

An abstract painting featuring a dense composition of colorful brushstrokes in shades of blue, yellow, red, and green. In the lower portion, a landscape scene is visible, showing a body of water, a distant shoreline with buildings, and a large, rounded rock formation in the foreground. The overall style is expressive and textured.

UNIVERSITETETS AULA
Glimt fra et 100-årig mangfoldig musikkliv

ARVID O. VOLLSNES
PROFESSOR, INSTITUTT FOR MUSIKKVITENSKAP

Universitetets Aula
Glimt fra et 100-årig mangfoldig musikkliv

ARVID O. VOLLSNES¹

PROFESSOR, INSTITUTT FOR MUSIKKVITENSKAP



Filharmonisk Selskabs Orkester i Universitetets Aula 1951. Dirigent: Odd Grøner-Hegge

I 100 år har Aulaen vært et begrep i Norge. Det finnes mange aulaer i landet, men bare én Aula – Universitetets Aula, eller Universitetets nye festsal, som den også ble kalt for å skille den fra Gamle Festsal.

AULAEN INNVIES

Det Kgl. Frederiks Universitet var landets eneste universitet og feiret sitt 100-årsjubileum i 1911. Etter innføringen av den nye «gymnasloven» av 1896 var det stadig flere ungdommer, både kvinner og menn, som søkte immatrikulering og utdanning ved universitetet. Det hadde vokst etter århundreskiftet, og særlig i den nasjonale rusen etter statsdannelsen i 1905. Landet hadde behov både for forskningsmiljøer og for akademisk utdannet ungdom. Universitetet måtte utvides med flere store lokaler, til undervisning, laboratoriearbeid, eksamensavvikling og til offisielle anledninger og seremonier. Staten som eier var ikke i stand til å oppfylle ønskene, og universitetets ledelse måtte ut på privat innsamling for å kunne realisere det største prosjektet til 100-årsjubileet: en ny aula, som også skulle løse nasjonale oppgaver. Og de lyktes. Aulaen ble anerkjent

som et nasjonalt symbol allerede i innsamlingsfasen.

Daværende rektor Waldemar Christopher Brøgger var med rette stolt da han kunne åpne tilbygget med den nye aulaen ved årsfesten, 2. september, i jubileumsåret 1911:

[Jeg vil] uttale det haap at den nye aula maa komme til at danne en værdig ramme om det kulturarbeide den skal tjene, og at den maa komme til at staa for mange efterfølgende slegter ned gjennom tiderne som et vakkert minde om vor tids offervillige interesse for Universitetet. [...] Den nye aula aapner sig for os som et forjættende symbol. Fostret av de samme ideer og idealer som gjenfødte vort folk, tonet som flagget over vor gryende frihetsdag, og baaret frem med offervillige bidrag i tunge, fattige

tider, har vort universitet kanskje som intet i verden været sit folks barn og eie. [...] Den nye aula aapner sig som det store, stolte vidnesbyrd om at endnu luer den egte moderkjærlighet i folket, som bar det norskeuniversitet frem for hundrede aar siden. [...] Og I som har ofret og arbeidet for den store sak, – om motbør og angrep nok nu og da, som jeg vet, har kunnet ale bitterhet i eders sind, – Universitetet har ret til at si: ryst mismotet av! Den skjønne, ædle bakgrund for hvad I her har git, vil aldrig fordunkles eller skjæmmes. Den faar nok sin rike løn.²

Åpningsfesten lørdag 2. september 1911 var også første punkt i universitetets jubileumsfeiring og i tillegg dets tradisjonelle årsest. Det første som offisielt lød i aulaen, var musikk, prosesjonsmusikk. På galleriet satt Nationaltheatrets Orkester, som under ledelse av kapellmester Johan Halvorsen fremførte Johan Svendsens *Festpolonaise*, musikk som ofte har vært benyttet ved universitetets årsest. Universitetet hadde ikke eget orkester, og Studentersamfundets Orkester (senere Studentorkestret, i dag Universitetets symfoniorkester) var på størrelse med et salongorkester, så byens største regulære orkester måtte spille. Orkestret fremførte også Edvard Griegs «Ved Mandjevningen» fra *Sigurd Jorsalfar*. På podiet stod Den Norske Studentersangforening, som fremførte to akademiske sanger under O.A. Grøndahls ledelse. Senere samme dag foregikk

immatrikuleringen i aulaen. Også der deltok Studentersangerne.

Den største musikalske begivenheten under jubileet fant sted i Nationaltheatret på dagtid tre dager senere. Da ble universitetskantaten *Lyset* fra 1897, med musikk av Otto Winter-Hjelm og tekst av Bjørnstjerne Bjørnson, oppført. Igjen var det Nationaltheatrets orkester som medvirket, nå med O.A. Grøndahl som dirigent. De som gjorde mest inntrykk på utenlandske gjester og journalister, var studenterkorene, 130 menn og 107 hvitkledde kvinnelige studenter, manskoret Den Norske Studentersangforening og Kvindelige Studenters Sangforening.

FØRSTE ARRANGEMENTER OG KONSERTER

Det stod en egen nimbus rundt Universitetes Aula fra første dag. Lokalet skulle fylle mange funksjoner. Det var storstue for universitetet og dets mange arrangementer, immatrikulering, promosjoner og fester. Samtidig var universitetets ledelse seg bevisst at landets høyeste lærested måtte formidle sine kunnskaper og makte å knytte forbindelser til byen og landet. Universitetet måtte være åpent, også bygningene måtte være en del av byen slik mange tenkte ved ledende universiteter både i Europa og i det oversjøiske. Her skulle formidles kultur, kunst og viten i bred forstand – og med kvalitetsstempel. Salene skulle være åpne for musikk og folkeopplysning.

Aulaen ble storstue også for Kristiania by, som på 40 år hadde tredoblet sin befolkning (228.000 i 1910), – og for hele landet.

Det tok noen måneder før aulaen ble et bruksom og fikk de første eksterne arrangementene. Det aller første var et foredrag i Geografisk Selskap (8/11 1911), i følge Kollegiepapirene i Riksarkivet. Det neste eksterne foredraget var i Norges forsvarsforening (21/11), men først kom en konsert. Den svært aktive konsertarrangøren P. Vogt-Fischer fikk leie aulaen lørdag 11. november til en konsert med «Kammersangerinde fru Lula Mysze-Gmeiner». Hun hadde et stort navn både som sanger og lærer (senere bl.a. for Elisabeth Schwarzkopf), og hun hadde med seg berlineren Eduard Behm som akkompagnatør. Duoen må ha likt seg godt i aulaen, for de var tilbake allerede i oktober 1912. Det hadde sikkert sin virkning at aulaen hadde nyhetens interesse, og det var plass til flere tilhørere i aulaen enn i Logen.

De to var ikke de eneste stjernene som kom. I februar 1912 opptrådte den «ungarske violinistinde» Stefi Geyer. Hun var da ganske ung og stod på spranget til en stor karriere. Hun ga tre konserter i Kristiania. Samtidig var den tyske fiolinistinnen Edith von Voigtländer i byen. Og hun var fire år yngre, bare 20 år, og skulle også bygge opp en plattform. Begge kom tilbake til byen og aulaen, Voigtländer allerede i oktober samme år. Unge utenlandske instrumentalister fant ofte akkompagnatører i byen, her henholdsvis Johan Backer Lunde (for Geyer) og Eyvind Alnæs, som begge var hyppig i aksjon.

Langt mer moden var pianisten Teresa Carreño, født i Venezuela, som spilte to konserter i oktober 1912. Hun hadde vært gift med den tyske pianisten og komponisten Eugen d'Albert og var som ham en venn av Grieg, og hun uttrykte sin glede over å kunne komme «til Griegs herlige land».

Men også unge pianister kom. Like etter Carreños bemerkelsesverdige konserter kom den britiske pianisten Harold Bauer, som ikke lenge etter flyttet til USA og derfor opptrådte sjeldnere i Europa.

I perioden frem til ca 1930 er det sangere som gir de fleste solokonsertene og opptre oftest med orkestrene i Kristiania/Oslo. Tiden er i *Norges musikkhistorie* kalt «De tusen sangerinners tid», for kvinnene var i overvekt.³ Mange sangere hadde lite penger og valgte billige lokaler for å presentere seg og sin kunst. Men de store navnene stod på aulaplakatene.

I oktober/november 1912 ga den finske sangerinnen Aino Ackté to konserter i aulaen sammen med pianisten Patrik Vretblad. Hun hadde vunnet seg et ry ved lange og suksessrike engasjementer i Paris-operaen og ved Metropolitan i New York. På denne tiden var hun engasjert i oppbyggingen av en finsk nasjonalopera, og hun var ivrig etter å fremme Jean Sibelius' sanger rundt i Europa.

Den danske tenoren Peter Cornelius opptrådte ofte i Norge på slutten av sin karriere. I november 1912 ga han hele tre konserter i aulaen (samt en konsert i Brødrene Hals' lokale). I denne perioden var han ellers

opptatt med prøver på Wagners store opera *Lohengrin*, som ble satt opp på Nationaltheatret i desember.⁴ Peter Cornelius hadde opptrådt ved mange store scener i Europa, også i Bayreuth, og på de siste to konsertene i aulaen hadde han fått med seg den norske Bayreuth-sangeren Ellen Gulbranson i det som ble kalt en «Wagner-konsert». Orkesterpartiet ble besørget av Johan Backer Lunde, på klaver. En stor del av programmet var viet Wagner, og en mild Wagner-feber bredte seg igjen i hovedstaden.

Vi må helt ut til september 1913 for å finne den første dokumenterte symfoniorkesterkonserten. Det var med et forsterket Nationaltheatrets Orkester, som ble dirigert av russisk-amerikanske Wassili Safonoff (Safonov). Safonoff beskrives som en karismatisk skikkelse som vakte oppsikt ved å dirigere uten den vanlige dirigentpinnen, og han var leder av New York Philharmonic før Gustav Mahler. Det ble et rent Tsjaikovskij-program. Safonoff hadde vært venn av Tsjaikovskij, bl.a. uroppførte han Tsjaikovskijs «Pathetique»-symfoni.

Det er ikke til å undres over at den store utvandringen av nordmenn til USA på siste halvdel av 1800-tallet fikk musikalsk konsekvenser. De unge søkte tilbake til foreldrenes røtter, og Nordmandsforbundet arrangerte kulturell og akademisk utveksling, særlig for studenter. I 1913 brakte forbundet det berømte universitetskoret St. Olaf College Choir (Minnesota) hit for en turne i Sør-Norge. I juli hadde de konsert i aulaen under ledelse av sin legendariske dirigent F. Me-

lius Christiansen. I årenes løp skulle koret komme tilbake mange ganger.

Nordmandsforbundet arrangerte i mai–juli 1914 også en konsertturné i Norge for Luther College Concert Band fra Decorah, Iowa. De holdt to konserter i aulaen i mai, og dette kan ha vært første korpskonsert i lokalitet. I søknaden til Kollegiet skrev Nordmandsforbundet: «Korpset tæller 65 medlemmer og staar under ledelse av den i det norske Amerikavelkjendte dirigent, professor Carlo A. Sperati. Deltagerne er gutter i 18–22 aars alderen og alle norske i 2, 3 eller 4 generation». Carlo Sperati var født i Christiania i 1860, han var sønn av kapellmester Paolo Sperati som var svært aktiv i Christianias musikkliv.

Stadig flere norske kunstnere opptrådte i aulaen med egne konserter, og da mest sangere og pianister. Fridtjof Backer-Grøndahl var i hele første del av 1900-tallet en av landets fremste pianister. I februar 1912 ga han, 26 år gammel, konsert i aulaen «assistert av» den norske fiolinisten Elsa Soot Wagner og den unge hollandske cellisten Engelbert Röntgen, sønn av komponisten Julius R. Det var bare de største etablerte pianistene, som Teresa Carreño og Ignaz Friedman, som på denne tiden tok sjansen på å gi rene klaveraftener, men bare et par år senere hadde Backer-Grøndahl selv en solokonsert i aulaen.

Programmet er ganske karakteristisk for mange slike konserter. Pianisten skulle vise seg frem, her først med en krevende Busoni-versjon av et av Bachs prelu-

dier og fuge – og til sist med Chopins store h-moll sonate. Samlet spilte kunstnerne Tsjajkovskijs a-moll trio, og Backer-Grøndahl og Röntgen fremførte et variasjonsverk av Beethoven. Verkene er fra det romantiske kjernerrepertoaret, det var det som slo best an hos publikum, og programmet skulle være klanglig variert.

På den annen side må vi ikke glemme at selv om dette var tiden for de store estetiske og stilistiske omveltninger i musikkhistorien, var svært mye av samtidsmusikken fortsatt knyttet til et romantisk uttrykk og lå stilistisk nær 1800-tallets komposisjonsteknikker. Tar vi som eksempel sangerinnen Borghild Langaards konsert i september 1913, med den unge Waldemar Alme som akkompagnatør, ser vi at hun har med to store arier som er 50–60 år gamle («Selvmordsarien» fra Ponchiellis *La Gioconda* og en arie fra Benjamin Godards dramatiske symfoni *Tasse*). Hun har med en romanse av Emil Sjögren og en av Grieg, som nylig var døde. Men resten av programmet var musikk av komponister som fortsatt var levende: en arie fra Puccinis *La Bohème*, en sang av Tosti og en av Mascagni, tre tyske romanser (v. Fielitz) og resten nordiske romanser (Sibelius, Schmedes, Otto Høigaard, Sverre Jordan).

Sanger av norske komponister og sanger med norske/skandinaviske tekster av utenlandske komponister er i overvekt på sangkonsertene i dette tiåret. Det må ha vært en utbredt nasjonal stolthet, og musikalsk gjør denne seg ekstra sterkt gjeldende innen korbevegelsen. I perioden rundt Grunnlovsjubileet i 1914 er det helt

ekstremt. Kristiania arbeidernesamfunds sangforening feiret sitt 50-årsjubileum med en konsert i aulaen i april 1914. Konsertprogrammet bestod av bare norske mannskorsanger. Og dette er ikke noe unikt eksempel.

EDVARD MUNCHS AULA

Høsten 1916 blir det en konsertpause i aulaen. Mange søknader om utleie avslås av universitetet, utleie var ikke mulig «av hensyn til maleren Munchs arbeide i salen». Hans malerier skulle endelig monteres.

Det var en lang prosess som endelig førte frem til den kunstneriske utsmykningen av Universitetes Aula.⁵ Arkitekten og byggekomiteen hadde lagt stor vekt på planene om veggdekorasjoner, og i 1909 inviterte de norske kunstnere til å komme med forslag. Fire kunstnere ble til sist spesielt vurdert: Eilif Peterssen, Gerhard Munthe, Emanuel Vigeland og Edvard Munch. Vigeland og Munch kom til «finalen», og her ble Munch satt øverst. Men mange ville ikke ha Munchs moderne bilder, og ved åpningen av aulaen i 1911 var de store veggfeltene kledd med silketapet.

Men Munch selv og noen av hans medspillere startet en slags kampanje for å få hans malerier inn i salen. Sommeren 1912 ble maleriene midlertidig hengt opp, og det var den rene folkevandring for å se de store kunstverkene, som imponerte både individuelt og som helhet innen aulaen. Til sist snudde det nyvalgte Kollegiet i 1916 og mottok gaven fra de private gi-

verne, og aulaen fikk den monumentale rammen salen burde hatt fra begynnelsen av.

I et intervju⁶ i forbindelse med den siste restaureringen av aulaen kommenterer kunsthistoriker Patricia Berman fra USA dekorasjonene: «Veggmaleriene skulle signalisere en gjenfødelse for Universitetet i Oslo. [...] Dette var det første store kunstprosjektet etter unionsoppløsningen i 1905. Aulaen og dets utsmykking skulle symbolisere den norske kulturnasjonen.»

Munchs bilder førte til en ny giv også for salen som musikkarena. Nå begynte uttrykk som «kunstens tempel» å bli brukt om aulaen. Journalister og kritikere skrev om salens innbydende varme, den virket arkitektonisk og visuelt imøtekommende. Den hadde en varm og myk akustikk når den var fullsatt. Og i tillegg kunne skribentene få gode poenger og metaforer som kunne overføres fra bildene til den musikken som ble spilt eller måten den ble spilt på eller mottatt.

En liten personlig historie: I yngre år skrev jeg i perioder musikkritikk. Det var ikke alle konserter, selv i aulaen, som var like givende, og da kunne jeg fortape meg i maleriene, og særlig se på «Historien» som et fikserbilde med mange halvskjulte menneskeansikter (også selvportrett) som fremtrådte ved ulike belysninger. En eldre kritiker hadde en gang sett min fascinasjon, og jeg måtte forklare ham hva jeg så. Neste gang hadde han oppdaget et nytt ansikt, og vi kunne senere ved avslutningen av en interessant konsert karakterisere opplevelsen ved å si «Ingen ansikter i dag».

Konsertarrangør «Rulle» Rasmussen fortalte⁷ om den berømte tyske komponisten Richard Strauss som kom for å akkompagnere den tysk-rumenske tenoren Rudolf Steiner ved en romanseften i aulaen i mars 1917. Strauss ble helt bergtatt av Munchs bilder, han mistet munn og mæle og kunne nesten ikke ta øynene fra dem selv mens han spilte. Impresarioen ordnet med at Strauss dagen etter fikk møte Munch, som da tegnet Strauss, og senere laget et litografi av komponisten.

Også Leopold Stokowski, den kjente britisk-amerikanske dirigenten bak Disney's *Fantasia*, sa noe lignende til avisene da han dirigerte Filharmonien i august 1967: «Bildene distraherer, man glemmer musikken».

AULAEN BLIR ETTERTRAKTET

Det var universitetets eget øverste beslutningsorgan, Kollegiet, som bestemte hvem som skulle få leie aulaen. I de første årene fortsatte man den praksis som var gjeldende for bruk av Gamle Festsal, en praksis som ble utbygget og videreutviklet ut fra skjønn og den nye erfaring man vant. Etter hvert kom prinsipielle vedtak i Kollegiet, og med de retningslinjene som slik ble nedfelt, ble bruk av aulaen gradvis overlatt til administrasjonen.

Universitetet hadde selvsagt sine egne behov som først måtte dekkes, faste arrangementer og eksamener. I tillegg ble foreninger og organisasjoner nær knyttet til universitetets kjerneområder, forskning og undervisning,

prioritert i forbindelse med utdeling av priser, årsmøter, internasjonale møter og store minnefester.

Kulturarrangementer skulle ha sin plass gjennom semesteret. Foredrag med eller uten lysbilder var akseptable, og Folkeakademiet fikk leie aulaen til spesielle arrangementer hvor Gamle Festsal ble antatt å være for liten. Musikk i form av konserter var ønsket, og lyrikkvelder fikk prioritet. Praksis viser at store internasjonale samfunnstopper og organisasjoner kunne bli prioritert selv om formålet kunne ligge litt på siden av universitetets aktiviteter. I mars 1912 fikk Frelsesarmeen arrangere foredrag av grunnleggeren general William Booth, som var nesten 83 år gammel. Og I.O.G.T. fikk i juli 1914 leie aulaen til en mottagelse (i nærvær av kongen og stortingspresidenten) i forbindelse med verdenslogemøtet i Kristiania.

Men flere avslag ble gitt. Det første dokumenterte avslaget på en leiesøknad er fra våren 1912 og ble sendt til Kristiania Sporveisselskab. De skulle stå for arrangementet av Den internasjonale sporveis- og lokalbaneforenings 17. kongress og ønsket å avholde en bankett. Avslaget ble truffet av «prinsipielle grunde».

Fortidsminneforeningen ønsket å bruke aulaen til en utstilling «av gamle Kristianiabilder» i 8–10 dager i april 1915, men også denne søknaden ble avslått av Kollegiet «av pricipielle grunde». En ting var å ha 700 på besøk i salen et par timer, en annen sak var å holde aulaen åpen flere timer hver dag.

I forbindelse med en aktuell sak ble det skrevet at

«Kollegiet finder uttrykkelig at burde gjøre opmærksom paa den forudsætning – som alltid har været hævdet og efterkommet – at der ikke i Universitetets lokaler behandles emner av aktuel politisk natur». Aulaen skulle ikke være noen politisk kamparena.

Det ble etter hvert en så stor pågang av søknader at administrasjonen måtte gå ut med henstilling om at profesjonelle konsertarrangører burde planlegge å legge arrangementer til august, det blir for tett gjennom semesteret.

Rutinene for kontraktsforhold og de økonomiske sidene ved arrangementene synes å ha fungert godt fra begynnelsen. Ved den første konserten, med sangerinnen Lula Mysz-Gmeiner, var prisen for leie, lys og varme, renhold, vakter etc satt til kr. 300. Denne prisen var normen helt til etter 2. verdenskrig. De alternative konsertsalene av omtrent samme størrelse lå omtrent på 80% av prisen for å leie aulaen. For mange sangere var dette likevel penger man heller kunne bruke til andre formål, og ikke få sangere holdt sine konserter i kirkene, som var gratislokaler. Men da måtte hele repertoaret på konserten godkjennes som «kristen» eller kirkelig, oppbyggelig eller forkynnende musikk.

Universitetet skulle ikke drive butikk i konkurranse med det øvrige konsertlivet, så det ble stadig gjort unntak fra reglene. Handelsstandens sangforenings konsert i februar 1912 var «uden avgift». Samme formulering ble benyttet i forbindelse med Kvindelige Studenters Sangforenings konsert i mai 1912, og de ser ut til å ha

KONCERTDIREKTION: P. VOGT FISCHER
SÆSON 1917—1918

Universitetets Aula

Torsdag den 21de Mars 1918 Kl. 8

Sangerinden

Kirsten Flagstad

KONCERT

under Medvirken af

Kgl. Operasanger, Barytonisten

Carl Richter

fra Stockholms kgl. Opera

og

Piero Coppola



20 øre

fått fritak som en permanent ordning. Studentersangforeningen skulle i 1913 betale redusert pris, kr. 100,- til «de faste utgifter til aulaens belysning, opvarming, renhold etc». Og samme ordning fikk en del ideelle organisasjoner, bl.a. Norges Røde Kors og Norske Kvinners Sanitetsforening ved sin konsert med fru Bergliot Ibsen i oktober 1914.

Ut fra kildene vet vi egentlig ikke hvem som frekventerte aulaen de første årene. Det var en betydelig del av arrangementene som kunne karakteriseres som «finkultur» eller «høykultur». Ut fra dette og beskrivelser av publikum i avisreferater, skulle en tro at det var en overvekt av akademikere og folk fra borgerskapet som kom til aulaen. Men et tiltak som Folkeakademiet, som prinsipielt var rettet mot arbeiderklassen, og ulike foredrag av eventyrere og globetrottere (med lysbilder), arrangementer av religiøse organisasjoner og mange konserter siktet bredere hva publikum angikk.

Flere innflytelsesrike personer ved universitetet og i Kollegiet var svært bevisste med å bevare og formidle «menneskehetens kulturelle arv». I aulaen hadde den norske arven sin selvfølgelig og romslige plass. Mange hevdet universitetets kvalitetskrav måtte holde populærkulturen ute fra både undervisning og kulturformidling. Masseinteressen for film, og da særlig lydfilm fra ca. 1929, for grammofonplater og radio samt populærmagasiner og -bøker skapte heller en motreaksjon, kvalitetskravene ble skjærpet. Ikke minst bidro enkelte uheldige episoder til dette (se nedenfor under

Jazz). Men universitetet fant også radioen som et ideelt sted for formidling av kunnskap og opplysning, og universitetet ble representert i Programrådet for Kringkastingen. Gjennom avtaler med Filharmonien og Kringkastingen (formalisert først i 1934) ble stadig flere konserter overført fra aulaen. «Over til aulaen» kunne høres i radio minst to ganger i uken. Og NRK fikk faste mikrofoner og senderutstyr i tilknytning til salen.

Både i jobbetiden og i nedgangsårene på 1920-tallet var aulaen svært mye brukt, og meget godt besøkt av publikum. Midt på 1920-tallet var det en veritabel langvarig topp, en «konsertereksplosjon» ville vel dagens overmettede overskriftsmakere tydd til. Til tider var det som en eneste stor festival med kjente internasjonale og nasjonale navn, og publikum strømmet til i store skarer. De fikk fritt utløp for sin begeistring, og følelsene ble fanget opp og formidlet av aviser og ukeblader. Det var stor stas omkring konsertene med forhåndsintervjuer med kunstnerne og kommentarer og petiter med alskens informasjon. Og musikkritikken fulgte opp, en kritiker kunne løpe mellom tre ulike konsertsteder for å fange opp stemningene og referere – ofte mer enn ren kritikk. Dette heseblesende kritikkvesen forsvant da man fikk flere kritikere i hver avis. Så sent som på 1970-tallet kunne Aftenposten ha opptil fem kritikere ute på samme kveld.

Store stjerner som Sergej Rachmaninov fikk selvsagt god dekning i avisene, men også debutanter som sangerinnen Kirsten Flagstad fikk både et formæle og et ettermæle ved sin aulakonsert i 1918. Hun var på

et vis allerede etablert gjennom roller i opera og på konserter, og hun ble spådd en lys fremtid.

Debutantvesenet var en helt spesiell institusjon i norsk musikkliv i årtier frem til en bred og fullverdig høyere musikkutdannelse var etablert. De unge som ville satse på en kunstnerkarriere måtte opptre med en egen konsert, et slags mesterarbeid, hvor de ble vurdert av musikkritikere, av mulige konsertarrangører og selvsagt av familie og venner. Ble debutanten hyllet, var kanskje veien åpen for en profesjonell karriere, men det er også store skarer av debutanter som tross god mottagelse ved debutkonserten aldri fikk noen lysende livsbane på scene eller podium.

Det er vel ingen som har gjort en fullverdig opptelling av debutanter på 1900-tallet, men antallet var stort. Ved Aftenpostens presentasjon av Henry Johnsruds forestående debut som fiolinist i 1931, tilføyde journaliten, som nok var litt matlei: «Måtte han nu bare ikke drukne i den altforstore flokk av unge norske som debuterer!»⁸

FILHARMONIENS INNTREDEN

I 57 år stod Filharmoniske som den fremste brukeren av Universitetes Aula. Filharmonien eller Filharmoniske var kortformen av Filharmonisk Selskaps Orkester, som ble etablert i 1919. Orkestret var en fusjon av den gamle Musikforeningen og Nationaltheatrets Orkester. Moderorganisasjonen, Selskapet, var et aksjeselskap, men hadde sikret seg offentlig støtte både fra Stortinget og fra Kristiania kommune.

De første årene var konsertene spredt litt rundt i byen, i Logen, i Calmeyergatens Missionshus og i aulaen. Men fra 1921 var aulaen hovedarena for konsertene, og det forholdet varte helt til Oslo Konserthus stod ferdig i 1977. Da hadde antall fast ansatte musikere vokst fra 53 til 73.

Iste Kammermusikafte.

Fredag den 7de november 1919 kl. 8.

UNIVERSITETETS AULA.

Medvirkende: Pianisten IGNAZ FRIEDMANN og FILHARMONISKE
SELSKAPS STRYKKEKVARTET;
D'hr. Richard Burgin, Oscar Holst, Van der Vegth, Alexander Schuster.

Program:

1. ANTON DVORAK (1841–1904):
Pianokvintet, op. 82, A-dur.
a. Allegro ma non tanto.
b. Dumka. Andante con moto.
c. Scherzo (furiante). Molto vivo.
d. Allegro.
2. LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827):
Strykekvartet, op. 18, nr. 2, G-dur.
a. Allegro.
b. Adagio cantabile.
c. Scherzo, Allegro.
d. Allegro vivace quasi presto.
3. JOHANNES BRAHMS (1833–1897):
Pianokvartet, op. 25, G-moll.
a. Allegro.
b. Intermezzo. Allegro ma non troppo.
c. Andante con moto.
d. Rondo. Alla Zingarese.

— — — — —
DVORAKS PIANOKVINTET, A-DUR.

Anton Dvorak blev født i Nelahozevs i Bøhmen den 8de september 1841 og var ikke gammel av aar, da han med violinen i haand vandret til Prag for som orkestermusiker og organist ved St. Adalbert at slaa sig igjennem livet. I 1875 søkte han statsstipendium, og de indleverte prøvearbejder henlede bl. a. Johannes Brahms' opmærksomhet paa ham. Han skaffet Dvorak en forlægger (Sim-
Flygel: Blüthner fra Belmont.

Utsnitt fra programheftet til Filharmoniens første konsert i Aulaen.
(Kilde: Riksarkivet.)

Det var slitsomt for musikerne og teamet deres å ha en slik nomadisk tilværelse som Filharmonien hadde i 1919 og 1920. Stoler, notestoler, noter, store instrumenter, pauker og slagverk, trabulanter . . . , alt måtte minst en gang hver virkedag ryddes, pakkes og transporteres, pakkes opp, settes på plass – i et evig krafttødende kretsløp. Med aulaen som base fikk Filharmonien lagerplass. Musikerne fikk garderober og skap for klær og instrumenter. Målt etter dagens arbeidsmiljø, vil mange si at det var trangt. Trappene til og fra podiet var smale, det var kun to toaletter. Men her var det plass til alle musikerne på podiet. Akustikken for musikerne i front var god, og man limte teppe over marmoren bak på podiet, teppe i samme farvenyanser som marmoren. Teppet reduserte lydrefleksjonen, da ble det slutt på paukenes romling og mes-

singens smell. Med alle setene i salen besatt, hadde aulaen en suveren akustikk både for orkestermusikk og for utøverne av kammermusikk, en kombinasjon som er sjelden i store saler, – og optimale lydforhold for omtrent hele det lyttende publikum i salen. Alt tyder på at også publikum fant seg til rette i aulaen, det refereres stadig at konsertene var godt besøkt.

Musikerne var svært fornøyde, de hadde fått stabile forhold, de ble værende i sine stillinger. Det var lite gjennomtrekk, og de ga uttrykk for at de hadde fått det som «ku på grønn eng» – ikke motsatsen, uttrykket «Ku i Aulaen».⁹

Det var et rikt konsertliv i hovedstaden. En oversikt lister opp de konsertene som er annonsert en tilfeldig uke i Kristiania 1921:¹⁰

Søndag 16. oktober	kl. 12½:	Filharmoniske, generalprøve, Aulaen (Schnéevoigt).
- » -	» 5:	-»- billig symfonikonsert, Calmeyergaten (Schnéevoigt).
- » -	» 8:	Battistini, 2. konsert, Aulaen.
Mandag 17. oktober	» 8:	Filharmoniske, 4. abonn.konsert, Aulaen (Schnéevoigt).
- » -	» 8:	Sangkonsert (første selvstændige), Logen.
Tirsdag 18. oktober	» 8:	Marteau og Stenhammar, Beethovens sonater I, Aulaen.
- » -	» 8:	Debutkonsert (sang), Logen.
- » -	» 8:	Battistini, 3. konsert, Calmeyergaten.
Onsdag 19. oktober	» 4½:	Filharmoniske, skolekonsert, Cirkus (Gustav Lange).
- » -	» 8:	Sigrig Onegin, 1. konsert, Aulaen.
- » -	» 8:	Battistini, 4. konsert, Calmeyergaten.
Torsdag 20. oktober	» 8:	Marteau og Stenhammar, II, Aulaen.
- » -	» 8:	Erling Krogh, Logen
Fredag 21. oktober	» 8:	Sigrig Onegin, 2. konsert, Aulaen.
- » -	» 8:	Debutkonsert (piano), Logen.
Lørdag 22. oktober	» 8:	Filharmoniske, populærkonsert, Aulaen (Gustav Lange i Eibenschütz's sygdomsforfald).
- » -	» 8:	Debutkonsert (sang), Logen.

Filharmonisk Selskap ble stadig bedre drevet etter de to første årene, og de fikk sitt eget kor som opptrådte første gang i 1922. Det medførte mer administrasjon og flere prøvesteder. Ledelsen henvendte seg til universitetet samme år med forslag om å overta leien av aulaen for hele konsertsesongen og drive fremleie til solokonsserter, foredrag o.l. på de dagene Filharmonien selv ikke har konsserter. Søknaden begrunnes med at «Filharmoniske Selskap, som nu i 3 aar har avholdt aarlig henved 150 konsserter, føler under den daglige administration sterkt savnet av egen bygning». Husdrømmen var til stede allerede fra begynnelsen av.

Kollegiet avsto søknaden, universitetet ville selv beholde kontrollen over det sentrale lokalet. Våren 1923 sendte universitetet nok en gang brev til konsertbyråene med forespørsel om å legge noen av høstens konsserter til august fordi aulaen var så ettertraktet:

Der er kommen andragender om leie av Aulaen i september og oktober førstk. for 86 konsserter, derav 8 søndagsformiddagskonsserter og 2 søndagaftekkonsserter, og 8 foredrag, – tilbake altså 76 konsserter og 8 foredrag på de 2 måneders 52 hverdage. Av disse 52 hverdage skal Filharmonisk Selskap ha 18 til orkesterkonsserter. Tilbake til fordeling på de 76 konsserter og 8 foredrag blir der altså 34 dage, d.v.s. kun ca. 1/3 avandragenderne kan imøtekommes.¹¹

Situasjonen var ganske lik i 1926, hvor universitetet skriver til Filharmonien¹² og ber om innbetaling av de siste to års leie (ca. 16.000 kr). Det er da allerede kommet «andragender om leie av Aulaen i 90 aftener i månederne september, oktober og november, hvortil kommer de konsserter som Filharmonisk selskap pleier å ha hver mandag, torsdag og søndag». Det er interessant at universitetet hadde bidratt til å styrke økonomien i Filharmoniens ved å utsette gjelden så lenge. Universitetet subsidierte indirekte – og ble således en bidragsyter til – mange ideelle og kulturelle institusjoner gjennom utleie av lokalene til reduserte priser.

ALTERNATIVE KONSERTLOKALER

Det var flere lokaler som ble benyttet til rene konsserter, men de tre viktigste ved siden av Universitetes Aula var Logens store sal (Gamle Logen) nær Akershus, Brødrene Hals' konsertsal (omtrent der hvor Hotel Continental ligger) og Calmeyergatens Missionshus.

Aulaen hadde ca 700 sitteplasser, men det er rapportert om så stor tilstrømming og utnyttelse av ståplasser at 1000 mennesker var trykket inn. Podiet var stort nok til orkestret alene, men ved oppførelser med kor måtte et par seterader foran fjernes slik at podiet kunne utvides midlertidig.

Logens store sal opererte med max 900 tilhørere. Podiet her var stort nok for et (lite) symfoniorkester på 50 musikere, og det var fin akustikk. Logen ble stengt

for konserter i 1940, og det ble (bortsett fra Sommeroperaen) kulturhus igjen først i 1988.

Brødrene Hals' konsertlokale lå i tilknytning til pianolageret. Ved åpningen i 1880 var det 500 seter, men det ble raskt utvidet til 700. Her var det etter beskrivelsene en god akustikk, men podiet var for lite for et fullt symfoniorkester. Da pianofabrikken ble nedlagt, ble også konsertlokalet vurdert, og fra 1919 overtok Chat Noir lokalene. Konsertvirksomheten var da stort sett avsluttet.

Calmeyergaten Missionshus var eid av Kristiania Indremisjon. Det kunne romme opptil 5000 tilhørere, men det er få konserter der hvor det er rapportert om mer enn 3000 tilhørere. Dette var et lokale for populære konserter og «folkekonsserter», med reduserte priser. Her var det konserter frem til 1950-årene. Lokalet ble revet i 1972.

Det er særlig symfoniorkestre som krever mer plass og volum. Filharmoniens administrasjon og nære medspillere forsøkte å få kommunen med på å bygge et eget konserthus. Men tiden var ikke moden. Samtidig var det mange som arbeidet for et operahus, som har mange og dyre sceniske krav i tillegg. Det ble på slutten av 1920-årene gjort forsøk på å koordinere opera- og orkesterkomiteenes forslag. Men det var ikke mulig å vinne frem politisk med et så dyrt prosjekt som fellesbygget ville være, forslaget falt i bystyret.

Rundt 1950 kom et privat forslag om omregulering av et område mellom Victoria Terrasse og Råd-

huset. A/S Det Norske Opera- og Konserthuset ville bygge et konsert-/operahus. Også denne planen falt i bystyret, men et par år etter ble deler av området regulert til Oslo Konserthus. Men det stod ikke ferdig før i 1977, da flyttet Filharmonien over fra aulaen. Noen hadde hatt tanker om å benytte hallen i Rådhuset som konsertsal. Men dette rommet er akustisk uegnet til det meste.

JAZZEN INN I STUA

I oktober 1927 kunne publikum høre «Sixpence», landets mest populære «jazzorkester», som første jazzband i Universitetets aula. Anledningen var foredraget «Stil og rytme i moderne selskapsdans. Dens skjønnhet og kultur. Moderne selskapsdans, contra negerdans» ved kaptein Hjalmar Svæe, som drev danseskole i Oslo.

Begrepet «jazz» var den gang svært løst definert og vidtfavnende. Det var først og fremst noe som var «moderne», noe som reflekterte den nye tid, den nye ånd – og endog moral. Jazz-musikk kunne omfatte flere typer av dansemusikk, og dermed være knyttet nært opp mot selve danseutfoldelsen, lettbenet og lettlivet. Jazz som lytte- og konsertmusikk var ikke så viktig i de første årene i Norge.

I kjølvannet av foredraget kom noen reaksjoner. Et leserinnlegg i Aftenposten bruker universitetets og aulaens posisjon som argument mot det nye og den «lave» kulturen: «Universitetet bør staa paa et høit sted

og Aulaen bør ikke utleies til hvadsomhelst og hvemsomhelst. Der bør holdes et visst nivå i Aulaen – er man i det enkelte tilfælde i tvil, bør Aulaen ikke leies ut.»¹³

Journalisten Gunnar Larsen i Dagbladet kom med en lengre kommentar og trakk inn det kommersielle i arrangementet og også publikums forhold til universitetets og aulaens anseelse: «Hvad skal bli det neste man gir husly for i universitetets festsal? – Det var et ufortjent hell at professor Brøgger og salig grev Wedel ikke falt av piedestalene og gikk i marmorknas under jazz-bandet Sixpence's sirenehyl.»¹⁴

Det kan være mulig at slike reaksjoner gjorde at det ikke ble mer jazz i aulaen på noen år. Men et lite intermezzo oppstod bare et par uker senere på Filharmoniens konsert i aulaen. De franske duopianistene Wiéner et Doucet (Jean W. & Clement D.) var engasjert for å fremføre en egen avdeling etter at orkestret var ferdig med sine fremførelser. De hadde et godt renommé med sine egne arrangementer av kjente «standardlåter» (av typen «Tea for Two» (Youmans) og «The Man I love» (Gershwin)) og noen egenkomponerte stykker.

Forenklet sagt bunner aversjonen mot jazz i en kontrovers som avspeiler forholdet og avstanden mellom generasjonene: En etablert hegemonisk og nasjonal kultur møtte en «moderne» ungdoms ønske om noe nytt og populært fra utlandet, noe de eldre kalte «moter» og musikalske «nykker», men ikke musikk. Og dette var ikke bare et Oslo-fenomen men en motsetning som er dokumentert fra flere byer, og også fra den tids

debatter. Professor K.A. Wieth-Knudsen ved NTH i Trondhjem utga i 1928 en omstridt bok: *Den europæiske Musiks Skæbnetime*. Han er sterk motstander av både «negermusikken» og all moderne musikk, han ser der bare musikeren som styrer «bort fra den artikulerede Skønhedssøgen og tilbage til Støjen. Med den Fart som han har paa, vil han snart atter være inde i Urskoven og forene sin Musik med Bavianens. Nu ja, hvorfor ikke?»¹⁵

Først i april 1931 var jazz tilbake i aulaen som konsertmusikk, og da med Musikerforeningens 40 mann store «jazzsymfoniorkester» ledet av fiolinisten Willy Johansen. I tillegg medvirket pianistene Kristian Hauger og Bjarne Dale, og repertoaret var en blanding av dansemusikk og populære melodier, noe i retning av det som ble kalt «light music» senere. Dette var trolig første gang Gershwins *Rhapsody in Blue* ble oppført i Norge, og her var pianisten Lasse Flagstad solist. For å sikre et bredere publikum deltok også operasangeren Erling Krogh med to arier fra Lehárs operette *Smilets land*. Avisene refererte til spontan applaus, og det var trolig mange som trampet den swingende takten lydløst mot aulagulvet.

Jazz kom igjen på programmet tre uker senere, men da på Filharmoniens konsert i serien «Akademiske konserter», hvor temaet nettopp var jazz. Gershwins *Rhapsody in Blue* stod igjen på programmet, denne gang med Kari Aarvold (Glaser) som solist. Hun hadde også fire solonummer, bl.a. «Maple Leaf Rag» (Scott Jo-

plin) og «Alexander – Twostep» (Irving Berlin). I tillegg opptrådte åtte unge sangerinner, «som alle hadde debutert»!, med «en sensasjonell oppførelse» av to negro spirituals arrangert av Pauline Hall.

De åtte unge damer deltok også ved Willy Johansens neste jazzsymfonikonserter i aulaen på høsten, i november 1931. Denne gang var det den unge «klassiske» pianisten Ivar Johnsen som var solisttrekkplasteret, ved siden av operasangeren Erling Krogh igjen!

I forbindelse med jazzkonsertene ser det ut til at universitetets ledelse har revurdert sine holdninger til utleie av aulaen. Folks musikkpreferanser var under sterk endring, særlig under innflytelse av de gryende dominerende massemedier grammatofon, radio og lydfilm. Dansemusikk/jazz var på fremmarsj, også musikk på restauranter, kabareter og revyer ble stadig mer modernisert. Men operettene var fortsatt populære. I mai 1929 inngikk universitetet en avtale med Filharmonien om samarbeid om «akademiske konserter» til lave priser for studenter og annen studerende ungdom. Konsertene skulle være oppdragene, de tok særlig sikte på å gi vår ungdom en historisk oversikt over musikkens utvikling, «en oversikt over musikken hos de forskjellige folk, musikkinstrumentenes utvikling og senere en detaljert gjennomgåelse av de største komponister som Bach, Mozart, Beethoven, Brahms». Sverre Hagerup Bull (jurist, komponist, skribent, kritiker) skulle binde konserten sammen med sine foredrag. Noen av disse presentasjonene ble senere utgitt i bokform. De

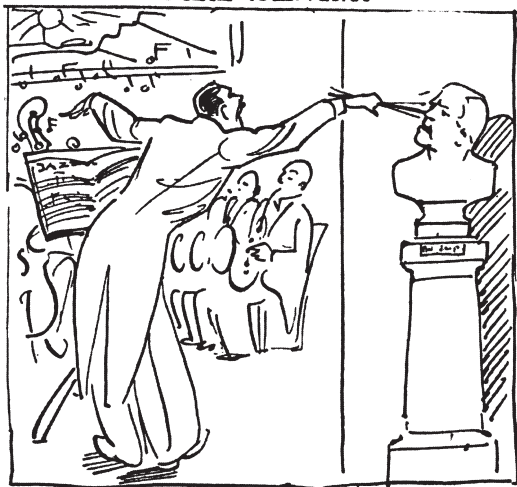
akademiske konserter var populære, også blant voksne konsertgjengere.

Her fikk den «hvite» jazzen innpass, men også svart «eksotisk» musikk hadde funnet sin plass i hovedstaden, særlig på restauranter og underholdningslokaler. Inn i aulaen kom Utica Jubilee Singers i 1930. De kom fra det berømte Utica Instituttet i Mississippi som var grunnlagt av William H. Holtzclaw «for the Training of Colored Young Men and Women». Han startet sanggruppen i 1925 og tok navnet etter Fisk Jubilee Singers, som også sang i Norge i 1898. Det var en viss usikkerhet hvordan man skulle kategorisere denne studentgruppens musikk i 1930, det var kanskje ikke folkemusikk, eller var det det? Eller var det jazzens røtter?

Større enighet var det om repertoaret ved Louis Armstrongs konsert i aulaen i november 1933, dette var jazz. Men etter konserten var det heftige diskusjoner om musikkens form og Armstrongs fremføring, og dessuten om hans åpenbare publikumsfrieri gjennom bisarre påfunn («klovnerier») kunne ødelegge for jazzens fremtid og seriøsitet.

Utover på 1930-tallet var det noen jazzkonserter i aulaen. En spesiell konsert fant sted i august 1934, da var det et rent kvinneorkester som spilte, under ledelse av saxspillende Estelle Fox. I 1937 hadde amerikanske Jimmie Lunceford stor suksess med sitt swingende storband. En norsk suksess kom like før jul samme år. Da spilte det vidkjente norske bandet «Funny Boys», som også hadde flere av bandmedlem Gunnar

VI LAR OSS IKKE SPILLE PAA NESEN.



Rektor Seip har forbudt jazzmusikere å benytte Universitetets aula etter den uheldige begivenhet for en tid

siden da jazzenorneret Joe Daniels brukte trommestikkene på Wedel-Jarlsbergs særverdige marmorbyste. Rektor Seip har tilde forandret at noe slikt skal vederfæres ham, når han kommer så langt.

Aulaen er ikke lenger åpen for jazz. En ukjent avistegners kommentar til Joe Daniels' konsert. (Kilde: Tidens Tegn 13.1.1939)

Sønstevolds «jazzkomposisjoner» på programmet.

Knappt et år senere, i november 1938, var det slutt på jazz i aulaen. Den engelske trommeslageren og bandlederen Joe Daniels hadde, i følge Aftenposten, fått opp temperaturen i aulaen og, «i begeistring for den edle kunst han representerte, tok feil av trommen og Wedel Jarlsbergs byste og hamret løs på vår høit fortjente landsmann – til udelt glede for salens yngste, til stigende forbauselse for de mer tilårskomne og til skrekk og redsel for et av kollegiets medlemmer, som – uvisst av hvilken grunn – hadde forvillet sig dit ned.»¹⁶

Flere kommentarer betegnet da jazz som noe use-riøst. Kollegiet gikk ikke så langt men besluttet da at kun lødig musikk skulle fremføres i aulaen, noe som fikk en jazztilhenger til å utbryte:

Jeg kan forstå at Universitetet vil ha verdig kunst i Aulaen, men hvor skal vi for fremtiden anbringe denslags musikanter? Og forresten: det var ikke bare vingesuset av den store kunst som hittil har lydt der nede mellem Munchs fresker[!]. Da Kennelklubben feiret sitt 40 års jubileum i fjor, blev iallfall hundebjeffet funnet verdig til vårt beste konsertlokale. Og det er uenkelig større chanser for at hunder skal optrede uheldig enn jazzmusikere.¹⁷

Dette vedtaket skulle da ramme jassen i de 20 neste årene.

MODERNE MUSIKK – SLAGSMÅL I AULAEN

Moderne tendenser i musikken er nesten alltid kommet noe forsinket til Norge. Det store unntaket er selvsagt Griegs radikale folketonebearbeidelser, som ble skole-dannende i Europa. Leser man kritikker fra hovedsta-dens aviser i perioden rundt 1920, gir de inntrykk av en overveiende konservativ kritikerstand. Det nye fra Paris eller Berlin blir ikke vel mottatt, Debussys og Ravels musikk er heslig, og endog Brahms er for moderne for noen. Men vi vet at deler av publikum ikke var helt av-visende, og mange fremtredende musikere og kompo-nister gikk sterkt inn for ny musikk.

Ved en Filharmonikonsert i aulaen i 1923 ble Far-tein Valens vakre (og tonale) *Ave Maria* for sopran og orkester uroppført. Det ble en kritikerkandale, men pu-blikum var ikke så avvisende som kritikerne. En av kriti-kerne, den erkekonservative Per Reidarson, som hadde vært Valens venn i studietiden i Berlin, skrev en karak-teristikk som stadig blir sitert og som er gått inn i mu-sikkfolklore:

et orkesterparti som i dårlig Max Regerstil be-stod av toner som uden mål og med lå og luret og lumret op og ned lig maneter i grumset vand. Et sangparti, hvis toner heller aldrig visste om de skulde gå op eller ned, og derfor som of-test blev liggende på skjeve og ule, himlen må vite på hvad. Haldis Halvorsen hadde den tvil-

somme ære at virke som prestinde for dette verk. Det var vel neppe hendes skyld at det lød som hun mjauet og gol. Leif Halvorsen dirigerte med sikker rutine, men det hele virket pinlig, flaut, lat-terlig.¹⁸

Reidarson ville selv fremstå som en slags leder for den konservative «klanen». Kampen mellom modernister og tradisjonister tilspisset seg rundt 1927 i den såkalte «stipendstriden», da den unge radikaleren Harald Sæ-verud var innstilt til et stipendium, men hvor innstillingen ble omgjort gjennom manipulasjon av Reidarsons ven-ner. Dette vakte sterke reaksjoner både i Komponistfor-eningen og blant intellektuelle i Oslo. I et lørdagsportrett i Dagbladet 3.9.1927 ble Reidarson og de konser-vative holdninger han stod for, nådeløst avkledd av Pu-eblo (Paul Gjesdahl). Reidarson ble da så opphisset at han gikk til et rent fysisk angrep på Gjesdahl ved Fil-harmoniens konsert i aulaen 5.9. «Slagsmålet i Aulaen» fikk da selvsagt store oppslag i avisene, man diskuterte om Gjesdahl var angrepet bakfra eller om det var et renhårig angrep. Avisene brakte flere dager spekul-a-sjoner om politianmeldelse og retts sak, og «Slagsmål i Aulaen» ble nærmest et fyndord, noe i retning av «Ku i Aulaen». Tenk at intellektuelle også kunne oppføre seg slik.



Slik —



— eller slik?

Etter «Slagsmålet i Aulaen» spekulerte Osloavisene på om det var et «renhårig» angrep. Her fra Aftenposten 8.9.1927.

Både universitetet og Filharmonien ville ha ny musikk inn på programmene, og de var aktive bl.a. ved å initiere De Akademiske Konserter for å opplyse flest mulig og bringe uhørt musikk, gammel og ny, inn i konsertsalen. Den fremste blant de radikale komponistene var Fartein Valen. Han hadde ikke så mange oppførelser av større verker på 1920-tallet, rett og slett fordi de ikke var komponert. Da han var ferdig med dagens dont som inspektør på Norsk Musikkamling ved Universitetsbiblioteket, arbeidet han både som lærer og med sine egne komposisjoner. Men 9. mars 1931 fikk han uroppført et orkesterstykke, *Pastorale*, i Filharmonien med Olav Kielland som dirigent. Mange trodde at folk i salen ville ha problemer med å forstå dette atonale verket, som skulle skildre en rosehage. Men oppførelsen ble en overraskelse for både Valen og andre. I et brev til søsteren Sigrd skriver Valen:

Ja, nu er koncerten over og jeg maa straks fortælle dig at det blev en vældig succes. Paa koncertaftenen igaar maatte Pastoralen endog tas dacapo. Vilde du ha tænkt dig det. For mig er denne entusiastiske modtagelse aldeles ubegrikelig. [...] Mest av alt ønsket jeg at jeg kunde ha en usynlighetskappe paa mig; saa jeg satte mig længst nede i salen bakom noen søiler. Hugo [Lous Mohr] sat ved siden av mig. Saa begyndte stykket og orkesteret spille aldeles viderdunderlig i det rette tempo, før hadde de spilt litt

slæpende. Du kan tro det virket intenst, bare dette lille orkester kun med strykere, træblæsere og et eneste horn. Da det var færdig vilde applausen ingen ende ta. Og filharmoniskes intendant Berckenhoff kom til mig og sa jeg maatte frem. Men jeg vegret mig alt det jeg kunde, saa trak han mig til søleaaapningen og der maatte jeg bukke for publikum.¹⁹

Fartein Valen ble sentrum for en lengre debatt rundt ny musikk som varte i aviser og tidsskrifter til 1933. Hans piano- og orkestermusikk fra 1930-tallet fikk raskt sine uroppførelser, som ble ganske åpent og positivt mottatt, bortsett fra hos noen konservative kritikere. Men i musikkfolkloren fikk Valen en plass som det timide, misforståtte geniet som ble forfulgt. Også fysisk: En konservativ kritiker skjønnte at Valen fikk suksess ved oppførelsen av *Kirkegården ved havet* i 1934. Dette opprørte ham så sterkt at han løp etter Valen ned aulaens midtgang med truende knyttneve og skjellsord, gjennom garderoben og ned på toalettet hvor Valen tok tilflukt i et avlukke. Denne anekdoten har ikke latt seg verifisere.

Pauline Hall, komponist, kritiker, pianist, skribent og mye mer, var utrettelig i sin kamp for ny musikk. I september 1938 startet hun også en forening som ble kalt Ny Musikk, og som også i dag spiller en viss rolle i norsk musikkliv. Ny Musikk skulle være aktiv som interesseorganisasjon for utbredelse av verdifull ny mu-

sikk. Foreningen hadde lite penger, så møter og konserter ble lagt til steder man fikk låne gratis. Men i desember 1939 inntok foreningen aulaen med konsert av Den danske Blæserkvintet af 1932, som spilte verker av Beethoven, Albert Roussel, Carl Nielsen og Klaus Egge.

VERDENSTJERNER OG LOKALE KOR I AULAEN I MELLOMKRIGSÅRENE

Det er en type stjerner som var mer vanlige før enn nå, og det er komponisten som utøver. Finske Jean Sibelius hadde et stort navn som komponist, og han dirigerte først i Konserforeningen (i Logen) i 1915. Han dirigerte også Filharmonien i 1921 og 1925 i aulaen, men han trappet ned både på dirigeringen og komponeringen i årene som fulgte.

Den danske komponisten Carl Nielsen dirigerte også egne verker i 1926. Samme år kom franske Maurice Ravel til Oslo. Han opptrådte som pianist, men fikk noe sprikende kritikker.

Christian Sinding var på den tid Norges mest berømte komponist. Filharmonien feiret hans fødselsdag, 70 år, med en hyldningskonsert i 1926. En av Sindingss store beundrere var den russiske komponisten Igor Stravinskij, som ville komme til Oslo og dirigere i oktober 1931 dersom han fikk møte Christian Sinding. Konserten og alt ståket omkring den berømte komponisten gikk glimrende, i følge avisene. Men møtet med Sin-



Kjendisutflykt til Kragstøtten ved Holmenkollen i 1931. Fra venstre: Igor Stravinskij, Christian Sinding, Siss og Odd Grüner-Hegge.
(Foto: Louise Irgens-Jensen.)

ding var ikke vellykket. Stravinskij nektet å kjøre i samme bil som Sinding da Sinding kom med sterkt kritiske kommentarer til den ortodokse russiske kirke.

Paul Hindemith dirigerte også egne verker i 1931, og fikk selvsagt god mottagelse, dette var radikalt og interessant som nyhet. Hindemith var i Oslo også i 1952 (og i -59), og da holdt han også foredrag i Studentersamfundet: «J.S. Bach. Arv og forpliktelse», som også ble trykket.

Dirigertene var de store stjernene i europeisk musikkliv på 1900-tallet. Disse «orkesterbetvingere» hadde et særskilt ry. Noen var skremmende, orkestermusikere hadde alltid hørt historier om gjestene som kom, og de gikk på tærne rundt noen despoter. Andre, som «strenge» franske Pierre Monteux, sjarmerte musikerne i senk fra første minutt, og orkestret spilte for ham «som om han var Gud», har en musiker fortalt. Filharmoniens faste kapellmestre var også stjerner. Den som lyste sterkest i disse årene, var Issay Dobrowen, som tiltrådte i 1927. Han var fra Russland, men fikk norsk statsborgerskap. Etter noen år sa han opp stillingen, han bandt seg til for mange oppdrag i utlandet. Men han hadde familien i Oslo og ledet fortsatt orkestret et visst antall uker hvert år. Ved siden av ham var det Olav Kielland (debut i 1924) og Odd Grüner-Hegge (debut i 1927) som ledet orkestret. De var ulike både av karakter og av estetiske preferanser. Men de utfylte hverandre og endret utviklingen av orkestrets repertoar. Øivin Fjeldstad (debut i 1931)

fikk på 1930-tallet stadig flere oppdrag og ble en av landets store dirigenter.

Sangere, pianister og fiolinister ble stadig godt mottatt. I 1917 måtte fiolinisten Leopold Auer rømme fra Russland sammen med noen elever. Gjennom venner fikk han låne et hus i Kristiania, hvor de bodde et år. Auer og hans unge elever ga da flere konserter i Kristiania, men ingen i Universitetes Aula. Auers berømte Bach-konsert fant sted i Logen. Senere spilte Auer så vel som elevene Jascha Heifetz, Misha Elman, Toscha Seidl og Kathrine Parlow i aulaen, noen av «vidunderbarna» flere ganger. Også fiolinisten Fritz Kreisler kom, i 1923 og i 1939. Yehudi Menuhin ble en regulær gjest både som fiolinsolist i Filharmonien, med solokonserter og senere som dirigent.

De store pianistene fikk mye oppmerksomhet i avisene. Den russiske komponisten og klavervirtuosen Sergej Rachmaninov spilte egne og andres verker flere ganger i aulaen. Hans romantiske musikk falt i publikums smak, men etter omtaler å dømme var han ingen sprudlende selskapsmann.

Det var derimot klavervirtuosen Vladimir Horowitz, som kom og vant Oslopublikum i 1935. Horowitz var den første pianisten som spilte inn Rachmaninovs 3. klaverkonsert på plate(r). Han ble oppfattet som en pianist med stort klangregister og en syngende tone. Før konserten ble han intervjuet av Hans Jørgen Hurum:

Horowitz setter seg til pianoet.

- Der kan De se, jeg rekker ikke lenger enn alle andre pianister (oktaven pluss 2 heltoner). Derimot er fingrene innbyrdes meget bøielige, (han slår an en akkord med uhyggelig spendvidde: g-bes-g-b!)

- Leser De lett noter «innenad»?

- Ja.

- Vil De forsøke denne?

(Undertegnede legger frem Halvdan Cleves etyde i E-dur) [To taktens noteeksempel gjengitt i faksimile.]

- Ja, men den er ikke lett.

- Det var ikke meningen heller.

La oss gjøre en lang og usannsynlig historie kort: Horowitz spilte etyden fra bladet!!!²⁰

Cleves krevende klavermusikk kom dessverre aldri med blant Horowitz' innspillinger. Men litt kjennskap hadde han til norsk samtidsmusikk, komponisten Ludvig Irgens-Jensen:

- Min svigerfar, Toscanini, talte om ham. Det var hjemme i Milano, han hadde lest gjennom en «passacaglia» og var meget begeistret. «Et stort talent», sa han. Jeg husker det ganske tydelig. Jeg har også på følelsen, at han snakket om å oppføre «Passacaglia» i New York. Men dette legger jeg ikke hodet i blokk på.²¹

Også norske pianister fikk oppmerksomhet. En av de som briljerte med ulikt repertoar var Robert Riefling, som debuterte i aulaen i 1926, bare 15 år gammel. På 1930-tallet var hans opptredener i Oslo omfattet av spesiell interesse, de varslet en annen pianisttype enn de utadvendte russiske virtuosene.

En egen kategori konserter må nevnes, konsertene med de store oratoriekorene. Dette var store amatørkor (opptil 200 sangere) som så det som sin oppgave å videreføre oppførrelser av de monumentale verkene for kor og orkester. Den tradisjonen var sterk i Norge på hele 1800-tallet. Det fantes flere av dem, Akademisk Korforening, Ceciliaforeningen, Filharmoniens kor, Landskoret. Noen sangere deltok i flere kor samtidig.

Korene måtte leie orkester eller samarbeidet med Filharmonien, men trakk et bredt publikum som kunne finansiere orkesterleien. Ceciliaforeningens Bach-fest i 1921 kom som etter inspirasjon fra Leipzig-tradisjonen. Kantor Karl Straube kom fra Leipzig og deltok, og de store oratorieoppførelsene samlet store skarer. Også i 1935 var det en stor Bach-fest i Oslo i anledning Bach-jubileet, og med et bredt samarbeid mellom Landskoret, Ceciliaforeningen og Akademisk korforening.

Året 1927 kom tre store korverker til å dominere oratoriekorenes arbeid. David Monrad Johansens *Voluspå* ble uroppført, og den «norrøne» tonen ble berømmet. Det var altså en postromantisk ny nasjonal og romantisk tone som slo gjennom – 50 år etter Griegs Bjørnson-samarbeid endte. Monrad Johansen fikk et

stort navn i norsk tonekunst, og han fikk i 1929 bestilling på en kantate til universitetets doktorpromosjoner (*Ignis Ardens*, til tekst av Olaf Bull, uroppført 1932).

Nyskapende var ikke akkurat Beethovens 9. symfoni, som ble oppført flere ganger i aulaen i anledning Beethovenåret. I avisen ble medlemmer av koret sitert på at dette var en opplevelse for livet, og det smittet nok over på publikum, som fylte salen. Christian Sinding holdt en tale før oppførelsen hvor han understreket at Beethoven lå 100 år foran alle andre. Altså fortsatt en samtidskomponist, om enn ikke stilistisk nyskapende.

Arnold Schönbergs *Gurrelieder* var det tredje store verket som ble spilt. Verket (ferdig 1910) var ansett for samtidsmusikk i 1927. Det er senromantisk og lagt stort opp. Filharmonien var utvidet fra 57 til 70 musikere, det deltok et mannskor pluss et blandet kor med 170 sangere og fem stjernesolister, og det var ikke umiddelbart gitt at det utvidede podium kunne tåle en slik skare. Kritikken var delt, noen var skuffet over at sujettet (med handling fra Danmark) ikke hadde fått noen «nordisk» tone av Schönberg! Andre og mer radikale kritikere mente at dette var forgangen ha-stemt romantikk. Det synes som en betinget suksess, men likefullt en begivenhet.

Tre år senere kom en av de største oratoriesuksessene, Ludvig Irgens-Jensens *Heimferd*, som han selv ikke kalte oratorium men «dramatisk symfoni». Verket vant førstepris i konkurransen om musikk til Olavsjubileet, kristningen av Norge i 1030. Det var planlagt oppført

i Nidarosdomen Olsok 1930, men på grunn av språkstrid rundt bynavnet Trondhjem/Nidaros/Trondheim nektet trønderne å synge den nynorske teksten av Olav Gullvåg, trønderen som hadde æresskjelt borgerne i byen. Uroppførelsen i november 1930 ble en sensasjon. De lange og mange avisomtaler, kritikker og publikums reaksjoner viser at verket hadde truffet en grunn tone i de kulturelle strømninger rundt Olavsjubileet. En leder i Dagbladet skrev: «Fremførelsen av Olavskantaten i Universitetets Aula igår vidnet om det høie kulturivå, som utstrålingen av nasjonale instinkter i sin beste form fører op til. Det burde gi almenheten noe å tenke på.»²²

Også det musikalsk apparatet imponerte publikum i aulaen: stort orkester, stort kor og hele 7 solister. Det var mange som måtte gå skuffet hjem, også hver ståplass var solgt. Filharmonien og universitetet måtte stadig finne tid til nye oppførelser. De siste i den sesongen fant sted i februar, da hadde *Heimferd* vært oppført hele 11 ganger, 10 i aulaen og en i Calmeyergatens Missionshus for «nesten full sal». To ganger ble verket overført i NRK etter folkekrav fra hele landet. Og neste sesong måtte Filharmonien sette opp to nye oppførelser, men da i Colosseum!

Irgens-Jensen fikk mange bestillinger på nye korverker, og særlig Studentersangforeningen og Kvindelige Studenter fikk skrevet verker til seg. De ble selvsagt oppført i aulaen, som også ble en slags storstue for korene. Ambisiøse kor fra hele Østlandsområdet hadde

konserter i aulaen for å vise seg frem. Vi tenker kanskje på disse korene som rene kor uten akkompagnement (a cappella). Men idealet var annerledes den gang. Klaverledsagelse var svært vanlig. Noen ganger kom dette til erstatning for orkester. Men mange korverker er skrevet med ledsagelse av klaver, og klaver kunne være en støtte for korets intonasjon og musisering. Og klavermusikk kunne forekomme mellom korets sanger, det myker opp klangbildet.

Fleire kor kunne også slå seg sammen om konserter. Fire mannskor var forenet i aulaen i februar 1936: Arbeidersangforeningen, Handelsstanden, Håndverkerne og Den Norske Studentersangforening. Hvert av korene hadde sin individuelle avdeling, og det var ulike sammensatte kor hvor det på det meste var 300 sangere i felleskoret på scenen.

Opera og operette hadde i mellomkrigstiden høyeste status både blant sangere og hos publikum. Riktignok var det ingen permanent operascene i Oslo etter at Opera Comique ble nedlagt i 1921, men flere teatre i byen hadde både opera og operette på repertoaret hver sesong. Sangere fremførte arier og kortere scener på Filharmoniens konserter, og nær alle sangere inkluderte arier på sine solokonserter.

Det er ikke klart om universitetet hadde noen prinsipielle holdninger til sceniske fremførelser i aulaen, eller om det var podiets utforming som avskrekket arrangører fra å tenke scenisk. Aulaen har ikke muligheter for orkestergrav, men da Arbeidersangforeningen

og deres svenske gjester i mai 1924 hadde behov for et skjult orkester, fikk de rigget til en egen skjerm som «orkestergrav».

Det var som nevnt Beethovenår i 1927. Filharmonien oppførte en konsertversjon av hans opera *Fidelio*, med Erling Krogh og Kirsten Flagstad i de ledende rollene. Konsertversjoner av operaer var en fattigmansutgave hvor det visuelle og sceniske må skapes i tilhørernes egne hoder. Musikken og sangen er virkemidlene, og sangerne kommer på en annen måte i fokus når «farger», kostymer og lyseffekter er borte.

Sangerinnen Mimi Hviid hadde flere elevkonserter i aulaen. I november 1928 var det en konsertversjon av Tsjajkovskijs siste opera *Iolanta* som ble valgt som elevkonsert, en opera med tekst bygget på et dansk sagn. Operaen oppføres ikke så hyppig, men den har mange gode sangroller passende for sangelever.

Operasangerforbundet ville helst ha flere teateroppførelser av operaer, men de bifalt Filharmonisk Selskaps konsertante oppførelse av Sindings opera *Der heilige Berg*. Dette skjedde i 1931, nær 20 år etter den tyske sceniske uroppførelsen. Med seks stjerne-sangere (bl.a. igjen Krogh og Flagstad, men uten kor) ble dette en pangsuksess, musikken tiltalte og Sinding hadde høy status. Men det tok 55 år før operaen igjen kom opp konsertant på Den Norske Opera – og utgitt på CD.

En stor og viktig «festival» var Nordisk musikkfest 1934. Her satte nordiske komponister og musikere

hverandre stevne og inviterte kollegaer fra utlandet, særlig England og Tyskland. Det var det etablerte musikknorge som stod bak arrangementet, og Komponistforeningen, Filharmoniens orkester og kammermusikere og aulaen var i sentrum for arrangement og arrangører. Overvekten av musikken var samtidsmusikk, musikk komponert de to siste tiår.

De to siste tiårene før krigen kom til landet var en foreløpig topperiode for konsertlivet i Norge, og til Universitetes Aula kom det beste, de beste utøvere og ensembler både innen klassisk musikk, kor, korps og jazz. Også miljøer innen norsk folkemusikk og folkedans hadde iblant behov for å benytte aulaen og slik nå ut på en annen måte enn i Nordahl Brunsgate. Særlig var dette aktuelt når man hadde gjestende musikere og dansere fra utlandet. Kanskje det også fantes noen kommersielle baktanker når Den norske folkeviseringen i 1924 hadde den populære flyveren major Trygve Gran som hovedattraksjon, med foredrag og «lysbilleder fra sin ferd på Spidsbergen 1921». Videre på programmet: «2. Felespel av Ingv. Lauritsen Hop. 3. 'Alvemøy' viser frem nasjonaldanser.»

De tre første tiårene av aulaens musikkhistorie er en suksessrik historie på mange plan. Universitetets ledelse hadde inkludert musikk i sine mål om å åpne aulaen for spredning av ny viten, utvikle kultur (og moral) og slik heve landets standard som et moderne samfunn. I tråd med disse ideelle målene drev universitetet med utleie av aulaen til både profesjonelle kulturaktører og

til ideelle organisasjoner og frie institusjoner – også de som i tillegg til allmennhetens opplysning drev med en form for misjonering eller oppdragelse. De måtte bare ikke være politiske eller ha politisk propaganda for øye.

DET STORE VANNSKILLE – 2. VERDENSKRIG

Aulaen ble straks rekvirert av den tyske krigsmakten da landet ble okkupert i april 1940. Men konsertlivet kom forbløffende raskt i gang igjen, Filharmonien benyttet Nationaltheatret som konsertsal allerede etter tre uker. Da høstsesongen ble innledet, var aulaen igjen hovedkonsertsalen i Oslo. Og publikum sluttet opp om både Filharmonien og norske solister og musikere. Men det var en variert flora av ulike instanser (og personer) som ville legge seg opp i styringen av musikklivet og også musikkritikken. Alle konsertprogrammer måtte på forhånd bli godkjent av Teaterdirektoratet, som også godkjente skuespill og revyer. Andre instanser la seg opp i hvem som fikk spille, atter andre promoverte tysk musikk og opera. Det tyske teater (på Casino i Stortingsgaten) hadde hyppig operaer og operetter med store tyske sangere i hovedrollene. Men dette teatret ble boikottet av «gode» nordmenn. Tyske orkestre spilte konserter, også i aulaen. Filharmonien ble utkommandert til å spille ved naziarrangementer i aulaen. Og offisielle bilder fra slike kvelder viser at Munchs bilder ble tildekket, Munch var ikke de ledende nazistenes

favorittkunstner. Men Filharmonien måtte også spille i radio, da under et annet navn: Det store Radioorkester.

Kunstnere som vegret seg for å spille for nazistene, ble ilagt konsertforbud. Kringkastingens nazifiserte ledelse inntok samme holdning, kunstnere som ikke ville opptre i radio fikk ikke opptre på offentlige konserter. Dette rammet først seks kjente kunstnere, men etter en intern oppvask mellom makthavernes ulike instanser, ble yrkesforbudet opphevet.

I 1942 avholdt Musikerforbundets egne konserter to ganger til inntekt for sin egen hjelpekasse. Musikerne kunne se for seg en fremtid med sterk sensur og yrkesforbud, og mer enn 30 stilte opp ved hver konsert i aulaen for å spille gratis. Også universitetet hadde en klar holdning i forhold til yrkesforbud. De ville ikke fatte noe vedtak som kunne medføre at konsertgiverne ble utestengt fra aulaen.

Ved den store feiringen av Edvard Griegs 100-årsjubileum i 1943 stilte både universitetet og Filharmonien opp. Av Filharmoniens seks konserter ble to kuppet av tyskere og norske nazister, som så på konsertene som propaganda. Men Filharmoniens frie konserter om høsten viste at publikum visste å skille Filharmoniens ulike roller i forhold til makthaverne. Aulakonserter som ble overført i radio, ble ikke besøkt, salen var omtrent tom. Men omtrent alle abonnementskonserter var utsolgt.

Universitetet i Oslo opplevde høsten 1943 flere arrestasjoner av ledende professorer som stod steilt mot nazismen. I november kom den berømmelige Aula-

brannen, som utløste massearrestasjon av 1200 studenter og deportasjon av drzøyt halvparten av dem. Universitetet var stengt resten av krigen. Skadene på aulaen var minimale, men man benyttet anledningen til å sabotere de offisielle arrangementene og brukte god tid på å pusse opp. I mars 1944 måtte de åpne aulaen igjen, og Filharmonien bad om ekstra tid for å kunne tilpasse akustikken før første konsert.

En gruppe unge kjente kunstnere samlet seg i aulaen i *Collegium musicum* under ledelse av Rolf Karlsen, senere domorganist i Oslo. Repertoaret var eldre musikk, mye barokk. Trolig var dette den siste frie konserten av profesjonelle kunstnere i Oslo under krigen. Men mye profesjonell musisering foregikk i det skjulte, maskert som huskonserter, bedriftsmøter, «foredrag med illustrasjoner», musikkandakt eller aftensang i kirken, arrangementer som kanskje aldri ble offentliggjort i avisene, men som samlet et godt publikum, som også kunne gi kollekt. For kunstnerne kunne dette delvis kompensere for manglende konserthonorarer. Også i amatørmiljøer ble det musisert bak blendingsgardinene.

De tyske okkupantene brukte i april 1944 «Verdens beste orkester», Berliner Philharmoniker, som propaganda. Konserten i aulaen var ledet av Hans Knappertsbusch, en av Tysklands mest fremtredende dirigenter. Programmet var også propagandamessig vurdert og satt opp med verker av Wagner, Rich. Strauss, Haydn og Beethoven (femte symfoni). Dette ble den siste tyske konserten i aulaen under krigen.

Referatene i avisene er vel neppe troverdige, men det skal ha vært god stemning blant tyskerne i salen.

Den 22. mai 1944 kom den siste Filharmonikonserteren. Styret hadde nazirepresentant fra kommunen, men jøssingene klarte å få et vedtak om midlertidig stopp i konsertene høsten 1944.²³ Neste opptreden var ved kong Haakons hjemkomst i juni 1945.

ETTERKRIGSTIDENS ENDRINGER

I fredsjubelens tid i 1945–46 ble aulaen igjen fylt av musikk og mennesker. Fortsatt var Filharmonien fremste leietager. Oversiktene og programsamlingene er noe mangelfulle, så det er vanskelig å få den fulle oversikten. Men det ser ut til at det er de norske kunstnerne som dominerer i aulaen de første årene, utlendingene kom ikke i samme omfang som før. Og når de kom, var det fra Skandinavia, Sveits, Belgia og ikke minst England og Frankrike.

Listene med repertoaret viser også at musikk av norske komponister hadde fått en minst like fremtredende plass som før krigen. I 1945 ble «Den norske musikkuken» arrangert om høsten, og det var stadig «Norsk konsert» i aulaen og i radio i de følgende årene. Derimot gikk andelen tysk musikk tilbake, særlig den romantiske musikken nazistene hadde misbrukt. De amerikanske og britiske styrkene i Tyskland arbeidet aktivt for å gjenoppbygge det tyske musikklivet, og de finansierte også noen tyske musikers og orkestres reise

og opphold i utlandet, men det tok lang tid før tyske musikere opptrådte i Norge.

Krigen ble også et skille for de skapende kunstnerne. Hvordan kunne man skape musikk etter det som hadde skjedd, og hvordan skulle denne musikken da bli? En moderat moderne linje ble utprøvet. Idealene måtte finnes utenfor det tyske området, eller blant tyske komponister og musikere som hadde vært bannlyst av nazistene. Franske impulser ble viktige, og i løpet av få år reiste også unge komponister svært langt med båt, til USA, hvor Østkystmusikken ikke var så langt unna det kjente europeiske.

Aulaen ble fortsatt utleid etter hovedprinsippene fra før krigen. Det var de samme hovedtyper av arrangementer, og antall arrangementer var omtrent på samme nivå. Tilstrømmingen til arrangementene var fortsatt stor. I 1939 hadde det vært utarbeidet planer om å utvide aulaen. Den var for liten til de store immatrikuleringer og årsfester – og også for de største konsertbegivenhetene. Men det hadde ikke vært mulig å få tilslutning til planene i departementet eller i Stortinget før krigen.

Tross størrelsen: Aulaen er det eneste anstendige konsertlokalet i byen, ble det hevdet i avisene i 1948. Krigen hadde også brakt en avskalling av mange av de mest profilerte i musikklivet. Det måtte skje en ny profesjonalisering blant konsertarrangørene, mange byråer hadde gitt seg under og etter krigen. I 1948 hadde noen av konsertbyråene en kontrovers med universitetets ledelse angående betaling for bruken. Konsertby-

råene følte seg presset fra mange kanter. Det var vanskelige tider i Norge etter krigen, og politikerne hadde lagt begrensninger på utførsel av valuta, eksempelvis honorarer til utenlandske kunstnere. Det var innført en del avgifter og skatter på arrangementer, også en «lukkusskatt» på 8% til staten og 4% til kommunen. Et annet irritasjonsmoment var at gjestende utenlandske kunstnere ikke kunne komme uten særlig innreise- og arbeidstillatelse, siden de skulle gi konsert mot betaling. Her hadde Musikerforbundet uttalerett, og konsertarrangørene var irritert på forbundet, som de mente var for strenge i sine innstillinger for å gi prioritet til norske utøvere.

De kommersielle konsertarrangørene hevdet at universitetet urettmessig (og mot bestemmelser i Prisloven) hadde satt opp leien på aulaen fra 200kr til 300kr etter krigen. Universitetet kunne da henvise til at ordinær leie hadde vært 300kr omtrent fra aulaens åpning, men at konsertbyråene hadde fått rabatter siden 1931. Det ergret også konsertarrangørene at universitetet skulle ha 16 gratisbilletter. Dette var en dyr tilleggsleie, de beste billettene ved konserter med store gjester kostet hele 10kr. (Ved de ordinære konsertene lå prisene normalt mellom 50 øre og 3kr.)

Konsertbyråene hadde egentlig ikke noe valg. Det fantes ingen andre tilsvarende konsertlokaler, først i 1977 var Oslo Konserthus med sine to saler ferdig. Og ti år senere ble Logen igjen tatt i bruk. Mindre konserter ble gjennomført i Nasjonalgalleriet, Kunst-

industrimuseet, Munchmuseet. Høvikodden kunstsenter hadde også rike konsertsesonger noen år. Men aulaen var fortsatt toppen.

STORE STJERNER I AULAEN ETTER KRIGEN

En uformell rundspørring blant eldre mennesker viser stort sprik i hva de husker best fra aulaen. Det er påfallende at det er stjernene som huskes. Stjernene funker fortsatt gjennom de store kunstneriske øyeblikk de skapte, noen på det litterære området, og svært mange på det musikalske.²⁴

Filharmonien hadde en spesiell plass i aulaen og i folks forestillinger om salen til 1977, da de flyttet ut. De hadde sine faste kapellmestere, i første periode Odd Grüner-Hegge – til han ble operasjef i 1961 og ble avløst av Øivin Fjeldstad og svenske Herbert Blomstedt. Senere fulgte en rekke utenlandske orkesterbygere. Sverre Bruland vant et par prestisjefylte dirigentkonkurranser og fikk ansvaret for NRKs produksjoner med Filharmonien. Her fikk norsk musikk og norske solister større plass.

Filharmoniens formiddagsprøver i aulaen var også interessante arenaer. Her kunne man se kjente personer innen musikklivet, administratorer, kritikere, komponister og musikere sitte lyttende i salen – og sterkt gestikulerende og diskuterende når orkestret hadde pause. Flere studenter og andre satt med lommeparti-

turer og fulgte med i hver tone og nyanse. Det var ytterst sjelden at disse snikerne ble avvist, og det var helst av svakere dirigenter som ville være helt alene med orkestret.

På kvelden etter konsertene var det også sosialt liv, men da ikke i aulaen, i hvert fall ikke offisielt. Musikerne hadde sine møteplasser, og folk blant publikum kunne også komme dit for å møte musikere og andre venner. Restauranter og kafeer i sentrum reservert gjerne bord. Mens kritikerne hastet til redaksjonene for å skrive noen mer eller mindre velbegrunnede meninger i løpet av en halvtime før deadline.

Det er en ganske imponerende og lang rekke gjestdirigenter som opptrådte med Filharmonien. Ikke mindre betydelig er listen over solister. Man skulle tro at publikum ble spesielt tiltrukket av enkelte dirigenter eller glitrende solister. Men publikumstallene viser et ganske stabilt nivå gjennom hver sesong, abonnementsordningen sørget for det jevne tilsiget. Men noen topper finnes alltid, og da ser det ut til at det er noen karismatiske dirigenter som trekker ekstra, og deretter følger konserter med solister som gjerne er pianister, sangere og fiolinister.

Konsertene ble enten overført direkte eller sendt som opptak i NRK. Det fantes faste mikrofoner som var opphengt i taket, og på galleriet hadde NRK sitt eget faste rom for teknikk og linjer. Musikken i aulaen var også hele landets musikk og var sikkert med på å danne folks smak og preferanser. Og fordommer over-

for Filharmonien. Det var de «seriøse» kveldskonsertene som helst ble overført. Populærkonserter, skolekonserter og undomskonserter var i mange år viktige deler av Filharmoniens virksomhet for å holde ved like og bygge opp publikumsgrunnlaget. Men disse konsertene ble sjeldnere overført, den «lettere» musikken ble av NRK overlatt til andre orkestre og til Kringkastingsorkestret.

Konsertbyråene fikk gradvis større innflytelse på valg av dirigenter og solister – og dermed indirekte på repertoar. Filharmonien skulle selv invitere og engasjere dirigenter og solister. Men ikke sjelden måtte slike engasjementer gå gjennom kunstneres norske agenter, og da kunne en superstjerne engasjeres mot at en middelhavsfarer også fikk opptre, eller at en ung kommende stjerne fikk prøve seg. De norske byråene var også på sin side presset av sine samarbeidspartnere i de store internasjonale konsertbyråene og agentene. Det var enkelte utenlandske kunstnere som ble slått stort opp med positive sitater fra begivenheter i utlandet, og som viste seg ikke å gi valuta for inngangsbilletten.

Ideelt kunne hvem som helst «seriøs» arrangør leie Universitetes Aula på vanlige vilkår, men ofte var de beste dagene allerede båndlagt av konsertbyråene. Ibland var det så mange endringer i forhold til byråenes innsendte planer at man mistenkte dem for å reservere salen bare for sikkerhets skyld dersom det skulle dukke opp en ekstra god artist eller en debutkonsert etter bestemmelsen om neste semesters utleie var tatt.

Mange av Filharmoniens solister kom tilbake med



Pianisten Artur Rubinstein gjorde hver gang et mektig inntrykk ved sine Aulabesøk. En kritiker skrev: «Nobels fredspris deles ut under Munchs sol. Gårsdagens over-fulltallige Aula-publikum (i ekstase for anledningen) er sikkert enig i at Rubinstein er den verdigste kandidat om ikke til denne, så til en spesiell pris for nobelt klaverspill.»

(VG 4.10.65 Dag Schjelderup-Ebbe, professor ved UiO).
(Kilde: Tegning av Gøsta Hammarlund, Dagbladet 17.11.1958.)

egne konserter, særlig pianistene. Klavermusikk var populært, og ulike konsertbyråer begynte med egne konsertserier under navn som «Klaverets mestre» og lignende. Midt i 1960-årene var mange av de mest kjente pianistene i verden innom aulaen. Det begynte å bli gode tider i Norge, og her var det både et entusiastisk publikum og penger å tjene.

Polskfødte Artur Rubinstein hadde vært flere ganger i Norge, og siste gang, i 1965, var han nær 80 år gammel. Det var da kamp om billettene, alle ville høre ham spille, og det ble solgt ekstra ståplassbilletter til ungdommer som kunne sitte på gulvet på podiet, noen havnet nesten under flygelet.²⁵ Rubinstein ville ikke skrive autografer, han skyldte på at han var for svak i hendene. Men det var ingen gammel og svak mann som spilte den konserten.

Den chilensk-amerikanske pianisten Claudio Arrau kom og snøftet i barten i takt med Brahms. Den unge Vladimir Ashkenazy spilte allerede i 1964 og var som produkt av den store russiske klavertradisjonen – og en som slo seg ned i Vesten – et interessant fenomen. Samt en fin musiker.

Det var et politisk og kulturelt tøvær som gikk over Europa en periode, og Sovjet-Samveldet benyttet kulturen som propaganda og sendte ut musikk- og ballettensembler og kjente kunstnere, som opptrådte gratis eller for symbolske summer. De benyttet seg av både ulike vennskapsforeninger og profesjonelle konsertbyråer for å få til konserter. Men raskt ble kvaliteten på

kunstnerne anerkjent, de ble ettertraktet, og prisene gikk bratt til værs. Fiolinistene David og Igor Oistrakh hadde allerede 1956/58 gitt konserter i Norge, men de store besøkene kom etter Nikita Khrustsjov hadde vært i Oslo i 1964. Da ble det avtalt at den store dirigenten Kirill Kondrashin skulle dirigere Filharmonien og Harmonien i 1966.

Det var to pianister som særlig stakk seg frem blant de mange gode russerne. Emil Gilels hadde en grandios konsert i 1967. Året etter kom legendariske Svjatoslav Richter. Han kom til aulaen direkte fra samspill med David Oistrakh på Festspillene i Bergen. Richter var godt kjent fra grammofooninnspillinger, men det var få som hadde hørt ham på konsert. Forventningene var enorme, konserten var helt utsolgt tre måneder på forhånd. Og forventningene ble til fulle innfridd.

Også den østerrikske pianisten Wilhelm Kempff ble bejublet da han spilte i aulaen i 1966, en ren Beethovenaften med fire store sonater, og et utall av mindre stykker som ekstranummer. Kempff var heller ingen ungdom, han hadde gitt konsert i Kristiania allerede under 1. verdenskrig.

De norske pianistene Robert Riefling og Kjell Bækkelund hadde studert hos Kempff. Bækkelund var svært aktiv i aulaen. Han deltok i 1966 ved en festkonsert i aulaen for Klaus Egge, som fylte 60 år. På slutten av Egges sonate nr 2 skjedde noe som sjelden hender for pianister på konsert: en streng røk. Men pianostemmen var heldigvis til stede og kunne spenne opp en ny.

Robert Riefling var i denne perioden bosatt i København, han var professor ved Konservatoriet. Men han var stadig gjest i aulaen, hvor hans mange norske elever stod frem med debut etter tur. Pianister som i dag selv er i tilsvarende sentrale posisjoner.

Pianisten Liv Glaser hadde en bemerkelsesverdig debutkonsert i aulaen i 1960, den første i en lang rekke gode klaverdebuter i dette tiåret. Men ved opprettelsen av Norges musikkhøgskole (i 1973) og flere konservatorier begynte antallet debutkonserter å avta. De formelle eksamener ved utdanningsinstitusjonene var kanskje bedre dokumentasjon for det kunstneriske nivå.

Men noen debuterte i svært ung alder, før de var opptatt som fullverdige studenter, slik som to av dagens fremste pianister. Håvard Gimse debuterte i aulaen i 1984, bare 18 år gammel. Og Leif Ove Andsnes var bare 17 år ved sin debut i 1987. Kritikerene Synne Skouen syntes Andsnes' spill var så sensasjonelt at det fortjente førstesideoppslag i Arbeiderbladet.

En del verdensstjerne blant fiolinistene kom også til Universitetes Aula. Noen kom da de allerede var etablert, men flere kom før de ble riktig store navn. I 1947 kom den unge norsk-amerikanske Camilla Wicks, og hun var lenge en nesten årviss gjest i aulaen. I 1948 kom polsk-fødte Ida Haendel, som etter sigende hadde både et sterkt uttrykksbehov og en djerv tone selv om hun bare var knapt 20 år gammel.

Yehudi Menuhin og Isaac Stern kom flere ganger både med orkester og som kammernmusikere. Norske

Bjarne Larsen var også høyt vurdert som kammermusiker ved siden av sin krevende stilling som konsertmester i Filharmonien. Arve Tellefsen hadde skaffet seg et navn allerede tidlig på 1960-tallet, og forventningene var store da Terje Tønnesen debuterte som 17-åring i 1972. Henning Kraggerud var 19 år da han gjorde sin debut i aulaen i 1992. I nyere tid er det særlig de unge kvinner som har gjort det stort som fiolinister, Marianne Thorsen, Elise Båtnes, Eldbjørg Hemsing, Vilde Frang Bjærke. Men antall sonatekonserter med strykere er gått sterkt tilbake i aulaen.

I de første tiårene etter krigen overgikk sangerne fiolinistene i solokonserter i aulaen. Opera var selv sagt en stor publikumsmagnet, så mange sangere hadde operaer på programmet. Men ganske mange rendyrket romansekunsten, den intime sang, og da med et repertoar som helst strakte seg fra Schubert til Richard Strauss, en historisk forgangen tid, i motsetning til sangerens samtidsmusikkvalg rundt 1920. Toppen for publikum var å få høre en av de tre store S-ene: Seefried (Irmgard), Schwarzkopf (Elisabeth) eller Streich (Rita).

Det var imidlertid en norsk stjerne som overgikk dem når det gjaldt publikumstilstrømming: Aase Nordmo Løvberg. Hver gang hun sang i aulaen var det lange køer ved forhåndssalget. Ingrid Bjoner sang mest opera ved utenlandske scener, men de få gangene hun var i aulaen, var publikum rede og velvillig.

Alle ville de akkompagneres av Robert Levin, som

må ha vært Norges travleste pianist. Som lyttende medskaper med takt og følelse og en usvikelig musikalitet hadde han et ry som gikk langt utenfor landets grenser.

JAZZEN BLIR STUEREN IGJEN

Det er udiskutabelt en overvekt av «klassisk» musikk som ble spilt i aulaen, fra begynnelsen og helt opp til de siste års pause for renovering. Kollegiets vedtak om kvalitetskrav ga på et vis denne genren forrang ved utleie. Vi finner stadig spredte unntak, som selvfølgelig berrefter regelen.

Norsk folkemusikk var absolutt ansett som «lødig» nok, og særlig (harding-)felespill og dans var aktuelt. Tidlig på høsten 1948 ble to begivenheter slått stort opp i avisene. Landslaget for Spelemenn feiret sitt 25-årsjubileum med stor festkonsert i aulaen, ledet av Magne Manheim og Arne Bjørndal. Og to uker senere ble det arrangert en svensk-norsk konsert med tre svenske felespillere, med 83 år unge Hjort-Anders Olsson i sentrum, og to norske hardingfelespillere, Eivind Mo og Torkjel Haugerud. I tillegg sang Gudrun Grave Nordlund (også fra «Draumkvedet», selvfølgelig).

Jazz hadde vært erklært uønsket i aulaen før krigen. Men blant studenter var interessen for genren stadig økende, og det var flere jazzkvelder i Studenter-samfundet på slutten av 1940-årene. Studentersamfundets kulturutvalg, anført av Carsten Munch og Kaare Sandegren, fikk i mars 1951 låne aulaen til en fore-

dragskveld med tittel «Hvorfor jazz? – Jazzen i Vestens kultur.» ved Jon Medbøe. På forhånd var det bekjentgjort at det ville bli lysbilder og lydillustrasjoner, men at «det ikke dreier seg om noen jazzkonsert og heller ikke noe forsøk på å ta standpunkt for eller imot jazzen». Lydillustrasjonene var ved en meget sterk gruppe musikere: Bjarne Nerem, sax, Carsten Klouman, piano, Per Nyhaug, slagverk, Frank Cook, bass, samt den svenske trompeteren Leppe Sundwall.

Dette arrangementet fikk ingen etterfølgere umiddelbart, men i september 1952 ble det fremført det man vil kalle jazz i et «familieshow» med Alice Babs og Charles Normanns orkester. Forøvrig hadde man samme uke i aulaen også en «ren barnekonserter» med fiolinisten Yehudi Menuhin sammen med sangeren Marit Isene samt pianistene Kjell Bækkelund og Robert Levin.

Den første virkelige åpningen mot jazz i aulaen kom vinteren 1959 da den amerikanske saxofonisten Stan Getz kom med en gruppe svenske musikere, som inkluderte pianisten Jan Johansson. Det var satt opp mikrofoner og forsterkerutstyr, men Getz fant aulaens klang så passende til sin spesielle tone at han spilte uten forsterker. Konserten var karakterisert som en suksess, og den skapte godvilje for jazz, og mange konserter fulgte.

Åpner man for hovedtendenser innen en genre, følger ofte randsonene med. Bassisten Charles Mingus kom i 1964 til aulaen med en eksperimentell konsert,



Isaac Stern som solist med Filharmonisk Selskaps Orkester ved konserten igår aften. Tegning Ulf Aas.

Fiolinisten Isaac Stern hadde mange opptredener i Aulaen. En kritiker skrev ved ett av besøkene: «... kunsten, og i særdeleshet musikken, lar seg ikke beskrive adekvat i ord, og de ord man må bruke for å betegne Isaac Sterns spill, de dekker svært lite av det man føler når man hører ham. Teknisk er det fullkomment, artistisk raffinert, og når han spiller ut hele sitt kunstneriske temperament, hele sin musikalske sjel, i musikken, da stanser tilhørerens tanker å reagere ...»

(VG 6.6.1958, Finn Benestad, professor ved UiO)
(Kilde: Tegning av Ulf Aas i Aftenposten 4.12.1962.)

som ble karakterisert som grensende til «ny musikk». Konserten skapte debatt både blant jazzfolk og klassiske modernister. Konserten var godt besøkt, og den ble tatt opp av NRK og senere sendt på TV. En TV-kommentator i VG skrev: «Undertegnede som selv er en trofast jazztilhenger satt og gremmet meg i den nesten fulle timen [...] Jeg gremmet meg fordi denne allfor avanserte musikkformen uvegerlig ville føre til at den jevne mann i fremtiden vil bli skremt langt unna alt som har med jazz å gjøre [...] dette er ikke musikk for menigmann.»²⁶

NRK fulgte opp med flere opptak i aulaen, og det neste store var konserten med pianisten Thelonious Monk i 1965. Dette året kom også bl.a. Paul Bley, Modern Jazz Quartet og Oscar Peterson's Trio, og også Charles Lloyd spilte i aulaen noe senere. Spesielt bør nevnes George Russell, som kom til aulaen med sitt skandinaviske storband, og som med sine arrangementer og komposisjoner og sine forelesninger og annen undervisning kom til å få fundamental betydning for yngre norske musikere og for all norsk jazz. Det er i årene midt på 1960-tallet det oppstår en slag motsetning innen jazzen: På den ene siden de unges eksperimentelle og «intellektuelle» jazz i aulaen som ble sett som motsetning til Norsk Jazzforums konserter i Munchmuseet og andre steder.

ENSEMBLESALEN

På 1900-tallet gikk kammermusikken over fra å være hjemmets og det lukkede selskaps musikk til å bli konsertmusikk. Både Filharmonien og Kvartettforeningen hadde kammermusikkserier, og noen konsertbyråer tok tidvis inn kjente ensembler. Strykekvartetter var hyppigst på disse kammermusikkraftene, og i mange år (til 1980) var det Hindarkvartetten (de siste årene med Leif Jørgensen, Trond Øyen, Johs. Hindar og Levi Hindar) som var ledende.

Blåsekvintetter og en sjelden gang messingensembler var sjeldnere å finne på programmene. Men den klassiske klavertrioen treffer publikum. Det er sikkert mange eldre som husker uttrykkskraften og samspillet mellom fiolinisten Arve Tellefsen, den danske cellisten Erling Bløndal Bengtson og pianisten Kjell Bækkelund. På 80-tallet var det Oslo Trio som regjerte (Stig Nilsson, Aage Kvalbein, Jens Harald Bratlie), og fra 90-tallet av har Grieg Trio (Sølve Sigerland, Ellen Margrethe Fleisjø, Vebjørn Anvik) hatt fremragende oppførelser.

Men aulaen ble også mye brukt av kammerorkestre. Filharmonien hadde sitt, og av norske var særlig De unges kammerorkester (leder Ørnulf Boye Hansen) og NRKs Juniororkester (dirigert av Herbert Bergene) frempå.

Utenlandske kammerorkestre kom også, og flere av besøkene på 50- og 60-tallet var med på å forsterke den barokkinteressen som allerede fantes. De italienske gruppene I Musici, I Virtuosi di Roma og I Solisti

Veneti kom flere ganger og spilte polert barokkmusikk, særlig italiensk eller italienskpåvirket, ved siden av tidlig wienerklassisk musikk. Stuttgart kammerorkester kom da med alternativ tysk forståelse av barokkmusikken.

På den annen side kom konsertene med foreningen Ny Musikk, som opererte med en gruppe kjernemusikere lenge før Ny Musikks ensemble ble etablert i 1978. Disse kjernemusikerne kom vesentlig fra de profesjonelle orkestrene i byen. Foreningens største aulaarrangementer fant sted ved Verdensmusikkfesten (International Society for Contemporary Music, ISCM) i 1953. På seks dager ble det avholdt fire orkesterkonserter og to kammermusikkkonserter pluss en del uformelle gjennomspillinger. Det kom gjester omtrent fra hele verden, delegater og journalister, som alle skulle ha gratisbilletter. Så selv om orkestrene og musikerne spilte vederlagsfritt for Ny Musikk, ble det underskudd på arrangementet, et underskudd som til sist ble dekket av TONO og Norsk Komponistforening. Da Verdensmusikkdagene igjen kom til Oslo i 1990, var det 11 spillesteder, nesten dobbelt så mange dager og med mange arrangementer hver dag. Aulaen var også da i daglig bruk.

På 1960-tallet begynte på den ene siden noen heftige kontroverser mellom tilhengere av populærkulturen og modernistene. På den andre siden åpnet modernistene i Ny Musikk seg for nye retninger, samarbeid med folk innen jazz og eksperimentelt teater og dans – og ny teknologi.

Den tyske avantgardisten Karlheinz Stockhausen var gjest hos Ny musikk 1962 og vakte forundring blant tradisjonelistene med sin musikk. Men de mest spektakulære eksperimentene kom på konserter i Kunstindustrimuseet, som spontankonsert av koreaneren Nam June Paik, eller på andre arenaer som Club 7. Aulaen hadde ikke forsterkerutstyr og høyttalere som kunne benyttes til elektronisk musikk.

Korpsbevegelsen hadde også bruk for aulaen. Ikke minst ble salen brukt av mange korps som skulle feire sitt jubileum. I 1964 skulle Sinsen skolekorps jubilere, og karakteristisk nok: De hadde i tillegg invitert forsterkninger og publikumsmagneter som Sinsen ungdomskorps og Helge Hurums storband, som begge hadde forbindelse til korpset.

Mange unge fikk selv opptre i aulaen i kor, korps eller i orkestre. Den årvisse «Spill selv-uken» samlet mange. I 1965 fikk mønsterskolen Veitvet musikkskole en hel egen aften. Den seks år gamle skolen kunne stille med sjarmerende barneorkester, stort symfoniorkester og storband, og fikk bred omtale i avisene.

I 1965 startet noen entusiaster Undommens pianomesterskap, hvor man fra hele landet kunne kvalifisere seg til en stor finale i aulaen. Eldste klasse i 1966 ble vunnet av Einar Henning Smebye, 16 år gammel, som skulle bli en allsidig pianist og professor på Musikkhøgskolen. Svært mange av dagens dyktigste pianister har konkurrert i aulaen som unge.

Men enda flere ungdommer kom i aulaen for å



Komponisten Arne Nordheim fikk uroppført verket *Colorazione* i Aulaen i 1968. Til oppførelsen fikk han montert spesialutstyr for elektronisk bearbeiding av lyden fra et Hammondorgel og slagverk, som han selv styrte fra salen. (Kilde: Nasjonalbiblioteket, ukjent fotograf.)

lytte og oppleve musikken. Eller et musikkforedrag som innledning til en konsert. En av de mest populære foredragsholderne på 1950-60-tallet var Jon Medbøe. Han var en glitrende forteller som også visste å spille litt på show, også som foreleser til forberedende i samme sal. Han kunne løpe med en sigar i hånden gjennom hele foredraget, og ved kateter, på pianoet og ved lysbildeapparatet stod stearinlys slik at han stadig kunne få ny fyr på sigaren.

SLUTTEN PÅ EN EPOKE?

Det er en tendens som er tydelig i de tre siste tiår i aulaen. Salen var for liten for de store symfoniorkestre. De store besøkene av bl.a. Philadelphia Orchestra, 110 musikere dirigert av Eugene Ormandy, New York Philharmonic og Leonard Bernstein samt Wiener Philharmoniker dirigert av Herbert von Karajan måtte rundt 1960 legges til Folketeatret.

Filharmonien ble gradvis utbygd, og endelig i 1977 flyttet de ut av aulaen og inn i det nye Oslo Konserthus. Orkestret er nå kjent under navnet Oslo filharmoniske orkester.

I musikkens mangfold i aulaen finnes også visetradisjonene. I 1955 ble det avholdt en legendarisk visekonsert i regi av Foreningen Norden sammen med Visens Venner, som var etablert under krigen. På 1960-tallet ble visemiljøet utvidet av nye unge trubadurer. På den annen side ble sterke impulser fra populærkulturen

i Europa og protestmusikken i USA så dominerende i deler av miljøet at det ble utviklet to ulike fløyer. Men begge fløyer stilte tallrikt opp i aulaen til svensk viseaften i mars 1966. Da alle billetter var solgt, var det fremdeles lange køer ned aulatrappen. Sven-Bertil Taube og Olle Adolphson fullførte sitt normale program til endeløs jubel, og det ble over en time med bare ekstranumre. Til sist måtte de stoppe for å rekke flyet.

De store kulturelle endringene før og rundt 1968 fikk ikke de store virkninger på musikken i aulaen. Deler av den ungdommen som betraktet seg selv som radikale hadde sitt opprør og sin motkultur. De ville kaste ut foreldrenes kultur og preferanser. Men det som kom i stedet, var ikke bare den ideelle undergrunnskulturen, men mer engelsk og amerikansk populærkultur, ofte av kommersiell art. Både foreldregenerasjonen og mange unge fortsatte imidlertid å gå i aulaen.

Massemedienes betydning ble illustrert ved at ikke bare radio, men også TV fikk enklere vilkår for å overføre arrangementer fra aulaen. I 30 år kunne folk følge utdelingen av Nobels fredspris med Kringkastingsorkestret på scenen, norsk solist og musikk av Grieg og andre norske komponister. Konserter ble overført direkte eller i opptak og nådde gjennom landets eneste kanal ut til store deler av folket. Kringkastingen så nok på konsertene som oppdragende kulturell underholdning.

I 1959 startet Erik Bye juleprogrammet «Vi går ombord», som først hadde et ønske om å få bygget en ny redningskøyte (*Skomvær II*), men som raskt gikk i ret-



Aulaen har vært senter ved mange festivaler. I august er både Oslo Jazzfestival og Oslo Kammermusikkfestival til stede med flere populære konserter. Kammermusikkfestivalens grunnlegger og leder Arve Tellefsen ble her portrettert av Ulf Aas da han var solist med Filharmonien i Aulaen i 1960. (Kilde: Aftenposten 15.1.1960.)

ning av å stimulere kontakten mellom fastlandet og norske sjøfolk og andre nordmenn i utlendighet. Aulaprogrammet gikk i TV fra 1960 i ti år, og folk knyttet seg sterkt til salen, til Erik Bye, Øivind Bergh, Kringkastingsorkestret og Det Norske Sjømannskor. Etter noen år kom det noen journalistkommentarer om stivnet form og liten underholdningsverdi, dette var gammeldags fjernsyn. En TV-kommentator i VG syntes kritikken var malplassert og skrev om Erik Bye: «Hans julekvelder bærer alltid bud om hans rike sinn og hans aldri sviktende respekt for de som bærer dagens byrder i stillhet. [...] og hvem andre enn Erik Bye kunne vel få Aase Nordmo Løvberg til å spille trekkspill og synge en supersentimental vise om en lengtende sjømann!»²⁷

Aulaens plass i kulturen har utvilsomt vært med på å forme Universitetet i Oslos omdømme blant folk. I årtier fant folk «Universitets Aula» trykt i sin lokalavis under Radioprogrammer omtrent hver dag. Begrepet var fast og uforanderlig og borget for kvalitet som universitetet selv, det var en tydelig gjensidighet. Universitetets egne ensembler har også bidratt her, både gjennom sine opptredener i Universitetets Aula og ved andre offentlige konserter. Den Norske Studentersangforening, landets eldste mannskor, er gjennom NRK en del av landets 17. mai-feiring med sin opptreden på aula-trappen. Kvindelige Studenters Sangforening er verdens eldste akademiske kvinnekor og har evnet å fornye seg jevnlig. Akademisk Korforening har løftet frem gamle og nye oratorier. Studentkoret Schola Cantorum (stiftet

for å være et elitekor etter amerikansk modell av Knut Nystedt) fornyer korrepertoaret og vinner EBU's hovedkonkurranse «Let the peoples sing» i 2007. Universitetets symfoniorkester (Studentorkestret) har i over 70 år kunnet bidra både på interne og eksterne arrangementer og konserter.

I tillegg har en så stor og mangfoldig organisasjon et rikt indre musikkliv ved siden av det offisielle. Her finnes storband og småband, rockegrupper og electronica, Bjørneblæs og Corpus Juris, bedriftskor, barbershopgruppe, spelemannslag og ... Og alle trenger de rom, scene og publikum.

Universitetets Aula har i 100 år vært den landetsorstue som rektor Brøgger forestilte seg i 1911. Salen har virkelig dannet «en værdig ramme om det kulturelle både den skal tjene», i et naturlig samarbeid mellom

Universitetet i Oslo og storsamfunnet. Ikke minst innen musikkområdet har aulaen vært viktig. Den har vært en hovedarena for prestisjefulle konserter. Filharmonien har utvilsomt vært den viktigste brukeren. Men også elskere av kammermusikk, folkemusikk, jazz, kor- og korpsmusikk har også fått store opplevelser i salen. Aulaen er på ny åpen for musikken, og vi hører om omfattende planer hvor «eksterne» brukere ønsker å bruke aulaen til ulike konsertserier og festivaler. Beliggenheten, selve salen og akustikken samt hele den historiske ballasten er et pre. Overføringer fra salen i ulike kanaler kan i vår digitale tid nå ut til mange flere rundt i hele verden, men opplevelsene av musikk er for de fleste stadig best uten filter, direkte der musikken fremføres, i Universitetets Aula.



NOTER

- ¹ Cand.philol. Andreas Snildal ved Forum for universitetshistorie har vært meget hjelpelig med gjennomgang av arkivmateriale i Riksarkivet, og stipendiat Erlend Hegdal ved IMV har generøst sjekket alle fakta rundt jazzarrangementer.
- ² Wallem s. 28ff
- ³ Vollsnes bd 4 s. 175
- ⁴ Borghild Langaard hadde da rollen som Elsa.
- ⁵ En gjennomgang og vurdering av hele prosessen finnes i Otto Lous Mohr 1960.
- ⁶ Nordstoga 2007
- ⁷ Rasmussen s. 18ff
- ⁸ Aftenposten 9.11.1931
- ⁹ «Ku i Aulaen» brukes mest nedsettende om folk som ikke vet å oppføre seg, opptrer klosset, kanskje forbundet med det å ikke overholde formene. Uttrykket kan skrive seg fra en strid mellom dirigent og styre i Filharmonien rundt 1920, dirigenten mente styret ikke burde legge seg opp i musikalske spørsmål, som de ikke hadde kompetanse på. (Huldt-Nystrøm s. 106.) Førsteam. Dagfinn Worren, Nynorskordboka, Universitetet i Oslo, har også gitt belegg for at uttrykket er litterært brukt i Arne Skouens *Barn av solen* fra 1941.
- ¹⁰ fra Sandvik & Schjelderup, bdII, s. 286f
- ¹¹ Utgående brev 23.4.1923
- ¹² 19. mai 1926
- ¹³ Aftenposten 2.11.1927
- ¹⁴ Kolskegg (Gunnar Larsen), Dagbladet 31.10.1927
- ¹⁵ Wieth-Knudsen s. 54f
- ¹⁶ Aftenposten (a) 12.1.1939
- ¹⁷ Aftenposten (a) 12.1.1939
- ¹⁸ Arbeiderbladet 10.4.1923
- ¹⁹ Dater 10.3.1931
- ²⁰ Norges Handels- og Sjøfartssidende 2.11.35
- ²¹ Norges Handels- og Sjøfartssidende 2.11.35
- ²² Dagbladet 2.12.1930
- ²³ Hurum s. 162
- ²⁴ En husket også på sitt første naturvern møte i november 1952 og et gjemt avisutklipp hvor Edward Løchen hadde uttalt: «La oss ikke i den tekniske rushtid vi nå er oppe i misbruke landskapet, slik at våre etterkommere skal kalle oss vandaler og må rette på våre dumheter, for så vidt det overhodet lar seg gjøre.»
- ²⁵ Noe tilsvarende skjedde ved en Grieg-afte med Aase Nordmo Løvberg, Kjell Bækkelund og Robert Levin året etter.
- ²⁶ VG 18.01.1965
- ²⁷ VG 27.12.1965

LITTERATUR

- Berckenhoff, Mathieu: *Boken om Filharmonien. Symfoniorkes-
tretts opprinnelse og utvikling i Oslo*. Utgitt i anledning av Fil-
harmoniske Selskaps 10-årige beståen september 1929.
Oslo 1929.
- Brøgger, Kr. Fr.: *Trekk av kammermusikkens historie her hjemme*.
Oslo 1943.
- Bull, Sverre Hagerup (red.): *Musikkens Verden*. Oslo 1963.
- Det Norske Studentersamfund gjennom 150 år*. Oslo 1963.
- Gottschalk, Per: *Kunstnere jeg har møtt : en impresarios erin-
dringer*. Oslo 1986.
- Grinde, Nils: *Norsk musikkhistorie: Hovedlinjer i norsk musikkliv
gjennom 1000 år*. Ny rev. utg. Oslo 1993.
- Hall, Pauline: *25 år Ny Musikk*. Oslo 1963.
- Hjelm, Claus Winter: *Den Norske studentersangforening
1845–1920*. [Oslo, 1920?].
- Hjetland, Brynhild: *Kvindelige studenters sangforening : 100
år*. [Oslo 1995?].
- Huldt-Nystrøm, Hampus: *Fra munkekor til symfoniorkester. Mu-
sikkliv i det gamle Christiania og i Oslo*. Oslo 1969.
- Hurum, Hans Jørgen: *Musikken under okkupasjonen*. Oslo
1946.
- Krogstad, Morten (red): *Den Norske studentersangforening
1845–1985*. [Oslo, 1985?].
- Kvindelige Studenters Sangforening femti år 1895–1945*. Oslo
1945.
- Lange, Kristian: *Norsk Komponistforening gjennom 50 år*. Oslo
1967.
- Lindeman, Trygve & Einar Solbu: *Musik-Konservatoriet i Oslo
1883–1973*. Oslo 1973.
- Lysdahl, Anne Jorunn Kydland: *Sangen har lysning. Studenter-
sang i Norge på 1800-tallet*. Oslo 1995.
- Mohr, Otto Lous: *Edvard Munchs Aula-dekorasjoner*. Oslo
1960.
- Nesheim, Elef: *Et musikkliv i krig: konserten som politisk arena:
Norge 1940–45*. Oslo 2007.
- Nordstoga, Anders: «Munchs aulamalerier: En strategisk bo-
hems vakre seier.» (29.10.2007)
[http://www.muv.uio.no/uio1811-idag/1870-
1920/berman-nordstoga-020907.xml](http://www.muv.uio.no/uio1811-idag/1870-1920/berman-nordstoga-020907.xml) (Lest 28.04.2011).
- Nygaard, Lars-Jonas: *Kvartettforeningen 125 år*. Oslo 2001.
- Qvamme, Børre: *Musikkliv i Christiania fra Arilds tid til Arild
Sandvold*. Oslo 2000.
- Qvamme, Børre: *Opera og operette i Christiania*. Oslo 2004.
- Rasmussen, Rudolf («Rulle»): «Da Richard Strauss var i Oslo», i
Salong og foyer. Oslo 1943, s. 18ff.
- Sandvik, O. M. & Gerhard Schjelderup (red.): *Norges musik-
historie*. Kristiania 1921. 2 b.
- Stendahl, Bjørn & Johs Bergh: *Cool, kløver og dixie. Jazz i
Norge 1950–1960*. Oslo 1997. (Publikasjoner fra Norsk
jazzarkiv; 6).
- Stendahl, Bjørn & Johs Bergh: *Jazz: hot & swing. Jazz i Norge
1920–1940*. Oslo 1987.
- Stendahl, Bjørn: *Freebag? : Jazz i Norge 1960–1970*. Oslo
2010. (Publikasjoner fra Norsk jazzarkiv).
- Univ. i Oslo 1911–61*. 2.bd. Oslo 1961.
- Vollsnes, Arvid O. (red): *Norges musikkhistorie, bd. 4: 1914–
50 : inn i mediealderen*. Oslo 2000.
- Vollsnes, Arvid O. (red): *Norges musikkhistorie, bd. 5: 1950–
2000: modernisme og mangfold*. Oslo 2001.
- Wallem, Fredrik: *Det Kgl. Frederiks Universitets Hundreaarsjubi-
læum 1911*. Kristiania 1913.
- Wieth-Knudsen, K. A.: *Den europæiske Musiks Skæbnetime*.
København 1928.
- Zachariassen, Aksel: *Med sang mot felles mål. Norsk Arbeider-
sangerforbund gjennom 50 år*. Oslo 1958.

REGISTER

Registeret omfatter personer og institusjoner som er nevnt i teksten.

- Ackté, Aino, 5
 Adolphson, Olle, 39
 Akademisk Korforening, 24, 40
 Akademiske konserter, 16, 20
 Albert, Eugen d', 5, 21
 Alme, Waldemar, 7
 Alnæs, Eyvind, 5
 Alvemøy (dansegruppe), 27
 Andsnes, Leif Ove, 33
 Anvik, Vebjørn, 36
 Arbeidersangforeningen, 26
 Armstrong, Louis, 17
 Arrau, Claudio, 32
 Ashkenazy, Vladimir, 32
 Auer, Leopold, 23
 Babs, Alice, 35
 Bach, J.S., 6, 17, 23, 24
 Backer-Grøndahl, Fridtjof, 6, 7
 Battistini, Matteo, 13
 Bauer, Harold, 5
 Beethoven, Ludv.v., 7, 13, 17, 21, 25, 28
 Behm, Eduard, 5
 Benestad, Finn, 35
 Bengtson, Erling Bløndal, 36
 Berckenhoff, Mathieu, 21
 Bergene, Herbert, 36
 Bergh, Øivind, 40
 Berlin, Irving, 17
 Berliner Philharmoniker, 28
 Berman, Patricia, 8
 Bernstein, Leonard, 39
 Bjoner, Ingrid, 34
 Bjærke, Vilde Frang, 34
 Bjørndal Arne, 34
 Bjørneblæs, 41
 Bjørnson, Bjørnstjerne, 4, 24
 Bley, Paul, 36
 Blomstedt, Herbert, 30
 Booth, William, 9
 Brahms, Johs., 17, 19, 32
 Bratlie, Jens Harald, 36
 Bruland, Sverre, 30
 Brødrene Hals, 5, 14, 15
 Brøgger, W.C., 16, 41
 Bull, Olaf, 25
 Bull, Sverre Hagerup, 17
 Bye, Erik, 39, 40
 Bækkelund, Kjell, 33, 35, 36, 42
 Båtnes, Elise, 34
 Carreño, Teresa, 5, 6
 Ceciliaforeningen, 24
 Chat Noir, 15
 Chopin, Frederick, 7
 Christiansen, F. Melius, 6
 Cleve, Halfdan, 24
 Club 7, 37
 Collegium musicum, 28
 Cook, Frank, 35
 Coppola, Piero, 12
 Cornelius, Peter, 5, 6
 Corpus Juris, 41
 Dale, Bjarne, 16
 Daniels, Joe, 18
 De Unges Kammerorkester, 36
 Debussy, Claude, 19
 Den danske Blæserkvintet, 21
 Den internasjonale sporveis- og lokalbaneforening, 9
 Den norske folkeviseringen, 27
 Den Norske Opera, 26
 Den Norske Studentersangforening, 4, 11, 25, 26, 40
 Det internasjonale Sporveisselskab og Lokalbaneforening, 9
 Det Norske Opera- og Konsertpalé, 15
 Det Norske Sjømannskor, 40
 Det Norske Studentersamfund, 23, 34
 Det store Radioorkester, 28
 Dobrowen, Issay, 23
 Doucet, Clement, 16
 EBU, 41
 Egge, Klaus, 21, 33
 Elman, Mischa, 23
 Fielitz, Alexander v., 7
 Fisk Jubilee Singers, 17
 Fjeldstad, Øivin, 23, 30
 Flagstad, Kirsten, 11, 26
 Flagstad, Lasse, 16
 Flesjø, Ellen Margrethe, 36
 Folkeakademiet, 9, 11
 Foreningen Norden, 39
 Fortidsminneforeningen, 9
 Fox, Estelle, 17
 Frelsesarmeen, 9
 Friedman, Ignaz, 6
 Funny Boys, 17
 Geografisk Selskap, 5
 Gershwin, George, 16
 Getz, Stan, 35
 Geyer, Stefi, 5
 Gilels, Emil, 33
 Gimse, Håvard, 33
 Gjesdahl, Paul, 19
 Glaser, Kari Aarvold, 16
 Glaser, Liv, 33
 Godard, Benjamin, 7
 Gran, Trygve, 27
 Grieg, Edvard, 4, 5, 7, 19, 24, 28, 36, 39
 Grüner-Hegge, Odd, 2, 22, 23, 30
 Grøndahl, O.A., 4
 Gulbranson, Ellen, 6
 Gullvåg, Olav, 25
 Haendel, Ida, 33
 Hall, Pauline, 17, 21
 Halvorsen, Haldis, 19
 Halvorsen, Johan, 4
 Hammarlund, Gøsta, 32
 Handelsstandens Sangforening, 9, 26
 Hansen, Ørnulf Boye, 36
 Harmonien, 33
 Hauger, Kristian, 16

- Haugerud, Torkjel, 34
 Haydn, Jos., 28
 Hegdal, Erlend, 42
 Heifetz, Jascha, 23
 Helge Hurums storband, 37
 Hemsing, Eldbjørg, 34
 Hindar, Johs. og Levi, 36
 Hindarkvartetten, 36
 Hindemith, Paul, 23
 Holtzclaw, William H., 17
 Hop, Ingv. Lauritsen, 27
 Horowitz, Vladimir, 23, 24
 Huldt-Nystrom, Hampus, 42
 Hurum, Hans Jørgen, 23, 42
 Hurum, Helge, 37
 Hviid, Mimi, 26
 Høigaard, Otto, 7
 Haakon VII, konge, 9, 29
 Håndverkernes Sangforening, 26
 I Musici, 36
 I Solisti Veneti, 36
 I Virtuosi di Roma, 36
 I.O.G.T, 9
 Ibsen, Bergljot, 11
 International Society for Contemporary Music, 37
 Irgens-Jensen, Louise, 22
 Irgens-Jensen, Ludvig, 24, 25
 ISCM, 37
 Isene, Marit, 35
 Jarlsberg, Herman Wedel, 18
 jazzsymfoniorkester, 16
 Johansen, David Monrad, 24
 Johansen, Willy, 16, 17
 Johansson, Jan, 35
 Johnsen, Ivar, 17
 Johnsrud, Henry, 12
 Jordan, Sverre, 7
 Jørgensen, Leif, 36
 Karajan, Herbert v., 39
 Karlsen, Rolf, 28
 Kempff, Wilh., 33
 Kennelklubben, 18
 Khrustsjov, Nikita, 33
 Kielland, Olav, 20, 23
 Klaverets mestre, 32
 Klouman, Carsten, 35
 Knappertsbusch, Hans, 28
 Kondrashin, Kirill, 33
 Konserforeningen, 21
 Konservatoriet i København, 33
 Kraggerud, Henning, 34
 Kreisler, Fritz, 23
 Kringkastingsorkestret, 31, 39, 40
 Kristiania Indremisjon, 15
 Krogh, Erling, 13, 16, 17, 26
 Kunstindustrimuseet, 37
 Kvalbein, Aage, 36
 Kvindelige Studenters Sangforening, 4, 9, 25, 40
 Landskoret, 24
 Landslaget for Spelemenn, 34
 Lange, Gustav, 13
 Langaard, Borghild, 7, 42
 Larsen, Bjarne, 34
 Larsen, Gunnar, 16, 42
 Lehár, Franz, 16
 Let the Peoples Sing, 41
 Levin, Robert, 34, 35, 42
 Lloyd, Charles, 36
 Lunceford, Jimmie, 17
 Lunde, Johan Backer, 5, 6
 Luther College Concert Band, 6
 Løchen, Edward, 42
 Løvberg, Aase Nordmo, 34, 40, 42
 Mahler, Gustav, 6
 Manheim, Magne, 34
 Marteau, Henri, 13
 Mascagni, Pietro, 7
 Medbøe, Jon, 35, 39
 Menuhin, Yehudi, 23, 33, 35
 Mingus, Charles, 35
 Mo, Eivind, 34, 36
 Modern Jazz Quartet, 36
 Mohr, Hugo Lous, 20
 Mohr, Otto Lous, 42
 Monk, Thelonious, 36
 Monteux, Pierre, 23
 Mozart, W.A., 17
 Munch, Carsten, 34
 Munch, Edvard, 7, 8, 18, 27, 32, 44
 Munchmuseet, 30, 36
 Munthe, Gerh., 7
 Musikforeningen, 12
 Mysz-Gmeiner, Lula, 9
 Nasjonalgalleriet, 30
 Nationaltheatret, 4, 6, 12, 27
 Nerem, Bjarne, 35
 New York Philharmonic, 6, 39
 Nielsen, Carl, 21
 Nilsson, Stig, 36
 Nobels fredspris, 32, 39
 Nordheim, Arne, 38
 Nordlund, Gudrun Grave, 34
 Nordmandsforbundet, 6
 Nordstoga, Anders, 42
 Norges Forsvarsforening, 5
 Norges musikkhøgskole, 33, 37
 Normann, Charles, 35
 Norsk jazzforum, 36
 Norsk Komponistforening, 19, 27, 37
 Norsk Musikkamling, 20
 Norske Kvinders Sanitetsforening, 11
 Norske Musikerforbund, 28, 30
 NRK, 11, 25, 30, 31, 36, 40
 NRKs Juniororkester, 36
 NTH, 16
 Ny Musikk, 21, 37
 Nyhaug, Per, 35
 Nystedt, Knut, 41
 Oistrakh, David & Igor, 33
 Olsson, Hjort-Anders, 34
 Onegin, Sigrid, 13
 Opera Comique, 26
 Operasangerforbundet, 26
 Ormandy, Eugene, 39

- Oslo kammermusikkfestival, 40
 Oslo Jazzfestival, 40
 Oslo Konserthus, 12, 15, 30, 39
 Oslo Kvartettforening, 36
 Oslo Musikerforening, 16
 Oslo sommeropera, 15
 Oslo Trio, 36
 Pajk, Nam Jun, 37
 Parlow, Kathrine, 23
 Peterson, Oscar, 36
 Peterssen, Eilif, 7
 Philadelphia Orchestra, 39
 Ponchielli, Amilcare, 7
 Populærkonserter, 31
 Puccini, Giacomo, 7
 Rachmaninov, Sergej, 11, 23
 Rasmussen, Rudolf (Rulle), 8, 42
 Ravel, Maurice, 19, 21
 Reidarson, Per, 19
 Richter, Carl, 12
 Richter, Svjatoslav, 33
 Riefling, Robert, 24, 33
 Riksarkivet, 5, 10, 12, 42
 Roussel, Albert, 21
 Rubinstein, Artur, 32
 Russell, George, 36
 Røde Kors, 11
 Röntgen, Engelbert, 6, 7
 Röntgen, Julius, 6
 Safonoff (Safonov), Wassili, 6
 Sandegren, Kaare, 34
 Sandvik, O.M., 42
 Schjelderup, Gerh., 42
 Schjelderup-Ebbe, Dag, 32
 Schmedes, Hakon, 7
 Schnéevoigt, Georg, 13
 Schola Cantorum, 40
 Schubert, Franz, 34
 Schwarzkopf, Elisabeth, 5, 34
 Schönberg, Arnold, 25
 Seefried, Irmgard, 34
 Seidl, Toscha, 23
 Sibelius, Jean, 5, 7, 21
 Sigerland, Sølve, 36
 Sinding, Christian, 21, 22, 23, 25, 26
 Sinsen skolekorps, 37
 Sinsen ungdomskorps, 37
 Sixpence, 15, 16
 Sjögren, Emil, 7
 Skouen, Arne, 42
 Skouen, Synne, 33
 Smebye, Einar Henning, 37
 Snildal, Andreas, 42
 Sperati, Carlo & Paolo A., 6
 St. Olaf College Choir, 6
 Steiner, Rudolf, 8
 Stenhammar, Wilh., 13
 Stern, Isaac, 33, 35
 Stockhausen, Karlheinz, 37
 Stokowski, Leopold, 8
 Straube, Karl, 24
 Strauss, Rich., 8, 28, 34
 Stravinskij, Igor, 21, 22, 23
 Streich, Rita, 34
 Studenterorkestret (Univ. symfoniork.), 4, 34, 41
 Sundwall, Leppe, 35
 Svæe, Hjalmar, 15
 Svendsen, Johan, 4
 Sæverud, Harald, 19
 Sønstevoll, Gunnar, 18
 Taube, Sven-Bertil, 39
 Teaterdirektoratet, 27
 Tellefsen, Arve, 34, 36, 40
 Thorsen, Marianne, 34
 TONO, 37
 Toscanini, Arturo, 24
 Tosti, Paolo, 7
 Tsjajkovskij, Peter, 6, 7, 26
 Tønnesen, Terje, 34
 Ungdommens pianomesterskap, 37
 Universitetsbiblioteket, 20
 Utica Jubilee Singers, 17
 Valen, Fartein, 19, 20, 21
 Valen, Sigrid, 20
 Verdensmusikkdagene, 37
 Vi går ombord, 39
 Vigeland, Emanuel, 7
 Visens Venner, 39
 Vogt-Fischer, Peter, 5
 Voigtländer, Edith v., 5
 Vollsnes, Arvid O., 42
 Vretblad, Patrik, 5
 Wagner, Elsa Soot, 6
 Wagner, Rich., 6, 28
 Wallem, Fredrik, 42
 Wicks, Camilla, 33
 Wiener Philharmoniker, 39
 Wiéner, Jean, 16
 Wieth-Knudsen, K.A., 16, 42
 Winter-Hjelm, Otto, 4
 Worren, Dagfinn, 42
 Youmans, Vincent, 16
 Øyen, Trond, 36
 Aas, Ulf, 35, 40



Universitetet i Oslo
Utgitt i forbindelse med
Universitetets 200-årsjubileum
© 2011

ISBN 978-82-991841-5-1

Forsidefoto: Solen, Edvard Munch, 1911.
© Munch-museet/Munch-Ellingsen Gruppen/BONO 2010.

Grafisk design: Beate Syversen www.formatB7.no
Trykk: Merkurtrykk as
Tekstlig gjennomgang: Dag Gjestland

Publikasjonen er også utgitt i elektronisk form, og da med tillegg av person- og institusjonsregister.



ISBN 978-82-991841-5-1