did you do Sunday morning?
A Sunday, morning, about 8:30, I heard the shooting, and I did not think anything of it. I went down to a shop in my neighborhood to buy cigarettes and some canned milk, and that shop is about five minutes from my home, and I drove right back again. When I was down there, a woman came up in the house and said that the Japanese were attacking Pearl Harbor.
Q What did you do?
A I reached home and called and told my wife and she would not believe it.
Q What else?
A We put on the radio and received news.
Q Did you stay home the rest of the day?
A Yes, all day.
Q You did see anybody?
A Doctor and Mrs. Slaten came up because they live at the Peninsula and Mrs. Slaten came in weeping, with excitement, and said they are burning our ships and bombing our ships, and she was hysterical, and they asked if they could stay at our house because they have their house at the peninsula, which was near Pearl Harbor, remained there with us over night.

På spørsmål om Hurum noen gang hadde vært i Pearl Harbor svarte han at han hadde vært der én gang, i 1935. På spørsmål om han hadde tegnet eller tatt fotografier av Pearl Harbor svarer han benektende. Forhørslederen går noe nærmere inn på Hurums reaksjon på angrepet på Pearl Harbor:

- Q Going back to the day of the raid, what was your reaction to the raid?

- A I was horrified. I was shocked and horrified. I never thought such a thing could ever happen here.
- Q What did you do?
- A We simply went out into the garden and looking around a shell came through the roof of my house and landed on a seat of a chair, a part of shrapnel, I think it was.
- Q You did not discuss anything with Doctor Slaten or Mrs. Slaten, did you?
- A No, we were just so excited about the whole thing we did not know what to say. We did not discuss anything.
- Q (By Board) Did you see it come through the roof of your house? You say it came through the roof of your house.
- A Yes, it came through the roof of my house and the ceiling of my living room, and came right on down to the cushion on the chair while it was still hot.
- Q Did it explode?
- A No, it was just a shell part.
- Q A fragment?
- A A fragment, yes.

Forhørslederen blir nærmest forbauset når Hurum ganske enkelt svarer ”yes” på spørsmålet om han snakker tysk. ”You do answer yes?” Hurum sier: ”Not so good any more, but I used to.” Deretter drøftes hvilket vitne Hurum skulle føre. Resultatet var at journalisten Julian MacBrayne, 423 Wyllie Street, en av Hurums gamle venner – en som ikke var internert – skulle inkalles som vitne og møte 30. desember.

Vitnet Julian MacBrayne

Julian MacBrayne, som oppgir at han er journalist, vitnet kl. 09.00 30. desember 1941 – under ed. Hurum ble lovet at han også kunne få stille vitnet spørsmål. Det første MacBrayne blir bedt om å klargjøre, var hvor ofte han hadde besøkt Hurum – ”will you state the frequency and the nature of those visits?” MacBrayne svarer: ”Well, I would say about weekly, for a period of two years. At my home and at his home; we were very close friends ... I met him many, many years ago.” Han bekrefter Hurums opplysning om at det ikke var mange mennesker samlet til disse sammenkomstene. På spørsmål om hva som var ”the general nature of the

discussions” er svaret: ”Well, I have a great deal in common with him. Mostly music and art, and things of that sort.”

Q Politics?

A Well, we have an interest in politics, but the Hurums have not, they have an European outlook, which is very refreshing, to me, because you do not find so many in Honolulu. Everything here is more or less provincial, and we find it rather refreshing to have friends that have a wider horizon.

Q During the past two years, that was all since the war, was the matter of the European set-up discussed?

A Oh, yes, very thoroughly, we all discussed it, because we have been there; I have been in Norway, and I have been all trough Scandinavia, and I have, in fact, I was in Norway at the time the Hurums were in Russia [1916–17], and I did not meet them then, but I have known the Hurum family, and they are rather a famous family, famous people in Norway, in musical and art circles. Yes, we discussed very freely about the set-up.

Q And what was the tenor of the discussion?

A ... My impression of Norway – I have a very good impression of it, because I spent nine months there, in the first war, and my impression of Norway is that they were a thoroughly pro-English country, until Communism commenced to creep in, and then the Norwegians were torn. Now, it is my information, and I think it is well-founded, that they were torn between the theory of Communism and later the majority of the Norwegians were afraid of Germany, but it was a question of the lesser of two evils, so due to the failure of England to get a foothold there, they are torn today, and I think the tendency is to favour England, if England can get a foothold, and it looks to me as if the choice is between Germany and Russia, and when I say Russia, I mean Trotskyism, I don't mean the so-called Bolshevism, of Stalin ...

Q And did the tenor include other things about Hitler and his regime?

A To some extent. I know the Hurums were very much afraid of Hitler, but they were more afraid of the Trotsky regime, which had gotten a foothold in Norway, and Trotsky even lived in Norway, as you will recall, that counter revolutionary movement is the thing that worried them more than anything else, and it developed later into the labor front, which is nothing but Trotskyism.

Q During these discussions is there any pro-Hitler statements?

A Well, I think one time the statement was made by somebody, I don't think it was the Hurums, I think it was Mrs. – I think that we discussed Hitlerism, at that time, was when Mrs. Slaten was present, and she made a pretty strong statement in favor of Hitler, but we disregarded it, because I don't consider that she is all there at times; she is a very highly excitable person.

Q Who is Mrs. Slaten?

A Dr. Slaten's wife. I am not a medical man, but I would say that she is not right, and when she gets on spells like that, on subjects like that, she hates Roosevelt, and she hates Churchill, and she hates practically everybody, but I don't think her influence is very deep, because I think people understand that, and I know that an examination would prove it. I know that she made a very bold statement, which was made when there were other persons there, and I think they reported it; in fact I know they did. She made a statement that Hitler was the greatest man in the world, and every American ought to get on his knees and thank God for Hitler, and of course that is going a little strong in America, or in any country for that matter.

Q Were there any indication of pro-Hitlerism on the part of Mr. Hurum?

A I don't think so, because he asked me: "Do you think Hitler will invade Norway?" And I said, "I do; I certainly do," and he expressed a great deal of fear, and I said, because my familiarity with Norway, "You will find the women of Norway, you will find the women, in Norway, very receptive and cooperative, and the men useless," or something like that, because the Norwegian men have got into a sort of groove. They have been so isolated from Europe they know the feeling. My feeling when I was there, that the women are much up and coming, and always like to meet strangers, and later I remember the he was troubled about that; he was really worried about that statement, and later there were some pictures in the New York Times showing the young women of Norway fraternizing with Germany, and it showed them and there were no men present, and I said, "That proves the statement I made." Hurum has lived in Germany and he studied music there, under great men, and his understanding of Germany is not the present Germany, but the old regime, of the Kaiser's time.

Q Well, were his statements such that would indicate the hatred of Hitler or a higher love of Norway?

A Oh, I don't think there is any question about his loyalty to his country. I know that, but I think he is afraid of Hitler, but not as much as he is afraid of the Russians. I can understand that, and I think that is true of all Norwegians, they are all greatly afraid of Russia.

...

Q Aside from that fear as to Norway, did he ever express his sentiments as to agreeing with Hitler?

A Oh, never did to me. We have ridiculed Hitler, and joked about Hitler, and also praised his successes as due to military science, and we discussed it in this way, that their attitude is, they consider it honorable to go to war, whereas we and others are fighting for peace ... We talked mostly of music, because that is the subject that has brought us together. I met him in 1925 here, the first time, when he was conducting the orchestra here, and then he went away, and he has traveled a great deal, and his wife, and I never saw him again until, I think it was about 1936, eventually, and then these past two years we have been rather close. That is, because we have had a lot to talk about and a lot of interesting subjects.

MacBrayne får også spørsmål om Hurums tilganger i Norge – ”the property has not been confiscated, but it is being taken care of.” Til det svarer MacBrayne at han har forstått det slik at Hurum har en advokat som tar seg av hans saker i Norge. MacBraynes forståelse var at ”if Hitler wants his property, he will take it.” Han får likevel følgende spørsmål: ”But has there been anything in these conversations to lead you to believe or have you heard any statements made that it did not make much difference how this thing would go; that Mr. Hurum’s property would still be protected?” Julian MacBrayne svarte: ”No, I don’t know who in the world could make a statement like that.” På spørsmål om årsaken til at Hurums tilganger i Norge ikke var blitt konfiskert og at årsaken til dette kunne skyldes hans eventuelle forbindelser i Tyskland, svarte MacBrayne: ”No, I don’t think any such statement could be made with any responsibility”.

Q Could it be possible that Mr. Hurum’s friendship with Dr. and Mrs. Slaten, who are known to be pro-Nazi, and anti-Roosevelt and British, could that make any reflection on Mr. Hurum?

A I think the fact they were associated with him, the same as they come to our house, and we asked them not to come, to be frank with you, I know they have been asked not to go to the Hurum’s; I know that, and I think Mrs. Hurum has repeatedly asked them not to come. Of course he was a Communist, at one time, when he came out here from Chicago ... He is an atheist, and that is all he has got in common with Communism ... I think the woman is nuts, and I think it would be fair and just to call her crazy. Personally, I would not want to report her on anything.

Hurum stiller Julian MacBrayne spørsmål om han noen gang ”said anything that could indicate that I was pro-Japanese?”. MacBrayne svarte benektende på det – ”the only contact that you have indicated with the Japanese, is the fact that you wanted to learn a certain technique in Japanese art ...”.

Forhørskommisjonen tok på nytt opp spørsmålet om hva Hurum gjorde 7. desember:

Q (By recorder) Do you know what Hurum did on December 7th? That is, the time of the raid?

A I think the last time I saw Alf was on the evening, I may be wrong. No, the afternoon he came to my house with some papers, magazines. He drove in, and we exchanged magazines, and I have certain magazines which he does not have, and he takes the New York Times, which I do not take, and we generally exchange ...

Q (By Internee) Would you say that I had any sympathy for the Japanese war party?

A I should say not, most decidedly not.

Q (By Board) Did you ever hear him criticize the present government of the United States?

A Well, I have heard him criticize it in the same sense I have criticized it on certain points.

Q Have you criticized it too?

A On certain points. For instance, –

Q (By recorder) I would like to make a suggestion. Let's cut this down as much as we possibly can.

MacBrayne får enkelte andre spørsmål også, men hans svar er til Hurums fordel. Hurum spør ham om han noen gang har gitt inntrykk av å være anti-amerikansk. "No, you said that you liked the Americans, and liked America, but you were regarded as a foreigner, and yet you liked the Americans ...," var MacBraynes svar.

Etter at vitneavhøret med Julian MacBrayne var ferdig, ba Hurum om å få komme med en ærklæring:

I would like to make a statement that the accusation that I should lodge political parties, have large parties at my home, shows how characteristically unreliable the reports from the public can be. I think it is shown that I have not. I have not had large political parties, and it includes myself and my wife, six people at the most. And I hope that from the proof of Mr. MacBrayne, it is understood that I am not anti-American, and not pro-Japanese. I don't have any further statements to make.

Kommisjonens konklusjon

Til tross for både sin egen edfestede forklaring og Julian MacBraynes edfestede forklaring kom kommisjonen til følgende resultat:

FINDINGS:

The Board, having carefully considered the evidence before it, finds:

1. Citizenship: That he is a citizen of Norway, a country now dominated by the German Government.
2. Loyalty: That he is not loyal to the United States Government.
3. Activities: From the evidence contained in the statement of the Bureau of Investigation, the Board finds that his activities are principally statements made by him, the kind of associates with whom he has surrounded himself. That he is pro-Nazi in his sympathies.

RECOMMENDATIONS:

In view of the above findings, the Board recommends: That he remain in detention at least for the time being. The Board adjourned at 10:00 a. m., on 30

December 1941.

In the foregoing case of ALFRED T. HURUM, the recommendation of the Board are approved, and, it appearing necessary, it is ordered that ALFRED T. HURUM be interned.

By command of Lieutenant General EMMONS: THOMAS H. GREEN,
Colonel, J. A. G. D., Executive.

Forhøret med Leslie Hurum. FBI-agent John Harold Huges

Arrestordren på fru Hurum er utferdiget noen dager senere enn arrestordren på Hurum. Den er datert 12. februar 1942 ”on suspicion of being a person inimical to the interest of the United States Government”.⁵²² Forhøret begynte 17. mars 1942 og har følgende medlemmer som består både av militært og sivilt personell:

Mr. Mark N. Sylva, President.

Mr. David Y. K. Akana

⁵²² Arrestordre og forhørsprotokoll oppbevares i National Archives and Records Administration Archives II User Services Branch (NWDTC) 8601 Adelphi Road College Park, MD 20740-6001, USA, kat. nr. ISH-HUS – 270 – CI.

Mr. Mark A. Robinson

First Lieutenant Blaine E. Anderson (0-381281), 145th, F. A.

Executive and Recorder.

Som med Hurum var det en spesialagent fra FBI, John Harold Huges, som var første vitne. Han ble oppfordret til å gi et kort sammendrag av hva justisdepartementet hadde kommet fram til. Sammendraget er ikke kort. Det er endog lengre og mer detaljert enn sammendraget fra forhøret med Hurum. Agenten (A) forteller at fru Hurum

... lives at 2755 Rooke Avenue, Honolulu. Mrs. Hurum was born October 15th, 1884, in Honolulu. She was naturalized as an American citizen on February 27, 1926, following her marriage to an alian. In June, 1938, Mrs. Hurum is reported as calling Dr. Wilhelm Krauss, a visiting Swedish ethnologist, who was sheduled to deliver a public lecture on Germany's seizure of Austria and warning him not to make this talk. In October, 1938, Mrs. Hurum and her husband were subjected to considerable local newspaper publicity as as a result of an incident in which they evinced strong Nazi sentiments. They had become incensed at a chart display at the public library pertaining to the dis-similarity between the American democratic government and the German form of government and demanded that the display be removed. Mr. and Mrs. Hurum are both stated to be out-spokenly pro-Nazi and to use their residence as a meeting place for German sympathizers and are also reported to be well pleased with the reported German successes and are also stated to be pro-Japanese, anti-British and anti-Chinese.

Alfred Hurum has never made application for citizenship papers and Leslie, his wife, who lost her citizenship through marriage to Alfred, has since become re-naturalized.

...

Mrs. Hurum contributed six books of a pro-Nazi nature to the Territorial library insisting that persons should have both sides of the question, in the Fall of 1938.

...

In March, 1941, during a party given at the residence of subject he made statements indicating that they were strongly pro-Nazi and made no bones about it, and during the previous Sunday evening they held a session attended by Julian MacBrayne and his wife, a Finnish Count, and several young people. This Finnish Count supposed worked among Naval reservists and other young groups. He is a subject in the files of our office. This party classified Mr. and Mrs. Hurum as fifth columnists and as definitely promoting pro-Nazi propaganda.

Information was received from a relative of Mrs. Hurum, stating that she spent a great deal of her life abroad, mostly in Germany. She came home about seven years ago, raving about Hitler, Germany and so forth. Her circle of girlhood friends became rapidly smaller due to her rantings and today she has very few left ... On March 24, 1940, an informant reported that Mr. and Mrs. Hurum have been entertained several times during the past week in circles more than friendly to Nazism. Among those in attendance were Carl and Elsa Basler, a noteworthy doctor, Arthur Slaten. Informant stated that Mrs. Slaten and Mrs. Hurum are women eager to do most of the talking both for themselves and for their husbands ... During the invasion of Norway by the Germans, Mrs. Hurum expressed fear that she and her husband would lose their property in Norway. During the past two months, this was in December, 1940, it was stated that Mrs. Hurum had visited informant, stating that they were in no danger of losing any of their Norway investments. By reason of this statement informant believes that the Hurums have some connections with the German Government, otherwise they would not have been given this assurance.

...

Mrs. Hurum is said to be both pro-German and pro-Japanese, anti-Chinese and anti-Russian. She related in the Fall of 1938 that both sides of the question, in speaking of German government, should be available to the people at the library and she donated six books, all of which were described as pro-Nazi propaganda, one being a book entitled "Germany re-born", written by Goering and another "Industrial Germany" by Levy. These books were accepted by the library and following this donation Mrs. Hurum stated the library should not be prejudiced in its literature which is made available to the public. Mrs. Hurum, in this conversation, also stated that the German government was very fine and words to the effect that "might always make right" and so forth. Mr. Hurum returned from Europe around 1935 and gave the impression of being a Communist and at that time she was rumored to be spreading Communist propaganda. Shortly afterwards, however, she became rabidly anti-Russian and argued with informant and said "I will have you a Nazi yet." In commenting about her protest to the library for displaying charts contrasting the American government with the German government she stated "I have never advocated the Nazi form of government for the United States but do think it fits the situation in Europe."

At the beginning of the invasion of Norway, Mrs. Hurum seemed incensed over the invasion. However, soon afterwards she changed and seemed to think it was a good thing. She upholds Germany in the things they are doing in all of her discussions. She is believed to be strongly under the influence of her husband ... Mrs. Hurum frequently speaks of Hitler as a wonderful man with noble motives. In the past, Mrs. Hurum has spoken of owning a large factory as well as a town home and country estate, all located in Norway. She has indicated that all of her income is governed in Norway and they receive little income from their property there. The bulk of the income going to the government. She has indicated, however, that she strongly approves of this practice ... Mr. Hurum paints

beautifully and Mrs. Hurum has stated in the past, several Japanese dignitaries called upon Mr. Hurum to express their appreciation for his efforts in joining American and Japanese culture in art. Mr. Hurum does his painting on Japanese silk and thus combines painting of American art with Japanese background on silk. Mrs. Hurum has expressed her hatred for the Jews and it is believed that in this connection her husband is responsible for influencing her feelings towards Germany.

...

Subsequent to the war and as of January 18, 1942, it was reported that soon after the outbreak of hostilities between the United States and Japan that Mr. and Mrs. Hurum expressed sole sympathies for Germany.

That is all the information we have on Mrs. Hurum.

Forholdet til Hitler, til nazismen, til anekteringen av flere land og den såkalte München-overenskommelsen

Det første forhørslederen (Q) tar opp, er om fru Hurum har gjort noen reiser tilbake til Tyskland:

Q (By Board) Mrs. Hurum, have you made any trips back to Germany?

A We were there in 1933 on our way South. I have not been there since. We were just passing through. We were just going to Hamburg to take the Norwegian ship to come out here. We were only there about a month.

Q Is that all the time you have ever spent in Germany, about a month?

A Well, since 1933, yes. Before that we were in Germany in the summer of 1928 and the winter of 1929, I think it was. Then we were there some months, I think in 1930, and then we went to Paris. You know Berlin was the big musical centre and my husband is a composer and we used to go down on account of that.

Deretter følger noen spørsmål om nazismen som doktrine og om hvorledes fru Hurum stilte seg til Hitler og tyskerne før og etter invasjonen av Norge, samt anekteringen av Sudetenland og Tsjekoslovakia og München-overenskommelsen:

Q Are you acquainted with the Nazi doctrine?

A No.

Q Of racial superiority —

A Well, just what I have read.

...

- Q Have you or your husband ever subscribed to or received documents or literature, printed matter from Germany?
- A No, the only thing I took was the National Socialistic newspaper ...
- Q The National Socialistic magazin or periodical?
- A It is a newspaper, not a periodical
- Q What do you think of Hitler?
- A Well, I liked him much better until the Germans went into Norway. Since then we have not been happy about that ...
- Q Did you form any opinions about Hitler and the Nazi regime prior to the invasion of Norway?
- A Well, things were very bad in Germany until he came but as I say, I was there only a month so I could not decide. I don't know.
- ...
- Q What do you think of Hitler and the Nazis grabbing the Sudetenland?
- A Well, I don't really know.
- Q Do you think it was a good move?
- A Well, I only know that I think the Sudetans wanted to go to Germany but I don't really know, I have been away so long.
- ...
- Q ... Now what do you think of the following annexation of the Sudetenland. Germany's annexation of Hungary, of Czechoslovakia with some sort of puppet government in Slovakia itself. What do you think of the German move in that direction?
- A Of course, I was simply delighted at the four power pact when Chamberlain went over to Germany because then I thought there wasn't going to be a war. I hated war to come to Europe.
- Q You were in favor of the four-power pact?
- A Yes, very much.
- Q You were in the Munic sell-out?
- A I wanted the four-power pact because I hate war.
- Q Do you always believe that they would keep their word—the Germans?
- A I thought they would.
- Q After the so-called four-power pact Hitler made the statement that he no longer had any further ambitions in Europe?
- A I believed that because I hoped there would be peace between England and Germany, and you see, we had awful, awful times in Europe, since the last war. I hated it because it might come back again.

Forhørslederen stiller så spørsmål om hvordan fru Hurum ser på anekteringen av Østerrike og Tsjekoslovakia. Hun har problem med å gi velbegrunnede svar, hun hevder hun vet for lite om dette.

Q Where do you place the blame, the war guilt, as between Germany, England and France?

A Well, I think Germany wanted to go into this war but I think Britain was to blame also. Well, I don't know. How do I know. I only just hate to have it come. I hated it have to come. I knew we all have to pay a terrible price.

...

Fru Hurum får spørsmål om tyskernes innmarsj i Polen. Hennes svar er at intet stort land burde anektet et mindre land, men det er det som ofte hender. Hun får spørsmål om Versailles-freden som hun finner skapte ulykke over hele Europa. På spørsmålet om hva som ville skjedd om tyskerne hadde vunnet siste krig, svarer hun: "I think that Germany would have been harder than the English and French were and that is what has been felt in Scandinavia."

Q Up to that time [invasion of Norway] you thought that the Nazi's action in Germany were all right.

A Well, because they were anti-Communistic and everybody in Scandinavia is very anti-Communistic.

...

Q How would you describe the invasion of Norway?

A Well, we were all 100% to begin with for England because Norway was very British and American friendly. It has never been German friendly ...

...

Q Where were your sympathies, with Germany or with the Allies?

A Well, I come of English, Anglo-Saxon stock and my heart sympathies would be always with America and my own English people but you know I am married to an alien and I have to consider his interests and my husband was never German friendly. He has never liked anything German. I certainly don't want Britain ever to lose the war.

Biblioteksaken i Honolulu

Den såkalte biblioteksaken tas opp.

- Q Why did you protest when the library showed a chart showing the difference between the Nazi form of government and the democratic form of government?
- A But it wasn't only that. It was the Japanese and the Russians also. I simply did not want to have war.
- Q Well, why did you and Mr. Hurum protest at the library of Hawaii to the trustees?
- A We did not. We only protested down stairs. We did not protest to the trustees.
- Q Well, you protested to the library officials?
- A Well, it was just the girl at the desk. I had protested a lot about the books that were coming in because I thought a lot of them were camouflaged and I didn't think it was right.
- Q Why did you feel that it was your place to protect the Nazi doctrines when it was shown—
- A But it wasn't only that. It was others too.
- Q What do you mean by that?
- A Well, one poster for Russia, one for Japan, one for Germany and I didn't want war and I thought the library should be completely neutral and I have always been very interested in that library and given it books. But at that time, you know, there wasn't any question of war or anything dangerous and I simply didn't think. I get excited and talk and say lots of things.
- Q Well, you did come to the defence of the German side of it at that time by making this protest.

Biblioteksaken kom opp også senere i forhøret sammen med spørsmålet om hvorfor fru Hurum hadde gitt seks bøker med nazistisk innhold til biblioteket. Hun forteller at hun hadde gitt andre typer bøker til biblioteket også – blant annet bøker om Skandinavia og om kunst.

Forholdet til Japan, til 'Stor-Asia', til Dr. Slaten, nærmere om synet på Hitler og på jødene. Kommisjonens konklusjon

- Q Do you believe in the theory that "might makes right"?
- A No, I do not.
- ...
- Q Did you live in Japan for some time?
- A No, I was in Japan for three months in the winter of 1933 and 1934 when we came around the world. We arrived in October and got back here in the end of January, somewhere in there.

- Q Prior to the outbreak of the war between United States and Japan, did you form any opinions, any beliefs as to the doctrine as to the "co-prosperity sphere" in Greater East Asia?
- A I thought that all Asia was going to get together and be very dangerous. I am very anti-Asian but of course I was born here, grew up with the Japanese and I have not the slightest fear of the people and they are so friendly to me, as they are to any of us, they were our servants and so on. I never thought for a moment they could not be controlled by Great Britain and America.
- Q Are you anti-Japanese?
- A Yes.
- ...
- Q Have you ever been anti-Chinese?
- A No, not at all ... I like the Chinese way of living.
- ...
- Q Have you ever used your home for gatherings of sympathizers of Nazi germs?
- A No. I have not known any Germans here. I don't think we have had more than a half a dozen German friends.
- Q Do you know Dr. Slaten?
- A Yes.
- Q Would you describe him as pro or anti German?
- A I think he is one of the finest and best Americans I know. He is really an awfully nice person and if he has ever done anything wrong, it is not Dr. Slaten, it is Mrs. Slaten. She is awful.
- Q Pro-German?
- A No, she does not know anything about Germany but she said lots of things against Germany, or Britain, or Japan or anything else for that matter.
- Q Did either you or your husband ever receive literature from Germany?
- A Never.
- Q None?
- A Except the National Socialistic newspaper.
- Q What is that National Socialistic newspaper?
- A It is the Folkisher Beobachter.
- ...
- Q Isn't that an organ of the Nazi body?
- A After the National Socialists came into power there wasn't any other paper.
- ...
- Q Have you ever made a statement to anyone that Hitler was a good person, that he was going to save Europe?
- A No.
- Q That he was a Messaiah to fight for humanity?
- A I never made such a statement in my life.

...

Q Have you ever had any anti-Jewish feelings?

A No

Q None?

A No. I am not anti-Jewish at all.

Q (By Board) What do you think of the persecution of the Jews by Hitler?

A I think it is very foolish because I think there are lots of excellent German Jews, but I think that the whole trouble in Germany was that all of those Jews from the Balkans, Russia and so on came in and more or less swamped things there and that was the reason. I have a lot of Jewish friends in Germany who were very pro-German. I am not anti anything. My job has not been making enemies. It has been to go around being friendly. Perhaps that is my greatest trouble but I am in trouble now.

...

Q Did you, at any time, entertain any feeling that you would like to see Germany defeat England and win this war?

A Absolutely not. I know she has faults, every nation has but when it comes to a question of war, we are all pretty loyal. That does not mean I haven't said some unkind things about England. I have. But I have also said a great many more nice things too.

RECORDER: All right. Thank you. That will be all.

Findings:

The Board, having carefully considered the evidence before it, finds:

1. That the internee, ELIZABETH LESLIE WIGHT HURUM, alias ELIZABETH LESLIE WIGHT HURUM (MRS. ALFRED T. HURUM) is a citizen of the United States.
2. That she has definite pro-Nazi sympathies and is dis-loyal to the United States.
3. That she is not engaged in any subversive activity.

RECOMENDATIONS:

In view of the above findings, the Board recommends that the internee:

ELIZABETH LESLIE WIGHT HURUM, alias ELIZABETH LESLIE WIGHT HURUM (MRS. ALFRED T. HURUM) be interned for the duration of the war.

(The Board adjourned at 11:50 a. m., on 18th March 1942.)

In the foregoing case of LESLIE WIGHT HURUM alias ELIZABETH LESLIE WIGHT HURUM alias ELIZABETH LESLIE WIGHT HURUM alias MRS. ALFRED T. HURUM, the recommendations of the Board are approved, and, it appearing necessary, it is ordered that LESLIE WIGHT HURUM alias ELIZABETH LESLIE WIGHT HURUM alias ELIZABETH LESLIE WIGHT HURUM alias MRS. ALFRED T. HURUM be interned.

Løslatt?

Man legger merke til at det er forskjell i konklusjonene som kommisjonene trekker: Hurum skal "remain in detention at least for the time being," mens fru Hurum "be interned for the duration of the war." Det er også grunn til å legge merke til at kommisjonen som punkt 3 skriver at fru Hurum ikke kan ansees for å bedrive undergravingsaktivitet – "is not engaged in any subversive activity."

Det er noe uklart hvor fru Hurum ble internert, men Hurum ble overført til Dodd Field Internment Camp, Fort Sam, Houston, Texas, der han var frem til han ble flyttet tilbake til Hawaii, til Sand Island Detention Camp, Honolulu; overflyttingen har trolig skjedd 8. mai, 1942. Dette fremgår av et "Memorandum of Conversation" (Department of State), datert 3. juni 1942.⁵²³ Memorandumet handler om "place of internment of Mr. Alf Hurum", og man får unektelig forståelsen at da Hurum 8. mai 1942 "had been returned to the territory of Hawaii" i virkeligheten var løslatt. Ordlyden i memorandumet er som følger:

Upon being requested to indicate the place of internment of Mr. Alf Hurum, Major Moore, after consulting the files of the Information Bureau, stated that Mr. Hurum had been released from custody on May 8 and had been returned to the territory of Hawaii.⁵²⁴

Memorandumet danner grunnlaget for et svar fra det amerikanske utenriksdepartementet til den norske ambassadør i Washington vedrørende en forespørsel fra ambassadøren om løslatelse av Hurum. I utenriksdepartementets svar datert 8. juni, 1942, heter det blant annet:

⁵²³ Dette memorandumet og en omfattende brevveksling med den norske ambassade i Washington DC oppbevares i National Archives and Records Administration Archives II User Services Branch (NWDTC) 8601 Adelphi Road College Park, MD 20740-6001, USA.

⁵²⁴ Memonarndum oppbevares i National Archives and Records Administration Archives II User Services Branch (NWDTC) 8601 Adelphi Road College Park, MD 20740-6001, USA.

”Upon inquiry it has been learned that Mr. Hurum was released from custody on May 8, 1942 and has since been returned to the Territory of Hawaii.” Av dette fremgår det at man fra amerikansk side har betraktet Hurum som løslatt fra interneringen den 8. mai 1942. I et brev datert 25. juni 1942 fra den norske ambassadør til den amerikanske utenriksminister pekes det imidlertid på at Hurum likevel slett ikke var løslatt: ”The Ambassador regrets to call to the Secretary’s attention that the information referred to above does not seem to be in conformity with the hard facts. Mr. Hurum in a letter dated Honolulu, April 30th 1942 notified the Embassy to the effect that he had been transferred from Dodd Field Internment Camp, Fort Sam Houston, Texas to Sand Island Detention Camp, Honolulu, Territory of Hawaii. His next letter, dated Honolulu, May 13th 1942 shows that he is still being detained and contains nothing to indicate that he has been given any hope of an early release.”⁵²⁵ Den norske ambassadør skriver at han håper at denne alvorlige misforståelsen blir rettet så raskt som overhodet mulig.

Den norske ambassadørens henvendelse til den amerikanske utenriksminister fører til at det amerikanske utenriksdepartementet henvender seg til krigsministeren – ”the Secretary of War” – i et brev datert 6. juli 1942: ”It will be appreciated if the War Department will give this matter its attention and inform the Department of State if Mr. Hurum is still detained and, if so, the grounds for his detention in order that a reply may be made to the Ambassador of Norway.”⁵²⁶

I sitt svarbrev den 9. juli 1942 til utenriksdepartementet skriver krigsdepartementet med henvisning til det nevnte ”memorandum of conversation” av 3. juni 1942 at ”this memorandum is in error, in that it

⁵²⁵ Brevet oppbevares i National Archives and Records Administration Archives II User Services Branch (NWDTC) 8601 Adelphi Road College Park, MD 20740-6001, USA.

⁵²⁶ Brevet oppbevares i National Archives and Records Administration Archives II User Services Branch (NWDTC) 8601 Adelphi Road College Park, MD 20740-6001, USA.

states that Mr. Hurum had been released from custody on May 8, 1942 ... So far as presently informed, Mr. Hurum has not been released, but was returned to the Territory of Hawaii where he is presently interned.” I brevet fra krigsdepartementet gjengis også det som avhørskommisjonen anga som grunnlag for å internere Hurum. Dersom det finnes opplysninger som skulle kunne endre Hurums status som internert, ber man om å få disse opplysningene.

Løslatt på prøve

Den norske ambassadør lar ikke saken bero og i et brev datert 28. september 1943 er det henvist til flere brev i sakens anledning. I brevet den 28. september, 1943, skriver imidlertid den norske ambassade og ber om å få tilgang til forhørsprotokollene:

According to subsequently advice received from Mr. Hurum, he was released on parole on March 30, 1943, after an internment of some 16 months during which he was subjected to a great many unnecessary deprivations and indignities. I am, however, still without any notification in this regard from the United States Government ... Referring to these [en annen sak og andre brev i tillegg til Hurums sak] it would seem incontrovertible, principles of fairness and justice, and in accordance with specific instructions from my Government, I urgently request that the full record of the hearings conducted against Mr. Hurum be made available to the Embassy, in original or in transcript, in order that my Government's further handling of the case may be based on a full knowledge of all its relevant data.⁵²⁷

I et brev til den norske konsul i Honolulu, Victor C. Schoenberg, som tydeligvis har bedt om opplysning om Hurums holdninger på det aktuelle tidspunkt, opplyser Wm. R. C. Morrison, Office of the military governor, Territory of Hawaii: ”This office does not believe that it has sufficient information in its possession to determine whether or not Mr. Hurum is a loyal Norwegian subject at this time. However, we do not believe that he is

⁵²⁷ Brevet oppbevares i National Archives and Records Administration Archives II User Services Branch (NWDTC) 8601 Adelphi Road College Park, MD 20740-6001, USA.

dangerous to the internal security of the United States now or he would not have been paroled from internment.”⁵²⁸

I en etterfølgende brevveksling dreier spørsmålet seg om den norske ambassade kan få tilgang til forhørsprotokollene fra saken mot Hurum.⁵²⁹

Endelig løslatt

I et nytt brev datert 28. desember 1943 fra Office of the military governor, Territory of Hawaii til State Department, Washington DC, opplyses det på nytt at ingen opplysninger fra forhørene vil bli gitt. Man opplyser i tillegg at Hurum, som hadde bedt den norske konsulen i Honolulu om ”extension of his Norwegian passport,” var blitt nektet det. Brevet opplyser samtidig at Hurum ”was released from the terms of his parole agreement by an order of The Commanding General, United States Army Forces, Central Pacific Area, dated 22 November 1943.”

Den norske ambassade har ikke villet oppgi ønsket om å bringe klarhet i Hurums sak, og har på nytt henvendt seg til utenriksdepartementet som ennå en gang begynner undersøkelser. Blant de siste brev som denne aktuelle korrespondansen omfatter,⁵³⁰ finner man et fra Office of internal security, Territory of Hawaii til Headquarters Army Service Forces, War Department, Washington DC, vedr. ”ALFRED T. HURUM, IHS–HN–244–CI.” Uten å gå tilbake på sine tidligere avgjørelser om ikke å gi den norske ambassaden anledning til å lese forhørsprotokollene, får man av

⁵²⁸ Brevet oppbevares i National Archives and Records Administration Archives II User Services Branch (NWDTC) 8601 Adelphi Road College Park, MD 20740-6001, USA.

⁵²⁹ Det kan hevises til følgende brev: fra Department of State datert 20. oktober 1943, til krigsdepartementet, svarbrev fra krigsdepartementet til Department of State 11. november 1943, fra Department of State til krigsdepartementet datert 22. november 1943, fra krigsdepartementet til Stae Department datert 30. november 1943, fra krigsdepartementet til ”Commanding General, United States Army Forces in Central Pacific Area”, San Francisco, Calif. – alle brev finnes i Brevet oppbevares i National Archives and Records Administration Archives II User Services Branch (NWDTC) 8601 Adelphi Road College Park, MD 20740-6001, USA.

⁵³⁰ Den korrespondansen det her siktes til og som det er henvist til ovenfor, finnes i fullstendig versjon i National Archives and Records Administration Archives II User Services Branch (NWDTC) 8601 Adelphi Road College Park, MD 20740-6001, USA.

brevet forståelsen av at myndighetene på Hawaii på dette tidspunkt understreker – nesten påfallende kraftfullt – at Hurum er blitt løslatt helt og fullt og uten å være underlagt noen form for restriksjoner og at forholdene i 1941 mer eller mindre fremtvang Hurums internering (se pkt. 2 nedenfor):

1. Reference is made to your letter to this office, dated 23 August 1944, concerning the above mentioned subject.
2. This office suggests that you advise the Norwegian Embassy that Mr. Hurum was interned in December 1941 because the investigations made by the several Intelligence agencies in the Territory of Hawaii prior to that time and the findings made by the Internee Hearing Board who heard the case indicated that Mr. Hurum was imbued with pro-Nazi ideals. The military situation in the Hawaiian Islands at that time was such as constrained the several agencies interested in matters affecting the internal security of the United States to recommend his internment. Accordingly, Mr. Hurum was interned by order of The Commanding General, Hawaiian Department.
3. In March of 1943 it was found proper to grant Mr. Hurum a rehearing before an Internee Hearing Board at Honolulu and it was thereafter determined that conditions in this area permitted his parole from internment. Mr. Hurum was so paroled pursuant to an order dated 2 April 1943.
4. It has been the policy of this office that all Caucasian internees who have been on parole for a period of at least six months would receive automatic consideration for release from their parole agreements at that time. Mr. Hurum, having faithfully complied with all the terms and restrictions of his parole agreement, was released from parole by an order of The Comanding General, United States Army Forces, Central Pacific Area, dated 22 November 1943. As this office advised the Consul of Norway in Honolulu by letter of 11 October 1943, we do not believe that there is sufficient information available to determine whether or not Mr. Hurum is a loyal Norwegian subject at this time. However, this office is of the opinion that he is not dangerous to the internal security of the United States at this time.
5. The Commanding General, United States Army Forces, Pacific Ocean Areas, is still of the opinion, as expressed in our letter of 28 December 1943, that all the hearing records of the cases of civilian internees are confidential, that in no instance should they be made available to persons other than appropriate military or naval authorities of the United States or authorized United States Government agents, and that the Ambassador of Norway be informed again of the confidential nature of these records.

For The Commanding General, Pacific Ocean Areas:

WM. R. C. MORRISON

[sign.]

Brigadier General, U. S. A. Executive

Etter dette følger noen brev som tyder på at enkelte brev har krysset hverandre; ingen av disse brevene bringer noe nytt inn i saken.

Med tanke på at forhørskommisjonene kom til forskjellig konklusjon når det gjelder reaksjonen overfor Alf Hurum og Leslie Hurum – Alf Hurum skulle ”remain in detention at least for the time being”, Leslie Hurum skulle ”be interned for the duration of the war” – så er det påfallende at begge løslates på prøve samtidig, nemlig 2. April 1943, og prøveløslatelsen opphører for begge også samtidig, nemlig 22. November 1943.⁵³¹ På registreringskortet er Hurum oppført som ”HURUM, Alf Thorwald alias HURUM, Alfred T.”, mens fru Hurums kort har følgende: ”HURUM, Leslie Wight alias HURUM, Elizabeth Leslie White / HURUM, Elizabeth Leslie Wight / HURUM, Mrs. Alfred T.”. I ”List of all internees interned on Oahu as of January 2, 1943”⁵³² er Hurum oppført som ”89. HURUM, Alfred T.”, men med samme ”Serial Number” som på registreringskortet – ISN–HN–244–CI. Hans kone er oppført med en liten endring i forhold til registreringskortet: ”90. HURUM, Leslie Wight alias HURUM, Elizabeth Leslie Wight alias HURUM, Mrs. Leslie T.”. ”Serial Number” var imidlertid det samme begge steder – ISN–HUS–270–CI. Som nevnt ble de løslatt på prøve 2. april, 1943 – ”paroled to District Parole Officer, District of Oahu. Sponsor: Clifton H. Tracy. 310 Bishop Bank Bldg. Honolulu, T. H”.⁵³³

⁵³¹ Se registreringskort (”index cards”) i ”Record Group 131, Records of the Office of Alien Property, Honolulu Office, ‘Internee index, 1942–1945’” i ”National Archives and Records Administration, Pacific Sierra Region”, San Bruno, California, USA.

⁵³² ”List of all internees interned on Oahu as of January 2, 1943” i ”Record Group 131, Records of the Office of Alien Property, Honolulu Office, ‘Misc. Files of the Property Division, Estates and Trusts Section, 1941–1955’, box 325, Internee List”.

⁵³³ Se registreringskort (”index cards”) i ”Record Group 131, Records of the Office of Alien Property, Honolulu Office, ‘Internee index, 1942–1945’” i ”National Archives and Records Administration, Pacific Sierra Region”, San Bruno, California, USA.

Oppholdet på "Sand Island"

Når det gjelder Hurums opphold i Dodd Field Internment Camp, Fort Sam Houston, Texas, har det ikke vært mulig å få opplysninger hvordan Hurum hadde det i den leiren. Derimot kan man ane hvorledes han – og hans kone – har hatt det i leiren på Sand Island, Honolulu. I artikkelen "Forgotten Internees" av Susan Morrison og Peter Knerr kan man lese at japanere og europeere levde adskilt og at livet i leiren var rutinepreget. Imidlertid hadde leirlivet enkelte behagelige og noen ganger humoristiske sider. Det er vanskelig å tro annet enn at henvisningen til "a composer from Norway" må gjelde Hurum. I så fall har han ytet sitt i forbindelse med det som ble kalt "University of Sand Island," en institusjon som de internerte selv opprettet for å holde seg "mentally active":

The Europeans were in one cluster of tents, while the Japanese were in another. The European area was known as the "mixed camp" and included men from Germany, Italy, Finland, Norway and Austria. Some were naturalized American citizens and others had been given status as resident aliens awaiting their final papers.

Life in the camp was fairly routine. The prisoners were given writing paper and pencil once a week, but in the early days they were allowed no magazines or newspapers. Most chose to work in order to pass the time. Several worked in the laundry, others in the kitchen. Some of Honolulu's best chefs were in the mixed camp, and the food was so good that the soldiers looked for opportunities to take their meals with the internees rather than in their own MP quarters. When the wooden building for the women was completed in February, the women interned at the Immigration Station were moved to Sand Island, and the men were allowed to join them for Sunday breakfast.

Without newspapers and books, the internees looked for ways to pass time and keep themselves mentally active. Thus began the "University of Sand Island." Orenstein's father was a talented pianist. He knew by heart nine of Anton Bruckner's symphonies. He could hum and analyze each one. A violinist from Germany and a composer from Norway also added their knowledge. Preis gave seminars on city planning and architecture. Others gave talks on human anatomy, history, religion and astronomy. During the blackout at night, the group spent many evenings stargazing ... The internees passed their days, trusting in the justice of the American system, believing they would be freed as soon as possible. But the waiting seemed interminable and was filled with anxiety.⁵³⁴

⁵³⁴ Morrison, Susan & Peter Knerr: "Forgotten Internees" i *Honolulu*, november 1990. Artikkelen nevner flere

”In the meantime, one by one, some of the Sand Island internees were released on parole,” skriver Morrison og Knerr. ”The Sand Island Detention Center” ble lukket 1. Mars og alle fangene overført til en ny-opprettet leir beliggende i en dyp fjellkløft på Honolulu. Hurum og hans kone ble, som allerede nevnt, løslatt på prøve en måned senere – 2. april, 1943 – mens prøveløslatelsen opphørte fullstendig 22. november samme år.

Knapt et år tidligere hadde Hurum fylt 60 år. Om eller hvordan han feiret dagen på Sand Island, er ikke kjent, men i Oslo ble den markert ved at Filharmonisk Selskaps orkester dirigert av Olav Kielland fremførte ”Eventyrland” op. 16 på selve fødselsdagen den 21. September 1942.

personer ved navn, og gjør nærmere rede for den bakgrunn disse menneskene hadde. Som forklaring på arrestasjonene gir forfatterne en kombinasjon av elementer fra deres bakgrunn kombinert med myndighetenes mistenksomhet og en generell og voldsom krigshysteri – ”such suspicion was common. War hysteria ran high” (s. 108).

1943–1972: Tilbake til Norge og musikken? Store donasjoner til musikkinstusjoner i Norge

Utstillinger etter krigen. Hurums separatutstilling 6. april 1946 karakteriseres som ”blendende” med ”usannsynlig vakre bilder” og med ”eventyrlig penselstrøk” – en hilsen etter interneringstiden?

Allerede før de var frigitt hadde Hurum tatt opp igjen sin virksomhet som maler. I det såkalte ”Non-jury show” 16.–28. november 1943 deltok han med et bilde med tittelen ”The White Vase” (T12; se utstilling nr. 14).⁵³⁵ Frem til 1954 deltok han på de fleste årlige utstillinger arrangert av Association of Honolulu Artists: på vårutstillingen 29. februar til 12. mars 1944 stilte han ut bildet ”The Blue Orchid” (T13; se utstilling nr. 15), på ”Non-jury show” 23. november til 3. desember samme år, viste han sitt bilde ”Cane Fires” (B18; se utstilling nr. 16), og vårutstillingen 5. til 17 mars 1946 (utstilling nr. 17) viste tre bilder av Hurum – ”Orchids in China vase” (T15), ”Morning, Mauna Kea” (T14) og ”Hibiscus” (T4) – se utstilling nr. 17. På sistnevnte utstilling viste 69 andre malere og ti skulptører tilsammen 79 arbeider – Hurum var den eneste som var representert med flere enn ett arbeide.⁵³⁶

Blant utstillinger etter krigen, ser det ut til at Hurum bare hadde én separatutstilling. Den fant sted fra midten av mars til 6. april 1946 i S. & G. Gump & Co., Waikiki, Honolulu (se utstilling nr. 18). En utstillingskatalog har ikke vært tilgjengelig, men av Louise Hollingsworths

⁵³⁵ Nr. 29 i utstillingskatalogen.

⁵³⁶ Bortsett fra separatutstillingen i S. & G. Gump & Co i mars/april 1946 er kildene for årene 1943–46 følgende utstillingskataloger som alle finnes i Honolulu Academy of Arts: ”Association of Honolulu artists non-jury show at the Honolulu Academy of Arts, November 16 to 28 inclusive, 1943”, ”16th annual Spring exhibition of the Association of Honolulu artists at the Honolulu Academy of Arts, February 29th to March 12th inclusive, 1944”, ”Non-jury exhibition of paintings and sculpture by the Association of Honolulu artists, Honolulu Academy of Arts, November 23rd to December 3, 1944”, ”18th Annual Spring Exhibition of the Association of Honolulu artists, March 5 – 17, 1946”. Om Hurum deltok på den årlige utstillingen i 1945, er ikke kjent ettersom Honolulu Academy of Arts ikke har katalogen for året 1945; det er endog usikkert om det ble holdt utstilling det året.

anmeldelse fremgår det at Hurum stilte ut 18 bilder. Hun nevner titlene på følgende bilder: "Hawaiian Vegetables" (B10), "Boki and Liliha" (R2), "Kamamalu" (T16) og "Morning-Maunakea" (T14). Under overskriften "Hurum Exhibit At Gump's Draws Many Admirers" ga Hollingsworth utstillingen bred omtale i *The Honolulu Star-Bulletin* den 20. mars:

As some painting may have its musical or poetic aspects very little western art has in it that which produces the effect of ballet dancing.

Still less combine all three influences to achieve in decoration the striking perfection of technique witnessed in a collection of 18 lovely paintings on silk by Alf Hurum, distinguished Honolulu painter.

Mr. Hurum's show at S. & G. Gump & Co., Waikiki, attracted many art collectors and enthusiasts at its opening Monday afternoon. To all the artist's almost fairy touch was a source of somewhat amazed wonder.

The ballet quality of these gem like paintings on silk lies not only in the surface effects of grace but in fundamentals of the medium as well.

That is to say, the silk itself has none of the softness with which that fabric is associated. Rather it is tough and strong as canvas.

To use a flimsy fabric would be like expecting a Pavlova to produce the delicate effects of the Swan dance with limp muscles. Ballet dancers, for all their seeming airiness, have tendons of wrestler's strength and are just as disciplined. So it is with Mr. Hurum's painting.

This very kind of discipline is demonstrated amply in his work. Painting on silk is an exacting process. Before the hand may move across a silken surface the image in the mind's eye of a painter must be precisely defined and his hand must be more than sure. One false move, a single careless spot (unless it can be improvised into the design) will leave him nothing but wasted expanse of fabric.

Mr. Hurum, who is believed to be the only western painter to have perfected the old Chinese technique and manner of painting on silk, has achieved a high degree of perfection through years of practice and experimentation. The fact that before the show opened four of his paintings had been sold indicates his efforts are appreciated.

It is risking a pun to describe Mr. Hurum's work, aside from its fastidiousness and refinement, as "precious." Literally that is also true as many of the colors he uses are powdered precious or at least semiprecious gems, mixed with fluids. The dusty, gleaming touches of gold found in many, is, in fact gold; his blues are compounded from azurites and his greens from malachite.

Most striking in the current exhibit are Mr. Hurum's portraits. Contrasted with his glimmering Portrait in White and Gold, are the artist's portrait improvisations for which old Hawaiian steel engravings are source material. The cocoa-warm portraits of Boki and

Liliha, their features idealized by the brush to be sure, is rich in tone and color. Kamamalu is another such portrait, appealing in its plummy softness.

Mr. Hurum makes effective use too of humbler things. Of these is Hawaiian Vegetables, emphatically in the Chinese manner, which strikes one's vision with an impact direct and indelible.

His Morning-Maunakea has all the effect of a Chinese print. In its majestic, snow capped Maunakea, rising from clouds and separated from the fluid outlines below, suggests a note of old enchantment.

Mr. Hurum's exhibition will continue at Gump's through April 6.

På vårutstillingen 4. til 16 mars 1947 var Hurum representert med bildet "The Siamese cat" (se B20; se også utstilling nr. 19).⁵³⁷

I april fikk Hurums svoger, advokat Thorvald Gjønnæs, et brev fra Norsk Komponistforening med en påminnelse om at Hurum stod til rest med kontingent for årene 1944–47. De 20 kronene ble omgående betalt. Hurum hadde gått ut av styret i komponistforeningen i 1919, påminnelsen om at han stod "til rest med medlemskontingent for årene 1944/45/46/47"⁵³⁸ tyder på at medlemskapet ikke var opphørt.

For årene 1948–50 foreligger det ikke opplysninger om Hurums deltagelse på utstillinger.⁵³⁹ Et program i Honolulu Academy of Arts fra 1951 over en utstilling fra 14. til 28. januar ("Local Artists Exhibition") viser Hurum oppført med bildet "Persimmons & Grapes" som nr. 36 (se UD19 og T17); tittelen er imidlertid overstrøket og kunstneren Michail Kamikaua er oppført med et bilde i stedet (se utstilling nr. 20). Det kan derfor se ut som Hurum trakk seg fra denne utstillingen. Om året 1952

⁵³⁷ Se utstillingskatalogen "19th Annual Spring Exhibition of the Association of Honolulu artists, March 4 – 16, 1947" i Honolulu Academy of Arts.

⁵³⁸ Kopi av brev datert 25. april 1947 fra Norsk Komponistforening til Alf Hurum v/ o. r. sakfører Gjønnæs finnes i Norsk Komponistforening.

⁵³⁹ I BSHAA opplyser Hurum at han har "exhibited regularly with the Association of Honolulu Artists". Man skulle derfor tro at han også stilte ut årene 1948–50; dette kan imidlertid ikke bekreftes ettersom Honolulu Academy of Arts ikke lenger har utstillingsprotokoller fra disse årene eller på annen måte kan bekrefte at Hurum deltok.

foreligger ingen opplysninger, men han deltok på ”Jury Show, City Hall Exhibition” i 1953 (”Jury Show”; se utstilling nr. 21) der han fikk prisen ”Best Portrait” (se UD25). På ”49th State fair” i 1953 (se utstilling nr. 22) fikk han førstepris for landskapsmaleri (se UD6) og andrepris i samme kategori på samme utstilling i 1954 (se utstilling nr. 23). På ”Jury Show” (Association of Honolulu Artists) i 1954 (se utstilling nr. 24) fikk et av hans portretter ”Honorable Mention”; det har imidlertid ikke vært mulig å bringe på det rene hvilket bilde han stilte ut.⁵⁴⁰ I 1954 fikk han også ”Honorable Mention” på City Hall Exhibition i oktober (se utstilling nr. 25) med bildet ”Hawaiian Variety” (T18).⁵⁴¹

Førsteutgaven av *Musikkens Verden*. Debussy uten innflytelse?!

Om de siste ca. 20 årene av Hurums liv er kildene strengt tatt sparsomme med opplysninger. Opplysningene er i og for seg mange og detaljerte, men de innskrenker seg i hovedsak til tre områder – en fornyet interesse for sin musikk og et ønske om å få se Norge igjen sammen med de store gavene han testamenterte til musikkinstusjoner i Norge.

I forbindelse med utgivelsen av det norske oppslagsverket *Musikkens Verden* i 1951 sendte redaksjonen en rekke spørsmål til over 200 komponister.⁵⁴² Nesten 90% av de spurte svarte, blant dem Hurum. På

⁵⁴⁰ Blant Hurums etterlatte malerier finnes tre uidentifiserte portretter: UD11, UD21 og UD23; i tillegg kjenne vi titler på to portretter, men uten at bildene er tilgjengelige – se T9 og T11; det finnes i tillegg et bilde som sannsynligvis viser Hurums søster Sigrid (se UD3).

⁵⁴¹ *The Hawaii Times*, 22. oktober 1954; opplysningene om årene 1953 og 1954 er hentet fra BSHAA.

⁵⁴² I forordet til førsteutgaven i 1951 har man oppgitt de spørsmålene redaksjonen ønsket opplysninger om:

- 1a: Personligheter (kunstnere og andre) som De setter stor pris på og som De mener har hatt innflytelse på Deres egen utvikling.
- b: Komponister som De spesielt liker og som har hatt særlig betydning for Deres musikalske utvikling
- 2: Hvilke av Deres verker betrakter De som Deres hovedverker?
- 3: Hva ville De si for å få folk til bedre å forstå ånden i Deres verker hvis De fikk anledning til å uttale Dem i programmet foran en oppførelse av disse?

spørsmålet om hvem som hadde hatt betydning for hans egen utvikling og hvem som hadde påvirket ham, siteres Hurum i førsteutgaven slik:

Det er flere kunstnere og andre som jeg har satt stor pris på, men jeg kan ikke si, at noen av dem hat hatt innflytelse på min utvikling ... Edvard Grieg har siden min tidligste barndom vært en av mine favoritter, og har uten tvil hatt betydning for min musikalske utvikling. Det samme kan jeg si om norsk folkemusikk, som også har vært av betydning for meg. Jeg har alltid hatt en forkjærlighet for russisk musikk, Tjajkovskij, Rimskij-Korsakov og andre, og for russisk kirkemusikk med sine gamle kirketonearter.

I en periode av min studietid var jeg interessert i Claude Debussys musikk som viste veien til større frihet i harmonisk henseende – i et par tidlige klaverstykker eksperimenterte jeg med heltoneskalaen – men denne interesse var av kort varighet og har ikke hatt betydning for min musikalske utvikling.⁵⁴³

Som sine hovedverker regner Hurum fiolinsonaten i d-moll, op. 2, strykekvartetten i a-moll, op. 6, *Eventyrland*, op. 16, og *Bendik og Aarolilja*, op. 20, i tillegg til noen av sangene uten at han angir disse nærmere. Hurum vil heller ikke komme med forklarende kommentarer til sin musikk: ”Jeg vil ikke si noe, for hvis musikken behøver ord som krykker, må den være meget svak. Min musikk er så allmennmenneskelig og lett å forstå, at en kommentar i ord ikke ville kunne meddele publikum noe, som ikke musikken selv kan si meget bedre.”⁵⁴⁴

I 1952, 70 år gammel, tok Hurum på seg vervet som president i Association of Honolulu Artists på nytt, men fungerte som leder bare ett år – til 1953.⁵⁴⁵

4: Hvis De har en musikalsk trosbekjennelse, en generell kunstoppfatning eller ideologi, eller noen bemerkninger om hvorledes Deres musikk bør spilles, ville vi være Dem meget takknemlig om De med få ord kunne meddele dette, for at Deres publikum bedre skal forstå Deres musikk.

⁵⁴³ *Musikkens Verden* (red. S. Hagerup Bull) Oslo 1951, s. 1017.

⁵⁴⁴ *Loc. cit.*

⁵⁴⁵ *Men and women of Hawaii 1954* (ed. Perry Edward Hilleary), s. 321. Organisasjonen har opplyst at det heller ikke eksisterer protokoller eller annet materiale fra denne perioden som kan vise hva Hurum arbeidet med i det året han var leder.

Fra begynnelsen av 1950-årene stammer det eneste kjente verket som Hurum komponerte etter at han helt og fullt hadde gått inn for malerkunsten. Det dreier seg om ”Jeg løfter mit øye” verk 25 nr. 2, op. 19.

Et intervju med Hurum i *Aftenposten* 15. januar 1955. Kirsten Flagstad-konsert i Honolulu.

I 1955, nærmere bestemt 15. januar, finner man en artikkel i *Aftenposten* som gir et norsk publikum et litt mer detaljert og livfullt bilde av Hurum og hans tilværelse som maler på Hawaii enn artikkelen i *Aftenposten* 9. desember 1937. Artikkelen var skrevet av Erik Holter etter å ha besøkt Hurum i hans hjem i Honolulu.⁵⁴⁶ To bilder – begge prisbelønte – er gjengitt i tilknytning til artikkelen. Det ene er ”Den hvite katt” (se UD6) som fikk 1. premie ved 49th State Fair i 1953, det andre er portrettet av Miss Barbara Bowen, malt i 1940 (UD25), som også fikk 1. premie ved en utstilling i Honolulu i 1953. I innledningen forteller Holter blant annet om Kirsten Flagstad som kom til Honolulu på en turné med flere av Alf Hurums sanger på programmet. ”Hun ble ikke lite overrasket da hun fant komponisten bosatt så langt fra Norge. Han satt i konsertsalen og hørte på henne.” Når det gjelder hus og hjem, forteller Holter at Hurum har tatt inntrykk av en spartansk japansk livsform. Også i denne artikkelen fortelles det ganske detaljert om Hurums malerkunst og dens tekniske side. Hurum forteller dessuten at han har solgt mange malerier, og at han er invitert til å stille ut i New York og andre steder i USA. Han avviser slett ikke å holde en utstilling i Norge:

Han rager opp over de fleste, i skikkelse også. Og jeg følte at jeg hadde ikke stort jeg skulle ha sagt, men er redd jeg sa det likevel. Fru Hurum, som er født på Hawaii, viste meg

⁵⁴⁶ Holter, Erik: ”Jeg maler på silke. Besøk hos den norske komponist og maler Alf Hurum på Hawaii” i uketillegg, *Aftenposten* 15. januar 1955.

haven og huset, det er innredet på japansk vis, enkelt, med stråmatter på gulvet og få møbler. Der var ikke noe piano. På veggene var vakre malerier.⁵⁴⁷

– Jeg maler, som De ser, sa Hurum. Det blir liten tid til musikk. I Paris for mange år siden ble jeg interessert i kinesisk og japansk maleri. En japaner der lærte meg meget. Siden ble det studier i Peking og i Tokyo. Kinesisk maleri er klassisk som den greske billedhuggerkunst er det.

Og maleren fortsetter på mine spørsmål: – Jeg maler på fin silke, og bruker metallfarver som jeg tilbereder selv. Det er ganske dyrt materiale, og det fordrer stor tålmodighet å lage farvene. Siden kommer malingen da, teknikken er ikke lett, og feilstrøk med limfarver går det ikke an å dekke. I China er denne kunsten 1500 år gammel, i Japan noe yngre. Av gamle bevarte malerier kan vi se at farvene holder seg i det uendelige. Jeg bruker da også malakitt og kobberoxyd. De er halv-edelstener og derfor ”evige.” Likeså anvender jeg gullstøv og sølvstøv og lapis lasuli. Den siste finnes dessverre mest i Russland.

Jeg ser på maleriene mens Hurum er nede i kjelleren etter flere, og mens fruene er ute i kjøkkenet og lager fårikål. Renoir sier at all kunst er dekorativ. Her er deilige landskaper og frukt og blomstermotiver. Det å arrangere blomster er også noe maleren har lært i Japan. Orientens malere har lett for å stivne i tradisjonen. Her er kunsten deres forenet med impulser fra Vesterlandene, og motivene er ofte tropiske.

Japanerne er oppmerksomme på denne ene hvite mann som behersker deres maleri, og de har invitert Hurum til å holde utstilling i Tokyo. Jeg blir oppmerksom på at Norge har én maler til, som vi må regne med.

Farvevalget er frapperende sikkert og vidunderlig. Farvene er omsluttet av en mørk linje som hos Cézanne, og bildene er helt uten skygge. På japansk vis er en del av flaten uten komposisjon, den er ”stille” og hviler øyet.

Den fine penselføringen forteller at lerret ville være et umulig medium for Østens maleri. Hurum sier da også med et glimt i øyet: – Lerret er noe de kan sy seil av for meg, og postsekker!

Hvorfor ikke en utstilling i Norge?

Jeg har tenkt på det. Det er 30 år siden vi var hjemme.⁵⁴⁸ Jeg er norsk borger fremdeles, og vi har hus i Josephinesgate og hytte på Geilo. Saken er at jeg er invitert til New York med mine bilder, og jeg skal holde utstillinger omkring i Amerika. Men jeg må *male* først, jeg har ingen bilder! Alt er solgt.

Jeg kan godt forstå at disse vakre maleriene kjøpes. Jeg får lyst på et selv, og spør om prisene.

Ja, det der koster 750 dollar, og det der er til 1000. Og maken til det De ser på veggen der kjøpte Vanderbilt. Han ble budt ti tusen dollar for det.

⁵⁴⁷ Et foto som viser deler av interiøret i Hurums hjem i Rooke Avenu er gjengitt i «Hallo-hallo», NRK's programblad nr. 29, 1940.

⁵⁴⁸ Som det fremgår ovenfor, hadde ikke Hurum vært i Norge siden han forlot landet i 1929, det vil si for 26 år siden.

Hva mener De om Hawaiimusikk?

Jeg er ikke interessert i den (Ukulelen kom med den hvite mann og melodiene også).

Vi går ut i novembernatten, og Hurum viser meg noen blomster i haven. De heter ”Bella Donna,” sier han. De er meget giftige. Når svigermødrene ikke kunne gjøre nytte for seg lenger, ble de forgiftet med disse blomstene. En noe tvilsom bruk av det gamle ord ”gi meg en blomst mens jeg lever.”

Innspillinger på lydbånd og grammofon – ny teknikk og nye innspillinger opptar Hurum! En tur til Norge i 1959?

Fra rundt midten av 50-tallet begynte Hurum å bli opptatt av å få sin musikk innspilt på lydbånd og grammofon. I et brev av 29. april 1955 til TONO ber Hurum om opplysninger om TONOs grammofoninnspillinger.⁵⁴⁹ Brevet er tydeligvis oversendt Norsk Komponistforening for i et brev fra formannen, Klaus Egge, 6. juni får Hurum en grundig redegjørelse for hvordan man valgte ut komponister og verker som skulle være representert på innspillingene:

På listen Det sakkyndige råd har satt opp står Deres ‘Det var en deilig hane’, ‘Blonde netter’, ‘Nocturne’ og ‘Regn’. Vi har henvendt oss til en del sangere og sangerinner som har fått seg tilsendt et utvalg romanser for prøveopptak på bånd i den hensikt å finne frem til de rette stemmetyper for de forskjellige sanger. For Deres vedkommende er her i første omgang tatt med ‘Det var en deilig hane’ og ‘Blonde netter’. På nåværende tidspunkt kan vi imidlertid ikke si hvorledes det vil gå med denne delen av vår plan. Det hele står i øyeblikket i stampe på grunn av manglende interesse hos grammofonselskapene. Vi gjør det nemlig på den måten at vi betaler innspillingene på bånd og tilbyr så selskapene opptakene for utgivelse på plater. Dersom det kommer noe nytt i disse sakene skal vi holde Dem underrettet.

I februar 1956 sendte komponistforeningen ut et rundskriv til sine medlemmer med opplysning om at man kunne få nye verker gjennomspilt av Filharmonisk Selskaps orkester den 30. og 31. august. Hurum svarte på rundskrivet fra Honolulu 20. april⁵⁵⁰ og svaret viser at han er opptatt av å få

⁵⁴⁹ Brevet finnes i Norsk Komponistforenings arkiv.

⁵⁵⁰ Brevet finnes i Norsk Komponistforenings arkiv.

flere av sine verker innspilt på bånd ”da de kunne være til hjelp og nytte for mig i Amerika. I begynnelsen av neste aar skal jeg en tur til New York. Der kunne jeg gjøre noe for min musikk, hvis jeg hadde en del paa lydbaand.” Det var først og fremst *Eventyrland* og *Eksotisk Suite* for orkester han ville ha innspilt – i tillegg også strykekvartetten op. 6. I sitt svar skriver komponistforeningen 21. august at det dessverre ikke ble noe av gjennomspillingen det året, ”da det var kommet inn for få verk ... Den eneste måten vi kan få de båndopptakene De nevner er at verkene blir spilt i Norsk Rikskringkasting og der tatt opp på bånd. Fra dette bånd kan der så dubbles over en kopi til Dem. Vi har henvendt oss til Norsk Rikskringkasting, men der finnes dessverre ikke noe opptak av Deres verker.”⁵⁵¹ I brevet gjør man Hurum oppmerksom på at ”det å engagere et orkester eller et kammermusikkensemble spesielt for båndopptak er meget kostbart.”

Den 26. august takker Hurum komponistforeningen ved formannen Klaus Egge for råd og hjelp samtidig som han forteller at Mary Barratt Due hadde gjort ham oppmerksom på at hun og hennes sønn, Stephan Barratt Due, hadde gjort opptak av to av hans verker i NRK – fiolinsonaten i d-moll, op. 2, og *Eksotisk suite*, op. 9. ”Jeg vil faa kopier av disse baandopptak tilsent hit. Jeg er Dem meget takknemlig for det som De nevner i Deres brev, nemlig at de har bedt Rikskringkastingen om, at der blir tatt baandopptak av mine verker efter hvert som de blir spilt der og at De vil underrette mig naar noe foreligger.”⁵⁵²

I et nytt brev datert 7. februar 1957 vedrørende opptak av Hurums verker i NRK gjør komponistforeningen oppmerksom på at et Hurum-program som var sendt foregående høst, dessverre var visket ut ”ved en

⁵⁵¹ Kopi av brevet i Norsk Komponistforenings arkiv.

⁵⁵² Brevet finnes i Norsk Komponistforenings arkiv. I NRK's arkiv er det ingen opplysninger som viser at Stephan og Mary Barratt Due på dette tidspunkt hadde spilt inn Hurums fiolinsonate i d-moll, op. 2, og *Eksotisk suite*, op. 9.

forglemmelse i Kringkastingen ... Til gjengjeld har nå Kringkastingen lovet å sette opp et Hurum-program i forbindelse med Deres 75-årsdag i september måned”;⁵⁵³ samtidig lovte man at båndene skulle bli tatt vare på.

Det viste seg imidlertid at opptakene av Hurum-konserten den 23. oktober 1956 likevel var bevart.⁵⁵⁴ Dette uttrykte Hurum sin glede over i et brev 23. mai der han forteller at de to båndene ”nu blir transformert til grammofonplater. En av mine naboer er direktør for en Radiostasjon med moderne utstyr til aa utføre den slags arbeid. Han transformerte den tape De tidligere sendte mig. Den kom ut teknisk perfekt.”⁵⁵⁵

Som vedlegg til brevet av 23. mai sendte Hurum en kopi av et brev skrevet samme dag til kapellmester Jolly Kramer Johansen, et brev som dreier seg om ”utsendelse av noter til norske kafeorkestre.” I oversikten til Kramer Johansen ønsker Hurum at følgende komposisjoner må utsettes for salongorkester: “Marche Tartare” op. 5 nr. 4, “Idyl” op. 3 nr. 3, “Melodi” op. 3 nr. 1, “Vandliljen” op. 5 nr. 1, “I en gammel klosterhave” op. 10 nr. 1, “Poem” op. 10 nr. 2, “Norrøn suite” op. 18, “Eksotisk suite” op. 9; av sanger: “Blonde netter” op. 13 nr. 1, “Det var en deilig hane” op. 13 nr. 4, “Gloria in excelsis” op. 11 nr. 3, “Liden Kirsten” op. 12 nr. 1, “Græd kun du blege” op. 12 nr. 3 og “Nocturne” op. 14 nr. 3a. I brevet sier Hurum at han ”vil selv dekke utgifter med arrangement for salongorkester, om TONO eller De vil være saa snill aa velge en mann til aa forestaa dette arbeid”.⁵⁵⁶

I et nytt brev 13. juni til komponistforeningen gjør Hurum oppmerksom på at han har fått vite at hans ”violinsonate i a-moll op. 8 ble

⁵⁵³ Kopi av brevet i Norsk Komponistforenings arkiv.

⁵⁵⁴ Se kopi av brev av 7. mai 1957 til Hurum fra Norsk Komponistforeningen i foreningens arkiv.

⁵⁵⁵ Brev datert 23. mai 1957 fra Alf Hurum til komponistforeningen v/Bodil Russ i komponistforeningens arkiv. Hvilket tidligere bånd Hurum sikter til, er ikke klart, men en oversendelse av et bånd til Hurum er nevnt i et brev datert 14. februar 1957 fra Hurum til Norsk Komponistforening v/Bodil Russ; brevet finnes i komponistforeningens arkiv.

⁵⁵⁶ Kopi av brev datert 23. mai 1957 fra Alf Hurum til Jolly Kramer Johansen i Norsk Komponistforenings arkiv.

fremført i Norsk Rikskringkasting den 17. mai av Ørnulf Boye Hansen og Johan Øian.”⁵⁵⁷ Ettersom han regner med at det ble tatt opptak, ber han om å få en kopi tilsendt. Kopien ble sendt sammen med et brev 3. juli 1957. Her gjorde man Hurum oppmerksom på at de komposisjonene han hadde nevnt i sitt brev til Jolly Kramer Johansen 23. mai var ankommet i to eksemplarer – et var sendt til foreningens sakkyndige råd ”for eventuelt arrangering og utsendelse til kafeorkestre, det andre går til BRITICO i London.”⁵⁵⁸ Av båndopptaket av fiolinsonaten op. 8 ble det laget grammofonplater: ”Jeg mottog Deres brev av 3. juli samt baandopptak av min violinsonate i a-moll, fra hvilken der nu er blitt laget grammofonplater.”⁵⁵⁹

I forbindelse med Hurums 75-årsdag 21. september 1957 ble dette markert med en konsert i NRK den 22. der blant annet strykekvartetten og noen av hans sanger og klaverstykker ble fremført. Dagen ble også markert med omtale i flere Oslo-aviser, men uten at det fremkommer nye opplysninger om ham; en markering av Hurums 75-årsdag i avisene i Honolulu synes ikke å ha funnet sted. Omtalen i *Aftenposten* den 19. september nevner at perioden fra fiolinsonaten i d-moll fra 1911 frem til midten av 20-årene var Hurums ”frodige produksjonsperiode ... Hans stil forenet en norsk, litt Grieg-preget tonefølelse med tidens unge europeiske impulser, i særlig grad fra den franske impresjonisme og russisk skole. Selv om utviklingen senere har tatt andre veier, har hans beste ting, som Fiolinsonaten, strykekvartetten i a-moll, klaverstykkene, korverket *Lilja* og ikke minst romansene bevart sin popularitet.”

I et brev den 3. februar 1958 gjorde Hurum Norsk Komponistforening oppmerksom på at Mary Barratt Due skulle fremføre en av hans

⁵⁵⁷ Brevet finnes i Norsk Komponistforenings arkiv; sonaten stod på programmet kl. 13 17. mai 1957.

⁵⁵⁸ Brevet finnes i Norsk Komponistforenings arkiv.

⁵⁵⁹ Brev datert 16. juli 1957 fra Hurum til Bodil Russ i Norsk Komponistforenings arkiv.

klaversuiter i NRK og at det dreide seg om en uroppførelse.⁵⁶⁰ ”Jeg har ikke hørt denne suite spilt før, saa jeg er meget interessert i aa faa et lydbaand tilsendt.”⁵⁶¹ I et brev til Hurum 12. februar 1958 lovet komponistforeningen å videresende båndet så snart det var blitt sendt foreningen fra NRK.⁵⁶² I et nytt brev til Hurum fra komponistforeningen den 2. april beklager komponistforeningen at ”Kringkastingen ved en lapsus ikke har tatt opp på bånd den konserten Mary Barratt Due ga den 17. februar i år med bl. a. Deres klaversuite.”⁵⁶³ Til dette svarer Hurum den 8. april at ”da min klaversuite ble spilt i Kringkastingen ble der tatt op hele fire lydbaand. Mary Barratt Due sendte meg at av baandene.”⁵⁶⁴ I det samme brevet ber han om å få bekreftet at originalmanuskriptene til orkesterversjonene av *Eventyrland* og *Eksotisk Suite* fremdeles befinner seg i komponistforeningens bibliotek. ”Neste aar kommer jeg en tur til Norge og da vil jeg faa bruk for disse partiturer,” legger han til.⁵⁶⁵

En artikkel om Hurum skrevet av Eva Gustavson Lagreid

Den 26. november kom sangerinnen Eva Gustavson Lagreids⁵⁶⁶ artikkel om Hurum i *Dagbladet* der han, som nevnt ovenfor, fortalte hvordan han kom i kontakt med den orientalske malerkunsten i Paris på begynnelsen av 30-tallet. Av artikkelen fremgår det også at Hurum følte at han ikke hadde kunnet dele seg mellom malerkunsten og musikken; artikkelen viser

⁵⁶⁰ Det dreier seg om *Gotisk suite* op. 17; som det fremgår ovenfor, uroppførte Mary Barratt Due suiten på en konsert 21. mars 1933. I NRK stod suiten på programmet kl. 17.30 17. februar 1958.

⁵⁶¹ Brevet finnes i Norsk komponistforenings arkiv.

⁵⁶² Kopi av brevet finnes i Norsk komponistforenings arkiv.

⁵⁶³ Kopi av brev i Norsk komponistforenings arkiv.

⁵⁶⁴ Brevet finnes i Norsk komponistforenings arkiv.

⁵⁶⁵ I en brevkopi dater 23. april 1958 fra Norsk Komponistforening til Hurum i foreningens arkiv bekrefter foreningen at partiturene fremdeles oppbevares i dens bibliotek.

⁵⁶⁶ Eva Gustavson Lagreid (1717–2009), berømt kontraalt-sangerinne blant annet kjent for å ha samarbeidet med Arturo Toscanini.

dessuten at han egentlig ikke hadde hatt til hensikt å forlate musikken i Paris i 1930:⁵⁶⁷

Midt oppi sol, hav, palmer og blomsterprakt kommer en hvithåret, rank, blåøyet gentleman mot meg, komponisten og maleren Alf Hurum. Han har bodd her siden 1934, men norsken hans er like ren som om han hadde forlatt Oslo i går. Så vi går hjem til ham og spiser fiskeboller og hører Kirsten Flagstads tolkning av hans "Blonde netter" samt et opptak fra NRK av strykekvartetten hans med Arvid Fladmoe i spissen. Men Hurum har ikke hatt tid til å komponere på mange år. "Jeg kan ikke dele meg, både male og komponere på en gang," sier han.

Så er det blitt med bare maling; vidunderlige orientalske kunstverk på en egen japansk silke. Portrettet på veggen av en ung vakker pike følger meg med varme øyne rundt i rommet, og stoffet i kjolen hennes er så lett at en venter det skal blåse ut over konturene – og blomstene hans lever langt utenfor silkebakgrunnen. – Men dette overgår en lekmanns evne å beskrive.

Hurum forteller også at han

ble så interessert i dette arbeid, som jeg har hatt megen glede av og som jeg fremdeles er i full virksomhet med, at jeg ikke kom tilbake til musikken, som ikke hadde vært min hensikt, men slik kan det gå — sier den frodige norske kunstner, som igjen vil ta fatt på sin komponering i nær fremtid, og om et års tid ta en tur hjem til Norge og hilse på gamle kjente.

Om årene 1959 og 1960 er det ingen opplysninger i kildematerialet.

Derimot var Hurum på nytt i kontakt med komponistforeningen i oktober 1961. Det kan muligens ha oppstått usikkerhet og spørsmål rundt Hurums overføring av NRK-lydbåndene til grammofonplater, for i et brev til Norsk komponistforeningen den 10. oktober 1961 der Hurum ber om å få tilsendt to nye bånd, forsikrer han at "lydbaandene vil naturligvis bare være for privat bruk paa samme maate som tidligere lydbaand jeg har faat

⁵⁶⁷ Artikkelen stod i *Dagbladet* 26. november 1958; et lengre sitat der Hurum forteller om det som skjedde i Paris rundt 1930 da han bestemte seg for å ta en ferie på noen uker fra musikken, er gjengitt ovenfor. (Eva Gustavson Lagreid gjestet Honolulu Symphony Orchestra i oktober i serien "Symphony under the Stars" og ga en konsert med George Barati som dirigent.)

tilsendt.”⁵⁶⁸ De båndene han ber om å få denne gang, er fiolinsonaten nr. 1 i d-moll, med Stephan og Mary Barratt Due og *Eventyrland* i klaverversjon med Mary Barratt Due. Den 7. november fikk han imidlertid oversendt bånd med innspillinger av de to fiolinsonatene – den første spilt av fiolinisten Gunnar Ørbeck og pianisten Thoralf Norheim, den andre med Stephan og Mary Barratt Due; *Eventyrland* var derimot slettet.⁵⁶⁹

Hurum til Norge – til og med flytte tilbake til Norge for godt? Møte med den fremragende George Barati, dirigenten for Honolulu Symphony Orchestra

Som det fremgår ovenfor, nevner Hurum ved flere anledninger at han hadde planer om å besøke Norge. I april 1962 er dette kommet dit hen at han vil flytte tilbake til Norge. I et brev datert 20. februar 1962 til Klaus Egge forteller han at han ”hadde haabet aa være i Oslo paa min 80-aars fødselsdag den 21. september dette aar, men min ankomst er blit utsatt til mai neste aar. Da kommer jeg for aa bo der som tidligere.”⁵⁷⁰ I samme brev spør han om komponistforeningen kunne bevirke at orkesterversjonen av *Eventyrland* kunne bli fremført ”omkring min fødselsdag i september.” Klaus Egge svarer i et brev 17. mars at ”det er rart å tenke på at De etter så mange år har tenkt å slå Dem ned i Norge igjen, og det skal bli hyggelig å få treffe Dem. Vi har jo aldri møtt hverandre.”⁵⁷¹ Egge forteller at han hadde kontaktet musikkjefen i NRK, og en fremførelse av *Eventyrland* skulle kunne la seg gjøre, både i radio og muligens i Filharmonien. Samtidig gir Egge uttrykk for ønsket om å se Hurum på foreningens

⁵⁶⁸ Brevet finnes i Norsk komponistforenings arkiv.

⁵⁶⁹ NRK har ikke opplysninger om når disse opptakene ble gjort eller sendt. Grunnen til at han ber om innspillinger med Mary og Stephan Barratt-Due kan være at han hadde fått informasjon om at de planla å spille inn sonaten og suiten; i NRK har man registrert at et opptak av fiolinsonaten med de to kunstnerne ble gjort 14. august 1962.

⁵⁷⁰ Brevet finnes i Norsk Komponistforenings arkiv.

⁵⁷¹ Kopi av brevet finnes i Norsk komponistforenings arkiv.

sammenkomster. ”De vil nok bli overrasket over den gunstige stilling komponistene idag har her i landet i forhold til hvor vanskelig de var stillet den gangen De forlot Norge.” Samtidig forteller Egge at han hadde møtt sjefdirigenten for Honolulu Symphony George Barati som hadde dirigert Egges 2. symfoni i NRK. Baratis uttalelse kaster noe lys over hvorledes Hurums innsats for Honolulu Symphony i 1924 ble vurdert i Honolulu: ”Jeg syntes det var ganske pussig da han fortalte at han ikke hadde møtt Dem og føiet til: ‘Hurum er jo en legendarisk skikkelse som jeg har hørt meget om. Han var jo med å dannet symfoniorkestret i Honolulu’.”

I et brev til Klaus Egge 29. mars forteller Hurum at han hadde møtt Barati. ”Han er en fremragende dirigent og Honolulu er heldig som har ham.” Om forholdene i 1924 forteller Hurum at ”da jeg i 1924 under mit første besøk i Hawaii ble spurt om jeg ville dirigere symfoniorkesteret her, aksepterte jeg dette tilbud, men fant at orkesteret var meget ufullstendig, at grupper av instrumenter, som horn og fagotter ikke eksisterte. Det var heller ikke noe bibliotek av partiturer, saa det aa organisere dette til aa bli er fulltallig symfoniorkester ble et riktig pionerarbeide, men netop derfor interesserte det meg.” Hurum skriver også at han synes ”det er godt aa høre, at komponistenes stilling idag er gunstigere enn tidligere.” Til slutt forteller han at ”angaaende min helse saa er den god. Haaber det vil vare. Jeg tror jeg kan si, at jeg er yngre enn mine aar og min lege sier, efter grundige undersøkelser, at det ikke er noe i veien med meg. Jeg svømmer hver uke hele aaret rundt. Takk for Deres brev og vel møtt i Norge.”⁵⁷²

⁵⁷² Brevet finnes i Norsk komponistforenings arkiv.

Med *Eventyrland* på 80-årsdagen. Børre Qvamme: ”Musikk som skulle ha alle sjanser til å bli populær”, Pauline Hall: ”Sterk etterklang av Debussy,” Arne Norheim – rett og slett negativ

I et brev 29. mai 1962 spør Hurum Egge om det ville være mulig å få et lydbånd av *Eventyrland* – ”hvis jeg hadde et slikt lydbånd ville jeg kunne gjøre noe for suiten i utlandet.”⁵⁷³ I et brev til Hurum 5. september gjør Klaus Egge rede for hvordan Hurums 80-årsdag vil bli markert.

Kringkastingen ”vil gi en konsert hvor Kari Glaser spiller klaverstykker av Dem, og Randi Heide Steen samt Olav Eriksen synger en del av Deres romanser.”⁵⁷⁴ Egge forteller også at fiolinsonaten i d-moll vil bli fremført av Stephan og Mary Barratt Due. ”‘Eventyrland’ er allerede oppført ved Filharmonisk Selskaps første Freia-konsert den 30. august. Opptak fra denne konserten vil også bli sendt i Kringkastingen, men ikke akkurat på 80-årsdagen.” Det fremgår av brevet at Hurums plan om å komme til Oslo i september ikke ble noe av, ”men vi vil be Dem sende oss varsel i god tid når De vil innfinne Dem i Oslo. Det er sikkert mange her som er spent på å treffe Dem etter så mange, mange år, ...”.

Det er ikke kjent om NRK hadde noen utsendelse av *Eventyrland*. I forbindelse med Filharmoniens fremføring av suiten i Freia-salen med Øivin Fjelstad som dirigent 30. august skrev Børre Qvamme i *Morgenbladet* at allerede titlene ”lot en ane at her ville man få en nordisk pendant til Ravel, og anelsen holdt stikk. Det var musikk som var fantasifull i klanger, kaprisiøs, overraskende, iørefallende, lite grann trolsk, musikk som skulle ha alle chanser til å bli populær.” I *Dagbladet* skrev Pauline Hall at *Eventyrland* ”ikke tidligere har vært oppført i Filharmonien.” Som det fremgår ovenfor, ble den uroppført i Filharmonien 14. mars 1921 med Ignaz Neumark som dirigent. ”Jeg festet meg spesielt ved nest siste sats, ‘Det sner og det sner’,” fortsetter Pauline Hall, ”som

⁵⁷³ Brevet finnes i Norsk komponistforenings arkiv.

⁵⁷⁴ Kopi av brevet finnes i Norsk komponistforenings arkiv.

trass i sterk etterklang av Debussy virket mest personlig følt av de fem satsene.” I *Morgenposten* er Arne Nordheim negativ: ”Verket må henregnes til de rørende forsøk på programmusikk i vårt musikkliv, og kan idag neppe påkalle noens interesse. De orkestrale virkemidlene er fattigslig utnyttet – uten at denne kjensgjerning skjuler noen dypsindigheter i partituret.”

I et brev til Klaus Egge 28. september bekrefter Hurum at han har mottatt Egges brev av 20. september ”samt et brev fra George Barati til min 80 aars dag, som det gledet meg meget aa faa.⁵⁷⁵ Jeg vil meddele ham, at før jeg forlater Hawaii neste aar, vil jeg sende ham en utførlig beretning om mit arbeide med organisasjonen og oppbygningen av Honolulu Symfoniorkester i 1924, saa denne kan innbefattes i dettes historie, som nu er mangelfull paa dette punkt ... Jeg fikk et baand fra Komponistforeningen av d-moll sonaten, men det var ikke vellykket.”⁵⁷⁶

Flere Oslo-aviser hadde fyldig omtale i forbindelse med 80-årsdagen, men uten å bringe nye opplysninger om Hurum. I slutten av desember 1962 sendte Hurum en nyttårshilsen til komponistforeningen sammen med en liten historie av Art Buchwald⁵⁷⁷ som hadde stått i en New York-avis og som Hurum hadde oversatt til norsk. I brevet til Egge skriver Hurum at artikkelen ”gir et sørgelig billede av forholdene for seriøse amerikanske komponister ... Jeg tror norske komponister har det litt bedre”:

KOMPONISTEN OG BANKIEREN
AV ART BUCHWALD
OVERSATT AV ALF HURUM

⁵⁷⁵ Barati hadde sent sitt brev til Hurum til Klaus Egge i Oslo som videresendte brevet til Honolulu. Av Klaus Egges brev datert 20. september til Hurum fremgår det at Barati hadde misforstått Egge under sitt besøk i Oslo i begynnelsen av september, han trodde at Hurum allerede hadde flyttet tilbake til Oslo.

⁵⁷⁶ Brevet finnes i Norsk komponistforenings arkiv. Det er ikke kjent om Hurum fikk laget ”en utførlig beretning” om sitt arbeide med Honolulu Symphony i 1924.

⁵⁷⁷ Arthur (”Art”) Buchwald (1925–2007) amerikansk journalist, kolumnist, forfatter og humorisk. Buchwald skrev i flere 10-år politiske betraktninger i *Washington Post*, og ble med tiden en av de mest kjente og respekterte politiske journalistene i Washington. Han ble tildelt Pulitzerprisen i 1982.

Alle snakker om kultur i Amerika, men Mr. Irwin Bazelon, en amerikansk komponist er ikke sikker paa, at noen vil gjøre noe for den. Mange penger blir gitt til bygninger forteller Mr. Bazelon os, men meget lite blir satt til side for amerikanske komponister. Dette irriterer den 40 aar gamle komponist, som kom til Washington denne uke for aa dirigere en av sine komposisjoner, "Testemoniel to a big city," som vil bli spilt av det Nasjonale Symfoniorkester.

Mr. Bazelon fortalte os, at naar han virkelig blir ordentlig nedtrykt, morer han seg med aa forsøke aa faa et personlig laan fra en bank. Han bor i New York, saa hvilken som helst New York-bank kan besøkes.

Hva jeg gjør, er aa gaa in i en bank og forteller en eller annen at jeg gjerne vil ha et laan. De er i alminnelighet meget elskverdige til aa begynne med. Jeg blir ført inn til assistenten til den assisterende visepresident og spørningen begynner.

"Hva er deres levebrød," spør bankmannen.

"Jeg er komponist," svarer jeg.

"Oh, De skriver sanger," sier han, fremdeles meget vennlig.

"Nei," sier jeg, "jeg skriver kammermusikk og symfonier." Nu ser han paa meg som om jeg virkelig hadde en skrue løs.

"Men hva lever De av?"

"Undertiden skriver jeg musikk for T. V. og undertiden for film."

"Hva har de gjort de siste maaneder?"

"Jeg har arbeidet paa en symfoni."

"Hvor meget tjener De paa aa skrive den?"

"Jeg tjente ikke noe. Det er derfor jeg kom hit for aa forsøke aa faa et laan."

"Hva var Deres inntekt ifjor?"

"Jeg vet ikke. Kanskje 3000 dollars."

"Og aaret før?"

"Kanskje 200 dollars."

Nu var assistenten virkelig saa forvirret at han tilkalte den assisterende visepresident, som ogsaa var meget vennlig til aa begynne med.

"Hva vil De ha laanet for – for en bil eller til forbedringer i deres hjem?"

Jeg svarer at jeg vil ha pengene til aa spise for og kanskje til aa betale min husleie.

Han sier: "Vi kan virkelig ikke laane Dem penger til det."

Derefter sier han: "Har de noe som De kan stille som sikkerhet for et laan?"

Paa dette tidspunkt legger jeg frem tre av de symfonier jeg har skrevet. "Her, – – jeg vil sette disse opp som sikkerhet."

"Men," sier han, "vi kan ikke sette noen verdi paa disse."

"Hvorfor ikke?" sier jeg. "Forsøker de aa fortelle meg, at en symfoni ikke er verdt noe?"

Den assisterende visepresidenten tilkaller visepresidenten. Han sier: ”Se her, hvis De faar en bestilling paa aa skrive noe musikk for en eller annen, saa bring den inn og vi vil gi Dem et laan mot den.”

”Men,” sier jeg, ”hvis jeg hadde en bestilling til aa skrive noe, ville jeg ikke behøve noe laan. Jeg vil ha laanet til aa bære meg over mellom bestillingene.”

Nu har jeg faat dem alle opphisset. En gutt som leverer kaffe og smørbrød paa den andre siden av gaten kan faa et laan, en sekretær kan faa et laan, en grøftegraver kan faa et laan. Men de vet ikke hva de skal gjøre med en amerikansk komponist.

Alle er forstyrret. Da sier jeg: ”Jeg har en ide. Istedetfor et laan, hvorfor bestiller ikke banken et stykke musikk av meg. Alle mener banker er kolde og ikke har noe hjerte. Hvis den bestiller et stykke musikk av meg behøver jeg ikke noe laan.” Visepresidenten begynner aa skjelve: ”Vi kan ikke bestille et stykke musikk av Dem.”

”Hvorfor ikke? De har mange penger. Synes De ikke at De burde bruke noen av dem for aa understøtte kunst?”

For aa bli kvitt meg pleier de aa si: ”Vi vil ringe Dem opp. La oss faa Deres telefonnummer.” Jeg vet, at det ikke er deres mening aa ringe meg opp, men det gjør ingenting.

Jeg har tilbrakt en behagelig eftermiddag og vekket opp en bank med midler til mer enn 100 millioner dollars. Kan hende at amerikanske komponister er fattige, men det forhindrer ikke, at de kan ha litt moro.

Andreutgaven av *Musikkens Verden*. ”Mine to interesser i livet er musikk og maleri” – Hurum om Munch, Grieg, Debussy og Stravinskij

I 1963 kom andreutgaven av *Musikkens Verden*. I denne utgaven gir Hurum langt fyldigere og til dels endrede svar på de spørsmål han var stilt i forbindelse med førsteutgaven i 1951:

Mine to store interesser i livet er musikk og maleri. Jeg er like interessert i begge, men jeg anser det å kunne komponere lødig musikk, som et mer eksklusivt og sjeldent talent enn det å kunne male. Jeg mener også at musikken kan uttrykke menneskelige følelser i langt høyere grad enn noen annen kunstart. Derfor liker jeg ikke atonalismen, som det forekommer meg har laget et forbud mot velklang, melodi og musikkglede og har gjort den til en videnskap, hvor menneskelige følelser ikke er tillatt.

Idag er der mange abstrakte malere, men der finnes bare en kunstart, som ifølge sin natur er absolutt abstrakt og det er musikk.

Hvis noe enkelt individ har bidradd til å forme min personlighet, så må det ha vært Edvard Munch og hans kunst, som jeg selv var sterkt interessert i. En gang i min ungdom i begynnelsen av dette århundre, overtalte jeg et par venner til å bli med ned til Dioramalokalet på Karl Johan for å se hans utstilling. Dette var før han var offentlig anerkjent og før publikum hadde oppdaget ham. Den hadde massevis av bilder, som senere skulle bli berømte, av hvilke en del nå henger i Statens Kunstmuseum. Der var noe spøkelsesaktig over denne utstilling, for der fantes ikke en sjel der med unntagelse av oss tre, ikke engang en mann ved inngangen eller en til å passe på bildene. Det var søndag formiddag og pent vær, men ingen kom for å se hans utstilling.⁵⁷⁸

Deretter forteller Hurum at hans musikalske utviklingslinje og de komponister som har hatt betydning for ham er Grieg, Debussy og Stravinskij:

Min musikalske utvikling begynte med det tradisjonelle og gikk etter hvert over til rikere farger og sats. Jeg utarbeidet mitt eget harmoniske system og frigjorde meg fra de akademiske lenker og strenge regler for alminnelig harmonilære. Jeg lot også en annen norsk komponist få fordel av dette ved undervisning, så også han kunne frigjøre seg fra sine lenker. På det tidspunkt da jeg kom til Petrograd hadde jeg allerede gjennomgått en utvikling og hadde nådd frem til en personlig stil, så det jeg lærte av Stravinskij var mest i det tekniske, som instrumentasjon og fargelegning.

Han forteller videre at han på en konsert i St. Petersburg i 1916 hadde hørt Stravinskij's "Ildfuglen", og slik det har fremgått ovenfor er det i den forbindelse han sammenligner møtet med Debussys musikk og Stravinskij's: "Denne oppførelse var en stor overraskelse. Ikke siden jeg i Paris flere år tidligere hørte Debussys musikk hadde noe slikt hendt meg. Her var virkelig noe nytt. En slik bruk av instrumentene hadde jeg aldri hørt før." Dagen etter anskaffet Hurum seg partituret til "Ildfuglen" for å studere det nærmere. Han forteller også at han hørte flere andre av

⁵⁷⁸ Ved begynnelsen av dette århundre hadde Munch en separatutstilling av malerier i Dioramalokalet i desember 1900, i oktober 1903 og i oktober 1904. I Munch-museets oversikt over Edvard Munchs utstillinger oppgis det for de to første utstillingene vedkommende at Munch stilte ut malerier, men uten at det oppgis antall. Derimot oppgir man at på utstillingen i oktober 1904 stilte Munch ut 90 malerier, fem litografier og tegninger. Med tanke på Hurums uttrykk "den hadde massevis av bilder", kan det ha vært utstillingen i oktober 1904 han sikter til.

Stravinskij's verker og nevner balletten "Petrouscha" og "Les Noces", men "da jeg mange år senere hørte hans nyeste verker på konserter i Paris, som han selv dirigerte, var han kommet på avveier og var gått helt over til atonalismen. Hittil hadde jeg fulgt ham og hatt glede av å høre hans musikk, men nå kunne jeg ikke følge ham lenger." Å oppgi et hovedverk falt Hurum vanskelig, "men jeg mener, at 'Eventyrland' er noe av det beste jeg har skrevet." Denne gang er Hurum mer villig til å gi kommentarer til sine verker enn i forbindelse med førsteutgaven av *Musikkens verden*. Før en oppførelse av *Eventyrland*

ville jeg be en tilhører å følge meg inn i fantasiens verden å tenke seg, at han er i en skjønn have med de merkeligste trær og de mest fantastiske blomster. Der er grønne plener, innsjøer med svaner, alléer av sypresser og fjerne blå fjell. Men de eksotiske trær med sine veldige kroner hadde blader, som ingen hadde sett maken til før og blant de eiendommelige blomster var der blå orkidéer, som hang ned fra trærne på lange stilker. Alt er så rart og fremmed fordi haven er forhekset. Den forekommer i et eventyr, hvor man ikke vet hva kan hende, hvor alt er tillatt, også det overnaturlige. Der falt et gulleple ned på plenen og enda et. En prinsesse med gyldne lokker løp etter dem og samlet dem opp. De tre troll er de samme som de Asbjørnsen og Moe forteller om. De hadde seg imellom bare et øye å se med, som en av dem holdt, mens de to andre fulgte. I dette stykket benytter jeg det sjelden brukte instrument kontrafagott, som går en oktav dypere enn alminnelig fagott.

Jeg ville også be tilhøreren å lytte til orkestrasjonen av "Eventyrland". Rimskij-Korsakov skriver i forordet til sin bok om orkestrasjon: "Å instrumentere er å skape og det er noe, som ikke kan bli lært."

I januar 1963 fikk Hurum et brev som førte til at et av hans tidlige malerier kom for dagen (UD3). Brevet datert 22. januar er fra Inge Harry Hanssen som var gift med Hurums kusine Thora.⁵⁷⁹ Han hadde kommet over et bilde som Hurum hadde malt og hadde kjøpt det. "Jeg vedlegger foto av det og selv om dette ikke er så bra vil du se at det fremstiller en dame som står og trekker på sig en handske, og under venstre arm holder hun en ridepisk. Thora mener det muligens kan være din søster Sigrid du har malt

⁵⁷⁹ Thora var datter av Hurums mors bror, Johan Haslum, f. 29. oktober 1834, gift med Bertha Haug f. 29. September 1854.

uten at jeg dog kan se noen likhet, men jeg kjendte jo heller ikke [deg] som ung.”⁵⁸⁰ I tillegg forteller Hanssen at han hadde fått høre at Hurum hadde planer om å komme til Oslo sommeren 1963. Hurum svarte i et brev den 31. januar at han ikke kunne huske å ha malt bildet eller hvem modellen var. ”Jeg vil gjerne vite av hvem du kjøpte billedet og om mit [!] signatur finnes der. Men naar jeg ser paa fotografiet, har jeg en svak fornemmelse av, at jeg kanskje allikevel har malt det ... Ja vi kommer til Oslo til høsten, men vi er begge spent paa aa finne ut om vi vil taale det norske klima, efter aa ha bodd 29 aar i paradys. Den laveste temperatur vi noensinde har hatt her er 14 varmegrader.” I et nytt brev fra Hanssen den 6. mars 1963 vedlegger han en kopi av Hurums signatur på maleriet ”som du av fotografiet vil se står øverst i venstre hjørne.” Vedlagt hadde han også en artikkel om Josefinegaten 15 som hadde stått i *Dagbladet* den 2. mars. I sitt svarbrev til Hanssen skriver Hurum den 20. at han ”er nu sikker på, at jeg malte det bildet. Takk for tilsendelsen av den artikkelen og tegningen av nr. 15. Den var morsomt og fantasifullt skrevet, men der har ikke bodd andre i huset enn medlemmer av min familie.”

Heller ikke i 1963 eller 1964 ble det noe av reisen til Norge. I et brev til Klaus Egge 12. januar 1964⁵⁸¹ forteller Hurum at det var meningen at de skulle ha kommet til Oslo våren 1964, men at dette nå var blitt utsatt til våren 1965. Grunnene er omtrent de samme som han hadde oppgitt til Inge Harry Hanssen – ”det er vanskelig aa løsrive seg fra dette behagelige klima og mit hjem her. Desuten har jeg meget aa gjøre før jeg reiser. Vi reiser herfra til Australien i januar 1965 med en engelsk baat og derfra flyr vi til Capetown i Syd Afrika. Derefter reiser vi nordover og kommer sansynligvis til Oslo i mai 1965. Fru Hurum vil saa gjerne se Krügers dyrepark i Sydafrika.”

⁵⁸⁰ Dette brevet og de følgende tre – Hurums brev av 31. januar 1963, Hanssens brev av 6. mars 1963 og Hurums av 20. mars 1963 – samt det omtalte maleriet eies av direktør Jan Stormdal, Torstadåsen 35, 1362 Billingstad.

⁵⁸¹ Brevet finnes i Norsk Komponistforenings arkiv.

Arbeidet med testamentene og de usedvanlig store testamentariske stipendie-gavene

Hverken i 1965 eller senere var Hurum i stand til å reise til Norge. De siste årene han levde, ble han imidlertid mer og mer oppsatt på ennå en gang å få se sitt fedreland. Både han og hans kone innså etterhvert sin høye alder og begynte å tenke på sine testamenter. Etersom de ikke hadde egne barn, ble det til at tre institusjoner – to i Norge og en i Japan – ble tilgodesett med svært betydelige donasjoner. Den 14. desember 1965 ga Hurum Norsk Komponistforening ved formannen, Klaus Egge, en første beskjed om at han og hans kone ville opprette et fond der avkastningen skulle gå til norske musikere. I brevet nevner han imidlertid intet om størrelsen på fondet:

Min hustru og jeg arbeider for tiden med vore testamenter. Vi ønsker bl. a. aa gi et parr stipendier til norske musikere. Deres inntekt vil være i Dollars og vil bli forvaltet av Hawaiian Trust Co., Honolulu. Deres kapital bestaar av en halvpart fra hver av oss.

Stipendiene og deres detaljer kan utarbeides efter min ankomst til Oslo, som ikke vil bli paa ennu en tid, men jeg vil gjerne ha testamentet ferdig og ordfestet nu. Jeg hadde tenkt, at komponistforeningen skulle administrere og utdele stipendiene.⁵⁸²

I sitt møte 18. januar 1966 ble styret Norsk Komponistforening informert om at Hurum og hans kone hadde gitt foreningen ”stipendier som testamentarisk gave.”⁵⁸³ I et brev til Hurum 20. januar takker Klaus Egge for gaven: ”Jeg må hilse Dem fra alle mine kolleger i Norsk Komponistforenings styre og takke for den enestående gave som De vil testamentere til stipendier for norske musikere.”⁵⁸⁴ Egge tok i tillegg opp en del formaliteter i sakens anledning. Den 7. juli underrettet han Kirke- og undervisningsdepartementet om at Hurum og frue ville opprette et

⁵⁸² Brevet finnes i Norsk Komponistforenings arkiv.

⁵⁸³ Referat i protokollen fra styremøtet 18. januar 1966 i Norsk Komponistforening.

⁵⁸⁴ Kopi av brevet finnes i Norsk Komponistforenings arkiv.

stipendiefond og at det er ”kommet klart frem at forutsetningene for disse stipendier er at Norsk Komponistforening skal administrere og utdele stipendiene. Norsk Komponistforening erklærer herved at den er rede til å påta seg denne ærefulle forpliktelse.”⁵⁸⁵

Testamentarisk gave til norske musikere, norske musikkstudierende eller norske komponister? Viktige formaliteter må avklares

Formaliteter vedrørende fondet ble etter dette ordnet mellom Kirke- og undervisningsdepartementet og Utenriksdepartementet.⁵⁸⁶ Av den tilgjengelige brevvekslingen om stipendiefondet synes det å fremgå at Hurum ennå ikke hadde oppgitt størrelsen på det beløp som ville ligge til grunn for fondet. Dette forholdet sammen med Hurums ønske i sitt brev av 14. desember 1966 til komponistforeningen om at stipendiene skulle gå til ”norske musikere” og departementets betegnelse ”Komponisten Alf Hurums fond for norske musikkstudierende” ga Klaus Egge anledning til å ta opp spørsmålet om en presisering. Som det vil fremgå var det maktpåliggende for Egge formelt å sikre at stipendiene skulle gå til norske *komponister*. I et langt takkebrev til Hurum 3. august gjør Egge innledningsvis Hurum oppmerksom på at han har mottatt kopi av brev mellom Utenriksdepartementet og Kirke- og undervisningsdepartementet i sakens anledning og at det er bekreftet at Norsk Komponistforening skal stå som utdeler av stipendiene.⁵⁸⁷ Deretter skriver Egge:

Jeg vil gjerne også nevne at det i den nevnte korrespondanse fra departementene synes å fremgå at departementet har oppfattet det slik at fondet for den ene halvparts vedkommende vil bli etablert til fordel for stipendier for ”norske musikkstudierende.” Jeg

⁵⁸⁵ Kopi av brevet finnes i Norsk Komponistforenings arkiv.

⁵⁸⁶ Se kopi av brev fra Kirke- og undervisningsdepartementet til Norsk Komponistforening av 28. juli 1966 med kopi av Kirke- og undervisningsdepartementets brev til utenriksdepartementet av samme dato i Norsk Komponistforenings arkiv.

⁵⁸⁷ Det brukes flertallsform sannsynligvis fordi man fremdeles holder seg til Hurums uttrykk ”et par stipendier” i sitt brev av 14. desember 1966.

tør gå ut fra at dette, etter det som er nevnt av Deres frue og Dem, er en ren misforståelse fra departementets side, men jeg vil på den annen side være takknemlig om det i testamentet kunne bli bestemt avklart at fondet fremtrer som komponistfond og at det er norske komponister, eller fortrinnsvis dem, som forutsettes å oppebære stipendiene. Siden De selv er komponist og fondet skal bære Deres frues og Deres navn, og siden vår organisasjon, Norsk Komponistforening, vil bli meddelt den ære å dele ut stipendiene, har vi regnet med at det vil være i overensstemmelse med testamentets ønske at det er komponister – og ikke musikkstudierende av ulike slag forøvrig – som De og Deres frue har hatt i tankene. Dessverre er også forholdet at vi i Norge ikke har noe særskilt legat til fordel for norske komponister. Dersom De mener at dette med å markere et komponistfond er en litt for grov forenkling av Deres opprinnelige mening med stipendiene, så vil jeg iallefall rent psykologisk tillate meg å forklare dette vårt forslag. Dersom fondet skal gå ut på stipendier til hele musikkfeltet, altså eksekutører og komponister blandet, og dersom Norsk Komponistforening da skal administrere utdelingen av stipendiene, vil det lett kunne oppstå vanskeligheter med hensyn til forholdet mellom antall komponister og eksekutører. Det ville lett bli mulighet for offentlig kritikk dersom Komponistforeningen skulle komme til å innstille flere komponister enn eksekutører. Med andre ord – vår organisasjon ville da komme i en vanskelig stilling. Stipendiene ville heller ikke få den nødvendige slagkraft over et så stort felt. Søkermassen ville nemlig bli så stor at det ville være vanskelig for eksempel å la noen stipendier være større enn andre. Deres fond ville også gå inn ved siden av tidligere opprettede fonds i departementets regi hvor søkermassen er fordelt på flere grupper. De kjenner kanskje ikke til forholdene helt ut i Norge i dag når det gjelder fonds for kunstnere i sin alminnelighet, men jeg ville gjerne tillate meg å gjøre Dem oppmerksom på at det til dags dato ikke er opprettet et fond av private midler i Norge utelukkende for komponister. Derimot eksisterer det flere fonds både for bildende kunstnere og forfattere. Vi var kanskje noe naive i Norsk Komponistforening da den første gledelige melding fra Dem om fondet kom. De brukte jo uomtvistelig uttrykket fond for musikere, men siden ønsket var at Norsk Komponistforening skulle administrere fondet, trodde vi at det først og fremst gjaldt komponister. Jeg har også en bekjennelse å gjøre – nemlig at jeg har kommet i skade for i et intimt møte i vår forening å antyde at dette fondet var for norske komponister.

Dersom vi tar feil med hensyn til dette med å markere at fondet først og fremst er for komponistene, så vil det selvsagt ikke forhindre at vi med glede skal opprettholde vår avtale om å administrere fondet, men da tror jeg det ville være klokt at De selv fikk inn i statuttene en eventuell formulering som markerte ønskemål i den ene eller den annen retning til fordel for den type musikere fondet først og fremst skal tilgodese.

Uansett hva De kommer til å foreta Dem med hensyn til statuttene, vil Deres og Deres frues donasjon bli til en enestående berikelse for norsk tonekunst. Den generøsitet som testamentet gir uttrykk for understreker dette klart.

Jeg håper at De ikke vil misforstå min henvendelse, men jeg ville så gjerne søke avklart det nevnte spørsmål av hensyn til fremtiden og våre kolleger komponistene.

Av Egges brev fremgår det ikke om Hurum ennå hadde opplyst hvor stort fondet ville bli, selv om man kan få den følelsen mot slutten av brevet. Det er i alle fall klart at av den bevarte korrespondansen i Norsk Komponistforening så nevnes beløp første gang i Leslie Hurums brev av 11. august 1966 til Klaus Egge. I brevet forteller hun at Hurum har hatt et nytt hjerteattakk⁵⁸⁸ og at hun nå overtar alt som har med ”forretning to Hurum fra Norge.” Hun gjør det også klart at det er norske komponister som skal nyte godt av fondets stipendier og avklarer dermed Klaus Egges viktige anliggende i hans brev av 3. august. Hun innleder med å skrive øverst på brevarket: ”Unskyld min Norske”:

Fra nu av overtager jeg alt forretning to Hurum fra Norge. Efter hans sidste hjerte sygdom, ønsker han bare at har alt tid til at skriver ferdig hans ”Memoir”. I mange aar har jeg med hjælp av ”Hawaiian Trust” passet paa vor affair her. Norske Komponist Forening skall har \$100.000 helt og holdent til sin disposition for stipendiene til Norske componiste bare, og penge fra Tono og Hurums musikforlag, alt Hurums music gaa til Norsk componister, dei som er født i Norge, ved vor død faa N. K. F. rente til stipend.

Deretter gjør hun oppmerksom på at det samlede legatet, som opprinnelig var på \$200.000, har steget til \$226.000 i løpet av de to siste årene – ”og vis det fremsætter, will Norske Componister, da det er saa faa, simpelthen sitter i süss og düss – saa naar tiden kommer will musik i Norge jeg haaber har nok til begge Norsk componister og andre.” Hun forteller også at hennes del av legatet ”blir here i Hawaii og gaa til Hawaii literaries.” Fordi ”Hurum har hat slik glæde av hans Japansk silk malerie ... har vi alt givet \$25.000 til stipend til Japaner.”⁵⁸⁹

⁵⁸⁸ Ordlyden i brevet tyder på at Hurum har hatt hjerteproblemer før det som nevnes i brevet; det er imidlertid i dette brevet at Hurums hjerteproblemer nevnes for første gang.

⁵⁸⁹ Det fremgår ikke av brevet om det dreier seg om et stipend til én bestemt japaner eller om det er tale om opprettelsen av et stipendiefond for japanske malere.

En sensasjonell begivenhet i vårt musikkliv! Avklaring rundt testament og stipend

Om Hurum forteller hun i brevet at han i stillehavsområdet ble ansett for å være ”verdens største Blomstermaler” og at han har solgt malerier for tilsammen rundt 300.000 kroner. ”Men musik er hans ‘hjertens kjær’ og han vill nu saa gjerne gaa over til at komponere men er for syk til det.” Hun gir også uttrykk for at Hurum ikke ville ha noe imot at det ble arrangert en orkesterkonsert i forbindelse med hans 85-årsdag den 21. september. Mot slutten av brevet forsikrer hun på nytt om at stipendier skal deles ut til norske komponister; dersom kapitalen på et senere tidspunkt blir av en slik størrelse at det er mulig å tilgodese andre enn komponister, vil de ikke motsette seg det.

Klaus Egge svarer allerede 19. august. Han er meget takknemlig for avklaringen og gir i klare ordelag uttrykk for hva den testamentariske gaven betyr for komponistforeningen og norsk musikkliv:

De kan tro jeg ble glad over Deres siste brev hvor De bekrefter at Deres og Deres manns testamentariske fond vil bli markert først og fremst for norske komponister og at fondet skal stå til disposisjon for Norsk Komponistforening ... Det eksisterer ikke et eneste stort norsk fond som dette, gitt av private midler, utelukkende for norske komponister. Så De forstår at vi oppfatter dette som en sensasjonell begivenhet i vårt musikkliv.⁵⁹⁰

I et brev til Klaus Egge 9. november 1966 bekrefter Leslie Hurum at alt er i orden med stipendiene.⁵⁹¹ ”Vi har arbeidet i over two monaat for at undgaa vældig gaveskat.” De har imidlertid måttet oppgi en opprinnelig tanke om å overføre kapitalen fra Honolulu til Norge etter 21 år av skattemessige årsaker.⁵⁹² ”Ved vor død will rente av penge bli sendt til Norske Kirke

⁵⁹⁰ Kopi av brevet finnes i Norsk Komponistforenings arkiv.

⁵⁹¹ Brevet finnes i Norsk Komponistforenings arkiv.

⁵⁹² Det fremgår av kopi av et brev av 28. juli 1966 fra Kirke- og undervisningsdepartementet til utenriksdepartementet at Kirke- og undervisningsdepartementet påtok seg ansvaret for å ivareta kapitalen og reinvestere den ved overføring til Norge etter 21 år (det fremgår ikke av brevet hvilket tidspunkt de 21 årene

Departement og videre til Norsk K. F.” I tillegg gjør hun oppmerksom på at verdiene av fondet hele tiden har en betydelig verdistigning og at stigningen vil fortsette: ”I det sidste fem aar har alt 4 ganger fordoblet og fremtid skulde eventuelt bli en paint intekt.” Hun legger også til at ”Hurum er meget stolt av at lavet alle disse penge, og meget lykkelig at giver dem til Norske componister. Han har ogsaa givet en mindre stipendium til Japan, i memory of hans ’kunst lehre’.”

I sitt styremøte 26. november 1966 ble styret i komponistforeningen informert om at alt nå var i orden med Hurum og frues testamentariske gave.⁵⁹³ I et brev til fru Hurum 1. desember gjør Klaus Egge seg noen tanker – med henvisning til at han om høsten hadde hørt Hurums *Eventyrland* – om hva som ville ha skjedd om Hurum hadde fortsatt som symfoniker. Uten tvil ville han ha fylt et tomrom, for ”Alf Hurums fysiognomi mangler” i vårt symfoniske landskap. Han ber også om å få vite om Hurum har skrevet noe for orkester som ikke er kjent i Norge:

Jeg hørte med stor glede ”Eventyrland” spilt i Freia-salen i høst og gjorde meg en del refleksjoner i den anledning.⁵⁹⁴ Jeg satt nemlig og tenkte at hvis Alf Hurum fortsatt hadde konsentrert seg som symfoniker, så ville vi ganske sikkert ha fått en serie interessante orkesterverk av en type som vi faktisk mangler når vi tenker på de siste 30–40 års utvikling. Han har nemlig denne vidunderlige evnen til en viss orkestral fargepalett som er i slekt med fransk instrumentasjonskunst og som for hans vedkommende er assimilert på en personlig måte, og det er nettopp denne personlige egenart som jeg i en visjon så for meg utviklet videre f. eks. i symfonier. Når vi tenker på de andre komponistene som fra tiden den gang og til nå har utviklet seg, så er det helt klart at Alf Hurums fysiognomi mangler ... Jeg vil ikke unnlate å bringe følgende spørsmål: Har Hurum skrevet noe orkesterverk i denne tiden som vi ikke kjenner til?⁵⁹⁵

regnes fra, men høyst sannsynlig er det 21 år etter testators død og testamentets ikrafttreden.)

⁵⁹³ Referat fra styremøte i Norsk Komponistforenings 26. november 1966.

⁵⁹⁴ *Eventyrland* stod på Filharmoniens program 14. oktober 1966, dirigent var Øivin Fjelstad.

⁵⁹⁵ Kopi av brevet finnes i Norsk Komponistforenings arkiv.

Fra Kirke- og undervisningsdepartementet fikk komponistforeningen kopi av et brev som departementet hadde sendt utenriksdepartementet den 15. desember, et brev som gjør det klart at departementet er innforstått med at fondets kapital vil forbli i USA etter utløpet av 21 år, men at departementet da vil ”sørge for at rentene av fondet blir utdelt i form av stipend, etter tilråding av Norsk Komponistforening”.⁵⁹⁶ Dermed syntes den siste bekreftelse på enkeltheter og formaliteter i forbindelse med opprettelsen av fondet å være avklart. I styremøte i komponistforeningen den 17. desember ble Alf Hurum utnevnt til ”æresmedlem av foreningen for hans fortjeneste av norsk musikk og for norske skapende tonekunstnere.”⁵⁹⁷

Alle formelle avklaringer til tross, Klaus Egge reagerte på en formulering i brevet fra Kirke- og undervisningsdepartementet til Utenriksdepartementet 15. desember. I brevet brukte man betegnelsen ”Komponisten Alf Hurums fond for norske musikkstuderende.” Til Kirke- og undervisningsdepartementet skriver Egge i et brev 20. desember 1966 blant annet: ”Men det må være tillatt å spørre om hvor den formelen er kommet fra som heter ’Alf Hurums Fond for norske musikkstuderende.’ Den forekommer nemlig ikke i noen som helst forbindelse i vår korrespondanse med ekteparret [!] Hurum.”⁵⁹⁸ Deretter gjengir han ordrett fra fru Hurums brev av 11. august 1966. I tillegg henviser Egge til

⁵⁹⁶ Kopi av brev av 15. desember 1966 fra Kirke- og undervisningsdepartementet til Utenriksdepartementet i Norsk Komponistforenings arkiv.

⁵⁹⁷ Protokoll i Norsk Komponistforenings arkiv.

⁵⁹⁸ I sitt brev av 14. desember 1965 til Norsk Komponistforening bruker Hurum betegnelsen ”et par stipendier til norske musikere”; Klaus Egge bruker betegnelsen ”Alf Hurum og frues stipendiefond” i sitt brev av 7. juli 1966 til Kirke- og undervisningsdepartementet; Kirke- og undervisningsdepartementet benytter betegnelsen ”Komponisten Alf Hurums fond for norske musikkstuderende” i sitt brev av 28. juli 1966 til TONO og Norsk Komponistforening og i et annet brev av samme dato til Utenriksdepartementet; i sitt brev datert 3. august 1966 til Hurum tar Egge opp spørsmålet om betegnelsen og intensjonen med fondet, noe som avklares i fru Hurums brev til Egge 11. august – ”Norske Komponist Forening skall har \$100.000 helt og holdent til sin disposition for stipendiene til norske componister bare ...”. Med henvisning til den gode avkastning som kapitalen har gitt, sier fru Hurum i samme brev at ”naar tiden kommer will musik i Norge jeg haaber har nok til begge Norsk componister og andre. Wi vill snakke om dette naar vi kommer til Norge.”

dokumenter oversendt fra Utenriksdepartementet 29. november 1966 med henvisning til brev av 9. november 1966 fra fru Hurum til hr. Vibe, et brev som benytter betegnelsen ”Composers Stipendium;” man kan lese at ”the interest will be sent 4 times a year to Norway for the Norwegian composers” og et annet sted i samme brev betegnelsen ”the Norwegian Composers Stipendium.” Egge henviser også til et brev av 15. november 1966 til utenriksdepartementet fra den norske ambassade i Washington, undertegnet av Olaf Solli, som skriver om ”stipendier til norske komponister, uttatt av Norsk Komponistforening, Oslo.” ”Men,” skriver Egge, ”både Utenriksdepartementet og Kirkeapartementet har som headline ‘Komponisten Alf Hurums fond for norske musikkstudierende’.” Han fortsetter:

Hvorfor vi er så nøye på dette er ganske enkelt det faktum at det er en rekke stipendier til musikkfeltet ellers i Norge, administrert av departementet, men det eksisterer ikke et eneste fond opprettet bare for komponister, stillet til rådighet av private midler, bortsett fra Christian Sindings fond. Men dette har jo ikke tilnærmevis den slagkraft som Hurumfondet vil få. Vi har jo bare vår korrespondanse med ekteparet Hurum å gå ut fra og har ikke fått noen tekstlig kommentar som røper den faktiske ordlyd i selve testamentet. Hvis det skulle fremgå at legatet heter ”Komponisten Alf Hurums Fond for norske musikkstudierende”, og at dette er utledet tekstlig fra departementets side via tidligere dokumenter fra Hurums, så kan vi tenke oss at det har vært språklig usikkerhet som eventuelt har formet det slik

Vi har altså ikke annet å gjøre enn å vente på departementets melding til oss om testamentets ordlyd.⁵⁹⁹

Æresmedlem i Norsk Komponistforening. Fru Hurum: ”Han lengtet alltid bestandig hjem.”

I et telegram fra Norsk Komponistforening 22. desember fikk Hurum vite at han var utnevnt til æresmedlem i Norsk Komponistforening.⁶⁰⁰ Fru

⁵⁹⁹ Kopi av brevet finnes i Norsk Komponistforenings arkiv.

⁶⁰⁰ Kopi av telegrammet finnes i Norsk Komponistforenings arkiv.

Hurum takker i et brev til Klaus Egge 7. januar 1967 både for telegrammet, for brev og for lydbånd med Hurums musikk, ”... alt glædet Hurum. We kjøbte en ny recorder, og Alf spilte hans musikk hele Jul.”⁶⁰¹ Trolig som svar på Egges spørsmål i brevet av 1. desember året før om Hurum hadde komponert noe for orkester som man ikke kjente i Norge, svarte fru Hurum at han bare hadde fire verker for orkester – *Eksotisk suite, Eventyrland, Bendik og Aarolilja* samt ”en Symfonisk Suite [symfonien i d-moll] som hede Norge – Mowinkle [!] dirigerte aller i Oslo.” Trolig med tanke på komponistforeningens 50-årsjubileum som Egge har nevnt i tidligere brev, sier hun at det ville glede Hurum om symfonien ble spilt. Hun sier også at ”wi agte at lade alt bli trykt naar vi kommer.” Hun forteller at Hurum nå var blitt blitt gammel og glemsom; om deres planer skriver hun:

Wis ikke Alf har en hjerter feil igjen, kommer wi ende July, efter høisnu season, og bli vis han kann holde ut klimete til Jul. Andet etage i Hurums hus er tomt, wi skall camp der, foreløbig, og herefter bli vinter i Honolulu og sent sommer i Norge. Men Hurum er gammelt og glemsomt og taaler ikke meget, saa vi maa overlade alt til dem, og alt will glæde ham.

Ifølge det samme brevet skal nå alt være klart hva gjelder fondet og forholdet til Kirke- og undervisningsdepartementet: ”Fik brev fra Embassy i Washington alt er i orden med Kirkedepartement. Vis land og aktier gaa op som i det siste 5 aar, will de ble meget mere.” At alt nå var ordnet og at stipendiene skulle gå til norske komponister etter innstilling fra Norsk Komponistforening, fremgår også av komponistforeningens årsberetning for 1966/67, der referatet om dette blir en oppsummering av hele saksområdet. I siste del av årsberetningen heter det:

Fondet lød i begynnelsen på 100.000 dollars, men i senere brev er det opplyst at midlene er øket. En kan regne med at fondet vil ligge på mellom 700.000 og 800.000 kroner. Rentene

⁶⁰¹ Brevet finnes i Norsk Komponistforenings arkiv; det er i dette brevet fru Hurum forteller fra deres opphold i St. Petersburg 1916–17 (se ovenfor).

av dette fondet skal gå til stipendier for norske komponister. I et endelig brev av 6. januar 1967 bekrefter Kirkedepartementet at fondet er lovmessig bragt i orden og at det begynner å løpe ved testatorenes død.⁶⁰²

Hurum og hans kone hadde etter alt å dømme satt mye inn på å komme hjem til Norge i forbindelse med hans 85-årsdag i september, for samtidig kunne de ha vært med på å feire Norsk Komponistforenings 50-årsjubileum. Men heller ikke denne gang var det mulig å komme avsted. Hurum fikk et nytt alvorlig hjerteanfall, så alvorlig at fru Hurum antyder at det kunne gå mot slutten. Hurum var selv umåtelig skuffet over ikke å kunne komme avsted. I et brev datert 3. august 1967 til Klaus Egge skriver fru Hurum blant annet:

Kjære Herr Egge,

Alt pakket og ferdig at reiser, og Hurum har et meget alvorlig ny hjerte anfall, og er meget syk. Han er rasende skuffet. Wi maa udsætte reisen nu til vaaren 68. Det kan hænder at dette er hans sidste fødselsdag ... Jeg hadde haabet ar Symphonie Orchestra skulde ha spielt en av hans andre orchestral arbeider, men de er pakket bort. We acter at trykke aller naar vi kommer ... Jeg haaber at det gjøres noget for Alf det will glæder ham so meget. Han nettop sag til mig at han hadde været lykkelig nok at gjøre ferdig hans arbeid – music, maleri, hans memoir og hans gift til Norsk Componister. Will de paa hans fødselsdag gjøre bekjendt at Alf taenker paa andre Norsk Componister, og glæder sig at kunde hjælper dem. Det er vanskelig nok at bli componist, men endnu værre at høre til en liten land.⁶⁰³

Det fremgår ikke av brevet til Egge om Hurum hadde skrevet sine memoarer eller om det bare dreide seg om planer. I et brev til *Aftenposten* 3. august 1967 synes det imidlertid å fremgå at memoarene var ferdige – ”saa har han skrevet hans ‘Memoir’.”⁶⁰⁴ Det har imidlertid ikke vært mulig

⁶⁰² Årsberetning for Norsk Komponistforening for 1966/67 i foreningens arkiv.

⁶⁰³ Brevet finnes i Norsk Komponistforenings arkiv.

⁶⁰⁴ Brevet finnes i Hurums mappe i *Aftenpostens* redaksjon. Forfatteren fikk kjennskap til at Hurum har skrevet en selvbiografisk skisse i en mail av 7/5–2021 fra Rune Knoff i Musikkpedagogene Oslo. Stiftelesen ”Musikkpedagogene Oslo” kjøpte i 2015 i et antikvariat et dokument på tretti sider med noe som er Alf Hurums begynnelse på en selv-biografi, men som han ikke gjorde ferdig. Den stopper i St. Petersburg i det han og fru Hurum forlot Russland ved revolusjonsutbruddet. I monografien har jeg tatt med enkelte faktaopplysninger fra

å bringe klarhet i hvor memoarene eventuelt befinner seg. Til *Aftenposten* nevner fru Hurum at de også har planer om å ta med noen av Hurums malerier når det på nytt blir mulig for dem å reise — ”han bringer nogen av hans meleri naar vi kommer.”

I brevet til *Aftenposten* forteller fru Hurum hva Hurum hadde investert penger i på Hawaii. I 1934 hadde han kjøpt tomter i Honolulu, tomter som nå hadde steget betydelig i verdi ”... og det war saa en masser penge at tjener. Land i 1934 war 10 cents og er up til \$70 paa Waikiki og \$30 i byen og ellers \$5 paa sq. foot – ellers. Saa Hurum benyttet sig av dette ...”. I brevet forteller hun litt om seg selv og at Hurum elsker sitt fedreland og har egentlig alltid lengtet tilbake: ”Som de sie jeg er Americansk – min urforldre war tidlig [på Hawaii] – 1828 – saa jeg forstaa mig well paa Østen, men jeg lærte Norsk i Norge. Men noksaa rart Norsk nu. Wi ønsker dere alle well. Hurum sandelig elske sit land – det er fra der hans talent kommer, og lengte bestandig hjem. Med hilsen Leslie Hurum.”

Som svar på fru Hurums ønske i brevet av 3. august om at man måtte fremføre noe av Hurum i forbindelse med hans 85-årsdag eller komponistforeningens jubileum, skriver Klaus Egge i et brev 22. august 1967 at det i forbindelse med de festkonserter man skulle ha ”under festuken ved 50 års jubileet i Norsk Komponistforening” også ble ”diskutert å sette opp et verk av Alf Hurum ... Filharmonisk Selskap står for disse konsertene, og når det gjelder Alf Hurum fant man å ville sette opp et verk av ham så nær opp til fødselsdagen som mulig ...”.⁶⁰⁵ I anledning fødselsdagen skrev Klaus Egge 15. september:

Kjære Alf Hurum,

Vi vil føle savnet av Dem meget sterkt ved de kommende jubileumsfestligheter. Det er beklagelig at De etter så mange år ikke får gleden av å føle den varme som ville strømme

den selvbiografisk skissen. De er anvendt med forbehold i og med at det ikke er klart når Hurum skrev skissen.

⁶⁰⁵ Kopi av brevet finnes i Norsk Komponistforenings arkiv.

mot Dem i takknemlighet fra alle Komponistforeningens medlemmer under et samvær i disse dagene ... Med tanke på de norske verk som vil bli oppført i forbindelse med vårt jubileum, kan det også nevnes at Norsk Rikskringkasting har satt i gang en retrospektiv serie hvor en av programpostene heter "Norske romanser gjennom 50 år" og en tilsvarende post hvor de tar for seg kammermusikk. Romanser av Dem står også oppført i denne planen, og De kommer nok også med under kammermusikken tenker jeg ... Vi skriver til Dem idag for å gratulere med 85-års dagen og håper inderlig De blir frisk og sterk slik at De kan komme til Norge våren 1968. Vi tar med oss i tankene både Dem og Deres frue i disse dagene, og vi ser alle frem til å møte dere begge her i samvær med oss.⁶⁰⁶

Festkonsert i anledning Hurums 85-årsdag. Kåre Kolberg: Alf Hurum blant de ruvende skikkelser i norsk musikk i dette århundret. Klaus Egge: Hurum bragte noe nytt og vesentlig inn i norsk skapende tonekunst.

22. september, dagen etter Hurums 85-årsdag, fremførte Filharmonisk Selskaps orkester *Bendik og Arolilja*, op. 20, med Øivin Fjelstad som dirigent. I *Dagbladet* for 2. september skriver Kåre Kolberg:

Alf Hurum regnes blant de ruvende skikkelser i norsk musikk i dette århundret, det til tross for at han ganske sjelden er å finne på konsertprogrammene. Han er en av bærerne av internasjonale strømninger i vårt musikkliv i århundredets første decenniener, vel vår mest utpregede impresjonist. Og selv om allerede tittelen på det verk vi fikk høre i går, *Bendik og Arolilja*, viser tilknytning til norsk folkekunst, så fornekter han heller ikke her sin kjærlighet til fransk impresjonisme, den viser seg først og fremst i det klanglige, ellers er det lite av den antiromantiske holdning man finner hos hans franske forbilder. Selve formen er romantisk, likeså det motiviske arbeidet. Det man regner som våre nasjonale særdrag er ellers ikke utpreget, det vi finner av folklorisme er ikke den ettergriegske, nærmere er tilknytningen til kontinental vitalisme.

Likevel er ikke det norske blitt fremmedelement, det er blitt allmenngjort i en internasjonal, men likevel sterkt personlig stil, og *Bendik og Arolilja* virket så avgjort berikende på ens inntrykk av Hurum, slik verket ble formet i går. Øivin Fjelstad tok godt vare på dets kvaliteter, og orkestret klang utmerket.

⁶⁰⁶ Kopi av brevet finnes i Norsk Komponistforenings arkiv.

Klaus Egge var anmelder i *Arbeiderbladet*, og i hans lange anmeldelse finner man en rekke synspunkter som han også har gitt uttrykk for i sin brevveksling med både Hurum og hans kone:

Filharmoniens første Lille-abonnementskonsert i går vil huskes lenge. Det skjedde virkelig noe der.⁶⁰⁷ Alf Hurums symfoniske dikt "Bendik og Aarolilja" åpnet programmet. Filharmonisk Selskap hyldet på denne måten komponisten, som fylte 85 år den 21. ds. Jeg har vært inne på det før, og vil nå gjerne understreke det på nytt: Alf Hurum brakte noe nytt og vesentlig inn i norsk skapende tonekunst for over 50 år siden. Han er faktisk den første nordmann som omkring første verdenskrig nyttet kirketoneartene, og koplet sammen med dem den klangverden vi kjenner fra impresjonismen, greide å utvikle sitt eget tonespråk på norsk grunn. Han gjorde det på en måte slik at han var både nasjonal og samtidig europeer. Dertil hadde han tilegnet seg en sikker orkestertechnikk. Hans fargerike instrumentasjon røper den sikre kjenner av virkemidlene.

"Bendik og Årolilja"-musikken er bygget på hans egne originaltemaer, men synes å følge dette folkevisediktets innhold med en inderlighet i uttrykket som også i melodisk forstand har fanget inn selve den genuine folketone. Jeg satt der og lyttet til denne vakre musikken, båret oppe av lyrisk varme og dramatisk nerve, og atter slo det ned i meg: Hvorledes ville Hurums symfoniske legning vært i dag, dersom han i alle, la oss si de siste 40 årene, hadde fortsatt å skrive symfoniske verk. Han eier også i dette verket den sikre sans for å ikle sine musikalske ideer det treffende, instrumentale forløp gruppene imellom. Alt flyter naturlig. Det er en følsom og fin balladestemning over denne musikken, som betar en sterkt. Jeg hadde inntrykk av at Øivin Fjeldstad og musikerne har lagt stort arbeid i innstuderingen. Det hele klang praktfullt. En skulle unt den aldrende senior blant norske komponister den opplevelsen det ville vært om han personlig hadde sittet i salen og hørt vårt orkester hylde ham.⁶⁰⁸

Morgenbladet har en kort, men sympatisk anmeldelse skrevet av Amalie Christie. Hun nevner at "Alf Hurums symfoniske diktning er en musikalsk fantasi over kjempevisens dramatiske innhold. Selve folketonen brukes ikke. Det er en ekte nasjonal-idealistisk musikk Hurum har skapt omkring dette nordiske Tristan-stoff. Det var synd komponisten ikke kunne bivåne

⁶⁰⁷ Dette er ganske sikkert også et uttrykk for Egges syn på Eva Knardahls fremførelse av Alberto Ginasteras klaverkonsert ved samme anledning; dette var Knardahls første konsert i Norge etter at hun hadde forlatt landet og bosatt seg i USA i 1952.

⁶⁰⁸ *Arbeiderbladet* 23. september 1967.

den fint, inderlige fremførelsen som var en hyldest til hans 85 års dag og takk for hans storartede donasjon til orkesteret.” Heller ikke Hans Jørgen Hurum i *Aftenposten* skriver en lang anmeldelse, derimot er den konsis og fremhever det vesentlige i sammenhengen: ”Det er galt at man kjenner komponisten Alf Hurum så lite. Det finnes perler av lyrikk i gårsdagens Bendik og Årolilja, og alt hva komposisjonen forteller om påvirkninger utenfra, så forteller den enda tydeligere om hvordan Alf Hurum selv påvirket nær sagt en generasjon av våre hjemlige komponister. Underlig at et slikt talent kunne gi opp frivillig.” I *Morgenposten* fremhever Per Selberg det malerisk-musikalske ved Hurum og påvirkningen fra franske kilder:

Komponistens eiendommelige malerisk-musikalske evne har gitt ham en egen plass i norsk musikkliv. Hans fine sans for harmoniske valører og hans sans for poesi, gjorde det naturlig for ham å skape klangmalerier. Verket er i likhet med andre av hans komposisjoner påvirket av fransk impresjonisme, men forenet med et personlig tonespråk, inspirert av det norske middelalderdiktet. Den temmelig kompliserte orkestersats bar Øivin Fjelstad frem med sikker hånd.

Verdifulle porselensgjenstander til *Iolani Palace* i Honolulu.

Det var imidlertid ikke bare overfor institusjoner i Norge og Japan at Hurums var generøse. I 1968 ga de meget verdifulle porselensgjenstander som hadde vært i eie i fru Hurums familie i lang tid, til *Iolani Palace* i Honolulu. I en artikkel i *The Honolulu Star-Bulletin* for 12. juni 1968 fortelles det:

Among her possessions are pieces of china all that is left of four complete sets given to Hawaiian royalty in 1924 by King George IV of England.

Last week Mrs. Hurum gave the dishes—8 plates, 6 soup bowls, 4 platters, a soup tureen and a gravy dish—to Iolani Palace.

”The china is of historical value because every reigning king or queen from 1824 all the way to Princess Kaiulani has eaten from these plates. This china was sent out along with many other gifts on the same ship that brought back the bodies of Kamehameha II and his favorite wife, Kamamalu, who died of smallpox while on a state visit to England”, she said

... ”Kamehameha IV gave what was left of the china to Dr. Judd,⁶⁰⁹ who used it only on special occasions. Then it passed on through the family, and now I am giving it back to Hawaii.”

I et brev datert 17. april 1968 til Hurum sendte Bodil Russ i Norsk Komponistforening lydbånd med opptak av Hurums strykekvartett, *Bendik og Aarolilja* og et par klaverstykker. I et takkebrev 23. april forteller fru Hurum at hennes mann fremdeles er ”nok so syk, so wi kan ikke kommer til Norge iaar, men haaber at kommer til vaaren 69.”⁶¹⁰ I brevet forteller hun at det hadde tatt Hurum ti år å lære seg teknikken med den japanske silkemalingen og bekrefter at han i tiden etter første verdenskrig ikke hadde noe til overs hverken for atonal musikk eller abstrakt maleri.

Av et brev datert 17. juli 1968 fra fru Hurum til Norsk Komponistforening fremgår det at Hurum fremdeles ikke er kommet seg etter det siste hjerteatakket, og fru Hurum, som har fått brev fra musikk sjefen i NRK, Kristian Lange, med spørsmål om biografiske opplysninger om Hurum og opplysninger om hans verker, er nødt til å be komponistforeningen om hjelp. Kristian Lange holdt på med en trykksak for Utenriksdepartementet, men fru Hurum, som nå selv var over 80 år, 82 for å være nøyaktig, så seg ikke i stand til å svare på Hurums vegne – ”Hurum føler ikke ha nok at gjøre dette selv.”⁶¹¹

Verdien av fondet stiger voldsomt – over \$300.000. Josefinegaten 15, Hurums barndomshjem, gis som gave til den norske stat! Klaus Egge: ”Noe enestående i norsk musikk historie.”

Klaus Egge fikk på nytt svært gledelige nyheter fra Hurums mot slutten av 1968. I et brev datert 8. november forteller fru Hurum at verdien på fondet

⁶⁰⁹ Leslie Hurums oldefar.

⁶¹⁰ Brev til Bodil Russ finnes i Norsk Komponistforenings arkiv.

⁶¹¹ Brevet finnes i Norsk Komponistforenings arkiv; vedlagt et brev datert 24. mai 1968 fra Kristian Lange til Alf Hurum.

er steget med over femti prosent siden det ble opprettet. Samtidig forteller hun at de nå har bestemt seg for å gi Hurums barndomshjem, Josefinegaten 15, som gave til den norske stat til minne om hans far og mor. Hurum hadde for ikke lenge siden påkostet eiendommen et betydelig beløp i reparasjoner og utbedringer. I brevet forteller hun også at Hurum har fått et nytt hjerteanfall og igjen er meget syk, så syk at fru Hurum ikke utelukker at han ikke har så lenge igjen å leve. Hurum har også uttrykt ønske om at hans symfoni måtte bli fremført i forbindelse med hans fødselsdag i september, og at hans orkesterverker skal trykkes:

Det gaar simpelthen flot med vor Hurum Trust. Wi sat inn \$200.000, nu er den været meget over \$300.000, land er gaaet op so fantastisk i verdi, især here paa Oahu, da den findes vand nok, saa at Norsk komponist will har nu over en million kroner.

Nu holder vi paa at forære Alfs hjem Josefinegt. 15, Homansby, til det Norske nation for et hjem og samlings sted for aller Norske Musik lehre. For nogen aar siden Hurum fuldstændig modernizerte hus, med alt ny plumbing, og meget andet. Det er 2 store og 2 mindre værelse neden til, 5 ovenpaa, og et hus til med 4 værelse, saa det er meget plass. Det kostet nesten 100.000 kr, og hus er været nu noget over 200.000 kroner de skriver os. Huset behøver bare at maler udvendig. Det er en memorial til hans far og mor. Men ikke snakke om dette til nogen, bare Mary Barratt Due ved, wi skrev om hendes mening, og will gjerne høre whad de synes. Hurum will gjerne har det til hans 87 birthday, vis han leve, da han er meget syk igjen med ny "hjerte block". Wi tænke at reisen herer fra i Aug. og bli en monat i Oslo.

Det store og mægtig "Bishop Musee"⁶¹² har bestemt at samler i Japan, Phillipino og Kina primitive og etemologist kunst, og er simpelthen blit gal over Hurums Sung maleri, han er blitt givet et svær plass.

Til Hurums fødselsdag will han gjerne har Filharmonie spiler hans sidste orchestral symphonie som hede Norge, den er flott, og wi skal og trykke aller hans orchestral verk. Wi høre at andre componist har laant sig av Hurums partiture, være snil at pass paa at ingen faa dem de har.

Glædelig jul og godt Nytaar fra
Alf og Leslie Hurum.⁶¹³

⁶¹² Bishop Museum, eller "The Hawaii State Museum".

⁶¹³ Brevet finnes i Norsk Komponistforenings arkiv.

Nyhetene i brevet og da spesielt opplysningene om den økningen fondet hadde hatt, den nye gaven til norsk musikkliv, fikk Klaus Egge til i sitt svarbrev å betegne det Hurum og hans kone gjør som ”noe enestående i norsk musikk historie.” Samtidig er det et sørgelige faktum at Hurum på nytt er alvorlig syk og ikke er i stand til selv å komme til Norge for å oppleve den meget dypføyte takk som man her ønsker å gi uttrykk for. Egge uttrykker seg i nøkterne vendinger, men i sammenhengen gir dette ordene en dobbelt styrke:

Kjære fru Hurum.

Det var med vemod vi mottok Deres brev nå i desember, hvor De forteller at Deres mann fortsatt har alvorlige vanskeligheter med sin hjertesykdom.

Forrige år skrev De jo at Dere hadde tenkt å komme hit i august 1968, og vi hadde ventet å se dere begge. Nå er dette atter i det blå.

Det er jo helt fantastisk det De forteller om stigningen i de avsatte dollars fra 200.000 til over 300.000. Vi er jo ikke vant til så store tall, så vi er veldig imponert. I tillegg til dette ser vi i Deres brev at Hurums hjem i Josefinegt. 15 er tenkt som et hjem og samlingssted for norske musikk lærere. Alt dette er jo fantastisk. Derfor er det dobbelt smertelig at De selv og Hurum ikke er tilstede her personlig og kan føle den varme og takknemlighet som vil strømme mot dere for hva dere gjør for norsk musikk.

Vi håper dere er klar over at dette er noe enestående i norsk musikk historie. Her i landet har det bare vært forfattere og tildels bildende kunstnere som har oppebåret slike donasjoner. Musikken har så å si vært blank i så måte, i hvert fall er det ikke noen videre ruvende fondsmidler som har vært avsatt til musikk tidligere.

Noe helt enestående er det også med Alf Hurum som dobbelt-kunstner, idet hans malerier jo er vist ærefull oppmerksomhet. Det De skriver om hans siste symfoniske verk som han ønsker oppført i Filharmonisk Selskap i forbindelse med hans fødselsdag, vil vi gjerne medvirke til å få i stand. Vi kan også love Dem å ta vare på hans partiturer.

Så vil vi inderlig håpe at dere i det nye året begge kan komme til Norge og at Hurum kan friskne til fra sin hårde sykdom. Dette brev når dere vel ikke frem til jul, men vi må få lov til å ønske dere en gledelig julehelg og et velsignet nytt år.

Hjertelig hilsen

NORSK KOMPONISTFORENING

Klaus Egge.⁶¹⁴

⁶¹⁴ Kopi av brevet finnes i Norsk Komponistforenings arkiv.

Det ser ikke ut til at Hurum og hans kone ville gi slipp på tanken om å besøke Norge. Dette fremgår av et brev datert 19. mars 1969 fra fru Hurum til Klaus Egge. I lys av den helsemessige situasjon som hun forteller Hurum befant seg i, virker det imidlertid svært urealistisk at en reise i det hele tatt var i deres tanker: ”Hurum er absolute bestemt at kommer til Norge iaar, reiser hierfra i August og bli omtrent 3 monat, skall bo 2nd etage Josefinegt. Har en masse at gjøre, fordi det er Hurums siste reiser. Han er meget syk med emfysema, hjerte og hukommelses svikt.”⁶¹⁵ Hun innleder brevet med enn bønn til Egge: ”Will de vær saa snill at hjelpe mig. Jeg will gjerne trykke ‘Benedict og Orolilja’, som en fødselsdagspresent til Hurum, Sept. 21.” I brevet gjør hun også oppmerksom på Hurums tanker rundt Josefinegt. 15: ”Han ønske at gjør det bekjennt at hans fødselsdagpresent til hans land, at Josefinegt. giver han til det Norske nation musik lehre, som et hjem og arbeidssted, et samlingssted, og et sted vor uttenbys musiklehre will kunde bo billig naar de kommer til Oslo, men at det besty[res] av Oslolehre, med representanter fra andre sted[der] i Norge, saa at de føler at de har sin del i den.”

Av brevet fremgår det at Hurums helse er blitt forverret. Under forutsetning av at reisen til Norge lot seg gjennomføre, hadde Hurum uttrykt ønske om at Filharmonisk Selskaps orkester måtte fremføre hans symfoni på hans fødselsdag den 21. september. Det var derimot klart at han ikke hadde helse til å delta i noen form for selskapelighet: ”... men kann ikke gå til nogen selskab, da han hoster for meget, og bli lett forstirret, og da hjerte er svak det bli blank for ham.” Mot slutten av brevet gir hun uttrykk for at det haster med alt rundt Josefinegaten – hun vil så gjerne at det må skje mens Hurum ennå selv kan ta bestemmelser i sakens anledning: ”Jeg haster ogsaa saa at medens Hurum er endnu bra nok, kann han bestemmer dette med Josefinegt, som han ønsker.”

⁶¹⁵ Brevet i Norsk Komponistforenings arkiv.

Av Klaus Egges svarbrev den 11. april 1969⁶¹⁶ fremgår det at Egge undersøkte om det var mulig å realisere fru Hurums ønske om å få trykt *Bendik og Aarolilja* og å få partituret ferdig til Hurums fødselsdag 21. september. Dette lot seg imidlertid ikke gjøre. Fru Hurum svarer allerede 15. april at hele saken kan vente til de kommer til Oslo: ”Wi haaber at kunde bli i Oslo begynnelse av August, kann ikke kommer før paa grund av H. høisnue, den gaa ikke med emphysema.”⁶¹⁷

I en artikkel i *Aftenposten* 19. mai 1969 nevner man at fondet for norske komponister var kommet opp i \$150.000, dvs. godt over 1 million kroner; i tillegg nevnes også gaven til norske musikk lærere – Josefinegaten 15. Ytterligere en donasjon nevnes – ”Alf Hurums betydelige samling av egne malerier som skal foræres til et norsk museum.” Hva grunnene var til at dette ikke lot seg realisere, har ikke vært mulig å klarlegge. I stedet skjenket fru Hurum samlingen til Honolulu Academy of Arts i 1975.⁶¹⁸

Med tanke på de flere tidligere avlyste reisene til Norge skrev Klaus Egge 2. juli 1969 et brev til fru Hurum for å forsikre seg at det denne gang virkelig var slik at de kom: ”Jeg skriver idag for å høre om det virkelig blir slik at De og Deres mann kommer til Oslo en gang i august/september. Det er nemlig forskjellige reiser som melder seg. Jeg er f. eks. i Amsterdam fra 17. – 23. august.”⁶¹⁹ Heller ikke denne gang ble reisen noe av. Intet i kildematerialet forteller hva den direkte årsaken var. Men med tanke på det sykdomsbilde som fru Hurum har tegnet i tidligere brev, er årsaken naturlig nok Hurums sviktende helse. Fra Norsk Komponistforening fortsatte man imidlertid å sørge for at Hurum fikk tilsendt innspillinger og lydbånd. Den 24. november sendte Bodil Russ en grammofonplate der

⁶¹⁶ Kopi av brevet finnes i Norsk Komponistforenings arkiv.

⁶¹⁷ Brevet finnes i Norsk Komponistforenings arkiv.

⁶¹⁸ Se nærmere om dette i kapitlet ”Verkfortegnelse.”

⁶¹⁹ Kopi av brevet finnes i Norsk Komponistforenings arkiv.

Edith Thallaug og Kjell Bækkelund fremførte norske romanser, blant annet Hurums "Blonde nætter."⁶²⁰

Alf Hurums død

I et nytt brev fra fru Hurum til Egge i desember 1969 bebudes en reise til Norge sommeren 1970. Samtidig blir det klart hva grunnen er til at Hurum ikke vil oppgi reiseplanene – han lengter etter å se Norge igjen! Av brevet går det i tillegg frem at planen om å forære barndomshjemmet til musikklererforeningen må utsettes:

Wi kommer til Norge sommeren 70, aldeles sikkert. Hurum er meget syk, men vi kommer, han længter saa efter Norge. Maa utsætte overgivelse av Josefinegt. 15 to musiklehre. Det er for vanskelig med kirke departementet, og alt andre at gjør noget here. Saa har han noget at giver i 1970. Alf wil gjerne har en orchestral concert med egne arbei ... det bli Hurums swaner sang.⁶²¹

Et brev fra fru Hurum til Egge i august 1970 antyder at det har oppstått problemer med gi Josefinegaten 15 til musikklererforeningen – det ser ut til at Oslo kommune ønsker å benytte huset til å utvide barnehjemmet i nabohuset og synes i den anledning ha kommet med innsigelser mot Hurums planer:

Kjære Herr Egge

Will de tro at mennesker i Homansbyen har imot at Alf giver Josefinegat. til M. Lehre. Siger det skall bare brukes [?] til bolig. Men Alf mener at hus er stort nok saa at utenbys folk will kunder bo der paa besøk. At forære stedet til de Norske State kann kanskje gjøre noget. Ved siden av er det et barn hjem, og Oslo ønsker at kjøper no. 15, forat forstøre hjemmet.⁶²²

⁶²⁰ Dette fremgår av en kopi av et brev datert 24. november 1969 fra Norsk Komponistforening, ved Bodil Russ, til Alf Hurum; kopien finnes i komponistforeningens arkiv.

⁶²¹ Brevet finnes i Norsk Komponistforenings arkiv.

⁶²² Brevet finnes i Norsk Komponistforenings arkiv. Som det fremgår av kapitlet om Hurums barndomshjem ovenfor, var eiendommen belagt med klausul. Muligens har det kommet innsigelser med bakgrunn i klausulen (se ovenfor).

Det siste brevet fra fru Hurum til Klaus Egge i Norsk Komponistforenings arkiv er datert 8. mars 1971. Det er ganske kort og fru Hurum skriver at det går langsomt nedover med Hurum – like fullt, arbeidet med å overføre Josefinegaten 15 til Norsk musikk lærerforening er tatt opp igjen og man planlegger å male huset til sommeren:

Kjære Herr Egge,

Mange tak for alt de har sendt til Hurum, han glæder sig over alt.

Wi holder paa nu at overføre after vor død, Josefinegt. til Oslo for bruck av Norges musiklehre. Skall maler den isommer. Hurum leve, har alt som wi kann gjøre for ham, men det gaa langsomt ned. Kommer ikke til Norge i sommer. Men vis Alf leve er han 90 år 1972, og da haaber jeg at kann reiser. Wi tager Aften Postens ”Ukens Nyt,” saa vi følger med.

Haaber at alt gaa bra.

Hilsen fra Hurum

Leslie Hurum.⁶²³

Den 17. mars svarer Klaus Egge:

Kjære fru Hurum,

Hjertelig takk for Deres siste brev datert 8. mars.

Jeg er alltid spent når det kommer brev fra Dem da jeg jo har ventet dere hjem de siste årene ... Vi hadde håpet at dere begge to skulle komme til Oslo på ettersommeren ifjor, men jeg skjønner jo at Hurums helbredstilstand gjør det vanskelig å foreta en så lang reise.

Tenk at Hurum blir 90 år i 1972 og at han ikke har vært i Norge på så mange, mange år. Han vil nok ikke kjenne seg igjen når det gjelder selve musikklivet. Alt er temmelig radikalt forandret når det gjelder en komponists stilling i vår tid. Ingen norsk komponist kan naturligvis leve av det å komponere, men de unge idag har allikevel mange fordeler med hensyn til arbeidsstipendier, bestillinger og oppførelsesmuligheter. Både norsk radio og fjernsyn har bestilt verker av norske komponister, det samme har ”Harmonien” og Filharmonisk Selskap gjort. Det er opprettet et nordisk kulturfond, og et nordisk samarbeid går ut på bestillinger på tvers av landegrensene i de nordiske land, slik at f. eks. Norge kan bestille verk av en dansk, finsk, islandsk eller svensk komponist og omvendt.

Jeg ser av Deres brev at Josefinegaten kommer til å gå som gave til Norske Musikk læreres Landsforbund, og jeg har hos mange hørt uttalt begeistring over denne

⁶²³ Brevet finnes i Norsk Komponistforenings arkiv.

storartede generøsitet som De og Deres mann har vist norsk musikkliv. Det er bare så leit at vi ikke har kunnet takke dere ved personlig kontakt. Det er jo ikke helt tilfredsstillende slik som vi føler det, bare å vise vår takknemlighet pr. korrespondanse.

De må hilse Hurum så hjertelig fra oss, og vi håper han kan holde seg så frisk at vi kan få hilse på ham. Det må være en påkjenning for Dem også når helsen ikke er tilfredsstillende.⁶²⁴

Først i 1972 ble arbeidet med overføringen av Josefinegt. 15 fra Hurums til Norske Musikk læreres Landsforbund avsluttet. Den 10. juli skrev Hurum under gaveskjøtet der det heter at foreningen ”skal benytte eiendommen som residens for foreningen og bolig for musikk lærere tilsluttet Norske Musikk læreres Landsforbund.” Hurum la imidlertid inn en klausul: ”Så lenge komponisten Alf Hurum og fru Leslie Hurum lever skal de ha vederlagsfri bruksrett til eiendommens 2. etasje. Denne bruksrett skal også gjelde for den lengstlevende av dem.”⁶²⁵ Skjøtet ble tinglyst 7. august 1972, fem dager før Hurum døde, lørdag den 12.

Det er ikke som kunstmaler at de to Honolulu-avisene mintes Hurum ved hans bortgang. *The Honolulu Advertiser* og *The Honolulu Star-Bulletin*, som hadde fellesutgave på søndager, brakte nyheten om Hurums død under overskriften ”Symphony builder Hurum dies at 89.” Artikkelen inneholder i kortfattet form de viktigste sidene ved Hurums liv:

Alf Hurum, a painter, pianist and composer who helped build the Honolulu Symphony Orchestra when he was its conductor in 1924 and 1925, died yesterday. He would have been 90 next month.

He is survived by his wife, Leslie Wight Hurum of 2755 Rooke Ave. She is a great-granddaughter of G. P. Judd, one of the first missionaries in Hawaii.

Mr. Hurum came here for a vacation in 1924 from Oslo, Norway. But he stayed to conduct the Honolulu Symphony, which had fewer than 40 musicians at the time—none of whom played bassoon or French horn.

⁶²⁴ Kopi av brevet finnes i Norsk Komponistforenings arkiv.

⁶²⁵ Gaveskjøtet oppbevares i Musikpedagogene Oslo, Josefinegt. 15, Oslo.

A year later, the Symphony had 72 musicians with all sections complete.

Besides composing and conducting, Mr. Hurum also painted and became noted for his pictures on silk.

Mr. Hurum's remains will be flown to Norway for burial at a date to be scheduled. His music is widely known in Norway.

I *Arbeiderbladet* 16. august har Klaus Egge en nekrolog som innledningsvis forteller om det store fond som Hurum og hans kone har testamentert til norske komponister, et fond som ifølge Egge var kommet opp i rundt én million kroner. "Fondet skulle tre i virksomhet etterat begge ektefellene hadde gått bort. I alle disse årene har vi stått i korrespondanse med fruene, og drømmen var for Hurum å komme hjem til sitt kjære Norge etter alle disse årene. Men hjertesvikt gjorde ham for svak til å våge reisen hjem. Så er vi da i den meningsløse situasjon aldri å få høve til å takke ham personlig." Etter en gjennomgang av de viktigste sidene ved Hurums virksomhet avslutter Egge nekrologen med å skrive at "vi bøyer oss i dypeste ærbødighet og takknemlighet for hva denne storsinnede kunstner har gitt oss." I *Aftenposten* har Dag Winding-Sørensen en nekrolog skrevet på samme sympatiske måte som Klaus Egges nekrolog.

Et pussig stopp i Bogstadveien

Hurum ble kremert og urnen ført til Norge, men først ni år etter hans bortgang. Urnen ble satt ned på Vor Frelzers gravlund i Oslo først 23. oktober 1981,⁶²⁶ men med en liten forsinkelse. Merete Ring har fortalt at hun hentet urnen med Alf Hurums aske på Fornebu i oktober 1981. På veien hjem innom en forretning i Bogstadveien i Oslo hadde hun urnen i en veske, men glemte den i forretningen. Etter å ha lett i over en uke kom hun plutselig på hvor hun hadde glemt urnen – i forretningen i Bogstadveien.

⁶²⁶ Opplysningene om Hurums dødsdato og begravelse er gitt av kirkevergen i Oslo; datoen stemmer over ens med opplysningen i de to Honolulu-avisene for 13. august 1972 som skriver at han "died yesterday." Kirkevergen opplyser at fru Hurum døde 25. januar 1984, nesten 100 år gammel. Hennes urne ble satt ned ved siden av Hurums 21. Juni 1984 – på felt 007, rekke 01, nr. 21.

Urnen stod mellom to utstillingsmontrer. Med et forsiktig ”Unnskyld!” hentet Merete Ring Alf Hurums urne og bragte den til Vor Frelses gravlund.

4 Verkgjennomgang

Innledning – om verkgjennomgang

I kapitlet ”Kildebeskrivelse” nevnes en rekke kilder, men bare én kilde angis som hovedkilde i hvert verk. Den analytiske verkgjennomgangen baserer seg på noteteksten i hovedkilden, en kilde som finns i NB. I noen tilfeller dekker hovedkilden samtlige separatnummer i et verk, mens enkelte andre har separate hovedkilder.

Etter en preliminær verkgjennomgang har jeg, som nevnt i innledningskapitlet, inndelt Hurums verker i fire perioder. Første periode viser studieverk i klassisk-romantisk stil, verk 1–8. Den andre perioden inneholder verk 9 til og med verk 20 der man finner impresjonistiske⁶²⁷ (”debussistiske”) verker side om side med klassisk-romantiske verker og klassisk-romantiske verker ispedd impresjonistiske stilelementer. Dette betyr imidlertid ikke at det også ikke finns verker med elementer med innslag av impresjonistiske stiltrekk *tidligere* enn de vi finner før Hurum møter påvirkning fra Debussys musikk. Det er bare det at man ikke kan relatere disse elementene til en Debussy-påvirkning tidligere enn 1911 fordi det, som nevnt, er klarlagt at han ikke hadde hørt musikk av Debussy tidligere enn dette tidspunkt.⁶²⁸ I tillegg finner man noen få verker med andre stilistiske uttrykk enn de nevnte – så som eksotiske, naivistiske og ekspresjonistiske.

⁶²⁷ Se kapitlet ”Drøfting, sammendrag og konklusjon”.

⁶²⁸ Se nærmere i kapitlet ”Drøfting, sammendrag og konklusjon”. Etter mitt syn har Griegs musikk vært en påvirkende katalysator på Hurums verker før han møtte Debussys musikk på en slik måte at flere impresjonistiske stiltrekk ikke var fremmede for ham da han hørte Debussys første gang i Paris i begynnelsen av 1911. Se min artikkel ”Edvard Grieg, Alf Hurum, and musical impressionism” – i tilknytning ”The international Edvard Grieg Society’s” konferanse i Bergen 30. mai til 2. juni 2007.

En tredje periode kan benevnes ”norrøn” og begynner med korverket *Lilja* verk 21 op. 15 fra 1917–1918.⁶²⁹ I lys av *Lilja* og flere av de etterfølgende verkene, er det noe utenommusikalsk som synes å oppta Hurum i denne perioden mer enn tidligere – nemlig middelalderens norske mytologi, det ”norrøne.” Han synes å bli opptatt av Norge – nasjonen og landet Norge – på en kraftfullere måte enn tidligere. De verkene det handler om, er følgende: foruten korverket *Lilja*⁶³⁰ klaversuiten *Eventyrland* verk 22 op. 16⁶³¹; verk 23, *Gotiske bilder. Poemer for piano*⁶³²; *Norrøn suite* verk 24 op. 18⁶³³; verk 26 op. 20, *Bendik og Aarolilja. Symfonisk digtning for orkester*⁶³⁴; og symfonien i d-moll verk 29 uten opusnummer.⁶³⁵

Hurum viser i tillegg en fjerde periode som handler om en kunsthistorisk periode fra tiden på Hawaii. Ettersom min bakgrunn, som nevnt, ikke omfatter kunsthistorie, må denne perioden begrenses til å all hovedsak å

⁶²⁹ ”Norrøn er betegnelsen på samfunnet og kulturen i Norge og på Island fra rundt år 800 til 1350. Betegnelsen brukes også på den norskættede befolkningen på Færøyene, Shetland, Hebridene, Man og Orknøyene i samme periode. Dette er et historisk og kulturelt begrep. ... Slutten på den norrøne epoken settes ofte til 1319, da den siste kongen av Sverre ætten, Håkon V Magnusson, døde, og Norge gikk i kongefelleskap med Sverige.” I artikkelen i Store norske leksikon (under ”nordisk religion”) inngår opplysningene fra Wikipedia, den frie Encyclopedia, (lest 5. Mars 2020). Se videre under avsnittet ”3) Mot det norrøne – 1917–1927” i foreliggende kapittel.

⁶³⁰ Tekstforfatteren, Eystein Aasgrimsson, døde i Helgesæter kloster ved Nidaros år 1361.

⁶³¹ Det handler om hans mest impresjonistiske verk, komponert før 17. september 1919, et verk som ikke handler om et eksotisk fjerntliggende land, men i lys av tegningen på tittelbladet av den trykte versjonen, handler det om en hjemlig granskog og dermed en del av Norge og nasjonen Norge (med tanke på titlene ”De tre Trolde”, ”Tusselag” og ”Nordlysdøtrene” – siste tittel kan være hentet fra Gerhard Munthes akvarell ”Friere” (”Nordlysdøtrene”) fra 1892 – hensettes man til middelalderen). Som det vil fremgå ved gjennomgangen av verk 22 avviker mitt syn på verket og det Hurum selv har beskrevet (se nedenfor).

⁶³² Også det et verk komponert før 17. september 1919, og i lys av titlene et verk helt igjennom preget av middelalderens mytologi.

⁶³³ Verk 24 op. 18 er komponert før 17. september 1919 og består av sju mindre klaverstykker bygget over ”Kjersti og Bergjekongen”, en folkeviser fra Telemark klassifisert som middelalderballade.

⁶³⁴ Ytterligere et verk med bakgrunn av middelalderen. Hurum har blant annet skrevet følgende på tittelbladet på manuskriptet: ”Bendik og Aarolilja er gammelnorsk folkediktning fra ca. anno 1350.”

⁶³⁵ Jeg oppfatter verket som nasjonal musikk med tanke på titlene: 1. sats: ”De store skoge”, 2. sats: ”Vinternatt på vidden” og 3. sats: ”Vikingskibet”.

beskrive Hurums malerteknikk i tillegg til å sitere noen viktige anmeldelser som kan fremheve kvaliteten og typen på Hurums malerier.

Verkgjennomgangen tar ikke først og fremst sikte på en omfattende analyse på mikro-nivå av *alle* verkene. Snarere er det hensiktsmessighet som styrer analysen med tanke på den utvikling jeg ønsker å beskrive. Dette har medført at jeg noen steder har funnet det nødvendig å analysere på mikro-nivå, mens det andre steder er mest tjenlig å analysere på et delvis mikro- delvis makro-nivå. Heller ikke gjennomgås alle verkene, selv om de fleste omtales. Igjen er det hensiktsmessighet i lys av utviklingen som er avgjørende. For de verk som kan klassifiseres som klassisk-romantiske, har det for eksempel vist seg nok å analysere form og harmonikk. For flere verks vedkommende er det ikke nødvendig foreta noen analyse i det hele tatt, bare en kort kommentar er nok, noe som vil fremgå om man leser gjennom noteteksten.

Som nevnt er de aller fleste av Hurums verker innspilt på CD (se innledningskapitlet). På samme måte som hovedkilden angis ved hvert verk, angis hvilket verk som er innspilt slik at den som er interessert kan følge både notetekst og innspilling.

Terminologi

Når det gjelder harmonisk terminologi og funksjonssymboler følger jeg i det store og hele den som finnes i Anfinn Øiens *Harmonilære. Funksjonell harmonikk i homofon sats*, Oslo 1975. Kapitlet "Verkgjennomgang" forutsetter at man har tilgang til notene til de angjeldende verkene. Det er imidlertid viktig å være klar over at verkgjennomgangen ikke er gjennomført konsistent i relasjon til Øiens lærebok i harmonilære. Et eksempel: i t. 21 [et hevet tall etter en vertikal strek i gjennomgangen angir takststrek og taktnummer] har tredje akkord ganske enkelt fått T⁶-symbolet – uten å markere at seksten er liten ved ytterligere å angi >-tegnet:

l²¹ h: T–D–T⁶–D⁷ | T⁷

e: D⁷–T–T | S

l h: T–S⁶–(D^{9/5>})D–6/4– D⁷ | T l.

Alle funksjonssymboler kan få tegnet > eller < etter intervalltallet henholdsvis senket og hevet; en strek gjennom funksjonssymbolet betyr at akkorden er uten grunntonen: F, S, D; har et intervall – (minustegn) betyr det at intervallet er utelatt; 6/4 betyr kvartsekstakkord. I flere tilfeller vil man finne tekstlige forklaringer i tilknytning til gjennomgangen av de harmoniske forbindelsene; andre ganger finner man kun forklaringer i teksten uten gjennomgang av de harmoniske forbindelsene. I tilfeller der jeg anvender romertall anvender jeg disse fordi analysen har gått over til parallellakkordikk i stedet for funksjonsharmonikk.

1) 1903–1911: Studieverk i klassisk-romantisk stil

Verk 1 [TRE [SYV] SANGER] – S/KI

(Uten op. nr.)

1. “Juli” (S. Schandorph)
2. [“Hvad var mit liv til denne dag”] (Frederik Paludan-Müller)
3. “Juni” (C. Hostrup)

Komponert 1903/04. Bare nr. 1–3 finns i daterte manuskripter. (Bare tre av de syv sangene beskrevet i kapitlet ”Kildebeskrivelse” kommenteres i verkgjennomgangen. Nr. 4–7 ligger stilistisk sett svært nær nr. 1–3, og nr. 5 kan knyttes til nr. 2 ved at en av kildene inneholder begge sangene; se kilde A under nr. 2 og 5 i kapitlet ”Kildebeskrivelse”). Sangene er ikke

trykt, og det er ikke kjent om noen av dem har vært oppført.

De tre sangene er de tre tidligste kildene som vi med sikkerhet vet er datert og signert av Hurum selv – “Juli” (S. Schandorph) datert 17/7–1903, [“Hvad var mit liv til denne dag”]⁶³⁶ (Frederik Paludan-Müller) datert 19/7–1903 og “Juni” (C. Hostrup) datert 13/7–1904. Som det fremgår av tittelen finnes det ytterligere fire sanger ut over disse tre, men jeg har valgt å kommentere bare de tre som er daterte og signerte av Hurum selv.

1. “Juli” (S. Schandorph, 1836–1901).

Hovedkilde: E.

Teksten er av den danske dikteren Sophus Schandorph, en dikter påvirket av Heinrich Heine og Georg Brandes og ”det litterære gjennombrudd.” Hans dikter har realisme og humor, men også melankoli og viser brytninger mellom gammel og ny litteratur med utvikling fra etterromantikken til realismen. Fra Schandorphs diktning har Hurum komponert en strofisk sang med tre vers. Melodien viser ingen kunnskap om hvordan man utformer en melodi. Melodien har ingen periodisering eller gjennomtenkt frasering av noe slag. Det finns intet forsøk på tekstfortolkning i sangen.

Det finns to rytmiske feilskrivninger i t. 5 og 6 samt at fiss-dur-akkorden i t. 11, 12 og 14 har fått d^2 i stedet for e^2 (skal trolig være en fiss septimakkord) samt att v. h. i t. 15–16 har punkterte halvnoter i stedet for punkterte firedelsnoter. Harmonisk begynner sangen i h-moll som tonika i t. 1–3 etterfulgt av fiss-moll som dominant i t. 4 og første halvpart i t. 5 og første halvpart i t. 6. Fiss-moll i t. 4–6 gir modal farge (eolisk) i avsnittet t. 1–6. Melodien viser, som nevnt, ingen kunnskap om hvordan man

⁶³⁶ Skarper klammer betyr at tittelen er satt til av forfatteren.

utformer en melodi. Det som gir en slags harmonisk bevegelse i sangen, er at vi finner sekvenser i t. 6–8, 8–10 og 10–13.

Sangen finns kun i ms.

2. [“Hvad var mit liv til denne dag”] (Frederik Paludan-Müller, 1809–1876).

Hovedkilde: D.

Paludan-Müllers tekster har høstluft i sin poesi, med en stil som er linjefast, men egentlig fargeløs. Hans verk ”Adam Homo” skrevet 1842–1849 er et satirisk verk i tre deler og regnes som et av dansk litteraturs viktigste verker. Nederst på manuskriptet har Hurum skrevet følgende: ”Denne Sang syntes Holter var den bedste” – Hurum har tydeligvis vist sangen til sin lærer på dette tidspunkt, Iver Holter. Men heller ikke denne sangen viser kunnskap om hvordan man utformer en melodi i klassisk-romantisk forstand. I t. 5–6 anvender Hurum en ufullstendig vekseldominant noneakkord for å understreke tekstens ”En Drøm”, men uten at den ufullstendige vekseldominanten fører til en modulasjon av noe slag, men går direkte til T i t. 7. I t. 12 finner vi en ⁰D-akkord. Sangen finns kun i ms.

3. “Juni” (C. Hostrup, 1818–1892).

Hovedkilde: B.

Jens Christian Hostrups styrke som dramatiker er hans sans for lokalkoloritt, hans evne til å skape tydelige typer og skarpe og kvikke replikker. Hans dikt skapte varme og nærhet hos det litterære interesserte danske folk. Men det synes ikke å være noen nærhet mellom tekst og musikk i sangen. Melodiens utforming virker noe mer gjennomarbeidet enn de foregående sangene. Utformingen av melodien består av 4 + 4 + 4 +

4 + 4 takter (se t. 5–9, 9–13, 13–17, 17–21 og 21–25). Harmonisk har sangen en enkel harmonikk uten noen form for modulasjon. Det modale innslaget med ⁰D i t. 10 og 12 er imidlertid helt tydelig. Sangen finns kun i ms.

Verk 2 TRE KLAVERSTYKKER

(Op. 1)

1. “Marche humoristique”
2. “Romance”
3. “Dance grotesque”

Hovedforskjellen mellom ”Tre klaverstykker”, verk 2 op. 1, og sangene i verk 1 (uten op. nr.) er at verk 2 vitner om betraktelig mer komposisjonsteknikk. Her er mer av bevisst forhold både til motivikk, tematikk, rytmikk og harmonikk.

Det første stykke antyder folkemusikalsk påvirkning, det tredje kan være inspirert av Grieg, mens det andre stykket har en enhetsteknikk som vi kan finne hos Franz Liszt. Bortsett fra tonikaparallelforbindelser er de aller mest påfallende trekkene ved alle tre stykkene er at de ikke har andre mediantforbindelser – det er T–D forbindelsene som i det store og hele som råder grunnen. Om de tre stykkene i verk 1 mangler melodisk periodisering, så er periodiseringen tydelig i verk 2.

1. “Marche humoristique”.

Hovedkilde: K.

Hurum benytter gjennomgående firetakts-perioder, endog to-takts-perioder i denne marsjen.

Bruken av tomme kvinter og forhøyet 4. trinn (lydisk) gir antydning av hardingfela; rytmikken har hallingkarakter. Formen følger marsjens vanlige tredelte ABA-form med en trio som midtdel, t. 42–99, og en koda, t. 145–151, som avslutning. Mens triodelen i marsjer vanligvis går i subdominanttonearten, begynner Hurum triodelen i denne marsjen i dominanttonearten. A-delen finner vi i t. 1–41 med t. 1–4 som innledning, B-delen går fra t. 42–99 og A'-delen fra t. 100–144 med den avsluttende coda i t. 145–151. Harmonisk byr ikke A-delen på de store overraskelser. Det er påfallende at Hurum ikke foretar noen modulasjoner til fjerntliggende tonearter, blant mediantforbindelser finner man bare Tp-forbindelser. I avsnittet t. 64–81 finner man riktignok sekvenser i tersavstand, men dette handler ikke om transponerte modulasjonsmessige mediantforbindelser. Man ledes å tenke på sekvensene i Griegs F-dur fiolinsonate t. 124–138 som en parallell. Hele marsjen preges strengt tatt av T–D-forbindelser. Modale trekk blir imidlertid enda tydeligere enn i verk 1. I t. 58, 60, 62 og 63 finner vi henholdsvis a-, d-, g- og c-mollklanger med dorisk hevet 6. trinn. Funksjonelt behandler Hurum disse akkordene som ufullstendige dominantnone-akkorder til den etterfølgende akkord. Det doriske innslaget gjør seg også gjeldende i det nevnte sekvenspartiet i t. 64–81 – det handler om realsekvenser – der man finner stor sekst i forhold til den tilgrunnleggende molltreklang. I t. 87 og 89 finner vi den lave ledetonen i eolisk.

2. "Romance".

Hovedkilde: K.

Innspilling: The Hurum collection vol. II CD 1 nr. 4.

I stykke nr. 2, "Romance", er melodikken nesten en hovedsak. Den meget sangbare 8-takters (4 + 4 takter) melodien er i all hovedsak diatonisk, men med et moderat innslag av akkordfremmede toner. Hurum har søkt å skape

enhet i stykket ved å la temaets kontur, bueformen, være det bærende element i hele stykket. Stykkets tema er mer en melodi av billedlig art enn en melodi av melodisk-motivisk art. Stykket har både romantisk så vel som klassisistisk preg og ånder både av Ludwig van Beethoven og Robert Schumann. Stykket er et gjennomarbeidet, helstøpt og vakkert klaverstykke med en mørk elegisk grunnstemning. Det motivisk-tematiske har langt mer substans og harmonikken mer utbygget enn i det foregående stykket. Om enn forsiktig fortsetter det modale innslaget – stykkets hoveddeler (ABA') utgjør modale kadenser. Samtidig er det de tonale hovedforbindelser som råder grunnen.

Hovedformen er tre-delt ABA' med en kort avslutning. A-delen finner vi i t. 1–25, B-delen i t. 25–54 og A'-delen i t. 55–78; t. 78–81 danner fire avsluttende takter. Både A- og A'-delen er underdelt i tre mindre: a_1 t. 1–9 (55–62), a_2 t. 9–17 (63–70) og som gjentakelse finner vi a_1 i t. 17–25 (70–78). B-delen er også underdelt, men bare i to deler: b_1 t. 25–38 og b_1' t. 39–54. A-delene er nærmest symmetrisk bygget opp ved $8 + 8 + 8$ takter ($4 + 4, 2 + 2 + 4, 4 + 4$; A'-delen har i tillegg fire avsluttende takter); B-delen danner på dette punkt kontrast til A-delene ved å bestå av litt usymmetriske 30 takter ($14 + 16$). Det er tydelig at Hurum har studert hvordan en melodi skal utformes.

Den melodiske kontur som vi finner i t. 1–5 (forsetningen) i det innledende temaet er lagt til grunn for utformingen av motivikk og tematikk i stykket. Forsetningens hovedkontur viser en fallende og stigende bueform over to oktaver — fra ess^3 i t. 2 via ess^1 i t. 5 tilbake til ess^3 i t. 6. Samme melodiske kontur finner vi i ettersetningen i t. 6–9 om enn ikke fullt så utpreget og ikke helt av samme omfang.

Et annet middel Hurum benytter for å oppnå et enhetlig preg, er å gi romansen en modal farge – han har lagt den modale kadensen T⁰D–T til grunn for det tonale forhold mellom hoveddelene: A- og A'-delene har c-

moll som tonika, mens B-delen må sies å begynne i g-moll til tross for at g-moll i begynnelsen av B-delen kan virke svekket som tonika på grunn av tvetydigheten i akkordgrunnlaget. Dorisk finns tydelig i B-delens t. 26–28 og 30–31 samt t. 31–33 og t. 44–45 hvilket svekker molltonaliteten.

Temaene i stykket er periodisk oppbygget, men har forskjellig preg og kontrasterer med hverandre på en god måte selv om de, som nevnt, er skåret over samme konturmessige lest. Karakteristisk for det første temaet i A-delen (a₁ t. 1–9) er den plastiske bevegelsen bygget opp av diatonisk melodikk med akkordfremmede toner. Bruken av synkoper gjør B-delen langt mindre rytmisk pregnant enn A-delene. Periodiseringen er mindre tydelig hvilket fører til at delen blir langt mer utflytende og diffus.

Hva det harmoniske angår, viser stykket at Hurum tre steder i A-delen benytter en utbygget akkordikk, samt at han i B-delen anvender akkorder slik at de blir tvetydige. I a₂-delens t. 10–11 må den akkord som ligger til grunn være en dominantakkord (f-moll er T i t. 10–17). Utformingen er imidlertid gjort på en måte som fører til at det i første halvpart av t. 11 oppstår samtidighet mellom D- og S⁶-klanger – et resultat av at kvinten i D¹¹-akkorden er lagt øverst i akkorden. I sammenhengen klinger naturligvis akkompagnementsfiguren i begynnelsen av t. 11 (h. h.) som en oppløst S⁶-akkord. Sammen med dominantens grunntone og ters i v. h. gir stedet et diffust både klanglig og funksjonelt inntrykk. Det man kan si, er at Hurum tangerer bitonalitet ved å oppfatte D¹¹-akkorden som en polyakkord som inneholder både dominant- og subdominanttreklangen. På grunn av avstanden mellom bass og diskant er det imidlertid ut fra en klanglig vurdering en tendens til at S⁶-klangen får overtaket; entydigheten inntreier imidlertid på nytt i andre halvdel av takten. I t. 14 finner vi en litt endret versjon av samme forhold: isolert sett er akkorden i h. h. en oppløst S⁶ over en trinnvis nedgang i overstemmen i v. h. fra septimen i c frygisk til grunntonen i t. 15. Akkordgrunnlaget for t. 14 må likevel sies å være ⁰D¹¹.

I første halvdel av t. 16 finner man ytterligere et sted som virker funksjonelt svevende. På de to første slagene hører vi en forstørret klang i form av en dominantakkord med stedfortredende liten sekst for kvinten. Med septim og i oppløst form slik vi finner den i h. h., får den et heltonepreg. Den uklare tonaliteten blir ytterligere forsterket fordi g og h i v. h. på tredje taktslag gir G-durfølelse, mens det, når akkompagnementsfigurasjonen kommer inn, i virkeligheten viser seg å være en dominantseptimakkord der h og d (på 4. slag) er forholdninger. Oppløsningen går, som man ser, til en tonika-akkord med tilføyset sekst i t. 17, en akkord som blir omtydningsakkord, S⁶, i modulasjonen til ny tonika, c-moll, i t. 17–18. Når det gjelder G-dur-akkorden på tredje taktslag i t. 17, er det nesten påfallende at den ikke er forsynt med septim for å forsterke modulasjonen etter et parti med en så utflytende harmonikk som i t. 10–17. Med en D⁷-akkord får imidlertid modulasjonen et flatt, svært alminnelig preg og virker i sammenhengen malplassert; uten septim virker modulasjonen ”renere” om enn en smule kjølig om man kan bruke slike uttrykk.

Man får følelsen av at Hurum har ønsket å gjøre B-delen til en kontrastdel til A-delene. I første del av B-delen utnytter han noen av de mulighetene som finnes for å gi en klar tonikafølelse og tonikafunksjon. Fremhevelsen av c-molls kvinttone, g, i t. 25 og første halvdel av t. 26 går ved innføringen av a i siste halvdel av t. 26 og b i t. 27 fører til at g kan oppfattes som grunntone; dermed får t. 26 til første taktslag i t. 31 c dorisk innslag. I t. 31–33 finner man et innslag av g dorisk. Fra d-moll i t. 33–36 går Hurum direkte til g-moll som ny tonika i t. 37–38. Modulasjonen til c-moll i t. 38–39 er svært krapp og skjer kromatisk. C-moll er tonika i partiet t. 39–42 mens partiet i t. 44–45 går i g dorisk.

I t. 50–52 følger bi-kadens til g-moll. Akkorden som ligger til grunn for t. 50–51 er en D⁹-akkord, men ved å benytte septimen og den lille nonen som dypeste toner på 1. og 3. slag får man en følelse av at Hurum har

ønsket å svekke akkordens dominantfunksjon og gi den et mer subdominantpreg. G-moll svekkes imidlertid som tonika ved vekslingen mellom kvinten og den store seksten i t. 52–53. Mens rytmikken i A-delene viser en jevn rolig puls, viser B-delen en svevende og litt ”uklar” puls hvilket forsterker B-delen ytterligere som kontrast til A-delene.

Det kan også se ut til at Hurum har hatt den nevnte bueformen i tankene også når det gjelder klaverklngen. Man legger merke til at i a_1 -delene ligger melodien i et betydelig høyere leie, mens den ligger markert lavere i a_2 . Samme forhold gjør seg gjeldende i forholdet mellom hoveddelene.

Elegisk og hemmelighetsfullt slutter romansen med en lang ledetoneforholdning i t. 80–81.

Stykket viser at Hurum må ha tilegnet seg betydelig komposisjonsteknikk hos Holter.

Nr. 3 – ”Danse grotesque”.

Hovedkilde: K.

Stykket er i tre deler med samme temaer i alle tre delene: A t. 1–20, A' t. 21–36 og A'' t. 37–47 med t. 42–47 som seks avsluttende takter.

Periodiseringen er helt tydelig: 4 (2+2) + 4 (2+2) + 4 (2+2) + 4 (2+2) + 4 (2+2) takter i A-delen; 16 takter i A' og med 5 takter i A'' som avvik. På grunn av dynamikken, den synkoperte rytmikken, kromatikken og akkorder med fler og fler doblinger får dansen preg av økende ekstase og det musikalske innhold gir i og for seg god dekning for stykkets tittel.

Stykkets satsutforming er den samme som man finner i Edvard Griegs ”I dovregubbens hall” fra ”Peer Gynt”-musikken op. 23.

Heller ikke i dette stykket finner man mediantforbindelser.

De følgende verkene, verk 3 til 8, er komponert under studietiden i Berlin. Blant de mest påfallende forskjellene mellom de seks verkene i verk 3 til 8 og de i verk 1 og 2 er at det harmoniske vokabular i verk 3 til 8 er utvidet – først og fremst med mediantforbindelser og mer av fjerntliggende tonearter.

Det er dessuten helt tydelig at Hurum har fått som oppgave å komponere ensatsige klaverstykker i Berlin. Det handler i verk 3 til 8 om seks korte klassisk-romantiske klaverstykker. De to første er utgitt på Warmuths Musikforlag i 1908. Det første har hovedtittel ”Roccoco. To klaverstykker” med undertitlene ”Gavotte” og ”Rigaudon” (verk 3 uten op. nr.), det andre med hovedtittelen ”Tre klaverstykker” med følgende undertitler: ”Humoreske”, ”Vals” og ”Allegro energico” (verk 4 uten op. nr.). Verk 5 med tittelen ”Impromptu” er et klaverstykke uten op. nr., et stykke som ikke er trykt. Tre av stykkene – ”Gavotte” og ”Rigaudon” samt ”Vals” – henspiller på klaverstykker som ikke er så enkle å gruppere i en typologi annet enn som en gruppe som har dansetitler. ”Humoreske” tilhører stykker av mer generell art, men antyder likevel en bestemt grunnstemning. Et stykke med tittelen ”Impromptu” kan man ikke karakterisere noe sikkert om ut fra tittelen. Det samme er tilfellet med ”Allegro energico”.

Begge stykkene i verk 3 samt de to første stykkene i verk 4 er i tredelt ABA-form. Om stykket ”Allegro energico”, nr. 3 i verk 4, har Hurums lærer i Berlin notert i manuskriptet ”Nicht für Liedform geeignet”. Stykket har da heller ikke fått noen klar liedform, men er likevel tredelt og har samme hovedmotiv i alle tre delene. Stykket ”Impromptu”, verk 5, er i en del med en innledning i t. 1–12 og en koda i t. 62–76. Verk 6, [Tre stykker for fiolin og klaver], er et forstudium til sonaten for fiolin og klaver verk 7, op. 2 – et avsnitt i det tredje stykke finnes også i sonaten. Intet tidligere stykke har en så svak dur-moll-tonalitet som i A-delene i ”Melodi” verk 8, op. 3 nr. 1.

Verk 3 ROCCOCO. TO KLAVERSTYKKER

(Uten op.nr.)

1. "Gavotte"
2. "Rigaudon"

Med verk 3 har Hurum komponert to danser, "Gavotte" og "Rigaudon", to danseformer som opprinnelig går tilbake til barokken. Hurums to danser – med fellesbetegnelsen "roccoco" i tittelen – tenderer mer mot galant stil enn barokk. Harmonisk viser imidlertid stykkene mer av romantisk uttrykk – spesielt det første – enn galant stil. "Rigaudon" har derimot noe av den galante stilen i seg.

1. "Gavotte".

Hovedkilde: F.

Innspilling: The Hurum collection vol. II CD 2 nr. 16.

I og med verk 2 og 3 synes Hurums usikkerhet med tematisk-melodisk periodisering å være over. "Gavotte" er i tre deler: A t. 1–24, B t. 24–50 og A t. 51–74. Begge A-delene er underdelt i tre der midtdelen er motivisk forskjellig fra de to andre delene: a₁ t. 1–8 (51–58), a₂ t. 9–16 (59–66) og a₁' t. 17–24 (67–74). B-delen kan også underdeles i tre, og også her er midtdelen motivisk forskjellig fra de to andre: b₁ t. 24/25–32, b₂ t. 33–40 og b₁' t. 41–50.

Sammenlignet verk 1 og 2 viser stykket at Hurum nå tar i bruk mediantforbindelser, rett nok bare Tp-tonearten til å begynne med. Stykket begynner i h moll i t. 1–8 med en modulasjon til Tp-tonearten, D-dur, i t. 9–12 fulgt av h-moll på nytt som tonika fra t. 13. Stykket viser større

innslag av romantisk harmonikk enn verk 1 og 2 ovenfor. I den forbindelse legger man merke til ufullstendige S-akkorden med none og sekst i t. 2 som sammen med den altererte vekseldominanten i t. 4 skaper farge og uttrykk i a₁-delen. Det samme gjelder modulasjonen i t. 6–8 der T⁶ blir omtydningsakkord til S⁶-akkord til vekseldominant i t. 7 og tonika i Fissdur i t. 8. I takt 21–24 finner vi en lett ”krydret” harmonikk understreket med *sostenuto*. De harmoniske forbindelsen i t. 21–24 er som følger:

¹²¹ h: T–D–T^{6>}–D⁷ | T⁷

e: D⁷–T–T | ⁰D

l h: T–S⁶–(D^{9/5>})D–6/4–D⁷ | T |.⁶³⁷

B-delen begynner i E-dur i t. 24 hvoretter Ss (fiss-moll) tar over fra t. 29/30. Deretter følger mediantforbindelsen i A-dur i t. 33–34 med en lydsk vending T–(D)D–T. Deretter følger en kort kromatisk modulasjon på siste taktslag i t. 34 til ny tonika i tritonusavstand til ess-moll i t. 35. I t. 35–36 følger på nytt den lydsk vendingen T–(+D)D–T tilbake til A-dur i t. 38. Avsnittene b₁ og b₁ er harmonisk like: E-dur fulgt av fiss-moll modulert via Fiss⁷ i t. 50 til h-moll tonika i t. 51. Med lydsk kadenser i tritonusavstand (se t. 33–34, t. 35–36) og en realfrekvens fra B-Ess til A-D i t. 37–38 fremstår b₂-delen harmonisk svært forskjellig – og mer fargerik – enn resten av B-delen.

I tillegg til de lydsk kadensene finner vi ytterligere et folkemusikalsk innslag ved at de fire første taktene i stykket er en lett endret versjon av

⁶³⁷ D = ufullstendig dominantakkord.

begynnelsen på den norske folketonen ”Såg du nokke kjærringa mi” (se f. eks. nr. 443 i L. M. Lindemans ”Ældre og nyere norske Fjeldmelodier”, Kristiania 1853–67).

2. “Rigaudon”.

Hovedkilde: F.

Innspilling: The Hurum collection vol. II CD 2 nr. 17.

Stykkets hovedtoneart er C-dur og formen er tredelt: A t. 1–29, B t. 30–66 og A', t. 67–95, med en avsluttende koda t. 96–113. A-delene må hver oppfattes som én del, mens B-delen kan underdeles i tre: b_1 med motivisk materiale fra A-delen t. 30–40, b_2 t. 41–52 og b_2' t. 53–66. Kodaen fra t. 96 inneholder for det meste motivisk materiale fra A-delen.

Stykket viser at Hurum forsterker innslaget av romantisk harmonikk.

Utnyttelsen av mediantplanene er mer uttalt i dette stykket enn i nr. 1. Vi finner 2. grads og 1. grads mediantforbindelse i avsnittet t. 1–40: C-dur i t. 1–4, e-moll t. 5–8. A-dur i t. 9–17, fulgt av det nedre dur-tetrakkord fulgt av det øvre tetrakkord av eolisk (ciss-diss-eiss-fiss-giss-a-h-ciss) i t. 17–21. De oppløste S_n -akkorder i t. 22 og t. 24–26 føles som fargeklatter i sammenhengen i tillegg til den frygiske skalaen i nedgang i t. 28–29. Vi finner 1. grads mediantforbindelser i avsnittet t. 53–61 og i t. 67–75. Fra *Tempo I* i t. 67 er C-dur tonika, fra t. 75 tonika mediantforbindelsen a-moll. Hva det harmoniske ellers angår, legger man, som allerede nevnt, merke til den markerte bruken av S_n^7 i partiet t. 21–27 samt $^0S^7$ (C-dur er T) i t. 87–88 og 89–90; i t. 91–93 er den harmoniske funksjonen T (tonikatonen g)– S_n^7 (ass–c–ess–fiss[enharmonisk omtydet til gess]). Til dette kommer den frygiske skalaen i t. 84, 86 og 94–95.

Verk 4 TRE KLAVERSTYKKER

(Uten op. nr.)

1. "Humoreske"
2. "Vals"
3. "Allegro energico"

1. "Humoreske".

Hovedkilde: I.

Stykket utmerker seg fremfor alt ved bruken av akkordfremmede toner – både melodiske og harmoniske. Ingen av de tidligere stykkene har en så harmonisk krydret sats som i dette. Formen er på nytt tredelt ABA' med koda: A t. 1–16, B t. 17–40, A' t. 41–58 og koda t. 59–62. A-delen er i to deler: a₁ t. 1–8 og a₂ t. 9–16 hver del bestående av fire tacters forsetning og fire tacters ettersetning. Forsetning og ettersetning i a₁ bygger på samme motiviske stoff, mens forsetningen i a₂ har nytt motivisk stoff, men avslutter med en ettersetning bygget på materiale fra a₁. B-delen kan underdeles i tre deler: b₁ t. 17–24, b₂ t. 25–32 og b₁' t. 33–40. A'-delen er som A-delen delt i to: a₁ t. 41–48 og a₂' t. 49–58. Man legger merke til at forskjellen mellom de to A-delene finnes i t. 53–58 sammenlignet med parallellstedet t. 13–16. Kodaen i t. 59–62 bygger på materiale fra A-delene. Selv om B-delen bringer inn nytt motivisk stoff, sørger den punkterte rytmikken for at kontrasten til A-delene allikevel ikke blir svært stor.

Forsetningen i a₁ t. 1–8 kan eksemplifisere anvendelsen av akkordfremmede toner i denne forbindelse. På andre og tredje slag i h. h. i t. 1 finner man tonen h¹ som vekseltone, mens d² blir kvartforholdning på 4. taktslag med viderføring opp. Seksten i S⁶-akkorden på andre taktslag i t. 2 er naturligvis en harmonisk akkordfremmed tone. I t. 3–4 finner man en

hel rekke akkordfremmede gjennomgangstoner. I t. 5–6 finner man flere harmoniske akkordfremmede toner i h. h., og på 3. og 4. slag i t. 7 finner man en noneforholdning. En funksjonsanalyse av t. 1–8 viser:

$^1 \text{ c: T-T-T}^5\text{-T}^7 \mid \text{T}^{9/3}\text{-S}^6\text{-T}^3\text{-T} \mid \text{S- S}^6 \mid \text{T}^6\text{-(D}^9\text{)D-D} \mid ^5 \text{T}^3\text{-T}^7\text{-T}^{9/6} \mid \text{S}^6\text{-T}$
 3
 $\mid \text{S}^6\text{-T}^9 \mid \mid \text{S}^6\text{-D}^7\text{-T} \mid$

Hurum anvender mediantplanet ved å gå fra c-moll i t. 8 til Ess-dur i t. 9 og til Ass-dur i t. 11. T. 13–16 viser følgende harmoniske forbindelser vilket er en lett endring sammenlignet i t. 5–8:

$^{13} \text{ c: T} \mid \text{S}^6\text{-(D}^7\text{)D-D}^{13}\text{-D}^7 \mid ^{15} \text{T- S}^{-3/6}\text{-T-(D}^{9>/5>}\text{)D} \mid \text{S}^6\text{-D}^7\text{-T} \mid.$

Man legger merke til de harmoniske forskjeller mellom t. 1–2 og t. 13–14 med en delvis forenklet harmonisering av de første taktene, mens de siste av de to taktene har en ganske forskjellig harmonisering. Et mixolydisk innslag finnes i t. 33 og et eolisk innslag i t. 35.

2. “Vals”.

Hovedkilde: I.

Igjen et stykke med ABA'-form og koda: A t. 1–21, B t. 21–37, A' t. 37–59 og koda t. 60–80. A-delen kan deles i to like store deler: a₁ t. 1–10 og a₁' t. 11–20 og B-delen på samme måte: b₁ t. 21–28 og b₁' t. 29–36. A'-delen har derimot en underdeling som er asymmetrisk: a₁' t. 37–43 og a₁'' t. 44–59. Kodaen er lengre enn i noe tidligere stykke — hele 21 takter. I a₁ er motivet presentert i tonikatonearten a-moll, mens det kommer i subdominanten i a₁'. B-delen fremstår som en kraftfull og markert kontrast

til A-delen med en understrekning av de doriske 6. og 7. trinn. Harmonisk viser A-delene en meget enkel harmonikk, mens B-delen med sine langt krappere modulasjoner framstår som harmonisk kontrast til A-delene. I t. 21–23 legger man merke til fremhevelsen av de tre doriske trinnene d–c–h (motsvarende a–g–fiss i t. 29–31). I t. 27–28 legger man merke til den påbegynte bikadensen til C-dur, en toneart som imidlertid aldri kommer; derimot kommer E-dur, C-durs +Tm, som videreføres til a-moll i neste takt; det er som Hurum i t. 27–28 legger to bikadenser ovenpå hverandre:

$$\begin{array}{l}
 \underline{|^{21} \mathbf{d}: T | T^7 | T^{6+} | \quad Ts^7 |} \\
 \qquad \qquad \qquad \underline{| \mathbf{g}: Tm^7 |^{25} Sn | S | \quad D \quad | T^7 \quad \quad |} \\
 \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \underline{| \mathbf{C}: (D)D | D^7 \quad - Tm |} \\
 \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \underline{| \mathbf{a}: D \quad | T |^{30} T^7 | T^6 | Ts^7 |} \\
 \\
 \underline{\quad (Sn)S \quad |} \\
 \underline{| \mathbf{d}: Sn \quad \quad | S |^{35} D | \quad T-(D)D |} \\
 \qquad \qquad \qquad \underline{| \mathbf{a}: S - D \quad | T |}
 \end{array}$$

Kodaen får noe mystisk og hemmelighetsfullt over seg ved bruken av dissonerende akkorder.

Nr. 3 – ”Allegro energico”.

Hovedkilde: I.

I et utkast til dette stykket i en av skissebøkene fra Berlin-tiden finner man følgende kommentar, trolig skrevet av en av Hurums lærere: “Nicht für Liedform geeignet”. Stykket har da heller ikke fått noen klar liedform, men kan likevel oppfattes som tredelt: A t. 1–19, A’ t. 20–34, A’’ t. 35–45 med koda t. 46–54. Det som utmerker stykket, er at Hurum i t. 28–32 i A’-delen gjør en understreking av vekselsubdominant- og subdominantakkorder. Ingen av hans verker ovenfor har en så tydelig fremhevning av subdominantakkorder som i dette tilfellet hvilket forsteker hans innslag av romantisk harmonikk. I t. 2–4, 11 og 13, samt i t. 36 og 38 legger man

merke til den tydelige anvendelsen av forholdninger. Harmonisk viser A'-delen følgende funksjoner:

²⁰ F: T | T (kromatisk forholdning ass/h på 1. og 2. slag) | Ts/Sm |
| d: T |

(D)D – 6/4 | D⁷ |²⁵ D⁷ | T | ⁰T⁷ |
F: ⁰Ds/Tm | Sn⁻³⁻⁵
lf: (S¹¹)S – T⁻³⁻⁵ – S⁻³⁻⁵ |

(S¹¹)S – T⁻³⁻⁵ – S⁻³⁻⁵ |³⁰ (S¹¹)S – (S⁹)S | (S¹¹)S – (S⁹)S | (S⁹)S – T⁻³⁻⁵ | D –
7 3

⁰S⁻⁵⁺⁴⁺⁶ | T⁶ – D⁷ |
3 5

I kodaen legger man merke til S^{6>} (T er c-moll) i t. 49 og understrekingen av den forminskede kvinten i t. 50–52. De avsluttende akkordene i t. 52–54 viser neapolitansk sekstakkord videreført til dominantforholdning ^{6/4}D til T.

Det kraftfulle uttrykket og delvis også tempoet i stykket viser en ny side ved Hurums verker.

Verk 5 IMPROMPTU – Klaver

(Uten op. nr.)

”Impromptu”.

Hovedkilde: C.

Ved sin harmonikk og klanglige atmosfære er dette den av Hurums kjente komposisjoner fra studietiden som skiller seg mest ut. Stykket er i en del med en innledning i t. 1–12 med tempobetegnelsen ”Andante grave” og en koda i t. 62–76 med ”Tempo I”; i kodaen er de 11 første taktene, t. 62–72, identisk med innledningens t. 1–11. Innledningen har et nærmest resitativisk preg. I t. 13–61 har jeg valgt å oppfatte det melodisk-tematiske løst fra utformingen av akkord-teksturen slik at det blir akkordene som blir gjenstand for funksjonsanalyse: oktaven d–d¹ i t. 13 oppfattes ikke som en tillagt sekst til f-moll-grunnakkorden. Det fremgår av analysen at enkelte meloditoner noen ganger blir del av analysegrunnlaget (se f. eks. i t. 17–18).

Analysen viser følgende:

¹ g: T | T (med doriske trinn) | ⁰Ds/Tm | ⁰Ds⁷/Tm⁷ |

Ess: D⁷ | ⁵T – D⁹⁻⁷ | Ts/Sm

c: T –

D | S⁹⁻⁷ | D | S^{6/9} |

¹⁰T | S⁷ | D |

f: (D)D | T | T | ¹⁵T | T | T | T | T | T^{-5/+4} | ²⁰T | S^{-5/+6} | S^{-5/+6} | S | S

⁰Dess: Ts/Sm

²⁵Đ^{9>} | Đ^{9>} |

| T [enharmonisk omtydet til ciss] |

| E: Ts/Sm | Đ⁹ | ³⁰Đ⁹ | Tv | Tv | Đ | Đ | ³⁵D | D |

D | D – D⁷ | S | ⁴⁰S |

S | S | S | S | S |⁴⁵ (S^{-3/+7}) S | S | T | T | T | T |⁵⁰ T | T | T | T | T |⁵⁵ (D) D | S_n |

g: D | S⁶ |

| D – S⁶ | D |⁶⁰ D | D |.

T. 62–72 er som sagt, identisk med t. 1–11. T. 73–76 inneholder hovedforbindelsene Tv–S–D–T i g-moll.

Stykket finns kun i ms.

Verk 6 [Tre stykker for fiolin og klaver]

(*Uten op. nr.*)

1. *Andante – Allegretto grazioso*
2. *Allegretto grazioso*
3. *Andante espressivo*

Hovedkilde: A.

Med disse tre stykkene er det andre gang Hurum komponerer noe annet enn klaverstykker. Første gang er en utsettelse for fiolin og klaver (foreligger bare i manuskript av violinstemmen til ”Romance” verk 2 nr. 2 (op. 1 nr. 2) se kilde H i kapitlet ”Kildebeskrivelse” under verk 2 nr. 2). Med tanke på at neste verk, verk 7 op. 2, er fiolinsonaten i d-moll, er det nærliggende å oppfatte stykkene i verk 6 som forstudier til fiolinsonaten. Ikke minst skyldes dette fordi avsnittet ”Andante cantabile” fra t. 66 i tredje sats i fiolinsonaten er hentet fra t. 80 i det tredje stykke – ”Andante” – i det andre av stykkene i verk 6. Likvel bringer de tre fiolinstykkene i det store og hele intet nytt i forhold til de tidligere verkene. Det eneste som kan oppfattes som nytt, er i det første av de tre fiolinstykkene der man i avsnittet t. 32–43 finner en rekke dissonansakkorder anvendt som konsonansakkorder – typisk for impresjonismen:

|²⁸ f: T | T⁷ |³⁰ T⁶ | T | T⁶ | T⁶ | T⁷ |³⁵ T⁷ | F⁹ | T⁶ | F⁹ | T⁶ |⁴⁰ F⁹-T⁶ | F⁹-T⁶ | T⁶ |

T⁶ |

Stykkene finns kun i ms.

Verk 7 SONATE FÜR PIANOFORTE UND VIOLINE

(Op. 2)

1. sats: *Allegro animato*
2. sats: *Andante espressivo*
3. sats: *Allegro non troppo*

Hovedkilde: K1 for klaverstemmen og K2 for fiolinstemmen.

Innspilling: The Hurum collection vol. I, nr. 1–3.

Sammenlignet med de forutgående verkene viser verk 7 op. 2 en markant forskjell ved at de modale virkemidlene øker – blant annet blir modale elementer hovedingredienser i gjennomføringsdelen i sonatens 1. sats. Som det også vil fremgå viser 1. sats tydelig påvirkning fra Edvard Grieg, det samme gjelder i viss grad også 2. sats. Derimot viser Hurums 3. sats formmessig betydelig forskjell fra Grieg.

Sonaten er påbegynt mens Hurum studerte med professor Robert Kahn ved høyskolen i Berlin 1905–1910, mest sannsynlig begynte han på sonaten i 1909.⁶³⁸ Den har tre satser. Satsenes karakter og form – *Allegro animato* (sonatesatsform), *Andante espressivo* (en i hovedsak lyrisk hymnpreget midtsats i ABA-form) og *Allegro non troppo* (en festlig stemt

⁶³⁸ Gjennomgangen av sonaten er delvis hentet fra min artikkel ”Alf Hurum (1882–1972): Sonate for fiolin og klaver op. 2 i d-moll – en introduksjon og noen analytiske aspekter i *Studia Musicologica Norvegica*” nr. 25, 1999, i avsnittet ”Analytiske aspekter” på s. 332ff.

rondo) – knytter an til den klassiske tradisjon mer enn til den romantiske.⁶³⁹ I pakt med den klassisk-romantiske tradisjon står satsene i toneartsmessig slektskap med hverandre, men ikke ved medianslektskap, derimot ved bruk av den tonale kadens.⁶⁴⁰ Hurum avviker imidlertid på to punkter fra en strikt kadenstenkning: 1. sats går i d-moll, 2. sats i G-dur, 3. sats i D-dur. Dermed blir resultatet T-+S-Tv. Ved å benytte forbindelsen T-+S kan Hurum ha ønsket å vise en forkjærlighet for modalitet. Man legger samtidig merke til at dominant-leddet i kadensen, i dette tilfellet A-dur, ikke er representert som hovedtoneart i en av satsene. I t. 1–10 i innledningen til 3. sats finner man riktignok en a-tonalitet, men ettersom tersen mangler er det ikke mulig å avgjøre tonekjønnet. Først i t. 11 blir tersen lagt til, og med durters får akkorden dominantfunksjon til den etterfølgende tonika, D-dur, i t. 12. Sett i lys av en fullstendig kadens er dominantleddet på denne måten blitt ”svekket.” Ved å sette siste sats i tonikas varianttoneart, betyr ikke det at Hurum har ønsket å gi sonaten et beethovensk ”fra-kamp-til-seier”-preg med den musikalske hovedtyngde forflyttet til siste sats. Det er første sats som har størst musikalsk vekt.

Første sats har 227 takter, takarten er 4/4 og i sonatesatsform. Andre sats er tredelt og har 98 takter og går også i 4/4-takt: A t. 1–43, B t. 43–71 og A' t. 71–98. Siste sats, en rondo, er på 172 takter, taktarten i hovedsak 3/4, men enkelte partier er i 4/4-takt: innledning t. 1–11, A t. 12–23, B t. 24–39 med en overledning i t. 40–51, A' t. 52–64, C t. 65–96, variant av innledningen fra t. 1–11 i t. 96–101, A'' t. 101–112, B' t. 113–129 med en overledning i t. 129–140, C' t. 141–150 med en avsluttende coda t. 150–172. Med sine 497 takter ligger Hurums sonate i forhold til gjennomsnittslengden på sonater av Haydn (255 takter), Mozart (417

⁶³⁹ Blume, Friedrich: *Classic and romantic music. A comprehensive survey* (oversettelsen av artikkelen i MGG fra 1958/63 av M. D. Herter Norton, 1970), s. 61; se også Newman, William S.: *The sonata in the classic era* 1983, s. 133.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, s. 139.

takter) og Beethoven (562 takter) mellom Mozart og Beethoven,⁶⁴¹ mens den er markert kortere sammenlignet med Schubert (805 takter), Schumann (777 takter), Chopin (746 takter) og Brahms (806 takter).⁶⁴²

Et romantisk trekk ved sonaten er at temaene i 1. sats er beslektet med hverandre. Utgangspunktet er hovedtemaet, et tema som er et kraftfullt instrumentalt tema. Temahodets kontur finner vi i overstemmen i VI i t. 1–4 med en stigende bevegelse innenfor en kvint (d^2-a^2) etterfulgt av en fallende bevegelse over to oktaver (a^2-a). Et karakteristisk element er den nærmest symmetriske bueformen innenfor et kvintomfang ($d^2-a^2-d^2$). På denne bakgrunn viser sidetemaets forsetning (t. 34–37) samme grunnleggende kontur som hovedtemaet: toppunktet (b^1) når etter en relativt kort stigning (innenfor en kvart) med en etterfulgende fallende bevegelse over et betydelig større omfang (to oktaver og en kvart, se h.h. t. 34–35 og v.h. t. 36–37). Sidetemaet er et meget lyrisk vakkert tema. I epilogdelen t. 53–74 er kvintomfanget utgangspunktet for epilotemaets fire første takter (VI t. 53–56); den resterende delen av epilogpartiet er utvidelser og transponeringer av t. 53–56.

I tillegg er det også mulig å se enkelte likhetspunkter mellom temaene i de andre to satsene og hovedtemaet i 1. sats, selv om likhetene er mindre uttalt enn i 1. sats. A-delens tema i 2. sats finner vi i VI t. 9–16, B-delens tema i VI t. 43–51. Også i innledningen til 3. sats (t. 1–11) spiller bueformen en rolle. Her finner man imidlertid en gradvis utvidelse av bueform-konturen – fra et septimomfang i t. 5–6, et noneomfang i t. 7–8 til en undesimomfang i t. 9–10.

1. sats: *Allegro animato*

Som nevnt ligger den musikalske hovedtyngde i 1. sats. I denne satsen kan man finne stilistiske trekk som kan relateres til Debussy, men uten at

⁶⁴¹ Newman, William S.: *The sonata in the classic era*, 1983, s. 136.

⁶⁴² *Ibid.*, s. 137.

Debussy kan sies å være kilden. Satsen er uten langsom innledning og har følgende deler: eksposisjon t. 1–74 (uten repetisjon), gjennomføring t. 75–126 og reprise t. 126–214 med koda i t. 214–227. Når det gjelder forholdet mellom omfanget av de enkelte delene av satsen, avviker Hurum ved å ha en kortere gjennomføringsdel, men noe lengre reprise enn Newmans referanse.⁶⁴³ Hovedtemadelen finner vi i t. 1–33, sidetemadelen i t. 34–53 og epilogdelen i t. 53–74. Eksposisjonen viser både klassiske og romantiske trekk. Hovedtemaet er, som allerede nevnt, et instrumentalt tema, kraftfullt utformet og harmonisk åpent. Etter en overledning preget av gradvis harmonisk intensivering leder det over i et sterkt uttrykksmessig lyrisk kontrasterende sidetema. Forholdet mellom hoved- og sidetema er på denne måten i pakt med den klassisk-romantiske tradisjonen. Sidetemaet viser et romantisk trekk ved å gå i subdominantparallelltonearten, B-dur, i stedet for Tp-tonearten som var den mest vanlige i klassiken når hovedtonearten var en molltoneart. Som allerede nevnt, har eksposisjonen også en epilogdel, og den forsterker det romantiske ved å gå i sidetemaets varianttoneart, b-moll.

I gjennomføringsdelen – som bare benytter material fra hovedtemaet – ligger Hurums gjennomføringsarbeide i hovedsak mer på linje med en romantisk oppfatning slik Blume har karakterisert det når han skriver at ”most composers are content to replace thematic development by filling in the middle section of the movement with new, inventive modulations, with extensive and brilliant figuration, or with melodic and harmonic spinning-out of the opening material (Schubert, Schumann, Mendelssohn, Spohr, and Brahms do these things), more or less abandoning genuine thematic work.”⁶⁴⁴ Selv om det i gjennomføringen i Hurums sonate finnes tematisk-motivisk bearbeidelse i klassikens forstand, er det ikke denne form som er

⁶⁴³ *Ibid.*, s. 146.

⁶⁴⁴ Blume: *Op. cit.*, s. 153.

vesentlig for ham. Det viktigste er å få belyst temaer og motiver harmonisk, først og fremst ved å tilføre ”modal farge”.

Det vil i denne sammenhengen føre for langt å peke på de andre trekkene som viser at Hurums sonate er forankret i den klassisk-romantiske tradisjon; det bør imidlertid nevnes at man i reisen finner hoved-, side- og epilogdelene i tonearter som er vanlige i denne sammenheng – henholdsvis T–Tv–T. Om harmonikken er det ellers å si at bortsett fra et sterkt modalt innslag ligger den generelt sett innenfor Schumann-Mendelssohn-tradisjonen.

Når det gjelder bruken av modale elementer, vitner sonaten om at Hurum har hatt et bevisst og gjennomtenkt forhold til dette. Det det i første rekke er tale om, er bruk av modale skalaer. I eksposisjonen er modale skalaer praktisk talt helt fraværende. Strengt tatt finner man modale elementer bare i to tilfeller:⁶⁴⁵ for det første i fire takter fra t. 30 der innslaget av frygisk er helt tydelig – det tematiske i overstemmen i kl t. 30–32 og understemmen i v. h. i t. 33 har en frygisk skala som grunnlag. Men ved å benytte neapolitaner i harmoniseringen, har Hurum kanskje like meget som å understreke det frygiske også fremhevet de fire første trinnene i lydsk (her $gess^2-ass^2-b^2-c^3$) og dermed også tangert et element av heltonepreg. For det andre kan g og g^1 i VI t. 56 og 57 oppfattes som dorisk 6. trinn om b-moll legges til grunn for partiet, eventuelt kan g^1 i VI t. 57 oppfattes som lydsk 4. trinn om man oppfatter akkordgrunnlaget i denne takten for å være Dess-dur.

Bruk av modale virkemidler i gjennomføringen – kanskje et av de viktigste bearbeidelsesmidlene – fører til at dette blir en særegen forskjell mellom gjennomføringen og eksposisjonen. I gjennomføringen finner vi 0D i t. 75, mens den frygiske skala ligger til grunn i VI t. 79–82. Med g-moll og b-moll som akkordgrunnlag i de to første sekvensleddene i

⁶⁴⁵ Jeg ser da bort fra at vendingen i VI t. 2 er del av den melodiske mollskala i nedgang og dermed naturligvis et modalt element.

mellompartiet, t. 91–105, blir de modale intervallene i disse partiene tydelige: i t. 91 er f^1 7. trinn i g eolisk, a mot Ess-durakkorden er 4. trinn i lydisk; tilsvarende gjelder i t. 93. I t. 94 er e^1 6. trinn i g dorisk. Eolisk 7. trinn finner vi også på 2. slag i t. 95 og på 2. slag i t. 96 (ass^1 i b eolisk). I t. 97 finner vi de karakteristiske 6. og 7. trinnene i dorisk (g^1 og ass^1 i b dorisk på 2. slag), det samme er tilfelle på 2. slag i t. 98. Også i de to neste sekvensleddene finner vi modale intervaller: eolisk 7. trinn på 2. slag i t. 99 (h^2 i ciss eolisk), lydisk 4. trinn ($diss^2$ i A lydisk) på 4. slag i samme takt, det samme også på 4. slag i t. 100, eolisk 7. trinn på 2. slag (oktaven d^2-d^3 i e eolisk) i t. 103, lydisk 4. trinn på 4. slag også i t. 103 (oktaven $fiss^1-fiss^2$ i c lydisk) og dorisk 6. og 7. trinn på 4. slag (oktaven $fiss^1-fiss^2$ og oktaven g^1-g^2 i a dorisk) i t. 104. I siste del i gjennomføringen blir 6. og 7. trinn i dorisk spesielt fremhevet i t. 115–117 like foran overgangen til reprisen som begynner i t. 126.

I denne sammenhengen må to andre forhold også nevnes – begge typisk for nyere fransk musikk og ikke minst for Debussy. I partiet i t. 79–82 finner man isolert sett ciss frygisk i overstemmen i VI. Dette har gjort det mulig for Hurum å harmonisere taktene som T–Sn-forbindelse med ciss som orgelpunkt. Ser man bort fra orgelpunktet, står man i klaverstemmen overfor ren parallellakkordikk og akkordpendling, begge fenomener som i betydelig grad svekker den funksjonharmoniske fremdrift, fenomener begge typisk for Debussy.⁶⁴⁶ Samtidig må det påpekes at frygisk vanligvis forbindes med molltonalitet, mens Hurum i disse taktene har knyttet en frygisk melodi til et durtonalt akkordgrunnlag.

I avsnittet t. 83–89 finner man også parallellakkordikk/akkordpendling – akkorvekslingene T–(D)D–T er påfallende. Brukt som avsluttende kadens

⁶⁴⁶ Fenomenet ”akkordpendling” er behandlet hos Edling, Anders: *Fransk i svensk musikk 1880–1920*, Uppsala 1982, s. 65f. Et typisk eksempel på akkordpendling er vekslingen mellom septimakkorder, f. eks. B^7-C^7 eller A^7-F^7 , det vil si akkorder som ikke står i funksjonell forbindelse med hverandre. Den gjentatte vekslingen T–Sn i t. 79–82 fører etter mitt syn til at følelsen av funksjonalitet gradvis opphører.

kaller Anfinn Øien forbindelsen T–(D)D–T ”lydisk kadens”, kadensformel som gir ”kirke-tonale assosiasjoner”.⁶⁴⁷

En tilsvarende svekkelse av det funksjonelle som i t. 79–82 og t. 83–89 finner vi også i t. 95–98, men mens avstandene mellom akkordene i t. 79–82 er halvtonetrinn, er avstandene mellom akkordene i t. 95–98 et helt trinn (*b-C*⁷). Allerede innledningen til epilogdelen, t. 53–61, viser redusert funksjonell stabilitet. Skalaen som ligger til grunn for epilogtemaet kan oppfattes som satt sammen av første tetrakkord i sigøynermoll og øverste tetrakkord i dorisk. Lar man tonen *1B* som egentlig fungerer som et orgelpunkt, inngå i akkordgrunnlaget, viser forbindelsene i t. 53–61 tvetydighet i akkordgrunnlaget. Ser man på den andre siden bort fra *1B*, forsvinner det funksjonsharmoniske helt og resultatet i t. 55–60 (første halvpart) blir ren parallellakkordikk (*b-C-Dess-C-Dess-C*) og akkorpendling.

Et annet fenomen som på denne tiden spesielt ble ansett for typisk for Debussy, er bruk av heltoneskala og heltoneklanger. Dette er et fenomen som også finnes i gjennomføringsdelen i Hurums sonate – se t. 83–90 i 1. sats. I t. 83 og 85 finner man fire heltonetrinn etter hverandre på 3. og 4. taktslag i VI og h. h. i Kl. I t. 87–89 er heltoneklangen enda tydeligere – det mangler bare én tone på en sekstonig heltoneskala: *fiss* (i Kl) og *ass-b-c-d* (i VI). Bakgrunnen er bruken av alterert vekseldominant – først og fremst tydelig i t. 87–89, men den ligger også til grunn i t. 83–85. Samtidig legger man merke til *ciss-d-e-fiss-giss* i t. 83 og 85, transponert i t. 87–89, er de første trinnene i frygisk. Alt dette fører til en betydelig reduksjon av det funksjonsharmoniske, noe som blir ytterligere forsterket ved at man i disse taktene (t. 83–86 og 87–90) også finner akkorpendling.

Grunnlaget for det som skjer i gjennomføringsdelen, er Hurums bruk av modale skalaer. Det er disse som ”gir opphav til” eller ”gir mulighet

⁶⁴⁷ Øien, Anfinn: *Harmonilære. Funksjonell harmonikk i homofon sats*, Oslo 1975, s. 201.

for” parallellakkordikk, akkordpendling, heltoneklanger, og den forbundne svekkelsen av det funksjonsharmoniske – stiltrekk typiske for Debussy.

Som det foreliggende arbeidet viser, skyldes de modale innslagene i Hurums tidligste verker innflytelse fra Edvard Grieg⁶⁴⁸ – ikke minst er Grieg-påvirkning spesielt tydelig i sonaten verk 7 op. 2. Grieg-påvirkningen i op. 2 viser at Hurum har hatt et grundig og inngående kjennskap til Griegs musikk allerede på dette tidspunkt. Slik det fremgår ovenfor, var samtiden helt på det rene med Grieg-påvirkningen i Hurums sonate. Reidar Mjøen nevnte ”den litt Griegske første sats” som typisk for sonaten i sin anmeldelse i forbindelse med førsteoppførelsen i Kristiania i oktober 1911. Det er imidlertid hverken nevnt hva Grieg-påvirkningen bestod i eller hvilke verker av Grieg Hurum i særlig grad skulle ha vært påvirket av.

Allerede i presentasjonsposten av hovedtemaet gir Hurum en ledetråd til et av de Grieg-verker han kan ha hentet inspirasjon fra. Ser man på akkordprogresjonene i Hurums sonate, finner man følgende forbindelser i de seks første taktene, dvs. forsetningen og begynnelsen av ettersetningen:

$$\frac{|^1 \text{d: T} - \text{S}^6 | \text{T} - \text{S} - \text{T} | (\text{D}^{9/5} - \text{D}^{9[-5]}) \text{D} | \text{D} - \text{D}^7 - \text{D}^{[-5]} - \text{D}^7 |}{\quad \quad \quad 5 \quad \quad \quad 7 \quad \quad \quad 7 \quad \quad \quad 7 \quad 3 \quad \quad 5}$$

$$|^5 \text{S} |$$

$$\frac{^5 \text{g: T} - \text{S}^6 | \text{T} - \text{S} - \text{T} |}{\quad \quad \quad 5}$$

Det som fremfor allt er påfallende, er den plagale fargen Hurum gir åpningen ved bruken av T–S-forbindelser. I tillegg blir begynnelsen av ettersetningen fremhevet ved at for- og ettersetningen knyttes til hverandre ved forbindelsen D⁷–S etter en markert bikadens (se overgangen t. 4–5).

⁶⁴⁸ Se fotnote 629.

Lignende forbindelser finner man i åpningen av Griegs fiolinsonate i c-moll, op. 45. Der er forbindelsene i de syv første taktene som følger:

I¹ c: T | T – S | S – T | T |⁵ T – (D⁷)D | (D⁷)D – D | S |

Også her er de plagale forbindelsene fremtredende, bruken av bikadens med etterfølgende vending til S. På denne måten får åpningen Hurums sonate noe av den samme harmoniske grunnstemning som åpningen av Griegs sonate.

Etter presentasjonen av hovedtemaet i t. 1–4 følger en overledningsdel som er tydelig delt i to. Grunnen til å dele hovedtemadelen i to avsnitt kan skyldes påvirkning fra Grieg. I sin analyse av Griegs F-dur sonate peker Finn Benestad og Dag Schjelderup-Ebbe på at de første 18 taktene av 1. sats er preget av tonal vaghet og at en tonika-akkord i grunnstilling først forekommer midtveis i overledningen, i t. 19 (etter en D⁷-akkord).⁶⁴⁹ Noe av det samme finnes i åpningen av Hurums sats – en tonikabekreftelse i form av helslutning kommer også her først i t. 17–18, midtveis i overledningen, riktignok langt mer fremhevet enn hos Grieg.

I andre del av hovedtemadelen er det lite motivisk materiale som kan relateres til hovedtemahodet slik vi finner det i kl t. 1–4 bortsett fra i kl t. 30–33: like før sidetemaet begynner i t. 34 gjentar Hurum motivet fra VI t. 1–2. Også ideen til en så markert gjentakelse av deler av hovedtemaet på overgangen til sidetemaet kan Hurum ha hentet fra 1. sats i Griegs fiolinsonate i c-moll. Grieg benytter i denne sonaten to hovedtemaer, og etter at det andre temaet er presentert, vender han tilbake til motiver fra det første hovedtemaet ”which then serves as a transition to the S theme in bar 59.”⁶⁵⁰ Hurum setter dermed på samme måte som Grieg hoved- og

⁶⁴⁹ Benestad, Finn og Dag Schjelderup-Ebbe: *Edvard Grieg. Chamber music*, Oxford 1993, s. 23.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, s. 137.

sidetemaet så direkte opp mot hverandre som mulig. Hurum fremhever imidlertid kontrasten ytterligere ved, som nevnt ovenfor, å gi motivet i VI t. 1–2 modal farge ved bruk av frygisk og ved å benytte neapolitaner i t. 30 som et meget markert harmonisk middel. Et Grieg-element og et modalt trekk knyttes dermed sammen.

Gjennomføringsdelen i Hurums sonate (t. 75–126) har tre tydelige avsnitt, en første del t. 75–90, en andre del t. 91–106 og en tredje del t. 106–126; siste del er samtidig en overgang til reisen. I gjennomføringen er det spesielt i andre del (t. 91–106) at en Grieg-påvirkning er særlig tydelig i form av sekvenseringer. Harmonisk finner vi i Hurums sonate fire stigende sekvensledd i tersavstand: g-moll t. 91–94, b-moll t. 95–98, deretter en enharmonisk omtydning av dess-moll til ciss-moll i t. 99–102 og omtydning av fess-moll til e-moll t. 103–105. En slik bruk av sekvenser i en gjennomføringsdel gir assosiasjoner til flere steder i Griegs sonater. I F-dur-sonaten finner man sekvenser i t. 110–113, t. 114–117, t. 118–121, t. 122–125, t. 125–129 og i t. 130–133. Det samme er tilfellet i t. 134–142 og i t. 143–149. I Griegs G-dur-sonate i første sats finner man sekvenser i t. 184–191, t. 192–199, t. 200–209, t. 209–217 og i t. 217–225. De to siste sekvensleddene (t. 99–101 og 102–105) i Hurums sonate danner en dynamisk stigning, begge kadenserer til tonika, henholdsvis ciss-moll og e-moll. I siste tilfelle faller kadensens tonika sammen med begynnelsen av gjennomføringens siste del i t. 106 samtidig som tempoet økes til ”Allegro molto”. Dermed markeres siste del av gjennomføringen i forhold til foregående del.

Reisen, t. 126–213, må karakteriseres som variert reprise. I tillegg til endringer på detaljplanet er første del av sidetemaet (t. 32–41 i eksposisjonen) utelatt. Dermed viser reisen et trekk som Hurum høyst sannsynlig også har hentet fra Grieg – deler av gjennomføringspartiet gjentas i reisen. I gjennomføringsdelen i Griegs sonate i c-moll op. 45 t. 400–417 i 1. sats finner man en transponert versjon av partiet som innleder

gjennomføringsdelen i t. 145–162; deretter følger hos Grieg i t. 418–429 en to ganger augmentert og kraftfull fremhevelse av begynnelsen av hovedtemaet slik vi finner det i VI i t. 1; deretter følger i Griegs sonate en avsluttende koda i t. 430–464. Hurum går frem omtrent på samme måte: takt 191–213 i reisen har motivisk materiale som klart viser tilbake på t. 91–105, midtpartiet i gjennomføringen; i tillegg er begge partier preget av sekvenser. Selv om Hurum unnlater å ta med noe av hovedtemaet og i stedet går direkte til kodaen som vi finner i t. 214–227, avslutter Hurum satsen i prinsippet på samme måte som Grieg avslutter 1. sats i c-moll-sonaten, op. 45.

2. sats: *Andante espressivo*

Hovedtonearten er G-dur med en midtdel i dominantparallell-tonearten h-moll. Satsens form er A t. 1–42, B t. 43–70 og A' t. 71–98. A-delen kan underdeles i fem deler: a₁ t. 1–8, a₂ t. 9–17, a₃, t. 18–25, a₄ t. 26–33 og a₅ t. 34–42. Toneartsmessig utgjør underdelene den fullstendige kadens: T (a₁+a₂), S (a₃), D (a₄) og T (a₅). Alle underdelene består av åtte takter bortsett fra a₂ og a₅ som har ni. Om a₄ er det å si at det er en variant av a₁, mens a₃ og a₅ er varianter av a₂. B-delen består av to deler: b₁ t. 43–52 i h-moll og b₁' t. 52–64 i e-moll etterfulgt av et overgangsparti t. 64–70 som modulerer tilbake til satsens hovedtoneart G-dur.

Satsen kan tempomessig og delvis også uttrykksmessig karakteriseres som en miniatyr-versjon av andre satsen i Griegs c-moll-sonate. Hurums sonate består av 98 takter, Griegs sonate 267 takter. Hurums sonate har tempobetegnelsen *Andante espressivo – Più mosso – Poco animato a tempo* – mens andre satsen i Griegs c-moll-sonate har tempobetegnelsen *Allegretto espressivo – allegro molto – Tempo I*. Mellom de to satsene finner jeg derfor et tempomessig slektskap mellom Hurums og Griegs to andre-satser. Forskjellene er derimot større mellom Griegs F-dur- og G-dur-sonater på den ene siden og Hurums sonate på den andre siden når det

gjelder det tempomessige og uttrykksmessige. Hva angår harmonikken på detaljplanet finner jeg det ikke nødvendig å kommentere satsen ytterligere.

3. sats: *Allegro non troppo*

Tredje sats i Hurums sonate er vesensforskjellig fra den motsvarende sats i Griegs c-moll-sonate. Benestad og Schjelderup-Ebbe skriver om formen i Griegs sats at "the structural design of the finale is seemingly the simplest that Grieg ever employed in the last movement of a major work: a large two-part form, AB – A'B' + coda"⁶⁵¹ – som følger: A t. 1–112, B t. 113–198, A' t. 199–318, B' t. 319–366 og koda t. 367–401. Hurums tredje sats er en rondo med D-dur som tonika: Innledning t. 1–11 (D), A t. 12–23 (T), B t. 24–39 (B-delen begynner i Tp), overledning t. 40–51 ((D)D–D), A' t. 52–64 (T), C t. 65–95 (Tv) + 96–100 (D) som er en variant av innledningen t. 4–11, A'' t. 101–112 (T), B' t. 113–128 (B-delen begynner i Tp), overledning t. 129–140 ((D)D–D), C' t. 141–149 (C'-delen begynner i ⁰S) og koda t. 150–157 (Tv/T). Som man ser, beherskes hele satsen av kvintforbindelser.

I lys av det som er nevnt ovenfor, viser Hurums sonate en klar forankring i den klassisk-romantiske tradisjon. Men samtidig finner man elementer som kom til å fungere som tilknytningspunkter til Debussys musikalske stil. Disse tilknytningspunktene kan imidlertid ikke skyldes påvirkning fra Debussy – alt i det tilgjengelige kildematerialet taler for at Hurum lærte Debussys musikk å kjenne først etter at op. 2 var ferdig. Etter mitt syn taler meget for at Hurum har tatt farge av og blitt inspirert av Edvard Grieg selv om det naturligvis ikke kan utelukkes at andre forbilder kan ha gjort seg gjeldende.

⁶⁵¹ *Ibid.*, s. 151.

Verk 8 FOR PIANO

(Op. 3)

1. "Melodi"
2. "Bækken"
3. "Idyll"

Verk 8 op. 3 er en fortsettelse av klaverstykker i tre-delt liedform. Intet tidligere stykke har en så svak grunntone-tonalitet som i A-delene i "Melodi" op. 3 nr. 1. Verk 8 nr. 2 op. 3 nr. 2 med tittelen "Bækken" er Hurums første stykke med en ren programmusikalsk tittel. Verk 8 nr. 3 op. 3 nr. 3 med tittelen "Idyll" kan også oppfattes som programmusikk og stykket hører med blant Hurums aller vakreste klaverstykker.

Nr. 1 – "Melodi".

Hovedkilde: F.

Innspilling: The Hurum collection vol. II CD 1 nr. 12.

Stykket har tredelt form: A t. 1–15, B t. 16–31, A' t. 32–45 og koda t. 46–52. B-delen kan underdeles i to mindre deler: b₁ t. 16–23 og b₁' t. 24–31. B-delen kontrasterer med A-delene først og fremst ved et lysere og mer animert preg enn A-delene som har en mørkere grunnkarakter.

Det melodiske klimaks i A-delene finner vi i t. 11–12 og 42–43 – to takter som er fremhevet dynamisk og harmonisk ved den modale forbindelsen T – ⁰D – T – der Grieg-motivet i moll-form er tydelig. Et lignende melodisk klimaks finner vi ikke i B-delen selv om det melodiske toppunkt finnes i den innledende to-taktsfrasen (t. 16–17, parallellsted t. 24–25) med Grieg-motivet i dur-form ($ass^2 - g^2 - ess^2 / b^2 - a^2 - f^2$).

Hva det harmoniske angår, legger man merke til at A-delene begynner i Ess-dur og slutter i Tp-tonearten c-moll, det samme gjør stykket som

9–32 og a_1' t. 33–44; B i b_1 t. 45–52, b_2 t. 53–66 og b_1' t. 67–76; A' i a_1' t. 77–84, a_2' t. 84–100 og b_2' t. 101–106. I lys av stykkets tittel og det musikalske innhold får man følelsen av at Hurum skildrer en liten bekk som nærmest sorgløst risler av gårde. I det angitte tempo står stykket i det store og hele på en musikalsk lettfattelig måte i forhold til tittelen. I t. 77 fortsetter stykket i E-dur, en annengrads mediantforbindelse til hovedtoneartens C-dur og dermed et romantisk innslag. Jeg har ingen ytterligere kommentarer til stykket.

Nr. 3 – ”Idyll”.

Hovedkilde: S.

Innspilling: The Hurum collection vol. II CD 1 nr. 14.

Også dette stykket er i tredelt form: A t. 1–18 med t. 1–2 som innledning, B t. 19–46 og A' t. 47–61 med en avsluttende koda t. 61–66. Stykket må sies å ha en sjarmerende og helstøpt enkelhet og hører med blant Hurums aller vakreste klaverstykker. Forholdet mellom stykkets tittel og det musikalske innhold er på alle måter godt. B-delen i Tp-tonearten c-moll – et romantisk trekk – med betydelig hurtigere tempo og i 6/8-rytme skaper en god kontrast til den spenningsfylt oppbygde melodien i A-delene.

Åpningen viser en liten, men effektiv utnyttelse av endring i den harmoniske rytmen. Etter første takt og de to første slag i t. 2 med veksling T– D^7 –T venter man naturlig nok D^7 også i andre halvdel av t. 2. I stedet får vi T, mens D^7 “utsettes” til begynnelsen av t. 3 og gir dermed melodien en liten overraskende begynnelse. Parallelstedet i t. 7 er derimot harmonisert med en T-akkord, men med en annen fortsettelse. Melodien beveger seg gradvis opp til den i t. 5 når sitt toppunkt en oktav høyere for deretter å bevege seg ned til d^2 i en dominantseptim-akkord i t. 6. Det er disse fire taktene som er det melodiske materiale som A-delene bygger på. Det som deretter skjer fra opptakten i t. 6 frem til t. 17 er en utvidelse og en

intensivering av dette materialet. De harmoniske midlene er i denne forbindelsen enkle, men effektfulle. Forbindelsen fra t. 7 og frem til begynnelsen av B-delen er skjematisk som følger:

⁷ Ess: T-Ts | Ss-D⁷ | Tm-Ts |¹⁰ Ts⁶-(D⁷)Tm |
| g: S⁶ - D⁷ | T-D⁷ | T-D⁷ | T - Sn |
| Ess: S |

|¹⁵ ^{6/4}D-D⁷ | T-S | ^{6/4}D-D⁷ | T-D | T - Dm⁺⁷ |
| c: Tm-D⁷ |

Man legger merke til at Hurum understreker A-delens toppunkt i t. 13 ved å la det synkoperte akkompagnementet opphøre samt bruken av Sn-akkorden ved modulasjonen tilbake til Ess-dur.

B-delen kan oppfattes i to deler: b₁ t. 19–30, en del som også kan underdeles i to — første del t. 19–24 andre del t. 25–30. Forskjellen mellom de to større delene er uhyre enkel – melodikken i høyre hånd i første del legges i venstre hånd i andre del i tillegg til noen små harmoniske endringer. Partiet t. 31–46 er et modulasjonsparti som forbereder gjentagelsen av A-delen. I t. 31–36 antar det fugato-karakter ved at det lille to-taktsmotivet kommer i c-moll i t. 31–32, g-moll i t. 33–34, d-moll i t. 35–36, altså en ren vekseldominantmodulering. I t. 37–38 moduleres det til Ess-durs vekseldominant F-dur. Det skjer via d-molls Ts- og Tm-akkorder i t. 37 og F-durs veksling med sin ⁰D i t. 38–41. Etter figurasjonene i t. 42–46 begynner gjentagelsen av A-delen i t. 47.

Man legger i den korte kodaen merke til at det motiviske materialet i venstre hånd bygger på motivet fra venstre hånd i t. 1–2.

2) 1911–1917: Hurum, impresjonismen og Debussys musikk samt andre stilistiske uttrykk

Som nevnt ovenfor, møtte Hurum Debussys musikk første gang i første halvdel av 1911. Et resultat av møtet ble et stilskifte. I denne perioden finner man impresjonistiske stilelementer som kan relateres til Debussy i Hurums verker.⁶⁵² De første rene impresjonistiske (”debussistiske”) verkene finner man i verk 9 op. 4 og verk 10 nr. 1. Blant de etterfølgende verkene finner man verk der klassisk-romantisk og impresjonistisk stil blandes eller finns side om side. Et rent klassisk-romantisk verk er for eksempel den stort anlagte klaverfantasiaen verk 12 op. 7, mens strykekvartetten i a-moll verk 11 op. 6 og fiolinsonaten verk 13 op. 8 har en klassisk-romantisk stil i grunnen, men med markerte og tydelige impresjonistiske stilelementer inkorporert eller side om side. Fiolinsonaten op. 8 har i tillegg markerte innslag av norske folkemusikalske stilelementer. *Eksotisk suite* verk 14 op. 9 må oppfattes som exotisme inspirert av impresjonismen og Debussy. Anders Edling poengterer nemlig at ”kopplingen mellom eksotisk og samtida-framtida musikk, som Debussy är känd för, låg i viss mån i luften.”⁶⁵³ I tillegg finner man noen få verker med andre stilistiske uttrykk enn de nevnte – så som naivistiske og ekspresjonistiske (se videre nedenfor).

⁶⁵² I kapitlet ”Drøfting, sammendrag og konklusjon” har jeg i avsnitt ”2) Hurum, impresjonismen og Debussys musikk – 1911–1917” foretatt en sonndring mellom verker som bare inneholder satstekniske elementer som modalitet, parallelakkordikk, fravær av funksjonsharmonikk, forstørrede akkorder og dissonansakkorder anvendt som konsonansakkorder samt heltoneskalaer og benevnt dette ”debussisme” slik Edling gjør (s. 53) (eller med nærmere forklarende spesifiseringer), men der et medskapende følelses- og stemningselement – først og fremst tittelen – mangler. Der de satstekniske elementer finns *sammen* med medskapende følelses- og stemningselement – først og fremst tittelen – anvender jeg termen *impresjonisme*. Se nærmere nedenfor og i Benestads *Musikk og tanke* s. 265.

⁶⁵³ Edling, *Op. cit.*, s. 6.

Verk 9 IMPRESSIONS. POUR LE PIANO

(Op. 4)

1. “Notre–Dame”
2. “La Fontaine”
3. “Chanson”

Hovedkilde: M.

Allerede titlene signaliserer en overgang fra absolutt musikk til en mer billedskapende og programmusikalsk musikk. Populært sagt dreier det seg om tre musikalske prospektkort fra Paris. Selv om Hurum ikke utelukkende benytter de mest åpenbare og tydeligste stiltrekkene hos Debussy, er det likevel riktig å karakterisere stykkene som ”debussistiske”.⁶⁵⁴

1. “Notre–Dame”.

Innspilling: The Hurum collection vol. II CD 1 nr. 1.

Med “Notre-Dame” er det tydelig at Hurum tar sikte på å skildre den berømte katedralen i Paris. Stykket har vanlig tredelt ABA’-form der siste del er en lett endret versjon av den første (A t. 1–17, B t. 18–52 og A’ t. 53–67). A-delene imiterer klokkingning. B-delens innledende og avsluttende del (se t. 18–26 og t. 45–49) er et modalt farget parti som skildrer kor- eller menighetssang, mens en fugert midtdel illuderer orgel. Med tanke på tittelen er det nærliggende å se Debussys *La cathédrale engloutie* som den konkrete musikalske inspirasjonskilde – først og fremst gjelder dette parallellakkordikken⁶⁵⁵ og det dermed forbundne modale

⁶⁵⁴ ”Debussismen” betydde i begynnelsen kun Debussyretningen og innebar en ny frihet mot reglene, men kom senere ”att beteckna epigoneriet kring de mer lättillgängliga av Debussys stildrag.” (Se Edling s. 8). ”Oftast rörde det sig om övertagande av de mest uppenbara Debussydragen heltonsskala och -klanger, parallellföringar, svag dynamik m. m. – medan traditionella strukturer bibehölls på andra plan.” (Se Edling s. 53).

⁶⁵⁵ Edling: *Op. cit.*, s. 53 og 66.

innslaget. At Hurum i dette stykket har overtatt noen av de mest åpenbare Debussy-elementer – det praktisk talt totale fravær av funksjonsharmonisk tenkning, parallellakkordikk og de forstørrede akkordene over en stigende heltoneskala til slutt i stykket – er åpenbart.⁶⁵⁶ Derimot leder den selvstendigjorte septimakkorden med omlegginger i t. 5–6 tanken uvegerlig til Griegs lyriske stykke “Klokkeklang”, op. 54 nr. 6 mer enn til Debussy.

Selv om Hurum har benyttet de mest åpenbare Debussy-elementene i “Notre-Dame”, er det allikevel et par forhold som viser at han også er blitt oppmerksom på andre stiltrekk hos Debussy. Man legger f. eks. merke til de korte, fragmentariske melodiske motivene uten fremadrettet bevegelse i t. 1 og 2;⁶⁵⁷ i t. 4 er de knyttet sammen og blir A-delenes hovedmotiv. Samtidig legger man merke til at motivet ikke blir gjenstand for tematisk utvikling, men bare gjentas i variert, lett utvidet form f. eks. i t. 9. To rytmiske aspekter må også fremheves: for det første er det i forbindelse med det motiviske tydelig at Hurum undergraver betoningen av 1. slag i takten; for det andre er de relativt hyppige taktskiftningene i A-delene et annet Debussy-trekk.

2. “La Fontaine”.

Innspilling: The Hurum collection vol. II CD 1 nr. 2.

Hva klaversatsen i “La Fontaine”, verk 9 op. 4 nr. 2 angår, er stykket en pastisj. Forbildet er tydelig et av Debussys mest kjente klaverstykker – “Jardins sous la pluie” – fra *Estampes* (1903). Formen i Hurums stykke har imidlertid trekk av sonatesats.⁶⁵⁸ Formen kan angis som hovetemadel (Ht) i

⁶⁵⁶ De stilelement som kommer på tale i sammenhengen er beskrevet i Edling, Anders: *Fransk i svensk musik 1880–1920*, Uppsala 1982, i kapitlet *Stilelement* s. 54–79.

⁶⁵⁷ Edling: *Op. Cit.*, s. 53.

⁶⁵⁸ Stykket har flere av sonatesatsens trekk. Det som fremfor alt skiller det fra en ”normal” sonate, er at

t. 1–22 (med t. 1–4 som hovedmotiv, men med t. 2–3 som to sentrale takter i det videre forløpet), sidetema (St) t. 23–32) og med t. 33–40 som en overledning fram til gjennomføringspartiet i t. 41–78. I t. 41–48 anvender Hurum t. 2–3 som to sentrale takter i hovedmotivet fra t. 1–4. I t. 49–78 veksler Hurum med de to sentrale taktene i tillegg til oppløste dur-, moll- og forstørrede treklanegr i h. h. I v. h. finner man delvis brudte forminskede og forstørrede klanger i tillegg til markerte fire heltonetrinn i t. 59, 61, 63 og 65 og fem heltonetrinn i t. 67–70. Reprisen finnes i t. 79–106 (1. slag) med en koda i t. 106–134. Selv om formen i stykket kan angis som sonatesatsform, så mangler stykket den klassisk-romantiske stils gjennomførings- og utviklings-måltrettethet. Stykkets fremdriftsenergi mangler. Det hele handler om en lek med brutte akkorder og heltoneklanger og intet gjennomføringsmessig arbeid i vanlig forstand.

I “La Fontaine” finner man noe mer av funksjonsforbindelser og kadensbruk enn i “Notre-Dame”. Men også i “La Fontaine” er parallellakkordikk (oppløst i sekstendelsfigurasjoner) likevel fremtredende.

3. “Chanson”.

Innspilling: The Hurum collection vol. II CD 1 nr. 3.

I “Chanson”, verk 9 op. 4 nr. 3, benytter Hurum for første gang en pentaton melodi (se t. 1–3). I tillegg bruker han også for første gang etter å ha opplevd Debussys musikk et annet fransk stilelement – akkordpendling (akkordpendlingen i t. 3 fortsetter i t. 4 og 5).

Verk 10 AKVARELLER FOR PIANO

(Op. 5)

sonatesatsens forskjellige deler i Hurums stykke er betydelig forkortet.

1. “Vandliljen”
2. “Miniature”
3. “Akvarel”
4. “Marche Tartare”

Hovedkilder: N1 for klaverversjonen av nr. 1–3, N2 for klaverversjonen av nr. 4.

Både “Notre-Dame” og “La Fontaine” verk 9 op. 4 nr. 1 og 2 er til dels ”kraftige” og ”direkte” i sitt impresjonistiske/debussistiske uttrykk⁶⁵⁹ – den mer luftige Debussy-sats mangler og for meget av det Hurum kalte borgerlig-tysk ”Erbsensuppe mit Schpeck” henger ennå igjen. På den annen side gir “Chanson”, op. 4 nr. 3 og “Vandliljen”, op. 5 nr. 1, ved sitt avdempede uttrykk og tynnere satsbilde en forståelse av at Hurum også var oppmerksom på denne siden av Debussys stil. “Vandliljen” og ”Akvarel” er dessuten et tydelig eksempel på en overgang fra absolutt musikk til en mer billedskapende som nevnt ovenfor. Hovedtittelen ”Akvarel” henspeler på akvarellmaling, en teknikk der man maler med vannfarger med hvert lag farge slik at fargen blir transparente så underlaget lyser igjennom og slik at resultatet blir den ønskede glans. Av de fire stykkene i verk 10 kan “Vandliljen”s skjære og ”tynne” satsbilde og “Akvarel”s litt mørkere lyster lett få en til å tenke på en billedskapende akvarell. Selv om stykkene rent umiddelbart ikke krever virtuos klaverteknikk hva gjelder fingerteknikk, krever stykkene betydelig klanglig klaverteknikk. Se også verk 15, op. 10, ”Pasteller for piano” nedenfor.

⁶⁵⁹ Til tross for den diskusjon og de synspunkter som dreier seg om bruken av betegnelsen ”impresjonisme” (og avledede former) benytter jeg betegnelsen av praktiske grunner (se blant annet s. 6ff i Edlings kapittel 1. ”Musiklivet i Paris”).

1. “Vandliljen”.

Innspilling: The Hurum collection vol. II CD 1 nr. 5.

Den korte innledningen i t. 1–7 begynner med en forstørret kvart og fortsetter med en nedadgående hel-tonebevegelse etterfulgt av en stigende melodisk bevegelse. Melodipendlingen innenfor en forstørret kvart og de lengre noteverdiene i den stigende melodibevegelsen peker på ”hovedtemaet” i Debussys *Prélude à L’Après-midi d’un faune* som Hurums inspirasjonskilde. I t. 7 slutter forspillet med en tom klang som i t. 8 blir til en Gess-dur akkord. For å benytte blomsterspråk i pakt med tittelen så er det som om Hurum skaper et bilde av, eller symboliserer, en blomst som åpner seg fra noe tonalt udefinerbart – i t. 3 og 5 ”påvirket” av moll – og går mot dur fra t. 8. Ved å bruke modale forbindelser i t. 49–52 og ved å avslutte i moll, er det som om blomsten lukker seg.

Sammenlignet med op. 4 er bruken av parallelle septimakkorder i “Vannliljen” et nytt element, det samme er bruken av kaskader av skalaløp i t. 35. Det må også nevnes at melodien i midt-delen (t. 15–27) delvis er pentatonisk.

2. ”Miniature”.

Innspilling: The Hurum collection vol. II CD 1 nr. 6.

Formen er A–B–A’ + koda: A t. 1–32, B t. 33–50 og A’ t. 50–73 samt en avsluttende koda i t. 74–79. B-delen er en springar med et markant lydisk innslag samt en avslutning i B-delen i t. 49–50 som gir en følelse av frygisk (g–g1 i t. 49) som en overgang til A’-delen.

3. “Akvarel”.

Innspilling: The Hurum collection vol. IICD 1 nr. 7.

Stykket viser intet spesielt nytt. Rent subjektivt er det mulig at “Akvarels” litt mørkere lyster kan få en til å tenke på en billedskapende akvarell, men det er grunn til å understryke det subjektive elementet i dette. Om dette henvises til ”Harvard Dictionary of Music” (1964) s. 161f der man kan lese: ”The physical and psychological relationships between the colors and the sounds have been the subject of numerous studies”. Se også kommentarene under ”Pasteller for piano” verk 15 op. 10.

4. “Marche Tartare”

Stykket ble et av Hurums populære klaverstykker (også i versjon for orkester). Men stykket, som går i a-moll, viser intet spesielt nytt bortsett fra at triodelen fra t. 35 går i H-dur (ikke som vanlig i marsjer i S-tonearten).

Verk 11 STREICHQUARTETT

(OP. 6)

1. sats: *Allegro non troppo e maestoso*
2. sats: *Scherzo: Vivo e molto allegro*
3. sats: *Canzonetta: Andantino*
4. sats: *Allegro energico*

Strykekvartetten finns som partitur i autograf-manuskript – se kilde H i Kildebeskrivelsen. **Hovedkilde: Kilde J viser den trykte førsteutgaven av USA copyright-versjonen fra 1916.**

Innspilling: SIMAX PSC 3110.

Hurums kvartett har fire satser der første sats har sonatesatsform, andre og tredje har ABA-form, mens siste sats er en sonatesatsrondo. Kvartetten er lett-tilgjengelig og musikantisk med tydelige og kontrastrike temaer.

Tematikken i eksposisjonen i første sats består et kraftfull instrumentalt

hovedtema, et lyrisk sidetema i tillegg til et avsluttende mørkere modalt farget epilogtema. I pakt med et romantisk syn er det slektskap mellom de tre temaene. Andre sats er en scherzosats i stort tempo, spesielt i A-delen. Man legger spesielt til at A-delen har usymmetrisk oppdelte fraser hva antall takter angår, mens B-delen består av ni 8-takts-fraser med en avslutning på 11 takter. A-delen er full av ikke-funksjonelle og impresjonistiske innslag, mens B-delen blir en kontrast med en rolig og jevn menuett-karakter. Også tredje sats har, som nevnt, ABA form, begge delene er melodiose og spesielt B-delen er svært dansant. Siste sats er en sonaterondo rik på forskjeller og motsetninger hva gjelder tematikk og musikalsk uttrykk samtidig som satsen har tydelige innslag av folkemusikalske elementer samt en rekke impresjonistiske innslag.

1. sats: *Allegro non troppo e maestoso*

Eksposisjon: t. 1–77.

Gjennomføringsdel: t. 78–123

Reprise: t. 124–190 og koda t. 191–210.

Eksposisjonen begynner direkte uten noen form for innledning. Vi finner hovedtemadelen i t. 1–33 i a-moll og sidetemadelen i parallelltonearten C-dur i t. 34–55. I epilogdelen i t. 56–77 finner vi epilogtemaet i f dorisk t. 59–66 etterfulgt av c dorisk i t. 67–77.

Hovedtemaet i t. 1–12 – med en overledning i t. 13–33 – er et kraftfullt instrumentalt tema, diatonisk med trinnvis melodikk i tillegg til kraftfulle akkorder. Men legger merke til tendensen til synkopert rytmikk i taktene 1, 3, 6, 8 og 9. Taktarten er 4/4, men den jevne rytmen forstyrres med synkopene i tillegg til to innskutte 3/4-dels takter (t. 3 og 9); samtidig har hovedtemaet et modalt trekk i og med molldominant i t. 3 og 9. Samlet viser hovedtemaet stor energi der de innskutte 3/4-taktene skaper en viss uro samtidig som anvendelsen av molldominant gir hovedtemaet en mørk, urolig lød.

Hovedtemaet slik det fremtrer i forsetningen t. 1–5, har en karakteristisk utforming: i t. 1–2 en diatonisk nedadgående bevegelse fra kvinten ned til grunntonen etterfulgt av en diatonisk oppgang tilbake til kvinten via den lille seksten. Deretter følger en diatonisk nedgang på en oktav og en kvart fra a^2-e^1 . I partiet t. 6–12 gjentas t. 1–2 i t. 6–7, mens t. 8–12 kan betraktes som en utvidelse av t. 3–5 både i intervallomfang og lengde.

Intervallomfanget utøkes fra en oktav pluss en kvart i t. 3–5 til i t. 8–12 å omfatte to oktaver og en liten ters. Den melodiske kontur er den samme i begge delene — nedgang–oppgang–nedgang – og blir kontrast til sidetemaet i t. 34–55; man legger merke til at Hurum markerer slutten av hovedtemaet med fullstendig kadens i hovedtonearten a-moll i t. 12.

I overledningen i t. 13–33 legger man merke til anvendelsen av faux bourdon-teknikken i t. 18–23 hvoretter motiver fra hovedtemaet overtar frem til t. 33 sammen med en skalafigur i VI i frygisk (t. 28) og mixolydisk (t. 30) hvilket gir overledningen ytterligere modalt preg. Fra t. 26 følger en kort overgang frem til sidetemaet begynner i t. 34.

I t. 31 er det som om kvartspranget i VI I innvarsler sidetemaet som nettopp innledes med et kvartsprang i t. 34; i tillegg karakteriseres også sidetemaets begynnelse ved synkope og får derved affinitet til hovedtemaet. I det hele tatt preges sidetemaets 10 første takter av å være lettbevegelig på 1. taktslag, mens vi finner synkope på alle 2. og 3. slag. Dette øker naturligvis sidetemaets affinitet til hovedtemaet ytterlig, men gir temaet samtidig et danseaktig preg.

Sidetemaet i t. 34–45 går i Tp-tonearten C-dur, men med et meget sterkt innslag av lydikk. Ved å anvende Tp-tonearten i sidetemaet i en moll-toneart, avviker Hurum fra den vanlige romantiske bruken der sidetemaet settes i subdominantparallelltonearten. Her følger Hurum klassikkens vanlige anvendelse. Temaet er diatonisk, men til forskjell fra hovedtemaets trinnvise melodikk er sidetemaet preget av oppløste akkorder og sprangvis melodikk. Både Tp-tonearten C-dur, det sterke innslaget av lydikk samt

den oppløste akkordikken gir en sterk kontrast til hovedtemaet. To andre trekk som også er med på å gi sidetemaet en lettere karakter enn hovedtemaet, er at sidetemaet er mer symmetrisk oppbygget enn hovedtemaet – en forsetning på seks takter t. 34–39 og en ettersetning også på seks takter t. 40–45. Den melodiske kontur er omvendt av den man finner i hovedtemaet – en gradvis oppgang fra g^1 i t. 34 til e^3 i t. 36 for deretter å bevege seg ned igjen til a^1 som første dypeste tone i nedgangen etterfulgt av et lite utsving opp til g^2 i t. 38 for deretter å falle tilbake til utgangstonen i t. 39. Ettersetningen er praktisk talt identisk hva det tematiske angår – bare utformingen av t. 44–45 skiller seg fra parallellstedet i t. 38–39. Ettersetningen er, som man ser, utformet som en kanon mellom VI I og II. Det motiviske materialet i t. 49–55 må sies å være sprunget ut av motivet i VI I t. 35. Sidetemaet gir unektelig følelsen av at Hurum her er inspirert av norsk folkemusikk.

Epilogdelen innledes i t. 56–58 med en tre-takters reminisens av hovedtemahodet fra t. 1–3 (se VIc t. 1 samt i t. 64) som en overgang til det egentlige epilogtemaet som begynner i t. 59. I epilogdelen finner man den samme understrekningen av synkopert rytmikk som i hovedtemaet og sidetemaet. Harmoniseringen av t. 56–58 er høyst effektiv: $f: D-(Sn^7)D | T-(D^{6>/5>})D$ [ev. vekseldominant med både hevet og senket kvint]– $^{6/4}D | \text{D}^{13/9>/7}$ (i t. 57 finner vi i VI I mollversjonen av Grieg-motivet).

Første takt i VI I, t. 59, tyder på helt nytt materiale. Imidlertid legger man merke til at den melodiske bevegelsen ned–opp i VI I t. 60, og VI I og VIa t. 61–62 omfatter hovedtemahodets karakteristiske bevegelse ned–opp innenfor kvintomfanget slik vi finner det i t. 1–2; samtidig må t. 63 i VI I og VIa oppfattes som en lett endret versjon i nedadgående bevegelse (omvending) av en takt fra sidetemaet slik vi finner det i VI II i t. 49. Samtidig understrekes den synkoperte rytmikken i VI I og VIa i t. 63. Også i epilogtemaet finner vi et tydelig modalt preg – her dreier det seg om f dorisk hvilket fremgår tydelig av fortegningsangivelsen samt sentreringen

rund det hevede 6. og senkede 7. trinn i t. 60–61. I t. 64–66 kommer den nevnte reminisensen av hovedtemaet i t. 56–58 på nytt, denne gang i c-moll. Deretter følger de fire første taktene av epilogtemaet nå i c dorisk. Harmoniseringen fra t. 67 frem til gjennomføringen begynner i t. 78 har tydelige modale innslag, fremhever septim- og sekstintervallet og modulerer fra c-moll til g-moll via d-moll:

c: |⁶⁷ T | T^{7>} | T^{7>} |⁷⁰ 0Ds^{7>}/Tm^{7<} | 0D^{7>} |
| d: S^{7>} | D⁷ | T-+T⁷ |
| g: D⁷ | T-S-Sm/Ts |⁷⁵ Dm-S-
Dm | S^{7>}-S^{6<}-T^{7>} | T⁶-D |.

Det må her være tillatt å sammenligne tematikken i fiolinsonaten op. 2 og strykekvartetten op. 6. Hovedtemaene viser begge tydelige instrumentaltemaer, sidetemaet i fiolinsonaten står i S-parallelltonearten B-dur som blir en lett avdempet kontrast til hovedtemaet, mens sidetemaet i kvartetten står i Tp-tonearten C-dur med tydelig innslag av lydisk hvilket skaper et sangbart og glansfullt uttrykk samtidig som den enkle utformingen med brutte akkorder gjør det enkelt å huske. Mens epilogtemaet i fiolinsonatens første sats gikk i varianttonearten b-moll og dermed styrket den romantiske siden ved satsen, går epilogdelen i strykekvartetten i t. 56–77 i f dorisk etterfulgt av c dorisk, tonearter som er fjernere fra tonikatonen, a-moll. Dermed er den romantiske siden ved satsen ytterligere forsterket. Både fiolinsonaten og kvartetten fremstår med karakteristiske og distinkte temaer der fremst epilogdelen i kvartetten forsterker den romantiske siden ved tematikken i eksposisjonen. På samme måte som sonaten viser et romantisk trekk ved at temaene i 1. sats er beslektet med hverandre, på samme måte har strykekvartettens temaer også tematisk slektskap.

Som nevnt finner vi gjennomføringsdelen i t. 78–123. Den kan deles i to deler: t. 78–96 der Hurum i hovedsak behandler hoved- og sidetema, mens han tar for seg epilogtemaet i andre del t. 97–123.

Det som skjer i første del av gjennomføringen, er at Hurum bygger sammen elementer fra hoved- og sidetemaet. I VI I t. 78 finner vi først det karakteristiske elementet kort–lang sammen med synkopeelementet fra t. 1 av hovedtemahodet etterfulgt av en bevegelse ned en kvint – her er bevegelsen fra kvint-tonen til grunntonen slik som i hovedtemaet t. 1–2. I VI I t. 79 finner vi en “omvendning” av motivet i VI I og VI a t. 63 i epilogtemaet, en takt som på sin side er en variant av motivet i VI II t. 49 i sidetemaet. Avsnittet t. 78–96 viser mer av ekte gjennomføringsteknikk med tematisk bearbeidelse til forskjell fra fiolinsonaten som har mer harmonisk belysning av temaer og motiver – først og fremst ved å tilføre ”modal farge” – enn kvartetens tematisk-motivisk bearbeidelse. Sammen med nytt stoff blir dette hovedingrediensene frem til t. 96.

Avsnittet t. 97–123 baserer seg på epilogtemaet, men med forstørret akkordikk i t. 97–105. I t. 97–98 gir den forstørrede akkordikken tydelig heltonefølelse, mens den forstørrede akkordikken i t. 99–100 gir følelse av oppløste kløsterklanger. Partiet i t. 97–105 med sin parallelle og forstørrede akkordikk blir en meget effektiv kontrast til t. 106–123 med mediantforbindelsene med vekslende Ass-dur/f-moll (t. 106–109) og Ess-dur/c-moll (t. 110–117). I t. 117–118 finner vi en overgang til C-dur via c-moll og f-moll med sekst. Modulasjonen tilbake til hovedtonearten a-moll ved reprisens begynnelse i t. 124 skjer uhyre enkelt i t. 122–123 ved en Tm–D-vending til a-moll i t. 124.

Reprisen byr ikke på de store overraskelsene. T. 124–146 er lik t. 1–23. Deretter følger syv takter (t. 147–153) som er en endret versjon av t. 24–33. I disse syv taktene fremheves en frygisk skalavending som ved å anvende giss og diss i t. 152 sammen med tonen f i t. 153 blir overgang til

sidetemaet, som i reiprisen begynner i tonikavarianten A-dur i t. 154. Frem til t. 172 er sidetemaet likt versjonen i reiprisen t. 34–52. T. 173–179 er en endret overgang til epilogdelen sett i forhold til t. 53–55. I tillegg er epilogdelen i reiprisen noe endret. De to partiene t. 56–58 og 64–66 i eksposisjonen er utelatt i reiprisen. I reiprisen blir t. 180–190 en variant av epilogdelen (innledningen). I reiprisen går ikke epilogtemaet i hovedtonearten eller dens variant, men begynner i subdominanttonearten d-moll. Det har beholdt sitt doriske preg med hevet 6. og senket 7. trinn (se VI I t. 181–182). I reiprisen modulerer partiet fra d-moll tilbake til a-moll via dominanten E-dur.

Kodaen finns i t. 191–210 og begynner i a-moll. VI 1 i t. 191 er en variant av t. 1–2 og inneholder motiver som danner basis for resten av kodaen. I avsnittet t. 191–198 finns parallellakkordikk samt modale innslag. Satsen slutter med en kraftfull plagal kadens i t. 208–210.

Sammenlignet med sonatesatsen i fiolinsonatens 1. sats viser sonatesatsen i 1. sats av strykekvartetten en utvikling av at det romantiske elementet blir forsterket – fremst av at toneartene i epilogdelen har et fjernere slektskap med tonikatonearten. I tillegg viser kvartetten mer av ”ekte” gjennomføringsteknikk enn den en finner i fiolinsonaten. I tillegg medfører anvendelsen av heltone- og kløstereklinger til at harmonikken går ut over den romantiske harmonikken.

2. sats: *Scherzo: Vivo e molto allegro*

Satsen er tre-delt: A t. 1–79, B t. 80–162 hvoretter A-delen gjentas i t. 163–240. Mellom A-delen og B-delen er det en markant forskjell: A-delen har usymmetrisk oppdelte fraser hva antall takter angår, mens B-delen består av ni 8-takts-fraser med en avslutning på 11 takter der fem siste takter er en overgang til A-delen. A-delens musikalske uttrykk har scherzokarakter i meget hurtig tempo. A-delen med alle sine ikke-funksjonelle og

impresjonistiske innslag er en fargerik del. Sett i lys av klaverstykkene i verk 9 op. 4 og verk 10 nr. 1 representerer Scherzo-satsen en betydelig utvidelse av ikke-funksjonelle og impresjonistiske elementer. B-delen representerer derimot som kontrast en rolig og jevn menuett-karakter. Sammenlignet med de andre satsene i kvartetten fremstår satsen i absolutt forstand som en scherzo.

A-delens usymmetrisk oppdelte fraser har følgende antall takter: t. 1–7 (7 takter), t. 8–21 (+ 1 firedel i t. 22; 14 takter + 1 firedel), t. 22–32 (11 takter), t. 33–48 (+ 1 åttedel i t. 49; 16 takter + 1 åttedel), t. 49–64 (+ 1 firedel i t. 65; 16 takter + 1 firedel) samt t. 65–79 (15 takter). B-delen består som sagt, av ni 8-takts-fraser i t. 80–151 med 11 avsluttende takter i t. 152–162. Bortsett fra to steder samt i codaen er det ikke mulig å analysere A-delen funksjonsharmonisk. I stedet foretar jeg en beskrivende gjennomgang mer eller mindre takt for takt av A-delen:

T. 1–3: Man får følelsen av en funksjonell begynnelse med a-moll som tonika.

T. 4–7: Her følger fire takter av parallelakkordikk – alle som kvartsekstakkorder, akkordene med f som øverste tone er forminsket, ellers er alle akkordene enten dur- eller moll-akkorder.

T. 8–9: akkordene skifter mellom d dorisk- og F lydsk-motiv i VI I.

T. 10–11: a-moll-akkorder med eolisk-motiv i VIa.

T. 12–13: gjentakelse av t. 8–9.

T. 14–15: G-dur-akkorder; motivet i VI II blir G mixolydisk.

T. 16–17: d-moll-akkorder som sekstakkorder; motivet i VI II blir d dorisk.

T. 18–22: avsnittet er et av de korte funksjonelle avsnitt i A-delen:

¹⁸ a: D – S⁶ | D – S⁶ |²⁰ D – D̄ | T^{-5/+6} – D | T |

T. 22–24: gjentakelse av t. 1–3.

T. 25–32: parallellakkordikk.

T. 33–36: mot bakgrunn av tonene f (VI II) og d (VIa) fremheves et dorisk motiv.

T. 37–40: mot bakgrunn av tonene g (VI II), diss (VIa) og h i VI I og VIc fremheves den forstørrede treklangen på 1.–3. taktslag. Som helhet skaper taktene 37–40 heltoneklang.

T. 41–44: Heltonemotivikk.

T. 45–51: avsnittet er det andre av de korte funksjonelle avsnitt i A-delen:
⁴⁵⁻⁴⁸ F: D⁷ ⁴⁹⁻⁵¹ T.

T. 52–65: 1.–3. slag: forstørret treklang. På 4. taktslag:

| d: D⁷ |⁵³ T | T |⁵⁵ T | ⁰D_s⁺⁵/T_m⁺⁵-D | S | T | S |⁶⁰ T |
|⁶⁰ C: S_s | T | T | D⁷ | D⁷ |⁶⁵ T |

T. 65–79: Coda med regulære funksjonelle TSDT-forbindelser.

B-delen begynner med 15 takter i subdominanttonearten F-dur med en veksling mellom T–D⁷-akkorder. Progresjonen fra og med t. 94 er som følger:

|⁹⁴ F: T _____ |
| d: ⁺D_s/⁺T_m |⁹⁵ D⁷ | T | S | T | T_s/S_m |¹⁰⁰ T | S | _____ T |
| g: ⁰D | S⁺ | T |¹⁰⁵ S | T | S |

T | S |¹¹⁰ T |
|¹¹⁰ B: S_s | D | S | S | T |

|¹¹⁵ T | _____ S_s |
| g: S | S | T | T |¹²⁰ S_n | S_n | ⁰S_n | ⁰S_n | kromatisk transponering ett halv trinn fra Ass-moll til H⁷ |¹²⁴ E: D⁷ |¹²⁵⁻¹²⁷ [ufullst. akkorder] |

Avsnittet t. 128–157 veksler mellom T- og D-akkorder (i E-dur t. 128–141 og i A-dur t. 142–157). Utformingen av akkompagnementet viser innslag av akkordfremmedetoner på 3. taktslag i tonika-akkordene (tillagt sekst), mens D-akkorden har tillagt none på 3. taktslag. Tonen e på alle andre taktslag skaper orgelpunkteffekt gjennom hele partiet. Overgang til A-delen i t. 163 skjer enkelt ved at T i A-dur endres til Tv (a-moll) i t. 161–162.

3. sats: *Canzonetta*

Formen er A (t. 1–42), B (t. 43–84), A med Coda (t. 85–140).

Hele satsen er et sjarmerende, avdempet og innsmigrende stykke musikk. Det er intet overraskende eller nytt eller uvanlig ved satsen. A-delen har D-dur som tonika, et avsnitt i t. 17–26 modulerer til Fiss-dur, paralleltoneartens dominant, fulgt på nytt av D-dur i t. 27–42.

A-delen går i $\frac{3}{4}$ -takt i andantino-tempo, men den jevne $\frac{3}{4}$ -taktens puls brytes med innskutte ekstraslag i t. 12 (94), 15 (97), 17 (99) hvilket medfører at $\frac{3}{4}$ -takten blir til $\frac{4}{4}$ -takt i t. 12 (94), 15 (97) og en $\frac{5}{4}$ -takt i t. 17 (99). I t. 24–26 (106–108) følger tre $\frac{4}{4}$ -takter. Resultatet gjør at den vals-aktige A-delen får et innskutt ”uro”-element mellom t. 1–10 og 27–42.

B-delen går i parallelltonearten h-moll, men i t. 59–66 finner man springarrytme samtidig som akkordikken veksler mellom D- og S-akkorder. B-delen med tempo ”un poco allegro” er en meget avdempet og dansante del som skaper en nærmest innsmigrende lett kontrast til A-delene. A-delen gjentas notetro med en avsluttende coda i t. 124–140.

4. sats — Allegro energico

Satsen er en sonaterondo med følgende eksposisjon: A t. 1–14 i A-dur med den lydiske hevede kvarten som et markant kjennetegn, B t. 15–37 er i sin

helhet en overledningsdel som begynner i E⁷ i t. 15–18 og A⁷ og A⁹ i t. 19–24 til e-moll i t. 25–26 fulgt av forstørrede akkorder i t. 27–28 med overledning i t. 30–37; A'-delen i t. 38–48 i A-dur, C-delen i t. 49–67 i D-dur. Gjennomføringsdel: A''-delen i t. 68–84, D-delen i t. 85–101, “overledning” (A-stoff) i t. 102–109. Reprisdel: A t. 110–121, B t. 122–144, A' t. 145–155, C' t. 156–174; koda t. 175–204. Om reprisen er å si at A t. 110–121 og B t. 122–144 er lik versjonen i eksposisjonen henholdsvis t. 3–14 og t. 15–37, A'-delen i t. 145–155 skiller seg fra parallellstedet i eksposisjonen t. 38–48 ved en kortere versjon – fra 3. taktslag i t. 10 får versjonen i A'-delen endret forløp (se t. 45) – og ved at t. 155 har E-dur, mens t. 48 har A-dur. C-delen t. 156–174 går i tonikatonen A-dur og skiller seg ellers fra eksposisjonen først og fremst ved at det tematiske er lagt i Vlc i reprisen, mens vi finner det i VI I i eksposisjonen t. 49–67. Kodaen bygger i all hovedsak på materiale fra A-delen.

Satsen begynner litt forsiktig med to innledende takter med A-dur-akkorder pizzicato hvoretter A-delstemaet innledes i *mf*. Temaet er fylt med danseaktig energi og dets karakter er hallingens, en stilisert halling med totaktsfraser. Det folkemusikalske understrekes i A-delen ved bruken av lydsk hevet fjerde trinn samt orgelpunkt på kvinten. Etter de innledende to taktene er temaet symmetrisk utformet ved 4 + 4 + 4 takter. A-delen fremstår som aba-form, harmonisk veksler akkordikken mellom T og D.

B-delen fortsetter i de 10 første taktene harmonisert i dominanttonearten E-dur i t. 15–18 og T⁷ med både septimer og noner fulgt av e-moll (S i A-dur) i t. 25–26. Deretter følger forstørrede og parallelførte akkorder i t. 27–28 etterfulgt av store parallelle terser som blir fremtredende i t. 29 og 31. I avsnittet i t. 27–32 finner man ikke-funksjonelle akkorder – bortsett i t. 30 og 32 der man finner toner av (D)D-akkorden H-dur. Motivet i t. 33 inneholder et lydsk innslag med eis på tredje taktslag. I t. 34 finner man

fiss, d og h hvilket si (⁰D)D-treklang, i t. 36 D⁷-toner mens t. 37 har rene D-akkorder hvoretter tonika-tonearten A-dur overtar fra A' ved begynnelsen i t. 38. Som man ser fungerer B-delen i det store og hele som en overgangsdelen mellom A og A'-delene. Likevel må B-delen både analyseres og oppleves som en selvstendig del på grunn av sin grunnleggende forskjell i karakter fra A og A'.

A'-delen blir en kraftfull versjon – ”fullt verk” – av A-dels-temaet som samtidig skaper en effektiv kontrast til C-delen som fremstår som den virkelige lyriske kontrast til A'-delen. Tematisk synes C-delen ikke å ha noe påfallende slektskap med de to foregående delene og fremstår egentlig som en epilogdel. Orgelpunktet på d gjennom hele partiet – med kvint og dreietone til seksten fra t. 57 av – er det eneste som minner om A-delen; triolbevegelsen kan muligens minne svakt om B-delen. C-temaet er utformet som en 4 + 4 takters forsetning (t. 49–56) og en 4 + 7 takters ettersetning (t. 57–67) eller 8 + 11 takters forsetning og ettersetning. Dermed fremstår det litt usymmetriske antall takter – (4 + 4) + (4 + 7) takter – som en liten kontrast til den regelmessige oppbygning av temaene i A- og B-delene. Den ytterst enkle harmoniseringen understreker det sangbare temaets lyriske karakter.

Den utvidede ettersetningen på syv takter, t. 61–67, leder i de to siste taktene – *dim. e poco rit.* – over i gjennomføringen fra t. 68. Gjennomføringen er ”krydret” og ”fargerik” og benytter motiv fra A-delen, modale vendinger og skalaer, parallelakkordikk og nytt stoff. I avsnittene i t. 68–71 og t. 78–80 i A' anvender Hurum et motiv fra t. 3 fra Vlc i A-delen som gjennomføringsdel. Motivene er gitt i lydsk, i sigøynermoll- og moll-versjon. I t. 72–77 og t. 81–84 benytter Hurum nytt stoff og i t. 76–77 finner man to takter med dorisk innslag. Harmonisk går avsnittet fra t. 68 til 80 i g-moll. I t. 72–75 finner man tonika-akkorder med tillagt stor sekst. Avsnittet t. 85–101, D-delen, er et utpreget akkordisk parti med tydelig modal farge. Partiet begynner i a-moll som T i t. 85 via S til D³ i t. 89. I t.

91 veksler Hurum mellom D^{-3} og S hvoretter S blir D^{-3} i G-dur som blir T i t. 92 hvoretter G-dur blir D i c-moll i t. 93. Avsnittet t. 97–109 er et overgangsparti før reisen begynner i t. 110.

Reisen finner vi i A t. 110–121, B i t. 122–144, A' i t. 145–155 og C' i t. 156–174 med en coda i t. 175–204. I codaen benytter Hurum motivisk stoff fra A-delen. Harmonisk finner man intet nytt i codaen.

Verk 12 FANTASIE – FOR PIANO

(Op. 7)

1. "Fantasie"
2. "Rose og Sommerfugl"
3. "Silhouet"

1. "Fantasie".

Hovedkilde: F1.

Fantasien har sonatesatsform. Eksposisjonen finns i t. 1–87, gjennomføringsdel i t. 88–163 og reprise i t. 163–217 med en avsluttende coda i t. 218–247. Leser eller spiller man igjennom stykket, oppdager man at stykket ikke har impresjonistiske eller modale innslag. Kun i t. 119–120 finner man en D^9 -akkord som gir en eim av impresjonisme; i sammenhengen står de to taktene spesielt frem. Man kan få følelsen av at Hurum har ønsket å fremheve stykket som et rent romantisk klaverstykke i Schumann–Mendelssohn-tradisjonen. Samtidig er det noe utypisk ved at hoved-, side- og epilogtemaene i et romantisk klaverstykke ikke er i slekt med hverandre. Harmonisk bringer stykket intet nytt. Jeg har derfor ingen ytterligere kommentarer til harmonikken.

Eksposisjon

Hovedtemaet (Ht) finns i t. 1–30, tempo *allegro passionato*, i f-moll. Det grunnleggende motiv, motiv a, finns i høyrehånd t. 1–3, to første taktslag. I t. 16 finns et motiv, motiv b: f–ess–dess–c, som Hurum i t. 31 (c–h–g–f) anvender som viderespinning fra t. 31 til og med t. 37 frem til sidetemaet som begynner i t. 38.

Sidetemadelen – *tempo sostenuto e molto espressivo* – finns i t. 38–54, men selve sidetemamotivet (St) finns i t. 38–41 og begynner i Dess-dur. Dette betyr at Hurum vender tilbake til samme harmoniseringen som han anvendte i fiolinsonatens første sats der St går i Sp-tonearten B-dur – her Dess-dur, Sp-tonearten til subdominanten b-moll. St-temaet, som er et lyrisk tema kontrasteres mot hovetemaet, begynner i Dess-dur, en mediantforbindelse til f-moll og dermed et romantisk trekk.

T. 46–54 er en overledning til epilogdelen. Med epilogtemaet (Ep) i t. 55–74 – *più allegro* – i H-dur står vi overfor et meget fjernt slektskap til f-moll. H-dur og f-moll har tritonusavstand – hvilket betyr at man står overfor et sterkt romantisk innslag. Det er første gang et så fjernt harmonisk slektskap finnes i Hurums verker. T. 74–87 er en overledning, *espressivo*, til gjennomføringen.

Gjennomføring

Gjennomføringen finns i t. 88–163 og begynner i h moll i meget langsomt tempo – *Grave*. I t. 88–93/94 finner man hovedmotiv a. Motiv a finns i tillegg i følgende takter: t. 109–111, 115–117, 126–128 (første taktslag), 130–132 (første taktslag), og i taktene 134–143 (første åttedel); i v. h. i t. 128–129 og 132–133 finner man motiv b, også det et motiv fra Ht. Bortsett fra 14 takter nytt materiale i t. 94–108 som benyttes som overledning frem til t. 109 anvender Hurum dermed kun tematisk materiale fra hovedtemaet – motiv a og b. Det er den samme fremgangsmåten som han gjør i gjennomføringen i fiolinsonaten op. 2 der han også kun benytter tematisk materiale fra hovedtemaet. Derimot i gjennomføringen i strykekvartetten

anvender han tematisk materiale fra både hoved-, side- og epilogtemaene. I overledningen i t. 143–163 til reisen kan oktavpassasjene oppfattes som en bearbeidelse av

sekstendelsfigurasjonen på 3. og 4. taktslag – en forlengelse av t. 3 fra motiv a.

Motiv b spiller på ingen måte noen form for hovedrolle i gjennomføringsdelen – omfatter kun tilsammen bare 4 takter. Motiv a har en langt større rolle i gjennomføringsdelen. Men det er et gjennomgående trekk ved delen at motiv a ikke blir gjenstand for noen form for spesiell bearbeidelse – motiv a gjenkjennes lett og enkelt gjennom hele gjennomføringsdelen. Dette at motiv a (og egentlig også motiv b) ikke blir egentlig gjenstand for noen form for gjennomføringsbearbeidelse i gjennomføringsdelen – det er akkompagnementet som omarbeides, er en form for ”tematisk bearbeidelse” som senere kommer igjen i de to symfoniske verkene i *Bendik og Aarolilja* verk 26 og symfonien i d-moll verk 29.

Reprise

Reisen finns fra t. 163 med Ht i t. 163–199 i f-moll, St i t. 200–207 i F-dur, *sostenuto e molto espressivo*, med stoff fra St-temaet som overledning i t. 208–217. Hurum utelater epilogdelen i reisen. Coda finns i t. 218–247 i f-moll, *Tempo I*, med en lett bearbeidelse av hovedmotiv a.

2. ”Rose og sommerfugl”:

Hovedkilde: F2.

Innspilling: The Hurum collection vol. II CD 2 nr. 14.

Stykket er i to deler. I A-delens t. 1–21 forsøker Hurum billedlig å beskrive en rose: akkordene kan oppfattes som stilker, melodikken som en beskrivelse av rosens kronblader. Sekstendelene i B-delen t. 22–29

beskriver sommerfuglens vingeslag. De to delene veksler i resten av stykket. Det skjer intet bemerkelsesverdig harmonisk i A-delen. Akkordikken i B-delen er fire-klanger som ikke utgjør noe nytt i Hurums harmoniske og klanglige vokabular. Det lydiske fjerde trinn i t. 31, 33, 57 og 59 stikker ut.

3. "Silhout".

Hovedkilde: F2.

Innspilling: The Hurum collection vol. II CD 2 nr. 15.

"Silhout" er i tre deler – A t.1–24, B t. 25–44 og A' t. 45–65 med en coda i t. 66–73. For andre gang (første gang er i "Chanson" nr. 3 i verk 9, op. 4 nr. 3) benytter Hurum pentatone skalavendinger – se t. 2–3, t. 6, t. 8 (v. h.), t. 18–19, t. 22, t. 46–47, t. 50, t. 67–68 og t. 70. Men dette lille klaverstykket viser ikke egentlig noe spesielt nytt fra Hurum side. Med tanke på det relativt hurtige tempoet – firedel på M. M. 120 – får stykket et tydelig orientalsk preg. Med tanke på at verk 12 (op. 7) ble komponert bare et år innen "Eksotisk suite" ble komponert 1915, er det nærliggende å tenke seg verk 12 som et slags forstudium til "Eksotisk suite."

Verk 13 SONATE FÜR VIOLINE UND PIANOFORTE

(Op. 8)

1. sats: *Allegro risoluto*
2. sats: *Andantino doloroso*
3. sats: *Scherzo: Allegro vivace*
4. sats: *Allegro appassionato*

Hovedkilde: O og P (fiolinstemmen).

Innspilling: The Hurum collection vol. I nr. 11–14.

Til forskjell fra d-moll-sonaten verk 7, op. 2, med tre satser, har sonaten i a-moll verk 13, op. 8, fire satser med følgende storform: 1. sats: sonatesats med 298 takter, 2. sats: ABA-form med 87 takter, 3. sats: ABA-form med coda på 138 takter, mens 4. sats er en sonaterondo på 226 takter. Til forskjell har d-moll-sonaten verk 7, som nevnt ovenfor, en 1. sats på 227 takter, den langsomme 2. satsen har 98 takter og 3. sats 172 takter. I og med at begge fiolinsonatene er sykliske verk på samme måte som strykekvartetten, er det relevant kort også å sammenligne fiolinsonaten verk 13, op. 8, med strykekvartetten. Strykekvartettens 1. sats har 210 takter, 2. sats (scherzo-satsen) har 240 takter, 3. sats (andantino-satsen) har 140 takter, mens 4. sats har 204 takter. Som man ser er a-moll-sonaten betydelig lengre enn både d-moll-sonaten og strykekvartetten.

I et overordnet perspektiv og stilistisk sett sammenlignet med d-moll-sonaten og strykekvartetten blir a-moll sonaten både en oppsummering og en programerklæring over Hurums allerede komponerte og kommende verker. I a-moll-sonaten finner man klassisk-romantiske stiltrekk i tillegg til modale og impresjonistiske trekk. Den romantiske siden utvides blant annet ved at a-moll-sonaten i 1. sats har tonearter som har et fjernere slektskap med hovedtonearten – b-moll og f-moll – enn de en finner i d-moll-sonaten og strykekvartetten. Hurum fortsetter med modalitet og parallellakkordikk, men forsterker disse stiltrekkene ved at han anvender mer av dem. Nytt er at det i A-delen i andre sats i a-moll-sonaten kan spores en eim av eksotiske klangvalører. Hurum synes simpelthen å ha foregrepet en stemning fra *Eksotisk suite* verk 14 op. 9 fra 1914–1915, et verk han arbeidet med mer eller mindre samtidig med a-moll-sonaten.⁶⁶⁰

I tillegg må det allerede her nevnes at Hurum i første sats tar seg friheten å begynne reprisen med sidetemaet i tillegg til å sette sidetemaet i

⁶⁶⁰ Se kapitlene "Verkfortegnelse" og "Kildebeskrivelse".

subdominanttonearten – i eksposisjonen begynner sidetemaet i molldominanten, e-moll (i d-moll-sonaten går sidetemaet, som nevnt ovenfor, i subdominantparallelltonearten, B-dur, i stedet for Tp-tonearten som var det vanlige i klassikken når hovedtonearten var en molltoneart; i strykekvartetten i a-moll går sidetemaet derimot følgeriktig i Tp-tonearten C-dur). Kodaen innledes med parallellakkordikk fulgt av kromatikk. Siste sats kan sies å ha en ”løs” og ”utydelig” harmonikk ved å avslutte satsen i molldominanttonearten e-moll.⁶⁶¹

Sammenlignet med d-moll-sonaten og strykekvartetten, som er strammere i formen og med et mer distinkt musikalsk uttrykk, er a-moll-sonaten mer musikalsk sammensatt og forskjelligartet. A-moll-sonaten har en mørk og noe tung grunnstemning.

1. sats: ”Allegro risoluto”.

Eksposisjon t. 1–124:

Hovedtemadelen (Ht) finns i t. 1–46. Som i både d-moll-sonaten og strykekvartetten viser Hurum et hovedtemahode der bueformen er markant og helt i begynnelsen av hovedtemaet. I sonaten op. 8 finner vi bueformen innenfor en liten sekst som innledning av hovedtemaet (t. 1–2, første åttedel); hovedtemahodet i fiolinsonaten op. 2 har bueform opp–ned innenfor en kvint i 1. sats (t. 1–2, første firedel), mens hovedtemahodet i strykekvartetten i op. 6 har bueform ned–opp innenfor en liten sekst i 1. sats (t. 1–2) – i alle tre tilfeller i begynnelsen av temaet. Den innledende bueformen kan dermed oppfattes som et tematisk kjennetegn ved Hurums tre kammermusikkverker.

Hovedtemahodet i t. 1–5 er et meget instrumentalt preget tema, harmonisk med kun plagale T–S forbindelser i t. 1–5 hvilket gir en litt

⁶⁶¹ Dette kan minne om Carl Nielsens ”progressive tonalitet” der en sats kan begynne i en toneart og slutte i en annen – som i Nielsens første symfoni begynte i g-moll, men som slutter i C-dur.

mørk farge. Sammenlignet med sidetemaet (se nedenfor) viser hovedtemaet en mer utbygget harmonikk: i t. 20–25 følger den lydiske vendingen T–(D)D–T i a-moll fulgt av $^0D_s^7/TM^7$ via D^7 til T i t. 27–33.

$^{20} a: T | (D^7)D - (D^9)D | (D^7)D - (D^9)D | (D^7)D - (D^9)D - (D^7)D | (D^7) |^{25} T^7 > | T^7 >$

$| ^0D_s^7/TM^7 | ^0D_s^7/TM^7 | D^7 |^{30} D^7 | D^7 | D^7 | T |$

De siste 14 taktene (t. 33–46) i hovedtemadelen har følgende ”uroelige” harmoniske forbindelser – taktene viser harmonisk kontrast til de foregående taktene ved slutten av hovedtemaet:

$^{33} a: T | T - T_s/Sm - T |^{35} T - S | T - S | \quad Sp$

$| B: D - T | D_s/T_m - T_s/Sm | T |^{40} T |$

 T

$| Ess: D - T | D - T /rykk: |^{43} E: D - T | D - T |^{45} T - D | \quad D$

$| e: D | T$

Sidetemadelen (St) fins i t. 47–80 og begynner i a-molls moll-dominant, e-moll, et modalt trekk som forsterker den mørke fargen i satsen. Sidetemaet har runnet av samme rot som hovedtemaet – det har bueformen opp-ned (se VI t. 47–49) innenfor en liten sekst og sidetemaet bygger på hovedtemahodet. Til forskjell fra hovedtemaet har sidetemaet en meget enkel harmonisering: t. 47–50 i T–D i e-moll, i t. 51–54 i T–D i C-dur, samt T–D i t. 66–75 etterfulgt av en bikadens til D-dur i t.76–80. Sidetemaet fremstår på denne måten som et meget delikat lyrisk sidetema og det er som om Hurum ønsker å vise at hovedtemaets større

instrumentale tyngde og uttrykk lett kan omformes til en vakker lyrisk kontrast. Til dette fremheves Grieg-motivet meget tydelig – i durversjonen fiolinstemmen e^2 – $diss^2$ – h^1 i t. 49, i modal form i t. 53, t. 61 og 64 og i dur t. 72 samt i klaverstemmen t. 68.

Epilogdelen (Ep) finnes i t. 81–124 og begynner i VI med hovedtemaets fire første takter i t. 81–84. Etter T–S-forbindelser i t. 81–82 følger i klaverstemmen t. 83–85 ren parallellakkordikk: D-dur, C-dur, B-dur, Ass-dur og Gess-dur, alle akkorder i grunnstilling og kvintposisjon med en avsluttende F^7 -akkord som D^{13-7} til b-moll-tonika i t. 86. T. 86–93 er harmonisert i b-moll som lydsk kadens T–(D)D–T og innleder i VI t. 86–87 med Grieg-motivet (b^1 – a^1 – f^1) i VI og som et ekko i kl t. 87. Sammenlignet med t. 81–93 gjentas hovedtemaet i en lett endret versjon i t. 94–104 og transponert til f-moll. Deretter følger en overledning frem til t. 114 med Grieg-motivet på nytt i VI i t. 100–101 med et ekko i kl t. 101 harmonisert som lydsk kadens T–(D)D–T. I t. 114–124 følger en overledning med stoff fra hovedtemaet.

Samlet sett viser eksposisjonen i lys av hovedtemaets og epilogtemaets ”mørke” farge, en romantisk harmonikk med tydelige modale trekk samt med Griegmotivet hørbart fremhevet. Sidetemaet fremstår som et enkelt lyrisk vakkert sidetema.

Gjennomføring t. 125–195.

Gjennomføringen fremhever parallellakkordikk, Grieg-motivet og dissonansakkorder anvendt som konsonansakkorder samt modale forbindelser. Gjennomføringen åpner i VI med Grieg motivet i modal form i t. 125–126 (på de to første taktslagene) hvorefter nytt stoff fortsetter til t. 140 med enkel T–D-harmonisering. Den enkle harmoniseringen skaper kontrast til t. 141–151 som er et parti med parallellakkordikk. Parallellakkordikken i t. 141–151 består av VI-stemmen som i det store og

hele følger klaverstemmens underste toner (markert i klaveret med firedelstøner med tenutotegn). Parallellakkordene i kl består av oppløste akkorder i grunnstilling og tersposisjon og avsnittet avløses av g-molls dominantseptimakkord i t. 152. I avsnittet t. 153–175 fremheves Griegmotiv i Kl i t. 154 og 158 i kraftige akkorder etterfulgt av kromatiske oktavløp i t. 155–156 og t. 159–160 – som for å understreke Griegs forhold til kromatikk. I t. 162–175 følger en voldsom understrekning av septimakkorder – durseptimakkorder i t. 162–163 og t. 168–169, og mollseptimakkorder i t. 170–171 – septimakkorder som ikke oppløses eller videreføres, men som anvendes som konsonansakkorder. I t. 164–167 oppfatter jeg Dess-dur som tonika og partiet understreker modale forbindelser sammen med de selvstendiggjorte septimakkordene. Analysen blir som følge:

¹⁶⁴ Dess: T⁻⁰D–T⁻⁰D | T⁻⁰D–T–S | ⁰D–⁰Ss–Ds^{>5}/Tm^{>5}–⁰D | T⁻⁰D–⁰Ss–S |

T⁷ | T⁷ | ¹⁷⁰ ⁰D⁷ | ⁰D⁷ | d: D⁷ | D⁷ | D⁷–(⁰D)D–D⁷–(⁰D)D | ¹⁷⁵ D–D⁹–D–D⁹ | T |

Dess⁷-akkorden i t. 168–169 etterfulgt av ass-moll-akkordene i t. 170–171 må oppfattes fra Hurums side som en kraftfull demonstrasjon av at de to uoppløste septimakkordene skal oppfattes som selvstendige konsonansakkorder. A-dur-septimakkorden i t. 172–175 må derimot analyseres som D⁷-akkord til T i d-moll fra t. 176.

T. 176–191 med tonika i d-moll er en gjentakelse av t. 125–140, men med tonika i c-moll. T. 192–195 er en overledning til reprisen som begynner i t. 196.

Reprisen utmerker seg ved ikke å gjenta hovedtemaet. I stedet begynner reprisen med sidetemaet og i mollsubdominanten, d-moll, som tonika i t. 196–230 – til forskjell fra eksposisjonens sidetema som er i e-moll. Sidetemaet er likt versjonen i eksposisjonen bortsett en del stemmemessige omlegginger samt at t. 220–230 har en enkel modulasjon frem til a-moll i t. 231.

Mellom t. 231–244 er reprisen lik eksposisjonen bortsett fra att 32-delsfigurene i klaveret går motsatt vei av versjonen i eksposisjonen. I resten av hovedtemaet i reprisen finner man en versjon som i det store og hele følger versjonen i eksposisjonen. Overgangen mellom hovedtemaet til kodaen fra t. 276 skjer ved enkel D⁷–T-forbindelse i t. 275–276.

Kodaen finns i t. 276–298 der t. 276–282 er lik t. 141–148 i gjennomføringen. Partiet består av oppløst parallellakkordikk hvoretter resten av partiet fra t. 282 består av oppløste akkorder i klaverets h.h. og nedadgående kromatiske oktaver. Versjonen i VI består av tematikk med kvartintervaller og kromatikk. Det er påfallende at kodaen ikke inneholder en eneste D–T-forbindelse. Det er de oppløste parallelle akkordene sammen med kromatiske oktavløp samt kromatiske løp som preger kodaen. Muligens kan man oppfatte kvart- og kvintintervallene som en reminisens av D–T-forbindelser.

2. sats: "Andantino doloroso"

Satsen har to deler, A og B, i en usymmetrisk form hva gjelder antall takter:

A t. 1–15, B t. 16–36 [b_1 t. 16–28, b_2 t. 29–36], B' t. 37–63 [b_1' t. 37–48, b_2' t. 49–63], A' t. 64–70, B'' t. 71–83 og Koda t 83–87.

A-delen viser en eksotisk stemning, b_1 -delen har en markert modal farge,

mens t. 29–63 har en romantisk (funksjonsharmonisk) harmonikk. Med tanke på at fiolinsonaten op. 8 er komponert samtidig som ”Eksotisk suite” op. 9, nemlig 1914–1915, er det, som allerede nevnt ovenfor, ikke utenkelig at Hurum kan ha foregrepet en stemning fra op. 9 til andre sats fra fiolinsonaten op. 8. A-delen i satsen har uklar tonalitet, en mollters (ess) finnes helt kort i t. 2, mens en dur akkord finnes i t. 3 – akkordforbindelsen er fra c-moll til B-dur. A-delen har heller ikke en klar oppbygning av melodikken: A-delen består av 3 + 3 + 9 takter. Harmonikken er også utydlig i A-delen – en autentisk kadens finns først mot slutten av A-delen:

^[11] c: Ts⁹/Sm⁹–(D^{>5})D | D¹¹–D¹¹ | 6/4 | D¹³ |¹⁵ D⁷ | T |

b₁ t. 16–28 er et modalt parti som, bortsett fra to TS/Sm akkorder, bare inneholder modale T–S-forbindelser i c-moll. I b₁’ 37–48 finner man lydiske vendinger (T–(D)D–T) i t. 37–38 i f-moll og i t. 39–40 i b-moll, fulgt i t. 41–46 av sekvenser D⁷–T i henholdsvis b-moll, ess-moll og f-moll. b₂’-delen, A’, B’ og kodaen viser intet spesielt nytt

3. sats: ”Scherzo: Allegro vivace”

Satsen er tre-delt – A t. 1–45, B t. 46–105, A’ t. 106–126 inklusive to takters overledning til koda t. 127–138. Satsen er sterkt folkemusikalsk påvirket – A-delene er en sprelsk springar med tempo ”Allegro vivace.” Man legger merke til at fiolinstemmen er notert i A lydisk (med diss som løst fortegn) i t. 3–17 og også klaverstemmen er naturlig nok påvirket av den lydiske tonearten. Den lydiske vendingen T–(D)D–T er en gjennomgående harmonisk vending i A-delene. B-delen kontrasterer ved sitt tempo ”kantabile ed espressivo” i Tp-tonearten f-ess-moll.

Harmonisk representerer satsen intet nytt fra Hurums side. Derimot er det grunn til å understreke at Grieg-motivet – et halvtrinn ned fra

tonikatonen etterfulgt av ters i både durform og mollform og i omvendning – er hørbart tilstede i satsen. Se følgende takter i VI-stemmen: allerede i begynnelsen av VI-stemmen i t. 3 (a^2 –giss²–e²), deretter i t. 5, 6, 7, 8, 9, 10, 47, 48, 50, 55, 56, 58, 79, 80, 82, 87, 88, 90, 96 (klaverstemmen), 98 (kl), 100 (kl), 103 (kl), 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 127 og 128.

4. sats: ”Allegro appassionato”

Fjerde sats kan oppfattes som en sonaterondo, men uten epilogdel og uten sidetema (B-delen) i reprisen. Satsen begynner med en introduksjon – ”Andantino patetico” – som er et instrumentalt tema, men med eksotisk anstrøk, men like fullt med periodisk oppbygd melodikk i t. 1–18. A finns i t. 19–94 med hovedtema i a-moll. Det lange hovedtemaet er avgjort instrumentalt med et insiterende toccata-lignende akkompagnement i klaveret; harmonisk viser temaet intet nytt. B-delen i t. 95–104 står i c-moll, ⁰Dsv/Tmv-tonearten, og en 2. grads mediantforbindelse til tonikatonarten a-moll. Delen er en svært kort, lyrisk liten sats, som nærmest fungerer som en overgangsdelen til A'-delen. B-delen har enkel harmonikk, men er tematisk helt forskjellig fra de andre temaene i satsen og må oppfattes som satsens sidetema. A'-delen i t. 105–124 består av det instrumentale A-temaet, men nå med et meget kontrasterende avdempet og lyrisk uttrykk (*pp*) sammenlignet med A-delen og med tempo ”Andantino e espressivo” fortsatt i c-moll. C-delen følger deretter i t. 125–147. Bortsett fra begynnelsen av t. 125 som har en rytmisk-tematisk likhet med takt 1, så består C-delen av nytt tematisk stoff og har h-moll som begynnende tonika. t. 125–134 hvoretter satsen modulerer til d-molls dominantseptim, A⁷. Delen har $\frac{3}{4}$ rytme i t. 125–140 hvilket forsterker forskjellen til de andre delene. C-delen må oppfattes som en gjennomføringsdel. Reprisen i t. 148–214 som bare omfatter A-delen, begynner subdominanten d-moll, modulerer i t. 172–173 til (S)S-tonearten g-moll og fortsetter i t. 174, modulerer til a-molls dominant E-dur i t. 183, fortsetter i a-moll i t. 187

med modulasjon fra t. 197 til e-moll i t. 203 med overgang til koda i e-moll i t. 215–225. I og med at reprisen i all hovedsak står i plagale tonearter – S, (S)S og ⁰D – og at satsen – og dermed sonaten – slutter i molldominanttonearten e-moll får sonaten en utydelig og uklar tonal avslutning. Men kanskje vil Hurum med dette understreke modaliteten.

Verk 14 EKSOTISK SUITE

(Op. 9)

1. “Rektah”
2. “Tsin–tsin–fa”
3. “Rektah”
4. “Ma–ma hau ming–pai”
5. “Rag Darbari Kandra”
6. “Cheu Teu”
7. “Ved Indgangen til Confucius Tempel”

Hovedkilde: F.

Innspilling: The Hurum collection vol. I nr. 4–10.

Med verk 14 op. 9 går Hurum et steg videre på veien med å utvikle sitt stilistiske uttrykk. Selv om verk 14 ikke representerer et like sterkt stilistisk skille som det verk 9 op. 4 – *Impressions. Pour le piano* – representerer, så markerer verk 14 en kraftig stilutvikling sammenlignet med tidligere verker. På s. 62–83 i *Samlebind 8* i NB kat. nr. Mus ms a 3201:1086 (kilde A i kapitlet ”Kildebeskrivelse”), har Hurum nederst på s. 73 oppgitt kilden til de melodiene han har arbeidet med i forbindelse med verk 14 op. 9: nederst på s. 73 står følgende i Hurums skrift: *Musik der Inder von Sir William James, Erfurt 1802. Diese Chines. Melodien erliet*

(?) der Verf. der (?)Orient. Collectian (?) von Eyle Irwing Sqr. welcher Lord Macarthnev (?) in seiner Gesandtschaft nach Peking begleitete.

Hurum har klart tatt inntrykk av Debussys interesse for andre musikk-kulturer enn de europeiske. I sin bok "Music in the 20th century. From Debussy through Stravinskij" skriver William W. Austin på s. 27 at "... 'nationalism' is truly a current of thought connecting Debussy with predecessors like Weber, Chopin, Liszt, Mussorgskij, and Grieg, and with successors like Bartók, Stravinskij, Falla, Vaughan Williams, Szymanowski, Villa-Lobos, and Copland. Moreover, nationalism is a principle transcending all the arts." På s. 28 fortsetter Austin: "Debussy's nationalism shows his paradoxical situation more clearly than the better-known nationalism of 19th-century composers in Russia, Bohemia, and Scandinavia. For alongside his nationalism is his deep interest in several kinds of non-European music. 'Exotism' is the common label for this interest. The word does not denote a coherent movement. It refers merely to any concern with extra-European cultures. ... Debussy's exoticism is unmistakable in his 'print' for piano, *Pagodes*. More subtle traces of it appear in the loose polyphonic or heterophonic texture of passages in nearly all his works, Furthermore, his uses of the whole-tone scale owe something to the Javanese *slendro* scale, ...".

Anders Edling skriver at "av tradition förelåg det i Frankrike en öppenhet och ett intresse för den musikaliska folkloren i andra länder, både inom och utom Europa. Världsutställningen i 1889 ledde till stort intresse för särskilt den sydostasiatiska musikteatern. Även den kopplingen mellan exotisk och samtida-framtida musik, som Debussy är känd för, låg i viss mån i luften. I Debussys verk har orientaliska element integrerats i hela tonspråket, utan att utmärkas genom några exotiska titlar – sådana finns däremot hos Ravel."⁶⁶²

⁶⁶² Edling: *Op. Cit.*, s. 6.

Den første melodien i verk 14 er en indisk melodi, ”Rektah”. I ”Harvard dictionary of music” (15th printing, 1964) kan man, under ”Hindu music” s. 332ff, finne en form (av flere) som er sammenlignet med sonate-formen ”since it includes the following sections: *pallavi* (first subject), *anupallavi* (second subject), *caranam* (development), and *pallavi* (first subject). Each ’subject’ is a short melody (four to eight measures) which is repeated several times in free variations which preserve only the main outlines and the chief notes of the ’theme.’ The first subject and its variations move around the ’tonic’ (*amsa*) of the raga, whereas the second subject emphasizes the ’dominant,’ i.e., the fifth above. In the ’development section’ both subjects are ’combined,’ that is, they appear in immediate succession. Such pieces usually are opened and closed by a short instrumental passage (four measures) in which all the tones and characteristic traits of the raga are given. ... Another form ... is the *khyal*. This resembles our rondo, as it consists of a short ostinato-like motive which is repeated many times between free couplet ...”.

Går man igjennom Hurums første kinesiske melodi – “Tsin–tsin–fa” nr. 2 i verk 14 – finner man to tydelige trekk – pentatonikk og tendensen til å gruppere fraser i 4 og 4 takter (noen ganger 2 pluss 2 takter) slik det er beskrevet i ”Harvard dictionary of music” (15th printing, 1964) s. 136ff. Når det gjelder de etterfølgende kinesiske melodiene – nr. 4, 6 og 7 i verk 14 – kan de oppfattes som utvikling og bearbeidelse av nr. 2.

1. “Rektah”

Det er ikke mulig å avgjøre om t. 1–8 kan være et første tema (*pallavi*) og t. 8–14 et andre tema (*anupallavi*) og om det derfor er et forsøk på å komponere en form av indisk musikk – det er bare avslutningstonene som er forskjellige. Derimot er antall takter på 8 de samme som beskrevet i artikkelen i Harvard dictionary – ”Each ’subject’ is a short melody (four to eight measures),” men stemmer derimot ikke med beskrivelsen at melodien

”is repeated several times in free variations which preserve only the main outlines and the chief notes of the ’theme’.” Men om man oppfatter t. 2–14 som ”pallavi” og ”anupallavi” er det fullt mulig å oppfatte t. 14–25 som ”caranam”, gjennomføring, på 4 + 7 takter.

Melodien i det første stykket har identiske versjoner: t. 2–14 er lik t. 26–36 bortsett fra at opptakten i t. 2 og t. 13–14 er noe lengre enn siste takt, t. 36. Man kan oppfatte melodien i t. 2–8 som et spørsmål (frasen slutter på kvintonen g) som får sitt svar i t. 13–14 (frasen slutter på tonikatonen c). Samme forhold gjelder i t. 26–30/31 og t. 31–36.

Harmonikken består i det store og hele av hovedforbindelsene T, S og D. For å få frem det eksotiske uttrykket anvender Hurum tillagt sekst og sigøynermoll i t. 6 og 7–8 og i t. 12 og 13–14 samt i t. 29 og 35. Det eksotiske inntrykket forsterkes ved anvendelsen av dobbel oktavavstand i t. 7–8 og 13–14. Det samlede eksotiske inntrykket forsterkes ved den kromatiske nedgangen i t. 26–36.

2. “Tsin–tsin–fa”

Stykket har ABA form og består av pentatone melodifraser på 2 og 4 takter. Bortsett fra stykkets siste takt er t. 1–16 identisk med t. 32–44. I klaverstemmen i A-delene finner man 2 + 2 + 4 + 4 + 4 takter bestående av pentatone melodifraser. B-delen består av 15 takter som utgjør en sammenhengende frase med et enkelt akkompagnement bestående av c-akkorder uten ters i t. 18–20 og akkorder med fulle treklanger, men med en overstemme farget av pentatonikk. Halvtonetrinn finns kun i VI t. 19 og i overstemmen i t. 22 i tillegg til forslagstonene i klaverstemmen i t. 17–27. Det eksotiske kommer først og fremst til uttrykk ved de korte pentatone melodifrasene sammen med den doble oktavavstanden i akkompagnementet.

3. “Rektah”

Et meget enkelt stykke musikk bestående av seks firetakters fraser. T. 1–4, 5–8 og 17–20 er identiske i VI og KI, siste frase i t. 21–24 er identisk med VI-stemmen i t. 1–4, 5–8 og 17–20, mens KI er forskjellig. De to midtre frasene, t. 9–12 og 13–16 er identiske både i VI og KI bortsett fra første tone i hver av frasene, første frase begynner med c^1 , mens andre frase begynner med tonen g . Melodikken er diatonisk, tonearten er praktisk talt gjennomført i c -moll med to unntak som gir en tydelig kontrast: i t. 12 og 16 finner vi parallellakkordikk, hvilket skaper et modalt brudd i sammenhengen – c -moll– B -dur– c -moll– B -dur. Harmonikken ellers er nærmest ordinær funksjonsharmonikk med hovedtreklanger og noen få biakkorder.

4. “Ma–ma hau ming–pai”

Også dette stykket er kinesisk med typisk pentaton melodikk. Men til forskjell fra stykke nr. 2 har melodien, som ligger i h. h. i KI., lengre fraser i stykke nr. 4. Som en reminisens av de korte frasene i stykke nr. 2, finner man 2 + 2 + 2 takters fraser i VI-stemmen i de første seks taktene. I beskrivelsen av hindu-musikk skriver Harvard Dictionary følgende om formen i en av stykkene som finnes i indisk musikk: ”Another form ... is the *khyal*. This resembles our rondo, as it consists of a short ostinato-like motive which is repeated many times between free couplet ...”. I “Ma–ma hau ming–pai” kan det se ut som om Hurum leker med formen, for det er mulig å oppfatte stykkets form som rondo-aktig – dog uten ”a short ostinato-like motive which is repeated many times between free couplet.” Formen i nr. 4 kan oppfattes som følger: A t. 1–11, t. 12–14 er et mellomspill, B t. 15–22, C t. 23–30, B’ t. 31–38 og A’ t. 39–49.

5. “Rag Darbari Kandra”

Stykket er i to deler – A t. 1–18 og A’ t. 19–36 i 4/4 rytme, men med $\frac{3}{4}$ rytme innskutt i t. 4–7 og t. 22–25. Det melodisk-tematiske ligger i VI-

stemmen i tempo "Lento ed molto espressivo quasi fantasia" hvilket indikerer at det melodiske uttrykket har resitativisk karakter. Det resitativiske inntrykket forsterkes ved at oppbygningen av melodien er usymmetrisk oppbygget. Klaverklngen er mørk, med doblinger og tredoblinger av oktaver i h.h. i ytterstemmen samt i nederste stemme i v.h. Hovedtonearten er d-moll og harmonikken er funksjonell. Stykket begynner litt utradisjonelt fra et klassisk-romantisk synspunkt sett ved å begynne med en septimakkord med septimen i bassen fulgt av en ufullstendig none-akkord og en dominantseptimakkord fulgt av en tonika-akkord. En uvanlig, men fargerik akkord i sammenhengen er forbindelsen |¹⁰ d: T^{-3/-5}-Ts/Sm^{13<} | T |. Det er ikke klart på hvilken måte stykket gir uttrykk for indisk musikalske idealer.

6. "Cheu Teu"

Stykket har ABA-form: A t. 1–19, B t. 20–37 og A' t. 38–56. A-delene viser en usymmetrisk pentaton melodikk. A-delen t. 1–19 har et utpreget arpegierende akkompagnement i Kl. og består av oppløste T-akkorder med to unntak – i t. 5 med en Ts/Sm-akkord og i t. 12 av en (D)D-akkord hvilket gir en lydsk vending i t. 11–13 (A-delen er notert som F lydsk, dvs. uten notert b som fast fortegn). Til forskjell fra A-delen har B-delen en utpreget symmetrisk melodikk – 4 + 4 + 4 + 4 taktens symmetrisk oppdelte fraser – uten innslag av pentatonikk. B-delen fremstår som en tydelig kontrast til A-delene, men viser intet harmonisk nytt fra Hurums side i denne delen. I A'-delen legger man merke til at melodien er flyttet fra VI i A-delen til h. h. i Kl i A'-delen. VI-stemmen fremstår som akkompagnement delvis med dobbeltgrep i tremolo, delvis melodiske motiv vekselvis i oppgang og nedgang. Heller ikke A'-delen viser noe nytt hva gjelder harmonikken fra Hurums side. I klaverets v. h. finner man vekselvis tonika-akkorder i F-dur i oppløste kvartsekstakkorder og oppløste Ts/Sm-akkorder i oppløste grunnstillingsakkorder med et unntak:

t. 49 har samme akkordikk, men i G-dur/e-moll, hvilket i sammenhengen med F-dur gir lydisk klangfarge. Det meste påfallende i A'-delen er at Hurum foreskriver følgende om anvendelsen av klaverpedalen: "Pedal ist die ganze Zeit zu halten" med kun et pedalskifte i t. 49–50 (t. 49 takten med den lydiske klangfargen). Det er nærliggende å tenke på Griegs lyriske stykke "Klokkeklang" op. 54, nr. 6, i denne sammenhengen – et stykke som har samme omfattende anvendelse av fortepedalen. Hurums stykke er en usedvanlig klangstudie.

7. "Ved Indgangen til Confucius Tempel"

Stykket er tredelt i ABA. Med tanke på stykkets tittel er det nærliggende å tenke seg at Hurum i stykket har forsøkt å imitere kinesisk tempelmusikk. Hvilke instrumenter han har hatt i tankene, er ukjent. Men på bakgrunn av klaversatsen mørke uttrykk og anvendelsen av dissonanser i A-delen er det grunn til å anta at han har hatt et typisk kinesisk slaginstrument som gong-gong og cymbaler av forskjellige størrelser og diametere (cymbaler har på engelsk typisk fått navnet "china-cymbal"). Ut over gong-gong og cymbal er det vanskelig å forestille seg hvilke andre kinesiske instrumenter Hurum kan ha hatt i tankene.

Som nevnt er stykket tre-delt: A t. 1–16, B t. 17–32 og A' t. 33–50. Melodikken er pentaton, dissonansakkordikken er påfallende i tillegg til modale harmoniske vendinger selv om de ikke er mange. Den harmoniske analysen tar ikke hensyn til melodikken – melodien blir enten del av akkordgrunnlaget, som dissonanser eller også som akkordfremmede toner. Harmonikken gir dâm av både gong-gong og cymbaler:

la: T⁰D | T⁰D^{-5/7} | T^{-5/7}S | T⁻³ |⁵ S⁰Ds/Tm | ⁰D^{6>}-T^{6>} | T⁷-S⁷ | T⁷ | S⁷-T⁶ |

|¹⁰T⁷-S⁷ | T⁷-S⁷ | T⁷ | T-T⁷ | ⁰D-⁰Ds/Tm |¹⁵ Dm⁻³ | (D)D |

e: D | T-S | T-S | T-S

|²⁰ +S_s-S_s⁻³ | T-S | +S_s-S_s⁻³-+S_s | T | D⁻³D-D⁷ |²⁵ T-D-T | ⁰D-T-⁰D | T_v | T_v

| S |³⁰ S | T_v-T_v^{6>} | S⁶-T⁷ |

a: D⁷ | T-⁰D | T-+S_s |³⁵ T-T^{6>}-T⁷ | T | S-T⁷ | ⁰D⁶-T⁷ |

|⁰D⁶-T⁶-T⁷ |⁴⁰ T⁷ | S⁷-T⁶-T⁷ | T⁷-S⁷ | T⁷-S⁷ | T⁷ |⁴⁵ T-⁰D_s/T_m | ⁰D-⁰D_s/T_m |

| D_m | T-⁰D_s/T_m-T | D⁻³ |⁵⁰ D⁻³ |

Verk 15 PASTELLER FOR PIANO

(Op. 10)

1. "Fra en gammel klosterhave"
2. "Poem"
3. "En Saga"
4. "Morgen ved Memnonstøtten"

Hovedkilder: til nr. 1 kilde I, til nr. 2 kilde M, til nr. 3 kilde Q og til nr. 4 kilde U.

Innspilling: The Hurum collection vol. II CD 1 nr. 8–11.

På samme måte som verk 10, op. 5, "Akvareller," har bakgrunn i maleriteknikk så har også verk 15 op. 10, *Pasteller for piano*, maleriteknikk. Til forskjell fra akvarellteknikk, maling med vannfarger, er pastellteknikk en teknikk som anvender pulverisert kalk og fargepulver og er en teknikk som ble utviklet på 1700-tallet, senere av Edgar Degas

(1834–1917) og påvirket impresjonistene. Pastellfarger har en viss "sverte" og "sting", samtidig som fargene er rolige, sobre og vakre. Pastellfarger er lyse, men samtidig dempede, for eksempel lyseblå, rosa og ferskenfargede. Forholdet mellom musikk og farger er behandlet i *Harvard Dictionary of Music* (Fifteenth printing, 1964) på s. 161f der man kan lese at "the physical and psychological relationships between the colors and the sounds have been the subject of numerous studies." Men "obviously the whole matter of color-sound-synaesthesia is a largely subjective experience, comparable to personal likes and dislikes of smells and flavors. More important are the synaesthetic analogies between the optical colors and the timbres of instruments." Forfatteren konkluderer imidlertid at "any such specific coordination is of a no less subjective nature than that of color-key relationship." (*The Harvard Dictionary of Music*, ed. Don Michael Randel, 4. utg. London 2003, bringer intet nytt i sammenhengen).

Når jeg har spilt igjennom Hurums verk 15 har jeg lagt merke til at han i stor grad benytter klaverets midtre register og svært mye av doble, endog tredoble oktaver og doblinger av terser i tett leie. Sammen med mollklanger og modalitet kan man lett "høre" at "pastellfarger har en viss 'sverte' og 'sting'", samtidig som fargene er rolige, sobre og vakre. Men det er klart at det handler om subjektive synspunkter. I lys av titlene i Hurums stykker er det ikke enkelt å "overføre" tittelinneholdet fra et musikalsk innhold til et billedlig.

Om verk 15 op. 10 er det å si at verket egentlig ikke representerer noe nytt i forhold til forutgående verker. Modalitet og parallellakkordikk, herunder dissonansakkordikk anvendt som konsonansakkorder, anvendes gjennomgående. Til dette kommer den bevisste understrekningen av at Hurum, som nevnt, i stor grad benytter klaverets midtre register og svært mye av doble, endog tredoble oktaver og doblinger av terser i tett leie. Ved hvert stykke gir jeg en enkel oversikt av stykkets form.

1. “Fra en gammel klosterhave”

Stykket har innslag av dissonansakkorder – bare noen få i t. 21–37 for å illudere klokkeringing. Som nevnt i introduksjonen har stykket gjennomgående modalitet og parallakkordikk.

Introduksjon: t. 1–4.

A: t. 4–20, fra t. 4 eolisk.

B: t. 21–67; t. 38–47 et eolisk parti, t. 48–55 en utvidelse av innledningen, t. 1–4.

A': t. 67–80.

Avslutningstaktene t. 80–83 er en gjentakelse av t. 1–4 transponert.

Avslutningstaktene i t. 83–87 bygger på begynnelsesmotivet fra t. 4–5.

2. “Poem”

Som nevnt i introduksjonen har stykket gjennomgående modalitet og parallakkordikk, herunder dissonansakkordikk.

Introduksjon: t. 1–5, introduksjonsforspillet i eolisk toneart, har en dâm av folkemusikalsk farge.

A: 6–18.

Introduksjonen gjentas i forkortet form i t. 19–21.

B: t. 22–37.

Introduksjonen gjentas i transponert form i t. 38–42 (sml. t. 1–5).

A': t. 43–52.

Koda: t. 53–61. Kodaen henter sitt stoff fra t. 22–28 i B-delen. T. 57–61 er en variant av introduksjonen, t. 1–5.

3. “En Saga”

Som nevnt i introduksjonen har stykket gjennomgående modalitet og parallakkordikk, herunder dissonansakkordikk.

A: t. 1–18.

B: t. 19–35, et ariosopreget parti i eolisk toneart.

Mellomspill t. 36–41.

A': t. 42–73).

Mellomspill t. 74–82.

B': t. 83–110.

4. “Morgen ved Memnonstøtten”

Som nevnt i introduksjonen har stykket gjennomgående modalitet og parallakkordikk, herunder dissonansakkordikk.

A: t. 1–16.

A' t. 17–28.

Overledning: t. 29–31.

Gjennomføringsparti: t. 32–52 med stoff fra t. 2 og t. 2–3.

B: t. 53–72.

A'': t. 73–82.

Romansene

Etter klaverstykkene i verk 15 følger en rekke romanser fra Hurums hånd. De fleste av dem – hans verk 16–19, op. 11–14, kan tidfestes til 1917 og 1918. Man legger merke til at mellom verk 1, uten op. nr. fra 1903/1904 finner man ingen romanser fra Hurums hånd før verk 16. Mens verk 1 har tekster av danske diktere, finner man at verk 16–19 har mange tekster av ny-romantikerne. Musikalsk viser Hurums romanser en mer og mer

dissonantisk stil. Sett i lys av de tekstene Hurum har valgt å sette musikk til, oppfatter jeg at Hurum har ønsket å fremstå en *moderne* komponist.

Man blir snart oppmerksom på at Hurum harmonisk sett i flere romanser setter impresjonistiske partier side om side med klassisk-romantiske. Dette er tydelig allerede i begynnelsen av ”Vi ses igjen.” Et nytt stilistisk innslag kan man finne ved at verk 17 op. 12 nr. 2 – ”Hvorfor huler de sorte hunde” (Vilhelm Krag) – har preg av naivisme og ekspresjonisme, mens verk 18 nr. 2 op. 13 nr. 2 – ”Genrebillede” (Vilhelm Krag) – har et tydelig rent ekspresjonistisk uttrykk; det samme gjelder verk 19 op. 14 nr 1 – ”Fandango” (Vilhelm Krag).

Verk 16 SANGE – Sang og klaver (Op. 11)

1. ”Vi ses igen” (V. Rydberg)
2. ”En blomma” (V. Rydberg)
3. ”Gloria in excelsis” (Theodor Caspari)

Hovedkilder: til nr. 1 kilde B, til nr. 2 kilde E og til nr. 3 kilde I.

Innspilling: The Hurum collection vol. III nr. 1–3.

1. ”Vi ses igen”.

Teksten er av Viktor Rydberg (1828–1895), svensk forfatter, journalist og språkforsker, religionsfilosof, oversetter, kulturhistoriker og tegner.

Rydberg var en av Sveriges viktigste forfattere på slutten av 1800-tallet, mellom Carl Jonas Love Almqvist og August Strindberg. Hans forfatterskap spenner over mange sjangere, fra romaner og dikt til essayer og avhandlinger i et bredt spektrum av emner – alt preget av en sterk idéinteresse, poetisk fantasi og med klassisk klarhet i stilen. Bland hans mest kjente diktverk er ”Singoalla” og diktet ”Tomten.” Rydberg ble

berømt og beryktet for boken "Bibelns lära om Kristus" som fornektet treenighetslæren og Kristi gudommelighet.

Diktet "Vi ses igen" består av 30 to-linjers vers og ble utgitt første gang 1914 og er trolig et nytt og ukjent dikt for Hurum da han satte musikk til diktet.

Romansen er variert strofisk/gjennomkomponert med følgende form:

Forspill: t. 1–4. Romansen innleder i fiss-moll – fra ⁰D–T – og modulerer i t. 4–5 til A-dur.

A: t. 5–24 med følgende sentrale tekstdel: "...riddarns son gick genom byn." Han hilste og kysset en "liten flicka med rosig kind." I t. 6–12 finner man i h. h. harmonisk veksling mellom fiss-moll, ciss-moll, h-moll via D-dur til ciss-moll alt over et oktav-tremolo-orgelpunkt i v. h. på a. Partiet i t. 6–12 er tydelig funksjonelt svekket ved bruk av akkordpendling fiss–ciss (⁰D–T-forbindelser) i klaverstemmens h. h. i t. 6–8, etterfulgt av parallellakkordikk h–ciss–D–ciss i t. 9–12 (jeg ser her bort fra orgelpunktet på a i v. h. i kl).

B: t. 24–41 med følgende sentrale tekstdel: "Långt skall jag färdas ... men glöm mig icke, vi ses igen!"

C: t. 41–57 med følgende sentrale tekstdel: "Hon växte upp, och hon mindes än de ord af gossen, vi ses igen."

B': t. 57–69 med følgende sentrale tekstdel: "Hon växte upp, och blev glad och skön", men kunne aldri glemme "riddarns son."

A': t. 69–80 med følgende sentrale tekstdel: "Hon tänkte än i sin ålders höst, vi mötes åter, det är min tröst."

Koda: t. 81–99: med følgende tekstdel: "Och in i döden hon tänkte än: Hvad jag är lycklig "Vi ses igen"."

I A-delen legger man merke til harmonikken ved teksten: "Och gossen sade 'Godmorgen du' och kysste henne i samma nu" – det som for alltid forvandlet den unge piken. Harmonikken ved denne teksten er speiell: |¹⁸ fiss: T | T |²⁰ Ts/Sm–T | T^{8>}–Ts⁷⁺/Sm⁷⁺–T |. Den forstørrede akkorden og akkorden med stor septim i t. 21 til teksten "kysste henne i samme nu" fremhever teksten effektivt i den romantiske harmoniske sammenhengen. Et lignende harmonisk sted finner man i t. 34–37 (B-delen) med teksten "så sade gossen och log och gick" med forbindelsen A–G–A–C–Fiss med parallellakkordikk og en andregrads mediant (A-dur–C-dur) samt tritonusavstand – i denne harmonisk-romantiske sammenhengen står teksten spesielt tydelig frem på denne måten.

Samtidig virker anvendelsen av parallelle to oktavers avstand i klaveret svært "morgenfriskt" ved B fra t. 24 hvilket kommer igjen i t. 57–65 med teksten "hon växte upp och blef glad och skön" – fra B' i t. 57 i A-dur. Frem til t. 57 går romansen i for største delen i moll, fiss moll fra B i t. 24 om enn med A-dur som en innledende takt i h-moll fra t. 41.

I kodaen viser Hurum enda noen takter med en markert romantisk harmonikk for å fremheve teksten. Kodaen begynner i A-dur i t. 81 via en kromatisk modulasjon til t. 82 med en andregradsmediant som ny tonika F-dur, parallellakkordikk i t. 88–89, andregrads mediantforbindelser i t. 90–91 (F–C) og i t. 93–94 (C–A):

|⁸¹ A: T [kromatisk modulasjon til] | F: T | S⁶ | Ts⁶/Sm⁶ |

a: S⁶ |⁸⁵ S⁶ | T | S–T |

T [a–G | F] |

F: T |⁹⁰ T | D | D | D | Ts⁺/Sm⁺ | Ts⁺/Sm⁺ | Ts⁺/Sm⁺ | Ts⁺/Sm⁺ |

Ts⁺/Sm⁺ | Ts⁺/Sm⁺ |

Kodaen blir en sterk harmonisk kontrast til resten av romansen med teksten ”Och in i döden hon tänkte än: Hvad jag är lycklig ’vi ses igen’.”

2. “En blomma” (V. Rydberg)

Om Rydberg, se foregående romanse.

Diktet ”En blomma” består av 3 fire-linjers vers. Diktet ble utgitt første gang 1914 og er trolig et nytt og ukjent dikt for Hurum da han satte musikk til diktet.

Romansen er i variert strofisk form:

A: t. 1–11 (inklusive et kort forspill).

B: t. 11–25.

A’: t. 25–35 (inklusive et kort etterspill).

Musikalsk viser romansen intet nytt fra Hurums side – man finner funksjonell romantisk harmonikk, modalitet og impresjonistiske stilelementer (parallelakkordikk, f. eks. i t. 9–10) i tillegg til noen selvstendigjorte dissonansakkorder.

Diktet handler om en blomst som vokser på en ung pikes grav. I t. 12–16 (B-delen) omtales blomstens skjønnhet der den vaier frem og tilbake i takt med nattevinden. Musikalsk er t. 12–16 et funksjonsharmonisk parti med d-moll som tonika. Man legger imidlertid merke til at Hurum fremhever nonen – i t. 12 og 14–15. Den klang han derved oppnår, kan i lys av tekstens ”nattlig vind” oppfattes som ”kjølig” – i det minste må nonen oppfattes som et krydder mot den underliggende harmonikken; det samme gjelder betoningen av den lille seksten i t. 16. Når teksten i t. 17–21

skildrer ”den bleka purpurn i hennes dräkt,” skifter Hurum til parallellakkordikk for å fremheve teksten. Sammen med betoningen av seksten mer enn nonen i t. 17–18, skifter også fargen i det musikalske uttrykk – for å svare mot tekstens ”den bleka pupurn i hennes dräkt.” I t. 19–21 fortsetter parallellakkordikken samtidig som bare nonen betones og den litt ”kjølige” klangen er tilbake. I tillegg til at romansen – sammen med en rekke andre – er et eksempel der klassisk-romantiske og impresjonistiske elementer er integrerte med hverandre, er dette også et eksempel på at Hurum ofte detaljfortolker teksten i sine romanser og at han ved små midler kan fremheve tekstlige poeng.

3. “Gloria in excelsis” (Theodor Caspari)

Theodor Caspari (1853–1948) var mest kjent som lyriker, men av yrke var han lærer ved Oslo katedralskole 1890–1922. Welhaven var forbilde for diktningens hans, og det kommer til uttrykk i en behersket, reflektert og vemodig lyrikk. Caspari var opptatt av natur og friluftsliv, hvilket har gitt ham tilnavnet ”fjellpoeten.”

“Gloria in excelsis” er en av de minst inspirerte sanger blant Hurums romanser – hovedsakelig på grunn av den nokså upoetiske teksten. Casparis tekst består av to vers. Romansen er gjennomkomponert og inneholder funksjonsharmonikk, modalitet og parallelle dissonansakkorder og viser derfor egentlig intet musikalsk nytt. I t. 18–19 danner den nedadgående rekken av dissonansakkordene en pentaton skala.

Verk 17 SANGE – Sang og klaver

(Op. 12)

1) “Liden Kirsten” (Vilhelm Krag)

2) "Hvorfor hyler de sorte hunde" (Vilhelm Krag)

3) "Græd kun, du blege" (Vilhelm Krag)

Hovedkilder: til nr. 1 kilde C, til nr. 2 kilde E og til nr. 3 kilde H.

Innspilling: The Hurum collection vol. III nr. 4–6.

Sammen med Gabriel Scott (1874–1959) regnes Vilhelm Krag (1871–1933) – dikter, forfatter og dramatiker – som Sørlandets fremste dikter. Hans poesi har melodiske og vemodige vers om ensomhet og erotikk, folkevise og fransk symbolisme. Med tiden fikk hans dikt en mer enkel og realistisk karakter. Landskapet er uttrykk for en melankoli, stemninger mer enn steder er målet for diktene. Hans "Digte" (1891) og "Nyere digte" (1897) er svært typisk for den nyromantiske stilen.

1) "Liden Kirsten" (Vilhelm Krag).

Grieg har også tonesatt Krag's tekst – som Op. 60 nr. 1. Teksten består av 4 fire-linjers vers utgitt 1891. Hurum har hatt den enkle folkevisen som modell for romansen og har gitt den variert strofisk form – man legger merke til at romansen ikke har et forspill:

A: t. 1–16 (tekstens to første vers).

B: t. 16–30.

A': t. 30–43.

I "Liden Kirsten" er de første 20 taktene funksjonsharmoniske selv om innslag av kromatikk kan virke harmonisk og tonikalt tilslørende. Partiet i B-delen i t. 21–26 kontrasterer ved bruken av selvstendigjorte dissonansakkorder. Akkordene er i tillegg gitt posisjoner som gir inntrykk av parallellakkordikk i trinnvis nedadgående bevegelse. På bakgrunn av det ikke-funksjonelle inntrykket man får i t. 21–26 kan akkordene i t. 27–

29 oppfattes som ikke-funksjonell pendling mellom en E-septim- og en D-dur-akkord; i lys av t. 30–31 kan forbindelsene på den andre siden forstås som en funksjonell veksling mellom dominant- og subdominant-akkorder i A-dur. De etterfølgende taktene, t. 31–43, som er romansens avslutning, er igjen et parti med funksjonell harmonikk.

I tilknytning til første tekstlinje i andre vers finnes en spesiell utgave av den ufullstendige vekseldominantakkorden – med hevet kvint og som 13-akkord – nærmest som for å uttrykke at vinduet glimrer: ”Liden Kirsten hun sad ved sit vindve og saa paa sin ring av guld.” I sammenhengen får ordet ”guld” en særlig glans ved hjelp av Ts/Sm-akkorden i t. 12:

¹⁸ **ciss:** D–D⁷ | T–D |¹⁰ D^{6–}(~~D~~^{13/5<})D–⁰D | D⁶ | Ts/Sm /|

Til tekstens ”Og heggen dufted, mens Kirsten drømte om kjæresten sin” i tredje vers i B-delen anvender Hurum, som nevnt, en rekke dissonansakkorder – enten septimakkorder eller akkorder med tillagte sekster for å tolke og fremheve teksten, akkorder som skaper en myk atmosfære:

²⁰ **D:** D_s⁺/T_m⁺ [krom.transp.] | S_s⁷ | D⁷ | ~~D~~⁹ | D_s⁺⁷/T_m⁺⁷ |²⁵ Ts⁷/Sm⁷ |

|Ts⁶/Sm⁶ | (D⁷)D |

| **A:** D^{7–} S |

A'-delen begynner med en gjentakelse av t. 1, ellers består likheten mellom A og A' kun av en ”atmosfærisk” likhet med samme rytme.

2) ”Hvorfor hyler de sorte hunde”.

Krags dikt består av tre vers og ble utgitt 1891.

Romansen er gjennomkomponert og har følgende form:

Førspill: t. 1–8.

A: t. 9–20.

Mellomspill: t. 17–20.

B: t. 21–43; b₁ t. 21–34, b₂ t. 35–44.

A': t. 45–64.

Romansen har samme preg som “Gloria in excelsis” (Theodor Caspari) verk 16 op. 11 nr. 3 og virker litt uinspirert. Teksten og musikken oppfattes svært direkte: de ”hylende hunder” blir fremstilt direkte i form av en mengde oppløste og kromatiske akkorder og løp – forspillet og A-delen. Klokkingingen blir også fremstilt direkte med tomme parallelle kvinter i firedelsrytmikk i tillegg til septim- og forstørrede akkorder. b₂ t. 35–44 preges av modalitet og parallellakkordikk – for øvrig noe resten av romansen også preges av. A'-delen preges som A-delen også av oppløste og kromatiske akkorder og løp. Den programmatisk fremstillingen må kalles for naivistisk. Samtidig har romansen trekk av et ekspresjonistisk uttrykk.

3) “Græd kun, du blege”.

En enkel strofisk sang med et vers som Krag utga i 1891. Meget stemningsfull romanse i moll uten modalitet – kun i t. 14 får man følelse av modalitet.

Verk 18 SANGE – Sang og klaver

(Op. 13)

1. “Blonde nætter” (Vilhelm Krag)
2. “Genrebillede” (Vilhelm Krag)
3. “Stævnemøde” (Vilhelm Krag)

4. “Det var en deilig hane” (Vilhelm Krag)

Hovedkilder: til nr. 1 kilde C, til nr. 2 kilde E, til nr. 3 kilde G og til nr. 4 kilde J.

Innspilling: The Hurum collection vol. III nr. 7–10.

Om Vilhelm Krag se verk 17 ovenfor.

1. ”Blonde nætter”.

Diktet utgitt som ”Nye Digte” 1897.

Romansen er gjennomkomponert og har følgende form:

A: t.- 1–7.

B: t. 8–30.

C: t. 31–40.

D: t. 41–50/51, et recitativisk parti.

A’: t. 50–59.

I “Blonde nætter” skaper Hurum – betinget av teksten – kontrast mellom et impresjonistisk parti og et romantisk. Teksten i første del er rent beskrivende og forteller om en person som med en innestengt fortvilelse i sitt sinn vandrer ute en blek og ”blomstersnehvid” vårnatt. I andre delen av teksten legger han noen av sine indre følelser for dagen og blir mer personlig. Forspillet setter både den bleke sommernattsstemningen, samtidig som bruken av harde og bløte dissonanser er med på å antyde en fortvilet grunnstemning. I den mer personlig fargede andre tekstdelen (C- og D-delen) er det musikalske tydelig romantisk – først og fremst ved overgang til funksjonsharmonikk i tillegg til at melodikken får et ariosopreg. Når diktet slutter med samme tekstlinje som det begynte – ”i de forunderlig blonde nætter” – og hovedpersonen vender tilbake til den opprinnelige grunnstemning, gjentar Hurum forspillet, en gjentakelse som

danner romansens avslutning. På denne måten blir både romansens form og innhold et symbolsk uttrykk for den ”åpning” av sitt innerste som hovedpersonen gjør i andre del samtidig som de grunnleggende stemninger i diktet er skildret på en meget uttrykksfull måte. Romansen ble en av Hurums mest elskede og mest fremførte.

I partiet t. 1–30 med den beskrivende tekstdelen er dissonansakkorder brukt som konsonansakkorder i t. 1–5 og 17–25, og det er høyst uklart hva som er tonika. I partiet t. 7–16 bruker Hurum plagale forbindelser (T–S i fiss-moll), og hele partiet t. 1–30 blir derved et svekket funksjonelt parti. Derimot er partiet i t. 31–40 – der hovedpersonen uttrykker sine personlige indre følelser – klart funksjonsharmonisk med h-moll som tonika fra t. 31 og med bikadens og modulasjon til fiss-moll i t. 37–40. Den kontrast som partiet skaper til det foregående partiet, blir i tillegg forsterket ved en langt mer ariosopreget melodikk i t. 31–40. Partiet etterfølges av en resitativisk del i t. 41–47 hvoretter romansen slutter med å gjenta det tonalt diffuse åpningspartiet (gjentakelsen begynner i t. 51).

Ved å sette funksjonsharmonikk og en ariosopreget melodikk opp mot et innledende og avsluttende impresjonistisk parti har den sentrale motsetningen i diktet fått et adekvat musikalsk uttrykk.

2. “Genrebillede”.

Romansen ligger i grenselandet mellom variert strofisk og gjennomkomponert. Tittelen ”Genrebillede” brukes vanligvis om et kunstverk, maleri eller dikt som uttrykker en avgrenset situasjon fra hverdagslivet. Tekstens innhold i Kragts dikt – utgitt 1891 – er i så måte uvanlig i og med at teksten er et meget dystert dikt om døden – hvilket naturligvis kan sies å være en del av hverdagslivet. Hurums musikk har skapt en meget dyster og brutal romanse, preget av parallellakkordikk og modalitet, med tendenser til rene kløsterklanger (se f. eks. t. 51 og 52). Partiet i t. 13–31 og 76–94 har sikkert til hensikt å skape et middelalderlig atmosfære som skarp kontrast til resten av romansen. Romansen har trekk av ekspresjonisme.

3. “Stævnemøde”.

“Stævnemøde” består av fire vers, er gjennomkomponert og har følgende form:

Forspill t. 1–4.

A: t. 5–13.

B: t. 14–39; b_1 t. 14–27, b_2 t. 27–39.

A': t. 40–49.

Romansen begynner med fire takter i funksjonsharmonikk, fulgt av en lengre del bestående av ikke-funksjonell harmonikk i t. 5–16. Avsnittet i t. 28–39 viser en ustabil tonalitet selv om avsnittet sentrer rundt A-dur/fiss-moll. Det mest karakteristiske ved avsnittet er melodien ariosopreg. En e-moll kadens finnes i t. 35–39 fulgt av en ikke-funksjonell del i t. 40–43 med en avsluttende del med kadens i h-moll/H-dur i t. 43–49.

Hovedinntrykket i romansen er at Hurum kontrasterer en ikke-funksjonell del i t. 2–27 med en ariosopreget del i t. 28–39. Romansen viser intet nytt hos Hurum.

4. “Det var en deilig hane”.

Romansen består av fire vers, er variert strofisk, men viser intet nytt – bortsett at romansen viser at Hurum kunne komponere humoristisk musikk; romansen ble meget populær.

Verk 19 SANGE – Sang og klaver

(Op. 14)

1. “Fandango” (Vilhelm Krag)
2. “Til min Gyldenlakk” (Henrik Wergeland)
- 3a. “Nocturne” (Sigbjörn Obstfelder)
- 3b. “Regn” (Sigbjörn Obstfelder)

**Hovedkilder: til nr. 1 kilde D, til nr. 2 kilde I og til nr. 3a og b kilde M.
Innspilling: The Hurum collection vol. III nr. 11–14.**

1. “Fandango” (Vilhelm Krag)

Man regner at da Vilhelm Krag medstudent, Jens Thiis, fremførte diktet ”Fandango” 25. oktober 1890 i Studentersamfundet i Oslo, markerer det begynnelsen av nyromantikken i Norge. Det nye innebar blant annet bruk av nye eksotiske og fremmede ord, der rim, rytme og musikalitet bryter med den tradisjonelle lyrikken til fordel for en prosaisk form. Også i motiv og tema varsler denne diktningen noe nytt. ”Fandango” viser opptatthet av eksotiske steder og miljøer, utforsker menneskelige livsfølelser og intens livsglede, men også døden og det forgjengelige.

Det lange diktet har inspirert Hurum til å komponere en romanse av en helt annen form enn noen av hans tidligere. Han har latt seg inspirere av den nasjonalromantiske tidens balladeform – et dikt med et fortellende form av heroisk eller romantisk stemning og som regel forlagt til middelalderen eller tydelig fortid. Den fortellende formen viser seg i romansens form:

Forspill: t. 1–22.

A: t. 23–48.

B: t. 49–95.

C. T. 95–121.

D: 121–154.

E: t. 144–172.

Etterspill: A’ t. 173–180.

Musikalsk er romansen gjennomkomponert, bredt lagt opp og en romanse som roper på orkestret. Og i 1923 orkestrerte Hurum romansen sammen med ”Blonde Nætter”, ”Nocturne” og ”Hvorfor huler de sorte hunde”.

Men musikalsk-stilistisk viser romansen intet nytt fra Hurums side. Her finner man romantisk harmonikk med betydelig modale innslag, parallelharmonikk, forstørret akkordikk og heltoneklanger. Stedvis er klaversatsen komplisert og særlig tykk. Som et par av hans andre romanser har også ”Fandango” trekk av ekspresjonisme.

2. “Til min Gyldenlakk” (Henrik Wergeland)

Henrik Wergelands (1808–1848) virke går over flere samfunnsområder – han var forfatter, samfunnsdebattant, avisredaktør og riksarkivar. Hans tankesett spenner over opplysningstidens idégrunnlag, en sterk nasjonalfølelse og en romantisk livsanskuelse. Som forfatter var hans svært produktiv, men ble mest berømt for sin romantiske poesi. Han var sterkt engasjert for nasjonal folkeopplysning og for jødernes sak.

Diktet “Til min Gyldenlakk” (gyllenlakk = blomst) består av fem vers og regnes med blant Wergelands høydepunkter i forfatterskapet. Sammen med diktet ”Til Foråret” diktet han “Til min Gyldenlakk” på dødsleiet.

Stilistisk går Hurum ikke på nye veier. Romansen er gjennomkomponert; formdelene følger tekstversene.

Forspill: t. 1–4.

A: t. 5–13.

B: t. 13–21.

C: t. 21–29.

D: t. 29–37.

E: t. 37–50.

3a. “Nokturne” (Sigbjørn Obstfelder)

3b. “Regn” (Sigbjørn Obstfelder)

Sigbjørn Obstfelder (1866–1900) er en av de fremste og betydeligste representant for en tidlig modernistisk lyrikk. Han ville bort fra ”rimtvangen” og de faste versemålene. I sin lyrikk gir han ofte uttrykk for en følelse av angst, ensomhet og fremmedgjøring sammen med religiøse lengsler. Hans lyrikk blir ofte betraktet som et litterært motstykke til Munchs ekspresjonistiske billedkunst.

Hurums romanse “Nocturne” med fire vers fra 1893 kan oppfattes som variert strofisk med følgende form:

A: t. 1–13.

B: t. 14–22.

A: t. 23–35.

B': t. 36–47.

A-delene har en sterk dissonantisk akkordikk som blir en tydelig kontrast til B-delenes modalitet. En så gjennomført dissonantisk akkordikk som i A-delene er nytt hos Hurum og forsterker inntrykket av at han enkelte ganger tiltales av et ekspresjonistisk uttrykk.

“Regn” er et eksempel på en romanse som helt ut er behersket av impresjonistiske eller ikke-funksjonelle stilelementer og representerer også noe helt nytt hos Hurum. Det fridiatonale er langt ”skarpere” utnyttet ved bruken av akkorder med stor septim, noneakkorder og harmoniske sekundintervall (se Edling, Anders: ”Fransk i svensk musik. 1880–1920” s. 54ff og s. 59ff). Diktet er humørfyllt og romansen har tempobetegnelsen ”Allegro scherzando”. Den musikalske utforming av akkompagnementet er

gjort meget treffsikkert i forhold til teksten. Bruken av stor septim, noneakkorder og harmoniske sekundintervall gir romansen den lille ”skarphet” som teksten innbyr til. I t. 6–10 legger man merke til den elegante understrekingen av ordene ”øsende” og ”pøsende” i t. 8, der Hurum i sammenhengen effektivt får frem betydningen av disse ordene ved bare å legge til noen få sekundintervaller. Samme enkle framgangsmåte finner vi i t. 10: tekstens ”deilig og vådt, deilig og råt!” gir ambivalente følelser, noe Hurum antyder ved heltonepreget som oppstår ved tritonus-intervallet sammen med store terser.

Verk 20 [To sanger] – Sang og klaver
(*Uten op.nr.*)

1. “September” (H. V. Kaalund.)
2. “Bjerken” (Theodor Caspari)

Hovedkilder: til nr. 1 kilde B og til nr. 2 kilde E.

Innspilling: The Hurum collection vol. III nr. 15–16.

H. V. Kaalund (1818–1885) dansk dikter, er kjent for sine danske barnebøker samt for en rekke lyriske dikt, de viktigste er ”Et Foraar” (1858) og ”En Eftervaar” (1877).

1. “September”

Romansen kan gis formen ABA og er en enkel vakker romanse i g-moll i klassisk-romantisk stil:

Forspill: t. 1–2.

A: t. 2–10.

B: t. 11–30; b₁ t. 11–22, b₂ t. 23–30.

A': t. 31–39.

Tidfestingen av sangen er usikker. Nr. 2 er komponert før utgivelsen av op. 11 verk 16 i 1918 – se kilde E under kapitlet "Kildebeskrivelse" under verk 20.

2. "Bjerken"

Om Theodor Caspari se verk 16 ovenfor.

Romansen har ABA-form:

Forspill som modulerer fra fess-moll til D-dur i løpet av t. 1–5.

A: t. 5–21.

B: t. 22–35.

A': t. 36–54.

A-delene inneholder noen få selvstendigjorte dissonansakkorder – treklanger med stor eller liten sekst – ellers er det intet harmonisk nytt ved romansen. Tidfestingen av sangen er usikker.

3) 1917–1928: Mot det norrøne

Verk 21 LILJA – Solo, mannskor og orgel

(Op. 15)

- 1) Indledningsbøn
- 2) Skabelsen
- 3) Syndefallet
- 4) Bebudelsen. Kristi fødsel
- 5) Ave Maria
- 6) Kristi lidelse og død
- 7) Ave Maria
- 8) Kristus i helvede
- 9) Oppstandelsen

Hovedkilde: kilde D.

Lilja er påbegynt tidlig i andre halvdel av 1917 og ferdig i mai 1918. I forordet til den trykte førsteutgaven har oversetteren, Fredrik Paasche (1886–1943)⁶⁶³, skrevet følgende om teksten:

”Lilja” er et kvad av den islandske skald, munken Eystein Aasgrimsson, som døde i Helgesæter kloster ved Nidaros aar 1361. Kvadets navn (’liljen’) er valgt med tanke paa, og til Maria, og til Guds moder er dets hundrede vers viet. Men digtets indhold dannes av det hele verdensdrama fra skapelsen til dommen, og Kristus er dets centrale skikkelse. Foran den episke del kommer en kort indledningsbøn.

⁶⁶³ Johan Fredrik Paasche, opprinnelig født Amundsen, norsk historiker og litteraturhistoriker som særlig arbeidet med middelalderen. Paasche, som først spesialiserte seg i tysk litteratur, ble dosent i 1917 og professor 1920.

Med ”Lilja” naar den norrøne middelalders rike religiøse poesi sit høidepunkt. Aldrig er dens form mer strømmende, dens følelsesliv sterkere bevæget end her. Aldrig fandt den mer fuldtonende ord. Og kvadet var elsket som intet andet i samtiden.

Det er sin helhet oversat av undertegnede og utgit i boken ”Lilja, et kvad til Guds moder” (Kristiania 1915). Oversættelsen er en fri gjengivelse av diktets form og indhold. ”Ordret” er det paa ingen maate; men vers for vers dækker den meningen og søker overalt at bevare den oprindelige stemning.”

Eystein Aasgrimsson (1310–1361) var en islandsk skald og kleriker. I 1343 ble han fengslet etter å ha banket opp abbeden i Tykkvabø kloster på Island. Noen mener at det var på dette tidspunkt han skrev *Lilja*. I 1355 ble han sendt til Norge, og i 1357 dro han tilbake til Island for å inspisere kirker. Han skulle i 1360 vende tilbake til Norge, men reisen ble for hard og han døde kort tid etter å ha steget i land i Elgeseter kloster i Trøndelag. Tittelen *Lilja* er en referanse til renhet og jomfru Maria. Hurum har satt musikk til 38 vers av diktets i alt 100 vers.

I to brev – det første datert 14. mai, det andre 17. mai 1918 – til David Monrad Johansen har Hurum gitt viktige opplysninger om bakgrunnen til *Lilja*. I tillegg gir han viktig informasjon om det musikalsk-teoretiske innhold, herunder det harmoniske, i *Lilja*.

I brevet til Monrad Johansen skriver Hurum 16. mai blant annet:

Med “Lilja” gaar det bra, – den skal ikke ha instrumental ledsagelse eller mellemspil, men er for mandskor solo – paa broder Eysteins tid fandtes der hverken orkester eller orgel. – Lilja blir sansynligvis et helaftensarbeide. – Den blir meget karakteristisk – jeg tror ikke den blir ensformig. Den falder i følgende avdelinger: Skabelsen, Syndefaldet, Bebudelsen, Kristi fødsel, Kristi lidelse og død, Kristus i helvede, Opstandelsen, Dommen, Lovprisning og bøn. Der er en tenor- og en barytonsolo. Brorson, som du nævner, er en lutteransk fyr, men Lilja er skrevet ca. aar 1345 – firehundrede aar før Brorson, og heldigvis før Lutter [sic!] havde faat ødelagt kirken og ribbet den for skjønhed og mystik og poesi.

17. mai fortsetter Hurum blant annet:

“Lilja” er et gammelkatolsk dikt til guds moder. Dr. Fr. Paasche⁶⁶⁴ siger i sit forord, “Lilja” er vort kristelige Voluspaa.⁶⁶⁵ Dette kvad fra “forfaldstiden” staar som et av de mægtigste i hele vor gamle poesi. – Forfatteren, broder Eystein, var en stor synder og blev kastet i fængsel, der blev Lilja skrevet som et bodskrift. Der var 100 trappetrin fra Eysteins fængsel op i dagen derfor indeholder “Lilja” 100 vers et for hvert trappetrin. – Jeg bruker forresten kun mellom 50 og 60 vers. – Igaar 16^{de} Mai [1918] blev Lilja færdig, men nu har jeg den kjedelige renskrivingen. – Lilja er blandt det bedste jeg har laget, jeg er selv meget glad i den. – Den er for en stor del skrevet i gamle tonearter, især i dorisk og frygisk, dominantseptimakorden forekommer ikke, heller ikke modulationer, kromatiske gjennemgange eller forholdninger. – Jeg tror korene vil stusse over et par steder at maatte synge længre rekkefølger av paralelle [sic!] kvinter.

Hvis jeg havde magten her til lands istedet for Abrahamsen og Gunnar Knudsen,⁶⁶⁶ ville jeg foretage følgende kirkereform: Først ville jeg forbyde presterne at preke saa meget, saa ville jeg lade alle organister avsætte og alle kirkeorgler nedrive og forbyde menigheten at deltage i nogenslags kirkesang. – Dernest ville jeg lade alle Lindemans koralbøker bringe sammen i store hauger og overheldes med petroleum og brændes, og indføre den art kirkemusik som var i bruk før Martin Lutter [sic!]. Kirkemusiken skulle utføres av blandet mands- og guttekor. – Det skulle ved lov være forbudt at harmonisere kirkemusik slik som gamle Lindeman og Elling. Dernest ville jeg lade alt det hvite glas i kirkevinduerne uttage og lade indsætte smukke glasmalerier med farvet glas, som ikke vil lade saa meget av det prosaiske og realistiske dagslys igjennem, saa kirkerne blev tussmørke og mystiske – som de russiske og katolske. – Disse dunkle stemningsfulde kirkerum, kun oplyst av voksllys, ville være det rette milieu for “Lilja.”

Den harmonisk-stilistiske modellen for verket, synes å være russisk kirkesang. I *Musikkens Verden*, 1. utgave fra 1951, opplyser Hurum: ”Jeg har alltid hatt en forkjærlighet for russisk musikk ... for russisk musikk med sine gamle kirketonearter.” Bakgrunnen er at Hurum og frue midt i

⁶⁶⁴ Johan Frederik Paasches (1886–1943) oversettelse av Eystein Ásgrimssons *Lilja* (1915; 2. opl. 1924) regnes av flere blant det aller ypperste som vår oversetterlitteratur eier.

⁶⁶⁵ ”Voluspå” – volvens spådom, gudedikt fra den eldre Edda.

⁶⁶⁶ Lars Kristian Abrahamsen (1855–1921), embedsmann og politiker, handelsminister i Gunnar Knudsens regjering 1908–10 og sosialminister 1913–19 også i Gunnar Knudsens regjering. Gunnar Knudsen (1848–1928), norsk politiker (venstre), statsminister 1908–10 og 1913–20.

november 1916, som nevnt foran, hadde reist til St. Petersburg der han et års tid studerte blant annet med Maximilian Steinberg, Rimskij-Korsakovs svigersønn. Under oppholdet hadde han derfor stor mulighet til å studere russisk kirkesang.

Om man går ut fra at Hurum har begynt på ”Lilja” under eller like etter at han kom tilbake fra St. Petersburg, så er *Lilja* komponert mellom tidlig andre halvpart av 1917 og ferdig i mai 1918. Til Monrad Johansen skriver Hurum 17. Mai: ”Igaar 16^{de} Mai blev Lilja færdig, men nu har jag den kjedelige renskrivingen.” Som det fremgår av brevet til Monrad Johansen søker Hurum den kirkemusikk som fantes innen reformasjonen, hvilket skulle kunne bety gregoriansk sang. Musikken skulle fremføres av gutte- og mannskor. Det fysiske miljøet som skulle passe denne musikken, er kirker med farvet glass ... ”som ikke vil lade saa meget av det prosaiske og realistiske dagslys igjennem, saa kirkerne blev tussmørke og mystiske – som de russiske og katolske. – Disse dunkle stemningsfulde kirkerum, kun oplyst av voksllys, ville være det rette milieu for *Lilja*.” Men å oppfatte *Lilja* som rendyrket gregoriansk sang, vil neppe være riktig.

Monrad Johansen ga uttrykk for kritiske synspunkter på *Lilja*. Dette fremgår i et svarbrev fra Hurum til Monrad Johansen over nyttår 1919 der Hurum blant annet skriver:

Det forekom mig, at du kun saa mulige svakheter ved “Lilja’s” teks[t] og musik og ikke gode sider, for de steder du nævnte var jo kun en forsvindende del. – Lilja er et helt orriginalt [sic!] arbeide, naar jeg undtager at jeg for at træffe tidskoloritten for et par steders vedkommende har ladet mig paavirke lidt av et gammelrussisk motiv.

Forøvrigt synes jeg bare at skulle faa ærgrelser av “Lilja”, en skriver, at ledsagelsen til soloerne virker trættende, en anden at I tenorene ligger saa høit, at han tviler paa de orker gjennemføre det, fra Karl Nissen⁶⁶⁷ hører jeg ingenting og venter det heller ikke.

⁶⁶⁷ Karl Nissen (1879–1920–1920), norsk pianist og dirigent, var dirigent fra Cæciliaforeningen 1913–1918 og anmelder i *Aftenposten* 1912–1917.

Så langt jeg kan se, er *Lilja* ikke et verk som har bakgrunn i studier i modal harmonisering. *Lilja* har trolig oppstått på bakgrunn av møter med russisk kirkesang mens han oppholdt seg i St. Petersburg, hvilket vil si at Hurum har tatt til seg den russiske kirkesangen ”in natura.” *Lilja* må derfor karakteriseres som et (modalt) arkaiserende verk. Om *Lilja* kan man på den annen side påstå att det handler om et klassisk-romantisk verk der den klassisk-romantiske harmonikk er meget sterkt redusert, men i stedet erstattet med betydelige modale arkaiserende elementer i tillegg til impresjonistiske elementer. I brevet til Monrad Johansen nevner Hurum tonearter, akkorder, modulasjoner, kromatiske gjennomganger og forholdninger. Det er enkelt å avklare spørsmålet om forholdninger – så langt jeg kan se, finnes det ingen i verket. Det finnes heller ikke modulasjoner og kromatiske gjennomganger i betydningen ”funksjonsharmoniske forbindelser og modulasjoner.” Bortsett fra ved overgangen mellom t. 33–34 og t. 41–42 i vers 17 og ved overgangen mellom t. 18–19 og 26–27 i vers 18 der man finner forbindelsen D⁷–T, finner man ellers ikke D⁷–akkorden i verket. Derimot finner man septimintervallet – *g–f* – som samklangintervall videreført stemmeføringskorrekt til *g–e*, se f. eks. i 5. vers t. 11–12 og 15–16.

Selv om gjennomgangen ikke tar sikte på en detaljgjennomngåelse, forsøker jeg å peke på viktige stilistiske arkaiserende forhold – i tillegg til impresjonistiske stilelementer – i relasjon til teksten. Russisk kirkesang er et spesifikt eget område i musikkhistorien, men det er et område jeg ikke kjenner. Om det skulle være så at Hurum i virkeligheten hadde skaffet seg en reell bakgrunn for denne type kirkesang, må et spesial-studium om dette avklares senere. Det som taler mot at Hurum har skaffet seg en teoretisk bakgrunn for å kunne skape en stilistisk korrekt russisk kirkesang, taler det følgende i brevet til Monrad Johansen: ”Lilja er et helt orriginalt [sic!] arbeide, naar jeg undtager at jeg for at træffe tidskoloritten for et par

steders vedkommende har ladet mig paavirke lidt av et gammelrussisk motiv.”

At Hurum fikk motbør av kritikerne der *Lilja* ble fremført, er naturlig. Et slikt verk er ikke tidligere komponert i Norge. Russisk kirkesang var ganske enkelt ikke kjent i Norge på denne tiden. *Lilja* fremstår derfor som et meget fremmedartet stykke musikk.

De meget korte partier som hvert vers er, vil ved en fremførelse av verket kreve nøye hensyntagen til det musikalske foredraget – de dynamiske tegn – og tempobetegnelse. Bare da vil *Lilja* kunne håpe på en vellykket fremførelse og kunne nå frem til et publikum.

Kilde F viser en omarbeidet versjon av *Lilja*, en versjon som benytter orgel. Som kilde F viser, har Hurum gått bort fra versjonen av op. 15 slik en finner den i førsteutgaven, kilde D; imidlertid ser det ikke ut til at den nye versjonen noen gang ble trykt og utgitt. Versjonen i kilde F er skrevet delvis med blått blekk, delvis med blyant, inneholder et vell av korreksjoner, overstrykninger og tilføyelser og er vanskelig å lese. Derfor er gjennomgangen nedenfor basert på kilde D, førsteutgaven.

1) Indledningsbøn.

Andantino serioso. Krysstoneart.

Innledningsbønnen skaper kontrast mellom modalitet og funksjonsharmonisk harmonikk: første halvdel, t. 1–10, går i ciss dorisk, andre halvdel, t. 11–17, har funksjonsharmonikk og har E-dur som tonika.

De to siste taktene har følgende harmonikk:

¹⁶ E: T–D–Ts/Sm–Ss– Ts/Sm–D | T |.

Innledningen er identisk med det siste verset, vers 38.

2) Skabelsen. Hele avsnittet har tempo *Allegro moderato* og har i det store og hele en lys, om enn en modal ”grunntone” med relativt hurtig tempo.

1. vers.

Allegro moderato. Krysstoneart.

De åtte første taktene har h dorisk som toneart. Man legger merke til den lydiske vendingen (T–(D)D–T) fra første slag i t. 8 frem til første åttedel i t. 12 for å fremheve teksten: ”vande over vindkold himmel, ild og is under vandrestjerner.” Se også parallellsted i neste vers, t. 8–12. De to siste taktene har en uvanlig, men uttrykksfull avsluttende kadens:

|¹⁶H: S⁷–S^{-5/+4}–T | T |.

2. vers.

Allegro moderato. Krysstoneart.

Bortsett fra de fire siste taktene er verset en lett rytmisk endret versjon av foregående vers og dermed dorisk toneart i de første åtte taktene. Men legger merke til den lydiske vendingen (T–(D)D–T) fra første slag i t. 8 frem til første åttedel i t. 12 for å fremheve teksten: ”sendte saa levende sjæl til stoffet, ledet den gjennom legemets aarer.” Se også parallellsted i foregående vers, t. 8–12. De siste taktene har følgende forbindelser der man legger merke til parallellakkordene i t. 14–15:

|¹⁴h–A | G |

| G: T | S⁶–T | T |

3. vers.

Krysstoneart.

For størstedelen går verset i e eolisk. Navnet ”Adam” fremheves i t. 3 i en fulltonende e-moll-akkord i grunnstilling og oktavposisjon i *f* med etterfølgende generalpause. Foran og etter navnet er styrkegraden *mf*. Det

er tendens til ordmaleri i t. 11–12 der teksten ”I en søvn, som dyp og stille” fremheves ved den forminskede klangen i de to første taktslagene i t. 12. For øvrig ingen kommentarer.

4. vers.

Krysstoneart.

For størstedelen går verset i e eolisk. På samme måten som navnet ”Adam” ble fremhevet i vers 3, fremheves også navnet ”Eva” – nå i *p* som en E-dur sekundakkord, med styrkegraden *mf* foran og etter navnet med etterfølgende generalpause. For øvrig ingen kommentarer.

3) Syndefallet. For ytterligere å variere uttrykket anvender Hurum i 3. del forskjellen mellom tonearter, helt og halvt kor og tempobetegnelser. Store deler av del 3 har påfallende meget av *pp* som dynamikk.

5. vers.

Allegro moderato. Uten fortegn.

De første fem taktene er i a eolisk, t. 6–10 i e frygisk, mens t. 11–19 er i g mixolydisk. Man legger merke til intervallene på 3. og 4. slag med g–f videreført til g–e på 1. slag i t. 11–12 og 15–16: det er naturligvis ikke en septimakkord videreført til en tonika-akkord, derimot et septimintervall videreført til et tonikaintervall.

6. vers.

Moderato. B-toneart.

Hurum anvender ordmaleri i t. 2 og 4 ved tritonusintervallet ved ordene ”faldne engel” og ”forbandelsens byrde.” Han søker også å få frem en stemning i t. 12–13 ved teksten ”dødens bitre bæreme” ved anvendelsen av det nedadgående frygiske nederste tetrakkord d–c–b–ass–g. I t. 12–21 understreker Hurum teksten ”Bryggende dødens bitre bæreme lister han

ormeham over sin ondskap, kommer, Guds skabning fra Gud at skille” ved å intensivere både tempo – ”*poco allegro e energico*” – og strykegrad – *mf* til *f* hvoretter *pp* overtar i t. 19–21 med teksten ”kaller paa kvinden og forsker stille.” Samtidig beveger toneartene i t. 12–21 fra unison g i t. 12 til tersen *ess-c* i t. 15 via akkordene B–Gess–b–*ess-b*–Gess–Cess–Dess–Cess. I lys av tekstinneholdet kan man derfor oppfatte den meget sjeldne anvendte Cess-dur med 7 fortegn som en symbolsk adskillelse fra ondskap tekstens ”Guds skabning fra Gud at skille.” Samtidig er det tekstlige innhold motsigelsesfullt med tanke på det musikalske uttrykk i t. 19–21 – dur og *pp*.

7. vers.

Allegro moderato. Halvt kor. Løse fortegn.

Djevelen.

Hurum har sine ord i behold når det gjelder ikke å foreta modulasjoner i ”Lilja”. Vers 7 er en overgang fra Cess-dur i slutten av vers 6 over til en enharmonisk overgang til det melodiske intervallet *diss-h* i første takt i vers 7. Deretter følger H-dur i t. 4–12 hvoretter t. 13–17 har et unisont oktavsprang etterfulgt av en melodisk unison frygisk nedgang på en oktav i tillegg til en kvint frem til C-dur i t. 18–24. I avsnittet t. 4–12 finner man i tillegg parallelle kvartsekstakkorder med bare et unntak – G-dur-treklagen i t.11. Parallellakkordene i t. 4–12 med H–C–Dess–D–Dess–C–H–[G-treklagen]–H blir et ordmaleri av teksten ”bugnende grenes herlige frugter negtet Eder den, som er søtest?” i t. 8–12. Samtidig blir t. 8–12 et ordmaleri også på tekstens ”listige fiende” – djevelen – i t. 13–17. Taktene 18–24 inneholder rene C-dur-forbindelser med innslag av noen få dreietoner, noen få biakkorder samt hovedforbindelser helt *pp*. I t. 21 fremheves tekstens ord ”dødens” ved å bryte taktarten fra 4/4 til 6/4.

8. vers.

Helt kor. Moderato. Løse fortegn.

I vers 8 fremheves teksten – ”under den vikende klang” – ved hjelp av trinnene f–e i g dorisk i t. 3. Teksten fremheves også i t. 6–10 ved hjelp av *f allegro energico* i fiss frygisk som kontrast til teksten i pianissimo-partiet med crescendo i t. 1–5 på den ene siden og teksten i pianissimo-partiet i t. 11–22 med sine i hovedsakelige kvartsekstakkorder på den andre siden. T. 16–19 er et parallellsted til t. 8–11 i vers. 7 – i begge tilfeller handler det om ”Djævelen”s tekst.

9. vers.

Helt kor. Moderato. Løse fortegn.

Vers 9 er en kraftfull understrekning av teksten. I t. 1–6 fremtrer den forminskede kvarten som en understrekning ved ordene ”Eva” og ”ham” i teksten ”Eva ham trodde” med styrkegraden *pp* som kontrast med den samme forminskede kvarten ved ordene ”lykke” og ”hun” ved teksten ”lykke hun tapte”, men nå med uttrykket *tempo agitato molto* og *ff*.

Avsnittet t. 7–12 blir et kontrasterende parti i c dorisk.

Takt 17–19 er en transponert versjon av t.16–18 i vers 6 der tekstinneholdet handler om synden som ”kommer, Guds skabning fra Gud at skille” sammenholdt med t. 17–19 i vers 9 der teksten handler om Adam og kvinnen (Eva) ”Begge blev de overlistet.” Klimaks i vers 9 følger i t. 20–23 med en kraftfull nedgang av nedre tetrakkord av den frygiske skalaen: d²–c²–b¹–ass¹–g¹.

10. og 11. vers.

Andantino. Allegro moderato. B-toneart.

Ingen kommentar.

12. vers.

Allegro moderato. B-toneart.

Ingen kommentar annet enn at 1. tenorene har et svært høyt leie i t. 9 med b^2 og ass^2 i *mf*.

4) **Bebudelsen. Kristi fødsel.**

13. vers.

Andantino. Krysstoneart.

I t. 10 og 12 fremheves tekstens ”verdens mørke” og ”helveddypet” på de to første taktslagene med en $A^{7<}$ -akkord. Ellers ingen ytterligere kommentarer.

14. vers.

Allegretto. Krysstoneart.

I t. 5–7 finner vi for første gang fauxbourdon-akkordikk i verket (tidligere i verket finner man anvendelse av en rekke parallelle kvartsekstakkorder, se f. eks. vers 7 t. 4–11 og vers 8 t. 11–19). Som kontrast avsluttes vers 14 med doriske vendinger i 1. bass med 2. bass som orgelpunkt – en enkel understrekning av teksten i taktene 10–18: ”Flyv til jorden! Forkynd Maria, jomfruen skjær, mot Herren lydig, at Guds søn og himlenes glæde vil med hendes kjød sig klæde.”

15. vers.

Allegro moderato. Krysstoneart.

I t. 8 og 14–15 finner man på nytt en $A^{7<}$ -akkord. I takt 8 kan man begrunne dissonansen som en fremheving av tekstens ”levende kilder”, og det samme i t. 14–15 med tekstens ”sind det rene glædes hun ved at trøste og tjene.” Ellers ingen kommentarer.

16. vers.

[Allegro moderato. Krysstoneart.]

Musikalsk er verset en rytmisk lett endret versjon av vers 15 tilpasset tekststavelene. $A^{7<}$ -akkorden finns i t. 7, 8 og 14. $A^{7<}$ -akkorden fremhever teksten – ”glad gjennom farvespillende sfærer” – i t. 7–8; det samme gjelder i t. 14 med teksten i t. 13–14: ”Kydsgheten selv var hjemme derinde”. Ellers ingen kommentarer.

5) Ave Maria. Vers 17 og 18 har stort spenn i det musikalske uttrykket 17. vers.

Moderato. Krysstoneart/uten fortegn.

Første vers med solistinnslog. Til tross for at Hurum skriver i brevet til Monrad Johansen at det ikke finnes kromatiske gjennomganger i verket, finnes det en slik i vers 17: i t. 6–8 i 1. bass-stemmen finner man e–eiss–fiss: $A-A^{5<}$ –fiss. Kromatisk modulasjon finns i form av anvendelse av varianttoneartene A-dur til a-moll i t. 13–14. Anvendelsen av den uvanlige versjonen av den frygiske kadensen $+S^6-^0D$ i t. 19–20 blir et overraskende element i sammenhengen, muligens betinget av solist-tekstens ”Du bedste av kvinder”. Forstørrede akkorder finns også i t. 33 og 41. Det samme gjelder i t. 36 der en fiss-akkord har kvart i stedet for ters til tekstens ”verdener” uten at ordmaleriet blir helt klart. Noneakkorder finns i t. 32 og t. 40, med trinnvis videreføring til en forstørret akkord i henholdsvis t. 33 og t. 41. I 33–34 og t. 41–42 finner man de første to steder der det finns en D^7-T -forbindelse. (Et parallellsted finnes i vers 18 t. 18–19 og t. 26–27). I siste del – fra t. 30 – har vers 17 stort og vakkert emosjonelt uttrykk.

18. vers.

Allegro moderato. Krysstoneart.

Med meget få unntak består de 12 første taktene i vers 18 av parallelle treklanger i trioler i $\frac{3}{4}$ -takt, det eneste sted noe lignende finnes i verket, hvilket blir en tydelig kontrast til foregående vers og resten av vers 18. Det blir en understreking av teksten. Noneakkorder finns i t. 17 og t. 25, med

trinnvis videreføring til en forstørret akkord i henholdsvis t. 18 og 26. I t. 18–19 og t. 26–27 finner man det andre stedet i verket der Hurum anvender en D⁷–T-forbindelse i *Lilja*. Man finner forstørrede akkorder i t. 18 og 26 samt en fiss-akkord med kvart i stedet for ters i t. 21 – alt som et harmonisk krydder betinget av solistens tekst i disse taktene.

19. vers.

Andantino. Krysstoneart.

Vers 19 er en musikalsk gjentakelse av vers 13 bare med tilpasninger av tekststavelsene. Leser man teksten ser man relasjonen mellom tekstinnholdet i vers 19 og vers 13, det første verset i ”Bebudelsen. Kristi fødsel.” Vers 13 innledes med teksten ”Givet er livet! Vort kan det vorde!” og vers 19 innleder med teksten: ”Lysskjær fylder alle sfærer” hvilket kan være et uttrykk for unnfangelsen.

20. vers.

Allegro moderato. Krysstoneart.

I t. 6, 7, 8 og t. 14 finner man den tidligere omtalte A⁷-akkorden med stor septim. Akkorden brukes ved ordene ”moder”, ”gud”, ”menneske” og ”jorden sit eie” og det er fullt mulig å se akkorden som en understrekning av disse ordene i teksten – det gir mening å oppfatte teksten og akkordgrunnlaget på denne måten.

21. vers.

Allegro moderato. Krysstoneart.

Musikalsk er t. 1–5 en transponert versjon av t. 1–5 i vers 5 ”Syndefallet.” De fem taktene har begge a eolisk toneart. Tekstlig finns det nærhet mellom det to avsnittene – t. 1–5 i vers 21: ”Takkens hete taarer strømme nu fra glæde tindrende øine” og t. 1–5 i vers 5: ”Himlens lys var den løn, som ventet, om de paa jord kunde skaperen lyde.” For øvrig ingen

kommentarer i resten av vers 21 annet enn at resten av vers 21 består av nytt musikalsk stoff.

6) Kristi lidelse og død. Del 6 har svært forskjellig musikalsk og tekstlig uttrykk.

22. vers.

Andante espressivo. B-toneart.

Tepobetegnelsen "andante espressivo" stemmer meget vel med det musikalske innholdet i vers 22 sett i lyset av tekstens "Jesu gode budskap over land at lyde." Vers 22 har et mildt uttrykk. I t. 10 og t. 12 finner man synkoper, de første i verket.

23. vers.

Allegro. B-toneart.

Vers 23 inneholder et vers i unison med et kraftfullt uttrykk forsterket av tonearten frygisk som skaper en helt særegen "farlig" klang. Mellom vers 22 og 23 er det en meget sterk kontrast betinget både av det musikalske, men også det tekstlige. Heltonetrinnene b–ass–gess–fess flere steder i verset, skaper heltoneklang.

24. vers.

Moderato. B-toneart.

Tekstens sentrale tema er følgende: "Sjælemorderen finder i Herrens egen hird den onde Judas" – der den forstørrede kvarten fremtrer meget tydelig i t. 2 og 4. Men man kan undres over den rene f-akkorden til navnet "Judas" i sammenhengen; durakkorden fremhever naturligvis navet "Judas." T. 12–15 er en transponert versjon av t. 1–4 i vers 23, mens t. 16–20 er en videreutvikling av versjonen fra t. 5 i vers 23.

Samtidig er t. 1–11 i vers 24 en musikalsk gjentakelse av t. 1–11 i vers 6. Mellom vers 24 t. 1–11 og parallellstedet i vers 6 er det i tillegg tekstlig slektskap mellom de to stedene. Det er også en musikalsk og idemessig likhet mellom avsnittet i t. 1–5 i vers 9 og t. 1–4 i vers 24.

25. vers.

Allegro e molto agitato. B-toneart.

Tekstens sentrale tema er følgende: ”Rasende løp de for Herren at finde, fandt ham, grep ham, slog ham, bandt ham.” I stort tempo har tenorene parallelle terser med heltone- eller halvtonetrinn, mens 1. bassene har et gjennomgående indre orgelpunkt mens 2. bassene har ”la melodia marcato” – alt gjennom de 24 første taktene. Avsnittet fra t. 1–24 er et kraftfullt crescendert parti fra *p* til *ff* til t. 21, mens 2. bassene forsterker det kraftige uttrykket med kromatiske vendinger frem til klimaks i t. 30–34 med følgende harmoniforbindelser:

¹³⁰ c: T | S⁷ – D^{9/7} | T⁹ – T | D | D |

Vers 25 er en sterk kontrast til versene foran og etter vers 25.

26. vers.

Andante espressivo. Uten faste fortegn.

De første 14 taktene av de i alt 17 taktene er en transponert versjon av vers 22. Det er et tekstmessig slektskap mellom vers 22 – ”Nu begynner Jesu gode budskap over land at lyde” – og vers 26 – ”Evig straalere den vei, han viste, kongen over jord og himmel.”

27. vers.

Allegro moderato. B-toneart.

2. bass har fire takter, t. 1–4, i frygisk toneart mens t. 5 frem til første taktslag i t. 8 har kromatiske parallelle kvartsekstakkorder. Et kort, men meget effektfullt vers.

7) Ave Maria

28. vers.

Allegretto. B-toneart.

Vers 28 har mange likheter med vers 17. Man finner parallellakkorder i tenorer og 1. basser i t. 12–15: g–A–Ass–g. Den skarpe dissonansen i t. 29 og 31 må oppfattes som ordmaleri til ordet ”blodet” og ”vunder”.

Parallellakkordikk finnes i t. 38–42 mellom tenorer og 1. Basser.

Dissonansen på de to første taktslag i t. 45 understreker tekstens ”blikkets dype glans var sluknet.”

29. vers.

Andante. B-toneart.

Ingen kommentar til vers 29.

30. vers.

Allegretto. B-toneart.

Baryton solo.

Bortsett fra midt i verset der man finner et parti med crescendo og decrescendo (t. 26–36) frem til forte, er verset meget avdempet og uttrykksfullt. Harmonisk har verset mye av det samme man finner i vers 28.

31. vers.

Allegro e agitato molto. B-toneart.

Verset er musikalsk sett praktisk talt en gjentakelse av vers 25.

32. vers.

Andantino. Allegro moderato. B-toneart.

Verset er en musikalsk gjentakelse av vers 10 og 11. Det er mulig å se en idemessig forbindelse og fortsettelse mellom teksten i versene 10, 11 og 32. Versene avslutter meget kraftfullt i dorisk t. 14–16.

33. vers.

Andante espressivo. Ingen faste fortegn.

Verset er avdempet og ikke spesielt modalt preget. Det er det andre vers der man finner synkoper – i t. 10 og 12. Derimot finner man det lydiske fjerde trinn (fiss) til ordet ”dig” i t. 12 i teksten ”stækkende hænderne efter dig, Herre”.

8) Kristus i helvede

34. vers.

Allegro vivace. B-toneart.

Verset har frygisk toneart i t. 1–4 og kromatiske oktavparalleller i t. 5–8. Sammen med vers 34, vers 25 og vers 31 er disse versene de eneste vers som har tydelige innslag av kromatikk i verket. I t. 9–12 finner man firstemt parallellakkordikk i oktavposisjon med bare ett unntak – tredje taktslag i t. 11. Vers 34 – sammen med vers 35 – er to sterkt agiterte og kontrastfylte vers – ikke minst med tanke på det hurtige tempoet.

35. vers.

Allegro agitato. B-toneart.

Verset er preget av parallelle oktaver, tomme kvinter og orgelpunkt. Vers 35 – sammen med vers 34 – er to sterkt agiterte og kontrastfylte vers – ikke minst med tanke på det hurtige tempoet.

9) Oppstandelsen

36. vers.

Moderato. Ingen faste fortegn.

Verset har C-dur toneart i t. 1–4, dorisk i t. 5–9 samt har eolisk toneart (eventuelt a dorisk uten hevet 6. trinn) i t. 10–11. Se også vers 37. Sammen med vers 36, 37 og 38 samt introduksjonsverset er disse versene og t. 21 i vers 7 de eneste partier som har 6/4-dels takt i verket. De tre versene skaper dermed en markert rytmisk kontrast til resten av verket.

37. vers.

Moderato. Ingen faste fortegn.

Takt 1–15 er identisk med t. 1–15 i vers 36. Versene 36 og 37 viser derimot motivisk og harmoniske forskjeller i de tre siste taktene, t. 16–18.

38. vers.

Andantino serio. Krysstoneart.

Vers 38 er en tekstlig og musikalsk identisk gjentakelse av introduksjonsverset.

Verk 22 EVENTYRLAND – a) for klaver, b) for orkester

(Op. 16)

1. ”I den forheksede have”
2. ”Prinsessen leker med guldæblerne”
3. ”De tre Trolde”
4. ”Det sner og det sner”
5. ”Tusselag”
6. ”Nordlysdøtrene”

Hovedkilder: D (for klaver), J (for orkester).

Innspilling: The Hurum collection vol. II CD 2 nr. 1–6.

Under verk 9 og 10, henholdsvis op. 4 og op. 5, nevner jeg at Hurums overgang til verker med impresjonistiske stiltrekk representerer et stilbrudd hos ham, først og fremst ved avvik fra den funksjonelle harmonikken. Verkene viser samtidig en overgang fra absolutt musikk til en mer billedskapende og programmusikalsk musikk. Med verk 22 blir dette ennå tydeligere enn tidligere. Ikke bare er titlene programmusikalske, illustrasjonen på tittelbladet gir viktig informasjon om verket. Rent umiddelbart kan der være lett å assosiere tittelen *Eventyrland* til noe eksotisk – à la Shangri-La – noe ikke-norsk eller ikke-nordisk. Slik ser det også ut til at Hurum selv kan ha oppfattet verket. I andreutgaven av ”Musikkens Verden” forteller han selv om *Eventyrland* at ”før en oppførelse av dette verket

ville jeg be en tilhører å følge meg inn i fantasiens verden å tenke seg, at han er i en skjønn have med de merkeligste trær og de mest fantastiske blomster. Der er grønne plener, innsjøer med svaner, alléer av sypresser og fjerne blå fjell. Men de eksotiske trær med sine veldige kroner hadde blader, som ingen hadde sett maken til før og blant de eiendommelige blomster var der blå orkidéer, som hang ned fra trærne på lange stilker. Alt er så rart og fremmed fordi haven er forhekset. Den forekommer i et eventyr, hvor man ikke vet hva kan hende, hvor alt er tillatt, også det overnaturlige. Der falt et gulleple ned på plenen og enda et. En prinsesse med gyldne lokker løp etter dem og samlet dem opp. De tre troll er de samme som de Asbjørnsen og Moe forteller om. De hadde seg imellom bare et øye å se med, som en av dem holdt, mens de to andre fulgte. I dette stykket benytter jeg det sjelden brukte instrument kontrafagott, som går en oktav dypere enn alminnelig fagott. Jeg ville også be tilhøreren å lytte til orkestrasjonen av ”Eventyrland”. Rimskij-Korsakov skriver i forordet til sin bok om orkestrasjon: ”Å instrumentere er å skape og det er noe, som ikke kan bli lært.”

Jeg opplever stykket noe anderledes. Ser man på tittelbladet viser det en del av en granskog og dermed ledes man av tittelbladet mot noe nasjonalt norsk eller norrønt. Denne tanken forsterkes i lys av titlene ”De tre Troll”, ”Tusselag” og ”Nordlysdøttrene.” Med nr. 1, 2, 4 og 6 i verk 22 op. 16 har Hurum skapt fire genuine impresjonistiske klaverstykker til

forskjell fra de debussystiske klaverstykkene i verk 9 og 10, op. 4 og op. 5 nr. 1. Stykke nr. 3, "De tre Trolde", må oppfattes som ekspresjonistisk, mens det musikalske innhold i nr. 5, "Tusselag" er en blanding av impresjonisme og ekspresjonisme.⁶⁶⁸ *Eventyrland* er ikke et syklisk verk. Det sammenbundede ved verket er at det "eksisterer" i fantasien, kun "Det sner og det sner" kan oppfattes å representere noe konkret.

Den analytiske gjennomgangen av *Eventyrland* bygger for en stor del på kapittel 4 i Anders Edlings studie *Fransk i svensk musik 1880–1920*, Uppsala 1982.⁶⁶⁹ Edling tydliggjør sitt grunnleggende syn på impresjonismen når han skriver at

"den tendens som förmärks i tidigare fransk musik att undvika påträngande, framåt drivande stilmoment får hos honom [Debussy] nya och starkare uttryck i både harmonik, melodik och rytmik. Tonaliteten beslöjas med olika medel som heltonsklanger och – melodier och fridiatonik. ... Jämfört med de förgående seklerna grundlade Debussy en ny frihet i förhållandet till tonaliteten. Kadensbegreppet är visserligen fortfarande relevant för styckenas helhet men styr ofta inte de enskilda ackorfföljderna. Dessa kan i stället dikteras av melodiska rörelse och av ett av funktioner oberoende klangtänkande. ... Debussy vände sig, både i ord och musik, starkt emot den tyskromantiske utvecklingsestetiken ... Den musikaliska formen byggs hos Debussy upp med relativt korta enheter, ofta upprepade, som läggs till varann. De tematiska samband som finns mellan dessa är associativa och innebär inte något genomföringsartat tematisk arbete."⁶⁷⁰

⁶⁶⁸ Det er nærliggende å tenke seg stykke nr. 3 og delvis nr. 5 som et ekspresjonistisk musikalsk uttrykk fra Hurums side. I "The harvard dictionary of music" (1964) kan man lese: "The provocative replacement of the prefix 'im' by 'ex' was meant to indicate a complete reversal of thought, i.e., the change from 'impressions gained from the outer world' to 'expression of the inner self', in the psycho-analytical sense of the word." I Store norske leksikon er troll "i nordisk tradisjon overnaturlige vesener, som gjerne tenkes som store og stygge, men også dumme, og som stadig ligger i fiendskap med menneskene. ... Sagnene om troll er ofte knyttet til synlige minner, f. eks. steiner som skal være kastet etter en kirke." Selv om stykket ikke entydig kan oppfattes som ekspresjonistisk, er det mer som taler for et ekspresjonistisk musikalsk uttrykk enn et impresjonistisk.

⁶⁶⁹ Kapittel 4 i Edlings studie viser samme grunnleggende syn på impresjonismen som den jeg henviser til i Kölsch, Hans Friedrich: *Der Impressionismus bei Debussy*, Düsseldorf 1937. Jeg har benyttet begge studiene i gjennomgangen av Hurums impresjonistiske verker. Jeg viser forøvrig til avsnittet 2) 1911–1917: Hurum, impresjonismen og Debussys musikk i kapitlet "Drøfting, sammendrag og konklusjon."

⁶⁷⁰ Edling: *Op. cit.* s. 52f.

Edling nevner i tillegg fridiatonikk, en term han anvender ”som sammanfattning för tonkombinationer ur en diatonisk skalas förråd, vilka går utanför funtionsharmonikens ramar. Detta stilfenomen spelar en stor roll i ’fransk musikstil’ 1880–1920. Fram til och med Debussy har det formen av tilläggs- eller ersättningstoner med tydelig Klangreizskapande funktion.”

1. ”I den forheksede have”

Stykkets form kan angis slik: A t. 1–9, B t. 9–24, A’ t. 25–30, C t. 31–36, A’’ t. 37–47, C’ t. 48–53 og A’’’ t. 54–55. Tempo: Moderato. Med følgende undertekster: ved A t. 1: ”Rolig og uttrykfuldt”, ved C, t. 31: ”forhekset, hurtig og beveget”, ved A’’ t. 37: ”rolig og drømmende” samt ved C’ t. 48: hurtig og beveget”. Det er mulig å forestille seg stykket som et uttrykk for en have som forvandles fra en naturtilstand til en ”forhekset” have: ”Rolig og uttrykfuldt” ved A, B og A’, ved C forhekses haven (ved hjelp av forstørret kvart/forminsket kvint), hvoretter haven fremstår som forhekset ved A’’ – blant annet ved de endrede fortegnene. Som en understrekning av hva som skjer med haven i løpet av stykket, kan man sammenligne t. 1 og t. 54 og 55.

I tillegg til det som skjer på makronivået i stykket, finner man på mikronivået – eller et mellomnivå mellom makro- og mikronivået – at det er helt klart at det ikke er mulig å avgjøre hvilken toneart stykket har – tonaliteten er mer eller mindre helt tilslørt;⁶⁷¹ den tilslørte tonaliteten forsterkes i tillegg til det praktisk talt totale fravær av funksjonstenkning.⁶⁷² Den flytende stemningen (”fleeting sentiment”) forsterkes ytterligere ved

⁶⁷¹ ”Tonaliteten besløjas”, se Edling s. 52.

⁶⁷² ”Debussy vände sig, både i ord och i sin musik, starkt emot den tyskromantiska utvecklingsestetiken ...”, se Edling s. 53.

at stykkets styrkegrad er avdempet gjennom hele stykket – bortsett fra t. 9 som har *f*, har stykket enten *p* eller *pp*. I den forbindelse legger man merke til at stykket ikke har styrkegradsangivelse ved stykkets begynnelse, kun ”Rolig og uttrykksfullt”. Det er nærliggende å tenke seg det klanglige inntrykket ved hjelp av milde pastellfarger.

A-delene er bygd opp av relativt korte partier der det tematiske slektskap mellom delene er assosiative: A'-delen består av de første identisk like fem første taktene i A-delen, som består av 9 takter, A''-delens tematiske slektskap og toneartmessige slektskap mellom A- og A'- er også assosiative – det samme gjelder de to avsluttende A'''-taktene; det er ikke mulig å karakterisere A-delene som å ha vært gjenstand for gjennomføringsartet tematisk arbeide. Det samme gjelder C-delene: C-delene er også assosiative uten å kunne oppfattes som gjenstand for gjennomføringsartet tematisk arbeide.⁶⁷³ B-delen består av relativt små fragmentariske melodiske motiv uten fremadrettet bevegelse som gjentas og som legges til hverandre, men uten å kunne oppfattes som gjenstand for gjennomføringsartet tematisk arbeide.⁶⁷⁴ Motivet i overstemmen i h. h. i t. 11 gjentas på forskjellige tonetrinn i t. 13–16, 18, 21–22 med bare lett endret akkordgrunnlag; det er også mulig å oppfatte overstemmen i h. h. i t. 11–12 som en to-takters relativ kort enhet som gjentas og lett endres i t. 16–17 og t. 18–19. C- og C'-delen er på samme måte assosiative deler. Hurum viser altså samme teknikk som Debussy: i B-delen finner man svært korte melodiske motiv som gjentas og blir gjenstand for små variasjoner i stedet for tematisk utvikling; i A-delene og C-delene er de melodiske motivene lengre enn i B-delen, men med samme assosiative forhold.

⁶⁷³ ”Den musikaliska formen byggs hos Debussy upp med relativt korta enheter, ofta upprepade, som läggs till varann. De tematiska samband som finns mellan dessa är associativa och innebär inte något genomföringsartat tematisk arbete.” Edling s. 53.

⁶⁷⁴ ”Melodibildningen kännetecknas ... av korta, icke framåtriktade motiv.” Edling s. 53.

Når det gjelder harmonikken, legger man merke til at Hurum gjennomført anvender dissonansakkorder som konsonansakkorder. A- og A'-delene oppfatter jeg som basert på e eoliske grunnstillingsakkorder med 7-, 9-, 11-, og 13-akkorder. A''-delen sammenlignet med A- og A'-delene er transponert fra en e eolisk toneart til en transponert g eolisk toneart, men med eller mindre bibehold av samme noterte toner, men da med endret fortegn. B-delen består harmonisk av en rekke parallelførte dissonansakkorder, mens C-delene fremhever tritonusintervallet, den forstørrede treklengen samt heltoneskalaen.⁶⁷⁵

Om karakteristiske melodidannelser nevner Edling bueformen og bølgeformen i oppadgående eller nedadgående bevegelse som typisk for fransk melodikk. Melodikken i "I den forheksede have" viser både bue- og bølgeform – ned (t. 1–4), opp (t. 5–7) og ned (t. 7–9).⁶⁷⁶ Den melodiske kontur som fremstår i t. 1–9 (A-delen) må sies å kunne dekke det Edling nevner på s. 74: "Vid sidan av bågformade rörelser är pendlande, gungande melodirörelser av olika slag mycket typiska: dessutom är de senare mycket mer frekventa, nästen allestädes närvarande."⁶⁷⁷

Når det gjelder rytmikken, anvender Hurum tydelig oppmykning av rytmiske konturer. Dette er et fenomen som var typisk for fransk musikk før Debussy, men som drevs "av Debussy mycket längre. Täta taktartsskiftningar skapar en ny, fri rytmik."⁶⁷⁸ I "I den forheksede have" finner man taktskifter i t. 5, 8, 29, 32, 33, 34, 35, 37, 51 og 52 – det er 10 taktskifter i et stykke som består av totalt 55 takter. I tillegg er det tydelig at

⁶⁷⁵ Modaliteten generelt kan "ses som den franska musikens väg bort från dur/mollsystemet och därmed som ett alternativ till den ökande kromatiseringen i den tyska senromantiska. ... Tonaliteten beslöjas med olika medel som heltonsklanger och – melodier och fridiatonik. Ledtonsverkningar ... är hos Debussy helt uteslutna. Jämfört med de föregående seklerna grundlade Debussy en ny frihet i förhållandet till tonaliteten. Kadensbegreppet är visserligen fortfarande relevant för styckenas helhet men styr ofta inte de enskilda ackordföljderna." Edling s. 52.

⁶⁷⁶ Edling understreker følgende på s. 52: "Melodin har altså ofta ett dekorativt drag – däremot finns föga av den samtida tyska melodikens direkte emotionella utflöde."

⁶⁷⁷ *Ibid.*, s. 73.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, s. 53.

Hurum undergraver betoningen av 1. slag i takten, et karakteristisk trekk ved fransk musikk generelt i tillegg til Debussy spesielt.⁶⁷⁹

Med tanke på stykkets tittel er det ett forhold som er svært talende: A'-delen i t. 37–47 fremstår som en ”forhekset” del av A-delen i t. 1–9, og t. 54 og 55 kan ses på en lett ”forhekset” versjon av t. 1.

2. “Prinsessen leker med guldæblerne”

Tempo: Allegro moderato e grazioso. Med følgende undertekst: ”Lykkelig og grasiøst” og ”let og lekende”.

Formen er ukomplisert: A t. 1–25, B t. 26–54, A' t. 53–62, B' t. 63–69 med avsluttende koda t. 70–73.

På samme måte som første stykke har det andre et avdempet uttrykk – kun i en enkel takt finner man et *f* (t. 22) ellers *mf*, *p* eller *pp*. Den lekende prinsessen kommer til uttrykk i A- og A'-delene med tempo ”allegro moderato e grazioso” i styrkegraden *mf*. Det er nærliggende å oppfatte at den melodiske kontur som består av en påfallende bueform og bølgeform i oppadgående og nedadgående bevegelse, kan representere den lekende prinsessen; triol-bevegelsene forsterker dette inntrykket.

Sammenlignet med A-delen i foregående stykke, som jeg oppfatter som en modalt farget del, er A-delen i foreliggende stykke preget av funksjonsharmonikk – man skulle kunne oppfatte det funksjonsharmoniske som en lykkelig og grasiøs ”normalitet.” Jeg oppfatter at A-delen har F-dur som tonika, men med en rekke dissonerende tilleggstoner.⁶⁸⁰ Jeg oppfatter de funksjonsharmoniske forbindelsene – med tillegg av fridiatoniske

⁶⁷⁹ *Ibid.*, s. 76.

⁶⁸⁰ De dissonerende tilleggstoner er benevnt ”fridiatonikk” og beskrevet hos Edling som følger: ”Begreppet ’fridiatonik’ används här som sammanfattning för tonkombinationer ur en diatonisk skalas förråd, vilka går utanför funsktionsharmonikens ramar. Detta stilfenomen spelar en stor roll i ’fransk musikstil’ 1880–1920. Fram til og med Debussy har det formen av tilläggs- eller ersättningstoner med tydlig Klangreizskapande funktion. Den karakteristiska Klangreiz som utmärker fransk fridiatonik förutsätter att sådana tilläggs- eller ersättningstoner inte – eller bara i ringa mån – är motiverade av stämrörelser eller av rörelseenergi överhuvudtaget.”

tilleggstoner (ikke markert i den harmoniske analysen) – som følger i t. 1–7:

| **F**: T | T–S–D⁷ | T | T–Ts/Sm–D |⁵ T–S | S–T–S | Ts/Sm |.

Et markert Klangreiz-skapende innslag finner man i den kromatiske alterasjonen som Hurum gjør i t. 18: siste sekstendel i takten har hevet grunntone og kvint i dominantsekstakkorden foran og etter Ts/Sm-akkordene – en ”lek” med klangen. I t. 22–25 er det mulig å analysere taktene som tonika- og dominantakkorder som følger: | **F**: T | $\text{D}^{13>/9>/5>/-3}$ | T | $\text{D}^{13>/9>/5>/-3}$ | – også dette en ”lek” med akkordforbindelsen T–D. De ufullstendige dominantakkordene klinger som kløsterklanger bestående av forminsket kvint og forminsket kvart.

B-delen består av to deler, b₁-delen i t. 26–38 og b₂-delen i t. 39–52. b₁-delen består i t. 26–29 av oppløste kvintparalleller og i t. 30–33 av parallellakkorder uten terser. Melodikken i understemmen i t. 26–33 består av pentatonikk og den melodiske kontur består av bueformen og bølgeformen i oppadgående eller nedadgående bevegelse som nevnt ovenfor. b₂-delen består av oppløste forstørrede akkorder. Under forutsetning at man anvender fortepedalen i hver takt får man heltonepreg i b₂-delen i tillegg til att giss-tonen og ciss-tonen i annenhver takt fremhever den forminskede klangen i forhold til den første tone i hver av 64-delstonene, henholdsvis d³ og g³. Man kan tenke seg at B-delen symboliserer en lek med gullepler, hva nå dette kan være for et fenomen.

A' og B' har jeg ingen kommentarer til – annet de kommentarer jeg har til A- og B-delene og at A'-delen representerer den lekende prinsessen og B'-delen leken med gulleplene. Bortsett fra første akkord i t. 70 og 72 som er en f-moll grunnstillingsakkords i kvintposisjon er resten av akkordene i kodaen kvartsekstakkorder. Den melodiske kontur består påfallende av bueformen og bølgeformen i oppadgående og nedadgående bevegelse, alle

akkorder i parallellbevegelse. I sin bok "A study of Grieg's harmony" skriver Dag Schjelderup-Ebbe om kvartsekstakkorden og Griegs anvendelse av akkorden: "The impression of indefiniteness which the chord conveys, is very well fitted for the painting in music of the vague, soft and expectant." Med de avsluttende parallelle kvartsekstakkorder får kodaen en dus, myk og forventningsfull pastellfarget avslutning.

3. "De tre Trolld"

Tempo: Allegro moderato. Med følgende undertekst: "Tungt og klumpet" ved t. 1 og "Troidene ler" ved t. 33.

Stykkets innhold beskriver stemningen rundt tre troll som – i lys av den statiske harmonikken – nærmest må oppfattes å bevege seg på stedet marsj. Trollenes latter begynner forsiktig og går gradvis sterkere og sterkere over i voldsom skoggerlatter. Klanglig har stykket mer av ekspresjonisme enn impresjonisme. I stykket kommenterer jeg lite om parallellakkordikk, heller ikke alt om fravær av funksjonstenkning, heller ikke alt om dissonansakkorder som selvstendigjorte konsonansakkorder.

I stykket rendyrker Hurum noen viktige impresjonistiske fenomen: kombinasjonen av klangskikt, pentatone motiv, kromatikk, heltoneklanger og tritonusbindinger – alt for å bevirke den stemning som de tre trollene kan tenkes å skape der de beveger seg "tungt og klumpet" samtidig som deres latter stadig øker i styrke frem til klimaks nås med en rå skoggerlatter flere ganger i stykket.

Stykket kan oppfattes å ha følgende tredelte form: A t. 1–27, B t. 28–58, A' t. 59–83 samt koda i t. 84–88. I A-delene er t. 1–21 og t. 59–79 identiske og viser et fenomen som finnes flere steder i Debussys verker, nemlig kontrasterende klangskikt. Fenomenet finnes i for eksempel i t. 73–84 i "La Cathedrale engloutie", nr. 10 fra bok 1 av Debussys preludier (sml. h. h. og v. h.). Et annet eksempel finnes i t. 1–14 i "Feux d'artifice",

nr. 12 fra bok 2 av preludiene.⁶⁸¹ I t. 1–17 (t. 59–79) finner man et klangskit henholdsvis i v. h. og h. h. Går man gjennom klangskiktet i v. h. i t. 1–17 finner man i de to første taktene den tvetydighet som impresjonistisk akkordbygning ofte gir opphav til: i og med at første akkord er uten ters er det ikke mulig å avgjøre tonekjønnet, og det blir ikke enklere med andre akkord – den kan oppfattes som en c-moll sekstakkord uten grunntone eller en Ess-akkord i grunnstilling uten kvint. Betrakter man de fire første akkordene, er det altså ikke mulig å avgjøre om det handler om C-dur/c-moll-akkorder som veksler med c-moll/Ess-dur-akkorder. Akkordpendlingen i v. h. i t. 1–17 (59–79) er typisk for fransk musikk i denne tiden og et statisk element i fransk musikk.⁶⁸²

Klangskiktet i h. h. viser en tydelig kontrast til v. h. – i t. 3 og de to første slag i t. 4 (61–62) finner man et pentatont motiv – f–ess–c–b–g–f. (Et eksotisk motiv som dette er kanskje ikke det man venter seg som bakgrunn mot en norsk barskog). I lett endret form finner vi motivet fra ass i t. 12 og de to første slag i t. 13 (70–71) – ass–f–ess–d–b–ass transponert fra dess i t. 16–17 (74–75). De to motivene er assosiative og har intet gjennomføringsartet ved seg.

I avsnittet i t. 18–19 følger et kraftfullt uttrykk i *ff* med tritonusbindingen A–Ess. Om man oppfatter A og Ess som tonika-akkorder, så blir forslagsakkordene S-akkorder og dermed plagale T–S kadenser og dermed et modalt innslag. I t. 20 finner man følgende akkorder: A⁷–A–e–Ess⁷–Ess–b; de to e-mol- og b-moll-akkordene blir mollsubdominantakkorder til tonika-akkordene A- og Ess-dur. Klart er at Hurum med de to septimakkordene har tydeliggjort akkordene til konsonansakkorder. Takt 21 er en oktavering ned av takt 20. I t. 22–26

⁶⁸¹ Professor Arvid O. Vollsnes har gjort meg oppmerksom på ”kontrasterende klangskikt” som et meget brukbart forklarende stilistisk fenomen i Debussys verk. Jeg har ikke kunnet finne et lignende fenomen beskrevet i representativ Debussy-litteratur.

⁶⁸² Edling har et eget avsnitt i sin studie om ”akkordiske rörelser” – ”pendling mellan två ackord” – s. 65ff.

følger en ytterligere understreking av septimakkorder som konsonansakkorder og som parallellakkordikk og med tritonusbinding – A⁷–E⁷ i t. 23.

I lys av Hurums kommentar i noteteksten – ”roligt og uttrykksfuldt, lidt hurtigere” – oppfatter jeg t. 28–32 som rene fargeleggingsakkorder. I t. 28 finner man to forminskede akkorder, i t. 29–30 også to forminskede akkorder i tillegg til et melodisk motiv med dissonanstonene f^{is} og d som forholdninger på 1. taktslag i t. 29 og 30 – forholdningene er tydelig tenkt som rene uttrykks-motiv. I t. 31–32 følger forstørrede akkorder med g^{is} som tilleggsdissonans til den forstørrede akkorden a^{is}–d–d^{is}.

I t. 33–59 følger et avsnitt preget av kromatikk, crescendo og et voldsomt kraftfullt uttrykk. I t. 36–37 og 41–42 har Hurum lagt inn to kontrasterende motiv, men med bibehold av kromatikk. Fra t. 43 øker tempoet og styrkegraden stiger til *ff*, mens t. 47–52 gir en voldsom understrekning av tritonusbindingen. B-delen avslutter i t. 53 like kraftfullt som foregående takter, men med de følgende seks taktene i decrescendo ned til *p*. Avsnittet i t. 53–58 består av heltoneakkorder som parallellakkorder, akkorder som må oppfattes som kløsterklanger – første akkord i t. 53 består av D–A⁷–c⁷–g⁷–b⁷–c¹. T. 80–83 er en fortsettelse og variant av foregående takter, t. 76–79. Kodaen i t. 84–87 er hentet fra B-delen.

4. “Det sner og det sner”

Et stykke som inntar en særstilling blant de syv stykkene i op. 16, er “Det sner og det sner”, nr. 4 i op. 16: noe av det første som slår en, er dynamikken – *ppp* gjennom hele stykket. Bortsett fra et enslig decrescendotegn i de to siste taktene – et decrescendo fra *ppp* – leter man forgjeves etter den minste antydning til angivelse av dynamisk uttrykk, i stedet minner Hurum tre ganger om ”sempre *ppp*.” I tillegg synes ikke

notebildet å gi inntrykk av å stå i forhold til tittelen – den eneste hentydning til en konkret musikalsk fremstilling av den rent umiddelbare betydning av tittelen, finner man i t. 28–33 der en rekke parallelførte nedadgående kvartsekstakkorder i g frygisk over tre oktaver kan illustrere snøfall. I stedet synes stykket mer å uttrykke eller symbolisere den stemning som et snøvær uten antydning av det minste vindpust gir.

Det som i tillegg gjør at stykket inntar en særstilling, er at man ikke finner noe annet verk der Hurum benytter så mange impresjonistiske stilelementer som her. I gjennomgangen av de stilelementer han bruker, er det imidlertid umulig å fremheve ett eller et par som i særlig grad bevirker stykkets grunnstemning. Det er integrasjonen av stilelementene sammen med det ekstremt avdempede uttrykket som på en forfinet måte realiserer stykkets tittel – den ”letthet” og ”ubevegelighet”, eller om man vil, den ”tyngde” og ”bevegelighet” snøfnugg har i vindstille vær.

Tredelt form er den vanligste i Hurums klaverstykker. Jeg oppfatter imidlertid stykket som todelt, A t. 1–21 og B t. 22–45. Hurum har tatt inntrykk av Debussys måte å knytte deler til hverandre ved hjelp av assosiasjon. Han har delt stykket i to deler ved ganske enkelt å slutte akkordpendlingen i t. 21 i A-delen og begynne B-delen med ny akkordpendling i t. 22. Ved enkelt å la akkordpendlingen falle til ro i t. 21, får man inntrykk av at første del avsluttes. Begynnelsen av andre del knytter an til første del ved å ta opp igjen akkordpendlingen. B-delen i t. 22–45 assosieres på denne måten med A-delen i t. 1–21. Selv om t. 46–51 mer eller mindre er en gjentakelse av innledningstaktene, fungerer taktene som en avslutning mer enn som en selvstendig del på linje med de to andre deler.

Allerede i første takt møter man den tvetydighet som impresjonistisk akkordbygning gir opphav til. I lys av fortegnene skulle tonearten kunne være Ess-dur eller c-moll, men akkordikken i åpningen er ingen hjelp til å avgjøre hvilken av de to. Går man til avslutningstaktene, kan man få

inntrykk av at tonen c er en sentraltone, men stykket slutter uten at tonika på noen måte er avklart. Legger man på bakgrunn av sluttens fremhevelse av tonen c, er det nærliggende å legge en c-molltonalitet til grunn. Derved skulle man kunne oppfatte første akkord i t. 1 som en S-akkord – f-moll noneakkord med stor septim; den andre akkorden skulle kunne forstås som en (S)S-akkord – B-dur tersdesim-akkord med utelatt none og desim samt i 1. omvendning (en annen måte å forstå andre akkord på er å se den som en ⁰D-akkord – g-moll noneakkord med liten none). Ingen av disse teoretiske mulighetene er imidlertid hørbare.

Det man umiddelbart hører i t. 1–2, er akkordpendling mellom akkorder i tersavstand. I denne pendlingen har imidlertid Hurum – om man ser isolert på h. h. – i de to første taktene lagt inn en kontrast – akkordpendling mellom septimakkorder i sekundavstand. Den første akkorden er en forstørret akkord (kvinten er hevet) med stor septim, den andre må, slik den ligger, oppfattes som en mollakkord med liten septim. Isolert sett blir resultatet akkordvekslinger mellom akkorder med ”skarpe” og ”milde” dissonanser. Bildet forstyrres imidlertid av at ass på 2. slag i v. h. blir liten none i g-moll-akkorden i h. h. Forøvrig består akkordikken i v. h. av en stor septimakkord uten ters som veksler med et tritonusintervall der en av tonene er doblet.

A-delen i t. 1–21 kan oppfattes som å bestå av to klangskikt (om klangskikt se også foregående stykke). I v. h. består skiktet i t. 1–8 mellom akkordpendlig mellom septimakkorder og forminskede kvinter. I h. h. er klangskiktet mer variert. Det består av akkordpendling mellom septimakkorder i tredje omvendning (t. 1–2 og 5). I tillegg finner man et kort melodisk motiv i t. 3–4 som består av et oktavsprang, c^2-c^1 , som fremhever stykkets sentraltone. Karakteristisk undergraver Hurum betoningen av 1. taktslag.⁶⁸³ I t. 6 fortsetter akkordpendlingen i v. h., mens

⁶⁸³ Edling betoner på s. 76 at ”starka taktdelar, särskilt ettor, undergrävs.”

Hurum i h. h. parallellfører septimakkordene i stigende sekundtrinn. Det melodiske motivet i t. 3–5 varieres i t. 7–8. Som man ser, består variasjonen i at det nedadgående oktavspranget i t. 3–5 utvides til et nonesprang i t. 7; den ene tonen er i tillegg blitt et intervall i form av store terser, og oktavspranget opp er beholdt i overstemmen, mens understemmen er utvidet til et desimsprang. Igjen er betoningen av 1. slag svekket.

De to klangskiktene fortsetter i t. 9–12 og i overstemmen i h. h. finner man et melodisk motiv på toppen av parallelle kvintklanger mot kvartakkorder i v. h. – bortsett fra på 1. slag i t. 11 og 12. I h. h. dominerer tomme parallelle kvinter med et pentatont motiv (et eneste halvtonetrinn finnes i overstemmen på overgangen mellom t. 9–10). I t. 9–12 kontrasterer de to klangskiktene med t. 1–8 ved å være mere sammenvevde med hverandre. I t. 13–17 knyttes de to klangskiktene med hverandre med det resultatet at t. 13–17 blir det eneste avsnittet i hele stykket som kan oppfattes som et tydelig funksjonelt avsnitt. I t. 18–21 opphører adskillelsen av klangskiktene ved å overgå i et heltoneavsnitt. Selv om det teoretisk foreligger en kvintforbindelse mellom siste akkord i t. 17 og første akkord i t. 18 ($F^7-B^{7/6>}$), er det mer nærliggende å oppfatte at septimakkorden i t. 17 ”videreføres” til heltoneklanger i t. 18 – tonematerialet i takten som helhet utgjøres av heltoneskalaen ass, b, c, d, e, gess.

Partiet i t. 22–27 assosieres til t. 9–12 ved bruken av tomme klanger i h. h. og i all hovedsak kvartakkorder i v. h. Det melodiske motivet i overstemmen i t. 24 og 26 kan dessuten betraktes som en assosiasjonsvariant av motivet i overstemmen i t. 9–10. Samtidig er t. 26 en assosiert variant – ikke tematisk utvikling – av t. 24. I t. 28–33 finner man de ovennevnte nedadgående kvartsekstakkordene i g frygisk; i t. 34–45 tjener et oktavintervall g^2-g^3 som orgelpunkt mot underliggende

parallellførte store terser (t. 36–39) og forstørrede klanger (t. 40–45). Avslutningen i t. 46–51 er en meget lett endret versjon av de innledende første fem taktene, og stykket slutter med en ufullstendig (S)S⁹-akkord (i forhold til tonika c-moll) som konsonans.

5. “Tusselag”

Stykket viser både impresjonistisk og ekspresjonistisk uttrykk. Tittelen ”Tusselag” betyr ”en samling småtroll”. I folketroen var tussene kortvokste underjordiske vesen som levde i nærheten av menneskene. Stykket har karakter av allegro, om enn med et visst moderat innslag.

For å fremstille en samling av de kortvokste tussene og den stemning de skaper, anvender Hurum flere musikalske elementer – fremfor alt sekundintervallet (se h. h. i t. 1). Å la et intervall fremstå sentralt i et stykke, er ikke fremmed blant Debussys verker. Man kan tenke på anvendelsen av sekundintervallet i ”Pour remercier la pluie au matin” i nr. 6 fra ”Six epigraphes antiques” og ”Jimbo’s Lullaby” i nr. 2 i ”Children’s corner” eller den tydelig anvendelsen av store terser i ”Voiles” i nr. 2 i ”Préludes”, bok I.

Stykkets form kan angis som A t. 1–27, B t. 28–46 og A’ t. 47–56. Sekundintervallet må oppfattes som å representere et kortvokst vesen, et lite troll. I v. h. i t. 1–2 finner man et melodisk motiv (motiv 1) som utgjøres av en forminsket ters – d–fess. Innbefattet den første noten (d) i forslaget handler det om en liten ters. Man kan oppfatte sekstendelen i siste slag i h. h. i t. 1 og de tre første taktslagene i h. h. i t. 2 som et kort motiv (motiv 2) samt sekstendelstriolen på siste slag i h. h. og både h. og v. h i t. 3 som et melodisk motiv (motiv 3). Disse tre melodiske motivene må oppfattes som ”korte, icke framåtriktade motiv.”⁶⁸⁴ Det kan være viktig å

⁶⁸⁴ *Ibid.*, s. 53.

understreke at ”den musikalske formen byggs hos Debussy opp med relativt korte enheter, ofta opprepade, som lägga till varann. De tematiske samband som finns mellom dessa är associativa og innebær inte något genomsføringsartat tematisk arbeid.”⁶⁸⁵

Motiv 1–3 mangler alle tre tematisk fremdrift – det eneste måtte være B-septimtreklengen som oppstår i motiv 3. Bortsett fra triolbevegelsen i motiv 3, preges alle tre motivene av kromatikk. I t. 7–10 finner man en kromatisk parallelført sekundrekke over en desim kombinert med motiv 1.

Fra t. 11–16 følger et avsnitt som blir en kontrast til de foregående taktene. Det handler om et avsnitt som preges av pentaton melodikk. Fra t. 16–19 følger motiv 1 i v. h. hvoretter t. 20–27 viser innslag fra stykke nr. 1, ”I den forheksede have”, og nr. 3, ”De tre trolde”: t. 20 og t. 22 kan oppfattes som assosiert motiv til t. 31 i stykke nr. 1, mens t. 23 og 25 er hentet fra åpningen av stykke nr. 3. Taktene 26–27 er hentet fra B-delen i nr. 3.

De kortvokste underjordiske vesnene er tydelig også urolige vesener tatt i betraktning av de gjentatte vekslingene av taktartene. I løpet av A-delens 27 takter finner man 12 taktskifter. Tette taktartsforandringer er typisk for Debussy. ”Den ’uppmjukning’ av rytmiske konturer som skett hos t. ex. Gounod og Massenet ... drivs av Debussy mycket längre. Täta taktartsskiftninger skapar en ny, fri rytmik.”⁶⁸⁶

Frem til t. 24 i A-delen er det musikalske uttrykket avdempet – de styrkegradene som angis er *mf*, *p* og *pp*. I t. 24 intrer subito *f agitato* samt *ff* i t. 25 – det er som om ”De tre trolde” ankommer scenen. B-delen har tempo ”Allegro agitato” med følgende undertekst: ”brummende og mumlende.” Styrkegraden begynner i t. 28 med *p* med ”cresc. poco a poco” fra t. 32 med ”ophidselsen stiger” i t. 34 med *f* etterfulgt av *cresc.* i t. 37. I t. 38 står ”de slaas.” Det er ikke uten videre klart hvem som slåss fra t. 38, men

⁶⁸⁵ *Loc. cit.*

⁶⁸⁶ *Loc. cit.*

ettersom motiv fra ”De tre told” finnes ved slutten av A-delen, er det grunn til å anta at ”De tre trolld”, som jeg antar kan oppfattes som store troll, slåss med tussene, de kortvokste underjordiske vesener.

Det er tydelig at sekundintervallet er sentral også i B-delen. Det er helt klart i t. 28–31, men også i avsnittet t. 32–37 er sekundintervallet klanglig medvirkende om enn i omvendinger – underforstått at man anvender fortepedalen i hver sekstendelsfigur: i t. 32 finner man tonene A og H i klangen på 1. og 3. slag, og G og f i klangen på 2. og 4. slag, i t. 33 finner man tonene A og H i klangen på 1. og 3. slag og Diss og ciss, i t. 34 finner man tonene c og d på 1. og 3. slag og tonene Aiss og giss, i t. 35 finner man tonene c og d på 1. og 3. slag og tonene Fiss og giss/e i klangen på 2. og 4. slag, i t. 36 finner man tonene f og g på 1. og 3. slag og H og ciss^{1/a} på 2. og 4. slag og i t. 37 finner man tonene aiss og c¹ på 1. og 3. slag og tonene e og f^{1/d} på 2. og 4. slag – sekundintervallet eller dets omvendning septim eller i form av noneintervall finnes i alle taktene i t. 28–37. Det er en viktig ingrediens i det klanglige uttrykk som finnes i disse taktene og som skaper det ”brummende og mumlende” uttrykk.

I B-delens siste takter – ”De slaas” – legger man merke til t. 38–41 i *ff* og *fff* med oktavene i sekund-bevegelsen på 1. og 3. slag i v. h. med forstørrede akkorder i t. 38 og sekundakkorder i t. 40–41, heltone-oktaver i t. 42–45 og forstørrede akkorder og dissonansakkorder samt motiv 1 i t. 43–44.

A'-delen – ”Moderato” med underteksten ”rolig og resignert” – inneholder motiv 1 og motiv 3 i assosiert versjon. Man legger merke til at B-delens ”brummende og mumlende” opphisselse, slåsskampen og den rolig og resignerte avslutningen i A'-delen har medført ensartet rytme i 4/4 takt.

6. "Nordlysdøtrene"

Tempo: Allegro molto. Med følgende undertekst: "hurtig og flimrende" ved t. 1, ved t. 32 "hurtig og bølgende", ved t. 37 "glitrende", ved t. 43 "mørkt og rolig" og ved t. 75 "rolig".

Nordlys "fødes" på solen. Ladde partikler slynges ut fra overflaten på solen etter kraftige solstormer. Noen av disse partiklene kommer mot jorda og når de når frem, ledes de langs det beskyttende magnetfeltet mot den magnetiske Nord- og Sørpolen. I en ringformet sirkel rundt de magnetiske polene treffer partiklene de øverste lagene av atmosfæren. Nordlyset kommer i et utall av fasonger; som blafrende gardiner, som bevegelige buer og bånd, som rullende røyk. Fargen er som regel elektrisk overjordisk grønn. En akvarell av Gerhard Munthe (1849–1929) med tittelen "Friere" med en tilleggstittel "Nordlysdøtrene" fra 1892 kan ha vært Hurums inspirasjon til klaverstykket med tittelen "Nordlysdøtrene".

Stykket kan deles i følgende deler: A t. 1–31, B t. 32–42, C t. 43–51, A' t. 52–70, B' t. 71–74 og D t. 75–84. A-delen inneholder sekstendelsfigurer bestående av veksling mellom kvartsekstakkorder og tomme kvinter som til sammen utgjør noneakkorder – alt i *pp*. Frem til t. 21–22 ligger klaverklangen i øvre halvpart av klaveret og skaper en eterisk litt kald klang. I t. 22–31 beveger klaverklangen seg nedover i registret med tritonusbindinger. Det er nærliggende å tenke seg at A-delene kan symbolisere verdensrommet, mens B-delene symboliserer nordlyset – "hurtig og bølgende" – og dermed "nordlysdøtrene." B-delene inneholder i t. 32–34 og 71–73 samlet sett oppløste kløsterklanger, det samme gjør også t. 37–41, men med innslag av tritonusbindinger. Klanglig og klaverteknisk blir B-delene en tydelig kontrast til A-delene. Det er fristende å oppfatte den pentatone skalaen som ligger til grunn for t. 35–36 som uttrykk for at "nordlysdøtrene" består av fem individer.

C-delen i *mf*-styrkegrad og i den nedre delen av klaverets register, skaper en meget mørk atmosfære – et symbol på verdensrommet. Delen kan deles i to – t. 43–45 og t. 46–51 – i tersavstand. Den skala som ligger til grunn for delen består av det nedre tetrakkord av lydsk d–e–fiss–giss og det øvre tetrakkord av dorisk a–h–c–d.

De avsluttende taktene, t. 79–84, består som meloditoner fra det øvre tetrakkord av den melodiske mollskala. Hver akkord veksler mellom grunnstillingsakkorder i oktavposisjon og kvartsekstakkorder i oktavposisjon. Siste akkord i stykket er en kvartsekstakkord *pp* og *decrescendo* med underteksten ”langt borte”, som for å understreke uendeligheten. Anders Edling har ingen spesiell kommentar til kvartsekstakkorder hos Debussy, men Dag Schjelderup-Ebbe skriver om kvartsekstakkorden hos Grieg: ”The impression of indefiniteness which the chord conveys, is very well fitted for the painting in music of the vague, soft and expectant.”⁶⁸⁷

Verk 23 GOTISKE BILLEDER. POEMER FOR PIANO – Klaver (Op. 17)

1. “Munkekor i Jonsklosteret”
2. “St. Thomas’ Klokker”
3. “Gargoyle”
4. “Dunkelt lys gjennom rosevindu”
5. “Luftlet ornamentik mot aftenhimmel”
6. “Mysterium”

Hovedkilde: C.

⁶⁸⁷ Schjelderup-Ebbe, Dag: *A study of Grieg's Harmony. With special reference to his contribution to musical impressionism.* Oslo 1953, p. 59.

Innspilling: The Hurum collection vol. II CD 2 nr. 18–23.

Som nevnt i foregående verk er *Eventyrland* verk 22 op. 16 et verk først og fremst preget av stemninger vekket av harmonikk og klangfarger ved hjelp av de stilistiske stilelementer jeg har nevnt med henvisning til Anders Edlings studie.⁶⁸⁸ Dette gjelder også for verk 23. Men i tillegg viser verk 23 en tendens til en større grad av konkretisering sett i lys av titlene – med tittelen “Mysterium” (nr. 6) som det eneste unntaket. Som verk 22 er heller ikke verk 23 et syklisk verk. ”Billeder” og ”poemer” er gotisk knyttet til hverandre ved sine titler, men uten å representere en syklisk musikalsk sammenheng.

Med verk 23 fortsetter Hurums interesse for det norrøne, i dette tilfellet spesielt for gotikken. Den gotiske stilen oppstod i Frankrike rundt 1100 og var representert over store deler av 1500-tallet først og fremst innenfor arkitekturen. Kunsten innenfor gotikken på 1500-tallet ble fremfor alt mer realistisk og naturalistisk enn tidligere. Den gotiske katedralen krydde av statuer av apostler og helgener, relieff med motiv fra bibelhistorien, groteske drager, demoner – alt i en naturalistisk versjon så langt kunstneren så det.

Gjennomgangen av verk 23 er ikke tenkt å være like detaljert som verk 22.

1. “Munkekor i Jonsklosteret”⁶⁸⁹

⁶⁸⁸ Samt også, som nevnt, Kölsch, Hans Friedrich: *Der Impressionismus bei Debussy*, Düsseldorf 1937. Se avsnittet 2) 1911–1917: Hurum, impresjonismen og Debussys musikk i kapitlet ”Drøfting, sammendrag og konklusjon.”

⁶⁸⁹ ”St.Hans- eller Jons-klostret i Bergen er nevnt i Lange, C. A.: *De norske klostres historie i middelalderen. Bearbeidet især efter utrykte kilder af Christian C. A. Lange*. Christiania 1847, s. 307. Ifølge kilden ble Jonsklostret delvis brent 19. desember 1561.

Stykkets form kan angis som følger: introduksjon t. 1–10, A t. 11–26, B t. 27–43, A' t. 44–50 og koda t. 51–60. Introduksjonen og kodaen illuderer klokkeringing: t. 1–4 illuderer store, tunge klokker, t. 5–10 små klokker. Motsvarende illuderer store, tunge klokker i kodaen t. 51–54 og små klokker i t. 55–60. Kontrasten mellom store og små klokker har noe realistisk ved seg. A-delene går i eolisk kirketoneart mens B-delen går i mixolydisk toneart i t. 27–36. Det er en vakker og realistisk kontrast mellom A-delene som kan oppfattes å illudere mannskor (munkekor), i motsetningen til B-delen som illuderer guttekor.

2. “St. Thomas’ Klokker”

Det er ikke kjent hva Hurum sikter til med tittelen, men ”St. Thomasklokkene på Filefjell” er en meget kjent slått som spelemenn gjennom generasjoner har formet på forskjellig vis. Derfor finnes slåtten i en rekke varianter. Den opprinnelig St. Thomaskirken var en stavkirke på Filefjell bygd kring 1200 vigslet til erkebiskopen av Canterbury, Thomas Becket. Under svartedauden på midten av 1300-talet gikk kirken etter alt å dømme ut av bruk, men ble på nytt tatt i bruk på 1600-talet. I 1808 ble kirken revet.

”I Kyrkje-Taarnet henger to skøne Klokker, hvis liige af Klang eg ikkje nogensteds haver hørt, ikke ere de meget store (ti Kirken er i sig self ikke stor), men høres dog langt borte og det med en sær angenem lyd.”

L. Lund i brev til Kirkestyret i 1847.

Stykkets form kan angis som følger: A t. 1–37, B t. 38–57, A' t. 58–77, B' t. 78–87, A'' t. 88–105 i h. h./B'' t. 88–105 i v. h. og B'' t. 106–118.

For å illudere klokkeringingen anvender Hurum i A- og A'-delene parallelle kvarter, kvinter, forminskede kvinter, store og små septimakkorder. Motivet i overstemmen i t. 1 spiller en hovedrolle i A''-

delen. B-delen i t. 38–57 viser en enkel melodi som ikke synes å ha annen funksjon enn å være en forberedelse til det store fortissimo-uttrykket i B'delen i t. 78–87 der melodien fra t. 38–57 ligger i akkorder i v. h. med motivet fra t. 1 liggende i overstemmen. I t. 88–95 (A'') finner man motivet i t. 1 i h. h. og en assosiert variant av B-delen i t. 38–57 i v. h. Bortsett B-delens t. 38–57 illuderer stykket igjennom klokkeringing. Man legger merke til at bortsett fra t. 100–105 som har 8/8-rytmikk, har stykket gjennomgående 5/8-rytmikk, hvilket kan illudere den ofte ”urytmiske” lyd man kan finne i lyden av klokkeringing.

3. “Gargoyle”

Tittelen henspiller på de figurer som finnes på middelalderbygninger, ofte kirkebygninger, bygd i den gotiske stilen, stygge, groteske steinfigurer som representerer ondskap for å skremme folk inn i kirken. Figurene kan i prinsipp ha hvilken form som helst, men som regel ser de ut som dyr, demoner eller andre fantasivesener. Navnet ”gargoyle” kommer fra det franske ordet ”gargouille” som betyr ”gurgle”. Figurene ble ofte anvendt som springvannkilde i en eller sammenheng. Noen av verdens mest kjente ”gargoyles” finns i Notre Dame i Paris.

Hurum har forsøkt å karakterisere de groteske figurene ved hjelp av parallelle store sekunder, septimakkorder uten ters i andre om vending, noen få store og forminske terser i tillegg til oppløste dissonansakkorder. Stykkets form kan angis som følger: A t. 1–5, B t. 6–13, A' t. 14–15, C t. 16–23, B' t. 24–25 og A'' t. 26–33. Stykker er avdempet i uttrykket hvilket gir stykket sjarme.

4. “Dunkelt lys gjennom rosevindu”

Et rosevindu i gotisk kirkearkitektur er en stor, rund lysåpning utfylt med glass i masverk og innsatt i frontveggenes gavlparti. Vinduene viste

fremstillinger av skapelsen, dommedag, Kristus, Jomfru Maria, helgener og mirakler. De fylte kirkerommet med lys som spredte glassets røde, blå, gule og grønne nyanser over steinvegger og gulv. Glassmalerkunsten nådde sitt høydepunkt på 11- og 1200-tallet og senere, ikke minst i Frankrike, England og Tyskland.

Stykket preges av parallellakkordikk og av treklanger med flere tilleggstoner som femklanger og mangeklanger. Anfinn Øien skriver blant annet at harmonikken med fem-, seks- og sjuklangene medførte at klangen ble ikke-funksjonell. ”Den blir med andre ord en naturlig del av vokabularet i ikke-funksjonell musikk, som impresjonistiske verk kan være eksempler på.”⁶⁹⁰ Parallellakkordikken og harmonikken i Hurums stykke beskriver stykkets tittel – “Dunkelt lys gjennom rosevindu” – på en ”enkel og lettfattelig” måte. Ettersom det er svært få funksjonelle forbindelser i stykket, anvender jeg romertall ved gjennomgangen av harmonikken. Jeg gjennomgår harmonikken kun de 11 første taktene for å vise hvor komplisert harmonikken er – samtidig som stykket eksemplifiserer stykkets tittel. Fra og med t. 6 har jeg utelatt flere av markeringene av utelatte akkordtoner. Stykket begynner etter mitt skjønn i C dorisk:

I⁹– VII¹³–VI¹³–VI–IV^{13/5}–III⁵ | II¹³–VII³–I^{13/5} | V⁹–V⁷– I^{13/5} | V⁹– I^{13/5}–

VI³ |⁵ VII¹³</8</3<–IV– I^{13/5}–VI³ | VI⁸>/3/5/9/13–VII¹³>/-3/-5–I¹³>/5>– II¹³>/5> |

IVII¹³–VII¹³–IV¹³>/11>/9/7–V¹³>/9/5>–IV¹³>/11>/9/7 | IV⁹>/7>–VI¹³<–VI⁸>/5> | I^{9/7}>–

VII¹³–I^{9/7}> |¹⁰ IV⁹>/7>–VI¹³<–VI⁹>8>/5> | I^{13/3}>–VII^{13/11}>–I^{13/3}>–VII^{13/11}>|

⁶⁹⁰ Øien, Anfinn: *Harmonilære. Funksjonell harmonikk i homofon sats*. Oslo 1975, s. 155.

5. "Luftlet ornamentik mot aftenhimmel"

Stykkets form kan angis som A t. 1–53 og B t. 54–66. Melodien i A-delen angis "poco marcato" og har innslag av pentatonikk, forminskede og forstørrede intervaller. Melodikken må karakteriseres som "umelodisk" – det er ikke mulig å periodisere melodikken på noen måte.

Satsbildet i A-delen kan oppfattes som brutte akkorder i h. h. for seg og v. h. for seg. I t. 1–2 viser h. h. brutte dissonansakkorder, i t. 3–4 tomme kvinter, i t. 5–6 brutte dissonansakkorder og i t. 7–10 brutte kvartsekstakkorder – med ett unntak: i begynnelsen av t. 8 som har en brutt forminsket akkord. I v. h. finner man i t. 1–6 brutte ess-moll akkorder, i t. 7–10 finner man brutte Ass-dur-, b-moll- Ess-moll- og Dess-dur-akkorder – med to unntak: man finner forminskede akkorder i t. 9 og 10. I t. 11–36 viser de brutte akkordene grunnstillingsakkorder (treklanger) som f. eks. i t. 11: f1–a1–c2, g1–e1–c1, Ess1–g1–b1 og e1–c1–a. Det finns kun ett unntak: i t. 19 finner man en brutt B-dur kvartsekstakkord d2–b1–f1. Taktene 37–53 er en assosiert variant av t. 1–10. (Det er mulig å angi formen i A-delen slik: A1 t. 1–10. A2 t. 11–36 og A1' t. 37–53).

B-delen består av en rekke parallelle akkorder preget av modalitet: b–Ass–f–Gess–f–ess–f–ess–b–Ass⁶–ess–f–b–Ass–Gess–f–ess–f–Dess–C–Cess–b–Dess–C–Cess–b–C–b. Alle akkorder ligger som grunnakkorder i h. h. og kvartsekstakkorder i v. h. I tillegg finner man oktaven kontra-b og subkontra-b samt oktaven B og subkontra-b og oktaven F og f også i v. h. i t. 54–66. De avsluttende akkordene i t. 64–67 viser en lydsk kadens: ⁶³ **b:** T | (D)D–(D)D⁷ | T | T |.

Styrkegraden veksler mellom *mp*, *mf*, *p* og *pp* i stykket og klanglig sett motsvarer det klanglige stykkets tittel – "Dunkelt lys gjennom rosevindu".

6. "Mysterium"

Mens de fem første titlene i verk 23 alle beskriver konkrete fenomener, blir tittelen "Mysterium" litt uforklarlig – i all hovedsak fordi tittelen ikke beskriver noe konkret. Gjennomgangen av stykket vil derfor i hovedsak bestå av en beskrivende gjennomgang.

Jeg har gitt stykket følgende form: A t. 1–50, B t. 51–69, A' t. 70–76 og koda t. 77–82. I t. 1–32 finner man to klangskikt der h. h. viser oktaver, en kvint ass–ess i t. 4 i tillegg til akkorder i rolige bevegelser, men uten noen form for tonalt feste. I v. h. finner man et oktav-ostinat i hver takt (d-c-d-c-ess) i t. 1–14 transponert en tone ned i t. 15–18. I t. 19–25 endres den ostinate figuren til fire trinnvis nedadgående oktaver etterfulgt av en stigende forminsket kvint – oktavfigurene stiger gradvis to og to takter. Deretter vender ostinatfigurene fra t. 1 på nytt i t. 27–32 om enn transponert. I t. 33–34 finner man trinnvis nedadgående oktaver som i t. 33 til og med de tre første åttendels-oktavene i t. 34 utgjør en nedadgående frygisk skala samtidig som siste åttedels oktav i t. 33 og de nedadgående oktavene i t. 34 utgjør en ren mollskala. I h. h. finner man parallelle akkorder i t. 33–34 – H-ciss–diss (form.)–E–fiss. I t. 34 finner man et stort crescendo og et stort ritardando før t. 35 frem til de tre første taktslagene i t. 38 viser parallelle kvinter i doblinger i h.h. og v.h. På siste taktslag i t. 38 finner man en aiss-oktav subito *p* etterfulgt av en A-dur-akkord subito *pp* i 7/4-takt som har en stigende lydskala i doble oktaver – a–h–ciss–diss–e–fiss–giss – med en overgang til giss på første taktslag med en stigende heltoneskala – giss–aiss–c–d–e–fiss–giss–aiss–c–d–e–fiss til giss på første slag i t. 41. I t. 41–42 følger septimakkordforbindelse med forstørret kvart/forminsket kvint: Giss⁷–D⁷–Ess⁷–A⁷–B⁷–E⁷–B⁷– E⁷–B⁷. I t. 43 finner man parallellførte noneakkorder i tersavstand med flere etterfølgende dissonansakkorder som slutter med en forminsket akkord i t. 50.

Det er intet som kaster lys over stykkets tittel i A-delen.

I lys av de tre b-fortegnene i B-delen t. 51–69 oppfatter jeg Ess-dur som tonika i de seks første taktene.

[⁵¹ Ess: D⁷-D^{6>} | ⁰S⁶-D^{6>} | D⁷ | D-D^{6>} |⁵⁵ ⁰S⁶-T^{-3/6}-⁰T^{6/-5} | D | D-⁰S^{6/-5/4}-D |

⁰S^{6/-5/4}-D | ⁰S^{6/-5/4} |.

I t. 60–62 finner man ren parallellakkordikk med grunnstillingsakkorder i oktavposisjon, mens man finner tritonusakkordforbindelser i t. 63–69. A'-delen i t. 70–76 består av en gjentakelse av t. 3–8, mens kodaen i t. 77–82 bygger på A'-delen.

Som for A-delen gjelder at heller ikke B-delen, A'-delen eller kodaen kaster egentlig noe lys over tittelen – den blir et mysterium.

Verk 24 NORRØN SUITE – a) for klaver, b) for orkester

(Op. 18)

Hovedkilde: C (for klaver), F (for orkester).

Innspilling: The Hurum collection vol. II CD 2 nr. 7–13.

Suiten består av sju mindre klaverstykker bygget over ”Kjersti og Bergjekongen.” Teksten er en folkevise fra Telemark. Den blir klassifisert som middelalderballade i undergruppen naturmytisk ballade fordi den forteller om møte med et overnaturlig vesen. Visen forteller om Liti Kjersti (navnet kan variere) som har barn med Bergekongen. Da moren hennes oppdager det, kommer Bergekongen for å hente henne. Der får hun en glemselsdrikk (villarkorn) som gjør at hun glemmer menneskeverdenen.

I ”Norrøn Suite” søker Hurum seg mot den norske folkemusikken. Samtidig viser en del av harmonikken at han også har vært innom impresjonismen.

I Moderato e espressivo. Rolig og uttryksfuldt.

Liti Kjersti ho var seg så lite eit viv

Bronfoleu löyper lett;

Ho kunna'kje råde sit unge liv.

Hu, det regner og det blæs;

Fer noran undne fjöllo

Der leikar dei nordmenn!

Formen i det første stykke viser visetypen (liedtypen) og består av 12 takter. Melodien har innsnitt i t. 4 og t. 8. Visetypen viser ofte ”spørsmål” og ”svar”, men i t. 4 er det som om man får ”et svar” (${}^0D-T$) i t. 4 etterfulgt av ”et spørsmål” i t. 8 (${}^0Ds/Tm-S$) med et nytt svar i t. 12 (${}^0D-{}^0D^7-T$).

Melodien viser en enkel folkevisetype. Bortsett fra at melodien i t. 8 slutter ganske overraskende på subdominanten, er første og andre del av melodien (t. 1–4 og t. 4–8) ganske like i utformingen. I t. 9–12 viser melodien større forskjeller. Formen kan derfor angis slik: AA'B. Harmonisk viser stykket at Hurum krydrer satsen med dissonansakkorder i tillegg til modale forbindelser, ikke minst moll-vekseldominanten og moll-dominanten:

lfiss: $T-Ds/Tm-Dm-{}^{[forh.]}T | S-S^7-S-D^{6/4}-S^6 | T-S-T-({}^0D)D-Dm-T | {}^0D-T$

${}^{15} Ts/Sm-Ds/Tm-S-Ds/Tm-({}^0D)D-T | T^{6>}/Ts^7/Sm^7-T-S^6-T^{(9-1)}-S^6 |$

${}^0D^{6>}/Ds^7/Tm^7-S-{}^0D/Tm- T^{6>}/Ts^7Sm^7-Dm-T-Dm | {}^0Ds/Tm-S |$

$| Dm^{11/3}-S^{13}-D^{9/7}-D^7 | {}^{10} T^{6>}/Ts^7/Sm^7 -T^{6/4}-S^{13}-T-S | T-S-({}^0D)D-Dm-T |$

${}^0D-{}^0D^7-T$. Spesielt t. 3–4 og t. 11–12 viser tydelig modale innslag.

II Allegro. Friskt og rytmisk

*Å Bergjekongen ha' seg ein gangare spak,
han sette liti Kjersti upp på hans bak.
Bergjekongen rei bergje tri gongur ikring,
Og bergje det opnast, så dei kom derin.*

Det andre stykket er tilsynelatende en flatfeleslått. Stykket er bygd opp med til sammen fem perioder (vek) der det to siste er en gjentakelse av de to første. Samtidig har stykket hardingsfeleslåttens totaktsfraser.

Hardingfeleslåttene har ofte skarpe dissonanser: sekunder, septimer og noner. I dette stykket finner man i det store og hele bare sekunder og septimer. Formen er som følger: 1. periode (vek) t. 1–8, 2. periode t. 9–16, 3. periode t. 17–24, 4. periode t. 25–32 og siste periode t. 33–40. Formen kan også angis slik: A t. 1–16, B t. 17–24 og A t. 25–40.

III Moderato e espressivo.

*Dei sette liti Kjersti på sylvarstol,
dei gav hennar drikke av sylvarskål.
Den fyrste drykkjen, som liti Kjersti drakk,
dei kristne låndo ho endå gat.*

*Hori er du fødd og hori er du bori?
Og hori er dine jomfruklæer skori?*

Stykket er en rolig gangar og formen er enkel: A t. 1–8, B t. 8–16 og A t. 17–24.

Harmonikken er som følger og viser en sats med krydret dissonanser og forholdninger. I t. 7 og 23 gir forbindelsen Dm–T parallellakkordikk:

| d: T⁻⁰D | T⁻⁰D | D–T | D⁹–T¹³–D |⁵ [forh.] T–[forh.]T¹³– T¹³| [forh.] T⁷–

Ts/Sm | T–Dm–T | D⁻³–T | S^{6>}–T |¹⁰ Dm⁷–Ts/Sm | S–Dm–Ts/Sm–Dm–S⁷ |

S⁷ | S^{6>}–T | ⁰Dm⁷–Ts^{7<}/Sm^{7<} |¹⁵ ⁰D¹¹ | T–D⁻³ | T⁻⁰D | T⁻⁰D | D–T |²⁰ D⁹–T¹³–

D | [forh.] T–[forh.]T¹³– T¹³| [forh.] T⁷–Ts/Sm | T– Dm–T | D⁻³–T |.

IV Allegro ma non troppo

*”I Noreg er eg fødd i Noreg er eg bori,
i Noreg er mine jomfruklæer skori.”*

Stykket er en halling med meget enkel harmonikk. Jeg finner det ikke nødvendig å kommentere harmonikken annet enn å nevne at det finnes innslag av lydsk hevet fjerde trinn i t. 2, 8, 31 og 37. Formen er som følger: A t. 1–12, B t. 13–28 der t. 17–20 er transponering av t. 13–16 mens t. 25–28 er transponering av t. 21–24. A’-delen finns i t. 30–43 der t. 41–43 er en prolongering av t. 12.

V Moderato e patetico

*Dei gav hennar drikke av det raue gullhonn,
Dei slepte der nedi tri villarkonn.
Den trea drykkjen liti Kjersti ho drakk,
Dei kristne låndo ha alder meire gat.*

*”Hori er du fødd og hori er du bori?
Og hori er dine jomfruklæer skori?”*

Stykket har karakter av salme-tone. Formen er A t. 1–13 og A' t. 13– 21 samt koda t. 21–25. Hurum anvender en rekke gjennomgangstoner (forkortet ”gj.toner”) og forholdninger samt parallellakkordikk. Anvendelsen av parallelle, endog trippelparallelle oktaver, gir stykket spesiell klangfarge.

Harmonikken er som følger:

| **fiss:** T⁰Ds/Tm– S⁶–Dm | T [med gj.toner] | T [med gj.toner] | T [med gj.toner] |⁵ T–Dm | T | Ts/Sm–S⁷–S⁶ | T–S | T–S |¹⁰ Dm–⁰D–S–⁰D |
| Dm–⁰D–S–T | ⁰D | ⁰D | T–⁰Ds/Tm–S⁶–Dm |¹⁵ T–Ts/Sm | ⁰Ds/Tm–S | T |
| T–Dm^{9>} | T |²⁰ Ts/Sm–⁰D–S⁷–S⁶ | Ts^{7<}/Sm^{7<}–Dm | T | S–S⁶ | T– S^{7/-5}–
(D)D–D | T |

VI Tempo di valse

*”I bergje er eg fødd og i bergje er eg bori,
i bergje er mine jomfruklæer skori.”*

Jeg oppfatter stykket som en gangar (6/8-takt) og som en lydarslått. Innflettingen av 7/8-takt i t. 6 og t. 30 gjør det umulig å danse etter gangaren, derimot er den et konsertnummer. Formen kan angis slik: A t. 1–7, B t. 8–24 og A' t. 25–31.

Stykket preges av skarpe dissonanser – store og små septimer i tillegg til noen få sekunder, i tillegg til kvarter og kvinter. Jeg oppfatter at h. h. er tostemt i A-delene, mens h. h. er enstemt i B-delen. A-delene går i A-dur, mens B-delens melodikk i t. 8 og 10 i h. h. har lydsk A. Men sammenholdt mellom h. h. og v. h. får man ”gradvis” følelsen av at det lydsk må vike for det dorisk. Avsnittet t. 12–20 viser overvekt av dorisk (fiss–giss–a–h–ciss–diss–e–fiss). Det er som om Hurum vil vise at polytonalitet er fullt mulig i den norske folkemusikken.

VII Andantino e sepressivo

I bergje vil eg liva, i bergje vil eg døy,

Bronfolen løyper lett;

I bergje er eg kongjens festarmøy.

Hu, det regner og det blæs;

Fer noran under fjøllø

Der leikar dei nordmenn.

Stykket kan gis formen: A t. 1–8, A' t. 8–16 og B t. 16–23 og karakter av en folkevise.

Skalaen som ligger til grunn for melodien i stykket er en melodisk e-moll mollskala. Harmoniseringen skaper både spenst og atmosfære i stykket. Klanglig fremheves t. 5–7 med dursubdominant i t. 5 og 7 samt funksjonene T–Ss–Ds/Tm–S⁺–D i e-moll som klanglig resulterer i parallellakkordikk; parallellsted finns i t. 14–15. Den fullstendige kadensen i t. 17–18 med alterasjon er spesiell: tonika fulgt av en dursubdominant

videre til en dominant-trettenakkord med stor septim som sekstakkord videreført til tonika (se oversikten nedenfor).

| e: T⁻⁰D | Ts⁻⁵/Sm⁻⁵-Ds/Tm | S⁹- Ds/Tm | S^{7>}-T |⁵ T-S⁺-D | T-Ss-Ds/Tm |

| S⁺-D | D | T^{6>}-⁰D |¹⁰ S-Ds/Tm | S^{9/7}-Ds⁷/Tm⁷ | [forh.] Ds⁶/Tm⁶ | T-S⁺-D |

| T-Ss-Ds/Tm |¹⁵ S⁺-D | D | T-S⁺-D^{13/7<} | T-T^{7<} | S⁺-Ds/Tm-Dm |²⁰ T |

3

| S^{9/7}-⁰D-Ts/Sm | S^{9/6}-S⁶-Ts/Sm | ⁰D-T |

Verk 25 SANGE – Sang og klaver

(Op. 19)

Hovedkilde: for nr. 1 kilde C, for nr. 2 kilde D.

Innspilling: The Hurum collection vol. III nr. 17–18.

1. “Aften” (Rabindranath Tagore)
2. “Jeg løfter mit øye” (Salme 121)

Ingen av romansene viser noe nytt eller kaster nytt lys over noen av hans andre verker. Nr. 1 er utgitt i 1922, nr. 2 komponert før mai 1954 (se kapitlet ”Verkfortegnelse” under verk 25).

Verk 26 BENDIK OG AAROLILJA. SYMFONISK DIGTNING FOR ORKESTER

(Op. 20)

Hovedkilde: B.

Innspilling: SIMAX PSC 3110.

Gjennomgangen tar ikke sikte på en detaljert gjennomgang av verk 26, men konsentrerer seg om noen få punkter – i all hovedsak om tematikk og form. I noen grad kommenterer jeg også harmonikken selv om Hurum ikke viser noe spesielt nytt hva gjelder harmonikken sammenlignet verkene forut for verk 26. Hva gjelder formen oppfatter jeg *Bendik og Aarolilja* som et verk i sonatesatsform, men den tyskromantiske utviklingsestetikken er et fenomen Hurum har søkt å unngå i verk 26; det samme gjelder symfonien verk 29. Rett nok anvendte han sonatesatsformen både i verk 26 og verk 29, men han ga sonatesatsformen et noe endret innhold – først og fremst når det gjelder det tematiske og gjennomføringsmessige. På disse punktene søkte Hurum seg mot Debussy. I den forbindelse er det viktig å understreke det Edling peker på s. 53 nemlig at de tematiske forbindelser som finns mellom temaene ”är associativa och innebär inte något genomföringsartat tematiskt arbete.” Mens tematikken i sonatesatsformen først og fremst som regel stiller ”ombygde” og ofte svært endrede temaer i kontrast til hverandre, vil man i *Bendik og Aarolilja* finne et assosiert tematisk slektskap mellom temaene uten at tematikken blir gjenstand for det vanlige tematisk-motiviske gjennomføringsarbeidet som vi vanligvis kjenner det. Hos Hurum finner vi i stedet små intervallforskjeller, diminusjon og augmentasjon, endret instrumentasjon i tillegg til tendens til fugato. Alt dette er naturligvis kjente endringer innen gjennomføringsarbeid. I *Bendik og Aarolilja* skjer alt dette uten at temaene mister sin tydelige gjenkjennelighet. Man skulle kunne si at mens endringene i det tradisjonelle gjennomføringsarbeidet søker å tilsløre endringene, så søker Hurum å beholde den tematiske tydelighet i endringene i det tradisjonelle gjennomføringsarbeidet.

Hurum fortsetter å søke seg bort fra funksjonsharmonikken – mot funksjonsløs harmonikk og parallelharmonikk, mot en akkordikk som ikke gjør forskjell på dissonanser og konsonanser – alle akkorder oppfattes som konsonanser – og mot modalitet. Også på dette punkt søker Hurum seg til Debussy. På s. 52 skriver Edling: ”Modaliteten ... kan ... ses som den franska musikens väg bort från dur/mollsystemet och därmed som ett alternativ till den ökande kromatiseringen i den tyske senromantiseringen.” I tillegg skriver han ”... att undvika påträngande, framåtdrivande stilmoment får hos honom [Debussy] nye och starkare uttryck i både harmonikk, melodikk och rytmikk. Tonaliteten beslöjas med olika medel som heltonsklanger, og –melodier och fridiatonik.”

Samlet sett søker Hurum i stedet for det harmonisk spenningsskapende dur/mollsystemet og den tyskromantiske utviklingsestetikken, å erstatte dette med modalitet og impresjonistisk preget harmonikk og tematikk karakterisert ved assosiert motivisk-tematisk slektskap. Ved gjennomgangen vil dette være hovedpunkter i fremstillingen av verk 26 – for så vidt også verk 29, symfonien i d-moll.

Om diktet, som er knyttet til orkesterverket, har Hurum skrevet det følgende på omslaget på kilde B: ”Alf Hurum / Benedikt / og Aarolilja.” På første side etter omslagssiden står følgende i Hurums håndskrift: ”Bendik og Aarolilja er / gammelnorsk folkediktning / fra ca. anno 1350. / Dele av diktet eller prosautdrag av dette skal ikke trykkes i programmet. / A. H.” I gjennomgangen nedenfor har jeg ikke tolket det musikalske, så som for eksempel tematikk og harmonikk, i forhold til diktet.

EKSPOSISJON t. 1–191.

Takt 1–5

Tema I: t. 1–5. (Introduksjon)

Tema I er et kort tema på bare fire takter, og man skulle kunne oppfatte det som en kort introduksjon eller kort forspill. Men temaet kommer om igjen i en utvidet form til 15 takter i strykere i t. 294–308 samt også i en lett endret form (augmentert) helt mot slutten av verket i VI I i t. 516–523. Det virker derfor som om temaet har en viss selvstendighet i verket, om enn i en beskjeden betydning. Derfor har jeg funnet det riktig å benevne introduksjonen som tema I. T. 1–3 består av mer eller mindre diatonisk trinnvise intervaller i Fag. solo, uten noen form for utfordrende rytmikk. Tema I ligger innenfor et omfang på en liten sekst i rolig tempo ”andantino espressivo” (M.M. åttedel = 96) med styrkegrad *p*. Med utgangspunkt i tonen e som grunntone er melodien i t. 1–3 e eolisk, men i t. 4 finner man en kadens som fører over til h-moll-tonika med sekst på 1. slag i t. 5. Funksjonsharmonisk kan man oppfatte akkordprogresjonen i t. 1–5 som følger: |¹ h: S | S | S | S–S–D⁵ |⁵ T⁶ [1. taktslag] |. Selv om t. 1–5 kan oppfattes som en S–D–T progresjon, så medfører modaliteten og det faktum at tema I ikke er bygget opp med en spenningsoppbyggende melodikk, at Hurum unngår de fremdriftspregende stilmomentene i symfonisk musikk.

Takt 5–30

Tema II (Hovedtema)

Tema II er betydelig lengre enn tema I og består av 25 takter med i den store og hele samme jevne trinnvise bevegelse uten noen form for markant rytmikk som i tema I, men med en litt høyere puls med tempo *Andantino e tenuto* (M.M. firedel = 80). Tema I og II må oppfattes å ha slektskap med hverandre – først og fremst på grunn av den diatonisk mer eller mindre trinnvise bevegelsen og det rolige uttrykket (sammenlign Fag I solo i tema I med Ob I solo og VI I solo i tema II), men slektskapet kan ikke oppfattes som et resultat av et gjennomføringsartet arbeid. Klanglig er t. 5–30 Debussyinspirert. Om man oppfatter tema II som hovedtema i en

sonatesats, er tema II ikke et dramatisk sterkt hovedtema. Tvert imot fremstår tema II som et lyrisk og litt vekt og mildt tema uten noen form for utviklingsmessig fremdrift – ikke minst takket være det harmoniske; uttrykksmessig blir tema II en kontrast til det følgende tema III. Orkestersatsen i tema II består i t. 5–29 av i all hovedsak av strykere, harpe og VI I solo og Obo solo. Sammen med orkestersatsen og harmonikken med den oppløste akkordikken av T-, S- og D-akkorder med tilleggstoner som sekst, septim, none og noen få tillegg av 11-klanger skapes et impresjonistisk parti i t. 5–30. I f. eks. t. 5–8 finner man h-moll-tonika med tillagt sekst, none og 11-klang i triolene. I t. 9 er akkordgrunnlaget en D⁹-akkord med deler av en heltoneskala (aiss–giss–fiss–e–d) på 3. taktslag (3/2-takt). I t. 10–11 skaper aiss–giss–fiss–e–d sammen med Ob solo og harpen følelsen av heltoneklang, det samme gjelder med aiss–giss–fiss–e i t. 21. Harmonisk viser hovedforbindelsene i t. 5–29 følgende:

[5 h: T^{11/9/6} | T^{11/9/6} | T^{11/9/6} | T^{11/9/6} | D⁹ |¹⁰ T^{11/9/6} | T^{11/9/6} | T^{11/9/6} | T⁷ | T⁶ |¹⁵ S⁷ |

S⁷ | T⁶ | T⁹ | D⁹ |²⁰ T^{11/6} | D⁹ | S⁹ | D⁹ | D¹¹ |²⁵ D¹¹ | D⁹ | S⁹ | D⁹ | D⁹ |³⁰ T ... l.

Tema II er en meget vakker kontrast til tema I og det etterfølgende tema III.

Takt 30–125

Tema III (Sidetema)

Tema III finns i t. 30–39 (temahodet) og utmerker seg ved parallelførte grunnstillingsakkorder i oktavposisjon med en jevn rytmisk puls bestående av firedeler og åttedeler i en tematisk utforming preget av relativt små intervaller. Den jevne rytmiske pulsen sammen med de relativt små

intervallene i temaet blir et konturmessig slektskap med tema II (t. 5–30) og tema I (t. 1–5). Samtidig skaper de parallelførte grunnstillingsakkordene i tema III i t. 30–39 kontrast til tema II og tema I. Tema III med tempo ”*Allegro moderato, non espressivo*” (M.M. firedele = 76) er kraftfullere – spesielt i versjonen i t. 60–67 – enn de to foregående temaene, styrkegraden er *mf* i t. 30–39, *f* i t. 60–67, melodien i dorisk toneart og markert som ”melodia” i partituret til Cl I, Vla I og Cb. Om man oppfatter tema III som sidetema i en sonatesats, er tema III ikke et lyrisk preget sidetema. Tvert imot har tema III et dramatisk og sterkt uttrykk, helt musikalsk forskjellig fra tema II.

I t. 40–45 følger et overledningsparti besående av et klangskikt med G⁶-, G⁹- og D⁷-akkordikk og en melodi i Fl i lydisk toneart. Melodikken består av jevne åttedeler med moderate og mindre intervaller i tillegg til noen få sekstendeler og fortsetter dermed slektskapet med tematikken foran, samtidig som avsnittet skaper kontrast. Styrkegraden er *mf* og *p*, taktarten går over i ¾ fra t. 46, hvilket gir fremdrift i partiet. Fra samme takt, t. 46, følger nytt melodisk stoff i Fl og Ob frem til og med t. 49, deretter med tillegg av Fl. *picc.*, Vl I og II til og med t. 59; det lydiske innslaget er fortsatt tydelig i t. 46–59. I t. 50–59 beholder Hurum det assosiative tematiske slektskapet ved bibehold av den jevne pulsen og den i det store og hele trinnvise tematikken; kontraster skapes ved hjelp av instrumentasjon og tempovekslinger. Avsnittet t. 46–59 har i t. 46–49 vekslinger mellom G- og A-akkorder samt h-moll/D-dur og E-dur-akkorder hvilket gir en lydisk harmonisk farge:

¹⁴⁶ G⁶-A⁷ | G⁶-A⁷|h⁷/D⁶-E⁷ | h⁷/D⁶-E⁷ |¹⁵⁰ h^{7<}-E⁷ | h^{7<}-E⁷ | h^{7<}-E⁷ | h^{7<} | E⁶ |

¹⁵⁵ E⁶ | Fiss⁷-C^{6<} | Fiss⁷-C^{6<} | h | fiss-h |¹⁶⁰

T. 60–67 er tematisk lik t. 30–37 (sml. Cl-, Vla- og Cb-stemmene i t. 30–37 og stemmene i Fl. Picc., VII og Vla i t. 60–67). Hovedforskjellen er at de parallelførte grunnstillingsakkorder i oktavposisjon i t. 30–37 er gitt en harmonisering i t. 60–67, en harmonisering som i det store og hele består av grunnakkorder med tillagte sekster, septimer og noner; i tillegg har fag., messinginstrumenter, Vlc og Cb fått kontrapunktisk mot-melodikk. Deretter følger et ganske langt overgangsparti i t. 68–125, hvorefter tema II på nytt begynner i t. 126. I t. 68–125 finner man flere avsnitt med selvstendige motiviske oppslag, men som allikevel ikke får samme ”status” i verket som hovedtemaene i tema I, II og III. I t. 68–80 finner man et motiv som fremheves i Fl og VI I med kontrapunkt-motiv i Cl og Vla i t. 68–71 og kontrapunkt-motiv i Fl II og Ob I samt VI II i t. 72–75 og Fl. Picc., Fl, Ob og Cl samt VI I og II i t. 76–80. I avsnittet i t. 68–80 fortsetter motivikken å preges av trinnvis bevegelse med tillegg til mindre intervaller. Et markant signalmotiv er tydelig i t. 80–92, men også her er trinnvis melodisk bevegelse med få sprang fremtredende. Signal-motivet er lagt i Trbe i *ff* med orkestret i tutti i fugato i Cor, etterfulgt av fire overledningstakter, t. 92–95, som leder til et nytt overledningsmotiv i t. 96–104 i Cl og Fag i *mf*. Et nytt avdempet *p*-overledningsparti følger i t. 104–125.

Takt 126–191.

Epilog-del

I t. 126–151 gjentas tema II. Mens tema II første gang hadde tematikken i obo- og VI I-solo, så er tematikken overtatt av Vlc-solo (se t. 128–151). Det varme lyriske uttrykket forsterkes ytterligere med en fordypet lød fra cello-soloen. Ellers er instrumentasjonen og harmonikken som første gang med strykere og harpe samt gjennomgående triolbruk i tempo ”*Andantino espressivo*”. I t. 151–171 følger et overledningsparti fulgt av en assosiert variant av tema II i t. 172–191. I t. 172–177 er tema II bare lett endret, men med instrumentasjonen med strykere og harpe i behold. Instrumentasjonen

viser Vla solo samt Cl I og II. Harmonikken er imidlertid sterkt endret: i t. 172–177 finner man g-moll som tonika i t. 172–173, fulgt av D-dur septim i t. 174 og g-moll som tonika i t. 175–177. Deretter fortsetter Cl I solo frem til t. 191 med en versjon som er betydelig endret og forskjellig fra tema II.

GJENNOMFØRING

Takt 191–400

(I gjennomføringen beskriver jeg først og fremst tematikken og form-inndelingen). I takt 191–213 finner man en gjennomføringsdel bestående av nytt stoff. Man finner et kjernemotiv i t. 194–195 (se Cl, fag, Trb, Vi I og II og Vla) som blir grunnlag for fortsettelsen frem mot t. 214.

Kjernemotivet i t. 194–195 har jevne åttedeler inklusive fire innskutte sekstendeler og ikke spesielt stort omfang – en forminsket kvint med et moderat tempo (*Allegretto man non troppo e agitato* – M. M. firedel = 76); kjernemotivet kan oppfattes som et ekstrakt av tema I, II og III. Dermed får alle de fire temaene så langt assosiert slektskap med hverandre.

Kjernemotivet og dets forlengelse er lett gjenkjennelig i Vl I og Vlc og Cb frem til t. 209. Akkompagnementet frem til t. 209 består i hovedsak av skalafigurasjoner i Fl og Cl i tillegg til tremolo i Ob, Vl II og Vla.

Harmonikken i t. 199–210 styres av tremolerende terser – d–h i Vl II og h–d i Ob I og Vla i t. 199–200, ess–c i Vl II og c–ess i Vla i t. 201–203, c–e i Vl II og c–e i Vla i t. 204–205, c–ass, og f–c i Vl II og ass–c og c–f i t. 206 og dess–b i Vl II og b–dess i Vla i t. 207 og g–e i Vl II og e–g i Vla i t. 208 og a–f, d–a og a–f i Vl I og f–a, a–d og f–a i t. 209. Denne tremoleringen blir det harmoniske grunnlaget sammen med kjernemotivet og dets forlengelse i t. 199–210 sammen med skalabevegelser i Fl og Cl.

Som en tydelig kontrast kommer et koralaktig avsnitt med ny tematikk i t. 217–241 preget av modal harmonikk. Instrumentasjonen i koralpartiet er treblåsere i t. 217–221, strykere i t. 221–231 og treblåsere og messingblåsere i t. 231–241. Tempo angis som *Tranquillo* og *Andantino*,

styrkegrad *p*. Deretter følger et avsnitt fra t. 241–254 i $\frac{3}{4}$ -takt med en lett endret versjon av kjernemotivet. Den endrede versjonen består av augmentasjon av kjernemotivet med noe mindre intervaller, men kjernemotivet er lett kjennelig – se t. 245–248 og t. 251–254 sml. med t. 194–195. Dermed opprettholdes det assosierte tematiske slektskapet med tematikken. Samtidig fremstår det koralaktig partiet i t. 217–241 som svært forskjellig og sterkt kontrasterende til partiet foran og etter. I t. 255 endres rytmen tilbake til 4/4. Kjernemotivet kjennes igjen ved sin rytmikk og kontur, men med lett endrede intervaller – se f. eks. t. 255–258 sml. med t. 194–195.

I avsnittet t. 265–273 finner man kjernemotivet i augmentert form – se Fag, Cor, Trbni e Tuba, Vlc og Cb. I avsnittet t. 274–285 finner man på nytt koralpartiet, men med en endret instrumentasjon sammenlignet med partiet i t. 217–241. Partiet i t. 221–231 virker mer nakent i og med at man kun finner Fl og Ob i t. 217–221, VI I og II samt Vla i t. 221–231 og treblåsere og messinginstrumenter i t. 231–241. Dette til forskjell fra partiet i t. 274–285 som har fullt orkester med koralmotivet i Fag, Cor, Trb, Trbni e Tuba, Vlc og Cb med parallellakkordikk. I t. 285–293 følger en overledning fulgt av tema I – *Andante e molto espressivo* – som fra t. 294 har fått en betydelig lengre versjon – inklusive en overledningsdel som fortsetter frem til t. 328 hvoretter en ny overledningsdel går frem til og med t. 337. (I ms er det angitt et sprang i t. 309–335). Fra t. 338–400 er det kjernemotivet som råder grunnen – delvis i augmentert form på nytt også fra t. 376. Deretter følger en overledning fra t. 391 frem til og med t. 400. Avsnittet t. 338–400 er preget av gradvis større og større gjennomføringsaktig intensitet og kraftutfoldelse og avsnittet har kjernemotivet som sitt motiviske grunnlag, men med bibehold av sin tydelighet uten et egentlig tradisjonelt tematisk gjennomføringsaktig arbeide.

REPRISE

Takt 401–537

Den vesentligste årsaken til å angi begynnelsen av reprisen fra t. 401 er fordi ”hovedtemaene”, tema I, II og III – selv om rekkefølgen er endret i reprisen – har nye tonearter sammenlignet med toneartene når de introduseres i eksposisjonen. Mest markant er forskjellen tydeligst i reprisen av tema III ved begynnelsen i t. 401 som har fått en G-duraktig toneartsfølelse, mens tema III første gang det opptrer i t. 60 har h-mollaktig toneartsfølelse.

T. 401–409: tema III. I reprisen får tema III en G-duraktig toneartfølelse, mens tema III har h-mollaktig toneartsfølelse første gang opptrer i t. 60. Om t. 410–420: Fl og VI I i t. 40 er praktisk talt tematisk identisk med t. 410 og antyder i t. 410–420 et assosiert slektskap med t. 40–45.

T. 421–431: Kjernemotivet (se blåserne i Tuba, Cor, Trbni, Cl og Fag) begynner i t. 421 en liten sekst lavere enn i t. 194.

T. 431–448: tema I med overledning – samme toneart som i t. 1.

T. 449–469: kjernemotivet har fått gjennomføringskarakter (sml. t. 194). Man legger merke til at kjernemotivet i VI I i t. 455 begynner på andre taktslag til forskjell til Vla, Vlc og Cb som begynner på første taktslag.

T. 470–486: tema II har mollklang samme som versjonen i t. 5–23.

Instrumentasjonen er noe endret: tema II spilles i t. 470–486 av Cor, mens t. 5–23 spilles av Ob I solo og VI I solo.

T. 487–494: tema III, med en lite tematisk forandring, har nå durklang, mens t. 60–67 har mollklang.

T. 495–515: kjernemotivet med overledning; begynner i reprisen en kvint lavere enn i t. 194–195. Intervallene er noe mindre, men uten at kjernemotivet på noen måte er blitt ukjennelig. I T. 503–507 finner man en augmentasjon av kjernemotivet.

T. 508–515: overledning.

T. 516–523: tema I augmentert; i reisen er tema I lagt en kvint høyere.

T. 524–537: koralmotivet. Reisen har mollklang, det samme har versjonen i t. 215–241. Versjonen i t. 215–241 har d-moll som hovedtoneart, reisen i t. 524–537 har h-moll som hovedtoneart.

I lys av dette består *Bendik og Aarolilja* av en ensatsig symfoni – eller en symfonisk diktning – bestående av en kort introduksjon, hoved-, side- og epilogtema (om enn med en endret karakter enn den tradisjonelle), gjennomføring og reprise.

Verk 27 SANG FOR KRISTIANIA – Mannskor

(Uten op. nr.)

Hovedkilde: B.

Sangen, til tekst av Nils Collet Vogt, klinger godt for mannskor. Effekten med oktavparalleller mellom første tenor og andre bass er effektiv.

Sangen er komponert i 1922 (se kapitlet ”Verkfortegnelse” under verk 27).

Verk 28 SANGE MED ORKESTER

(Uten op. nr.)

Hovedkilder: B, C1 og C2.

1. “Blonde Nætter” (Vilhelm Krag), Op. 13 nr. 1
2. “Nocturne” (Sigbjörn Obstfelder), Op. 14 nr. 3a
3. “Hvorfor hylér de sorte hunde” (Vilhelm Krag), Op. 12 nr. 2
4. “Fandango” (Vilhelm Krag), Op. 14 nr. 1

Hva gjelder det musikalske innhold i romansene henviser jeg til de respektive romansene under versjonen for klaver og sang. Jeg har ikke funnet grunn til å kommentere instrumentasjonen av romansene ytterligere.

Verk 29 SYMFONI I D-MOLL – Orkester

(Uten op. nr.)

Hovedkilde: D.

Innspilling: SIMAX PSC 3110.

1. sats: “De store skoge” – *moderato espressivo*
2. sats: “Vinternatt på vidden” – *Andante*
3. sats: “Vikingskibet” – *Allegro risoluto*

Jeg har innledningsvis i dette kapitlet karakterisert Hurums 3. musikalske periode som en periode der det noe utenommusikalsk kom til å oppta ham mer enn tidligere – nemlig middelalderens norske mytologi, det ”norrøne.” I tillegg ble han opptatt av Norge – nasjonen og landet Norge – på en kraftfullere måte enn tidligere. Dette siste blir svært tydelig i forbindelse med symfonien. Jeg finner grunn til å gjengi det Hurum har fortalt om sin

symfoni i intervjuet i *Aftenposten* 7. november 1928. Her beskriver Hurum sitt programmusikalske innhold i symfonien⁶⁹¹:

Symfoniens tre satser heter ”De store skoger,” ”Vinternatt på vidden” og ”Vikingskibet” ... satsenes titler er å forstå som deres grunnstemning. I første sats har Andreas Hauklunds bok ”De store skoger” gitt inspirasjonen, slik som jeg forestilte meg de store norske østlandsskoger, da jeg i Kalifornien ifjor skrev symfonien. I annen sats tenkte jeg litt på et maleri av Solberg, som forestiller høifjellsvidden en månelys natt med Rondane i bakgrunnen, men satsen er først og fremst bygget på mine egne inntrykk av vidden, som jeg kjenner så godt fra min Gjeilo-tid. Viddens monotoni, det hvite, svakt bølgende landskap søker jeg å karakterisere ved å la annen fiolin ligge på en høi e gjennom hele satsen. I tredje sats tenkte jeg mere på den ånd som besjelet vikingskibet og dets bemanning enn på noget bestemt vikingskib eller nogen spesiell historisk episode. Jeg lot skibet være symbolet for det vågemot, den besluttosomhet, handlekraft, eventyrlyst og barbarisme, som var karakteristisk for vikingene, og det er denne ånd jeg søker å gi uttrykk for i tredje sats. Det er så, at jeg enkelte steder i symfonien er inne på karakteristikkk av mere bestemte ting, men som sagt er titlene å oppfatte som satsens grunnstemning, uten program.

I symfonien er det nasjonen og landet Norge som opptar Hurum – de norske østlandsskoger, fjellvidden og vikingskibet. I og med at Hurum anvender et tematisk motiv fra Edvard Griegs ”Fjellslått” op. 19 nr. 1 som et hovemotiv i symfoniens siste sats, kan jeg ikke unngå å oppfatte dette som en hyldest til Edvard Grieg, han som fra hans tidligste barndom var en av hans favoritter og som kom til å bety mye for hans musikalske utvikling.

1. sats: ”De store skoge” – *moderato espressivo*

Det modale preget i hovedtemaet i t. 12–48, først og fremst i t. 12–19 og 32–39, kan illudere de brede østlandsskogene.

Form:

⁶⁹¹ Sitatet er i sin helhet hentet fra kapitlet ”1924–1927. Tre år på Hawaii” i biografidelen.

Eksposisjon:

Ht-del: t. 1–48 (t. 2–12 et innledningsmotiv i Cl I solo; t. 39–48: overledning)

St-del: t. 49–60 (Cor)

Epilog t. 60–85

Gjennomføring: t. 86–187

Reprise: t. 188–240; t. 188–213: epilog transponert ett tonetrinn opp; t. 214–232: hovedtema t.o.m. 2. taktslag transponert ett tonetrinn opp, transponert ett tonetrinn ned f.o.m. 3. taktslag i t. 232–241. Hurum har utelatt sidetemaet i reprisen.

Koda: t. 241–262 (I t. 241–247 følger en overledning og i t. 247–262 følger innledningsmotivet, mot slutten i prolongert form).

Eksposisjon:

Hovedtema

På samme måte som i *Bendik og Aarolija* har satsen et langsomt og tydelig introduksjonsmotiv (Im) t. 1–12 i Cl solo. Tonalt viser Im et eolisk a, men med et dorisk innslag i t. 7 (se det hevede 6. trinn i t. 7, men som senkes allerede i t. 8–12 hvilket fortsetter å gi temaet et eolisk uttrykk). Samtidig fremhever t. 6–9 små og store oppløste septimakkorder uten terser. I t. 12–40 presenteres hovedtemaet. Også det fremstår tydelig og klart: et ”mildt” hovedtemahode i t. 12–19 – det hevede 6. trinn gir dorisk – fulgt av en overledning i t. 19–31 med en fortissimoversjon av hovedtemahodet i t. 32–39, med D–T-overgang i t. 31–32. På denne måten avviker Hurum fra en vanlig fremgangsmåte med et ensidig dramatisk hovedtema. Her finner man først en lyrisk versjon, fulgt av en dramatisk versjon av temaet.

Innledningsvis viser hovedtemaet eolisk d fra begynnelsen i t. 12, men med h i VI I i t. 18 får hovedtemaet dorisk farge. Påfallende er også at avsnittet i t. 12–40 viser to steder med markant parallellakkordikk: se f. eks. t. 12–18 (d–C-akkordikk) og t. 32–40 (d–C-akkordikk). Et påfallende resultat av

parallellakkordikken i t. 12–18 og t. 32–40 er at none-intervallet blir fremhevet – se t. 13–15, t. 17–18, t. 33–35 og t. 37. I t. 24–27 finner man, som en kontrast, et lydsk innslag (tonen e i B-dur i t. 24–27) etterfulgt av en kort overledning frem til tutti-taktene t. 32–40. Som man ser er hovedtemadelen preget av modalitet – melodisk og harmonisk – i tillegg til parallellakkordikk i tillegg til dissonansakkorder anvendt som konsonanser. Det funksjonsharmoniske er praktisk talt helt fraværende i hovedtemadelen. I avsnittet t. 39–48 følger en overledning.

Sidetema

Partiet i t. 49–60 fungerer som et sidetema, men det er påfallende kort (i lys av det faktum at sidetemaet ikke gjentas i reisen viser det at sidetemaet ikke spiller noen fremtredende rolle i satsen). Hurum avviker fra den vanlige progresjon med et lyrisk sidetema: sidetemaet har nemlig signalkarakter, kraftfullt fremhevet i Cor I–IV i t. 49–51 og t. 53–56. Sidetemaet har – om enn et fjernt assosiert slektskap med introduksjonstemaet – sammenlign Cl I solo i t. 2–3 og Cor. I t. 49–50. Epilogmotivet/temaet i t. 68–69 og t. 70–71 har nærmere assosiert slektskap med motivet i Cl I solo i t. 2–3 enn motivet i Cor. I t. 49–50. Harmonikken veksler mellom B⁹- og Ess-akkorder i sekstoler i t. 49–51 og c⁹- og f-akkorder i sekstoler i t. 53–55. Ved et kraftfullt og svært kort sidetema avviker Hurum påfallende fra den vanlige satsprogresjonen i en sonatesats. I t. 56–57 finner man de modale forbindelsene c–F (c: T–S⁺) samt fauxbourdon-akkordikk i t. 58–60; motivikken i t. 56–60 er den samme man finner i t. 51–52.

Epilog

T. 60–68 (1. taktslag) kan oppfattes som et lyrisk overgangsparti frem til en kraftfull versjon av epilogtemaet begynner i t. 68. Trb i t. 68–69 og t. 70–71 er en lett omformet versjon av t. 2–3 i Cl solo. Det handler her om

assosierte motiver, ikke et gjennomføringsartet tematisk-motivisk arbeide – man legger merke til at rytmikken er den samme. Deretter fortsetter epilogtemaet fra t. 74. I t. 74–75 følger et dorisk innslag (VI I), i t. 76 et dorisk og lydisk innslag (VI I). I t. 80–82 finner man følgende ikke-funksjonelle akkorder: $f^{80} \mathbf{f}: f-C^{5<} | f^{6>}-f^6-G^7 | \text{Ass}^{7<}-g^7-f^7-\text{Ess}^{7<} |$ med en overledning i t. 83–86 (1. taktslag).

Gjennomføring

Men legger merke til at Hurum begynner gjennomføringen med Im. Gjennomføringen begynner med en meget lett endring i ob I solo og Vla i t. 86–91 – sml. versjonen i t. 86–91 med t. 2–6 i Cl I solo; frem til første taktslag i t. 91 er Im notetro gjentatt bortsett fra en mindre endring på fjerde taktslag i t. 88 og rytmisk endring (prolongasjon) i t. 89 og 90. Det handler her om assosiert tematisk slektskap. Partiet i t. 93–101 er en overledning hvoretter et nytt parti – ”Tempo I ma poco piu mosso” – begynner i t. 102. I t. 103–107 (to første taktslag) i Trb gjengis Im’s t. 2–6 (Cl solo) hvoretter Im videreføres i Trb i t. 107–109 videreført i Cl solo og Ob solo vekselvis i t. 110–113. I t. 103–113 blir Im gjenstand for viderespining eller ekspansjon, men uten å kunne kalle det for et gjennomføringsartet tematisk bearbeidelse. I t. 114–118 i Fag og Cor følger en notetro gjengivelse av t. 2–6 i Cl solo – om enn transponert og lett endret avsluttende del av Im; en lett endret og forkortet versjon i Fag, Trbni og Tuba følger i t. 119–121.

Deretter følger fra t. 122–138 (140) helt nytt stoff i form av en fuge for strykere – en tydelig måte å peke mot barokken og ikke mot den tyskromantiske utviklingsestetikken. I t. 141–148 følger et overgangsparti som tematisk henter stoff fra innledningen fra fuge-delen. I t. 149–155 følger et parti – lett endret – hentet fra hovedtemaet i t. 12–18 i Fag, Trbni, Tuba, Vlc og Cb hvoretter et overledningsparti følger i t. 156–163. I t. 164–165 og i t. 166–167 har Ob en motivisk variant (assosiert variant)

hentet fra epilogdelen i versjonen i Trb i t. 68–69 og t. 70–71 – den opprinnelige versjonen er å finne i Cl solo i t. 2–3 i Im. I t. 164–178 bearbeides en lett gjenkjennelig versjon av t. 164–165 og t. 166–167 i Ob – se VI I t. 169–178 og Ob t. 169–178 og Cl I i t. 177–178. Versjonen i Ob I solo og Cl I solo i t. 179–187 er en overledning, men delvis en lett gjenkjennelig versjon av epilogdelens t. 74–82. Takt 188–201 er en omforming av epilogdelens t. 60–67, t. 68–73 (sml. Fl I solo i t. 60–67 med VI I i t. 188–189 og t. 190 i Fl I og VI I i t. 190–196 samt t. Trb I i t. 68–73 samt Fl I og II i t. 69–73 sml. med Fl I og II i t. 197–201). I t 202–213 følger en overgang hentet fra stoff fra epilogdelen (sml. t. 202–213 med t. 74–85). Som man ser er det Im som for det meste blir gjenstand for gjennomføringsarbeid i form av assosiert tematisk slektskap. Fra sidetemaet anvender Hurum intet til gjennomføringen, hovedtemaet og epilogtemaet er bare sparsomt anvendt. Til dette kommer det helt nye fuge- delen i t. 121–138.

Reprise

Reprisen er en sterkt forkortet reprise. Den finnes i t. 214–240 og er en transponert og ominstrumentert versjon av t. 12–38. Hovedtemaet i t. 214–232 (2. taktslag) transponeres i h dorisk til forskjell fra eksposisjonens d dorisk. Etter en kromatisk modulasjon på 3. taktslag i t. 232 fortsetter t. 234 –240 med hovetemaet fortissimo og tutti i d eolisk. Den avsluttende kodaen finns i t. 241–262. T. 241–246 viser en overledning hvoretter Trb fra t. 248 viser Im fra t. 2; fra siste halvpart av t. 250 viser Im prolongerte noteverdier. Første sats avslutter med parallellakkordikk d–C–d. Reprisen inneholder intet tematisk stoff fra sidetemadelen i t. 49–60.

2. sats: “Vinternatt på vidden” – *Andante*

Det kan være at Hurum har tenkt seg at de parallelle store tersene, i tillegg til parallelle treklanger og parallelle septimakkorder vil kunne illudere

kulde (se nedenfor) og at de unisone partiene i B-delen får en mørk tilleggsklang til ”kuldepreget” i A-delen.

Form:

Satsen tar sikte på å skape den stemning som tittelen sier – en vinternatt på vidden.

Satsen har tredelt ABA-form med følgende deler:

Innledning: t. 1–13

A: t. 13–32

B: t. 32–53

Overledning t. 53–56

A': t. 56–92 (inkludert en overledning t. 80–92)

B': t. 92–100

A'': t. 100–115

Innledningen i t. 1–13 består av 12 takter for Ob I solo med strykere (unntatt VI I) med følgende parallell-akkordikk:

|¹ D-dur⁷ | C-dur⁹ | C-dur⁹ | C-dur⁹ |⁵ C-dur⁹ | giss-moll | giss-moll | giss-moll

| e-moll^{4<} |¹⁰ a-moll⁷ | a-moll⁷ | a-moll^{6>} | a-moll^{6>} |.

I t. 2–5 har Ob I solo et motiv som isolert fra stryker-akkompagnementet viser et dorisk motiv (g er grunntone). I t. 6–9 følger et eolisk motiv (giss er grunntone) i Ob I solo, det samme (eolisk) i t. 10–12.

Satsen har et særkjenne, nemlig at tonen e er et gjennomgående orgelpunkt fra og med t. 14 til og med siste takt, t. 115. Orgelpunktet består for det meste av oktaven e²–e³ i VI II og VI I med unntak av t. 80–91.

Orgelpunktet finnes i tillegg i Fl i t. 43–53. I t. 80–92 finner man orgelpunktet i Ob.

I t. 17–23 fremheves et motiv bestående av store terser (kun et unntak i t. 22 som viser en liten ters e1 og g1) etterfulgt av parallelførte treklanger i Ob I og II og Cl I i t. 23–24. I t. 28–32 finner man parallelførte septimakkorder. Som kontrast finner man – i tillegg til akkompagnerende instrumenter – et unisont motiv (B-delen) i Vl I, Vla, Vlc og Cb i t. 32–36 med tillegg av Fag fra t. 36 t.o.m. t. 45 hvoretter Fag, Trb I, Trbni, Tuba, Vla, Vlc og Cb fortsetter det tematiske frem til begynnelsen av t. 53 i tillegg til akkompagnerende instrumenter.

I t. 53–56 følger en kort overledning hvoretter A'-delen følger i t. 56–92 og B'-delen følger i t. 92–100. Satsen avsluttes med en koda (i form av A'') i t. 100–115. B-delen får en mørk tilleggsklang til "kuldepreget" i A-delen.

3. sats: "Vikingskipet" – *Allegro risoluto*

Hovedtemaet må karakteriseres som bredt, stolt og høyreist – som et vikingskip. Det mest påfallende er imidlertid at Hurum, som allerede nevnt, har hentet et motiv på to takter – t. 3–4 – fra Edvard Griegs klaverstykket "Fjellslått" og gjort dette til hovedtemaet i satsen. Det er ikke uten videre klart hvordan Hurum tenker seg relasjonen mellom et vikingskip og klaverstykket "Fjellslått." Men det er nærliggende å se et vikingskip og norsk folkemusikk som noe felles "norsk." Satsen er ukomplisert å følge; de assosierte motivisk-tematiske slektskap er tydelig satsen igjennom.

Form

Satsen har sonatesatsform.

Eksposisjon:

Ht t. 1–35; i t. 11–16 og t. 32–35 finner man i Trb I og II et motiv som sterkt minner om t. 3–4 i Edvard Griegs ”Fjellslått” op. 19 nr. 1. I t. 17–20 i Fag, Trb I, Trbni e Tuba, Vla , Vlc og Cb er motivet ennå tydeligere sml. med t. 3–4 i Griegs ”Fjellslått”.

St t. 36–69. I sidetemadelen finner man i tillegg et motiv hentet fra hovedtemadelen (se videre nedenfor).

Epilog t. 69–93; hele epilogdelen har motivet fra t. 3–4 i Griegs ”Fjellslått” som bærende element.

Gjennomføring: t. 93–172; motivet fra t. 3–4 i Griegs ”Fjellslått” bygger på t. 109–161 hvilket betyr største del av gjennomføringen.

Reprise: t. 172–242

Koda: t. 242–285

Eksposisjon.

Hovedtemadel

Hovedtemahodet finnes i t. 2–10 i Fag og Vlc vekslende med Trb I solo.

En videreføring følger i Trb I og II i t. 11–16, takter basert fra et assosiert slektskap med motivet fra Trb I solo i t. 5–6. I t. 17–20 blir det klart at det handler om t. 3–4 fra Edvard Griegs klaverstykket ”Fjellslått”.

Sidetemadel

Sidetemadelen finnes i t. 36–69 med det modale sidetemahodet i t. 36–47.

Det er imidlertid påfallende at partiet i t. 48–69 egentlig viser en form for gjennomføring av et motiv fra hovedtemadelen (se motivet i Fag I og II og Vlc i t. 2–4 i hovedtemadelen) i sidetemadelen. Man finner hovedtemamotivet i sidetemadelen i ob solo t. 49–51, Trb I og Trbni I i t. 53–55, VI I i t. 57–58 og Fl I og II i t. 58. Vla, VI II og VI I i t. 65–69 (1. taktslag).

Epilogdel

Som nevnt ovenfor inneholder hele epilogdelen motivet fra t. 3–4 i Griegs ”Fjellslått” som bærende element.

Gjennomføring

I t. 93–108 finner man motiver som kan oppfattes som nytt stoff: i Vlc solo i t. 94–97, i Cor I solo i t. 97–101, i Vlc i t. 102–105, i Cor I 105–108 samt i VI I i t. 106–109. Selv om motivene virker nye, så har de affinitet til hovedtemahodets begynnelse i t. 2–4 i fag I og II og Vlc – sml. Vlc i t. 94–97. Når man lytter til de nevnte motivene i t. 93–108 så assosieres man lett med temahodet i t. 2–3. Fra t. 109–172 består gjennomføringen av motivet fra t. 3–4 i Griegs ”Fjellslått”.

Reprise

I t. 172–206 følger reprisens t. 1–35 eksposisjonens 172–206 transponert en kvart ned. Mellom t. 209—217 følger en overgang hvoretter t. 218–229 blir en variant av sidetemaet fra t. 36. T. 230–239 korresponderer versjonen i replisen med sidetemaets t. 36–45 hvoretter t. 240–241 blir en overgang til kodaen.

Koda

Kodaen begynner i t. 242–249 med hovedtemahodet i Fag, Trbni, Tuba, Vlc og Cb hvoretter en overgang følger i t. 250–253 og med en omformet versjon av epilogtemaet i t. 254–259. Epilogtemaet fortsetter tutti i t. 260–267, i Trbni og Tuba fra t. 268–273 samt Cor og Trb fra t. 271–273. I t. 274–277 understrekes en lett endret versjon av begynnelsen av hovedtemahodet i Fag, Trbni, Tuba og Vlc og Cb. I t. 278–285 følger de avsluttende åtte takter.

Verk 30 [SEKS SANGER FOR MANNSKOR] – (Herman Wildenvey)

(Op. 21)

Hovedkilde nr. 1: B

Hovedkilde nr. 2: D

Hovedkilde nr. 3: F

Hovedkilde nr. 4: H

Hovedkilde nr. 5: J

Hovedkilde nr. 6: L

1. “Digteren og fluen”

2. “Græshoppen”

3. “Et spørsmål”

4. “Min eneste”

5. “Den som ler sidst, ler bedst”

6. “Selma”

Seks velklingene mannskorsanger. Norsk Musikforlag har opplyst at sangene ble utgitt 1. januar 1929 (se kapitlet ”Verkfortegnelse” under verk 30). Ut over det har jeg ingen kommentarer.

Verk 31 MOTETTE – Blandet kor, soli og orgel

(Op. 23 (25))

Hovedkilde: C.

Modellen er barokkmotetten som gikk bort fra a capella-motetten og over til å anvende kor og soli og etter hvert også instrumentalledsagelse. I Hurums versjon anvendes klaverledsagelse.

1. del: kor t. 1–63 med tekst fra de første versene fra skapelsesberetningen i første Mose-bok i tillegg til et avsnitt fra 1. Kor. 13.
2. del: t. 64–83, koral, tekst til ”Kjærlighet fra Gud” (J. N. L. Schjørring, 1825–1900), vers 3.
3. del: t. 84–104, tekst til Mat. 19:14.
4. del: t. 105–122, koral, tekst til ”Kjærlighet er lysets kilde”, vers 1 (N. F. S. Grundtvig 1783–1872).
5. del: t. 122–148, ”Halleluja”.

Man legger merke til en effektfull fire-stemt fuge i t. 41–63. I tillegg anvender Hurum enkelte stilistiske uttrykk hentet fra ”Lilja”, verk 21, op. 15.

Verk 32 HYMNE – Blandet kor og orgel

(fra Op. 15)

Hovedkilde: B

Hymnen er innlednings- og avslutningskoret i ”Lilja” verk 21, op. 15.

Verk 33 [TO KLAVERSTYKKER]

(Uten op. nr.)

Hovedkilde: A (til nr. 1) og C (til nr. 2)

Klaverstykkene foreligger i manuskript. Strengt tatt skulle man kunne hevde at stykkene ikke er fullstendige i og med at tempoangivelse og foredragstegn mangler. Noteteksten er imidlertid meget tydelig og klar – man får en følelse av at det handler om en renskrift som er tenkt å trykkes. Jeg har imidlertid ikke funnet noe blant manuskriptene som kan gi noen

klarhet over tempoangivelse og foredragstegn. Jeg har likevel angitt stykkene under betegnelsen ”fullførte verk”.

Det er ikke kjent når Hurum komponerte disse stykkene.

Verk 34 [Jesus dør og jorden ryster] – Trestemt blandet kor

(Uten op. nr.)

Hovedkilde: C.

Sangen foreligger i blyantmanuskript. Manuskriptet betsår kun av noteteksten og mangler foredragstegn og tempoangivelse. Noteteksten er lesbar og jeg har angitt sangen under betegnelsen ”fullførte verk.” Det er ikke kjent når Hurum komponerte sangen.

Verk 35 [To sanger] – Sang og klaver

(Uten op. nr.)

Hovedkilde: A (til nr. 1) og C (til nr. 2)

1. “Skogsus” (Theodor Caspari)
2. “Den bekken som siklar” (A. O. Vinje)

Romansene foreligger i manuskript. Strengt tatt skulle man kunne hevde at de ikke er fullstendige i og med at tempoangivelse og foredragstegn mangler. Noteteksten er imidlertid meget tydelig og klar. Jeg har imidlertid ikke funnet noe blant manuskriptene som kan gi noen klarhet over tempoangivelse og foredragstegn. Jeg har likevel angitt romansene under betegnelsen ”fullførte verk.” Romansene er preget av impresjonistiske klanger. Det er ikke kjent når Hurum komponerte sangene.

4) 1928–1952: Kunstmaleren Alf Hurum

Ettersom jeg ikke finner meg kvalifisert til å foreta en kunstnerisk vurdering av Hurums tegninger og malinger, har jeg ikke foretatt en analytisk gjennomgang av hans tegninger og malerier. Gjennomgangen begrenses derfor til den oversikt jeg har gitt i underkapittel 2, ”Tegninger og malerier”, i kapitlet ”Verkfortegnelse.” For øvrig henviser jeg til biografidelen under kapitlet ”1928–1934. Musikken må vike for malerkunsten” og monografiens andre biografidel: ”Maleren Alf Hurum.” Her gjengis de aller fleste av de anmeldelser som finns i tilknytning til Hurums bilder. Det er fullt mulig å få et inntrykk av resepsjonen av Hurums bilder ved å kombinere bildene ved hjelp av oversikten i verkfortegnelsen og bildene til slutt i monografien med anmeldelsene i biografidelen – med det forbehold at de aller fleste av anmelderne er anonyme. Det finns noen ytterst få anmeldere som ikke er anonyme, men de er på den annen side ikke mulig å finne nærmere opplysninger om. Nedenfor har jeg trukket frem to anmeldere som man kjenner navnene på og som det er mulig å finne nærmere opplysninger om. En er en ikke-profesjonell kunstanmelder – Arthur Wakefield Slaten⁶⁹² – i tillegg til Madge Tennent,⁶⁹³ en fremragende profesjonell kunstnerinne.

⁶⁹² Arthur Wakefield Slaten (1880–1944) var ”associated with Honolulu Star-Bulletin Ltd., as literary editor and Aloha Tower columnist” fra 1929. I *Pan-Pacific WHO’S WHO* for 1940–41 (utg. F. M. Nellist, *The Honolulu Star-Bulletin*) oppgis i tillegg blant annet at Slaten var ”clergyman, educator, editor, lecturer”, hadde tatt sin B. D. ved Rochester Theological Seminary i 1912, ”studied New Testament at Glasgow, Marburg and Leipzig universities; University of Chicago Ph. D. 1916”; var professor i ”biblical literature and religious education” ved William Jewell College i 1922; skrev flere bøker om teologisk-vitenskapelige emner.

⁶⁹³ Madge Tennent, f. Madeline Cook i Dulwich i England i 1889. Hun studerte figurtegning med William Bourguereau i Paris og under et lengre opphold i Australia studerte hun med Julian Ashton. Hun er en av Hawaiis mest kjente malere og sammen med sin mann, Hugh C. Tennent, grunnla hun ”Tennent Art Foundation” i Honolulu i 1954. Før dette hadde hun en rekke separatutstillinger i Honolulu Academy of Arts i tillegg til utstillinger i London, Paris, New York, Chicago og San Francisco. (Kilde: *Encounters with Paradise, Views of Hawaii and its People, 1778–1941* av David W. Forbes; om David W. Forbes opplyser Tennent Art Foundation at han ”is a recognized expert on the art of Hawaii and has spent more than twenty-five years researching his

Arthur Wakefield Slatens anmeldelse av Hurums separatutstilling med fem bilder i Library of Hawaii i mars–april 1935 (se utstillingsoversikten til slutt ”Verkfortegnelse.”) fikk god omtale. Utstillingskatalogen har ikke vært tilgjengelig heller ikke titlene. I Wakefield Slatens anmeldelse i *The Honolulu Star-Bulletin* 20. april nevnes enkelte titler, men uten at det er mulig å knytte titler og bilde sammen. Et bilde som beskrives av Slaten i anmeldelsen den 20. april 1935, kan være ”The Storm” (B9), men det omtales som ennå ikke ferdig: ”Mr. Hurum’s latest picture, at which he is working at his home at the mauka end of Rooke St., ... is a striking composite of Honolulu’s historic storm—full of action and true to the memories of all, a picture cut as it were, on the bias, with slanting rain, leaning palms, angling wall, swamped automobiles and swirling flood.”⁶⁹⁴ I samme artikkel beskrives bildene som er utstilt, men, som nevnt, uten å nevnes med tittel: ”... the pictures depict an Easter lily, a conventionalized panel of the pendent bells of the deadly nightshade, a bowl of hibiscus, a panel of vegetables, a composite and symbolic representation of the Aiea sugar mill, done in shining silver, and a Sansevieria plant.” Av det som nevnes, er det bare henvisningen til ”a composite and symbolic representation of the Aiea sugar mill” som gjør det mulig å henwise til et bestemt bilde – UD7: ”Aiea Sugar Mill”

I *The Honolulu Star-Bulletin* 20. april 1935 beskriver Wakefield Slaten nærmere teknikken og materialene Hurum anvender:

Canvas is to Alf Hurum a crass material of which sails and sacks are made, a medium too coarse for exacting and sensitive control. He uses pure silk, incredibly fine, but with a sturdy stiffness and free from sheen. His colors are all made by himself, from minerals or from vegetable dyes. The entire process is of the most painstaking sort, requiring the accurate adaptations of meticulous skill. The method is that employed in Japan and which in China is 15 centuries old.

subject”).

⁶⁹⁴ Slaten, Arthur Wakefield: ”The Studio Window” i *The Honolulu Star-Bulletin* 20. april 1935.

The silk is spread upon and attached to its frame. It is given a thin coating of a special glue—which, also, is prepared by the artist himself. With pestle and mortar the ores are ground to the finest powder. The silk is now tight as a drum and smooth as glass. The colors, mixed also with the glue, are laid on with infinite care, again and again. Penetrating the thin silk, clasping and gripping the fibers, they are there for all time and, protected from disintegrating damp, they will shine as brightly as 500 years from now as on the wall of the Library of Hawaii today.⁶⁹⁵

I anmeldelsen i *The Honolulu Star-Bulletin* 20. april får Hurum god plass og svært positiv omtale:

During the last few weeks visitors at the Library of Hawaii have been noting the exhibit of a half dozen unusual pictures. Evidently watercolors, they have hard brilliance, sharp clearness of outline, incisive hues, accuracy in design. Their effect upon the eye is like that of an axiom upon the understanding—authoritative, undeniable, absolute. In each an austere, illinient intellectuality glitters, pellucid as the still air of a zero morning. These pictures are not emotions, but concepts—a chapter from Walter Pater⁶⁹⁶ turned into color and written with a brush. These pictures are the work of Alf Hurum, Norwegian composer, who after a distinguished career in music has as a hobby turned his hand to art. It is perhaps his previous musical experience that gives the pictures their ringing purity.

Om malerinnen Madge Tennent kan man i ”Wikipedia, the free encyclopedia”⁶⁹⁷ lese følgende at Tennant

was a naturalized American artist, born in England, raised in South Africa, and trained in France. She ranks among the most accomplished and globally renowned artists ever to have lived and worked in Hawaii.

A child prodigy, Tennent spent her formative teenage years in Paris, where she honed technical mastery under the tutelage of William-Adolphe Bouguereau at the Académie Julian; simultaneous exposure to the city's leading avant-garde artists, including Paul Cézanne, Pierre-Auguste Renoir, and Pablo Picasso, stoked her pioneering vision. Having served as an art educator in South Africa, New Zealand, and British Samoa, she settled in Honolulu with her husband and children in 1923.

⁶⁹⁵ Se også biografidelen i kapitlet ”Maleren Alf Hurum. 1934–1941 En fremragende kunstner, men med malurt i begeret,” under avsnittet ”De første utstillingene.”

⁶⁹⁶ Walter Horatio Pater (1839–94), engelsk forfatter og kritiker.

⁶⁹⁷ Lesedato 15. april 2020

Tennent's prolific output spanned paintings, drawings, and sculpture. Her reverent fascination with Hawaiian women inspired the sweeping aesthetic quest that would culminate in an iconic signature style: enormous paintings of voluptuous female figures that synthesized brilliant, swirling hues into graceful, harmonious compositions. A prominent figure on the international circuit, Tennent exhibited to critical and popular acclaim around the world. At the time of her death, many critics considered her the most important individual contributor to Hawaiian art in the 20th century.

I London-avisen *London Evening Standard* roser anmelderen Eric Newton Tennents "one-woman" utstilling i Wertheim Gallery i London 1937: "She has the equipment of an exceptionally gifted artist ... It is plain that Honolulu has set her imagination on fire, and her later paintings are symbolic, rather than representational. Vivid prismatic colors, and a gargantuan sense of form, are the dominant features of her later style. Not so much massive as fantastically round, clad in voluminous draperies of almost painfully intense color, give one a sense of tropical exuberance not confined to paint [...] her art could be described as an experiment in amplitude."

Sammen med sin mann, Hugh C. Tennent, grunnla hun *Tennent Art Foundation* i Honolulu i 1954. Før dette hadde hun en rekke separatutstillinger i Honolulu Academy of Arts i tillegg til utstillinger i London, Paris, New York, Chicago og San Francisco.⁶⁹⁸ Det er ingen tvil om at Madge Tennent er en fremragende malerinne.

I sin anmeldelse av Hurums utstilling i mars 1937 skriver Madge Tennent i *The Honolulu Advertiser* den 6. blant annet:

Dominating the four large galleries at the Honolulu Academy of Arts devoted to the exhibition, are three large canvases of Alf Hurum, president of the association,⁶⁹⁹ each of profound and poignant beauty. With a use of white and tonal mass only equaled by the

⁶⁹⁸ *Encounters with Paradise, Views of Hawaii and its People, 1778–1941* av David W. Forbes.

⁶⁹⁹ Hurum var "President for Association of Honolulu Artists" 1936–1938 og 1952–1953. Se *Men and women of Hawaii 1954* (ed. Perry Edward Hilleary), s. 321.

great masters of the ancient Orient, Hurum has produced three differing harmonies of milky green, gold and opal white, all Hawaiian in motive, subject and feeling.”

I samme avis dagen etter fortsetter Tennent sin svært positive omtale:

The most powerfull aesthetic exhibit in the whole four galleries containing the works of art, is the painting of Alf Hurum. Three large panels show his genius for combining the technique of the Orient with an Hawaiian subject. A master draftsman and rich colorist, these pictures hold many lessons in line and organization for the artist student.”⁷⁰⁰

I *The Honolulu Star-Bulletin* 20. mars har Medge Tennent en omfattende og inngående anmeldelse som står å lese i biografi-delen under kapitlet ”Utstillingene i 1937. Hawaii ’a painter’s paradise.’ Hurum president for Association of Honolulu Artists.” Fra denne anmeldelsen kan man blant annet lese:

As is usual with all mature artists, in the work of Hurum there is a serene quality of value derived from years of research and discrimination which has resulted in paintings which are comprehensive of every known color chord and complexity of line. ... Alf Hurum, in a unique aesthetic and technically geographic relationship, produces in each of his paintings the aerial perspective and tonal sensitivity of the Orient with the sound fundamentals and modern color discoveries of the Occident with such complete harmony that one is unaware of the perfected technique necessary for his able achievement. ... Above all his natural and acquired heritage of tone, line, form and color, Alf Hurum is aware of his tropical surroundings and is Hawaiian in subject and emotional content to a very satisfying degree. ... The whole exhibition of Alf Hurum’s paintings is one of profound and original beauty, and one which has much aesthetic food for thought and study to all artists, students and art lovers. It is to be hoped that no one will miss this great opportunity.

⁷⁰⁰ *The Honolulu Star-Bulletin* har en anmeldelse av utstillingen den 3. mars. Her nevnes Hurum bare i oversikten over de som stiller ut.

5 Drøfting, sammendrag og konklusjon

Innledning

Tittelen ”Drøfting, sammendrag og konklusjon” angir strengt tatt ikke separate underdeler slik overskriften skulle kunne indikere. Drøfting, sammendrag og konklusjon går mer eller mindre i hverandre, selv om siste del har preg av en selvstendig konkluderende del. Jeg har ikke sett noen hensikt i å foreta en sontring mellom drøfting og sammendrag, men har beholdt samme oppdelingen i foreliggende kapittel som i kapitlet ”Verkgjennomgang”, men med et innledende tillegg med tittelen ”Tre biografiske momenter”. At Hurums verker kan inndeles i de fire periodene jeg har nevnt ovenfor, bekreftes av funnene beskrevet i kapitlet ”Verkgjennomgang”: 1) Studieverk i klassisk-romantisk stil – 1903–1911, 2) Hurum, impresjonismen og Debussys musikk samt andre stilistiske uttrykk – 1911–1917, 3) Mot det norrøne – 1917–1928 og 4) Kunstmaleren Alf Hurum – 1928–1952. Om periode 3 – ”Mot det norrøne” – er det nødvendig å forta en nærmere presisering om de verk som skal inngå i perioden (se s. 407f i kapitlet ”Innledning – om verkgjennomgang”). Jeg finner grunn til å understreke at drøfting, sammendrag og konklusjon, spesielt drøfting og sammendrag, inneholder enkelte sitater fra tidligere avsnitt. Noen av sitatene har henvisninger, andre har ikke eksplisitte henvisninger til teksten ovenfor i forbindelse med disse gjentakelsene. Foreliggende kapittel begynner med noen biografiske momenter hentet fra gjennomgangen av biografidelen. De innledes med Hurums noe litt overraskende syn på kunst og penger; deretter følger to hendelser som står ut fra Hurums senere år: interneringen etter angrepet på Pearl Harbor i 1941 og Hurums store donasjoner til musikkinstitusjoner i Norge.

Tre biografiske momenter

Kunsten – ikke penger – er fremtiden!

En litt overraskende sak i biografikapitlet er en kort opplysning om bakgrunnen for Hurums hele virke. Det er fru Hurum som forteller om dette i et udatert brev til den norske ambassade i Washington i 1969. Leslie Hurum forteller at da Hurum 15 år gammel – altså i 1897 – fortalte sin far at han ønsket å bli komponist, så ble faren glad! ”He said to Hurum— ’there is nothing in money in the future— wars— the yellow peril ... but if you make a name in art nothing can take it from you’ —He gave Hurum enough money to make him selfsupporting.” Hurums liv blir en bekreftelse på at han livnærte seg på de penger som han en gang fikk av sin far. Med dette grunnlaget kunne han konsentrere seg om sin musikalske skapervirksomhet og malerkunsten.

Som personer ser Leslie og Alf Hurum ut å kunne oppfattes som asketer. Til forfatteren har Merete Ring, en av Hurums slektninger som besøkte Hurums i Honolulu i 1967, fortalt at hun ble lettere sjokkert da hun møtte ekteparret på flyplassen og fant to mennesker som nærmest så ut å være fattige. Og hjemmet i 2755 Rooke Avenue var usedvanlig spartansk utstyrt. I Erik Holters artikkel om Hurum i *Aftenposten* 9. desember 1937 forteller Holter at hjemmet ”er innredet på japansk vis, enkelt, med stråmatter på gulvet og få møbler. Der var ikke noe piano.” Derimot ”på veggene var vakre malerier.” Men man skal ikke skue hunden på hårene. Merete Ring fortalte at Leslie Hurum stort sett bare hadde en tanke i hodet – penger! Hun viste seg å være svært, svært rik. Bakgrunnen lå i slekten hennes. Leslies morfar, Samuel Gardner Wilder, grunnla ”Wilder Steamship company in the early days, which later became the Inter-Island Steam Navigation Co.” Det var jo skip, ikke fly, som var fremkomstmidlet mellom øyene på Hawaii og over til USA’s fastland på den tiden. Hurum

selv, fortalte Merete Ring, var overhodet ikke interessert i penger. Han malte – intet annet!

Interneringen etter angrepet på Pearl Harbor

Det japanske angrepet på Pearl Harbor startet like før kl. 08.00 om morgenen den 7. desember 1941. Hurum ble arrestert dagen etter, mandag 8. desember, mens fru Hurum først ble arrestert kort etter årsskiftet, 12. februar. Alle forhandlingene i saken foregikk med Hurum til stede, bortsett fra i ett tilfelle: han fikk ikke være til stede når FBI-agenten, George E. Allen, gjorde rede for anklagene mot ham. Anklagene var formidable og meget alvorlige: Hurum ble anklaget for å være spion og femtekolumnist hvilket naturligvis var ekstremt farlig og graverende. Etter at forhørene med Hurum var avsluttet kl. 10.00 den 30. desember 1941 og etter at forhørene med fru Hurum var avsluttet kl. 11.50 den 18. mars 1942 ble alle dokumenter i forbindelse med saken hemligstemplet – i 50 år. Som det fremgår av min fremstilling i biografidelen ovenfor, gjorde den norske ambassaden i Washington iherdige og svært mange forsøk – på krigsministerie- og utenriksministernivå – på å få tilgang til dokumentene, men uten å lykkes. Først i 1993 ble dokumentene frigitt og forfatteren fikk tilgang til kopier av saksdokumentene. Det vesentligste av materialet er gjengitt ovenfor og bekrefter at anklagene mot Hurum var meget alvorlige, men at han fikk en skikkelig og ordentlig behandling av de amerikanske myndighetene selv om konklusjonene de facto synes å være i hans disfavør. Som nevnt gjorde den norske ambassade iherdige forsøk på å bringe klarhet i Hurums sak, men fikk ikke noe gjennomslag overfor de amerikanske myndighetene. Men blant de siste brev som denne aktuelle korrespondansen omfatter,⁷⁰¹ finner man et fra ”Office of internal security,

⁷⁰¹ Den korrespondansen det her siktes til og som det er henvist til ovenfor, finnes i fullstendig versjon i National Archives and Records Administration Archives II User Services Branch (NWDTC) 8601 Adelphi Road College Park, MD 20740-6001, USA.

Territory of Hawaii til Headquarters Army Service Forces, War Department, Washington DC, vedr. ”ALFRED T. HURUM, IHS–HN–244–CI” som tyder på en forsiktig oppmykning fra de amerikanske myndighetenes side vis-à-vis Hurum. Uten å gå tilbake på sine tidligere avgjørelser om ikke å gi den norske ambassaden anledning til å lese forhørsprotokollene, får man av et av de siste brevene forståelsen av at myndighetene på Hawaii på dette tidspunkt understreker – nesten påfallende kraftfullt – at Hurum til slutt var blitt løslatt helt og fullt og uten å være underlagt noen form for restriksjoner og at forholdene i 1941 mer eller mindre fremtvang Hurums internering (se pkt. 2 nedenfor):

1. Reference is made to your letter to this office, dated 23 August 1944, concerning the above mentioned subject.
2. This office suggests that you advise the Norwegian Embassy that Mr. Hurum was interned in December 1941 because the investigations made by the several Intelligence agencies in the Territory of Hawaii prior to that time and the findings made by the Internee Hearing Board who heard the case indicated that Mr. Hurum was imbued with pro-Nazi ideals. *The military situation in the Hawaiian Islands at that time was such as constrained the several agencies interested in matters affecting the internal security of the United States to recomend his internment* [min kursivering]. Accordingly, Mr. Hurum was interned by order of The Commanding General, Hawaiian Department.

Også fru Hurum ble gjenstand for forhør, forhør som viser et bredt spekter av områder som hun ble forhørt om og egentlig mer omfattende enn Hurum. Da jeg besøkte Honolulu i 1998 hadde jeg en samtale med professor Dale E. Hall ved University of Hawaii som opplyste at Hurum ikke fikk noen problemer av noe slag etter krigen. Fru Hurum ble derimot rent ut sagt oppfattet å ha rasistiske holdninger. Det er en forskjell mellom domstolens formulering mellom Hurums dom og fru Hurums som i mine øyne er påfallende. Domstolen konkluderte etter FBI-agentens vitnemål med følgende hva gjelder Hurum: ”In view of the above findings, the Board recommends: That he remain in detention *at least for the time being* [min kursivering].” Hva gjelder fru Hurum ble konklusjonen følgende: ”In

view of the above findings, the Board recommends that the internee: ELIZABETH LESLIE WIGHT HURUM, alias ELIZABETH LESLIE WIGHT HURUM (MRS. ALFRED T. HURUM) *be interned for the duration of the war* [min kursivering].” Forskjellen mellom de to dommene synes imidlertid ikke å ha fått noen praktisk betydning. Begge løslates på prøve samtidig, nemlig 13. februar 1943, og prøveløslatelsen opphører for begge også samtidig, nemlig 22. november 1943. Det synes ikke ut til at interneringen fikk noen konsekvens for Hurums virksomhet som maler eller på annen måte. Allerede før de var frigitt hadde Hurum tatt opp igjen sin kunstmalervirksomhet. I det såkalte ”Non-jury show” 16.–28. november 1943 deltok han med et bilde med tittelen ”The White Vase” (T12; se utstilling nr. 14) og frem til 1954 deltok han på de fleste årlige utstillinger arrangert av Association of Honolulu Artists.

I kildematerialet har jeg heller ikke funnet noe som tyder på at Hurum fikk noen problemer vis-à-vis norske myndigheter etter krigen. Med tanke på den korrespondanse som blant annet finns mellom Hurum og fru Hurum på den ene siden og utenriksdepartementet og Klaus Egge på den andre i forbindelse med de testamentariske gaver som ekteparet Hurums etterlot seg, ville eventuelle negative spor fra krigsoppgjøret etter krigen høyst sannsynlig ha kommet for dagen.

Store donasjoner til musikkinstitusjoner i Norge

Ved flere anledninger uttrykker Hurum ønsket om å besøke Norge – særlig når alderen begynte å ta ut sin rett. Ja, ikke bare ga han uttrykk for å besøke landet, han ga til og med uttrykk for ønsket om å flytte tilbake til Norge! 20. februar 1962 skriver han til Klaus Egge og forteller at han hadde håpet å kunne være til stede ved sin 80-årsdag i Oslo den 21. September. ”Da kommer jeg for aa bo der som tidligere.”

Men hverken da eller senere var Hurum i stand til å reise til Norge – til tross for at han ble mer og mer oppsatt på ennå en gang å få se sitt

fedreland. Helsen sviktet. 8. november 1968 forteller fru Hurum i et brev til Klaus Egge at Hurum på nytt hadde fått et hjerteanfall. Allerede i 1965 hadde de begynt å innse sin høye alder og begynt å tenke på sine testamenter. Som barnløse ble det til at tre institusjoner – to i Norge og en i Japan – ble tilgodesett med arvebeløp. Den 14. desember 1965 ga Hurum Norsk Komponistforening ved formannen, Klaus Egge, en første beskjed om opprettelsen av et fond der avkastningen skulle gå til norske musikere, men uten å angi størrelsen på fondet. En omfattende brevveksling mellom Klaus Egge og Hurum/fru Hurum resulterte i et fond til fordel for norske komponister og at Hurums barndomshjem i Josefinegaten skulle tilfalle norske musikk lærere og administreres av Musikpedagogene Oslo. Klaus Egge forteller, som nevnt, i et brev i november 1968 at fondet på det tidspunktet var av en størrelsesorden på rundt 300.000\$ og at Hurums hjem i Josefinegt. 15 er tenkt som et hjem og samlingssted for norske musikk lærere. Formaliteter vedrørende fondet ble ordnet mellom Kirke- og undervisningsdepartementet og Utenriksdepartementet.⁷⁰² 17. desember 1966 ble Hurum utnevnt til æresmedlem i Norsk Komponistforening. I et av sine svarbrev til Hurums betegnet Klaus Egge det Hurum og hans kone hadde gjort som ”noe enestående i norsk musikk historie.”

⁷⁰² Se kopi av brev fra Kirke- og undervisningsdepartementet til Norsk Komponistforening av 28. Juli 1966 med kopi av Kirke- og undervisningsdepartementets brev til utenriksdepartementet av samme dato i Norsk Komponistforenings arkiv.

1) Om studieverkene i klassisk-romantisk stil – 1903–1911

Gjennomgangen av verk 1–8 viser at *Tre sanger* verk 1 (uten op. nr.) har en tydelig mangel på komposisjonskunnskap og derfor må karakteriseres som svært enkle. Verk 2 viser derimot komposisjonskunnskap, men i og med at man finner overveiende mer av hovedtreklange, har verk 2 mer av klassisk enn romantisk stil. Samtidig viser Hurums verker gradvis mer og mer av romantisk harmonikk i denne første perioden. Modalitet finns i hele perioden mellom 1903 til 1911 – fra helt enkle og få molldominanter til de sterke og påfallende modale innslag i fiolinsonaten verk 7, op. 2, men uten å fjerne seg fra en moderat klassisk-romantisk stil i slekt med Schumann–Mendelssohn-tradisjonen. Den svekkelse av dur-moll-tonaliteten og funksjonsharmonikken som modalitet resulterer i, finns flere steder i Hurums komposisjoner. Intet parti har en så svak dur-moll-tonalitet som i A-delene i ”Melodi” verk 8 op. 3 nr. 1 komponert i 1911.

Verk 1–8 peker derfor mot en utvikling mot et løsere forhold til funksjonsharmonikken, men uten å peke på ”hvor veien skulle gå.” Hurum har ikke tanke på – tror heller ikke at han var istand til eller hadde forestillinger om – å foreta et avgjørende funksjonsharmonisk brudd på dette tidspunkt. Han syntes å være innstilt på å forbli innenfor det funksjonsharmoniske feltet. De få ”impresjonistiske” stil-elementer man kan finne i verk 1–8, er imidlertid tydlige og klare, men et avgjørende og bevisst funksjonsharmonisk brudd skjer for Hurums del først etter møtet med Debussys musikk i 1911 (se verk 9–10 i kapitlet ”Verkgjennomgang”).

Med tanke på at man i verkene 1–8 finner enkelte impresjonistiske⁷⁰³ (debussistiske) stil-elementer i disse verkene og at Hurum tydelig har pekt på Griegs betydning for sin musikalske utvikling,⁷⁰⁴ var det naturlig å gå til

⁷⁰³ Se note 628 i kapitlet ”Verkgjennomgang” og videre nedenfor i foreliggende kapittel.

⁷⁰⁴ *Musikkens Verden* (red. S. Hagerup Bull) 1. utg., Oslo 1951, s. 1017.

den grunnleggende studie om Griegs betydning for impresjonismen, nemlig Dag Schjelderup-Ebbes *A study of Grieg's harmony. With special reference to his contribution to musical impressionism*.⁷⁰⁵ Jeg gjorde derfor en gjennomgang av Hurums verk 1–8 for å kartlegge vilke impresjonistiske stil-elementer man i lys av Schjelderup-Ebbes studie skulle kunne finne i Hurums verk 1–8.⁷⁰⁶ Jeg fant fem slike stil-elementer: modalitet, andre skalaer enn de modale (heltoneskalaen), tomme kvinter og ufullstendige akkorder, parallell-akkordikk/ikke-funksjonell harmonikk og pedalisering. Dette var stil-elementer som ikke var nye for Hurum da han første gang møtte Debussys musikk i 1911, men fenomener han allerede hadde stiftet bekjentskap med i Griegs musikk. Da ble spørsmålet: hva var nytt med Debussy? Eller omformulert: hva er impresjonistisk musikk eller hva kjennetegner impresjonistisk musikk? Hurums bevisste anvendelse av modale og andre Grieg-innslag i fiolinsonaten verk 7 op. 2, tyder på at han har lett etter andre musikalske virkemidler enn de han enkelt kunne finne blant de klassisk-romantiske virkemidlene.

⁷⁰⁵ Oslo 1953.

⁷⁰⁶ Undersøkelsen er publisert på engelsk – ”Edvard Grieg, Alf Hurum, and musical impressionism” – i tilknytning ”The international Edvard Grieg Society’s” konferanse i Bergen 30. mai til 2. juni 2007.

2) Hurum, impresjonismen og Debussys musikk samt andre stilistiske uttrykk – 1911–1917

a) Om en definisjon av impresjonistisk musikk

Som nevnt opplevde Alf Hurum Debussys musikk første gang i første halvpart av 1911. Opplevelsen viser en revolusjon i Hurums musikalske sinn – det er som om en demning brister når han opplever Debussys musikk første gang, en musikk som åpner ”en verden av fremtidsperspektiver.” Dette kommer blant annet til uttrykk i brevet til Monrad Johansen 14. Mai 1918 der Hurum skriver:

Med moderne fransk musik forstaar jeg 'Debussy,' han har sammen med russeren Mousorgski aabnet en verden av fremtidsperspektiver. Døm ikke Debussy før du kjender ham, men tag et av dine stipendier og reis til Paris med. ... Hvad nu “moderne klavermusik” angaar saa er den franske ved siden av noget russisk (Scriabine⁷⁰⁷) den eneste som eksisterer. Begrepet “moderne tysk klavermusik” eksisterer ikke, for der findes ingen. Før tyskerne slutter med den 4stemmige kontrapunktiske sats, som er et hammerinstruments natur imot, vil de ikke kunne skrive for klaver. De maa undgaa at tænke for fire stemmer og istedet opfatte klaveret som farve og toneflater.

Hurum har opplevd studietiden som en mer eller mindre tvangstrøye – både når det gjelder sjangere og musikalsk uttrykk. Nå åpnes hans perspektiv slik at hans musikk får flere ben å stå på. Han utvider sine sjangere med strykekvartetten, romansene, mannskor, suitene og ikke forglemme de verk han instrumenterer til vellykede orkesterversjoner sammen med de to senere større orkesterverkene. Fremfor alt utvider han sitt harmoniske uttrykk hvilket både anmeldere og publikum legger merke til og enkelte ganger blir bergtatt av. Debussy og hans impresjonisme blir nærmest hans ideal!

For å forsøke svare på spørsmålet om hva Debussys impresjonistiske musikk er eller hva som kjennetegner impresjonistisk musikk, har jeg

⁷⁰⁷ Aleksandr Skrjabin (1872–1915), russisk komponist og pianist. Han utviklet et meget lyrisk, intenst, men samtidig følsomt tonespråk.

forsøkt å svare på dette i en artikkel "Impressionistic music' – The meaning of the concept."⁷⁰⁸ Jeg tillater meg å hente noen av de grunnleggende og viktigste tanker fra artikkelen, tanker som i sin tur er hentet fra en avhandling av Hans Friedrich Kōlsch⁷⁰⁹:

He [Kōlsch] stresses the fact that the new understanding of reality makes the character of 'impression' (der Eindruckscharakter) the hallmark of 'impressionism.' This is, however, closely connected to the notion of spiritual passivity (die passive Seelenhaltung) and lack of consistent progression. Another distinctive feature is the rejection of logical coherence, in German "Verneinung des Gedanklichen"—said in other words: the old coherence (and cohesion) has been broken down. This makes 'impressionism' a musical style that "eine wundersam feine Aneinanderreihung von Empfindungen darstellt, die zueinander in keinem gesetzmäßigen Zusammenhang stehen. Das Eindruckhafte ist also eine Darstellungsart, die sich aus dem vollständigen Fehlen jeglicher innerer Dramatik ergibt."⁷¹⁰

What is recognised in the classical-romantic style as essential and a main feature—"etwa in dem Sinne eines vorwärtstreibenden innermusikalischen Geschehens, einer Entwicklung und Durchführung" or "Innendynamik ... oder in gewissen Sinne innere Zielstrebigkeit"⁷¹¹— is simply lacking (not there) in impressionistic music. As we all know this manifests itself most evidently in harmony, but also melody and rhythm show "die gleiche Strebungslosigkeit und das gleiche Fehlen jeder Dramatik auf."⁷¹²

The non-intellectual attitude and the avoidance of dramatic musical rendering that usually goes with it leads impressionism in two new directions. The first one connects music closely to the representation of nature, a trait common to most impressionistic art directions. At this point Kōlsch asks the central question: "Worin besteht nun die höchst eigene Art dieser Naturgestaltung?" He refers to Debussy who "gibt eine wunderbare Formulierung für das Verhältnis von Natur und Kunst des Impressionismus: das Wesen der Kunst – schreibt er – ist nicht eine 'direkte Nachahmung sondern seelische Übertragung

⁷⁰⁸ Artikkelen ble publisert på engelsk som "Alf Hørum (1882–1972): Norway's first musical Impressionist" i "Internationaler und 4. Deutscher Edvard-Grieg-Kongress vom 13. Bis 16. juni 2002 im Historischen Rathaus zu Münster. Veranstalter: Edvard-Grieg-Forschungsstelle der Westfälischen Wilhelms-Universität, Münster herausgegeben von Ekkehard Kreft. Hildesheim-Junker-Verlag 2002" s. 29–42.

⁷⁰⁹ Se også Edling, Anders: *Fransk i svensk musik 1880–1920*, Uppsala 1982. Kapittel 4 i Edlings studie viser samme grunnleggende syn på impresjonismen som den jeg henviser til i Kōlsch, Hans Friedrich: *Der Impressionismus bei Debussy*, Düsseldorf 1937. Jeg har benyttet begge studiene i gjennomgangen av Hørum's verker med impresjonistiske stiltrekk.

⁷¹⁰ Kōlsch: *Op. cit.*, p. 10.

⁷¹¹ Kōlsch: *Op. cit.*, p. 15.

⁷¹² Kōlsch: *Op. cit.*, p. 16.

dessen, was in der natur unsichtbar ist,⁷¹³ also das, was außerhalb der sinnlichen Greifbarkeit liegt, das Unsichtbare und Unsagbare, das Stimmungshafte, das Atmosphärische der Natur soll die Musik wiedergeben.”⁷¹⁴

The second direction, found in music only, occupies itself with the ”Flucht aus der Wirklichkeit, Sucht nach Illusionen, berausenden Vorspiegelungen der Fantasie, ...”⁷¹⁵ This is in fact the very essence of ’impressionism.’ Kölsch describes this, ”das Wesen des Eidrucks”, in the following way:

Die lockere und ungesetzmäßige Aneinanderfügung von einzelnen Stimmungsmomenten bringt es mit sich, daß die Kunst des Impressionismus ein unbestimmtes und unabgrenzbares Wesen zeigt, sie wirkt häufig nebelhaft verschleiert und diese Undurchsichtigkeit steigert sich in manchen Werken bis ins Rätselhafte, Unverständliche.⁷¹⁶

I følge Debussy oppnår man den musikalske impresjonistiske hemmeligsfulle vaghet og uskarpe tydelighet ved å unngå ”zuviel Sonne.”
I *Proses lyriques* skriver Debussy:

Sonne, Freundin der schlechten Blumen
Mörderin der Träume!
Mörderin der Illusionen
Die die geweihte Speise der leidenden Seelen sind!
.....
Meine Seele stirbt vor zuviel Sonne!⁷¹⁷

⁷¹³ ”... imitation directe mais transposition sentimentale de ce qui est ’invisible’ dans la nature.”

Debussy in *M. Croche*, p. 115.

⁷¹⁴ Kölsch: *Op. cit.*, p. 21.

⁷¹⁵ Kölsch: *Op. cit.*, p. 12.

⁷¹⁶ Kölsch: *Op. cit.*, p. 19.

⁷¹⁷ The quotation in German is taken from Kölsch: *Op. cit.*, p. 12.

Debussy in *Proses lyriques*:

”Soleil! ami des fleurs mauvaises,
Tueur de rêves!
Tueur d’illusions
ce pain béni des âmes misérables! ...
...
Mon âme meurt de trop de soleil!”

Alf Hurum uttrykker samme tanker når han beskriver den atmosfære han ønsker å få frem rundt sitt korverk *Lilja*. Han

ville ... lade alt det hvite glas i kirkevinduene uttage og lade indsætte smukke glasmalerier med farvet glas, som ikke vil lade saa meget av det prosaiske og realistiske dagslys igjennem, saa kirkerne blev tussmørke og mystiske – som de russiske og katolske. – Disse dunkle stemningsfulde kirkerum, kun oplyst av vokslys, ville være det rette milieu for “Lilja”.

Kölsch understreker at et verk ikke kan regnes som impresjonistisk bare fordi det inneholder de karakteristiske *musikktekniske* kjennetegn som regnes som impresjonistisk. Verket må også ha oppstått av en idémessig grunn, den grunn som muliggjorde verket og som var med på å skape når det impresjonistiske verk oppstod. Et sentralt og meget viktig avsnitt i Kölsch's avhandling er det følgende:

Naheliegend war allerdings der direkte Einsatz bei der impressionistischen Harmonik: sie ist das auffälligste Symptom einer Auflösung der bisherigen musikalischen Gesetzmäßigkeit und mit ihr wird zum ersten Male das bis dahin herrschende Ton- und Tonalitätssystem umgestürzt.

Die Verwendung impressionistischer Ausdrucksmittel an sich, das Vorkommen sogenannter "impressionistische Stellen" allein berechtigt uns noch nicht von Impressionismus zu sprechen. Dem Wesen nach impressionistisch ist ein Kunstwerk nur dann, wenn es in seiner Gesamtheit aus dem Geiste dieser Kunst geschaffen ist, wenn es zutiefst der impressionistischen Art des Erlebens und Gestaltens und der ihr entsprechenden Kunstanschauung entspringt. [Min kursivering]... Um also überhaupt annähernd abgrenzen zu können was musikalischer Impressionismus ist und was nicht, müßte man zunächst von einer Anschauung der bestimmten geistesgeschichtlichen Lage ausgehen, die ihn möglich machte.⁷¹⁸

I følge Kölschs fremstilling har altså impresjonistisk musikk noen grunnleggende elementer som tydelig avviker fra tidlige tiders musikk. Den ikke intellektuelle holdning og den bevisste unngåelse av indre musikk dramatisk fremstilling leder impresjonistisk musikk i hovedsak i to

⁷¹⁸ Kölsch, Hans Friedrich: *Der Impressionismus bei Debussy*, G. H. Nolte Düsseldorf 1937, s. 1f.

retninger. Den første knytter musikk nær til en side av programmusikken, først og fremst knyttet til naturfenomener. Kölsch henviser til Debussys utsagn om at impresjonismens forhold mellom natur og kunst ikke er tale om en naturimitasjon eller onomatopietiske imitasjoner, men en sjelelig metafor for det usynlige og ikke sannsgripbare, det usigelige, det ”atmosfæriske” – det er det musikken skal gjengi. Hurums ”Vandliljen” verk 10 nr. 1 blir for tydelig, har for mye ”sollys” til å kunne karakteriseres som et stykke som er gjennomført impresjonistisk til tross for at tittelen skulle kunne gi en antydning om den ”stemning eller den sinnstilstand som komponisten vil lede lytteren inn i, eller som kanskje også har vært inspirasjonskilden for hans verk.”

Den andre retningen er opptatt av flukten fra virkeligheten, søken etter illusjon og berusende fantasibilder – selve essensen i impresjonismen. De løst sammenholdte stemningsmomenter resulterer i at impresjonistisk musikk har noe ubestemt og ikke-avgrensede ved seg, kan virke tåkeaktig og tilslørt og denne ugjennomsiktigheten kan forøke seg i mange verker til det rent gåtefulle og utydelige og rent av uforståelige. Ifølge Debussy oppnås den gåtefulle vaghet og tåkede uklarhet ved å unngå for mye ”sollys.”

Om man legger til grunn at den klassisk-romantiske stils gjennomførings- og utviklings-måltrettethet, at dens fremdriftsenergi mangler i impresjonistisk musikk samtidig som både harmonikken, så vel som melodikken og rytmikken er i behold, så finner man flere av Hurums verker der dette er merkbart – men uten egentlig å kunne karakterisere stykkene som impresjonistiske. I mine ører gjelder dette for eksempel klaverstykkene ”Notre-Dame”, ”La Fontaine” och ”Chanson” verk 9 op. 4 – stykkene får ”de trop de soleil”⁷¹⁹ (se også i kapitlet ”Verkgjennomgang”). De musikalske følelses- og stemningsmessige

⁷¹⁹ ”Zuviel Sonne!”

uttrykk *mangler* vilket vil si at de *medskapende* idémessige titlenes påvirkningskraft mangler eller er ”svake”. I de tilfeller der stemnings- eller følelsesinntrykk *er* til stede sammen med satstekniske elementer karakteriserer Kölsch en slik impresjonistisk musikk med ”ein unbestimmtes und unabgrenzbares” musikk, ”sie wirkt häufig nebelhaft verschleiert ... in manchen Werken bis ins Rätselhafte” og ”Unverständliche” som i for eksempel i Hurums ”I den forheksede have” og ”Prinsessen leker med guldæblerne” fra *Eventyrland* verk 22 (se også gjennomgangen av *Eventyrland* i kapitlet ”Verkgjennomgang”). Benestad beskriver, som nevnt, et slikt verk som et verk der det gjerne er tittelen som antyder stemningen eller sinnstilstanden komponisten vil skape i lytteren, eller som har vært selve inspirasjonskilden for verket. Som eksempler nevner Benestad Griegs ”Aften på høyfjellet” og ”Bryllupsdag på Trolldhaugen.”

I lys av dette finner jeg det meningsfullt å skille mellom satstekniske elementer som modalitet, parallelakkordikk, fravær av funksjonsharmonikk, forstørrede akkorder og dissonansakkorder anvendt som konsonansakkorder samt heltoneskalaer og benevne dette ”debussisme” eller med nærmere forklarende spesifiseringer, men der et medskapende følelses- og stemningselement mangler. Der de satstekniske elementer finns *sammen* med medskapende følelses- og stemningselement – som regel ved hjelp av titlene – finner jeg benevnelsen *impresjonisme* meningsfull.

b) Om a-moll sonaten – en stilistisk oppsummering, men også en programerklæring

Om fiolinsonaten verk 13 op. 8 er å si at sonaten – i et overordnet perspektiv og stilistisk sett sammenlignet med d-moll-sonaten og strykekvartetten – fremstår både som en oppsummering og en programerklæring over Hurums allerede komponerte og kommende verker.

I a-moll-sonaten finner man klassisk-romantiske stiltrekk i tillegg til modale og impresjonistiske trekk (se nærmere detaljer i kapitlet ”Verkgjennomgang”). Aller tydeligst kan a-moll-sonaten kunne ses som et vitnesbyrd om at folkemusikalske elementer vil få en tydeligere plass og betydning i hans kommende verker – både klanglig og idémessig: klanglig er tredje sats i a-moll-sonaten en fyrrig scherzo, en sprelsk springar notert i A lydisk med Grieg-motivet hørbart tilstede i satsen. Idémessig vil man legge merke til at teksten til korverket *Lilja* har en norrøn islandsk tekst, klaververket *Eventyrland* har en granskog som bakgrunn i tillegg til at enkelte titler er hentet fra den norske eventyrverdenen, klaververkene *Gotiske bilder* verk 23 op. 17 og *Norrøn suite* verk 24 op. 18 samt det symfoniske diktet *Bendik og Aarolilja* verk 26 op. 20 og Symfonien i d-moll verk 29 (uten op. nr.) har alle en nasjonal norsk idébakgrunn.

c) Om *Eksotisk suite* verk 14 og *Pasteller for piano* verk 15

Med verk 14 utvikler Hurum sitt stilistiske uttrykk og viser en tydelig stilendring til eksotisme sammenlignet med de tidligere verkene. Han har klart latt seg påvirke av Debussys interesse for ikke-europeiske musikk-kulturer.

Spiller man igjennom Hurums *Pasteller for piano* verk 15 op. 10 legger man merke til at han i overveiende grad bruker klaverets midtre register og svært mye både av doble og tredoble okatver samt doblinger av terser i tett leie. Sammen med mollklanger og modalitet kan man lett ”høre” at ”pastellfarger har en viss ’sverte’ og ’sting,’” samtidig som ”fargene” er rolige, sobre og vakre. Musikk og farger er et område i musikkvitenskapen – se for eksempel avsnittet ”Color and music” i ”Harvard dictionary of music” s. 161f, men fenomenet er naturligvis et svært subjektivt tolkningsmessig fenomen. (Hurum er innom musikk- og farge-temaet så vidt også i verk 10 op. 5, *Akvareller for piano*). Om verk 15 er det

imidlertid å si at verket harmonisk ikke representerer noe nytt i forhold til forutgående verker.

d) Om romansene – med anstrøk av naivisme og ekspresjonisme samt en tiltagende disonerende stil

De fleste av Hurums romanser – hans verk 16–19, op. 11–14 – er komponert 1917 og 1918. Mellom verk 1 med tekster av danske diktere fra 1903/1904 og verk 16 utga Hurum ingen romanser. Tekstene i verk 16–19 innledes med to tekster av den svenske dikteren Viktor Rydberg, en av Sveriges viktigste forfattere på slutten av 1800-tallet – mellom Carl Jonas Love Almqvist og August Strinberg. Rydberg-diktene ble utgitt første gang 1914 og er høyst sannsynlig nye og ukjente dikt for Hurum da han satte musikk til diktene. Tekstene til romansene i verk 17, 18 og 19 er for største delen ny-romantiske tekster i tillegg til de to siste diktene i verk 19 av Sigbjørn Obstfelder som regnes som tidlig modernistisk lyrikk. Til dette kommer at Hurums romanser viser en mer og mer disonerende stil. I lys av tekstene til romansene i verk 16–19 er det tydelig at Hurum har ønsket å oppfattes som moderne.

Harmonisk setter han i flere av romansene impresjonistiske partier side om side med klassisk-romantiske – tydelig allerede i begynnelsen av ”Vi ses igjen”. Et nytt stilistisk innslag finne man i verk 17 op. 12 nr. 2 – ”Hvorfor hyler de sorte hunde” (Vilhelm Krag) – som har preg av naivisme og ekspresjonisme, mens verk 18 nr. 2 op. 13 nr. 2 – ”Genrebillede” (Vilhelm Krag) – har et tydelig rent ekspresjonistisk uttrykk; det samme gjelder verk 19 op. 14 nr 1 – ”Fandango” (Vilhelm Krag).

Når man går igjennom verkene i den andre av Hurums kronologiske periode, så finner man at perioden i sin helhet krakteriseres av stilistisk eklektisisme: verk 9 op. 4 viser impresjonisme/debussisme, verk 10 op. 5 impresjonisme/debussisme samt innslag som kan ha fått Hurum til å tenke

på musikk og farger, verk 11 op. 6 viser klassisk-romantisk og impresjonisme/debussisme, verk 12 op. 7 viser klassisk-romantisk og pentatone innslag, verk 13 op. 8 viser klassisk-romantisk, impresjonisme/debussisme og norske folkemusikalske innslag, verk 14 op. 9 viser eksotisme og verk 15 op. 10 viser at Hurum har foretatt tenkning rundt musikk og farger i tillegg til klassisk-romantisk og impresjonisme/debussisme; romansene i verk 16 til og med verk 19 viser alle de andre nevnte stilistiske uttrykkene ovenfor i tillegg til naivisme og ekspresjonisme (verk 17 nr. 2, verk 18 nr. 2 og verk 19 nr. 1 og nr. 3a) – se nærmere i kapitlet ”Verkgjennomgang”. I en artikkel skrevet av musikkforskeren O. M. Sandvik fra 1916 poengterer Sandvik denne eklektiske holdning hos Hurum og ”de vidt forskjellige stilarter han dyrker.”⁷²⁰ En enkel vei og et tydelig mål er ikke enkelt å finne i Hurums musikk årene 1911–1917.

⁷²⁰ Sandvik, O. M.: ”To sonater” i *Norsk Musikerblad* august og september 1916.

3) Mot det norrøne – 1917–1927

a) Introduksjon

Resultatet av verkgjennomgangen viser at korverket *Lilja* verk 21 op. 15 er det første verk av i alt 15 som Hurum komponerte årene 1917–1927. De følgende seks regner jeg som verk som peker mot ”norrøn impresjonisme”: foruten *Lilja* verk 21, suitene *Eventyrland* verk 22, *Gothisk suite* verk 23, *Norrøn suite* verk 24, det symfoniske diktet *Bendik og Aarolilja* verk 26 og symfonien i d-moll verk 29. Som det fremgår av både verkgjennomgangen og verkfortegnelsen er de resterende ni verkene mindre verk og av mindre betydning i sammenhengen.

Innholdet av begrepet ”norrønt” er beskrevet i ”Norges Musikkhistorie” bind 4 s. 37 slik:

”Selve begrepet ’norrønt’ var i bruk på 1800-tallet blant annet av Wergeland og P. A. Munch. ’Norrønt’ ble benyttet om det meste av vår middelalders mytologi, historie, språk og litteratur samt om den kunsten og musikken man kjente fra middelalderen, særlig ble ordet benyttet om det som er felleskulturen mellom Norge og Island. ’Norrønt’ fikk også betydningen ’nasjonal’, det ser vi hos diktere som Olav Aukrust (for eksempel hans ’Fjell-Norig’).

Begrepet ”norrøn impresjonisme” blir en kombinasjon av tittelinnholdet og det sats-tekniske/musikk-stilistiske, og kombinasjonen blir en betingelse for å forstå de seks verkene som ”norrøn impresjonisme”. Det blir Benestads formulering om titlene i impresjonistiske verker der titlene ”gir en antydning om den stemning eller den sinnstilstand som komponisten vil lede lytteren inn i, eller som kanskje også har vært inspirasjonskilden for hans verk”, kombinert med det satstekniske som resulterer i et begrep ”norrøn impresjonisme” og som best kan forklare begrepsinnholdet i ”norrøn impresjonisme”.

Det finns ingen verk som viser norrøne innslag før *Lilja*. Verket ble avsluttet 16. mai 1918 og i forordet skriver oversetteren av diktet, Fredrik

Paasche (1886–1943), at ”med *Lilja* naar den norrøne middelalders rike religiøse poesi sit høidepunkt.”

Med *Lilja* foretar Hurum en dreining mot det ”norrøne.” Selv om *Lilja* ikke representerer samme revolusjon av samme slag som det møtet med Debussys musikk i 1911 gjorde, så representerer *Lilja* et verk som tydelig uttrykker noe nytt sammenlignet med de tidligere verkene. Med tanke på at tekstoversettelsen av *Lilja* er gjort av Paasche så sent som i 1915, fortsetter Hurum derved på sin moderne vei.

Å karakterisere de seks verkene nevnt ovenfor som ”norrøn impresjonisme” og la dem utgjøre et avsluttet stilistisk hele, er imidlertid vanskelig – det er for få verk til det. Derimot peker stykkene ”mot det norrøne”. I og med at Hurum sluttet å komponere etter 1927, oppfatter jeg ”norrøn impresjonisme” som noe uferdig og uavsluttet. (Se videre ”Om norrøn impresjonisme” også nedenfor).

b) Om Alf Hurum og David Monrad Johansen

Sammen med impresjonistiske elementer finns ”det norrøne” som en forbindelseslinje mellom Alf Hurum og David Monrad Johansen. I *Norges Musikkhistorie* kan man lese at David Monrad Johansen ble ansett som den fremste talsmannen for det ”norrøne” i musikken på denne tiden. ”Norrøn ånd” ble sett på som noe man skulle etterstrebe i komposisjonene. Monrad Johansens foredrag ”Nationale værdier i vor musik,” som han holdt i Kristiania Musikkforening 22. mai 1924, er blitt fremholdt som spesielt viktig i denne sammenhengen. Bakgrunnen er at det i mellomkrigstiden var ”mange som ganske tidlig begynte å snakke om å skape en ny norsk nasjonal musikk, som ikke var tuftet på Grieg og Svendsen, men samtidig kunne være uttrykk for både noe nytt og vise forbindelsen bakover.”⁷²¹ Men drøftingene var sprikende.

⁷²¹ ”Norges Musikkhistorie” bd. 4 s. 32.

Norges Musikkhistorie fremhever at verktitlene og emnene for både vokal- og instrumentalmusikken avspeiler den norrøne interessen. I *Norges Musikkhistorie* nevnes ikke mindre enn 17 titler i denne sammenheng – så som *Draumkvedet*, *Voluspå*, *Sigvat Skald*, *Bendik og Årolilja* og *Arnljot Gelline* for bare å nevne fem, og at interessen for verktitlene og emnene startet egentlig på 1800-tallet og fortsatte med Catharinus Elling på begynnelsen av 1900-tallet.

Også hos Hurum finner man titler som peker mot det norrøne og nasjonale: korverket *Lilja* verk 21 op. 15 har, som nevnt, en norrøn islandsk tekst, klaververket *Eventyrland* har en granskog tegnet på tittelbladet og dermed en nasjonal bakgrunn i tillegg til at enkelte av undertitlene er hentet fra den norske eventyrverdenen,⁷²² klaververkene *Gotiske bilder* verk 23 op. 17 og *Norrøn suite* verk 24 op. 18 samt det symfoniske diktet *Bendik og Aarolilja* verk 26 op. 20 og symfonien i d-moll verk 29 (uten op. nr.) med satstitlene “De store skoge”, “Vinternatt på vidden” og “Vikingskibet” – alle har de en nasjonal norsk og norrøn idébakgrunn. Fire av de nevnte verkene er utgitt i løpet av 1919. Verk 21 er, som nevnt, avsluttet i mai 1918 og verkene 22, 23 og 24 utgitt med USA-copyright 1919 (de tre verkene annonseres i *Musikbladet* nr. 37, 17. september 1919).

Monrad Johansens store interesse for det norrøne midt på 1920-tallet kan ha oppstått i samvær med Hurum på Hurums hytte på Geilo fra slutten av oktober 1918. (Se ovenfor.)

Monrad Johansen og Hurum drøftet mange saker av felles musikalske interesser under oppholdet. Ikke minst gjennomgikk de *Lilja* ganske inngående med sin ”norrøne middelalders rike religiøse poesi” – delvis pr. brev før Monrad Johansen kom til Geilo, men også etter at Monrad Johansen og hans kone flyttet inn på Hurums hytte (se kapitlet

⁷²² I gjennomgangen av *Eventyrland* i kapitlet ”Verkgjennomgang” har jeg en noe endret oppfatning av innholdet i *Eventyrland*.

”Verkgjennomgang”). Det er naturlig å tro at de også diskuterte de andre verkene Hurum arbeidet med på denne tiden og at det norrøne derfor har vært på diskusjonstapetet mer enn en gang.

Noe av de andre sakene de to komponistene samtalte om, er nevnt ovenfor. Blant annet skriver Monrad Johansen at når det gjelder Debussy forteller han ”at Hurum på en måte satte meg planmessig i gang til å komponere. Han sa: Du skal komponere en rekke klaverstykker hvor du bruker den og den akkord nokså gjennomført. Det gjorde jeg, jeg har dem alle sammen ennå, datert når de er skrevet også. Men samtidig studerte jeg Debussy på alle bauger og kanter...”. Monrad Johansen ”kjente absolutt ikke Debussy da Alf Hurum kom hit i 1912, og ikke en tone av Ravel, ingenting. Vi diskuterte bl. a. russisk musikk som Hurum var veldig interessert i, han reiste til og med til Petrograd og ble elev av Rimskij-Korsakovs svigersønn. Jeg kjøpte Boris Godunov og skaffet meg de sangene av Musorgskij som var tilgjengelige: ’Lieder und Tänze des Todes’ og ’Die Kinderstube’.”⁷²³

Hva gjelder *Lilja* er det teksten som aller mest bevirker det norrøne ved verket. I *Norges Musikkhistorie* bind 4 s. 37 skriver man, som nevnt ovenfor, at ”’norrøn ånd’ ble sett på som noe man skulle etterstrebe i komposisjonene. Dette viste seg imidlertid å kunne resultere i historisme (etterligning av eldre verker) og en syntetisk stil med bruk av arkaismer, modalitet og parallellføring og endog nyskapningen ’norsk impresjonisme.’ 1930-årene kan oppvise en rekke komponister som i visse verker fulgte opp denne linjen.” Alf Hurum tangerte denne linjen så tidlig som 1917–1918.

Som nevnt i kapitlet ”Verkgjennomgang” synes modellen for *Lilja* å være russisk kirkesang. I *Musikkens Verden*, 1. utgave fra 1951, opplyser

⁷²³ David Monrad Johansen i skrift og tale utgitt til 80-årsdagen i 1968 av Øystein Gaukstad og O. M. Sandvik.

Hurum: ”Jeg har alltid hatt en forkjærlighet for russisk musikk ... for russisk musikk med sine gamle kirketonearter,” og under oppholdet hos Maximilian Steinberg i St. Petersburg hadde han derfor stor mulighet til å studere russisk kirkesang den tiden han var i St. Petersburg. *Lilja* må ha oppstått på bakgrunn av møter med russisk kirkesang ”in natura.” Men så langt jeg kan se, er *Lilja* ikke et verk som er resultat av studier i modal harmonisering. Heller kan man si att det handler om et klassisk-romantisk verk der det klassisk-romantiske – først og fremst harmonikken – er meget sterkt redusert, og i stedet erstattet med modale ”arkaiserende” elementer i tillegg til impresjonistiske (se også noen av de innledende kommentarene til *Lilja*, verk 21 i kapitlet ”Verkgjennomgang”).

I forordet skriver Fredrik Paasche at teksten til *Lilja* i sin helhet er ”oversat av undertegnede og utgit i boken *Lilja*, et kvad til Guds moder. (Kristiania 1915).” I Hurums øyne er teksten dermed et nytt og ”moderne” diktverk, ”et genialt og eiendommelig dikt og ofte meget lyrisk.” I møte med ”russisk musikk med sine gamle kirketonearter” fant Hurum derved noe ytterligere nytt – ”den kraftige primitive tone som diktet behøver.” Som jeg ser det, kan man karakterisere *Lilja* som et ”quasi” (modalt) ”arkaiserende” verk. Ved hjelp av inspirasjon fra russisk kirkesang og impresjonistiske stiltrekk viser verket dreining mot en norrøn impresjonisme (se også nedenfor) – sammen med flere av de etterfølgende verkene.

c) Om Hurums usedvanlige angrep på den lutherske kirkemusikken

I sitt brev til Monrad Johansen 17. mai 1918 har Hurum et usedvanlig og bitende angrep på den lutherske kirkemusikken. Han oppfordrer rent av til bokbål! Angrepet gjengis som et eksempel på at Hurum tydeligvis kunne gi annet enn bare ”impresjonistiske myke” og ”avdempede” uttrykk og inntrykk. Noen lignende er ikke å finne i kildematerialet og blir en sterk kontrast til Hurums måte å uttrykke seg – ikke minst på bakgrunn av et så

dypt religiøst verk som det *Lilja* er. Muligens med et anstrøk av humor skriver Hurum, som allerede nevnt, at han

ville ... foretage følgende kirkereform: Først ville jeg forbyde presterne at preke saa meget, saa ville jeg lade alle organister avsette og alle kirkeorgler nedrive og forbyde menigheten at deltage i nogenslags kirkesang. – Dernest ville jeg lade alle Lindemans koralbøker bringe sammen i store hauger og overheldes med petroleum og brændes, og indføre den art kirkemusik som var i bruk før Martin Lutter [!]. Kirkemusiken skulle utføres av blandet mands- og guttekor. – Det skulle ved lov være forbudt at harmonisere kirkemusik slik som gamle Lindeman og Elling. Dernest ville jeg lade alt det hvite glas i kirkevinduerne uttage og lade indsætte smukke glasmalerier med farvet glas, som ikke vil lade saa meget av det prosaiske og realistiske dagslys igjennem, saa kirkerne blev tussmørke og mystiske – som de russiske og katolske. – Disse dunkle stemningsfulde kirkerum, kun oplyst av voksllys, ville være det rette milieu for “Lilja.”

d) Om Hurum som radikaler og rabulist

I lys av den historiske utvikling der impresjonistisk musikk lett kan oppfattes som litt myk og mild, så må man ikke glemme at Hurum i årene etter 1911 og fremover ble oppfattet som en radikal komponist, ja, som noe av en rabulist. Sitatet fra Monrad Johansens brev like ovenfor viser det. At den radikale Alf Hurum fremdeles var i live rundt 1920, viser følgende sitat av Peter Lindeman i *Musikbladet* 10. mars 1920:

Jeg har vanskelig for aa komme bort fra den Tro, at Musikken skal høre til de skjønne Kunster. Dermed mener jeg selvfølgelig ikke at alt skal være idel Velklang, bare Konsonanser og pyntelige Akkordforbindelser. Langtfra. Men jeg er ikke sikker paa om ikke alle disse underlige Stemninger som Hurum og de ultramoderne nu søker aa faa frem, paa en i Lengden mere tilfredsstillende Maate ogsaa kan fremstilles med virkelig *musikalske* Midler.

Og et år senere, den 14. mars 1921, hadde Johannes Haarklou følgende hvasse hilsen til Hurum i forbindelse med uroppførelsen av orkesterversjonen av *Eventyrland* i Filharmonien med Ignaz Neumark som dirigent:

Har det været Hurums Mening med sin Suite at præstere hjertevarme og gripende personlig Musik? Absolut ikke. Hurums Hensigt har været denne: Hvis der skulde være nogen, der tror sig uopnaelig i at arrangere Lyd- og Knald- og Rabaldereffekter á la Richard Strauss' "Don Juan", saa gjør de Regning uten Alf Hurum, og han har Ret. Hurum har igaar distanseret alt, hvad der i Norge er skrevet av forbausende Programmusik.

Bildet av Hurum som en "ultramoderne" komponist forble tydelig og bleknet bare langsomt.

e) Om norønn impresjonisme

Eventyrland må karakteriseres som et impresjonistisk verk. Men i og med at tre titler – "De tre Trolde", "Tusselag" og "Nordlysdøtrene" – peker mot den norske folkediktningen, får *Eventyrland* et norrønt innslag. Når det gjelder *Gotiske billeder. Poemer for piano* verk 23 op. 17 har de to første titlene – "Munkekor i Jonsklosteret" og "St. Thomas' Klokker" – norrøn bakgrunn, mens de resterende titlene ikke har det. På samme måte som med *Eventyrland* er *Gotiske billeder. Poemer for piano* et impresjonistisk verk med norrøne innslag. *Norrøn Suite* preges på den annen side av den norske folkemusikken og viser bare få eksempler på stilistisk-impresjonistiske innslag. Heller ikke har verket karakteristiske titler. Det er diktet som er knyttet til musikken, "Kjersti og Bergjekongen", en folkevise fra Telemark og middelalderballade i undergruppen naturmystikk, som sammen med hovedtittelen, *Norrøn Suite*, som gjør verket norrønt. Eller for å anvende Benestads ord om at det er tittelen – og i dette tilfellet hele diktet – som viser den sinnstilstand komponisten vil skape i lytteren, eller er verkets inspirasjonskilde.

I et kapittel med tittelen "Polemikken om det norske i musikken" på s. 125ff i *Norges Musikkhistorie* behandles "betydningen av det nasjonale i musikken." Kapitlet tar utgangspunkt i Monrad Johansens foredrag og artikkelserien fra 1924 der blant annet et sentralt punkt er "hvilke musikalske elementer som i særlig grad kan ivareta 'det norske'." Monrad

Johansen – og indirekte da også Hurum – får mothugg blant annet fra Pauline Hall som skriver at ”det er bare en storartet misforståelse å tro at innslag av kirketoneartene og parallell stemmeføring og slikt er en mønsterbeskyttet norsk oppfinnelse. ... Men her hjemme har mange komponister berust seg på den siste undergjørende musikalske medisinen i den sikre tro at den er urnorsk.” Spesiell medfart, en regelrett slakt, ga Pauline Hall Geirrr Tveitts teoretiske arbeid ”Tonalitätstheorie des parallelen Leittonsystems” fra 1937. Klaus Egges motangrep på Hall ble en ”gjeipeartikkel” fra Egges side.

Det er likevel ingen tvil om Hall i sin artikkel i ”Vår tids kunst og diktning i Skandinavia” fra 1948 peker på noe viktig. Synd bare at hennes ”gjeipe”-formuleringer resulterer i innholdsmessig slagside og synes – så langt jeg kan se av fremstillingen i *Norges Musikkhistorie* – å tape det viktige poenget om en grunnleggende drøfting av ”betydningen av det nasjonale i musikken.” Å ta Hurum til inntekt for den tanke at ”kirketoneartene og parallell stemmeføring” – som det finnes mye av i Hurums verker – kunne oppfattes som en ”møntsterbeskyttet norsk oppfinnelse” må i beste fall kunne oppfattes som useriøst. Derimot var Hurums tydelige syn, som nevnt, at tittelinnholdet ville gi stemningen eller sinnstilstanden som komponisten ville skape hos lytteren eller vise inspirasjonskilden for hans verk.

f) Om modalitet som en rød tråd

Modalitet blir en sentral rød tråd i utviklingen av Hurums verker og kunstneriske uttrykk, først forsiktig og gradvis, senere mer og mer kraftfullt og gjennomgående. Modaliteten kommer først til uttrykk i verkene 1–8 årene 1903–1911 og må stamme fra Edvard Grieg. Hans første lærer, Iver Holter, synes ikke å ha fremmet modalitet. Holter er karakterisert som tidlig-romantiker og Mendelssohn-inspirert allerede i sitt op. 1, strykekvartetten i Ess-dur, og en komponist som ”heller ikke i sine

sene verker forlot den moderate romantiske stilen som han tilegnet seg i studietiden.”⁷²⁴ Hurums hovedlærer i komposisjon i Berlin, Robert Kahn, årene 1905–1910 er i MGG karakterisert som ”als weitgehend traditionsgebunden. Seine kammermusikalisch empfundenen Werke spätromant. Prägung vermeiden Vorstöße in mus. Neuland. Während Kahn in seinen Frühwerken noch im Banne Brahms’, Mendelssohns und Schumanns steht, zeigt er sich in den seit ca. 1900 entstandenen Werken wesentlich eigegeprägter.”⁷²⁵

Av Hurums tilsammen 19 enkeltstykker eller verker mellom 1903–1911 (fiolinsonaten med tre satser er regnet som et verk) er det bare seks som ikke har modale innslag. Noen har svært få modale innslag, mens ”Romance” verk 2, op. 1 nr. 2 og fiolinsonaten verk 7 op. 2 har tydelige, lengre og markerte modale innslag (se kapitlet ”Verkgjennomgang”). Selv forteller Hurum om Grieg-påvirkningen: ”Edvard Grieg har siden min tidligste barndom vært en av mine favoritter, og har uten tvil hatt betydning for min musikalske utvikling. Det samme kan jeg si om norsk folkemusikk ...”⁷²⁶

Hva gjelder Grieg er modalitet gjennomgående merkbar i hele Griegs produksjon. I et velformulert motangrep i Kurt von Fischer’s doktoravhandling, som reduserer Griegs modalitet nærmest bare til å omfatte Griegs ”Fire salmer” op. 74, skriver Dag Schjelderup-Ebbe:

This is an unfortunate statement, and it is surprising that von Fischer who has given the works of Grieg a detailed examination, has overlooked the modal character that seems to permeate so much of his music and which plays an important part in the original and national aspect of his harmony. In the first place modal effects occur in all branches of his works, not only in pieces with a liturgical connotation as von Fischer indicates, but in most of his songs, piano pieces, choral, chamber and orchestral works. In the second place their

⁷²⁴ *Norges Musikkhistorie* (hovedred. Arvid O. Vollsnes) bd. 3 s. 166.

⁷²⁵ Schaal, Richard: *Kahn, Robert i Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (utg. Friedrich Blume) Kassel 1958, bd. 8 s. 427.

⁷²⁶ *Musikkens Verden* (red. S. Hagerup Bull) Oslo 1951, s. 1018.

character is not archaic, but just as "natural and matter-of-course as by the Russians." Like the Russians, Norwegian folk music employs modal characteristics to a high degree.⁷²⁷

Hurums påvirkning fra Grieg blir kontrast til den stilistiske tradisjon han møtte hos Holter og i Berlin – modaliteten blir "the antagonism against the system of classical harmony."⁷²⁸ Modaliteten slår etterhvert rot i Hurums musikk og i og med at modalitet svekker funksjonsharmonikken får dette konsekvenser for andre deler av Hurums musikk – andre deler enn modaliteten som skalaer, akkordikk og harmonikk.⁷²⁹

I et brevutkast som fru Hurum skrev i Paris trolig mot slutten av 1911 forteller hun hva gjelder Hurums videre musikalske planer, at Hurum og hans venner hadde sverget på å gjøre alt de kunne for norsk musikk, men "from a more French standpoint."⁷³⁰ Fru Hurum understreker at Hurums "whole soul thinks and dreams only his land's music, a more intensely national person never lived." Fru Hurum fortsetter: "There is in Norway at present, a very interesting group of nationalists, who believe in using to their best ability the wealth of the vast folk [sic!] music, more from a French basis. ... they wish to return more to the natural and simple standards. My husband is one of the leaders, and already his sonata with its Norse tone has won the ear of countrymen to interest and after all as one of our friends has said, if a man doesn't speak his mother tongue, why speak."

I intervjuet med Hurum i *Aftenposten* 3. januar 1912 kommer han med en rekke uttalelser som ytterligere viser synspunkter på musikk som er

⁷²⁷ Schjelderup-Ebbe, Dag: *A study of Grieg's Harmony. With special reference to his contributions to musical impressionism*, Oslo 1953 s. 20.

⁷²⁸ Apel, Willi: *The Harvard Dictionary of Music*, London 1964, s. 451.

⁷²⁹ Hele Schjelderup-Ebbes studie fra 1953 er aktuell i denne sammenhengen (se ovenfor). Se også min artikkel "Edvard Grieg, Alf Hurum, and musical impressionism" – i tilknytning "The international Edvard Grieg Society's" konferanse i Bergen 30. mai til 2. juni 2007.

⁷³⁰ Se kapitlet "Om Paris, impresjonistisk malerkunst og Claude Debussy" i hovedkapitlet *1911 Et år i Paris – møte med Debussys musikk og impresjonismen*.

sterkt anderledes og forskjellig fra det han hadde fått med seg hos Holter og i Berlin. Hans råd til norske musikere: reis til Frankrike eller Russland. I Paris var den viktigste stjernen på den musikalske himmelen for tiden Debussy.⁷³¹ Etter turen til Paris var planen å reise til Russland: ”Læg merke til den Ting, at da Debussy skulde reise ud og studere, tog han ikke Veien til Tyskland, men til Rusland ...” og modalitet er, som nevnt ovenfor, et helt sentralt fenomen i russisk musikk og ”conspicuous in the works of Debussy ...”.⁷³² I et brev til David Monrad Johansen skriver Leslie Hurum 19. mars 1916 at hun må ”faa D. M. J. at skrive bare i gammel toneart...”. Modalitet og kirketoneartene står avgjort høyt i kurs hos både fru Hurum og Hurum. Hurums vei kom til å føre ham til Russland, men ikke med en gang i 1911. Først høsten 1916 reiste de østover – til St. Petersburg.

Som nevnt kom korverket *Lilja* til under sterk påvirkning av russisk kirkesang i tillegg til impresjonistiske stiltrekk. I brevet til Monrad Johansen 17. mai 1918 forteller Hurum at *Lilja* for en stor del er komponert i de gamle kirketoneartene, ”især i dorisk og frygisk, dominantseptimakorden forekommer ikke, heller ikke modulationer, kromatiske gjennomgange eller forholdninger.” Av dette er det ingen tvil om at Hurum søkte seg bort fra funksjonsharmonikken. Hans vei gikk via Grieg og Debussys frigjorte harmonikk og mot en modal klangverden.

g) Om Hurums to symfoniske verker

Hurums to symfoniske verker har – ikke minst i kraft av sine titler – tydlige norrøne innslag. Men selv om Hurum har gitt *Bendik og Aarolilja*

⁷³¹ Se underkapitlet ”Norske Musikere, som skal reise du: Kom til Frankrige!” i kapitlet *1912–1915 Hurum etablerer seg som komponist*.

⁷³² Apel: *Op. cit.* s. 451. Se også hos Anders Edling som understreker at kirketoneartene ”och intresset för dem tycks delvis ha hängt ihop med idén om Frankrike som arvtagare till det antike Grekland. Det finns en lång rad franska musikverk, fremst sånger, med grekiserande titlar och användande av modi. Hos Debussy finns i hög grad den grekiska anknytingen, i titlar som *Chansons de Bilitis* och *Syrinx*, men derutöver också, och framför allt, ett modalt genomsyrande av hela tonspråket.” Edling s. 7.

undertittelen ”Symfonisk digtning” og symfonien i d-moll tittelen ”Symphonie”⁷³³ og anvender sonatesatsformens formelementer, så søker Hurum å unngå sonatesatsformens vanlige gjennomføringsteknikk. Det symfoniske diktet og symfonien er bygget opp med Debussys måte ”med relativt korta enheter,⁷³⁴ ofta opprepade, som läggs till varann. De tematiska samband som finns mellan dessa är associativa och innebär inte något genomföringsartat tematisk arbete.”⁷³⁵ Dette preger disse verkene (se kapitlet ”Verkgjennomgang”). Den ikke-intellektuelle holdning og den bevisste unngåelse av indre musikk-dramatisk fremstilling er typisk i verk 26 og 29 til forskjell fra de vanlige symfoniske former i klassisk-romantisk musikk.

h) Om Bendik og Årolilja

I *Bendik og Årolilja* legger man merke til (se kapitlet ”Verkgjennomgang”)⁷³⁶ at ”selv om t. 1–5 kan oppfattes som en S–D–T progresjon, så medfører modaliteten og det faktum at tema I ikke er bygget opp med en spenningsoppbyggende melodikk, at Hurum unngår de fremdriftspregede stilmomentene i symfonisk musikk.”⁷³⁷ Tema I oppfatter jeg å ha innledningskarakter og ikke som et hovedtema. Men tema I og II har slektskap med hverandre – først og fremst på grunn av den diatonisk mer eller mindre trinnvise bevegelsen og det rolige uttrykket (sammenlign Fag I solo i tema I med Ob I solo og Vl I solo i tema II), men slektskapet er

⁷³³ Kilde D har tittelen ”Symphonie”, kilde A og B har tittelen ”Symfoniske tonebilleder.” I det følgende er det ikke forskjellen mellom ”symfoni” og ”symfoniske tonebilleder” som er viktig, derimot at begge verk er bygget opp med samme form, det vil si sonatesatsformen.

⁷³⁴ Det er grunn til å understreke uttrykket ”relativt korta enheter.” I et større verk som det de to symfoniske verkene er, blir naturligvis enhetene lengre i verk 26 og 29 enn i de kortere enhetene man finner i suitene verk 22 og 23.

⁷³⁵ Edling: *Op. cit.*, s. 53.

⁷³⁶ Kommentarene til ”Bendik og Årolilja” i det følgende inneholder flere avsnitt som er hentet fra kapitlet ”Verkgjennomgang”.

⁷³⁷ Se kapitlet ”Verkgjennomgang”, eksposisjonen avsnitt ”Takt 1–5.”

ikke resultat av et gjennomføringsartet arbeid.⁷³⁸ Klanglig er t. 5–30 Debussyinspirert. Om man oppfatter tema II som hovedtema i en sonatesats, er tema II ikke et dramatisk og kraftfullt hovedtema. Tvert imot fremstår tema II som et lyrisk og litt vekt og mildt tema uten noen form for utviklingsmessig fremdrift takket være det harmoniske; uttrykksmessig blir tema II en kontrast til det følgende tema III. Tema III finnes i t. 30–39 (temahodet) og består av parallellførte grunnstillingsakkorder i oktavposisjon med en jevn rytmisk puls bestående av firedeler og åttedeler i en tematisk utforming preget av relativt små intervaller. Den jevne rytmiske pulsen sammen med de relativt små intervallene i temaet blir et konturmessig slektskap med tema II (t. 5–30) og tema I (t. 1–5). Som sidetema i en sonatesats er tema III ikke et lyrisk preget sidetema, men et dramatisk og sterkt uttrykk helt musikalsk forskjellig fra tema II.

Sammenholder man de tre temaene – tema I (t. 1–5), tema II (t. 5–30) og tema III t. 30–125 (temahodet i t. 30–39) – legger man merke til at de tre temaene på grunn av sine få sprang og mange trinnvise bevegelser og gjennomgående rytmiske likhet, gjør temaene assosiativt like – temaene fremkaller like tematiske forestillinger. Som tre deler fremstår temaene I, II og III som deler som ”læggs till varann.” Samtidig skaper de tre delene likvel kontraster til hverandre.

I gjennomføringen t. 191–400 finner vi kjernemotivet i t. 194–195 (se Cl, fag, Trb, Vi I og II og Vla) som blir grunnlag for fortsettelsen frem mot t. 214. Kjernemotivet i t. 194–195 har jevne åttedeler inklusive fire innskutte sekstendeler uten et spesielt stort omfang – en forminsket kvint – med et moderat tempo – *Allegretto man non troppo e agitato* – (M. M. firedel = 76). Kjernemotivet er et ekstrakt av tema I, II og III og alle de fire temaene får så langt assosiert slektskap med hverandre. Avsnittet fra t. 241–254 i $\frac{3}{4}$ -takt er en lett endret versjon av kjernemotivet bestående av

⁷³⁸ Se kapitlet ”Verkgjennomgang”, eksposisjonen avsnitt ”Takt 5–30.”

augmentasjon av kjernemotivet med noe mindre intervaller, men med kjernemotivet lett kjennelig – se t. 245–248 og t. 251–254 sml. med t. 194–195. Dermed opprettholdes det assosierte tematiske slektskapet i tematikken. Taktene 338–400 viser større og større gjennomføringsaktig intensitet og kraftutfoldelse, har kjernemotivet som sitt motiviske grunnlag med bibehold av sin tydelighet, men uten det tradisjonelle gjennomføringsaktige arbeidet.⁷³⁹ Det fremgår av dette at *Bendik og Årolilja* ikke har ”påtrængande, framåt drivande stilmoment” og mangler ”den tuskromantiske utvecklingsestetiken.”

i) Om symfonien i d-moll

Når det gjelder Hurums symfoni i d-moll,⁷⁴⁰ viser kildene at Hurum må ha vært usikker på om han skulle betegne verket ”symfoni” eller ei. Han må ha forstått at symfonien avvek fra den vanlige oppfatningen av ”symfoni” i og med at han i kilde A og B har anvendt betegnelsen ”symfoniske tonebilleder” i tittelen. Med tittelendringen fra ”symfoniske tonebilleder” til ”symfoni” må Hurum naturligvis også ha vært klar over vilken kritikk han ville bli gjenstand for. På den andre siden blir kritikken om at symfonien savner ”organisk utvikling” og ”indre sammenheng” et bevis for at han hadde lyktes å unngå den klassisk-romantiske stils gjennomførings- og utviklings-måltrettethet.

I kapitlet ”1924–1927 Tre år på Hawaii” finner man bakgrunnen for symfonien. Hurum sier blant annet at satsene heter ”De store skoger”, ”Vinternatt på vidden” og ”Vikingskibet.” Titlene er å forstå som satsenes grunnstemning. I første sats har Andreas Hauklands⁷⁴¹ bok ”De store skoger” gitt inspirasjonen, ”slik som jeg forestilte mig de store norske

⁷³⁹ Se kapitlet ”Verkgjennomgang”, gjennomføringen avsnitt ”Takt 191–400.”

⁷⁴⁰ Se kommentarene i kapitlet ”Verkgjennomgang” til symfonien i d-moll.

⁷⁴¹ Andreas Haukland (1873–1933): norsk forfatter som i sine sterkt lyriske skildringer av primitiv naturfølelse og primitiv erotik var sterkt påvirket av Knut Hamsun. Blant hans verk finner man ”De store skoger” fra 1905, ”Havet”, ”Nybyggerhistorier” og ”Eli Svartvatnet.”

østlandsskoger.” I annen sats har Hurum tenkt på et maleri av Harald Sohlberg,⁷⁴² som forestiller høyfjellsvidden en månelys natt med Rondane i bakgrunnen og hans egne inntrykk av vidden, som han kjente fra tiden på Geilo – viddens monotoni og det hvite, svakt bølgende landskap. I tredje sats har han villet beskrive den ånd som besjelet vikingeskipet og dets bemanning mer enn et bestemt vikingeskip eller noen spesiell historisk episode. Han har ønsket å la skipet være symbolet for det vågemot, den besluttsomhet, handlekraft, eventyrlyst og barbarisme, som var karakteristisk for vikingene, og det er denne ånd han søker å gi uttrykk for i tredje sats. I lys av den beskrivelsen Benestad gir av et impresjonistisk verk,⁷⁴³ må symfonien oppfattes som et impresjonistisk-norrønt verk. Eller for å nevne Kölsch’s henvisning til Debussys utsagn om at impresjonismens forhold mellom natur og kunst ikke er tale om en naturimitasjon eller onomatoietiske imitasjoner. Snarere handler det om en sjelelig metafor for det ikke sannsgripbare, det usynlige og usigelige – flukten fra virkeligheten, søken etter illusjon og berusende fantasibilder – selve essensen i impresjonismen. Det er det musikken skal søke å gjengi og som viser en impresjonistisk og norrøn side ved Hurums symfoni.

Hovedtemadelen t. 1–48 i 1. sats preges av melodisk og harmonisk modalitet, parallellakkordikk i tillegg til dissonansakkorder anvendt som konsonanser og det funksjonsharmoniske er praktisk talt helt fraværende i denne delen. Partiet i t. 49–60 fungerer som et sidetema, men det er påfallende kort og avviker fra den vanlige progresjon med et lyrisk sidetema og med sidetemaet i parallelltonearten når tonikatonarten er i moll: sidetemaet har nemlig signalkarakter, kraftfullt fremhevet i Cor I–IV i t. 49–51 og t. 53–56. ”Sidetemaet har et assosiert slektskap med introduksjonstemaet – sammenlign Cl I solo i t. 2–3 og Cor. I i t. 49–50

⁷⁴² Harald Sohlberg (1869–1935): nyromantisk maler utdannet som teater- og dekorasjonsmaler.

⁷⁴³ Benestad: *Op. cit.*, s. 266.

(epilogmotivet/temaet i t. 68–69 og t. 70–71 har assosiert slektskap med motivet i Cl I solo i t. 1–2 og Cor. I t. 49–50).⁷⁴⁴ Harmonikken veksler mellom B⁹- og Ess-akkorder i sekstoler i t. 49–51 og c⁹- og f-akkorder i sekstoler i t. 53–55. Dermed avviker Hurum påfallende fra den vanlige satsprogresjonen i en sonatesats. Epilogtemaet begynner i t. 68. Partiet i Trb i t. 68–69 og t. 70–71 er en en lett omformet versjon av t. 2–3 i Cl solo. Det handler her om assosierte motiver, ikke et gjennomføringsartet tematisk-motivisk arbeide – man legger merke til at rytmikken er den samme. Samlet må man kunne si at hovedtemadelen t. 1–48, sidetemadelen t. 49–60 og epilogdelen t. 60–85 består av enheter som følger etter hverandre med en assosiativ tematikk uten at det er tale om et gjennomføringsartet tematisk arbeid.

I gjennomføringen ser man – i kapitlet ”Verkgjennomgang” – at det er Im (introduksjonsmotivet) som for det meste blir gjenstand for ”gjennomføringsarbeide”, men i form av assosiert tematisk slektskap. Fra sidetemaet anvender Hurum intet til gjennomføringen, hovedtemaet og epilogtemaet er bare sparsomt anvendt. Som et nytt og helt uforberedt parti kommer den helt nye fuge-delen i t. 121–138 som en protest mot den tyskromantiske utviklingsestetikken. Med fuge-delen er det som om Hurum ønsker å hoppe over den tyskromantiske utviklingsestetikken og gå til barokken, men uten å gjøre noe mer av dette i symfonien. Reprisen er sterkt forkortet, inneholder noen få modulasjoner og enkelte prolongerte motiver.

Når det gjelder andre sats har jeg ikke andre kommentarer enn de man kan lese i ”Verkgjennomgang”; det samme gjelder tredje sats.

En innvending blant de fleste anmelderne i forbindelse med førsteoppførelsen i hovedstaden var nettopp, som nevnt, å kalle verket

⁷⁴⁴ Se kapitlet ”Verkgjennomgang”, eksposisjonen i 1. sats under avsnittet ”Sidetema.”

”symfoni.” Ullrik Mørk skrev at symfonien ”i grunnen er ... en suite, bare høist uegentlig kan den kalles en symfoni.” Elling Bang skrev at ”man savner den organiske utvikling og den polyfone stil” og Jens Arbo ”søker etter den indre sammenheng” i symfonien. David Monrad Johansen var skuffet etter oppførelsen. Han mente at Hurum mangler å ”leve, lide, stride og kjempe med” sitt stoff og det musikalske resultat blir noe som ”ikke angår os” og fortsetter at ”det er en musikk som er preget av å være skrevet mere av et slags ydre skjønn enn av indre drift.” Litt brutalt sagt kan man si at fordi verket mangler den romantiske utviklingsestetikken, så mangler verket derfor å ”leve, lide, stride og kjempe med” sitt stoff og det musikalske resultat blir noe som ”ikke angår os.”

Den tydlige og kraftige kritikken om at symfonien savner ”organisk utvikling” og ”indre sammenheng” blir et bevis for at Hurum har lyktes å unngå den klassisk-romantiske utviklingsestetikkens fremdriftspregede gjennomførings- og utviklings-teknikk. I stedet har han langt på vei klart å anvende assosiativ tematikk og assosiative avsnitt som naturlig følger etterhverandre – begge uten at det er tale om et gjennomføringsartet tematisk arbeid. Dermed viser Hurums symfoni både tydelig tematikk og form – selv om det ikke er tale om et fullt ut gjennomarbeidet alternativ til den romantiske utviklingsestetikkens fremdriftspregede symfoniske musikk. Jeg anser verk 26 og 29 begge som symfoniske, impresjonistiske og ”norrønne” verk.

j) Om mellomspillet som dirigent for Honolulu Symphony Orchestra

Man kan si at den reisen Hurum og frue gjorde til slektninger i Honolulu i 1924, ble et mellomspill mellom *Benedik og Aarolilja* og symfonien i d-moll. Turen var planlagt å vare bare et års tid, men oppholdet i Honolulu ble langt lengre – først 10. april 1928 var de tilbake i Oslo. De ankom Hawaii i begynnelsen av mars 1924 og allerede i begynnelsen av april presenterte Hurum seg med en egen komposisjonsaften. Hurum hadde

musikalsk kontaktpunkt i Honolulu i og med at den norske pianisten Inge Rolf Ringnes bodde der. Ved konserten medvirket foruten Hurum fiolinisten Yascha Barowski og Inge Rolf Ringnes. Allerede 29. mai var Hurum med på å danne "Honolulu Symphony Society." Hurum fikk forespørsel om å bli dirigent for organisasjonens orkester, The Honolulu Symphony Orchestra, og takket ja. Ansettelsen ble forøvrig det eneste lønnede arbeid Hurum kom til å ha.

Hurum dirigerte de tilsammen de syv konsertene som ble arrangert sesongen 1924–1925. Det fremgår av biografidelen at han både fikk ris og ros, til dels kraftig ris. Saken er jo at da Hurum tok på seg oppgaven som dirigent for Honolulu Symphony Orchestra, hadde han praktisk talt ingen dirigenterfaring. Jeg har i kildematerialet bare funnet at Hurum kun hadde dirigert to ganger før han tiltrådte som dirigent i Honolulu. Første gang var 29. september, 1921, da han debuterte som dirigent ved en konsert i Bergen med Musikselskapet "Harmonien"s orkester der han dirigerte *Eventyrland*. I *Gula Tidend* skrev man den gang at Hurum virket "noko turr og beintfram ... hans måte å leida orkesteret på kunde godt vore meir inspirerende." Den andre gangen Hurum dirigerte, var ved hans fjerde komposisjonsaften 8. oktober 1923 da han dirigerte orkesterversjonen av *Eksotisk Suite*. Hjalmar Borgstrøm skrev den gang at komponisten dirigerte "med stor sikkerhet," Ulvestad at *Eksotisk Suite* ble "udmerket dirigert av Komponisten." Det er mulig at Hurum klarte å skaffe seg en viss sikkerhet og dirigentrutine på kort tid, men to dirigentoppgaver var strengt tatt lite å ha i bagasjen med tanke på at han i Honolulu etter kort tid skulle stå for ansvaret for et 72 manns fullt symfoniorkester.

Som det fremgår av biografidelen fikk han tildels svært kraftig motstand og krass kritikk ikke minst av enkelte medlemmer av orkesteret som rett og slett kritiserte Hurum for ikke å være oppgaven voksen. Publikum virket derimot langt mere positiv. Og med tanke på de programmene Hurum dirigerte i tillegg til de store akustiske problemene han støtte på i

konsertsalen – en teatersalong – var det en farefull ferd han ga seg i kast med. På den syvende konserten, avslutningskonserten, dirigerte han hele Tsjaikowskijs *Symfoni Patetique*. Men like fullt – det var først og fremst som orkesterbyggeren Hurum ble fremhevet i forbindelsen med sin bortgang. *The Honolulu Advertiser* og *The Honolulu Star-Bulletin* brakte nyheten om Hurums død under overskriften ”Symphony builder Hurum dies at 89: Alf Hurum, a painter, pianist and composer who helped build the Honolulu Symphony Orchestra when he was its conductor in 1924 and 1925, died yesterday. He would have been 90 next month. ... Besides composing and conducting, Mr. Hurum also painted and became noted for his pictures on silk.” Som dirigent vil Hurum uten tvil bli husket for sin innsats for Honolulu Symphony Orchestra.

4) Om kunstmaleren Alf Hurum – 1928–1952

Om Alf Hurum har jeg funnet få, men korrekte opplysninger i *Norsk Kunstnerleksikon* – malerkunsten overtok fra musikken i 1931⁷⁴⁵ og han begynte først studier med André Lhote, men fortsatte deretter med Hiraku Harada som lærte ham orientens maleteknikk. Han fortsatte senere studier i Kina og Japan. ”Hurums store, men ensartede produksjon består hovedsakelig av naturalistiske gjengivelser av danserinner og blomster, utført på en spesialtilvirket silke som han fikk tilsendt fra Japan. Foruten gull og sølv anvendte han gjerne pulverisert malakitt⁷⁴⁶ og lapis lazuli.⁷⁴⁷ Hans orientalsk-inspirerte maleri slo meget godt an og skaffet ham en stor kundekrets i Stillehavsområdet og deler av USA.”

Den ikke-profesjonelle, men like fullt erfarne kunstanmelderen, Arthur Wakefield Slaten, setter Hurum høyt som kunstmaler. I *The Honolulu Star-Bulletin* 20. april 1935 skriver han om Hurums bilder at ”their effect upon the eye is like that of an axiom upon the understanding — authoritative, undeniable, absolute. In each an austere, illinient intellectuality glitters, pellucid as the still air of a zero morning.” Hurums kunstmalerkollega, Madge Tennent, setter Hurum svært høyt i en anmeldelse i *The Honolulu Advertiser* den 6. mars 1937. Om hans bilder skriver hun at de er ”only equaled by the great masters of the ancient Orient.” Og i samme avis dagen etter skriver Tennent om Hurums ”genius for combining the technique of the Orient with an Hawaiian subject. A master draftsman and rich colorist ... ”.

⁷⁴⁵ Hurum tegnet og malte allerede fra barneårene av – den eldste daterte tegning av Hurum er B1/1 – datert ”A. H. 94” og B1/2 – datert ”AH 21/5 94”. Da var Hurum 12 år. Jeg har, som nevnt, ansett tegninger og malerier før Hurum i 1931 forlot musikken, som amatørvirksomhet. Fra og med 1931 anser jeg Hurum som profesjonell kunstmaler.

⁷⁴⁶ Malakitt er et grønt kobberholdig mineral.

⁷⁴⁷ Lapis lazuli er en bergart som opprinnelig ble anvendt for å tilvirke fargepigmentet ultramarin.

Det er ingen tvil om at Hurum var ansett som en betydelig kunstmaler på Hawaii og i Honolulu, foruten ellers også i Stillehavsområdet og i deler av USA.

Konklusjon

I den foreløbige konklusjonen i innledningskapitlet har jeg nevnt at jeg i monografien har tatt utgangspunkt i Hurums etterlatte manuskripter og trykte utgaver og på grunnlag av dette utarbeidet den notemessige kildebeskrivelsen og på grunnlag av den en autentisk kronologisk verkfortegnelse. Dette materialet har i sin tur dannet en vesentlig del av fremstillingen av Hurums biografi kronologisk.

Når det gjelder Hurums bilder og deres bakgrunn og kronologi henviser jeg til kapitlet ”Verkfortegnelse”, del 2 ”Tegninger og malerier.” De aller fleste tegninger og malerier er nevnt og innlemmet i monografiens biografidel. For de tegninger og malerier som er daterte, har dateringen vært uproblematisk; de dateringer i de tegninger og malerier som ikke er daterte, er nevnt med forbehold når det gjelder dateringene.

Hva gjelder Hurums musikalske komposisjoner, har verkfortegnelsen gjort det mulig å foreta en kronologisk-analyttisk verkjennomgang som viser at Alf Hurum begynner i en moderat klassisk-romantisk stil i slekt med Schumann–Mendelssohn-tradisjonen årene 1903 til 1910/1911. Hans stilistiske utvikling viser påvirkning fra Edvard Grieg, en påvirkning som gjorde at den revolusjon som skjedde i Hurums musikk i 1911 gjorde det lettere for ham å tilgodegjøre seg Debussys impresjonistiske klangverden. Med fiolinsonaten op. 2 og de nærmest følgende verkene ble Hurum en av de mest kjente av samtidens komponister i tiåret frem mot 1920. Reidar Mjøen karakteriserte til og med Hurum som den som innledet ”den nye tid” i norsk musikk, perioden etter Griegs død.

Hurums verker har et meget karakteristisk og grunnleggende trekk – og etter mitt syn gjelder det mer eller mindre alle hans verker – en karakteristikk som Ulrik Mørk ga av Hurum i forbindelse med førsteoppførelsen av symfonien i d-moll i hovedstaden 8. desember 1928

og en karakteristikk jeg deler. Karakteristikken gjelder også Hurums verker etter bruddet med funksjonsharmonikken: ”Hurums sterke side er hans klare form, hans lette, naturlige melodiføring, og hans fremtredende koloristiske sans.” Det siste punktet er naturligvis i særlig grad knyttet til instrumental- og orkesttermusikken, og Hurums anvendelse av orkestret viser en meget sikker instrumentasjonskunst noe som går tilbake til hans studier med Maximilian Steinberg i St. Petersburg.

Fra 1910/1911 frem mot 1915/1916 viser Hurums musikk klassisk-romantiske stiltrekk side om side med impresjonistiske og fremtrer som musikalsk-stilistisk eklektiker. I løpet av oppholdet i St. Petersburg opplevde Hurum russisk musikk, ikke minst den særegne stil som man forbinder med russisk kirkesang. Dette resulterte i korverket *Lilja*, et verk som inneholder elementer av slik kirkesang – fremfor alt modalitet. Modalitet finner man i hele Hurums produksjon, men fra og med *Lilja* forsterkes det modale innslaget. Men Hurum la også inn andre impresjonistiske stilelementer i *Lilja*. Kombinert med teksten – karakterisert som et høydepunkt i den norrøne middelalders rike religiøse poesi – må *Lilja* betegnes som et norrønt verk, og de toneangivende etterfølgende komposisjoner må karakteriseres som norrøn impresjonisme – heriblant de to større symfoniske verkene verk 26 og 29.

De to symfoniske verkene viser samtidig tydelig avvik fra den tradisjonelle og vedtatte symfoniske formen inklusive sonatesatsformen. Kritikken mot Hurum på disse punktene var klare og sterke. Jens Arbos kritikk i forbindelse med oppførelsen av symfonien i november 1928 peker på to hovedinnvendinger, nemlig at ”hans homofone fremgangsmaate overfor symfoniske oppgaver” har ”latt uopfylgte ønsker tilbake hos tilhøreren” – man leter ”efter den indre sammenheng.” Elling Bang i *Dagbladet* gikk rett på sak og syntes at Hurums verk ikke kunne kalles symfoni – ”man savner den organiske utvikling og den polyfone stil ... Temaene settes bare under vekslende instrumental og harmonisk

belysning, stigninger og fall besørgeres alene av dynamikken, stoffet i sig selv undergår ingen vekst, ingen utfoldelse ut fra indre ekspansjonstrang.”

David Monrad Johansen er, som nevnt ovenfor, skuffet – hans hovedinnvending er at Hurum mangler å ”leve, lide, stride og kjempe” med sitt stoff og det musikalske resultat blir noe som ”ikke angår os.”

Det er tydelig at anmelderne satt fast i gamle symfoniske oppfatninger og faste stivnede vaner når det gjaldt symfoniformen. Man har ikke maktet å komme ut av de gamle symfoniske hjulspor og kunne ikke tenke annet enn det vanlige i den forbindelse. Som jeg mener å ha vist ved gjennomgangen av de to symfoniske verkene 26 og 29 i kapitlet ”Verkgjennomgang” og i foreliggende kapittel, har Hurum pekt på andre mulige alternative symfoniske fremgangsmåter. Med det sagt mener jeg ikke å hevde at Hurum til fulle har utviklet en ny symfonisk form eller sonatesatsform. Derimot peker han med sin tematiske assosiasjonsteknikk på en teknikk som har konsekvenser for både tematikk og form. Assosiasjonsteknikken går tilbake til Debussy og peker mot et alternativ til den rådende symfoniformen. All symfonisk musikk må ikke alltid ”leve, lide, stride og kjempe.” Hurums to symfoniske verk er to verk i en noe mindre skrift enn den vanlige symfoniske form med store bokstaver.

Innvendingene fra anmelderne i forbindelse med uroppførelsen av symfonien er egentlig det beste bevis på at Hurum har klart å komme bort fra den tysk-romantiske utviklingsestetikkens fremdriftspregede symfoniske form. Synd bare at det skulle vise seg at han med symfonien i realiteten avsluttet sin komponistgjerning og aldri fikk vist om hans versjon var en bærekraftig symfoniform liv laga.

Alf Hurums stildreining mot ”norrøn tone” fikk også kritikk. Det er særlig Pauline Hall som målbærer denne kritikken. Først og fremst synes hun å rette den mot David Monrad Johansen slik han uttrykker seg i artikkelen ”Nationale værdier i vor musik” i *Aftenposten* fra juli 1924. Med tanke på

den nære relasjonen mellom Monrad Johansen og Hurum spiller Halls kritikk egentlig over også på Hurum. På s. 37 i *Norges Musikkhistorie* bind 4 så nevnes, som nevnt tidligere, at ”norrøn ånd”

kunne resultere i historisme ... en syntetisk stil med bruk av arkaismer, modalitet og parallellføring og endog nyskapningen ’norsk impresjonisme,’ som iblant også kalles ’norrøn impresjonisme.’ 1930-årene kan oppvise en rekke komponister som i visse verker fulgte opp denne linjen. Mot dette står blant annet Pauline Hall. Hun forstod ikke den nye fascinasjonen for kirketonearter og parallellføring som særpreget norske stiltrekk.

Det er mulig å forstå Monrad Johansen dit hen i *Aftenposten*-artikkelen at det finns intervaller som skulle kunne forstås som særlige norske intervaller og at kirketonearter og parallellføring skulle kunne oppfattes å være særpregede norske stiltrekk.

På s. 36f skriver *Norges Musikkhistorie* bd. 4 at Monrad Johansens verk *Voluspå* ved sin norrøne ånd ved uroppførelsen i 1927 ”understøttet folks oppfattelse av dette uttrykket ved sin norrøne tekst i en arkaisk oversettelse og med *arkaismer* i musikken, det vil si bruk av gammelmodige virkemidler innen stilistiske trekk som form, melodikk og harmonikk.” *Norges Musikkhistorie* har imidlertid et viktig tillegg når man skriver at ”interessant nok defineres mange av de samme musikalske virkemidlene som *moderne* [min kursivering] i andre sammenhenger.” I mine øyne gjelder dette Alf Hurums musikk. Hurums verker ble ikke oppfattet som ”gammelmodig” i betydningen ”utdaterte” og arkaiske. Resepsjonen av hans musikk viser – naturligvis ikke som den eneste – at han ble oppfattet som en tydelig moderne kontrast til annen musikk i samtiden – den må være ”ny” eller ”gammel.”

Når det gjelder Hurum skulle det være nok å minne om hans syn slik det kommer til uttrykk ovenfor i intervjuet med Tordis Gjems Selmer i magasinet *Urd*.⁷⁴⁸ Her får man et godt bilde på det miljø som Hurum springer ut av. Visst er det nasjonale intervaller med i bildet: ”Alt har

⁷⁴⁸ Tordis Gjems Selmer i *Urd* nr. 3 (red. Anna Bøe) 1924, s. 33f.

igrunden sin rot i det nationale – og ikke bare fra den poetiske side set. De gamle felespillerne vore, de benyttet harmonier – som først Grieg – og nu senere de moderne impressionister har tat op og utnytter med stadig mere fuldkommen teknik.” Men det kommer noe mer til. Gjems Selmer fortsetter: ”Det er altsaa ikke rent galt da, at jeg synes jeg ser malerier naar jeg hører Deres musikk?” ”Nei,” svarer Hurum, ”jeg hører ialfald selv musik imellom naar jeg ser malerier – det er jo Kittelsens eventyrbilleder som har inspirert mig til *Eventyrland*.” Gjems Selmer forteller at det ikke bare er malerier i hjemmet, men tepper og veverier – ”snart norske, snart orientalske.” Hurum understreker at ”norsk og orientalsk hænger forresten saa nøie sammen fra ældgammel tid ... de samme figurer og farver gaar igjen.” Anders Edling understreker at ”av tradition förelåg det i Frankrike en öppenhet och ett intresse för den musikaliska folkloren i andra länder, både inomn och utom Europa.”⁷⁴⁹ Med henvisning til verdensutstilling i Paris 1889 – bare knappe 20 år føre Hurum for første gang hørte musikk av Debussy – understreker Edling: ”Även den koppling mellan exotisk och *samtida-framtida* [min kursiv] musik, som Debussy är känd för, låg i viss mån i luften.”⁷⁵⁰

Det må i denne sammenhengen være riktig å minne om sitatet fra Kölsch ovenfor:

Die Verwendung impressionistischer Ausdrucksmittel an sich, das Vorkommen sogenannter ”impressionistische Stellen” allein berechtigt uns noch nicht von Impressionismus zu sprechen. Dem Wesen nach impressionistisch ist ein Kunstwerk nur dann, wenn es in seiner Gesamtheit aus dem Geiste dieser Kunst geschaffen ist, wenn es zutiefst der impressionistischen Art des Erlebens und Gestaltens und der ihr entsprechenden Kunstanschauung entspringt.

Og i lys av Benestads understrekning av at det ofte er verkets tittel som antyder den stemning og den sinnstilstand komponisten vil føre lytteren

⁷⁴⁹ Edling: *Op. cit.*, s. 6.

⁷⁵⁰ *Loc. cit.*

inn i eller er inspirasjonskilden for et verk, så er en norrøn impresjonisme absolutt mulig. Som jeg mener å ha vist, så er Alf Hurum en av denne retningens aller tidligste representanter.

Den konklusjon man må trekke om Hurum som kunstmaler, er at han fremtrer som en ettertraktet og betydelig kunstmaler på Hawaii, i Stillehavsområdet og i deler av USA. Han gikk ganske fort bort fra tendensen til André Lhotes kubisme. I stedet vendte han seg mot en eldgammel japansk maleriteknikk – i China er teknikken 1500 år gammel, i Japan noe yngre. Det er all grunn til å legge vekt på Medge Tennents beundrende uttalelse om at Hurum ”produces in each of his paintings the aerial perspective and tonal sensitivity of the Orient with the sound fundamentals and modern color discoveries of the Occident with such complete harmony that one is unaware of the perfected technique necessary for his able achievement.”

Reidar Mjøen reiste i sin artikkel om Alf Hurum spørsmålet om hvem som kunne løfte arven etter Grieg, Svendsen og Sinding, men uten egentlig å svare. Dersom Mjøen har tenkt på en som kunne aksle Griegs og Svendsens storhet, må det være tillatt å si at hans spørsmål er vel dristig – han reiser det overfor sin tids yngste komponistgenerasjon og ikke engang 20 år etter Griegs død og enda kortere tid etter Svendsens. Sett på en slik bakgrunn, men i et lengre historisk perspektiv enn Mjøens, må svaret bli hva Hurum angår: Alf Hurum løftet ikke arven etter Grieg, Svendsen og Sinding, samtiden tenkte heller ikke i de banene om ham, og selv ga han aldri uttrykk for tanker i den retning. At han som mange andre samtidige og senere komponister var brennende opptatt av norsk musikk, det er riktig og som sådan kan han sies å ha vært med på å løfte arven etter sine store forgjengere. På tre områder fremstår Hurum som en fornyer hvilket danner grunnlaget for å gjøre en undersøkelse av Alf Hurums liv og verker

relevant. Det første viser – slik Grinde uttrykker – at Hurum var ”den første som for alvor brakte impresjonismen inn hos oss.” I møtet med Debussys musikk og impresjonismen tentes en gnist i Hurum og han ble brennende opptatt av den nye franske musikken han møtte i Paris 1911. I St. Petersburg skjedde – for det andre – noe av det samme i 1916–1917: han ble opptatt av russisk musikk og spesielt den russiske kirkemusikken med sine gamle kirketonearter – i tillegg til norrøne tekster. Resultatet ble flere verker som samlet kan benevnes norrøn impresjonisme. I 1932 tentes i tillegg – for det tredje – Hurums interesse for en eldgammel malerkunstretning som kanskje få ante fantes – retningen synes i alle fall ikke å være en utbredt kunstretning. Med dette kom Hurum til å influere på kunstlivet på Hawaii.

Ved første både øre- og øyekast kan Hurums musikk og malerkunst oppfattes som et eldre og tilbakeskuende kunstnerisk uttrykk. Selv har han ikke oppfattet det slik. Han har oppfattet både sin malerkunst og musikk som moderne. Hva gjelder musikken var han først og fremst bergtatt av Claude Debussy – ”den mest kjendte og mest omstridte Repræsentant for moderne fransk Musik” ved det 19. århundredeskiftet – der ikke minst og fremfor alt modaliteten i samtiden oppfattes som en moderne rød tråd i Hurums musikk. Hva gjelder hans malerkunst hadde den sine røtter i en 1500 år gammel tradisjon, men også av samtiden på Hawaii ble han oppfattet som en moderne kunstner med ”modern color discoveries of the Occident.” I lys av den historiske sammenhengen han ble del av, som jeg har vist ovenfor og som resepsjonen også viser, var Alf Hurum i sin tid en *moderne* kunstner som pekte på viktige veier i det kunstneriske landskapet.

6 Kildebeskrivelse

En beskrivelse og oversikt over manuskripter og skisser samt trykte utgaver av Alf Hurums musikalske komposisjoner⁷⁵¹

Innledning

En generell introduksjon til en oversikt over Hurums verker, fullstendige og ufullstendige musikalske komposisjoner i tillegg til tegninger og malerier, er gitt i kapitlet ”Verkfortegnelse.” Den foreliggende ”Kildebeskrivelse” inneholder en beskrivelse av samtlige tilgjengelige kilder til Alf Hurums musikalske verk – fullstendige og ufullstendige – 35 egne verk og to arrangementer av andres verk, samt følgende ufullstendige komposisjoner: ni for sang og klaver, to korsanger, ni klaverstykker, fem orkesterverker og to arrangementer av andres verk. Kildebeskrivelsen omfatter også en oversikt over skisser og utkast. Verksnummereringen av de fullstendige verkene følger den en finner i kapitlet ”Verkfortegnelse.” Jeg har ikke funnet det nødvendig å begrunne et skille mellom ”ufullstendig verk” og ”skisse” – i denne sammenheng har det ingen hensikt (i kapitlet ”Verkfortegnelse” har jeg derimot gjort nærmere rede for hvor jeg setter grensen mellom ”fullstendig verk” og ”ufullstendig verk”). Beskrivelsen av kildene slik en finner den nedenfor, har ett hovedsiktemål – å kunne identifisere kilden. Den sikreste måten å identifisere kildene er å kombinere beskrivelsen av kildene sammen med NB’s katalognummer.⁷⁵² Der det bare finns beskrivelse av en kilde uten katalognummer, er en identifikasjon mindre sikker enn når begge deler finns.

⁷⁵¹ De fleste manuskripter og skisser oppbevares i NB. I tillegg har Norsk Rikskringkasting (NRK) og Norsk Musikkinformasjon (NMI) noen få av Hurums manuskripter.

⁷⁵² Manuskriptsamlingens historikk er beskrevet i innledningen til kapitlet ”Verkfortegnelse”.

Kildebeskrivelsen er ordnet slik: kildene til fullstendige verk er beskrevet først, deretter kildene til ufullstendige verk, mens skissebøker og annet etterlatt materiale er beskrevet til slutt. Autografer er beskrevet før trykte versjoner. Av autografene er ufullstendige autografer beskrevet før fullstendige. Dette innebærer imidlertid ingen angivelse av kronologi autografene imellom, en slik angivelse er høyst problematisk i forbindelse med Hurums manuskripter. I de tilfeller der det er mulig å begrunne en kronologi, er det gjort eksplisitt.

Det eksisterer trykkforelegg i form av autografer til svært mange av de trykte verkene. Trykkforelegg er alltid beskrevet som siste manuskript før første trykte utgave; det gjøres imidlertid alltid oppmerksom på om et manuskript er et trykkforelegg. I beskrivelsen av autografer er det gjort eksplisitt rede for alt som ikke er i Hurums håndskrift. Hurum utga de aller fleste av sine verker på eget forlag og i flere opplag. En kronologi mellom de forskjellige opplagene baserer seg på følgende forhold: på siste side i de trykte utgavene finner man som regel en verkoversikt som utøkes ved nye opplag, og den danner da basis for den innbyrdes kronologi for nyere utgavers vedkommende. Selv om det ikke er mulig i hvert enkelt tilfelle å belegge at Hurum selv leste korrektur i forbindelse med utgivelsen av sine verk, er det i hvert fall mer som taler for enn imot at han gjorde det. I ett tilfelle er det mulig å belegge at han leste korrektur selv: i forbindelse med utgivelsen av "Motette" op. 23(25) (verk 31) og "Hymne" verk 32 foreligger det et brevutkast til notetrykkeriet C. G. Röder i Leipzig, et brevutkast som behandler trykketekniske spørsmål (se kilde B under verk 31).

Etter gjennomgangen av kildematerialet for hvert verk angis hovedkilde for de fullstendige verkenes vedkommende, det vil si det som må kunne anses som Hurums senest godkjente versjon. Hovedkilden danner grunnlaget for kapitlet "Verkgjennomgang." Spørsmålet om en dateljert

sammenligning av manuskriptene inklusive en revisjonsrappert er reist under punkt 1 "Komposisjoner" i kapitlet "Verkgjennomgåelse."

A: Fullførte verker

1) 1903–1911: Studieverk i klassisk-romantisk stil

Verk 1 [TRE [SYV] SANGER] – S/KI

(Uten op. nr.)

(I kapitlet ”Verkgjennomgang” er kun de tre første sangene nedenfor kommentert; årsaken er at bare de tre første sangene finns i daterte autentiske manuskripter).

1. “Juli” (S. Schandorph)

Kilder

A: Autograf i h-moll i NB, katalognummer (kat. nr.) Mus ms a 3153a:1084. Autografen består av et 12-linjers dobbelt noteark, 25,9 x 33,8 cm. Tittelsiden har følgende tekst: ”Juli / Alf Hurum / S. Schandorph”. Noteteksten, som er skrevet med sort blekk, finnes på s. 2–3. Tempobetegnelsen ved begynnelsen av t. 2 er ”Andante”. Over noteteksten står: ”Juli / Alf Hurum”; etter noteteksten står: ”S. Schandorph”.

B: Autograf i a-moll i NB, kat. nr. Mus ms a 3153b:1084. Autografen består av et 12-linjers dobbelt noteark, 25,9 x 33,9 cm. På tittelsiden står: ”Juli / Alf Hurum / S. Schandorph”. Noteteksten, som er skrevet med sort blekk, finnes på s. 2–3. Over noteteksten står: ”Juli / Alf Hurum”; etter noteteksten står: ”S. Schandorph”. Tempobetegnelsen ved begynnelsen av t. 2 er ”Andante”. Versjonen i kilde B er høyst sannsynlig en transponering fra h-moll ettersom akkorden på 3. åttedel i t. 4 opprinnelig har vært en fiss-moll-akkord.

C: Autograf (hektografert) i NB, kat. nr. Mus ms a 3154:1084 Eks. 2. Autografen inneholder også en versjon av verk 1 nr. 2 (se kilde B under nr. 2 nedenfor). Autografen består av et 12-linjers dobbelt noteark, 25 x 33,6 cm. På tittelsiden er romertall II påført med blyant. Noteteksten i kilde C er identisk med den i D og E, bortsett fra at tempobetegnelsen ved begynnelsen av t. 2 i kilde D er endret til ”Andante tranquillo”.

D: Autograf (hektografert) i NB, kat. nr. N. M. 121/80. Autografen inneholder også en versjon av verk 1 nr. 2 (se kilde C under nr. 2 nedenfor). Autografen består av et 12-linjers dobbelt noteark, 25 x 33,6 cm. Tempobetegnelsen ved begynnelsen av t. 2 er "Andante tranquillo". Noteteksten i kilde D er ellers identisk med den i C og E. Over tittelen på første notetekstside finner man en tilføyelse som ikke er i Hurums skrift: "Gave fra Ø. A. [Øyvind Anker]".

E: Autograf (hektografert) i NB, kat. nr. Mus ms a 3154:1084 Eks. 1. Autografen inneholder også en versjon av verk 1 nr. 2 (se kilde D under nr. 2 nedenfor). Autografen består av et 12-linjers dobbelt noteark, 25 x 33,7 cm. På tittelsiden står romertall II skrevet med blyant. Noteteksten finnes på s. 2–3. Over noteteksten står: "Juli / 17/7 – 1903 / Alf Hurum"; datoen for ferdigstillingen mellom tittelen og Hurums signatur er satt til med blyant. Etter noteteksten står: "S. Schandorph".

Hovedkilde: E.

2. ["Hvad var mit liv til denne dag"] (Frederik Paludan-Müller)

Kilder

A: Autograf (ufullstendig blyantutkast) i NB, kat. nr. Mus ms a 3208:1089 (mappe IV). Autografen, som består av et dobbelt 12-linjers noteark, 25,9 x 33,9 cm, oppbevares sammen med materiale fra Hurum som går tilbake til hans studietid hos Iver Holter. Teksten under sangstemmen begynner: "Hvad var mit liv til denne Dag?". Autografen inneholder også en versjon av verk 1 nr. 5 (se kilde A nedenfor).

B: Autograf (hektografert) i NB, kat. nr. Mus ms a 3154:1084 Eks. 2. Autografen inneholder også en versjon av verk 1 nr. 1 (se kilde C under nr. 1 ovenfor). Autografen består av et 12-linjers dobbelt noteark, 25 x 33,6 cm. På s. 3 står følgende tilføyelse i Hurums skrift: "Denne Sang syntes Holter var den bedste". Deretter: "Fred. Paludan-Müller". Noteteksten i kilde B er identisk med den i C og D.

C: Autograf (hektografert) i NB, kat. nr. N. M. 121/80. Autografen inneholder også en versjon av verk 1 nr. 1 (se kilde D under nr. 1 ovenfor). Autografen består av et 12-linjers dobbelt noteark, 25 x 33,6 cm. På s. 3 står følgende tilføyelse i Hurums skrift: "Denne Sang syntes Holter var den bedste". Deretter: "Fred. Paludan-

Müller”. Noteteksten i kilde C er identisk med den i B og D. Over tittelen på første notetekstside i C finner man en tilføyelse som ikke er i Hurums skrift: ”Gave fra Ø. A. [Øyvind Anker]”.

D: Autograf (hektografert) i NB, kat. nr. Mus ms a 3154:1084 Eks. 1. Autografen består av et 12-linjers dobbelt noteark, 25 x 33,6 cm. Autografen inneholder også en versjon av verk 1 nr. 1 (se kilde E under nr. 1 ovenfor). På tittelsiden står romertall II skrevet med blyant. Noteteksten finnes på s. 2–3. Over noteteksten står: ”19/7 – 1903 / II / Alf Hurum”; datoen for ferdigstillingen er tilføyd med blyant. Etter noteteksten: ”S. Schandorp”».

Hovedkilde: D.

3. “Juni” (C. Hostrup)

Kilder

A: Autograf i NB, kat. nr. Mus ms a 3149:1084. Autografen består av et dobbelt 12-linjers noteark, 25,9 x 33,8 cm. Over noteteksten, som er et blyantutkast og finnes på s. 3, står sluttdateringen av sangen mellom tittelen og Hurums signatur: ”Juni / 13/7–1904 / Alf Hurum”. Versjonen er i a-moll og i alla breve-takt. På s. 1–2 finner man autografen til et ufullstendig blyantutkast til en sang med tittelen “Marts” (se skisser, kap. 4.5.); over noteteksten har Hurum skrevet teksten til to vers av S. Schandorph der første linje er: ”Guldregnsbuskens fulde Klaser”. På s. 4 finner man autografen til et ufullstendig blyantutkast til en sang uten tittel, men der første linje begynner: ”Se, de unge, fine Blade vælte frem i Sommer Fylde”.

B: Autograf i NB, kat. nr. Mus ms a 3151a:1084. Autografen består av et dobbelt 12-linjers noteark, 25,1 x 33,7 cm. Over noteteksten, som er skrevet med lilla blekk, finner man: ”Juni / Alf Hurum”; etter noteteksten: ”C. Hostrup”. Versjonen er i 6/8 og i g-moll.

C: Tre identiske autografer (hektografert) i NB, kat. nr. Mus ms a 3151b:1084, eks. 1–3. Hver autograf består av et 12-linjers dobbelt noteark ca. 25,2 x 33,8 cm. Over noteteksten, som finnes på s. 2–3, står: ”Juni / Alf Hurum”. Etter noteteksten står: ”C. Hostrup.”

Hovedkilde: B.

4. [“Min Sang er ikke den store”] (Ernst v. der Recke)

Kilder

A: Autograf (ufullstendig blyantutkast) til nr. 4 i a-moll i NB, kat. nr. Mus ms a 3208:1089 (mappe IV). Autografen, som består av et dobbelt 12-linjers noteark, 25,9 x 33,9 cm, oppbevares sammen med materiale fra Hurum som går tilbake til hans studietid hos Iver Holter. Over noteteksten står: ”3 April”; det er imidlertid usikkert om dette er sangens tittel. Til høyre over noteteksten står: ”Alf Hurum”. Diktets tekst står under sangstemmen og begynner: ”Min Sang er ikke den store”. Etter noteteksten har Hurum skrevet et vers av Holger Drachmann, og på neste side et vers av Erik Bøgh. Autografen inneholder også kilde A til verk 1 nr. 2.

B: Autograf (ufullstendig blyantutkast) i NB, kat. nr. Mus ms a 3135c:1083. Autografen består av et 12-linjers dobbelt noteark, 26 x 33,9 cm. Noteteksten finnes på to av sidene, mens de to andre inneholder et ufullstendig blyantutkast til verk 1 nr. 8 – “Andante religioso” (se kilde A nedenfor). Sangen mangler tittel og Hurums signatur, men det er ingen tvil om at noteteksten er i Hurums skrift. I tillegg mangler diktets tekst.

C: Autograf i NB, kat. nr. Mus ms a 3141a:1083. Autografen består av et 12-linjers dobbelt noteark, 25,7 x 33,8 cm. Tittelsiden har: ”III / Alf Hurum / Ernst v. der Recke”. Noteteksten, som er skrevet med sort blekk, finnes på s. 2–3. Over noteteksten står: ”III / Alf Hurum”; etter noteteksten står: ”Ernst v. der Recke”.

D: Autograf i NB kat. nr. Mus ms a 3141b:1083 Eks. 1. Autografen består av et 12-linjers dobbelt noteark, 25,4 x 33,7 cm. Noteteksten, som er skrevet med lilla blekk, finnes på s. 2–3. Over noteteksten på s. 2 står: ”III / Alf Hurum”; etter noteteksten står: ”Ernst v. der Recke”.

E: En autograf (hektografi av kilde D) i NB, kat. nr. Mus ms a 3141b:1083 Eks. 2. Autografen består av et 12-linjers dobbelt noteark, 25,1 x 33,7 cm. På tittelsiden har Hurum påført romertall III. med blyant.

F: En autograf (hektografi av kilde D) i NB, kat. nr. N. M. 121/81. Autografen består av et 12-linjers dobbelt noteark, 25,3 x 33,8 cm. På s. 1 står følgende, som ikke er i Hurums skrift, skrevet med blyant: ”Gave fra Ø. A [Øyvind Anker]”. Deretter følger romertall III.

G: En autograf (hektografi av kilde D) i NB, kat. nr. Mus ms a 3142:1083. Autografen består av et 12-linjers dobbelt noteark, 25,3 x 33,7 cm. Tittelsiden inneholder begynnelsen av et stykke med følgende overskrift: "Preludium á la Bach / Alf T. Hurum"; stykket, som er skrevet med sort blekk, fortsetter på s. 4, men er ufullstendig.

Hovedkilde: D.

5. ["Velkommen for Tanken du fredede Krog!"] (Holger Drachmann)

Kilder

A: Autograf i NB, kat. nr. Mus ms a 3146:1083 Eks. 3. Autografen, som er meget tydelig skrevet med lilla blekk, består av 1 dobbelt 12-linjers noteark 25,1 x 33,8 cm. Over noteteksten, som mangler tittel, står på s. 2: "Alf Hurum"; over sangens tre siste takter står: "Fine (skulde egentlig have staaet paa foregaaende Side)"; under noteteksten står: "Holger Drachmann".

B: Tre autografer (hektografier av A) i NB, kat. nr. Mus ms a 3146:1083 Eks. 1, 2 og 4.

Hovedkilde: A.

6. "September" (H. V. Kaalund)

Kilder

A: Autograf i NB, kat. nr. Mus ms a 3156d:1084. Autografen, som er skrevet med blyant og i a-moll, består av et dobbelt 12-linjers noteark, 25,8 x 33,9 cm, og inneholder en del rettelser og utstrykninger. Over noteteksten står: "G Moll. September / Alf Hurum". Etter noteteksten står: "H. V. Kaalund". Øverst til venstre på s. 4 står: "11 April"; dette er trolig ikke en datering, men angivelse av tittel og nummer på en annen sang ettersom det på notesystemet under er linjert opp en rekke takter; taktene mangler imidlertid notetekst.

B: Autograf til de første 44 taktene i NB, kat. nr. Mus ms a 3156b:1084.

Autografen, som er skrevet med sort blekk, består av et dobbelt 12-linjers noteark, 25,2 x 33,7 cm. Over noteteksten står: "September / Alf Hurum". De 44 taktene er i g-moll og identiske med tilsvarende takter i kilde D.

C: Autograf (hektografert) til de første 21 taktene av versjonen i kilde B i NB, kat. nr. Mus ms a 3156c:1084, eks. 1–2. De 21 taktene er i g-moll og identiske med tilsvarende takter i kilde D.

D: Autograf i NB, kat. nr. Mus ms a 3156a:1084. Autografen, som er skrevet med sort blekk og i g-moll, består av et dobbelt 12-linjers noteark, 25,7 x 33,8 cm. Tittelsiden har følgende navnetrekk som ikke er i Hurums skrift: "Sigrid Munthe–Kaas". Deretter kommer følgende i Hurums skrift skrevet med sort blekk: "September / Alf Hurum / H. V. Kaalund". Over noteteksten på s. 1 står: "September / Alf Hurum"; etter noteteksten: "H. V. Kaalund". Noteteksten inneholder harmoniske analysetegn.

En bearbeidelse av sangen – muligens fra 1916 – finnes som verk 20 nr. 1.

Hovedkilde: D.

7. "Andante religioso" (C. Hostrup)

Kilder

A: Autograf (ufullstendig blyantutkast) i NB, kat. nr. Mus ms a 3135c:1083. Autografen består av et 12-linjers dobbelt noteark, 26 x 33,9 cm. Noteteksten finnes på to av sidene, mens de to andre inneholder et ufullstendig blyantutkast til en versjon av verk 1 nr. 5 (se kilde B ovenfor). Til venstre over noteteksten står: "Andante Religioso". Sangen er notert i 3/4, men i tilknytning til tittelen over noteteksten står følgende med blyant: «4/4».

B: Autograf i NB, kat. nr. Mus ms a 3135a:1083, Eks. 1. Autografen består av et 12-linjers dobbelt noteark, 26 x 33,8 cm. Autografen er skrevet meget tydelig med sort blekk og har følgende på tittelsiden: «Sverre Dahl [navnetrekket er etter alt å dømme ikke i Hurums skrift] / Andante Religioso / Alf Hurum / C. Hostrup». Etter noteteksten står: "C. Hostrup". Versjonen i kilde B viser bare et par helt ubetydelige forskjeller fra den i C.

C: Autograf i NB, kat. nr. Mus ms a 3135a:1083, Eks. 2. Autografen består av et dobbelt noteark, 25,7 x 33,8 cm. Autografen er skrevet meget tydelig med sort blekk og har følgende på tittelsiden: "Andante Religioso / Alf Hurum / C. Hostrup". Etter noteteksten står: "C. Hostrup". Versjonen i kilde C viser bare et par helt ubetydelige forskjeller fra den i B.

D: Autograf (hektografert) i NB, kat. nr. Mus ms a 3135b:1083, Eks. 1. Autografen består av et 12-linjers dobbelt noteark, ca. 25 x 33,9 cm og har følgende tekst skrevet med blekk på tittelsiden: "Andante Religioso / af / Alf Hurum". Etter noteteksten står: "C. Hostrup". Noteteksten i kilde D er identisk med den i E, F og G.

E: Autograf (hektografert) i NB kat. nr. Mus ms a 3135b:1083, Eks. 2. Autografen består av et 12-linjers dobbelt noteark, 25,2 x 33,8 cm og har følgende tekst skrevet med blekk på tittelsiden: "Andante Religioso / af / Alf Hurum". Etter noteteksten står: "C. Hostrup". Noteteksten i E er identisk med den i D, F og G. På s. 4 står følgende skrevet med blyant, en skrift som ikke er Hurums: "Alf Hurum / originalmanuskripter / (verdifulle) / (Universitetsbiblioteket?) / Ikke rør! / Jens".

F: Autograf (hektografert) i NB kat. nr. Mus ms a 3135b:1083, Eks. 3. Autografen består av et 12-linjers dobbelt noteark, 25,2 x 33,8 cm og har følgende tekst skrevet med blekk på tittelsiden: "Andante Religioso / af / Alf Hurum". Etter noteteksten står: "C. Hostrup". Noteteksten i F er identisk med den i D, E og G.

G: Autograf (hektografert) i NB kat. nr. Mus ms a 3135:1083, Eks. 4. Autografen består av et 12-linjers dobbelt noteark, 25 x 33,8 cm og har følgende tekst skrevet med blekk på tittelsiden: "Andante Religioso / X". Noteteksten i G er identisk med den i D, E og F. Etter noteteksten står: "C. Hostrup". På s. 4 finner man en uidentifisert notetekst – en kladd – skrevet med blyant.

Hovedkilde: C.

Verk 2 TRE KLAVERSTYKKER

(Op. 1)

1. "Marche humoristique"
2. "Romance"
3. "Dance grotesque"

Kilder

A: Autograf (blyantutkast) til deler av nr. 1 blant Hurums etterlatte skisser i NB, kat. nr. 3208:1088. Autografen består av et dobbelt 12-linjers noteark 26,2 x 33,9 cm. Noteteksten finnes på s. 1 og 4 og er skrevet med blyant og inneholder en del strykninger; på side 3 finner man en ukjent notetekst skrevet med blekk. Autografen oppbevares i et dobbelt 12-linjers noteark med følgende skrift i blyant: "Hurum / Ms som har ligget blant ms. med op. nr.". Skriften er ikke Hurums.

B: Autograf (utkast skrevet delvis med blekk, delvis med blyant) til nr. 1 i NB, kat nr. Mus ms a 3208:1088. Autografen består av tre doble 12-linjers noteark. Et av arkene inneholder en sang der teksten har følgende begynnelse: "at faa Hunde til at reise til Amerika hver dag det er let nok!". Arkene oppbevares i et dobbelt 12-linjers noteark med følgende skrevet med blyant: "Ut på s. 2–4. Over noteteksten står: "Humoristisk Marsch. / A. H". "Autografen mangler forspillet som man finner i t. 1–4 i den trykte versjonen.

D: Autograf til de 17 første taktene av nr. 1 i NB, kat nr. Mus ms a 3178:1085. Autografen består av et dobbelt 12-linjers noteark, 25,9 x 33,8 cm, der halvparten av den ene siden er revet av. På s. 1–2 finnes et par korte blyantskisser som muligens er til verk 2 nr. 2. Noteteksten til de 17 taktene av nr. 1 finnes på side 3 og er skrevet med sort blekk, inneholde på s. 2–4. Over noteteksten står: "Humoristisk Marsch. / A. H". Autografen mangler forspillet som man finner i t. 1–4 i den trykte versjonen.

D: Autograf til de 17 første taktene av nr. 1 i NB, kat nr. Mus ms a 3178:1085. Autografen består av et dobbelt 12-linjers noteark, 25,9 x 33,8 cm, der halvparten av den ene siden er revet av. På s. 1–2 finnes et par korte blyantskisser som muligens er til verk 2 nr. 2. Noteteksten til de 17 taktene av nr. 1 finnes på side 3 og er skrevet med sort blekk, inneholder en del korreksjoner, men er lett lesbar. Over

noteteksten står: "Humoristisk Marsch". Autograften mangler forspillet som man finner i t. 1–4 i den trykte versjonen.

E: En autograf til 2.-klaver til nr. 1 i NB blant materiale fra Alf Hurum som ikke er katalogisert. Autograften, som er skrevet meget tydelig med sort blekk, består av 3 doble 12-linjers noteark, 26,1 x 33,9 cm. Tittelsiden har følgende: "Humoristisk Marsch. / Piano 2". Noteteksten finnes på s. 1–8. Over noteteksten på s. 1 står: "Humoristisk Marsc"».

F: Autograf (ufullstendig skisse-utkast) til nr. 2 i NB, kat. nr. Mus ms a 3179:1085. Autograften består av to doble 12-linjers noteark, 25,8 x 33,9 cm. Autograften er skrevet delvis med sort blekk, delvis med blyant. Over noteteksten på s. 2 i ett av arkene står: "Romance Alf Hurum". Noteteksten, som finnes på s. 1–8, inneholder en del rettelser og strykninger både med blekk og med blyant, men er lett lesbar.

G: Autograf (ufullstendig utkast) til nr. 2 i NB, kat. nr. Mus ms a 3100:1081. Autograften består av to 12-linjers doble noteark, 26 x 33,8 cm. Noteteksten, som finnes på s. 2–5, er skrevet med sort blekk, inneholder en del rettelser og strykninger både med blekk og med blyant, men er lett lesbar. På tittelsiden står: "Romance". Over noteteksten på s. 2 står: "M. M. = 58 / Andante cantabile".

H: Autograf til fiolinstemme til nr. 2 oppbevares i NB, kat. nr. Mus ms a 3185:1085. Autograften består av et dobbelt 12-linjers noteark, 25 x 33,8 cm. Tittelsiden har: "Romance / Violin". Noteteksten, som finnes på s. 2–3, er skrevet med sort blekk. Over noteteksten på s. 2: "Romance / Alf T. Hurum".

I: Autograf til nr. 3 med tittelen "Kalvedans" i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Autograften, som er skrevet med sort blekk, består av et dobbelt 12-linjers noteark, 25,8 x 33,9 cm. På tittelsiden står: "Kalvedans". Noteteksten finnes på s. 2–3. Over noteteksten står følgende overstrøkne tempoangivelse: "Allegro marcato e scherz." Over den overstrøkne tempoangivelsen har Hurum satt denne nye: "Allegro scherz. ma non troppo".

J: Autograf (ufullstendig utkast) til nr. 3 i NB, kat. nr. Mus ms a 3182:1085. Autograften består av et dobbelt 12-linjers noteark, 25,9 x 33,8 cm. Noteteksten er skrevet med sort blekk, inneholder en rekke rettelser og utstrykninger, men er lett lesbart. Over noteteksten på s. 1 står: "Kalvedans Alf Hurum" Over noteteksten på

s. 2 står: "Kalvedans". Under samme kat. nr. oppbevares et dobbelt 12-linjers noteark, 25,9 x 33,9 cm, der man på s. 4 blant ukjent tematisk materiale finner materiale som er benyttet i nr. 3. All notetekst i sistnevnte noteark er i Hurums skrift; bortsett fra et par steder skrevet med sort blekk, er noteteksten skrevet med blyant.

K: Førsteutgave på Oluf Bys Musikforlag, pl. nr. 239–241. På tittelsiden står: "Tilegnet Herr Martin Knutzen. / 3 / KLAVERSTYKKER / komponeret / af / ALF T. HURUM. / OP. 1. / Marche humoristique / Romance / Dance grotesque". Noteteksten finnes på s. 2–17. I følge *Norwegian Music Publication since 1800* av Dan Fog og Kari Michelsen (København 1976) ble komposisjoner med pl. nr. 239–241 på Oluf Bys Musikforlag utgitt i 1905.

Hovedkilde: K.

Verk 3 ROCCOCO. TO KLAVERSTYKKER

(Uten op.nr.)

1. "Gavotte"

2. "Rigaudon"

Kilder

A: Autograf (utkast) til nr. 1 på s. 7 i *Samlebind 13* i NB, kat. nr. Mus ms a 3206:1087. Foran første notesystem står "6".

B: Autograf (utkast) til nr. 1 i a-moll på s. 6 og 7 i *Samlebind 14* i NB, kat. nr. Mus ms a 3207:1087.

C: Manuskript i en ukjent håndskrift til de 24 første taktene av nr. 1 i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Manuskriptet består av to doble 12-linjers noteark, 27,2 x 34,1 cm. Noteteksten finnes på s. 8. På s. 3–7 finner man en versjon av "Rigaudon", nr. 2 (se kilde D). Manuskriptet mangler tittel.

D: Manuskript i en ukjent håndskrift til nr. 2 i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Manuskriptet består av to doble 12-linjers noteark, 27,2 x 34,1 cm. Noteteksten befinner seg på s. 3–7. Over noteteksten står i en ukjent håndskrift:

”Rigaudon”. Versjonen viser en endret avslutning i forhold til den trykte versjonen. På s. 8 finner man autografen til de 24 første taktene av “Gavotte”, nr. 1 (se kilde C).

E: Autograf (trykkforelegg) til begge stykker i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Autografen består av 4 doble 12-linjers noteark, 26,8 x 34,2 cm. Sidene 10–13 er klippet bort slik at autografen består av tilsammen 12 sider. Noteteksten finnes på s. 2–9. Følgende tekst, som ikke er i Hurums skrift, skrevet med blyant nederst på første notetekstside viser at autografen har vært benyttet som trykkforelegg: ”Warmuths Musikforlag, Kristiania C 2852 W”. Tittelsiden har flere overstrykninger i teksten som viser at utgivelsen opprinnelig har tatt sikte på å omfatte flere stykker enn det som ble resultatet: ”Roccoco. / To klaverstykker [disse to første linjene er skrevet med blyant, det følgende med blekk] / 5 Klaverstykker [linjen er overstrøket med blyant] / 8 Klavierschtücke [sic!] [linjen er overstrøket med blekk] / af / von [ordet er overstrøket med blekk] / Alf Hurum”. Øverst i høyre hjørne finnes enkelte tilføyelser fra forlaget. Nederst i venstre hjørne står følgende som ikke er i Hurums skrift: ”Warmuth 21/9 08”; dateringen viser sannsynligvis når forlaget mottok autografen. Over noteteksten på s. 2 står: ”Gavotte / Alf Hurum”; over noteteksten på s. 5: ”Rigaudon / Alf Hurum”. Noteteksten er tydelig skrevet med sort blekk.

F: Førsteutgave på Warmuths Musikforlag, Kristiania, pl. nr. C. 2852 W. Tittelsiden har følgende tekst: ”Roccoco / To klaverstykker / Gavotte / Rigaudon / af / Alf Hurum”. Noteteksten finnes på s. 2–7. I følge Warmuths forlagskatalog i NB ble stykkene utgitt i november 1908 i et opplag på 300 eksemplarer.

Hovedkilde: F

Verk 4 TRE KLAVERSTYKKER

(Uten op.nr.)

1. “Humoreske”
2. “Vals”
3. “Allegro energico”

Kilder

A: Autograf (blyantutkast) til nr. 1 på s. 54–55 i *Samlebind 14* i NB, kat. nr. Mus ms a 3207:1087. Over noteteksten på 2. system står: ”Humoreske”.

B: Autograf til de åtte første taktene av nr. 1 i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Autografen består av et dobbelt 12-linjers noteark, 17 x 34,2 cm. Noteteksten er skrevet med sort blekk nederst på s. 4. Øverst på s. 1 finner man en autograf til de 7 siste taktene av verk 4 nr. 2 (se kilde E nedenfor) etterfulgt av en autograf til verk 5 som har følgende over noteteksten på s. 1: ”Impromptu / Alf Hurum” (se også kilde C under verk 5). Over noteteksten etter verk 5 nederst på s. 4 står: ”Humoreske / Alf Hurum”. De åtte første taktene av nr. 1 er identisk med de tilsvarende taktene i den trykte versjonen i kilde I.

C: Autograf (utkast) til nr. 2 på s. 18 i *Samlebind 14* i NB, kat. nr. Mus ms a 3207:1087.

D: Autograf (blyantutkast) til nr. 2 på s. 22–23 i *Samlebind 13* i NB, kat. nr. Mus ms a 3206:1087. Foran første notesystem til stykket står ”14”.

E: Autograf til de syv siste taktene av nr. 2 i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Autografen består av et dobbelt 12-linjers noteark, 17 x 34,2 cm. Noteteksten er skrevet med sort blekk øverst på s. 1 og er identisk med de tilsvarende takter i kilde I. Etter de syv siste taktene av nr. 2 følger en autograf til verk 5 skrevet med sort blekk med følgende over noteteksten: ”Impromptu / Alf Hurum” (se også kilde C under verk 5). Etter noteteksten til verk 5 følger en autograf til de åtte første taktene av verk 4 nr. 1 med følgende over noteteksten: ”Humoreske / Alf Hurum” (se kilde B ovenfor).

F: Autograf (blyantutkast) til nr. 3 på s. 18–19 i *Samlebind 13* i NB, kat. nr. Mus ms a 3206:1087. På s. 18 står følgende som ikke er i Hurums skrift: ”Nicht für Liedform geeignet.” Foran første notesystem til stykket står ”16”.

G: Autograf til nr. 3 i NB, kat. nr. Mus ms a 3167:1085. Autografen består av et dobbelt 12-linjers noteark, 26 x 33,8 cm. Noteteksten er skrevet med sort blekk og er meget lett lesbar. På s. 1 står: ”Allegro energico”. Over noteteksten på første

notetekstside står: "Allegro energico. / Alf T. Hurum". Versjonen i kilde G skiller seg fra den i H og I på en rekke punkter.

H: Autograf til nr. 3 i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Kilden inneholder også det ufullstendige klaverstykket "Corrilan" (se ufullstendige verker – klaver: nr. 1). Autografen består av 3 sammenbundne 12-linjers doble noteark, 17 x 34 cm. Nr. 3 finnes på s. 2–4. Over noteteksten på s. 2 står: "Allegro energico". Noteteksten er meget tydelig skrevet med sort blekk og ligger svært nær opp til den trykte versjonen i kilde I. Over noteteksten på s. 6 står: "Corrilan".

I: Førsteutgave på Warmuths Musikforlag, Kristiania, pl. nr. C. 2853 W. Tittelsiden har følgende tekst: "TRE KLAVERSTYKKER / HUMORESKE / VALS / ALLEGRO ENERGICO / AF / ALF HURUM". Noteteksten finnes på s. 3–9. Over noteteksten på s. 3 står: "HUMORESKE", på s. 5: "VALS" og på s. 7: "ALLEGRO ENERGICO»" I følge Warmuths forlagskatalog i NB ble stykkene utgitt i november 1908 i et opplag på 300 eksemplarer.

Hovedkilde: I.

Verk 5 IMPROMPTU – Klaver

(Uten op.nr.)

Kilder

A: Autograf (blyantutkast) i a-moll til stykket på s. 38–39 i *Samlebind 13* i NB, kat. nr. Mus ms a 3206:1087. Foran første notesystem til stykket står "22".

B: Autograf (blyantutkast) til stykket på s. 56–58 i *Samlebind 14* i NB, kat. nr. Mus ms a 3207:1087.

C: Autograf i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Autografen består av et dobbelt 12-linjers noteark, 17 x 34,2 cm. Noteteksten er skrevet med sort blekk. Foran autografen til verk 5 finner man en autograf til de syv siste taktene av verk 4 nr. 2 (se kilde E under verk 4). Over noteteksten til verk 5 står: "Impromptu / Alf Hurum". Etter autografen til verk 5 følger en autograf de åtte første taktene av verk 4 nr. 1 med følgende over noteteksten: "Humoreske / Alf Hurum" (se kilde E under verk 4). Mellom de syv siste taktene av verk 1 nr. 2 og noteteksten til verk 5 står: "Impromptu / Alf Hurum".

Hovedkilde: C.

Verk 6 [Tre stykker for fiolin og klaver]

(Uten op. nr.)

1. *Andante – Allegretto grazioso*

2. *Allegretto grazioso*

3. *Andante espressivo*

Kilder

A: Autograf i NB, kat. nr. Mus ms a 3187a:1085. Autografen består av fem doble sammenbundne 14-linjers noteark, 26,7 x 34 cm. Tittelsiden har følgende i Hurums skrift: "Violino / e / Piano". Over noteteksten til det første stykket står romertall I, og ved notetekstens begynnelse står "Andante". Over noteteksten til det andre stykket står romertall II og ved notetekstens begynnelse "Allegretto grazioso". Over noteteksten til det tredje stykket står romertall III, og ved notetekstens begynnelse står "Andante espressivo". Noteteksten er skrevet med sort blekk, inneholder noen korreksjoner og er meget lett lesbar. Hurum har benyttet partiet i t. 80–97 i stykke nr. 2 i 3. sats, t. 65–95 og t. 141–149, i fiolinsonaten op. 2.

B: Autograf til separat fiolinstemme til de to første stykkene i NB, kat. nr. Mus ms a 3187b:1085. Autografen består av et dobbelt 14-linjers noteark, 26,7 x 34,1 cm. Autografen inneholder noen ganske få korreksjoner og er meget lett lesbar. Over noteteksten til det første stykket står romertall I, og ved notetekstens begynnelse står "Andante". Over noteteksten til det andre stykket står romertall II og ved notetekstens begynnelse "Allegretto grazioso".

C: Autograf til separat fiolinstemme til det siste stykket blant Hurums etterlatte skisser og utkast i NB, kat. nr. Mus ms a 3208:1088. Autografen består av et dobbelt 12-linjers noteark, 25,9 x 34 cm. Autografen inneholder ingen korreksjoner og er meget tydelig skrevet med sort blekk. Over noteteksten, som finnes på s. 2–3, står romertall III, og over noteteksten på andre notelinje står "Andante espressivo". Stemmen ligger i et 12-linjers noteark med klaverstemmen markert med klamme der biblioteket utenpå har skrevet følgende på 1. omslagsside: "Skisser til trykte verker og ms." (deretter to ord som er overstrøket).

Hovedkilde: A.

Verk 7 SONATE FÜR PIANOFORTE UND VIOLINE

(Op. 2)

1. sats: *Allegro animato*

2. sats: *Andante espressivo*

3. sats: *Allegro non troppo*

Kilder

A: Autograf (ufullstendige blyantskisser) til et avsnitt i sonatens 2. sats i skissematerialet fra Hurum i NB, kat. nr. Mus ms a 3208:1088. Autografen oppbevares i et omslag med påskriften ”Skisser til trykte verker og ms”. I et annet omslag med påskriften ”Hurum / Ms som har ligget blant ms. med op. nr.” finner man de ti siste taktene av 2. sats skrevet med blekk med følgende kommentar i blyantskrift, men ikke Hurums: ”in C wie früher.”

B: Autograf (ufullstendig) til størstedelen av sonatens første sats i NB, kat. nr. Mus ms a 3186:1085. Autografen omfatter 38 sider av forskjellig størrelse og med forskjellig antall notelinjer pr. side. På s. 1, 26 x 33,8 cm, står følgende som ikke er i Hurums skrift: ”Sonate for Violin og Klaver / Op. 2”. Noteteksten, som er skrevet med blyant og inneholder en rekke rettelser og strykninger, finnes ikke fortløpende sett i forhold til den trykte versjonen. Noteteksten i B står nærmest den en finner i kilde D. I autografen finner man på tre av sidene tilføyelser på tysk som ikke er i Hurums håndskrift: S. 13: ”Nachsats kürzer, 4–6 Takte”, s. 27: ”keine Sequenze!” og s. 36: ”Die Squenzen in der aufsteigenden Terz komen [sic!] zu oft!”

C: En autograf til skisser til en rekke steder i sonatens 2. sats, i tillegg til noen steder i 1. sats foruten partier som ikke har latt seg identifisere, i NB, kat. nr. Mus ms a 3188:1085. Autografen, som består av 36 upaginerte notesider av forskjellig størrelse – s. 1 måler 26,8 x 34 cm – har notetekst på 30 av sidene. Noteteksten er skrevet med blyant og inneholder en rekke korreksjoner og utstrykninger og er delvis vanskelig å tyde. Autografen inneholder tilføyelser på tysk, tilføyelser som ikke er i Hurums håndskrift. På s. 14 står følgende: ”nicht in gleicher Lage”.

Nederst på samme side, i et parti som er fra 2. sats, står følgende: "Uebergang zum Haupttema".

D: Autograf (ufullstendig) i NB, kat. nr. Mus ms a 3101a:1081. Autograften, som er skrevet med sort blekk, består av 68 sider, 27 x 34,1 cm, med 12 notelinjer pr. side. Autograften, som ikke er paginert, inneholder flere rettelser og strykninger både med blyant og blekk; enkelte sider er beklippet. I tillegg finner man løse innlegg. Tittelsiden har følgende tekst i Hurums skrift: "Sonate / für / Violine und Klavier / von / Alf Hurum". Over noteteksten på s. 2 står: "Sonate / Alf Hurum". I kilde D mangler 2. sats avslutning. Etter den uavsluttede 2. sats følger en ny 2. sats; over noteteksten står "II" og ved notetekstens begynnelse står "Andante". Etersom den uavsluttede 2. satsen ikke har satsmarkering i form av romertall, men bare "Andante espressivo" ved notetekstens begynnelse, kan det være at denne versjonen er nykomponert i forhold til satsen med romertall II. Det er imidlertid den uavsluttede 2. sats som danner grunnlaget for versjonen som ble trykt. Etter den "opprinnelige" 2. sats, som er helt forskjellig fra den trykte versjonen, finner man åtte sider med musikalsk materiale hvorav de tre første inneholder materiale som er benyttet i 3. sats. Etter disse åtte sidene og en noteside uten notetekst følger en versjon av 3. sats som står den trykte versjonen nær.

E: Autograf til de to første taktene av sonatens 1. sats i NB, kat. nr. a70:781, med Alf Hurums signatur. Autograften har opprinnelig tilhørt Anna Horns autografsamling og ble kjøpt av biblioteket i 1970.

F: Autograf til separat fiolinstemme i NB, kat. nr. Mus ms a 3101b:1081 Eks 1, bestående av fire upaginerte doble noteark, tittelsiden 26,4 x 33,7 cm, med 12 notelinjer pr. side. Noteteksten, som finnes på s. 2–10, er skrevet med sort blekk og inneholder en del korreksjoner og tilføyelser med blyant, men er meget lett lesbar. Tittelsiden har følgende tekst: "Sonate / für / Violine und Klavier / von / Alf Hurum". Under Hurums navn er "Op. 2" føyd til i en ukjent håndskrift. Over noteteksten på s. 2 står: "Voline / Sonate I / Alf Hurum".

G: Autograf (trykkforelegg) til separat fiolinstemme i NB, kat. nr. Mus ms a 3101b:1081 Eks 2, bestående av fire doble noteark, tittelsiden 26,5 x 33,7 cm, med 12 notelinjer pr. side. Noteteksten finnes på s. 2–10 og er meget tydelig skrevet med blått blekk. Tittelsiden har følgende tekst: "Violinschimme [sic!] / Sonate / für / Pianoforte / und / Violine / von / Alf Hurum". Tittelsiden inneholder noen få

tilføyelser med blå blyant og et par akkorder skrevet med rødt blekk. Over noteteksten på s. 2 står: "Leif Halvorsen gewidmet. / Sonate / I / Violine / Alf Hurum Op. 2". Kilde G har vært trykkforelegg for den separate fiolinstemmen i kilde H2.

H1: Førsteutgave på eget forlag, pl. nr. 1. Omslagssiden har følgende tekst: "ALF HURUM / SONATE / FÜR / PIANOFORTE / UND / VIOLINE / OP. 2". Nederst på siden står: "USA COPYRIGHT BY ALF HURUM 1911". Tittelsiden har følgende tekst: "ALF HURUM LEIF HALVORSEN GEWIDMET / SONATE / FÜR / PIANOFORTE / UND / VIOLINE / OP. 2". På tittelsiden angis følgende forlag og årstall for copyright: "ALF HURUM / CHRISTIANIA / JOSEFINEGD. 15. / VERLAG UND EIGENTUM FÜR ALLE LÄNDER / USA COPYRIGHT BY ALF HURUM 1911". På s. 3 står: "Copyright 1911 by Alf Hurum, Christiania". Noteteksten finnes på s. 3–31. Utgaven inneholder separat fiolinstemme med samme pl. nr. som klaverstemmen, se kilde H2 nedenfor.

H2: Separat fiolinstemme med samme pl. nr. som klaverstemmen, se kilde H1 ovenfor. Over noteteksten på s. 2 står: "Leif Holvorsen [sic!] gewidmet / SONATE". Nederst på s. 2 i stemmen står: "Copyright 1911 by Alf Hurum, Christiania".

I: En utgave av H2 i NB inneholder Hurums egenhendige rettelser og tilføyelser i forbindelse med utgivelsen av separat fiolinstemme til 2. opplag, kilde J2. Rettelsene dreier seg i hovedsak om buer, aksenter, fingersetninger og strøktegn. Alle rettelsene i I er kommet med i den separate fiolinstemmen slik en finner den i de separate fiolinstemmene i kilde J2 og kilde K2; derimot er korreksjonene ikke tatt inn i partituret i kilde J1 og K1.

J1: 2. opplag av H1 på eget og to samarbeidende forlag, pl. nr. 1. Omslagssiden har følgende tilføyelse i forhold til kilde H1: "2te AUFLAGE". Tittelsiden har samme tekst som kilde H1 bortsett fra følgende tilføyelse når det gjelder forlag: "FRIEDRICH HOFMEISTER / LEIPZIG. / WILHELM HANSEN / KJÖBENHAVN". På s. 3 står: "Copyright 1911 by Alf Hurum, Christiania". Noteteksten finnes på s. 3–31. Noteteksten er identisk med den i kilde H1; de korreksjoner som Hurum foretok i kilde I, er ikke kommet med i partituret, bare i den medfølgende separate fiolinstemmen, kilde J2.

J2: Separat fiolinstemme med samme pl. nr. som klaverstemmen; versjonen er identisk med den korrigerede versjonen i kilde I. Nederst på s. 2 i stemmen står: "Copyright 1911 by Alf Hurum, Christiania".

K1: 3. opplag av H1 på eget og et samarbeidende forlag, pl. nr. 1. Omslagssiden har følgende endring i forhold til kilde H1 og J1: "USA COPYRIGHT BY ALF HURUM 1938. 3te AUFLAGE". Tittelsiden har samme tekst som H1 og J1 bortsett fra følgende forlagsangivelse og endring av copyright-opplysning i K1: "NORSK MUSIKFORLAG A/S / OSLO / I HOVEDKOMMISSJON / ALF HURUM, OSLO / VERLAG UND EIGENTUM FÜR ALLE LÄNDER / USA COPYRIGHT BY ALF HURUM 1938". På s. 3 står: "Copyright 1938 by Alf Hurum, Oslo". Noteteksten finnes på s. 3–31 og er identisk med den i kilde H1 og J1. På omslagets bakside er angitt titler og innhold av opus 2–8. Utgaven inneholder separat fiolinstemme med samme pl. nr. som klaverstemmen, se kilde K2.

K2: Separat fiolinstemme med samme pl. nr. som klaverstemmen. Versjonen i K2 er identisk med Hurums korrigerede versjon i kilde I og J2. Nederst på s. 2 står: "Copyright 1911 by Alf Hurum, Christiania".

Hovedkilde: K1 for klaverstemmen og K2 for fiolinstemmen.

Verk 8 FOR PIANO

(Op. 3)

1. "Melodi"
2. "Bækken"
3. "Idyl"

Kilder

A: Autograf (ufullstendig blyantutkast) i Dess-dur til nr. 1 på s. 26–29 i *Samlebind* 4, i NB kat. nr. Mus ms a 3199:1086.

B: En ufullstendig autograf til nr. 1 skrevet med sort blekk på s. 74–75 i *Samlebind* 3, i NB kat. nr. Mus ms a 3198:1086; over noteteksten på s. 75 står følgende: "Melodie / Alf Hurum. / 1911". To andre ufullstendige autografer til nr. 1, men i

Dess–dur, også skrevet med sort blekk, finnes i samme bind, den ene på s. 76–77, den andre på s. 78–79.

C: Førsteutgave (separatutgave) av nr. 1 med pl. nr. 3. Omslagssiden har følgende tekst: ”ALF HURUM / FOR PIANO / I. Melodi. / II. Bækken. / III. Idyl”. Følgende opplysninger gis om forlag og copyright: ”ALF HURUM / CHRISTIANIA / Josefinegd 15 / Verlag und Eigenthum für alle Länder. / USA copyright by Alf Hurum 1911”. Noteteksten finnes på s. 2–3, og over noteteksten står: ”MELODI / Til min Søster Fru S. M – K”. Nederst på s. 2 står: ”Copyright 1912 by Alf Hurum”. På omslagets siste side angis titler og innhold i op. 2–4.

D: Første tittelopplag av C med samme pl. nr. Omslagssiden skiller seg fra C ved at ytterligere to forlag angis: ”FRIEDRICH HOFMEISTER / LEIPZIG / WILHELM HANSEN / KJØBENHAVN” og ved at årstallet for USA copyright på omslagssiden er endret til ”1912”. Omslagets innside inneholder de første taktene av op. 4 nr. 3, op. 10 nr. 1, op. 3 nr. 1, op. 7 nr. 3 og op. 5 nr. 3. På omslagets nest siste side finner man de første taktene av op. 5 nr. 2, op. 4 nr. 1, op. 3 nr. 3, op. 5 nr. 1 og op. 5 nr. 4. På omslagets siste side angis titler og innhold i op. 2–18. Noteteksten er identisk med den i C.

E: Andre tittelopplag av C med uendret pl. nr. Eneste endring i forhold til D er at det på omslagets siste side angis titler og innhold i op. 2–19, nr. 1, og at omslaget ikke inneholder noen begynnelsestakter fra andre verker. Noteteksten er identisk med den i C.

F: Tredje tittelopplag av C med samme pl. nr. Omslagssiden skiller seg fra C, D og E ved angivelse av forlag: ”NORSK MUSIKFORLAG A/S / OSLO / I HOVEDKOMMISJON / ALF HURUM / OSLO / Verlag und Eigenthum für alle Länder. / USA Copyright by Alf Hurum 1912”. Copyright-angivelsen på s. 1 er den samme som på s. 2 i C, D og E – 1912. På omslagets siste side angis titler og innhold i op. 2–19, nr. 1 samt en oversikt over verker for sanger med orkester og verker for stort orkester. Ellers ingen endringer i forhold til C. Noteteksten er identisk med den i C.

G: Autograf til partitur til orkesterversjon av op. 3 nr. 1 i NB, kat. nr. Mus ms a 3102a:1081. Autografen, som også inneholder autografen til en orkesterversjon av op. 5 nr. 2 – “Miniature” (se verk 10 kilde O), har 18 notelinjer pr. side, 26,8 x 35,2

cm, og er paginert fra 1–20. Op. 3 nr. 1 finnes på s. 1–10, skrevet med blått blekk med en del blyantrettelser og tilføyelser. Tittelsiden har følgende tekst: ”Alf Hurum / Melodi & Miniature / Partitur”. Deretter er de samme titlene skrevet på nytt med blyant i tillegg til tittelen på op. 5 nr. 4: ”Marche Tartare”. (En autograf til en orkesterversjon av sistnevnte stykke finnes i en separat autograf under kat. nr. Mus ms a 3102b:1081 – se verk 10, kilde R). Over noteteksten på s. 1 står: “Melodi”. Versjonen er for symfoniorkester med klaver og harmonium, identisk med versjonen i kilde H som er utarbeidet i Paris i 1932.

H: Autograf til partitur til orkesterversjon av op. 3 nr. 1 i NRK, kat. nr. 278L, med tittelen «Suite 1932» sammen med orkesterversjoner av op. 5 nr. 2 og 4. Partituret er paginert 1–40 med notetekst på s. 1–21 og 23–39. Fellestittelen ”Suite 1932” er trolig ikke Hurums. Partituret er innbundet i et grått pappomslag, 27,7 x 35,7 cm med følgende trykte tekst: ”ALF HURUM / I. MELODI / II. MINIATURE / III. MARCHE TARTARE”. Tittelsiden, 26,4 x 34,6 cm, har følgende tekst i Hurums skrift: ”Alf Hurum / I Melodi / II Miniature / III Marche Tartare / instrumentert av komponisten / for Oslo kringkastings orkester. / Paris, Februar 1932”. Deretter følger noteteksten til op. 3 nr. 1 på s. 1–10. Over noteteksten på s. 1 står: ”Melodi. Alf Hurum”. Over noteteksten på s. 11 står: ”Miniature. Alf Hurum”, og over noteteksten på s. 23: ”Marche tartare. Alf Hurum” Noteteksten er skrevet med sort blekk og er meget tydelig. Se også verk 10, kilde S.

I: Autografer (blyantutkast) til nr. 2 på s. 10–16 og et nytt utkast på s. 31 i *Samlebind 4* i UBO, kat. nr. Mus ms a 3199:1086. Autografene mangler tittel og Hurums signatur, men det er ikke tvil om at noteteksten er i Hurums skrift.

J: Autografer til nr. 2 på s. 80–85 i *Samlebind 3* i NB, kat. nr. Mus ms a 3198:1086. Autografen, som er tydelig skrevet med sort blekk, inneholder noen få tilføyelser med blyant, tilføyelser som i hovedsak dreier seg om fingersetning. Et utkast skrevet med blyant til deler av nr. 2 finnes på s. 87 i samme bind. Autografene mangler tittel og Hurums signatur, men det er ikke tvil om at noteteksten er i Hurums skrift.

K: Autograf (ufullstendig) til nr. 2 i NB, kat. nr. Mus ms a 3173b:1085. Autografen består av 2 doble 12-linjers noteark, 26 x 33,8 cm, der noteteksten, som er meget lett lesbar, er skrevet delvis med blekk, delvis med blyant. Autografen mangler tittel og Hurums signatur, men det er ikke tvil om at noteteksten er i Hurums skrift.

På tittelsiden står følgende som ikke synes å være i Hurums skrift: ”Judith Heber Piano Com...[?]”.

L: Autograf til nr. 2 i NB, kat. nr. Mus ms a 3173a:1085. Autografen består av 3 doble 12-linjers noteark, 26,9 x 34 cm, der noteteksten, som er meget lett lesbar, er skrevet med sort blekk; autografen inneholder noen få blyantrettelser. Autografen mangler tittel og Hurums signatur, men det er ikke tvil om at noteteksten er i Hurums skrift. På s. 5 legger man merke til følgende tilføyelse nederst på siden, en tilføyelse som ikke er i Hurums skrift: ”nicht abschliessen / Uebergang nach E”.

M: Førsteutgave (separatutgave) av nr. 2 med pl. nr. 4. Omslagssiden har følgende tekst: ”ALF HURUM / FOR PIANO / I. Melodi. / II. Bækken. / III. Idyl”. Følgende opplysninger gis om forlag og copyright: ”ALF HURUM / CHRISTIANIA / Josefinegd 15 / Verlag und Eigenthum für alle Länder. / USA copyright by Alf Hurum 1911”. Noteteksten finnes på s. 1–6. Over noteteksten står følgende: ”BÆKKEN. / DER BACH. – THE BROOK. / Til min Søster Fru S. M-K”. På omslagets siste side angis titler og innhold i op. 2–4.

N: Første tittelopplag av M med samme pl. nr. Omslagssiden skiller seg fra den i M ved at ytterligere to forlag angis: ”FRIEDRICH HOFMEISTER / LEIPZIG / WILHELM HANSEN / KJØBENHAVN” og at årstallet for USA-copyright på omslagssiden er endret til ”1912”. Nederst på s. 1 står: ”Copyright 1912 by Alf Hurum”. På omslagets side III finner man de første taktene av op. 4 nr. 3, op. 10 nr. 1, op. 3 nr. 1, op. 7 nr. 3 og op. 5 nr. 3; på omslagets side IV finner man de første taktene av op. 5 nr. 2, op. 4 nr. 1, op. 3 nr. 3, op. 5 nr. 1 og op. 5 nr. 4. På omslagets siste side angis titler og innhold i op. 2–18. Noteteksten er identisk med den i M.

O: Autografer (blyantutkast) til nr. 3 på s. 32–33 i *Samlebind 4* i NB, kat. nr. Mus ms a 3199:1086; på s. 35 i samme bind finner man to takter til nr. 3 for klaver etterfulgt av syv takter av samme stykke for fiolin og klaver.

P: Førsteutgave (separatutgave) av nr. 3 med pl. nr. 5. Omslagssiden har følgende tekst: ”ALF HURUM / FOR PIANO / I. Melodi. / II. Bækken. / III. Idyl”. Følgende opplysninger gis om forlag og copyright: ”ALF HURUM / CHRISTIANIA / Josefinegd 15 / Verlag und Eigenthum für alle Länder. / USA copyright by Alf Hurum 1911”. Noteteksten finnes på s. 1–3. Over noteteksten står: ”IDYL. / Til min Søster Fru S. M-K”. På omslagets siste side angis titler og innhold i op. 2–4.

Q: 3. opplag av P med samme pl. nr. Omslagssiden skiller seg fra den i P ved at ytterligere to forlag angis: "FRIEDRICH HOFMEISTER / LEIPZIG / WILHELM HANSEN / KJØBENHAVN" og at årstallet for USA-copyright på omslagssiden er endret til "1912"; nederst i høyre hjørne står: "3^{te} AUFLAGE". Nederst på s. 1 står: "Copyright 1912 by Alf Hurum". På omslagets siste side angis titler og innhold i op. 2–9. Noteteksten er identisk med den i kilde P.

R: Et tittelopplag av P med samme pl. nr. Eneste forskjell fra kilde P er at baksiden av omslaget angir titler og innhold i op. 2–19, nr. 1. Noteteksten er identisk med den i kilde P.

S: Et nytt tittelopplag av P med samme pl. nr. På omslagssiden oppgis følgende forlag og opplysninger om copyright: "NORSK MUSIKFORLAG A/S / OSLO / I HOVEDKOMMISSJON / ALF HURUM / OSLO / Verlag und Eigentum für alle Länder. / USA Copyright by Alf Hurum 1912". Årstallet for copyright på s. 2 er "1912»" På omslagets siste side angis titler og innhold i op. 2–19, nr. 1 samt en oversikt over verker for sanger med orkester og verker for stort orkester. Noteteksten er identisk med den i kilde P.

T: Versjon for fiolin og klaver av op. 3 nr. 3 i NB, kat. nr. Mus ms a 3103:1081. Katalognummeret omfatter 3 eksemplarer for fiolin og klaver og 3 eksemplarer av separat fiolinstemme. Alle eksemplarer ligger i et grått papiromslag, 27,5 x 34 6 cm, med følgende tekst i Hurums håndskrift: "Idyl. / for / Klaver og Violine / af / Alf Hurum / 2 – XII – 1910". Den samme tekst, men ikke i Hurums skrift finnes på første noteside av eksemplar 1 for fiolin og klaver med følgende tillegg som heller ikke er i Hurums skrift: "von opus 3". Noteteksten i eksemplar 1 er ikke i Hurums skrift. Teksten på tittelsiden til eksemplar 2 for fiolin og klaver er identisk med den på papiromslaget og både den og noteteksten er i Hurums skrift. Det tredje eksemplaret for fiolin og klaver mangler tittelside og noteteksten er ikke Hurums skrift. Eksemplar 1 og 2 av de separate fiolinstemmene har ingen tekst på tittelsiden, men over noteteksten til begge eksemplarene står: "Idyl", men ingen av eksemplarene synes å være i Hurums skrift. Det tredje eksemplaret av den separate fiolinstemmen har samme tekst på tittelsiden som papiromslaget nevnt ovenfor.

Både teksten på tittelsiden og noteteksten i eksemplar 3 er i Hurums skrift.
Versjonen for fiolin og klaver er ikke trykt.

**Hovedkilder: Til nr. 1: F (for klaver) og H (for orkester); til nr. 2: N; til nr. 3:
S.**

2) 1911–1917: Hurum, impresjonismen og Debussys musikk samt andre stilistiske uttrykk

Verk 9 IMPRESSIONS. POUR LE PIANO

(Op. 4)

1. “Notre–Dame”
2. “La Fontaine”
3. “Chanson”

Kilder

A: Autograf (ufullstendig) skrevet med sort og lilla blekk til nr. 1 på s. 71–73 i *Samlebind 3* i NB, kat nr. Mus ms a 3198:1086. Over noteteksten på s. 73 står: ”Notre-Dame / Alf Hurum / Paris juni 1911”.

B: Autograf (ufullstendig blyantutkast) til nr. 1 på s. 40–43, 45, 55 og 86 i *Samlebind 4*, kat. nr. Mus ms a 3199:1086. En renskrift av noen få takter av nr. 1 finnes under kat. nr. Mus ms a 3208:1088 i NB.

C: Autograf (ufullstendig utkast) til en versjon for to klaverer av nr. 1 skrevet med sort blekk på s. 82–83 i *Samlebind 11* i NB, kat. nr. Mus ms a 3204:1087.

D: Autograf (ufullstendig) til nr. 2 på s. 65–69 i *Samlebind 3*, kat nr. Mus ms a 3198:1086 i NB. Over noteteksten på s. 69 står følgende i Hurums håndskrift: ”La Fontaine”. Ufullstendige utkast til nr. 2 finnes også på s. 54–55, 78–83, 85 og s. 118 i *Samlebind 4*, kat. nr. Mus ms a 3199:1086 i NB.

E: Autograf (ufullstendig) skrevet med lilla blekk til nr. 2 på s. 54, s. 78–83, s. 85 og s. 118 i *Samlebind 4*, kat nr. Mus ms a 3199:1086 i UBO. Et utkast som muligens er til nr. 2 finnes under kat. nr. Mus ms a 3208:1088 i NB.

F: Autograf til nr. 3 i NB, kat. nr. Mus ms a 3105a:1081. Autografen består av et dobbelt 12-linjers noteark, 27,1 x 34,1 cm. Noteteksten finnes på s. 2–3 og er skrevet med blyant og synes å være et første utkast til dette stykket. Autografen inneholder enkelte korreksjoner, men er lett lesbar. Over noteteksten står:

”Chanson”. Autograften mangler Hurums signatur, men det er ikke tvil om at noteteksten er i Hurums skrift.

G: Autograf til nr. 3 i G–dur i NB, kat. nr. Mus ms a 3105b:1081. Autograften består av et dobbelt 12-linjers noteark, 27,3 x 34,3 cm. Noteteksten finnes på s. 2–3 og er skrevet med sort blekk og er lett lesbar. På tittelsiden står følgende skrevet med lilla blekk: ”Chanson / Alf Hurum Op. 4. N^o 3”. Over noteteksten står følgende: ”Chanson (Chansonette?)”. Tittelen i parentes er imidlertid overstrøket, mens det foran den første tittelen er føyd til følgende med blyant, en tilføyelse som ikke er i Hurums skrift: ”(rigtig)”. Øverst i venstre hjørne står følgende i blyantskrift, en skrift som ikke er Hurums: ”Den er bedaarende!” På s. 2 er de siste 9 taktene strøket ut med blyant. I tilknytning til dette finner en følgende kommentarer, som ikke er i Hurums skrift, skrevet med blyant: ”End den der saa er den fortryllende / forandre slutten litt her”. Med henvisning til det temaet som er strøket ut, står følgende som heller ikke er i Hurums skrift: ”ikke dette tema omigjen for uroligt”. Som man ser av den trykte versjonen, kilde I, har Hurum ikke fulgt dette rådet. Manuskriptets siste side inneholder fem overstrøkne takter av op. 4 nr. 1.

H: Autograf til alle tre stykkene i NB, kat. nr. Mus ms a 3104a:1081. Autograften har vært benyttet som trykkforelegg for førsteutgaven, kilde J. Autograften, som er upaginert, består av 12 notesider, 27 x 34 cm, med 12 notelinjer pr. side. Noteteksten er skrevet med lilla blekk og er meget lett lesbart. Notearkene ligger i et blått omslag, 27,7 x 34,5 cm, med følgende tekst skrevet med gult blekk: ”ALF HURUM / IMPRESSIONS / Pour le Piano / Notre-Dame. / La Fontaine. / Chanson. / Alf Hurum / Christiania / Josefinegd 15 / Verlag und Eigenthum für alle Länder / USA Copyright by Alf Hurum 1911”. I tillegg angis det hva utgaven skal koste i salg. Til venstre for forlagsopplysningen står følgende skrevet med sort blekk: ”Klein drucken / mit gewöhn- / liche latai- / niche / Buchstaben”. På tittelsiden står: ”Alf Hurum / Impressions”. På s. 3 står følgende: ”for Piano / Notre-Dame / Alf Hurum Paris Juni 1911”. Over noteteksten på 4. noteside står: ”Til Nils Larsen / Notre-Dame / Alf Hurum Op. 4”. I tillegg er det gitt to anvisninger med rødt blekk til notestikkeren. Mellom s. 6 og 7 finner man et løst innlegg med notetekst som opprinnelig har vært limt over t. 50–67. Dette er en ny avslutning til stykket. På s. 9 står: ”Alf Hurum / La Fontaine / for Piano”. Over noteteksten på s. 10 står: ”La Fontaine”. Over noteteksten på s. 18 står: ”Chanson”. På omslagets siste side angis med sort blekk innhold og titler i op. 2–4, samt pris.

I: Autografe korreksjoner til op. 4 nr. 1 og 2 i NB, kat. nr. Mus ms a 3104b:1081. Autografen, som består av et dobbelt 12-linjers noteark 26,4 x 33,7 cm, er skrevet med lilla blekk – foruten 3 takter skrevet med blyant – med følgende tekst på tittelsiden: ”Alf Hurum / Notre-Dame / La Fontaine / Forandringer”. Over noteteksten på s. 1 står: ”Notre-Dame”. Deretter følger en ny avslutningsversjon til dette stykket (t. 53–67). Den nye versjonen er lik den man finner på det løse innlegget som er omtalt under kilde H og i den trykte versjonen, kilde J. Over noteteksten på s. 2 står: ”La Fontaine”. Etter denne tittelen finner en følgende tilføyelse med blyant, en tilføyelse som ikke synes å være i Hurums skrift: ”Du bör ta dette”. Deretter følger en korreksjon til t. 122–126, en versjon som er identisk med versjonen i kilde H og den trykte utgaven, kilde J. De tre etterfølgende takter i blyantskrift på notelinje 6 og 7 er t. 50–52 i nr. 1. Nederst på siden finner man siste takt (t. 134) i nr. 2, identisk med versjonen i kilde H og den trykte utgaven, kilde J. I og med at versjonene i kilde I er identisk med versjonene i kilde H og den trykte utgaven, kilde J, må det ha eksistert et annet manuskript som Hurum har ønsket å korrigere; et slikt manuskript har imidlertid ikke vært tilgjengelig.

J: Førsteutgave på eget forlag, pl. nr. 2. Man legger merke til at platennummeret er lavere enn det man finner i de trykte separatutgavene av op. 3 (verk 8), med henholdsvis pl. nr. 3, 4 og 5; hva dette skyldes, er ikke kjent. Omslagssiden og tittelsiden har følgende tekst: ”ALF HURUM / IMPRESSIONS / Pour le Piano / Notre-Dame. / La Fontaine. / Chanson”. Følgende opplysninger om forlag og copyright står nederst i venstre hjørne på tittelsiden: ”ALF HURUM / CHRISTIANIA / Josefinegd 15 / Verlag und Eigenthum für alle Länder / USA. copyright by Alf Hurum 1911”. (På tittelsiden av et eksemplar som inngår i en samling av alle Hurums trykte klaverkomposisjoner i UBO, finner man følgende dedikasjon i Hurums håndskrift: ”tilegnet Herr Nils Larsen / med venlig Hilsen / Alf Hurum / Paris – December 1911.” Noteteksten finnes på s. 3–15. Nederst på side 3 står: ”Copyright 1912 by Alf Hurum”. Hva forskjellen i årstallene for copyright skyldes, er ikke kjent. Over noteteksten på s. 3 står følgende trykte dedikasjon: ”Til Nils Larsen”. På omslagets siste side angis titler og innhold i op. 2–4.

K: 2. opplag på eget og to samarbeidende forlag, med samme pl. nr. som i kilde J. Omslags- og tittelsiden har følgende tillegg i forhold til kilde I når det gjelder forlag: ”FRIEDRICH HOFMEISTER / LEIPZIG / WILHELM HANSEN /

KJØBENHAVN". I tillegg er copyrightopplysningen for USA på omslags- og tittelsiden endret til "1912"; i høyre hjørne nederst står: "2^{te} Auflage". Noteteksten finnes på s. 3–15 og er identisk med den i kilde J, L og M. Nederst på side 3 står: "Copyright 1912 by Alf Hurum". På omslagets bakside angis titler og innhold i op. 2–8.

L: Et tittelopplag av J med samme pl. nr. Omslags- og tittelsiden er identisk med kilde J bortsett fra at "Christiania" er endret til "Oslo" og at det ikke gis opplysning om hvilket opplag det dreier seg om. Ellers avviker L fra J og K ved følgende: På s. III finner man de første taktene av følgende stykker: op. 4 nr. 3, op. 10 nr. 1, op. 3 nr. 1, op. 7 nr. 3 og op. 5 nr. 3; på side IV finner man de første taktene av følgende stykker: op. 5 nr. 2, op. 4 nr. 1, op. 3 nr. 3, op. 5 nr. 1 og op. 5 nr. 4; på omslagets bakside angis titler og innhold i op. 2–19, nr. 1. Noteteksten er identisk med den i J, K og M.

M: Et nytt tittelopplag av J med samme pl. nr. Omslagssiden har følgende opplysninger om forlag og copyright: "ALF HURUM / OSLO / Verlag und Eigentum für alle Länder / USA Copyright by Alf Hurum 1912. / NORSK MUSIKFORLAG A/S / OSLO / I HOVEDKOMMISJON". På s. III finner man de første taktene av følgende stykker: op. 4 nr. 3, op. 10 nr. 1, op. 3 nr. 1, op. 7 nr. 3 og op. 5 nr. 3; på side IV finner man de første taktene av følgende stykker: op. 5 nr. 2, op. 4 nr. 1, op. 3 nr. 3, op. 5 nr. 1 og op. 5 nr. 4. Noteteksten er identisk med den i J, K og L.

N: Et blyantutkast i NB, kat. nr. Mus ms a 3208:1088, til en orkesterversjon av nr. 1 i en mappe med følgende trykte tekst: "Noten–Mappe / Fisca" blant Hurums etterlatte skisser og utkast. Over stykket, som er nr. 4 i mappen, står i Hurums skrift: "Notre-Dame / pour l'Orchestre grand". I det samme skissematerialet finner man også de seks første taktene av en orkesterversjon av nr. 3, en versjon som på tittelsiden har følgende i Hurums skrift: "Alf Hurum / Chanson / pour petit Orchestre / Partitur".

O: Autograf til versjon for orkester av nr. 1 og 3 i NB, kat. nr. Mus ms a 3128:1083. Autografen, 26,7 x 34,8 cm, består av 18 20-linjers notesider. På s. 1 står følgende: "Alf Hurum / Notre-Dame. / pour l'Orchestre. / Partitur". Over noteteksten på s. 2 står: "Notre-Dame. / Alf Hurum". Noteteksten til nr. 1 finnes på s. 2–12. På s. 13 står følgende: "Alf Hurum / Chanson / pour petit Orchestre /

Partitur”. Noteteksten finnes på s. 14–17. Noteteksten, som inneholder bare få rettelser, er meget lett lesbar.

P: Orkesterstemmer til nr. 1 og 3 – etter alt å dømme ikke i Hurums håndskrift – i UBO, kat. nr. Mus ms a 9029:716 sammen med et brev fra Hurum til Gustav Lange. (Brevet, som er datert 8/3–1919, opplyser intet om op. 4 nr. 1 og 3, men forteller at *Eksotisk Suite* skal oppføres i Bergen sammen med orkesterversjonen av “Marche Tartare”, op. 5, nr. 4). Stemmene, som muligens er i kapellmester Johan Halvorsens håndskrift, ligger i et omslag som synes å ha vært en konvolutt. Utenpå omslaget står følgende på venstre side: ”Alf Hurum / Josefinegd. 15 / Chra”. På omslagets høyre side står: ”Herr Kapellmester / Johan Halvorsen”.

Hovedkilder: M (klaverversjonen), O (orkesterversjonen).

Verk 10 AKVARELLER FOR PIANO

(Op. 5)

1. “Vandliljen”
2. “Miniature”
3. “Akvarel”
4. “Marche Tartare”

Kilder

A: Autograf (ufullstendige blyantutkast) til nr. 1 på s. 56 og s. 58–60 i *Samlebind 4* i NB, kat nr. Mus ms a 3199:1086 med følgende i Hurums håndskrift over noteteksten på s. 58: ”Vandliljen Paris 1911”.

B: Autograf (trykkforelegg) til nr. 1 NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Autografen består av seks 12-linjers notesider der tittelsiden, 27,1 x 34,2 cm, har følgende tekst: ”Alf Hurum / Aquareller [korrigert til ’Akvareller’] / for Piano / Vandliljen / Miniature / Aquarell”. Deretter angis opplysninger om forlag og pris. Noteteksten følger på de neste 3 notesidene. Autografen er skrevet med sort blekk og er meget lett lesbar. Over noteteksten på s. 2 står: ”Vandliljen / The Waterlily Die Wasserlilie / Alf Hurum Op. 5”. Nederst på s. 2 står: ”Copyright 1912 by Alf Hurum, Christiania”.

C: Autograf (et ufullstendig blyantutkast) til nr. 2 i e-moll på s. 61 og i f-moll på s. 62–63 i *Samlebind 4* i NB, kat nr. Mus ms a 3199:1086. Over noteteksten på s. 62 står i Hurums skrift: ”Mineature”.

D: Autograf (trykkforelegg) til nr. 2 oppbevares UBO blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Autografen består av et dobbelt 12-linjers noteark, 27 x 33,8 cm, der noteteksten finnes på s. 2–3. Over noteteksten på s. 2 står: ”Miniature. / Alf Hurum”. Autografen er skrevet med sort blekk og er meget lett lesbar.

E: Autograf (et ufullstendig blyantutkast) til nr. 3 på s. 20–23 i *Samlebind 4* i NB, kat nr. Mus ms a 3199:1086

F: Autograf (trykkforelegg) til nr. 3 i NB, kat. nr. Mus ms a 3106a:1081. Autografen består av et 12-linjers noteark, 27 x 33,9 cm, merket ”B. C. / No. 11”. Noteteksten, som er skrevet med sort blekk og meget lett lesbar, finnes på s. 1–3. Over noteteksten står følgende i Hurums skrift skrevet med sort blekk: ”Aquarell [korrigert med blå blyantskrift til ’Akvarell’] / Alf Hurum”. I autografen er en del notehalter korrigert med blyant, ellers ingen rettelser.

G: Autograf (blyantutkast) til nr. 4 på s. 21–24 i *Samlebind 3* i UBO kat. nr. Mus ms a 3198:1086.

H: Autograf til nr. 4 på s. 70–75 i *Samlebind 4* i NB, kat nr. Mus ms a 3199:1086 der Hurum over noteteksten har skrevet: ”Marche Tartare / Teddibears March / Alf Hurum”. Et utkast til nr. 4 finnes også på s. 84–87 i *Samlebind 13* kat. nr. Mus ms a 3206:1087 i UBO.

I: Autograf til de 15 første taktene av nr. 4 i NB, kat. nr. Mus ms a 3106b:1081. Autografen, et påbegynt trykkforelegg, består av et 12-linjers noteark, 27,1 x 34,2 cm. På tittelsiden står følgende skrevet med sort blekk: ”Alf Hurum / MARCHE / TARTARE / Alf Hurum / Christiania / Josefinegd. 15 / Eigenthum für alle Länder / USA Copyright by Alf Hurum 1912”. Noteteksten, som er skrevet med sort blekk og meget lett lesbar, finnes på s. 2.

J: Autograf (trykkforelegg) til nr. 4 i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Autografen består av 2 doble 12-linjers noteark, 27 x 33,9 cm.

Tittelsiden har følgende tekst: "Alf Hurum / Marche Tartare". Deretter angis hvor opplysninger om forlag og pris skal trykkes. Noteteksten følger på de neste 5 sidene. Autografen er skrevet med sort blekk med noen få noter skrevet med rødt blekk; den er meget lett lesbar. Over noteteksten på s. 2 står: "Marche Tartare / Alf Hurum". Nederst på s. 2 står: "Copyright 1912 by Alf Hurum, Christiania". Nederst på nest siste notetekstside står følgende opplysning til notestikkeren: "Die mit roth geschriebene Noten soll 'klein' (Petit) gedruckt werden". På autografens siste side finnes en ukjent notetekst skrevet med blyant.

K1: Førsteutgave av nr. 1–3 på eget forlag, pl. nr. 6. Omslags- og tittelsiden har følgende tekst: "ALF HURUM / AKVARELLER / for Piano / Vandliljen. / Miniature. / Akvarel". Nederst på omslags- og tittelsiden står følgende opplysning om forlag og copyright: "ALF HURUM / CHRISTIANIA / Josefinegd 15 / Verlag und Eigenthum für alle Länder. / USA copyright by Alf Hurum 1912". Nederst til venstre på s. 3 står: "Copyright 1912 by Alf Hurum, Christiania". Noteteksten finnes på s. 3–10. På omslagets siste side angis titler og innhold i op. 2–5.

K2: Førsteutgave av nr. 4 på eget forlag, pl. nr. 7. Omslags- og tittelsiden har følgende tekst: "ALF HURUM / MARCHE TARTARE". Nederst på omslags- og tittelsiden står følgende opplysning om forlag og copyright: "ALF HURUM / CHRISTIANIA / Josefinegd 15 / Verlag und Eigenthum für alle Länder. / USA copyright by Alf Hurum 1912". Nederst til venstre på s. 3 står: "Copyright 1912 by Alf Hurum, Christiania". Noteteksten finnes på s. 3–6. Over noteteksten på s. 3 står: "MARCHE TARTARE". På omslagets siste side angis titler og innhold i op. 2–5.

L1: Første nytrykk av K1 på eget og to samarbeidende forlag, med samme pl. nr. som K1. Omslags- og tittelsiden har i forhold til kilde H1 følgende tillegg når det gjelder forlag: "FRIEDRICH HOFMEISTER / LEIPZIG / WILHELM HANSEN / KJØBENHAVN". Noteteksten finnes på s. 3–10. Nederst på side 3 står: "Copyright 1912 by Alf Hurum". På s. III finner man de første taktene av følgende stykker: op. 4 nr. 3, op. 10 nr. 1, op. 3 nr. 1, op. 7 nr. 3 og op. 5 nr. 3; på side IV finner man de første taktene av følgende stykker: op. 5 nr. 2, op. 4 nr. 1, op. 3 nr. 3, op. 5 nr. 1 og op. 5 nr. 4. På omslagets siste side angis titler og innhold i op. 2–18. Bortsett fra at det i t. 33 og 40 i nr. 2 er satt til repetisjonstegn, er noteteksten i L1 identisk med den i K1.

L2: Tittelopplag av K2 på eget forlag, pl. nr. 7. Omslags- og tittelsiden har følgende tekst: "ALF HURUM / MARCHE TARTARE". Nederst i venstre hjørne på omslags- og tittelsiden står følgende opplysning om forlag og copyright: "ALF HURUM / CHRISTIANIA / Josefinegd 15 / Verlag und Eigenthum für alle Länder. / USA copyright by Alf Hurum 1912". Nederst til venstre på s. 3 står: "Copyright 1912 by Alf Hurum, Christiania". Noteteksten finnes på s. 3–6. Over noteteksten på s. 3 står: "MARCHE TARTARE". På s. III finner man de første taktene av følgende stykker: op. 4 nr. 3, op. 10 nr. 1, op. 3 nr. 1, op. 7 nr. 3 og op. 5 nr. 3; på side IV finner man de første taktene av følgende stykker: op. 5 nr. 2, op. 4 nr. 1, op. 3 nr. 3, op. 5 nr. 1 og op. 5 nr. 4. På omslagets bakside angis titler og innhold i op. 2–18. Noteteksten i L2 er identisk med den i K2.

M1: Første tittelopplag av L1 med samme pl. nr. og samme opplysninger om forlag; kilden har samme opplysning om copyright som i kilde K1 og L1. På baksiden av omslaget angis titler og innhold i op. 2–19, nr. 1. Noteteksten i M1 identisk med den i kilde L1.

M2: Andre tittelopplag av K2 på eget forlag, pl. nr. 7. Omslags- og tittelsiden har samme tekst som K2 og L2 og samme opplysning om copyright. På omslagets bakside angis titler og innhold i op. 2–19, nr. 1. Noteteksten i M2 er identisk med den i kilde K2 og L2.

N1: Andre tittelopplag av L1 med samme pl. nr. På omslagssiden oppgis følgende forlag: "I hovedkommisjon: / NORSK MUSIKFORLAG, OSLO / A/B Nordiska Musikförlaget / Stockholm / Wilhelm Hansen / Kjöbenhavn / Friedrich Hofmeister / Leipzig / ALF HURUM / Christiania / Josefinegd 15 / Verlag und Eigenthum für alle Länder. / USA Copyright by Alf Hurum 1912". Noteteksten finnes på s. 2–9. På s. 2 står: "Copyright 1912 by Alf Hurum, Christiania". På omslagets siste side angis titler og innhold i op. 2–19, nr. 1 samt en oversikt over verker for sanger med orkester og verker for stort orkester. Noteteksten i N1 er identisk med den i kilde L1 og M1.

N2: Tredje tittelopplag av K2 med uendret pl. nr. Omslagssiden har følgende opplysninger om forlag og copyright: "NORSK MUSIKFORLAG A/S / OSLO / I HOVEDKOMMISJON / ALF HURUM / OSLO / Verlag und Eigenthum für alle Länder / USA Copyright by Alf Hurum 1912". Noteteksten finnes på s. 2–5. På s. 2 står: "Copyright 1912 by Alf Hurum". Noteteksten er identisk med den i K2, L2 og

M2. På omslagets bakside finner man en oversikt over utvalgte verker av Agathe Backer Grøndahl.

O: Autograf til orkesterversjonen av nr. 2 i NB, kat. nr. Mus ms a 3102a:1081. Autografen inneholder også orkesterversjonen av op. 3 nr. 1, "Melodi" (se verk 8 nr. 1, kilde G). Autografen, 26,8 x 35,2 cm, har 18 notelinjer pr. side og er paginert fra 1–20. Nr. 2 finnes på s. 11–20 og er skrevet med blått blekk med en del blyantrettelser og tilføyelser. Tittelsiden har følgende tekst: "Alf Hurum / Melodi & Miniature / Partitur". Deretter er de samme titlene skrevet på nytt med blyant i tillegg til tittelen på nr. 4: "Marche Tartare". Over noteteksten på s. 11 står: "Miniature". Versjonen er for symfoniorkester med klaver og harmonium og inneholder en rekke rettelsler, men er lesbar. Versjonen av nr. 2 er identisk med den i kilde Q som er utarbeidet i Paris i 1932.

P: Et blyantutkast til en orkesterversjon av nr. 4 i NB, kat nr. Mus ms a 3208:1088, i en mappe med følgende trykte tekst: "Noten–Mappe / 'Fisca'". Over stykket, som er nr. 3 i mappen, står i Hurums skrift: "Marche Tartare / Pour l'Orchestre / Alf Hurum".

Q: Autograf til nr. 4 i versjon for orkester i NMI (Norsk Musikkinformasjon). Autografens tittelside, 26,4 x 35 cm, har følgende tekst: "Alf Hurum / Marche Tartare / pour l'Orchestre / Partitur". Autografen, som består av 20-linjers noteark, er paginert 1–18. Over noteteksten på s. 1 står: "Marche Tartare / Alf Hurum". Etter tittelen finner man følgende i en ukjent håndskrift: "Luftpause før B!" Noteteksten, som er skrevet med sort blekk, inneholder enkelte korreksjoner og tilføyelser med blyant, men er lett lesbar. Versjonen er trolig den som ble oppført av Nationaltheatrets orkester under Johan Halvorsens ledelse 13. april 1913.

R: Autograf til orkesterversjonen av nr. 4 i NB, kat. nr. Mus ms a 3102b:1081. Autografen har 18 notelinjer pr. side, 27 x 35,2 cm og paginert fra 1–15. Noteteksten, som befinner seg på s. 1–18, er skrevet med blått blekk med en del blyantrettelser og tilføyelser, men er lett lesbar. Versjonen, som er for symfoniorkester med klaver og harmonium, er identisk med den i kilde S som er utarbeidet i Paris i 1932. Tittelsiden har følgende tekst: "Marche Tartare". Over noteteksten på s. 1 står: "Marche Tartare (Marsj Tartar)".

S: Autograf til orkesterversjon med klaver og harmonium av nr. 2 og 4 i NRK, kat. nr. 278L. Partituret er paginert 1–40 med notetekst på s. 1–21 og 23–39. Autografen inneholder også orkesterversjonen av op. 3 nr. 1. Partituret er innbundet i et grått pappomslag, 27,7 x 35,7 cm med følgende trykte tekst: ”ALF HURUM / I. MELODI / II. MINIATURE / III. MARCHE TARTARE”. Tittelsiden, 26,4 x 34,6 cm, har følgende tekst i Hurums skrift: ”Alf Hurum / I Melodi / II Miniature / III Marche Tartare / instrumentert av komponisten / for Oslo kringkastings orkester. / Paris, Februar 1932”. Deretter følger noteteksten til op. 3 nr. 1 på s. 1–10, op. 5 nr. 2 på s. 11–21 og op. 5 nr. 4 på s. 23–39. Over noteteksten på s. 1 står: ”Melodi. Alf Hurum”, over noteteksten på s. 11 står: ”Miniature. Alf Hurum” og over noteteksten på s. 23: ”Marche tartare. Alf Hurum”. Noteteksten er skrevet med sort blekk, er meget tydelig og for nr. 2 og 4’s vedkommende og identisk med den i kilde O og R.

T: Ufullstendig autograf til versjon av op. 5 nr. 4 for tre- og messingblåsere samt slagverk i NB, kat. nr. Mus ms a 3190:1085. Autografen består av 28 24-linjers notesider av forskjellig størrelse. Tittelsiden, 25,3 x 38,6 cm, har følgende tittel: ”Marche Tartare”, en tittel som også finnes over noteteksten på første notetekstside. Noteteksten, som er skrevet med blyant, inneholder en del rettelser og utstrykninger, men er lesbar. Det er usikkert når Hurum arbeidet på denne versjonen.

U: En versjon av op. 5 nr. 4 for militærorkester i NB, kat. nr. Mus ms a 3190:1085. Det er ukjent når Hurum utarbeidet denne versjonen.

Hovedkilder: N1 (for klaverversjonen av nr. 1–3), N2 (for klaverversjonen av nr. 4) og Q (for orkester).

Verk 11 STREICHQUARTETT

(OP. 6)

1. sats: *Allegro non troppo e maestoso*
2. sats: *Scherzo: Vivo e molto allegro*
3. sats: *Canzonetta: Andantino*
4. sats: *Allegro energico*

Kilder

A: Autograf (utkast) i *Samlebind 5* i NB, kat nr. Mus ms a 3200:1086. På s. 1 finner man de første 12 taktene av 1. sats, men ikke i Hurums skrift. I Hurums skrift finner man på s. 2–3 begynnelsen av kvartetten i versjon for firhendig klaver, på s. 4 syv takter fra kvartetens første sats, deretter på s. 6–17 igjen utkast til versjon for firhendig klaver. På s. 18–97 finner man en blyantkladd til store deler av kvartetten; over noteteksten på s. 18 står i Hurums skrift: ”Allegro energico. AlfHurum 1912”.

B: Autograf skrevet med blyant til de første 14 taktene av 1. sats i blyantkladd på s. 68–69 i *Samlebind 4* i NB, kat nr. Mus ms a 3199:1086.

C: Autograf til 10 partitursider av forskjellig størrelse i NB, kat. nr. Mus ms a 3107b:1082. Sidene er upaginerte og inneholder noen få korreksjoner, men er meget lett lesbare. S. 1–8 inneholder avsnitt fra 4. sats. S. 1–6 inneholder 91 takter, etter alt å dømme en eldre versjon enn den man finner fra t. 15 i kilde H, I1–I4 og J (førsteutgaven); s. 7–8 inneholder ikke en fortsettelse av noteteksten på sidene foran, men dreier seg om avsnitt nærmere slutten av 4. sats. S. 9 og 10 inneholder avsnitt fra 3. sats. Generelt er å si at versjonen i kilde C viser størst likhet med den versjonen man finner i versjonen for firhendig klaver (se kilde F nedenfor).

D: Autograf til to partitursider – ett 12-linjers noteark, ca. 26 x 34 cm – i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Noteteksten er skrevet med sort blekk og inneholder noen få blyantkorreksjoner og er meget lett lesbar. Kilde D inneholder avsnitt fra slutten av 2. sats, i en versjon som ikke synes å være benyttet i den endelige utforming av kvartetten slik vi finner den i kilde H, I1–I4 og J (førsteutgaven). Den versjon man finner i t. 1ff på side 1 i kilde D, ser ut til å ha en viss korrespondanse med det korrigerede avsnittet fra t. 58ff i versjonen for firhendig klaver (se kilde F nedenfor).

E: Autograf til ufullstendig stemmemateriale i NB, kat. nr. Mus ms a 3107d:1082. Materialet omfatter ufullstendige stemmer til alle fire instrumenter med avsnitt i hovedsak fra 4. sats, men også noe fra 3. sats. Materialet viser at kvartetten har vært utsatt for en større revisjon. Stemmematerialet er neppe utskrevet på grunnlag av kilde H ettersom avsnittsinndelingen med store bokstaver ikke stemmer overens mellom den i kilde E og den i H; de musikalske versjoner man finner i kilde E synes dessuten å ligge langt nærmere dem man finner i versjonen for firhendig klaver, kilde F, samt versjonen i *Samlebind 5* (se kilde A ovenfor).

F: Autograf (utkast) til en versjon for firhendig klaver blant Hurums etterlatte skisser og utkast i NB, kat nr. Mus ms a 3208:1088 i tillegg til noen av de første taktene av 1. sats skrevet med blekk. Autografen oppbevares i et dobbelt 26-linjers noteark med følgende skrevet med blyant på s. 1, men ikke i Hurums skrift: ”Lå inne i op. 6”. Et dobbelt 12-linjers noteark med klaverstemmen markert med klamme med følgende påskrift fra biblioteket: ”Uten titler?”, inneholder fire notesider med et avsnitt fra strykekvartetten skrevet med sort blekk.

G: Autograf til versjon for firhendig klaver i NB, kat. nr. Mus ms a 3107e:1082. Autografen er bundet inn i et grønt pappomslag, 28 x 34,8 cm. Øverst i høyre hjørne står: ”Quartett i A–moll / firhendig”. Tittelsiden har følgende tekst: ”Alf Hurum / Tilegnet Arve Arvesen / Quartett Op. 6. / A–moll / Arrangement for Piano / for fire Hænder / Alf Hurum / Josefinegate 15 / Christiania”. Autografen består av 50 12-linjers notesider, 27 x 34 cm, og inneholder en del rettelser og tilføyelser, men er lett lesbar. Versjonen i kilde G kan ikke være utarbeidet på bakgrunn av versjonen i H, men er trolig utarbeidet på grunnlag av en versjon som står versjonen i *Samlebind 5* svært nær (se kilde A ovenfor), en versjon Hurum senere har revidert og som har funnet sin endelige form i kilde H, I1–I4 og J.

H: Autograf (partitur) i NB, kat. nr. Mus ms a 3107a:1082. Autografen omfatter 64 12-linjers notesider. Syv ark (14 sider) er klippet bort mellom s. 24 og 25. Noteteksten finnes på s. 2–50, s. 29 inneholder ikke notetekst. Partituret er skrevet med sort blekk og inneholder en hel del korreksjoner, bl. a. i form av noteark med ny notetekst, noteark som er limt over den gamle noteteksten. Partituret er imidlertid lett lesbart. 1. sats finnes på s. 2–20, 2. sats på s. 28–35, 3. sats på s. 20–26 og siste sats på s. 36–50. Tittelsiden, 26,8 x 34 cm, har følgende tekst i Hurums skrift: ”Tilegnet Arve Arvesen / Quartett — A–moll / for / to Violiner, Viola og Violoncell / af / Alf Hurum / Op. 6”. Over noteteksten på 1. notetekstside står: ”Quartett / Alf Hurum Op. 6”. Versjonen i kilde H er en revisjon av en tidligere versjon, en versjon som trolig ligger svært nær den firhendige versjonen i kilde G. De separate stemmene i kilde I1–I4 er skrevet ut på grunnlag av kilde H.

I1: Autograf (trykkforelegg) til Violin I-stemmen i NB, kat. nr. Mus ms a 3107c:1082. Autografen består av 14 12-linjers notesider, 26,8 x 33,9 cm, paginert fra 1–12. Den upaginerte tittelsiden har følgende tekst: ”Violino I / Quartett A–moll / for / to Violiner, Viola og Violoncell / af / Alf Hurum / Op. 6 [all tekst overstrøket

med blyant]”. Nederst i venstre hjørne står følgende stemplet: ”ALF HURUM / JOSEFINEGADEN 15 / CHRISTIANIA”. Over noteteksten på s. 1 står: ”I / Violino I [overstrøket] Quartett / I / Violino I / Alf Hurum Op. 6”. Nederst på s. 1 står: ”USA Copyright 1915 [‘1915’ overstrøket] 1916 by Alf Hurum, Christiania”. I tillegg angis pl. nr. 12 (man legger merke til at platennummeret er høyere enn platenumrene for op. 7, verk 12 og op. 8 verk 13; dette skyldes at strykekvartetten ble gjenstand for en revisjon og utgitt først i 1916, mens op. 7 er utgitt i 1914 og op. 8 samme år som strykekvartetten). Autografen, som er skrevet ut på grunnlag av kilde H, inneholder en del rettelsler, men er lett lesbar.

I2: Autograf (trykkforelegg) til Violin II-stemmen i NB, kat. nr. Mus ms a 3107c:1082. Autografen består av 14 12-linjers notesider, 26,8 x 34 cm, paginert fra 1–12. Den upaginerte tittelsiden har følgende tekst: ”Violino II / Quartett – A-moll / for / to Violiner, Viola og Violoncell / af / Alf Hurum / Op. 6 [all tekst overstrøket med blyant]”. Nederst i venstre hjørne står følgende stemplet: ”ALF HURUM / JOSEFINEGADEN 15 / CHRISTIANIA”. Over noteteksten på s. 1 står: ”Arve Arvesen gewidmet / I [overstrøket] / Violino II [overstrøket] Quartett / I / Violino II / Alf Hurum Op. 6”. Nederst på s. 1 står: ”USA Copyright 1915 [under ‘1915’ står: ‘1916’] by Alf Hurum, Christiania”. I tillegg angis pl. nr. 12 (man legger merke til at platennummeret er høyere enn platenumrene for op. 7, verk 12 og op. 8 verk 13; dette skyldes at strykekvartetten ble gjenstand for en revisjon og utgitt først i 1916, mens op. 7 er utgitt i 1914 og op. 8 samme år som strykekvartetten). Autografen, som er skrevet ut på grunnlag av kilde H, inneholder en del rettelsler, men er lett lesbar.

I3: Autograf (trykkforelegg) til viola-stemmen i NB, kat. nr. Mus ms a 3107c:1082. Autografen består av 16 12-linjers notesider, 26,8 x 33,9 cm, paginert 3, 5, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 15 (s. 1, 2, 4, 6, 8, og 14 er upaginerte). Den upaginerte tittelsiden har følgende tekst: ”Viola / Quartett – A-moll / for / to Violiner, Viola og Violoncell / af / Alf Hurum / Op. 6 [all tekst overstrøket med blyant]”. Nederst i venstre hjørne står følgende stemplet: ”ALF HURUM / JOSEFINEGADEN 15 / CHRISTIANIA”. Noteteksten finnes på s. 2–13. Over noteteksten på s. 2 står: ”Quartett / I / Viola / Alf Hurum Op. 6”. Nederst på s. 1 står: ”USA Copyright 1915 [‘1915’ er overstrøket] 1916 by Alf Hurum, Christiania”. I tillegg angis pl. nr. 12 (man legger merke til at platennummeret er høyere enn platenumrene for op. 7, verk 12 og op. 8 verk 13; dette skyldes at strykekvartetten ble gjenstand for en revisjon og utgitt først i 1916, mens op. 7 er utgitt i 1914 og op. 8 samme år som

strykekvartetten). Autograften, som er skrevet ut på grunnlag av kilde H, inneholder en del rettelsel, men er lett lesbar.

I4: Autograf (trykkforelegg) til cello-stemmen i NB, kat. nr. Mus ms a 3107c:1082. Autograften består av 16 12-linjers notesider, 26,8 x 33,9 cm, paginert 1–12. Den upaginerte tittelsiden har følgende tekst: ”Violoncell / Tilegnet Arve Arvesen / Quartett — A-moll / for / to Violiner, Viola og Violoncell / af / Alf Hurum / Op. 6”. Nederst i venstre hjørne står følgende stemplet: ”ALF HURUM / JOSEFINEGADEN 15 / CHRISTIANIA”. Noteteksten finnes på s. 1–12. Over noteteksten på s. 1 står: ”Violoncell [overstrøket] Quartett / I / Violoncell / Alf Hurum Op. 6”. Nederst på s. 1 står: ”USA Copyright 1915 [‘1915’ er overstrøket] 1916 by Alf Hurum, Christiania”. I tillegg angis pl. nr. 12 (man legger merke til at platennummeret er høyere enn platennumrene for op. 7, verk 12 og op. 8 verk 13; dette skyldes at strykekvartetten ble gjenstand for en revisjon og utgitt først i 1916, mens op. 7 er utgitt i 1914 og op. 8 samme år som strykekvartetten). Autograften, som er skrevet ut på grunnlag av kilde H, inneholder en del rettelsel, men er lett lesbar.

J: Førsteutgave av stemmene på eget og to samarbeidende forlag, pl. nr. 12 (man legger merke til at platennummeret er høyere enn platennumrene for op. 7, verk 12 og op. 8 verk 13; dette skyldes at strykekvartetten ble gjenstand for en revisjon og utgitt først i 1916, mens op. 7 er utgitt i 1914 og op. 8 samme år som strykekvartetten). Omslagssiden har følgende tekst: ”ALF HURUM / STREICHQUARTETT”. Omslagssiden gir følgende opplysninger om forlag og copyright: ”FRIEDRICH HOFMEISTER / LEIPZIG / WILHELM HANSEN / KJØBENHAVN / ALF HURUM / CHRISTIANIA / Josefinegd 15. / Verlag und Eigentum für alle Länder. / USA copyright by Alf Hurum 1916”. Nederst på s. 1 i alle stemmer står: ”USA copyright 1916 by Alf Hurum, Christiania”. På omslagets bakside gis opplysninger om titler og innhold i op. 2 – 10, nr. 1.

Hovedkilde: J.

Verk 12 FANTASIE – FOR PIANO

(Op. 7)

1. “Fantasie”

2. “Rose og Sommerfugl”

3. “Silhouet”

Kilder

A: Autograf (ufullstendige blyantutkast) til nr. 1 på s. 102–107, to takter på s. 110 og s. 114–117 i *Samlebind 4* i NB, kat. nr. Mus ms a 3199:1086.

B: Autograf (et ufullstendig blyantutkast) til nr. 1 på s. 6–7 og s. 9–17 i *Samlebind 6* – et ukatalogisert samlebind i NB.

C: Autograf (et ufullstendig blyantutkast) til nr. 2 på s. 2–5 og til nr. 3 på s. 8–9 i *Samlebind 6* – et ukatalogisert samlebind i NB; på s. 20–22 finner man en renskrift av nr. 3 i sort blekk.

D1: Autograf (trykkforelegg) til nr. 1 i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Autografen, som er skrevet med sort blekk, består av fem doble 12-linjers noteark, paginert av Hurum fra 1–14, der den upaginerte tittelsiden, 26,8 x 33,9 cm, har følgende tekst: ”Alf Hurum / Fantasie”. Over noteteksten på s. 1 står: ”Fantasie / Alf Hurum”. Nederst på s. 1 står: ”USA Copyright by Alf Hurum 1914” i tillegg til pl. nr. 8 (man legger merke til at platennummeret er lavere enn platennummeret for op. 6, verk 11; dette skyldes at strykekvartetten ble gjenstand for en revisjon og utgitt først i 1916, mens op. 7 er utgitt i 1914).

D2: Autograf (trykkforelegg) til nr. 2 og 3 i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Autografen består av 12 12-linjers notesider, der tittelsiden, 25,7 x 33,6 cm, har følgende tekst: ”Alf Hurum / For Piano / I Rose og Sommerfugl. / II Silhouet / Alf Hurum / Christiania”. Noteteksten, som er skrevet med sort blekk og meget lett lesbar, finnes på s. 2–9. Over noteteksten på s. 2 står: ”Rose og Sommerfugl / Rose and butterfly Rose und Schmetterling / Alf Hurum”. Over noteteksten på s. 7 står: ”Silhouet / Alf Hurum”.

E1: Førsteutgave av nr. 1 på eget forlag, pl. nr. 8 (man legger merke til at platennummeret er lavere enn platennummeret for op. 6, verk 11; dette skyldes at strykekvartetten ble gjenstand for en revisjon og utgitt først i 1916, mens op. 7 er utgitt i 1914). Omslags- og tittelsiden har følgende tekst: ”ALF HURUM / FANTASIE”. Nederst på omslags- og tittelsiden gis følgende opplysning om forlag og copyright: ”ALF HURUM / CHRISTIANIA / Josefinegd 15 / Verlag und

Eigentum für alle Länder / USA copyright by Alf Hurum 1914". Noteteksten finnes på s. 3–15. Nederst på s. 3 står: "USA Copyright by Alf Hurum 1914". Over noteteksten på s. 3 står: "Fantasie". På omslagets siste side angis titler og innhold i op. 2–7.

E2: Førsteutgave av nr. 2 og 3 på eget forlag med pl. nr. 9 for nr. 2 og pl. nr. 10 for nr. 3 (man legger merke til at platennummeret er lavere enn platennummeret for op. 6, verk 11; dette skyldes at strykekvartetten ble gjenstand for en revisjon og utgitt først i 1916, mens op. 7 er utgitt i 1914). På omslags- og tittelsiden står følgende: "ALF HURUM / FOR PIANO / I Rose og Sommerfugl. / II Silhouet". Nederst til venstre på omslags- og tittelsiden står følgende opplysning om forlag og copyright: "ALF HURUM / CHRISTIANIA / Josefinegd 15 / Verlag und Eigentum für alle Länder. / USA copyright by Alf Hurum 1914". Noteteksten finnes på s. 3–9. Over noteteksten på s. 3 står: "Rose og Sommerfugl. / Rose and butterfly. – Rose und Schmetterling". Nederst på s. 3 står: "Copyright 1914 by Alf Hurum, Christiania". Over noteteksten på s. 7 står: "Silhouet." På omslagets siste side angis titler og innhold i op. 2–7.

F1: Tittelopplag av E1 (nr. 1) på eget og et samarbeidende forlag med samme pl. nr. Omslags- og tittelsiden skiller seg fra kilde E1 ved følgende tillegg når det gjelder forlag: "NORSK MUSIKFORLAG A/S / OSLO / I HOVEDKOMMISJON" Omslagets bakside angir titler og innhold i Op. 2–19, nr. 1 i tillegg til oversikt over sanger med orkester og verker for stort orkester. Ellers er utgaven identisk med kilde E1.

F2: Tittelopplag av E2 (nr. 2 og 3) på eget og to samarbeidende forlag, med samme pl. nr. Omslags- og tittelsiden skiller seg fra kilde E2 ved følgende tillegg når det gjelder forlag: "FRIEDRICH HOFMEISTER / LEIPZIG / WILHELM HANSEN / KJÖBENHAVN". På omslagets siste side gis opplysninger om titler og innhold i op. 2–15. Notetekst og opplysning om copyright er identisk med dem man finner i kilde E2.

Hovedkilder: F1 og F2.

Verk 13 SONATE FÜR VIOLINE UND PIANOFORTE

(Op. 8)

1. sats: *Allegro risoluto*

2. sats: *Andantino doloroso*
3. sats: *Scherzo: Allegro vivace*
4. sats: *Allegro appassionato*

Kilder

A: Autograf (skissemateriale) i blyantskrift til sonaten på s. 130–136 i *Samlebind 5*, kat. nr. Mus ms a 3200:1086 i NB.

B: Autograf til blyantskisse til deler av 1. sats i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Autografen består av 2 doble 12-linjers noteark, 27 x 34,2 cm med følgende nederst i venstre hjørne: "B. C. No. 13". Autografen inneholder mange rettelser og overstrykninger, men er likevel lesbar.

C: Autograf til to sider skrevet meget tydelig med blekk i Hurums håndskrift i NB blant Hurums etterlatte skisser og utkast, kat. nr. Mus ms a 3208:1088; autografen, som synes å være klippet ut av en annen autograf, oppbevares i et dobbelt 12-linjers noteark med følgende påtegning skrevet med blyant, men ikke i Hurums skrift på s. 1: "Uten titler?". De to notesidene viser trolig en tidlig versjon av deler av 2. sats. I et annet omslag som består av et 12-linjers noteark med klaverstemmen markert med klamme der biblioteket har skrevet følgende på 1. omslagsside: "Skisser til trykte verker og ms." finner man også blyantskisser til et avsnitt i 2. sats av fiolinsonate nr. 2.

D: Autograf (blyantutkast) i *Samlebind 8*, kat. nr. Mus ms a 3201:1086 i NB: til 2. sats på s. 2–15, til åpningen av 4. sats på s. 16–18 (over noteteksten på s. 16 og s. 17 står romertall III, hvilket kan bety at sonaten opprinnelig har vært tenkt i tre satser), til deler av 3. sats på s. 20–29, s. 30–31 har også utkast til deler av sonaten og på s. 32–61 finner man utkast til store deler av 4. sats. På s. 84 finner man de siste 11 taktene av sonaten, på s. 90 finner man 18 takter fra bokstav E i 3. sats, på s. 92 15 takter i en noe endret versjon enn den trykte fra 10 takter før bokstav C i 3. sats og på s. 94–95 53 takter i en endret versjon av det man finner fra 12 takter etter bokstav B i 3. sats. Endelig – på s. 96–99 i samme bind finner man et nytt utkast til deler av 3. sats.

E: Autograf til 38 takter til 4. sats i NB, kat. nr. Mus ms a 3108:1082. Autografen, som består av ett 12-linjers noteark, ca. 25,3 x 33,3 cm, er en renskrift og viser at en revisjon kan ha funnet sted. Sammenlignet med førsteutgaven, kilde O,

inneholder kilde E t. 100–104, men i d–moll etterfulgt av 33 takter som til å begynne med korresponderer med avsnittet fra t. 105 i O; fra t. 113 av får klaverpartiet i E en annen utforming enn versjonen i O og fra t. 120 av tar versjonen i E et helt annet forløp enn versjonen i O.

F: Autograf til blyantskisse til t. 170–187 i 4. sats i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Autografen består av et dobbelt 12-linjers noteark, 26,9 x 34,1 cm med følgende i nederste venstre hjørne: ”B. C. No. 13”. Noteteksten, som er skrevet med blyant, finnes på to av notesidene. Noteteksten, som tydelig er en blyantkladd, inneholder rettelsler, men er lesbar.

G: Autograf til blyantkladd til 4. sats i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Autografen består av et dobbelt 12-linjers noteark, 27,2 x 34,1 cm med følgende nederst i venstre hjørne: ”B. C. No. 13”. Noteteksten, som finnes på s. 1–4, inneholder noen få rettelsler og er meget lett lesbar. S. 1 og de to øverste systemer på s. 2 inneholder partiet fra t. 37 i O og 17 takter videre; t. 49–53 i G har en noe endret versjon i O. De to nederste systemer på s. 2 inneholder klaverstemmen, t. 113–118, i O. S. 3 og 4 inneholder t. 145–169.

H: Autograf til deler av 4. sats i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Autografen, som i hovedsak er skrevet med sort blekk foruten blyant, består av et dobbelt 12-linjers noteark, 27 x 34,2 cm med ”B. C. No. 13” trykt nederst i venstre hjørne på s. 1. Det doble notearket består egentlig av to ark som er limt sammen. S. 1–2 inneholde en tidlig versjon av t. 22–45 i kilde M og førsteutgaven, kilde O (man legger merke til at t. 37–44 har en ganske annen utforming i H enn i M og O). S. 3–4 synes å være en tidlig versjon av 29 takter fra t. 103 i kilde M og O. Fra t. 113 begynner versjonen i H og skille seg mer og mer fra versjonen i O. På nederste notesystem på s. 4 finner man 4 takter som korresponderer med t. 120–123 i O. Autografen inneholder få rettelsler og er lett lesbar. Den viser at det har foreligget en versjon av sonaten som har vært gjenstand for revisjon før den fant sin endelige utforming i O.

I: Autograf til 61 takter i 4. sats i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. De 61 taktene synes å være en tidlig versjon av t. 46–102 i kilde M og førsteutgaven, kilde O. Autografen, som er skrevet med sort blekk, består av et dobbelt 12-linjers noteark, 27 x 33,9 cm, med s. 3–4 limt til s. 1–2. Nederste i venstre hjørne på s. 1 finner man følgende trykt: ”H. R. K. No. 11”. På siste side er

en ny notetekst limt inn på nederste halvpart av siden. Autograften inneholder få rettelser og er lett lesbar.

J: Autograf til 24 takter til 4. sats i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. De 24 taktene synes å være en tidlig versjon av t. 29–52 i kilde M og O. Autograften, som består av ett 12-linjers noteark, 25,1 x 33,1 cm, er skrevet med sort blekk. På den ene siden er et noteark med 10 takter ny notetekst limt over den opprinnelige noteteksten. Autograften inneholder få rettelser og er lett lesbar, og tyder på at det har foreligget en annen versjon som har vært gjenstand for revisjon før sonaten fant sin endelige utforming i M og O.

K: Autograf til 37 takter til 4. sats i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Autograften, som er skrevet med sort blekk, består av et 12-linjers noteark, ca. 25,5 x 33,3 cm. Øverst i venstre hjørne på den ene siden er del av et noteark limt på, men uten å inneholde notetekst; på den andre siden er ny notetekst limt på øverste system. De 21 første taktene tilsvarende t. 125–145 i kilde M og O. De etterfølgende første seks takter er en overgang som i O bare omfatter t. 146–147. De siste 10 taktene på s. 2 korresponderer med t. 148–157 i O, i versjonen i K er imidlertid dette partiet i a-moll i motsetning til versjonen i O som er i d-moll. Autograften tyder på at det har foreligget en annen versjon som har vært gjenstand for revisjon før sonaten fant sin endelige utforming i M og O.

L: Autograf til separat fiolinstemme i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Autograften består av 14 12-linjers notesider, 26,6 x 34,1 cm. Tittelsiden med «B. C. No. 2» trykt nederst i venstre hjørne, har følgende tekst: "Violine / Sonate / für / Pianoforte und Violine / von / Alf Hurum / Op. 8". Autograften inneholder en god del rettelser, tilføyelser og strykninger; en del steder er ny notetekst blitt limt over den gamle.

M: Autograf (trykkforelegg) skrevet med sort blekk i NB kat. nr. Mus ms a 3108a:1082. Autograften er paginert av Hurum s. 1–46; s. 47, 48 og 49 er ikke paginert. Tittelsiden, 26,8 x 33,9 cm, har følgende tekst: "Alf Hurum / Sonate / für / Pianoforte / und / Violine / Op. 8". Over noteteksten på s. 1 står: "Sonate / (a-moll) [overstrøket] / I / Alf Hurum, Op. 8". Tittelsiden har følgende som er satt til av trykkeriet i øverste høyre hjørne: "9411". Nederst på s. 1 står følgende: "USA copyright by Alf Hurum 1915 [korrigert til '1916']". Etter s. 22 finnes en side uten notetekst, deretter følger en side med notetekst som er overstrøket.

N: Autograf (trykkforelegg) til separat fiolinstemme i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Autografen består av 16 12-linjers notesider. Autografens tittelside, 26,9 x 34 cm, er upaginert, deretter følger noteteksten paginert fra 2–13. Tittelsiden har følgende tekst: ”Viole / Sonate / für / Viole und Pianoforte / von / Alf Hurum / Op. 8”. Over noteteksten på s. 2 står: ”Arve Arvesen gewidmet [linjen er overstrøket med blyant] / Sonate / Viole / I / Alf Hurum, Op. 8”. Nederst på s. 2 i autografen står: ”Copyright 1915 [tallet er overstrøket] 1916 by Alf Hurum, Christiania”; i tillegg angis pl. nr. 11 (man legger merke til at platennummeret er lavere enn det en finner i den trykte utgaven av strykekvartetten, op. 6 verk 11). Nederst på s. 12 og øverst på s. 13 er slutten av 4. sats overstrøket; en ny versjon er skrevet med rødt blekk nederst på s. 13. Bortsett fra slutten av 4. sats og noen få andre helt ubetydelige detaljer, er versjonen i kilde N identisk med den i L.

O: Førsteutgave på eget og to samarbeidende forlag med pl. nr. 11. Omslagssiden har følgende tekst: ”ALF HURUM / SONATE / FÜR / VIOLINE / UND / PIANOFORTE / OP. 8. / USA COPYRIGHT BY ALF HURUM 1916”. Tittelsiden har samme tekst som omslagssiden bortsett fra følgende tillegg om forlag: ”FRIEDRICH HOFMEISTER / LEIPZIG. / WILHELM HANSEN / KJÖBENHAVN / ALF HURUM / CHRISTIANIA / Josefinegd 15. / Verlag und Eigentum für alle Länder. USA copyright by Alf Hurum 1916”. Noteteksten finnes på s. 2–42. Nederst på s. 2 står: ”USA copyright by Alf Hurum 1916”. På omslagets bakside angis innholdet i op. 2–10. Utgaven inneholder separat fiolinstemme med samme pl. nr. som N (se også kilde P).

P: Førsteutgave av separat fiolinstemme med samme pl. nr. som O. Over noteteksten på s. 1 står: ”SONATE / Viole / I / Alf Hurum, Op. 8”. Nederst på s. 1 står: ”Copyright 1916 by Alf Hurum, Christiania”.

Hovedkilde: O og P.

Verk 14 EKSOTISK SUITE

(Op. 9)

1. “Rektah”

2. "Tsin-tsin-fa"
3. "Rektah"
4. "Ma-ma hau ming-pai"
5. "Rag Darbari Kandra"
6. "Cheu Teu"
7. "Ved Indgangen til Confucius Tempel"

Kilder

A: Autografer (utkast i all hovedsak skrevet med blyant) til alle stykkene for fiolin og klaver på s. 62–83 i *Samlebind 8* i NB, kat. nr. Mus ms a 3201:1086; i tillegg også utkast til noen stykker som Hurum ikke har benyttet i den endelige versjonen – se også kilde B. Nederst på s. 73 står følgende i Hurums skrift: "Musik der Inder von Sir William James, Erfurt 1802. Diese Chines. Melodien erliet (?) der Verf. der (?)Orient. Collectian (?) von Eyle Irwing Sqr. welcher Lord Macarthnev (?) in seiner Gesandtschaft nach Peking begleitete."

B: Autograf til separat fiolinstemme i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Autografen består av 3 doble 12-linjers noteark, 27,1 x 34,2 cm. Tittelsiden har følgende tekst: "Alf Hurum / Eksotisk Suite / for / Violin og Piano". Nederst på siden står følgende som muligens ikke er i Hurums skrift: "Warmuth – Unter der Garnisonskirche [?]" . Noteteksten finnes på s. 2–6. På s. 7, øverste notelinje, finnes en notetekst som ikke er identifisert. Autografen, som er skrevet med sort blekk, inneholder rettelser og overstrykninger. Kilde B er en av de eldste kildene til op. 9 og viser at dette verket opprinnelig har hatt et annet innhold enn det man finner i kilde C og i den trykte versjonen i kilde F. Kilde B har følgende innhold: 1) "Rektah (Indien)" – korresponderer med nr. 1 i kilde C og F. 2) "Tsin-tsin-fah (China)" – er overstrøket og korresponderer bare delvis med nr. 2 i kilde C og F. 3) "Jungle Juppah (Indien)" – overstrøket og korresponderer ikke med noe stykke i kilde C og F. 4) "Ma-ma hau ming-pai (China)" – overstrøket og korresponderer bare delvis med nr. 4 i kilde C og F. 5) "Tsin-Fa / II (China)" – korresponderer med nr. 2 i kilde C og F. 6) "Rektah (Indien)" – korresponderer med nr. 3 i kilde C og F. 7) "Tsi-tchan (China)" – overstrøket og korresponderer ikke med noe stykke i kilde C og F. 8) "Ved indgangen til Confucius tempel" – korresponderer delvis med nr. 7 i kilde C og F. Under kat. nr. 3208:1088 i UBO

finner man en ufullstendig fiolinstemme i Hurums skrift til *Eksotisk suite* skrevet med blekk; stemmen ligger i et 12-linjers noteark med klaverstemmen markert med klamme der biblioteket utenpå har skrevet følgende på 1. omslagsside: ”Skisser til trykte verker og ms.” (deretter to ord som er overstrøket).

C: Autograf (trykkforelegg) til nr. 1, 2, 3, 5 og 6 samt de første 19 taktene av nr. 4 for fiolin og klaver i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Autografen består av 20 12-linjers notesider, 26,9 x 34,1 cm. Tittelsiden har følgende tekst: ”If Hurum / Eksotisk Suite / for / Violin og Piano / Friedrich Hofmeister / Leipzig / Wilhelm Hansen / Kjöbenhavn / Alf Hurum / Christiania / Verlag und Eigentuhm [sic!] für alle Länder / USA copyright 1916 by Alf Hurum, Christiania”. Over noteteksten på første notetekstside står: ”Toscha Seidel gewidmet [i tilknytning til dedikasjonen står: ’klein zu drucken’] / Rektah. [tittelen er overstrøket] Eksotisk Suite. / Rektah. / Alf Hurum, Op. 9”. Øverst i høyre hjørne på første notetekstside med fortsettelse over på andre notetekstside står følgende: ”Die Stücke dieser Suite sind gedacht im Zusammenhang gespielt zu werden; sie können aber auch einzeln vorgetragen werden”. I tilknytning til teksten står følgende angivelse: ”klein zu drucken”. Nederst på samme side står: ”USA Copyright 1916 by Alf Hurum, Christiania” i tillegg angis platennummer 13. Over noteteksten på tredje notetekstside står ”Tsin–tsin–fa”, over noteteksten på femte notetekstside står ”Rektah”, over noteteksten på syvende notetekstside står ”Ma–ma hau ming–pai”, over noteteksten på åttende notetekstside står: ”Rag Darbari Kandra”. Niende til trettende notetekstside er paginert fra 1–5. Over noteteksten på s. 3 står: ”Cheu Teu”. Autografen, som er skrevet med sort blekk, inneholder få rettelser og er meget lett lesbar.

D: Autograf (trykkforelegg) til nr. 7 for fiolin og klaver i NB, kat. nr. Mus ms a 3174:1085. Autografen, som består av to 12-linjers notesider, 27 x 34,2 cm, er paginert s. 6–7. Noteteksten er skrevet med sort blekk og meget lett lesbar. Over noteteksten på s. 6 står: ”Ved Indgangen til Confucius Tempel. / Am Eingang zum Tempel des Confucius. By the entrance to a Confucius tempel”.

E: Autograf (trykkforelegg) til separat fiolinstemme til alle syv stykkene i op. 9 i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Autografen består av 2 doble 12-linjers noteark, 26,9 x 34 cm. Autografen er skrevet med sort blekk, inneholder nesten ikke rettelser og er meget lett lesbar. Tittelsiden har følgende tekst: ”Violino / Alf Hurum / Eksotisk Suite / for / Violin og Piano”. Øverst i høyre

hjørne på tittelsiden har trykkeriet satt til "9408". Over noteteksten til det første stykket finner man samme tittel og tilleggstekst som i kilde C. Nederst på samme side står: "USA Copyright 1916 by Alf Hurum, Christiania" i tillegg til platennummer 13. De seks første titlene er identisk med titlene i kilde C. Over noteteksten til siste stykke står følgende: "Ved Indgangen til Confucius Tempel. / Am Eingange des Tempels Confucius, By the entrance to Confucius tempel [sic!]". Den tyske og engelske tittel er imidlertid rettet til: "Am Eingang zum Tempel des Confucius, By the entrance to a Confucius temple". I tilknytning til den tyske tittel finnes følgende skriftlige henstilling til trykkeriet: "wenn nicht richtig deutsch, bitte corrigieren Sie". På siste notetekstside finnes en notetekst på øverste notelinje som ikke er identifisert.

F: Førsteutgave av versjon for fiolin og klaver på eget og to samarbeidende forlag med pl. nr. 13. Omslags- og tittelsiden har følgende tekst: "ALF HURUM / EKSOTISK SUITE / for / Violin og Piano". På både omslags- og tittelsiden angis følgende forlag og opplysninger om copyright: "FRIEDRICH HOFMEISTER / LEIPZIG. / WILHELM HANSEN / KJÖBENHAVN. / ALF HURUM / CHRISTIANIA / Josefinegd 15. / Verlag und Eigentum für alle Länder. USA copyright by Alf Hurum 1916". Noteteksten finnes på s. 2–15. Over noteteksten på s. 2 står følgende: "Toscha Seidel gewidmet / Eksotisk Suite. / Die Stücke dieser Suite sind gedacht im Zusammenhang gespielt zu werden; sie können aber auch einzeln vorgetragen werden". Deretter følger det første stykkets tittel: "Rektah". Nederst på s. 2 står: "USA Copyright 1916 by Alf Hurum, Christiania". Over noteteksten på s. 4 står: "Tsin–tsin–fa", på s. 6: "Rektah", på s. 7: "Ma–ma hau ming–pai", på s. 9: "Rag Darbari Kandra", på s. 11: "Cheu Teu" og på s. 14 står: "Ved Indgangen til Confucius Tempel / Am Eingang zum Tempel des Confucius. – By the entrance to a Confucius temple". På omslagets siste side angis titler og innhold i op. 2–10, nr. 1. Utgaven inneholder separat fiolinstemme med pl. nr. 13. Nederst på s. 1 i stemmen står: "USA Copyright 1916 by Alf Hurum, Christiania".

G: Separatutgave av nr. 1 og 3 med pl. nr. 13, begge stykker med tittelen "Rektah" på eget og to samarbeidende forlag. Omslags- og tittelsiden har følgende tekst: "ALF HURUM / REKTAH / for / Violin og Piano". På både omslags- og tittelsiden angis følgende forlag og opplysninger om copyright: "FRIEDRICH HOFMEISTER / LEIPZIG. / WILHELM HANSEN / KJÖBENHAVN. / ALF HURUM / CHRISTIANIA / Josefinegd 15. / Verlag und Eigentum für alle Länder. USA copyright by Alf Hurum 1916". Noteteksten finnes på s. 2–4. Nederst på s. 2

står: "USA Copyright 1916 by Alf Hurum, Christiania". Over noteteksten på s. 2 står følgende: "Toscha Seidel gewidmet / Eksotisk Suite". Deretter den noe misvisende opplysning: "Die Stücke dieser Suite sind gedacht im Zusammenhang gespielt zu werden; sie können aber auch einzeln vorgetragen werden". Deretter følger første stykkets tittel: "Rektah". Over noteteksten på s. 4 står: "Rektah". Omslagets siste side viser en oversikt over innhold og titler i op. 2–12. Utgaven inneholder separat fiolinstemme med pl. nr. 13.

H: Autograf (blyantkladd) til versjon for orkester av nr. 2 i NB, kat. nr. Mus ms a 3191:1085. Autografen er skrevet med blyant og inneholder en god del rettelser, men er lesbar. Sammen med kildene I, J, K, L, M, N og O utgjør kilde H kladden til versjonen i kilde P som er en renskrift av kildene H–O. Autografen, som består av tolv 24-linjers notesider, 25,3 x 38,7 cm, har følgende tekst på tittelsiden: "N^o 2 Tsin–tsin–fa". Over noteteksten på s. 1 står: "Tsin–tsin–fa". I autografen finner man en del korreksjoner foretatt med grønn skrift.

I: Autograf (blyantkladd) til versjon for orkester av nr. 3 i NB, kat. nr. Mus ms a 3192:1085. Autografen er skrevet med blyant og inneholder en god del rettelser, men er lesbar. Sammen med kildene H, J, K, L, M, N og O utgjør kilde I kladden til versjonen i kilde P som er en renskrift av kildene H–O. Autografen, som består av åtte 24-linjers notesider, 25,6 x 38 cm, har følgende tekst på tittelsiden: "Rektah / N^o III". Over noteteksten på s. 1 står: "Rektah". I autografen finner man en del korreksjoner foretatt med grønn skrift.

J: Autograf (blyantkladd) til versjon for orkester av nr. 4 i NB, kat. nr. Mus ms a 3193a:1085. Autografen er skrevet med blyant og inneholder en god del rettelser, men er lesbar. Sammen med kildene H, I, K, L, M, N og O utgjør kilde J kladden til versjonen i kilde P som er en renskrift av kildene H–O. Autografen, som består av åtte 24-linjers notesider, 25,6 x 38,6 cm, har følgende tekst på tittelsiden: "Ma–ma hau ming–pai / N^o 4". Over noteteksten på s. 1 mangler det tittel. I autografen finner man en del korreksjoner foretatt med grønn skrift.

K: Autograf (blyantkladd) til ufullstendig versjon for orkester av nr. 4 i NB, kat. nr. Mus ms a 3193b:1085. Autografen er skrevet med blyant og inneholder en god del rettelser, men er lesbar. Sammen med kildene H, I, J, L, M, N og O utgjør kilde K kladden til versjonen i kilde P som er en renskrift av kildene H–O. Autografen, som består av tolv 24-linjers notesider, 25,4 x 38,7 cm, har følgende overstrøkne tekst

på tittelsiden: ”Ma–ma hau ming–pai / N^o 4”. Over noteteksten på s. 1 står følgende: ”Ma–ma hau ming–pai”. På s. 5 står det følgende skrevet i grønn skrift: ”oder vielleicht mit Oboe + Clar”; dette kan være en indikasjon på at orkesterversjonen av op. 9 kan være forelagt Maximilian Steinberg i St. Petersburg under Hurums studier med ham i St. Petersburg i 1916–1917.

L: Autograf (blyantkladd) til versjon for orkester av nr. 5 i NB, kat. nr. Mus ms a 3194:1085. Autografen er skrevet med blyant og inneholder en god del rettelser, men er lesbar. Sammen med kildene H, I, J, K, M, N og O utgjør kilde L kladden til versjonen i kilde P som er en renskrift av kildene H–O. Autografen, som består av åtte 24-linjers notesider, 25,4 x 38,1 cm, har følgende tekst på tittelsiden: ”Rag Darbari Kandra / N^o 5”. Over noteteksten på s. 1 står ”Rag Darbari Kandra”. I autografen finner man en del korreksjoner foretatt med grønn skrift.

M: Autograf (blyantkladd) til versjon for orkester av nr. 6 i NB, kat. nr. Mus ms a 3195a:1085. Autografen er skrevet med blyant og inneholder en god del rettelser, men er lesbar. Sammen med kildene H, I, J, K, L, N og O utgjør kilde M kladden til versjonen i kilde P som er en renskrift av kildene H–O. Autografen, som består av 16 24-linjers notesider, 25,5 x 38,6 cm, har følgende tekst på tittelsiden: ”Cheu Teu / N^o 6”. Over noteteksten på s. 1 står: ”Cheu Teu”. I autografen finner man en del korreksjoner foretatt med grønn skrift.

N: Autograf (blyantkladd) til versjon for orkester av de fire første taktene i nr. 6 i NB, kat. nr. Mus ms a 3195b:1085. Autografen er skrevet med blyant og inneholder noen rettelser, men er lesbar. Sammen med kildene H, I, J, K, L, M og O utgjør kilde N kladden til versjonen i kilde P som er en renskrift av kildene H–O. Autografen, som består av et dobbelt 24-linjers noteark, 25,5 x 38,6 cm, har følgende tekst på tittelsiden: ”Cheu Teu / N^o 6”. Over noteteksten på s. 1 står: ”Cheu Teu”. I autografen finner man en del korreksjoner foretatt med grønn skrift.

O: Autograf (blyantkladd) til versjon for orkester av nr. 7 i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Autografen er skrevet med blyant og inneholder en god del rettelser, men er lesbar. Sammen med kildene H, I, J, K, L, M og N utgjør kilde O kladden til versjonen i kilde P som er en renskrift av kildene H–O. Autografen, som består av tolv 24-linjers notesider, 25,5 x 38,6 cm, har følgende tekst på tittelsiden: ”Confucius / N^o 7”. I autografen finner man en del korreksjoner foretatt med grønn skrift.

P: Autograf til versjon for orkester i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Autografen er innbundet i sort shirting, ca. 27,6 x 33,8 cm, med følgende tekst trykt i gullskrift: «Alf Hurum / Eksotisk suite». På s. 1 av omslagssiden finner man Hurums navn og adresse stemplet. På omslagsbladets s. 2 står følgende i Hurums skrift: ”Eksotisk Suite er opført: 1918, Nationaltheatret Kristiania, 3 ganger / Gustav Lange & Johan Halvorsen / 1920, Harmonien, Bergen / Harald Heide / 1920 Filharmoniske Orkester, Kristiania / Ignaz Neumark / N^o 1, 2, 3 1920 Kgl. Teater, Kjöbenhavn (Lillebil) / Dirigent Johan Ludv. Mowinckel 1922 Gøteborg / Dirigent Johan Ludv. Mowinckel 1922 i Kristiania, Filharmonisk / Dirigent F. Schnedler-Petersen 1922 i Kjöbenhavn, Tivolikoncertsal / O.s.v. [?] 1931 [?] i Skien Musikforening [?]”. Autografen består av tittelside og 56 20-linjers notesider paginert fra 1–56. Tittelsiden har følgende tekst i Hurums skrift: ”Alf Hurum / Eksotisk Suite Op. 9 / für Orchester / komponert 1915. Nomenclature des instruments. / 1 Flauto Piccolo / 2 Flauti grandi / 2 Oboi / 2 Clarinetti in B / 2 Fagotti / 4 Corni in F / 2 Trombe in B / 3 Tromboni e Tuba / Timpani / Piatti / Tamtam / Glockenspiel / Campanelli d’eglise E. G. A* / Celesta (kan unværes) eller erstattes med klaver / Harpe / Violini I / Violini II / Viola / Violoncelli / Contrabassi / * Hvis Campanelli i denne stemning ikke kan skaffes, kan to Campanelli i hvilken som helst stemning brukes”. Noteteksten finnes på s. 1–56. Over noteteksten på s. 1 står: ”Eksotisk Suite / 1. Rektah. Alf Hurum”, på s. 7: ”2. Tsin–tsin–fa”, på s. 17: ”3. Rektah”, på s. 21: ”4. Ma–ma hau ming pai”, på s. 29: ”5. Rag Darbari Kandra”, på s. 35: ”6. Cheu Teu”, og på s. 49 står: ”Am Eingang zum Tempel des Confucius. / 7 / Ved Indgangen til Confucius’ Tempel”. Etter noteteksten følger en 24-linjers noteside og ti 20-linjers notesider, alle uten notetekst. Noteteksten er skrevet med sort blekk, inneholder en del utstrykninger og rettelser med blyant, men er lett lesbar.

Sammenlignet med versjonen i F viser kilde P følgende forskjeller hva de enkelte stykkers formoppbygning angår: stykke nr. 1 viser ingen forskjeller; stykke nr. 2 har 47 takter i kilde F, men er noe lenger i kilde P – 64 takter – fordi det parti man finner i takt 25–31 i kilde F er blitt utvidet i kilde P. Stykke nr. 3 synes ikke å vise noen forskjeller i formoppbygningen; i kilde P repeteres de første 14 taktene i stykke nr. 3 og på grunn av dette finner man at t. 11–14 har en annen versjon i “hus I” i kilde P, derimot tilsvarende de fire taktene i “hus II” t. 11–14 i kilde F. Stykke nr. 5 synes formmessig og være like i kilde F og P. Hva gjelder stykke nr. 6, gjentar Hurum i kilde P t. 20–37 i F. Stykke nr. 7 synes formmessig og være like i kilde F og P.

Q: Autograf til versjon for lite orkester til nr. 1, 2, 3 og 7 i NB, kat. nr. Mus ms a 3109a:1082. Tittelsiden har følgende tekst: "Alf Hurum / From Exsotic Suite / N° 1, 2, 3 and 7 / Partitur for smal orkestra [sic!] / Følgende [sic!] Stimmen ausschreiben. / 1 Flauto / 1 Oboe / 1 Clarinetto in B / 1 Fagot / 1 Trombe in B / 1 Trombone / 1 Timpani / 1 Piatti / 2 Violini I / 2 Violini II / 2 Viola / 2 Violoncelli / 1 Contrabasso". Autografen består av fem doble 26-linjers notesider. Tittelsiden, 27,3 x 34,2 cm, er upaginert; deretter har Hurum paginert sidene fra 1–14. Noteteksten er skrevet med sort blekk og inneholder en del blyantrettelser, men er lett lesbar. Under kat. nr. Mus ms. a 3109b:1082 oppbevarer Universitetsbiblioteket i Oslo et stemmesett til dette partituret for lite orkester. Stemmesettet er imidlertid ikke i Hurums håndskrift. Versjonen i kilde Q baserer seg på versjonen i C og F for de tre første stykkenes vedkommende og på versjonen i F for det siste stykkets vedkommende.

R: Autograf til partitur for messingblåserseksjon av nr. 1, 2, 3 og 7 i NB, kat. nr. Mus ms a 3110:1082. Tittelsiden har følgende tekst: "Alf Hurum / From Eksotique Suite / N° 1, 2, 3 and 7 / Partitur (Bras)". Autografen består av to doble 26-linjers noteark, 26,7 x 34,3 cm, paginert 1–6. Tittelsiden er upaginert. Noteteksten finnes på s. 1–6, er skrevet med sort blekk og er lett lesbar. Det fremgår av pauseangivelser i partituret at versjonene ikke utgjør et selvstendig arrangement for Bras-orkester. Hva partituret kan knyttes til, er imidlertid ukjent.

S: Autograf til versjon for "Radio-orkestret", Oslo, til nr. 1–3 i NB, kat. nr. Mus ms a 3111:1082. Tittelsiden har følgende tekst: "Eksotisk Suite / (Radio)". Autografen består av 22 26-linjers noteark, 24,1 x 31,7 cm. Noteteksten er skrevet med sort blekk, inneholder en del korreksjoner og er lett lesbar; autografen danner bakgrunnen for versjonen i kilde T. Det er mulig at versjonen er utarbeidet samtidig med orkesterversjonene av op. 18 (*Norrøn Suite*, se verk 24, kilde F) og orkesterversjonene av op. 3 nr. 1 og op. 5 nr. 2 og 4 fra 1932 (se verk 8, kilde H og verk 10 kilde Q). Versjonen i kilde S er noe forskjellig fra den i kilde Q hva instrumentasjon angår, ellers er også denne versjonen basert på versjonen i F.

T: Autograf til nr. 1, 2 og 3 i versjon for orkester i NRK, kat nr. 149L. Autografen er innbundet i et gråsort pappomslag, 27,1 x 33,7 cm med følgende maskinskrevne tekst på omslaget: "Alf Hurum: 'Eksotisk suite'". Tittelsiden har følgende tekst i Hurums skrift skrevet med sort blekk: "Alf Hurum / Eksotisk Suite N° 1, 2 og 3

(første halvpart) / instrumentert for Oslo kringkasting / av komponisten. / for Radioorkesteret Oslo”. Autograften består av 24 notesider paginert 1–17 med noteteksten meget tydelig skrevet med sort blekk. Autograften er en renskrift av versjonen i kilde S. Det er mulig at versjonen er utarbeidet samtidig med orkesterversjonene av op. 18 (*Norrøn Suite*, se verk 24 kilde F og orkesterversjonene av op. 3 nr. 1 og op. 5 nr. 2 og 4 fra 1932 (se verk 8, kilde H og verk 10 kilde Q).

U: Autograf til VI I og II, VIa og VIc til versjon for klaver og strykekvartett til nr. 1 og 5 i NB, kat. nr. Mus ms a 3112:1082. Autograften består av 2 doble 14-linjers noteark, 26,2 x 34,2 cm. Noteteksten, som finnes på s. 2–6, er skrevet med sort blekk og er lett lesbar. Over noteteksten står følgende tekst: ”To melodier fra Eksotisk Suite / Rektah / Alf Hurum”. Under strykerstemmene står følgende: ”Den trykte klaverstemme, med de foredragsforandringer / som er gjort i vedlagte stemme” (en slik stemme er imidlertid ikke vedlagt autograften). På s. 4 står følgende tittel: ”Rag Darbari Kandra”. Noteteksten synes ikke å inneholde rettelser og er meget lett lesbar. Versjonen baserer seg på den en finner i kilde F.

V: Autograf til Campanelli d’eglise-stemme (kirkeklokke) i NB, kat. nr. Mus ms a 3113:1082. Stemmen, 25,9 x 34 cm, er skrevet med sort blekk og har følgende tekst: ”Alf Hurum / Eksotisk Suite / N^o 1, 2, 3, 4, 5, 6, tacet. / N^o 7 / Ved indgangen til Confucius’ Tempel”. Deretter følger noteteksten. Et ufullstendig orkesterstemmesett som ikke er i Hurums skrift foran i *Samlebind 6* i NB, et samlebind som ikke er katalogisert.

Hovedkilder: F (fiolin og klaver), P (orkester).

Verk 15 PASTELLER FOR PIANO

(Op. 10)

1. “Fra en gammel klosterhave”
2. “Poem”
3. “En Saga”
4. “Morgen ved Memnonstøtten”

Kilder

A: Autograf i form av skisser og utkast til nr. 1 på s. 26–31 i *Samlebind 6* – et samlebind i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Over en blyantskisse til åpningen av nr. 1 på s. 26 står følgende i Hurums skrift: ”Fra en gammel klosterhave / Alf Hurum”. Midt på side 27 står følgende skrevet med blekk i Hurums skrift: ”Fra en gammel klosterhave / Aus einem alten Klostergarten From an old cloistergarten”. Deretter følger en blyantkladd til nr. 1 på s. 28–31. Over noteteksten på s. 28 står: ”Fra en gammel klosterhave. Alf Hurum”.

B: Autograf til nr. 1 i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Autografen består av to doble 12-linjers noteark, 26,9 x 33,7 cm, og har følgende tekst på første side: ”Alf Hurum / Alf Hurum / Josefinegate 15 / Christiania”. Noteteksten, som er skrevet med sort blekk, finnes på s. 2–5 og inneholder noen rettelser, overstrykninger og ny notetekst som er limt over den opprinnelige. Over noteteksten på s. 2 står følgende (man legger merke til at opustallet er nr. 7): ”Fra en gammel Klosterhave / Alf Hurum op. 7 [sic!] No 1”. Noteteksten er meget lett lesbar. Versjonen i kilde B skiller seg til dels ganske meget fra senere versjoner, og må være fra samme tidspunkt som op. 7 (verk 12) – 1914.

C: Autograf til nr. 1 i NB, kat nr. Mus ms a 2713:217, et 12-linjers dobbelt noteark, 25,3 x 32,7 cm. Dobbeltarket synes å ha vært del av et innbundet notemateriale. Noteteksten er meget tydelig skrevet med sort blekk. Tittelsiden har følgende tekst: ”Alf Hurum / Fra en gammel klosterhave. / for piano”. Over noteteksten på første notetekstside står: ”Fra en gammel klosterhave Alf Hurum, Op. 10, No 1”.

D: Autograf (trykkforelegg) til nr. 1 i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Autografen består av et dobbelt 12-linjers noteark, 26,9 x 33,9 cm. Øverst i høyre hjørne står følgende som er satt til av trykkeriet: ”26069”. Tittelsiden har følgende tekst: ”Alf Hurum / Pasteller / for Piano / I [overstrøket] Fra en gammel klosterhave / Friedrich Hofmeister / Leipzig / Wilhelm Hansen / Kjöbenhavn / Alf Hurum / Christiania / Verlag und Eigenthum für alle Länder / USA copyright by Alf Hurum 1916”. Over noteteksten på første notetekstside står: ”Fra en gammel klosterhave / Aus einem alten Klostergarten. – From an old cloistergarten / Alf Hurum, Op. 10 No 1”. Nederst på samme side står: ”Copyright by Alf Hurum 1916” i tillegg til angivelse av platennummer 14. Noteteksten er tydelig skrevet med sort blekk.

E: Førsteutgave (separatutgave) av nr. 1 på eget og to samarbeidende forlag, pl. nr. 14. Omslags- og tittelsiden har følgende tekst: "ALF HURUM / PASTELLER / for Piano / Fra en gammel klosterhave". På begge sider står følgende opplysninger om forlag og copyright: "FRIEDRICH HOFMEISTER / LEIPZIG. / WILHELM HANSEN / KJÖBENHAVN. / ALF HURUM / CHRISTIANIA / Josefinegd 15. / Verlag und Eigentum für alle Länder. / USA copyright by Alf Hurum 1916". Noteteksten finnes på s. 3–5. Over noteteksten på s. 3 står: "Fra en gammel klosterhave. / Aus einem alten Klostergarten. – From an old cloistergarten". Nederst på s. 3 står: "Copyright by Alf Hurum 1916". På omslagets siste side angis innhold og titler i op. 2–10, nr. 1.

F: Et tittelopplag av E på eget forlag, pl. nr. 14. Omslags- og tittelsiden har samme tekst som i kilde E og også noteteksten er identisk med den i E. Eneste forskjell er at omslagets siste side angir innhold og titler i op. 2–12.

G: En separatutgave av nr. 3 i NB som Hurum har benyttet som utgangspunkt for korreksjoner av omslags- og tittelsiden med tanke på utgivelse av versjonen av nr. 1 i kilde H. Separatutgaven av nr. 3 har på omslags- og tittelsiden følgende tekst: "ALF HURUM / PASTELLER / for Piano / Fra en gammel klosterhave [på omslagssiden er tittelen understreket og til venstre for tittelen står i Hurums skrift 'Unterstrichen' med en pil til tittelen] / Poem / En Saga / Morgen ved Memnonstøtten". Etter titlene har Hurum skrevet: "Das Papier dunkel grün / wie früher". På begge sider står følgende opplysninger om forlag og copyright: "FRIEDRICH HOFMEISTER / LEIPZIG. / WILHELM HANSEN / KJÖBENHAVN. [på omslagssiden er imidlertid begge forlagsnavn strøket ut og over dette har Hurum skrevet følgende: geht aus.] / ALF HURUM / CHRISTIANIA / Josefinegd 15. [de to linjene er strøket ut på omslagssiden og ved siden av har Hurum satt til:] / Oslo / Verlag und Eigentum für alle Länder. / USA copyright by Alf Hurum 1916". Ved siden av de nevnte forlagsopplysninger har Hurum på omslagssiden skrevet: "Norsk Musikforlag / Oslo / i hovedkommissjon". På omslagets innside står følgende i Hurums skrift: "Hier komt Reklameplatte No III". Noteteksten finnes på s. 2–7. Nederst på s. 2 står: "Copyright by Alf Hurum 1918". Over noteteksten på s. 2 står: "En Saga". På baksiden av s. 7 angis titler og innhold i Op. 2–13 og på nest siste side av omslaget står i Hurums skrift: "und hier Reklameplatte No IV". På omslagets siste side står i Hurums skrift: "Hier komt der Werke-Verzeichnis (Reklameplatte No I)". Etter denne påskriften finner man de første taktene av sangstemmen til seks av Hurums sanger i følgende rekkefølge, op.

12 nr. 3, op. 11 nr. 3, op. 12 nr. 2, op. 12 nr. 1, op. 11 nr. 1 og op. 11 nr. 2. Alle taktene er overstrøket.

H: Et nytrykk av nr. 1 på eget og et samarbeidende forlag, pl. nr. 14. Omslags- og tittelsiden har følgende tekst: "ALF HURUM / PASTELLER / for Piano / Fra en gammel klosterhave / Poem / En Saga / Morgen ved Memnonstøtten. På begge sider står følgende opplysninger om forlag: NORSK MUSIKFORLAG / OSLO / I HOVEDKOMMISJON / ALF HURUM / OSLO / Verlag und Eigentum für alle Länder. / USA copyright by Alf Hurum 1916". Noteteksten finnes på s. 3–5. Nederst på s. 3 står: "Copyright by Alf Hurum 1916". Over noteteksten på s. 3 står: "Fra en gammel klosterhave. / Aus einem alten Kloistergarten. – From an old cloistergarten". På omslagets bakside angis innhold og titler i op. 2–19, nr. 1 i tillegg til en oversikt over sanger med orkester og verker for stort orkester. På s. III finner man de første taktene av følgende stykker: op. 4 nr. 3, op. 10 nr. 1, op. 3 nr. 1, op. 7 nr. 3 og op. 5 nr. 3; på side IV finner man de første taktene av følgende stykker: op. 5 nr. 2, op. 4 nr. 1, op. 3 nr. 3, op. 5 nr. 1 og op. 5 nr. 4. Noteteksten viser et par mindre endringer i forhold til versjonen i F og G: den punkterte helnoteakkorden i t. 8 og 12 i F og G er utelatt i H som derved er blitt to takter kortere; ved t. 36 (t. 38 i F og G) er "Moderato" endret til "Allegro moderato".

I: Et tittelopplag av H på eget og et samarbeidende forlag, pl. nr. 14. Omslagssiden har følgende tekst: "ALF HURUM / PASTELLER / for Piano / Fra en gammel klosterhave / Poem / En Saga / Morgen ved Memnonstøtten. Det gis følgende opplysninger om forlag: NORSK MUSIKFORLAG / OSLO / I HOVEDKOMMISJON / ALF HURUM / OSLO / Verlag und Eigentum für alle Länder. / USA copyright by Alf Hurum 1916". Noteteksten, som er identisk med den i H, finnes på s. 3–5. Nederst på s. 3 står: "Copyright by Alf Hurum 1916". Over noteteksten på s. 3 står: "Fra en gammel klosterhave. / Aus einem alten Kloistergarten. – From an old cloistergarten". På omslagets siste side finner man en oversikt over utvalgte verker av Agathe Backer Grøndahl.

J: Autograf i form av skisser og utkast til nr. 2 skrevet med blyant på s. 50–53 i *Samlebind 6* – et samlebind i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Over noteteksten på s. 50 står i Hurums skrift: "Poem". Utkastet viser at nr. 2 opprinnelig kan ha vært planlagt som et stort anlagt klaverstykke.

K: Autograf til nr. 2 i NB, kat nr. 2713:217, et dobbelt 12-linjers noteark, 26,8 x 34 cm. Noteteksten er meget tydelig skrevet med sort blekk. Tittelsiden har følgende tekst: "Alf Hurum / Pasteller / Poem". Over noteteksten på første notetekstside står: "Poem. Alf Hurum, Op. 10, No 2".

L: Autograf (trykkforelegg) til nr. 2 i NB, kat nr. Mus ms a 3114b:1082. Autografen består av to doble 12-linjers noteark, 26,9 x 34 cm, merket "B. C. / No. 11". Tittelsiden har følgende tekst: "Alf Hurum / Pasteller / Fra en gammel klosterhave / Poem / En Saga / Morgen ved Memnonstøtten". Noteteksten er meget tydelig skrevet med sort blekk. Over noteteksten på s. 2 står: "Poem / Alf Hurum op. 10 No 2". Nederst på samme side står: "Copyright by Alf Hurum, 1918"; i tillegg angis platennummer 21.

M: Førsteutgave (separatutgave) av nr. 2 på eget og to samarbeidende forlag, pl. nr. 21. Omslags- og tittelsiden har følgende tekst: "ALF HURUM / PASTELLER / for Piano / Fra en gammel klosterhave / Poem / En Saga / Morgen ved Memnonstøtten". På begge sider står følgende opplysninger om forlag og copyright: "FRIEDRICH HOFMEISTER / LEIPZIG. / WILHELM HANSEN / KJÖBENHAVN. / ALF HURUM / CHRISTIANIA / Josefinegd 15. / Verlag und Eigentum für alle Länder. / USA copyright by Alf Hurum 1916". Noteteksten finnes på s. 2–5. Over noteteksten på s. 2 står: "Poem". Nederst på s. 2 står: "Copyright by Alf Hurum 1918". På s. 6 finner man innhold og titler i op. 2–13 (op. 13 er oppgitt med feil rekkefølge, se nærmere under op. 13). På omslagets bakside (s. II) finner man trykt de første linjene av sangstemmen til seks av Hurums sanger i følgende rekkefølge, op. 12 nr. 3, op. 11 nr. 3, op. 12 nr. 2, op. 12 nr. 1, op. 11 nr. 1 og op. 11 nr. 2.

N: Autograf i form av skisser og utkast til nr. 3 skrevet med blyant på s. 60–61 i *Samlebind 6* – et samlebind i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert.

O: Autograf til nr. 3 i NB, kat nr. Mus ms a 2713:217, to doble 12-linjers noteark, 27,4 x 35,6 cm. Noteteksten er meget tydelig skrevet med sort blekk. Tittelsiden har følgende tekst: "Alf Hurum / Pasteller / Fra en gammel klosterhave / Poem / En saga / Morgen ved Memnonstøtten". Øverst til høyre står følgende dedikasjon: "Nils Larsen / med venlig Hilsen / fra / Alf Hurum". Over noteteksten på første notetekstside står: "En Saga Alf Hurum, Op. 10, No 3".

P: Autograf (trykkforelegg) til nr. 3 i NB, kat nr. Mus ms a 3114c:1082.

Autografen består av to doble 12-linjers noteark, 26,8 x 34 cm. Tittelsiden har følgende tekst: "Alf Hurum / Pasteller / Fra en gammel klosterhave / Poem / En saga / Morgen ved Memnonstøtten". Noteteksten er meget tydelig skrevet med sort blekk. Over noteteksten på første notetekstside står: "En Saga / Poem [overstrøket] / Alf Hurum, Op. 10, No 3". Nederst på første notetekstside står: "Copyright by Alf Hurum 1918" i tillegg til platenummer 22. Autografen inneholder noen få rettelser.

Q: Førsteutgave (separatutgave) av nr. 3 på eget og to samarbeidende forlag, pl. nr. 22. Omslags- og tittelsiden har følgende tekst: "ALF HURUM / PASTELLER / for Piano / Fra en gammel klosterhave / Poem / En Saga / Morgen ved Memnonstøtten". På begge sider står følgende opplysninger om forlag og copyright: "FRIEDRICH HOFMEISTER / LEIPZIG. / WILHELM HANSEN / KJÖBENHAVN. / ALF HURUM / CHRISTIANIA / Josefinegd. 15. / Verlag und Eigentum für alle Länder. / USA copyright by Alf Hurum 1916". Noteteksten finnes på s. 2–7. Nederst på s. 2 står: "Copyright by Alf Hurum 1918". Over noteteksten på s. 2 står: "En Saga". På s. 8 angis innhold og titler i op. 2–13. På omslagets bakside (s. II) finner man trykt de første linjene av sangstemmen til seks av Hurums sanger i følgende rekkefølge: op. 12 nr. 3, op. 11 nr. 3, op. 12 nr. 2, op. 12 nr. 1, op. 11 nr. 1 og op. 11 nr. 2.

R: Autograf i form av skisser og utkast til nr. 4 på s. 41–45 i *Samlebind 6* – et samlebind i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Over noteteksten på s. 41 står i Hurums skrift: "En morgen ved memnonstøtterne". Over noteteksten på 2. system s. 42 står i Hurums skrift: "En [overstrøket] Morgen ved memnonstøtterne". På s. 46 i samme bind finner man fire takter i blyantskrift; over noteteksten står i Hurums skrift: "Memnons Sang". Deretter finner man et blyantutkast på s. 48–49; over noteteksten på s. 48 står i Hurums skrift: "Memnons Sang", og på s. 74–75 et blyantutkast med følgende tittel i Hurums skrift over noteteksten "Morgen ved Memnonstøtten".

S: Autograf til nr. 4 i NB, kat nr. 2713:217. Autografen består av to doble 12-linjers noteark, 27 x 34 cm. Tittelsiden har følgende tekst: "Alf Hurum / Pasteller / I Fra en gammel klosterhave / II Poem / III En saga / IIII [sic!] Morgen ved Memnonstøtten". Noteteksten er meget tydelig skrevet med sort blekk. Over

noteteksten på første notetekstside står: ”Morgen ved Memnonstøtten / Alf Hurum Op. 10, No 4”.

T: Autograf (trykkforelegg) til nr. 4 i NB, kat nr. Mus ms a 3114d:1082. Autografen består av 2 doble 12-linjers noteark, 26,7 x 34 cm. Øverst i høyre hjørne på tittelsiden står følgende som ikke er i Hurums skrift, men satt til av trykkeriet: ”42367”. Tittelsiden har følgende tekst: ”Alf Hurum / Pasteller / Fra en gammel klosterhave / Poem / En saga / Morgen ved Memnonstøtten”. Noteteksten er meget tydelig skrevet med sort blekk. Over noteteksten på første notetekstside står: ”Morgen ved Memnonstøtten / Morgen bei der Memnonstatue. Morning at the statue of Memnon. / Alf Hurum Op. 10, No 4”. Nederst på siden står: ”Copyright by Alf Hurum, 1918” i tillegg til platennummer 23.

U: Førsteutgave (separatutgave) av nr. 4 på eget og to samarbeidende forlag, pl. nr. 23. Omslags- og tittelsiden har følgende tekst: ”ALF HURUM / PASTELLER / for Piano / Fra en gammel klosterhave / Poem / En Saga / Morgen ved Memnonstøtten”. På begge sider står følgende opplysninger om forlag og copyright: ”FRIEDRICH HOFMEISTER / LEIPZIG. / WILHELM HANSEN / KJÖBENHAVN. / ALF HURUM / CHRISTIANIA / Josefinegd 15. / Verlag und Eigentum für alle Länder. / USA copyright by Alf Hurum 1916”. Noteteksten finnes på s. 2–7. Over noteteksten på s. 2 står: ”Morgen ved Memnonstøtten / Morgen bei der Memnonstatue. / Morning at the statue of Memnon”. Nederst på s. 2 står: ”Copyright by Alf Hurum 1918”. På s. 8 oppgis innhold og titler i op. 2–13. På omslagets bakside (s. II) finner man trykt de første linjene av sangstemmen til seks av Hurums sanger i følgende rekkefølge: op. 12 nr. 3, op. 11 nr. 3, op. 12 nr. 2, op. 12 nr. 1, op. 11 nr. 1 og op. 11 nr. 2.

Hovedkilder: nr. 1 kilde I, til nr. 2 kilde M, til nr. 3 kilde Q og til nr. 4 kilde U.

Verk 16 SANGE – Sang og klaver

(Op. 11)

1. “Vi ses igen” (V. Rydberg)
2. “En blomma” (V. Rydberg)
3. “Gloria in excelsis” (Theodor Caspari)

Kilder

A: Autograf (ufullstendig blyantutkast) til nr. 1 på s. 10–17 i *Samlebind 9* i NB, kat. nr. Mus ms a 3202:1086. Over noteteksten på s. 10 står i Hurums skrift: ”Vi ses igjen / (Viktor Rydberg) / Alf Hurum”.

B: Førsteutgave (separatutgave) av nr. 1 på eget og to samarbeidende forlag, pl. nr. 15. Omslags- og tittelsiden har følgende tekst: ”ALF HURUM / SANGE / VI SES IGEN / EN BLOMMA / GLORIA IN EXCELSIS / LIDEN KIRSTEN / HVORFOR HYLER DE SORTE HUNDE / GRÆD KUN, DU BLEGE [de tre siste titlene inngår i Op. 12.]” På begge sider står følgende opplysninger om forlag og copyright: ”FRIEDRICH HOFMEISTER / LEIPZIG. / WILHELM HANSEN / KJÖBENHAVN. / ALF HURUM / CHRISTIANIA / Josefinegd 15. / Verlag und Eigentum für alle Länder. / USA copyright by Alf Hurum 1916”. Noteteksten finnes på s. 2–7. Over noteteksten på s. 2 står: ”Vi ses igen. / (V. Rydberg.)”. Nederst på s. 2 står: ”Copyright by Alf Hurum 1918”. På s. II finner man trykt de første taktene av sangstemmen til seks av Hurums sanger i følgende rekkefølge, op. 12 nr. 3, op. 11 nr. 3, op. 12 nr. 2, op. 12 nr. 1, op. 11 nr. 1 og op. 11 nr. 2. På omslagetets siste side angis innhold og titler i op. 2–12.

C: Autograf (blyantutkast) til nr. 2 på s. 40–42 (1. og 2. system) i *Samlebind 9* i NB, kat. nr. Mus ms a 3202:1086. Over noteteksten på s. 40 står i Hurums skrift: ”En Blomma / (Viktor Rydberg)”.

D: Autograf (trykkforelegg) til nr. 2 i NB, kat. nr. Mus ms a 3115:1082. Autografen består av seks 12-linjers notesider, 26,9 x 34,3 cm, paginert 1–3. Noteteksten er skrevet med sort blekk og er meget lett lesbar. Tittelsiden har følgende tekst: ”Alf Hurum / Sange / I Vi ses igen. / II En blomma. / III Gloria in Excelsis / IV Liden Kirsten / V Hvorfor hyler de sorte hunde / VI Græd kun, du blege [de tre siste titlene inngår i op. 12.] / Friedrich Hofmeister / Leipzig. / Wilhelm Hansen / Kjøbenhavn / Alf Hurum / Christiania / Verlag und eigentum [sic!] für alle Länder / USA copyright by Alf Hurum 1918 [man legger merke til forskjellen i årstall for USA-copyright i denne kilden og i førsteutgaven, kilde E, som er 1916; hva forskjellen skyldes er ikke kjent]”. Over noteteksten på s. 2 står: ”En blomma 1/2 cm. hoch auf linker seite [sic!] / (Victor Rydberg) klein”. Nederst på siden står: ”Copyright by Alf Hurum 1918” i tillegg platennummer 16.

E: Førsteutgave (separatutgave) av nr. 2 på eget og to samarbeidende forlag, pl. nr. 16. Omslags- og tittelsiden har følgende tekst: ”ALF HURUM / SANGE / VI SES

IGJEN / EN BLOMMA / GLORIA IN EXCELSIS / LIDEN KIRSTEN / HVORFOR HYLER DE SORTE HUNDE / GRÆD KUN, DU BLEGE [de tre siste titlene inngår i op. 12.]” På begge sider står følgende opplysninger om forlag og copyright: ”FRIEDRICH HOFMEISTER / LEIPZIG. / WILHELM HANSEN / KJÖBENHAVN. / ALF HURUM / CHRISTIANIA / Josefinegd 15. / Verlag und Eigentum für alle Länder. / USA copyright by Alf Hurum 1916 [man legger merke til forskjellen i årstall for USA-copyright i denne kilden og i trykkforelegget, kilde D, som er 1918; hva forskjellen skyldes er ikke kjent]”. Noteteksten finnes på s. 3–5. Over noteteksten på s. 3 står: ”En blomma / (V. Rydberg)”. Under den norske teksten i t. 2 står følgende med blyant: ”Raum für noch eine Sprache”, hvilket tyder på at Hurum har hatt planer om å få sangen oversatt til et annet språk. Nederst på s. 3 står: ”Copyright by Alf Hurum 1918”. På s. II finner man de første taktene av sangstemmen til seks av Hurums sanger trykt i følgende rekkefølge: op. 12 nr. 3, op. 11 nr. 3, op. 12 nr. 2, op. 12 nr. 1, op. 11 nr. 1 og op. 11 nr. 2. På omslagets siste side angis innhold og titler i op. 2–12.

F: Autograf (blyantutkast) til nr. 3 på s. 30–34 i *Samlebind 9* i NB, kat. nr. Mus ms a 3202:1086. Over noteteksten på 2. system s. 30 står i Hurums skrift: ”Gloria in Excelsis”.

G: Autograf til nr. 3 i G–dur i NB, kat. nr. Mus ms a 3115:1082/3b. Autografen består av 2 doble 12-linjers noteark, 27,6 x 33,5 cm. Noteteksten er meget lett lesbar og skrevet med sort blekk. Over noteteksten står: ”Gloria in Excelsis. / (Theodor Caspari) / Alf Hurum”. Versjonen i kilde G viser flere avvik fra versjonen i kilde H.

H: Autograf (trykkforelegg) til nr. 3 i NB, kat. nr. Mus ms a 3115:1082/3a. Autografen består av to doble 12-linjers notesider, 27 x 34,1 cm, paginert 1–4. Noteteksten er skrevet med grønt blekk og er meget lett lesbar. Øverst i høyre hjørne på tittelsiden finner man følgende tallangivelse som ikke er i Hurums skrift: ”42287”. Tittelsiden har følgende: ”Alf Hurum / Sange / I Vi ses igen. / II En blomma. / III Gloria in Excelsis / IV Liden Kirsten / V Hvorfor hyler de sorte hunde / VI Græd kun, du blege [de tre siste titlene inngår i op. 12.] / Friedrich Hofmeister / u. s. w. / Alf Hurum / Christiania / Verlag und Eigentum u. s. w. / USA copyright by Alf Hurum 1918 [man legger merke til forskjellen i årstall for USA-copyright i denne kilden og i førsteutgaven, kilde I, som er 1916; hva forskjellen skyldes er ikke kjent]”. Over noteteksten på s. 2 står: ”Gloria in Excelsis

1/2 cm. hoch, links gedruckt / (Theodor Caspari.) klein”. Nederst på siden står: ”Copyright by Alf Hurum 1918” i tillegg til platennummer 17. Til venstre på tvers av s. 1 står følgende: ”Raum für noch eine Sprache”. Versjonen i kilde H viser flere avvik fra versjonen i kilde G.

I: Førsteutgave (separatutgave) av nr. 3 på eget og to samarbeidende forlag, pl. nr. 17. Omslags- og tittelsiden har følgende tekst: ”ALF HURUM / SANGE / VI SES IGJEN / EN BLOMMA / GLORIA IN EXCELSIS / LIDEN KIRSTEN / HVORFOR HYLER DE SORTE HUNDE / GRÆD KUN, DU BLEGE [de tre siste titlene inngår i op. 12.]” På begge sider står følgende opplysninger om forlag og copyright: ”FRIEDRICH HOFMEISTER / LEIPZIG. / WILHELM HANSEN / KJÖBENHAVN. / ALF HURUM / CHRISTIANIA / Josefinegd 15. / Verlag und Eigentum für alle Länder. / USA copyright by Alf Hurum 1916 [man legger merke til forskjellen i årstall for USA-copyright i denne kilden og i trykkforelegget, kilde H, som er 1918; hva forskjellen skyldes er ikke kjent]”. Noteteksten finnes på s. 2–5. Over noteteksten på s. 3 står: ”Gloria in Excelsis. / (Theodor Caspari.)”. Nederst på s. 2 står: ”Copyright by Alf Hurum 1918”. På s. II finner man de første taktene av sangstemmen til seks av Hurums sanger trykt i følgende rekkefølge: op. 12 nr. 3, op. 11 nr. 3, op. 12 nr. 2, op. 12 nr. 1, op. 11 nr. 1 og op. 11 nr. 2. På omslagets bakside angis innhold og titler i op. 2–12. Versjonen i kilde I viser flere avvik fra versjonen i kilde G.

Hovedkilder: til nr. 1 kilde B, til nr. 2 kilde E og til nr. 3 kilde I.

Verk 17 SANGE – Sang og klaver

(Op. 12)

- 1) “Liden Kirsten” (Vilhelm Krag)
- 2) “Hvorfor hyler de sorte hunde” (Vilhelm Krag)
- 3) “Græd kun, du blege” (Vilhelm Krag)

Kilder

A: Autograf (blyantutkast) til nr. 1 på s. 36–39 i *Samlebind 9* i NB, kat. nr. Mus ms a 3202:1086. Over noteteksten på s. 36 står i Hurums skrift: ”Liden Kirsten / (Wilhelm [sic!] Krag)”.

B: Autograf til nr. 1 i NB, kat nr. Mus ms a 3166:1085. Versjonen er uten tekst og viser et klaverakkompagnement der melodistemmen ligger i øverste stemme gjennom hele sangen og skiller seg derved fra den gjennomkomponerte form vi finner i førsteutgaven. Autografen består av ett 14-linjers noteark, 26,4 x 33,5 cm der noteteksten er skrevet med sort blekk. Over noteteksten står i Hurums skrift: "Liten Kirsten / Alf Hurum / Liten Kirsten hun sad så silde, / mens jøken gol uti grønne skov". Under noteteksten har Hurum skrevet: "Hvis man finder at tre kryss er for mange fortegn kan stykket transponeres op en liten ters til C dur". Nederst i venstre hjørne står: "Haster meget".

C: Førsteutgave (separatutgave) av nr. 1 på eget og to samarbeidende forlag, pl. nr. 18. Omslags- og tittelsiden har følgende tekst: "ALF HURUM / SANGE / VI SES IGJEN / EN BLOMMA / GLORIA IN EXCELSIS [disse tre første titlene inngår i op. 11.] / LIDEN KIRSTEN / HVORFOR HYLER DE SORTE HUNDE / GRÆD KUN, DU BLEGE". På begge sider står følgende opplysninger om forlag og copyright: "FRIEDRICH HOFMEISTER / LEIPZIG. / WILHELM HANSEN / KJÖBENHAVN. / ALF HURUM / CHRISTIANIA / Josefinegd 15. / Verlag und Eigentum für alle Länder. / USA copyright by Alf Hurum 1916". Noteteksten finnes på s. 3–5. Over noteteksten på s. 3 står: "Liden Kirsten. / (Vilhelm Krag)". Nederst på s. 3 står: "Copyright by Alf Hurum 1918". På s. II finner man de første taktene av sangstemmen til seks av Hurums sanger trykt i følgende rekkefølge: op. 12 nr. 3, op. 11 nr. 3, op. 12 nr. 2, op. 12 nr. 1, op. 11 nr. 1 og op. 11 nr. 2. På omslagets bakside angis innhold og titler i op. 2–12.

D: Autograf til seks takter i blyantskrift på s. 43 i *Samlebind 9* i NB, kat. nr. Mus ms a 3202:1086. Sangen finnes i sin helhet i blyantskrift på s. 44–48 i samme bind; over noteteksten på s. 44 står i Hurums skrift: "Hvorfor hyler de sorte hunde/ (Wilhelm [sic!] Krag)".

E: Førsteutgave (separatutgave) av nr. 2 på eget og to samarbeidende forlag, pl. nr. 19. Omslags- og tittelsiden har følgende tekst: "ALF HURUM / SANGE / VI SES IGJEN / EN BLOMMA / GLORIA IN EXCELSIS [disse tre første titlene inngår i op. 11] / LIDEN KIRSTEN / HVORFOR HYLER DE SORTE HUNDE / GRÆD KUN, DU BLEGE". På begge sider står følgende opplysninger om forlag og copyright: "FRIEDRICH HOFMEISTER / LEIPZIG. / WILHELM HANSEN / KJÖBENHAVN. / ALF HURUM / CHRISTIANIA / Josefinegd 15. / Verlag und

Eigentum für alle Länder. / USA copyright by Alf Hurum 1916". Noteteksten finnes på s. 2–7. Over noteteksten på s. 2 står: "Hvorfor hylér de sorte hunde. / (Vilhelm Krag.)". Nederst på s. 2 står: "Copyright by Alf Hurum 1918". På s. II finner man de første taktene av sangstemmen til seks av Hurums sanger trykt i følgende rekkefølge: op. 12 nr. 3, op. 11 nr. 3, op. 12 nr. 2, op. 12 nr. 1, op. 11 nr. 1 og op. 11 nr. 2. På omslagets bakside angis innhold og titler i op. 2–12. Sangen finnes også i versjon for sang og orkester – se verk 28 nr. 3.

F: Et trykt eksemplar av nr. 2 i NB, kat. nr. Mus ms. a 3116:1082 inneholder Hurums instrumentasjonsanvisninger i klaverstemmen.

G: Autograf (blyantutkast) til nr. 3 på s. 52–53 i *Samlebind 9* i NB, kat. nr. Mus ms a 3202:1086; over noteteksten på s. 52 står i Hurums skrift: "Græd kun, du blege / (Wilhelm [sic!] Krag)".

H: Førsteutgave (separatutgave) av nr. 3 på eget og to samarbeidende forlag, pl. nr. 20. Omslags- og tittelsiden har følgende tekst: "ALF HURUM / SANGE / VI SES IGJEN / EN BLOMMA / GLORIA IN EXCELSIS [disse tre første titlene inngår i Op. 11] / LIDEN KIRSTEN / HVORFOR HYLER DE SORTE HUNDE / GRÆD KUN, DU BLEGE". På begge sider står følgende opplysninger om forlag og copyright: "FRIEDRICH HOFMEISTER / LEIPZIG. / WILHELM HANSEN / KJÖBENHAVN. / ALF HURUM / CHRISTIANIA / Josefinegd 15. / Verlag und Eigentum für alle Länder. / USA copyright by Alf Hurum 1916". Noteteksten finnes på s. 2–3. Over noteteksten på s. 2 står: "Græd kun, du blege. / (Vilhelm Krag.)". Nederst på s. 2 står: "Copyright by Alf Hurum 1918". På s. II finner man de første taktene av sangstemmen til seks av Hurums sanger trykt i følgende rekkefølge: op. 12 nr. 3, op. 11 nr. 3, op. 12 nr. 2, op. 12 nr. 1, op. 11 nr. 1 og op. 11 nr. 2. På omslagets bakside angis innhold og titler i op. 2–12.

Hovedkilder: til nr. 1 kilde C, til nr. 2 kilde E og til nr. 3 kilde H.

Verk 18 SANGE – Sang og klaver (Op. 13)

1. "Blonde nætter" (Vilhelm Krag)

2. “Genrebillede” (Vilhelm Krag)
3. “Stævnemøde” (Vilhelm Krag)
4. “Det var en deilig hane” (Vilhelm Krag)

Kilder

A: Autograf (blyantutkast) til nr. 1 på s. 66–68 i *Samlebind 9* i NB, kat. nr. Mus ms a 3202:1086; over noteteksten på s. 66 står i Hurums skrift: ”Blonde nætter”.

B: Førsteutgave (separatutgave) av nr. 1 på eget og to samarbeidende forlag, pl. nr. 24. Omslags- og tittelsiden har følgende tekst: ”ALF HURUM / SANGE / VI SES IGEN / EN BLOMMA / GLORIA IN EXCELSIS [disse tre første titlene inngår i op. 11] / LIDEN KIRSTEN / HVORFOR HYLER DE SORTE HUNDE / GRÆD KUN, DU BLEGE [disse tre titlene inngår i op. 12] / BLONDE NÆTTER / GENREBILLEDE / STÆVNEMØDE / DET VAR EN DEILIG HANE”. Omslags- og tittelsiden har følgende opplysninger om forlag og copyright: ”FRIEDRICH HOFMEISTER / LEIPZIG. / WILHELM HANSEN / KJÖBENHAVN. / ALF HURUM / CHRISTIANIA / Josefinegd 15. / Verlag und Eigentum für alle Länder. USA copyright by Alf Hurum 1916”. Noteteksten finnes på s. 3–5. Over noteteksten på s. 3 står: ”Til Elisabeth Munthe-Kaas. / Blonde nætter. / (Vilhelm Krag.)”. Nederst på s. 3 står: ”Copyright by Alf Hurum 1918”. På s. II finner man de første taktene av sangstemmen til seks av Hurums sanger trykt i følgende rekkefølge: op. 12 nr. 3, op. 11 nr. 3, op. 12 nr. 2, op. 12 nr. 1, op. 11 nr. 1 og op. 11 nr. 2. På omslagets bakside angis innholdet i op. 2–13 (rekkefølgen i op. 13 er her annerledes enn den rekkefølgen man finner på omslagets forside og tittelsiden; fenomenet synes først gang å opptre på sistesiden av omslaget til førsteutgaven av op. 10, nr. 2).

C: Et tittelopplag av B på eget og to samarbeidende forlag, pl. nr. 24. En egen omslagsside mangler. Tittelsiden er identisk med den i kilde A bortsett fra at ”CHRISTIANIA / Josefinegd 15” er fjernet fra forlagsopplysningene. Noteteksten finnes på s. 3–5. Over noteteksten på s. 3 står: ”Til Elisabeth Munthe-Kaas. / Blonde nætter. / (Vilhelm Krag.)”. Nederst på s. 3 står: ”Copyright by Alf Hurum 1918”. På siste side finner man de første taktene av sangstemmen til seks av Hurums sanger trykt i følgende rekkefølge: op. 12 nr. 3, op. 11 nr. 3, op. 12 nr. 2, op. 12 nr. 1, op. 11 nr. 1 og op. 11 nr. 2. Noteteksten i C er identisk med den i B.

D: Autograf (blyantutkast) til nr. 2 på s. 69–72 i *Samlebind 9* i NB, kat. nr. Mus ms a 3202:1086; over noteteksten på s. 69 står i Hurums skrift: ”Genrebillede”.

E: Førsteutgave (separatutgave) av nr. 2 på eget og to samarbeidende forlag, pl. nr. 25. Omslags- og tittelsiden angir sangen som nr. 2 i op. 13 til forskjell fra rekkefølgen på omslagets sisteside som har sangen som nr. 3 Omslags- og tittelsiden har følgende tekst: ”ALF HURUM / SANGE / VI SES IGEN / EN BLOMMA / GLORIA IN EXCELSIS [disse tre første titlene inngår i op. 11] / LIDEN KIRSTEN / HVORFOR HYLER DE SORTE HUNDE / GRÆD KUN, DU BLEGE [disse tre titlene inngår i op. 12] / BLONDE NÆTTER / GENREBILLEDE / STÆVNEMØDE / DET VAR EN DEILIG HANE”. Omslags- og tittelsiden har følgende opplysninger om forlag og copyright: ”FRIEDRICH HOFMEISTER / LEIPZIG. / WILHELM HANSEN / KJÖBENHAVN. / ALF HURUM / CHRISTIANIA / Josefinegd 15. / Verlag und Eigentum für alle Länder. USA copyright by Alf Hurum 1916”. Noteteksten finnes på s. 2–7. Over noteteksten på s. 2 står: ”Til Elisabeth Munthe–Kaas. / Genrebillede. / (Vilhelm Krag.)”. Nederst på s. 2 står: ”Copyright by Alf Hurum 1918”. På s. II finner man de første taktene av sangstemmen til seks av Hurums sanger trykt i følgende rekkefølge: op. 12 nr. 3, op. 11 nr. 3, op. 12 nr. 2, op. 12 nr. 1, op. 11 nr. 1 og op. 11 nr. 2. På omslagets bakside angis innholdet i op. 2–13.

F: Autograf (blyantutkast) til nr. 3 på s. 61–64 i *Samlebind 9* i NB, kat. nr. Mus ms a 3202:1086; over noteteksten på s. 61 står i Hurums skrift: ”Stævnemøde”.

G: Førsteutgave (separatutgave) av nr. 3 på eget og to samarbeidende forlag, pl. nr. 26. Omslags- og tittelsiden angir sangen som nr. 3 i op. 13 til forskjell fra rekkefølgen på omslagets bakside som har sangen som nr. 2. Omslags- og tittelsiden har følgende tekst: ”ALF HURUM / SANGE / VI SES IGEN / EN BLOMMA / GLORIA IN EXCELSIS [disse tre første titlene inngår i op. 11] / LIDEN KIRSTEN / HVORFOR HYLER DE SORTE HUNDE / GRÆD KUN, DU BLEGE [disse tre titlene inngår i op. 12] / BLONDE NÆTTER / GENREBILLEDE / STÆVNEMØDE / DET VAR EN DEILIG HANE”. Omslags- og tittelsiden har følgende opplysninger om forlag og copyright: ”FRIEDRICH HOFMEISTER / LEIPZIG. / WILHELM HANSEN / KJÖBENHAVN. / ALF HURUM / CHRISTIANIA / Josefinegd 15. / Verlag und Eigentum für alle Länder. USA copyright by Alf Hurum 1916”. Noteteksten finnes på s. 2–5. Over noteteksten på s. 2 står: ”Til Elisabeth Munthe–Kaas. / Stævnemøde. / (Vilhelm

Krag.)”. Nederst på s. 2 står: ”Copyright by Alf Hurum 1918”. På s. II finner man de første taktene av sangstemmen til seks av Hurums sanger trykt i følgende rekkefølge, op. 12 nr. 3, op. 11 nr. 3, op. 12 nr. 2, op. 12 nr. 1, op. 11 nr. 1 og op. 11 nr. 2. På omslagets bakside angis innholdet i op. 2–13 (rekkefølgen i op. 13 er her annerledes enn den rekkefølgen man finner på omslagets forside og tittelsiden).

H: Autograf (blyantutkast) til nr. 4 på s. 74–76 i *Samlebind 9* i NB, kat. nr. Mus ms a 3202:1086; over noteteksten på s. 66 står i Hurums skrift: “Det var en deilig Hane”.

I: Førsteutgave (separatutgave) av nr. 4 på eget og to samarbeidende forlag, pl. nr. 27. Omslags- og tittelsiden har følgende tekst: ”ALF HURUM / SANGE / VI SES IGEN / EN BLOMMA / GLORIA IN EXCELSIS [disse tre første titlene inngår i op. 11] / LIDEN KIRSTEN / HVORFOR HYLER DE SORTE HUNDE / GRÆD KUN, DU BLEGE [disse tre titlene inngår i op. 12] / BLONDE NÆTTER / GENREBILLEDE / STÆVNEMØDE / DET VAR EN DEILIG HANE”. Omslags- og tittelsiden har følgende opplysninger om forlag og copyright: ”FRIEDRICH HOFMEISTER / LEIPZIG. / WILHELM HANSEN / KJÖBENHAVN. / ALF HURUM / CHRISTIANIA / Josefinegd 15. / Verlag und Eigentum für alle Länder. USA copyright by Alf Hurum 1916”. Noteteksten finnes på s. 2–5. Over noteteksten på s. 2 står: ”Det var en deilig hane. / (Vilhelm Krag.)”. Nederst på s. 2 står: ”Copyright by Alf Hurum 1918”. På s. II finner man de første taktene av sangstemmen til seks av Hurums sanger trykt i følgende rekkefølge: op. 12 nr. 3, op. 11 nr. 3, op. 12 nr. 2, op. 12 nr. 1, op. 11 nr. 1 og op. 11 nr. 2. På omslagets bakside angis innholdet i op. 2–13 (rekkefølgen i op. 13 er her annerledes enn den rekkefølgen man finner på omslagets forside og tittelsiden).

J: Et tittelopplag av I på eget og to samarbeidende forlag, pl. nr. 27. Omslags- og tittelsiden har samme tekst som i kilde A, mens forlagsopplysningene er som følger: ”NORSK MUSIKFORLAG / OSLO. / FRIEDRICH HOFMEISTER / LEIPZIG. / WILHELM HANSEN / KJÖBENHAVN. / ALF HURUM / OSLO / Verlag und Eigentum für alle Länder”. Årstallet for USA copyright er som i kilde A – 1916. På omslagets s. 2 gjengis en anmeldelse fra ”Norsk Musikerblad” fra mai 1918, skrevet av David Monrad Johansen. Noteteksten finnes på s. 2–5. Over noteteksten på s. 2 står: ”Det var en deilig hane. / (Vilhelm Krag.)”. Nederst på s. 2 står: ”Copyright by Alf Hurum 1918”. På omslagets bakside angis innholdet i op. 2

– 19, nr. 1 i tillegg til en oversikt over sanger med orkester og verker for stort orkester. Noteteksten i C er identisk med den i B.

Hovedkilder: til nr. 1 kilde C, til nr. 2 kilde E, til nr. 3 kilde G og til nr. 4 kilde J.

Verk 19 SANGE – Sang og klaver

(Op. 14)

1. “Fandango” (Vilhelm Krag)
2. “Til min Gyldenlakk” (Henrik Wergeland)
- 3a. “Nocturne” (Sigbjörn Obstfelder)
- 3b. “Regn” (Sigbjörn Obstfelder)

Kilder

A: Autograf (blyantutkast) til 10 takter av nr. 1 på s. 77, notesystem 1 og 2, i *Samlebind 9* i NB, kat. nr. Mus ms a 3202:1086; på s. 81–93 i samme bind finner man en ufullstendig blyantkladd til store deler av samme sang.

B: En ufullstendig autograf til nr. 1 i NB, kat. nr. Mus. ms. a 3157b:1084. Autografen består av 2 12-linjers notesider, 26,9 x 34,3 cm. Autografen, som er skrevet med sort blekk og meget lett lesbar, inneholder en transponering én tone opp av sangens første 29 takter. Tittelsiden mangler tekst; over noteteksten på første notetekstside står følgende: ”Transponeret op 1 tone / Fandango / (Vilhelm Krag) / Alf Hurum”.

C: En ufullstendig autograf (t. 111–148 i førsteutgaven mangler) til nr. 1 i NB, kat. nr. Mus. ms. a 3157a:1084. Autografen består av elve 12-linjers notesider, 26,9 x 34,3 cm. Autografen, som er skrevet med sort blekk og meget lett lesbar, inneholder en transponering av store deler av sangen. Tittelsiden inneholder følgende: ”Alf Hurum / [under Hurums navn finner man noteteksten til t. 19–22 i *ess-moll*] / Fandango / (Vilhelm Krag)”. Følgende tekst er stemplet nederst på siden: ”ALF HURUM / JOSEFINEGADEN 15 / CHRISTIANIA”. Over noteteksten på første notetekstside står følgende: ”Transponeret op / delvis 1 1/2 delvis 1 tone / Fandango / (Vilhelm Krag.) / Alf Hurum”.

D: Førsteutgave (separattrykk) av nr. 1 på eget og to samarbeidende forlag, pl. nr. 28. Omslags- og tittelsiden har følgende tekst: "ALF HURUM / SANGE / I. Fandango / II. Til min Gyldenlak / III. Nocturne / Regn". Omslags- og tittelsiden har følgende opplysninger om forlag og copyright: "FRIEDRICH HOFMEISTER / LEIPZIG. / WILHELM HANSEN / KJÖBENHAVN. / ALF HURUM / CHRISTIANIA / Verlag und Eigentum für alle Länder. USA copyright by Alf Hurum 1916". Noteteksten finnes på s. 3–14. Over noteteksten på s. 3 står: "Fandango / (Vilhelm Krag.)". Øverst til venstre på s. 3 står følgende trykte dedikasjon: "Til Olav Sverénus". Nederst på s. 3 står: "USA copyright by Alf Hurum 1919". På omslagets s. 2 gjengis en anmeldelse av op. 13 (verk 18) med tittelen "Nye sange" skrevet av David Monrad Johansen i *Norsk Musikerblad*, mai 1918. På tittelomslagets bakside finner man de 7 første taktene av "Det var en deilig hane", op. 13 nr. 4; på omslagets nest siste side finner man de 23 første taktene av "Blonde nætter", op. 13 nr. 1. På omslagets bakside angis titler og innhold i op. 2–15. Sangen finnes også i versjon for sang og orkester i høy og dyp utsettelse, se verk 28 nr. 4.

E: Et eksemplar av A i NB, kat. nr. Mus. ms. a 3157c:1084 inneholder Alf Hurums egenhendige instrumentasjonsanvisninger i klaverstemmen.

F: Autograf (blyantutkast) til seks ufullstendige takter av nr. 2 på s. 54 i *Samlebind 9* i NB, kat. nr. Mus ms a 3202:1086, notesystem 3. Over 4. system på s. 54 står i Hurums skrift: "Til min Gyldenlak". Noteteksten fortsetter på s. 55–59 og er et utkast i blyantskrift.

G: Autograf (trykkforelegg) til nr. 2 i NB, kat. nr. Mus ms a 3145a:1083. Autografen består av et dobbelt 12-linjers noteark, 26,6 x 33,5 cm. Noteteksten er skrevet med sort blekk, inneholder få rettelser, er lett lesbar og finnes på s. 2–4. Tittelsiden har følgende tekst: "Alf Hurum / Sange / I Fandango / II Nocturne / Regn / III Til min Gyldenlak". Alle titlene er overstrøket og man legger merke til den endrede rekkefølgen i forhold til den i førsteutgaven. Prisopplysningene nederst til høyre på tittelsiden er også overstrøket. Øverst til høyre på tittelsiden står med blyant: "Gyldenlak". Over noteteksten på s. 2 står: "Til min Gyldenlak. / (Henrik Wergeland.) / Alf Hurum". Under noteteksten på s. 2 står: "Copyright 1919 by Alf Hurum". På tvers av s. 2 til venstre for noteteksten står: "Romm [sic!] lassen für deutsche Sprache". Autografen inneholder enkelte angivelser fra notetrykkeriet.

H: Førsteutgave (separattrykk) av nr. 2 på eget og to samarbeidende forlag, pl. nr. 29. Omslags- og tittelsiden har følgende tekst: "ALF HURUM / SANGE / I. Fandango / II. Til min Gyldenlak / III. Nocturne / Regn". Omslags- og tittelsiden har følgende opplysninger om forlag og copyright: "FRIEDRICH HOFMEISTER / LEIPZIG. / WILHELM HANSEN / KJÖBENHAVN. / ALF HURUM / CHRISTIANIA / Verlag und Eigentum für alle Länder. USA copyright by Alf Hurum 1916". Noteteksten finnes på s. 3 – 5. Over noteteksten på s. 3 står: "Til min Gyldenlak. / (Henrik Wergeland.)". Nederst på s. 3 står: "Copyright 1919 by Alf Hurum». På omslagets s. 2 gjengis en anmeldelse med tittelen "Nye sange" skrevet av David Monrad Johansen i *Norsk Musikerblad*, mai 1918. På omslagets nest siste side finner man de 23 første taktene av "Blonde nætter", op. 13 nr. 1. På omslagets bakside angis titler og innhold i op. 2 – 15.

I: Korrekturtrykk til nr. 2 i NB, kat. nr. Mus ms a 3145b:1083. Korrekturtrykket inneholder en del rettelser i Hurums håndskrift foretatt med rødt blekk. Korrekturtrykket består av tre sider, pag. 3–5. Over noteteksten på s. 3 står: "Til min Gyldenlak. / Henrik Wergeland. / Alf Hurum". Til høyre for noteteksten på s. 3 står følgende som stammer fra notetrykkeriet: "42039 [i blyantskrift] / II [i blyantskrift] / 20. APR. 1918 [stemplet] / Notenstecherei [stemplet]". Under noteteksten på s. 3 og 4 angis platennummer 29.

J: Autograf (utkast) til nr. 3a på s. 96–97 i *Samlebind 9* i NB, kat. nr. Mus ms a 3202:1086; over noteteksten på s. 96 står i Hurums skrift: "Nocturne".

K: Autograf (utkast) til nr. 3b på s. 94–95 i *Samlebind 9* i NB, kat. nr. Mus ms a 3202:1086; over noteteksten på s. 94 står i Hurums skrift: "Regn".

L: Førsteutgave (separattrykk) av nr. 3 a og b på eget og to samarbeidende forlag, pl. nr. 30. Omslags- og tittelsiden har følgende tekst: "ALF HURUM / SANGE / I. Fandango / II. Til min Gyldenlak / III. Nocturne / Regn." Omslags- og tittelsiden har følgende opplysninger om forlag og copyright: "FRIEDRICH HOFMEISTER / LEIPZIG. / WILHELM HANSEN / KJÖBENHAVN. / ALF HURUM / CHRISTIANIA / Verlag und Eigentum für alle Länder. USA copyright by Alf Hurum 1916". Noteteksten finnes på s. 3–7. Over noteteksten på s. 3 står: "Nocturne / (Sigbjörn Obstfelder.)"; over noteteksten på s. 6 står: "Regn / (Sigbjörn Obstfelder.)". Nederst på s. 3 står: "Copyright 1919 by Alf Hurum". På omslagets

s. 2 gjengis en anmeldelse med tittelen ”Nye sange” skrevet av David Monrad Johansen i *Norsk Musikerblad*, mai 1918. På omslagets nest siste side finner man de 23 første taktene av ”Blonde nætter”, op. 13 nr. 1. På omslagets bakside angis titler og innhold i op. 2–15. ”Nocturne” finnes også i versjon for sang og orkester, se verk 28 nr. 2.

M: Et tittelopplag av nr. 3 a og b på eget og to samarbeidende forlag, pl. nr. 30. Omslags- og tittelsiden har følgende tekst: ”ALF HURUM / SANGE / I. Fandango / II. Til min Gyldenlak / III. Nocturne / Regn / IV Aften”. Det kan her se ut til at Hurum har latt ”Aften” inngå som nr. 4 i op. 14. ”Aften” er senere endret til nr. 1 i op. 19. Forlagsopplysningene på omslags- og tittelsiden er identiske med B; til forskjell fra omslagssiden i kilde B inneholder omslagssiden i kilde C også prisopplysning til nr. 4. Noteteksten, som er identisk med den i B, finnes på s. 3–7. Over noteteksten på s. 3 står: ”Nocturne / (Sigbjörn Obstfelder.)”; over noteteksten på s. 6 står: ”Regn / (Sigbjörn Obstfelder.)” Nederst på s. 3 står: ”Copyright 1919 by Alf Hurum”. På omslagets bakside angis titler og innhold i op. 2–19, nr. 1.

Hovedkilder: til nr. 1 kilde D, til nr. 2 kilde I og til nr. 3a og b kilde M.

Verk 20 [To sanger] – Sang og klaver

(*Uten op.nr.*)

1. ”September” (H. V. Kaalund.)
2. ”Bjerken” (Theodor Caspari)

Kilder

A: Et utkast til nr. 1 på s. 96–98 i *Samlebind 11*, kat. nr. Mus ms a 3204:1087 i NB. Første tekstlinje over noteteksten på s. 96 begynner slik i Hurums skrift: ”Vinden fra havet mig kjøler...»” Blekk og blyantskrift.

B: Autograf til nr. 1 – en omarbeidet versjon av verk 1 nr. 7 i NB, kat. nr. Mus ms a 3155:1084. Autografen, som er skrevet med sort blekk, består av et dobbelt 12-linjers noteark, 26,9 x 34,2 cm. Øverst på tittelsiden står en uidentifisert blyantnoteskrift, deretter: ”Alf Hurum”. Over noteteksten på s. 1 står: ”September / (H. V. Kaalund.) / Alf Hurum”. Det er ikke kjent når Hurum utarbeidet denne versjonen.

C: Autograf til soliststemme til nr. 1 i NB materiale fra Hurum som ikke er katalogført. Autografen består av et dobbelt 14-linjers noteark, 27 x 33,9 cm, der noteteksten er skrevet med sort blekk på s. 4. Over noteteksten står i Hurums skrift: ”September / Alf Hurum”. På s. 3 finner man et blyantutkast til en del av et parti fra op. 23 (25), *Motette*, verk 31; følgende tekst finnes under et av notesystemene: ”Kjærlighet fra Gud er det store bud”.

D: Autograf (ufullstendig utkast skrevet delvis med blyant, delvis med blekk) til nr. 2 på s. 20 (t. 4–12) og s. 22–29 i *Samlebind 9* i NB, kat. nr. Mus. ms. a 3202:1086.

E: Autograf til nr. 2 i NB, kat. nr. Mus. ms. a 3137:1085. Autografen består av to doble 12-linjers noteark, 27 x 34 cm. Tittelsiden inneholder følgende skrevet med blyant som viser at Hurums opprinnelige plan har vært å ha sangen som nr. 1 i op. 11: ”Bjerken [tittelen er overstrøket] / Alf Hurum / Sange / (höi stemme) [linjen er overstrøket] / I Vi ses igen / II En blomma. / III Gloria in exselsis [sic!]”. I tillegg inneholder tittelsiden prisopplysninger. Noteteksten, som finnes på s. 4–7, er skrevet med sort blekk og er meget lett lesbar. Autografen inneholder ingen annen notetekst enn til denne sangen.

Hovedkilder: til nr. 1 kilde B og til nr. 2 kilde E.

3) 1917–1928: Mot det norrøne

Verk 21 LILJA – Solo, mannskor og orgel

(Op. 15)

- 1) Indledningsbøn
- 2) Skabelsen
- 3) Syndefallet
- 4) Bebudelsen. Kristi fødsel
- 5) Ave Maria
- 6) Kristi lidelse og død
- 7) Ave Maria
- 8) Kristus i helvede
- 9) Oppstandelsen

Kilder

A: Autograf (en blyantkladd med noen få takter skrevet med sort blekk) til store deler av op. 15 på s. 76–103 i *Samlebind 6* – et ukatalogisert samlebind i NB.

Under kat. nr. Mus ms a 3208:1088 i UBO finner man et dobbelt noteark med et avsnitt fra op. 15 i et omslag som består av et 12-linjers noteark med klaverstemmen markert med klamme og der biblioteket har skrevet følgende på 1. omslagsside: ”Skisser til trykte verker og ms”. Notearket har notetekst bare på første side og den er skrevet med sort blekk; over noteteksten på system 2 står i Hurums skrift: ”Skabelsen».”

B: Autograf til forskjellige avsnitt av op. 15 i NB, kat. nr. Mus ms a 3118:1082.

Autografen, som er skrevet med sort blekk, inneholder en del korreksjoner og overstrykninger; den oppbevares i et dobbelt 12-linjers noteark, 27 x 34,2 cm.

Autografen består av syv løse enkeltark, paginert som følger av biblioteket: 7, 9, 10, 11, 13, 16, 31, 32, 53, 54; i tillegg finner man et dobbelt noteark der første side er paginert 24 av biblioteket. På første side av dobbeltarket som autografen oppbevares i, har biblioteket satt til en tekst som forklarer pagineringen: ”Tallene i [] er henvisning til sidetall i Mus ms a 3117.” Under dette katalognummer oppbevares trykkforelegget, kilde C (Mus ms a 3117a:1082), samt to eksemplarer

av den trykte utgaven, eksemplarer som inneholder Hurums blyantkorreksjoner (Mus ms a 3117b:1082). Trykkforelegget er imidlertid upaginert; korreksjonene på de paginerte sidene i B korresponderer ikke med korreksjoner i trykkforelegget, heller ikke med noe i de to trykte utgavene (Mus ms a 3117b:1082).

Innholdet på de paginerte sidene i B er som følger (versinndelingen i det følgende er den man finner i den trykte utgaven, kilde D): S. 7–8 inneholder slutten av 2. vers, 3. vers og begynnelsen av 4. vers. S. 9 og 10 inneholder slutten av 4. vers, 5. vers og begynnelsen av 6. vers. S. 11–12 inneholder slutten av 6. vers, 7. vers og begynnelsen av 8. vers. S. 13–14 inneholder slutten av 8. vers, 9. vers og begynnelsen av 10. vers. S. 16–17 inneholder slutten av 10. vers, 11. vers og de fem første takter av 12. vers. S. 31–32 har øverst på s. 31 de fem siste taktene av vers 20. i den trykte utgaven, samt 24. vers, et vers som korresponderer med vers 21 i den trykte utgaven. S. 32 inneholder de første 16 takter av 25. vers, et vers som korresponderer med vers 22 i den trykte utgaven. S. 53 inneholder 35. vers, et vers som korresponderer med vers 32 i den trykte utgaven. S. 54 inneholder 36. vers, et vers som korresponderer med vers 33 i den trykte utgaven. Dobbeltarket, som er paginert 24, inneholder på 1. og 2. side de 37 siste taktene av vers 17 i den trykte utgaven; resten av dobbeltarket inneholder vers 20 og 21 (= 19. og 20. vers i den trykte utgaven) samt vers 22 og de 12 første taktene av 23. vers – to vers som ikke synes benyttet i den trykte utgaven. Autografen er muligens en første renskrift som senere har vært gjenstand for endringer. Endringene er bare delvis kommet med i versjonen i kilde C, trykkforelegget, og dermed den trykte utgaven. Versnummereringen i kilde B korresponderer bare delvis med den i trykkforelegget, kilde C, og den trykte utgaven kilde D.

C: Autograf (trykkforelegg) i NB, kat. nr. Mus ms a 3117a:1082. Autografen består av 54 12-linjers notesider, hvorav s. 1, 23 og 48–54 ikke inneholder notetekst. Siste side inneholder en blyantskrevet oversikt som viser varigheten av de enkelte avsnitt ved en fremførelse. På første noteside, 27 x 34,1 cm, står følgende skrevet med rødt blekk øverst i venstre hjørne: "Tittelblatt [sic!]". Derunder finner man i Hurums skrift følgende tekst, en tekst som er forfattet av diktets oversetter, Fredrik Paasche: "Lilja' er et kvad av den islandske skald, munken Eystein Aasgrimsson, som / bodde i Helgesæter kloster ved Nidaros aar 1361. Kvadets navn ('liljen') / er valgt med tanke paa Maria, og til Guds moder er dets hundrede vers / viet. (I mandskoret 'Lilja' benyttes kun otte og tredve av de hundrede vers, A. H.) / Men digtets indhold dannes av det hele verdensdrama fra skapelsen til / dommen, og Kristus er dets sentrale skikkelse. Foran den episke del kommer / en kort indledingsbøn. /

Med 'Lilja' naar den norrøne middelalders rike religiøse poesi / sit høidepunkt. Aldrig er dens form mer strømmende, dens følelsesliv / sterkere bevæget end her. Aldrig fandt den mere fuldtonende ord. / Og kvadet var elsket som intet andet i samtiden. / Det er i sin helhet oversat av undertegnede og utgit / i boken 'Lilja', et kvad til Guds moder. (Kristiania 1915). Oversættel- / sen er en fri gjengivelse av digtets form og indhold. 'Ordret' er det paa / ingen maate; men vers for vers dækker den mening og søker overalt at / bevare den oprindelige stemning. / Fredrik Paasche". Deretter har Hurum føyd til to av diktets vers. Noteteksten, som er skrevet med sort blekk, inneholder en god del rettelser, utstrykninger og tilføyelser, men er lett lesbar.

D: Førsteutgave på eget og to samarbeidende forlag, pl. nr. 31. Tittelsiden har følgende tekst: "Lilja / Mandskor / af / Alf Hurum"; i tillegg finner man følgende opplysninger om forlag og copyright: "Friedrich Hofmeister / Leipzig / Wilhelm Hansen / Kjøbenhavn / Alf Hurum / Christiania / Eigenthum für alle Länder. Copyright by Alf Hurum 1919". Nederst på s. 4 står: "USA copyright by Alf Hurum 1919". Noteteksten finnes på s. 4–60. Over noteteksten på s. 4 står: "LILJA. / (Broder Eystein – Fredrik Paasche.) / Indledningsbøn". Over noteteksten står følgende dedikasjon: "Til min mor". Over noteteksten på s. 6 står: "Skabelsen", på s. 10: "Syndefallet", på s. 19: "Bebudelsen. Kristi fødsel", på s. 24: "Ave Maria", på s. 33: "Kristi lidelse og død", på s. 42: "Ave Maria", på s. 56: "Kristus i helvede" og på s. 58: "Oppstandelsen". På side 2 angis de enkelte avsnitts varighet i minutter, tilsammen 60. På s. 3 finner man det samme forord som i kilde C. Av de to versene Hurum har føyd til etter forordet i kilde C, er bare siste del beholdt etter forordet i førsteutgaven: "Mine ord er lette at tyde. / Hjertets stemme, som her fik lyde, / maatte den høres! maatte den fryde! / 'Liljens' navn skal min draapa pryde. / (fra 'Lilja.)".

E: To eksemplarer av førsteutgaven i NB, kat. nr. Mus ms a 3117b:1082, eks. 1 og 2 med Hurums egenhendige blyantkorreksjoner og blyanttilføyelser. Korreksjonene finnes på følgende sider i eks. 1: s. 4–6, 8, 10, 13, 19, 33–34, 40–47 og 56–58; i eks. 2 finner man korreksjoner på følgende sider: s. 7–8, 10–13, 15–26, 29–32, 36–39 og 57.

F: Autograf (kladd) til en ny og omarbeidet versjon av op. 15, en versjon som også omfatter orgel, i NB, kat. nr. Mus ms a 3119a:1083. Autografen består av 4 blå

notehefter. Første hefte, 23,8 x 31,9 cm, har følgende tekst på omslagssiden: "Lilja I / Alf Hurum". Det andre heftet, 26,7 x 33,5 cm, har følgende tekst på omslagssiden: "Bebudelsen. Kr. fødsel / Lilja II". På tittelsiden i det andre heftet står følgende i Hurums skrift: "Lilja / Oratorium / for / Mannskor, / soli å [sic!] orgel / av / Alf Hurum / Ny omarbeidet utgave". Det tredje heftet, 26,7 x 33,4 cm, har følgende tekst på omslagssiden: "Lilja III". Det fjerde heftet, 26,7 x 33,5 cm, har følgende tekst på omslagssiden: "Lilja IIII / Transponeringer". Noteteksten, som er skrevet delvis med blått blekk, delvis med blyant, inneholder et vell av korreksjoner, overstrykninger og tilføyelser og er vanskelig å lese. Autografen viser at Hurum har gått bort fra versjonen av op. 15 slik en finner den i førsteutgaven, kilde D; imidlertid ser det ikke ut til at den nye versjonen noen gang ble trykt og utgitt. Ti innbundne notesider finnes også i NB, kat. nr. Mus ms a 3208:1088 og inneholder trolig utkast til den nyeste versjonen av op. 15, verk 21.

G: Et kopieksemplar (ikke autograf) av korsatsen til den nyeste versjonen – uroppført i Oslo 24. august 1931 – overført fra mannskoret "Brage" i Bergen til NB kat. nr. Mus ms a 3119a:1083. Kopieksemplet viser hvor orglet ble benyttet i den nye omarbeidede versjonen og at verket har gjennomgått en god del endringer i form av transponeringer, utelatelse av enkelte vers fra den opprinnelige versjonen og en rekke motiviske og tematiske endringer.

H: Autograf til (ufullstendig) orgelstemme i NB, kat. nr. Mus ms a 3119b:1083. Autografen består av 7 innbundne doble 12-linjers noteark, 23,6 x 31,1 cm. Tittelsiden har følgende tekst i Hurums skrift: "Lilja". Over noteteksten på første notetekstside står: "Kristi lidelse og død." Noteteksten, som er skrevet delvis med blått blekk, delvis med blyant, inneholder et vell av korreksjoner, overstrykninger og tilføyelser og er vanskelig å lese.

Hovedkilde: D (førsteutgaven fra 1919), G og delvis H.

Verk 22 EVENTYRLAND – a) for klaver, b) for orkester (Op. 16)

1. "I den forheksede have"
2. "Prinsessen leker med guldæblerne"
3. "De tre Trolld"

4. “Det sner og det sner”

5. “Tusselag”

6. “Nordlysdøtrene”

Kilder

A: Autograf (utkast skrevet med sort blekk) til en sang med tittelen ”Snø” på s. 98–99 i *Samlebind 9* i NB, kat. nr. Mus ms a 3202:1086. Sangens akkompagnement kan ha dannet utgangspunkt for op. 16 nr. 4 – “Det sner og det sner”.

B: Autograf (blyantkladd) til store deler av klaverversjonen av op. 16 på s. 104–117 i *Samlebind 6* – et ukatalogisert samlebind i NB. Over noteteksten på s. 106 står i Hurums skrift: ”I den forheksede have”, over noteteksten på s. 109: ”Prinsessen leker med Guldæblerne”, over noteteksten på s. 112 står: ”De tre Troid”, mens Hurum har skrevet følgende over noteteksten på 2. system på s. 116: ”Det sner og det sner / (efter maleri av Th. Kittelsen)”. På s. 124–125 finner man et blyantutkast til nr. 5. Over noteteksten på s. 124 har Hurum skrevet: ”Tusselag”. Et blyantutkast til nr. 6 finnes i samme bind på s. 126–128 med følgende tittel over noteteksten: ”Nordlysdøtrene”.

C: Autograf (trykkforelegg) til klaverversjonen i NB, kat. nr. Mus ms a 3120:1083. Autografen består av 26 notesider, 27,1 x 34,3 cm med 12 notelinjer pr. side. Tittelsiden har følgende overstrøkne tekst i Hurums skrift: ”Alf Hurum / Eventyrland / for Piano”. Tittelsiden og de to følgende sidene er upaginerte. Deretter er autografen paginert fortløpende slik: 1–11, 14–15, 12–13, 12, 11, deretter fire upaginerte sider etterfulgt av s. 16 og 17 der sidetallet er overstrøket. Noteteksten er skrevet med sort blekk og inneholder svært få korreksjoner og er meget lett lesbar. Over noteteksten på side 1 står følgende: ”I den forheksede have”. Etter tittelen finner man følgende skrevet med rødt blekk: ”Die Nahmen der Stücke sollen zur linker Seite / wie hier angegeben gedruckt werden. / Alf Hurum Op. 16”. Til venstre under noteteksten på s. 1 står: ”In dem verzauberten Garten. / In an enchanted garden”. Til høyre under noteteksten står følgende opplysning om copyright: ”Copyright by Alf Hurum 1920”. Langs noteteksten til høyre står følgende opplysning om tysk og engelsk tittel: ”Die Titel in deutsch und englisch / soll hier gedruckt werden”. S. 1 inneholder også noen få tilføyelser etter alt å dømme foretatt av notestikkeren. Over noteteksten på s. 3 står: ”Prinsessen leker med guldæblerne”. Under noteteksten på samme side står: ”Die Prinzessin spielt mit goldnen Äpfeln. / The Princess is playing with gold apples»” På fjerde

notesystem på s. 5 står følgende tittel: "De tre Troid. / III". Under noteteksten på samme side står: "Die drei Troid. / The three trolls". Over noteteksten på s. 10 står følgende tittel: "Det sner og det sner. / IV / Alf Hurum". Under noteteksten på samme sider står: "Es schneit und schneit / It's snowing and snowing". På andre notesystem på s. 11 finner man følgende tittel: "Tusselag. / V". Under noteteksten på samme side står: "Gnomengesellschaft. / Goblinparty". På notesiden etter dette stykket, en noteside med pag. 12, finner man de 25 første taktene av stykke nr. 2, men noteteksten er ikke i Hurums skrift og er dessuten overstrøket. På s. 12 står følgende over noteteksten: "Nordlysdøtrene / VI". Under noteteksten på samme side står: "Die Töchter des Nordlichts / Daughters of the northlight".

D: Førsteutgave på eget forlag, pl. nr. 32. Tittelsiden har følgende tekst: "Alf Hurum / EVENTYRLAND / FOR PIANO." Tittelsiden gir følgende opplysninger om forlag og copyright: "Alf Hurum / Christiania. / Eigentum für alle Länder. / Copyright by Alf Hurum 1920". Nederst til høyre på s. 2 og 10 står: "Copyright by Alf Hurum 1920". Det fremgår av tittelsiden at op. 16 har vært utgitt fordelt på 2 hefter foruten i en samlet utgave. På siden foran første notetekstside står: "Index / I. I den forheksede Have / II. Prinsessen leker med Guldæblerne / III. De tre Troid / IV. Det sner og det sner / V. Tusselag / VI. Nordlysdøtrene". Noteteksten finnes på s. 2–19 og de norske titlene finnes foran det enkelte stykkes notetekst – henholdsvis på s. 2, 4, 7, 10, 12 og 16. På de samme sider nederst står også tyske og engelske oversettelser av titlene – henholdsvis: "In dem verzauberten Garten / In an enchanted garden; Die Prinzessin spielt mit golden Äpfeln / The Princess is playing with gold apples; Die drei Troid / The three trolls; Es schneit und schneit / It's snowing and snowing; Gnomengesellschaft / Goblinparty; Die Töchter des Nordlichts / Daughters of the northlight". På omslagets bakside angis titler og innhold i opus 2–18.

E: Separatutgave av nr. 4–6. Eget forlag, pl. nr. 32. Tittelsiden har følgende tekst: "Alf Hurum / EVENTYRLAND / FOR PIANO". Tittelsiden gir følgende opplysninger om forlag og copyright: "Alf Hurum / Christiania. / Eigentum für alle Länder. / Copyright by Alf Hurum 1920". Nederst til høyre på s. 2 står: "Copyright by Alf Hurum 1920". Det fremgår av tittelsiden at op. 16 har vært utgitt fordelt på 2 hefter foruten en samlet utgivelse. På siden før første notetekstside står: "Index / I I den forheksede Have / II Prinsessen leker med Guldæblerne / III De tre Troid / IV Det sner og det sner / V Tusselag / VI Nordlysdøtrene". Noteteksten finnes på s. 2–11. Titlene til nr. 3–6 finner man henholdsvis på s. 2, 4 og 8. Nederst på de samme

sidene står tyske og engelske oversettelser av titlene – henholdsvis: ”Es schneit und schneit / It's snowing and snowing”, ”Gnomengesellschaft / Goblinparty” og ”Die Töchter des Nordlichts / Daughters of the northlight”. På omslagets bakside angis titler og innhold i opus 2–18. Noteteksten er identisk med nr. 4–6 i kilde D.

F: Autograf (ufullstendig) til nr. 1 i versjon for orkester i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Autografen består av 3 doble 24-linjers noteark. Tittelsiden, 25,9 x 34,9 cm, har følgende tekst: ”Alf Hurum / Eventyrland N^o 1”. Noteteksten, som er skrevet meget tydelig med sort blekk, finnes på åtte av notesidene og inneholder enkelte blyantkorreksjoner.

G: Autograf til nr. 4 i versjon for orkester i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Autografen består av 3 doble 24-linjers noteark. Tittelsiden, 26,1 x 34,9 cm, har følgende tekst: ”Alf Hurum / Eventyrland N^o 4”. Noteteksten, som er skrevet meget tydelig med sort blekk, finnes på åtte av notesidene og inneholder enkelte blyantkorreksjoner. Versjonen i kilde G består av 50 takter mens klaverversjonen består av 51; t. 37 i klaverversjonen mangler i versjonen i G.

H: Autograf til nr. 5 i versjon for orkester i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Autografen består av 5 doble 24-linjers noteark. Tittelsiden, 26,1 x 34,9 cm, har følgende tekst: ”Alf Hurum / Eventyrland N^o 5”. Noteteksten, som er skrevet tydelig med sort blekk, finnes på 14 av notesidene og inneholder en del korreksjoner både med blekk og blyant. Versjonen i kilde H er noe utvidet i forhold til versjonen for klaver.

I: Autograf til nr. 6 i versjon for orkester i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Autografen består av 5 doble 24-linjersnoteark. Tittelsiden, 26,2 x 34,9 cm, har følgende tekst: ”Alf Hurum / Eventyrland N^o 6”. Noteteksten, som er skrevet tydelig med sort blekk, finnes på ni av notesidene og inneholder en del korreksjoner både med blekk og blyant. Over noteteksten på første notetekstside står følgende tittel i Hurums skrift: ”Nordlysdøttrene”. Versjonen i kilde I er noe ufullstendig i forhold til versjonen for klaver. På siste side finner man i Hurums skrift følgende oversikt over rekkefølgen, en rekkefølge som skiller seg fra den i klaverversjonen (se kilde D): ”Eventyrland / I. I den forheksede have / II. Nordlysdøttrene / III. De tre troll / IV. Det sner og det sner / V. Prinsessen leker med guldæblerne / VI. Tusseleg”; denne rekkefølgen er den samme som den opprinnelige rekkefølgen i kilde J, en rekkefølge Hurum senere har endret i kilde J.

J: Autograf til versjon for orkester av hele op. 16 i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Autografen er innbundet i blå-sort shirting, ca. 27,2 x 35,1 cm. Tittelsiden har følgende tekst skrevet med sort blekk i Hurums håndskrift (den opprinnelige nummerering med romertall har Hurum rettet til arabiske tall, samtidig som rekkefølgen er endret; endringen består i at nr. 3 og nr. 6 skal bytte plass): "Alf Hurum / Eventyrland / Suite for Orkester / Dauert 20 min. / 1 I den forheksede have / 2 Nordlysdøttrene / 6 De tre trolde. / 4 Det sner og det sner / 5 Prinsessen leker med guldæblerne / 3 Tusselag". Deretter følger en oversikt over instrumentariet som er benyttet i op. 16. Autografen, som er paginert fra 1–74, er skrevet med sort blekk på 20-linjers notepapir, inneholder en del korreksjoner, men er meget lett lesbar. Over noteteksten på s. 1 står i Hurums skrift: "№ 1 I den forheksede Have Alf Hurum / In dem verzauberten Garten. – In an enchanted garden", over noteteksten på s. 15 står: "№ 2 / Nordlysdøttrene / Die Töchter des Nordlichts. Daughters of the nortlight", over noteteksten på s. 23 står: "№ 6 De tre Trolde / Die drei Trolde – The three trolls". Nederst på siden foran, s. 22, har Hurum skrevet: "nr. 3 nr. 6 Tusselag". Over noteteksten på s. 43 står: "№ 4 Det sner og det sner № 4 / Es schneit und schneit – It's snowing and snowing". På den upaginerte notesiden mellom pag. 49 og 50 står følgende i Hurums skrift: "Alf Hurum / Prinsessen leker med guldæblerne / (fra suite 'Eventyrland') / The Princess is playing with gold apples / (from suite 'Fearyland') / Partitur". Over noteteksten på s. 51 står: "№ 5 Prinsessen leker med guldæblerne / The Princess is playing with gold apples. / from Suite 'Eventyrland' ('Fearyland') / Alf Hurum Op. 16 / № 2". På den upaginerte notesiden foran s. 59 står i Hurums skrift: "Tusselag". Over noteteksten på s. 59 står: "№ 3 Tusselag / Gnomengesellschaft – Goblinparty". På baksiden av pag. 50 finner man en versjon av t. 1–9 av nr. 5 som imidlertid er overstrøket. Etter pag. 74 følger tre 20-linjers notesider uten notetekst. På noen punkter avviker orkesterversjonen fra klaverversjonen slik en finner den i kilde D – både stykkenes rekkefølge, men også det musikalske innhold. Når det gjelder "I den forheksede have", består klaverversjonen av 55 takter, orkesterversjonen av 78. Etter t. 29 i versjonen for orkester gjentas klaverversjonens t. 9–24 (t. 24–39 i orkesterversjonen); deretter kommer i orkesterversjonen klaverversjonens t. 1–7 på nytt (t. 40–46 i orkesterversjonen). Takt 31–36 i klaverversjonen er i orkesterversjonen utøket til 11 takter (t. 48–58 i orkesterversjonen), mens stykkets avslutning (fra t. 59 i orkesterversjonen og fra t. 37 i versjonen for klaver) i all hovedsak er lik i begge versjoner – klaverversjonens t. 51 er imidlertid blitt til to takter i orkesterversjonen (t. 73–74). I "Nordlysdøttrene" er partiet i

klaverversjonen fra t. 32–42 redusert til 7 takter i orkesterversjonen (t. 32–38 i orkesterversjonen); orkesterversjonen følger klaverversjonens t. 43–70 (t. 39–71 i orkesterversjonen – forskjellen på én takt skyldes at t. 70 i klaverversjonen er forlenget til to takter i orkesterversjonen); t. 70–74 i klaverversjonen har Hurum omgjort til 6 takter i orkesterversjonen (t. 68–73); fra t. 75 i klaverversjonen har klaveret 10 taktens avslutning, orkesterversjonen har 11, hvilket skyldes at t. 77 i klaverversjonen er omgjort til to takter i versjonen for orkester. I tillegg til disse forskjellene kommer at tematikken i orkesterversjonen ikke alltid er lik den i klaverversjonen. I “De tre Troid” er forskjellene små: t. 36–37 og 41–42 i klaverversjonen er i orkesterversjonen utøket til 4 takter, henholdsvis t. 36–39 og t. 43–46; i tillegg er stykkets siste takt forlenget slik at orkesterversjonen får én takt i tillegg til slutt. I “Det sner og det sner” følger versjonene hverandre; man legger merke til at t. 36 i autografen for orkester er angitt å skulle spilles to ganger – slik som i klaverversjonen. I “Prinsessen leker med guldæblerne” har orkesterversjonen seks takter mer enn klaverversjonen – t. 26–31 i orkesterversjonen er, sett i relasjon til klaverversjonen, et innskudd mellom t. 25 og 26. I orkesterversjonen av “Tusselag” er en rekke takter omgjort til to takter sett i forhold til klaverversjonen: t. 1 i klaverversjonen er blitt til t. 1–2 i orkesterversjonen; t. 4 i klaverversjonen er blitt til t. 5–6 i orkesterversjonen; t. 23 i klaverversjonen er blitt til t. 25–26 i orkesterversjonen; t. 24 i klaverversjonen er blitt til t. 27–28 i orkesterversjonen; t. 25 i klaverversjonen er blitt til t. 29–30 i orkesterversjonen; t. 42 i klaverversjonen er blitt til t. 47–48 i orkesterversjonen; t. 43 i klaverversjonen er blitt til t. 49–50 i orkesterversjonen; t. 44 i klaverversjonen er blitt til t. 51–52 i orkesterversjonen; t. 45 i klaverversjonen er blitt til t. 53–54 i orkesterversjonen; t. 50 i klaverversjonen er blitt til t. 59–60 i orkesterversjonen. Versjonen for orkester er ikke trykt.

K: Et orkesterstemmesett til op. 16 i NB, kat. nr. Mus ms a 3121:1083.

Stemmesettet er ikke i Hurums skrift. En oversikt i Hurums skrift som følger stemmesettet, viser hvilke stemmer settet inneholder; stemmesettet mangler “Glockenspiel”-stemmen.

Hovedkilder: D (for klaver), J (for orkester)

Verk 23 GOTISKE BILLEDER. POEMER FOR PIANO – Klaver
(Op. 17)

1. “Munkekor i Jonsklosteret”
2. “St. Thomas’ Klokker”
3. “Gargoyle”
4. “Dunkelt lys gjennom rosevindu”
5. “Luftlet ornamentik mot aftenhimmel”
6. “Mysterium”

Kilder

A: Autograf (utkast) til flere av stykkene i op. 17 i *Samlebind 6* – et ukatalogisert samlebind i NB. På s. 122–123 finner man nr. 1 og over noteteksten på s. 122 står: ”Munkekor i St. Jons klosteret”, på s. 132–134 finner man nr. 5, over noteteksten på s. 132 står: ”Gargoyle [overstrøket] / Luftlet ornamentik mot Aftenhimmel”. På s. 135 finner man et ufullstendig utkast skrevet med blekk og blyant til de første taktene av nr. 6, og på s. 136–137 et annet ufullstendig utkast skrevet med blekk og blyant til størstedelen av nr. 6. Over noteteksten på s. 136 står i Hurums skrift: ”Mysterium”. På s. 140–141 finner man en blyantkladd til nr. 4, og over noteteksten på s. 140 står: ”Dunkelt lys gjennom rosevindu”. På s. 142–147 finner man en kladd skrevet med blekk og blyant til nr. 2, og over noteteksten på s. 142 står: ”St. Thomas’ klokker”. På s. 148–149 finner man en blyantkladd til nr. 3 og over noteteksten på s. 148 står: ”Gargoyle”. På s. 159 finner man de siste taktene av nr. 2 (fra t. 105 og ut stykket) skrevet med blekk i tillegg til noen takter skrevet med blyant. Under noteteksten har Hurum med blyant skrevet følgende som gjelder op. 18: ”Norrøn Suite er bygget over / gammelnorske motiver. / ’Norrøn Suite’ er bygget / over gammelnorske motiver. / A. H”.

B: Autograf (trykkforelegg) i NB, kat. nr. Mus ms a 3122:1083. Autografen består av 24 sider med 12 notelinjer pr. side. Tittelsiden, 27 x 34,3 cm, er upaginert og har følgende tekst som er overstrøket med blyant: ”Alf Hurum / Gotiske Billeder / Poemer for Piano”. Sidene med notetekst er paginert fra 2–16. Som det vil fremgå, synes stykkene i op. 17 opprinnelig å ha hatt en annen rekkefølge enn den en finner i førsteutgaven, kilde C. Over noteteksten på s. 1 står: ”Die Nahmen der Stücke sollen zur linker Seite / wie hier gedruckt werden. / Dieser Stück soll als N^o 4

gedruckt werden. / Dunkelt lys gjennom rosevindu". Under noteteksten på s. 2 står følgende: "USA Copyright by Alf Hurum 1920". Copyrightopplysningen er imidlertid overstrøket med blekk. Deretter følger tysk og engelsk tittel: "Dunkles Licht durch eine Fensterrose. / Dim light through a Rosewindow". Over noteteksten på s. 4 står: "Als N^o 2 gedruckt / St. Thomas' klokker". Under noteteksten på samme side står: "Die Glocken des St. Thomas / The bells of St. Thomas". Over noteteksten på s. 8 står følgende: "Als N^o 3 gedruckt / Gargoyle". Over noteteksten på s. 10 finner man: "Als N^o 1 gedruckt / Munkekor i Jonsklosteret. / Alf Hurum Op. 17". Under noteteksten på samme side står: "Chor der Mönche im Jonskloster / Monk's choir in St. John's monastery / Copyright by Alf Hurum 1920". På skrå til venstre for noteteksten og med en pil til den tyske og engelske tittel for å angi at disse titlene skal trykkes under noteteksten, står følgende skrevet med rødt blekk: "Der Titel in deutsch und englisch / soll hier gedruckt werden". Over noteteksten på s. 12 står: "N^o 5 / Luftlet ornamentik mot aftenhimmel". Under noteteksten på samme side står: "Gotische Ornamentik gegen Abendhimmel. / Airy ornamentation against an evening sky". Foran noteteksten til nr. 6 finner man på s. 14 følgende: "Mysterium / N^o 6".

C: Førsteutgave på eget forlag, pl. nr. 33. Tittelsiden har følgende tekst: "Alf Hurum / Gotiske Billeder / Poemer for piano". Tittelsiden gir følgende opplysninger om forlag og copyright: "Alf Hurum / Christiania. / Eigentum für alle Länder. / Copyright by Alf Hurum 1920". Nederst til høyre på s. 2 står: "Copyright by Alf Hurum 1920". På side 1 gis følgende oversikt over innholdet der rekkefølgen er lik den korrigerede rekkefølgen i trykkforelegget, kilde B: "Index / 1 Munkekor i Jonsklosteret / 2 St. Thomas' Klokke / 3 Gargoyle / 4 Dunkelt lys gjennom Rosevindu / 5 Luftlet Ornamentik mot Aftenhimmel / 6 Mysterium". Noteteksten finnes på s. 2 – 17 med norske titler over det enkelte stykkes notetekst – henholdsvis på s. 2, 4, 8, 10, 12 og 15. Nederst på samme sider – bortsett fra på s. 8 og 15 – står tyske og engelske oversettelser av titlene – henholdsvis: "Chor der Mönche im Jonskloster / Monk's choir in St. John's monastery; Die Glocken des St. Thomas / The bells of St. Thomas; Dunkles Licht durch eine Fensterrose / Dim light through a Rosewindow; Gotische Ornamentik gegen Abendhimmel / Airy ornamentation against an evening sky". På omslagets bakside angis titler og innhold i opus 2 – 18.

D: Autograf til nr. 1 og 2 i versjon for orkester i NB, kat. nr. Mus ms a 3123:1083. Autografen, som har karakter av delvis å være en kladd skrevet med blekk, består

av 36 upaginerte 30-linjers notesider, hvorav 21 sider inneholder notetekst. Noteteksten er skrevet meget tydelig med sort blekk og inneholder noen rettelser med blyant og blekk. Tittelsiden, 27,3 x 33,9 cm har følgende tekst: "Gothiske Billeder / Gothisk Suite / Suite for orchestre [sic!]". Over noteteksten på første notetekstside står i Hurums håndskrift: "Munkekor i Jonsklosteret / Alf Hurum". Nr. 2 er ikke skilt ut ved nummerering eller tittel, men begynner på syvende notetekstside. Versjonen i D skiller seg fra den i B og C ved å være lengre, samt å inneholde tematisk stoff som ikke finnes i B og C. I nr. 1 finner man i begynnelsen en obo-solo (første notetekstside) som ikke har noe motstykke i B og C; også i nr. 2 finner man tematisk materiale som ikke finnes i B og C.

Hovedkilde: C.

Verk 24 NORRØN SUITE – a) for klaver, b) for orkester

(Op. 18)

Kilder

A: Autograf (utkast) til flere av stykkene i *Samlebind 6* – et ukatalogisert samlebind i NB. På s. 150 en kladd skrevet med blekk til de første 24 taktene av nr. 6. Over noteteksten står i Hurums skrift: "Tempo di valse". På s. 154 finner man et utkast til nr. 2 skrevet med blekk og blyant; over noteteksten har Hurum skrevet det dikt man finner over nr. 1 i den trykte versjonen. På s. 155 finner man et blyantutkast til nr. 1; over noteteksten står i Hurums skrift: "Norrøn Suite Norsk Suite". På s. 156–157 finner man en blyantkladd til nr. 4; nederst på s. 157 har Hurum skrevet med blyant: "NB. Glisandoen kan bekvemt gjøres med 2, 3 og 4 finger og haandflaten ned". Dette er imidlertid rettet til følgende, en rettelse som delvis er foretatt med blekk: "NB. Glisandoen paa de sorte tastene kan utføres med høire haands 2, 3 og 4 finger og haandflaten ned". På s. 158 finner man et blyantutkast til nr. 7. Under noteteksten har Hurum med blyant skrevet: "Norrøn Suite er bygget over gamle norske motiver. / Suiten er tænkt at skulle spilles i sammenheng, / men stykkerne kan naturligvis ogsaa foredrages enkeltvis. / A. H". På s. 130–131 finner man et utkast til et stykke som ikke synes å være brukt i op. 18; over noteteksten på s. 130 har Hurum skrevet følgende med blekk: "Liti Kjersti ho paa gullharpa slo, / det hørde Bergjekongen i bergje nor".

B: Autograf (trykkforelegg) i NB, kat. nr. Mus ms a 3124:1083. Autografen, som er skrevet med sort blekk, har få rettelser og er meget lett lesbar; autografen består av

16 12-linjers notesider. Tittelsiden, 26,9 x 34,4 cm, er upaginert, men sidene med notetekst er paginert fra 1–9. Tittelsiden har følgende overstrøkne tekst: ”Alf Hurum / Norrøn Suite / for Piano”. På siden etter tittelsiden står følgende: ”Dies soll in die Mitte dieses Seite gedruckt / werden / zweites Seite / des Tittelblattes [sic!]”. Fra denne teksten går det en pil ned til en sort firkant som inneholder følgende tekst: ”Norrøn Suite er bygget / over gammelnorske motiver / A. H”. Over noteteksten på s. 1 står følgende: ”Norrøn Suite / Kjersti og Bergjekongen / Liti Kjersti ho var seg så lite eit viv / bronfolen løyper lett; / ho kunna’kje råde sit unge liv. / Hu, det regner og det blæs; / fer noran unde fjøllo / der leikar dei nordmenn! [I forbindelse med diktet har Hurum gitt en beskjed til trykkeriet]. / Alf Hurum Op. 18”. Under noteteksten på s. 1 står: ”Copyright by Alf Hurum 1920”. Over noteteksten på s. 2 står: ”Å Bergjekongen ha’ seg ein gangare spak, / han sette liti Kjersti upp på hans bak. / Bergjekongen rei bergje tri gongur ikring, / og bergje det opnast, så dei kom derin. / II”. Over noteteksten på s. 4 står følgende: ”Dei sette liti Kjersti på sylvarstol, / dei gav hennar drikke av sylvarskål. / Den tyste drykkjen, som liti Kjersti drakk, / dei kristne låndo ho endå gat.*) / Hori er du fødd og hori er du bori? / og hori er dine jomfruklær skori? / *) mindedes. / III”. Over noteteksten på s. 5 står: ”I Noreg er eg fødd i Noreg er eg bori, / i Noreg er eg bori, [linjen er overstrøket] / i Noreg er mine jomfruklær skori.” / IV”. På s. 6 over noteteksten til stykke nr. 5 står: ”Dei gav hennar drikke av det raue gullhorn, / dei slepte der neri tri villarkorn.*) / Den trea drykkjen liti Kjersti ho drakk, / dei kristne låndo ho aller meire gat. / Hori er du fødd og hori er du bori? / Og hori er dine jomfruklær skori”? / *) Forvildelseskorn”. Under noteteksten på s. 6 står følgende: ”*) [stjernen er en henvisning fra nest siste takt i foregående stykke, nr. 4] Glisando’n paa de sorte tastene kan utføres med høire hånds 2, 3 og 4 finger og hånd- / flaten ned”. Over noteteksten på s. 8 står: ”I bergje er eg fødd og i bergje er eg bori, / i bergje er mine jomfruklær skori. / VI”. På s. 9 over noteteksten til stykke nr. 7 står følgende: ”I bergje vil eg liva, i bergje vil eg døy, / bronfolen løyper lett; / i bergje er eg kongjens festarmøy. / Hu, det regner og det blæs; / fer noran under fjøllo / der leikar dei nordmenn. / VII”.

C: Førsteutgave på eget forlag, pl. nr. 34. Tittelsiden har følgende tekst: ”Alf Hurum / Norrøn Suite / for Piano”. Tittelsiden gir følgende opplysninger om forlag og copyright: ”Alf Hurum / Christiania. / Eigentum für alle Länder. / Copyright by Alf Hurum 1920”. Nederst til høyre på s. 3 står: ”Copyright by Alf Hurum 1920.” På side 1 gjengis diktet ”Kjersti og Bergjekongen”. Foran noteteksten til det enkelte stykke gjengis det vers i diktet som danner stykkets bakgrunnen. På s. 2 står

følgende i sort ramme: ”‘Norrøn Suite’ er bygget / over gammelnorske motiver. / A. H”. Noteteksten finnes på s. 3–12. På omslagets bakside angis titler og innhold i opus 2–18.

D: En utgave for klaver i NB, kat nr. Mus ms a 3126:1083 med Hurums egenhendige instrumentasjonsangivelser.

E: Autograf i NB, kat. nr. Mus ms a 3125:1083 til orkesterversjon for ”Radio-orkestret” i Oslo. Autografen består av 48 18-linjers notesider hvorav 36 sider har notetekst tydelig skrevet med grønt blekk. Autografen inneholder enkelte korreksjoner med blyant. Tittelsiden, 27,2 x 35,1 cm, har følgende tekst i Hurums skrift: ”Alf Hurum / Norrøn Suite / Partitur / for Oslo Kringkastings orkester”. Det er enkelte forskjeller mellom orkesterversjonen og klaverversjonen: orkesterversjonen mangler i nr. 1 opptakten, i nr. 2 har orkesterversjonen fått siste takt forlenget. Orkesterversjonen av nr. 4 og 5 avviker ganske meget fra klaverversjonen, mens nr. 6 og 7 følger klaverversjonen. Versjonen i kilde E avviker bare på detaljplanet fra versjonen i kilde F.

F: Autograf til orkesterversjonen i NRK, kat. nr. 234L. Autografen er innbundet i et grått pappomslag, 27,7 x 35,7 cm. Omslagssiden har følgende trykte tekst: ”ALF HURUM / NORRØN SUITE”. Tittelsiden, 26,9 x 34,8 cm har følgende tekst i Hurums skrift: ”Alf Hurum / Norrøn Suite / (spiller ca. 9 min.) / Partitur / for Oslo Kringkastings Orkester / komponert og instrumentert av Alf Hurum / Norrøn Suite er bygget over / gammelnorske motiver / Paris, November 1931”. Noteteksten, som er skrevet meget tydelig med sort blekk, finnes på s. 1–36.

Hovedkilder: C (for klaver), F (for orkester)

Verk 25 SANGE – Sang og klaver

(Op. 19)

1. “Aften” (Rabindranath Tagore)
2. “Jeg løfter mit øye” (Salme 121)

Kilder

A: En autograf i blyantskrift til nr. 1 på s. 104–110 i *Samlebind 9* i NB, kat. nr. Mus ms a 3202:1086; over noteteksten på s. 104 står følgende tittel i Hurums skrift: ”Aften”.

B: Autograf (trykkforelegg) til nr. 1 i NB, kat. nr. Mus ms a 3133:1083. Autografen består av et dobbelt 12-linjers noteark, 26,9 x 34 cm. Tittelsiden har følgende tekst i Hurums skrift: ”Alf Hurum / Aften / (Rabindranath Tagore) / Sang og Piano”. Deretter er det følgende satt med stempel: ”ALF HURUM / JOSEFINEGADEN 15 / CHRISTIANIA”, hvoretter Hurum har skrevet følgende: ”Eigenthum für alle Länder / USA Copyright by Alf Hurum 1922”. Øverst i venstre hjørne står følgende som ikke er i Hurums skrift: ”4^o», og i høyre hjørne: ’fol. 51.700’.” Over noteteksten på første notetekstside står: ”Aften / (Rabindranath Tagore.) / Alf Hurum Op. 19 No 1”. Under noteteksten på samme side står: ”USA Copyright by Alf Hurum 1922”. Noteteksten er skrevet med sort blekk, inneholder svært få korreksjoner og er meget lett lesbar.

C: Førsteutgave (separattrykk) av nr. 1 på eget og to samarbeidende forlag, pl. nr. 35. Tittelsiden har følgende tekst: ”ALF HURUM / SANGE / I. Fandango / II. Til min Gyldenlak / III. Nocturne / Regn / IV Aften”. Av titlene på tittelsiden kan det se ut som om ”Aften” er innlemmet som nr. 4 i op. 14. Over noteteksten på s. 2 står imidlertid: ”AFTEN. / (Rabindranath Tagore) / Alf Hurum, Op. 19 No1”. Tittelsiden har følgende opplysninger om forlag og copyright: ”FRIEDRICH HOFMEISTER / LEIPZIG. / WILHELM HANSEN / KJØBENHAVN. / ALF HURUM / CHRISTIANIA / Verlag und Eigenthum für alle Länder. USA copyright by Alf Hurum 1916”. På tittelsiden står følgende dedikasjon i Hurums skrift: ”Ragnvald Bjarne / med venlig hilsen fra Alf Hurum”. Nederst på s. 2 står: ”USA Copyright by Alf Hurum 1922”. Noteteksten finnes på s. 2–3.

D: Førsteutgave (separatutgave) av nr. 2 på eget og et samarbeidende forlag, uten pl. nr. Omslags- og tittelsiden har følgende tekst: ”ALF HURUM / SANGE / VI SES IGEN / EN BLOMMA / GLORIA IN EXCELSIS [titlene inngår i op. 11] / LIDEN KIRSTEN / HVORFOR HYLER DE SORTE HUNDE / GRÆD KUN, DU BLEGE [titlene inngår i op. 12] / BLONDE NÆTTER / GENREBILLEDE / STÆVNEMØDE / DET VAR EN DEILIG HANE [titlene inngår i op. 13] / JEG LØFTER MIT ØYE.” Omslags- og tittelsiden har følgende opplysninger om forlag og copyright: ”NORSK MUSIKFORLAG / OSLO. i HOVEDKOMMISJON / ALF HURUM / OSLO / Verlag und Eigentum für alle Länder. / USA copyright by Alf

Hurum 1958". Noteteksten finnes på s. 2–4. Over noteteksten på s. 2 står: "TILEGNET KIRSTEN FLAGSTAD / Jeg løfter mit øye / Salme 121". På omslagets bakside angis innholdet i op. 2–19 og en oversikt over sanger med orkester og verker for stort orkester.

Hovedkilder: for nr. 1 kilde C og for nr. 2 kilde D.

Verk 26 BENDIK OG AAROLILJA. SYMFONISK DIGTNING FOR ORKESTER

(Op. 20)

Kilder

A: Autograf (utkast skrevet i all hovedsak med sort blekk) til store deler av op. 20 på s. 8–20, 22–74 og 252–261 i *Samlebind 10* i NB, kat. nr. mus ms a 3203:1087.

Noteteksten inneholder en mengde rettelser og utstrykninger, men er lesbar.

Autograf (ufullstendig utkast) skrevet med sort blekk i versjon for to klaverer på s. 18–53b i *Samlebind 11* i NB, kat. nr. 3204:1087.

B: Autograf i NB, kat. nr. 57:1, 106 sider merket "B. C." paginert fra 1–106 med 22 notelinjer pr. side. Noteteksten er skrevet med sort blekk og er lett lesbar, inneholder en del blyantkorreksjoner og blyanttilføyelser, samt tilføyelser i rød blyantskrift. Autografen er bundet inn i svart shirting-bind, ca. 27,5 x 33,8 cm. Omslagssiden har følgende tekst i gullskrift: "Alf Hurum / Benedikt / og Aarolilja". På første side etter omslagssiden står følgende i Hurums håndskrift: "Bendik og Aarolilja er / gammelnorsk folkedikting / fra ca. anno 1350. / Dele av diktet eller prosautdrag av dette skal ikke trykkes i programmet. / A. H." Deretter kommer følgende tekst skrevet med blyant, muligens i Hurums håndskrift: "Opførelsen varer ca. 25 min. / Efter forkortelsen ca. 19 min". Nederst på siden står en del henvisninger til avsnittstallene i partituret. På de to neste sidene følger en trykt versjon av vers 1–58 i diktet som ligger til grunn for verket; diktet er skrevet på et ark som er limt inn i partituret. Tittelsiden har følgende tekst i Hurums håndskrift: "Alf Hurum / Bendik ['Bendik' er korrigeret fra 'Benedikt'] og Aarolilja / Symfonisk digtning for orkester / Partitur / Uroppførelse i Harmonien, Bergen 20. Sept. 1923. Harald Heide dirigerte / 1ste opførelse i Kristiania ved kompositionsaften 8 Oktober 1923 / Johan Ludv. Mowinckel dirigerte". Nederst på siden er følgende tekst påført med stempel: "ALF HURUM / JOSEFINEGADEN

15 / CHRISTIANIA”. Over noteteksten på s. 1 står: ”Bendik og Aarolilja. / Symfonisk digtning for orkester. Alf Hurum Op. 20”. Autografen bærer preg av å ha vært benyttet ved oppførelser av verket. I autografen er det foretatt to større strykninger: i takten etter tall 37 er Fl. og Ob. strøket ut, mens Clar, Fag. og Cor, samt strykere er beholdt. Ved 2. takt etter tall 37 står: ”Geht aus bis 2 Takte vor 41”. Strykningen er foretatt på s. 58–63 og disse sidene er heftet sammen med binders. Ved tall 57 (s. 94) er det markert et sprang til tall 58 (s. 99) og disse sidene er også heftet sammen med binders.

C: Manuskriptkopi, 26,6 x 34 cm, av kilde A paginert fra s. 2–97, 24 notelinjer pr. side merket ”B. C. / No. 8” i NB, kat. nr. 57:1. Noteteksten finne på s. 1–98. Flere av sidene har en blyantpaginering som er satt i parentes, en paginering som stemmer overens med pagineringen i autografen, kilde A. Kopien er skrevet med sort blekk og har en del korreksjoner og blyanttilføyelser. I kopien er det første spranget i autografen foretatt ved at noteteksten er utelatt, markert ved følgende tekst ved tall 37 (s. 58): ”23 Takte / aus dem ersten Original / ausgelassen”. I kopien er det andre spranget markert ved spranganvisning i noteteksten fra tall 57 (s. 94) til tall 58 (s. 99). Vedlagt partiturskriptet finnes strykerstemmer.

Partiturskriptet er etter alt å dømme besørget av Olav Trygve Hagen, Eidsvoll. Ifølge et brev datert 24/9–1924, fra Olav Trygve Hagen til Hurums mor Jacobine Andrea Hurum, har Hagen skrevet ut mesteparten av partiturskriptet. ”Avskriften er ikke meget pen”, skriver Hagen, ”især første del som er skrevet av en gutt”. I følge samme brev er kopien laget i anledning en norsk konsert som ”Gesellschaft der Musikfreunde” skulle holde i ”Grossen Musikvereinsaal” i Wien i februar – ifølge brevet var konserten fastsatt til den 20. februar – 1925.⁷⁵³ På dette tidspunkt var Hurum på Hawaii og har sørget for å få kopiert op. 20 til bruk ved konserten i Wien.

Hovedkilde: B.

Verk 27 SANG FOR KRISTIANIA – Mannskor

(Uten op.nr.)

Kilder

A: Autograf (ufullstendig) i NB, kat. nr. Mus ms a 3172:1085. Autografen finnes i et ufullstendig klaveruttog med følgende tekst på tittelsiden: ”Alf Hurum / Symfoni

⁷⁵³ Brev i NB, kat. nr. Brevs. nr. 683.

/ Piano 2 hendig” bestående av fire doble 12-linjers noteark, 26,2 x 35,4 cm. (Det synes imidlertid ikke å være tale om et klaverutttog til symfonien i d–moll, verk 29). Autografen til to av taktene i sangen finnes på åttende notetekstside i klaverutttoget med tekstens første linje: ”Du er vor egen by saa fast og trygt du hviler”; på den etterfølgende siden finner man en kladd til sangen, skrevet delvis med blekk delvis med blyant, med følgende tittel i Hurums skrift over noteteksten: ”Sang til Kristiania”.

B: Førsteutgave på Norsk Musikforlag, pl. nr. 5055, nr. 405 i serien ”Norsk Musikforlags Udgave af udvalgte Kor og Kvartetter for Mandstemmer”. Over noteteksten står: ”Sang for Kristiania / Nils Collett Vogt / Alf Hurum”. Man merker den lille endringen i tittelen i forhold til kilde A. På s. 2 finner man sangens seks vers. Versjonen i kilde B skiller seg fra den i kilde A ved å ha doblet noteverdiene; ellers bare en mindre forskjell i t. 1.

Hovedkilde: B.

Verk 28 SANGE MED ORKESTER

(Uten op.nr.)

1. “Blonde Nætter” (Vilhelm Krag), Op. 13 nr. 1
2. “Nocturne” (Sigbjörn Obstfelder), Op. 14 nr. 3a
3. “Hvorfor hylar de sorte hunde” (Vilhelm Krag), Op. 12 nr. 2
4. “Fandango” (Vilhelm Krag), Op. 14 nr. 1

Kilder

A: Autograf til noen takter fra nr. 1 og 2 i NB, kat. nr. Mus ms a 3158:1084. Autografen består av 2 doble upaginerte 22-linjers noteark, 26,8 x 34 cm. Noteteksten er skrevet med sort blekk og inneholder korreksjoner og noen overstrykninger. S. 1 inneholder t. 14–15 i nr. 2; s. 2 inneholder de seks første taktene av nr. 1; s. 3 inneholder t. 47–59 i nr. 1; s. 4 inneholder et utkast til t. 2–6 i nr. 2; s. 5 inneholder utkast til t. 32–36 i nr. 2.

B: Autograf til nr. 1–3 i NB, kat. nr. Mus ms a 3159a:1084. Autografen er bundet inn i blå shirting, 27,3 x 33,7 cm med følgende i gullskrift: ”Alf Hurum / SANGE

MED ORKESTER”. Tittelsiden har følgende i Hurums håndskrift: ”Alf Hurum / Sange med Orkester / I / Blonde Nætter / II / Nocturne / III / Hvorfor hyler de sorte hunde // IV / Fandango”. Deretter følger noteteksten paginert 1–28. Notesidene har 22 notelinjer pr. side. Noteteksten er skrevet med sort blekk, inneholder noen ganske få tilføyelser og er meget lett lesbar. Over noteteksten på s. 1 står følgende: ”Blonde Nætter / (Vilhelm Krag.) / Alf Hurum”, over noteteksten på s. 9 står: ”Nocturne / Sigbjörn Obstfelder / Alf Hurum”, og over noteteksten på s. 17 står: ”Hvorfor Hyler de sorte hunde. / (Vilhelm Krag) / Alf Hurum”. Sammenlignet med versjonene for klaver viser det seg at versjonen av nr. 1 med orkester i kilde B bare har 40 takter, mens klaverversjonen har 59. Dette skyldes at klaverversjonens t. 1–27 i orkesterversjonen er skrevet ut med halvparten så lange noteverdier (se t. 1–13 i orkesterversjonen) og at det tilsvarende gjelder for klaverversjonens t. 51–59 (se de fem siste taktene i orkesterversjonen). Nr. 2 følger klaverversjonen, bortsett fra siste takt i orkesterversjonen som er en ekstra takt sett i forhold til versjonen for klaver. Nr. 3 følger klaverversjonen. I Universitetsbiblioteket i Oslo, kat. nr. Mus ms a 3159b:1084 oppbevares et stemmesett til nr. 1–3, men stemmesettet er ikke i Hurums håndskrift.

C1: Autograf til nr. 4 for bassbaryton i NB, kat. nr. Mus ms a 3161a:1084. Autografen er bundet inn i blå shirting med følgende tekst i gullskrift: ”Alf Hurum / FANDANGO / Basbaryton”. Tittelsiden har følgende tekst i Hurums skrift: ”Alf Hurum / Josefinegaten 15 / Oslo / Norge / Alf Hurum / Fandango / For dyp stemme / Basbaryton / Partitur”. De etterfølgende notesidene med 22 notelinjer pr. side er paginert fra 1–37. Over noteteksten på s. 1 står i Hurums skrift: ”Fandango. / (Vilhelm Krag.) / Alf Hurum”. Noteteksten er skrevet med sort blekk, inneholder noen få korreksjoner og tilføyelser med blyant, men er meget lett lesbar. Etter noteteksten på s. 37 står i Hurums skrift: ”Gjeilo [sic!] 30. August 1923”. I UBO, kat. nr. Mus ms a 3161b:1084 oppbevares et stemmesett til nr. 4; stemmesettet er imidlertid ikke i Hurums håndskrift.

C2: Autograf til nr. 4 for tenor i NB, kat. nr. Mus ms a 3160a:1084. Autografen er bundet inn i blå shirting med følgende tekst i gullskrift: ”Alf Hurum / FANDANGO / Tenor”. Tittelsiden har følgende tekst i Hurums skrift: ”Alf Hurum / Fandango / For høi stemme / Tenor / Partitur”. Øverst i venstre hjørne står følgende navn: [Carl] Struve. De etterfølgende notesidene med 22 notelinjer pr. side er paginert fra 1–39. Over noteteksten på s. 1 står i Hurums skrift: ”Fandango. / Vilhelm Krag. / Alf Hurum”. Noteteksten er skrevet med sort blekk, inneholder

noen få tilføyelser med blyant, men er meget lett lesbar. Etter noteteksten på s. 39 står i Hurums skrift: "Gjeilo, [sic!] 6. September 1923". Når det gjelder nr. 4 og forholdet mellom versjonen for klaver og den med orkester, er klaverversjonens t. 154 utvidet til fire takter i versjonen for orkester (både i høy og lav utsettelse), derimot er klaverversjonens t. 164 utelatt i versjonen for orkester (både i høy og lav utsettelse). I Universitetsbiblioteket i Oslo, kat. nr. Mus ms a 3160b:1084 oppbevares et stemmesett til nr. 4; stemmesettet er imidlertid ikke i Hurums håndskrift.

Hovedkilder: B, C1 og C2.

Verk 29 SYMFONI I D-MOLL – Orkester

(Uten op.nr.)

1. sats: "De store skoge" – *moderato espressivo*
2. sats: "Vinternatt på vidden" – *Andante*
3. sats: "Vikingskibet" – *Allegro risoluto*

Kilder

A: Autograf til klaveruttog til første sats i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Autografen består av 4 doble 12-linjers noteark, der tittelsiden, 24 x 31,8 cm, har følgende som ikke er i Hurums håndskrift: "Alfred Hurum". Deretter følger i Hurums skrift: "De store Skoge / (pianouttog) / N^o 1 av / Symfoniske tonebilleder for stort orkester / komponert i Berkeley, California 1927."

Noteteksten er skrevet for størstedelen med sort blekk, men også noe blått og inneholder mange korreksjoner med blyant samt instrumentasjonsanvisninger, men er lesbar. Over noteteksten på første notetekstside står: "De store Skoge / Alf Hurum».

B: Autograf til klaveruttog til andre sats i NB, kat. nr. Mus ms a 3164:1085. Autografen består av 2 doble 12-linjers noteark, der tittelsiden, 24,2 x 31,8 cm, har følgende i Hurums håndskrift: "Alf Thorvald Hurum / De store Skoge / (pianouttog) / N^o 2 av / Symfoniske tonebilleder for stort orkester / komponert i Berkeley California 1927". Noteteksten, som finnes på s. 2–6, er skrevet med sort blekk og inneholder en del korreksjoner med blyant samt instrumentasjonsanvisninger. Over noteteksten på første notetekstside står:

”Vinternat paa vidden / Alf Hurum”. På s. 8 finner man et skisse-utkast til en sang med tittelen ”Og jorden var øde og tom”. Under samme kat. nr. finner man et dobbelt 12-linjers upaginert noteark, 24,2 x 31,8 cm, med følgende tekst i Hurums håndskrift skrevet med blyant på s. 1: ”Vikingskibet”. Deretter følger de første taktene til symfoniens tredje sats i klaveruttog skrevet delvis med blekk, delvis med blyant. Noteteksten inneholder svært mange instrumentasjonsanvisninger skrevet med blyant.

C: Autograf – ufullstendig partiturkladd delvis skrevet med blyant, delvis med blått blekk – i NB, kat. nr. Mus ms a 3163:1085. Autografen består av 2 enheter á 7 doble 20-linjers noteark, henholdsvis 27,2 x 34,5 cm og 27,1 x 34,5 cm og 1 enhet med seks doble 20-linjers noteark, 27,2 x 34,5 cm. Den første enheten er pag. 1–26, deretter en side uten notetekst og paginering. På tittelsiden står følgende i Hurums skrift: ”Alf Hurum / I / De store skoge / Partitur.” Over noteteksten på s. 1 står: ”Alf Hurum / De store skoge”. I den andre enheten er de to første notesidene upaginert, dretter paginert fra 27–52. Denne enheten har en feilpaginering: s. 50 skulle vært s. 49, men ut fra noteteksten synes ingen side å mangle. På første noteside står: ”II”. Over noteteksten på s. 40 står i Hurums skrift: ”Vinternat paa vidden / Alf Hurum”. Den tredje enheten har følgende på den upaginerte førstesiden: ”III”; de etterfølgende sidene er pag. 53–75. Over noteteksten på s. 53 står i Hurums skrift: ”Vikingskipet”. Noteteksten inneholder svært mange rettelser, men er lesbar.

D: Autograf – partitur – til symfonien i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogført. Autografen er innbundet i et blåspraglet pappomslag, ca. 28,2 x 34,4 cm. Første noteside er uten notetekst, men paginert s. 1; nederst på s. 1 står følgende trykt: ”Carl Fischer, New York. / No. 23–20 lines”. Deretter følger noteteksten meget tydelig skrevet med sort blekk med noen få rettelser paginert fra 1–103 på 20-linjers notesider etterfulgt av åtte 16-linjers notesider og fire 20-linjers notesider, alle uten notetekst. Over noteteksten på s. 1 står i Hurums skrift: ”Symphonie / I / De store skoger / Alf Hurum”. Over noteteksten på s. 41 står: ”II / Vinternat paa vidden”, og over noteteksten på s. 55 står: ”III / Vikingskibet”.

Hovedkilde: D

Verk 30 [SEKS SANGER FOR MANNSKOR] – (Herman Wildenvey)

(Op. 21)

1. “Digteren og fluen”
2. “Græshoppen”
3. “Et spørsmål”
4. “Min eneste”
5. “Den som ler sidst, ler bedst”
6. “Selma”

Kilder

A: Autograf til nr. 1 finnes på s. 54–55 i *Samlebind 11* i NB, kat. nr. Mus ms a 3204:1087. Noteteksten er skrevet med sort blekk, inneholder noen blyantrettelser, men er lett lesbar. Over noteteksten på s. 54 står med blyant: ”N^o 1 Digteren og Fluen”.

B: Førsteutgave av nr. 1 på Norsk Musikforlag, Oslo, pl. nr. 5138. Over noteteksten står: ”N^o 440 af / Norsk Musikforlags Udgave / af udvalgte Kor og Kvartetter for Mandsstemmer. / Digteren og Fluen / Herman Wildenvey. / Alf Hurum Op. 21. N^o 1”.

C: Autograf til nr. 2 på s. 56–58 i *Samlebind 11* i NB, kat. nr. Mus ms a 3204:1087. Noteteksten er skrevet med sort blekk, inneholder noen blyantrettelser, men er lett lesbar. Over noteteksten på s. 56 står med blyant: ”N^o 4 [tallet er overstrøket] / 5 [tallet er overstrøket] / 2”. Deretter følger sangens tittel i Hurums skrift: ”Græshoppen”.

D: Førsteutgave av nr. 2 på Norsk Musikforlag, Oslo, pl. nr. 5139. Over noteteksten står: ”N^o 441 af / Norsk Musikforlags Udgave / af udvalgte Kor og Kvartetter for Mandsstemmer. / Græshoppen / Herman Wildenvey. / Alf Hurum Op. 21. N^o 2”.

E: Autograf til nr. 3 på s. 53c og 60–61 i *Samlebind 11* i NB, kat. nr. Mus ms a 3204:1087. På de tre nederste systemene på s. 53c finner man et utkast med blyant.

De tre øverste systemene på s. 60 har noteteksten i blekk, mens de tre nederste systemene på samme side og hele s. 61 har noteteksten i blyantskrift. Over noteteksten på s. 60 står følgende skrevet med blyant: "N~~o~~ 5 [tallet er overstrøket] / 4 [tallet er overstrøket] / 3". Deretter følger sangens tittel med blekk i Hurums skrift: "Et spørsmål".

F: Førsteutgave av nr. 3 på Norsk Musikforlag, Oslo, pl. nr. 5140. Over noteteksten står: "N~~o~~ 442 af / Norsk Musikforlags Udgave / af udvalgte Kor og Kvartetter for Mandsstemmer. / Et spørsmål. / Herman Wildenvey. / Alf Hurum Op. 21. N~~o~~ 3".

G: Autograf til nr. 4 på s. 62–63 i *Samlebind 11* i NB, kat. nr. Mus ms a 3204:1087. Noteteksten er delvis skrevet med sort blekk, delvis med blyant. Over noteteksten på s. 62 står med blyant: "N~~o~~ 2 [tallet er overstrøket] / 4". Deretter følger sangens tittel i Hurums skrift over noteteksten på 2. system: "Min eneste".

H: Førsteutgave av nr. 4 på Norsk Musikforlag, Oslo, pl. nr. 5141. Over noteteksten står: "N~~o~~ 443 af / Norsk Musikforlags Udgave / af udvalgte Kor og Kvartetter for Mandsstemmer. / Min eneste. / Herman Wildenvey. / Alf Hurum Op. 21. N~~o~~ 4".

I: Autograf til nr. 5 på s. 64 i *Samlebind 11* i NB, kat. nr. Mus ms a 3204:1087. Noteteksten er skrevet med sort blekk. Over noteteksten står med blyant: "N~~o~~ 3 [tallet er overstrøket] / 5". Deretter følger sangens tittel skrevet med blekk i Hurums skrift: "Den som ler sidst, ler bedst".

J: Førsteutgave av nr. 5 på Norsk Musikforlag, Oslo, pl. nr. 5142. Over noteteksten står: "N~~o~~ 444 af / Norsk Musikforlags Udgave / af udvalgte Kor og Kvartetter for Mandsstemmer. / Min eneste. / Herman Wildenvey. / Alf Hurum Op. 21. N~~o~~ 5".

K: Autograf til nr. 6 på s. 60–61 i *Samlebind 11* i NB, kat. nr. Mus ms a 3204:1087. Noteteksten er skrevet med blyant. Til venstre for 4. system på s. 60 står med blyant: "N~~o~~ 6". Deretter følger sangen, men uten tittel; derimot begynner første verselinje i Hurums skrift slik: "Og det er liden Selma".

L: Førsteutgave av nr. 6 på Norsk Musikforlag, Oslo, pl. nr. 5143. Over noteteksten står: "N^o 445 af / Norsk Musikforlags Udgave / af udvalgte Kor og Kvartetter for Mandsstemmer. / Selma. / Herman Wildenvey. / Alf Hurum Op. 21. N^o 6".

Hovedkilder: B, D, F, H, J og L.

Verk 31 MOTETTE – Blandet kor, soli og orgel

(Op. 23 (25))

Kilder

A: Autograf i NB, kat. nr. Mus ms a 7204:587. Autografen består av 5 doble noteark med 14 notelinjer pr. side paginert fra 1–14. Arkene er merket "K. U. V. Beethoven Papier Nr. 32. (14 Linien)". Tittelsiden har følgende tekst: "Alf Hurum / Motette / for blandet kor og soli." Over noteteksten på s. 1 står: "Motette / for blandet kor og soli / Alf Hurum". På side 1 finner en også følgende tilføyelse i øverste venstre hjørne, en tilføyelse som muligens ikke er i Hurums skrift: "1/2 tone op. Fis". Mellom side 13 og 14 ligger et løst ark med en ny versjon – i Hurums håndskrift – av verkets 8 siste takter med følgende tekst under noteteksten: "Ovenstaaende kan klippes ut og klistres over slutten av Mottetten". Kilde B og den trykte utgaven har imidlertid en betydelig omarbeidet avslutning i forhold til de to versjonene i kilde A. Man legger merke til at sopran-, alt- og tenorstemmen er notert med C-nøkkel i autografen. Kilde A angir ikke opusnummer. Manuskriptet er en gave til NB fra dirigenten for Olavsguttene, Ragnvald Bjarne; gaven ble gitt i juni 1965.

B: Autograf (trykkforelegg) i NB, kat. nr. Mus ms a 3127:1083. Autografen består av 20 14-linjers noteark. Tittelsiden, 26,7 x 33,9 cm, er upaginert; noteteksten er paginert fra 1–16. Tittelsiden har følgende tekst: "Alf Hurum / Motette / for blandet kor og soli [linjen er overstrøket med blyant] / Tilegnet Ragnvald Bjarne / og Mandskoret [ordet er overstrøket med blekk] / det norske kirkeguttekor / Olavsguttene". Over noteteksten på s. 1 står: "Tilegnet Ragnvald Bjarne / og Olavsguttene [ordet er overstrøket med blekk] det norske kirkeguttekor 'Olavsguttene' / Motette / for blandet kor og soli. / for mixed Chorus and Soli / für gemischte Chor und Soli / Alf Hurum. Op. 23". Noteteksten er skrevet med blått blekk med en del blyanttilføyelser som særlig dreier seg om tekstens plassering. Autografen inneholder norsk, engelsk og tysk tekst og har vært benyttet som trykkforelegg. Vedlagt autografen følger også et utkast til et brev datert "Berlin 30. november 1929", til notetrykkerfirmaet C. G. Röder, Leipzig. Utkastet, som dreier

seg om trykketekniske spørsmål (også vedrørende *Hymne*, verk 32), har samme kat. nr. som autografen. Kilde B har opusnummer 23, i den trykte utgaven, kilde C, endret til op. 25. Hva dette skyldes er ukjent.

C: Førsteutgave på eget og et samarbeidende forlag, pl. nr. 36. Tittelsiden har følgende tekst: "Motette / Tilegnet Ragnvald Bjarne / og det norske kirkeguttekor / OLAVSGUTTENE". Tittelsiden gir følgende opplysninger om forlag og copyright: "Norsk Musikforlag / OSLO / i komm. / ALF HURUM / OSLO / EIGENTUM FÜR ALLE LÄNDER / Copyright by Alf Hurum 1930". På s. 2 står: "Copyright by Alf Hurum 1930". På tittelsiden finnes følgende i Hurums håndskrift: "Ragnvald Bjarne / venligst fra Alf Hurum". Over noteteksten på s. 2 angis verkets opustall – "Op. 25" – og man legger merke til divergensen mellom dette og opusnummeret i kilde B. Hva dette skyldes, er ukjent. Noteteksten finnes på s. 2 – 15.

Hovedkilde: C.

Verk 32 HYMNE – Blandet kor og orgel

(fra Op. 15)

Kilder

A: Autograf (trykkforelegg) til *Hymne*, siste del av op. 15 for blandet kor med et kort orgelforspill i NB, kat. nr. Mus ms a 3162:1085. Autografen består av et dobbelt 14-linjers noteark, 26,7 x 33,7 cm. Øverst til venstre på tittelsiden har Hurum skrevet: "Format 8^o (17 x 27 cm) / auf einen Bogen ohne Umschlag. / Titelseite einfach schwarz gedruckt". I tillegg har tittelsiden følgende tekst: "Alf Hurum / HYMNE / for blandet kor / Norsk Musikforlag / Oslo / i komm. / Alf Hurum / Oslo / Eigentum für / alle Länder / Copyright by Alf Hurum 1919". Over noteteksten på første notetekstside står: "Hymne / for blandet kor / Hymnen er et utdrag av mandskoret / 'Lilja', hvis tekst er et norrønt middelaldersk / kvad fra det 13de aarhundrede av munken / Eystein Aasgrimsson . Oversatt av Fredrik Paasche. / Hymnen har her baade riksmalstekst og den / oldnorske originaltekst. Den synges som / innledning til Olavsvesperen i Trondhjems / domkirke, ogsaa ved Olsokjubileet 26. juli 1930. / Musikken er av Alf Hurum". Noteteksten er skrevet med sort blekk og er meget lett lesbar. I et utkast til et brev i NB, kat. nr. Mus ms a 3127:1083 til notetrykkerfirmaet C. G. Röder, Leipzig, tar Hurum opp trykketekniske spørsmål (også vedrørende *Motette*, se kilde B under verk 31).

B: Separat utgave av *Hymne*, siste del av op. 15, i versjon for blandet kor med et kort orgelforspill på eget og et samarbeidende forlag, pl. nr. 37, i kommisjon hos Norsk Musikforlag. Tittelsiden har følgende tekst: "ALF HURUM / HYMNE / FOR BLANDET KOR". Tittelsiden inneholder følgende opplysninger om forlag og copyright: "Norsk Musikforlag / OSLO / i komm. / ALF HURUM / OSLO / EIGENTHUM FÜR ALLE LÄNDER / Copyright by ALF HURUM 1919". Nederst på side 2 står: "Copyright 1919 by Alf Hurum, Oslo". Over noteteksten på s. 2 står: "HYMNE / for blandet kor". Foran noteteksten gis følgende opplysninger: "Hymnen er et utdrag av mandskoret 'Lilja', hvis tekst er et norrønt middelaldersk kvad fra det 13de aarhundrede av munken Eystein Aasgrimsson . Oversatt av Fredrik Paasche. Hymnen har her både riksmaalstekst og den oldnorske originaltekst [sic!]. Den synges som innledning til Olavsvesperen i Trondhjems domkirke, ogsaa ved Olsokjubilæet 26. juli 1930. Musikken er av Alf Hurum".

Hovedkilde: B.

Verk 33 [TO KLAVERSTYKKER]

(Uten op.nr.)

Kilder

A: Autograf til nr. 1 i NB, kat. nr. Mus ms a 3184a:1085. Autografen består av to doble upaginert 12-linjers noteark, 26,6 x 33 2 cm. Autografen mangler Hurums signatur, tittel og tempobetegnelse, men det kan neppe herske tvil om at det er Hurums noteskrift vi står overfor. Noteteksten er skrevet med sort blekk, inneholder ganske få korreksjoner og er meget lett lesbar.

B: Autograf (blyantutkast) til nr. 2 på s. 126–133 *Samlebind 11* i NB, kat. nr. Mus ms a 3204:1087. Øverst på s. 129 står følgende tittel i Hurums skrift skrevet med blyant, en tittel som ikke står i noe forhold til noteteksten på siden: "Marche mignonne / Dainty March."

C: Autograf til nr. 2 i NB, kat. nr. Mus ms a 3184b:1085. Autografen består av to doble 12-linjers noteark, 26,5 x 33,2 cm. Autografen mangler Hurums signatur, tittel og tempobetegnelse, men det kan neppe herske tvil om at det er Hurums noteskrift vi står overfor. Noteteksten er skrevet med sort blekk, inneholder ganske få korreksjoner og er meget lett lesbar.

Hovedkilder: A (til nr. 1) og C (til nr. 2).

Verk 34 [Jesus dør og jorden ryster] – Trestemt blandet kor

(Uten op. nr.)

Kilder

A: Autograf (meget ufullstendig) til 19 takter av sangen i NB, kat. nr. Mus ms a 3176c:1085. Autografen består av et dobbelt 12-linjers noteark, 25,9 x 33,9 cm. Noteteksten finnes på s. 1–2 og er skrevet med blyant. Under noteteksten på første og begynnelsen av andre notelinje på s. 1 står følgende tekst: ”Jesus dør og Jorden ryster; O mitt Hjerte, skjelv du da”.

B: Autograf (blyantkladd) til sangen i NB, kat. nr. Mus ms a 3176b:1085. Autografen består av et dobbelt 12-linjers noteark, 25,7 x 33,9 cm. Noteteksten finnes på s. 1–4 og er skrevet med blyant. Autografen mangler tittel og Hurums signatur, men det kan neppe herske tvil om at noteskriften er Hurums. Autografen inneholder noen rettelser men er lett lesbar.

C: Autograf (blyantkladd) til sangen i NB, kat. nr. Mus ms a 3176a:1085. Autografen består av et dobbelt 12-linjers noteark, 25,8 x 33,8 cm. Noteteksten finnes på s. 1–4 og er skrevet med blyant. Autografen mangler tittel og Hurums signatur, men det kan neppe herske tvil om at noteskriften er Hurums. Autografen inneholder noen rettelser men er lett lesbar. Over noteteksten på s. 1 står: ”1. Alt, sopran og bas / 2. Sopran bas alt. ..tto [?] bas, alt sopran [det er ikke klart hva dette betyr]”.

Hovedkilde: C.

Verk 35 [To sanger] – Sang og klaver

(*Uten op.nr.*)

1. “Skogsus” (Theodor Caspari)
2. “Den bekken som siklar” (A. O. Vinje)

Kilder

A: Autograf (blyantutkast) til nr. 1 på s. 8–9 i *Samlebind 9* i NB, kat. nr. Mus ms a 3202:1086.

B: Autograf til nr. 1 i NB, kat. nr. Mus ms a 3143:1083. Autografen består av to doble 12-linjers noteark, 27 x 34, 3 cm. Tittelsiden har følgende i Hurums skrift: ”Alf Hurum / Skogsus”. Over noteteksten på første noteteksts side står i Hurums skrift: ”Skogsus / (Theodor Caspari) / Alf Hurum”. Noteteksten er skrevet med sort blekk, inneholder bare ganske få korreksjoner og er meget lett lesbar.

C: Autograf (blyantutkast) til nr. 2 på s. 2–5 i *Samlebind 9* i NB, kat. nr. Mus ms a 3202:1086.

D: Autograf til nr. 2 i NB, kat. nr. Mus ms a 3138:1083. Autografen består av to doble 12-linjers noteark, 27,3 x 34,3 cm. Tittelsiden har følgende i Hurums skrift: ”Alf Hurum / Den bekken som siklar / (Vinje)”. Over noteteksten på s. 3 står i Hurums skrift: ”Den bekken som siklar / (Vinje) / Alf Hurum”. Noteteksten er skrevet med sort blekk, inneholder bare ganske få korreksjoner og er meget lett lesbar.

Hovedkilder: A (til nr. 1) og D (til nr. 2).

B: Arrangementer av andres verker

Fra Hurums hånd foreligger et orkesterarrangement av et verk av David Kalakaua fra Hawaii; i tillegg oppbevarer NB et manuskript til en korsang som ikke er i Hurums håndskrift, men det er katalogisert som en utsettelse Hurum har gjort.

Nr. 1 HAWAII PONOI AV DAVID KALAKAUA

Instrumentert for Honolulu Symphony Orchestra av Alf Hurum. Hurums instrumentasjon av "Hawaii Ponoï" ble uroppført og innledet den første konserten med Honolulu Symphony orchestra som Hurum dirigerte – 29. oktober 1924. Konserten anmeldes i *The Honolulu Advertiser* og *The Honolulu Star-Bulletin*. David Kalakaua var konge på Hawaii 1874–91. "In 1872 Henry Berger (1844–1929), who had been trained in Berlin, was appointed as educator, composer, conductor of the of the Royal Hawaiian Military Band, and director of music to the royal family, a position he held until 1915. Berger set Kalakaua's text *Hawaii ponoï* as the national anthem (later the state song)." ⁷⁵⁴

Kilder

A: Et klaveruttog med instrumentasjonsangivelser i Hurums skrift på s. 80–81 i *Samlebind 11* i NB, kat. nr. Mus ms a 3204:1087. Over noteteksten står: "Hawaii Ponoï". Øverst i venstre hjørne har biblioteket skrevet komponistens navns: "David Kalakaua".

B: Autograf til versjon for orkester i NB, kat. nr. Mus ms a 3165a:1085. Autografen består av to doble 26-linjers noteark, 27 x 34 cm. Tittelsiden har følgende i Hurums skrift: "Hawaii Ponoï / for grand orchestra / Instrumented by Alf Hurum / for

⁷⁵⁴ Brown, A. Peter og Harvey Hess: "Western-influenced Music" i artikkelen "Hawaii" i *The New Grove Dictionary of American Music* (ed. Stanley Sadie), vol 2, s. 350.

Honolulu Symphony Orchestra / Partitur”. Over noteteksten på s. 2 står i Hurums skrift: ”Hawaii Pono i instrumented for / orchestra by Alf Hurum”. Noteteksten er skrevet med sort blekk, inneholder bare ganske få korreksjoner og er meget lett lesbar.

C: Et orkesterstemmesett til versjonen i kilde A i NB, kat. nr. Mus ms a 3165b:1085. Stemmesettet er ikke i Hurums skrift.

Nr. 2 SEQUENTIA – Blandet kor

Kilde

Manuskript i en ukjent håndskrift i NB, kat. nr. Mus ms a 3175:1085. Manuskriptet består av et dobbelt 12-linjers noteark, 27,1 x 34,3 cm. Over noteteksten står følgende: ”Sequentia. gammelnordisk (vekselsang)”.

C: Ufullførte verker

Ingen av de ufullstendige verkene finnes i daterte autografer. Riktignok inneholder en datert autograf til et fullstendig verk et av de ufullstendige klaverstykkene nedenfor (se nr. 1 under klaverstykkene), men dette er naturligvis ingen garanti for at Hurum arbeidet på det ufullstendige verket på samme tid som det fullstendige. Ettersom ingen ufullstendige verker derfor lar seg tidfeste, er oversikten delt opp i følgende deler: sang og klaver, kor, klaver og til slutt ufullstendige orkesterverker.

SANG OG KLAVER:

Nr. 1. “Vaar” (Aprilvise) (Paul Møller)

Hurum kan ha arbeidet på sangen i den tiden han studerte med Holter før han dro til Berlin i 1905 - som det fremgår inneholder versjonen i kilde A harmoniske analysetegn. Bortsett fra at tekst

og melodi ikke stemmer overens i t. 7, virker sangen nesten helt gjennomarbeidet.

Kilder

A: Autograf i NB, kat. nr. Mus ms a 3148:1084, Eks. 1. Autografen, som er skrevet med sort blekk og lett lesbar, består av et 12-linjers dobbelt noteark, 25,9 x 33,7 cm. Tittelsiden har følgende: "Vaar / Alf Hurum / Paul Møller". Øverst i høyre hjørne står følgende signatur skrevet med blyant og ikke i Hurums skrift: "Sigrid Munthe-Kaas". Noteteksten finnes på s. 2–3. Over noteteksten står: "Vaar / Alf Hurum"; etter noteteksten: "Paul Møller". Autografen inneholder harmoniske analysetegn.

B: Autograf i NB, kat. nr. Mus ms a 3148:1084, Eks. 2. Autografen består av et 12-linjers dobbelt noteark, 25 x 33,7 cm. Noteteksten, som finnes på s. 2–3, er skrevet med blå-lilla blekk. Over noteteksten står: "Vaar / Alf Hurum". Sangen har 5 vers, tre vers er skrevet under sangstemmen i noteteksten, de to siste etter noteteksten. Etter siste vers står: "Paul Møller". Autografen har karakter av renskrift.

C: En hektografi av kilde B i NB, kat. nr. N. M. 121/79. Autografen består av et 12-linjers dobbelt noteark, 25 x 33,8 cm. Noteteksten finnes på s. 2–3. På s. 1 er "Aprilvise" skrevet med blyant. I øverste venstre hjørne på s. 4 står følgende, som ikke er i Hurums skrift, skrevet med blyant: "Gave fra Ø. A [Øyvind Anker]".

Nr. 2. "April" (Vilhelm Bergsøe)

Det kan ikke fastslås med sikkerhet, men Hurum kan ha arbeidet med sangen samtidig med sangene i Verk 1 og nr. 1 ovenfor. Konstellasjonen E-dur mot a-moll i t. 9 har gjort at sangen plasseres blant ufullstendige verker.

Kilder

A: Autograf (et blyantutkast) i a-moll i NB, kat. nr. Mus ms a 3208:1089 (mappe IV) blant materiale fra Hurum som for størstedelen går tilbake til hans studier med Iver Holter. Autografen består av et dobbelt 12-linjers noteark, 25,8 x 33,9 cm. Over noteteksten står: "11 April", etter alt å dømme sangens nummer og tittel og ingen datering. Deretter står: "Alf Hurum". Etter noteteksten står "Vilhelm Bergsøe" hvoretter Hurum med blyant har skrevet et vers av et annet dikt som

begynner: "Signalerne, / Sender en Vipstjært istedetfor Svalerne". På s. 3–4 finner man en ikke identifisert notetekst skrevet med blyant. Autograften har av ukjent årsak fått et oljeaktig belegg.

B: Autograf i NB, kat. nr. Mus ms a 3150:1084, Eks 1. Autograften, som er skrevet meget tydelig med sort blekk, består av et dobbelt 12-linjers noteark, 25,9 x 33,7 cm. På tittelsiden står følgende med sort blekk: "April / Alf Hurum / Vilhelm Bergsøe". Over noteteksten på s. 1 står: "April / Alf Hurum"; etter noteteksten på s. 3: "Vilhelm Bergsøe".

C: Autograf i NB, kat. nr. Mus ms a 3150:1084, Eks 3. Autograften, som er skrevet meget tydelig med lilla blekk, består av et dobbelt 12-linjers noteark, 25,1 x 33,9 cm. Over noteteksten står: "April / Alf Hurum"; etter noteteksten står: "Vilhelm Bergsøe".

D: Autograf (hektografi) i NB, kat. nr. Mus ms a 3208:1089 (mappe IV) blant materiale fra Hurum som for størstedelen går tilbake til hans studier med Iver Holter. Autograften består av et dobbelt 12-linjers noteark, 25,1 x 33,9 cm.

E: En avskrift i en ukjent håndskrift av nr. 9 i NB, kat. nr. Mus ms a 3150:1084, Eks 2.

Nr. 3 FIRE SANGE

(Op. 26)

I et skjema undertegnet og datert i Paris i 1931 overfører Hurum rettighetene til disse sangene til TONO.⁷⁵⁵ Et manuskript eller en trykt versjon av sangene har imidlertid ikke vært tilgjengelig. Overføringen av rettighetene til TONO i 1931 kan derfor skyldes at sangene praktisk talt har vært fullførte.

1. "I Passaten"
2. "Rosen"
3. "Lange dage"

⁷⁵⁵ Skjemaet finnes hos TONO i Oslo.

4. “Sumatra-Pike”

Kilder

A: Autograf (ufullstendig skisse) til “I Passaten” og “Sumatra-pike” i NB, kat nr. Mus ms a 3131a:1083. Autografen består av to doble 12-linjers noteark, 27 x 34 cm. Autografen er skrevet delvis med blått blekk, delvis med blyant. Øverst på side 1 finner man seks takter med melodisk stoff fra de første taktene av “I Passaten”. Under noteteksten på samme side står: “I Passaten / Sumatra-Pike”. Over noteteksten på s. 2 står: ”I Passaten. / Nordahl Grieg Alf Hurum”. Side 5 er uten notetekst, mens man over noteteksten på s. 6 finner følgende: ”Sumatra–Pike / Nordahl Grieg Alf Hurum”. Side åtte er uten notetekst. Autografen inneholder en rekke korreksjoner, men er lesbar.

B: Autograf (ufullstendig skisse) til “I Passaten” og “Sumatra-pike” i NB, kat nr. Mus ms a 3131b:1083. Autografen består av et dobbelt 12-linjers noteark, 27,2 x 34 cm. Autografen er skrevet med blyant, inneholder noen korreksjoner, men er tydelig lesbar. S. 1 inneholder melodisk stoff til “Sumatra-pike”, s. 2 stoff til “Passaten”, s. 3 og 4 til “Sumatra-pike”. Ingen sider inneholder titler eller Hurums signatur. Under samme kat. nr. oppbevares også et annet dobbelt 12-linjers noteark, 17,2 x 34 cm, der de to første sidene etter alt å dømme inneholder partier til “Sumatra-pike”, mens de to siste sidene inneholder notetekster som ikke er identifisert.

C: Autograf (ufullstendige skisser) til “Laien”, “Sumatra-pike”, “Pasaten” og en sang som biblioteket har gitt følgende tittel i skarpe klammer: [Lange dage] i NB, kat nr. Mus ms a 3132:1083. Autografen til sistnevnte sang består av et dobbelt 12-linjers noteark, 26,9 x 34 cm. Autografen er skrevet delvis med blekk, delvis med blyant, inneholder noen korreksjoner, men er tydelig lesbar. Noteteksten til sangen finnes på s. 2–3, noteteksten på s. 4 er uidentifisert. Over noteteksten på s. 2 står: ”I Passaten. / Nordahl Grieg Alf Hurum”.

Under samme kat. nr. oppbevarer NB 24 12-linjers noteark, 27,2 x 34 cm, der all skrift i hovedsak er skrevet med blyant. På s. 2 finner man et par ord skrevet med sort blekk; i tillegg er noteteksten på s. 21 også skrevet med blekk. Notetekst finnes på s. 2–10, 13, 15, 18, 21, 23–24. Øverst på s. 1 står: ”II”. Over noteteksten på s. 2 står: ”Laien / Alf Hurum”. S. 3 inneholder en uidentifisert notetekst, over 2. system på s. 4 har biblioteket skrevet: ”[Sumatra–Pike]” og denne skissen fortsetter på s. 5. S. 6 inneholder seks uidentifiserte takter; over 1. system på s. 7 har biblioteket skrevet: ”[Sumatra–Pike]” og over 2. system på s. 8 har biblioteket skrevet:

”[Lange dage]”; noteteksten fortsetter på s. 9 og 10. Øverst på s. 13 finner man to uidentifiserte takter; over 1. system på s. 15 har biblioteket skrevet: ”[Lange dage]” og over 1. system på s. 18 har biblioteket skrevet: ”[Sumatra–Pike]”. På s. 21 finner man tre takter som trolig er fra “I Pasaten”. På s. 23 finner man 3–4 takter som etter alt å dømme er fra den første sangen – “Laien”. S. 24 inneholder en uidentifisert notetekst.

Nr. 4 Ballade – “Jeg drømte” (Holger Drachmann)

Det er ikke kjent når Hurum arbeidet med balladen.

Kilde

Ufullstendig autograf (t. 1–190) i NB, kat. nr. Mus ms a 3136:1083. Autografen består av 3 doble 12-linjers noteark, 25,8 x 33,8 cm. På tittelsiden står følgende med sort blekk: ”Ballade”. Over noteteksten på s. 1 står: ”Ballade / Alf Hurum / Jeg drømte: – Holger Drachmann”. Deretter følger to notesider uten notetekst etterfulgt av 9 sider med notetekst tydelig skrevet med sort blekk med svært få rettelser.

Nr. 5 [Hos enkefru Bramen til Thé] (ukjent forfatter)

Det er ikke kjent når Hurum arbeidet med sangen.

Kilde

Autograf (blyantkladd) i NB, kat. nr. Mus ms a 3177:1085. Autografen består av et enkelt 12-linjers noteark, 25,7 x 33,8 cm. Noteteksten er skrevet med blyant og inneholder enkelte korreksjoner, men er lett lesbar. Det må imidlertid være en skrivefeil i t. 6: sangstemmen har $d^1-fiss^1-a^1$ mot G-dur-akkorder i klaverstemmen. Sangens stil er slik at dette må være feil; autografen inneholder imidlertid intet parallellsted som gjør det mulig å korrigere noteteksten.

Nr. 6 Aften (Gabriel Scott)

Det er ikke kjent når Hurum utarbeidet dette utkastet.

Kilde

Autograf i NB, kat. nr. Mus ms a 3134:1083. Autografen består av et dobbelt 12-linjers noteark, 26,1 x 33,9 cm. På tittelsiden står følgende i Hurums skrift med sort

blekk: "Aften – Gabriel Scott / Alf Hurum". Over noteteksten, som også er skrevet med sort blekk, står på s. 1: "Aften – Gabriel Scott / Alf Hurum". Autograften inneholder noen få korreksjoner, er lett lesbar, men må likevel anses som en kladd. Det som gjør sangen ufullstendig, er at melodilinjen på mange punkter ikke er tilpasset teksten.

Nr. 7 GETRENNT (ukjent forfatter)

Det er ikke kjent når Hurum arbeidet med denne sangen.

Kilde

Autograf til sangens første 22 takter i NB, kat nr. Mus ms a 3139:1083. Autograften består av et dobbelt 12-linjers noteark, 25,7 x 33,7 cm. Over noteteksten på s. 2 står i Hurums skrift: "Getrennt / Alf Hurum". Noteteksten er skrevet med sort blekk, er meget tydelig, men omfatter bare de 22 første taktene av sangen.

Nr. 8 EN FUGLEVISE (H. Ibsen)

Manuskriptet til sangen er ikke i Hurums skrift, og man har ingen annen garanti for at sangen er av Hurum enn at den er kommet til NB blant Hurums etterlatte manuskripter. Det er ikke kjent når Hurum eventuelt arbeidet med sangen.

Kilde

Manuskript i en ukjent håndskrift til sangens første 47 takter i NB, kat nr. Mus ms a 3140:1083. Manuskriptet består av et enkelt 12-linjers noteark (tittelside og første notetekstside), 26,2 x 34,9 cm, og et dobbelt 12-linjers noteark, 26,3 x 34,9 cm. Tittelsiden har følgende tekst i en ukjent håndskrift: "En fuglevise / (Ibsen) / Afskrift til Sigrid Munthe-Kaas / fra A. E". Noteteksten er meget tydelig skrevet med sort blekk.

Nr. 9 VIFTEN (L. Dilling)

Det er ikke kjent når Hurum arbeidet med sangen.

Kilde

Autograf i NB, kat. nr. Mus ms a 3147:1084. Autografen består av et dobbelt 12-linjers noteark, 25,7 x 33,8 cm. Tittelsiden har følgende tekst i Hurums skrift skrevet med sort blekk: "Viften / Hurum / Dilling". Over noteteksten på s. 2 står: "Viften / Alf T. Hurum". Noteteksten er skrevet meget tydelig med sort blekk. På s. 3 finner man vers 2 og 3 av Dillings dikt i Hurums håndskrift.

KOR:

Nr. 1 DER SVÆVER ET LAND (Theodor Caspari) – (TTBB)

Det er ikke kjent når Hurum arbeidet med sangen.

Kilde

Autograf (blyantkladd) i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Autografen består av et dobbelt 12-linjers noteark, 27,1 x 34,1 cm. Over noteteksten på andre notetekstside står følgende i Hurums skrift: "Der svæver et Land / (Theodor Caspari)". Noteteksten inneholder noen korreksjoner, men er lett lesbar. På s. 1 finner man autografen til *Goternas Sång*, se nr. 2 nedenfor. På øverste linje på s. 3 finner man en ukjent notetekst.

Nr. 2 GOTERNAS SÅNG (Victor Rydberg) – (TTBB)

Det er ikke kjent når Hurum arbeidet med sangen.

Kilder

A: Autograf (ufullstendig blyantutkast) til sangen i versjon for sang og klaver på s. 50–51 i *Samlebind 9* i NB, kat. nr. Mus ms a 3202:1086.

B: Autograf (blyantkladd) i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Autografen består av et dobbelt 12-linjers noteark, 27,1 x 34,1 cm. Over noteteksten på første notetekstside står følgende i Hurums skrift: "Goternas sång / (Victor Rydberg)". Noteteksten inneholder noen korreksjoner, men er lett lesbar. På s. 2 finner man autografen til blyantkladden til *Der svæver et land*, se nr. 2 ovenfor. På øverste linje på s. 3 finner man en ukjent notetekst.

KLAVER:

NR. 1 CORRILAN – Klaver

Det er uvisst når Hurum arbeidet med klaverstykket; det finnes imidlertid i samme kilde som verk 4 nr. 3 utgitt i 1908.

Kilder

A: Autograf (ufullstendig blyantkladd) på s. 48 (3. system)–52 i *Samlebind 14* i NB, kat. nr. Mus ms a 3207:1087. Autografen mangler tittel.

B: Autograf i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Autografen består av 3 sammenbundne 12-linjers doble noteark, 17 x 34 cm. Autografen inneholder også “Allegro energico”, verk 4, nr. 3 utgitt i 1908 (se verk 4, kilde H). Noteteksten er skrevet med sort blekk. “Corrilan” finnes på s. 6–12, mens “Allegro energico” finnes på s. 2–4. Over noteteksten på s. 6 står ”Corrilan” og over noteteksten på s. 2 står: ”Allegro energico”; se også verk 4 kilde H.

NR. 2 FEUILLET D’ALBUM

Det er ikke kjent når Hurum arbeidet med klaverstykket.

Kilde

Ufullstendig autograf i NB, kat. nr. Mus ms a 3171:1085. Autografen består av et dobbelt 12-linjers noteark, 27 x 34,1 cm, der noteteksten finnes på s. 2–4. På tittelsiden står følgende i Hurums skrift: ”Feullet Feul [overstrøket] Feuillet d’Album”. Over noteteksten på s. 2 til høyre står følgende tempobetegnelse: ”Allegro moderato”. Noteteksten er skrevet med sort blekk, inneholder svært få korreksjoner og er meget lett lesbar. Noteteksten på s. 2 viser begynnelsen av stykket i h-moll; s. 3–4 er ikke en fortsettelse av noteteksten på s. 2, men viser trolig et annet, men ukjent og ufullstendig klaverstykke.

NR. 3 DØDNINGEDANS / DANSE MACABRE

Det er ikke kjent når Hurum arbeidet med klaverstykket.

Kilder

A: Autograf (ufullstendig blyantskisse) i NB, kat. nr. Mus ms a 3168:1085.
Autografen består av et dobbelt 12-linjers noteark, 26,1 x 34 cm, der noteteksten finnes på s. 1 og 4. Autografen mangler Hurums signatur, men det er ikke tvil om at noteteksten er i Hurums skrift. Over noteteksten på s. 4 står: "Dødningedans".
Noteteksten, som er skrevet med blyant, inneholder en rekke korreksjoner, men er lesbar.

B: Autograf til en ufullstendig versjon i NB, kat. nr. Mus ms a 3168:1085.
Autografen består av et dobbelt 12-linjers noteark, 26,1 x 33,9 cm, der noteteksten finnes på s. 1–4. Autografen mangler både tittel og Hurums signatur, men det er ikke tvil om at noteteksten er i Hurums skrift. Noteteksten, som er skrevet med sort blekk, inneholder en del korreksjoner, men er lett lesbar.

C: Autograf til en ufullstendig skisse i NB, kat. nr. Mus ms a 3168b:1085.
Autografen består av to doble 12-linjers noteark, 25,9, 1 x 34 cm der noteteksten finnes på s. 1, 5, 6 og 7. Autografen mangler både tittel og Hurums signatur, men det er ikke tvil om at noteteksten er i Hurums skrift. Noteteksten er skrevet med sort blekk, inneholder noen rettelser, men er lett lesbar. På s. 2 finnes et utkast til noen takter skrevet med blyant med følgende tittel over noteteksten: "Ballade".

D: Autograf til en ufullstendig versjon i NB, kat. nr. Mus ms a 3130:1083.
Autografen består av et dobbelt 12-linjers noteark, 25,9 x 33,9 cm, der noteteksten finnes på tre av sidene. Over noteteksten på første notetekstside står følgende: "Dødningedans / Alf Hurum". Over noteteksten på andre notetekstside står: "Tempo di Valse", og over noteteksten på nederste system på tredje notetekstside står: "Andante religioso". Noteteksten, som er skrevet med sort blekk, inneholder en del korreksjoner, men er lett lesbar.

E: Autograf til en ufullstendig versjon i NB, kat nr. Mus ms a 3168:1085.
Autografen består av tre doble 12-linjers noteark, 26 x 33,9 cm, der noteteksten finnes på s. 4–11. Tittelsiden har følgende tekst: "Danse Macabre". Over noteteksten på s. 4 står følgende: "Danse Macabre / Alf Hurum". Noteteksten, som er skrevet med sort blekk, inneholder bare få korreksjoner og er lett lesbar.

Nr. 4 IMPROMPTU

Det er ikke kjent når Hurum arbeidet med klaverstykket.

Kilder

A: Autograf til et ufullstendig blyantutkast (35 takter av stykkets begynnelse) i NB, kat nr. Mus ms a 3181:1085. Autografen består av et 12-linjers noteark, 25,7 x 33,9 cm, der noteteksten er skrevet med blyant på to av sidene. Over noteteksten på s. 2 står følgende: "Impromptu / Alf Hurum." Noteteksten inneholder noen få korreksjoner og er lett lesbar.

B: Autograf til stykket i NB, kat. nr. Mus ms a 3129:1083. Autografen består av to doble 12-linjers notesider, 26, 1 x 33, 9 cm, der noteteksten er skrevet med sort blekk på s. 2–6. Over noteteksten på s. 2 står følgende: "Impromptu / Alf Hurum". Noteteksten inneholder noen få korreksjoner og er meget lett lesbar, men det er uklart hva som er stykkets slutt i denne versjonen.

Nr. 5 SCHERZO

Det er ikke kjent når Hurum arbeidet med klaverstykket.

Kilder

A: Autograf (skisseutkast) i NB, kat nr. Mus ms a 3180:1085. Autografen består av et dobbelt 12-linjers noteark, 26 x 33,9 cm. Noteteksten er for størstedelen skrevet med blekk og inneholder enkelte korreksjoner med blyant. Over noteteksten står i Hurums skrift: "Skertzo / Alf Hurum". Autografen er lett lesbar.

B: Autograf i NB blant materiale fra Hurum som ikke er katalogisert. Autografen består av 2 doble 12-linjers noteark, 25,9 x 33,7 cm. På tittelsiden står: "Scherzo" og over noteteksten på første noteteksts side står: "Skertzo [sic!] / Alf Hurum". Noteteksten, som er skrevet med sort blekk og er lett lesbar. Versjonen i kilde B kan synes å inneholde en fullstendig notetekst, men det er usikkert hva Hurum har ment med tilføyelsen "e Moll" ved begynnelsen av 6. system på 2. noteteksts side.

Nr. 6 HUMORESKE

Det er ikke kjent når Hurum arbeidet med stykket.

Kilder

A: Autograf (utkast) til 31 takter i NB, kat nr. Mus ms a 3169a:1085. Autografen består av et dobbelt 12-linjers noteark, 25,8 x 33,9 cm. Tittelsiden inneholder 13 takter med uidentifisert notetekst skrevet med blyant. Under denne noteteksten står følgende tittel skrevet med sort blekk: "Humoreske". Over noteteksten, som er

skrevet med blyant og inneholder rettelser og strykninger, står: "Humoreske / Alf Hurum."

B: Autograf (utkast) til 32 takter i NB, kat nr. Mus ms a 3169b:1085. Autografen består av et dobbelt 12-linjers noteark, 25,8 x 33,9 cm. Over noteteksten, som er skrevet med blyant på s. 2–3 og inneholder rettelser og strykninger, står følgende: "Humoreske". Autografen mangler Hurums signatur, men det kan ikke herske tvil om at noteteksten er i Hurums skrift.

Nr. 7 CHABLON SONATE

Det er ikke kjent når Hurum arbeidet med klaverstykket.

Kilde

Autograf (utkast) i NB, kat nr. Mus ms a 3183:1085. Autografen består av 20 12-linjers noteark. Tittelsiden, 26,1 x 34 cm, inneholder følgende tittel skrevet med sort blekk: "Chablon Sonate". Noteteksten, som også er skrevet med sort blekk, finnes på de 9 første notesidene. På den 10. notesiden finner man en notetekst skrevet med blyant med følgende over noteteksten: "Alf Hurum". Tempobetegnelse over noteteksten er: "Andante grave". Noteteksten som følger, er et meget ufullstendig blyantutkast og tilhører trolig ikke noteteksten på de foregående sider.

Nr. 8 HUMORESKE

Det er ikke kjent når Hurum arbeidet med klaverstykket.

Kilde

Autograf i NB, kat. nr. Mus ms a 3170:1085. Autografen består av to doble 12-linjers noteark, 26,7 x 33,2 cm. Over noteteksten på s. 2 står i Hurums skrift: "Humoreske / Alf Hurum". Noteteksten er skrevet med sort blekk, inneholder ganske få korreksjoner og er meget lett lesbar. Den avslutning som stykket har på siste notetekstside, synes ikke å være stykkets slutt.

Nr. 9 [ET KLAVERSTYKKE]

Det er ikke kjent når Hurum arbeidet med klaverstykket.

Kilder

A: Et blyantutkast til stykket på s. 120–125 i *Samlebind 11* i NB, kat. nr. Mus ms a 3204:1087.

B: Autograf i UBO, kat. nr. Mus ms a 3184c:1085. Autografen består av tre doble 12-linjers noteark, 26,5 x 33,2 cm. Stykket har hverken tittel eller Hurums signatur, men det er ikke tvil om at noteteksten er i Hurums skrift.

ORKESTER:

Nr. 1 SYMFONI

Det er ukjent når Hurum arbeidet på symfonien.

Kilde

Autograf (ufullstendig) til et klaveruttog i NB, kat. nr. Mus ms a 3172:1085.

Autografen består av fire doble 12-linjers noteark, 26,2 x 35,4 cm. Noteteksten er skrevet med sort blekk, inneholder flere korreksjoner, men er lett lesbar. Tittelsiden har følgende tekst: "Alf Hurum / Symfoni / Piano 2 hendig". Det synes ikke å være tale om et klaveruttog til symfonien i d–moll, verk 29. På åttende notetekstside i klaveruttaget finner man to takter fra "Sang for Kristiania" med tekstens første linje: "Du er vor egen by saa fast og trygt du hviler"; på den etterfølgende siden finner man en kladd til samme sang, delvis skrevet med blekk, delvis med blyant, med følgende tittel i Hurums skrift over noteteksten: "Sang til Kristiania".

Noteteksten viser ingen likhet med noe av materialet beskrevet under nr. 20–23.

Nr. 2 [Ufullstendig verk for orkester]

Det er ukjent når Hurum arbeidet på verket, likeledes hva slags orkesterverk det dreier seg om.

Kilde

Autograf til ufullstendig orkesterpartitur i NB blant manuskripter fra Hurum som ikke er katalogisert. Autografen består av syv doble 24-linjers noteark, 25,9 x 34,8 cm, der noteteksten er skrevet med sort blekk og inneholder en del rettelsler. Noteteksten er lett lesbar. Instrumentangivelsen ved noteteksten på s. 1 er "Fag" og "Harpe"; i t. 2 på linje 4 står romertall I og i t. 3–6 er noteteksten overstrøket med blyant. I t. 6 står i 2. linje "Fl. I" og i 3. linje "Fl. II"; i samme takt i Vlc står:

”melodia div.” og i Cb ”melodia”. Noteteksten viser ingen likhet med noe av materialet beskrevet under nr. 19 eller 21–23.

Nr. 3 [Ufullstendig verk for orkester]

Det er ukjent når Hurum arbeidet på verket, likeledes hva slags orkesterverk det dreier seg om.

Kilde

Autograf til ufullstendig partitur i NB blant manuskripter fra Hurum som ikke er katalogisert. Autografen, som omfatter 24 takter, består av et dobbelt 20-linjers noteark, 27,2 x 34,2 cm, der noteteksten er skrevet på s. 2–4 med sort blekk og inneholder en del rettelser med blyant. Noteteksten er lett lesbar. På første notetekstside finner man at Vla-stemmen er inndelt i tre stemmer med underste stemme strøket ut med blyant; på samme side finner man at også Vlc-stemmen er inndelt i tre, men her er midtre stemme overstrøket med blyant. På samme side er Cb-stemmen inndelt i to. Noteteksten viser ingen likhet med noe av materialet beskrevet under nr. 19–20 eller 22–23.

Nr. 4 [Ufullstendig verk for orkester]

Det er ukjent når Hurum arbeidet på verket, likeledes hva slags orkesterverk det dreier seg om.

Kilde

Autograf (ufullstendig partitur) til et verk for orkester i NB, kat. nr. Mus ms a 3208:1088. Autografen består av seks doble 20-linjers noteark, 27,2 x 34,3 cm. Noteteksten er skrevet med blyant og inneholder en del korreksjoner, men er lesbar. Sidene med notetekst er paginert av Hurum s. 76–96. Noteteksten viser avslutningen av en sats eller et avsnitt. Alle de doble notearkene har følgende nederst på første side: ”S. C. & Co. No 57 Printed in USA” Noteteksten viser ingen likhet med noe av materialet beskrevet under nr. 19–21 eller 23.

Nr. 5 [Ufullstendig verk for orkester]

Det er ukjent når Hurum arbeidet på verket, likeledes hva slags orkesterverk det dreier seg om.

Kilde

Autograf (ufullstendig partitur) til et verk for orkester i NB, kat. nr. Mus ms a 3208:1088. Autografen består av fire enheter med doble 22-linjers noteark. Hvert enkelt dobbeltark har følgende nederst i venstre hjørne: "B. C. No. 7"; i nederste høyre hjørne har hvert enkelt dobbeltark: «Printed at Leipzig». Tre av enhetene er nummerert i øverste høyre hjørne med sort blekk og tallene understreket – henholdsvis 2, 3 og 4; en enhet er unummerert. Den unummererte enheten består av 4 doble 22-linjers noteark, 27 x 34 cm med notetekst på de syv første sidene; noteteksten er skrevet med sort blekk, inneholder noen få rettelser, men er meget lett lesbar. Enheten nummerert som nr. 2 består av seks doble 22-linjers noteark, 27 x 34 cm. På s. 1 finner man et utkast til en ukjent notetekst i blyantskrift. Noteteksten til orkesterverket finnes på s. 2–24 og er skrevet med sort blekk, inneholder noen rettelser, men er lett lesbar. Enheten nummerert som nr. 3 består av syv doble 22-linjers noteark, 26,6 x 34 cm. Første side er uten notetekst. Noteteksten til orkesterverket finnes på s. 2–27 og er skrevet med sort blekk, inneholder noen rettelser med blyant og rødt blekk, men er lett lesbar. Enheten nummerert som nr. 4 består av åtte doble 22-linjers noteark, 26,9 x 34 cm. Første side er uten notetekst. Noteteksten til orkesterverket finnes på s. 2–29 og er skrevet med sort blekk, inneholder noen rettelser foretatt med blyant, men er lett lesbar. Noteteksten viser ingen likhet med noe av materialet beskrevet under nr. 19–22.

D: Ufullførte arrangementer av andres verker

Fra Hurums hånd foreligger ufullstendige orkesterutsettelse av Franz Schuberts militærmarsj Op. 51, nr. 1 i D-dur og "Bilder" [Bilder aus Osten, op. 66?] av Robert Schumann.

Nr. 1 MARCHE MILITAIRE (Op. 51, nr. 1 i D-dur av Fr. Schubert) – Orkester

Det dreier seg om to ufullstendige versjoner av Schuberts militærmarsj – kan være øvelsesarbeider fra Hurums instrumentasjonsstudier med Maximilian Steinberg i St. Petersburg vinteren 1916–17.

Kilder

A: Autograf til de 140 første taktene av Schuberts militærmarsj i NB, kat. nr. Mus ms a 3196a:1085. Autografen består av seks doble 24-linjers noteark der de første sidene er pag. 1–8. Tittelsiden, 25,6 x 38,5 cm, har følgende blyantskrevne tekst i Hurums håndskrift: ”Marche militaire. II”. Noteteksten, som er skrevet med blyant og inneholder en rekke strykninger og korreksjoner, særlig i grønn skrift, finnes på s. 1–16. Den grønne skriften er den samme som man finner i utkastet til orkesterversjone av nr. 4 i op. 9, se verk 14, kilde K.

B:

Autograf til de 41 første taktene av Schuberts militærmarsj i NB, kat. nr. Mus ms a 3196b:1085. Autografen består av tre doble upaginerte 24-linjers noteark. Tittelsiden, 25,5 x 38,5 cm, har følgende tekst i Hurums håndskrift med blyant: ”Marche militaire. I”. Noteteksten, som er skrevet med blyant og inneholder en rekke strykninger og korreksjoner, særlig i grønn skrift, finnes på s. 2–5. Den grønne skriften er den samme som man finner i utkastet til orkesterversjone av nr. 4 i op. 9, se verk 14, kilde K.

Nr. 2 BILDER (Robert Schumann) – Orkester

Det har ikke vært mulig å bringe på det rene hvilket verk av Schumann dette er; muligheten er at det handler om Schumanns ”Bilder aus Osten”, op. 66. Det kan være øvelsesarbeider fra Hurums instrumentasjonsstudier med Maximilian Steinberg i St. Petersburg vinteren 1916–17.

Kilder

A: Autograf til de 87 første taktene av Schumanns ”Bilder” i NB, kat. nr. Mus ms a 3197a:1085. Autografen består av tre doble 24-linjers noteark. Tittelsiden, 25,3 x 38,6 cm, har følgende blyantskrevne tekst i Hurums håndskrift: ”Schumann Bilder. II”. Noteteksten, som er skrevet med blyant og inneholder en rekke strykninger og korreksjoner, særlig i grønn skrift, finnes på s. 2–11. Den grønne skriften er den samme som man finner i utkastet til orkesterversjone av nr. 4 i op. 9, se verk 14, kilde K.

B: Autograf til de 34 første taktene av Schumanns “Bilder” i NB, kat. nr. Mus ms a 3197b:1085. Autografen består av tre doble upaginerte 24-linjers noteark. Tittelsiden, 25,5 x 38,5 cm, har følgende blyantskrevne tekst i Hurums håndskrift: ”Schumann Bilder. I”. Noteteksten, som er skrevet med blyant og inneholder en rekke strykninger og korreksjoner, særlig i grønn skrift, finnes på s. 2–5. Den grønne skriften er den samme som man finner i utkastet til orkesterversjone av nr. 4 i op. 9, se verk 14, kilde K.

E: Skisser og utkast

Hurums etterlatte skisser og utkast oppbevares i NB under kat. nr. 3198:1086–3202:1086, 3203:1087–3207:1087, 3208:1088 og 3208:1089. Om materialet under kat. nr. 3208:1088 og 3208:1089 opplyser biblioteket at det dreier seg om skisser som ikke er registrert og ikke stemplet. Nedenfor følger en oversikt over skissematerialet. Først beskrives imidlertid tre skisser som ikke inngår i hoveddelen av skissematerialet. Ingen av de tre skissene er daterte. Skisse nr. 1 finnes imidlertid i en kilde til et utkast av sangen “Juni”, verk 1 nr. 3 (se kilde A under verk 1).

Nr. 1 Marts (Holger Drachmann) – Sang og klaver

Det er uvisst når Hurum laget utkastet til denne sangen. Utkastet finnes imidlertid i samme kilde som det daterte utkastet til “Juni”, verk 1 nr. 3, datert 13. juli 1904.

Kilde

Autograf i NB, kat. nr. Mus ms a 3149:1084. Autografen består av et dobbelt 12-linjers noteark, 25,9 x 33,8 cm. Det dreier seg om et meget ufullstendig blyantutkastet og finnes på s. 1–2; over noteteksten på s. 1 står i Hurums skrift: ”Marts / Alf Hurum”. Øverst på s. 1 har Hurum skrevet teksten til to vers av S. Schandorph der første linje er: ”Guldregnsbuskens fulde Klaser”. Etter noteteksten står: ”Holger Drachmann”. På s. 3 finner man et blyantutkast til verk 1 nr. 3 (se kilde A under verk 1); over noteteksten står: ”Juni / 13/7–1904 / Alf Hurum”; versjonen er i a–moll og i alla breve–takt. På s. 4 finner man autografen til et

ufullstendig blyantutkast til en sang uten tittel, men der første linje begynner: ”Se, de unge, fine Blade vælte frem i Sommer Fylde”.

Nr. 2 SKUMRING (Jappe Nilsen)

Det er ikke kjent når Hurum utarbeidet dette utkastet.

Kilde

Autograf (ufullstendig blyantskisse) i NB, kat nr. Mus ms a 3144:1083. Skissen består av et dobbelt 12-linjers noteark, 25,8 x 33,9 cm. Noteteksten finnes på alle fire sidene. Over noteteksten på s. 1 står følgende: ”Skumring / Jappe Nilsen”. Tekstforfatterens navn finnes på den plass man til vanlig finner komponistens, men det kan ikke herske tvil om at noteteksten er i Hurums skrift. Noteteksten er meget ufullstendig.

Nr. 3 JUNI (SOMMER) (Vilhelm Bergsøe)

Det er ikke kjent når Hurum utarbeidet dette utkastet.

Kilde

Autograf (ufullstendig blyantskisse) i NB, kat nr. Mus ms a 3152:1084. Skissen består av et dobbelt 12-linjers noteark, 26 x 33,9 cm. Noteteksten finnes på s. 2–3. Over noteteksten på s. 2 står følgende: ”Juni (Sommer)”. Skissen mangler Hurums signatur, men det kan neppe herske tvil om at noteteksten er i Hurums skrift. På s. 1 finner man teksten til vers 2, 3 og 4 i Hurums skrift. Etter 4. vers følger et dikt (et vers) av dikteren Henrik Hertz. På s. 4 finner man et dikt (to vers) av Emil Aarestrup i Hurums skrift; under de to versene finner man et utkast til sangstemmen til dette diktet.

Samlebind 3

Et bind med skisser og utkast (U) i NB, kat. nr. Mus ms a 3198:1086. Bindet består av 118 paginerte notesider. Nesten all notetekst er skrevet med blyant, bare noen få sider er skrevet med sort og lilla blekk. Det meste av noteteksten inneholder en mengde rettelsener og utstrykninger. Bindet er bundet inn i et sort shirting-omslag, 26,2 x 33,8 cm. I gullskrift på forsiden står: III. Fra s. 65 er all noteskrift skrevet opp-ned. Bind 3 inneholder blant annet skisser og utkast til op. 3, 4 og 5 henholdsvis verk 8, 9 og 10.

Side	kommentar
1	U. Tre takter skrevet med blyant nederst på siden. Øverst på siden står en oversikt over en musikalsk form skrevet med sort blekk; oversikten er ikke i Hurums skrift.
2–7	Kl/U. Blyantutkast til et klaverstykk; over noteteksten på s. 2 står: "Moderato".
8–11	Kl/U. Ufullstendig klaverstykk i blyantskrift.
12	Ingen notetekst.
13–20	Kl/U. Under 1. takt på s. 13 står følgende som ikke er i Hurums skrift: "später". På s. 18 og 19 finner man kommentarer som er vanskelig å tyde, men er etter alt å dømme på tysk og ikke i Hurums skrift.
21–24	Se kilde G under op. 5, verk 10.
25	U. 19 takter i blyantskrift. I tillegg en del regnestykker også skrevet med blyant.
26–28	Kl/U – blyantskrift. Under 4. system på s. 28 finner man fire takter på ett linjesystem.
29–64	Ingen notetekst.
65–69	(Fra side 65 er all noteskrift skrevet opp–ned). Se kilde D under op. 4, verk 9.
70	Ingen notetekst.
71–73	Se kilde A under op. 4, verk 9.
74–75	Se kilde B under op. 3, verk 8.
76–77	Se kilde B under op. 3, verk 8.
78–79	Se kilde B under op. 3, verk 8.
80–85	Se kilde J under op. 3, verk 8.
86	U. To øverste notelinjer inneholder noen få takter skrevet med blyant (første notelinje er overstrøket).
87	Se kilde J under op. 3, verk 8.
88–93	Kl/U. Noteteksten er skrevet med blyant og er ufullstendig; over noteteksten på s. 93 står: "Allegretto maestoso".
94–97	Kl/U – blyantskrift. Utkast til deler av noteteksten på s. 88–93; etter noteteksten i klaversats på s. 94 følger fem takter fordelt på to linjesystemer.
98–105	Kl/U – blyantskrift. Tempobetegnelse over noteteksten på s. 105: "Allegro moderato"; noteteksten inneholder noen få kommentarer på tysk.

106–111	Kl/U – blyantskrift. Tempobetegnelse over noteteksten på s. 111: ”Allegro moderato”. Muligens utkast til deler av noteteksten på s. 98–105. Stykket inneholder enkelte kommentarer på tysk.
112–113	Kl/U – blyantskrift.
114	U – blyantskrift. Delvis klaversats.
115	U – blyantskrift.
116–117	Kl/U – blyantskrift.
118	Kl/U – blyantskrift; et utkast til noteteksten på s. 116–117.

Samlebind 4

Et bind med skisser og utkast i NB, kat. nr. Mus ms a 3199:1086. Bindet består av 118 paginerte notesider. Nesten all notetekst er skrevet med blyant, bare noen få sider er skrevet med sort og rødt blekk. Det meste av noteteksten inneholder en mengde rettelser og utstrykninger. Bindet er bundet inn i et sort shirting-omslag, 26,3 x 33,8 cm. I gullskrift på forsiden står: IV. Fra s. 76 er all noteskrift skrevet opp-ned. Bind 4 inneholder blant annet skisser og utkast til op. 3, 4, 5, 6 og 7 henholdsvis verk 8, 9, 10, 11 og 12. I tillegg finner man syv skisser med titler; stykkene er imidlertid ikke kjent i annet enn skisseform.

Side	kommentar
1	U – blyantskrift.
2–4	Kl/U. For det meste er noteteksten skrevet med sort blekk, men også noe i blyantskrift.
5	System 1–3: Kl/U. Notelinje 7: U. Siste to systemer: Kl/U; noteteksten har instrumentasjonsanvisninger.
6	Kl/U. Siden inneholder seks avsnitt skrevet med sort blekk, avsnitt som kan oppfattes som oppslag til klaverstykker. Hvert notesystem er nummerert av Hurum fra 1–6. Over første system står i Hurums skrift: ”Tempo di masurka”. Oppslagene fortsetter på s. 7.
7	Kl/U– sort blekk. Fortsettelse av oppslagene fra foregående side; de tre første systemer har Hurum nummerert 8, 9 og 10. Over øverste system har Hurum skrevet følgende med rødt blekk: ”Moment musical”. De tre nederste systemer er ikke nummererte, men inneholder også oppslag til klaverstykker.
8	KL/U – sort blekk. Oppslag til klaverstykker; noteteksten er skrevet med sort blekk.

- 9 U. Første, andre, tredje og fjerde notelinje har notetekst i blyantskrift; femte notelinje har notetekst skrevet med rød blyant. Over den blyantskrevne noteteksten på de tre nederste systemer står: "Orgel"; tematisk materiale som senere er benyttet i op. 4, nr 1, verk 9.
- 10–16 Blyantskrift. Øverste system: U. Se deretter kilde I under op. 3, verk 8.
- 17–19 U – blyantskrift.
- 20–23 Se kilde E under op. 5, verk 10.
- 24–25 Kl/U – blyantskrift.
- 26–29 Se kilde A under op. 3, verk 8.
- 30 Kl/U – blyantskrift.
- 31 Blyantskrift. To øverste notelinjer: U. Deretter se kilde I under op. 3, verk 8.
- 32–33 Se kilde O under op. 3, verk 8.
- 34 Kl/U – blyantskrift.
- 35 Se kilde O under op. 3, verk 8.
- 36–37 Kl/U – blyantskrift.
- 38 Blyantskrift. To øverste systemer: Kl/U. Femte notelinje: U. Over noteteksten på linje 7 og 8 står i Hurums skrift: "Dans orientale".
- 39 Ingen notetekst.
- 40–43 Se kilde B under op. 4, verk 9.
- 44 Blyantskrift. Tre øverste systemer: U. Over noteteksten på system 4 og 5, som er et ufullstendig utkast, står i Hurums skrift: "Nocturne".
- 45 Blyantskrift. Øverste notelinje: U; se deretter kilde B under op. 4, verk 9.
- 46–47 Kl/U – blyantskrift.
- 48–50 Kl – blyantskrift. Over noteteksten på s. 48 står i Hurums skrift: "Nocturne Paris 1911". Klaverstykket er ufullstendig.
- 51 Kl/U – blyantskrift.
- 52 Kl/U – blyantskrift.
- 53 Ingen notetekst.
- 54–55 Se kilde D under op. 4, verk 9.
- 55 Blyantskrift. Øverste system hører med til utkastet på foregående side. Den ene takten på siste system: U. Se forøvrig kilde B under op. 4, verk 9.

56	Se kilde A under op. 5, verk 10.
57	U – blyantskrift.
58–60	Se kilde A under op. 5, verk 10.
61	Se kilde C under op. 5, verk 10.
62–63	Se kilde C under op. 5, verk 10.
64	Kl. Syv takter med følgende tittel over noteteksten ”Maaneskin”.
65	Kl/U – blyantskrift.
66–67	Ingen notetekst.
68–69	Se kilde B under op. 6, verk 11.
70–75	Se kilde H under op. 5, verk 10.
76	(Fra og med denne siden står all skrift opp ned.) En takt på 2. system: Kl/U – blyantskrift. Nederst på siden finner man instrumentoversikt.
78–83	Se kilde D under op. 4, verk 9.
84	Ingen notetekst.
85	Se kilde D under op. 4, verk 9.
86	Se kilde B under op. 4, verk 9.
87	Kl/U – blyantskrift.
88–90	Kl – blyantskrift. Over den ufullstendige noteteksten på s. 90 står i Hurums skrift: ”Scherzo”.
91–99	Kl/U – blyantskrift.
100	Ingen notetekst.
101	Kl – blyantskrift. På øverste system finner man de to første taktene av ”Scherzo” fra s. 90. Noteteksten på resten av siden er ukjent.
102–107	Se kilde A under op. 7, verk 12.
108	Ingen notetekst.
109	Kl/U – blyantskrift.
110	Se kilde A under op. 7, verk 12.
111–113	Kl/U. På s. 113 finner man en kommentar skrevet på tysk; kommentaren er imidlertid vanskelig å tyde.
114–117	Se kilde A under op. 7, verk 12.
118	Se kilde D under op. 4, verk 9.

Samlebind 5

Et bind med skisser og utkast i NB, kat. nr. Mus ms a 3200:1086. Bindet består av 136 paginerte notesider. All notetekst er skrevet med blyant og inneholder en

mengde rettelser og utstrykninger. Bindet er bundet inn i et sort shirting-omslag, 27 x 34,1 cm. I gullskrift på forsiden står: V. Bind 5 inneholder i hovedsak skisser til strykekvartetten i a-moll op. 6 verk 11.

Side	kommentarer
1–4	Se kilde A under op. 6, verk 11.
5	Ingen notetekst.
6–17	Se kilde A under op. 6, verk 11.
18–97	Se kilde A under op. 6, verk 11.
98–103	Muligens skisse til deler av en klavertrio.
104–129	VI/KI/U.
130–136	Se kilde A under op. 8, verk 13.

Samlebind 6

Et bind med skisser og utkast i NB; bindet er ikke katalogisert. Det består av 228 notesider. Forrest i bindet ligger en del løse noteark med uidentifisert notetekst i tillegg til et ufullstendig orkesterstemmesett til de fire første stykkene i "Eksotisk suite" op. 9, verk 14 (stemmesettet består av Vi I, II, Fag. og Trb (B), se kilde V under op. 9, verk 14). Stemmesettet er ikke i Hurums skrift; noteteksten er skrevet med grønt blekk og ligger i et omslag med følgende påtegning fra biblioteket: "Alf Hurum /OMLF 1985". Ellers er praktisk talt all notetekst i Hurums skrift, for største delen skrevet med blyant og med en rekke utstrykninger og rettelser. Samlebindet er bundet inn i svart shirting, ca. 26,5 x 33,6 cm; i gullskrift på omslagssiden står: VI. Bakerst i bindet ligger et fotografi av Alf Hurum.

Side	kommentar
1	U. 14 takter i blyantskrift.
2–5	Se kilde C under op. 7, verk 12.
6–7	Se kilde B under op. 7, verk 12.
8–9	Til og med 1. system s. 9: se kilde C under op. 7, verk 12.
9–17	Fra og med 2. system s. 9: se kilde B under op. 7, verk 12.
18	KI/U.
19	U. Seks takter skrevet med blyant.
20–22	Til og med nest siste system s. 22: se kilde C under op. 7, verk 12.
22–23	Fra og med siste system s. 22: KI/U.
24	KI/U.

25	Muligens blyantutkast til deler av op. 7 nr. 1.
26–31	Se kilde A under op. 10, verk 15.
32	U. 10 takter skrevet med blyant.
33	Kl/U. 4 takter skrevet med blyant.
34	Kl/U. 8 takter skrevet med blyant.
35	U. 3 takter skrevet med blyant.
36	Kl/U. 5 takter skrevet med blyant.
37	Ingen notetekst.
38	U. 10 takter skrevet med blyant.
39	U. 23 takter skrevet med blyant.
40	Kl/U. 19 takter skrevet med blyant.
41–45	Se kilde R under op. 10, verk 15.
46	Se kilde R under op. 10, verk 15.
47	Kl/U. 6 takter skrevet med blyant.
48–49	Se kilde R under op. 10, verk 15.
50–53	Se kilde J under op. 10, verk 15.
54	Kl/U. 14 takter skrevet med blyant.
55	Kl/U. 2 takter skrevet med blyant.
56	Kl/U. 18 takter skrevet med blyant.
57	Kl/U. 8 takter skrevet med blyant.
58	Kl/U. 29 takter skrevet med blyant.
59	Delvis Kl – U. 34 takter skrevet med blyant.
60–61	Se kilde N under op. 10, verk 15.
62–73	Kl/U.
74–75	Se kilde R under op. 10, verk 15.
76–103	Se kilde A under op. 15, verk 21.
104–117	Se kilde B under op. 16, verk 22.
118	Kl. Øverst på siden Har Hurum skrevet med blekk: ”Prinsen og Trollheksen”. Deretter har Hurum med blekk skrevet 2 vers fra Arne Garborgs ”Haugtussa”. Deretter følger 14 takter av et klaverstykk skrevet med blyant.
119–121	Ingen notetekst.
122	Tre første systemer: Et ufullstendig stykke for klaver skrevet delvis med blyant, delvis med blekk. Over noteteksten på s. 122 står i Hurums skrift: ”Østerlandsk prosession”.
122–123	Se kilde A under op. 17, verk 23.
124–125	Se kilde B under op. 16, verk 22.

- 126–128 Se kilde B under op. 16, verk 22.
- 129 Kl. Blyantutkast til et klaverstykke. Over noteteksten står i Hurums skrift: ”Peter han ganger til Kongens Gaard”. Stykket er delvis forsynt med tekst over noteteksten.
- 130–131 Se kilde A under op. 18, verk 24.
- 132–134 Se kilde A under op. 17, verk 23.
- 135 Se kilde A under op. 17, verk 23.
- 136–137 Se kilde A under op. 17, verk 23.
- 138–139 Kl/U.
- 140–141 Se kilde A under op. 17, verk 23.
- 142–147 Se kilde A under op. 17, verk 23.
- 148–149 Se kilde A under op. 17, verk 23.
- 150 Se kilde A under op. 18, verk 24.
- 151 Ufullstendig blyantkladd til et klaverstykke. Over noteteksten står i Hurums skrift: ”Tatervise”.
- 152–153 Et utkast til et klaverstykke skrevet delvis med blyant, delvis med blekk. Over noteteksten på s. 152 står i Hurums skrift: ”Fan’s marsj”. Øverst til høyre på s. 153 står følgende i Hurums skrift skrevet med blyant: ”No 1 / No 2 Sinova / 3 Fan’s marsj / 4 Peter”.
- 154 Se kilde A under op. 18, verk 24.
- 155 Se kilde A under op. 18, verk 24.
- 156–157 Se kilde A under op. 18, verk 24.
- 158 Se kilde A under op. 18, verk 24.
- 159 Se kilde A under op. 17, verk 23.
- 160–161 Kl/U.
- 162–163 Kl/U.
- 164–167 Etter alt å dømme harmonistudier i all hovedsak skrevet med sort blekk.
- 168–177 Ufullstendig klaveruttog (?) til et orkesterverk (?). Noteteksten, som er skrevet delvis med sort blekk, delvis med blyant, inneholder en del instrumentasjonsangivelser.
- 178–199 4-hendig klaveruttog (skisse) til et større orkesterverk. Over noteteksten på s. 176 står: ”Secunda” og over noteteksten på s. 179, 2. system står: ”Primo”. Noteteksten er skrevet delvis med blekk, delvis med blyant og inneholder instrumentasjonsangivelser.

200–205	Ingen notetekst.
206	KI/U.
207	Harmonistudier.
208–219	Harmonistudier.
220–221	Noe notetekst på s. 221. Ellers inneholder sidene forskjellige rekkefølger av titlene i op. 16 og 17.
222–227	Opptegnelser av indiske melodier skrevet med sort blekk; noteteksten er i Hurums skrift bortsett fra s. 223 som dessuten er skrevet med blyant. På omslagets siste side står en følgende som ikke er i Hurums skrift: "Mendel's Musikalisches Conversations-Lexicon (Dr. von Ravn) / George Cappelens: Die Freiheit oder Unfreiheit der Töne und Intervalle (Leipzig, C. F. Kahnt, 1904) / Die Musik, Skandinavisches Heft, 1904 / Neue Zeitschrift für Musik, 1897, a series of articles / by Otto Schmid / Study of National Music, by Carl Engel / Grieg et la Musique Scandinavie, Ernest Closson."

Samlebind 8

Et bind med skisser og utkast i NB, kat. nr. Mus ms a 3201:1086. Bindet består av 100 paginerte notesider. Bortsett fra s. 83 som inneholder notetekst skrevet med sort blekk, er all notetekst skrevet med blyant og inneholder en mengde rettelser og utstrykninger. Bindet er bundet inn i et sort shirting-omslag, 27 x 34,1 cm. I gullskrift på forsiden står: 8. Bind 8 inneholder i hovedsak skisser til fiolinsonaten i a-moll op. 8, verk 13 og "Eksotisk suite" op. 9, verk 14.

Side	kommentarer
1	VI(?) / U – seks takter.
2–61	Se kilde D under op. 8, verk 13.
62–83	Se kilde A under op. 9, verk 14.
84	Se kilde D under op. 8, verk 13.
85–89	Ingen notetekst.
90	Se kilde D under op. 8, verk 13.
91	VI/KI/U.
92	Se kilde D under op. 8, verk 13.
93	VI/KI/U – 12 takter.
94–99	Se kilde D under op. 8, verk 13.

100 Over noteteksten på system 1 står i Hurums skrift: "Arabisk Muezzin-sang", deretter følger 19 takter notetekst. Over noteteksten på system 2 står i Hurums skrift: "Liturgisk sang. / Abessinien", deretter følger 19 takter notetekst. På aller siste omslagsside står i Hurums skrift: "Egyptisk suite / Memnons sang ved soloppgang / Aften paa Nilen / Dödens dal [overstrøket] / De dödes dal / Svingsen ... (Svingsen i maaneskin) / Lotusblomsten / Nat i Templet (Nat i Karnak tempel / Bashariana. / (Deir el-Bahri (Vandselgerens sang) [overstrøket] / (Felahinen synger) / Muezzinen synger fra minareten / De hvide fugle / Ørkenvind / Devrisherdans".

Samlebind 9

Et bind med skisser og utkast i NB, kat. nr. Mus ms a 3202:1086. Bindet består av 117 paginerte notesider. Noteteksten er for det meste skrevet med blyant, men inneholder også blekkskrift. Man finner en mengde rettelser og utstrykninger. Bindet er bundet inn i et sort shirting-omslag, 27,3 x 34,5 cm. I gullskrift på forsiden står: 9. Bindet inneholder blant annet skisser og utkast til op. 11, 12, 13, 14, 16 og 19 henholdsvis verk 16, 17, 18, 19, 22 og 25 samt verk 20 og 36 som ikke har opusnummer. I tillegg finner man to skisser med tittel, men som ikke er kjent annet enn som skisser.

Side	kommentarer
1	U. Noen få takter i blyantskrift.
2–5	Se kilde C under verk 36 (uten op.nr.).
6	U. Noen få takter i blyantskrift.
7	U. Noen få takter i blyantskrift.
8–9	Se kilde A under verk 36 (uten op.nr.).
10–17	Se kilde A under op. 11, verk 16.
18	S/KI/U. Åtte takter blyantkladd med underliggende tekst.
19	S/KI/U. Fire takter blyantkladd.
20	Se kilde D under verk 20 (uten op.nr.).
21	Ingen notetekst.
22–29	Se kilde D under verk 20 (uten op.nr.).
30–34	Se kilde F under op. 11, verk 16.
35	U. Noen få takter i blyantskrift.
36–39	Se kilde A under op. 12, verk 17.

- 40–42 Blyantskrift. Til og med 1. og 2. system s. 42: se kilde C under op. 11, verk 16. 3. og 4. system på s. 42: KI/U.
- 43 Blyantskrift. 1.–3. system: se kilde D under op. 12, verk 17. Nederste system: KI/U.
- 44–48 Se kilde D under op. 12, verk 17.
- 49 U. Noen få takter i blyantskrift: U.
- 50–51 Se kilde A under ufullstendige verker for kor – nr. 2. De to nederste systemer på s. 51: KI/U.
- 52–53 Se kilde G under op. 12, verk 17.
- 54 Blyantskrift. De to øverste systemer: KI/U. 3. og 4. system: se kilde F under op. 14, verk 19.
- 55–59 Se kilde F under op. 14, verk 19.
- 60 Blyantskrift. System 1–3: S/KI/U. 12 takter med tekst. System 4: KI/U.
- 61–64 Se kilde F under op. 13, verk 18.
- 64–65 Blyantskrift. S/KI. S. 64 (2. system)–65: over noteteksten på 3. system står i Hurums skrift: ”Der står en sorg”.
- 66–68 Se kilde A under op. 13, verk 18.
- 69–72 Se kilde D under op. 13, verk 18.
- 73 S/KI/U. 11 takter blyantkladd. I tillegg 2 takter: U.
- 74–76 Se kilde H under op. 13, verk 18.
- 77 Se kilde A under op. 14, verk 19. System 3 og 4: U.
- 78 S/KI/U. Syv takter med tekst.
- 79 S/KI. 19 takter av en sang som muligens fortsetter på system 1–3, s. 80. Over noteteksten på s. 79 står i Hurums skrift: ”Paa Hospitalet, om Natten”.
- 80 S/KI. System 1–3: muligens en fortsettelse av noteteksten på s. 79. Nederste system: KI/U.
- 81–93 Se kilde A under op. 14, verk 19.
- 94–95 Se kilde K under op. 14, verk 19.
- 96–97 Se kilde J under op. 14, verk 19.
- 98–99 Se kilde A under op. 16, verk 22. Noteteksten med blyant på system 3 og 4 s. 99: U.
- 100–101 S/KI/U. Blyantutkast.
- 102 S/KI/U. Blyantutkast.
- 103 S/KI/U. Noen få blyantskrevne takter.
- 104–110 Se kilde A under op. 19, verk 25.

- 111–116 Ingen notetekst. Mellom s. 116 og 117 finnes et noteark der store deler er klippet bort.
- 117 U. Tre takter i blyantskrift. På siste omslagsside har Hurum skrevet følgende romansetitler med blyant: "Liten Kirsten / Blonde Nætter / Nocturne – Hanen / Regn / Aften".

Samlebind 10

Et bind med skisser og utkast i NB, kat. nr. Mus ms a 3203:1087. Bindet består av 264 paginerte notesider. Store deler av bindet inneholder ikke notetekst. Noteteksten er for det meste skrevet med blekk, men inneholder også noe blyantskrift. Man finner en mengde rettelser og utstrykninger. Bindet er bundet inn i et sort shirting-omslag, 27,3 x 34,5 cm.

Side	kommentar
1	Ork./U. Noen få takter i blyantskrift.
2	Noteskrift i sort blekk. Øverst på siden står: "Langeleikskalaen." Deretter følger en skala på første notelinje. Ellers uidentifisert notetekst.
2	U – sort blekk.
4–6	Ork./U. Utkast og tematiske oppslag skrevet med blekk og blyant til orkesterverk.
7	Ingen notetekst.
8–20	Se kilde A under op. 20, verk 26.
21	Ingen notetekst.
22–74	Se kilde A under op. 20, verk 26
75–249	Ingen notetekst.
250	Ork./U. Diverse utkast til orkesterverk.
251	Ingen notetekst.
252–261	Se kilde A under op. 20, verk 26
262–264	Ingen noteskrift.

Samlebind 11

Et bind med skisser og utkast i NB, kat. nr. Mus ms a 3204:1087. Bindet består av 220 paginerte notesider. Store deler er skrevet med blyant, men også store deler med sort blekk. På grunn av feilpaginering er følgende endring i nummereringen foretatt med side 53: 53a, 53b, 53c. Fra s. 197 er bindet feilpaginert – det viser to sider for lite.

Side	kommentar
1	Øverst på siden står i Hurums skrift: ”Alf Hurum / Josefinegt. 15 / Kra / Alf Hurum / 39 Judd street / Honolulu”.
2–10	KI/U. Utkast til orkesterverk; hovedsakelig sort blekk med en del blyantkorreksjoner.
11–13	Blyantskrift. Ikke Hurums noteskrift; over noteteksten på s. 11 står følgende som ikke er Hurums skrift: ”Slaate / Ellings S. 33”.
14–15	Ingen notetekst.
16	KI/U – blekkskrift.
17	Ingen notetekst.
18–53b	Se kilde under op. 20, verk 26.
53c	Tre øverste systemer: U. De tre nederste systemer: se kilde E under op. 21, verk 30.
54–55	Se kilde A under op. 21, verk 30. På tredje notesystem på s. 55 står tre takter skrevet med blekk: U.
56–58	Se kilde C under op. 21, verk 30. På system 5 s. 58 2 takter skrevet med blyant: U.
59	U. Notetekst skrevet med blyant.
60–61	Se kilde E og K under op. 21, verk 30. Mannskor.
62–63	Se kilde G under op. 21, verk 30.
64	Se kilde I under op. 21, verk 30.
65	U. Øverste system har notetekst skrevet med blyant. System 2 har én takt skrevet med sort blekk.
66	KI/U. På system 1–4 er første takt skrevet med sort blekk, resten blyantskrift.
67	KI/U. 10 takter med blyantskrift der siste takt har en korreksjon foretatt med blekk.
68	System 2: tre takter skrevet med blekk — U.
69	System 1–5: blyant– og blekkskrift — U.
70	System 1–3: blyant– og blekkskrift — U.
71	Ingen notetekst.
72–74	KI/U. Et ufullstendig utkast til et klaverstykke i blekk– og blyantskrift.
75	Øverste system: fem takter skrevet med sort blekk — U. Resten av siden har ett system med blekkskrift, resten med blyant; trolig et utkast til en sang. Over notene på system 2 står i Hurums skrift: ”All aboard! All ...”.

- 76–77 Kl/U. Blyantskrift.
- 78 Utkast til en sang. Blyantskrift. Over noteteksten øverst på siden står: "Our own Hawaii nei!" [sic!].
- 79 Kl/U. To takter skrevet med blyant.
- 80–81 Se kilde A under "Arrangementer av andres verker" – nr. 1.
- 82–83 Se kilde C under op. 4, verk 9.
- 84–87 Kl/U. Notetekst skrevet med blyant.
- 88–89 Kl/U. Notetekst skrevet med blyant.
- 90–93 S/Kl. Utkast til en sang skrevet med blyant. Over noteteksten på s. 90 står i Hurums skrift: "Hyacinth".
- 94–95 S/Kl. Utkast til en sang skrevet med blyant. Over noteteksten på s. 94 står i Hurums skrift: "The Cactus".
- 96–98 Se kilde A under verk 20 (uten op.nr.).
- 99 Kl/U – blyantskrift.
- 100–101 Kl. Utkast til et klaverstykke. I hovedsak blayntskrift. Over noteteksten på 3. system står i Hurums skrift: "Impromptu".
- 102–103 Kl. Utkast til et klaverstykke. I hovedsak blayntskrift. Over noteteksten på s. 102 står i Hurums skrift: "Marche [overstrøket] Humoreske".
- 104–111 Kl/U – blyantutkast.
- 112–117 Kl/U – blyantutkast.
- 118 Kl/U. Notetekst hovedsakelig skrevet med blyant, men også noe skrevet med sort blekk.
- 119 Notetekst i blyantskrift. Over noteteksten på system 1 står i Hurums skrift: "Minuet".
- 120–125 Se kilde A under "Ufullstendige verker. Klaver nr. 9".
- 126–133 Se kilde B under verk 34 (uten op.nr.).
- 134–139 U. I hovedsak klaveruttog i blyantskrift med instrumentasjonsangivelser.
- 140–144 S/Kl. Utkast til en sang. Over noteteksten på s. 140 står i Hurums skrift: "Roser".
- 145 U. Noen få takter med blyantskrift.
- 146 U. Muligens blyantutkast til en sang. Under første system står følgende: "Min svibel er syk. Den henger ned".
- 147 U. Kun tre noter øverst på siden.
- 148–149 Muligens blyantutkast til en mannskorsang. Over noteteksten på s. 148 står: "Samles skal Norge".

150–151	Ingen notetekst.
152–156	S/Kl. Blyantutkast til en sang med tysk tekst. Første tekstlinje under første system på s. 152 begynner slik i Hurums skrift: ”Täglich ging die wunderschöne Sultanstochter auf und nieder”.
157	Ingen notetekst.
158	U. Tre blyantskrevne takter på øverste system.
159–190	Ingen notetekst.
191	Kl/U. To takter skrevet med blekk på øverste system. Over noteteksten står i Hurums skrift: ”No 1”.
192	Notetekst ikke i Hurums skrift.
193–195	Ingen notetekst.
196	Notetekst ikke i Hurums skrift. Over noteteksten står følgende som ikke er i Hurums skrift: ”Lydisk for Island. Bruker aldrig parallelle kvarter. / Lilja”.
197	Fra s. 197 og ut boken er pagineringen feil; pagineringen viser to sider for lite.
198–201	Notetekst som ikke er i Hurums skrift.
202–204	Kl. Utkast. Øverst på s. 202 står i Hurums skrift: ”No2”, øverst på s. 203 står: ”No4”.
205–207	Notetekst som ikke er i Hurums skrift.
208	En rekke noteeksempler i Hurums skrift skrevet med blekk; øverst på siden står: ”Norske rytmer”.
209–211	Ingen notetekst.
212–213	2 Kl/U. Utkast i blekkskrift.
214–216	Kl/U. Diverse utkast i hovedsak skrevet med sort blekk.
217	Ingen notetekst.
218	Kl/U. Et ufullstendig klaverstykk skrevet med sort blekk.
219	Øverst på siden står i Hurums skrift: ”overtoner som klinger i mitt øre naar tonerne i / nederste linje anslaaes”. Deretter har Hurum notert en rekke overtoner over en kromatisk skala fra c1 – c.
220	Kl/U. To takter skrevet med blekk og en akkord skrevet med blyant.

Samlebind 12

Et bind med skisser og utkast i NB, kat. nr. Mus ms a 3205:1087. Bindet består av 302 12-linjers notesider og er paginert fra s. 1–64. Notetekst finnes bare på s. 1–64

og er delvis skrevet med blyant, delvis med sort blekk. Noe av noteteksten er ikke i Hurums skrift. Bindet er bundet inn i sort shirting, ca. 27 x 34,5 cm.

Side	kommentar
1–3	En oversikt i blyantskrift over en mengde forskjellige former for skalaer, både i norsk og utenlandsk folkemusikk. Skriften er ikke Hurums.
4–9	Delvis Kl, U. Notetekst i Hurums skrift skrevet med blyant. Noteteksten inneholder instrumentangivelser.
10	U. Blyantnoteskrift ikke i Hurums håndskrift. Folkemusikkmelodier, delvis med tekst.
11	U – blyantskrift. Notetekst i Hurums skrift.
12	U – blyantskrift. Notetekst ikke i Hurums håndskrift.
13	Ingen notetekst.
14–19	En oversikt skrevet med blyant over intervaller, skalaer og taktart i Ellings Kjempeviser. Teksten er ikke i Hurums skrift.
20	En oversikt skrevet med blyant over intervaller, skalaer og taktart som på s. 14–19 for “Baansuller” etter O. M. Sandviks nedtegnelser.
21	U – blyantskrift. Hurums noteskrift.
22	U. Øverste notelinje er skrevet med blyant, men er ikke Hurums skrift. Resten av noteteksten på denne siden er skrevet med sort blekk og i Hurums skrift.
23	U – delvis sort blekk, delvis blyant. Hurums noteskrift.
24	U – blyantskrift. Tre første notelinjer: ikke Hurums noteskrift. Resten av siden inneholder Hurums noteskrift.
25–64	U. Hurums noteskrift skrevet delvis sort blekk, delvis blyant. Trolig utkast til et større orkesterverk som inneholder en stor mengde rettelser og utstrykninger; stedvis svært problematisk å tyde.

Samlebind 13

Et bind med skisser og utkast i NB, kat. nr. Mus ms a 3206:1087. Bindet består av 92 paginerte notesider. All notetekst er skrevet med blyant, og inneholder en mengde rettelser og utstrykninger; i tillegg finner man også kommentarer på tysk. Bindet inneholder komposisjonsøvelser fra studietiden i Berlin.

Side	kommentar
1	En oversikt skrevet med sort blekk over liedformer; skriften er ikke Hurums.
2	Autograf (blyantkladd) til klaverstykket; over noteteksten står: "Andante".
3	Autograf (blyantkladd) til klaverstykket; over noteteksten står: "Molto marcato".
4	Autograf (blyantkladd) til klaverstykket; over noteteksten står: "Allegro tranquillo".
5	Autograf (blyantkladd) til klaverstykket; over noteteksten står: "Allegro grazioso".
6	Autograf (blyantkladd) til klaverstykket; over noteteksten står: "Allegro marcato".
7	Se kilde A under verk 3 (uten op.nr.).
8	Autograf (blyantkladd) til klaverstykket; over noteteksten står: "Adagio".
9	Autograf (blyantkladd) til klaverstykket; over noteteksten står: "Tranquillo".
10–11	Ufullstendig autograf (blyantkladd) til klaverstykket; over noteteksten står: "Allegretto".
12	Autograf (blyantkladd) til klaverstykket; over noteteksten står: "Allegretto".
13	Autograf (blyantkladd) til klaverstykket; over noteteksten står: "Andante".
14–15	Ufullstendig autograf (blyantkladd) til klaverstykket; over noteteksten står: "Andante".
16–17	Autograf (blyantkladd) til klaverstykket; over noteteksten står: "Tempo di valse".
18–19	Se kilde F under verk 4 (uten op.nr.).
20–21	Autograf (blyantkladd) til klaverstykket; over noteteksten står: "Andante cantabile".
22–23	Se kilde D under verk 4 (uten op.nr.).
24–25	Autograf (blyantkladd) til klaverstykket; over noteteksten står: "Adagio".
26–27	Autograf (blyantkladd) til klaverstykket; over noteteksten står: "Allegretto".

27–28	Autograf (blyantkladd) til klaverstykket; over noteteksten står: ”Andante”.
30–34	Autograf (blyantkladd) til klaverstykket; over noteteksten står: ”Allegro molto marcato”.
34–35	Ufullstendig autograf (blyantkladd) til klaverstykket.
36–37	Ufullstendig autograf (blyantkladd) til klaverstykket; over noteteksten står ”Andante”.
38–39	Se kilde A under verk 5 (uten op.nr.)
40–41	Ufullstendig autograf (blyantkladd) til klaverstykket; over noteteksten står ”Andante”.
42–43	Ufullstendig autograf (blyantkladd) til klaverstykket.
44	Kl/U.
45	Ingen notetekst.
47–49	Kl/U.
50–62	For det meste Kl – U.
62–64	Kl/U. Over noteteksten på 3. system s. 62 står: ”Andante cantabile”.
65–69	Kl/U.
70–71	Kl/U.
72–73	Kl/U.
74–75	Kl/U.
76–83	Kl/U.
84–87	Se kilde H under op. 5 verk 10.
88	Kl/U.
89	Ingen notetekst.
90	U.
91–92	Delvis Kl – U.

Samlebind 14

Et bind med skisser og utkast i NB, kat. nr. Mus ms a 3207:1087. Bindet består av 94 paginerte notesider. Bortsett fra s. 4, som er skrevet med sort blekk og ikke er i Hurums skrift, og nest siste notelinje på siste side, som også er skrevet med sort blekk, er all notetekst skrevet med blyant og inneholder en mengde rettelser og utstrykninger. Bindet er bundet inn i et svart shirting omslag, 26, 2 x 33, 7 cm. Bindet er muligens fra studietiden i Berlin.

Side	kommentar
1–3	Delvis Kl – U.
4	En oversikt over motivisk materiale og bearbeidelse i Beethovens klaversonater op. 2, nr. 1, 2 og 3 — første sats.
5	Ingen notetekst.
6–7	Se kilde B under verk 3 (uten op.nr.).
8–17	Kl/U.
18	Se kilde C under verk 4 (uten op.nr.)
19–25	Kl/U.
26–27	Delvis Kl. Over noteteksten på s. 26 står: ”Tempo di Polonaise.”
28–47	For det meste Kl – U.
48–52	Fra 3. system på s. 48: se kilde A under verk 3 (uten op.nr.).
53	Ingen notetekst.
54–55	Se kilde A under verk 4 (uten op.nr.).
56–58	Se kilde B under verk 5 (uten op.nr.).
59–69	Kl/U.
70–83	Kl/U.
84–88	Ingen notetekst.
89–94	U.

Etterlatte skisser og utkast Mus ms a 3208:1088

Etterlatte skisser og utkast i NB, kat. nr. Mus ms a 3208:1088 inneholder en mengde skisser og utkast av forskjellig slag skrevet både med blyant og blekk. Det synes imidlertid ikke å foreligge noe manuskript som inneholder et fullstendig og avsluttet verk fra Hurums side. På et omslag som består av et 12-linjers noteark med klaverstemmen markert med klamme har biblioteket skrevet følgende på 1. omslagsside: ”Skisser til trykte verker og ms.” (deretter to ord som er overstrøket). I dette omslaget finner man bl. a. en ufullstendig fiolinstemme til ”Eksotisk suite” op. 9, verk 14 skrevet med blekk – se kilde B under op. 9, verk 14. En fiolinstemme til verk 6, nr. 3 (uten op.nr.) – se kilde C under verk 6. I omslaget finnes det i tillegg utkast til komposisjoner for klaver, for fiolin og klaver, for strykekvartett, blyantskisser til et avsnitt i 2. sats av fiolinsonate nr. 2 (se kilde C under op. 8, verk 13); i tillegg finner man et ark med notetekst som ikke er i Hurums skrift. Man finner også store deler av et orkesterpartitur; noteteksten, som er i Hurums skrift, er skrevet med sort blekk, men inneholder en del korreksjoner. Et dobbelt noteark med et avsnitt fra op. 15, verk 21 finnes også i det samme omslaget. Notearket har

notetekst bare på første side og skrevet med sort blekk; over noteteksten på system 2 står i Hurums skrift: "Skabelsen" – se kilde A under op. 15, verk 21.

Under samme kat. nr. finner man også to blå notehefter. Utenpå det ene står følgende i Hurums skrift: "Alf Hurum / Berlin 1908". Heftet inneholder komposisjonsøvelser i all hovedsak skrevet med blyant. I blyantskrift finner man også enkelte kommentarer på tysk. Heftet mangler paginering. Første og fjerde side mangler notetekst. På s. 2–22 finner man en rekke øvelser i tre-stemt kontrapunkt. På s. 23–38 finner man fugeøvelser, mens s. 39–51 inneholder et lengre utkast til et stykke for fiolin og klaver. S. S. 52 mangler notetekst, mens s. 53–60 og s. 65–92 inneholder utkast til en strykekvartett. S. 61–63 mangler notetekst og s. 63 inneholder bare fire takter med notetekst. Over noteteksten på s. 53 står: "Allegro", over noteteksten på s. 65 står: "Allegro moderato" og over noteteksten på s. 84 står: "Andante".

Utenpå det andre blå heftet står i Hurums skrift: "Alf Hurum". Heftet stammer fra studietiden i Berlin og omfatter 60 notesider – alle med notetekst i all hovedsak skrevet med blyant. Noteteksten er komposisjonsøvelser – i hovedsak kontrapunkt – med kommentarer skrevet på tysk, kommentarer som ikke er i Hurums skrift.

I tillegg finner man en rekke noteark i et rødt omslag med følgende trykte tekst på utsiden: "Noten-Mappe / 'Fisca'". Heftet inneholder øvelser i instrumentasjon. Over noteteksten til første stykke står i Hurums skrift: "Menuetto / Beethoven". Over noteteksten til stykke nr. 2 står i Hurums skrift: "Gondellied [sic!] / Mendelssohn". Over noteteksten til stykke nr. 3 står: "Marche Tartare / Pour l'orchestre / Alf Hurum", op. 5, nr. 4, verk 10 (se kilde P under op. 5, verk 10). Over noteteksten til stykke nr. 4 står i Hurums skrift: "Notre-Dame / pour l'Orchestre grand", op. 4, nr. 1, verk 9 (se kilde M under op.4, verk 10).

På et omslag bestående av et dobbelt noteark har biblioteket skrevet følgende: "Hurum / Ms som har ligget blant ms. med op.nr.". Omslaget inneholder blyantutkast til "Humoristisk March", op. 1, nr. 1 (se kilde A og B under op. 1, verk 2). I omslaget finnes utkast til den firhendige versjonen av strykekvartetten op. 6, og i blekkskrift finner man i tillegg noen av de første taktene i op. 6 for strykekvartett (se kilde F under op. 6, verk 11). Videre finner man et noteark som muligens inneholder blyantskisser til en av fiolinsonatene, men uten at det er mulig å avgjøre hvilken; i tillegg også muligens et utkast til op. 4 nr. 2 verk 9 (se kilde E under op. 4, verk 9), en renskrift av noen takter fra op. 4 nr. 1, verk 9 (se kilde B under op. 4, verk 9). Bakerst i omslaget ligger et dobbelt noteark med de 10 siste taktene fra 2. sats i fiolinsonate op. 2, verk 7 skrevet med sort blekk (se kilde A under op. 2, verk 7). Over noteteksten finner man følgende som ikke er i Hurums

skrift: «in C wie früher. Notearkets side 2 inneholder fire blyantskrevne takter fra samme sats. Etter dette omslaget finner man et to-siders noteark med følgende tekst i Hurums skrift på tittelsiden: ”Alf Hurum / Chanson / pour petit Orchestre / Partitur”; på side 2 finner man de seks første taktene av op. 4 nr. 3 skrevet med sort blekk (se kilde M under op. 4, verk 9).

Et dobbelt 12-linjers noteark med klaverstemmen markert med klamme har følgende påskrift fra biblioteket: ”Uten titler?”. Omslaget inneholder en mengde utkast av forskjellig slag, både i blekk- og blyantskrift. Bl. a. inneholder omslaget 4 notesider skrevet med sort blekk med et avsnitt fra strykekvartetten (se kilde F under op. 6, verk 11). I tillegg inneholder dobbeltarket også 2 sider med notetekst skrevet med sort blekk fra fiolinsonate nr. 2 (se kilde C under op. 8, verk 13). Ti innbundne notesider inneholder trolig utkast til den nyeste versjonen av op. 15, verk 21; noe av dette synes å være for orgel (se kilde F under op. 15, verk 21). Samme hefte inneholder også det som synes å være øvelser i fuge-komposisjon.

Etterlatte harmonilære- og kontrapunktøvelser

Etterlatte harmonilære- og kontrapunktøvelser i NB, kat. nr. mus ms a 3208:1089. Materialet omfatter fem brune pappomslag, fire av disse er merket med romertall fra I–IV (romertall IV er imidlertid skrevet ”IIII”). Nedenfor gis en oversikt over innholdet i hver mappe.

Mappen uten romertall inneholder 200 notesider (25 dobbel ark) pluss et avrevet noteark. Notearkene inneholder i all hovedsak utkast til mindre klaverstykker samt til en sang. Et ark i A3-format inneholder følgende trykte dikt: ”Morgen” av Aksel Borge, ”Vise” av C. Schøyen, ”Skumring” av Jappe Nilsen, ”Aften” av Gabriel Scott of ”Sverddronning” av Olaf Benneche. Som en felles overskrift over disse diktene står følgende trykt: UNG NORSK LYRIK. Den andre siden av arket inneholder et bilde: ”Nordisk sommer” av Gerhard Munthe. I mappen finner man også en ufullstendig autograf (15 takter) til nr. 1 i op. 1 (se kilde B under op. 1, verk 2).

Mappe med romertall I inneholder 46 doble og 7 enkle noteark – tilsammen 198 sider som alle inneholder harmonilæreøvelser; all notetekst er skrevet med blyant og lett lesbart.

Mappe med romertall II inneholder 42 doble og 2 enkle noteark – tilsammen 172 sider som alle inneholder harmonilæreøvelser; all notetekst er skrevet med blyant og lett lesbart.

Mappen med romertall III har på forsiden følgende tekst i blyantskrift:

”Contrapunkt og Harmonisering av Salmer”. Øverst i mappen finner man s. 321–328 fra et trykt verk om instrumentkunnskap; det er ikke kjent hvilket verk dette dreier seg om, men nederst på 1. side står tykt: ”Edition Peters. 9039”. Deretter finner man 63 dobbeltark – tilsammen 252 sider – der det aller meste av noteteksten viser kontrapunktøvelser i tillegg til utkast til noen mindre klaverstykker. All notetekst er skrevet med blyant og lett lesbart.

Mappe med romertall IV (IIII) inneholder et dobbeltark med notetekst skrevet med sort blekk, alle andre noteark har notetekst i blyantskrift. Mappen inneholder følgende: 2 doble noteark som inneholder komposisjonsøvelser, et dobbeltark med en kopi av “April” til tekst av Vilhelm Bergsøe (se kilde D under verk 1 nr. 9), åtte dobbeltark som inneholder komposisjonsøvelser, et dobbeltark som inneholder blyantutkast til “April” til tekst av Vilhelm Bergsøe (se kilde A under verk 1 nr. 9), et dobbeltark som inneholder et blyantutkast til “Hvad var mit Liv til denne Dag?” til tekst av Fred. Paludan-Müller (se kilde A under verk 1 nr. 2), fire dobbeltark som inneholder komposisjonsøvelser, 14 dobbeltark som inneholder komposisjonsøvelser (muligens er ikke alle arkene i Hurums skrift) og et dobbeltark som inneholder tekster til dikt av Henrik Herz, Frederik Paludan-Müller, H. C. Andersen, H. V. Kaalund, Emil Aarestrup, B. S. Ingemann, J. L. Heiberg, Holger Drachmann og Vilhelm Bergsøe. I tillegg finner man et dobbelt noteark der noteteksten, som er for sang og klaver, men som ikke inneholder tekst, er skrevet med sort blekk, et dobbelt noteark med foregående sang i blyantkladd, et dobbelt noteark med forskjellige komposisjonsutkast, et noteark der den ene siden har fått en del revet av og et dobbelt noteark med utkast til sanger.

7 Verkførtegnelse

Verkførtegnelsen inneholder tre deler. Den første (A) gir oversikt over Alf Hurums egne musikalske komposisjoner;⁷⁵⁶ den andre delen (B) viser to arrangementer over andres verk. Den tredje delen (C) gir en oversikt over Hurums tegninger og malerier, samt en nummerert oversikt over de utstillinger man vet Hurum deltok på.

A: Alf Hurums egne musikalske komposisjoner

Innledning

Verkførtegnelsen over komposisjonene gir opplysning om titler, opusnummer, når komposisjonene ble til og utgivelsestidspunkt. Ettersom ikke alle verk har opusnummer, har hvert verk fått et eget nummer i verkførtegnelsen. For svært mange av Hurums publiserte verk er det mulig å angi utgivelsestidspunktet med dato og årstall ettersom han har opplyst om dette i sine søknader om USA-copyright til Library of Congress (LoC), Washington DC. For alle verk det er mulig, angis tidspunkt for uroppførelse, hvilke kunstnere som medvirket og hvilke aviser som har anmeldelser. Oversikten nedenfor omfatter 35 egne verker samt 2 arrangementer av andres verk.

I tillegg til de 37 verkene i oversikten nedenfor, eksisterer det flere ufullførte verker: ni komposisjoner for sang og klaver, to korsanger, ni klaverstykker, fem orkesterverker og to arrangementer av andres verker; i tillegg til dette eksisterer det en mengde skisser og utkast. I enkelte tilfeller byr det på problemer å avgjøre om et verk skal anses som fullført eller

⁷⁵⁶ I kapitlet "Verkførtegnelse" behandles kun fullstendige komposisjoner, mens det i kapitlet "Kildebeskrivelse" er gjort rede for en rekke ufullførte komposisjoner av Hurum i tillegg til ufullførte arrangementer av andres verker.

ikke. Som hovedregel er følgende prinsipp fulgt: dersom selve noteteksten synes å være fullstendig, men bare mangler enkelte detaljer i form av buer, dynamiske tegn o. l., er den behandlet som fullført. Jeg har derimot ikke funnet det nødvendig å foreta et skille mellom ”ufullført verk” og ”skisse”. Alle ufullført verk og skissematerialet er gjort rede for i kapitlet ”Kildebeskrivelse”; det kapitlet inneholder også en beskrivelse av kildene – benevnt med store bokstaver – til de fullførte verkene med angivelse av ”hovedkilde.” Hovedkilden danner grunnlaget for kapitlet ”Verkgjennomgang.” Strengt tatt skulle jeg ha foretatt en dateljert sammenligning av manuskriptene inklusive en revisjonsrapport til hvert enkelt verk. Men dette hadde medført at monografien hadde flommet ut over sine grenser. Slike detaljerte sammenligninger kan imidlertid resultere i mer tilleggs materiale og utvide informasjonen om en komponist. Det kan nevnes at det til ”Humoristisk Marsch” op. 1 nr. 1 verk 2 finnes et autograf-manuskript til en klaverstemme til piano 2 til dette stykket, men Hurum publiserte kun den 2-hendige klaverversjonen. Til ”Romance” verk 2 op. 1 nr. 2 finnes et autograf-manuskript til en fiolinstemme til stykket, men Hurum publiserte kun den 2-hendige versjonen. Til strykekvartetten verk 11 op. 6 finner man en fullstendig firhendig versjon av verket i Hurums autograf, men Hurum publiserte imidlertid kun strykekvartettversjonen. Det er ikke kjent om noen av de nevnte versjonene er fremført. Det finnes flere slike lignende eksempler, men ved gjennomgangen av kildebeskrivelsen har jeg ikke tatt inn lignende informasjon. Den interesserte leser henvises derfor til kapitlet ”Kildebeskrivelse” eller om det på et eller annet tidspunkt skulle bli aktuelt å revidere Hurums verker. Det finnes autografe manuskripter til orkesterversjoner av flere av Hurums klaverstykker, versjoner som er offentlig fremført og beskrevet i kapitlet ”Kildebeskrivelse” og omtalt i biografi-delen. I de tilfeller der det er viktig og nødvendig å behandle

manuskripter eller upubliserte versjoner ytterligere, gjøres det eksplisitt nedenfor.

Både verkfortegnelsen og kildebeskrivelsen bygger, som nevnt ovenfor, på en rekke kilder, først og fremst samlingen av Hurums etterlatte manuskripter og trykte utgaver i NB. Biblioteket har opplyst at Hurums etterlatte manuskripter sammen med et omfattende skissemateriale ble overført til NB i 1979 som ”gave fra komponisten gjennom Musikpedagogene Oslo ved Jens Schem”. Jens Schem har opplyst til forfatteren at Hurums manuskript- og skissesamling ble overført til Musikpedagogene Oslo etter Hurums død i 1972 i pakt med hans testamente.⁷⁵⁷ I september 1985 overførte Musikpedagogene Oslo en stor notesamling til NB, en notesamling som også inneholdt flere Hurum-manuskripter, for det meste ufullførte verk, men også enkelte som kan oppfattes som fullførte samt et omfattende skissemateriale.⁷⁵⁸ Dette materialet er ennå ikke katalogført, og i beskrivelsen av kildematerialet i kapitlet ”Kildebeskrivelse” er dette materialet betegnet som ”ikke katalogført” (se ”Samlebind 6” samt ”Etterlatte skisser og utkast Mus ms a 3208:1088”). Bare i noen ganske få tilfeller finner man manuskripter i NB som er kommet til biblioteket på annen måte enn fra Hurum gjennom Musikpedagogene Oslo. I tillegg til materialet i NB har Norsk Rikskringkasting (NRK) og Norsk Musikkinformasjon (NMI) noen få av Hurums manuskripter.

En annen viktig kilde er en verkoversikt Hurum utarbeidet i 1931 da han overlot rettighetene til de fleste av sine verker til TONO (Norsk

⁷⁵⁷ Hurums testamente har ikke vært tilgjengelig for forfatteren. Det finnes ikke i Musikpedagogene Oslo som Hurum testamenterte sine manuskripter og sitt barndomshjem til, det finnes ikke i NB, heller ikke i Hawaii State Archives.

⁷⁵⁸ Materialet inneholdt også et kompendium over instrumentasjonsregler som Hurum utferdiget mens han oppholdt seg i St. Petersburg i 1916/1917. Det oppbevares i NB, kat. nr. Mus ms a 3189:1085, og er signert ”Alf Hurum / Petrograd / Januar 1917.”

Komponistforenings internasjonale musikkbyrå).⁷⁵⁹ Sammenholdt med kildematerialet i NB viser TONO-oversikten at det siste nummer i Hurums opusrekke er nr. 26. Det er samsvar mellom opusnumrene i TONO-oversikten og numrene i de trykte verkene. Derimot er det enkelte forskjeller mellom titlene i TONO-oversikten og dem man finner i autografer og trykte utgaver. For eksempel har op. 4 fått den forkortede tittelen ”Impressions” i oversikten til TONO, mens tittelen i den trykte versjonen er ”Impressions. Pour le Piano”. Op. 10 har i den trykte versjonen tittelen ”Pasteller for piano” samt undertitler, mens bare undertitlene er oppgitt i TONO-oversikten. Årsaken til forskjellene synes å være at Hurum har fylt ut TONO-formularet uten å ha hatt et komplett sett eller en skriftlig oversikt av sine komposisjoner for hånden. Dette fremgår blant annet i forbindelse med oversikten over op. 21, ”Seks sanger for mannskor,” der han oppgir tittelen bare på de tre første med følgende tilføyelse for de tre siste: ”3 mannskor til som jeg ikke husker titlerne på, til tekster av Wildenwey [sic!].”

Ett av verkene som Hurum nevner i oversikten til TONO – ”Fire sange,” op. 26 – har ikke vært å finne. NRK og NMI har ikke dette verket, og i NB eksisterer det bare i form av skisser og utkast.

Oversikten til TONO omfatter imidlertid ikke alle komposisjonene – Hurum nevner ikke op. 1, heller ikke op. 19, selv om den ene romansen som på det tidspunkt inngikk i dette opusnummeret – ”Aften” til tekst av Rabindranath Tagore – er ført opp; ”Salme 121” er kommet til etter 1931 og senere innlemmet i op. 19. Heller ikke nevner Hurum verk med opusnummer 22–25; verk med opusnummer 22 og 24 har for øvrig ikke vært å finne. I tillegg til verk med opusnummer, nevner Hurum noen få uten opusnummer. Selv om oversikten høyst sannsynlig er den seneste fra

⁷⁵⁹ Oversikten er gitt i TONO’s standardformular for overføring av en komponists rettigheter til sine verk; formularet oppbevares hos TONO i Oslo. Hurum har datert og signert formularet på første side: «Paris 15. Oktober 1931 / Alf Hurum».

Hurums hånd, kan den altså ikke behandles ukritisk hva titler angår. Den har vært et supplement til øvrige kilder.

Verkfortegnelsen er satt opp kronologisk. Bare ganske få av Hurums manuskripter er imidlertid datert, og kronologien må derfor også basere seg på opplysninger i Hurums brev, i enkelte tilfeller også på opplysninger i hans kones brev foruten opplysninger fra avisartikler. For en del verker kan et komposisjonstidspunkt ikke angis nærmere enn årstallet for copyright. I ett tilfelle har det ikke vært mulig å angi komposisjonstidspunktet nærmere enn oppførelsestidspunktet, og i noen ganske få tilfeller er stilkriterier det eneste grunnlaget. Alt dette gjøres det eksplisitt rede for i oversikten nedenfor. Det har ikke vært mulig å angi komposisjonstidspunkt for verk 34–36. Det råder stor usikkerhet om tidspunktene for når Hurum arbeidet med de ufullførte verkene.

Når det gjelder copyright, opererer Hurum med vanlig copyright i tillegg til ”copyright for USA”. I LoC finnes søknadsformularer for en rekke av Hurums verk, formularer som i de fleste tilfeller enten er i Hurums eller hans kones håndskrift. De inneholder en rekke opplysninger, i de aller fleste tilfellene blant annet følgende: datering av formularet, datering av førsteutgivelsen av angjeldende verk, datering av når LoC mottok et trykt eksemplar til oppbevaring av angjeldende verk og angivelse av tidspunkt for når søknadsskjemaet ankom biblioteket (LoC har ingen manuskripter av Hurums verker). Formularet inneholder også verktittel, men i flere tilfeller er det forskjeller mellom titlene i formularet og titlene i de trykte utgavene (i oversikten nedenfor følges titlene i de trykte utgavene). Det er ikke alltid korrespondanse mellom opplysningene om USA-copyright i de trykte utgavene og de opplysningene som finnes i LoC. For op. 11–14 (verk 16–19) er for eksempel opplysningen om årstall for USA-copyright på omslags- og tittelsiden i de trykte utgavene feil. Den er oppgitt til å være 1916, mens undersøkelser i LoC viser at Hurum søkte om USA-copyright for disse verkene først i 1918. Hva feilen beror på, er ukjent.

Man vil imidlertid legge merke til at i de autografer blant verk 16–19 som har vært benyttet som trykkforelegg, har Hurum oppgitt årstallet for USA-copyright til 1918, altså det samme som dokumentene i LoC viser. I den trykte utgaven av op. 7 nr. 2 og 3, (verk 12 nr. 2 og 3), finner man ”USA-copyright by Alf Hurum 1914,” mens det i LoC bare finnes opplysninger om op. 7 nr. 2; forklaringen kan være at ettersom op. 7 nr. 2 og 3 ble utgitt i samme trykk, har Hurum for enkelhets skyld bare sendt opplysninger om op. 7 nr. 2. Et lignende forhold gjelder op. 10 nr. 2–4, verk 15. For op. 14, 15 og 19 henholdsvis verk 19, 21 og 25 har de trykte utgavene angivelse av USA-copyright, men uten at LoC har opplysninger om verkene. Derimot har de trykte utgavene av op. 16, 17 og 18 henholdsvis verk 22, 23 og 24 *ikke* opplysninger om USA-copyright til tross for at LoC har Hurums utfylte søknader for disse verkene. Alt dette gjøres det nærmere rede for i oversikten nedenfor. Av opplysningene i LoC er det først og fremst opplysninger om utgivelsestidspunktet som er tatt med nedenfor.

For titler som kan dokumenteres som Hurums egne – og det gjelder de fleste – har oversikten nedenfor hovedtitler i store bokstaver med halvfet skrift, mens undertitlene er satt i normal skrift og anførselstegn. Titler som er satt til av forfatteren, er skrevet med store bokstaver i vanlig skrift og satt i skarpe klammer.

Hurum utga de aller fleste av sine verk på eget forlag, og for de aller fleste verktitler og opusnummer blir utgavene på eget forlag den viktigste kilden. Selv om det ikke er mulig å begrunne at Hurum selv leste korrektur på alle de trykte verkene, er det likevel grunn til å tro at det forholdt seg slik. Som det fremgår av kilde B under verk 31, *Motette*, finner man et utkast til et brev til notetrykkeriet C. G. Röder i Berlin, et brev som dreier seg om trykketekniske spørsmål. Også enkelte andre kilder viser forhold som gir grunn til å tro at Hurum selv leste korrektur. For de utrykte verkene er hovedkilden den som det er mulig å begrunne som Hurums seneste godkjente versjon.

Bare noen få av Hurums trykte komposisjoner er utgitt på andre forlag enn hans eget. Det dreier seg om op. 1, *Tre klaverstykker* (verk 2) og op. 21, *Seks sanger for mannskor* (verk 30) som er utgitt henholdsvis på Oluf Bys Musikforlag og Norsk Musikforlag; sistnevnte forlag har også utgitt op. 25 (23), *Motette* (verk 31), i kommisjon; i den trykte utgaven er imidlertid også Hurums eget forlag oppgitt. Ut over dette har Warmuths Musikforlag to utgivelser av komposisjoner uten opusnummer. Titler og opusnummer for op. 1 verk 2 er i samsvar med utgaven på Oluf Bys Forlag, mens titlene på klaverstykkene i verk 5 og 6 er hentet fra de to heftene uten opusnummer som Warmuth utga. Titlene i verk 5 stemmer for øvrig overens med Hurums trykkforelegg til utgivelsen; til verk 6 foreligger derimot intet trykkforelegg. Bare i ett tilfelle er det forskjell i opusnummer mellom Hurums trykkforelegg og den trykte utgaven – *Motette* op. 25 (23). Trykkforelegget har angitt op. 23, mens den trykte utgaven har op. 25.

Det må nevnes at Hurum ved flere av utgivelsene på eget forlag samarbeidet med forlaget Friedrich Hofmeister i Leipzig; i enkelte tilfeller finner man også to andre forlag – Wilhelm Hansen i København og Norsk Musikforlag i Oslo. I et hefte som Hurum har kalt ”Lagerbog,”⁷⁶⁰ har han for noen av de tidligste verkene han utga på eget forlag, angitt når de forskjellige opplagene forelå trykt, opplagets antall og hvor mange eksemplarer som ble solgt de første årene; dette gjelder stort sett for årene 1911 – 1919 og dreier seg om op. 2–9.

Når det gjelder opplysninger om uroppførelser, har Hurum i enkelte tilfeller gitt slike opplysninger selv, men noen av dem er unøyaktige. Han opplyser for eksempel overfor O. M. Sandvik i 1921 at han ”har komponert ca. et halvt hundrede *klaverstykker* (utkommet i mange oplag) paa et par undtagelser nær, alle opførte første gang Kristiania 1913.”⁷⁶¹

⁷⁶⁰ I NB kat. nr. Ms fol. 3909.

⁷⁶¹ Hurum gir opplysningen i et skjema fra 1921 som O. M. Sandvik hadde sendt ham med anmodning om

Dette er trolig feil. Ingen kilder viser at Hurum på det tidspunkt (hverken i 1913 eller i 1921) hadde komponert så mange klaverstykker; heller ikke viser noen kilder at så mange av Hurums klaverstykker ble oppført i 1913. Skulle imidlertid det antall Hurum oppgir medføre riktighet, må det bety at en rekke klaverstykker ikke har vært tilgjengelige. Når det gjelder forskjeller mellom Hurums opplysninger om uroppførelser og det som annet kildemateriale viser, gjøres det oppmerksom på det i hvert enkelt tilfelle. Opplysninger om uroppførelser er ellers hentet fra den store programsamlingen som finnes i NB i tillegg til den meget omfattende samlingen av programmer, anmeldelser og artikler som musikkanmelderen Ulrik Mørk i sin tid overlot NB. I noen av programmene gjøres det eksplisitt oppmerksom på når et verk uroppføres, andre ganger ikke. Det har derfor i noen tilfeller vært nødvendig å ta forbehold om det dreier seg om en uroppførelse. I tillegg er også Hurums og David Monrad Johansens utklippsbøker, begge i NB, benyttet samt en rekke aviser. I tilknytning til opplysning om oppførelse – noen ganger også i forbindelse med utgivelser – er det gitt opplysning om hvilke aviser som har anmeldelse; som regel er det referert fra disse anmeldelsene i kapittel 2, ”Biografi.”

1) 1903–1911: Studieverk i klassisk-romantisk stil

Verk 1 [TRE [SYV] SANGER] – S/KI

(Uten op. nr.)

I kapitlet ”Verkgjennomgang” er kun de tre første sangene nedenfor kommentert; årsaken er at bare de tre første sangene finns i daterte autentiske manuskripter. De tre sangene er komponert 1903/04. Bare nr. 1–3 finnes i daterte manuskripter,

biografiske opplysninger i tillegg til opplysninger om komposisjoner. Skjemaet oppbevares i NB, kat. nr. “Ms fol. 3972:IX”.

men nr. 4–7 ligger stilistisk sett svært nær nr. 1–3, og nr. 5 kan knyttes til nr. 2 ved at en av kildene inneholder begge sangene (se kilde A under nr. 2 og 5). Sangene er ikke trykt, og det er ikke kjent om noen av dem har vært oppført.

1. “Juli” (S. Schandorph)
2. [“Hvad var mit liv til denne dag”] (Frederik Paludan-Müller)
3. “Juni” (C. Hostrup)
4. [“Min Sang er ikke den store”] (Ernst v. der Recke)
5. [“Velkommen for Tanken du fredede Krog!”] (Holger Drachmann)
6. “September” (H. V. Kaalund)
7. “Andante religioso” (C. Hostrup)

Verk 2 TRE KLAVERSTYKKER

(Op. 1)

Stykkene er utgitt på Oluf Bys Musikforlag 1905 og tilegnet pianisten Martin Knutzen, Hurums lærer i klaver i Kristiania. En oppførelse av stykkene er ikke kjent. Stykkene ble anmeldt i *Morgenbladet* 20. mars 1906. Til en versjon av nr. 1 for to klaverer eksisterer det en stemme for 2. klaver; i tillegg eksisterer en fiolinstemme til nr. 2.

1. “Marche humoristique”
2. “Romance”
3. “Dance grotesque”

Verk 3 ROCCOCO. TO KLAVERSTYKKER

(Uten op.nr.)

Stykkene er utgitt på Warmuths Musikforlag i 1908 i et opplag på 300 eksemplarer og ble anmeldt i *Morgenbladet* den 15. desember og i *Aftenposten* (aftenutgaven) den 21. desember 1908. Den eneste kjente oppførelse av nr. 1 er en utsendelse i NRK på 100-årsdagen for Hurums fødsel 21. september 1982 med pianisten Audun Kaiser. En oppførelse av nr. 2 er ikke kjent.

1. "Gavotte"
2. "Rigaudon"

Verk 4 TRE KLAVERSTYKKER

(Uten op.nr.)

Stykkene er utgitt på Warmuths Musikforlag i 1908 i et opplag på 300 eksemplarer. Stykkene ble anmeldt i *Morgenbladet* 15. desember og i *Aftenposten* (aftenutgaven) den 21. desember 1908. En oppførelse av stykkene er ikke kjent.

1. "Humoreske"
2. "Vals"
3. "Allegro energico"

Verk 5 IMPROMPTU – Klaver

(Uten op.nr.)

Klaverstykket er komponert før utgivelsen av verk 4 i 1908 (se "Kildebeskrivelse", verk 4 kilde E og verk 5 kilde C). Det er ikke trykt, og en oppførelse av stykket er ikke kjent.

Verk 6 [Tre stykker for fiolin og klaver]

(Uten op.nr.)

Stykkene er ikke trykt, og en oppførelse er ikke kjent. Hurum har benyttet stoff fra t. 80–97 i stykke nr. 2 i 3. sats av fiolinsonaten op. 2 verk 7 (t. 65–95 og t. 141–149).

1. *Andante – Allegretto grazioso*

2. *Allegretto grazioso*

3. *Andante espressivo*

Verk 7 SONATE FÜR PIANOFORTE UND VIOLINE

(Op. 2)

Sonaten er påbegynt mens Hurum studerte ved høyskolen i Berlin og er det første verk han utga på eget forlag. Utgivelsen fant sted 7. mars 1911 (opplysning i LoC). Ifølge Hurums ”Lagerbog” forelå førsteopplaget på 300 eksemplarer 15. mars, men dette kan dreie seg om tidspunktet for når Hurum mottok den trykte utgaven fra firmaet C. G. Röder, Leipzig, som stod for trykkingen og som for dette verket sendte opplysninger til LoC. Sonaten ble fremført ved et par private konserter i Berlin våren 1911.⁷⁶² Uroppførelsen fant imidlertid sted i Harstad den 8. mai 1911 fremført av fiolinisten Leif Halvorsen, som sonaten er tilegnet, og pianisten Nils Larsen.⁷⁶³ Det foreligger imidlertid ingen anmeldelser fra denne konserten. Førsteoppførelsen i Kristiania 28. september 1911 var også ved Halvorsen og Larsen; anmeldelser i *Morgenbladet*, *Tidens Tegn*, *Dagbladet*, *Ørebladet*, *Aftenposten*, *Verdens Gang* og *Morgenposten* – alle anmeldelser 29. september. Sonaten ble anmeldt i *Tidens Tegn* på nytt den 11. desember (O.

⁷⁶² Reidarson, Per: ”Ny norsk violinsonate”. *Verdens Gang*, 8. mai 1911.

⁷⁶³ *Harstad Tidende* 8. mai 1911.

M. Sandvik) og i *Aftenposten* den 23. desember 1911 (Otto Winter-Hjelm), denne gang i forbindelse med årets utgivelser.

2. opplag forelå trykt 15. august 1915 i et antall av 500 eksemplarer. Beholdning 15. juni 1919 var 359 eksemplarer. 3. opplag kom i 1938, men det er ukjent hvor mange eksemplarer det bestod av. LoC mottok en søknad om fornyet USA-copyright fra Hurum 12. desember 1938. Hurums salgsoppgave viser følgende solgte eksemplarer: 1911: 32 eks., 1912: 28 eks., 1913: 50 eks., 1914: 51 eks., 1915: 37 eks., 1916: 48 eks., 1917: 55 eks., 1918: 43 eks., 1919: 16 eks., 1920: 30 eks., 1921: 9 eks., 1922: 40 eks.

1. sats: *Allegro animato*

2. sats: *Andante espressivo*

3. sats: *Allegro non troppo*

Verk 8 FOR PIANO

(Op. 3)

Stykkene er komponert i 1910 (se kilde T i "Kildebeskrivelse"); nr. 2 er påbegynt under studietiden ved høyskolen i Berlin. Stykkene er utgitt i separatutgaver under fellestittelen *For piano* og forelå trykt i desember 1911. Førsteutgavene oppgir årstallet for USA-copyright til 1911 (se kildene C, M og P i "Kildebeskrivelse"). Overfor LoC har imidlertid notetrykkeriet C. G. Röder i Leipzig oppgitt 1. januar 1912 som tidspunkt for utgivelsen av førsteutgaven. Dette forklarer endringen av årstallet for USA-copyright til 1912 i senere utgaver (se kildene D, N og Q i "Kildebeskrivelse"). Stykkene ble anmeldt i *Morgenbladet*, *Dagbladet* og *Aftenposten* henholdsvis 20., 21. og 23. desember 1911. Nr. 1 er instrumentert for orkester, men versjonen er ikke trykt; nr. 3 foreligger i arrangement for fiolin og klaver, men heller

ikke den versjonen er trykt. En oppførelse av nr. 1 i versjon for klaver er ikke kjent. Første gang man finner nr. 2 og 3 på et konsertprogram, er ved debutkonserten til den 15-årige Lilleba Sollie 10. november 1926 (cf. program i programsamlingen i NB); *Arbeiderbladet* og *Morgenposten* nevner i den forbindelse bare at klaverstykker av Hurum stod på programmet. En oppførelse av nr. 1 for orkester fant sted i NRK 3. mars 1937 sammen med orkesterversjonen av op. 5 nr. 2 og 4 (verk 10 nr. 2 og 4) under tittelen "Suite 1932", en tittel som ikke er Hurums; fremførelsen var ved "Radio-orkestret" under ledelse av Hugo Kramm; en oppførelse av versjonen for fiolin og klaver er ikke kjent.

Nr. 1 forelå trykt 19. desember 1911 i et opplag på 300 eksemplarer. Hurums salgsoversikt viser: 1911: 40 eks., 1912: 10 eks., 1913: 73 eks., 1914: 51 eks., 1915: 56 eks., 1916: 70 eks., 1917: 137 eks., 1918: 273 eks. og 1919: 160 eks. Nr. 2 forelå trykt samtidig med nr. 1 i et opplag på 300 eksemplarer. Hurum har også laget en annen salgsoversikt som viser: 1911–12: 65 eks., 1912–13: 0 eks., 1913–14: 17 eks., 1914–15: 14 eks., 1915–16: 62 eks., 1916–17: 61 eks., 1917–18: 67 eks.

Nr. 2 forelå også trykt 19. desember 1911 i et opplag på 300 eksemplarer. Hurums salgsoversikt viser følgende: 1911–12: 65 eks., 1912–13: 0 eks., 1913–14: 17 eks., 1914–15: 14 eks., 1915–16: 62 eks., 1916–17: 61 eks., 1917–18: 67 eks. Stykket var utsolgt i 1918.

Nr. 3 forelå trykt samme tidspunkt som nr. 1 og 2 – 19. desember 1911 i et opplag på 300 eksemplarer., 16/12–1913, 2. opplag (500 eks.) forelå trykt 18. november 1915, 4. opplag (500 eks) forelå trykt 15. september 1917, 4. opplag (1000 eks.) forelå trykt 30. november 1918, 5. opplag (500 eks.) i 1920, 6. opplag (1000 eks.) i 1922 og 7. opplag (2000 eks.). Hurums salgsoversikt

viser: 1911–12: 69 eks., 1912–13: 152 eks., 1913–14: 76 eks.,
1914–15: 91 eks., 1915–16: 298 eks., 1916–17: 413 eks., 1917–18:
616 eks., 1918–19: 555 eks.

1. “Melodi”
2. “Bækken”
3. “Idyl”

2) 1911–1917: Hurum, impresjonismen og Debussys musikk samt andre stilistiske uttrykk

Verk 9 IMPRESSIONS. POUR LE PIANO

(Op. 4)

Op. 4 (verk 9) er komponert i Paris i 1911 og utgitt samme år. I et intervju i *Aftenposten* 3. januar 1912, et intervju som er gjort i Paris før jul i 1911, forteller Hurum at to hefter klaverstykker skal utgis før jul og nevner eksplisitt op. 4: ”Jeg udgiver to Hefter Klaverstykker til Jul. Det ene Hefte kalder jeg ‘Impressions’; det er lavet hernede”. Førsteutgaven oppgir årstallet for USA-copyright til 1911 (se kilde J i ”Kildebeskrivelse”). Overfor LoC har imidlertid notetrykkeriet C. G. Röder i Leipzig oppgitt 1. januar 1912 som tidspunkt for utgivelsen av førsteutgaven. Dette forklarer endringen av årstallet for USA-copiright til 1912 i senere utgaver (se kilde K i ”Kildebeskrivelse”). I forbindelse med utgivelsen anmeldes op. 4 i *Morgenbladet* 20. desember, i *Dagbladet* 21. desember og i *Aftenposten* 23. desember 1911; O. M. Sandvik anmelder op. 4 i *Tidens Tegn* først 15. desember 1912. Av et program i Hurums utklippbok i NB fremgår at han selv oppførte nr. 1 ved en konsert i Paris 31. desember 1911; dette er

den første kjente oppførelse av nr. 1. Første kjente fremførelse av nr. 1 i Norge, er på Judith Hebers konsert i Larvik den 27. juni 1912; anmeldelse i *Jarlsberg og Larviks Amtstidende* 28. juni 1912. Den første kjente oppførelse av nr. 1 i Kristiania var ved Judith Heber den 13. januar 1913; anmeldelse i *Ørebladet*, *Morgenbladet*, *Tidens Tegn*, *Aftenposten* og *Morgenposten*. Ved en konsert i Bergen 8. desember 1913 fremførte Nils Larsen i tillegg til nr. 1 også nr. 2 og 3 – den første kjente oppførelse av nr. 2 og 3. Anmeldelse i *Bergens Aftenblad* (9/12) og *Bergens Tidende* (9/12). Den første oppførelsen av nr. 2 og 3 i Kristiania, gjorde Nils Larsen den 13. desember 1913; anmeldelse i *Ørebladet*, *Morgenbladet*, *Tidens Tegn*, *Aftenposten* og *Morgenposten*. Hurum har utsatt nr. 1 og 3 for orkester, og orkesterversjonen hadde sin uroppførelse ved en konsert i Nationaltheatret med Nationaltheatrets orkester under Johan Halvorsens ledelse 13. april 1913.⁷⁶⁴ Anmeldelse i *Morgenbladet* (14/4), *Aftenposten* (14/4), *Verdens Gang* (14/4) og *Morgenposten* (14/4). Orkesterutsettelsen er ikke trykt. Salget av op. 4 viser en stigende tendens: 1911–12: 47 eks., 1912–13: 71 eks., 1913–14: 0 eks., 1914–15: 93 eks., 1915–16: 183 eks., 1916–17: 176 eks., 1917–18: 226 eks. og 1918–19: 295 eks.

1. “Notre–Dame”
2. “La Fontaine”
3. “Chanson”

⁷⁶⁴ Annonsen i *Aftenposten* den 13. april 1913 opplyser at “Notre-Dame” og “Chanson” fremføres for første gang i orkesterversjon ved denne konserten.

Verk 10 AKVARELLER FOR PIANO

(Op. 5)

Op. 5 nr. 1 er komponert i Paris 1911. Op. 5 ble utgitt i 1912 – nr. 1–3 den 21. august og nr. 4 den 3. september; Hurum søkte om fornyet USA-copyright for nr. 4 den 30. oktober 1939 (opplysninger i LoC). Op. 5 anmeldes i *Verdens Gang* den 23. Desember 1912. Den første kjente oppførelse av nr. 1 er på Judith Hebers konsert i Kristiania den 13. januar 1913; anmeldelser i *Ørebladet*, *Morgenbladet*, *Tidens Tegn*, *Aftenposten* og *Morgenposten*. De følgende fremførelser er de første en finner i programsamlingen i NB av nr. 2, 3 og 4: ved Musikkonservatoriets konsert den 14. mai 1913 fremførte Olga Sutter nr. 2, “Miniature” (ingen anmeldelser), og ved en konsert i Lillehammer 6. mai 1913 fremførte David Monrad Johansen nr. 3, “Akvarell”; konserten anmeldes i *Lillehammer Tilskuer* 9. mai. Den første oppførelse av “Marche Tartare” for klaver som programsamlingen i NB viser, er på en konsert i Kristiania 13. februar 1918 der Judith Heber fremførte stykket; anmeldelse i *Ørebladet*. Hurum har orkestrert nr. 2 og 4. En første versjon for orkester av nr. 4 fikk sin uroppførelse i Nationaltheatret i Kristiania med Nationaltheatrets orkester under Johan Halvorsens ledelse 13. april 1913;⁷⁶⁵ anmeldelser i *Morgenbladet*, *Aftenposten*, *Verdens Gang* og *Morgenposten*. Hurum instrumenterte nr. 2 i 1932 sammen med en ny orkesterutsettelse av nr. 4 og en orkesterutsettelse av op. 3 nr. 1 (verk 8 nr. 1) – ved denne anledning for ”Radio-orkestret” i Oslo. Den første kjente oppførelse av disse versjonene fant sted i NRK 3. mars 1937 under tittelen *Suite 1932*, en tittel som ikke er Hurums. Fremførelsen var ved ”Radio-orkestret” under ledelse av

⁷⁶⁵ Annonsen i *Aftenposten* den 13. april 1913 opplyser at “Marche Tartare” fremføres for første gang i orkesterversjon ved denne konserten.

Hugo Kramm. Orkesterutsettelsen av stykkene er ikke trykt. En versjon av nr. 4 for militærorkester er ikke trykt, og en oppførelse av denne versjonen er ikke kjent. Op. 5 er kommet i tre opplag: den 21. juli 1912 forelå 300 eksemplarer, 13. juli 1915 forelå 500 eksemplarer og 15. september 1917 forelå 500 eksemplarer. Også op. 5 viser stigning i salgsstatistikken. De tre første stykkene solgte 1912–13: 77 eks., 1913–14: 21 eks., 1914–15: 97 eks., 1915–16: 268 eks., 1916–17: 168 eks., 1917–18: 320 eks. og 1918–19: 345 eks. For nr. 4 ser tallene slik ut: 1912–13: 63 eks., 1913–14: 0, 1914–15: 27 eks., 1915–16: 81 eks., 1916–17: 52 eks., 1917–18: 212 eks. og 1918–19: 241 eks.

1. “Vandliljen”
2. “Miniature”
3. “Akvarel”
4. “Marche Tartare”

Verk 11 STREICHQUARTETT

(OP. 6)

Kvartetten ble påbegynt i 1912. I det nevnte skjema til O. M. Sandvik (se fotnote 6) opplyser Hurum at strykekvartetten ble uroppført i Kristiania i 1914. Denne opplysningen må være feil for en oppførelse av kvartetten fant sted i Kristiania første gang den 29. november 1913 med gjentakelse 4. desember (cf. Ulrik Mørk-samlingen i NB). Det fremgår av flere forhåndsomtaler at oppførelsen den 29. november var en uroppførelse.⁷⁶⁶ Anmeldelser samlige 30. november i *Morgenbladet*, *Aftenposten*, *Verdens Gang*, *Dagbladet*, *Ørebladet*, *Tidens Tegn* og *Morgenposten*. Ved

⁷⁶⁶ Blant annet i *Tidens Tegn* for 23. november 1913.

uroppførelsen ble kvartetten fremført av Arve Arvesen, Ernst Solberg, Olaf Eriksen og Otto Buschmann. Quartetten har vært gjenstand for revisjon. Når Hurum foretok den, er imidlertid usikkert. Quartetten var planlagt utgitt i 1915, men ble først utgitt året etter – den 25. april 1916 (opplysning i LoC). Ettersom den reviderte versjonen forelå i 1915, var det den som ble oppført ved Hurums komposisjonsaften i Bergen 4. januar 1916. Fremførelsen var ved Arve Arvesen, Victor Schuster, Harald Heide og Wilhelm Gonnæs. Anmeldelser i *Arbeidet*, *Morgenavisen*, *Bergens Anonce-Tidende*, *Folkets Avis*, *Bergens Aftenblad*, *Bergens Tidende*, *Gula Tidend* og *Samfundet*. Første gang den reviderte versjonen ble fremført i Kristiania, var 3. februar 1916 av Arve Arvesen, Hans Hansen, Olaf Eriksen og Otto Buschmann. Anmeldelser i *Ørebladet*, *Dagbladet*, *Tidens Tegn*, *Morgenbladet*, *Morgenposten*, *Norske Intelligenssedler* og *Aftenposten*. Salget av op. 6 er ikke omfattende: 1915–16: 10 eks., 1916–17: 5 eks., 1917–18: 4 eks. og 1918–19: 10 eks.

1. sats: *Allegro non troppo e maestoso*
2. sats: *Scherzo: Vivo e molto allegro*
3. sats: *Canzonetta: Andantino*
4. sats: *Allegro energico*

Verk 12 FANTASIE – FOR PIANO

(Op. 7)

I et udatert brevkort stemplet 7. mars 1914 til David Monrad Johansen forteller Hurum at han har sendt op. 7 nr. 1 til trykking dagen før.⁷⁶⁷ Op. 7 forelå trykt i mai 1914; dette fremgår av et brev

⁷⁶⁷ Brevkort i NB, kat. nr. Brevs. nr. 573.

datert 3. mai 1914 fra Leslie Wight Hurum til David Monrad Johansen. I brevet forteller hun at Hurum har sendt Monrad Johansen den trykte utgaven av op. 7 dagen i forveien.⁷⁶⁸ Utgivelsen fant først sted 10. september samme år (opplysninger i LoC). Uroppførelsen av nr. 1 fant sted i Kristiania 23. oktober 1914 ved pianisten Birger Hammer; anmeldelse i *Morgenbladet*, *Tidens Tegn*, *Verdens Gang*, *Dagbladet*, *Aftenposten* og *Morgenposten*. Den første kjente oppførelse av nr. 2 er Barbara Saxlunds fremførelse på Musikkonservatoriets musikkafte den 20. september 1916,⁷⁶⁹ men det foreligger ingen anmeldelser. Den tidligste fremførelse av nr. 3 er David Monrad Johansens oppførelse på en turne i Gudbrandsdalen i juli 1914 med konserter på Lillehove, Furuheim, Kornhaug og Granheim,⁷⁷⁰ men heller ikke her foreligger anmeldelser. En fremførelse av nr. 3 i Kristiania er ikke kjent.

Hurums salgsoversikt viser for nr. 1: 1914–15: 56 eks., 1915–16: 32 eks., 1916–17: 17 eks., 1917–18: 34 eks. 1918–19: 42 eks. For nr. 2 og 3 er tallene: 1914–15: 70 eks., 1915–16: 91 eks., 1916–17: 78 eks., 1917–18: 57 eks., 1918–19: 126 eks.

1. “Fantasie”
2. “Rose og Sommerfugl”
3. “Silhouet”

⁷⁶⁸ Brev i NB, kat. nr. Brevs. nr. 573; brevet mangler årstallsangivelse, men konvolutten som følger brevet, er stemplet i Berlin 4. mai 1914.

⁷⁶⁹ Se *Musikbladet* årg. 1916, s. 290.

⁷⁷⁰ Ingen andre kilder viser en tidligere oppførelse av op. 7 nr. 3; program i David Monrad Johansens utklippsbok i NB.

Verk 13 SONATE FÜR VIOLINE UND PIANOFORTE

(Op. 8)

Sonaten er komponert 1914–1915. I det ovennevnte brevet til David Monrad Johansen datert 3. mai 1914 (se under verk 12) skriver Leslie Wight Hurum på sitt gebrokne norsk: ”Hurum har arbeidet som et hest hele vaaren paa et nyt violin suite. Første to satze er ferdig – 22 sider lang”. Betegnelsen ”violin suite” skulle kunne oppfattes som en henvisning til *Eksotisk suite*, op. 9 (verk 14). Men på grunn av lengden (”22 sider lang”) kan dette ikke dreie seg om op. 9. At det virkelig dreier seg om sonaten op. 8, fremgår av et brevkort fra fru Hurum til Monrad Johansen 22. mars 1915 der hun skriver: ”Sonaten er ferdig – men nu maa den viler en tid – Hurum er ganske traet, han har arbeidet meget paa den ...”.⁷⁷¹ Uroppførelsen fant sted i Bergen 4. januar 1916 med fiolinisten Arve Arvesen og med Hurum ved klaveret;⁷⁷² anmeldelser i følgende Bergens-aviser: *Arbeidet*, *Morgenavisen*, *Bergens Anonce-Tidende*, *Folkets Avis*, *Bergens Aftenblad*, *Bergens Tidende*, *Gula Tidende* og *Samfundet*. Den første fremførelsen i Kristiania var ved Hurums komposisjonsaften den 3. februar 1916; anmeldelse i *Ørebladet*, *Dagbladet*, *Tidens Tegn*, *Morgenbladet*, *Morgenposten* og *Aftenposten*. Sonaten var planlagt utgitt i 1915; utgivelsen fant først sted 25. april 1916 (opplysning i LoC).

Hurums salgsoversikt viser følgende tall: 1915–16: 32 eks., 1916–17: 18 eks., 1917–18: 10 eks. og 1918–19: 23 eks.

1. sats: *Allegro risoluto*

⁷⁷¹ Brevkort i NB, Brevs. nr. 573.

⁷⁷² Programmet opplyser ikke at det dreier seg om en uroppførelse; i anmeldelsen i Bergensavisen *Arbeidet* for 5. januar opplyses imidlertid at sonaten ble spilt for første gang.

2. sats: *Andantino doloroso*
3. sats: *Scherzo: Allegro vivace*
4. sats: *Allegro appassionato*

Verk 14 EKSOTISK SUITE

(Op. 9)

Melodiene i dette verket kan være basert på autentiske indiske og kinesiske melodier. På s. 62–83 i *Samlebind 8* i NB kat. nr. Mus ms a 3201:1086 (kilde A i kap. ”Kildebeskrivelse”), har Hurum nederst på s. 73 oppgitt kilden til de melodiene han har arbeidet med i forbindelse med op. 9: ”Musik der Inder von Sir William James, Erfurt 1802”. Beklageligvis har denne boken ikke vært mulig å finne til tross for undersøkelser i Oslo, samtlige større biblioteker i Berlin og i Library of Congress, Wahington DC.

Op. 9 foreligger i følgende versjoner: 1) for fiolin og klaver, 2) for stort orkester, 3) nr. 1–3 og 7 for lite orkester, 4) nr. 1–3 for ”Radio-orkestret” i Oslo og 5) nr. 1 og 5 i versjon for klaver og strykekvartett. Versjonen for fiolin og klaver er den opprinnelige og ble komponert 1915. En oppførelse i Berlin som Bjarne Brustad forteller om, er trolig den første kjente, men har etter alt å dømme funnet sted privat.⁷⁷³ Den første kjente oppførelse i Norge må også regnes som privat – på Haukeland sykehus i Bergen 6. januar. Den første offentlige oppførelse og dermed uroppførelsen fant sted i Odda 7. januar 1916 med fiolinisten Arve Arvesen og komponisten ved flyglet;⁷⁷⁴ Hurum har i den forbindelse tatt vare

⁷⁷³ Brustad forteller i sin bok *Liv og virke i ord og toner*, Oslo 1964, s. 73 at han under studietiden i Berlin 1915 1916 hadde ”vært med Alf Hurum til Universitetsbiblioteket der og sammen med ham båret hjem til Hurum i Düsseldorfstrasse samlinger av gamle indiske og kinesiske melodier. Jeg var ham behjelpelig med utvalg og bearbeidelse av stoff til hans Eksotisk suite for fiolin og klaver som vi også spilte sammen i manuskript.”

⁷⁷⁴ Program i Hurums utklippbok i NB; det sies ikke eksplisitt i programmet at det dreier seg om en uroppførelse, men intet i kildematerialer viser en offentlig fremførelse før denne. En privat oppførelse av op. 9

på to anmeldelser i sin utklippsbok i NB, men det er ikke kjent hvilke aviser anmeldelsene er hentet fra. Den første fremførelsen i Kristiania var ved Leif Halvorsen og komponisten den 26. mars 1916; anmeldelser i *Ørebladet*, *Morgenbladet*, *Morgenposten*, *Dagbladet* og *Aftenposten*. Versjonen for fiolin og klaver er utgitt 10. mai 1916 (opplysning i LoC); nr. 1 og 3 er også utgitt i en separatutgave. Ingen andre versjoner er trykt. Versjonen for stort orkester kan være forelagt Maximilian Steinberg mens Hurum studerte med ham i St. Petersburg 1916–17. Uroppførelsen av versjonen for stort orkester fant sted i Nationaltheatret i Kristiania med teatrets orkester under ledelse av Gustav Fr. Lange 19. januar 1918; anmeldelser i *Norske Intelligenssedler* (David Monrad Johansen), *Ørebladet*, *Aftenposten* og *Morgenbladet*. Det er ikke kjent når Hurum utarbeidet de andre versjonene eller om de er oppført. Opprinnelig har op. 9 inneholdt flere stykker enn det som ble resultatet ved utgivelsen – se kilde A og B i kap.

”Kildebeskrivelse”. Hurums salgstall viser: 1915–16: 34 eks., 1916–17: 33 eks., 1917–18: 49 eks., 1918–19: 21 eks.

1. “Rektah”
2. “Tsin–tsin–fa”
3. “Rektah”
4. “Ma–ma hau ming–pai”
5. “Rag Darbari Kandra”
6. “Cheu Teu”
7. “Ved Indgangen til Confucius Tempel”

fant sted på Haukeland sykehus i Bergen dagen før, den 6. januar, da Hurum og Arve Arvesen spilte for sykehusets pasienter – se *Bergens Tidende* 7. januar 1916.

Verk 15 PASTELLER FOR PIANO

(Op. 10)

Nr. 1 finnes i en versjon som Hurum planla som nr. 1 i op. 7 (verk 12); denne versjonen er fra 1914, men ble allikevel ikke tatt med i op. 7 da dette verket ble trykt samme år. Nr. 1 ble senere revidert og tatt med som det første stykket i op. 10. Når denne revisjonen fant sted, er ikke kjent. Alle stykkene er utgitt i separatutgaver – nr. 1, 25. april 1916 (opplysning i LoC), nr. 2–4 i 1918 (ved utgivelsen av nr. 2–4 i 1918 oppgir Hurum årstallet for USA-copyright til 1916 i den trykte utgaven, det samme som for nr. 1, men uten at det foreligger søknad om USA-copyright for nr. 2–4 i LoC – se kildene M, Q og U nedenfor). Man legger merke til forskjellen mellom platenumrene i nr. 1 (pl. nr. 14) og i nr. 2–4 (pl. nr. 21, 22 og 23); de mellomliggende platenumrene er benyttet til op. 11 (verk 16) og til op. 12 (verk 17). Nr. 2–4 anmeldes i *Musikbladet* nr. 7, 13. februar 1918. De første oppførrelser av stykkene som programmene i programsamlingen og Hurums utklippsbok i NB viser, er følgende: David Monrad Johansen oppførte nr. 1 i Mosjøen 8. august 1916, (cf. en trykt presseuttalelse i Hurums utklippsbok i NB; det foreligger ingen anmeldelser), den første fremførelsen av stykket i Kristiania var ved pianisten Nils Larsen den 18. oktober 1916; anmeldelser i *Norske Intelligenssedler*, *Morgenbladet* og *Aftenposten*. Pianisten Daniel Løvdal oppførte nr. 2 den 1. september 1922; anmeldelser i *Aftenposten*, *Verdens Gang* og *Tidens Tegn*. Pianisten Harald Hansen oppførte nr. 3 og 4 ved en konsert den 9. april 1918; korte anmeldelser i *Aftenposten* og *Tiden Tegn*.

1. “Fra en gammel klosterhave”

2. “Poem”

3. “En Saga”
4. “Morgen ved Memnonstøtten”

Verk 16 SANGE – Sang og klaver

(Op. 11)

Op. 11 nr. 3 er komponert før 3. september 1917. Sangene er utgitt i separatutgaver 15. oktober 1918 (opplysning i LoC). Opprinnelig planla Hurum å ha fire sanger i op. 11 med “Bjerken” til tekst av Theodor Caspari som nr. 1 (se verk 20 nr. 2). Dette gikk han imidlertid bort fra; en utgivelse av “Bjerken” ble det senere ikke noe av. I det tidligere nevnte skrivet fra Hurum til O. M. Sandvik opplyser Hurum at sangene ble fremført første gang i Oslo 1918 (se fotnote 5). Dette er bare delvis riktig. I programsamlingen i NB finner man følgende oppførrelser som de tidligste: nr. 1 ved en konsert med sangeren Erik Bye og pianisten Daniel Løvdal den 7. september 1918 (korte anmeldelser i *Dagbladet*, *Tidens Tegn* og *Norske Intelligenssedler*), nr. 2 ved en konsert med sangerinnen Edith Øberg og pianisten Rolf Brandt-Rantzau den 18. april samme år (ingen anmeldelser), mens nr. 3 ble uroppført på en konsert med sangeren Olav Sverénus og pianistinnen Magda Sverénus den 3. september 1917; anmeldelser i *Aftenposten*, *Norske Intelligenssedler*, *Dagbladet*, *Morgenbladet*, *Morgenposten*, *Verdens Gang*, *Tidens Tegn* og *Ørebladet*. Man legger merke til at i trykkforelegget (autograf) til nr. 2 og 3 er årstallet for USA-copyright av Hurum oppgitt til 1918, mens omslags- og tittelsiden på den trykte utgaven oppgir USA-copyright til 1916. Dette må dreie seg om en ren trykkfeil ettersom Hurums søknad om USA-copyright i LoC opplyser at førsteutgaven ble utgitt den 15. oktober 1918. Hurums søknadsskjema om USA-copyright er datert 1. april 1919, men

biblioteket har angitt i skjemaet at det trykte eksemplar som LoC i følge sine regler skulle oppbevare i sitt arkiv, ankom biblioteket den 27. desember 1918; søknadsformularet ankom LoC den 13. mai 1919. Biblioteket har ingen søknad fra Hurum fra 1916.

1. “Vi ses igen” (V. Rydberg)
2. “En blomma” (V. Rydberg)
3. “Gloria in excelsis” (Theodor Caspari)

Verk 17 SANGE – Sang og klaver

(Op. 12)

Sang nr. 2 og 3 er komponert før 3. september 1917. Op. 12 er utgitt i separatutgaver i 1918. I det tidligere nevnte skrivet fra Hurum til O. M. Sandvik opplyser Hurum at sangene ble fremført første gang i Oslo 1918 (se fotnote 6). Dette er bare delvis riktig. Programsamlingen i NB viser at den første oppførelsen av nr. 1 er Elisabeth Munthe-Kaas' fremførelse ved Hurums komposisjonsaften den 18. september 1918 med komponisten ved flyglet; anmeldelser i *Morgenposten*, *Norske Intelligenssedler*, *Ørebladet*, *Aftenposten*, *Morgenbladet*, *Dagbladet* og *Tidens Tegn*. Nr. 2 og 3 ble uroppført på en konsert med sangeren Olav Sverénus og pianistinnen Magda Sverénus den 3. september 1917; anmeldelser i *Aftenposten*, *Norske Intelligenssedler*, *Dagbladet*, *Morgenbladet*, *Morgenposten*, *Verdens Gang*, *Tidens Tegn* og *Ørebladet*. Nr. 2 finnes i versjon med orkesterakkompagnement som nr. 3 i verk 28 – *Sange med orkester* – og den første kjente fremførelse av denne versjonen fant sted på Hurums 4. komposisjonsaften 8. oktober 1923 i Kristiania: anmeldelser i *Aftenposten*, *Dagbladet*, *Tidens Tegn*, *Morgenbladet*, *Morgenposten*, *Arbeiderbladet* og *Ørebladet*. Man legger merke til

at årstallet for USA-copyright på omslags- og tittelsiden i de trykte utgavene er oppgitt til 1916. Dette må dreie seg om en ren trykkfeil ettersom Hurums søknad om USA-copyright i LoC opplyser at førsteutgaven ble utgitt den 15. oktober 1918. Hurums søknadsskjema om USA-copyright er datert 1. april 1919, men biblioteket har angitt i skjemaet at det trykte eksemplar som LoC i følge sine regler skulle oppbevare i sitt arkiv, ankom biblioteket den 27. desember 1918; søknadsformularet ankom LoC den 13. mai 1919. Biblioteket har ingen søknad fra Hurum fra 1916.

- 1) "Liden Kirsten" (Vilhelm Krag)
- 2) "Hvorfor hyler de sorte hunde" (Vilhelm Krag)
- 3) "Græd kun, du blege" (Vilhelm Krag)

Verk 18 SANGE – Sang og klaver

(Op. 13)

Sangene er utgitt i separatutgaver i 1918; anmeldelse i *Norsk Musikerblad* nr. 5, mai 1918 og *Musikbladet* nr. 23, 5. juni 1918. Uroppførelsen fant sted ved Hurums komposisjonsaften den 18. september 1918 – nr. 1, 3 og 4 ble fremført av sangerinnen Elisabeth Munthe-Kaas og nr. 2 av sangeren Olav Sverénus, alle med komponisten ved flygelet; anmeldelser i *Morgenposten*, *Norske Intelligenssedler*, *Ørebladet*, *Aftenposten*, *Morgenbladet*, *Dagbladet* og *Tidens Tegn*. Nr. 1 finnes i versjon med orkesterakkompagnement som nr. 1 i verk 28 – *Sange med orkester* – og ble uroppført av Carl Struve og "Harmonien"s orkester under Harald Heides ledelse i Bergen 23. september 1923; det foreligger ingen anmeldelser av fremførelsen. Den første fremførelse i Kristiania av versjonen med orkesterakkompagnement fant sted på Hurums 4.

komposisjonsaften 8. oktober 1923; anmeldelser i *Aftenposten*, *Dagbladet*, *Tidens Tegn*, *Morgenbladet*, *Morgenposten*, *Arbeiderbladet* og *Ørebladet*. Man legger merke til at årstallet for USA-copyright på omslags- og tittelsiden i de trykte utgavene er oppgitt til 1916. Dette må dreie seg om en ren trykkfeil ettersom Hurums søknad om USA-copyright i LoC opplyser at førsteutgaven ble utgitt den 15. oktober 1918. Hurums søknadsskjema om USA-copyright er datert 1. april 1919, men biblioteket har angitt i skjemaet at det trykte eksemplar som LoC i følge sine regler skulle oppbevare i sitt arkiv, ankom biblioteket den 27. desember 1918; søknadsformularet ankom LoC den 13. mai 1919. Biblioteket har ingen søknad fra Hurum fra 1916.

1. “Blonde nætter” (Vilhelm Krag)
2. “Genrebillede” (Vilhelm Krag)
3. “Stævnemøde” (Vilhelm Krag)
4. “Det var en deilig hane” (Vilhelm Krag)

Verk 19 SANGE – Sang og klaver

(Op. 14)

Sangene er komponert før 18. september 1918 og utgitt i 1919. Uroppførelsen av op. 14 fant sted ved Hurums komposisjonsaften den 18. september 1918; anmeldelser i *Morgenposten*, *Norske Intelligenssedler*, *Ørebladet*, *Aftenposten*, *Morgenbladet*, *Dagbladet* og *Tidens Tegn*. Nr. 1 og 2 ble fremført av sangeren Olav Sverénus, nr. 3 a og b av sangerinnen Elisabeth Munthe-Kaas, alle med Hurum ved flyglet (cf. program i programsamlingen i NB). Nr. 1 og 3a finnes i versjon med orkesterakkompagnement som henholdsvis nr. 4 og 2 i verk 28 – *Sange med orkester*. I versjon med orkesterakkompagnement ble

nr. 1 uroppført av Carl Struve og ”Harmonien”s orkester under Harald Heides ledelse i Bergen 23. september 1923; det foreligger ingen anmeldelser av fremførelsen. Den første fremførelse i Kristiania av versjonen med orkesterakkompagnement fant sted på Hurums 4. komposisjonsaften 8. oktober 1923 sammen med de andre sangene med orkesterakkompagnement (herunder også op. 14 nr. 3a); anmeldelser i *Aftenposten*, *Dagbladet*, *Tidens Tegn*, *Morgenbladet*, *Morgenposten*, *Arbeiderbladet* og *Ørebladet*. Man legger merke til at årstallet for USA-copyright på omslags- og tittelsiden i de trykte utgavene (kilde D, H og L i kap. ”Kildebeskrivelse”) er oppgitt til 1916 (på s. 3 i kilde D er årstallet 1919). LoC har ingen opplysninger om op. 14, verk 19.

1. ”Fandango” (Vilhelm Krag)
2. ”Til min Gyldenlakk” (Henrik Wergeland)
- 3a. ”Nocturne” (Sigbjörn Obstfelder)
- 3b. ”Regn” (Sigbjörn Obstfelder)

Verk 20 [To sanger] – Sang og klaver

(Uten op.nr.)

Sang nr. 1 er en revisjon av den man finner som verk 1 nr. 7, komponert i 1903–04. Nøyaktig når Hurum foretok revisjonen, er ikke kjent. Nr. 2 er komponert før utgivelsen av op. 11 verk 16 i 1918. Sangene er ikke trykt, og en oppførelse er ikke kjent.

1. ”September” (H. V. Kaalund.)
2. ”Bjerken” (Theodor Caspari)

3) 1917–1928: Mot det norrøne

Verk 21 LILJA – Solo, mannskor og orgel

(Op. 15)

Op. 15 ble fullført på Geilo i mai 1918. I et brev til David Monrad Johansen 17. mai samme år heter det: ”Igaar 16^{de} Mai blev Lilja ferdig, men nu har jeg den kjedelige renskrivingen.”⁷⁷⁵ Verket er opprinnelig skrevet for mannskor a cappella, utgitt i 1919⁷⁷⁶ og uroppført av mannskoret ”Brage” med Lars Heggen som dirigent og Sigurd Sjursen som solist den 28. april 1929 i Bergen.⁷⁷⁷ Ifølge Sverre Jordans anmeldelse i *Morgenavisen* dagen etter var to nummer utelatt ved uroppførelsen; anmeldelser i *Morgenavisen*, *Bergens Tidende*, og *Bergens Aftenblad*. I en revisjon som Hurum foretok mellom uroppførelsen av originalversjonen i april 1929 og august 1931 er verket forsynt med orgel. Korstemmene til den nyeste versjonen viser at Hurum la inn en rekke orgel for- og mellomspill. Ut over dette foretok han en god del endringer i form av transponeringer, utelot enkelte vers fra den opprinnelige versjonen i tillegg til en rekke motiviske og tematiske endringer. Uroppførelsen av denne versjonen fant sted ved en konsert i Oslo 24. august 1931 med samme eksekutører som ved uroppførelsen av versjonen for kor a cappella; ved orglet satt Thorleif Aamodt (cf. Ulrik Mørk-samlingen i NB). Beklageligvis har orgelstemmen til den nyeste versjonen ikke vært å oppdrive. Oppførelsen 24. august 1931 anmeldes i *Tidens Tegn*, *Nationen*, *Dagbladet*, *Morgenposten*, *Aftenposten*, *Arbeiderbladet* og *Morgenbladet*.

⁷⁷⁵ Brev i NB, Brevs. nr. 573.

⁷⁷⁶ Utgivelsen anmeldes blant annet i *Musikbladet* nr. 14, 9. april 1919.

⁷⁷⁷ *Morgenavisen* (Bergen) og *Bergens Tidende* 29. april 1929.

Siste del av nr. 9 ble i 1930 utgitt separat med tittelen “Hymne” (se verk 32) og uroppført ved Olsokjubileet i Trondheim samme år.

I førsteutgaven av op. 15, verk 21 oppgis årstall for USA-copyright til 1919; LoC har imidlertid ingen opplysninger om dette verket.

- 1) Indledningsbøn
- 2) Skabelsen
- 3) Syndefallet
- 4) Bebudelsen. Kristi fødsel
- 5) Ave Maria
- 6) Kristi lidelse og død
- 7) Ave Maria
- 8) Kristus i helvede
- 9) Oppstandelsen

Verk 22 EVENTYRLAND – a) for klaver, b) for orkester

(Op. 16)

Klaverversjonen av op. 16 er komponert før 17. september 1919 og ble utgitt i 1920.⁷⁷⁸ Ingen kilder opplyser om USA-copyright. Imidlertid sendte Hurum en søknad til LoC datert 7. juli 1920; til tross for dette er opplysning om USA-copyright ikke tatt med i noen utgaver. I søknaden opplyser Hurum at verket ble utgitt 15. mai 1920. Verket anmeldes i forbindelse med utgivelsen i *Musikbladet* nr. 10 den 10. mars, 1920. Hurum utarbeidet versjonen for orkester kort etter at klaverversjonen var ferdig. Orkesterversjonen skiller seg fra klaverversjonen ved at flere stykker er noe omarbeidet og utvidet; i tillegg har stykkene i

⁷⁷⁸ Utgivelsen av op. 16 sammen med op. 17 og 18 annonseres i *Musikbladet* nr. 37, 17. september 1919; verkene anmeldes i nr. 10, 10. mars 1920.

orkesterversjonen en annen rekkefølge enn klaverversjonen. Orkesterversjonen ble uroppført av Filharmonisk Selskaps Orkester 14. mars 1921 med Ignaz Neumark som dirigent; anmeldelser i *Aftenposten*, *Ørebladet*, *Verdens Gang*, *Morgenbladet*, *Morgenposten*, *Dagbladet* og *Social-Demokraten*. Mary Barratt Due uroppførte klaverversjonen ved en konsert i Oslo 26. september 1930 (cf. programmer i programsamlingen i NB); anmeldelse i *Aftenposten*.

1. "I den forheksede have"
2. "Prinsessen leker med guldæblerne"
3. "De tre Trolld"
4. "Det sner og det sner"
5. "Tusselag"
6. "Nordlysdøtrene"

Verk 23 GOTISKE BILLEDER. POEMER FOR PIANO – Klaver (Op. 17)

Klaverversjonen av op. 17 er komponert før 17. september 1919 og utgitt i 1920.⁷⁷⁹ Den trykte utgaven av verket (kilde C) gir ingen opplysninger om USA-copyright til tross for at Hurum i trykkforelegget har skrevet "USA Copyright by Alf Hurum 1920". Hurums søknad i LoC er datert 7. juli 1920 og opplyser at verket ble utgitt 15. mai 1920. I forbindelse med utgivelsen anmeldes verket i *Musikbladet* nr. 10 den 10. mars, 1920. Mary Barratt Due uroppførte versjonen for klaver ved en konsert i Oslo 21. mars 1933 (cf. program i Ulrik Mørk-samlingen i NB); anmeldelse i *Tidens Tegn*, *Morgenbladet*, *Dagbladet*, *Norges Handels- og*

⁷⁷⁹ Se fotnote 778.

Sjøfartstidende og *Arbeiderbladet*. Nr. 1 og 2 foreligger i utkast for orkester.

1. “Munkekor i Jonsklosteret”
2. “St. Thomas’ Klokker”
3. “Gargoyle”
4. “Dunkelt lys gjennom rosevindu”
5. “Luftlet ornamentik mot aftenhimmel”
6. “Mysterium”

Verk 24 NORRØN SUITE – a) for klaver, b) for orkester

(Op. 18)

Klaverversjonen av op. 18 er komponert før 17. september 1919 og utgitt i 1920.⁷⁸⁰ Ingen kilder opplyser om USA-copyright. Imidlertid sendte Hurum en søknad til LoC datert 7. juli 1920; til tross for dette er opplysning om USA-copyright ikke tatt med i noen utgaver. I søknaden opplyser Hurum at verket ble utgitt 15. mai 1920. Verket anmeldes i forbindelse med utgivelsen i *Musikbladet* nr. 10 den 10. mars, 1920. Hurum utarbeidet en orkesterversjon av op. 18 i Paris i 1931; orkesterversjonen er ikke trykt. En oppførelse av op. 18 for klaver eller orkester er ikke kjent.

Nr. 1. Moderato e espressivo. Rolig og uttrykksfuldt

Nr. 2. Allegro. Friskt og rytmisk

Nr. 3. Moderato e espressivo

Nr. 4. Allegro ma non troppo

Nr. 5. Moderato e patetico

⁷⁸⁰ Se fotnote 778.

Nr. 6. Tempo di valse

Nr. 7. Andantino e espressivo

Verk 25 SANGE – Sang og klaver

(Op. 19)

Nr. 1 er utgitt i 1922. Uroppførelsen fant sted den 2. mars 1921 med sangerinnen Ingeborg Gjønnæss med komponisten ved flyglet (cf. program i programsamlingen i NB); kort anmeldelse i *Aftenposten*. Nr. 2 er utgitt i 1958 og tilegnet Kirsten Flagstad. Nr. 2 må være komponert før mai i 1954 ettersom et opptak av nr. 2 ble gjort i NRK 31. mai det året med Kirsten Flagstad og Waldemar Alme; det er imidlertid ikke kjent om opptaket er sendt, en utsendelse som i så fall ville vært den første kjente oppførelse av denne sangen. Man legger merke til at årstallet for USA-copyright på omslags- og tittelsiden i den trykte utgaven av nr. 1 er oppgitt til 1916 (kilde C i kap. "Kildebeskrivelse"); i trykkforelegget til nr. 1 (kilde B) har Hurum oppgitt "USA Copyright by Alf Hurum 1922". Den trykte utgaven av nr. 2 har "USA copyright by Alf Hurum 1958". LoC har ingen opplysninger om dette verket.

1. "Aften" (Rabindranath Tagore)

2. "Jeg løfter mit øye" (Salme 121)

Verk 26 BENDIK OG AAROLILJA. SYMFONISK DIGTNING FOR ORKESTER

(Op. 20)

Ifølge et intervju med Alf Hurum i *Musikbladet og Sangerposten* nr. 21, 1923, avsluttet Hurum arbeidet med op. 20 sommeren 1923. Verket ble uroppført i Bergen den 20. september samme år

med Harald Heide som dirigent; anmeldelser i *Dagen*, *Morgenavisen*, *Bergens Aftenblad*, *Gula Tidend* og *Bergens Tidende*. Førsteoppførelsen i Kristiania fant sted 8. oktober med Johan Ludvig Mowinckel som dirigent for Filharmonisk Selskaps Orkester; anmeldelse *Aftenposten*, *Dagbladet*, *Tidens Tegn*, *Morgenbladet*, *Morgenposten*, *Arbeiderbladet* og *Ørebladet*. Verket er ikke trykt.

Verk 27 SANG FOR KRISTIANIA – Mannskor

(Uten op.nr.)

Sangen ble komponert i forbindelse med en konkurranse om en by-sang for Kristiania i 1922. I følge *Aftenposten* for 27. november 1922 var konkurransen utlyst av ”Schibsteds fond til mandssangens fremme”, men ingen av de innsendte sanger ble prisbelønnet. Hurums sang var en av de fire fondet gikk til innkjøp av. Noteteksten ble trykt i *Aftenposten* 2. desember 1922 og utgitt på Norsk Musikforlag mot slutten av året eller like over nyttår i 1923. Den første fremførelsen av sangen som programsamlingen i NB viser, er ved en konsert den 18. mars 1923 da det svenske mannskoret, ”Sångarbröderna”, fremførte den i Den gamle Logen under tittelen ”Kristiania-sangen”; anmeldelser i *Morgenbladet*, *Aftenposten* og *Ørebladet*. Ved samme konsert ble de andre sangene som Schibsteds fond hadde gått til innkjøp av, også fremført – sanger av Iver Holter, Johan Halvorsen og Oscar Borg.

Verk 28 SANGE MED ORKESTER

(Uten op.nr.)

Komposisjonstidspunkt for hver enkelt av de fire sangene som inngår i verk 28, er angitt ovenfor under de respektive verker – op. 13 nr. 1 under verk 18, op. 14 nr. 1 og 3a under verk 19, og op. 12

nr. 2 under verk 17. Versjonen for sang og orkester av nr. 1–3 foreligger i en udatert autograf, mens nr. 4 foreligger i autograf både for bassbaryton og tenor – begge autografer er datert, henholdsvis 30. august og 6. september 1923. Orkesterversjonene er ikke trykt. ”Blonde Nætter” i versjon med orkester var tenkt uroppført på en konsert i Bergen 23. september 1923, men fordi Hurum hadde glemt å legge igjen partituret, måtte sangen utgå.⁷⁸¹ Derimot fremførte Carl Struve nr. 4, ”Fandango” ved samme anledning; det foreligger ikke anmeldelser. Uroppførelsen, eller i alle fall den første kjente oppførelse av ”Blonde Nætter” i versjon med orkester, kom derfor først på Hurums 4. komposisjonsaften i Kristiania 8. oktober 1923 sammen med de første kjente oppførelsene av ”Nocturne” og ”Hvorfor hylar de sorte hunde” også i versjon med orkester; anmeldes i *Ørebladet* og *Arbeiderbladet*. Sangerinnen Fredy Juel l’Orange fremførte nr. 1, 2 og 3, sangeren Øyvinn Godager nr. 4. Orkestret var Filharmonisk Selskaps orkester dirigert av Johan Ludvig Mowinckel jr.

1. ”Blonde Nætter” (Vilhelm Krag), Op. 13 nr. 1
2. ”Nocturne” (Sigbjørn Obstfelder), Op. 14 nr. 3a
3. ”Hvorfor hylar de sorte hunde” (Vilhelm Krag), Op. 12 nr. 2
4. ”Fandango” (Vilhelm Krag), Op. 14 nr. 1

⁷⁸¹ Se et udatert brev fra J. L. Mowinckel til Hurum i NB, Brevs. nr. 683. Ut fra det som sies i brevet, er det neppe tvil om at brevet er skrevet etter konserten den 23. september 1923, men før 2. oktober (se brevet), dvs. Før førsteoppførelsen av *Bendik og Aarolilja* i Kristiania 8. oktober på Hurums 4. komposisjonsaften. Det fremgår av brevet at ”Fandango” ble fremført av Struve 23. september.

Verk 29 SYMFONI I D-MOLL – Orkester

(Uten op.nr.)

Symfonien ble komponert i Berkeley i California 1927 og uroppført i Bergen 27. september 1928 under Harald Heides ledelse (cf. program i Musikselskabet ”Harmonien”s arkiv i Bergen); anmeldelser i *Morgenavisen*, *Bergens Tidende*, *Bergens Aftenblad*, *Bergens Arbeiderblad*, *Arbeidet* og *Dagen*. Første gang i Oslo 8. november 1928 (cf. programsamlingen i NB); anmeldelser i *Dagbladet*, *Morgenposten*, *Aftenposten*, *Arbeiderbladet*, *Nationen* og *Morgenbladet*. Symfonien er ikke trykt.

1. sats: “De store skoge” – *moderato espressivo*
2. sats: “Vinternatt på vidden” – *Andante*
3. sats: “Vikingskibet” – *Allegro risoluto*

Verk 30 [SEKS SANGER FOR MANNSKOR] – (Herman Wildenvey)

(Op. 21)

Norsk Musikforlag har opplyst at sangene ble utgitt 1. januar 1929. Den første kjente fremførelse av nr. 1 er ved Trondhjem Studentersangforening dirigert av Arne Brodersen den 10. mai 1929 (cf. program i programsamlingen i NB); en anmeldelse er ikke kjent. En oppførelse av de andre sangene er ikke kjent.

1. “Digteren og fluen”
2. “Græshoppen”
3. “Et spørsmål”
4. “Min eneste”
5. “Den som ler sidst, ler bedst”

6. "Selma"

Verk 31 MOTETTE – Blandet kor, soli og orgel

(Op. 23 (25))

En notis i *Aftenposten* den 17. januar 1930 opplyser at dette verket er utgitt. I søknadsskjemaet til LoC om USA-copyright oppgis imidlertid at verket ble utgitt den 26. juni 1930. Opplysning om USA-copyright er ikke å finne i noen av kildene. Uroppførelsen fant sted i Frue Kirke i København 17. mai 1929 med "Olavsguttene", dirigert av Ragnvald Bjarne (cf. "Olavsguttene" utklippbok i NB, kat. nr. Td 8); anmeldelser i *Kristelig Dagblad* og "B. T.". Den 18. mai ble verket fremført i St. Petri kirke i Malmö; anmeldelser i *Arbetet*, *Skånska Aftonbladet* og *Skånska Dagbladet*. Verket ble fremført under tittelen "Tro, haab og kjærlighet". Det er uklart om opusnummeret skal være 23 eller 25. Verket er tilegnet "Olavsguttene" og deres dirigent Ragnvald Bjarne. Det er ikke kjent når verket ble fremført første gang i Oslo.

Verk 32 HYMNE – Blandet kor og orgel

(fra Op. 15)

Hymne er siste del av nr. 9 i op. 15, verk 21, *Lilja*, for kor og orgel (utgitt 1919). Hurum utga hymnen i 1930; den ble fremført ved Olsokjubileet 26. juli samme år.

Verk 33 [TO KLAVERSTYKKER]

(Uten op.nr.)

Det er ikke kjent når Hurum komponerte disse stykkene. Stykkene er ikke trykt, og det er heller ikke kjent om de har vært oppført. Ingen av stykkene har tittel, tempobetegnelse eller foredragstegn.

Nr. 1

Nr. 2.

Verk 34 [Jesus dør og jorden ryster] – Trestemt blandet kor

(Uten op.nr.)

Det er ikke kjent når Hurum komponerte sangen, heller ikke om den er oppført. Sangen er ikke trykt.

Verk 35 [To sanger] – Sang og klaver

(Uten op.nr.)

Det er ikke kjent når Hurum komponerte sangene, heller ikke om de er oppført. Sangene er ikke trykt.

1. “Skogsus” (Theodor Caspari)
2. “Den bekken som siklar” (A. O. Vinje)

B: Arrangementer av andres verker

Fra Hurums hånd foreligger et orkesterarrangement av et verk av David Kalakaua fra Hawaii; i tillegg oppbevarer NB et manuskript til en korsang som ikke er i Hurums håndskrift, men det er katalogisert som en utsettelse Hurum har gjort.

Nr. 1 HAWAII PONOI AV HENRY BERGER (Tekst: DAVID KALAKAUA)

Instrumentert for Honolulu Symphony Orchestra av Alf Hurum

Hurums instrumentasjon av "Hawaii Ponoï" ble uroppført og innledet den første konserten med Honolulu Symphony orchestra som Hurum dirigerte – 29. oktober 1924. Konserten anmeldes i *The Honolulu Advertiser* og *The Honolulu Star-Bulletin*. David Kalakaua var konge på Hawaii 1874–91. "In 1872 Henry Berger (1844–1929), who had been trained in Berlin, was appointed as educator, composer, conductor of the of the Royal Hawaiian Military Band, and director of music to the royal family, a position he held until 1915. Berger set Kalakaua's text *Hawaii ponoï* as the national anthem (later the state song)."⁷⁸²

Nr. 2 SEQUENTIA – Blandet kor

Ifølge opplysninger i NB er sangen arrangert av Hurum. Sangen foreligger imidlertid ikke i autograf. Det er ikke kjent når Hurum eventuelt gjorde arrangementet eller om sangen har vært oppført. Sangen er ikke trykt.

C: Tegninger og malerier

Oversikten over Alf Hurums tegninger og malerier inneholder fire deler: daterte tegninger og malerier (merket B1, B2, B3 etc.), i alt 32; udaterte tegninger og malerier (merket UD1, UD2, UD3 etc.), i alt 49 (UD 29–51 omfatter 21 titler på bilder som oppbevares i Bishop Museum, 1525 Bernice Street, Honolulu, Hawaii); reproduksjoner (merket R1, R2, R3

⁷⁸² Brown, A. Peter og Harvey Hess: "Western-influenced Music" i artikkelen "Hawaii" i *The New Grove Dictionary of American Music* (ed. Stanley Sadie), vol 2, s. 350.

etc.), i alt 6 samt titler på bilder som ikke har vært tilgjengelige (merket T1, T2, T3 etc.), i alt 18. Som et tillegg finner man en nummerert oversikt over utstillinger vi vet Hurum deltok på – i alt 25 utstillinger.

Den aller største kjente samling av Alf Hurums malerier finnes i Honolulu Academy of Arts, Hawaii, og omfatter 48 bilder.⁷⁸³ Samlingen ble gitt som gave til galleriet fra Leslie W. Hurum i 1975. Dette fremgår av et brev datert 17. januar 1975 fra Seldon Washington, Assistant Director i Honolulu Academy of Arts til Mr. Dean A. Eyre, Jr., Hawaiian Trust Company, Ltd. I brevet skriver Seldon Washington:

Thank you for calling us about the paintings Mrs. Leslie W. Hurum has offered as gifts to the Academy. Mr. Calcote met me at the Rooke Avenue house today and turned over to me the paintings in a basement storage room – 48 in all. I am enclosing for your file copies of Mrs. Hurum's letter to me and our receipt form to her.⁷⁸⁴

Brevet fra fru Hurum som Seldon Washington refererer til, har følgende ordlyd: "You may pick up the pictures whenever you wish. Mr. Calcote has the key," og er undertegnet "Mrs. Leslie W. Hurum".⁷⁸⁵

Kvitteringen for bildene er datert 17. januar, 1975 og er utstedt til fru Hurum og lyder: "48 paintings by Alf T. Hurum offered as gifts to the Academy. Picked up from 2755 Rooke Ave., Honolulu, this date."; kvitteringen er undertegnet av Seldon Washington.⁷⁸⁶

I tillegg til samlingen i Honolulu Academy of Arts finnes 16 bilder i Hurums barndomshjem i Josefinegt. 15, Oslo. Disse bildene har

⁷⁸³ Man kan få inntrykk av at oversikten nedenfor omfatter 49 bilder; forholdet er imidlertid at UD27 – delvis også UD 28 – ikke kan regnes som bilder, uferdige som de er.

⁷⁸⁴ Brevet finnes i Honolulu Academy of Arts' arkiv. Fru Hurums adresse på dette tidspunkt var: c/o Mr. And Mrs. Roy R. Calcota, 1007 Koohoo Place, Kailua, Hawaii 96734.

⁷⁸⁵ Brevet finnes i Honolulu Academy of Arts' arkiv; brevet er udatert, men Seldon Washington har nederst på brevet datert mottagelsen av brevet til 17. januar 1975.

⁷⁸⁶ Kvitteringen finnes i Honolulu Academy of Arts' arkiv.

sannsynligvis fulgt med da gården i 1972 ble gitt som gave til Musikkpedagogene Oslo.⁷⁸⁷

Noen bilder finnes i privat eie. Ett er et bilde fra 1915 (B3) som eies av Ellen Meisingset, Ringsveien 16, 1320 Stabekk; et udatert bilde (UD3) eies av Jan Stormdahl, Torstadåsen 35, 1362 Billingstad; UD4 og UD5 eies av Halvard Gjønnæss, Solveien 86, 1162 Oslo.

Alle bildene nevnt ovenfor, er i oversikten nedenfor inndelt i to hovedkategorier: daterte bilder (betegnet B1, B2, osv.) og udaterte bilder (betegnet UD1, UD2 osv.); betegnelsene omfatter i noen tilfeller flere bilder. Alle originaltitler er skrevet med store bokstaver i halvfet skrift, mens alle titler som ikke er originale, er skrevet i halvfet skrift og satt i skarpe klammer. I noen tilfeller er titlene Hurums egne, i andre er originaltitlene hentet fra arkivet i Honolulu Academy of Arts; titler i utstillingskataloger er betraktet som originaltitler.

I tillegg til de bildene som er nevnt ovenfor, kjenner man til fire reproduksjoner i tillegg til 18 titler på bilder som ikke har vært tilgjengelige. Reproduksjonene er nummerert R1, R2, osv., mens bildene man bare kjenner titlene på er nummerert T1, T2 osv.

Oversikten er så langt det har vært mulig forsøkt satt opp kronologisk. For enkelte av de udaterte bildene gjelder at det i noen tilfeller finnes opplysninger som har gjort det mulig å antyde en datering.

Som det vil fremgå nedenfor, har Hurum hatt en større bildeproduksjon enn det oversikten nedenfor viser. Fru Hurum har opplyst at inntektene av maleriene innbragte ham ”noe nær 300 000 kroner”,⁷⁸⁸ dvs. rundt \$40 000 etter datidens kurs.

Alle bilder som finnes i Honolulu Academy of Arts beskrives nedenfor for hvert enkelt bildes vedkommende innledningsvis på engelsk –

⁷⁸⁷ Gaveskjøtet, som finnes i Musikkpedagogene Oslo, Josefinegt. 15 i Oslo, inneholder imidlertid intet om disse bildene.

⁷⁸⁸ Se ”Store donasjoner til Norge fra Alf Hurum” i *Aftenposten* 14. mai 1969.

det dreier seg om opplysninger om medium, størrelse, osv. Den engelske beskrivelsen er hentet fra to skjemaer i Honolulu Academy of Arts, et med overskriften ”Fifteen paintings mounted as hanging scrolls, by Alfred Thorwald Hurum, b. Norway 1883 [!]-d. Hawaii 1972” (de fleste originaltitler stammer fra dette skjemaet), og et annet med overskriften ”Alf Hurum works / 8-25-97 inventory (3rd category).”

Jeg har ikke sette meg i stand til å drøfte spørsmål om bilders ekthet og autentisitet. Ganske mange av Hurums bilder er usignerte (i tillegg er flere udaterte og uten tittel). Dette gjelder f. eks. de fleste bildene som finnes i Josefinegt. 15 i Oslo. Strengt tatt har man ingen annen garanti for bildenes ekthet enn den likhet – i motiver og/eller materialer – som disse bildene har felles med de signerte bildene som finnes i Josefinegaten og det forhold at de har vært å finne i Josefinegaten 15 siden Musikkpedagogene Oslo overtok huset i 1972. Samme forhold gjelder strengt tatt også for de usignerte bildene i Honolulu Academy of Arts. Garantien ligger i overleveringsdokumentene i akademiets arkiv samt det forhold at akademiet i sin tid egenhendig hentet bildene i 2755 Rooke Avenue.

En viktig kilde med opplysninger om noen av Hurums malerier fra de første årene etter at han slo seg ned på Hawaii i 1934 er en håndskrevet liste – ”Chronological List of Important Works” i Honolulu Academy of Arts (CLIWHAA). Den er i Hurums skrift og er satt opp på et eller annet tidspunkt i 1937 eller senere. Listen inneholder titler på i alt elve bilder med opplysninger som gjelder perioden 1935–1937, opplysninger om årstall, hvor bildene har vært utstilt, hvem som eier noen av bildene samt enkelte andre opplysninger. I fire tilfeller er Hurum nøyaktig med angivelse av årstall – bildene ”Rice Planters” (B13) og ”The Storm” (B9) angis begge å være fra 1935, han opplyser at ”Honolulu Paper Co. price for best still life, annual exhibition 1936” gikk til bildet ”In an Hawaiian Garden” (T5), og at bildet ”Hibiscus” (T4) ble utstilt i New York i 1937. Følgende andre titler er også nevnt i CLIWHAA: ”The Pig God Trail”

(R1), "Upside Down Falls" (B14), "The white Cat" (UD6), "Hawaiian Vedgetables" (B10), "Wili-Wili" (B8), "Bella Donna Flowers" (T6) og "Moonflowers" (T7); for disse titlene/bildene oppgir Hurum ingen eksakte årstall for bildenes ferdigstillelse – man er nødt til å operere med 1935–37 som tidsangivelse. I denne forbindelsen må det nevnes en kompliserende faktor: bildetitler gjelder ikke alltid bare ett bilde. Som vanlig er hos malere, kan en tittel finnes i flere versjoner. Dette finner man også i Hurums produksjon. Som eksempel kan nevnes "Rice Planters". Et av Hurums bilder har, som det fremgår ovenfor, originaltittelen "Rice Planters" med Hurums egen datering "1936" – se B13. Det finnes imidlertid også et annet og mindre bilde med nøyaktig samme motiv, men uten tittel og datering; dette kan muligens være det som nevnes i CLIWHAA med tittelen "Riceplanters" angitt å være fra 1935 (se også UD8). Samme omstendigheter kan gjelde for "Wili-Wili" – det eksisterer nemlig et bilde fra 1934 med denne originaltittelen (se B8 med Hurums egenhendige datering), samtidig finner man i CLIWHAA tittelen "Wili Wili" fra perioden 1935–37. Det kan altså være at "Wili-Wili" fra 1935–37 ikke lenger er tilgjengelig, mens det fra 1934 er det som finnes i Honolulu Academy of Arts (B8). Sannsynligheten for dette øker når man tar i betraktning at kildene viser, slik det vil fremgå nedenfor, at det har eksistert et høyere *antall* malerier av Hurum enn det som det kan gjøres rede for i denne monografien.

En annen viktig kilde er et maskinskrevet biografisk skjema som også finnes i Honolulu Academy of Arts (BSHAA). Det er usignert, men alt i skrivet taler for at det er Hurum som har gitt opplysningene. Skjemaet er i jeg-form og opplyser blant annet hvor Hurum har hatt utstillinger og hvilke priser han har mottatt. Det fremgår at skjemaet må være fylt ut i 1954 eller senere. Skjemaet opplyser også hvor Hurums bilder på det aktuelle tidspunkt kunne sees – "Queens serf and in my studio at my home adress". BSHAA opplyser også at "my pictures hang in about 30 private homes in

Honolulu and in many places on the mainland,” hvilket viser at Hurums produksjon har vært større enn det samlingen i Honolulu Academy of Arts viser. BSHAA opplyser at Hurum

studied art at Julian Academy, Paris. Later with André Lothe in Paris and finally studied the technic of oriental painting on silk with a Japanese artist in Paris. I continued my studies of Chinese and Japanese art in Peking and Tokyo and from there came to Honolulu in 1934. I work with the ancient media of China and Japan namely mineral colors in form og semi precious stones which have been ground to a powder. They are malakit, asurite, lapis lasuli, gold, silver, etc. and also some vegetable colors, which are painted on a special kind of pure silk, manufactured for painting only. I am available for commisions, Landscape, Flowerpictures, and Portraits. Standard price for my portraits is \$750. Places of exhibitions: Paris 1911, oilpaintings with a group. Got a silver medal. Exhibited several times in Paris.⁷⁸⁹ March 1936, Honolulu Academy of Arts, one man show of paintings on silk. Exhibited at the Municipal Show in New York City, 1937. Had a one man show at Gump’s Honolulu in 1937, another at the same place in 1946. Have exhibited regularly with the Association of Honolulu Artist. I have received the following awards: Honolulu Academy of Arts 1936 Best Still life. Ass[ociation] of Hon[olulu] artists, City Hall Exh[ibition] 1953 jury show ”Best Portrait”, 1954 Jury Show, portrait: Honorable Mention. 49th State fair 1953: First Prize – For landscape. 49th State fair 1954: Second Prize – For landscape.

På side to i skjemaet finner man et bilde som viser Hurum i arbeid i sitt studio; det samme bildet gjengis i *The Honolulu Advertiser* 2. mars 1941. På side tre, en side som muligens ikke opprinnelig har tilhørt skjemaet, gir Hurum flere opplysninger, blant annet om fødested og nasjonalitet. Om sin kuntsbakgrunn skriver han blant annet følgende:

Art training: André Lhote, Paris; R. Harada, Paris, technic of Oriental color making and silk painting. T. Takata, Tokyo, technic of paper painting.

Influences: Norwegian art.

Media: Oriental water colors, vegetable colors, mineral colors, gold and silver.

Style: My own, nature mystic.

Subject matter: Landscape and flowers.

⁷⁸⁹ Det har ikke vært mulig å fremskaffe opplysninger om andre av Hurums utstillinger i Paris.

Additional biographical data: First studied music, composed music and conducted orchestras. Organized and conducted symphony concerts in Honolulu in 1924. In Norway was President of the Association of Norwegian composers. Was President of the Association of Honolulu Artists in 1937.

I tillegg til oversikten over Hurums bilder, har jeg funnet det riktig helt til slutt i kapitlet også å gi en oversikt over de utstillingene som det har vært mulig å dokumentere at Hurum har deltatt på; i den forbindelse har jeg tatt med så mange tilgjengelige opplysninger som mulig om hver enkelt utstilling, først og fremst hvilke bilder Hurum har stilt ut, men også hvor mange andre kunstnere som deltok.

Daterte tegninger og malerier

B1 [Akvareller og tegninger fra 1894, 1895 og 1898]

Bildene finnes i et album i NB, kat. nr. Ms.fol. 3909:6, overført fra Musikkpedagogene Oslo til NB. Omslagssiden måler ca. 29,5 x 22,3 cm. På forsiden finner man "ALBUM" skrevet i gullskrift, derunder *Alf Hurum*. I tillegg til det som beskrives nedenfor, finner man flere skisser og ufullstendige arbeider. Selv om bildene som beskrives nedenfor, er fullstendige, må de karakteriseres som barnetegninger – et av bildene er datert 21. mai 1894 og på det tidspunktet var Hurum ennå ikke fylt 12 år. De to første bildene er ikke paginert, men deretter er hvert blad paginert fortløpende i høyre hjørne – 3, 4, 5, 6 osv., til og med 37.

1: Fargelagt tegning av grå murstenskirke signert *A. H. 94*; under tegningen står følgende som trolig er i en ukjent håndskrift: "Ikke gamle Akers Kirke".

2: Akvarell med bondegårdsmotiv signert *AH 21/5 94*.

3: Akvarell med bondegårdsmotiv signert *Alf Hurum 1894*. Midt under bildet finner man følgende tekst i en ukjent håndskrift: ”Formetlig fra ?”, og i høyre hjørne nederst også i en ukjent håndskrift ”(Mesopotamien)”.

4: S. 5 – usignert akvarell med kirkemotiv i hovedsakelig rød farge. Under bildet finner man følgende i en ukjent håndskrift: ”A. H. som arkitekt i 1894”.

5: S. 6 – blyanttegning av murstenskirke med følgende årstall ”1501” signert *A. H. 94*. Under tegningen står i en ukjent håndskrift ”Ikke Akershus Festning”.

6: S. 7 – usignert akvarell (rund form) med et motiv med blant annet et gult telt med flagg.

7: S. 8 – akvarell (rund form) signert *AH 94*; under bildet følgende tekst i en ukjent håndskrift: ”Formentlig i Alperne, se den mørkeblaa Himmel”.

8: S. 9 – seks små sirkelformede akvareller med blomstermotiver med signaturen *AH* nederst i høyre hjørne. Nederst på arket står følgende i en ukjent håndskrift: ”Skulde være efter Naturen.”

9: S. 10 – usignert akvarell som viser mannsperson trolig i embedsuniform. Under bildet finner man følgende tekst i en ukjent håndskrift: ”Ubestemmelig Nationalitet, litt Svensk og lidt Norsk i Farverne, men”.

10: S. 11 – usignert akvarell av soldat med gevær, uniformen består av blå benklær, rød jakke og brun skinnhatt. Under bildet står følgende i en ukjent håndskrift: ”Danske eller Russer”.

11:S. 12 – usignert akvarell av soldat med blått gevær, gule strømper, røde ballongbukser, blå jakke og rød lue med dusk. Under bildet står følgende i en ukjent skrift. ”?Tyrk, Araber”.

12: S. 15 – delvis akvarell, delvis fargetegning av mindre gårdsbruk; bildet er usignert. Under bildet finner man følgende tekst i en ukjent håndskrift: ”Bjørnholdt i Nordmarken”.

13: S. 21 – akvarell som viser en dampmaskin (?) signert A. *Hurum 1895*. Under bildet finner man følgende tekst i en ukjent håndskrift: ”AH som Ingeniør?”.

14: S. 22 – delvis akvarell, delvis fargetegning av soldat på ski; bildet er usignert. Under bildet finner man følgende i Hurums skrift: ”Skiløber for hunre [!] aar siden.”

15: S. 23b – blyanttegning som viser dikteren Jonas Lie signert *AH*. Under bildet står i en ukjent håndskrift: ”Skal være Jonas Lie!! / AH som Tegner”.

16: Signert blyanttegning –*AH 1897*[?] som viser barnehode; under bildet står følgende i en ukjent håndskrift: ”Skal være Torvald Gjønnnes”.

17: S. 27 – blyanttegning som viser kaffekanne signert *AH 1898 / Alf Hurum*.

18: S. 28 – blyant- og tursjtegning som viser Akershus festning (?) signert *AH* 1898.

B2 TEGNINGER FRA BARON MÜNCHHAUSEN [1898]

Kat. nr. Ms.fol.3909:1 i NB overført fra Musikpedagogene Oslo. Tegningene, som er fargelagte tusjtegninger, finnes i et hefte 23,8 x 37,3 cm med følgende tekst i Hurums skrift på omslagssiden: *Tegnebog / for / ALF HURUM. 1898. Tittelsiden har følgende: Tegninger / fra / Baron Münchhausen / Alf Hurum.* Det er ikke kjent om motivene er Hurums egne. Heftet inneholder ti tegninger hvorav nr. 2–7 er nummererte; de tre første er signert ”AH”, de resterende syv er signert ”Alf Hurum”. S. 3–4 er beklippet, siste ark i heftet er avrevet ca. halvparten av arket; fra s. 5 og ut heftet er alle ark beklippet i høyre hjørne. Tegning nr. 2 og 3 finnes på en og samme side; det samme gjelder for tegningene 6 og 7 og 9 og 10.

1: tegningen er signert *AH* og viser soldat med gevær og med et villsvin i bånd.

2: tegningen er signert *AH* og viser et mannshode med et rødt tørkle på hodet, rød genser og grønn jakke.

3: tegningen er signert *AH* og viser fire hundehoder i forskjellig farge.

4: tegningen er signert *Alf Hurum* og viser bygninger med løkkupler i bakgrunnen, i forgrunnen del av vogn med en bjørn foran, t.h. en mann i røde bukser med hevet øks.

5: tegningen er signert *Alf Hurum* og viser mann sittende på en vogn, mens han med venstre hånd holder tømmer og i høyre hånd en stor pisk; mannen har rød vest, grønn kappe og en hatt med en rik fjærpryd.

6: tegningen er signert *Alf Hurum* og viser ballong med en mannsperson i ballongkurven, båter og en annen person i grønn kappe.

7: tegningen er signert *Alf Hurum* og viser mann med snute-hatt, rød kappe, grønn vest og blå bukser.

8: tegningen er signert *Alf Hurum* og viser soldat med gevær i bakgrunnen, i forgrunnen en kronhjort.

9: tegningen er signert *Alf Hurum* og viser karikatur av mynde som synes å ha ordensbånd rundt halsen samt en medalje på den ene skulderen.

10: tegningen er signert *Alf Hurum* og viser karikatur av mannsperson med stor hvit mustasje, blått skjerf og rød frakk.

B3 [Sommerhus i Fredriksvern] – 1915

Akvarell 37,5 x 26,3 cm (39,5 x 27,3 cm) i eie hos Ellen Meisingset, Ringveien 16, 1320 Stabekk. Bildet viser et hvitmalt hus med rødt tak og blå vinduer, grønne busker i forgrunnen, i bakgrunnen trær. Bildet er signert: *Alf Hurum Fredriksvern 1915*. En slektning av Hurum, Liv Hald, Ridderkleiva 20, 1370 Asker, har oppgitt at bildet muligens kan være en bryllupsgave til et av

Hurums søskenbarn, Ragni Laura Haslum, datter av hans mors bror Johan, gårdbruker på Øvre Haga i Bærum. I følge Liv Hald giftet Ragni Laura Haslum seg i 1915.

B4 From Kapiolani park – 1924

Oljebilde tilhørende Musikpedagogene Oslo, Josefinegt. 15, Oslo – 31,6 x 47,7 cm (34,2 x 50,2 cm). Bildet er signert *ALF HURUM, HAWAII 1924*. På baksiden av bildet står skrevet med blyant i Hurums skrift: *Alf Hurum / From Kapiolami park*. Bildet viser havsutsikt mellom høye palmer og to personer til høyre i bildet. Se også UD2.

B5 [Landskap på Hawaii] – 1924

Oljebilde tilhørende Musikpedagogene Oslo, Josefinegt. 15, Oslo – 47,8 x 32 cm (52,2 x 36,2 cm). Bildet er signert *ALF HURUM HAWAII 1924*. Bildet viser tre mindre hus med røde tak, årkrer og vann til høyre med et høyt fjell som bakgrunn. Se også UD2.

B6 Hawaiian landscape – 1924

Oljebilde tilhørende Musikpedagogene Oslo, Josefinegt. 15, Oslo – 47,8 x 32 cm (52,3 x 36,3 cm); i forgrunnen stenet strand, midt i bildet fjellformasjoner med store hvite skyer over. Bildet er signert *ALF HURUM HAWAII 1924*. På baksiden av bildet står følgende skrevet med blyant i Hurums skrift: *Alf Hurum / Hawaiian landscap [!]*. Se også UD2.

B7 [Still life of lilies, lotus and poppies]

Kat. nr. 3 10181 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink, color on silk; image: 20 x 20-3/4 in.; framed: 28-1/2 x 29-3/8 in. Sticher # 39.

B8 VILI VILI (WILI WILI) – 1934

Kat. nr. 6166.1 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink and color on silk mounted as hanging scroll; painting: 45 x 22,5 in. (114,3 x 57,15 cm); scroll: 82-3/8 x 29,5 in. (209,23 x 74,3 cm); stamped in red l. r.: ALF/HURUM, dated l.r. in ink «1934».

Tittelen ”Wili-Wili” er nevnt i CLIWHAA. Et bilde med tittelen ”Wili-Wili” var utstilt på Hurums utstilling sammen med fire kolleger i Honolulu Academy of Arts 16. til 28. mars 1937 (se ”At the Honolulu Academy of Arts” i *The Honolulu Star-Bulletin* 20. mars 1937; se også utstilling nr. 6)

B9 THE STORM – 1935

Kat. nr. 6177.1 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink and color on silk mounted as hanging scroll; painting: 63-3/8 x 22-1/8 in. (160,97 x 56,2 cm); scroll: 94-3/4 x 30-5/8 in. (240,67 x 77,79 cm); signature stamp in red ink, date in grey or black ink l. l.: ALF/HURUM/1935.

Tittelen ”The Storm” er nevnt i CLIWHAA. B9 kan være det bildet som anmelderen Arthur Wakefield Slaten sikter til i artikkelen ”The Studio Window” i *The Honolulu Star-Bulletin* 20. april 1935 (se utstilling nr. 3). Det kan også være det samme bildet som ble utstilt under tittelen ”Honolulu Flood” på ”Eighth Annual Exhibition of Association of Honolulu Artists” 4. til 19. mars 1936 (se utstilling nr. 4). Bildet var ikke til salgs (se nr. 45 i utstillingskatalogen). I forbindelse med utstillingen kan man i *The Honolulu Star-Bulletin* 5. mars 1936 blant annet lese: ”His Honolulu Flood showed automobiles engulfed in a rush of water while rain streaked across the narrow canvas.” Bildet omtales også i *The Honolulu Advertiser* 8. mars 1936, men ikke med tittel, bare

med henvisning til "No. 45" og med følgende beskrivelse: "His strong imagination shows again in No. 45, the poetry, drama and masterly technique showing the triumph of the storm."

Bildet kan også være det Madge Tennent sikter til som "No. 61" i sin anmeldelse i *The Honolulu Star-Bulletin* 20. mars 1937 av Hurums utstilling sammen med fire kolleger i Honolulu Academy of Arts 16. til 28. mars 1937 (utstilling nr. 6). Om nr. 61 skriver Tennent blant annet: "No. 61 is a tone poem of rain, with ghostly wind tossed trees and swirling water; flanked by a vertical telephone pole and firmly drawn stalled cars in the foreground."

B10 HAWAIIAN VEGETABLES – 1935 [?]

Kat. nr. 6180.1 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ca. 1930s/40s, ink, color, gold, silver (?) and gesso on silk mounted as hanging scroll; painting: 57-7/8 x 38-3/4 in. (147 x 98,43 cm); scroll: 88-3/4 x 46 in. (225,43 x 116,84 cm); stamped in red l. r.: ALF/HURUM (date obscured).

Tittelen "Hawaiian vegetables" er nevnt i CLIWHAA. Hurum stilte ut et bilde med tittelen "Hawaiian Vegetables" på "Seventh Annual Exhibition of Association of Honolulu Artists" i Honolulu Academy of Arts f.o.m. 28. februar t.o.m. 17. mars 1935; i utstillingskatalogen hadde bildet nr. 35, det var ikke til salgs (se utstilling nr. 2). Et bilde med samme tittel var også med på Hurums utstilling sammen med fire kolleger i Honolulu Academy of Arts 16. til 28. mars 1937 (se utstilling nr. 6; se også Madge Tennents anmeldelse i *The Honolulu Star-Bulletin* 20. mars 1937). Et bilde med samme tittel var også med da Hurum hadde separatutstilling i Gump's Galleries fra rundt midten av mars til 6. april 1946 (se utstilling nr. 18 og Louise Hollingsworths anmeldelse "Hurum Exhibit at Gump's draws many Admirers" i

The Honolulu Star-Bulletin 20. mars 1946). Et bilde med samme motiv som kat. nr. 6180.1, men ikke som "hanging scroll", gjengis i en artikkel i NRK's programblad "Hallo-hallo!" nr. 29 1940 s. 8.

B11 FLOWER ARRANGEMENT – 1936

Kat. nr. 6167.1 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink and color on silk mounted as hanging scroll; painting: 62-3/8 x 22 in. (158,43 x 55,88 cm); scroll: 94,5 x 29-1/8 in. (239,4 x 73,98 cm); stamped in red l. r.: ALF/HURUM. [Årstall i tilknytning til Hurums navn ble i november 1997 tydet av Jennifer Saville og forfatteren til "1936"].

B12 PLUMERIA IN RAIN – 1936

Kat. nr. 6170.1 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink, color and gold on silk mounted as hanging scroll; painting: 57-5/8 x 22-1/8 in. (146,37 x 56,2 cm); scroll: 92,5 x 28-7/8 in. (234,95 x 73,34 cm); stamped and dated in red l. l.: ALF/HURUM/1936.

Et bilde med samme tittel var utstilt på Hurums utstilling sammen med fire kolleger i Honolulu Academy of Arts 16. til 28. mars 1937 (se utstilling nr. 6; se også Madge Tennents anmeldelse i *The Honolulu Star-Bulletin* 20. mars 1937). Et bilde med samme motiv som kat. nr. 6170.1, men ikke som "hanging scroll", gjengis i en artikkel i NRK's programblad "Hallo-hallo!" nr. 29 1940 s. 8.

B13 RICE PLANTERS – 1936

Kat. nr. 6175.1 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink, color, gold and silver on silk mounted as hanging scroll; painting: 39,5 x 68 in. (99,7 x 172,72 cm); scroll: 74,5 x 75-1/8 in. (188,6 x 190,82 cm); stamped and dated in red l. l.: ALF/HURUM/1936.

Tittelen "Rice Planters" er nevnt i CLIWHAA. Et bilde med samme tittel gjengis i *The Honolulu Star-Bulletin* 14. mars 1936 og i *Paradise of the Pacific* for desember 1936 (s. 67). Et bilde med samme tittel var utstilt på "Eighth Annual Exhibition of Association of Honolulu Artists" 4.–19. mars 1936 (se utstilling nr. 4; se også UD8). Bildet var ikke til salgs. Et bilde med samme tittel omtales i Madge Tennents anmeldelse i *The Honolulu Star-Bulletin* av Hurums utstilling sammen med fire kolleger 16.–28. mars 1937 i Honolulu Academy of Arts (se utstilling nr. 6).

B14 UPSIDE DOWN FALLS, HAWAII – 1936

Kat. nr. 6176.1 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink on silk mounted as hanging scroll; painting: 70 x 39,5 in. (177,8 x 99,7 cm); scroll: 104-3/4 x 47-7/8 in. (266,07 x 121,6 cm); stamped and dated in red and titled in black l. r.: ALF/HURUM/1936/UPSIDE DOWN/FALLS HAWAII.

Tittelen "Upside Down Falls" er nevnt i CLIWHAA. Et bilde med samme motiv som kat. nr. 6176.1, men ikke som "hanging scroll" gjengis i en artikkel i NRK's programblad "Hallo-hallo!" nr. 29 1940 s. 8.

B15 HAWAIIAN PODS – 1936[?]

Kat. nr. 6174.1 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink, color and gold on silk mounted as hanging scroll; painting: 34-7/8 x 57-2/16 in. (88,58 x 144,94 cm); scroll: 70-3/8 x 64-7/8 in. (178,75 x 164,78 cm); stamped and dated in red l. l.: ALF/HURUM/193[?], date obscured by pigment [siste tall er mest sannsynlig «6»].

Et bilde med samme tittel var med på Hurums utstilling sammen med fire kolleger 16.–28. mars 1937 i Honolulu Academy of Arts

(se "At the Honolulu Academy of Arts" i *The Honolulu Star-Bulletin* 20. mars 1937; se også utstilling nr. 6).

B16 VASE WITH FRUIT – 1937

Kat. nr. 6171.1 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink, color and gold on silk mounted as hanging scroll; painting: 34-3/8 x 22-1/8 in. (87,31 x 56,2 cm); scroll: 72-3/4 x 28-7/8 in. (184,79 x 73,34 cm); stamped and dated in red l. l.: ALF/HURUM/1937.

Det er ikke utenkelig at det er bildet "Vase with fruit" det siktes til med tittelen "Fruit" i omtalen av Hurums utstilling sammen med fire kolleger 16.–28. mars 1937 i Honolulu Academy of Arts i artikkelen "At the Honolulu Academy of Arts" i *The Honolulu Star-Bulletin* 20. mars 1937 (se også utstilling nr. 6).

B17 [Still life of torch and white gingers] – 1941[?]/1943

Kat. nr. 3 10188 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink, color on silk; image: 42-1/2 x 22-1/8 in.; framed: 51-1/8 x 30-5/8 in. Badly torn on left half.

I *The Honolulu Advertiser* 2. mars 1941 er flere av Honolulu kunstnere avbildet i sine studioer, blant andre Hurum. Bildet av Hurum viser også samme bildet som det som finnes som kat. nr. 3 101088 i Honolulu Academy of Arts – bildet synes til og med å ha samme skade.

B18 CANE FIRES – 1944

Kat. nr. 6169.1 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink and color on paper mounted as hanging scroll; painting: 45-15/16 x 22-1/16 in. (116,68 x 56,04 cm); scroll: 82,5 x 28,5 in. (208,92 x 71,76 cm); stamped in red l. r.: ALF/HURUM.

Et bilde med tittelen "Cane Fires" var nr. 44 i utstillingskatalogen til "Non-jury exhibition of paintings and sculpture by the association of Honolulu artists" i Honolulu Academy of Arts f.o.m. 23. november t.o.m. 3. desember 1944 (se utstilling nr. 16).

B19 [Melons and abstract bands of black and gold] – 1944

Kat. nr. 3 10173 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink, color on silk; image: 21-3/8 x 21-1/2 in.; plexi framed: 29-1/8 x 29-1/8 in. Sticher # 23.

B20 [Siamese cat and orchids] – 1944

Kat. nr. 3 10185 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink, color on silk; image: 38 x 38-3/4 in.; plexi framed: 49 x 49 in. Sticher # 46.

Et bilde med tittelen "Siamese Cat and Orchids" var et av Hurums bilder på "Tenth Annual Exhibition of Paintings and Sculpture by the Association of Honolulu Artists" i 1938 (se utstilling nr. 8), til salgs for \$600; om bildet på denne utstillingen har samme motiv som det fra 1944, er ukjent, men ettersom "Rice Planters", som bortsett fra størrelsen på bildene finnes i to helt identiske versjoner, den ene datert (se B13), den andre ikke (se UD8), kan det ikke utelukkes at samme forhold kan gjelde for "Siamese Cat and Orchids", dvs. motivet kan ha foreligget i to versjoner der den ene (fra utstillingen i 1938) ikke lenger er tilgjengelig. Et bilde med tittelen "The Siamese Cat" ble stilt ut på "19th Annual Spring Exhibition of the Association of Honolulu Artists" f.o.m. 4. t.o.m. 16. mars 1947 (se utstilling nr. 19); bildet var ikke til salgs (se utstillingskatalogen nr. 40).

B21 HAWAIIAN MOON – 1945

Kat. nr. 6172.1 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink, color and gold on silk mounted as hanging scroll; painting: 50 x 39,5 in. (127 x 99,7 cm); scroll: 83-7/8 x 46-5/8 in. (214,04 x 118,43 cm); stamped and dated in red l. l.: ALF/HURUM/1945.

B22 [Landscape of 3 deer in woods with lily pond] – 1945

Kat. nr. 3 10169 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink, color on silk; image: 27 x 19 in.; mounted: 33 x 25 in. Sticher # 35.

B23 [Still life of various hibiscus] – 1945

Kat. nr. 3 10187 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink, color on silk; image: 39-1/8 x 39-1/2 in.; framed: 49 x 49 in. Sticher # 45.

B24 MORNING KAMUELA – 1946

Kat. nr. 6173.1 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink and color on silk mounted as hanging scroll; painting: 27-3/4 x 30-3/8 in. (70,49 x 77,15 cm); scroll: 58 x 37,5 in. (147,32 x 92,25 cm); stamped and dated in red l. l.: ALF/HURUM/1946. (Se også T8).

B25 [Still life of orchids in pink vase with peacock motif] – 1947

Kat. nr. 3 10166 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink, color on silk; image: 20 x 20 in.; mounted: 26-3/4 x 26-3/4 in. Sticher # 37.

B26 [Still life of 3 hibiscus in white vase on stand] – 1947

Kat. nr. 3 10167 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) signed on verso; ink, color on silk; image: 26-1/2 x 14-5/8 in.; framed: 32-3/4 x 20-3/4 in. Sticher # 25.

B27 [Still life of anthuriums, orchids, porcelain ginger] – 1947 [?]

Kat. nr. 3 10165 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink, color on silk; image: 25-1/8 x 18-3/4 in.; framed: 33 x 26 in. Sticher # 20.

B28 [Still life of 2 bunnies with morning glories on vine] – 1947 [?]

Kat. nr. 3 10178 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink, color on silk; image: 34 x 21-1/8 in.; plexi framed: 44 x 30-1/2 in. Sticher # 42.

B29 [Still life of fruit-pineapple, pomegranate, banana, etc.] – 1948

Kat. nr. 3 10164 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink, color on silk; image: 17-1/8 x 21-1/4 in.; framed: 24-1/4 x 21-1/4 in. Sticher # 38.

B30 [White cat and vase w/white lily] – 1949

Kat. nr. 3 10192 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink, color on silk; image: 31-5/8 x 22-1/8 in.; framed: 40 x 30-1/2 in. Sticher # 30.

B31 [Still life of various vegetables in black bowl] – 1950

Kat. nr. 3 10191 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink, color on silk; image: 33-1/2 x 21-5/8 in.; framed: 42 x 30 in. Sticher # 11.

B32 [Still life of white and blue orchids in blue & white jug] – 1952 [?]

Kat. nr. 3 10180 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink, color on silk; image: 30-1/2 x 21-1/4 in.; framed: 40-1/8 x 30-5/8 in. Sticher # 44.

Udaterte tegninger og malerier

UD1 [Tre akvareller og en blyanttegning]

1: usignert akvarell, kat. nr. 3909:6 i NB overført fra Musikpedagogene Oslo. Akvarellen viser terrasse med bevokst søyle og utsikt mot fjellparti, ligger i et hvitt papiromslag innlagt i et album med samme kat. nr.; akvarellen er uten tittel og datering, billedflaten er 13 x 19,8 cm på et ark 19 x 24,8 cm.

2: usignert akvarell katalognummer kat. nr. 3909:6 i NB overført fra Musikpedagogene Oslo. Akvarellen viser parkanlegg med et vannbasseng i forgrunnen med utsikt mot fjellparti, den ligger i et hvitt papiromslag innlagt i et album med samme kat. nr.; akvarellen er uten tittel og datering, billedflaten er 12,9 x 21,9 cm på et ark 18,9 x 24,6 cm.

3: usignert akvarell kat. nr. 3909:6 i NB overført fra Musikkpedagogene Oslo. Akvarellen viser parkanlegg med piletrær til venstre, to statuer og i forgrunnen noe som kan være et murparti med et emblem, den ligger i et hvitt papiromslag innlagt i et album med samme kat. nr.; akvarellen er uten tittel og datering, billedflaten er 12 x 19,7 cm på et ark 18,9 x 24,6 cm.

4: blyanttegning som viser byste av en mann, kat. nr. Ms. fol. 3909:2 i NB overført fra Norges Musikk læreres Landsforening; tegningen er uten tittel og uten datering.

UD2 16 bilder tilhørende Musikkpedagogene Oslo, Josefinegt. 15

1: usignert og udatert bilde i olje 47, 9 x 32, 6 cm (50, 5 x 35, 2 cm); på baksiden av bildet finner man et merke med følgende tekst: "THE ART SHOP / HONOLULU. T. H."; dette og motivet tatt i betraktning gjør at bildet kan være malt under Hurums besøk på Hawaii i 1924-27; se også B4, B5 og B6. Bildet viser en strand, til venstre en parasoll og en som sitter og maler.

2: usignert og udatert bilde i olje 34, 7 x 47, 6 cm (34, 5 x 50 cm). Et stort og et mindre grønt tre som gjenspeiles i et vann; i vannet grønne vannliljeblader. På baksiden av bildet finner man et merke med følgende tekst: "THE ART SHOP / HONOLULU. T. H."; dette og motivet tatt i betraktning gjør at bildet kan være malt under Hurums besøk på Hawaii 1924-27; se også B4, B5 og B6.

3: usignert og udatert bilde i olje 47, 8 x 32, 2 cm (52, 5 x 36, 5 cm). Ved en strand; i bakgrunnen fjell og en åsformasjon, i forgrunnen en stor eksotisk plante bestående av grønne, smale og kraftige blad i vifteform, til venstre kaktusplanter. Motivets tatt i betraktning gjør at bildet kan være malt under Hurums besøk på Hawaii 1924-27; se også B4, B5 og B6.

4: udatert bilde i olje 49, 7 x 39, 8 cm (54, 3 x 44, 3 cm) signert *ALF HURUM*. Ved hav/vann; i forgrunnen en kano og en robåt, ved stranden et skogparti med snedekte fjell i bakgrunnen. Det er usikkert om bildets motiv er fra Hawaii, men det kan være malt under Hurums reise dit i 1924-27; se også B4, B5 og B6.

5: usignert og udatert bilde i olje 48 x 48, 8 cm (52, 3 x 52, 2 cm). En bondegård omgitt av store palmetrær; i forgrunnen dyrket

mark. Motivet tatt i betraktning gjør at bildet må være malt under Hurums opphold på Hawaii 1924-27; se også B4, B5 og B6.

6: usignert og udatert bilde i olje 48 x 47, 8 cm (52, 5 x 52, 2 cm), malingen er noen steder skallet av; mest markert er dette langsgående til høyre i bildets øvre kant nedover til litt over midten. I forgrunnen vann, på bredden tulipanlignende planter, midt på bildet palmetrær i bakgrunnen fjellkjede. Motivet tatt i betraktning gjør at bildet kan være malt under Hurums opphold på Hawaii 1924-27; se også B4, B5 og B6.

7: usignert og udatert bilde i olje 32, 2 x 47, 7 cm (37, 8 x 52, 2 cm). I forgrunnen vann med hvite ender (?), sivgress, blant annet med rødlig farge; i bakgrunnen høye palmer mot himmel med hvite skyer. Motivet tatt i betraktning gjør at bildet kan være malt under Hurums besøk på Hawaii 1924-27; se også B4, B5 og B6.

8: usignert og udatert bilde i olje 32, 2 x 47, 7 cm (36, 5 x 52 cm); i forgrunnen en strand, midt på bildet hvitt hus med rødfarget tak, i bakgrunnen et stort fjell som reiser seg i en spiss formasjon. Motivet tatt i betraktning gjør at bildet kan være malt under Hurums opphold på Hawaii 1924-27; se også B4, B5 og B6.

9: usignert og udatert bilde i olje 65 x 47, 3 cm (69, 5 x 51, 5 cm). Bildet viser tre personer mellom store palmetrær på vei mot en strand; til høyre i bildet et krigsskip ute på havet. Motivet tatt i betraktning gjør at bildet kan være malt under Hurums opphold på Hawaii 1924-27; se også B4, B5 og B6.

10: usignert og udatert bilde i olje 47, 3 x 32, 2 cm (51, 8 x 36, 5 cm). Nederste halvdel av bildet viser gressende hester, i bakgrunnen vann med en øy bestående av en høy, relativt spiss fjelltopp. Det er usikkert om bildets motiv er fra Hawaii, men det kan være malt under Hurums reise dit i 1924-27; se også B4, B5 og B6.

11: usignert og udatert bilde i olje 32, 1 x 47, 7 cm (36, 5 x 52 cm). Bildet viser tre personer som trolig planter ris; i bakgrunnen bakket landskap og en fjellformasjon. Motivet tatt i betraktning gjør at bildet kan være malt under Hurums besøk på Hawaii 1924-37; se også B4, B5 og B6.

12: udatert bilde i olje 47, 2 x 47, 2 cm (51, 6 x 51, 6 cm) signert *Alf Hurum*. Bildet viser eksotiske fisker, fem brunspraglete og tre blå, samt grønt og rosa sjøgress. Motivet tatt i betraktning gjør at bildet kan være malt under Hurums opphold på Hawaii 1924-27; se også B4, B5 og B6.

13: usignert og udatert bilde i olje 65 x 47, 3 cm (69, 5 x 51, 5 cm). Bildet viser en strand med en åskam og en fjellformasjon i bakgrunnen; i forgrunnen tre eksotiske grønne planter – til venstre kaktusplanter, i midten og til høyre kraftige spisse og smale grønne blader. Motivet tatt i betraktning gjør at bildet kan være malt under Hurums opphold på Hawaii 1924-27; se også B4, B5 og B6.

14: usignert og udatert bilde i olje 61, 2 x 43, 6 cm (65, 5 x 48 cm). Motivet viser relativt store hvitskummende bølger som slår mot en strand. Motivet tatt i betraktning gjør at bildet kan være

malt under Hurums opphold på Hawaii 1924-27; se også B4, B5 og B6.

15: usignert og udatert bilde i olje 33,8 x 101,5 cm (38,5 x 105,5 cm). Bildet viser akt med brunt hår sett forfra.

16: usignert og udatert bilde i olje 33,5 x 101,3 cm (37,5 x 105,5 cm). Bildet viser akt med brunt hår sett bakfra.

UD3 [Hurums søster Sigrid(?)]

Maleri i olje 18,5 x 24,5 cm (34 x 40 cm) signert *Alf Hurum*; dateringen er usikker, men er mest sannsynlig malt før Hurum forlot Norge i 1929. I en brevveksling mellom Inge Harry Hanssen, som var gift med Hurums kusine Thora, og Hurum i 1963 (brev av 22. og 31. januar samt 6. og 20. mars) bekrefter Hurum i sitt brev av 20. mars – etter å ha fått tilsendt kopi av signaturen på bildet – at han har malt det. I sitt brev til Hurum 22. januar 1963 skriver Hanssen at hans kone har ment at bildet viser Hurums søster Sigrid. Etter alt å dømme malte Hurum bildet før han dro til Hawaii. Bildet (og de nevnte brevene) eies av Jan Stormdal, Torstadåsen 35, 1362 Billingstad.

UD4 [Akt med brunt hår]

Udatert maleri i olje 59,5 x 72,5 cm (65,6 x 78,5 cm), uten tittel muligens ikke helt ferdiggjort; sittende akt med brunt hår sett forfra. Bildet eies av Halvard Gjønnæss, Solveien 86, 1162 Oslo. Halvard Gjønnæss fikk bildet etter sin far, Thorvald Gjønnæss, Hurums svoger. Da Halvard Gjønnæss overtok bildet, var det ikke innrammet. Etter all sannsynlighet overtok Thorvald Gjønnæss bildet som en slags ”etterlatenskap” etter at Hurum hadde flyttet til

Hawaii i 1934. Kan være malt under tiden Hurum studerte med André Lhote i 1913/1932.

UD5 [Gjenstander på bord]

Udatert maleri i olje 53,6 x 45,4 cm (59,8 x 51,5 cm) uten tittel muligens ikke helt ferdiggjort; bildet viser en fløyte, bok, lysestake, mugge og et fat med fot på et bord. Bildet eies av Halvard Gjønnæss, Solveien 86, 1162 Oslo. Halvard Gjønnæss fikk bildet etter sin far, Thorvald Gjønnæss, Hurums svoger. Da Halvard Gjønnæss overtok bildet, var det ikke innrammet. Etter all sannsynlighet overtok Thorvald Gjønnæss bildet som en slags "etterlatenskap" etter at Hurum hadde flyttet til Hawaii i 1934. Kan være malt under tiden Hurum studerte med André Lhote i 1931/1932.

UD6 [Angel's trumpets and white cat]

Kat. nr. 6178.1 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) untitled (angel's trumpets and white cat), ink, color and gold on silk mounted as hanging scroll; painting: 67 x 38-3/4 in. (170,18 x 98,43 cm); scroll: 100-1/8 x 43-3/4 in. (254,32 x 116,21 cm); stamped in red l. l.: ALF/HURUM.

Tittelen "The white cat" finnes i CLIWHAA; i rubrikken «owners past & present» oppgis Albert Ives, architect, Honolulu. Et bilde med samme motiv som kat. nr. 6178.1, men ikke som "hanging scroll", gjengis i en artikkel i *Aftenposten* 15. januar 1955 (uketilleget); under bildet står tittelen "Den hvite katt", og det opplyses at Hurum fikk førstepremie for bildet ved "49th State Fair 1953, Honolulu" (se utstilling nr. 22). Et bilde med samme motiv som kat. nr. 6178.1, men ikke som "hanging scroll", gjengis i en artikkel i NRK's programblad "Hallo-hallo!" nr. 29 1940 s. 8.

UD7 [Sugar cane and sugar mill]

Kat. nr. 3 10184 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink, color on silk; image: 31-3/4 x 22-1/2 in.; framed: 40-1/4 x 31-1/8 in. Sticher # 43.

Betegnelsen "sugar mill" leder tanken til Hurums bilde "Aiea Sugar Mill", det eneste av Hurums kjente bilder der benevnelsen "sugar mill" forekommer. Det er derfor mulig at UD7 kan være det bildet Hurum stilte ut på "Seventh Annual Exhibition of Association of Honolulu Artists" i Honolulu Academy of Arts f.o.m. 28. februar t.o.m. 17. mars 1935 – nr. 36 med tittelen "Aiea Suger Mill" i utstillingskatalogen; det var ikke til salgs (se utstilling nr. 2).

I forbindelse med Hurums separatutstilling i Library of Hawaii i mars–april 1935 (se utstilling nr. 3) henviser anmelderen Arthur Wakefield Slaten i *The Honolulu Star-Bulletin* i artikkelen "The Studio Window" 20. april til et bilde som beskrives som "a composite and symbolic representation of the Aiea sugar mill", men uten å oppgi bildets nøyaktige tittel; høyst sannsynlig dreier seg om bilde UD7.

Et bilde med tittelen "Aiea Suger Mill" var også med på Hurums utstilling sammen med fire kolleger i Honolulu Academy of Arts 16. til 28. mars 1937 (se utstilling nr. 6; se også Madge Tennents anmeldelse i *The Honolulu Star-Bulletin* 20. mars 1937).

UD8 [Workers planting rice in paddy]

Kat. nr. 3 10183 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink, color on silk; image: 29 x 33-1/2 in.; framed: 36-3/4 x 41-3/4 in. Sticher # 41.

UD8 viser nøyaktig samme motiv som B13, kat. nr. 6175.1; UD8, som har andre mål enn B13, kan være bildet som i

CLIWHAHA har tittelen "Riceplanters" fra 1935. UD8 kan ha vært utstilt på den åttende årlige utstillingen som Association of Honolulu Artists hadde i Honolulu Academy of Arts fra 4.–19. mars 1936 (se utstilling nr. 4; se også B13). Et bilde med samme motiv som UD8 omtales i Madge Tennents anmeldelse i *The Honolulu Star-Bulletin* av Hurums utstilling sammen med fire kolleger 16.–28. mars 1937 i Honolulu Academy of Arts (se utstilling nr. 6).

UD9 COMPOSITION

Kat. nr. 6168.1 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink and color on paper mounted as hanging scroll; painting: 41-7/8 x 13,5 in. (106,36 x 33,66 cm); scroll: 77,5 x 18-5/8 in. (196,22 x 47,31 cm); stamped in red l. r.: ALF/HURUM.

UD10 [Underwater stillife with plants, rocks and fish]

Kat. nr. 6179.1 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) untitled (underwater stillife with plants, rocks and fish); ink, color and gold on silk mounted as hanging scroll; painting: 12 x 14-1/8 in. (30,48 x 35,88 cm); scroll: 51 x 18-7/8 in. (129,54 x 47,94 cm); signed in black ink l. l.: A/L/F.

UD11 [Portrait of dark haired woman]

Kat. nr. 3 10160 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) unsigned; ink, color on silk; image: 16-3/8 x 13-1/2 in.; framed: 24 x 21 in. Sticher # 61.

Ett av tre ikke-identifiserte portretter når unntas UD3, som muligens er Hurums søster Sigrid, og UD23, Miss Barbara Bowen. Det skulle muligens kunne være "Jane", nr. 43, på "Thirteenth Annual Exhibition of Paintings and Sculpture by the Association

of Honolulu Artists” 1941 (se utstilling nr. 12; se også T9). En annen mulighet er at det dreier seg om bildet ”Portrait of C. M. A.”, nr. 36 (T11) på ”Third non-jury show of paintings and sculptures association of Honolulu artists” 1941 (se utstilling nr. 13).

UD12 [Abstract motif with row of 4 creatures in red, black, yellow]

Kat. nr. 3 10162 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink, color on silk; image: 11-3/4 x 17-3/4 in.; framed: 16-3/4 x 22-3/4 in. Sticher # 18.

UD13 [Abstract figures and animals in red, black, yellow]

Kat. nr. 3 10163 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink, color on silk; image: 9-1/16 x 18 in.; framed: 14-1/8 x 23 in. Sticher # 17.

UD14 [Still life of 3 gardenias, Mexican creeper in white vase on stand]

Kat. nr. 3 10168 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink, color on silk; image: 23-1/2 x 13-1/2 in.; mounted: 30 x 19 in. Sticher # 22. Se utstilling nr. 14.

UD15 [Still life of 5 mangoes and African wood bowl]

Kat. nr. 3 10170 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) unsigned; ink, color on silk; image: 13-1/4 x 31-3/4 in.; mounted: 19-1/2 x 38 in. Sticher # 33.

UD16 [Still life of 8 white daisies in white vase]

Kat. nr. 3 10171 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink, color on silk; image: 26-3/4 x 14-7/8 in.; mounted: 33 x 21 in. Sticher # 26. Se utstilling nr. 14.

UD17 [Still life of white narcissus in white vase]

Kat. nr. 3 10172 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink, color on silk; image: 25-3/4 x 14-3/4 in.; mounted: 32 x 21 in. Sticher # 28. Se utstilling nr. 14.

UD18 [Abstracts in blue with round forms at center]

Kat. nr. 3 10174 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink, color on silk; image: 21-1/4 x 21-1/4 in.; plexi framed: 29-1/4 x 29-1/4 in. Sticher # 36.

UD19 [Still life of grapes, persimmons, green bowl, etc.]

Kat. nr. 3 10175 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink, color on silk; image: 28-3/8 x 14-5/8 in.; plexi framed: 36 x 22 in. Sticher # 21.

Muligens kan dette bildet være det samme som "Persimmons & Grapes", nr. 36 i utstillingskatalogen for "Local Artists Exhibition", Honolulu Academy of Arts, f.o.m. 15. t.o.m. 28. januar 1951 (se utstilling nr. 20). I utstillingskatalogen, som finnes i Honolulu Academy of Arts, er opplysningene om Hurum overstrøket og i stedet er Michail Kamikawa oppført. Det kan derfor se ut som om Hurum trakk seg fra utstillingen. Se også T17.

UD20 [Still life of white lilies and buds]

Kat. nr. 3 10176 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink, color on silk; image: 33 x 21-3/4 in.; plexi framed: 41-5/8 x 30-1/2 in. Sticher # 31. Se også UD28.

UD21 [Portrait of a girl in white dress with doll]

Kat. nr. 3 10179 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink, color on silk; image: 28-3/4 x 20-5/8 in.; framed: 35-3/4 x 27-5/8 in. Sticher # 34.

Ett av tre ikke-identifiserte portretter når unntas UD3, som muligens er Hurums søster Sigrid, og UD25, Miss Barbara Bowen. UD21 skulle muligens kunne være "Jane", nr. 43, på "Thirteenth Annual Exhibition of Paintings and Sculpture by the Association of Honolulu Artists" 1941 (se utstilling nr. 12; se også T9). En annen mulighet er at det kan være bildet "Portrait of C. M. A.", nr. 36 (T11) på "Third non-jury show of paintings and sculptures association of Honolulu artists" 1941 (se utstilling nr. 13).

UD22 [Still life of morning glories and sun]

Kat. nr. 3 10182 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink, color on silk; image: 22-3/8 x 22 in.; framed: 29-1/24 x 29-1/4 in. Sticher # 40.

UD23 [Portrait of brown haired woman in white dress]

Kat. nr. 3 10189 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink, color on silk; image: 29-3/4 x 39-7/8 in.; framed: 49 x 49 in. Sticher # 47.

Ett av tre ikke-identifiserte portretter når unntas UD3, som muligens er Hurums søster Sigrid, og UD25, Miss Barbara Bowen. UD23 skulle muligens kunne være "Jane", nr. 43, på "Thirteenth Annual Exhibition of Paintings and Sculpture by the Association of Honolulu Artists" 1941 (se utstilling nr. 12; se også T9). En annen mulighet er at det kan dreie seg om bildet "Portrait of C. M. A.", nr. 36 (T11) på "Third non-jury show of paintings and

sculptures association of Honolulu artists” 194 (se utstilling nr. 13).

UD24 [Still life of white ginger and blue morning glory]

Kat. nr. 3 10193 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) unsigned; ink, color on silk; image: 19-1/2 x 13-1/2 in.; framed: 26-1/8 x 26 in. Sticher # 27.

UD25 [Portrait of young blonde woman in white dress]. POTRAIT OF MISS BARBARA

Kat. nr. 3 10190 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink, color on silk; image: 39-3/4 x 39-3/4 in.; framed: 49-1/8 x 49-1/8 in. Sticher # 48.

I en artikkel i *Aftenposten* 15. januar 1955 (uketillegget) gjengis et bildet med tittelen ”Portrett av Miss Barbara Bowen”, og i billedteksten opplyses det at bildet er malt i 1940 og at bildet fikk førstepremie på en utstilling i Honolulu i 1953. Etter alt å dømme dreier det seg om Association of Honolulu Artist’s City Hall Exhibition, ”Jury Show”, 1953 (se utstilling nr. 21; se også BSHAA). Bildet som gjengis i *Aftenposten* viser samme motiv som UD25, [Portrait of young blonde woman in white dress], kat. nr. 3 10190 i Honolulu Academy of Arts. Det kan ikke utelukkes at bildet i Honolulu Academy of Arts er det samme bildet som Hurum stilte ut på ”Twelfth Annual Exhibition of Paintings and Sculpture by the Association of Honolulu Artists” i Honolulu Academy of Arts f.o.m. 7. t.o.m. 31. mars 1940 (se utstilling nr. 10). I utstillingskatalogen er bildet nr. 52 med tittelen ”Portrait of Miss Barbara”; det var ikke til slags.

UD26 [Still life of various orchids in white bowl]

Kat. nr. 3 10186 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) ink, color on silk; image: 40 x 40 in.; framed: 49 x 49 in. Sticher # 49.

I *The Honolulu Advertiser* 2. mars 1941 er flere av Honolulu kunstnere avbildet i sine studioer, blant andre Hurum. På bildet av Hurum kan man også se samme bilde som det som finnes som kat. nr. 3 10186 i Honolulu Academy of Arts. Motivet som UD26 viser kan derfor være fra 1941 eller tidligere.

UD27 [Screen with yellow orchid design]

Kat. nr. 3 10161 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) unsigned; screen for screen print; image: 15 x 12 in.; framed: 21 x 18 in. Sticher # 16.

UD28 [Screen of white lilies and buds]

Kat. nr. 3 10177 (Honolulu Academy of Arts, Hawaii) screen for screen print 3 10176; image: 31 x 22 in.; frame 38 x 29 in. Sticher # 32. Se også UD18.

UD 29–UD51 omfatter 21 titler på bilder som oppbevares i Bishop Museum, 1525 Bernice Street, Honolulu, Hawaii – kat. nr. XH 121711–XH 121732 (ink and watercolor) samt 1 bilde (painting) med tittel kat.nr. XH 121733.

UD29 XH 121711 Cat and butterfly

UD30 XH 121712 Green parakeet

UD31 XH 121713 Two willy wagtails perched on pine tree

UD32 XH 121714 Two swallows in flight

UD33 XH 121715 Gray parakeet

UD 34 XH 121716 Rooster

- UD35 XH 121717 Two geese**
- UD36 XH 121718 Willy wagtail**
- UD37 XH 121719 Two goldfish and three minnows**
- UD38 XH 121720 Lark next to chrysanthemum**
- UD39 XH 121721 Sketch of European tree sparrow in bamboo tree**
- UD40 XH 121722 European tree sparrow in bamboo tree**
- UD41 XH 121723 Goldfish**
- UD42 XH 121724 Two unidentified birds on branch**
- UD43 XH 121725 Two European tree sparrows and sketches of two
sparrow heads**
- UD44 XH 121726 []**
- UD45 XH 121727 Tit on plum branch**
- UD46 XH 121728 Grasshopper**
- UD47 XH 121729 Shrike catching grasshopper**
- UD48 XH 121730 European tree sparrow**
- UD49 XH 121731 Five European tree sparrows**
- UD50 XH 121732 European tree sparrow study skeleton and detail**
- UD51 XH 121733 Queen Kamamalu of Hawaii**

Reproduksjoner

R1 THE PIG GOD TRAIL – 1935–37 [?]

Bildet er publisert i *Paradise of the Pacific* for desember 1938 (vol. 50) s. 73. Tittelen ”The Pig God Trail” er nevnt i CLIWHAA. I *The Honolulu Star-Bulletin* 20. mars 1937 refererer Madge Tennent til et bilde med tittelen ”The Pig God Trail” som et av de 26 bildene Hurum stilte ut sammen med Cornelia Macintyre Foley, John Young, Nancy Fennel og Alberta Hobart Baker i Honolulu Academy of Arts 16. til 28. mars 1937 (se utstilling nr. 6); Tennent henviser til bildet som utstillingens nr. 66. Hun beskriver bildet

slik: "No. 66, the Pig God Trail, is a powerful organization of line and deep perspective in olive and blue grey, centered around a group of distant Hawaiian figures at a vermilion fire."

R2 BOKI AND LILIHA – 1939 [?]

Første gang man støter på denne tittelen er i utstillingskatalogen for «Eleventh Annual Exhibition of Paintings and Sculpture by the Association of Honolulu Artists» i Honolulu Academy of Arts f.o.m. 4. mars t.o.m. 2. april 1939; bildet var ikke til salgs (se utstilling nr. 9). Det er ingen grunn til å tro noe annet enn at det dreier seg om samme bilde som er gjengitt i *The Honolulu Star-Bulletin* 6. mars 1940 i forbindelse med at Hurum planla å ha det med på en separatutstilling i Gump's Galleries, Honolulu, i mars måned.

Et bilde med samme tittel var også med da Hurum hadde en ny separatutstilling i Gump's Galleries fra rundt midten av mars til 6. april 1946 (se utstilling nr. 18).

R3 DANCE OF THE HAWAIIAN WOMEN IN 1816 – 1939 [?]

Bildet er gjengitt i *Paradise of the Pacific* for desember 1939 (vol. 51), s. 25. I tilknytning til bildet har Hurum skrevet en kort artikkel med opplysninger om bildet: "The painting shown here is a free rendering of an old print from 1816, when a Russian expedition visited Hawaii ... Concerning the picture of the dancing women, an expert on old Hawaiian lore said that the ring around the forehead, from ear to ear, was part of the hair bleached with ashes. But it was not known what the ribbons around the neck and arms were made from. Neither did anyone know what sort of material was used for the coquettish little ring on top of the head."

R4 TA-TA BAH-BAH – 1940 [?]

Bildet er gjengitt i *Paradise of the Pacific* for desember 1940 (vol. 52), s. 16. Ingen opplysninger gis om bildet annet enn at det er et av Hurums arbeider.

R5 [Uten tittel]

Bildet viser likheter med B28 ([Still life of 2 bunnies with morning glories on vine] – 1947 [?]) er gjengitt på s. 8 i NRK's programblad "Hallo-Hallo!" nr. 29, 1940; på bildet, der R5, er nr. 2 fra venstre, finner man følgende andre av Hurums bilder (motiver): B10, nr. 1 fra venstre, B14, nr. 3 fra venstre, B12, nr. 2 fra høyre og UD6 nr. 1 fra høyre.

R6 FRA EN HAWAIIISK HAGE

Et bilde gjengitt på s. 8 i NRK's programblad "Hallo-hallo!" nr. 29, 1940 i forbindelse med en omtale av Hurum og flere av hans bilder. Det er svært nærliggende å anta at bildet er det samme som, eller viser samme motiv som et bilde som bare er kjent gjennom sin tittel – "In an hawaiian Garden/From an Hawaiian garden", 1936. (T5). Se forøvrig T5 nedenfor.

Titler på bilder som ikke har vært tilgjengelige

T1 LUXEMBURG GARDENS

Malt i 1911, utstilt i Paris på en utstilling arrangert av en kunstnerorganisasjon ved navn "Art League" i tidsrommet 23. oktober til 4. november 1911; bildet fikk sølvmedalje (se program i Hurums utklippsbok i NB, kat. nr. Td 52; se også utstilling nr. 1).

T2 OLD GATE, BRETTONY

Malt i 1911, utstilt i Paris på en utstilling arrangert av en kunstnerorganisasjon ved navn "Art League" i tidsrommet 23. oktober til 4. november 1911; bildet fikk sølvmedalje (se program i Hurums utklippsbok i NB, kat. nr. Td 52 se også utstilling nr. 1).

T3 FISHERMAN'S HUT, BRETTONY

Malt i 1911, utstilt i Paris på en utstilling arrangert av en kunstnerorganisasjon ved navn "Art League" i tidsrommet 23. oktober til 4. november 1911; bildet fikk sølvmedalje (se program i Hurums utklippsbok i NB, kat. nr. Td 52; se også utstilling nr. 1).

T4 HIBISCUS

Tittelen ("Haibiscus" [!]) er nevnt i CLIWHAA som tittel på ett av bildene fra 1935–37, og som tittel på et bilde utstilt på "La Guardia exhibition of American art, New York 1937" (se utstilling nr. 7); i rubrikken "owners past & present" angis George F. Moffett, Quenstown, Maryland, USA som eier. Et bilde med tittelen "Hibiscus" var nr. 20 i utstillingskatalogen for "16th Annual Spring Exhibition of the Association of Honolulu Artists", 1946 (se utstilling nr. 17).

T5 IN AN HAWAIIAN GARDEN/FROM A HAWAIIAN GARDEN – 1936

Tittelen "In an Hawaiian garden" finnes i CLIWHAA, mens tittelen "From a Hawaiian Garden" er nr. 44 i utstillingskatalogen for "Eighth Annual Exhibition of Association of Honolulu Artists", 1936 (se utstilling nr. 4). Forskjellige titler til tross, det dreier seg om samme bildet for i CLIWHAA har Hurum under bildets tittel opplyst at det fikk "Price for best stillife annual

exhibition 1936” og i rubrikken for ”Awards & Prizes” opplyst at det fikk ”Honolulu Paper Co. price for best stillife, annual exhibition 1936”; i *The Honolulu Star-Bulletin* 5. mars bekreftes dette samtidig som man får noen opplysninger om hvilket motiv bildet har hatt: ”A painting of red ginger bulbs and green leaves won for Alfred Hurum the Honolulu Paper Co. prize for the best till life water color.” Opplysninger om bildets motiv sies det også noe om i omtalen i *The Honolulu Advertiser* 8. mars 1936 av samme utstilling: ”The third flower panel is a delight of milky greens, pale golds, opaque reds and pinks and starry white flowers against an opal sky.”

Et bilde med tittelen ”In an Hawaiian Garden”, var også med på utstillingen som Hurum hadde sammen med Cornelia Macintyre Foley, John Young, Nancy Fennel og Alberta Hobart Baker i Honolulu Academy of Arts 16. til 28. mars 1937 (se utstilling nr. 6; se også Madge Tennents anmeldelse i *The Honolulu Star-Bulletin* 20. mars 1937 der hun omtaler bildet som ”No. 53, In a Hawaiian Garden”).

I NRK’s programblad ”Hallo-hallo!” nr. 29, 1940 gjengis i forbindelse med en omtale av Hurum flere av hans bilder, blant annet et med den norske tittelen ”Fra en hawaiiisk hage”. Det kan ikke utelukkes at det er en direkte oversettelse av en engelsk tittel og at bildet i programbladet viser bildet med tittelen ”From a hawaiian garden”. Se R6 ovenfor.

T6 BELLA DONNA FLOWERS – 1935–37

Tittelen ”Bella Donna Flowers” er nevnt i CLIWHAA og oppgitt å eies av George F. Moffett, Quenstown, Maryland, USA.

T7 MOONFLOWERS – 1935–37

Tittelen ”Moonflowers” er nevnt i CLIWHAA og oppgitt å eies av George F. Moffett, Quenstown, Maryland, USA.

T8 EVENING MAUNA KEA – 1936/1938

Et bilde med denne tittelen er omtalt i *The Honolulu Advertiser* 6. mars 1936 som et bilde Hurum hadde med på utstillingen ”Eighth Annual Exhibition of Association of Honolulu Artists”, 1936 (se utstilling nr. 4); tittelen er imidlertid ikke oppgitt i utstillingskatalogen. I artikkelen kan man blant annet lese følgende: ”‘Evening Mauna Kea’ by Alf Hurum shows him as the fine colorist and artist that he is, with the stately rose vermilion of the mountain supported aesthetically by the wide plains, grey cloud forms and lonely moving figures of man and horse.” Bare ett av Hurums kjente malerier synes i sitt grunnmotiv å stemme overens med beskrivelsen i *The Honolulu Advertiser*, nemlig ”Morning Kamuela”, kat. nr. 6173.1 i Honolulu Academy of Arts, men det er signert og datert ”Alf/Hurum/1946” (se også B24).

Et bildet med tittelen ”Evening Mauna Kea” var utstilt på ”Tenth Annual Exhibition of Paintings and Sculpture by the Association of Honolulu Artists” i 1938 (se utstilling nr. 8). På utstillingen var det til salgs for \$600.

T9 JANE

Nr. 43 i utstillingskatalogen ”Thirteenth annual exhibition of paintings and sculpture by the Association og Honolulu artists, Honolulu academy of arts, March 4 to March 16 inclusive, nineteen hundred and forty-one” – se utstilling nr. 12. Blant Hurums etterlatte bilder finnes tre portretter som ikke er identifisert ved

sine titler – se UD11, UD21 og UD23 – og i tillegg til T9 et annet portrett som vi bare kjenner tittelen på (se T11).

T10 ORCHIDS IN CHINESE BOWL

Nr. 42 i utstillingskatalogen ”Thirteenth annual exhibition of paintings and sculpture by the Association og Honolulu artists, Honolulu academy of arts” 4.– 16. mars 1941 – se utstilling nr. 12.

T11 PORTRAIT OF C. M. A.

Nr. 36 i utstillingskatalogen for ”Third non-jury show of paintings and sculpture Association of Honolulu Artists, Honolulu Academy of Arts” 4.–16. november 1941 (se utstilling nr. 13). Kan muligens være stilt ut på ”Jury Show” (Association of Honolulu Artists) i 1954 (se utstilling nr. 24). Blant Hurums etterlatte bilder finnes tre portretter som ikke er identifisert ved sine titler – se UD11, UD21 og UD23 – og i tillegg til T11 et annet portrett som vi bare kjenner tittelen på (se T9). Et annet portrett har en usikker identifikasjon – UD3, som muligens er Hurums søster Sigrid, mens et portrett, UD25, viser Miss Barbara Bowen.

T12 THE WHITE VASE

Nr. 29 i utstillingskatalogen for ”Association of Honolulu Artists non-jury show”, 1943 (utstilling nr. 14). Honolulu Academy of Arts har i sin beskrivelse av tre av Hurums udaterte bilder brukt uttrykket ”white vase”, men uten at det kan fastslås at det dreier seg om bildet ”The White Vase”: kat. nr. 3 10168 [Still life of 3 gardenias, Mexican creeper in white vase on stand] UD14; kat. nr. 3 10171 [Still life of 8 white daisies in white vase] UD16 og kat. nr. 3 10172 [Still life of white narcissus in white vase] UD17.

T13 THE BLUE ORCHID

Nr. 37 i utstillingskatalogen for "16th Annual Spring Exhibition of the Association of Honolulu Artists", 1944 (se utstilling nr. 15).

T14 MORNING, MAUNA KEA – 1946 [?]

Nr. 19 i utstillingskatalogen for "16th Annual Spring Exhibition of the Association of Honolulu Artists", 1946 (se utstilling nr. 17).

Også med på Hurums separatutstilling i Gump's Galleries, Honolulu, fra rundt midten av mars til 6. april 1946 (se utstilling nr. 18 og Louise Hollingworts anmeldelse "Hurum Exhibit at Gump's draws many admirers" i *The Honolulu Star-Bulletin* 20. mars 1946).

T15 ORCHIDS IN CHINA VASE – 1946 [?]

Nr. 18 i utstillingskatalogen for "16th Annual Spring Exhibition of the Association of Honolulu Artists", 1946 (se utstilling nr. 17).

T16 KAMAMALU – 1946 [?]

Nevnes som et av bildene på Hurums separatutstilling i Gump's Galleries, Honolulu, fra rundt midten av mars til 6. april 1946 (se utstilling nr. 18 og Louise Hollingworts anmeldelse «Hurum Exhibit at Gump's draws many admirers» i *The Honolulu Star-Bulletin* 20. mars 1946).

T17 PERSIMMONS & GRAPES

Et bilde med denne tittelen er ikke kjent blant Hurums etterlatte bilder. Tittelen er nr. 36 i utstillingskatalogen til "Local Artists Exhibition", Honolulu Academy of Arts, 1951 (utstilling nr. 20). Som det fremgår av redegjørelsen for utstilling nr. 20, ser det ut som om Hurum trakk seg fra denne utstillingen. I Honolulu

Academy of Arts finnes imidlertid et bilde beskrevet av Honolulu Academy of Art der ”grapes” og ”persimmons” benyttes, kat. nr. 3 10175 beskrevet som [Still life of grapes, persimmons, green bowl, etc.] – se UD19. Det er imidlertid ikke mulig å avgjøre om UD19 er det som Hurum hadde tenkt å stille ut i 1951.

T18 HAWAIIAN VARIETY – 1954 [?]

Med dette bildet fikk Hurum ”Honorable Mention” på City Hall Exhibition, 1954, Honolulu (se utstilling nr. 25 og James T. Hamadas anmeldelse i *Hawaiian Times* 22. oktober 1954; tittelen i anmeldelsen anses som originaltittel).

Utstillinger

1. ”Art League”-utstilling, Paris 1911

Den første kjente utstilling som Hurum deltok på. Utstillingen som var arrangert av en kunstnerorganisasjon ved navn ”Art League”, fant sted i ”Saint Luke’s reading rooms” i ”N° 70 Rue-Notre-Dame-Des-Champs” i tidsrommet 23. oktober til 4. november, 1911. Hurum deltok med tre bilder, se T1, T2 og T3 og fikk sølvmedalje for bildene. Et eksemplar av utstillingsprotokollen finnes i Hurums utklippsbok i NB, kat. nr. Td 52; den viser at det ble stilt ut i alt 81 arbeider av tilsammen 29 kunstnere. Det er ikke kjent om utstillingen ble anmeldt.

2. ”Seventh Annual Exhibition of Association of Honolulu Artists” 1935

Utstillingen fant sted i Honolulu Academy of Arts f.o.m. 28. februar t.o.m. 17. mars 1935. Foruten Hurum stilte 69 andre malere og 10 skulptører ut tilsammen 109 arbeider. Hurum stilte ut

to bilder, et med tittelen "Hawaiian Vegetables" (nr. 35 i utstillingskatalogen) og et med tittelen "Aiea Sugar Mill" (nr. 36 i utstillingskatalogen). Utstillingen omtales i *The Honolulu Advertiser* 10. mars 1935 (det har ikke vært mulig å finne omtale i *The Honolulu Star-Bulletin*). Se B10 og UD7 ovenfor.

3. Separatutstilling i Library of Hawaii i mars–april 1935

I mars–april 1935 holdt Hurum en separatutstilling i Library of Hawaii. Det er vanskelig å angi nøyaktig tidsrom ettersom en utstillingskatalog ikke har vært tilgjengelig. Angivelsen av mars–april grunner seg på Arthur Wakefield Slatens anmeldelse i *The Honolulu Star-Bulletin* den 20. april 1935, der han åpner med "during the last few weeks ..."; dette sammenholdt med det *The Honolulu Advertiser* skriver i sin utgave 22. mars – "the Music and Art Room is exhibiting at present five paintings by Mr. Alfred Hurum" – gjør det naturlig å tro at utstillingen varte fra rundt midten av mars til noe etter 20. april. I følge *The Honolulu Advertiser* stilte Hurum ut fem bilder, men uten å oppgi titlene. Et bilde som beskrives av Arthur Wakefield Slaten i *The Honolulu Star-Bulletin* den 20. april 1935, kan være "The Storm" (B9), men det omtales som ennå ikke ferdig: "Mr. Hurum's latest picture, at which he is working at his home at the mauka end of Rooke St., ... is a striking composite of Honolulu's historic storm—full of action and true to the memories of all, a picture cut as it were, on the bias, with slanting rain, leaning palms, angling wall, swamped automobiles and swirling flood."⁷⁹⁰ I samme artikkel beskrives bildene som er utstilt, men, som nevnt, uten å nevnes med tittel: "... the pictures depict an Easter lily, a conventionalized panel of

⁷⁹⁰ Slaten, Arthur Wakefield: "The Studio Window" i *The Honolulu Star-Bulletin* 20. april 1935.

the pendent bells of the deadly nightshade, a bowl of hibiscus, a panel of vegetables, a composite and symbolic representation of the Aiea sugar mill, done in shining silver, and a Sansevieria plant.” Av det som nevnes, er det bare henvisningen til ”a composite and symbolic representation of the Aiea sugar mill” som gjør det mulig å henviser til et bilde – UD7.

4. ”Eighth Annual Exhibition of Association of Honolulu Artists” 1936

Utstillingen fant sted i Honolulu Academy of Arts f.o.m. 28. februar t.o.m. 17. mars 1935. Foruten Hurum stilte 64 andre malere i tillegg til syv skulptører ut tilsammen 124 arbeider. I utstillingskatalogen er Hurum ført opp med tre bilder – nr. 44 ”From a Hawaiian Garden” (T5), nr. 45 ”Honolulu Flood” (se B9) og nr. 46 ”Rice Planter”» (B13/UD8). Utstillingen omtales i *The Honolulu Star-Bulletin* 5. mars og anmeldes i *The Honolulu Advertiser* 6. og 8. mars; i *The Honolulu Star-Bulletin* 14. mars gjengis Hurums bilde ”Rice Planters”. Nr. 44 ”From a Hawaiian Garden” er et bilde som ikke har vært tilgjengelig, men i *The Honolulu Star-Bulletin* 5. mars gis enkelte opplysninger om hvilket motiv bildet kan ha hatt i tillegg til å fortelle at bilde ble prisbellønnet: ”A painting of red ginger bulbs and green leaves won for Alfred Hurum the Honolulu Paper Co. prize for the best till life water color.” Samme avis gir følgende opplysninger om bildet ”The Flood”: ”His Honolulu Flood showed automobiles engulfed in a rush of water while rain streaked across the narrow canvas.” Høyst sannsynlig dreier det seg om bildet med tittelen ”The Storm”, (B9); bildet kan opprinnelig muligens ha hatt en annen tittel.

Det kan se ut til at Hurum har hatt et fjerde bilde med på utstillingen, et bilde som ikke er nevnt i utstillingskatalogen. I Edna B. Lawson's anmeldelse "Art Exhibition Receives Praise" i *The Honolulu Advertiser* 6. mars 1936 nevnes helt i begynnelsen av artikkelen et bilde med tittelen "Evening Mauna Kea" (T8), og lengre ut i artikkelen kan man blant annet lese følgende: "Evening Mauna Kea' by Alf Hurum shows him as the fine colorist and artist that he is, with the stately rose vermilion of the mountain supported aesthetically by the wide plains, grey cloud forms and lonely moving figures of man and horse." Et bilde med denne tittelen har ikke vært tilgjengelig. Det finnes imidlertid ett bilde blant Hurums malerier som i sitt grunnmotiv stemmer over ens med beskrivelsen i *The Honolulu Advertiser* – "Morning Kamuela" – men det er signert og datert av Hurum i 1946 (se B24).

5. "Ninth Annual Exhibition of Association of Honolulu Artists" 1937

Utstillingen fant sted i Honolulu Academy of Arts i begynnelsen av mars. Det foreligger ikke utstillingsprotokoll for utstillingen, men i en artikkel i *The Honolulu Star-Bulletin* den 3. mars er Hurum nevnt som en av utstillerne. Det fremgår av Madge Tennents anmeldelse i *The Honolulu Advertiser* 6. mars at Hurum deltok med tre bilder, men uten at titlene blir referert. Av en artikkel i *The Honolulu Star-Bulletin* 6. mars fremgår det at Hurum hørte med blant dem som fikk "honorable mention".

6. Alf Hurums utstilling sammen med Cornelia Macintyre Foley, John Young, Nancy Fennel og Alberta Hobart Baker i Honolulu Academy of Arts 16.–28. mars 1937.

Av en artikkel i *The Honolulu Star-Bulletin* 20. mars fremgår det at Hurum stilte ut 26 bilder. I artikkelen nevnes tre titler: ”Wili-Wili” (B8); ”Fruits” (det kan muligens dreie seg om bildet ”Vase with fruit”, B16); ”Hawaiian Pods” (B15).

Madge Tennent nevner flere av Hurums bilder i sin anmeldelse i *The Honolulu Star-Bulletin* 20. mars. Noen nevner hun bare ved å angi bildets nummer i utstillingskatalogen (64, 51, 52, 49); en katalog har imidlertid ikke vært tilgjengelig, og det er derfor vanskelig å identifisere hvilke bilder Tennent sikter til med sin noe uspesifikke beskrivelse av disse bildene.

De bildene som Tennent henviser til med nummer og tittel eller med en beskrivelse som gjør det mulig å antyde hvilket bilde det kan være tale om, er for det første: nr. 61 omtaler hun som ”Weather Drama” og skriver: ”No. 61 is a tone poem of rain, with ghostly wind tossed trees and swirling water; flanked by a vertical telephone pole and firmly drawn stalled cars in the foreground. This is a remarkably beautiful conception of weather drama.” På bakgrunn av denne beskrivelsen skulle bildet det siktes til kunne være ”The Storm” (B9). Etter dette nevner hun ”No. 53, In a Hawaiian Garden” (se T5). Et bilde med den tittelen finnes ikke blant Hurums kjente bilder, men tittelen er nevnt i CLIWHAA.

Dernest nevner Tennent ”’Hawaiian Vegetables’, No. 62” (B10). Utstillingens nr. 63 er ifølge Tennent ”Plumeria in Rain” (B12). Deretter nevner Tennent et bilde som ikke har vært tilgjengelig, nemlig utstillingens nr. 66 ”The Pig God Trail” (R1). Et bilde med den tittelen finnes ikke i Honolulu Academy of Arts. Derimot er et bilde med den tittelen publisert i *Paradise of the*

Pacific for desember 1938 (vol. 50) s. 73. Tittelen er nevnt i CLIWHAA. Tennent beskriver bildet slik: "No. 66, the Pig God Trail, is a powerful organization of line and deep perspective in olive and blue grey, centered around a group of distant Hawaiian figures at a vermilion fire."

Dernest nevner Tennent "No. 56, Aie Sugar Mill" (UD7). Tennent oppgir i tillegg "Rice planters" som et av Hurums arbeider på denne utstillingen (se B13 og UD8). I tilknytning til dette maleriet nevner Tennent to andre arbeider, men uten å angi tittel eller utstillingsnummer: "On each side of this painting ["Rice Planters"] is a panel; one of dropping lilies in the inimitable white and green harmonies peculiar to this painter; the other a virile form of pink lilies in shell pink and olive green, in a sweeping lineal rhythm."

7. "La Guardia exhibition of American art", New York 1937

Det har ikke vært mulig å klarlegge det nøyaktige tidspunktet for utstillingen. Hurum deltok med bildet "Hibiscus" (T4; se også CLIWHAA).

8. "Tenth Annual Exhibition of Paintings and Sculpture by the Association of Honolulu Artists" 1938

Utstillingen fant sted i Honolulu Academy of Arts f.o.m. 1. t.o.m. 26 mars. Foruten Hurum stilte 62 andre malere og 12 skulptører ut tilsammen 107 arbeider. Utstillingskatalogen viser at Hurum stilte ut to bilder – nr. 37 "Evening Mauna Kea" (se T8) og nr. 38 "Siamese Cat and Orchids" (se B20), hvert av bildene var til salgs for \$600; bare to andre bilder var dyrere enn Hurums – nr. 76 for \$850 og nr. 2 for \$800 – mens ett annet, nr. 20, var til salgs for samme sum.

9. "Eleventh Annual Exhibition of Paintings and Sculpture by the Association of Honolulu Artists" 1939

Utstillingen fant sted i Honolulu Academy of Arts f.o.m. 4. mars t.o.m. 2. april. Utstillingskatalogen viser at foruten Hurum deltok 52 malere og 11 skulptører med tilsammen 85 arbeider. Hurum stilte ut ett bilde, nr. 24, med tittelen "Boki and Liliha" (se R2); det var ikke til salgs. Dette bildet synes ikke lenger å være tilgjengelig, men det er gjengitt i *The Honolulu Star-Bulletin* 6. mars 1940 i forbindelse med en separatutstilling som Hurum holdt i mars måned dette året i Gumps Galleries, Honolulu.

10. "Twelfth Annual Exhibition of Paintings and Sculpture by the Association of Honolulu Artists" 1940

Utstillingen fant sted i Honolulu Academy of Arts f.o.m. 7 t.o.m. 31. mars. I utstillingskatalogen er Hurum oppført med ett bilde, nr. 52, med tittelen "Portrait of Miss Barbara" (se UD25); det var ikke til slags. I en artikkel i *Aftenposten* 15. januar 1955 gjengis et bilde med samme motiv med tittelen "Portrett av Miss Barbara Bowen" med opplysning om at det er malt i 1940.

11. Separatutstilling i Gump's Galleries, Honolulu, 1940

I en kort artikkel i *The Honolulu Star-Bulletin* for 16. mars 1940 fortelles det at Hurums "paintings will be on exhibition in the Gumps Galleries at Waikiki for two weeks starting March 18th." Det nevnes i artikkelen at Hurum vil stille ut bildet "Boki and Liliha" (R2). Til tross for en gjennomgang av avisene i Honolulu – både av forfatteren og av Hawaii State Library – har det ikke vært mulig å få bekreftet at utstillingen ble holdt.

12. "Thirteenth Annual Exhibition of Paintings and Sculpture by the Association of Honolulu Artists" 1941

Utstillingen fant sted i Honolulu Academy of Arts f.o.m. 4 t.o.m. 16. mars. I utstillingskatalogen er Hurum ført opp med to bilder – nr. 42 "Orchids in Chinese Bowl" (se T10) og nr. 43 "Jane" (se UD11 og T9). Katalogen viser at foruten Hurum deltok 59 malere og 12 skulptører med tilsammen 108 arbeider. Det er grunn til å tro at Hurums bilde, nr. 43, er et portrett. Av Hurums kjente bilder finnes det tre portretter som ikke er identifisert ved titler, nemlig følgende i Honolulu Academy of Arts: kat. nr. 3 10160 [Portrait of dark haired woman] UD11, kat. nr. 3 10179 [Portrait of girl in white dress with doll] UD21 og kat. nr. 3 10189 [Portrait of brown haired woman in white dress] UD23. Den enkle tittelen "Jane" skulle kunne indikere at det dreier seg om bildet UD21, [Portrait of girl in white dress with doll] kat. nr. 3 10179.

13. "Third non-jury show of paintings and sculptures association of Honolulu artists" 1941

Utstillingen fant sted i Honolulu Academy of Arts f.o.m. 4. t.o.m. 16. november. Foruten Hurum deltok 89 malere og fem skulptører med tilsammen 95 arbeider. Hurum stilte ut ett bilde, nr. 36 i utstillingskatalogen med tittlen "Potrait of C. M. A." (se T11). Det har ikke vært mulig å klarlegge hvilket bildet dette dreier seg om. Blant Hurums etterlatte bilder finnes tre portretter som ikke er identifisert ved sine titler – se UD11, UD21 og UD23; i tillegg til T11 finnes et annet portrett som vi bare kjenner tittelen på (se T9). Et annet portrett har en usikker identifikasjon – UD3, som muligens er Hurums søster Sigrid, mens et portrett, UD25, viser Miss Barbara Bowen.

14. "Association of Honolulu Artists non-jury show" 1943

Utstillingen fant sted i Honolulu Academy of Arts f.o.m. 16. t.o.m. 28. november. I tillegg til Hurum deltok 84 andre malere i tillegg til tre skulptører med tilsammen 88 arbeider. Hurum stilte ut bildet "The White Vase" (T12), nr. 29, i utstillingskatalogen som anga "no price" for bildet. Av Hurums tilgjengelige arbeider, er det ingen som har denne tittelen. Derimot inneholder Honolulu Academy of Arts' beskrivelse av tre av Hurums udaterte bilder uttrykket "white vase": kat. nr. 3 10168 [Still life of 3 gardenias, Mexican creeper in white vase on stand] UD14; kat. nr. 3 10171 [Still life of 8 white daisies in white vase] UD16 og kat nr. 3 10172 [Still life of white narcissus in white vase] UD17.

15. "16th Annual Spring Exhibition of the Association of Honolulu Artists" 1944

Utstillingen fant sted i Honolulu Academy of Arts f.o.m. 29. februar t.o.m. 12. mars. Foruten Hurum deltok 85 andre malere samt tre skulptører med tilsammen 109 arbeider. Hurum stilte ut bildet "The Blue Orchid" (T13), nr. 37 med angivelsen "no price" i utstillingskatalogen. Et bilde med denne tittelen er ikke kjent blant Hurums tilgjengelige malerier, heller ikke har Honolulu Academy of Arts beskrevet et bilde som gjør det naturlig å antyde en forbindelse mellom det og tittelen i utstillingskatalogen.

16. "Non-jury exhibition of paintings and sculpture by the association of Honolulu artists" 1944

Utstillingen fant sted i Honolulu Academy of Arts f.o.m. 23. november t.o.m. 3. desember. I tillegg til Hurum deltok 117 andre kunstnere, 113 malere og fire skulptører med tilsammen 118

arbeider. Hurum stilte ut bildet "Cane Fire" (B18), nr. 44 med angivelsen "no price" i utstillingskatalogen.

17. "18th Annual Spring Exhibition of the Association of Honolulu Artists" 1946

Utstillingen fant sted i Honolulu Academy of Arts f.o.m. 5. t.o.m. 17. mars. På samme utstilling viste 69 andre malere og ti skulptører tilsammen 79 arbeider. Hurum var den eneste som var representert med flere enn ett arbeide. Han stilte ut tre bilder: "Orchids in China vase" (T15), nr. 18 i utstillingskatalogen med prisangivelsen "\$200"; "Morning, Mauna Kea" (T14), nr. 19 i utstillingskatalogen med prisangivelsen "\$300"; "Hibiscus" (T4), nr. 20 i utstillingskatalogen med prisangivelsen "\$150".

18. Hurums separatutstilling i Gump's Galleries, Honolulu, fra rundt midten av mars til 6. april 1946

En utstillingskatalog fra utstillingen har ikke vært tilgjengelig, og informasjonen om utstillingen er hentet fra Louise Hollingsworths anmeldelse i *The Honolulu Star-Bulletin* for 20. mars 1946. I anmeldelsen nevnes at Hurum stilte ut 18 bilder. Av titler nevnes "Hawaiian Vegetables" (B10), "Boki and Liliha" (R2), "Kamamalu" (T16) og "Morning-Maunakea" (T14).

19. "19th Annual Spring Exhibition of the Association of Honolulu Artists" 1947

Utstillingen fant sted i Honolulu Academy of Arts f.o.m. 4. t.o.m. 16. mars. Utstillingen viste tilsammen 78 arbeider fra 59 malere og 17 skulptører; Hurum var representert med bildet "The Siamese cat", nr. 40 i utstillingskatalogen og ikke til salgs. Det eneste av Hurums tilgjengelige bilder som viser et motiv med en siamesisk

katt, er B20 – [Siamese cat and Orchids] kat. nr. 3 10185 i Honolulu Academy of Arts.

20. "Local Artists Exhibition", Honolulu Academy of Arts, 1951

Utstillingen fant sted f.o.m. 15. t.o.m. 28. januar. En utstillingskatalog i Honolulu Academy of Arts viser Hurum oppført med bildet "Persimmons & Grapes" som nr. 36 (se UD19 og T17); dette er imidlertid overstrøket og kunstneren Michail Kamikaua er oppført med et bilde i stedet. Det kan derfor se ut som Hurum trakk seg fra denne utstillingen. I Honolulu Academy of Arts finnes et bilde, kat. nr. 3 10175 beskrevet som [Still life of grapes, persimmons, green bowl, etc.], et udatert bilde, men det eneste kjente bilde av Hurum som er beskrevet med et lignende motiv som tittelen på det i utstillingskatalogen; det er imidlertid ikke mulig med sikkerhet å avgjøre om bildet i Honolulu Academy of Arts er det som Hurum hadde tenkt å stille ut i 1951.

21. Association of Honolulu Artist's City Hall Exhibition, "Jury Show", 1953

Det har ikke vært mulig å bringe på det rene når utstillingen fant sted. I en artikkel i *Aftenposten* 15. januar 1955 (uketillegget) er det gjengitt et bilde som Hurum i 1940 malte av Miss Barbara Bowen. Det opplyses at bildet fikk 1. premie ved utstilling i Honolulu i 1953. I følge BSHAA fikk han prisen "Best Portrait" på "Association of Honolulu Artist's City Hall Exhibition, Jury Show, 1953"; det er derfor grunn til å tro at det dreier seg om bildet UD 25, «Portrait of Miss Barbara» fra 1940.

22. "49th State fair", 1953, Honolulu

Det har ikke vært mulig å bringe på det rene når utstillingen fant sted. På utstillingen fikk Hurum førstepris for landskapsmaleri (se BSHAA). I en artikkel i *Aftenposten* 15. januar 1955 (uketillegget) er bildet "Den hvite katt", kat. nr. 6178.1 i Honolulu Academy of Arts (se UD6) gjengitt med følgende undertekst: "'Den hvite katt', 1. premie ved 49th State Fair, 1953, Honolulu". Det er derfor all grunn til å tro at bildet "Den hvite katt"/"The White Cat" (UD6) er det som fikk førstepris i kategorien landskapsmaleri.

23. «49th State fair», 1954, Honolulu

Det har ikke vært mulig å bringe på det rene når utstillingen fant sted. På utstillingen fikk Hurum andrepris for landskapsmaleri (se BSHAA); hvilket av Hurums bilder som ble prisbelønt, er ikke kjent (se BSHAA).

24. "Jury Show", Association of Honolulu Artists, 1954.

Det har ikke vært mulig å bringe på det rene når utstillingen fant sted. Et av Hurums portretter fikk "Honorable Mention", men uten at det har vært mulig å bringe på det rene hvilket av Hurums bilder det dreier seg om (se BSHAA); blant Hurums malerier finnes tre uidentifiserte portretter – se UD11, UD21 og UD23 – i tillegg kjenner vi titler på to portretter, men uten at bildene er tilgjengelige – se T9 og T11.

25. City Hall Exhibition, 1954, Honolulu

Det har ikke vært mulig å bringe klarhet i når utstillingen fant sted. Hurum fikk "Honorable Mention" for bildet "Hawaiian Variety". Kilde: James T. Hamadas anmeldelse i *Hawaiian Times* 22. oktober 1954.

8 Titlene på Alf Hurums tegninger og malerier samt noen eksempler på hans bilder

Oversikten nedenfor over titlene på Alf Hurums tegninger og malerier inneholder fire deler: daterte tegninger og malerier (merket B1, B2, B3 etc.), i alt 32; udaterte tegninger og malerier (merket UD1, UD2, UD3 etc.), i alt 49; reproduksjoner (merket R1, R2, R3 etc.), i alt 6 samt titler på bilder som ikke har vært tilgjengelige (merket T1, T2, T3 etc.), i alt 18; en nærmere beskrivelse av tegningene og maleriene finns i kapitlet ”Verkfortegnelse” del C s. 804–845. Nedenfor til slutt følger noen av Alf Hurums tegninger og malerier i kopi.

Daterte tegninger og malerier	809
B1 [Akvareller og tegninger fra 1894, 1895 og 1898] (til sammen 18 bilder)	809
B2 Tegninger fra baron Münchhausen [1898] (til sammen 10 bilder)	812
B3 [Sommerhus i Fredriksvern] – 1915	813
B4 From Kapiolani park – 1924	814
B5 [Landskap på Hawaii] – 1924	814
B6 Hawaiian landscape – 1924	814
B7 [Still life of lilies, lotus and poppies] – 1933	814
B8 VILI VILI (WILI WILI) – 1934	815
B9 THE STORM – 1935	815
B10 HAWAIIAN VEGETABLES – 1935 [?]	816
B11 FLOWER ARRANGEMENT – 1936	817
B12 PLUMERIA IN RAIN – 1936	817
B13 RICE PLANTERS – 1936	817
B14 UPSIDE DOWN FALLS, HAWAII – 1936	818

B15 HAWAIIAN PODS – 1936 [?]	818
B16 VASE WITH FRUIT – 1937	819
B17 [Still life of torch and white gingers] – 1941[?]/1943	819
B18 CANE FIRES – 1944	819
B19 [Melons and abstract bands of black and gold] – 1944	820
B20 [Siamese cat and orchids] – 1944	820
B21 HAWAIIAN MOON – 1945	820
B22 [Landscape of 3 deer in woods with lily pond] – 1945	821
B23 [Still life of various hibiscus] – 1945	821
B24 MORNING KAMUELA – 1946	821
B25 [Still life of orchids in pink vase with peacock motif] – 1947	821
B26 [Still life of 3 hibiscus in white vase on stand] – 1947	821
B27 [Still life of anthuriums, orchids, porcelain ginger] – 1947 [?]	822
B28 [Still life of 2 bunnies with morning glories on vine] – 1947 [?]	822
B29 [Still life of fruit-pineapple, pomegranate, banana, etc.] – 1948	822
B30 [White cat and vase w/white lily] – 1949	822
B31 [Still life of various vegetables in black bowl] – 1950	822
B32 [Still life of white and blue orchids in blue & white jug] – 1952 [?]	822
Udaterte tegninger og malerier	823
UD1 [Tre akvareller og en blyanttegning] – (tilsammen 4 bilder)	823
UD2 16 bilder tilhørende Musikpedagogene Oslo, Josefinegt. 15	823
UD3 [Hurums søster Sigrid(?)]	827
UD4 [Akt med brunt hår]	827
UD5 [Gjenstander på bord]	828
UD6 [Angel's trumpets and white cat]	828
UD7 [Sugar cane and sugar mill]	829

UD8 [Workers planting rice in paddy]	829
UD9 COMPOSITION	830
UD10 [Underwater stilllife with plants, rocks and fish]	830
UD11 [Portrait of dark haired woman]	830
UD12 [Abstract motif with row of 4 creatures in red, black, yellow]	831
UD13 [Abstract figures and animals in red, black, yellow]	831
UD14 [Still life of 3 gardenias, Mexican creeper in white vase on stand]	831
UD15 [Still life of 5 mangoes and African wood bowl]	831
UD16 [Still life of 8 white daisies in white vase]	831
UD17 [Still life of white narcissus in white vase]	832
UD18 [Abstracts in blue with round forms at center]	832
UD19 [Still life of grapes, persimmons, green bowl, etc.]	832
UD20 [Still life of white lilies and buds]	832
UD21 [Portrait of a girl in white dress with doll]	833
UD22 [Still life of morning glories and sun]	833
UD23 [Portrait of brown haired woman in white dress]	833
UD24 [Still life of white ginger and blue morning glory]	834
UD25 [Portrait of young blonde woman in white dress]. POTRAIT OF MISS BARBARA	834
UD26 [Still life of various orchids in white bowl]	835
UD27 [Screen with yellow orchid design]	835
UD28 [Screen of white lilies and buds]	835
UD29 XH 121711 Cat and butterfly	
UD30 XH 121712 Green parakeet	
UD31 XH 121713 Two willy wagtails perched on pine tree	
UD32 XH 121714 Two swallows in flight	
UD33 XH 121715 Gray parakeet	
UD 34 XH 121716 Rooster	
UD35 XH 121717 Two geese	
UD36 XH 121718 Willy wagtail	
UD37 XH 121719 Two goldfish and three minnows	

UD38 XH 121720 Lark next to chrysanthemum
 UD39 XH 121721 Sketch of European tree sparrow in bamboo tree
 UD40 XH 121722 European tree sparrow in bamboo tree
 UD41 XH 121723 Goldfish
 UD42 XH 121724 Two unidentified birds on branch
 UD43 XH 121725 Two European tree sparrows and sketches of two
 sparrow heads
 UD44 XH 121726 []
 UD45 XH 121727 Tit on plum branch
 UD46 XH 121728 Grasshopper
 UD47 XH 121729 Shrike catching grasshopper
 UD48 XH 121730 European tree sparrow
 UD49 XH 121731 Five European tree sparrows
 UD50 XH 121732 European tree sparrow study skeleton and detail
 UD51 XH 121733 Queen Kamamalu of Hawaii

Reproduksjoner	836
R1 THE PIG GOD TRAIL – 1935–37 [?]	836
R2 BOKI AND LILIHA – 1939 [?]	837
R3 DANCE OF THE HAWAIIAN WOMEN IN 1816 – 1939 [?]	837
R4 TA-TA BAH-BAH – 1940 [?]	838
R5 [Uten tittel]	838
R6 FRA EN HAWAIIISK HAGE	838

Titler på bilder som ikke har vært tilgjengelige	838
T1 LUXEMBURG GARDENS	838
T2 OLD GATE, BRETTONY	839
T3 FISHERMAN’S HUT, BRETTONY	839
T4 HIBISCUS	839
T5 IN AN HAWAIIAN GARDEN/FROM A	

HAWAIIAN GARDEN, 1936	839
T6 BELLA DONNA FLOWERS – 1935–37	840
T7 MOONFLOWERS – 1935–37	841
T8 EVENING MAUNA KEA – 1936/1938	841
T9 JANE	841
T10 ORCHIDS IN CHINESE BOWL	842
T11 PORTRAIT OF C. M. A.	842
T12 THE WHITE VASE	842
T13 THE BLUE ORCHID	843
T14 MORNING, MAUNA KEA – 1946 [?]	843
T15 ORCHIDS IN CHINA VASE – 1946 [?]	843
T16 KAMAMALU – 1946 [?]	843
T17 PERSIMMONS & GRAPES	843
T18 HAWAIIAN VARIETY – 1954 [?]	844
Utstillinger – se kapittlet ”Verkfortegnelse”	845–856

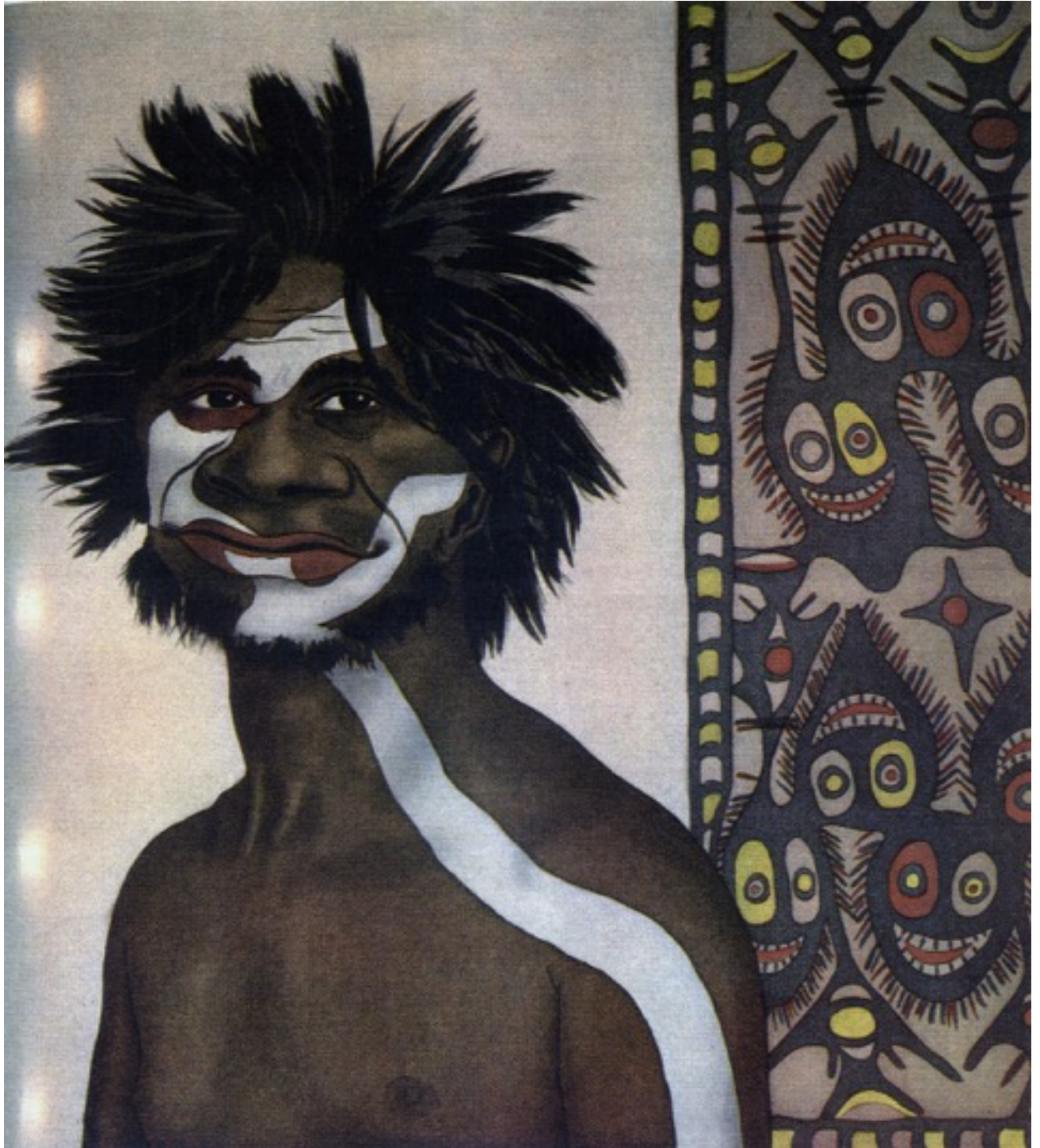
Nedenfor noen av Alf Hurums tegninger og malerier i kopi (tallene i parentes henviser til bildebeskrivningen på s. 810ff):



«Tegning fra Baron Münchhausen» (1898). Kopi: Nasjonalbiblioteket.



B20 [Siamese cat and orchids] 1945. Collection of the Honolulu Museum of art.
Gift of Leslie W. Hurum 1991.



R4 TA-TA BAH-BAH. 1940. Bildet er gjengitt i «Paradise of the Pacific», desember 1940, vol. 52, s. 16.



B11 Flower arrangement. Collection of the Honolulu Museum of art. Gift of Leslie W. Hurum 1991.



UD6 [Angel's trumpets and white cat]. Collection of the Honolulu Museum of art. Gift of Leslie W. Hurum 1991.



B18 Cane fires. Collection of the Honolulu Museum of art. Gift of Leslie W. Hurum 1991.



UD12 [Abstract figures and animals in red, black and yellow]. Collection of the Honolulu Museum of art. Gift of Leslie W. Hurum 1991.



B12 Plumeria in rain. 1936. Collection of the Honolulu Museum of art. Gift of Leslie W. Hurum 1991.



XH 121729

Shrike catching grasshopper

ink and watercolor

by Alf Thorwald Hurum

CREDIT: BISHOP MUSEUM

1525 Bernice St.

Honolulu, Hawaii 96817



XH 121733
Queen Kamamalu of Hawaii
painting by Alf Hurum after
John Hayter litografi
CREDIT: BISHOP MUSEUM
1525 Bernice St.
Honolulu, Hawaii 96817



XH 121720

Lark next to chrysanthemum

ink and watercolor

by Alf Thorwald Hurum

CREDIT: BISHOP MUSEUM

1525 Bernice St.

Honolulu, Hawaii 96817

9 Litteraturliste. Forkortelser

Musikkritikker og mindre artikler i aviser og tidsskrifter er ikke tatt med i litteraturlisten, men står med fulle referanser i teksten.

Andersen, Rune J.: *Debussy-påvirkning i romanser av Alf Hurum og Pauline Hall*. Studia Musicologica Norvegica nr. 24 (red. Elef Nesheim), 1997.

Andersen, Rune J.: *Ny-franske komponister i norsk musikkliv 1900-1940: En resepsjonshistorisk introduksjon*. Internett i 1998: <http://www.notam.uio.no/norgesmusikk/bulletin>.

Andersen, Rune J.: *Hector Berlioz, Franz Liszt, Richard Wagner, Johannes Brahms, Anton Bruckner, Richard Strauss, Max Reger, Gustav Mahler, Johan Selmer, Hjalmar Borgstrøm og Gerhard Schjelderup i norsk musikkliv frem til 1925. Et dokumentarisk materiale*. Internett i 1998: <http://www.notam.uio.no/norgesmusikk/bulletin>.

Andersen, Rune J.: *Alf Hurum (1882–1972) Sonate for fiolin og klaver op. 2 i d-moll – en introduksjon og noen analytiske aspekter*. Studia Musicologica Norvegica nr. 25 (red. Arvid O. Vollsnes), 1999.

Andersen, Rune J.: ”Josefines gate 15 – en villa med kulturhistorisk atmosfære” i ”Jeg kunne det da jeg gikk hjemmefra”. *Musikpedagogene Oslo gjennom 100 år 1905–2005*. Oslo 2005.

Arbo Høeg, Tom (red.): *Norske aviser 1763–1969. En bibliografi*. Oslo 1996.

Beck, Thomas (red.): ”Alf Hurum 50 år”, usignert artikkel i ”Tonekunst”, nr. 18, Oslo 1932.

- Benestad, Finn: *Musikk og tanke. Hovedretninger i musikkestetikkens historie fra antikken til vår egen tid*, Oslo 1976, 1977.
- Benestad, Finn: "Claude Debussy i norsk musikkliv frem til 1925. Et dokumentarisk arbeidsmateriale" i *Studia Musicologica Norvegica* (red. Nils Grinde), nr. 2, Oslo 1976.
- Benestad, Finn (red.): *Edvard Grieg: Dagbøker 1865, 1866, 1905, 1906, 1907*. Bergen 1993.
- Bengtsson, Ingmar: *Musikvetenskap. En översikt*, Stockholm 1977.
- Blume, Friedrich (utg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel 1958.
- Borgstrøm, Hjalmar: "Nyere norsk musikk" i *Musik. Tidskrift for Tonekunst* (red. Godtfred Skjerne) nr. 7, juli 1918.
- Brown, Peter A og Harvey Hess: "Western-influenced music" i artikkelen om Hawaii i *The New Grove Dictionary of American Music*, (ed. H. Wiley Hitchcock og Stanley Sadie) 1986.
- Brustad, Bjarne: *Liv og virke i ord og toner*, Oslo 1964.
- Dahl, Ottar: *Grunntrekk i historieforskningens metodelære*, Oslo 1967, 2. Utgave 1973.
- Dahlhaus, Carl: "Die Musik des 19. Jahrhunderts" i *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Laaber 1989.
- Eaglefield-Hull, Arthur : *Modern Harmony, its explanation and application* (1914).
- Eaglefield-Hull, Arthur: *A great Russian Tone-poet: Scriabin* (1916).
- Eaglefield-Hull, Arthur: *Cyril Scott, composer, poet and philosopher* (1918).
- Eaglefield-Hull, Arthur: *Musorgsky* (1919).
- Edling, Anders: *Franskt i svensk musikk 1880–1920*, Uppsala 1982.

- Finscher, Ludvig (utg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel 1996.
- Fischer-Cronsteen, O: *Øverlandslægten i Bærum med de mandlige sidelinjer*
Nadderud-Præsterudslægten i Bærum og Ulleren-Winderenslægten i Aker, Kristiania 1913.
- Forbes, David W.: *Encounters with Paradise, Views of Hawaii and its People, 1778–1941*.
- Fubini, Enrico: *The History of Music Aesthetics* (1964, nyutgivelser 1968, 1976 og 1987. Eng. overs. av Michael Hatwell, 1990.
- Gannes, Svein Are: ”To norske fiolinsonater. Alf Hurums op. 2 og David Monrad Johansens op. 3,” upublisert hovedoppgave, UiO 1979.
- Gaukstad, Ø. og O. M. Sandvik: *David Monrad Johansen i skrift og tale*, Oslo 1968.
- Grinde, Nils: *Norsk Musikkhistorie*, 2. utg. 1975 og 4. utg., 1993
- Gurvin, Olav: *Fartein Valen. En banebryter i nyere norsk musikk*, Oslo 1962.
- Hagerup Bull, S (red.): *Musikkens Verden*, Oslo 1951.
- Hagerup Bull, S (red.): *Musikkens Verden*, ny utg. Oslo 1963.
- Hall, Dale E.: *A History of the Honolulu Symphony Society*. I 2002 ble boken publisert som *The Honolulu Symphony: A Century of Music* av Dale E. Hall.
- Hall, Pauline: *25 år Ny Musikk*. Oslo 1963
- Herter Norton, M. D/Friedrich Blume, Friedrich: *Classic and romantic music. A comprehensive survey*. Translated by M. D., Herter Norton. New ork, London 1970.
- Holter, Erik: ”Jeg maler på silke. Besøk hos den norske komponist og maler Alf Hurum på Hawaii” i uketillegg, *Aftenposten* 15. januar 1955.

- Howat, Roy (utg.): *Oeuvres Complètes de Claude Debussy*, Série I, Volume 5, Paris 1985.
- Huldt-Nystrøm, Hampus: *Fra munkekor til symfoniorkester. Musikkliv i det gamle Christiania og i Oslo*, Oslo 1969.
- Jarocinsky, Stefan: *Debussy, a impresionizm i symbolizm*, Krakow 1966. Oversatt av Rollo Myers: *Debussy: Impressionism and Symbolism*, 1976.
- Johansen, David Monrad: "Humperdinck som lærer", *Norsk Musikerblad* (red. David Monrad Johansen) nr. 4, 1918.
- Johansen, David Monrad /red.): "Cyril Scott", usignert artikkel i *Norsk Musikerblad* nr. 10, 1918.
- Kjeldstadli, Knut: *Fortida er ikke hva den en gang var. En innføring i historiefaget*, Oslo 1992, 2. utg. 1999.
- Klæbo, Arthur (red.): "To norske komponister" i NRK's programblad "Hallo-Hallo", nr. 12, Oslo 1939.
- Lang-Becker, Elke: *Aspekte der Debussy-Rezeption in Deutschland zu Lebzeiten des Komponisten*, Cahiers Debussy, N. S. N° 8, 1984.
- Lippman, Edward: *A History of Western Musikal Aesthetics*, University of Nebraska Press 1992.
- Mjøen, Reidar: "Alf Hurum" i *Musik. Tidskrift for Tonekunst* (red. G. Skjerne), nr. 1, januar 1924.
- Morrison, Susan & Peter Knerr: "Forgotten Internees" i *Honolulu*, november 1990.
- Næsheim, Alf: *Kristiania i Oslo. Hovedstadsvandringer med skissebok*, Oslo 1988.
- Pasler, Jann: "Impressionism" i *The new Grove. Dictionary of music and musicians*. 2nd Edition, Ed. Stanley Sadie, London 2001.

- Paasche, Johan Fredrik: *Lilja*, oversatt av Eystein Åsgrimsson Kristiania 1915.
- Sandvik, O. M.: ”Nyere norsk musik” i *Nordmands-forbundet*, 8. hefte, oktober 1913.
- Sandvik, O. M og G. Schjelderup: *Norges Musikkhistorie*, Kristiania (Oslo) 1921.
- Schjelderup-Ebbe, Dag: *A study of Grieg’s harmony. With special reference to his contributions to musical impressionism* i *Norsk musikkgranskning, årbok 1951–1953* (red. O. M. Sandvik).
- Scott Boyd Pratt, Jr., John: *A record of the descendants of Gerrit and Laura Judd 1829–1977. A Record from March 8, 1829 to April 16, 1922 as Compiled by George Robert Carter and Issued July 1922 by the Hawaiian Historical Society and the Record from April 16, 1922 to May 6, 1977 from Data Collected and Compiled by John Scott Boyd Pratt, Jr.*
- Selmer, Tordis Gjems: ”Norske musikpersonligheter. I. Komponisten Alf Hurum” i *Urd* nr. 3 (red. Anna Bøe) 1924.
- Tracy, M. E.: *Our country, our people, and theirs*, New York 1938.
- Vollsnes, Arvid O.: *Modernisme på norsk. Komponisten Ludvig Irgens-Jensen*. Oslo 1996.
- Vollsnes, Arvid O.: *Norges Musikkhistorie* bind 1–5. Oslo 2000.
- Weingartner, Felix: ”Hörner und Harfe im modernen Orchester” i *Signale für die Musicalische Welt* 1918. (Se artikkelen i oversettelse i *Norsk musikerblad* nr. 4, s. 29f og nr. 5, s. 36 for 1918).
- ”Jahres-Bericht” for ”Kgl. Hochschule für Musik”, Berlin. Navnet er fra 2001 ”Universität der Künste”, Berlin.
- Norsk Kunstnerleksikon* (redigert av Nasjonalgalleriet, 1983).
- Men and women of Hawaii 1954* (ed. Perry Edward Hilleary).

'Nippu Jiji' senere 'Hawaii Times', en japansk-engelskspråklig avis i Honolulu; avisen gikk inn i 1985.

Oslo illustrerte (red. Finn Myklegård), nr. 2, 1928.

Pan-Pacific WHO'S WHO for 1940–41 (utg. F. M. Nellist, *The Honolulu Star-Bulletin*).

The sixty-ninth annual report of the Hawaiian Mission Children's Society, 1921.

The seventy-second annual report of the Hawaiian Mission Children's Society, 1924.

The seventy-fifth annual report of the Hawaiian Mission Children's Society, 1927.

The seventy ninth annual report of the Hawaiian mission children's society for the year ending april 18, 1931.

The eighty-second annual report of the Hawaiian mission children's society for the year ending April 21, 1934.

Forkortelser

BSHAA	Biografisk skjema i Honolulu Academy of Arts
CLIWHA	“Chronological list of important works” i Honolulu Academy of Arts
GGA	Edvard Griegs samlede verker
LoC	Library of Congress
NB	Nasjonalbiblioteket i Oslo
NMI/MIC	Norsk musikkinformasjon
NRK	Norsk Rikskringkasting
TONO	Norsk Komponistforenings Internasjonale Musikkbyrå

10 Personregister

- Aamodt, Thorleif, 321, 842
Aarestrup, Emil, 790, 811
Aase, Øyvind, 38
Aasgrimssøn, Eystein, 56, 183,
442, 539, 540, 744, 768
Abrahamsen, Lars Kristian, 187,
541
Ackté, Aino, 223
Akana, David Y. K., 376
Alexander, Arthur C., 351
Alfvèn, Hugo, 221
Allen, George E., 359, 622
Alme, Waldemar, 224, 846
Almqvist, Carl Jonas Love, 523,
636
Alnæs, Eyvind, 118, 176, 192,
222, 224, 257, 258, 259
Alvsen Hurum, Tarald, 72
Amundsen, Roald, 267
Andersen, H. C., 811
Andersen, Rune J., 43, 112, 923,
924
Anderson, Blaine E., 376
Anker, Øyvind, 673, 674, 676,
774
Ansoerge, Conrad, 139
Arbo Høeg, Tom, 924
Arbo, Jens, 50, 314, 325, 656, 662
Arensky, Anton, 134
Arvesen, Arve, 110, 117, 118,
119, 120, 122, 128, 129, 131,
135, 136, 138, 139, 143, 147,
148, 152, 153, 157, 158, 159,
160, 170, 181, 706, 707, 708,
714, 829, 830, 832, 833
Ashton, Julian, 332, 614
Asplund, Zelmics, 221
Aubert, Louis, 134
Auer, Leopold, 95, 168, 170, 171,
276, 292
Aukrust, Olav, 639
Austin, William W., 512
Bach, Johann Sebastian, 88, 112,
224, 227, 310, 676
Bache, Paulus, 223
Backer Grøndahl, Agathe, 120
Backer-Grøndahl, Fridtjof, 310
Baker, Alberta Hobart, 335, 887,
890, 898
Bang, Elling, 50, 313, 321, 324,
656, 663
Barati, George, 302, 320, 405,
407, 408, 410
Barratt Due, Mary, 122
Barratt-Due, Stephan, 38, 406
Barth, Karl Heinrich, 84

Bartlet, Charles W., 342
 Bartlett, 343, 344
 Bartók, Béla, 305, 512
 Basler, Paul, 366
 Bazelon, Irwin, 411
 Beck, Thomas, 77
 Beecham, Thomas, 229, 230
 Beethoven, Ludwig van, 88, 130,
 226, 227, 290, 301, 303, 309,
 310, 449, 465, 807, 809
 Behrens, Eleanor, 344
 Bendix, Victor, 223
 Benestad, Finn, 31, 32, 36, 39, 42,
 43, 66, 67, 112, 472, 475, 481,
 634, 639, 646, 654, 666, 924
 Bengtsson, Ingmar, 38, 39, 47, 53,
 58, 59, 60, 924
 Benneche, Olaf, 810
 Benoist, André, 123
 Berg, Natanael, 221
 Berger, Henry, 282, 283, 772, 852
 Bergsøe, Vilhelm, 774, 775, 790,
 811
 Berlioz, Hector, 43, 95, 923
 Berners, Lord, 229
 Bjarne, Ragnvald, 317, 757, 766,
 767, 850
 Bjørnson, Bjørn, 241
 Bjørnson, Bjørnstjerne, 76
 Blanc, Magda, 224
 Blasingame, Marguerite, 347
 Blech, Leo, 134, 309
 Bliss, Arthur, 227
 Blommenholm, Even, 71, 73
 Blume, Friedrich, 65, 86, 464,
 467, 648, 924, 926
 Bogutzka-Stein, Wanda, 168
 Bolokovic, Zlatko, 312
 Bolstad, Per, 217, 225
 Borg, Oscar, 237, 238, 847
 Borge, Aksel, 810
 Borgstrøm, Hjalmar, 41, 43, 50,
 106, 107, 119, 121, 125, 126,
 129, 130, 140, 145, 148, 162,
 164, 174, 178, 179, 192, 193,
 196, 197, 217, 220, 224, 237,
 238, 250, 254, 258, 259, 657,
 923, 924
 Borodin, Aleksandr, 209
 Borowsky, Yascha, 296, 297, 299,
 300
 Botez, Manya, 291
 Bourguereau, William, 614
 Bowen, Barbara, 398, 881, 883,
 884, 892, 900, 902, 905
 Brahms, Johannes, 43, 84, 85, 86,
 87, 88, 134, 226, 227, 233, 257,
 292, 465, 467, 647, 923
 Brandes, Georg, 445
 Brandt-Rantzau, Rolf, 179, 836

Breuning-Storm, Gunna, 223
 Brown, A. Peter, 772, 852
 Bruch, Max, 62, 86, 116, 299, 300
 Bruckner, Anton, 392
 Brustad, Bjarne, 45, 46, 122, 143,
 151, 152, 157, 163, 181, 833,
 925
 Brøgger, Kr., 263, 264
 Buchwald, Art, 410
 Buder, E. E., 290
 Bull, Ole, 233, 236, 296, 297
 Bull, Sverre Hagerup, 397, 628,
 648
 Burgner, Rebecca Durfee, 290
 Buschmann, Otto, 129, 160, 829,
 830
 Busoni, Ferruccio, 88, 136, 143,
 144
 Buttles, Bruce, 304, 307
 Bye, Erik, 179, 836
 Bülow, Hans von, 84, 88
 Bækkelund, Kjell, 436
 Bøe, Anna, 264, 665, 928
 Bøhn, Gudbrand, 77, 110
 Börner, Curt, 143
 Calcota, Roy R., 853
 Calvocoressi, Michel-Dimitri, 182
 Calvocoressi, Michel-Dimitri, 40
 Cappelen, Christian, 84
 Carreño, Teresa, 103
Carter, George Robert, 90, 928
 Cartwright, Bruce, 351
 Caruso, Beatrice, 295
 Cary, Miles E., 351, 352
 Casals, Pablo, 123, 309
 Casello, Alfredo, 229
 Caspari, Carl Paul, 76
 Caspari, Theodor, 75, 76, 174,
 175, 194, 214, 523, 527, 530,
 537, 538, 612, 729, 731, 741,
 770, 779, 836, 837, 841, 851
 Castberg, Torgrim, 246
 Castelnuovo-Tedesco, Mario, 304
 Cézanne, Paul, 95, 345, 346, 617
 Chang, Wah Ming, 347
 Chopin, Frédéric, 122, 145, 179,
 465, 512
 Christensdatter Løgeberg, Maria,
 73
 Christie, 429
 Christoffersdatter Wiig, Gunvor,
 72
 Clark, Edvard, 226, 227
 Cleve, Halfdan, 192, 259
 Coates, Albert, 225, 226, 227
 Collett, Camilla, 76
 Cooke, C. M., 340
 Copland, Aaron, 513
 Cortot, Alfred, 309
 Couperin, Francois, 231, 304

Cox, Isaac M., 351
 Curci, Amelitta Galli, 269
 Dahl, Ottar, 59, 925
 Dahlhaus, Carl, 65
 Das, Elsie, 347
 Davico, Vincenzo, 304
 Davis, Allan, 288
 Debussy, Claude, 33, 34, 37, 39,
 41, 42, 43, 44, 54, 55, 56, 61,
 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 93,
 94, 97, 98, 99, 106, 110, 111,
 112, 113, 115, 116, 122, 123,
 124, 126, 128, 129, 131, 133,
 134, 139, 145, 163, 166, 171,
 172, 184, 185, 186, 191, 192,
 193, 197, 198, 199, 201, 202,
 209, 219, 220, 236, 258, 260,
 304, 320, 323, 397, 409, 413,
 414, 441, 466, 469, 470, 476,
 481, 482, 483, 484, 485, 486,
 512, 513, 559, 560, 561, 562,
 563, 565, 568, 571, 572, 575,
 576, 589, 590, 620, 627, 628,
 629, 630, 631, 632, 633, 636,
 640, 642, 649, 650, 651, 654,
 661, 663, 665, 666, 667, 668,
 695, 825, 923, 924, 926, 927
 Dempsey, Jack, 270
 der Vegt, Van, 220
 Desky, C. S., 278
 Dilling, L., 779
 Dillingham, W. F., 347
 Dinslage, Patrick, 34, 36
 Dittmar, John, 309
 Dmitriev, Alexander, 38
 Dougherty, Henry E., 298
 Drachmann, Holger, 79, 675, 676,
 777, 789, 811, 820
 Drangsholdt, Gurly, 306
 Due, Henrik, 169
 Due, Mary Barratt, 122, 169, 319,
 324, 325, 401, 402, 404, 406,
 409, 432, 843, 844
 Dukas, Paul, 134
 Dunn, Rex, 282, 283, 284, 301,
 302
 Dysthe, Carl, 237
 Eaglefield-Hull, Arthur, 182, 183,
 191, 925
 Eddy, Mary Baker, 211
 Edling, Anders, 43, 67, 469, 481,
 482, 483, 485, 513, 537, 558,
 559, 560, 561, 562, 563, 566,
 569, 575, 576, 589, 590, 630,
 650, 651, 665, 925
 Egge, Klaus, 172, 333, 400, 401,
 407, 408, 409, 410, 416, 417,
 418, 419, 421, 423, 424, 425,
 426, 427, 429, 432, 433, 434,

435, 436, 437, 439, 440, 624,
625, 646

Eggen, Arne, 31, 32, 44, 45, 192,
234

Elgar, Edward, 132, 133, 135,
226, 228

Elling, Catharinus, 232, 233, 234,
641, 801, 805

Elliott-Birks, Constance, 299, 300

Elman, Mischa, 168

Emerson, Arthur, 334

Emmons, Lieutenant General,
376, 385

Empedokles, 182

Engel, Carl, 798

Eriksen, Olaf, 129, 160, 829, 830

Eriksen, Olav, 409

Eriksson, Archie, 334

Erpekum Sem, Arne van, 50, 179,
251

Ertel, Paul, 150

Evensen, Hans, 72

Eyre, Jr., Dean A., 853

Falla, Manuel de, 512

Fauré, Gabriel, 94, 309

Fennel, Nancy, 335, 886, 890, 898

Finscher, Ludvig, 66

Fischer-Cronsteen, O., 70, 71, 72,
74, 89, 291, 925

Fjelstad, Øivin, 409, 422, 428,
430

Fladmoe, Arvid, 405

Flagstad, Kirsten, 49, 341, 346,
398, 405, 845

Flesch, Carl, 122

Foley, Cornelia Macintyre, 334,
335, 886, 890, 898

Forbes, David W., 332, 335, 615,
618

Franck, Cèsar, 217

Fraser, May, 334, 347

Freitas, John B., 334, 347

Freund, Robert I., 358

Fubini, Enrico, 66

Gade, Niels Wilhelm, 124, 141

Galston, Gottfried, 215

Gamnes, Svein Are, 37, 40, 926

Ganz, Rudolph, 95

Garborg, Arne, 796

Gaukstad, Øystein, 110, 201, 642,
926

Gerrit Parmalee, Laura, 90, 91,
928

Gessler, Clifford, 285, 286, 297,
298

Gessler, Margaret, 283, 284, 285,
292, 293, 295, 300

Gill, Lorrin Tarr, 282

Ginastera, Alberto, 429

Gjerdrum, Henrik, 307
 Gjønnæs, Thorvald, 395, 861,
 877, 878
 Gjønnæss, Aagot, 72, 76
 Gjønnæss, Halvard, 76, 854, 877,
 878
 Gjønnæss, Ingeborg, 217, 845
 Glaser, Kari, 409
 Glass, Louis, 223
 Glazunov, Aleksandr, 171
 Glière, Reinhold, 134
 Gløersen, Christian August, 143
 Godager, Øyvinn, 248, 848
 Goering, Hermann, 359, 360, 378
 Goethe, Johann Wolfgang von,
 134
 Gogh, Vincent van, 345, 346
 Goldschmidt, Hugo, 144
 Gonnæs, Wilhelm, 153, 829
 Goosens, Eugene, 229, 230, 236
 Grainger, Percy, 122
 Gram, Peder, 223
 Green, Thomas H., 376, 385
 Grieg, Edvard, 31, 32, 33, 36, 39,
 40, 41, 42, 47, 54, 55, 65, 69,
 76, 83, 95, 101, 103, 106, 108,
 109, 110, 112, 114, 124, 127,
 129, 134, 135, 139, 141, 142,
 147, 150, 151, 160, 162, 163,
 166, 167, 168, 171, 189, 191,
 192, 205, 218, 219, 222, 233,
 235, 236, 258, 259, 265, 281,
 282, 283, 284, 285, 294, 295,
 296, 297, 306, 315, 316, 346,
 397, 404, 413, 441, 447, 448,
 453, 464, 470, 471, 472, 473,
 474, 475, 476, 477, 483, 491,
 506, 507, 510, 512, 518, 528,
 564, 575, 601, 607, 608, 609,
 628, 630, 634, 635, 640, 647,
 648, 649, 650, 661, 665, 667,
 776, 798, 924, 928
 Grieg, Nina, 104
 Grieg, Nordahl, 776, 777
 Griffes, Charles T., 215
 Grinde, Nils, 32, 33, 36, 37, 39,
 40, 42, 56, 57, 84, 112, 667,
 924, 926
 Gruenberg, Louis, 305
 Grüner-Hegge, Odd, 239
 Grützmacher, Friedrich, 205
 Grøndahl, Agathe Backer, 84,
 103, 150, 179, 703, 726
 Gudbrandsen, Ola, 319
 Gulbranson, Ellen, 241
 Gurci, Amelitta Galli, 269
 Gurvin, Olav, 147
 Gustavson Lagreid, Eva, 63, 320,
 405
 Haagensdatter, Marte, 72

Haarklou, Johannes, 106, 107,
 108, 124, 125, 126, 127, 130,
 140, 162, 164, 175, 195, 219,
 220, 225, 645
 Hagen, Olav Trygve, 281, 290,
 759
 Hagerup Bull, Sverre, 50, 54, 98
 Halberg, F. O., 238
 Hald, Liv, 77, 863
 Hall, Dale E., 35, 48, 277, 279,
 280, 301, 623, 926
 Hall, Pauline, 41, 46, 98, 117,
 180, 259, 409, 646, 664, 906,
 923, 926
 Hals-Andersen, Elisabeth, 205
 Halvorsen, Johan, 118, 124, 125,
 136, 158, 192, 207, 220, 222,
 224, 225, 237, 306, 323, 699,
 703, 720, 827, 828, 847
 Halvorsen, Leif, 44, 93, 95, 100,
 101, 102, 103, 104, 105, 108,
 113, 114, 116, 117, 119, 136,
 137, 138, 139, 163, 175, 237,
 259, 688, 822, 823, 834
 Hammer, Birger, 139, 147, 150,
 163, 831
 Hamsun, Knut, 346, 654
 Hannikainen, Arvo, 222
 Hannikainen, Ilmari, 221, 222
 Hansdatter Svarstad, Karen Marie,
 72
 Hansen, Hans, 160, 177, 830
 Hansen, Harald, 178, 179, 835
 Hansen, Ørnulf Boye, 403
 Hanssen, Inge Harry, 414, 416,
 877
 Harada, Hiraku, 63, 320, 321,
 326, 659, 858
 Hardy, Charles S., 149
 Hart, Fritz, 302
 Haslum, Anna, 77
 Haslum, Berta, 70
 Haslum, Hans, 71
 Haslum, Jacobine, 70, 72, 73
 Haslum, Jakobine Olava, 74
 Haslum, Johan, 415
 Haslum, Mads, 70, 72, 73
 Haslum, Ragni Laura, 863
 Haslum, Andrea, 70
 Hatwell, Michael, 66, 925
 Haug, Bertha, 415
 Haukland, Andreas, 307, 601, 654
 Hausegger, Sigmund von, 134
 Haydn, Josef, 297, 301, 465
 Heber, Judith, 120, 123, 124, 126,
 178, 692, 826, 827, 828
 Hedemann, C. J., 276, 301
 Hee, Hon Chew, 346, 347
 Heggen, Lars, 316, 321, 841

Heiberg, J. L., 811
 Heide, Harald, 153, 204, 205, 244,
 247, 310, 312, 720, 758, 829,
 839, 840, 846, 849
 Heifetz, Jascha, 123, 168
 Heine, Heinrich, 134, 445
 Henie, Sonja, 346
 Henry, Leigh, 231
 Herter Norton, M. D., 65, 464
 Hertz, Henrik, 790
 Herz, Alfred, 294
 Herz, Henrik, 811
 Hess, Harvey, 302, 772, 852, 924
 Heyerdal, Hieronimus, 267
 Hildebrand, Bengt, 58
 Hilleary, Perry Edward, 331, 398,
 618, 929
 Hindemith, Paul, 172, 305
 Hitchcock, 343, 344, 924
 Hitchcock, D. Howard, 334
 Hitchcock, H. Wiley, 303
 Hitler, Adolf, 351, 352, 353, 359,
 360, 361, 362, 364, 372, 373,
 377, 378, 379, 380, 382, 383,
 384
 Hollingsworth, Louise, 394, 866,
 903
 Holst, Oscar, 220
 Holter, Iver, 61, 80, 81, 82, 83,
 84, 88, 135, 136, 138, 217, 218,
 220, 225, 237, 238, 239, 256,
 257, 261, 398, 446, 452, 621,
 647, 649, 673, 674, 675, 774,
 775, 847, 926
 Homann, J. og H., 74
 Honegger, Arthur, 227, 304
 Hostrup, C., 444, 445, 446, 447,
 674, 675, 677, 678, 679, 820
 Howat, Roy, 99, 926
 Huges, John Harold, 376, 377
 Huldt-Nystrøm, Hampus, 56, 57,
 926
 Humperdinck, Engelbert, 185,
 215, 927
 Hurum, Hans Jørgen, 324, 430
 Hurum, Jacobine Andrea, 74, 316,
 759
 Hurum, Leslie, 80, 92, 137, 140,
 143, 144, 146, 147, 182, 200,
 319, 360, 376, 390, 419, 421,
 427, 433, 437, 438, 621, 650
 Hurum, Leslie Wight, 138, 439,
 830, 831
 Hurum, Thorvald, 70, 72, 73, 74,
 76, 79, 80, 763
 Huus-Hansen, Wilhelm, 239
 Håkon V Magnusson, 442
 Ibsen, Henrik, 346, 778, 779
 Ibsen, Lillebil, 164
 Ingemann, B. S., 811

Ireland, John, 226, 228
 Jacobsdatter, Andrine "Andrea",
 73
 James, Sir William, 512, 715, 833
 Jappe Nilsen, Jacob, 789, 810
 Jarocinsky, Stefan, 65
 Jensen, Ludvig Irgens, 33, 41, 46,
 50, 259, 928
 Joachim, Joseph, 168
 Johanos, Donald, 302
 Johansen, David Monrad, 37, 40,
 41, 46, 54, 55, 56, 57, 63, 68,
 91, 110, 118, 120, 121, 125,
 127, 128, 130, 131, 136, 137,
 138, 140, 142, 143, 144, 146,
 147, 148, 149, 150, 152, 164,
 170, 175, 176, 177, 180, 182,
 183, 184, 185, 187, 188, 189,
 190, 191, 195, 199, 200, 201,
 202, 203, 241, 259, 315, 322,
 402, 403, 540, 542, 543, 544,
 550, 629, 640, 641, 642, 644,
 646, 650, 656, 663, 664, 737,
 738, 739, 740, 819, 827, 830,
 831, 832, 834, 835, 841, 926,
 927
 Johansen, Jolly Kramer, 403
 Johnson, Walter Scott, 149
 Jordan, Sverre, 31, 32, 41, 46,
 139, 153, 157, 159, 192, 220,
 224, 257, 258, 259, 317, 841
 Judd Kinau, Elisabeth, 90, 735
 Judd Parmalee, Laura, 90
 Judd, Elisabeth Kinau, 90
 Judd, Gerrit Parmalee, 90, 439
 Judd, Mary S., 277, 282, 283, 285
 Juel L'Orange, Fredy, 248
 Juell, Grethe, 74, 75
 Jullander, Sverker, 43
 Järnefeldt, Armas, 223
 Kaalund, H. V., 537, 676, 677,
 741, 811, 820, 841
 Kabisch, Thomas, 66
 Kahn, Robert, 62, 86, 87, 88, 116,
 464, 647, 648
 Kahnt, C. F., 798
 Kaiser, Audun, 89, 821
 Kajanus, Robert, 221, 222
 Kalakaua, David, 282, 772, 851,
 852
 Kelley, 343, 358
 Kiel, Friedrich, 86
 Kielland, Marianne Beate, 38
 Kielland, Olav, 392
 Kilpinen, Yrjö, 223
 King George IV of England, 430
 Kipling, Rudyard, 336, 339

Kittelsen, Theodor, 249, 264, 265, 665, 747
Kjeldstadli, Knut, 59, 60, 61, 927
Kjerulf, Charles, 108
Kjerulf, Halfdan, 36, 76, 108, 138, 139
Klatte, Wilhelm, 139
Kleiberg, Ståle, 43
Kleven, Arvid, 41, 46, 259
Klæbo, Arthur, 78, 79
Knardahl, Eva, 429
Knerr, Peter, 356, 357, 391, 392, 927
Knudsen, Gunnar, 187, 541
Knutsen, Dagny, 163
Knutzen, Martin, 80, 81, 84, 85, 95, 119, 139, 681, 820
Koch, Sigurd von, 147
Kodály, Zoltán, 302
Kolberg, Hugo, 220, 266
Kolberg, Kåre, 428
Krag, Vilhelm, 174, 189, 194, 195, 198, 523, 528, 531, 534, 600, 637, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 760, 761, 762, 838, 839, 840, 848
Kramm, Hugo, 323, 824, 828
Krebs, Carl, 87
Kreisler, Fritz, 158
Kristoffersen, Frithjof, 41, 46, 122, 259
Krogh, Erling, 309
Krohn, Lillebil, 164
Kullak, Theodor, 150
Kuula, Toivo, 221
Kölsch, Hans Friedrich, 67, 559, 576, 630, 631, 632, 633, 634, 654, 666
l'Orange, Fredy Juel, 848
Lagesen, A., 71
Lagreid, Eva Gustavson, 326, 405
LaMarchina, Robert, 302
Lammers, Thorvald, 77, 158, 204
Lamond, Frederick, 144
Langaard, Conrad, 70, 78, 79, 80
Langaard, Rasmus, 79
Lang-Becker, Elke, 97, 927
Lange, Gustav Fr., 122, 177, 204, 699, 720, 834
Lange, Kristian, 431
Lange-Müller, P. E., 223
Lansing, Nelson B., 365
Larsen, Nils, 44, 95, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 108, 116, 117, 119, 125, 126, 136, 139, 160, 164, 165, 193, 194, 195, 259, 696, 697, 727, 822, 823, 826, 835
Lasson, Per, 138

Lawson, Edna Baxter, 330, 331,
 897
 Leeteg, Edgar, 343, 344
 Lefort, Augustin, 123
 Lehnert, Julius, 281
 Leinsdorf, Erich, 302
 Leschetizky, Theodor, 84
 Lhote, André, 63, 320, 659, 858,
 877, 878
 Liadow, Anatol, 312
 Lie, Jonas, 861
 Liebich, Inga Lærum, 202
 Lindeman, L. M., 205, 234, 273,
 541, 644
 Lindeman, Peter, 178, 187, 204,
 205, 206, 456, 645
 Lippman, Edward, 66
 Liszt, Franz, 43, 85, 88, 95, 122,
 133, 226, 236, 447, 512, 923
 Lothe, André, 857
 Love, W. A., 276, 278, 287
 Lunde, Johan Backer, 177, 192,
 222, 258, 302
 Luquiens, Huc M., 334, 347
 Luther, Martin, 187, 541, 644
 Lähdetie, Ismo, 43
 Lærum-Liebic, Inga, 176
 Løvdal, Daniel, 179, 236, 835,
 836
 MacBrane, Julian, 365, 367
 MacBrayne, Julian, 371, 373, 374,
 375, 377
 MacDonald, Betty, 278, 302
 Macfarlane, Harry, 276, 287
 Madetoja, Leevi, 221
 Mahler, Gustav, 43, 281, 923
 Marek, Charles S., 345
 Marsick, Martin, 110
 Marteau, Henri, 147, 150
 Marx, Benjamin Lodge, 276, 278,
 287, 305
 Masee, Edward K., 358
 Matthay, Tobias, 182
 Meisingset, Ellen, 854, 863
 Meisingset, Mads, 70
 Mejdell, Glør Thorvald, 120
 Melba, Nelly, 298
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix,
 61, 81, 87, 88, 95, 133, 195,
 294, 295, 301, 467, 468, 500,
 627, 647, 648, 661, 809
 Mensing, Max, 150
 Merikanto, Aarre, 223
 Merikanto, Oskar, 223
 Metzner, B., 290, 291
 Meyer, Anton, 122
 Milhaud, Darius, 226, 227, 228,
 304
 Milstein, Nathan, 168

Mjøen, Reidar, 41, 44, 50, 106,
 119, 120, 129, 131, 132, 139,
 160, 164, 175, 179, 197, 216,
 251, 258, 259, 260, 261, 319,
 323, 324, 471, 661, 667, 927
 Mo, Haakon, 155
 Moe, Elisabeth (Lisbeth), 71, 73
 Moe, Jørgen, 71
 Mompou, Federico, 305
 Monet, Claude, 95, 116
 Moody, George, 347
 Morcman, Oscar, 41, 46, 244, 259
 Morrison, Susan, 356, 357, 391,
 392, 927
 Morrison, Wm. R. C., 387
 Motta, José Vianna da, 85, 88, 95,
 139
 Mousorgski, Modest, 186, 236,
 629
 Mowinckel, Johan Ludv., 112,
 173, 247, 248, 254, 290, 303,
 318, 324, 333, 720, 759, 846,
 848
 Mowinckel, Laila, 112
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 297,
 298, 301, 309, 465
 Munch, Andreas, 75, 76
 Munch, Edvard, 94, 95, 345, 346,
 413, 639
 Munthe Kaas, Marius Carl
 Vilhelm, 291
 Munthe, Gerhard, 574, 810
 Munthe-Kaas, Elisabeth, 193,
 194, 195, 735
 Munthe-Kaas, Marius Carl
 Vilhelm, 255, 291
 Munthe-Kaas, Sigrid, 72, 76, 144,
 147, 291, 325, 396, 415, 677,
 774, 779, 837, 838, 840, 877,
 880, 883, 892, 902, 908
 Munthe-Kaas, Wilhelm, 72, 76
 Mussorgskij, Modest, 62, 98, 215,
 323, 512
 Myer, Rollo, 65, 926
 Myklegård, Finn, 304, 306, 929
 Møller, Paul, 774
 Mørk, Ulrik, 50, 77, 78, 80, 106,
 119, 124, 126, 129, 160, 163,
 168, 169, 170, 176, 177, 178,
 196, 218, 237, 238, 253, 312,
 322, 656, 662, 819, 829, 842,
 844
 Nellist, F. M., 328, 331, 929
 Neumark, Ignaz, 207, 217, 319,
 409, 645, 720, 843
 Neupert, Edmund, 150
 Newman, M. E., 351, 353
 Newman, William S., 464, 465,
 466

Newton, Eric, 617
Nielsen, Carl, 84, 224, 316, 504
Nielsen, Emil, 237
Niemann, Walter, 236
Nietzsche, Friedrich, 181
Nikisch, Arthur, 132, 133, 143
Nissen, Karl, 121, 132, 203, 543
Nordheim, Arne, 409
Norheim, Thoralf, 406
Norheim, Øyvind, 34
Norris, Ben, 347
Northwood, J. d'Arcy, 351
Næsheim, Alf, 74, 75, 76, 927
Obstfelder, Sigbjørn, 181, 194,
196, 198, 217, 534, 536, 600,
636, 737, 740, 741, 760, 761,
840, 848
Olav Sverénus, 79, 174, 176, 188,
193, 194, 195, 738, 836, 837,
839, 840
Olga Tellefsen, 77
Olsen, Harald, 78
Olsen, Ole, 220, 225, 256, 298,
306
Ording, Hans Nielsen Hauge, 143
Orenstein, Otto, 356, 391
Osborne, Gordon, 334
Paasche, Johan Fredrik, 183, 187,
539, 640, 643, 744, 745, 768
Pacific, Joe, 356
Paganini, Niccolo, 170
Palmgren, Selim, 221
Paludan-Müller, Frederik, 444,
445, 446, 673, 811, 820
Pasler, Jann, 66
Pater, Walter Horatio, 329, 616
Pearce, C. W., 182
Pedersen, Kirsti, 70
Peterson Berger, Wilhelm, 110,
142
Picasso, 617
Pizzetti, Ildebrando, 304
Portman, Mary, 176
Poulenc, Francis, 226, 227, 228,
304
Pratt, John Scott Boyd, 90, 928
Preis, Alfred, 356
Prohme, William, 296
Prokofiev, Sergei, 172
Puccini, Giacomo, 298
Pugno, Raoul, 123
Quiding, Hedevig, 317
Qvamme, Børre, 45, 409
Rachlew, Anders, 45, 103, 105,
106, 107, 138
Rachmaninoff, Sergej, 134
Randel, Don Michael, 520
Ravel, Maurice, 94, 98, 117, 134,
202, 209, 304, 409, 513, 642

Reger, Max, 43, 95, 96, 134, 172, 923
 Reidarson, Per, 50, 93, 95, 100, 101, 102, 126, 130, 161, 162, 180, 219, 252, 262, 313, 321, 324, 822
 Reinecke, John E., 350
 Reiss, Georg, 212
 Renoir, Pierre-Auguste, 617
 Reuter, Florizel von, 147, 150
 Rheinberger, Joseph, 87
 Rimskij-Korsakov, Nikolaj, 54, 56, 171, 202, 209, 236, 269, 323, 397, 414, 542, 558, 642
 Ring, Merete, 440, 621, 622
 Ringnes, Inge Rolf, 249, 276, 657
 Robinson, Mark A., 376
 Rode, Halfdan, 239
 Roede, Nils, 211
 Rolland, Romain, 182, 183
 Rosen, Max, 170
 Roverud, L., 235
 Rubinstein, Anton, 85
 Rubinstein, Nikolaj, 226
 Rudorff, Ernst, 86
 Russ, Bodil, 402, 403, 431, 436
 Ruthström, Julius, 52, 140, 141
 Rydberg, Viktor, 179, 180, 194, 196, 523, 526, 636, 729, 730, 780, 837
 Rydin-Öberg, Elsa, 141
 Röder, C. G., 318, 670, 767, 768, 817, 822, 824, 826
 Röllum-Larsen, Claus, 43
 Sadie, Stanley, 66, 303, 772, 852, 924, 927
 Saint-Saëns, Camille, 84, 85, 123, 296, 297
 Sandvik, Ingeborg, 147, 148
 Sandvik, Ole Mørk, 65, 81, 84, 86, 101, 110, 113, 121, 127, 128, 165, 201, 210, 234, 281, 637, 638, 642, 805, 818, 819, 823, 826, 829, 836, 837, 926, 928
 Sandvik, Ragna, 122
 Sandvold, Arild, 41, 46, 259
 Sasaki, Toshiaki, 347
 Sauret, Émile, 147, 150
 Saville, Jennifer, 867
 Schaanning, Sigrid, 152
 Schandorph, S., 444, 445, 672, 673, 674, 789, 820
 Scharwenka, Philipp, 88, 138
 Scharwenka, Xaver, 88
 Schem, Jens, 68, 814
 Scherwenka, Xaver, 103
 Schiller, Friedrich, 134
 Schjelderup, Dagny, 222, 224, 225

Schjelderup, Gerhard, 43, 84, 176,
 192, 216, 235, 236, 923
 Schjelderup-Ebbe, Dag, 33, 36,
 65, 472, 475, 564, 575, 628,
 648, 649, 928
 Schmid, Otto, 798
 Schmidt, Florent, 134
 Schmidt, Leopold, 150
 Schnabel, Arthur, 139, 143, 144
 Schnedler-Petersen, Frederik, 223,
 720
 Schnéevoigt, Georg, 207
 Schoenberg, Victor C., 387
 Schopenhauer, Arthur, 188
 Schorr, Friedrich, 309
 Schrattenholz, Leo, 143
 Schubert, Franz, 95, 134, 290,
 294, 295, 298, 465, 467, 787
 Schumann, Robert, 61, 87, 88, 95,
 112, 133, 134, 449, 465, 467,
 500, 627, 648, 661, 787, 788
 Schuster, Alexander, 220
 Schuster, Victor, 153, 829
 Schwarz, Heinrich, 87
 Schönberg, Arnold, 172, 305
 Schøyen, C., 810
 Schøyen, Einar, 122
 Scopenhauer, Arthur, 181
 Scott Johnsen, Walter, 176, 307
 Scott, Cyril, 185, 186, 226, 228,
 925, 927
 Scott, Gabriel, 528, 778, 810
 Seidel, Toscha, 168, 173, 716,
 717, 718
 Selberg, Per, 430
 Selmer, Gjems Tordis, 264, 665
 Selmer, Johan, 177
 Selmer, Tordis Gjems, 264, 325,
 665, 928
 Sem, Arne van Erpekum, 179,
 198, 199, 321, 323, 324
 Sessions, Roger, 302
 Sibelius, Jean, 84, 135, 178, 222,
 229, 281, 282, 283, 284, 285,
 296, 297, 312, 315
 Siewers, V. H., 106, 111, 126,
 129, 162, 164, 165, 175, 178,
 197, 219, 253
 Siloti, Alexander, 226, 227
 Sinding, Christian, 41, 103, 105,
 107, 108, 112, 114, 132, 135,
 138, 139, 140, 142, 150, 162,
 189, 224, 236, 240, 259, 424,
 667
 Siwers, V. H., 251
 Sjursen, Sigurd, 316, 321, 841
 Sjögren, Emil, 135
 Skjerne, Godtfred, 193, 258, 924
 Skrjabin, Alexandr, 186, 215, 304

Slaten, Arthur Wakefield, 328,
 330, 366, 367, 370, 372, 374,
 378, 382, 383, 614, 615, 616,
 659, 865, 879, 895, 896
 Smith, Twigg, 276, 277
 Solberg, Ernst, 129, 829
 Solberg, Hans Evensen, 73
 Solberg, Joen, 71, 72, 73
 Sollie, Lilleba, 304, 824
 Spalding, Albert, 123, 307
 Spanuth, August, 185
 Spitta, Philipp, 87
 Steen, Randi Heide, 409
 Steffensen, Ingeborg, 223
 Steinberg, Maximilian, 171, 173,
 177, 542, 643, 662, 719, 787,
 788, 834
 Stenhammar, Wilhelm, 221
 Stenstadvold, Erik, 176
 Stensvold, Terje, 31
 Stiehl, Claude, 347
 Stock, Frederick, 309
 Stockmarr, Johanne, 223
 Stokowsky, Leopold, 309
 Stormdahl, Jan, 854
 Stormdal, Jan, 415, 877
 Strasser, Roland, 329
 Straub, George, 276, 280, 281,
 286, 287
 Strauss, Richard, 43, 95, 96, 134,
 143, 219, 645, 923
 Stravinskij, Igor, 54, 55, 57, 98,
 171, 172, 229, 304, 309, 413,
 414, 512
 Streicher, Julius, 359
 Strindberg, August, 523, 636
 Struve, Carl, 244, 247, 762, 839,
 840, 848
 Strøm, Leif H., 267
 Sutter, Olga, 125, 827
 Svendsen, Johan, 41, 81, 95, 103,
 135, 138, 139, 162, 163, 205,
 210, 220, 224, 233, 236, 244,
 258, 281, 282, 283, 284, 285,
 306, 640, 667
 Svensen, Severin, 77
 Sverénus, Olav, 79, 174, 176, 195,
 836, 837
 Sylou-Creutz, Edvard, 211, 219,
 237
 Sylva, Mark N., 376
 Szymanowski, Karol, 513
 Sæverud, Harald, 41, 46, 259, 303
 Tagore, Rabindranath, 217, 588,
 756, 757, 815, 846
 Tailleferre, Germaine, 226, 227,
 228
 Takata, T., 326, 858
 Tam, Reuben, 343

Taraldsen Hurum, Alf, 72
 Tennent, Elaine, 335
 Tennent, Hugh C., 332, 615, 617
 Tennent, Madge, 58, 332, 334,
 335, 336, 347, 614, 617, 618,
 659, 865, 866, 867, 879, 880,
 886, 890, 897, 898
 Tervani, Irma, 223
 Tetrizzini, Louisa, 123
 Thallaug, Edith, 436
 Thibaud, Jaques, 309
 Thompson, Frank, 358
 Thomson, César, 147, 150
 Thoresen, Magdalena, 76
 Thornberg, J., 122
 Tjajkovskij, Peter, 236, 309, 397
 Tolstoj, Lev, 182
 Torjussen, Trygve, 50, 131, 145,
 175, 179, 218
 Toscanini, Arturo, 405
 Tosrey, Lillie Gay, 347
 Tracy, Clifton H., 391
 Tracy, M. E., 351, 353
 Triggers, P., 303
 Tsjaikovskij, Peter, 54, 85, 133,
 226, 244, 291, 292, 299
 Tveitt, Geirrr, 646
 Twigg-Smith, W., 334
 Tyrväinen, Helena, 43
 Uhland, Ludwig, 134
 Ulfrstad, Marius Moaritz, 46, 50,
 251, 312
 Ulvestad, Marius Moaritz, 41,
 241, 242, 252, 254, 259, 658
 Undset, Sigrid, 346
 Valdastrri, Mario, 356
 Valen, Fartein, 41, 45, 146, 147,
 148, 165, 166, 167, 168, 192,
 259, 926
 Vaughan Williams, Ralph, 513
 Verdi, Giuseppe, 298
 Verlaine, Paul, 116
 Villa-Lobos, Heitor, 513
 Vinje, A. O., 612, 770, 771, 851
 Vitali, Giovanni Battista, 118
 Vogt, Nils Collet, 598
 Vollsnes, Arvid O., 33, 34, 36, 50,
 81, 97, 107, 117, 172, 565, 647,
 923, 928
 Voss, Thorolf, 233, 239
 Wagner, Richard, 43, 44, 84, 95,
 96, 111, 120, 134, 226, 257,
 294, 295, 309, 923
 Waldeck, Brother Nicholas, 348
 Waldon, 343, 344
 Walle Hansen, Dagmar, 120
 Walther, Herb, 356
 Washington, Seldon, 853, 854
 Weber, Carl Maria von, 95, 512
 Weihe, Roxana, 296, 297

Weiner, Leo, 302
 Weingarten, Paul, 291
 Weingartner, Felix von, 185, 227
 Welhaven, Johan Sebastian, 527
 Wergeland, Henrik, 195, 198,
 534, 535, 639, 737, 739, 740,
 840
 Weston, Carol, 292
 White, Leslie Elisabeth, 73
 Wieniawski, Henri, 170, 291, 292
 Wight, Charles Leslie, 91
 Wight, Elisabeth Leslie, 89, 90,
 91
 Wight, Ella Margaret, 91
 Wight, Frank Hastings, 91
 Wight, Gerrit Parmele, 91
 Wight, Helen Kinau, 91
 Wight, James Austin, 91
 Wight, Laura Wilder, 90, 91, 225,
 306, 318
 Wight, Samuel Gardner jr., 91
 Wight, Samuel Gerrit, 91
 Wight, Wilder, 90, 91, 306
 Wight, William Chauncey, 90, 91
 Wight, William Harvey, 91
 Wiklund, Adolf, 221
 Wildenvey, Herman, 610, 764,
 765, 766, 849
 Wilder, James A. (Kimo), 334
 Wilder, Laura Reed, 73, 90
 Wilder, Samuel Gardner, 90, 91,
 621
 Williams, Vaughan, 227
 Winge, Per, 138, 192
 Winter-Hjelm, Otto, 44, 106, 107,
 111, 112, 115, 120, 123, 138,
 823
 Wolf, Hugo, 134
 Wærp, Henning Howlid, 174
 Yeoman, Edward, 330
 Young, John, 335, 347, 886, 890,
 898
 Ysaye, Eugène, 110
 Zadora, Michael, 144
 Zeppelin, Fritz de, 268
 Zimbalist, Efrem, 168
 Zweig, Stefan, 182
 Åsgrimsson, Eystein, 187, 541
 Øberg, Edith, 179, 836
 Øian, Johan, 403
 Øien, Anfinn, 443, 469, 579
 Ørbeck, Gunnar, 406
 Øverland, Arnulf, 208

*Jeg siger absolut til norske Musikere, som skal reise ud: Kom til Frankrige!
... hele vor Musik hjemme er bygget op paa Tyskland.
Men Franskmændene er for Tiden, ialfald i Klaverkomposition,
absolut de ledende. Og her skabes mest nyt.*
Alf Hurum (intervjuet i Paris),
Aftenposten 3. januar 1912:

Dette mente den unge komponisten etter sine studieopphold i Berlin og Paris – men før han reiste til St. Petersburg for å lære om østeuropeisk musikk.

Hurum var en kjent og aktet komponist i Norge. I 1924 på en tur til sin kones hjemsted, Honolulu på Hawaii, var han med på å grunnlegge og lede Honolulu symfoniorkester.

I 1934 flyttet Hurum og hans kone for godt til Honolulu. Her ble han kjent med Østens billedkunst og ga gradvis opp komponeringen til fordel for billedkunsten.

Ved hysteriet etter det japanske angrep på Pearl Harbor, Honolulu, i 1941 ble Hurum ansett som mistenkelig utlending og ble en periode internert.

Da Hurum døde i 1972, hadde han i testamentet opprettet fond for Norsk Komponistforening og gitt flere av sine norske eiendommer til Oslo musikk lærerforening.



Denne eventyrlige historien dokumenteres og berettes av Rune J. Andersen (f. 1945). Han er utdannet pianist og cand.philol. i musikkvitenskap fra Universitetet i Oslo.

Han har vært medarbeider og bindredaktør for den store kritiske *Edvard Griegs samlede verker*.

En lengre periode var han ansatt som forsker ved prosjektet Norges musikkhistorie, hvor han bl.a. leverte bidrag innen lokal musikkhistorie (Halden) og en omfattende oversikt over fransk-norske forbindelser i musikklivet frem til 2. verdenskrig. I denne perioden arbeidet han også

med en første versjon av denne foreliggende boken.

Arbeidet fortsatte mens han var inspektør og rektor ved Holtekilen folkehøgskole.

Ved oppnådd pensjon flyttet han til sin kones hjemsted i Sverige. Her er han fortsatt aktiv som pianist og forsker, bl.a. med fagansvar for klassisk musikk i Store norske leksikon.

ISBN 978-82-692874-0-0