

# Þ R Æ Ð I R

Tímarit tónlistardeildar Listaháskóla Íslands

1. tölublað

Reykjavík vor 2016

## EFNISYFIRLIT

Formáli.....	3
„Þegar hjartað ræður för“.....	5
Uppskafningur handa Maríu mey.....	12
ATÓNAL 3.1.....	16
All’ aure in una lontananza.....	25
Tónskáldið, flytjandinn, hlustandinn.....	32
Skorið sem kort.....	40
Geta börn verið fátæk?.....	46
Ljósíð í myrkrinu.....	61
Memorizing Contemporary Music:.....	69
Tónlistarmál - vandkvæðamál.....	79
„Meet You Again in Midsummer Gold“.....	85
Formleysi hljóðanna.....	92
Um höfunda.....	94

## Formáli

Tryggvi M. Baldvinsson

Kæru lesendur.

Það er mér mikið gleðiefni að fá að fylgja úr hlaði þessu fyrstu tölublaði *Þráða*, tímariti tónlistardeildar um tónlist og rannsóknir. Þótt meginforsenda rannsókna sé að auka við þekkingu er ekki síður nauðsynlegt að hafa möguleikann til miðlunar. Án miðlunar er rannsókn jafn tilgangslítill og óflutt tónverk, verk sem aðeins er aðgengilegt höfundinum einum. Í rannsóknarstefnu tónlistardeildar LHÍ er kveðið á um að deildin bjóði kennurum sínum og nemendum uppá fjölbreyttan vettvang til miðlunar rannsókna þeirra. Með stofnun *Þráða* opnast nýr vettvangur sem hefur ekki verið áður til staðar á Íslandi og er fyrir löngu orðinn tímabær. Það virðist einnig að þörfin fyrir þennan vettvang hafi verið mikil því áhuginn leyndi sér ekki og eru alls gefnar út 12 greinar í þessu fyrsta tölublaði. Með þeirri ákvörðun að gefa tímaritið eingöngu út á vefnum opnast enn fremur ný tækifæri til miðlunar rannsókna til dæmis með hljóddæmum og myndböndum sem ekki er unnt í hinum hefðbundnu prentmiðlum.

*Þræðir* eru þó ekki einvörðungu vettvangur fræðimanna, hér er nefnilega litið á nýja, jafnt sem eldri tónlist, innlenda sem erlenda, frá fjölbreyttu sjónarhorni tónskálda, flytjenda og fræðimanna. Tímaritið á þannig að verða hvati til eflingar orðræðu um tónlist, sem teygir sig langt út fyrir vegg Listaháskólans, því þekking leynist víða á hinu breiða sviði tónlistarinnar. Í því ljósi var ákveðið að opna tímaritið fyrir fjölbreyttum textum um tónlist, en einskorða það ekki við akademískar greinar. Spannar því þetta fyrsta tölublað allt frá persónulegum vangaveltum um tónlist, umfjöllun um tónlistarhátíð, tónfræðigreiningar auk fræðilegra greina.

Hér opnast einnig vettvangur fyrir nemendur tónlistardeildar að kynna þær rannsóknir sem styrktar hafa verið af Nýsköpunarsjóði námsmanna, en tímaritið er ekki ritrýnt, þótt stefnt sé að því að það innihaldi bæði ritrýnt og óritrýnt efni í framtíðinni.

Það er ekki einvörðungu tilgangur *Þráða* að verða vettvangur miðlunar. Það er ekki síður markmið tímaritsins að efla íslenskuna sem vettvang umfjöllunar og skrifa um tónlist og er það von þeirra sem standa að útgáfu *Þráða* að íslenskt tungutak um tónlist muni þróast og þroskast með tímariti líkt og þessu.

Fyrir hönd tónlistardeildar vil ég þakka öllum sem lögðu til efni í þetta fyrsta tölublað *Þráða* en sérstaklega þó ritnefndinni fyrir sitt mikla og óeigingjarna starf.

**Tryggvi M. Baldvinsson**, deildarforseti tónlistardeildar LHÍ

Í ritnefnd *Þráða* sitja þau:

**Dr. Einar Torfi Einarsson**, aðjúnkt í tónsmíðum

**Dr. Berglind María Tómasdóttir**, aðjúnkt og fagstjóri hljóðfærakennaranáms og

**Þorbjörg Daphne Hall**, lektor og fagstjóri fræða.

## „Þegar hjartað ræður för“

### Hugleiðingar um íslenska áhuga-, alþýðu- og utangarðstónlistarmenn

Arnar Eggert Thoroddsen

Skömmu eftir að ég hóf störf á Morgunblaðinu sem plötugagnrýnandi (á því herrans ári 1999) og stuttu síðar sem dægurmenningarblaðamaður í fullu starfi fékk ég óslökkvandi áhuga á tónlistarfólki sem stóð utan við meginstraum þess sem var að gerast. Þegar ég gekk til liðs við blaðið voru mektarsveitir eins og Sigur Rós og múm farnar að vekja athygli erlendis, rapp- og harðkjarnabylgjur voru að bresta á og poppsveitir á borð við Sálina hans Jóns míns, Land og syni og Sóldögg voru á blússandi siglingu. Öllu þessu sinnti maður af áhuga og elju en þessi geiri sem ég nefndi í blábyrjun var öðruvísi og endalaust heillandi að mér fannst (og finnst enn). Tónlistarmennirnir sem honum tilheyrðu og -heyra höfðu aldrei alveg sama háttinn á og almennt viðgekkst, syntu á móti straumi og oftast nokkuð ómeðvitaðir um það. Þetta er mikilvægt í þeirri greiningu sem hér fer á eftir og aðskilur þá frá öllum þeim aðilum og bylgjum sem ég nefndi í Sigur Rósar setningunni.

Það reyndist mikil blessun fyrir tónlistaráhugamann að fá að vinna við að sinna íslenskri dægurtónlist á skrifstofutíma og sú þekking og reynsla sem ég öðlaðist á þessum tíma (ég sagði upp störfum 2012 og hélt utan til Edinborgar í mastersnám, síðar doktorsnám) skilaði sér meðal annars inn í þau fræðastörf sem ég sinni nú. Blessunin fólst líka í því að vegna smæðar Íslands – og sterkrar stöðu Morgunblaðsins á þeim tíma – bárust allar útgefnar plötur á landinu inn á borð til mín. Og þær spönnuðu afar vítt svið. Þannig að, meðfram nýjum plötum frá Bubba Morthens, ungum rokk sveitum og sjóðandi heitum röppurum bárust í stríðum straumum plötur hvaðanæva að landinu frá alls kyns fólki sem var að sinna tónlistarsköpun fyrst og síðast til viðbótar við „hefðbundin“ störf. Þetta var eitthvað sem það var að gera af áhuga, ánægju, þörf og líka reyndar af einhverju sem mætti kalla von (um að fara með þetta lengra og geta jafnvel sinnt tónlist af meiri alúð og jafnvel fengið greitt fyrir um leið)<sup>1</sup>.

Vinabandið var skipað ellilífeyrisþegum sem æfði vikulega heima hjá einum þeirra og undi sér við söng og hljóðfæraslátt (og var það Jón Ólafsson, nýdanskur, sem kom plötu með bandinu út). Embla var tónlistarverkefni Haraldar Guðna Bragasonar, tónlistarkennara sem innihélt svo undarlega tónlist að Charles Ives er eins og Justin Bieber í samanburðinum. Jólaplata

---

<sup>1</sup> Sumir voru reyndar með stjórnur í augum, heimsfrægð var „örugglega“ á næsta leyti, en þetta einkenndi oft og iðulega ungar rokk sveitir, skipaðar karlmönnum, sem voru ekki alveg með fæturna á jörðinni. En þetta er önnur saga og liggur utan við fókus þessarar greinar.

Gylfa Ægissonar og Gerðar Gunnarsdóttur sigldi um svipuð furðumið. Platan Falk með þungarokksgítarhetjunni Gulla Falk hljómaði eins og að týndar upptökur með Dio frá 1983 hefðu loks litið dagsins ljós. Platan „Má ég kitla þig?“, með Bíldælingnum Þórarni Hannessyni innihélt einlæga og ljúfa söngvaskáldatónlist sem hitti beint í mark, svo afdráttarlaus var hún í tilgerðarleysinu. Útgefandi var Videoval, Siglufirði. Svona má lengi telja og þarna var ég bara búinn að standa vaktina í hálf ár! Þegar ég rýndi í eina plötuna af þessu taginu, Rokk og Rómantík með Stefáni Óskarssyni frá Rauфарhöfn, hafði ég verið að velta þessari tónlist þónokkuð fyrir mér og hóf því dóminn svo:

*Það er til ákveðinn undirflokkur í íslenskri tónlistarmenningu sem til þessa hefur verið undanskilin fræðilegum skilgreiningum. Menn tala um kvennarokk og Skagapopp en sú stefna sem ég er að tala um er enn þá vita nafnlaus. Engu að síður tilheyra henni, eins og flestum stílbrigðum tónlistar, ákveðin sameiginleg einkenni og reglur sem iðkendur hennar fylgja. Þessi tónlist er oftast fremur einföld, þrjú grip í mesta lagi og útsetningar og annað slíkt skraut í lágmarki. Oft beita flytjendurnir, sem eru vanalega fullorðnir karlmenn á miðjum aldri, fyrir sig afar vafasömum nálgunum við lögin, hljóðfæraleikur oft í „hallærislegri“ kantínunum og iðuleg á skjön við það sem er að gerast í dægurlagaheimi nútímans.*

Síðar í dóminum gerði ég tilraun til að gefa stefnunni nafn, heiti sem hefur festst við hana og er þónokkuð brúkað af tónlistaráhugamönnum:

*En það einkenni sem er tvímælalaust mest heillandi við þennan undirflokk er sú staðreynd að flytjendurnir eru alltaf fullkomlega einlægir í því sem þeir eru að gera. Hinir kaldranalegu myndu kannski kalla þetta „plebbapopp“ og það má gæla við nafngiftir eins og „skrifborðsskúfupopp“ eða „alþýðupopp“. Það færi þó kannski best á að kalla þetta einfaldlega „hamfarapopp“ til heiðurs plötunni sem ruddi brautina, frumburð Gunnars Jökuls, en það má líka færa rök fyrir því að flytjendur fari ákveðnum hamförum á þessum geislaplötum sínum.*

Ég lýk svo dómi með fagurfræðilegum vangaveltum um umslagið og tónlistina og hvet fólk til að dýfa tām í þessa stórundarlegu „stefnu“:

*Umslagshönnun er eins og við mátti búast hreinasta hörmung. Ég er fyrir lifandi löngu hættur að láta mér bregða við þetta og nokkuð viss um að ég yrði vonsvikinn ef umslagshönnunin væri á annan veg. Svona á að gera þetta í hamfarapoppinu. Þessi geislaplata Stefáns er eins raunveruleg, einlæg og ástríðufull og framast er unnt og ég mæli eindregið með því að áhugafólk um athyglisverða tónlist kynni sér hamfarapoppið. Þetta er langt frá því að vera eitthvað gamanmál eða eins og Stefán segir: „Ég syng með stolti og lem minn gítar með von um þökk frá guði síðar.“<sup>2</sup>*

Viðlíka plötur rötudu til mín með reglubundnum hætti næstu árin og ég punktaði það hjá mér í hausnum að gera einhvern tíma eitthvað við þetta, jafnvel að skrifa bók (titillinn „Kynlegir kvistir“ veltist meðal annars um). Ég var ástfanginn af þeim lítilmagna og blindu elju sem einkenndi þessa listamenn, þeirri tilfinningu að þetta fólk væri að sinna og skapa tónlist fyrir

<sup>2</sup> Morgunblaðið, 27. apríl, 2000.

hana eina og ekkert annað þó að vanefni væru oft það eina sem það hafði úr að móða. Klaufangur og vanþekking á málum eins og umslagshönnun, upptökum og dreifingarferli jók enn frekar á þessa rómantik mína ef eitthvað var. Hugmyndin um hinn fallega ófullkomleika þótti mér endalaust spennandi.

Rúmum áratug síðar, þegar ég var loksins kominn í meiranámið sem var alltaf á planinu (ég kláraði B.A. í félagsfræði við Háskóla Íslands árið 1999<sup>3</sup>) lagði ég upp með að skrifa doktorsritgerð um þessa tónlist. Nálgunina við hana, fólkið og veruleika þess. Félagfræðileg greining á þessum geira sem er þó varla geiri. Ritgerðin átti svo eftir að taka stakkaskiptum í ritunarferli, fókusinn víkkaði, og mínir elskuðu amatörar eru nú ekki nema lítil hluti af upplegginu en voru í brennidepli í fyrstu viðræðum við tilsjónarmanninn, prófessor Simon Frith, sem deilir með mér þessum áhuga. En ég lenti líka í ófyrirséðum vandræðum, snemma í ferlinu, ófyrirséðum hreinlega vegna reynsluleysis. Það sem ég hafði álitid fremur skýra skiptingu, að það væru til áhugamenn annars vegar og svo atvinnumenn hins vegar, hélt engan veginn. Tónlistariðkun dvelur á risastóru, gráu svæði og samsetningar á því hvernig fólk nálgast tónlistarstarfsemi eru svo gott sem endalausar að tölu. Það er hægt að sinna tónlist í hálfu starfi, heilu starfi, 17% starfi; það er hægt að gera slíkt af áhuga en líka ekki, sumir eru sprúðlandi hressir í vinnunni á meðan aðrir gera þetta af þörf og hundleiðist jafnvel á meðan það er verið að plökka gítarinn. Ó, hversu barnalegur var ég.

Ég setti trú mína á mátt hina mörgu og ég leitaði á náðir Fésbókarinnar, þar sem maður er sæmilega tengdur tónlistaráhugamönnum auk þess að hafa aðgang að „grúbbum“ sem hafa tónlist að áhugasviði. Ég spurði:

*Sælir vinir. Ég er að skrifa smá texta um íslenska tónlistaramatöra /áhugamenn. Skilgreiningar eins og „outsider music“/hamfarapopp, naívismi, költ eiga við. Og þó að menn eins og Gylfi Ægisson hafi nær eingöngu lifibrauð af tónlist (er semsagt professional frekar en amateur) þá er hann hérna inni, einkanlega vegna óvenjulegheitana. Ég held að þið fattið hvert ég er að fara. Ég er að baktryggja mig fyrir gleymsku. Hér eru nöfn til að koma heilafrumunum í gang, öll hjálp vel þegin: Helgi og hljóðfæraleikararnir, Sigríður Nielsdóttir, Hallbjörn Hjartarson, lækna-poppið allt, rafvirkinn sem „hreinsaði úr skúffunni“ og gaf loksins út plötu...*

Ekki stóð á svörum og nöfnin og þælingar miklar hrúguðust inn. Seinna í þræðinum bætti ég við:

*En ég er að hugsa þetta víðar en bara þetta skrítipopp. Röðlaust og beinlaust og lækarnir, sem gefa flestir út frekar hefðbundna tónlist. Margir af einyrkjunum hafa líka gefið plötur með ósköp venjulegu þriggja gripa poppi, í sæmilegum umslögum og allt það. En þetta þarf að standa utan meginstraumsins tel ég - og eins og ég segi, hugtakið "amateurism" er vítt hvað tónlistina varðar og það koma hlutir eins og „semi-professional“ inn í þetta líka. Þetta er allt í smíðum og öll umræða vel þegin. Og ég er ekki að leggja út frá „amateur“ sem einhverju sem á það þýða fúsk eða vangeta. „Amateur“ þýðir „sá sem elskar“ og ég er að stýra inn á aðkomuna*

<sup>3</sup> Ritgerðin var fjölmiðlafræðileg greining á Simpsons-fjölskyldunni þannig að dægurmenning var þegar farin að standa mér nærri fræðilega.

*að sjálfri sköpuninni, sem er oft mjög sönn, einlæg, ástríðufull og heilbrigð í þessum tilfellum á meðan að atvinnumennirnir, sumir, eru oft á mörkum þess að vera kaldir iðnaðarmenn. Það er einn vinkillinn a.m.k.<sup>4</sup>*

Þessar Fésbókarumræður voru afar upplýsandi um margt hvað þessa tónlist varðar. Til dæmis þetta orð, „amatör“, hefur nokkuð aðra merkingu og hlaðnari hér á landi en til dæmis í Bretlandi. Að vera „amateur musician“ er eitthvað sem fólk þar gengst við á sama hátt og það segist vera frímerkjasafnari. Að syngja í kór á kvöldin og svo framvegis. Á Íslandi er amatör oft tengt við fúsk, að þú sért ekki nógu góður í einhverju, en sá mælikvarði liggur ekki til grundvallar í mínum rannsóknum. Þó að Eric Clapton kunni að spila á gítarinn, er hann ekki endilega „betri“ en Geirmundur Valtýsson þegar kemur að því að meta hluti fagurfræðilega (já, ég hafði þetta dæmi viljandi frekar súrt!). Fleiri þælingar þyrluðust upp. Langskólagenginn eða ekki og hvað þýðir það? Eiga menn heimtingu á að vera teknir alvarlega vegna prófskríteina, eiga menn heimtingu á að vera lofsungnir sem meira „alvöru“ af því að þeir hafa til að bera krúttlega vankunnáttu? Míminir eigin fordómar fóru líka að blasa við, þar sem áhugamaðurinn var orðinn að ljósbera heidarlegrar sköpunar en fiðluleikarinn í Sinfóníuhljómsveitinni viljalaust verkfæri í leit að launaseðli. Þessu er hæglega hægt að snúa við edlilega, fiðluleikarinn ber ljósið á meðan áhugamaðurinn er í ruglinu. Dýpri skilningur hérna megin hefur orðið til smátt og smátt, einfaldlega vegna marineringarinnar í þessum þælingum undanfarin misseri.

Annað sem kom upp úr dúrnum er þá í raun siðferðisleg spurning. Er maður að hafa gaman af þessum einyrkjum og utangarðstónlistarmönnum af torkennilegum ástæðum? Er maður með öðrum orðum að brosa í kampinn yfir þessum vesalingum, hlæja að þeim fremur en að gleðjast yfir fegurð þess sem þeir hafa fram að bera? Umræða á þessum nótum fór fram um daginn í netheiminum varðandi nefnda plötu Gunnars Jökuls en hún myndi fljúga inn í hefti af „Incredibly Strange Music“. Í umræðunum var því m.a. haldið fram að það væri beinlínis rangt að hafa gaman af plötunni, það væri vanvirðing við mann sem var ekki heill á geðsmunum er hann gerði plötuna. Þetta er áhugavert og án þess að ég fari lengra út í það hér trúi ég þessu: Það er hægt að bera virðingu fyrir svona tónlistarsköpun, njóta hennar og gleðjast yfir henni þó að maður brosi út í annað um leið. Ein af mínum uppáhalds hljómsveitum er Iron Maiden, sem er hlægileg um margt en aðdáun mín er um leið sönn og rík. Þetta tvennt, alvara og gaman, getur farið saman. Og vanvirðing er það ekki.

Orðið „meðvitund“ hefur líka verið mér hugleikið í þessu sambandi. Að einhverju leyti skilur það ástand á milli þessara einyrkja og annarra. Það er eins og ákveðin fjarlægð frá regluverki nútímapoppiðnaðar undirstingi margt af því besta sem hefur komið úr ranni „amatörana“ sem hér eru til umfjöllunar. Heilnæmt skeytingarleysi eða náttúruleg „ómeðvitund“ um hvað er í gangi, hvað er flott og hvað ekki. Ef við förum svo í hreina fagurfræði hvað þessa tónlist varðar kemur setningin „it’s so bad, it’s good“ upp í hugann. Margt af því sem ég hef heyrt frá þessum tónlistarmönnum er ægifagurt og heillandi en sumt líka gjörsamlega út úr kú; skrítið, fáránlegt og á mörkum þess hryllilega. Og aftur komum við að meðvitundinni (og þetta er reyndar önnur umræða, hversu meðvitaðir og/eða blindir eru listamenn, amatörar eða ekki, í garð eigin verka). Það er vert að líta til tilfinningaraka Davíðs Hume sem á og við

<sup>4</sup> Þessar umræður fóru fram á Fésbókarveggnum mínum í september, 2013.

hina siðlegu umræðu í málsgreininni á undan. Í *A Treatise of Human Nature* talar Hume um að fegurð listaverka sé fyrst og síðast í augum sjáenda, þeir ákvarði gildi þeirra og sá útgangspunktur er mikilvægur, svo hægt sé að skilja dálæti fólks á hlutum sem birtast kannski flestum sem ljótir og leiðinlegir en hafa eitthvað við sig í augum þeirra. Hume talar um tilfinningu, fremur en hugsun, sem stýrir því hvaða áhrif listaverkin hafa á okkur. Við erum í raun varnarlaus fyrir áhrifunum. Gæsaþú er gæsaþú.

Sumarið 2015 sótti ég ráðstefnu í Portúgal (*Keep It Simple, Make It Fast! (KISMIF) Crossing - Borders of Underground Music Scenes*) og hélt þá tölu um þetta efni. Viðtökur voru góðar, fólk sperrti upp eyru og glennti augu, brosti og hló en dýfði sér einnig í bólakaf í þælingar um þessi mál í spurningatímanum. Reyndar hef ég ekki upplifað jafn sterk viðbrögð við nokkrum fyrirlestri sem ég hef haldið um tónlistarleg efni. Þannig að ... bókin, greinin, eitthvað ... verður vonandi til í fyllingu tímans. Hjarta mitt slær að minnsta kosti enn nokkuð ört fyrir þessu og ræður för...

\* \* \*

Eftirfarandi fræðibækur og -greinar hafa meðal annars veitt mér innblástur hvað þetta umfjöllunarefni varðar:

- Behr, Adam. *The Real "Crossroads" of live music – the conventions of performance at open mic nights in Edinburgh*. Í *Social Semiotics*. Vol. 22, Issue 5, 2012. P. 559.
- Cohen, Sarah. *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making* (1991).
- DeNora, Tia. *Music in Everyday Life*. (2000).
- Finnegan, Ruth. *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town* (1989).
- Frith, Simon. "What is Bad Music?" (1994). Í *Bad Music: The Music We Love to Hate* (2004).
- Hennoine, Antoine – *Music industry and music lovers, beyond Benjamin. The return of the amateur*. Í *Journal on media culture*, Vol. 2, No.X July 1999.
- Killick, Andrew. *Holicipation: Prolegomenon to an Ethnography of Solitary Music-Making* (2006). Í *Ethnomusicology Forum* 15(2):273-299.
- Prior, Nick. "The Rise of the New Amateurs: Popular Music, Digital Technology and the Fate of Cultural Production". Í *Handbook of Cultural Sociology*, 2010, pp. 398-407.
- Stebbins, Robert A. "Music Among Friends: The Social Networks of Amateur Musicians". Í *Art and Society: Readings in the Sociology of the arts*, 1989.

NOKKUR SKOTHELD TÓNDÆMI<sup>5</sup>:

*Gunnar Jökull – Hamfarir* (1998)

Plata hans, *Hamfarir*, gaf stefnunni hamfarapopp nafn sitt. Stórundarleg tónlist, tekin upp við bágan kost og með „hallæris“-skemmtarahljóði. Gamlir aðdáendur harma plötuna, enda gekk Gunnar ekki heill til skógar þegar platan var gerð (sem útskýrir vafalítið furðulegheitin).

<sup>5</sup> Sumt illfánlegt en bókasöfn luma á mörgu af þessu. Þjónvarpið (youtube) og aðrar net-tónlistarveitur búa líka yfir dæmum.

Verkið varð þó að „költ“-plötu hjá ákveðinni kynslóð en stundum er deilt um hvort hreinlega sé siðlegt að hafa gaman af þessu, er verið að hlæja að honum eða með?

*Vinabandið – Heima í stofu (2000)*

Dásamleg plata þar sem nokkrir rosknir vinir syngja íslensk alþýðulög með sínu nefi.

*Sigríður Nielsdóttir (Amma lo-fi)*

Algerasti áhuga- og alþýðutónlistarmaður sem fram hefur komið í seinni tíð. Gaf út rösklega sjöttúu kassettur og geisladiska sem innihalda létt og leikandi popp, oft með næfum og krúttlegum brag, en allt tók hún upp í stofunni sinni með hljómborði, segulbandstæki og ýmsum aukahlutum. Sigríður náði hylli fólks með látlausri, innilegri nærveru sinni og kvikmynd var gerð um hana auk þess sem stórsveit Sigríðar Nielsdóttur, skipuð þungavigtarfólki í íslenskri jaðartónlist, lék tónlist hennar á tónleikum.

*Pósthúsið í Tuva*

Læknirinn Hlynur Þorsteinsson stýrir þessu bandi sem hefur gefið út tugi geisladiska (tónlistariðkun lækna er reyndar efni í aðra grein). Dásamlega skringilegt popprokk, sem meðal annars má heyra á plötunni Orðlaus (2004).

*Guðjón Rúðolf*

Guðjón Rúðolf á rætur í pönksenu landsins og hefur unnið að plötum með tónskáldinu Þorkatli Atlasyni. Plöturnar eru algerlega einstakar, erfitt er að lýsa þeim með orðum, en þær eru þó ekki kengruglaðar, meira sérvitningslegar og sæmilega innan ramma eðlilegheita. Eins og segir í einni orðabókafýðingunni á enska orðinu *eccentric*: „unconventional and slightly strange“. *Minimania* (2003) og *Þjóðsöngur* (2005) eru málið.

*Helgi og hljóðfærleikararnir*

Stórkostlegt bræðra- og frændaband sem tikkar í öll þau rómantísku box sem höfundur hefur verið að lýsa í greininni. Grallaralegt þjóðlagapönk en sveitin gerir út fyrir norðan, nánar tiltekið frá Kristnesi. Leiðtoginn; búfræðingurinn, bóndinn, hönnuðurinn og alþýðuskáldið Helgi Þórsson er mikill karakter og eftir sveitina liggur yfir tug platna (en tvær týndust víst í upptökuferli og hafa því aldrei komið út).

*Þórarinn Hannesson*

Einföld og einlæg kassagítartónlist en Þórarinn er ágætt dæmi um frekar hefðbundna og algenga nálgun í þessum fræðum. Karlmaður (það eru eiginlega alltaf karlmenn) á miðjum aldri á uppsöfnuð lög á lager og gefur út með tilstuðlan vina og kunningja, gefur sjálfur út og hannar jafnvel umslag, stundum af vanefnum. Oft finnast svona plötur á bensinstöðvum úti á landi.

*Hallbjörn Hjartarson*

Kúreki norðursins rak einstakan feril og gaf út „kántrí“-plötur sem voru það þó varla. Síðustu plöturnar hans eru forvitnilegri og skrítnari en fyrstu sprettirnir, sjá til dæmis Kántrý 10 -

---

**Kötturinn Búlli (2003)***Spáðar*

„Gáfaðasta“ hljómsveit landsins, gamlir skólabræður og flestir kennarar, blaðamenn og rit höfundar í dag (Guðmundur Andri er m.a. í sveitinni). Sveitin er rekin eins og spilaklúbbur og er tilefni til gefandi vínahittings. Útgáfa og böll eru reglulega og „Úr segulbandasafninu 1983 – 2003“ (2003) gefur ágæta mynd af bandinu.

*Leoncie*

Hér erum við komin ansi langt að mörkum sturlunarinnar en Leoncie, indverska prinsessan, hefur kætt landann með ótrúlegum plötum og myndböndum lengi vel. Lagatitlar eins og „Radio rapist“, „Pole club song“, „Ást á pöbnum-Kópavogi“ og „Rocky“ segja sitt.

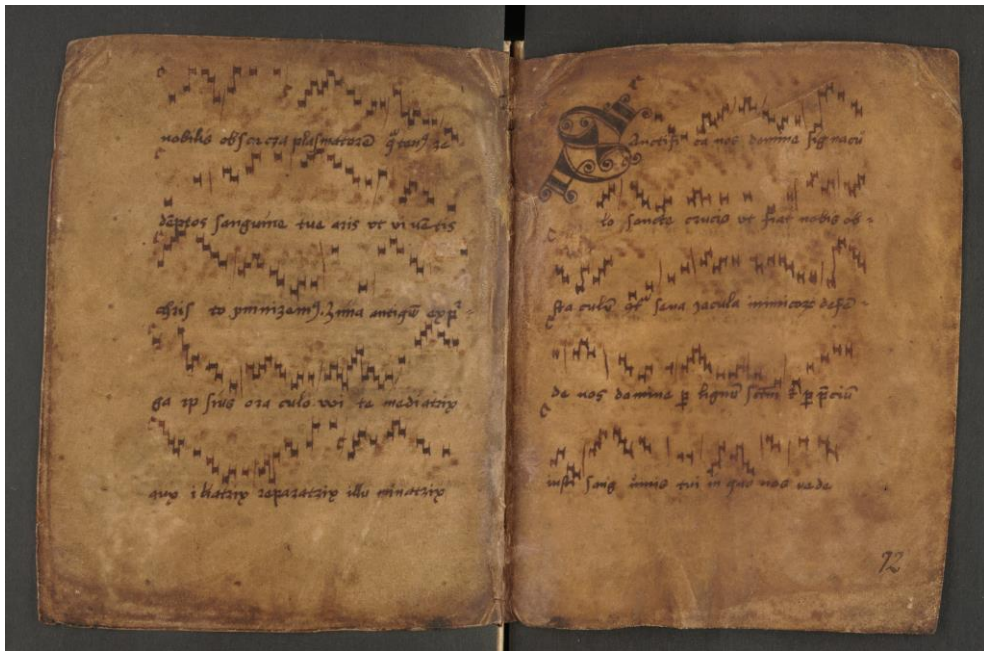
*Roðlaus og beinlaust*

Áhöfnin á Kleifarbergi ÓF-2 frá Ólafsfirði, leidd af Birni Vali Gíslasyni, hefur gefið út nokkra hljómdiska, þar sem finna má „skátaleg og einföld lög, svona dægiljúft, skandinavískt ryksugurokk“ svo ég vitni í sjálfan mig í dómi um plötu þeirra Brælublús frá 2004. Alþýðutónlist eins og hún gerist best.

## Uppskafningur handa Maríu mey

Árni Heimir Ingólfsson

Í Árnasafni í Reykjavík er að finna nokkrar íslenskar söngbækur úr kaþólskri tíð sem síðar rötuðu í safn Árna Magnússonar í Kaupmannahöfn. Ekki er um mikinn fjölda að ræða, og eflaust hefur Árni á sinni tíð átt fleiri slíkar bækur en varðveist hafa til þessa dags. Hann hafði það nefnilega fyrir vana að skera latneskar kirkjubækur niður í strimla, því að skinnið forna reyndist fyrirtaks efni í bókband. Árni mat það svo að einungis væri þörf á að varðveita slíkar bækur ef efni þeirra tengdist með einhverju móti Íslandi eða textar væru á íslensku.



Mynd 1: Úr AM 461 12mo (71v-72r). Stofnun Árna Magnússonar í íslenskum fræðum; ljósmynd: Jóhanna Ólafsdóttir.

Eitt þeirra handrita sem slapp við niðurskurð er lítið kver frá fyrri hluta 16. aldar sem ber safnmarkið AM 461 12mo og telur 72 blöð.<sup>1</sup> Því hefur hingað til verið lítill gaumur gefinn og

<sup>1</sup> Sr. Bjarni Þorsteinsson prentar upphaf lagsins *Ave sanctissima virgo* í þjóðlagasafni sínu; sjá *Íslensk þjóðlög* (Kaupmannahöfn, 1906–1909), bls. 179–80.

tónlist þess er hvergi aðgengileg á prenti. Í handritinu standa textar af ýmsu tagi: rímtal, bænavers á íslensku og latínu, og *sator*-ferningurinn svokallaði, „Sator arepo tenet opera rotas“ (15v).<sup>2</sup> Í síðasta hluta kversins (69r–72v) standa nótur. Þetta eru fjögur blöð og þau eru rituð með annarri hendi en fyrra efni handritsins. Þessi blöð eru uppskafningar, það er skrifuð á uppskafin blöð úr eldri söngbók, og ef vel er rýnt má á stöku stað greina eldri nótur í bland við hinar nýrri. Kannski hefur gamla efnið verið orðið úrelt, og nýttinn eigandi þá skafið upp gömlu lögin og skrifað í þeirra stað helgisöngva sem nutu hylli á meginlandinu skömmu fyrir og um 1500.

Öll lögin í AM 461 12mo eru við latneska bænatexta, og öll eru þau Maríusöngvar utan tvö: *Michael prepositus paradisi* tilheyrir Mikjálsmessu (29. september), *Sanctifica nos domine* heyrir til krossmessu á vori (*Inventio crucis*, 3. maí). *Sancta Maria, succurre miseris* var oftast sungið á himnaför Maríu (*Assumptio Mariae*, 15. ágúst) en gat einnig átt við aðrar Maríuhátíðir, til dæmis fæðingardag hennar eða boðunardag. *O florens rosa* er andstef fyrir Maríuhátíðir, og sama gildir um *Gaude, dei genitrix* og *Ave beatissima civitas*. *Nigra sum sed formosa*, við texta úr Ljóðaljóðum Biblíunnar, var yfirleitt sunginn á hátíðisdögum helgra meyja (*commune virginum*). Textarnir eru nær undantekningarlaust kunnir úr öðrum evrópskum heimildum. Í einu tilviki (*Ave sanctissima virgo*) hefur þó ekki tekist að finna nákvæma fyrirmynd textans, en svipaðar gerðir hans voru á sveimi á 15. öld.

Þessi kaþólska söngbók hefur í eina tíð verið meiri umfangs en hún er nú. Að minnsta kosti tvö tvinn (á milli 69v/70r og 71v/72r) hafa farið forgörðum, sem sjá má af því að nú vantar aftan við tvö lög og framan við eitt.<sup>3</sup> Hér má sjá efni blaðanna sem varðveist hafa:

- 69r: *Sancta Maria, succurre miseris* (andstef fyrir Maríuhátíð)
- 69v: *Nigra sum sed formosa* (andstef fyrir ýmsar hátíðir Maríu og kvendýrlinga)
- 69v: *O florens rosa, mater domini* (andstef við Maríuhátíðir; vantar aftan við)
- 70r: *Gaude, dei genitrix* (andstef, oftast fyrir Himnaför Maríu; vantar framan við)
- 70r: *Ave sanctissima virgo* (Maríubæn, ekki hefðbundinn sléttisöngur?)
- 71r–v: *Ave beatissima civitas* (andstef fyrir Maríuhátíðir)
- 72r: *Sanctifica nos domine* (andstef fyrir krossmessu á vori)
- 72v: *Ave Maria...* (ólæsilegt, nótur máðar)
- 72v: *Michael prepositus paradisi* (andstef fyrir Mikjálsmessu)

Ekkert er vitað um uppruna handritsins. Það á eflaust rætur í trúarumhverfi en ekki er um litúrgískt handrit að ræða. Hér standa lög sem eigandinn vildi geta sungið sér til sáluhjálpar; þau voru vafalaust þáttur í hinu hversdagslega trúarlífi kirkju eða klausturs. Handritinu fylgir seðill með hendi Árna Magnússonar þar sem segir að hann hafi fengið það til eignar hjá Þorsteini Eyjólfssyni á Háeyri. Sá var um skeið ráðsmaður í Skálholti en gerðist síðan bóndi á Háeyri í Stokkseyrarhreppi í Árnessýslu. Ekki er óhugsandi að kverið hafi verið skrifað í Skálholti á árunum upp úr 1500, og að Þorsteinn hafi tekið slitur þess með sér þaðan rúmum

<sup>2</sup> Kristian Kålund, *Katalog over den Arnemagnæanske håndskriftsamling* (Kaupmannahöfn: Gyldendal, 1889–1894), 2. bindi, bls. 499–500.

<sup>3</sup> Blöðin hafa verið tölusett eftir að handritið var sett saman í þeirri gerð sem það er nú, því að þar eru engin skörð þar sem efni vantar.

150 árum síðar.<sup>4</sup> Ómögulegt er þó að fullyrða nokkuð um slíkt, og uppruni bókarinnar kann að vera allt annar. Kannski hefur hún tilheyrt presti, munki eða nunnu við Maríukirkju eða Maríuklaustur og þá berast böndin til dæmis að Skriðuklaustri, sem var helgað Maríu mey og hinu heilaga blóði; auk þess voru kirkjurnar í Viðey og á Reynistað helgaðar Maríu mey. Þó var dýrkun Maríu svo algeng á síðmiðöldum að kirkjan hefur ekki þurft að vera Maríukirkja.

Ekki er rúm til þess hér að rýna nánar í allt söngefni handritsins AM 461 4to. Hér verður staldrað við tvö lög sem bæði eru nefnd í öðrum íslenskum heimildum frá miðöldum. Lagið *Gaude, dei genitrix* er bænäsöngur til Maríu sem var einkar vinsæll um alla Evrópu á miðöldum og gegndi lykilllutverki í tíðasöngs við Maríuhátíðir. Hann á rætur sínar í minninu um „fimm fögnuði“ Maríu sem var vel þekkt, einnig á Íslandi.<sup>5</sup> Þessi tiltekni sléttisöngur átti að hafa sérstakan kraftaverkamátt og hans er getið í þremur íslenskum Maríujarteinum.<sup>6</sup> Allar eiga það sameiginlegt að klerkar sem hafa lagt það í vana sinn að syngja *Gaude dei genitrix* fá hægt andlát. Í einni segir að eftir andlát klerksins hafi fundist í munni hans bréf, þar sem á stóðu með gullstöfum orðin „*Gaude dei genitrix*“.<sup>7</sup> Í tveimur jarteinanna er textinn einnig þýddur á íslensku og hljóðar önnur þýðingin svo:

Fagnaðu, guðs getara flekklaus mær,  
fagnaðu, er tókst fögnuð af englinum,  
fagnaðu því sá er þú gast birti eilíft ljós,  
fagnaðu móðir, fagnaðu heilög mær guðs getandi,  
þú ert ein ógift móðir,  
þig lofar öll skepna, móðir ljóssins;  
biðjum vér, að þú biðjir að eilífu fyrir oss.

Sögur um jarteinamátt þessa bænäsöngs eru síður en svo bundnar við Ísland eingöngu. Í frásögn Williams af Malmesbury var söngur þessi sagður hafa þjargað nunnu einni, og sama átti að hafa gerst þegar klerkur einn í Chartres söng lagið og textann.<sup>8</sup> Annað lag í Maríukverinu íslenska, *Ave beatissima civitas*, er sömuleiðis andstef til söngs á Maríuhátíðum. Textinn stendur með nótum í ótal sléttisöngshandritum á meginlandinu, og er auk þess í þríradda mótettu frá

<sup>4</sup> Áhugavert er að fyrrum eigandi handritsins, Þorsteinn Eyjólfsson, virðist hafa verið áhugamaður um Maríukveðskap. Í safni Árna Magnússonar er handrit með hendi Þorsteins þar sem skrifuð eru upp tvö gömul Maríukvæði (AM 719c 4to, sjá Kálund, *Katalog*, 143–44). Þorsteinn átti einnig annað gamalt handrit (AM 154 4to), og skrifaði auk þess sjálfur AM 113f fol.

<sup>5</sup> Sjá Guðbjörg Kristjánsdóttir, „Sjö A fyrir Ave-vers á altarisklæði frá Reykjum í Tungusveit“, *Árbók hins íslenska fornleifafélags* 89 (1992), bls. 92. Hér eru einnig talin nokkur dæmi um *Gaude*-andstefið í íslenskum heimildum.

<sup>6</sup> Carl Rikard Unger, *Mariu saga: Legender om jomfru Maria og hendes jertegn* (Christiania, 1871), bls. 73–74, 261–62, 778, 1191 – 92; sjá einnig Guðbjörg Kristjánsdóttir, op.cit. Um Maríujarteinir og evrópskan uppruna þeirra sjá Ole Widding, „Norrøne Marialegender på europæisk baggrund“, *Opuscula* 10 (1996), bls. 1–128.

<sup>7</sup> Unger, *Mariu saga*, bls. 778.

<sup>8</sup> Kati Ihnat, „Marian Miracles and Marian Liturgies in the Benedictine Tradition of Post-Conquest England“, í Matthew M. Mesley og Louise E. Wilson, ritstj., *Contextualizing Miracles in the Christian West, 1100–1500; New Historical Approaches* (Oxford: The Society for the Study of Medieval Languages and Literature, 2014), bls. 72–73. Þessi bænäsöngur er einnig í ensku handriti frá 15. öld, sjá John Wickham Legg, ritstj., *The Processional of the Nuns of Chester* (London, 1899), bls. 21.

13. öld.<sup>9</sup> Þetta er stafrófskvæði, þar sem upphafsstafir hvers orðs mynda saman stærri heild. Stærstur hluti kvæðisins er það sem kallaðist *alphabetum*, þar sem upphafsstafir orðanna þræða stafrófið. Þegar stafrófið er á enda taka við orð mynduð úr sérhljóðunum a–u, og loks mynda lokálínurnar orðin *Maria virgo*. Í textanum er hin „sælasta“ mærlöfningin, kölluð bústaður réttlætisins, kærust lilja og tignuð móðir, og hún er beðin að gæta allra þeirra sem frelsast hafa fyrir Krists blóð:

Ave beatissima  
 civitas divinitatis  
 eterno felix gaudio  
 habitaculum iustitiae  
 charitatis liliūm  
 mater nobilis  
 obsecra plasmatozem  
 quarenuš redemptoš  
 sanguine tueatur  
 ut viventeš Xristo  
 ymnizemuš zima  
 antiquum expurga ipsiuš oraculo uitae  
 mediatrix auxiliatrix reparatrix illuminatrix [adiutrix  
 veni viva reoš genetrix omnipotentis].<sup>10</sup>

Jartein af tilurð antífónunnar er að finna í íslensku handriti frá um 1700 (AM 634 4to). Þar segir frá þýskum greifasyni sem sendur var til náms í París, en stundaði meira hégóma heimans en listir klerkdómsins. Þó fór svo að þegar biskup nokkur andaðist í Þýskalandi var greifasonurinn kosinn arftaki hans, og þótti honum sem brátt yrði fáfræði hans ljós öllum mönnum. Því hélt hann í Maríukirkjuna Notre Dame, kastaði sér grátandi fram á gólfið og birtist honum þá María og lofaði öllu góðu. Svo segir í sögunni: „Eftir svo talað líður drottningin burt að sýn, en hann vaknar og sprettur upp gæddur svo mikilli gjöf heilags anda, að án allri dvöl diktar hann nýja antiphonam af sancta Maria bæði í senn að orðum og hljóðum. Sú antiphona er svo fallin: *Ave beatissima civitas...*“ og söng hann hana „svo hátt og hvelld að heyrir um alla kirkjuna.“<sup>11</sup>

Þótt efnið í AM 461 12mo sé ekki íslenskt bregður það áhugaverðu ljósi á þá kirkjumeningu sem hér ríkti í kaþólskum sið. Það sýnir að kirkjusöngur átti sér ekki einungis stað í föstu formi messu og tíðasöngs, og að sparneytnir kirkjunnar menn leituðust við að uppfæra söngforða sinn með því að skafa upp gamlar skruddur og nýta skinnið aftur. Um leið hefur sá sem söng úr þessu litla kveri kunnað ýmsar Maríusögur og kannski hefur honum þótt vísara að kunna og eiga kraftaverka-söngva sem eftir öllu að dæma höfðu reynst öðrum vel.

<sup>9</sup> Tischler, Montpellier codex pt. bls. 22, 41-42.

<sup>10</sup> F.J. Mone, *Hymni Latini Medii Aevi*, 3 bindi (Freiburg, 1853–55), 2:439.

<sup>11</sup> Unger, *Mariu saga*, bls. 1040.

## ATÓNAL 3.1

### handan framúrstefnu

Atli Ingólfsson

#### STÍLL OG STÍLKERFI

Þegar rýnt er í tónlistarsöguna held ég að það sé gagnlegt að gera greinarmun á *stílkerfum*, *stíl* og *eiginstíl*.<sup>1</sup> Með því orðalagi mundum við telja endurreisnartónlist og dúr-molltónlist tilheyra ólíkum stílkerfum, barokk og klassík vera ólíkan stíl innan sama kerfis og svo til dæmis höfundana innan klassíska stílsins hafa hvern sinn eiginstíl.

Ég get ekki snarað fram algildum ráðum til að greina sundur stílkerfin. Helstu mæri þeirra eru nokkuð augljós þótt finni þræðir sem liggja á milli þeirra séu oft torgreindir. Serialismi eftirstriðsáranna tilheyrir greinilega öðru stílkerfi en síðrómantísk tónlist við upphaf síðustu aldar. Þetta er hægt að fullyrða án þess að gera upp þræðina þar á milli.

Það er full ástæða til að auglýsa þennan mun á stíl og stílkerfi. Flestir heyra mun ólíkra stílkerfa en mörgum veitist erfitt að greina sundur stíltegundir innan þeirra. Þetta á auðvitað sjaldnast við um tónlistarmenn sem hafa liðkað hlustirnar við tónlist liðins tíma. Þó er það svo að þegar nær okkur dregur í tíma bregst jafnvel þeim menntuðu bogalístin. Lítum á 20. öldina. Ég hef heyrt tónlistarmenn tala um tónlist sjötta áratugarins og þess tíunda nánast í sama orðinu eins og þetta væri sama tónmálið.<sup>2</sup> Hið sanna er að það er að jafnaði ekki minni munur á verkum þessara tímabila en til dæmis á síðbarokktónlist og klassík.<sup>3</sup>

Nútímatónlist eftirstriðsáranna – og því einnig sjötta og tíunda áratugar – er án grunntóns, eða *atónal*. En það sem kallað hefur verið atónal tónlist er í mesta lagi stílkerfi – ekki stíll – og innan þess kerfis er að finna margar mállýskur eða stíltegundir. Á 6. og 7. áratugunum mátti tengja bróðurpart evrópskrar nútímatónlistar við serialisma en í lok aldarinnar á það ekki lengur við.

Ég fór að starfa við tónsmíðar á tíunda áratugnum og þá þótti mér sem verk mín ættu sáralítið skylt við þrjátíu árum eldri tónlist og gramdist því ef þessu var jafnað saman. Á þessum tíma hafði ég og fjöldi féлага og kollega íhugað, rætt og tekið afgerandi afstöðu til ótal atriða í stíl

<sup>1</sup> Leonard B. Meyer talar um þetta í bók sinni *Emotion and Meaning in Music* (Chicago: University of Chicago Press, 1956). Á ensku heitir þetta *style-system*, *style* og *personal style*.

<sup>2</sup> Hér leyfi ég mér að einskorða mig við meginstraum evrópskar nútímatónlistar.

<sup>3</sup> Ég er þó ekki að segja að mögulegt eða æskilegt sé að greina 20. aldar söguna í snyrtilegar tertusneiðar eins og tíðkast hefur með fjarlægari tímabil. Um þetta get ég ekki dæmt.

og byggingu eldri raðtónlistar og það mátti heyra í verkum okkar.

Mario Bortolotto gaf út víðlesna bók um tónlist 7. áratugarins og nefndi *Fase seconda*, eða *Annað þrep* á íslensku.<sup>4</sup> Fæstum sem voru að fullmóta tónkveðskap sinn á tíunda áratugnum fannst þeir tilheyra þeim hugmyndaheimi sem þar er lýst. Ef nota má tungutak tölvufræðinnar mætti því segja að við höfum verið komnir í það minnsta í *Atónal 3.1* stílinn innan stílkveðisins *Atónal*, eða á þriðja þrep og gott betur.

Hér gætu fylgt langar romsur til að lýsa þeirri tónlist sem við höfnuðum<sup>5</sup> en mun meira hefur verið ritað um hana en þá tónlist sem við sömdu og verður að nægja að vísa í þau skrif. Þess í stað ætla ég að reyna að gefa einhverja hugmynd um þennan stíl sem varð til á tíunda áratugnum. Ýmislegt sem hér verður talið eru einkenni sem voru að einhverju leyti ómeðvituð og eins og lágu í loftinu, annað eru alveg meðvituð efnistöð, orðin til í samtali höfunda á milli, sprottin af sameiginlegri hrifningu eða andúð á einhverju í verkum fyrirrennaranna.

Á þeim tíma sem um ræðir jukust áhrif spektraltónlistar<sup>6</sup> (e. spectral music) smám saman en hér ætla ég að horfa fram hjá því og íhuga hvernig tónskáld sem ekki stigu beint inn í þann straum breyttu engu að síður afstöðu sinni til hljómsins, eða *yfirborðsins* eins og mér verður stundum á að nefna hljóm eða *viðmót* tónverks.

#### FANFARE Í ALDARLOK

Á Ítalíu má segja að tveir höfundar úr fyrstu kynslóð nýtónlistarinnar hafi umfram aðra hreyft við yngri mönnum og fengið þeim eitthvað að móða úr frekar. Það voru Luciano Berio (1925-2003) og Franco Donatoni (1927-2000). Líklega mætti fyrst og fremst tiltaka líflega og sterka yfirborðsáferð og skýra framvindu í verkum þess fyrri og endurskoðun þess síðari á hugmyndinni um efnivið.<sup>7</sup> Það er því eðlilegt að fyrstu ungskáldin sem mér dettur í hug að tengja umræddum stíl séu ítölsk: Luca Francesconi, Ivan Fedele, Claudio Ambrosini, Pietro Borradori, Riccardo Nova og Giovanni Verrando. Þó finnst mér ekki rétt að líta á þetta sem sér-ítalskt fyrirbæri því það birtist víða um Evrópu og jafnframt í Bandaríkjunum. Ef ætti að tengja þetta við tiltekna kynslóð mætti giska á að flestir séu höfundarnir fæddir á tíu ára bili kringum 1960. Þannig mætti nefna Magnus Lindberg, Hanspeter Kyburz eða Michel van der Aa, en jafnframt Jukka Tiensuu eða Oliver Knussen þótt eldri séu.

Hvað sem því líður var það ekki ætlunin að draga hér tónskáld í dilka. Ég ætlaði öllu heldur að benda á tiltekin einkenni á fjölda tónverka í lok síðustu aldar sem greina þau frá verkum frumkvöðlanna.

Ný stílbrigði fæðast iðulega sem viðbragð við háttum og kækjum ríkjandi stíls. Í þessu tilfelli getum við sagt að tónlistin reyni að varpa af sér því íhugula og sjálfhverfa yfirbragði sem oft

<sup>4</sup> Bortolotto, Mario. *Fase seconda* (Torino: Einaudi, 1969)

<sup>5</sup> Rétt er að taka fram að ekki er átt við hugmyndafræðilega höfnun eða afneitun heldur einungis stílfræðilega eða sögulega: Tímarnir voru breyttir, tónlistin þurfti að breytast.

<sup>6</sup> Helstu fulltrúar hennar voru frönsk tónskáld eins og Gérard Grisey, Tristan Murail, Hugues Dufourt o.fl.

<sup>7</sup> Franco Donatoni tók af skarið með það að efniviður tónverks væru ekki þær raðir eða töflur sem tónskáldið undirbyr áður en það byrjar að skrifa verkið og að engin alger virðing væri áskilin slíku efni.

setti svip sinn á seríalísk verk. Ég man eftir umræðum um hvað eldri tónlistin var innhverf og eftir óánægju okkar að undirliggjandi bygging hennar skyldi ekki geisla meira upp á yfirborðið, ekki vera undirstrikuð og fullnýtt. Kannski hafði þetta með hagsýni að gera: Við vildum fá meira út úr efninu. Frá hreinu skáldskaparlegu sjónarhorni snerist þetta þó líka um það að ný tónlist ætti að geta boðið upp á miklu fleiri skap- og litbrigði en hún hafði gert. Hún átti ekki að vera fyrst og fremst alvarleg heldur gat hún allt eins brotist fram í eins konar *fanfare* stemningu, dansi eða hrópi. Við getum lýst þessu sem nýrri umhyggju fyrir vissum yfirborðs-eiginleikum tónlistarinnar án þess að undirliggjandi skipulag gjaldi þess. Mig minnir að frekar fjörugar tónsmíðar hafi komist dálítið í tisku en þarna var líka nokkuð um lýrískari verk.

### NOKKUR EINKENNI

Nú tek ég til við að lýsa aðeins nánar því sem helst mætti telja til nýjunga þarna í aldarlokin og þá verður frásögnin dálítið sérfræðilegri. Þessi upptalning á hvorki að vera tæmandi né afmarkandi en ætla má að nokkur neðangreindra atriða eigi við um hvert verk í þessum nýja stíl. Hugsanlega birtast þau aldrei öll í einu verki og eru auðvitað í misjöfnum hlutföllum eftir höfundum.

- 1) Hljómagangur verður aftur að heyrnlegu efni. Hann verður skýrari og oft merktur sérstaklega, til dæmis með því að píanóið eða slagverk undirstrikar hann. Að sama skapi kemur hljómarytmi meira upp á yfirborðið og er notaður markvisst í formbyggingunni.
- 2) Bassaröddin fær nýtt vægi og fer aftur að hegða sér að nokkru leyti eins og hljóma-bassi í dúr-moll tónlist (þótt hljómaarnir séu án grunntóns). Hún er gjarnan notuð til að undirstrika eða skýra hljómagang samanbert. 1. Ég hef stundum nefnt þetta *sýndarbassa* til aðgreiningar frá réttum hljóma-bassa.
- 3) Afþólu nótanna. Nótturnar eru ekki lengur einskorðaðar við eina áttund í hverju tónmengi eins og gjarnan var í seríalískum verkum.
- 4) Atriði 3 veldur því að áttundir verða aftur viðurkenndur hluti af vefnum, en eru þó meðhöndlaðar af sömu nákvæmni og önnur tónbil. Þær eru markvisst notaðar sem bragð til að stækka hljóminn eða ofnar reglubundið inn í vefinn. Þar sem auðheyrdar áttundir voru sjaldgæfar í seríalískum verkum býr nú í þeim kærkominn ferskleiki.
- 5) Því er hafnað að hrynurinn þurfi sífellt að vera óreglulegur eða gegnsaminn á öllum stigum. Jafnt rytmískt flæði til dæmis í sextándupörtum er algengt, þótt undir niðri geti niðurdeiling í hendingar eða hljómsvæði verið óregluleg.
- 6) Tvöfaldanir eru nokkuð dæmigerðar fyrir þennan stíl. Vefurinn (e. texture) ein-kennist af því að mörg hljóðfæri spila sömu tóna – samtímis eða nálægt því – og algengt er að brotinn hljómur eða endurtekningar arabeskur séu leiknar á tilteknu tónmengi þannig að sama nóta hljómi í mörgum hljóðfæraröddum.
- 7) Endurtekningar verða algengari á yfirborðinu. Þótt hér sé ekki verið að tala um mínímalisma er algengt að tónmyndir geisli út í aðrar hljóðfæraraddir, hrynmýndir

séu margteknar, tónar eða stutt tónknippi séu ítrekuð á einhvern hátt.

- 8) Óttinn við skraut hverfur. Oft er mikið um trillur, brotna hljóma og arabeskur eða tónaflúr. Skörp skil milli byggingar og skrauts eru afmáð: Skraut getur líka verið burðarhluti byggingar.
- 9) Formið einfaldast og einkennist af fáum stórum hlutum. Um leið eykst möguleikinn á að mynda áberandi framvindu og hvörf: Formrænt crescendo, dramatíska stóra hljómstafla, dramatísk pianissimo eða þagnir. Það er reyndar erfitt að alhæfa um þetta atriði en í það minnsta eru hvörf í forminu nú auðheyrdari en áður. Þetta er vegna þess að ekki nægir lengur að þau felist í byggingunni heldur eru þau undirstrikuð á yfirborðinu.
- 10) Kunnugleg tónmengi eru stundum notuð sem áfangar í forminu. Hér er átt við þrí-hljóma, sjöundarhljóma, fimmundir, áttundir eða hreint hljóðróf.
- 11) Samstígar raddir geta verið áberandi. Raddirnar halda þá annað hvort sama tónbili á milli sín eins og til dæmis í fimmundahlöðum eða hreyfast margar í sömu átt.
- 12) Íhugular þagnir voru býsna tíðar fram á 9. áratuginn. Nú verður þessi tegund þagna mun sjaldsédari enda er tónlistin ekki eins innhverf og áður. Hlustandinn átti ekki að þurfa þagnir til að melta það sem fram fór.
- 13) Legutónar eru algengt tæki, langir tónar sem lifa gegnum mörg ólík tónmengi, eða eru styttri en birtast með reglulegu millibili. Stundum mætti tala um endurvaktar tónmiðjur eða kannski *sýndarmiðjur* (til aðgreiningar frá grunntóni eldri tónlistar).
- 14) Engin tæpitunga. Það sem verkið þarf að segja segir það strax. Kannski má segja að verkin séu beinskeytt.
- 15) Mörg ofangreind einkenni mætti draga saman undir fyrirsögninni „Minnið snýr aftur“. Höfundarnir snúa frá þeirri trú að sérhvert stundarbil formsins – eða *móment* – lifi í sjálfu sér og fyrir sjálft sig. Þótt ekki sé hægt að tala um stef eru heyrnlegar samsvaranir á yfirborðinu tíðari en áður.



Hljóddæmi 1: Brot úr *Corrente* (1992) fyrir kammersveit eftir Magnus Lindberg<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Magnus Lindberg. *Ur, Corrente, Duo Concertante, Joy*, Ensemble Intercontemporain, cond. Peter Eötvös, IRCAM Ades 203 582 (Frakkland, 2004). <https://lhi.canto.global/s/V8OAA?viewIndex=0>

## BYLTING EÐA ÞRÓUN?

Svona gæti sem sagt upptalning á útbreiddum og viðurkenndum stílbrigðum á tíunda áratugnum litið út. Það er vonandi þarflaust að taka fram að margt þetta var þegar til staðar, ýmist í stökum verkum eða fleiri verkum stöku höfunda fyrir þann tíma. Skilin á milli þessa stíls og eldri verka eru því ekki alltaf hnífskörp. Ástæðan er sú að þetta var í raun ekki bylting. Þetta fól ekki í sér glæný fagurfræðileg viðmið heldur einungis nýtt þrep innan tiltekins stílkerfis.

Fyrir þá sem ekki sáu samhengi hlutanna var auðvelt að væna þessi verk um tilgerð.<sup>9</sup> Sú gagnrýni finnst mér óréttmæt. Þarna fór fram mjög alvarleg endurskoðun á tónmálinu, möguleikum þess og sambandi við hlustunina. Það vill svo til að þessi endurskoðun var ástæða þess hversu léttúdugt þetta gat hljómað miðað við mörg eldri verk.

Tilgerð er svo sem ekki mjög áreiðanleg mælistika, en slíkri ásökun hefðum við sem sagt hafnað. Auðvitað. Okkur þótti þvert á móti tilgerðarlegt að beita stílbrögðum sem höfðu runnið sitt skeið eða voru ekki nauðsynleg. Misvaxin, alvöruþrungin sólólína með tólf tónum og þögn á eftir var eins og tákn þess sem okkur þótti ekki eiga heima í tónlist dagsins og væri því ekkert nema tilgerð.

Ekki ætla ég að meta hvort hér hefði mátt ganga lengra eða hvort urðu til áhugaverðari verk en á öðrum tímum. Beittasta gagnrýnin byggir líklega á því sem áður var nefnt: Þetta var ekki bylting. Og af hverju var verið að lappa upp á hrynjandi hús?<sup>10</sup> Því má svara til að greinilega var enn einhver burður í því. Sú tónlist sem varð til átti erindi og hafði aldrei verið samin áður. Svipaðar efasemdir mætti viðra um allar síðbúnar birtingarmyndir stílkerfa og hefur tónlist Richards Strauss reyndar fengið að kenna á því.

## UM FORTÍÐARÞRÁ

Við fyrstu sýn virðast mörg einkennin hér að ofan eiga rætur að rekja til dúr-moll stílkerfisins. Að þau skuli nú spretta upp á ný í þessu atónala umhverfi ætti þó ekki að skoða sem tilraun til endurvakningar þess kerfis. Þetta er hvorki afturhvarf né tilvitnun. Öllu heldur ætti að tala um þróun atónal tónmálsins með vissum tækjum, og þau tæki tilheyrja ekki sérstaklega dúr-moll tónlist heldur allri tónlist.

Umrædd stílbrigði geta vissulega opnað glugga – eða jafnvel dyr – inn í eldra tónmál. Það skipti marga höfundana hins vegar máli að sýna fram á að engin þörf væri að ganga í þá átt og að það væri alls ekki markmið þessara efnistaka. Það átti að sýna fram á að fullvel mátti vinna með aukinn enduróm og með skynjun og væntingar áheyrandans án þess að grípa til gamals tónmáls.

Þarna eru þó stundum þríhljómar, áttundir og reglulegur hrynur og auðvitað getur höfundur-

<sup>9</sup> Ég held að einkunnin „*happy eighth note music*“ sem ég heyrði einhvern tímann hafi átt við um einhver afbrigði þessa stíls, en í henni felst viss ásökun um grunnfærni.

<sup>10</sup> Hér liggur undir sú ályktun að stílkerfið sem um ræðir sé dauðvona eða þegar dautt. Meiri fjarlægð í tíma þarf til að meta réttmæti hennar.

inn eftir atvikum leikið með einhver hugrenningatengsl sem þau kunna að mynda og gætt stíl sinn tvíræðni, kaldhæðni eða jafnvel fortíðarþrá. Samhliða þessari frjógungun tónmálsins sem hér er fjallað um bjó nefnilega um sig sú víska að ekkert væri í raun útilokað – hvað þá bannað – í tónskáldskap okkar daga. Ég get því ekki sagt að gægjugöt til fortíðar séu þessari tónlist framandi þótt mér finnist þau ekki einkenna hana.

#### TRANSAVANGUARDIA



Mynd 1: Musica Ebbra eftir Cucchi<sup>11</sup>

Þetta nýfundna léttlyndi tónlistarinnar má tengja tíðarandanum í upphafi tíunda áratugarins og þeirri tilfinningu að það sem kallað hafði verið *framúrstefna* væri tvímælaust liðið undir lok, reyndar fyrir nokkru síðan.

Eins og svo oft áður virðist tónlistin hér fylgja í kjölfarið á myndlistinni. Það er nefnilega svo

<sup>11</sup> Cucchi, Enzo. *Musica Ebbra*, 1982, málverk, [https://en.wikipedia.org/wiki/File:%27Musica\\_Ebbra%27,\\_painting\\_by\\_Enzo\\_...](https://en.wikipedia.org/wiki/File:%27Musica_Ebbra%27,_painting_by_Enzo_...)

að á níunda áratugnum fór að bera á nýjum andblæ í verkum nokkurra ítalskra myndlistarmanna. Þeir létu það ekki á sig fá að margir töldu málverkið liðið undir lok og spöruðu aldeilis ekki strigann. Stíll þeirra var dálítið gassalegur, fígúratífur og gjarnan með manneskjuna eða mannsmynd í forgrunni. Þetta voru málara eins og Enzo Cucchi, Sandro Chia og Francesco Clemente, fæddir á bilinu 1947 til 1950.

Segja má að verk þeirra hafi verið andsvar við veldi konseptlistarinnar. Þeir upphófu handverkið, gleðina og litinn. Verk þeirra bjuggu gjarnan yfir þessari sérstöku ögrun sem felst í ærslagangi. Þau voru á einhvern hátt jákvæð og hrópandi í stað þess að vera íhugul og spyrjandi. Þegar árið 1980 voru verk af þessu tagi sýnd saman og kölluð *transavanguardia*<sup>12</sup> á ítölsku. Þetta er gjarnan álitnið sem ítalskt fyrirbrigði en áþekka fagurfræði mátti fljótlega rekast á víða um Evrópu og ekki víst að það megi allt saman rekja til Ítalanna. Hérlandis má nefna eldri verk Helga Þorgils Friðjónssonar sem dæmi um áþekkan skáldskap.

Nú veltir því einhver upp, úr því við erum með merkipennann á lofti, hvort hugtakið *póstmóðernismi* eigi ekki við. Það er stundum eins og dragi úr skyggni þegar það ber á góma en því er til að svara að líklega ættum við að flokka transavanguardia sem eina birtingarmynd póstmóðernismans.

#### FRÁ HUGMYND TIL VERKS

Það er ekkert leyndarmál að transavanguardia hreyfingin hafði mikil áhrif á mig og mörg ung tónskáld á þessum tíma. Þótt tónsmíðastíllinn sem áður var lýst leiði af byltum innan fagsins má segja að transavanguardia hafi verið sem eldsneyti fyrir breytingar. Ekki þarf síðan mikið ímyndunarafli til að tengja vissu yfirbragð tónlistarinnar við þennan myndheim, eða er það langsótt að líkja mannsmynd án þyngdarafis við þríhljómi án tóntegundar? Ég held að það væri hvorki rangt né óréttlátt að flokka tónlist okkar líka sem transavanguardia, jafnvel þótt hér sé um að ræða tvo hópa listamanna sem lítið eða ekkert þekktust. Þótt ekki sé annað ætti þessi staðsetning handan framúrstefnu að gilda um báðar listgreinar.

Eitt af því sem tengir okkur myndlistinni er að okkur var mjög tíðrætt um handverk og í loftinu lónaði eitthvert óþol gagnvart hugmyndafræðilegri ofhleðslu tónverka. Hér má segja að hugmyndir Francos Donatonis hafi vegið þungt, en hann kenndi mikið og var ærið mörgum ungum tónskáldum leiðarljós. Ekki held ég að hann hefði talið sig standa nærri transavanguardia skáldskapnum en áhersla hans á handverk og kreddulaust tungutakið og verkin voru ungum tónskáldum dýrmætt nesti á leið út úr framúrstefnunni.

Einhver mundi ætla að það að komast handan framúrstefnunnar feli í sér að hafna einhverjum grunnsetningum hennar og vera frjálslægri en áður í meðferð tónefnisins. Það er ekki alls kostar rétt. Við vorum alteknir af smíðatækni og handverki og vildum í raun ganga lengra en forverarnir. Það þurfti að slípa yfirborðið svo vel að enga formála þyrfti að því, engar hljómatöflur eða tólftónaraðir. Það átti að standa eitt og óstutt. Nú var að láta hendur standa fram úr

<sup>12</sup> Þetta mætti útleggja annað hvort *handanframúrstefna*, *gegnumframúrstefna* eða *hverfð framúrstefna* á íslensku, þótt ekki sé ráðlagt að skipta ítalska heitinu út fyrir eitthvert þeirra. Listfræðingurinn Achille Bonito Oliva ku vera höfundur hugtaksins. Hérlandis hefur hugtakið *nýja málverkið* löngum verið notað, þótt það sé hugsanlega eitthvað yfirgrípsmeira.

ermum og láta *verkin* – vinnuna og smíðisgripinn – tala.

Ekki var einn angi verksins, hins heyrnlega verks, sem fékk að vera í friði fyrir vilja höfundarins. Hér er ekki átt við reglur höfundarins heldur *vilja* hans, því eins og György Ligeti benti á í tímamótagreini um raðtæknina er ekki það sama að raða öllum þáttum tónlistarinnar og *ráða* þeim.<sup>13</sup> Þetta vissum við vel og einbeittum okkur að því að hafa raunverulegt vald yfir áferðinni. Ég man hvað lóðréttur samhljómur var mér mikið hjartans mál. Það skipti máli hvaða tónar hljómuðu saman á hverju andartaksbroti verksins. Sama gildi um hljóðfæralínur, rytmi þeirra og tónbil máttu ekki orka tvímælis, annað væri tilgerð. Þessi árátta bjó um sig hjá mörgum höfundum minnar kynslóðar. Kannski er dálítill hætta á listrænni nærsýni þegar svona er en það er ekki mitt að dæma um hversu útbreidd eða háskaleg hún var.

#### UPPSKERAN

Fyrsta verk mitt sem mætti merkja á þennan hátt er líklega *A verso* fyrir píanó frá 1990.<sup>14</sup> Þar býr nákvæmt ummyndunarferli í hverjum formhluta og ekki stakur tónn óskilgetinn. Eins og fyrr var lýst er þó markmiðið í raun hjartara og frjálsslegra yfirbragð en oft var á nýjum tónverkum. Vandinn var að mikla vinnu þurfti til að ná því markmiði: Það kostaði mikla áreynslu að láta verkið hljóma áreynslulaust. Þess vegna gladdi það mig mjög þegar reyndur tónlistarmaður sem hafði heyrt það nokkrum sinnum hafði á orði að það virtist mjög frjálsslega samið, svona eins og spunnið af fingrum fram!

Ég gæti heimfært fleiri tónverk mín upp á þetta tímabil: *Le pas, les pentes* fyrir níu hljóðfæri, *O versa*, sem er útsetning og stækkun á *A verso*, *Dubletter* fyrir píanó, klarínnett og selló, *Di volta* fyrir marimbu, víbrafón og píanó eða *Opnu*<sup>15</sup> fyrir bassaklarínnett og marimbu. Stundum má merkja tiltekin verk með slagorði sem mér var ofarlega í huga við samningu þess og sem sýnir glöggst stílfraeðilegan ásetning: Endurtekning (*A verso*), staðfesting (*Le pas, les pentes*), stækkun (*A verso*) eða kveðandi (*Opna*). Mig minnir meira að segja að í textanum sem fylgdi *Le pas, les pentes* við frumflutninginn í Milánó hafi ég talað um staðfestandi<sup>16</sup> ásetning þess og hugsaði þá til þess hvernig ég nota áttundir í því verki.

Þótt ég varpi hér ljósi á þessi mál ætlaði ég ekki að gerast eigin sálgreinandi. Ég ætla því ekki að reyna að sjá hversu mörg önnur verk mín má telja til þessa stíls eða að hversu miklu leyti hann litar afurðir mínar ennþá. Það eru þó hæg heimatökin að fara nánar ofan í saumana á einu áður nefndra verka og má vera að ég geri það í annarri grein.

<sup>13</sup> Ligeti, György. „Wandlungen musikalischen Form“, *Die Reihe* 7 (Vín: 1960)

<sup>14</sup> Atli Ingólfsson. *Nuove Sincronie 92-*, Maria Grazia Bellocchio, Sincronie, SIN 1011, 1993, hljómdiskur. Verkið var samið fyrir Eddu Erlendsdóttur, síðan leikið af Bellocchio, James Clapperton, Marco Pedrazzini, Snorra Sigfúsi Birgissyni og Tomoko Mukaiyama.

<sup>15</sup> Atli Ingólfsson. *Dualism*, Ingólfur Vilhjálmsson og Tobias Guttmann, ITM 907, 2008, hljómdiskur. Einnig leikið m.a. af Harry Sparnaay og Johan Faber, Guðna Franzsyni og Markus Leoson, Didier Pernois og Pascal Zavaró. Best er að vísa á vefslóð til upplýsingar um önnur verk mín: [www.atli-ingolffsson.com](http://www.atli-ingolffsson.com)

<sup>16</sup> Hér reyndist mér erfitt að þýða ítalska orðið *affermativo* sem átt er við. Það getur einnig þýtt „jákvæður“ eða jafnvel „öruggur“.



**Hljóðdæmi 2:** Brot úr *O versa* fyrir píanó og 12 hljóðfæri, upphafslína píanós felur í sér endurtekningar.<sup>17</sup>

**Hljóðdæmi 3:** Brot úr *O versa*, nótur F-dúr þríhljóms verða áberandi innan um skreyttan enduróm hljóðfæra.<sup>18</sup>

**Hljóðdæmi 4:** Brot úr *O versa*, danskenndur hrynur.<sup>19</sup>

**Hljóðdæmi 5:** Brot úr *O versa*, frelsun áttundarinnar og tæróma einleikskadensa.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Atli Ingólfsson (1991). *O versa*, Caput, Guðni Franzson stjórnandi, Anna Guðný Guðmundsdóttir einleikari, Kaldalón í Hörpu, RÚV upptaka, 2012. <https://lhi.canto.global/s/LV83A?viewIndex=0>

<sup>18</sup> <https://lhi.canto.global/s/VJRK9?viewIndex=0>

<sup>19</sup> <https://lhi.canto.global/s/VUQUC?viewIndex=0>

<sup>20</sup> <https://lhi.canto.global/s/L8BDD?viewIndex=0>

## All'aure in una lontananza

Bára Gísladóttir

### INTRODUCTION

*All'aure in una lontananza* (1977) is a piece for solo flute, alto flute or bass flute. It is the first piece of seven in Sciarrino's *Opera per flauto I*, released in 1990.<sup>1</sup> This collection contains a combination of research and exploration regarding new sounds for the flute and was a springboard of contribution to the catalogue of extended techniques for the flute in contemporary music.

The title *All'aure in una lontananza* derives from a sonnet from Giambattista Marino's (an Italian baroque poet, 1569-1625)<sup>2</sup> poetry collection *La Lira*.<sup>3</sup> It is a title whose meaning can be interpreted in two ways: on the one hand as *Air in a distance*, and on the other hand as *Aura in a distance*. Both translations can be helpful when analysing the piece. For instance, understanding the title as a topic of air gives a stronger emphasis on the piece's different objects, primarily the first object introduced which consists of harmonic timbral trills whose audibility is controlled by the natural in- and exhales of the flutist. The piece does not have a specified tempo but is to be played according to breath.

When analysing the piece, it is important to do it from an aural point of view, not solely from the visual parameter of the score. The main reason for this is that the piece's process of form, with its durations and proportions, is in a way up to the performer, since it is to be played according to breath not a metronome. Therefore the score is not of a big help alone, but serves well as a guidance while listening to the performance.

### OBJECTS, STRUCTURE AND FORM

*All'aure in una lontananza* features a form of AABA', where the second A is a complete repetition of the former, marked with a repetition mark. The piece's material consists of three objects,

---

<sup>1</sup> Sciarrino, Salvatore. *Opera per flauto I* (Italy: Ricordi, 1990)

<sup>2</sup> Lanz, Megan R. "Silence: Exploring Salvatore Sciarrino's style through L' opera per flauto" (PhD Thesis, University of Nevada, 2010), p. 33

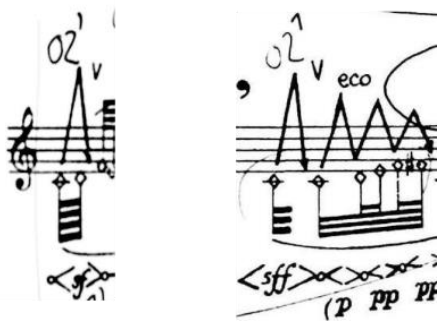
<sup>3</sup> Borgogni Incoccia, Tina. "Poesia della sovrabbondanza nel secolo d'oro", *La Repubblica Letteraria Italiana*, 2004, accessed 01.12.15, <http://www.repubblicaletteraria.it/GiambattistaMarino.html>

hereafter referred to as O1, O2 and O3. O1 being the harmonic timbral trills, O2 the jet whistles and O3 the aeolian sounds. Not only do these objects form the musical material, but perhaps more importantly, the piece's gestures.



Figure 1: O1: Harmonic timbral trills<sup>4</sup>

O1 (see Figure 1), the harmonic timbral trills, has a main role in the piece for several reasons: it is the object whose repetitions are most frequent; it is also the object whose time span is the broadest – being the protagonist of AA – and then reoccurring in A' a semitone lower like an old memory. Harmonic timbral trills are performed by using the fingerings for the diamond-shaped notes and consequently producing the upper notes. The parentheses indicate that there will be a delay before the first note and after the last note has sounded, as a bridge to and from *niente*.<sup>5</sup> According to Sciarrino, “[t]he notes in parentheses indicate the extension of the moment where the note is to be heard”.<sup>6</sup> At these moments, the sound is very airy, textured by the rather rhythmic key clicks of the diamond-shaped notes, which the performer is allowed to continue between breaths, thus connecting the gestures together and adding another layer to the effect of this technique. Thus, the sound effect of the harmonic timbral trills is a multiple one, where we hear several pitches windily flowing simultaneously, creating the dimensional polyphony Sciarrino is known for. In his work there exist blocks of textures that he refers to as spatio-temporal *dimensions*, composed of singular gestures that alternate in various ways to form the substance of the piece. In his manner of thinking, each piece of music is actually a multi-dimensional organism and the discontinuous dimensional juxtapositions are windows between these dimensions... Each dimension co-exists with every other dimension, and the formal discontinuity – the interruptions – each a



Figures 2 - 3: O2, jet whistles in various manifestations<sup>8</sup>

“window” into another dimension – is a representation, or acting-out of that reality, and of the reality of memory’s work in the cognizance of musical form. This process creates what Sciarrino calls ‘dimensional polyphony’.<sup>7</sup>

O2 (see Figures 2 – 3) is a certain contrast to O1, rupturing this previous object with quick, and often, aggressive jet whistles.

O2 essentially breaks up A and marks the shift into the B section. After this, O2 is prevalent throughout the piece, gaining power and

<sup>4</sup> Sciarrino, Salvatore. *Opera per flauto I* (Italy: Ricordi, 1990), p. 1, 2nd line

<sup>5</sup> Lanz (2010), p. 34

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Bunch, James. “Anti-Rhetoric in the music of Salvatore Sciarrino” (USA: unpublished article, 2011), p. 24

<sup>8</sup> Sciarrino, Salvatore. *Opera per flauto I* (Italy: Ricordi, 1990), p. 2, 9<sup>th</sup> line

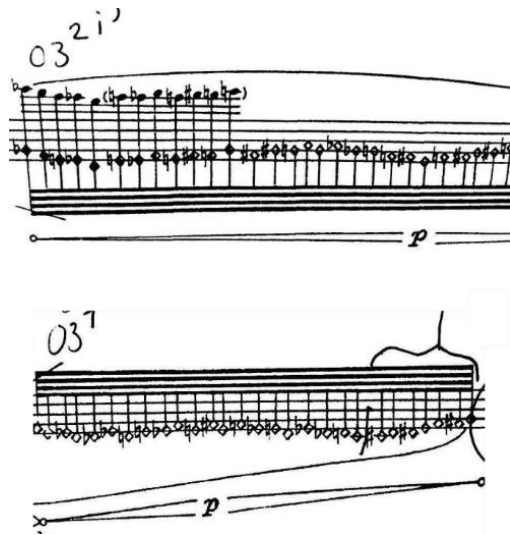
frequency with its occurrences, and hence finally not serving only as a contrast between loud and soft but renewing our sense of perspective with a freshness of focusing. O2 also becomes an element we know and accept as a peer to the other objects within the piece.

O3, the “aeolian sounds are extremely quiet, as only the air moving through the flute is audible. These sounds are often made more delicate by combining them with soft dynamics and *niente* effects”.<sup>9</sup>

As seen in Figures 4 - 5, O3 is presented with specified pitch fingerings, however, the blurred quality of this airy and quiet effect complicates the perception of pitch. O3 is the only object never being repeated exactly as it was before. It appears however always as the same gesture with slightly different shapes. It is further varied as the rest of the objects, in the form of dynamics, length and shapes.

Sciarrino creates a lot of variations on these three objects and uses every imaginable combination. One could say that *All'aure in una lontananza* is a very well recycled piece where nothing goes to waste. Despite the overall soft dynamics (except for the jet whistles), the objects occasionally boast stronger dynamics in the range of *mf* - *ff*, functioning as ‘poles’ carrying the otherwise thin threads of quiet gestures.

The same applies to the variation of the objects as the pitch material; some elements are used less than others with the effect of contrasts. The pitch range consists mainly of a limitation from C4 - B4 with the simple explanation that the techniques demonstrated in the piece work most effectively in this range. The use of the pitch range is implemented in a manner of contrasts, some of them used in a very limited quantity having the impact as turning points, and with more pitches present at the end, as an examination of what we have heard and learned so far.



Figures 4 - 5: O3, Aeolian sounds in various manifestations<sup>10</sup>

When it comes to the piece’s structure, it is interesting to look back at Giambattista Marino’s sonnet, which goes as follows:

A l’aura il crin ch’a l’auro il pregio ha tolto,  
sorgendo il mio bel sol del suo oriente,  
per doppiar forse luce al di dascente,  
da’ suoi biondi volumi avea disciolto.

<sup>9</sup> Lanz (2010), p. 34.

<sup>10</sup> Sciarrino, Salvatore. *Opera per flauto I* (Italy: Ricordi, 1990), p. 1, 6th line

Parte, scherzando in ricco nembbo e folto,  
piovea sorva i belgi omeri cadente,  
parte con globi d'or seri già serpente  
tra' fiori, or del bel seno or del bel volto.

Amor vid'io, che fra'lucenti rami  
De l'eurea sua, pur come sole,  
tendea mille al mio cor laccioli ed ami;

e, nel sol de le luci uniche e sole,  
intento, e preso dagli aurati stami,  
volgersi quasi un girasole il sole!<sup>11</sup>

In brief, the sonnet tells us how a woman, beautiful as the sun, loosens her golden hair in the sun. At this point the poet wonders what is brighter than the sun, and from this reflection develops an overly decorated sonnet rich in metaphors, phonic games and virtuosity.<sup>12</sup> The form is as the traditional one of the Italian sonnet, with the first two verses of four lines, both represented in an ABBA form, forming a proposition that describes a problem or a question, followed by two three-lined verses containing a CDC form, representing a resolution to the prior events. Traditionally, the ninth line serves as what is called the turn, or *volta*, which plays a principal part in the resolution of the former proposition.<sup>13</sup> In this poem for instance, the focus flickers from the poet's observation of this beautiful woman to his observation of her own observation of the circumstances.

Sciarrino claims that *All'aure in una lontanza* contains "...a certain amount of 'melancholy lyricism, [much like] an elegy', and that its sounds are ambiguously mythical and ancient. He also describes the piece as being 'the characteristic perspective of [his] musical thought'".<sup>14</sup> Hence, we ask ourselves: is there a clear link between the sonnet form in all its glory, and the piece itself? Is there a *volta* or a turning point in the piece resembling that of the sonnet? When looking at the form AABA' itself, A can certainly be seen as a proposition followed by B containing the resolution and the *volta*. These are, of course, only speculations.

*All'aure in una lontanza* does not only contain a clear reference to the sonnet when it comes to its philosophical imagery, but what is at least equally interesting is the piece's structure. This is most concrete in the first movement where O1 functions as a main role. The object is set up in motives of four and three, namely as 2x4 followed by 3x3, quoting the structure of the sonnet (2x4 lined verses followed by 2x3 lined verses). As shown, Sciarrino's citation does not exactly match the sonnet's form when it comes to the latter motives (3x3 vs. 2x3). The reason for this is unclear, but perhaps it is just in order to make the connection between the poem and

<sup>11</sup> Borgogni Incoccia (2004)

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> "Sonnet: Italian (Petrarchan) sonnet" (Wikipedia), accessed 28.11.15, [https://en.wikipedia.org/wiki/Sonnet#Italian\\_.28Petrarchan.29\\_sonnet](https://en.wikipedia.org/wiki/Sonnet#Italian_.28Petrarchan.29_sonnet)

<sup>14</sup> Lanz (2010), p. 34

the piece not too direct as it might not be a subject of big matter.

Let us come back to the form itself. As mentioned earlier, it is in the manifestation of AABA' with its structure of gestures quoting the sonnet form. Chiefly there are two questions that come to mind when speculating about the form: Is there a connection to the sonata form? Could the form be a so-called rupture form?

There are some elements of *All'aure in una lontananza*'s form that could be linked to the sonata form, first and foremost in the way AA could serve as an exposition and A' as a recapitulation. On the other hand, looking at B as a development is easier said than done. What exactly is happening in this movement? B, like the other movements, contains all of the three objects, but with a change of value. O3 is the most prominent, yet O2 with its powerful development (becoming longer and more frequent) is the most critical. Through the B movement we hear glimpses of O1. Despite its small supply in frequency and length its value is rather grand because of its strong impact in AA. It pulls us back to the dreamy threads we have come to know so well, and through the piece this will always be what we see as the main theme. However, these short glimpses of O1 are suffocated by the frequent O3 and the dominant O2, especially their combination in a structure of overwhelming gestures. Does this smothering process represent a *rupture*? Inspired by the jump cut editing of filmmaking,<sup>15</sup> Sciarrino is known for using this so called *rupture form* as an opposition to rhetoricality in music.<sup>16</sup> Typically, his utilisation of the form goes as follows: The objects forming the initial structure of a piece "...are gradually interrupted and replaced – in an increasingly dense manner – by a new object...The structure eventually becomes overloaded with material at which point, it reaches a 'rupture'".<sup>17</sup> The purpose of this must be to upend the listener's expectations by providing a new perspective on how the music is perceived. Thus, B can be seen as a rupture of A, where O1 is ruptured by different combinations of O2 and O3. Consequently, we are led to the breached A', where O1 again plays a principal part but has now been broken into shorter durations, appearing as fractions of a memory, semitone lower than in the beginning. O2 and O3 are still there but are now elements we have accepted in our presence. O2 only occurs twice with a broad distribution and never appears in the last set of gestures before the end. O3 has no longer any aggression to it and is shaped into gestures of calm and quiet softness.

Regardless of our conclusion of the form, it should be kept in mind that in Sciarrino's work:

*Form, and more fundamentally the narrative structure, become something much more like "shape", a visual concept that presents these processes as forces synthesizing the material into sonic objects rather than – as Sciarrino had remarked – "containers" which render the autonomous non-referential actuality of each gesture moot in the service of a language of subjection.<sup>18</sup>*

Thus, when it comes to the former speculations about the sonata form, it is important not to categorise the piece as such a form, but rather see if there are any links of mutual content and

<sup>15</sup> Bunch (2011), p. 7

<sup>16</sup> Bunch (2011), p. 6

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Bunch (2011), p. 10-11

characteristics.

If *All'aure in una lontananza* features a rupture form, is it then an anti-rhetorical piece? To be able to answer this question we must ask ourselves: What is the meaning of 'anti-rhetorical' in this sense? In his work, Sciarrino seeks to "...reject and redefine...listening expectations, hierarchic syntax or structure by nomenclature, and traditional temporal thinking...".<sup>19</sup> Anti-rhetoric acts as a 'weapon' and the utilisation of rupture form belongs to this 'weapon'. In this way, the piece is anti-rhetorical, but do we as listeners experience it as such? With this question the author has finally moved on to some very thin ice, whereas it is impossible to draw conclusions, since they depend on every listener's perception of the piece, those being as varied as they are numerous. In any case, the term we experience as "rhetoric" has obviously changed throughout history. What was defined as "anti-rhetoric" when Sciarrino wrote *All'aure in una lontananza*, does not necessarily have to be so now. It seems logical that the continual development of contemporary music goes hand in hand with an elimination of rhetoricality.

#### THE SPACE BETWEEN SOUND AND SILENCE

One of Sciarrino's main compositional characteristics is the exploration of silence where the listener is obliged to lower the threshold of listening, which will eventually lead to hearing more. This he implements by using "the effect of a perceived lack of sound to intensify the listener's awareness of their surroundings".<sup>20</sup> This kind of listening experience is produced by extremely quiet facets of sound performed with extended techniques through long periods of time.<sup>21</sup>

It should be kept in mind that in this sense, silence is not the absence of sound, but the fullness of every sonorous possibility, like white is the sum of all colours. For Sciarrino, the aim with *All'aure in una lontananza* is to immerse the listener in a primary perceptive dimension. The listener should clean its mind and consequently create a void inside to make room for the unknown.<sup>22</sup>

*First quietness. Then sound, like the breath of the silence [...] Hence accustoming the ear to the imperceptible. The pianissimos that I require have to be placed at the limit of what man is really able to hear. While we are listening we become uncertain: something is coming, but what? Does the sound exist or not yet? The sonorous transfiguration of the indistinct produces the most anxious of magics, no longer being able to distinguish between presence and absence.*<sup>23</sup>

These are Sciarrino's own words about *All'aure in una lontananza*, helping us to understand the piece as research on the space between sound and silence, being mainly demonstrated by the use of *niente* crescendo and diminuendo signs (seen in all figures above). This use of dynamics

---

<sup>19</sup> Bunch (2011), p. 30

<sup>20</sup> Lanz (2010), p. 8

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Misuraca, Pietro. "Salvatore Sciarrino: The Sicilian alchemist composer", *Interdisciplinary Studies in Musicology* (2012), p. 78. <http://hdl.handle.net/10593/8667>

<sup>23</sup> Ibid.

---

and the very subtle timbre changes can “produce the effect of experiencing an event from a distance, recalling a memory, or hearing a distant echo of sound after it has begun to dissipate.”<sup>24</sup> The feeling of distance resulted by the use of silence in the piece leads us back to the speculations of the title’s twofold way of interpretation, either if it is the sound of air in a distance, an aura in the form of an old memory, or both.

## CONCLUSION

As a hallmark of *All'aure in una lontananza*, the “...extremely reduced dynamics and continuous use of *niente* allow the performer to portray the infinite beginnings and endings (the *lontananza*, or infinite distance) in this piece”.<sup>25</sup> The musical process is formed by the introduction and combination of the different gestures. There is the calm introduction characterised by the harmonic timbral trills whose audibility comes and goes with the flutist’s breath. Then there is the active middle part, the *volta* of the sonnet, creating a rupture whose consequences are followed by the relatively calm final movement with glimpses of prior events, serving as an examination of the gestures’ distribution: some have got transposed, some have gained further development, some have been combined in yet a new way. They are recognisable but not the same.

---

<sup>24</sup> Lanz (2010), p. 13

<sup>25</sup> Lanz (2010), p. 34

## Tónskáldið, flytjandinn, hlustandinn af vistfræði samtímatónlistar

Berglind María Tómasdóttir

### INNGANGUR

Hér ætla ég að gera grein fyrir þremur nýlegum verkum eftir mig. Öll eiga þau það sameiginlegt að gera hefðbundna hlutverkaskipan í umhverfi samtímatónlistar að umfjöllunarefni. Tvö þeirra, *Darmstadtverkið* og *Myrkraverkið*, mætti kalla þátttökuverk<sup>1</sup>, í það minnsta eru þau einhvers konar tilbrigði við fyrirbærið. Rætur allra þriggja verkanna liggja í vangaveltum er varða tónlistariðkun í vestrænum samfélögum á okkar tímum. Þessi yfirferð er í þremur hlutum og spannar hálfis árs tímabil. Fyrsti áfangastaður er Darmstadt í Þýskalandi í ágúst 2014, næsti tónlistar- og ráðstefnuhúsið Harpa að haustlagi sama ár og sá þriðji Harpa við upphaf Myrkra músíkdaga í janúarlok 2015.

### BAKGRUNNUR

Orðræða um þróun, tilvist, eða tilvistarkreppu klassískrar tónlistar í samtímanum er síður en svo ný af nálinni. Það er ekki ætlunin að gera hana að sérstöku umfjöllunarefni hér en þar sem verkin þrjú spretta með beinum hætti upp úr tilvistarlegum vangaveltum mínum sem flytjandi sigildrar og samtímatónlistar, staldra ég litillega við efnið.

Iðulega er gripið til þeirrar líkingar að múrar séu að falla þegar klassískir tónlistarmenn og stofnanir bera sig eftir samstarfi við tónlistarfólk úr öðrum geirum tónlistar eða yfirhöfuð gera eitthvað annað en að spila hefðbundna tónleika á hefðbundnum tónleikastöðum. Þar er hugsanlega verið að vísa til þeirrar hugmyndar að klassísk tónlist sé innmúruð, föst í eigin fílabEinsturni, úr takti og tengslum við það samfélag sem hún hrærist í. Einstaklingar og stofnanir sem starfa innan klassískrar tónlistar sýna margvíslega tilburði til að spegla samfélag sitt. Oft fer fram öflugt fræðslustarf á vegum sinfóníuhljómsveita og annarra opinberra stofnana innan tónlistargeirans, sumar sýna framsækna tilburði í framsetningu hljóm-sveitarinnar,<sup>2</sup> og mikið hefur verið fjallað um kynferðisvæðingu klassískrar tónlistar.

<sup>1</sup> Þátttökuverk er þýðing á fyrirbæri sem ýmist er nefnt relation art, relational aesthetics eða participatory art á ensku. Þátttökulist gerir, eins og nafnið gefur til kynna, út á virka þátttöku eða gagnvirkni áhorfenda.

<sup>2</sup> Dæmi um eftirtektarverða tilburði í þessa átt er Copenhagen Phil sem áður gekk undir nafninu Sjáländshljómsveitin, eða Tívolíhljómsveitin. Á heimasíðu hljóm-sveitarinnar kynna

Mínar atlögur að því að brjótast út úr klassíska norminu hafa tekið á sig ýmsar myndir, allt frá því að standa fyrir tónleikum, útvarpsþáttum og hátíðum sem blanda markvisst saman ólíkum tónlistarstílum til róttækari breytinga á framsetningu og ásýnd tónleika. Ein tilraun sem skipti sköpum fyrir mig var tónleikaferð sem ég fór í árið 2011 er ég ferðaðist um landið með hjólhýsi í eftirdragi sem ég notaði sem tónleikarými. Íklædd kúrekafötum bauð ég gestum og gangandi á flaututónleika í hjólhýsinu og lék þar samtímatónlist í bland við ýmsa flautuslagara sem ég hafði tileinkað mér á ferlinum. Einkum er það sú staðreynd að ég gerði mynd um ferðina sem hafði djúpstæð áhrif á framhaldið; þannig var ég tilneydd til að rýna í eigin viðbrögð og annarra, taka afstöðu til þeirra og miðla. Þann lærdóm mætti draga af myndinni að lifandi tónlistarflutningur er vissulega háður framsetningu, stað og stund. Ég hef gert grein fyrir þessari ferð á öðrum vettvangi og geri hana ekki frekar að umfjöllunarefni hér, en bendi á myndina The Caravan Concerts til frekari upplýsinga (dæmi 1).



Dæmi 1: The Caravan Concerts<sup>3</sup>

#### #1 – DARMSTADTVERKIÐ

Sumarnámskeiðin í Darmstadt fóru fram í 47. sinn árið 2014 og þar tók ég þátt í námskeiði undir handleiðslu Peter Ablinger sem bar heitið Tónsmíðar handan tónlistar (Composition Beyond Music). Darmstadtnámskeiðin hafa verið haldin frá árinu 1946 og eru í vissum skilningi vagma ýmissa hræringa innan samtímatónlistar á seinni hluta 20. aldar. Framan af voru námskeiðin eingöngu ætluð tónskáldum, svo bættust við námskeið fyrir hljóðfæraleikara og í dag er boðið upp á ýmis námskeið ætluð breiðum hópi fólks sem starfar innan samtímatónlistar.



Dæmi 2: Tildrög Darmstadtwerksins (myndskeið)<sup>4</sup>

Ég ákvað að vinna með markvissum hætti með þá staðreynd að ég var einmitt stödd á þessum sögufræga og gildishlaðna stað. Ég ákvað að biðja þátttakendur á sumarnámskeiðunum í Darmstadt að taka þátt í tónverki sem samanstæði af tugum örverka sem draga myndi upp sneiðmynd af 47. sumarnámskeiðinu í Darmstadt. Ég gekk á milli manna, og gildi þá einu

---

hljóm sveitarmedlimir sig sjálfir í fyrstu persónu undir flípanum „listamenn“ með afar persónulegum og afslöppuðum hætti. Áhersla í allri framsetningu er á fjölbreytileika einstaklinganna sem skapa heildarmyndina, nefnilega hljóm sveitina. Sjá nánar: <http://www.copenhagenphil.dk>

<sup>3</sup> <https://lhi.canto.global/s/L75NK?viewIndex=0>

<sup>4</sup> <https://lhi.canto.global/s/L18PB?viewIndex=0>

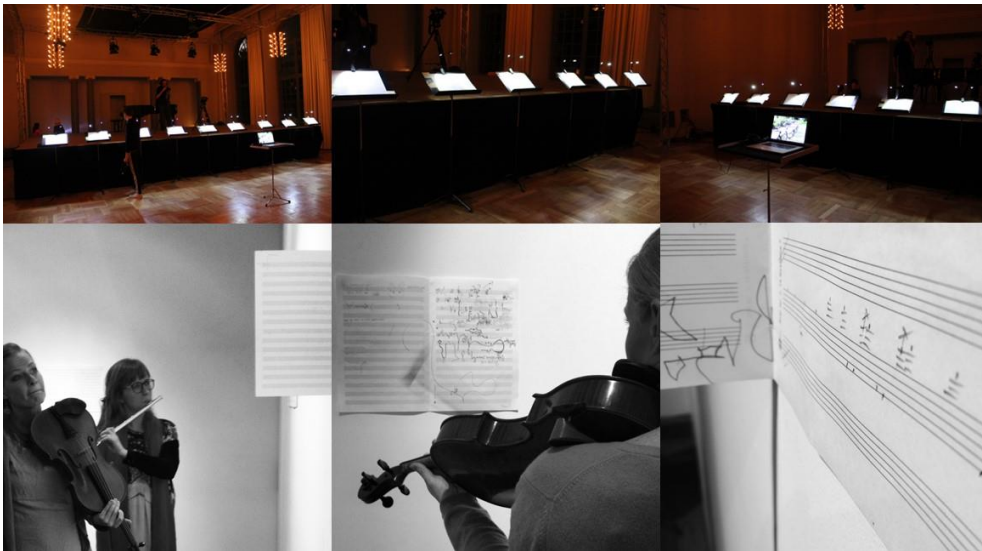
hvort um heimsfrægt tónskáld eins og Helmut Lachenmann var að ræða eða unga og óörugga tónsmíðanema, og það þá að taka þátt í *Darmstadtverkinu*. Í dæmi 2 má sjá tildrög verksins.<sup>5</sup>



**Dæmi 3:** Auglýsing fyrir *Darmstadtverkið*. Á myndinni má sjá greinarhöfund ásamt Helmut Lachenmann, Ken Ueno, Patricia Alessandrini og Peter Ablinger.

<sup>5</sup> Frekara efni er að finna á heimasíðu minni: <http://berglindtomasdottir.com/participatorypieces>

Verkið hefur aldrei verið flutt á línulegan hátt heldur sýnt í tvígang, annars vegar á hljóðlistar-sýningu í Orangerie í Darmstadt í ágúst 2014 og svo í Mengi síðar sama ár (sjá dæmi 4 og 5). Í bæði skiptin var áheyrendum boðið að kanna skorið í félagi við mig. Á fyrrnefnda staðnum rann verkið saman við önnur hljóðverk á sýningunni en á þeim síðari var um sjálfstæðan viðburð að ræða. Verkið, það er nóturnar sjálfar, festi ég á vegg Mengis og hvatti gesti til að taka þátt í flutningi *Darmstadtverksins* með mér. Eftir höktandi byrjun fóru gestir á nokkuð flug og notuðu rödd og önnur tilfallandi hljóð í könnunarleiðangri um skorið. Verkið var skráð í nótnahefti og skipta þátttakendur tugum. Það er þó ómögulegt að segja hver er höfundur hvers, og því hægt að segja að innan *Darmstadtverksins* sé stéttskipting afmáð. Hugmyndin að verkinu kviknaði í Darmstadt, nánast eins og ósjálfráð viðbrögð við hugmyndinni um hið heilaga skor eða ægivald tónskáldsins í vistkerfi samtímatónlistar. Nokkuð sem mér fannst ég vera vel minnt á í Darmstadt þrátt fyrir að þar líkt og víðar reyni fólk að dansa í takt við tímann. Ég hugleiddi að gefa verkið út sem prentverk og upphefja þannig *Darmstadtverkið* enn frekar sem slíkt; sem „heilagt“ skor. Yfirskriftin gæti verið eitthvað á þessa leið: Svona leit 47. sumarakademían í Darmstadt út. Af því hefur ekki orðið enn, en skorið má skoða í heild sinni hér: <http://berglindtomasdottir.com/participatorypieces/>.



**Dæmi 4:** Frá sýningu Darmstadtverksins í Orangerie, Darmstadt, ágúst 2014 og í Mengi sama ár (myndir úr Mengi © Hrafn Ásgeirsson).



**Dæmi 5:** Stutt myndband frá sýningu *Darmstadtverksins* í Mengi 2014.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> <https://lhi.canto.global/s/LLANC?viewIndex=0>

## #2 – FERNEYHOUGH ÆFÐUR Í HÖRPU

Á haustmánuðum 2014 æfði ég verkið *Cassandra's Dream Song* eftir Brian Ferneyhough (ég festi kaup á nótonum í Darmstadt) fyrir opnum tjöldum í Hörpu. Ég hafði aldrei spilað neitt eftir Ferneyhough en ákvað að nýta hann sem efnivið í úthaldsgjörning<sup>7</sup> sem fólst í því að æfa verkið í almannarými í Hörpu, klukkustund á dag, alla virka daga í mánuð. Mig langaði ekkert sérstaklega að flytja verkið á hefðbundinn hátt en ákvað hins vegar að nota það sem efnivið í æfingaferli sem færi fram fyrir opnum tjöldum. Verkið hentaði einkar vel til þess því um afar tyrfna tónsmíð í nýflækjustíl er að ræða. Ástæðan fyrir valinu á húsnaði má rekja til vangaveltna um tónlistarhúsið sem hið innmúraða vígi klassískrar tónlistar. Christopher Small fangar hugmyndina um tónlistarhúsið sem flabeinsturn klassískrar tónlistar í bók sinni *Musicking*:

*Tónlistarhús nútímans byggir á þeirri hugmynd að tónlistarflutningur sé einstefnumiðaður samskiptamáti, frá tónskáldi til hlustanda með hjálp flytjanda. [...] Hönnun byggingarinnar býður heldur ekki upp á samskipti milli flytjenda og hlustenda.<sup>8</sup>*

Eins og kemur fram í þessum texta er hægt að greina skýra hlutverkaskiptingu innan tónlistar í hefðbundnu fyrirkomulagi tónlistarhúsa. Og þetta langaði mig að pota í með því að bjóða tónlistarhúsgestum að upplifa ferlið sem á sér stað þegar tónverk er æft. Með dyggum stuðningi þáverandi tónlistarstjóra Hörpu, Steinunnar Birnu Ragnarsdóttur sem líkt og svo margir tónlistarmenn virtist tengja afar vel við hugmyndina, fóru æfingar af stað þann 12. september 2014. Margir heimsóttu mig meðan á æfingaferlinu stóð, ég æfði Ferneyhough af mismiklu kappi og var hvergi nálægt því að vera tilbúin með verkið til flutnings í lok æfingatímans mánuði síðar eða þann 10. október.



Dæmi 6: Ferneyhough æfður í Hörpu<sup>9</sup>

Allar æfingar voru teknar upp og nokkru síðar gaf ég þær út á geisladiski þar sem öllum æfingum er staflað upp þannig að úr verður kakófónísk upplifun, líkt og þegar maður heyrir 30 flautuleikara æfa *Cassandra's Dream Song* eftir Brian Ferneyhough á sama tíma (dæmi 6). Ástæðan fyrir útgáfunni var fyrst og fremst til þess að búa mælistiku á tíma í því óáþreifanlega

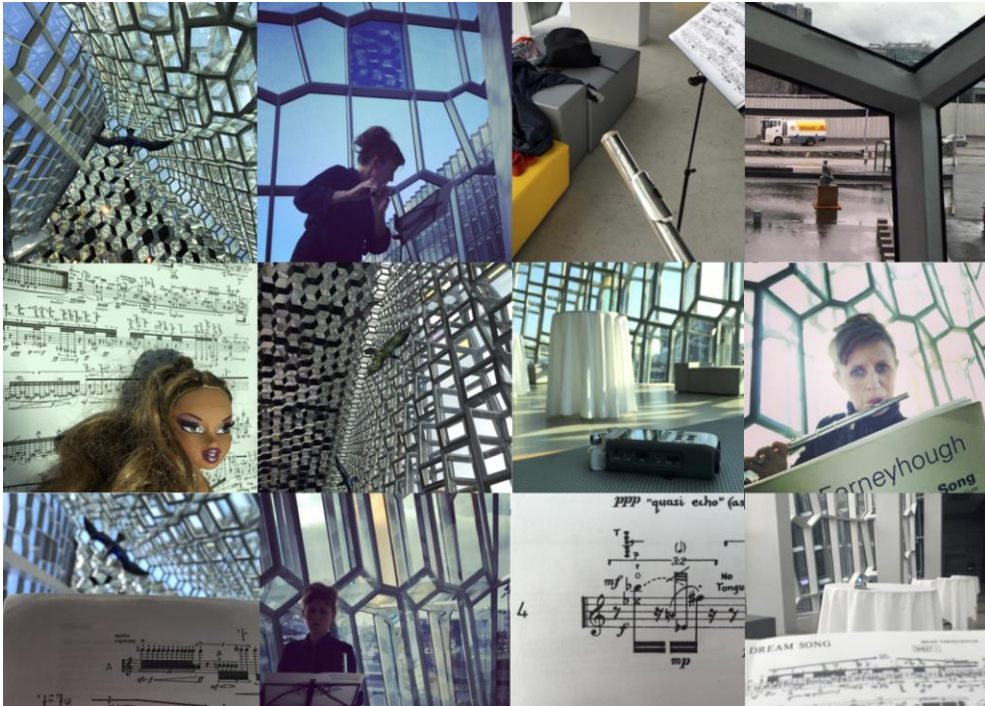
<sup>7</sup> Úthaldsgjörningur er þýðing á fyrirbærinu *durational performance* eða *durational art* sem einnig er nefnd *endurance art*; gjörningar sem gera út á lengd gjörninga og kanna oft þölmörk mannskepnunnar. Þrautseigjugjörningur eða þrautseigjuverk er önnur þýðing sem ég hef heyrt á fyrirbærinu.

<sup>8</sup> Mín þýðing á: "The modern concert hall is built on the assumption that a musical performance is a system of one-way communication, from composer to listener through the medium of the performers. [...] Nor does the design of the building allow any social contact between performers and listeners". Small, Christopher. *Musicking* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1998), bls. 26-27.

<sup>9</sup> <https://lhi.canto.global/s/VTP07?viewIndex=0>

ferli sem hafði átt sér stað. Að pakka inn ferli sem var lokið og þó á sama tíma alls ekki.

Nánd við tónlistarmenn, lifandi tónlist í opnu rými Hörpu og sú upplifun að fylgjast með tónlistarmanni æfa sig er nokkuð sem margir sem hafa komið að máli við mig líta með afar jákvæðum hætti. Og ég fer ekki ofan af því að það væri góð hugmynd að í tónlistarhúsinu Hörpu væri að minnsta kosti einn tónlistarmaður hverju sinni sem stundaði sínar æfingar í almannarýminu. Viðvera og samskipti á samfélagsmiðlum vegna verkefnisins urðu lifandi hluti þessa verkefnis en ég póstaði iðulega mynd á dag frá æfingunum sem hægt er að finna undir #practicingferneyhoughinharpa.



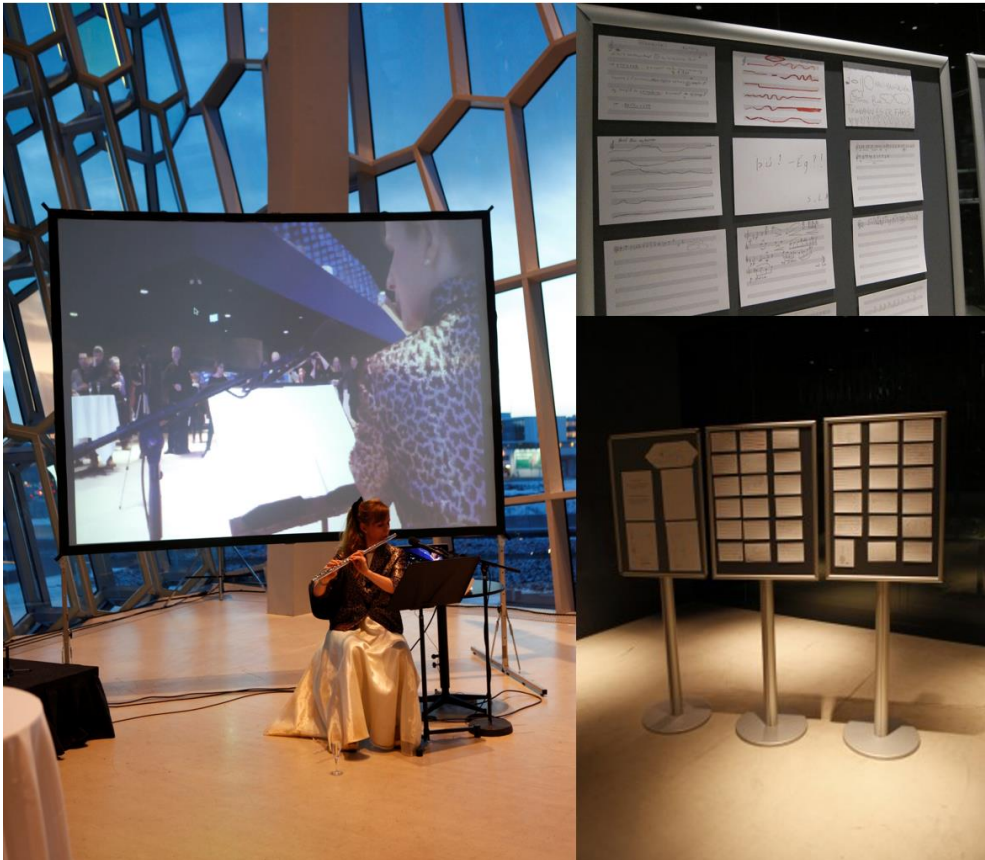
Dæmi 7: Brot af þeim myndum sem ég tók meðan á æfingum í Hörpu stóð.

### #3 – MYRKRAVERKIÐ

*Myrkraverkið* var framið 29. janúar 2015 í almannarými Hörpu (Hörpuhorninu). Því svipar að mörgu leyti til *Darmstadtverksins*. Aftur var viðfangsefnið samband tónskálda og flytjanda en verkið var opunarverk Myrkra músíkdaga það árið. Opnunin hófst klukkan fimm og var hún einnig send út beint í þættinum *Víðsjá á Rás* eitt. Gestir, sem voru í meirihluta lærd tónskálda enda um hátíð Tónskáldafélags Íslands að ræða, hófu þá að skrifa niður *Myrkraverkið* á póstkort sem hafði verið dreift um rýmið, öðru megin voru óútfylltir nótnastrengir og hinum megin auður hvítur flötur.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Hér er hægt að skoða fleiri myndir og heyrja upptöku frá viðburðinum: <http://bergblind-tomasdottir.com/participatorypieces/>

Hálftíma síðar, eða klukkan hálfsex hóf ég svo flutning á verkinu, eða verkunum, spilaði hvert póstkortið á fætur öðru, en flutningur stóð í tæpan hálftíma. Í kjölfarið var póstkortunum stillt upp á flekum í Hörpu og voru þar til sýnis út hátíðina. Verkin voru af ýmsum toga, sum voru skrifuð með hefðbundinni nótnaskrift, önnur voru grafískari og buðu þannig um á ótal túlkunarmöguleika. Ég reyndi eftir fremsta megni að bregðast við skorinu með innblásnum hætti og túlkaði fyrstu viðbrögð við því sem stóð á blaðinu fyrir framan mig. Á köflum varð verkið að hálfgerðum spuna, túlkunarmöguleikar skorsins voru það opnir á köflum. Allt var þó runnið undan rótum þess sem gestir á staðnum höfðu ritað á póstkortin.



Dæmi 8: Frá flutningi Myrkraverksins.

Munurinn á þessu verki og *Darmstadtverkinu* felst fyrst og fremst í því að flutningur Myrkraverksins fór fram eins og um tónverk sem á sér stað í tíma væri að ræða. Verkið var flutt sem heildstæð tónsmíð, en einnig fékk skorin að lifa sjálfstæðu lífi í rými út hátíðina. Þau eiga það hins vegar sameiginlegt að gera stöðu tónskáldsins innan samtímatónlistar að yrkisefni; verkin verða til við þvingaðar aðstæður og krefjast ákveðins performans af hálfu tónskáldanna. Þannig verður tónsmíðaferlið að flutningi í samhengi verkanna. Kannski væri hægt að tala um afhelgun tónskáldsins í þessu samhengi.

## AÐ LOKUM

Hér hef ég gert grein fyrir *Darmstadtverkinu*, *Ferneyhough æfður í Hörpu* og *Myrkraverkinu*. Allt eru þetta verk sem gera sambönd tónskálda, flytjenda og áheyrenda að viðfangsefni sínu og ganga að einhverju leyti út á viðsnúning hlutverka. Þau spretta upp úr pælingum um stéttskiptingu og hlutverkaskipan innan klassíkur og samtímatónlistar. Í *Darmstadtverkinu* og *Myrkraverkinu* fá hámenntuð tónskáld það hlutverk sem óbreyttir þátttakendur fá yfirleitt þegar um þáttökulist er að ræða, í *Ferneyhough æfður í Hörpu* verður æfingaverlið að endanlegri útkomu.

Þáttökuverk þykja oft illlæsileg sem listaverk, oft hafa þau sterkar samfélagslegar og pólitískar skírskotanir og erfitt getur verið að meta þau út frá sömu forsendum og mörg önnur listaverk. Enda er það yfirleitt ekki ætlunin; gæðin felast í einhverju öðru en sjálfri útkomunni. Verkin þrjú sem ég hef fjallað um hér falla að mörgu leyti undir þessa skilgreiningu; hugmyndirnar að baki verkunum og sköpunarferlið sjálft eru sumpart áhugaverðari en sjálf útkoman.

Umfram allt eru þessi verk eða gjörningar kannski fyrst og fremst tilraunir til að nálgast flutning tónlistar á skapandi hátt. Það er vissulega hægt að gera með ýmsu öðru móti, til dæmis með gjöfulu samstarfi við tónskáld þar sem allir aðilar sitja við sama borð. Einnig geta grafísk skor verið tilvalinn vettvangur og auðvitað spuni, svo nokkur dæmi séu nefnd. Í öllu falli er vert að undirstrika mikilvægi skapandi nálgunar flytjenda sígildrar og samtímatónlistar. Mér hefur að minnsta kosti ekki virst veita af þeirri áminningu í vistkerfi samtímatónlistar.

## Skorið sem kort (eða tónverkið og kortaskorið)

Einar Torfi Einarsson

*Í þessum texta mun ég skoða samband nýsköpunar, skora og nótnaritunar, og hvernig það samband hefur áhrif á tónlistarlega hugsun, með öðrum orðum þælingar um eðli skorsins og þann hugmyndaheim sem lýtur þar að. Einnig tek ég dæmi um það hvernig slíkar þælingar hafa ratað inn í mínar eigin tónsmíðar.*

Enska orðið „scores“ er yfirleitt þýtt sem raddskrá eða partitúr á íslensku en þegar óhefðbundin notkun á þessu fyrirbæri á sér stað, þar sem ekki er endilega hægt að tala um einhverja skrá á röddum tónverks, er langtum betra að nota orðið skor. Orðið „skor“ nær hreinlega yfir stærra og margbrotnara svæði og mun ég því nota það hér eftir.

Í sumum af mínum tónverkum hef ég leitast við að hugsa um eiginleika og möguleika skorsins og tengingu þess við nótnaritun, og hvernig þetta „rými“ hefur áhrif á (ný)sköpun tónlistar og almenna tónlistarhugsun. Að mínu mati er hægt að hugsa þetta rými sem mikilvægan þátt í mótun nýrra hugmynda um tónlist. Rými nótnaritunar og skorsins er í raun margþátta rými hvað rannsóknir og nýsköpun varðar:

- nýjar hugmyndir um tónlist þurfa oft að finna sér nýjan farveg innan þessa rýmis;
- nýjar hugmyndir um skorið og nótnaritun geta alið af sér nýjar hugmyndir um tónlist;
- nýjar hugmyndir um skorið og nótnaritun knýja oft fram nýjar leiðir til að flytja tónlist;
- nýjar leiðir til að flytja tónlist ala oft af sér nýjar hugmyndir um nótnaritun og skorið.

Mikilvægt finnst mér að hugsa þessar áttir á jöfnum grundvelli þar sem við upphefjum ekki eina stefnu (eins og til dæmis frá hugmynd til skors) heldur lítum á þetta sem gagnvirkt fyrirbæri (skor geta leitt til hugmynda og öfugt). Þess má geta að nýjungar í nótnaritun þurfa ekki endilega að innleiða nýja aðkomu að skorinu (og auðvitað er umtalað rými ekki eini vettvangur nýsköpunar innan tónlistar heldur einn af mörgum).

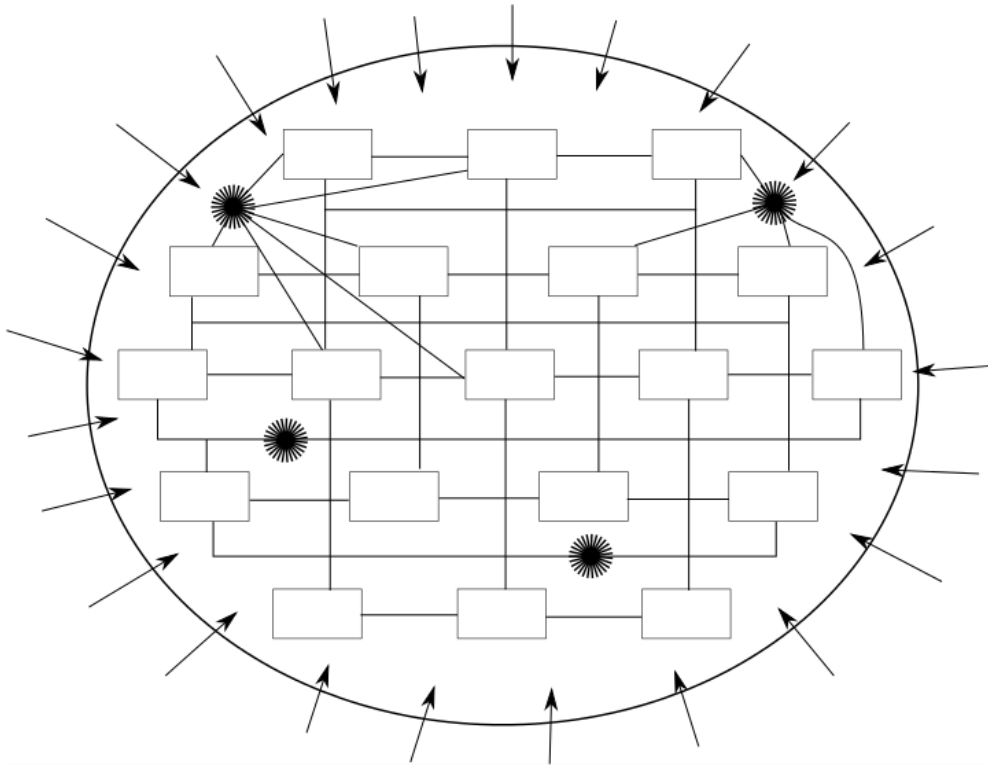
Eitt af lykileinkennum skora er að þau taka til alls sem á að gerast í tilteknu tónverki og undir venjulegum kringumstæðum virka þau einnig sem tímavörður, það er þau útleggja hvað á að gerast og hvenær eitthvað á að gerast. Hefðbundið skor er því einhvers konar útvíkkun á línulegu hnitakerfi þar sem tíminn er settur á lárétta ásinn (x) og það sem hljómar saman á lóðrétta

ásinn (y). Þegar við hugsum um tónlist er þetta kerfi auðvitað augljóst því tónlist er eitthvað sem gerist í tíma og algjörlega eðlilegt að ætlast til þess að skor hegði sér í samræmi við það. Við sjáum líka að hefðbundni eiginleiki skorsins er nátengdur okkar hugmyndum um hvað felst í því að semja og flytja tónlist; að tónlist er alltaf samín og þá hugsuð sem skýr atburðarás tiltekinna atburða. Ef við leyfum okkur hins vegar að hugsa um þessa eiginleika á annan hátt þarf það ekki endilega að stinga í stúf við eðli tónlistar því ef tónlist er hreinlega einhver hljóðviðburður sem gerist í tíma þarf skorið ekki endilega að ákveða röð atburða né hvernig atburðirnir sjálfir eiga að hljóma. Slíkar hugmyndir um tónlist má rekja til John Cage sem sagðist hafa meiri áhuga á því að semja tónlist sem hann hefði ekki hugmynd um hvernig mundi hljóma heldur en tónlist sem hann vissi nákvæmlega hvernig mundi hljóma: „I don't hear the music I write: I write in order to hear the music I haven't yet heard“.<sup>1</sup> Að mínu mati innleiddi Cage ákveðna tengingu milli tónlistar og raunveruleikans, því eflaust getum við flest fallist á það að atburðir raunveruleikans eða í lífi okkar gerast ekki samkvæmt einhverju skori, að tilviljun spilar ávallt stóran þátt. Hugmyndir John Cage um tónlist og skorið eiga sér því rætur í upplifun á gangi lífsins. Hans spurning er í raun: hvernig getur tónlist, og þá sköpun tónlistar, fallið nær formgerð raunveruleikans? Og eflaust væri hægt að gagnrýna hefðbundna skorið út frá þeim vinkli, það er að það aðhyllist markhyggju og heldur uppi hugmyndum – eða endurspeglar hugmyndir – um (fyrirframákveðin) örlög. Burt séð frá slíkri hugmyndafræðilegri greiningu er um ákveðna ögrun að ræða hjá Cage sem opnar nýtt sköpunarrými eða rými til að hugsa um þætti tónlistar á nýjan og áhugaverðan hátt. Ein leið til að fanga þessa ögrun er þessi spurning: hvernig semur maður tónlist ef ekki samkvæmt eiginleikum hefðbundna skorsins? Passa þarf hins vegar að setja ekki samasemmerki á milli könnunar á þessum hugmyndum og þess að hafa ekki hugmynd um hvernig hlutirnir koma til með að hljóma. Því auðvitað er hægt að útfæra þessa hugmynd með töluvert eða jafnvel fullkomlega skýrri mynd af því sem mun gerast. Getum við því litið svo á að hægt sé að opna tónverk fyrir utanaðkomandi áhrifum (aðstæðum, ákvörðunum annarra, og fleiru) upp að mismiklu leyti og í þeirri viðleitni þarf skorið að umbreytast. Hér spilast svo inn í hið nýja hlutverk flytjandans sem tekur þá virkari þátt en áður í mótun slíkra verka.

Ef við komum aftur að eiginleikum hefðbundna skorsins þá er þar ávallt um línulega atburðarás að ræða, það er að segja línuleg hvað varðar lárétta og lóðrétta ásinn. Þegar við könnum eitthvað sem við getum kallað ólínuleg skor er því hægt að segja að þessir „ásar“ taki á sig aðra mynd. Þeir verða að einhvers konar *möguleikum* verksins í stað þess að vera *ein* möguleiki verksins. Sjá til dæmis mynd 1 sem sýnir líkan af skori þar sem flytjendur geta komið að skorinu úr hvaða átt sem er og lesið sig í gegnum það á margvíslegan máta. Augljóst er að gríðarlega margir möguleikar skapast hér hvað lóðrétta og lárétta þætti varðar, sér í lagi ef um stóran hóp er að ræða. Auðvitað verða þessar lóðrétta og lárétta víddir til í flutningi og upplifun tónlistar, eða þegar skorið tekur á sig hljóðræna mynd, en einmitt þar myndast mjög áhugaverð, og óbein, tenging á milli skorar og hljóðrænu hlið þess. Í flutningi verður nefnilega aðeins til *ein* lóðrétta og lárétta útkoma en það stemmir aldeilis í stigu við það sem ólínulega skorið ber fram á borðið. Þessa staðreynd er oft erfitt að meðtaka fyrir áheyrendur sem kallar fram þá spurningu hvort þessi verk sem notast við einhvers konar ólínuleg skor eiga rétt á því

<sup>1</sup> John Cage, „An Autobiographical Statement.“ *John Cage*  
[http://johncage.org/autobiographical\\_statement.html](http://johncage.org/autobiographical_statement.html) [sótt 21.11.2015]

(eða þurfa) að vera meðtekin með vitneskju um eðli slíkra skora og slíkra hugmynda um tónlist eða ekki?

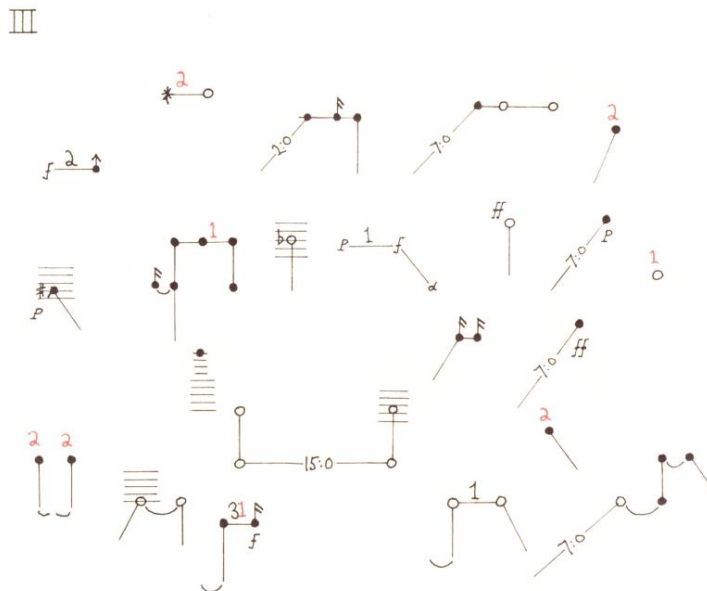


Mynd 1: Líkan af skori með mörgum inngangsleiðum og margbrotnu leiðarkerfi.

Ég ætla ekki að svara því afdráttarlaust en hér er ástæða til að skoða nánar tónleikarýmið og tónleikahefðir og hvernig við dæmum tónlist út frá hugtakinu „tónverk“. Hefðbundna hugmyndin um tónverk er einmitt ekki eitthvað sem getur tekið á sig mismunandi myndir – tónverk er yfirleitt meðtekið í eintölu. Tónleikaumhverfið endurspeglar þessa hugmynd því verk eru yfirleitt flutt einu sinni á tónleikum (eða á tónleikaröð) og út frá þeim flutningi er verkið dæmt og „myndað“ í hugum áheyrenda, þau telja sig þá „þekkja“ verkið (samanber „ég hef heyrt verkið“). En ólínuleg skor/verk geta einmitt tekið á sig margar myndir (og auðvitað fer það eftir hverju verki fyrir sig hversu ólíkar þær myndir geta orðið) og eiga slík verk því ef til vill heima í öðruvísi tónleikaumhverfi þar sem einmitt yrði gert út á það að skoða hinar mismunandi „myndir“ verksins því það er nær eðli slíkra verka – þau eru fleirtölu-tónverk. Slík umbreyting á umgjörð gæti einnig virkað sem hvati fyrir tónskáld sem og flytjendur. Að flytja verk eða einn *möguleika* af verki er einmitt spurning þessarar afstöðu. Einnig eru hér spurningarnar „hvað er verk“ og „hvað er skor“ mikilvægar, því við getum litið svo á að verk sé einungis það sem við upplifum á tónleikum eða varpað fram þeirri hugmynd að tónverk er eitthvað sem hægt er að skoða út frá mörgum sjónarhornum og tónleikaupplifunin einungis eitt slíkt sjónarhorn (önnur sjónarhorn væru út frá hendi flytjandans, tónskáldsins, skorsins, samhengis, tónlistarsögunnar, og svo framvegis.). Samkvæmt því

er tónverk eitthvað afar margbrotið fyrirbæri sem erfitt er að meta hverju sinni því við höfum aldrei öll sjónarhorn í hendi okkar.

Ein áhugaverð leið til að hugsa ólínuleg skor er að líkja því við kort. Eðli korta er sú að ekki er um *eina leið* að ræða (eins og hefðbundna skorið hegðar sér) heldur yfirlit yfir ákveðið svæði og þá einmitt aragrúa mögulegra leiða innan þess svæðis. Hægt er að taka hvaða stefnu sem er innan korta. Yndislegt dæmi um þetta má sjá á mynd 2 þar sem Wolff hugsar skorið einmitt sem einskonar kort og því hægt að fara frá hvaða „einingu“ sem er yfir í hvaða „einingu“ sem er innan skorsins. Einnig taka kort ávallt mið af þeim sem les kortið, það er hvert viðkomandi vill fara, hvar hann er staddur eins og er, og hvert hún/hann getur mögulega farið, sem er í raun aukin virðing við flytjandann (og aukin ábyrgð hans/hennar). Þetta eru eiginleikar sem ég tel að eigi vel heima í endurhönnun okkar á skorinu. Ef við tengjum svo þetta „kortaskor“ við hugtakið tónverk þurfum við einmitt að breyta okkar skilningi á því hugtaki. Tónverk verður þá að einhvers konar ferðalagi um ákveðið svæði, sem tónverk er og hefur auðvitað alltaf verið, en flutningur á tónverki sem styðst við „kortaskor“ er einmitt einungis eitt mögulegt ferðalag eða upplifun á ákveðnu svæði. Og sá sem les kortið tekur stóran þátt í mótun slíks verks sem „ein möguleg lesning“ í staðinn fyrir „ein möguleg túlkun“.



Mynd 2: Bls. 3 úr *For 1, 2, or 3 people* eftir Christian Wolff<sup>2</sup>

Slíkar hugmyndir hef ég kannað á mismunandi hátt í nokkrum af mínum verkum. Í verkinu *Desiring-Machines*<sup>3</sup>, sem er skrifað fyrir 24 sólista og stjórnanda, er skorið kannað sem safn af pörtum sem hanga ekki saman á sama hnitakerfinu, það er að segja partar verksins deila ekki með sér lóðréttum né láréttum ási, engir sameiginlegir taktar eru til staðar né skýr röð

<sup>2</sup> Wolff, Christian. *For 1, 2 or 3 people* (London: C.F. Peters Corporation, 1964)

<sup>3</sup> Einar Torfi Einarsson. *Desiring-Machines* (Den Haag: Deuss Music, 2012)

atburða.<sup>4</sup> Einnig er hægt að flytja verkið sem sóló, dúó, tríó, kvartett, og svo framvegis alla leið upp í 24 manna hóp. Skor verksins virkar því ekki á hefðbundinn hátt heldur er um ákveðið kort að ræða, kort af öllu því sem getur gerst í verkinu. Hver hljóðfærpartur í verkinu er einnig hægt að hugsa sem kort en einungis upp að ákveðnu marki. Innan hvers parts hefur nefnilega flytjandinn val um nokkrar leiðir en innan hverrar leiðar er atburðarásin í raun skýr. Þetta sést á mynd 3 þar sem brot úr flautupartinum sýnir þrískiptan ramma: efra, neðra og mið svæði. Einungis eru valin tvö svæði hverju sinni (miðsvæðið er einungis leiðbeining fyrir fingur, og hin svæðin eru fyrir munn), og eftir slíkan ramma kemur annar með sambærilegum valmöguleikum. Á mynd 3 er einnig að finna brot úr fiðlupartinum sem ber fram svipaða möguleika varðandi lesningu sem kemur einungis fram í vinstri hönd (neðra svæði) þar sem boðið er upp á margar mögulegar leiðir.

The image displays two musical staves, labeled 10 and 12, representing parts from the piece *Desiring-Machines*.  
 Staff 10 (top) is the flute part. It features a complex notation system with various symbols and text labels. Labels include 'flz air-pitch wave', 'ptkpt suck-buzz', 'smk', 'flz [s][u-i] wave', 'ptkpt-tktk', 'lip-suck', 'flz', 'flz (v)', and 'flz (v)'. There are also rhythmic markings and a note 'repeat steadily for given duration (at instantaneous-value tempo)'.  
 Staff 12 (bottom) is the fiddle part. It includes labels such as 'a-sweep', 'jeté', 'c.l. sweep', 'c.l. trem', 'frog-tap', 'slide', 'c.l. batt.', 'a-sweep', 'c.l. trem', 'jeté', 'c.l. trem', and 'twist'. It also features rhythmic markings and a note 'repeat steadily for given duration (at instantaneous-value tempo)'.  
 Both staves use a combination of standard musical notation (notes, stems, beams) and specialized symbols to represent specific performance techniques and articulations.

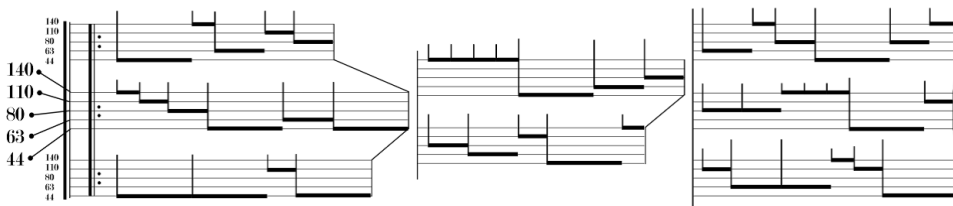
Mynd 3: Brot úr flautupartí (efri) og fiðlupartí (neðri) í *Desiring-Machines*

Hver partur er sem sagt byggður upp af mörgum slíkum margskiptum römmum þar sem taka þarf ákvörðun hverju sinni hvaða leið skal halda. Þessu til viðbótar er heildarefni hvers parts endurtekið í sífellu en aldrei á eins vegu því hægt er að fara mismundi leið í hverjum ramma og einnig er hægt að byrja endurtekningu á mismunandi stöðum. Þetta leiðir af sér parta sem eru ávallt mislangir og ólíkir í sínum endurtekningum. Hvernig allir partarnir tengjast er því í raun svona: hvert einasta augnablik innan hvers parts getur mögulega hljómað saman með hverju einasta augnabliki annarra parts. Þetta er einmitt kjarni verksins og nær hið hefðbundna skor ekki að hýsa slíka hugmynd um tónlist því eins og áður sagði þá er ekki frá alræði lóðrétta ássins komist innan hefðbundna skorsins. Þessi hugmynd um tónlist gerir einnig allt aðrar, eða öðruvísi, kröfur um það sem við köllum tónsmíðar, því ekki er ég í þessu verki að semja hljóðatburði og raða þeim í ákveðna röð. Frekar er hægt að segja að ég sé að semja

<sup>4</sup> Verkið *Desiring-Machines* er töluvert margslungið og snertir á nýflækju, nótnaritun og tæknibeitingu, og fleiru, og verður ekki farið í öll smáatriði hvað þessa þætti varða hér heldur einungis gefin innsýn í verkið sem lýtur að umfjöllunarefni þessarar greinar. Hægt er að skoða skorið í heild sinni hér: [https://prezi.com/4opoxg6q\\_7bz/desiring-machines/](https://prezi.com/4opoxg6q_7bz/desiring-machines/)

sjálfstæðar hljóðhreyfingar sem geta komið saman á mismunandi og oft óútreiknanlegan hátt, sem er bæði formgerðarleg og fagurfræðileg afstaða.

Mikilvægur þáttur þessa verks snýr að stjórnanda verksins sem sinnir ekki því hlutverki að lesa skorið og æfa atburði í réttri röð (því engin slík röð er til staðar) heldur sinnir hann því hlutverki að slíta í sundur partana enn frekar, að gera þá óstöðuga.<sup>5</sup> Hinn hefðbundni stjórnandi er auðvitað x- og y-ásinn holdgerður (fyrir hann/hana er hefðbundna skorið ætlað), sá miðpunktur sem tengir alla parta saman í eina hreyfingu, en í *Desiring-Machines* hefur stjórnandinn öfugt hlutverk, nefnilega að aftengja eða skilja alla parta frá hvor öðrum svo fjöldinn allur af sjálfstæðum hreyfingum geti átt sér stað samtímis. Stjórnandi fær því sinn eigin part sem inniheldur slög hans á mismunandi hröðum (hvert slag er í raun á nýju tempói).



Mynd 4: Stjórnandaparturinn í *Desiring-Machines*.

Stjórnandaparturinn inniheldur einnig val á mögulegum leiðum í gegnum partinn ásamt sífelldum (og mislöngum) endurtekningum og er því ekki hægt að vita fyrir fram nákvæma framvindu tempó-a. Allir flytjendur þurfa hins vegar að fylgja stjórnandanum eins og vant er en flytjendur vita ekki hvert hann er að fara, né hvar hann er og það sama gildir um alla hina flytjendurna, það er engin veit hvar hver er.

Þetta finnst mér heillandi nálgun á skorið sem er yfirleitt sá staður sem við leitum til til þess einmitt að vita hvar eitthvað er og hvað kemur á undan og eftir. Skorið í *Desiring-Machines* felur því í sér sundurleitni, vegvillingu og óútreiknanlegan hitting eininga. Hér er því um gagngeran (og gagnrýnin) umsnúning á virkni skor-fyrirbærisins að ræða sem nauðsynlega krefst endurhugsunar á eðli tónlistar.

<sup>5</sup> Sjá frekari umfjöllun um hlutverk stjórnandans og samband hans við flytjendur í verkinu *Desiring-Machines* í Einar Torfi Einarsson, „Desiring-Machines: In between Difference and Repetition, Performer and Conductor, Cyclones and Physicality, Structure and Notation.“ *Perspectives of New Music* 53, 1 (2016), <http://www.jstor.org/stable/10.7757/persnewmusi.53.1.0005>

## Geta börn verið fátæk?

Níu lög úr Þorpinu eftir Þorkel Sigurbjörnsson

Hróðmar Ingi Sigurbjörnsson

Jón úr Vör gaf út sína þriðju ljóðabók, *Þorpið*, árið 1946. Bókin vakti mikla athygli og sýndist sitt hverjum en „varla hefur í annan tíma komið út ljóðabók sem annar eins stýrr hefur staðið um.“<sup>1</sup> Þrátt fyrir umtalið og góða dóma gagnrýnenda seldust aðeins 30 eintök af bókinni á útgáfuárinu en í endurgerð bókarrinnar, árið 1956, var „umhverfið allt annað og jákvæðara en tíu árum áður.“<sup>2</sup>

Þorkell Sigurbjörnsson var átta ára gamall þegar fyrri útgáfa *Þorpsins* leit dagsins ljós og ólíklegt að þá hafi orðið til sterk tenging við ljóð Jóns. Líklegra er að hann, átján ára nemandi í MR og Tónlistarskólanum í Reykjavík, hafi heillast af ljóðunum þegar þau var gefin út að nýju og þá hafi fest rætur sá áhugi á *Þorpinu* sem bar ávöxt tuttugu og tveimur árum síðar. Hvort verkið hafi þá þegar verið hvers manns hugljúfi, eins og Eysteinn Þorvaldsson kemst að orði, er ekki ljóst en „[. . .] fólki vitraðist smám saman að hér var í raun allt með felldu og að í ljóðum *Þorpsins* ríkti hið besta samræmi.“ Áfram heldur Eysteinn og það er engu líkara en hann lýsi tónlist Þorkels: „Þar hæfði formið inntakinu, einfaldleiki orðanna umkomuleysi fólksins, hógværd tjáningarinnar lífsháttum þess og æðruleysi.“<sup>3</sup>

Það er auðvelt að gera sér grein fyrir hvað það er í ljóðstíl Jóns sem hrífur Þorkel; aðgengilegar skýrar myndir úr lífi og starfi fólks sem birtast á einföldu og hversdagslegu máli. Sem einn „móðernistanna“ sem umbyltu íslensku tónlistarlífi í upphafi sjöunda áratugar 20. aldar finnur hann þó sjálfsagt til skyldleikans við formbyltingarskáldið eins og Matthías Johannessen orðar það:

*Þau tíðindi eru helzt úr skáldskap Jóns að hann byltir forminu, þótt hugsunin, afstaðan sé engan veginn í samræmi við kröfur móðernismans um innhverfan skáldskap; eða eigum við heldur að segja tízkukröfu móðernismans? Þorpið er þannig formbyltingarljóð fyrst og síðast, en þó umfram allt minningarljóð um veröld sem var, að vísu ekki endilega fagra veröld, en þó heillandi á sinn hátt; fólkið í þessari umgjörð í ætt við fjallræðufólk Halldórs Laxness og varpar þeim mannúðarblæ á umhverfi sitt sem í sjálfu sér er eftirsóknarvert ævintýri, hvað sem allri fátækt*

<sup>1</sup> Eysteinn Þorvaldsson, *Um íslenska ljóðagerð „Þorpið fer með þig alla leið“* (Reykjavík: Ormstunga, 2002), bls. 133.

<sup>2</sup> Matthías Johannessen, *Hrunadans og heimaslóð „Þorpið“* (Reykjavík: Háskólaútgáfan 2006), bls. 64.

<sup>3</sup> Eysteinn Þorvaldsson, *Um íslenska ljóðagerð „Þorpið fer með þig alla leið“*, bls. 134.

*Líður, öllu basli.*<sup>4</sup>

Matthías tiltekur eftirminnilegar athugasemdir og myndir í flokknum, þar á meðal úr *Vorljóði*:

Geta börn verið fátæk?  
Ég hef séð sól í auga  
varpa geislum á fölan vanga, –  
vorið

Það eru myndir eins og þessi sem vafalaust kveikja innblástur tónskáldsins, skýrar, klárar og auðskiljanlegar myndir sem gefa rými til frjálsrar sköpunar. Hér fær tónskáldið notið sín, áheyrandinn meðtekur ljóðið en nær jafnframt að fylgja hinni tónlistarlegu túlkun og umsköpun þess.

1978

Þorkell var afkastamikið tónskáld og það er hreint ótrúlegt að sjá hversu mörg afbragðsverk urðu til á stuttum tíma þrátt fyrir að hann væri í fullu starfi við Tónlistarskólann í Reykjavík. Hann samdi *Níu lög úr Þorpinu* árið 1978, það sama ár samdi hann *Strengjakvartett* fyrir Kaupmannahafnarkvartettinn, *Gígjuleik* fyrir strengjasveit Gígju Jóhannsdóttur í Tónmenntaskóla Reykjavíkur, *Davíð 92* og *Hósianna Davids son* fyrir Jón Stefánsson og Kór Langholtskirkju, frumflutt á Norræna kirkjutónlistarmótinu í Finnlandi, *Pálmásunnudag* fyrir alt söngkonu, kór og orgel, samið að beiðni Guðmundar Emilssonar og flutt af honum við stjórnvölinn í Roslyn, New York, *Upphaf* fyrir kór Menntaskólans við Hamrahlíð, frumflutt við brautskráningu stúdenta og *Fylgjur* fyrir fiðlu og hljómsveit, þetta var upprunaleg gerð konsertsins samin fyrir Paul Zukovsky sem lék einleik og stjórnaði Sinfóníuhljómsveit Íslands. Endanleg gerð hans, frá 1981, var gerð að beiðni hljómsveitarstjórans Leif Segerstram. Enn fremur eru allar líkur á því að *Fiori* fyrir gítar og sembal, samið fyrir Þóru Johansen sé frá árinu 1978 þó verkið hafi ekki verið frumflutt fyrr en 1980.

#### ÍSLENSKIR SÖNGLAGAFLOKKAR

Nánast frá upphafi tónsmíðaferils Þorkels má greina viðleitni hans til þess að semja verk í mörgum köflum. Þau verk eru þó einkum trúarlegs eðlis og/ eða útsetningar á þjóðlögum. Í verkaskrá Þorkels fram til 1978 má finna a.m.k. 11 verk sem innihalda fjóra eða fleiri kafla, þar á meðal eru tvær útgáfur fyrir sópran og píanó: *Lög handa litlu fólki* við ljóð eftir Þorstein Valdimarsson, frá 1971, og *14 íslensk þjóðlög*, líklega samin á árunum 1970-1973.<sup>5</sup> Bæði þessi verk voru samin fyrir Elísabetu Erlingsdóttur, sópransöngkonu, og Kristinn Gestsson, píanóleikara. Íslensk tónskáld virðast ekki hafa samið marga sönglagaflokka af þessu umfangi fyrir

<sup>4</sup> Matthías Johannessen, *Hrunadans og heimaslóð „Þorpið“*, bls. 74.

<sup>5</sup> Af öðrum verkum sem samin eru fyrir 1978 má nefna *Sjö jólasöngva* (1959-1965) *Sex íslensk þjóðlög* fyrir víólu og píanó (1968), *Kisum* fyrir klarinett, víólu og píanó (1970), *Der wohltemperierte pianist* (1971), *Fjögur íslensk þjóðlög* fyrir klarinett og píanó (1972), *Litla píslarsögu*, útsetningar á gömlum lögum við Passúsúlma Hallgríms Péturssonar fyrir tenór, flautu, víólu og selló (1972), *Tónleikaferðir* fyrir einleikspíanó (1972), *Fimm lofsöngva* fyrir barnakór, kvennakór, hörpu og orgel (1973), *Lofsöng* fyrir fjóra einsöngvara, kór og litla kammersveit (1977).

árið 1978. Jón Leifs setti gjarnan þrjú þematengd sönglög saman í ópusnúmer svo sem Þrjú kirkjulög op. 12a, einnig má nefna Söngva úr Ljóðaljóðum eftir Pál Ísólsson (sex lög), Songs of Love and Death eftir Jón Þórarinnsson (þrjú lög), Þrjú sönglög við ljóð úr Tímanum og vatninu eftir Fjölmi Stefánsson, Svartálfadans eftir Jón Ásgeirsson (samningu lagaflokksins var lokið um 1990 en fjögur laganna voru samin um 1970) og Ljóð fyrir börn, tíu lög Atla Heimis Sveinssonar við ljóð Matthíasar Jóhannessen, en svo skemmtilega vill til að Atli Lýkur við lagaflokkinn um áramótin 1977-78.<sup>6</sup> Af þessu má ráða að ekki hafi verið sterk hefð fyrir lagaflokkum af þessu umfangi meðal íslenskra tónskálda þó „íslenska einsöngslagið“ hafi lifað góðu lífi fram eftir öldinni. Það er ljóst að þrátt fyrir að flest verk Þorkels frá þessum árum séu „eins kafla“ verk þá hentaði honum vel að semja verk í fleiri köflum, þar sem andstæður í hraða, tóntegund, tónblæ eða áferð eru í fyrirrúmi og hver kafli hefur sérstakan tilgang í heildarformi verksins.

### NÍU LÖG ÚR ÞORPINU

Eins og áður sagði samdi Þorkell lagaflokkinn árið 1978 og frumflutti ásamt Ólöfu Kolbrúnu Harðardóttur á Listahátíð í Reykjavík 20. júní 1982. „Þessi lög við ljóð Jóns hefðu líklega aldrei orðið til ef Ólöf Kolbrún hefði ekki farið að minnast á að hana vantaði „eitthvað annað til að syngja.“<sup>7</sup> Þorkell notar sjö ljóð úr *Þorpinu*, hin tvö koma úr ljóðabókinni *Vetrarmávoar* frá 1960 (*Hamingja jarðar*) annars vegar og *Maurildaskógi* frá 1965 (*Lokadans*) hins vegar. Sú staðreynd að Þorkell velji þau með hinum gefur til kynna að hann hafi bæði þekkt ljóð Jóns mjög vel og hafi vandað val ljóðanna í því augnamiði að styrkja heildarsvipinn. Ljóðin tvö falla fullkomlega að efni flokksins og koma bæði á mikilvægum stöðum í verkinu; *Lokadans* er staðsett í miðju verksins, „valsparódía“ sem brýtur upp stemninguna, *Hamingja jarðar* er lokalag verksins og hefur þann tilgang að fullkomna það sem á undan hefur gengið og bæði jafnar út og kallast á við upphafið, *Hafið og fjallið*.

Ljóðin velur hann greinilega til að mynda andstæður og vinnur markvisst með þær í útfærslu laganna. Hvert lag er ferskt framhald þess sem á undan fór og smám saman byggist upp samstæður heimur sem styrkist og skýrist við hvert nýtt sjónarhorn.

Sterkustu andstæðurnar milli einstakra laga eiga sér stað á milli fyrsta og annars lagsins í verkinu. *Hafið og fjallið* er mikilúðlegt, óreglulegt í ritma og hendingaskipan, margskipt þó að form lagsins sé í stórum dráttum þrískipt. Hér skiptast á völdugir hljómar með svífandi sönglínu af öðrum heimi og óregluleg, margbreytileg þrástef í undirleik síendurtekinna tóna í söngrödd „slower than piano“. Lagið er áráðin yfirlýsing um það sem koma skal. *Fátæk kona* er hins vegar eins einfalt og það getur orðið, óreglulegur pendúll um litla tvíund í píanói er undirstaða alls lagsins og sönglínan endurtekur í sífellu tilbrigði við sama mótíf. Það sem eftir lifir lagaflokksins, frá og með þriðja laginu, fylgir stemning og myndir af ýmsum toga sem

<sup>6</sup> Dr. Þórunn Guðmundsdóttir, söngkona og aðstoðarskólalastjóri Tónlistarskólans í Reykjavík er mikill viskubrunnur um íslenska söngtónlist og hjálpaði mér um upplýsingar um íslenska sönglagaflokka. Það má nefna fleiri frá fyrri hluta aldarinnar, sem hún tiltekur, þ.á.m. lagaflokka eftir Jón Laxdal (1865-1928), Magnús Árnason (1894-1980) og Sigurð Þórðarson (1895-1968).

<sup>7</sup> Þorkell Sigurbjörnsson, úr bæklingi með *Íslenskum Söngvum* í flutningi Ólafar Kolbrúnar Harðardóttur og Önnu Guðnýjar Guðmundsdóttur (Reykjavík: Íslensk tónverkamiðstöð, 1986).

smátt og smátt fylla upp í (tóma)rúmið sem myndaðist í upphafi.

#### GREINING „ÞORPSINS“

Sumarið 2013 hófst ég handa, ásamt hópi nemenda við Listaháskóla Íslands, við að greina og skilgreina tónmál Þorkels Sigurbjörnssonar og renndum við algjörlega blint í sjóinn hvað varðaði efnistöð hans, notkun dúr eða molltónstiga, kirkjutóntegunda og/eða annarra breyttra tónstiga. Fyrsta verkið sem við greindum var *Níu lög úr Þorpinu*. Hugmyndin var sú að við myndum öll greina fyrsta lagið en síðan fengi hver nemandi tvö lög til að greina upp á eigin spýtur. Samtímis hönnuðum við aðferð til að skrá greiningargögn í svokallaðar greiningargrindur og leituum í smiðju amerískra tónfræðinga á borð við Allen Forte, Jan LaRue, Elliott Antokoletz, James Hepokoski og Warren Darcy hvað varðar merkingar og skilgreiningar á tónstigum, hendingum, mótífum og frumum.<sup>8</sup>

#### AÐFERÐAFRÆÐI GREININGAR OG FLOKKUNAR

Við greiningu og flokkun tónefnisins er stuðst við tónmengjafraði Allen Forte (e. pitch-class set theory),<sup>9</sup> þar sem hinir ellefu tónar krómátíska tónstigans eru táknaðir með tölustöfum frá 0-11. Þannig er tónninn *c* táknaður sem 0, *c#* sem 1, *d* sem 2 og svo framvegis. Hér er reyndar sú aðferð notuð að 0 er hreyfanlegt og táknar grunntón tónstiga eða tónmengis. Flokkun Allen Forte á mengjum í *frumstöðu* (e. prime form) er ekki lögð til grundvallar í umfjöllun um tónstiga og mengi heldur grunntónn viðkomandi tónstiga eins og hann birtist í *Þorpinu*. Þannig er til dæmis eólíski tónstigin táknaður sem 0,2,3,5,7,8,10 en ekki 0,1,3,5,6,8,10 sem væri *frumstaða* settsins og reyndar allra kirkjutóntegundanna samkvæmt flokkun Forte (7-35).<sup>10</sup> Tónbil eru á sama hátt táknuð með tölustöfum, háltónsbil = 1, heiltónsbil = 2 og svo framvegis. Þannig er auðvelt að tala um einstök tónbil og tónbilasamsetningar eins og hringrás 1:6 þar sem tónbilin lítil tvíund og stækkuð ferund skiptast á.

Í einhverjum tilfellum geta þó báðar útgáfur mengja birst, *frumstaða* er þá sett í hornklofa. Til dæmis upphafshljómur verksins *b-c#-d-g#*, dúr/moll(for)sjóundarhljómur frá *b* (*b*:0,3,4,10 [0,1,4,6] Forte: 4-Z15) annað fjögurra tóna mengja sem innihalda öll tónbilin.

Eftir á að hyggja var „Þorpið“ líklega eitt erfiðasta verkið fyrir nemendurna til að greina sem byrjunarverk. Margræðni þess, andstæður, lítil fylgni efniviðar milli einstakra laga, tóntegundir, tónstigar, tónmengi, samhverfur, form og svo framvegis. gerðu það torsótt til skilnings. Kammer-verkin sem nemendurnir greindu í kjölfarið (*Bergabesk*, *Kalais*, *Hverafuglar* og *Fiori*) voru mun hnitmiðaðri á fáar hugmyndir sem unnið var með til hins ítrasta, en í *Þorpinu* var gnótt hugmynda og aðferða sem í fljótu bragði var erfitt að henda reiður á, auk þess hve erfitt það var að ná utan um og skilgreina verkið sem heild.

<sup>8</sup> Ásbjörg Jónsdóttir, Bára Gísladóttir, Gísli Magnússon og Sigurbjörn Ari Hróðmarsson, *Rannsóknir á íslenskri tónlist 20. og 21. aldar - Þorkell Sigurbjörnsson: kammertónlist* (Óútgefin skýrsla fyrir Nýsköpunarsjóð námsmanna, 2013), bls. 11-13.

<sup>9</sup> Forte, Allen, *The Structure of Atonal Music*, (New Haven: Yale University Press, 1973).

<sup>10</sup> Forte, *The Structure of Atonal Music*, Appendix 1, Prime Forms and Vectors of Pitch-Class Sets, bls. 180.

## TÓN MÁL ÞORKELS

Tónmál Þorkels í *Þorpinu* er viðfangsefni þessarar greinar; tónefnið og hvernig hann notar tónana til þess að skapa andstæður og áframhald. Það er erfitt að finna eitthvað frá Þorkeli sjálfum um tónsmíðatækni hans. Í athyglisverðu viðtali við Anders Beyer frá árinu 2000 nefnir Þorkell að hugmyndin um „Do more with less“ hafi haft sterk áhrif á sig og vinnu sína að tónsmíðum.<sup>11</sup> Þessi fullyrðing kallar fram endurminningu hjá undirrituðum: í tónfræðitíma hjá Þorkeli, líklega veturinn 1982-3, spilaði hann fyrir okkur upptöku sem þá var nýgerð, af fiðlukonsertnum *Fylgjum* og þegar verkinu lauk sagði hann: „já, þetta voru nú bara fjórir tónar“. Í áður nefndu viðtali talar Þorkell einnig um pólýritma og „stýrða aleatorík“ (e. controlled aleatory)<sup>12</sup> og þegar Beyer spyr hvort kórtónlist hans styðjist við dúr eða moll tóntegundir svarar hann: „nei, hún er módal“.<sup>13</sup> Þetta er ekki mikið en þó eitthvað til að byggja á og eftir að hafa skoðað og greint fjölda verka Þorkels þá mátti sjá að í þessum fátæklegu tilvitnunum liggur einhvers konar grunnur að tónmáli hans.

Í verkum Þorkels er einn tónstigi sem dúkkar upp aftur og aftur og það er nánast ekki hægt að tala um (hljóðfæra)tónlist hans án þess að minnst á þennan tónstiga. Þetta er samhverfi átta tóna tónstigin, hér eftir kallaður oktatóníska tónstigin. Á 20. öld var hann örugglega þekktastur sem 2. módi hinna 7 móða Messiaen.

Móðar Messiaen eru tónstigar sem skipta áttundinni í jafna hluta, eru samhverfir og hafa takmarkaða tónfærslumöguleika (e. Modes of Limited Transpositions).<sup>14</sup> Módi 1, heiltónaskalinn, er aðeins til í tveimur gerðum ( $c-d-e-f\sharp-g\sharp-b$  og  $d^b-e^b-f-g-a-h$ ), tónefni hvors skala um sig helst síðan óbreytt sama á hvaða tóni er byrjað. Á sama hátt er oktatóníska skalinn aðeins til í þremur gerðum, frá  $c$ ,  $c\sharp$  og  $d$ . Messiaen var einkar hrifinn af þessum tónstigum vegna hinnar „tónölsku“ tvíræðni sem ræðst af samhverfu þeirra, það er enginn fastur grunntón en það er hægt að búa hann til með því að leggja sérstaka áherslu á tiltekinn tón.<sup>15</sup>

Það er þó langt í frá að Messiaen hafi fyrstur notað oktatóníska tónstigann. Hann kom fyrst fram í verki Rimsky Korsakov *Sadko*, op. 5 árið 1867 og var síðan notaður mikið af honum, Stravinsky, Scriabin, Kodaly, Bartok og fleirum<sup>16</sup> Pieter. C. van den Toorn hefur skrifað mikið um notkun Stravinskys á oktatóníska tónstiganum í *Vorblótinu* en einnig í verkum *rússneska tímabilsins* í verkum eins og *Les noces*.<sup>17</sup> Einnig má nefna skrif ungverska tónfræðingsins Erno Lendvai um notkun Bartoks á 1:2 skalanum og tengsl hans við öxulsamhverfu sem að sögn Lendvais er lykiltríði í tónlist Bartoks.<sup>18</sup> Að lokum má nefna umfjöllun Allen Forte um notkun

<sup>11</sup> Beyer, Anders, *The Voice of Music: Conversations with Composers of Our Time* (Aldershot: Ashgate, 2000), bls. 59.

<sup>12</sup> Beyer. *The Voice of Music*, bls. 59.

<sup>13</sup> Beyer. *The Voice of Music*, bls. 60.

<sup>14</sup> Messiaen, Olivier, *The Technique of My Musical Language*, John Satterfield þýddi (Paris: Leduc, 1956), bls. 58-63.

<sup>15</sup> Street, Donald, *The Musical Times*, Vol. 117, No. 1604 Oct., 1976, bls. 819-821.

<sup>16</sup> Antokoletz, Elliott, *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*, (Berkely, Los Angeles: University of California Press, 1984), bls. 10.

<sup>17</sup> Van den Toorn, Pieter C., og John McGinnes, *Stravinsky and the Russian Period* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), bls. 42-47.

<sup>18</sup> Lendvai, Ernő, *Béla Bartók, An Analyses of his Music* (London: Kahn and Averill, 1971), bls. 55-60.

Antons Webern á oktatóníska tónstiganum, 8-28 samkvæmt tónmengjaflokkun Forte,<sup>19</sup> og undirmengjum hans þar sem Webern dregur fram hina fjölmörgu áhugaverðu eiginleika tónstigans.<sup>20</sup>

Mögulegar gerðir oktatóníska tónstigans eru tvær, hægt er að byrja með stóru tvíundinni: *c-d-e<sup>b</sup>-f-f<sup>#</sup>-g<sup>#</sup>-a-h* (0,2,3,5,6,8,9,11), eða þeirri litlu: *c-c<sup>#</sup>-d<sup>#</sup>-e-f<sup>#</sup>-g-a-b* (0,1,3,4,6,7,9,10). Í verkum Þorkels eru báðar gerðir notaðar markvisst, oftast eru kynnt þriggja eða fjögurra tóna undirmengi hans, 0,2,3,(5) eða 0,1,3,(4), sem síðan í rás verksins víkka út til stærri eininga tónstigans eða þá að hann er allur kynntur til sögunnar. Í *Þorpinu* eru áðurnefnd mengi mjög algeng en einnig má benda á undirmengi eins og 0,1,6,(7) og 0,2,6,(8).

Heiltónaskalann og undirmengi hans má svo gjarnan finna í verkum Þorkels, oftast er hann notaður til að skapa andstæður (sjá nánar að neðan). Tónmengið 0,2,6,(8) er reyndar sameiginlegt bæði oktatóníska tónstiganum og heiltóna tónstiganum svo oft er uppruni mengisins ekki skýr en andstæðan augljós.

#### TÓN MÁL ÞORPSINS

Eins og áður sagði er tónmál *Þorpsins* að ýmsu leyti ólíkt mörgum verkum Þorkels hvað fjölbreytileika tónefnis varðar. Þó er ekki hægt að segja að hér sé til staðar efni sem ekki er að finna annars staðar heldur blandar hann hér saman notkun kirkjutöntegunda, sem er einkenni kórverka hans og verka unnum úr þjóðlagaarfinum<sup>21</sup>, og efni sem rekja má til oktatóníska og heiltóna tónstigans, ásamt ýmsum samhverfum mengjum sem einkenna hljóðfæratónlist hans.

Þorkeli þótti „vænt um tónana“ samanber umfjöllun Árna Heimis Ingólfssonar í bæklingi með hljómdisknum *Leikar* frá árinu 2006<sup>22</sup> og skiptir þá ekki máli hverskonar verk er til umfjöllunar. Það er mjög skýr áhersla á notkun tónbila og andstæður þeirra, hver tónn skiptir máli og Þorkell vinnur markvisst með muninn á stórrí og lítilli tvíund. Það er auðsætt að hann vill byrja með fáa tóna, oftast einfalda samsetningu af litlum og stórum tvíundum.

Litla þríundin er oft einskonar kennimerki í verkum Þorkels og með samsetningu stórrar og lítillar tvíundar verður hún lykilmótíf með einum eða öðrum hætti í nánast öllum lögnum í *Þorpinu*. Við sjáum gjarnan þriggja tóna mengi myndast eins og 0,2,3 eða 0,1,3 sem síðan vaxa upp í fjögurra tóna mengi og verða þá 0,2,3,5; 0,1,3,4 eða 0,1,3,5. Þorkell hafði sérstakan áhuga á moll þríundinni, eins og fyrrnefnd mengi eru til marks um, en dúr þríundin er þó oft til staðar, gjarnan til að skapa andstæðu samanber 0,2,4, 0,2,3,4, 0,2,4,5, og 0,2,4,6. Eins og áður sagði er kórtónlist Þorkels módal og það sama má segja um langflest verk hans sem byggð eru á íslenskum þjóðlögum.<sup>23</sup> Móðarnir eru ekki langt undan í *Þorpinu* og í nokkrum laganna tekur ákveðinn kirkjumóði yfirhöndina um hríð í laglínunni (*Fátæk kona*, *Jól*, *Lokadansinn*,

<sup>19</sup> Forte, “The Structure of Atonal Music”, Appendix 1, Prime Forms and Vectors of Pitch-Class Sets, bls. 179

<sup>20</sup> Forte, Allen, *The Atonal Music of Anton Webern*, (New Haven: Yale University Press, 1998), bls. 11-20.

<sup>21</sup> Svanfríður Hlín Gunnarsdóttir, *Þorkell og þjóðlögin*, óútgefin lokaritgerð til BA prófs (Listaháskóli Íslands, 2015), bls. 17.

<sup>22</sup> Árni Heimir Ingólfsson. „Að þykja vænt um tónana“ í bæklingi með hljómdiskinum *Þorkell Sigurbjörnsson/Leikar* (Reykjavík: Smekkleysa, 2006).

<sup>23</sup> Svanfríður Hlín Gunnarsdóttir, *Þorkell og þjóðlögin*, bls. 17.

Vorljóð, Vorhugsun).

Tónmengið 0,2,3,5 er í sérstöku uppáhaldi hjá Þorkeli. Ef við skoðum það aðeins nánar þá sjáum við að dóríski og eólíski tónstíginn byrja með þessu mengi, einnig hljómhæfi og laghæfi mollinn og síðast en ekki síst önnur af tveimur gerðum oktatóníska tónstigans.

Í *Þorpinu* birtist upphaf laga eða formhluta sem þriggja til fjögurra tóna mótíf, sem hann síðan færir til í þeim tónstiga sem á við hverju sinni (*Fátæk kona*, *Vorljóð*), víkkar út til fimm eða sex tóna skala þar sem viðbótartónarnir eru oftast lokamarkmiðið (*Hafið og fjallið (B)*, *Jól (B)*, *Til hvers ertu fæddur*, *Lokadans*, *Vorhugsun*, *Við landsteina*) eða færir það til krómatiskt með tilbrigðum (*Hamingja jarðar*). Skyld þessari hugsun um að kynna fáa tóna til sögunnar er tónbilahringrásin, þar sem aðeins tvö tónbil eru notuð til að spinna laglínuna; lítil og stór tvíund, 1:2 (0,1,3), eða lítil tvíund og stk. ferund, 1:6 (0,1,6), eins og birtist í upphafsmótífi verksins (*Hafið og fjallið*).

Samhverfur eru töluvert áberandi, sem birtist í áður nefndum brotum 0,2,3,5 og 0,1,3,4. Önnur samhverf mengi eru til dæmis 0,1,5,6, 0,1,6,7 og 0,2,6,8.

#### ANDSTÆÐUR Í TÓNEFNI

*f: dórískur tónstigi* - - - - - *f: frýgískur tónstigi* - - - - -  
*f: 0,2,3* *c: 0,1,3* *d<sup>d</sup>: 0,2,4*  
*(frjálst)*

*smátt og smátt fyllist upp í heiltónatónstiga f: 0,2,4,6,8,10*  
*f: 0,2,4*

**Dæmi 1:** Þorkell Sigurbjörnsson: Þorpið, Jól, t. 1-9 ©Þorkell Sigurbjörnsson, Íslensk tónverkamiðstöð, 1978, www.mic.is<sup>24</sup>

Hvað notkun tónefnis í *Þorpinu* varðar þá er sjaldan dvalið lengi í senn við sama tónstigann, andstæður í tónefni eru þar einn af drifkröftum framvindunnar. Andstæðum moll og dúr er markvisst beitt. Sjaldan er þó um að ræða dúr og molltónstiga eins og við þekkjum þá úr barokk- og klassískri tónlist heldur er unnið með kirkjutóntegundirnar, móðana, í sinni tær-

<sup>24</sup> [Ritstjórn: Allar myndir notaðar í þessari grein af nótum úr verkum Þorkels hafa verið endurgerðar í nótnaskrifarforriti til aukins skírleika]

ustu mynd; mollitinn í dórísku, frýgísku og eólísku móðunum og dúrlitinn í lýðísku og mixó-lýðísku móðunum. Þessar andstæður birtast líka sem mengi úr oktatóníska- og heiltóna-skalanum: 0,1,3 eða 0,2,3 verða 0,2,4.

Í þriðja lagi lagaflokksins, *Jól*, er gott dæmi um hvernig stóra 3undin leysir þá litlu af hólmi í lykilfrumi í upphafshendingu lagsins og síðan hvernig stóra þríundin verður lykilfrum í annarri hendingunni (dæmi 1). Á sama hátt getum við lesið andstæðuna úr molltengdu kirkju-móðunum í fyrri hendingunni yfir í heiltónaskalann sem ræður ríkjum í þeirri seinni.

Svipað er upp á teningnum í *Vorljóði* þar sem (moll)undirleiksfigúran 0,2,3,5 - 0,2,3,5,7 fer krómatiskt frá b til e<sup>b</sup> og verður að dúr-fimmtónaskala 0,2,4,5,7 frá síðasta áttundaparti í efri línunni e<sup>b</sup>,f,g,a<sup>b</sup>,b (dæmi 2).

b: 0,2,3,5, - 0,2,3,5,7 h: 0,2,3,5,5 - 0,2,3,5,7 c: 0,2,3,5,7 c#: 0,2,3,5,7 d: 0,2,3,5,7 e<sup>b</sup>: 0,

2,4,5,7 - 2,4,5,7 - 2,4,5,7,0

dim.

Ped.

**Dæmi 2:** Þorkell Sigurbjörnsson: Þorpið, Vorljóð t. 7-14 ©Þorkell Sigurbjörnsson, Íslensk tónverkamiðstöð, 1978, www.mic.is

Í *Til hvers ertu fæddur* eftir forspil og fyrstu hendingu, sem byggir á 0,1,3,4 eða oktatónísku tónefni, kemur einskonar komment eða svar úr heiltónaskala, 0,2,4,6,8 (dæmi 3).

f#: 0,1,3,4

a: 0,2,4,6,8

Quasi recit. e<sup>b</sup>: 0,1,3,4,6,7

d#: 0,2,4,6,8

En til hver ert þú fædd - ur og hvað er þér ætl - að að vinn - a?

pp

p

Ped.

**Dæmi 3:** Þorkell Sigurbjörnsson: Þorpið, Til hvers ertu fæddur t. 1-4 ©Þorkell Sigurbjörnsson, Íslensk tónverkamiðstöð, 1978, www.mic.is

Í *Lokadansinum* kemur heiltónahljómur skyndilega ofan í molltengt tónefni og í kjölfarið fylgir

dramatísk þögn (dæmi 4).

*heiltónahljómar!*

**Dæmi 4:** Þorkell Sigurbjörnsson: *Þorpið*, Lokadansinn t. 18-25 ©Þorkell Sigurbjörnsson, Íslensk tónverkamiðstöð, 1978, [www.mic.is](http://www.mic.is)

Í nokkrum laganna má segja að Þorkell sameini litina með notkun dúr/ moll<sup>7</sup>-hljóms. Hljómurinn er ávallt í grunnstöðu og mollþríundin er stórrí sjöund fyrir ofan dúrþríundina sem gefur hljómunum sterkari dúr- en mollit. Í *Hafinu og fjallinu* birtast dúr/ mollsjöundarhljómar án fimmundar 0,3,4,10 [0,1,4,6], fyrst frá b, síðan e<sup>b</sup> og a, endurtekið í fyrstu þremur tóktunum, síðan frá d<sup>b</sup> og g<sup>b</sup>. Lokahljóminn má síðan líta á sem samruna tveggja dúr/ moll-hljóma frá H og B (dæmi 5).

**Dæmi 5:** Þorkell Sigurbjörnsson: *Þorpið*, Hafíð og fjallið t. 1-5 ©Þorkell Sigurbjörnsson, Íslensk tónverkamiðstöð, 1978, [www.mic.is](http://www.mic.is)

Í *Vorhugsun* bætist fimmundin við dúr/ moll-hljóminn sem verður ráðandi hljómgerð í gegnum lagið E<sup>b</sup>: 0,3,4,7,10 [0,1,4,6,9] (dæmi 6).

**Dæmi 6:** Þorkell Sigurbjörnsson: *Þorpið*, Hafíð og fjallið t. 1-5 ©Þorkell Sigurbjörnsson, Íslensk tónverkamiðstöð, 1978, [www.mic.is](http://www.mic.is)

Í þessu samhengi má nefna að dúr/ mollsjöundarhljómurinn er undirmengi oktatóníska tónstigans þó Þorkell tengi hljóminn ekki alltaf við þann tónstiga. Ernö Lendvai tekur fram að þegar Bartók noti dúr/ moll-hljóminn sé litla þríundin ætíð fyrir ofan þá stóru, ástæðan sé sú að í hinu krómatiska kerfi Bartóks hafi stóra þríundin ekki lagrænt hlutverk en hins vegar sé augljóst hversu mikilvægt hlutverk litlu þríundarinnar er í tónlist hans.<sup>25</sup> Þetta er augljós samsvörun við hið lagræna hlutverk litlu þríundarinnar í tónmáli Þorkels eins og bent var á hér

<sup>25</sup> Lendvai, *Béla Bartók, An Analyses of his Music*, bls. 39-40.

að ofan.

Mismunandi tónstigar sem skapa skýrar andstæður eru nánast alltaf til staðar. Einfalt dæmi er sönglagið *Jól*, þar sem dórískum tónstiga í upphafshendingunni er svarað með heiltóna tónstiga í 2. hendingu (samanber dæmi 2).

Einnig er unnið markvisst með blöndun ólíkra tónstiga í mismunandi röddum. Af nógum dæmum er að taka en til dæmis má nefna upphaf sönglagsins *Hamingja jarðar*, þar sem upphafið í píanóundirleiknum er byggt á pedalpunkti á tóninum c og þremur hljómunum sem tengjast greinilega C-dúr/moll-sjöundarhljómunum sem leysist síðan í fimmta takti á F-dúr/moll-sjöundarhljómunum. Ofan á hljóma píanósins kemur fallandi fjögurra tóna frum í sönglínu, endurtekið fjórum sinnum, fyrst eins og frýgískur tetrakord frá neðsta tóninum b, 0,1,3,5, breytist síðan í vísi að heiltónaskala frá a<sup>b</sup>, 0,2,4,6 og sameinast að lokum hljómi píanósins sem hluti úr F-yfirtónatónstiga sem fimm tóna frum frá a, 0,2,3,5,6 (dæmi 7).

*b:0,1,3,5*      *b:0,1,3,5*      *a<sup>b</sup>: 0,2,4,6*

Rót - gró - ið sem þöll - in í sendu hjart - a lands - ins er

*f dim.*

*f*

*p*

*pp*

C-dúr/moll<sup>7</sup>

A: 0,2,3,5,6

þorp — mitt á jörð - u.      Verkamenn með ryk í hári og marðar hendur

F-dúr/moll<sup>7</sup>

minnkaðir hljómar með stórri sjöund, oktatónískur tónstigi

**Dæmi 7:** Þorkell Sigurbjörnsson: *Þorpið*, Hafíð og fjallið t. 1-5 ©Þorkell Sigurbjörnsson, Íslensk tónverkamiðstöð, 1978, [www.mic.is](http://www.mic.is)

Í mörgum laganna fylgja andstæður í tónefni formi viðkomandi lags. Gott dæmi er upphafslagið *Hafíð og fjallið* (sjá viðauka) þar sem efni laglínunnar í A-hluta er tónmengið 0,1,6 með áðurnefndum dúr/mollsjöundarhljómunum í undirleik, tónsviðið er vítt, spannar áttund og ferund frá c'-f'. Í B-hluta er laglína fyrstu tveggja hendinganna endurteknir tónar sem í lok hvorrar hendingar víkka út til 0,2,3,5 mengisins í fyrri hendingunni og 0,2,3 mengisins í þeirri seinni. Undirleikurinn er einfalt, óreglulegt þrástef (e. ostinato) sem tekur breytingum eftir því sem sönglínan líður fram.

Annað dæmi er *Fátæk kona* (sjá viðauka), sem í einfaldleika sínum býr þó yfir áhugaverðum atriðum í tónmáli. Undirleikurinn, óreglulegur pedalpendúll á e'-f', gengur eins í gegnum allt

lagið. Laglínan er byggð á fjögurra tóna frumi sem spannar ferund en samsetningin er mismunandi: 0,2,3,5; 0,1,3,5 eða 0,2,4,5 ef reiknað er frá neðsta tóni hverju sinni. Þorkell formar þrískiptingu lagsins á skjön við uppsetningu ljóðsins á eftirfarandi hátt (tónarnir eru nefndir í rísandi stefnu):

Ég er fátæk kona og á ekkert nema trú mína.	(e/f-a-h-c-d) e: 0,1-5,7,8,10úr frýgískum tónstiga (e/f-a-h-d-c)
Veg hana gulli, veg hana frægð, veg hana við barnaláni, veg hana við ást.	(e/f-h-c-d-e) e: 0,1-0,7,8,10úr frýgískum tónstiga (e/f-h-c-d-e) (e/f-a-h-c-d) e: 0,1-5,7,8,10úr frýgískum tónstiga (e/f-a-h-c-d)
Ég á ekkert til að gefa börnunum mínum nema trú mína. Hún er allt sem ég hef unnið mér inn um langa æfi.	(e/f-f-g-a <sup>b</sup> -b) e: 0,1-1,3,5,6úr oktatónsíkum tónstiga (e/f-f-g-a <sup>b</sup> -b) (e/f-a-h-c-d) e: 0,1-5,7,8,10úr frýgískum tónstiga (e/f-g-a-h-c) e: 0,1-3,5,6,8frýgíski tónstigin fullkomnaður
Ég vona, að þau geti einhverntíma Einhverntíma keypt sér fyrir hana hamingju, eða annað, sem þeim er meira vert.	(e/f-c <sup>#</sup> -d <sup>#</sup> -e) e: 0,1-0,9,11 <sup>c<sup>#</sup>,d<sup>#</sup></sup> bæstast við (e/f-c <sup>#</sup> -d <sup>#</sup> -e-f <sup>#</sup> ) e: 0,1-0,2,9,11 <sup>#</sup> -12 tónar! (e/f-c-d-e-f) e: 0,1-0,1,8,10 úr frýgískum tónstiga

Þegar upp er staðið hefur hann fyllt upp í frýgíska tónstigan þar sem við á. Oktatóníkin fær sinn skerf, fimm af átta tónum tónstigans nægja til að mynda sérstakan litblæ hans og í heildina hefur hann einnig fyllt upp í alla tóna krómátíska tónstigans.

Tónefnið er þrískipt á eftirfarandi hátt:

a,h,c,d - h,c,d,e - a,h,c,d - tvö mismunandi frum úr frýgíska tónstiganum;  
f-g-a<sup>b</sup>-b - a,h,c,d - g,a,h,c - frýgíski tónstigin yfirgefinn og til baka;  
c<sup>#</sup>-d<sup>#</sup>-e-f<sup>#</sup> - c,d,e,f - frýgíski tónstigin yfirgefinn og til baka.

## FJÖLBREYTTAR AÐFERÐIR

Það er mikilvægt að nefna að Þorkell endurtekur sig ekki í aðferðum við myndun tónmáls laganna, hvert lag er einstakur heimur út af fyrir sig. Hann notar einstök skalabrot eða hljóma aftur og aftur en nálgunin er afar fjölbreytileg. Sem dæmi má nefna margnefndan dúr/moll-sjöundarhljóm sem birtist, eins og áður hefur komið fram, mjög áberandi í þremur laganna (*Hafinu og fjallinu*, *Vorhugsun* og *Hamingju jarðar*). Í þessum lögum er notkun hljómsins í tengslum við annað tónefni gjörólík. Dúr/mollhljómurinn eins og hann birtist í *Þorpinu*, 0,3,4,10 og 0,3,4,7,10, er undirmengi oktatón tónstigans og tónefni A-hluta *Hafsins* og *fjallsins* má auðveldlega tengja við þann tónstiga. Í *Vorhugsun* er greinilega önnur nálgun á tónefnið, framan af virðist um að ræða tiltölulega hefðbundinn hljómagang í E<sup>b</sup> (mixólýdískum?) þar sem bassatónar undirleiksins leiða okkur í gegnum tóntegundina. Dúr/moll-hljómurinn er eins og áður sagði lykilhljómur í tónmáli verksins en aðrar hljómgerðir skapa andstæður, annars vegar er um að ræða hefðbundna þríhljóma með viðbættum tónum; sexund, sjöund og nífund, hins vegar mengi eins og 0,2,5, 0,1,5,6 eða 0,1,5,8. „Tóntegund“ verður óljósari í síðasta

hluta lagsins en lokahljómurinn er F# dúr/moll<sup>7</sup>hljómur í sömu legu og upphafshljómurinn. Lokalag *Þorpsins, Hamingja jarðar*, hefst einnig með dúr/mollsjöundarhljómi en þar er nálgunin hins vegar allt önnur, samanber dæmi 5.

#### Í HVAÐA SAMHENGI SETJUM VIÐ TÓNLIST ÞORKELS SIGURBJÖRNSSONAR?

Áður en við skoðum aðra þætti tónmáls Þorkels í *Þorpinu* er rétt að reyna að átta sig á í hvaða samhengi hægt er að setja tónlist og tónmál Þorkels. Í áður nefndu samtali við Anders Beyer víkur Þorkell að námsárum sínum í Illinois og áhuga sínum á tólf tónatónlist og serialisma þar sem hann meðal annars uppgötvaði Anton Webern (serialisminn nær þó aldrei tókum á Þorkeli sem tónskáldi). Hann lærði raftónlist hjá Lejaren A. Hiller og fór síðan til Darmstadt og heyrði fyrirlestra Stockhausen, Ligeti og Maderna.<sup>26</sup> Hann talar sérstaklega um Charles Ives og nefnir Concord sönötuna og Over the Pavement, þar sem mismunandi ritmar eru leiknir á sama tíma og hann útilokar ekki að hann sé undir áhrifum frá Ives, hann hafi jú alltaf haft áhuga á fjölrítma og „stýrðri aleatórík“ (e. polyrhythm and controlled aleatory)<sup>27</sup>.

Þorkell hefur stundum fengið á sig nýklassískan stimpil. Í umfjöllun um píanóverkið *Der wohltemperierte pianist* skilgreinir Marek Podhajski hina nýklassísku eiginleika og segir að í hinu smágerða vinnuferli við einstakan kafla notist Þorkell við grundvallaratriði sem vel eru þekkt úr „tónal“ tónlist. Í heildarskipulagningu verksins er einnig vísað til hefðbundinna kaflaskiptra verka, fjórir kaflar sem skiptast svo: hraður, hraður, hægur, hraður. Það sem er nýtt í verkinu er skipulagning tónnefnisins, á mörkum serialisma og strúktúralisma (e. on the borderland between serialism and structural formulations) og ritmans, þar sem flóknir og óreglulegir ritmar ráða ferðinni.<sup>28</sup> Í viðtalinu við Anders Beyer leggur Þorkell áherslu á að hann aðhyllist enga sérstaka stefnu í tónsmíðum sínum, hann hafi alltaf verið forvitinn um allskonar tónlist og hafi upplifað og kynnst margskonar viðhorfum og fagurfræði.<sup>29</sup> John D. White talar um að erfitt sé að skilgreina tónlist Þorkels, hann sé fulltrúi hinnar einstöku fagurfræðilegu nálgunar sem birtist í hagkvæmni (e. pragmatism), úrvalsstefnu (e. eclecticism) og listfengi.<sup>30</sup> Göran Bergendal hefur eftir Þorkeli að hann trúir ekki á að nauðsynlegt sé að takmarka sig við ákveðinn stíl, við lífum á tímum fjölhyggju og tónskáld semja á svipaðan hátt, óháð tilefni eða tilgangi verks. Það sem breytist er efniviðurinn, hljóðfærin, raddirnar. „Ég er sá sem ég er og sama hugsunarferli er grundvöllur allra þessara mismunandi verka.“<sup>31</sup>

Þetta er tínt til hér til þess að leggja áherslu á að tónlist Þorkels er ekki bundin neinum sérstökum stíl eða stefnu, það er greinilegt að hann vill nýta sér allt sem hann þekkir og hefur heyrt, á sinn persónulega hátt. Það eru nýklassísk áhrif í verkum hans, hann nýtir sér áhrif frá mismunandi tímabilum tónlistarsögunnar en það er aðeins einn hluti af ferlinu, það er alltaf

<sup>26</sup> Beyer, *The Voice of Music*. bls. 55.

<sup>27</sup> Beyer, *The Voice of Music*. bls. 59.

<sup>28</sup> Podhajski, Marek, *Icelandic Composers*, Þorkell Sigurbjörnsson: *Der wohltemperierte pianist* (Akureyri, 1992), bls. 71-84.

<sup>29</sup> Beyer, *The Voice of Music*. bls. 59.

<sup>30</sup> White, John D., *Music of the Nordic Countries*, Þorkell Sigurbjörnsson (Hillsdale, NY: Pentagon, 2002), bls. 327, 329.

<sup>31</sup> Bergendal, Göran, *New Music in Iceland*, Þorkell Sigurbjörnsson (Reykjavík: Íslensk tónverkamiðsöð, 1991), bls. 95-96.

annað sjónarhorn til staðar sem gerir verkin persónuleg og færir þau til þess tíma sem þau voru samin á.

Að *Þorpinu* aftur, hefðin er undirliggjandi í heildarformi verksins, allt frá ljóðaflokkum Schuberts og Schumanns til kaflaskiptra verka Béla Bartoks. Form laganna kallast á við hefðina en í flestum tilfellum er auðgreinanlegt þrískipt A-B-A' form eða tvískipt A-A' form. Meðhöndlun tónefnis í hverju lagi fyrir sig er einnig þekkt í einu eða öðru samhengi og vísar til hefðarinnar frá og með upphafi 20. aldar. Í einstaka lagi eru vel þekktar paródíur sem vísa til fortíðar, svo sem valstakturinn í *Lokalagi*nu og mismunandi undirleiksmynstur sem má finna í mörgum laganna. Í öllum ofangreindum þáttum eru þó atriði sem vísa til persónulegrar túlkunar Þorkels; hugmyndafræðilega er flokkurinn sem heild ekki svo langt frá rómantísku ljóðaflokkunum en framkvæmdin er meira í ætt við *Bagatellur* Bartoks, þar sem mismunandi tónsmíðaleg nálgun er á hvert einstakt lag; þrátt fyrir að formið sé tiltölulega skýrt í flestum laganna eru hin óreglulegu einkenni hendingaskipunar og formhluta afgerandi og gefa nútímalegt yfirbragð. Meðhöndlun tónefnisins er stöðugt frjó og ný og paródíum í tón- og ritmamyndun er mætt með því að leggja sönglínuna á skjön við undirleikinn.

#### FORM, ÞRÍSKIPTING

Rétt eins og við val og úrvinnslu tónefnis er form flestra laganna byggt á andstæðum, lögin eru ýmist í einhverskonar þrískiptu eða tvískiptu formi. Mikilvægt er að hafa í huga að hvert lag er stanslaus úrvinnsla og hver endurtekning eða ítrekun er jafnan ný þróuð útgáfa af upphafinu. Það sem kemur í ljós við nánari skoðun er að talan þrír virðist með einum eða öðrum hætti ganga í gegnum lagaflokkinn. Þetta er vert frekari skoðunar, í mörgum tilfellum hefur ljóðið formmyndandi áhrif en á stundum gengur Þorkell þvert gegn skiptingu þess og myndar þrískipt form (*Við landsteinana*). Í töflunni hér að neðan er gerð tilraun til að sýna form hvers lags í stórum dráttum, innan sviga eru síðan atriðin sem benda að auki á einhverskonar þrískiptingu.

Hafið og fjallið	A-B-A'	(hver formhluti um sig er þrískiptur)
Fátæk kona	Gegnsamið	(þrískipt tónefni)
Jól	A-B-A'	(þrískipt form)
Til hver ert þú fæddur	A-A'	(hver formhluti um sig er þrískiptur)
Lokadans	A-B-A'	(þrískipt form)
Vorljóð	A-A'	(hver formhluti um sig er þrískiptur)
Vorhugsun	A- A'-B-A''	
Við landsteinana	A- A'-A''	(þrískipt form)
Hamingja jarðar	A- A'	

Hvað hendingaskipan varðar þá skín í gegn að tónskáldið forðast að mestu jafnskipta hendingaskipan, hún kemur aðeins fram í nokkrum sönglaganna og virðist þá hafa það hlutverk í heildarformi lagaflokksins að skapa andstæðu. Óregluleg ritmamyndun eru áberandi, nótnaskriftin er oft mjög frjálstleg hvað ritma varðar og býður gjarnan upp á sérstaka útfærslu flytjenda. Samspil söngdaddar og undirleiks er sömuleiðis gjarnan lagskipt og stundum biður tónskáldið um að söngvari og undirleikari syngi og spili á mismunandi hraða.

## TÓNTEGUNDIR/TÓNMIÐJUR

Að síðustu skal aðeins minnst á tóntegundir eða tónmiðjur laganna og ferli þeirra í stórum dráttum gegnum einstök lög og flokkinn í heild. Hér eru sýndir aðaltónar í bassa eða önnur greinileg tónmiðja og ferli þeirra um helstu áfangastaði hvers lags.

Til frekari glöggvunar á eðli samhengisins tákna stórir stafir dúrlitað efni og litlir stafir það efni sem má frekar tengja við moll. Formhlutar eru aðskildir með kommu.

<i>Hafið og fjallið</i>	{B-A, a-A <sup>b</sup> -G, E-e <sup>b</sup> }
<i>Fátæk kona</i>	{e}
<i>Jól</i>	{f-f <sup>#</sup> , F, F-(e)-g}
<i>Til hver ert þú fæddur</i>	{b-(H), b, (f)-d, E <sup>b</sup> }
<i>Lokadans</i>	{c-(g), c-(A <sup>b</sup> ), f-H}
<i>Vorljóð</i>	{b-E <sup>b</sup> , E <sup>b</sup> -G, (c)-f-B-a}
<i>Vorhugsun</i>	{E <sup>b</sup> -(F), (c <sup>#</sup> )-C-E, (g)-F <sup>#</sup> }
<i>Við landsteinana</i>	{c-(H), e/E-E <sup>b</sup> , E <sup>b</sup> -G <sup>#</sup> -c}
<i>Hamingja jarðar</i>	{c-(F), (f <sup>#</sup> )-e, c-(a)-c}

Þegar lesið er úr þessari töflu kemur fyrst í hug fjölbreytni og sterk viðleitni til þess að gefa hverju lagi sinn sérstaka svip og ferli. Í þessu samhengi má sérstaklega benda á að tónefni laganna er mjög svipað, það er unnið meira og minna með sömu frumin og tónstigana gegnum allan lagaflokkinn. Það læðist reyndar að sá grunur að til grundvallar hljómrænu ferli sé kenningin um hina samhverfu öxla og færsla milli þeirra, sem vert væri að rannsaka nánar.

## VIÐAUKI

1: Nótur að 2 lög úr Þorpinu<sup>32</sup>



---

<sup>32</sup> <https://lhi.canto.global/s/VBQ7V?viewIndex=0>

## Ljósíð í myrkrinu

Ingibjörg Eyþórsdóttir

Í janúarlök ár hvert, þyrpist áhugafólk um nýja íslenska tónlist í Hörpu og situr þar hverja tónleikana á fætur öðrum, sperrir eyrum og meðtekur margs konar tónlist sem fellur undir þessa skilgreiningu. Þar er yfirleitt bæði að finna nýjustu straumana og eldri verk íslenskra tónskálda og stundum gefur líka að heyra verk eftir erlenda gesti.

Myrkir músíkdagar – nafnið gefur til kynna hverjir eru upphafsmennirnir að þeim. Það bendir til jafnaldranna Þorkels Sigurbjörnssonar og Atla Heimis Sveinssonar, sem eiga örugglega metið í snjóllum nafngiftum. Hátíðin var fyrst haldin árið 1980, en þá voru þeir báðir í stjórn Tónskáldafélags Íslands enda er hátíðin haldin af Tónskáldafélaginu og skipulögð af því. Hátíðin hefur skapað sér stóran sess í íslensku tónlistarlífi, er með elstu tónlistarhátíðum, hefur skapað sér virðingarsess og vekur athygli langt út fyrir landsteinana.

Að þessu sinni fór hátíðin fram dagana 28.–30. janúar og fór næstum öll fram í Hörpu. Tilhneiging er til að þjappa hátíðinni æ meira saman. Hér áður dreifðist hún á fleiri daga – sem helgaðist sennilega af því að fólk þurfi að komast jafnvel bæjarenda á milli en eftir að Harpa varð aðalvettvangur hátíðarinnar hefur hún yfirleitt náð yfir fjóra daga, frá fimmtudegi til sunnudagseftirmiðdags og útverðirnir verið tónleikar Sinfóníuhljómsveitar Íslands á fimmtudagskvöldi og tónleikar Kammersveitarinnar á sunnudagseftirmiðdegi. Nú spannaði hún þrjá daga, og hófst á hálfgerðum upptakti að tónleikum Sinfóníuhljómsveitarinnar, með tónleikum kammerhópsins Elektru en tónleikar Kammersveitarinnar voru færðir á laugardagskvöldið – og því þéttni atburða nú enn meiri en áður, því á sama tíma og hátíðin stýttist, var slegið met í fjölda viðburða – mér telst til að þeir hafi verið 23 nú á þessu ári, eða einum fleiri en í fyrra. Tveir þeirra voru reyndar innsetningar sem hægt að heimsækja í rólegheitum þegar færi gafst, sem var skemmtileg viðbót. 23 tónlistaratburðir á þremur dögum gerir það náttúrulega að verkum að erfitt er fyrir flest fólk að ná að mæta á alla tónleikana – og því komið að því að gestir velji úr það sem þeim þykir áhugaverðast og taki sér hlé inn á milli. Enda var tónlistin mjög fjölbreytt, fyrir börn og fullorðna, hundrað ára gömul verk og verk samin á allra síðustu dögum; einleikstónleikar, raftónleikar, kammertónleikar og fullskipuð Sinfóníuhljóm-sveit og allt þar á milli. Ekki skal lagt á það mat hér hvort þetta fyrirkomulag er gott eða slæmt, fleiri atburðir á styttri tíma gerir það helst að verkum að færri komast yfir að sækja alla atburði, en aukin aðsókn vegur á móti því – því án þess að hafa beinar tölur til viðmiðunar, virðist undirritaðri að hátíðin hafi verið betur sótt en áður, og raunar hafi aðsóknin farið vaxandi frá ári til árs.

Form hátíðarinnar er í nokkuð föstum skorðum. Á fimmtudagskvöldi voru tónleikar Sinfóníu-hljómsveitar Íslands, Caput var með tónleika daginn eftir og þá um kvöldið var rafsenan með tónleika – sem lengi hefur verið fastur liður. Hinn glæsilegi kammerhópur Nordic Affect hefur verið með tónleika á laugardagseftirmiðdegi í nokkur skipti og svo var einnig nú. Kammersveit Reykjavíkur lauk svo hátíðinni nú eins og svo oft áður. Það sem var nýtt var helst það að engin verk fyrir stærri kammersveit voru flutt nú, en þeim mun fleiri fyrir minni kammerhópa. Þannig voru bæði tónleikar Caput og Kammersveitar Reykjavíkur nú með því sniði að færri hljóðfæraleikarar voru á sviðinu en oft áður. Það gerir ekkert til, því sveigjanleiki og fjölbreytni er það sem gildir þegar tónlistin er tekin með viðlíka trompi og hér. Yfirleitt leið klukkutími milli þess að tónleikar hæfust og stundum var einum ekki lokið þegar þeir næstu hófust. Þá var annað hvort að grípa til þess ráðs að koma of seint – og missa þá af fyrsta verkinu eða jafnvel því næsta líka, eða setjast niður og slaka á yfir einum kaffibolla – eða hvítvínsglasi á hátíðarbarnum – og bíða eftir þeim næstu. Undirrituð hefur verið dyggur gestur á hátíðinni undanfarin ár og reynt að sækja sem flesta viðburði, án þess að hafa endilega stefnt að því að gera henni tæmandi skil. Að þessu sinni verður valin sú leið að fjalla misítarlega um tíu tónleika hátíðarinnar.

#### UPPHAF HÁTÍÐARINNAR

Hátíðin hófst á einstaklega skemmtilegum Errata og Elektru-kammerhópsins. Errata er hópur fjögurra tónskálda sem öll voru við nám í Listaháskólanum á svipuðum tíma. Þetta eru þau Bára Gísladóttir, Finnur Karlsson, Halldór Smáráson, og Peter Ekman. Elísabet Einarsdóttir sópransöngkona sem fram kom á tónleikunum var einnig við nám í Listaháskólanum, þeim samtíða. Hún er íðin við að syngja nýja tónlist enda virðist hún hafa frábært eyra, sem er bráðnaðsynlegt þegar sungin er atónal tónlist. Elektru mynda fimm kjarnakonur, þær Ástríður Alda Sigurðardóttir píanóleikari, Emilía Rós Sigfúsdóttir flautuleikari, Helga Björg Arnardóttir klarinettuleikari, Helga Þóra Björgvinsdóttir fiðluleikari og Margrét Árnadóttir sellóleikari. Elísabet er frábær sópransöngkona, með mikla sviðsnærveru og leikhæfileika sem nutu sín vel, og sértaklega í síðasta stykkinu – og eiga örugglega eftir að fleyta henni langt.

Öll tónverkin voru skemmtileg og áheyrileg. Í verkinu *Vegfarendur og ég* eftir Halldór Smáráson var myndskleið hluti verksins, tekið á horni Hringbrautar og Framnesvegur í Reykjavík. Verkið tengist eldra verki Halldórs sem var flutt á Myrkum músíkdögum árið 2012. Tónleikagestir horfa á bíla og aðra vegfarendur ýmist stoppa á rauðu ljósi eða halda áfram, á meðan skyggir hægt og rólega. Þetta var einstaklega sefjandi og róandi. Elísabet fór með slökunartexta í upphafi sem breytist hægt og rólega í hugleiðingar og vangaveltur slökunina. Tónlistin var einnig róandi, hæg og yfirvegð, en á einhvern hátt líka spennumyndandi, þannig að örlítil spenna myndaðist milli tónlistarinnar og myndarinnar. Andardráttur og rödd söngkonunnar leiddi áheyrandann inn í andrúmsloft myndskleiðsins á sama tíma og samlagðist tónlistinni hægt og bítandi, hætti að lesa upp slökunartextann og tók þátt í tónvefnum. Þetta var mjög sefjandi, næstum svæfandi þrátt fyrir undirliggjandi spennu, myndin og rödd Elísabetar og gott svona í upphafi hátíðarinnar að hrista af sér hversdagsstreituna. Næst var verkið *Nið(ur)* eftir Báru Gísladóttur. Verkið er við texta úr ljóðinu *Haustið nálgast* eftir Stefán frá Hvítadal, undir áhrifum þokukennndra rauðleitra haustnáttu. Nafnið vísar í ýmsar merkingar orðsins, niður, ymur og stöðu tunglsins; nið, sem þýðir minnkandi tungl. Hér kom hæð

raddar Elísabetar vel í ljós – og líka það að textameðferð í slíkri hæð er vonlaus. Því hefði verið til bóta að fá textann prentaðan í efnisskrá, en kannski var hann allt eins hugsaður sem effekt. Verkið er ljóðrænt og fallett eins og hæfir ljóðinu og röddin mjög miðlæg. Yfirtónar í hljóðfærunum voru einn helsti efniviður verksins og Ástríður Alda sýndi líka að píanóleikur með kökuspaða gefur fallegan, mildan tón. Verkið var milt og mjög fallett áheyrnar. Þriðja verkið á tónleikum Errata og Elektru var *Stjórn* eftir Finn Karlsson. Það er sérstaklega skrifað fyrir Elísabetu Einarsdóttur og Elektru, eða Pierrot-hóp, sem er einmitt þessi sama hljóðfærasamsetning. Verkið samanstendur úr mörgum stuttum brotum, söngkonan gekk um og sló inn og stjórnaði hópnum, hún réð hvenær spilað var og hversu hátt og gaf ýmis fyrirmæli. Skemmtilegt og mikill leikur í þessu verki. Síðasta verk tónleikana var lítil ópera fyrir einn söngvara, *Gos*, þar sem ung kona á leið á ráðstefnu er gósteppt á flugvelli og öllu flugi aflýst. Hér gefur að heyra rytmíska tilvísun í *Vorblótið*, eða svipaða takta, og það rifjaðist upp að í Fantasíu, frægri teiknimynd sem gerð var út frá ýmsum þekktum klassískum tónlistarbrotum, að við *Vorblótið* var einmitt eldgos. Ungan konan syngur eins konar resitatív og á meðan hún bíður kvartar hún undan svengd, en fer svo að rýna í fyrirlesturinn sem ætlar að flytja á ráðstefnunnar sem hún er á leið á, þar sem fjallað er um önnur eldgos og meiri svengd. Hún ætlar sem sagt að ræða um Móðuharðindi, nefnir ártalið 1783, fjárfelli og mannfelli en nær ekki sjálf að tengja þetta tvennt saman. Samt endar hún á – í þjóðlegum stíl – að leggja sér bók til munns sem hún hafði meðferðis. Andstæða sönglesins og textans varð fyndin, en verkið hafði líka mikinn brodd. Elísabet sýndi í þessu verki að hér er á ferð efni í óperustjórn. Skemmtileg byrjun á Myrkum músíkdögum!

## SINFÓNÍUTÓNLEIKAR

Á tónleikum Sinfóníuhljómsveitar Íslands voru frumfluttir tveir konsertar og auk þess tvö eldri hljómsveitarverk. Konsertarnir voru flautukonsertinn *Gullský* eftir Áskel Mátsson þar sem Melkorka Ólafsdóttir var einleikari og *Konsert fyrir píanó og hljómsveit* eftir Þórð Magnússon, þar sem Víkingur Heiðar Ólafsson var í einleikshlutverkinu. Stjórnandi var Daníel Bjarnason. Í *Gullský* var samspil flautu og hörpu í scordatura-stillingu stór hluti verksins og skapaði upphafið og ójarðneskt yfirbragð, eins og hæfir gullskýinu sem var kveikja verksins. Áskell notaði auk þess mikið svokallaða náttúrutóna, yfirtóna og flaututóna, og þeir ásamt krómátík, kvarttónastillingu hörpunnar og strengjasveitarinnar, og notkunar á björtum málmgjöllum, hjálpuðu til við að skapa ójarðneska stemningu. Milt og bjart verk eins og hæfir nafninu.

Hitt verkið sem var frumflutt á tónleikunum var píanókonsert eftir Þórð Magnússon. Píanókonsertinn er saminn um stef sem er að finna á Silfurplötum Iðunnar, en Þórður hefur gjarnan notað stefjabrot þaðan eða lög úr handritum og spunnið tónsmíðar sínar í kringum þau. Hér er það stefið *Meðan hringinn hönd þín ber*, sem sveimar í gegnum allan konsertinn og er tónefni hans byggt á skala sem fenginn er úr stefinu, sem er í raun D-dúr þótt það spanni hann ekki allan. Brot úr stefinu eru vel heyrnleg í gegnum allt verkið en birtist loks fullskapað í upphafi þriðja þáttar, beint af silfurplötunni eins og draugur úr fortíðinni – í flutningi nú ára gamals drengs. Það var skemmtileg viðbót og var tilefni til endurlits yfir það sem þegar var komið fram í verkinu. En annað byggingarefni var þarna líka heyrnlegt. Stundum var eins og stórir og breiðir hljómar Rachmaninoffs létu á sér kræla og síðrómantík fyrstu áratuga 20. aldarinnar sveif oft yfir vötnum. Fleiri Rússar frá sama skeiði voru fyrirferðarmiklir í konsertinum, til

dæmis Prokofiev og *Vorblót* Stravinskís var greinilega í huga tónskáldsins, enda notaði Stravinskí rússnesk og úkraínsk þjóðlagabrot í það og fleiri verk. Þetta var því á köflum eins og metakonsert um píanótónlist síðrómantíkurinnar. Gershwin og rapsódía hans fyrir píanó gægdist fram undir lok fyrsta þáttar í allt að því djasslegri kadensu. Þrástef annars kaflans var byggt upp á stórrí tvíund, þar sem breytileikinn bjó í rytmanum, og var bein vísun í lagbrotið, sem steig síðan fram í fullri lengd í þriðja kafla.

*Strati*, verk Hauks Tómassonar frá 1993 er samið fyrir stóra sinfóníuhljómsveit, og efri hluti hljómborðs píanósins er mjög ráðandi í verkinu – á móti selestu, slagverki, klarinettu og flautum og öðrum hljóðfærum sem geta gefið hvelan og bjartan tón, sem er mjög áberandi í þessu verki – og jafnvel mátti heyra spretti sem minntu á hið fræga verk *Turungalila* eftir Messiaen – sem hefur haft ómæld árif frá því það var frumflutt. *Strati* er verk sem hefur mjög vel staðist tímans tönn og er jafn ferskt og glæsilegt og við frumflutninginn fyrir 23 árum. Það eru ekki öll verk síðari tíma sem maður fær tækifæri til að heyra oft en einu sinni á tónleikum en þetta var í þriðja sinn sem *Strati* var flutt af Sinfóníuhljómsveitinni – og verður að segjast að *Strati* var að dómi undirritaðrar sterkasta verk tónleikanna. *Act*, eftir Norðmanninn Rolf Wallin, síðasta verkið á tónleikunum átti að sýna mikilvægi samvinnu hljómsveitar, sem fer frá átökum og óreiðu til einradda línu í lokin – en í þessu verki voru átökin mun áhugaverðari en hin einradda niðurstaða verksins.

Stjarna þessara tónleika var óneitanlega stjórnandinn, Daníel Bjarnason, sem vex með hverju verkefni. Hann er nú þegar orðinn mjög öruggur og áhugaverður stjórnandi sem á vonandi eftir að standa oft á stjórnendapallinum í Eldborg í framtíðinni – og öðrum sambærilegum pöllum í veröldinni

#### FERNIR EINLEIKSTÓNLEIKAR

Nokkuð margir tónleikar hátíðarinnar að þessu sinni voru sólóstónleikar. Þar voru fimm hefðbundnir einleikstónleikar, einir sem voru hálfgerð leikhús og tvær innsetningar gerðar ef einstaklingum. Píanótónleikar Eddu Erlendsdóttur voru í Norðurljósalnum klukkan sex á föstudeginum. Yfirskrift tónleikanna var *Frakkland Ísland 1915–2015*, þeir voru einn þáttur í fransk-íslensku þema á hátíðinni, sem þó var ekki mjög fyrirferðarmikið. Edda hefur búið og starfað í París um árabíl og tónlistin sem hún flutti var eftir íslenska og franska höfunda, tíma-bilið sem gefið er til kynna í yfirskriftinni er algerlega á ábyrgð Frakkanna. Edda flutti sex verk, fyrsta verkið var *Majka* eftir Tómas Manoury – og var það frumflutningur verksins, en Tómas er sonur Eddu og sameinaði þannig þessar tvær þjódir. Þetta var áheyrilegt verk þar sem Tómas samplaði píanótóna í upphafi verksins og sendi í gegnum tölvu, og lék síðan með píanóinu út verkið. Þá var *Plainte calme*, prelúdíá eftir Olivier Messiaen, síðan *Þrjár etýður* eftir Claude Debussy, þar á eftir *Innstirni* eftir Úlf Hansson – sem líka var frumflutt á tónleikunum, svo *Fimm stykki fyrir píanó* eftir Haflíða Hallgrímsson og að lokum *Þrjár prelúdíur* eftir Henri Dutilleux (fæddur 1916) – einnig frumflutningur á Íslandi. Það var áhugavert hvernig verk Úlfs, samdi sig að franskri tónlist frá fyrri hluta 20. aldar og hinum innhverfa tón hennar. Debussy sveif þar yfir vötnum í gleiðum og minnkuðum hljómunum. Tónleikarnir voru fallegir og áheyrilegir – en samt verður að segjast að svolítið virðist skjóta skökku við að sitja og hlusta á þá Debussy, Messiaen og Dutilleux á tónleikum á Myrkum músíkdögum, sem snúast yfirlýst

um nýja tónlist. Tónleikarnir voru fremur langir, þannig að einleikstónleikar Kristínar Mjallar Jakobsdóttur fagottleikara, sem hófust klukkan sjö urðu hálf snubbóttir fyrir undirritaða, og marga fleiri. Hún flutti fimm verk, og þrjú þeirra hefur hún gefið út á geisladiski sem kom út 29. janúar. Fyrst var *Fönsun IV* eftir Atla Heimi Sveinsson, sem var búið þegar fjöldi gesta kom steðjandi að, þá frumflutti Kristín Mjöll verkið *Viscosity #1* eftir Bergrúnu Snæbjörnsdóttur, síðan var verk Önnu Þorvaldsdóttur, *Hugleiðing*. Því næst seinni frumflutningur tónleikanna, verki Elínar Gunnlaugsdóttur, *tuldur (muldur, mas, þras)*. Að lokum flutti Kristín Mjöll verk eftir Hafðísi Bjarnadóttur, *Já!* Öll verkin snerust að einhverju leyti um könnun á hljóðfærinu, klappahljóð, og önnur merkileg hljóð sem fagottið býr yfir – eins og raunar er algengt með verk nú um stundir. Þetta bætir auðvitað miklu við hina hefðbundnu notkun hljóðfæraanna sem er mjög kærkomið. Og Kristín Mjöll, sem er afburðahljóðfæraleikari, á hrós skilið fyrir spennandi tónleika.

Þriðju einleikstónleikarnir sem sóttir voru af undirritaðri, voru einu tónleikarnir sem fóru fram utan Hörpu. Þetta voru orgeltónleikar í Dómkirkjunni í Reykjavík, þar sem Guðný Einarsdóttir organisti flutti öll orgelverk Jóns Nordals, fimm að tölu. Jón verður níraður nú í mars á þessu ári og tónleikarnir voru honum til heiðurs. Verkin sem flutt voru eru samin á löngu tímabili og það var gaman að heyra þróun á tónsmíðastíl Jóns í gengum þessi verk. Fyrst flutti Guðný sálmaforleikinn *Kær Jesú Kristí* frá árinu 1945, en þá var Jón 19 ára. Öll verkin tengjast Dómkirkjunni með einhverjum hætti. Jón gaf Páli Ísólffssyni þetta verk, en hann var þá dómorganisti. Hér eru greinileg áhrif frá sálmaforleikjum Johans Sebastian Bachs, og óvenju mikill kontrapunktur miðað við það sem á eftir kom í tónsmíðasögu Jóns. Páll Ísólffsson pantaði næsta verk af Jóni, en það er *Fantasía*, frá árinu 1954, þegar Jón var enn leitandi, og verkið ber það með sér. Með *Sálmaforleik um sálm sem aldrei var sunginn*, sem Jón samdi fyrir Ragnar Björnsson þáverandi dómorganista er áhugavert að heyra að tónmál hans er að verða persónulegra. Það verk og *Tokkata* sem samdi svo árið 1985 eru mun þekktari en hin orgelverkin eftir Jón. Það er samið af miklu öryggi og tónmál Jóns er orðið skýrt og mótað – verkið samið til minningar um Pál Ísólffsson, fyrir vígslu nýs orgels sem sett var upp í kirkjunni það ár. Síðasta verkið, *Postludium* eða *Eftirspil*, er samið í minningu Ragnars Björnssonar, innilegt og fallett verk. Guðný flutti öll verkin af miklu öryggi og væntumþykju og verður að segjast eins og er að þessi útúrdúr í Dómkirkjunni á hátíð sem annars fór öll fram í Hörpu, var einstaklega ánægjulegur.

Guðný Jónasdóttir hélt líka einleikstónleika, í Kaldalóni strax á eftir tónleikum Guðnýjar Einarsdóttur. Guðný er örugg á sviði og skemmtilegur performer – hún flutti fjögur verk sem öll hafa verið flutt áður, en öll þess virði að fá að hljóma oftast en einu sinni. Þetta voru verkin *Alluvium* eftir Huga Guðmundsson var fyrst á efnisskránni. Þetta er stórglæsilegt verk, það er eins og Hugsi geti ekki samið lélega tónsmíð! frumflutt á síðasta ári, *Pólypsar* fyrir selló og rafhljóð eftir Halldór Smáráson kallast á við aðra Pólypsa hans, fyrir fiðlu og rafhljóð og víólu og rafhljóð, og var líka skemmtilega útfært. Þá var *Lofkastali* eftir Helga Rafn Ingvarsson sem var frumflutt árið 2013 og reyndi mikið á tóneyra og styrk sellóleikarans, sem spilar oftast hljóma og tvígrip, en var einstaklega áhrifamikið og Guðný naut sín sérlega vel hér. Tónmál verksins kallaðist jafnvel á við sönötur og partítur Bachs á köflum. Að lokum flutti hún *Solitaire* eftir Hafliða Hallgrímsson frá árinu 1970 sem hefur fyrir löngu unnið sér sess í tónlistarsögunni. Það verður forvitnilegt að fylgjast með Guðnýju á næstu árum, en þess má geta að hún var nemandi í Listaháskólanum á sínum tíma.

## CAPUT, RAFSENAN OG KAMMERSVEITIN

Tónleikar Caput eru fastur liður á Myrkum músíkdögum. Að þessu sinni fluttu þau fimm verk eftir fimm tónskáld, undir stjórn Guðna Franzsonar: Fyrsta verkið var *Dropakast* eftir Sveinn Lúðvík Björnsson, fyrir slagverkseinleikara – sem var Steef van Oosterhout – og fjóra blásara. Það var í sex stuttum þáttum, mjög fallegt verk þar sem á skiptust innhverfir hlutar, oft með marimbu í forgrunni, og háværi, þar sem blásarar og háværa slagverk blönduðu sér í málið. Þetta var sérlega fallegt og vel flutt verk, sem var frumflutt við þetta tækifæri. Því næst var *Infernal oscillation* eftir Hallvarð Ásgeirsson. Hann stillir upp bassaklarinetti og sellói, mjög djúpum hljóðfærum, á móti slagverki sem er Jembey-tromma og crotales-diskar, sem liggja á mjög háu tónsviði. Þetta var á köflum áhugavert verk og andstæður bassahljóðfæranna og málmdiskanna fallegar – en það verður að segjast eins og er að vel hefði mátt að stytta það þó nokkuð. Þráinn Hjálmarsson átti næsta verk, *Influence of buildings on musical tone*, frá árinu 2013, þar sem Þráinn veltir fyrir sér hljóðumhverfi torfbæjanna á Íslandi um aldir. Þráinn er upptekinn af innhverfum og smásæjum hlutum, og eins gott að sperra eyrun til að missa ekki af því sem fram fer. Verkið hefur áður verið flutt í Hörpu, á Tectonics-tónlistarhátíðinni árið 2013, og þá af Sinfóníuhljómsveit Íslands í Eldborgarsal. Norðurljósasalurinn hentaði verkinu miklu betur – og Caput hafði stillt sér upp rétt fyrir innan dyrnar í salnum og var ekki uppi á sviðinu, þannig að mun meiri návist var við hljóðfæraleikarana en venjulega, sem vann vel með verki Þráins. Næstsíðasta verk tónleikanna var eftir Gunnar Karel Mátsson, *While we walk, we sleep* – á meðan við göngum, sofum við. Umfjöllunarefnið er svefngelgilsháttur venjulegs fólks í hversdagslífinu. Þetta er konsert fyrir túbú og símfóníettu og hér var Nimrod Ron einleikari. Þetta var hefðbundinn þrískiptur konsert, en að öðru leyti var ekki margt hefðbundið við þetta verk. Nimrod Ron er frábær túbuleikari. Hljóðfærið hljómaði fagurlega í höndunum á honum og möguleikar þess voru vel nýttir, frá bæjardyrum leikmanns í túbuleik. Hér mátti heyra náttúrutónaraðir og fagrar hljómaraðir, en líka surg og blástur og söng blásaranna í gegnum munnstykki. Af og til brast hljómsveitin í fallega hljómræna kafla, en svo leystist úr öllu saman. Annar kaflinn var sérlega skemmtilegur, lagrænn og alvarlegur framanaf. Skemmtilegt og einstaklega vel flutt verk eftir Gunnar Karel. Síðasta verkið á tónleikum Caput var eftir Guðmundur Steinn Gunnarsson. Þetta er *Erfiljóð handa Guðmundi*, verk með sárt umfjöllunarefni. Það er tileinkað tveimur Guðmundum í lífi Gunnars Steins, afa hans og kornungum syni, sem báðir létust á síðasta ári. Sonur Guðmundar Steins var einægga tvíburi, sem fæddist löngu fyrir tímann og lést skömm eftir fæðingu, en hinn lifði. Guðmundur Steinn er vel þekktur fyrir tónsmíðar sínar, þar sem hann nýtir gjarnan eftir óreglulegum hrym og óhefðbundna nótnaskrif sem birtist á tölvuskjá, þar sem litla reglu er að sjá á hlutunum. Verkið er draumkennt og iðandi, en hér var meiri spilamennska en oft áður í verkum Guðmundar – og mikil og áköf sorg í verkinu. Einstaklega áhrifamikið og vel flutt verk, lokaverkið á tónleikum Caput-hópsins, sem mun fagna þrítugsafmæli sínu á næsta ári.

Sama kvöld voru einnig raftónleikar hátíðarinnar – en á henni eru jafnan einir tónleikar að minnsta kosti, undir þeim formerkjum. Þeir fóru fram klukkan tíu um kvöldið og á efnisskránni voru átta verk. Fyrsta verkið, eftir Steindór Grétar Kristinsson, var spuni um verk allt frá árinu 2010 fram á þennan dag og tók um fjörutíu mínútur. Þetta var því miður allt of fyrirferðarmikið á tónleikunum og gerði það að verkum að nokkur flótti brast á í hléi. Hér voru margar áhugaverðar hugmyndir á ferðinni, en verkið var hægt í gang og það hefði mátt stytta

mikið og gera þennan samflutning verkanna mun hnitmiðaðri. Næst á eftir var verk sem var allt þetta, mjög hnitmiðað, fullt af skemmtilegum hugmyndum og úrvinnslan frábær. Verkið *Þytur* eftir Lydíu Grétarsdóttur var á fimm rásum og unnið út frá vængjaþyt fugla. Það hljómaði í hátölurum allt í kringum salinn, sem unnið var sérstaklega með og virkaði einstaklega vel. Næst á eftir og síðasta verkið sem undirrituð heyrði, var *Entropy* eða óreiða eftir Pál Ívan frá Eiðum, Halldór Úlfarsson og Áka Ásgeirsson – unnið var með vídeómynd þar sem klessa nokkur var í aðalhlutverki. Tónlistin var á köflum eins konar satíra á Star Wars og var allt saman mjög fyndið og skemmtilegt. Því miður var úthaldið búið í hléi þessara tónleika, þannig að hér vantar umfjöllun um verk þeirra Kristínar Lárusdóttur, Ríkharðs H. Friðrikssonar, Jespers Pedersen og dúósins Mankan sem mynda þeir Guðmundur Vignir Karlsson og Tómas Manoury.

Nordic Affect er hópur sem verður sífellt áhugaverðari og betri. Hann skipa þær Halla Steinunn Stefánsdóttir fiðluleikari og listrænn stjórnandi, Guðrún Hrund Harðardóttir víóluleikari, Hanna Loftsdóttir sellóleikari, Guðrún Óskarsdóttir semballeikari og Georgia Browne flautuleikari. Þær hafa verið iðnar við að fá tónskáld til liðs við sig og svo var einnig á þessum tónleikum. Verkin sem þær fluttu voru *Warm life at the foot of an Iceberg* eftir Miriam Tally, hljóðlátt og fallett verk unnið undir áhrifum frá ljóði eftir eistneska ljóðskáldið Kristínu Ehin. *Point of Departure* eftir Hildi Guðnadóttur, sem var eitt áhugaverðasta verk tónleikanna. Hún lætur hljóðfæraleikarana syngja og spila um leið, sem skapar ótrúlega fallegan hljóm og kannar með því tengsl hljóðfæraleikarans við hljóðfærið. Fallett og innilegt verk. Því næst var verkið *Impressions* fyrir einleikssembal eftir Önnu Þorvaldsdóttur, þar sem Guðrún Óskarsdóttir lék á prepareraðan sembal, og lá við að erfitt væri að greina hvenær undirbúningi hljóðfærisins lauk og verkið byrjaði – sem skapaði skemmtilegt augnablik. Hún notaði litla magnara sem hún klemmdi á strengina og bolta sem skoppuðu varfærnislega eftir strengjum hljóðfærisins. Skemmtilegt og fallett verk, og ekki síður fallett að sjá Guðrúnu beygja sig yfir hljóðfærið við flutning þess. Því næst var verk Rachel Stott, *The Dancing of the Sunbeams*, Dans sólargeislanna, eina verkið sem ekki var frumflutt á þessum tónleikum. Næst var *Lucid/Opaque*, Þráins Hjálmarssonar fyrir strengi Nordic Affect eða Gagnsætt/ógagnsætt. Þetta var einstaklega fínlegt verk, byggt á einföldum stefjum og flutningurinn var hreinlega frábær. Verkið *Spirals* eftir Maríu Huld Markan Sigfúsdóttur var síðast á efnisskránni en hún hefur áður samið einleiksverk fyrir Höllu Steinunni og verkið *Clockworking* sem kom út á samnefndum geisladiski Nordic Affect á síðasta ári. Innri og ytri tími er umfjöllunarefni þeirra allra, og hér bættist við enn eitt blómið í hnappagöt, bæði Maríu Hildar og Nordic Affect. Tónleikarnir allir voru framúrskarandi glæsilegir og allur flutningur í fremstu röð.

Lokatónleikar Myrkra músíkdaga, voru í höndum Kammersveitar Reykjavíkur, eins og endrænar. Flutt voru fjögur verk, þrjú þeirra eftir Atla Heimi Sveinsson, sem öll voru fremur innhverf, að minnsta kosti miðað við höfundarverk Atla allt. Fjórða verkið var eftir Gunnar Andreas Kristinsson. Fyrsta verkið var *Píanótrío nr. 3*, *Mysteries* eða *Leynardómar* frá árinu 2008, og var það jafnframt yngsta verk tónleikanna. Þar voru flytjendur Anna Guðný Guðmundsdóttir píanóleikari, Una Sveinbjarnardóttir fiðluleikari og Sigurgeir Agnarsson sellóleikari. Þar var ráðandi annarlegur og leyndardómsfullur tónn sem minnti á köflum á *Pierrot Lunaire*, en hér skapast hann meðal annars af stillingu hljóðfæra og demparanotkun strengjanna. Allt var verkið undurfagurt og eins og úr öðrum heimi. Næst var *Klif*, einnig eftir

Atla Heimi, samið árið 1969, og frumflutt á Norrænum músíkdögum árið 1970. Verkið var samið sem mótmæli við raðtækninni sem var alls ráðandi á þessum tíma, og er unnið út frá tvenns konar tónefni, veiku og mjúku þar sem smæstu tónbilin eru byggingarefnið og sterku og hröðu. Sérlega áhugavert var að heyra hversu nálægt verkið var allra nýjustu tónsmíðum. Veikari hluti verksins gæti hafa verið saminn á síðasta ári, því verkið kallast sterklega á við mörg þeirra verka sem voru flutt á hátíðinni nú, þar sem fínlegt og tilviljanakennt byggingarefni hefur verið mikið notað. Flytjendur voru Martial Nardeau flautuleikari, Einar Jóhannesson klarinettuleikari og Sigurgeir Agnarsson, sellóleikari. Næst var flutt verkið *Pattern IIB* eftir Gunnar Andreas Kristinsson, frá 2004, en þetta var frumflutningur. Platan *Pattern* með verkum Gunnars kom út fyrir tveimur árum og var meðal annars á Kraumslistanum það ár. *Pattern II*, einnig frá 2004 var samið í vinnustofu með Ensemble Multifoon í Hollandi, sem hefur sérhæft sig í gamelan-hljóðfærum. Það verk var fyrir indónesísk hljóðfæri en sú útgáfa sem hér heyrðist, *Pattern IIB*, var útfærsla fyrir vestræn hljóðfæri – en hefur ekki verið frumflutt fyrr en nú. Verkið ber í sér hljóm hinna indónesísku hljóðfæra, og ekki ólíklegt að upprunalega útgáfan sé áhugaverðari. Þetta var skemmtilegur vinkil inn á milli verka Atla Heimis. Hljóðfærasamsetningin var sérstök, marimba, víbrófonn og annað slagverk, fíðla og bassaklarinett. Síðasta verkið á efnisskránni og á hátíðinni allri, var *Plutôt blanche qu'azurée* frá 1976, fremur hvítt en himinblátt. Verkið er einnig mjög innhverft og fallet, allt að því súrrealískt og kallast vel á við hin verkin tvö eftir Atla sem flutt voru. Hér eru áheyrendur fluttir á fjarlæga eyju og fylgjast með heitum degi frá sólarupprás til sólarlags í hægu tempói. Ein af perlum Atla sem hefur fengið að hljóma nokkrum sinnum og hefur verið gefið út á plötu. Það var frumflutt í Danmörku, en var fyrst flutt hér af Kammersveitinni árið 1980. Og þannig lauk Myrkum músíkdögum að þessu sinni, með tónsmíð Atla Heimis Sveinssonar, *Fremur hvítt en himinblátt*.

Hátíðin var glæsileg og vel skipulögð – þótt gagnrýnisráddir heyrðust um þétni tónleika sem varð þess valdandi að erfitt var að mæta á alla viðburði. Það hlýtur samt að vera eðlileg þróun tónlistarhátíðar af þessu tagi að ekki þurfi allir að mæta á allt. Fjölbreytileikinn er mikill og auðvelt að velja sér sína útgáfu af hátíðinni.

Hér hefur ekki verið fjallað um barnatónleika hátíðarinnar, enda börn mun betur til þess fallin að fjalla um það sem þeim er ætlað. Og ýmislegt annað varð út undan eins og gengur.

Mín helsta umkvörtun er sú að ekki hafi verið gefin út prentuð skrá yfir alla viðburði. Allar upplýsingar var að hafa á netinu, sem útheimti að allir voru sífellt með símana sína á lofti, til að átta sig á hvar og hvenær næsti viðburður yrði. En ný stjórn Tónskáldafélagsins, og ný framkvæmdastjórn Myrkra músíkdaga fór vel af stað og ég óska þeim til hamingju með þessa glæsilegu hátíð.

## Memorizing Contemporary Music: strategies and memory types

Pétur Jónasson and Tania Lisboa

### ABSTRACT

*It is commonly assumed that memorizing contemporary music is harder than with other repertoire. But is it indeed so? The aim of this study is to cast light on this topic. In a pilot study, three advanced guitar students were asked to learn two short pieces, one traditional, the other contemporary, within a restricted time frame and subsequently perform them from memory. The sessions were audio and video recorded in presence of the first author who, while observing the process, engaged in direct dialogue with the participants. Informed by the results, a main study was performed, using the same methods but involving only one, longer, more complex contemporary piece. Results from the pilot study showed that the participants found it easier to memorize the contemporary piece, in spite of its considerably greater rhythmic and musical complexity. All three were successful at memorizing the work in the main study but memorization was harder in sections where the musical material was similar and more tonal/familiar. It seems that the novelty of the contemporary material and the strategies needed for deciphering the complex rhythms made it easier to memorize the contemporary pieces than the traditional work. The development of meta-cognition through reflecting upon their own practicing and learning, functioned as a self-teaching method. Inspired by the study, two participants have applied their new-found skills by memorizing longer contemporary works for public performances.*

### 1. INTRODUCTION

There has been growing interest in professional musicians researching and documenting their own practice<sup>1</sup> and applying their findings from expert practice to teaching.<sup>2</sup> This current investigation contributes to this field, portraying how Higher Education students may benefit from participating in a project led by experienced performers who also engage as musicians in the data collection and analysis.

---

<sup>1</sup> Ginsborg, J. & Chaffin, R. "Preparation and spontaneity in performance: a singer's thought while singing Schoenberg", *Psychomusicology: Music, Mind and Brain*, 2, 1 (2011); Lisboa, T., Chaffin, R. & Logan, T. "A self-study practice: Words versus action in music problem solving", in A. Williamon, D. Edwards, and L. Bartel (Eds.), *Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2011* (European Association of Conservatoires, 2011)

<sup>2</sup> Lisboa, T., Chaffin, R. & Demos, A.P. "Recording thoughts while memorizing music: a case study", *Frontiers in Psychology*, 5, 1561 (2015), doi: 10.3389/fpsyg.2014.01561

Audiences prefer memorized performances to non-memorized ones and musicians seem to be freer to express themselves without the score.<sup>3</sup> Soloists, therefore, usually perform from memory, and are in fact expected to. However, this is different with contemporary music.<sup>4</sup> Perhaps the view that memorizing contemporary music is a more complex task has led to such performance approaches? But is contemporary music more difficult to memorize, or is it a case of finding different, more appropriate strategies from those employed in traditional repertoire?

According to Williamon<sup>5</sup> and Mishra (2004), four types of memory are used for music: the *aural*, *visual*, *kinesthetic* and *conceptual* memories. Performing involves complex interactions of all these, but the importance of each varies between individuals. In addition, Chaffin *et al.* (2009), have noted that *emotional* memory contributes to the process as well.

Mishra (2004) also defines four memory processing strategies. These are: *segmented* (fragments are practiced separately, then linked), *additive* (the same, but continually lengthening the segment), *holistic* (the whole piece is performed repeatedly, allowing for minor regressions) and *serial* (the same, but returning to the beginning when errors occur). Different combinations are used, the segmented being preferred by experts.<sup>6</sup>

As mentioned above, professional musicians have also studied their own memorization processes.<sup>7</sup> Results point to the use of *performance cues*; a series of *landmarks* which function as retrieval schemes.<sup>8</sup> Finally, mental practice has been shown to be effective for memorizing.<sup>9</sup>

Interestingly, none of the above-mentioned studies deal with memorization of contemporary music. Clarke & Doffman (2014) state that “there is only a tiny amount of empirical research on any kind of twentieth or twenty-first century music”.<sup>10</sup> Palmer<sup>11</sup> refers to unfamiliar music, suggesting that mental practice may help memorization and one study by Tsintzou &

<sup>3</sup> Williamon, A. “The value of performing by memory”, *Psychology of Music*, 27 (1999)

<sup>4</sup> Aiello, R. & Williamon, A. Memory. In R. Parncutt and G. E. McPherson (Eds.) *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning* (USA: OUP 2002); Williamon, A. “Memorizing Music”, in J. Rink (Ed.), *Musical Performance: A Guide to Understanding* (UK: Cambridge University Press, 2002)

<sup>5</sup> Williamon, A. “Memorizing Music”, in J. Rink (Ed.), *Musical Performance: A Guide to Understanding* (UK: Cambridge University Press, 2002)

<sup>6</sup> Mishra, J. “A qualitative analysis of strategies employed in efficient and inefficient memorization”, *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 152 (2002)

<sup>7</sup> Ginsborg and Chaffin, 2011; Lisboa *et al.*, 2011

<sup>8</sup> Chaffin, R. & Logan, T. “Practicing perfection: how concert soloists prepare for performance”, *Advances in Cognitive Psychology*, 2, 2-3 (2006); Chaffin, R., Lisboa, T., Logan, T. & Begosh, K.T “Preparing for memorized cello performance: the role of performance cues”, *Psychology of Music*, 38 (2010) doi:10.1177/0305735608100377

<sup>9</sup> Bernardi, N.F., Schories, A., Jabusch, H.C., Colombo, B. & Altenmüller, E. “Mental practice in music memorization: an ecological, empirical study”, *Music Perception*, 30, 3 (2012) doi: 10.1525/mp2012.30.3.275

<sup>10</sup> Clarke, E. & Doffman, M. Expressive performance in contemporary concert music. In D. Fabian, R. Timmers and E. Schubert (Eds.), *Expressiveness in Music Performance, Empirical Approaches Across Styles and Cultures* (UK: OUP, 2014), p. 98

<sup>11</sup> Palmer, C. “The nature of memory for music performance skills”, in E. Altenmüller, M. Wiesendanger and J. Kesselring (Eds.), *Music, Motor Control and the Brain* (New York: OUP, 2006)

Theodorakis<sup>12</sup> looked into strategies for memorizing contemporary music, but the sole emphasis was on how pianists apply segmentation.

This present investigation focuses on the *strategies* and *memory types* that selected Higher Education guitar students use when memorizing contemporary music, also comparing the results with the memorization of traditional music.

## 2. METHOD

This study differs from previous ones in four ways. First, instead of studying oneself<sup>13</sup>, the first author, an experienced performer, was an active observer, engaging in dialogue with the participants during data collection. This called for a qualitative, phenomenologically informed research design. Second, unlike the above-mentioned collaborations between musicians and psychologists, this study relied on the sole expertise of the musicians as researchers. Thirdly, the authors took part in composing the works for the project, manipulating the material to best answer the research questions. Finally, no research of the kind had been performed focusing on the classical guitar.

### 2.1 PARTICIPANTS

Three guitar students at a major UK conservatoire were selected: Participant A (PA), a 25 year old female finishing her Masters degree; Participant B (PB), a 23 year old male attending a first year of a Masters degree; and Participant C (PC), a 21 year old male, finishing his first year of a Bachelor program. None had significant experience of memorizing contemporary music.

Both authors are experienced musicians and conservatoire teachers, interested in applied research. The first author, a classical guitarist, performs regularly as a soloist and with a contemporary music ensemble. The second author, an experienced cellist and researcher, has engaged in several memorization studies.

### 2.2 MATERIALS

Three pieces were composed in collaboration with the composer Kjartan Ólafsson, aided by the computer composition program CALMUS. First, a tonal piece with regular rhythms, referred to here as *traditional*; and an atonal piece with more irregular and complex rhythms, referred to as *contemporary* (Figure 1). Both contain the same number of notes, are in similar tempo and of comparable technical difficulty. Their compositional structure is *static*, i.e. no development takes place.

---

<sup>12</sup> Tzintso, T. & Theodorakis, E. "Memorization strategies of atonal music", *Proceedings of the Fourth Conference on Interdisciplinary Musicology (CIM08, 2008)*, <http://web.auth.gr/CIM08/>

<sup>13</sup> Chaffin, R., Logan, T.R. & Begosh, K.T. "Performing from memory", In S. Hallam, I. Cross and M. Thaut (Eds.), *The Oxford Handbook of Music Psychology* (UK: OUP, 2009); Lisboa, T., Chaffin, R. & Logan, T. "How memory fades: very long-term recall of Bach", in A. Williamon, S. Pretty and R. Buck (Eds.), *Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2009* (European Association of Conservatoires, 2009); Chaffin, R. & Imreh, G. "Pulling teeth and torture: musical memory and problem solving", *Thinking and Reasoning*, 3, 4 (1997); Ginsborg, J. & Chaffin, R. "Preparation and spontaneity in performance: a singer's thought while singing Schoenberg", *Psychomusicology: Music, Mind and Brain*, 2, 1 (2011)

## Pilot study - traditional piece

Two staves of musical notation in 4/4 time, key of B-flat major. The first staff contains a melody with a triplet of eighth notes. The second staff contains a bass line with a triplet of eighth notes.

## Pilot study - contemporary piece

Two staves of musical notation in 4/4 time, key of B-flat major. The first staff contains a melody with a triplet of eighth notes. The second staff contains a bass line with a triplet of eighth notes.

## Main study - contemporary piece

Five staves of musical notation in 4/4 time, key of B-flat major. The first staff contains a melody with a triplet of eighth notes. The second staff contains a bass line with a triplet of eighth notes. The third staff is labeled 'A' and contains a complex rhythmic pattern. The fourth staff is labeled 'B' and contains a complex rhythmic pattern. The fifth staff is labeled 'C' and contains a complex rhythmic pattern. The sixth staff is labeled 'D' and contains a complex rhythmic pattern.

Figure 1: Material used in the study.

Subsequently, a longer, more rhythmically and musically complex contemporary piece was composed (Figure 1). Having no bar lines nor time signature, the melody is formed of two cells of differing characteristics. As the piece progresses, it gradually *metamorphoses* from the first cell to the second.

### 2.3 PROCEDURE

Two studies were performed. First, a pilot study, with the purpose to:

- a) Ensure the methods' efficacy and validity.
- b) Observe whether one piece was more difficult to memorize than the other.
- c) Note whether different memorization strategies and memory types were used between participants and genres.

This served as a baseline for the subsequent main study. One hour was given to learn and memorize both pieces in the pilot study. While marking the scores, they commented on the process and finally performed the pieces from memory. The sessions were audio and video recorded in presence of the researcher.

The main study, employing the same procedure, aimed at delving deeper into the process of memorizing contemporary music. The time frame was longer, i.e. 1h 45min.

Given the greater complexity of this piece, the following questions were raised:

- a) Would the participants memorize the piece successfully?
- b) Would they use the same strategies as in the pilot study or any musical aspects to facilitate memorization (e.g. bar marks, dynamics, phrases?)
- c) Were the same memory types used as in the pilot study and was their conceptual memory used to a greater extent?

To answer the latter, participants were asked whether they had analyzed the following compositional elements: rhythms, intervals, pitch, note durations, chord tension, phrases, important notes (as in Schenkerian analysis, see Temperley<sup>14</sup>) and the metamorphosis of the melody.

Questions were also raised as to whether memorization would be more difficult in two places (see Figure 1):

- a) Between A and B, a section characterized by consonant intervals, regular rhythms and similarity of the musical material.
- b) Between C and D, where the two above-mentioned cells meet and the musical ideas become more complex.

Finally, the marked scores were kept as part of the data collection procedure.

For the pilot study, a thematic analysis was performed on the practice data<sup>3/4</sup>i.e. the complete verbal and observation transcripts. For more in-depth analysis, an Interpretative

---

<sup>14</sup> Temperley, D. "Composition, perception and Schenkerian Theory", *Music Theory Spectrum*, 33 (2011)

Phenomenological Analysis (Smith & Osborn<sup>15</sup>) was also performed on the main study data.

### 3. RESULTS

#### 3.1 PILOT STUDY

The pilot study ascertained the validity of the method and provided relevant material for exploring the differences between memorizing the two pieces. A large amount of data derived both from the participants' comments and the practice data, providing scope for exploring the research questions.

Two of the participants found the contemporary piece easier to memorize. All participants spent considerable time deciphering the rhythms of the contemporary piece, but no differences were noted in use of memorization strategies between the two pieces. The segmented practice strategy was predominant in all participants.<sup>16</sup> However, memory types differed between participants, but not between pieces. PA relied on aural, kinesthetic and emotional memory, PB on aural and kinesthetic memory and PC on visual memory. Examples of the individual approaches for each participant are given below.

PA

PA memorized both pieces well within the time limit, making no mistakes while performing. She considered the contemporary piece easier to memorize: "[it] was easier because it's weirder, so it sticks in my mind more". However, its rhythmic complexity was an obstacle: "deciphering [the rhythm]...that's hard". PA employed the segmented strategy: "[I] divide into phrases or shapes that I can remember" and described her use of kinesthetic memory as: "If I don't play it...just do that [moves hand from one position to another] then it will go into my automatic memory". The similarity of the material in the traditional piece was confusing to her: "there are lots of notes the same...whereas...things [in the contemporary piece] are more distinct".

PB

PB dedicated most of his time to learning the traditional piece and hadn't memorized the contemporary piece when it came to performing. When asked which strategies he would use to memorize, if he were given a few more minutes, he said: "[get] it into my aural memory...[then] take a single bar or...phrase...meticulously fingering it...memorize that bit...and build them up block-wise". Having applied this segmented strategy he gave a remarkable performance of the contemporary piece. Most notes were correctly played, suggesting that had he dedicated the same time to it as did the others, his memory recall would have been correct. The performance of the traditional piece was however correct. PB relied on aural memory: "[I] try to...get a reasonable sound" but also kinesthetic memory: "when it comes to finger memory...I don't need to redo anything".

---

<sup>15</sup> Smith, J.A. & Osborn, M. *Qualitative Psychology: A Practical Guide to Research Methods* (SAGE, 2007)

<sup>16</sup> Mishra, J. "A model of musical memory", in Lipscomb, S.D., Ashley, R., Gjerdingen, R.O, and Webster, P. (Eds.), *ICMPC8 Proceedings of the 8th International Conference on Music Perception & Cognition*, Evanston, IL (Australia: Causal Productions, 2004)

PC

For PC, the familiarity of the traditional piece raised questions about interpretation. This interfered with memorization, and as a result he skipped a whole bar during performance. He found the contemporary piece easier to memorize, making no mistakes while performing. He used the *segmented* strategy, often together with musical imagery: “it’s...small segments of colours...that are...connected”. Mental practice also figured strongly: “If I can play through the piece in my head...I...can play it...from memory”. He distributed his time equally between the pieces: “[I’ll] determine how to play each...to have two [separate] chunks of work”, his visual memory clearly being dominant: “[it’s a] visual memorizing thing...to see the notes and the fingers...I think of shapes in the left hand...a clear image”.

### 3.2 MAIN STUDY

All participants memorized the second contemporary piece successfully. Strategies and memory types employed by each participant are reported below, combined with results of the IPA analysis of observations and practice data. Table 1 illustrates the main emerging themes.

Theme	Subtheme	Participant
rhythms	rhythmic complexity	A, B, C
	recognizing the rhythms	C
memory types	aural memory	A, B
	kinesthetic memory	A, B
	visual memory	A, B, C
	emotional memory	A
musical aspects	shapes and gestures	A
	feel	A
	internalizing	A
	colours and dynamics	C
strategies	segmented	A, B, C
	holistic	C
	mental practice	C
	memory cues	C
	musical imagery	C
	defining sections	A, B, C
sections	linking sections	A, B
	phrases	A, C
	preconceptions, illusions	A
contemporary music meta-cognition	working under pressure	A
	self-efficacy, self-assessment	A
	importance of taking a break	A
	fingerings and ringing	B
basic technique “modes”	performance mode	C
	memorization mode	C

Table 1. Emerging themes

## EMERGING THEMES

## PA

For PA, rhythms emerged as a major theme: “[They] look quite hard...I need to work [them] out first”.

She quickly began playing, using aural memory “to get the sound in my head” her visual memory lasting only a short time: “I can’t quite remember...how the rhythms look on the page...[it’s more] like a mechanical memory”. Kinesthetic memory was strongly engaged through expressive gestures and movements: “If you give something a shape or think about the gesture it makes it easy to memorize...”. She also referred to “feel” in terms of expression, indicating her use of emotional memory: “I’m trying to get it more...musical...I remember things...if I feel something”. She often used the word *internalize* for her kinesthetic, or “other” memory: “when you [don’t] remember what’s on the score...that’s ‘cause it’s...internalized in your other memory”.

PA’s practice strategy was based on segmentation, but defining and linking the sections seemed hard: “I’m not sure...what the sections should be...I can play it starting from [a new section] but...starting from the section before is harder”. She also had preconceptions of how it would be to memorize a contemporary piece: “I always have this...feeling that contemporary music takes way longer to learn than everything else”. However, describing a duo project involving new pieces she commented: “It was weird how quickly things did become familiar. I don’t know why it’s so scary...I think it might be...an illusion...I don’t know if it’s really that much harder”.

As with other expert performers<sup>17</sup>, PA recognized the importance of resting: “My brain gets tired quite easily...[taking a break is] more efficient”.

## PB

PB’s main focus was on fingering and “ringing”, i.e. making notes sound for their designated time: “have to see...whether all the rings work...a very basic fingering idea first”. Nevertheless, much focus was set on rhythms: “No bar lines...no tempo marking?...I need to...rearrange my head”.

PB used his implicit aural memory to mentally *hear* a correct, well-sounding performance, while engaging his kinesthetic memory through careful planning of fingerings and positions. Kinesthetic memory was dominating during his performance, his only memory slip being due to a recent change in fingering. And like PA, he used the segmented practice strategy related to phrasing and found it difficult to link sections together: “It’s the transition...I can’t get right”.

---

<sup>17</sup> Ericsson, K.A., Krampe R. Th., & Tesch-Römer, C. “The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance”, *Psychological Review*, 100 (1993)

PC

At first, PC focused on the rhythmical complexity and the absence of bar lines. But soon, he began recognizing the rhythms: “You...see the rhythmic motive clear enough”.

The position of his music stand allowed him to create a *picture* of the note-hand combination. He also employed mental practice, envisioning the score with closed eyes. During performance, his reliance on visual memory was obvious: “basically, [I] had a picture of the page in [my] head”.

Using both holistic and segmented practice strategies, he repeatedly played the piece through, while also “[grouping] it in smaller things and longer phrases” additionally finding places which served as memory cues: “points where you can...catch up...landmarks”.

While performing, there were memory slips, which, according to him were related to a shift from concentrating on memorization to focusing on delivering an expressive performance. Having stopped for a moment, he then performed again with success, later explaining that he had: “[kept] the ‘performance mode’ [while going] back to...‘memorization mode’”.

Common features

- a) All three participants were successful at memorizing the piece.
- b) The same strategies as in the pilot study were used, mainly segmentation, although one participant used the holistic approach. None annotated bar marks and the use of musical/expressive tools such as dynamics for memorization was limited. All defined phrases, differing noticeably only at one point, i.e. just before the second melody cell enters (see numbered points, line 4 of main study piece, Figure 1). Here, PA started a new phrase at point 1, PB at point 3 and PC at point 2. These results coincide with Lefkowitz & Tavola’s theory of segmentation<sup>18</sup>, where three possibilities for section markings are predicted: after the longest note (as PA), after the largest interval (as PC), or a purely musical decision is made (as PB).
- c) All participants used the same memory types for both studies. Greatest emphasis was set on deciphering the rhythms and compositional elements such as intervals, pitch, duration of notes and chord tensions were analyzed as well. However, they did not define important notes or notice the metamorphosis of the melody. Thus, compared to the pilot study, conceptual memory was used to an increased, albeit limited extent.

Difficulties in memorizing specific sections

- a) All participants had trouble memorizing between A and B (see Figure 1), where the rhythms become regular and the music similar and more tonal. This is concurrent with the results of the pilot study and earlier research findings.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Lefkowitz, D.S. & Taavola, K. Segmentation in music: generalizing a piece-sensitive approach. *Journal of Music Theory*, 44, 1 (2000) stable url: <http://www.jstor.org/stable/3090673>

<sup>19</sup> Hallam, S. “The Development of memorization strategies in musicians: implications for education”, *British Journal of Music Education* 14, 1 (1997) doi:10.1017/S0265051700003466

- b) Difficulties were also experienced between C and D (see Figure 1), where the two melody cells meet, the music becoming more complex.

#### 4. CONCLUSIONS

Results showed that the participants used the same strategies for memorizing the contemporary pieces as have been reported in previous studies on traditional repertoire, i.e. mainly segmentation. However, their dominant memory types differed, which is concurrent with Hallam's (1997) study.

Two participants found it easier to memorize the contemporary work as compared to the traditional piece, where they experienced difficulties due to the similarity of the material and questions regarding interpretation. The conclusion may be drawn that the more unlike, or varied, the musical material, the easier it is to memorize even though the musical idiom is unfamiliar.

In summary, the question as to what strategies guitarists use to memorize contemporary music can now be answered to a certain extent: First, for these participants, in order to hear, see or "feel" the music, they needed to decipher the rhythms. Then, they turned to traditional methods of memorizing, such as segmenting and phrasing. There are indications that memorizing contemporary music may not be more time-consuming, nor more difficult than other types of music, and in some cases, easier. Three factors may be contributing to this:

1. The cognitive demand of having to focus on complex rhythms.
2. The slow, repeated playing of the musical material over a length of time.
3. The novelty of the musical material and the freedom from having to play according to set rules or conventions.

These assumptions, however, apply to the particular participants in this project. Further studies are still needed to fully explore how different types of musical material influence memorization processes.

## Tónlistarmál – vandkvæðamál

Úlfar Ingi Haraldsson

*Á undanförunum áratugum hafa þrjú málefni gjarnan verið ofarlega á baugi í samræðu og umfjöllun um nútímatónlist en þau tengjast sambandinu milli tónskálds og hlustanda, merkingu í tónlist, og tengingu milli nótnaritunar og flutnings. Umræðan hefur oft verið gagnrýnin og hörð þegar kemur að flókinni og framsækinni nútímatónlist en fá viðfangsefni tónlistarfræða og rannsókna hafa eins beina tengingu við og afgerandi afleiðingar fyrir aðstæður og hugarheim tónskálda. Slík viðfangsefni leika mikilvægt hlutverk í þróun stíls og fagurhugmynda hvort sem er til þess að draga fram mikilvægar spurningar, meta, eða til að undirstrika þörf á þróun í ákveðna átt.*

*Málefnin tengjast innbyrðis á áhugaverðan máta og hafa verið mér hagleikin um langt skeið sérlega vegna þeirrar beinu tengingar sem þau hafa við tónsmíðavinnu og þá löngun tónskálds að tónlistin nái að miðla einhverju til hlustanda, að hún nái að snerta á einhvern hátt við hlustandanum, að einhverskonar gagnkvæmur skilningur skapist. Þó svo að viðfangsefnið kalli á langt mál þá er ekki ætlunin að gera tilraun til að kryfja þessi mál til mergjar, heldur stuttlega varpa nokkru ljósi á hvers vegna slík mál eru áhugaverð frá mínu sjónarhorni sem tónskáld.*

### TÓNSKÁLD OG HLUSTANDI

Í þróun 20. aldar avant-garde tónlistar fram til vorra daga er gjarnan talað um að gjáin milli tónskálds og hlustanda, oft nefndur „hinn almenni hlustandi“, hafi sífellt verið að breikka til dæmis með þróun listarinnar í átt að atónal samhengi og sífellt torræðara óhlutbundnu (e. abstract) formi. Tónlistin hefur í sumum tilfellum nálgast það að vera frekar einhvers konar hljóðlist fremur en tónlist eða músík í hefðbundnum skilningi. Það er auðvelt að taka undir hugmyndina um sífellt breikkandi gjá ef litið er til „almenns“ áhuga og þeirrar athygli sem framsækinn tónlist fær í hinum ýmsu fjölmiðlum sem hvað greiðastan aðgang hafa að hinum „almenna hlustanda“. En, hver er þessi almenni hlustandi? Hverskonar mælikvarði er hann í samhengi við spurninguna um þýðingu, merkingu og mikilvægi tónlistarinnar? Samkeppni listgreina og hin margvíslega afþreying sem hver borgari hefur aðgang að allt um kring, hefur sett mark sitt á það mat hvaða þýðingu abstrakt og gjarnan ómstríð nútímatónlist hafi fyrir samfélag nútímans, mat sem að venju er slíkri tónlist sjaldan í vil.

Heimspekingurinn Theodor Adorno mótar sína orðræðu í kringum þá hugmynd að framsækinni nútímatónlist sé óhjákvæmilegt að vera á skjön við viðtekið norm. Í gegnum efnistösk sín og afstöðu gagnvart fortíðinni taki hún stöðu gegn hinu þægilega og öðlist þannig gildi

sem gagnrýninn spegill á samfélagið.

*The isolation of radical modern music is due not to its asocial content but to its social content, in that by virtue of its quality alone – and all the more emphatically the more it allows this pure quality to emerge – it touches on the social disaster rather than volatilizing it in the deceitful claim to humanity as if it already existed. It is no longer ideology. In this, in its remoteness, music converges with a fundamental social transformation.<sup>1</sup>*

Þessi greining Adorno hljómar áhugaverð þegar litið er yfir verk og viðburði á vettvangi framsækinnar tónlistar megnið af tuttugustu öld. Hún undirstrikar þá einangrun sem margir höfundar framsækinnar tónlistar fundu fyrir og um leið gefur hún til kynna þróun þar sem samfélög og einstaklingar verða meir og meir bundnir sömu örlögum í sífellt smærri menningarafkimum. Adorno nefnir músíkalskt blæti (musical fetishism) sem eina helstu birtingarmynd þessarar þróunar og að undirrótina megi finna í fjöldaframleiðslu og neyslu- og vinsældamenningu nútímasamfélagsins. Í því samhengi tapi einstaklingurinn áttum og listin er metin út frá því hvað greitt var fyrir hana. Því má ef til vill segja að allir höfundar framsækinnar nútímatónlistar falli undir þau orð sem Adorno hefur hér um tvo meistara síðustu aldar:

*The terror which Schoenberg and Webern spread, today as in the past, comes not from their incomprehensibility but from the fact that they are all too correctly understood. Their music gives form to that anxiety, that terror, that insight into the catastrophic situation which others merely evade by regressing. They are called individualists, and yet their work is nothing but a single dialogue with the powers which destroy individuality – powers whose ‘formless shadows’ fall gigantically on their music. In music, too, collective powers are liquidating an individuality past saving, but against them only individuals are capable of consciously representing the aims of collectivity.<sup>2</sup>*

Þrátt fyrir þessar sérlega áhugaverðu greiningar varðandi tengsl framsækinnar tónlistar við samfélagið þá verða málin margslungnari þegar litið er til síðustu tveggja áratuga og þess aðgengis sem nú blasir við öllum neytendum listar í gegnum margvíslega tölvutækni og tónlistarveitur þar sem framsækin list er orðin einn rétturinn á neysluborði samtímans. Réttur sem bragða má á án þess að klára, meta, (melta) eða borga fyrir. Þannig er framsækin tónlist orðin eins og hver annar neysluvarningur óháð hugmyndum tónskálda og heimspekinga.

Það sem hins vegar er áhugavert í samhengi samtímans er að „hinn almenni hlustandi“ er orðinn enn óljósari en hann var nokkru sinni áður og var hann þó ávallt óljós eftir því sem tónlist varð aðgengilegri fleiri einstaklingum, stéttum, kynþáttum og þjóðernum. Nú er svo komið að það virkar hjákátlegt og satt best að segja móðgandi að tala um „almennan hlustanda“, hugmynd sem er í grundvallaratriðum byggð á einhverskonar vinsælda viðmiði í

<sup>1</sup> Adorno, Theodor W., trans. Robert Hullot-Kentor. *Philosophy of New Music* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006), bls. 101.

<sup>2</sup> Theodor W. Adorno. “On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening” í *The Essential Frankfurt School Reader*, Andrew Arato og Eike Gebhardt eds. (New York: The Continuum Publishing Company, 1982), enduprentað í *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, J. M. Bernstein ed. (London: Routledge Classics, 1991), bls. 60.

hverju samfélagi fyrir sig án þess að taka til greina það umfang og aðgengi sem skapast hefur að listinni á heimsvísu. Það má því segja að sú þróun sem Adorno ýjar að birtist skýrar en nokkru sinni fyrr í gegnum aðgengi veraldarvefsins sem gerir, á jákvæðan hátt, hinum ýmsu menningarafkimum mögulegt að lifa góðu lífi – enn um sinn allavega – um leið og hugmyndin um mikilvægi og þýðingu verður æ óljósari.

Varðandi mikilvægi og þýðingu þá má þó segja að fjölbreytt verk framsækinnna höfunda (tónskálda í hinni rituðu hefð) hafa mörg hver haldið áfram að hljóma og vera flutt langt eftir að þau voru samín. Þau eru flutt af nýjum kynslóðum, varðveitt í gegnum hljóðrit og miðlað í gegnum margvíslega miðla fyrir alla þá hlustendur á heimsvísu sem áhuga hafa á að kynna sér eitthvað annað en það sem helst er lagt á borð af síbylju í hverju samfélagi fyrir sig. Þannig er öll list í dag bundin menningarafkimum af margvíslegum stærðum og gerðum sem hafa ekkert með einhvern „almennan hlustanda“ að gera. Þetta er áhugaverð staðreynd í mínum huga.

#### TÓNLIST SEM TÁKNRÆNT FORM

Fátt hefur verið meira deilt um frá miðbiki síðustu aldar en „merkingu“ í tónlist og oft er tónlist líkt við tungumál og þá talað um „tungumál tónlistarinnar“ eða tónlist sem „tungumál tilfinninganna“. Í framhaldi hefur verið talað um að „skilja eða ekki skilja“ tónlist líkt og um orðræðu eða framsögu væri að ræða. En er tónlist einhverskonar tungumál? Ýmsir hafa bent á, eftir fjölbreyttum ítarlegum útlistunum, að svo sé ekki þó svo að samanburðurinn sé um margt áhugaverður samanber til dæmis skrif eftir Roger Scruton og Stephen Davis. Scruton talar um tungumálið sem „...essentially an information-carrying medium, intelligible in principle to every rational being, and governed by rules which organize a finite vocabulary into a potential infinity of sentences. It is not obvious that any of those things is true of music“.<sup>3</sup> Davis segir hinsvegar um samlíkinguna: „...superficial similarities mask crucial differences, it may be more misleading than helpful to emphasize the analogies between the two“.<sup>4</sup>

Þó svo að hugsanlega megi sjá gagn í samlíkingunni við tungumál þá er áriðandi að sú umræða sé ekki villandi og geri ráð fyrir einhverskonar innbyggðum eiginleika sem tónlist í öllum sínum fjölbreytileika býr ekki yfir. Ýmislegt virðist tapast í samlíkingunni við tungumál þegar um svo fjölbreytt og órætt fyrirbæri eins og tónlist er að ræða og í grundvallaratriðum gefur hugmyndin um „tungumál“ til kynna upplifun sem byggir á línulegri retórik í tíma, þar sem frásögn er sögð, A til Ö. Fagurfræðileg upplifun tónlistar virðist þó ekki bundin slíku og til að mynda má segja að serialisminn eftir 1950 hafi gagngert leitað eftir að storka þessu viðmiði í einhvers konar leit eftir heildrænni upplifun í líkingu við það að sjá og meðtaka abstrakt myndlistarverk eða í einhverskonar heildrænni upplifun eins og J.M. Grant fjallar um á sérlega heillandi hátt í bók sinni *Serial Music, Serial Aesthetics* og segir jafnframt í lokin á bókarkafnanum ‘Music and Language’: „Serialism’s language, in fact, is the rejection of the security of a language at all. It is not serialism that is at fault here: it is the analogy“.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Scruton, Roger. *The Aesthetics of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1997), bls. 172.

<sup>4</sup> Davies, Stephen. *Musical Meaning and Expression* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994), bls. 48.

<sup>5</sup> Grant, M.J. *Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), bls. 221.

Það má þó hafa í huga að tónlistarfræði og þá sérstaklega tónlistargreining (musical analysis) hefur á ýmsan hátt fengið öflugan innblástur frá fræðihugmyndum er tengjast málvísindum (en einnig stærðfræði), sem hafa skilað mörgum forvitnilegum rannsóknum, aukið við skilning og veitt innsýn inn í ýmis svið tónlistar. Eitt af því áhugaverðara í þessu sambandi er merkingarfræði tónlistar (Musical Semiology) eins og hún hefur í birst í ritum til dæmis Jean-Jacques Nattiez<sup>6</sup> og Eero Tarasti<sup>7</sup>.

Nattiez mótar sína merkingarfræðilegu nálgun út frá þeirri hugmynd að hver hlustandi hafi sínar eigin túlkunarleiðir (leiðir til að skilja skilaboð (e. message)) þegar kemur að því að meðtaka merkingu í tónlist. Þetta er módel sem hann fær að láni frá merkingarfræðingnum Jean Molino sem var svo undir áhrifum frá heimspekingnum og fjölvísindamanninum Charles Sanders Peirce sem lagði út frá hugmyndinni um óendanlegar túlkunarleiðir í samræmi við fjölda móttakara það er einstaklinga sem nema upplýsingar í hinu alkunna módeli upplýsingafræða (information theory): sendandi – skilaboð – móttakari, sem í tónlistarlegu samhengi væri til dæmis tónskáld – tónverk – hlustandi. Ef tekið er dæmi úr tungumáli þá hefur hver manneskja sína eigin fyrirmynd/hugmynd (módel) þegar orðið „bifreið“ er notað sem deilir ekki nema takmörkuðum atriðum (til dæmis hjól/hringur) milli þeirra sem skilja orðið. Á svipaðan, en mun flóknari hátt, má meðtaka tónlist þar sem upplifun og skilningur á merkingu er það frábrugðinn hjá hverjum hlustanda fyrir sig (samanber bakgrunnur) að nær væri að líta svo á að ekki sé um nein atriði að ræða sem bundin eru sameiginlegum skilningi nema þá helst athöfnin sem slík „ég er að hlusta á tónlist“. Þó svo að ýmislegt sé vandkvæðum bundið hvað varðar aðferðafræði í músikalskri semantík manna eins og Nattiez þá hafa þó þessi fræði losað um kreddufullar hugmyndir er varða skoðun og greiningu verka út frá fyrst og fremst formfræðilegum þáttum, þar sem leiðarljósið var að í þeim þáttum fælist einhverskonar kjarni þeirrar merkingar sem tónskáldið vildi koma til skila. Hafi maður ekki innsýn inn í slíkan kjarna sé maður ekki að „skilja“ verkið fyrir „það sem það er“.

Með hliðsjón af hugmyndum Nattiez þá er tónlist tjáningarríkt og táknrænt form, en segja má að ‘táknrænt form’ sé þá yfirflokkur yfir allt það sem ber með sér einhvers konar merkingu eða hefur möguleika á að bera merkingu fyrir mannlegan huga. Mannshugurinn leitar að merkingu, einhverju kunnuglegu í hinu óræða samanber þegar maður horfir um tíma á flókin kaótísk munstur, yrjur, og sér út úr því andlit eða annað kunnugt. Maður skapar og mótar merkinguna út frá samhengi og aðstæðum. Þetta er önnur áhugaverð staðreynd í mínum huga.

## NÓTNARITUN OG RADDSKRÁIN SEM HEIMILD

Tónlist há-móðernismans eftir seinna stríð einkenndist oft af mjög flókinni nótnaritun hvort sem um var að ræða notkun á hinu hefðbundna táknkerfi eða ýmiskonar sérhannaðri grafík eins og meira fór að bera á eftir því sem leið á 6. áratug síðustu aldar. Flókinn ritháttur fram-sæknu modernistanna kallaði gjarnan fram harða gagnrýni er beindist að hagkvæmum staðreyndum er snéru að getu hins mannlega flytjanda til að gera fullnægjandi skil allri þeirri

<sup>6</sup> Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, trans. Carolyn Abbate (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990)

<sup>7</sup> Tarasti, Eero. *A Theory of Musical Semiotics* (Bloomington: Indiana University Press, 1994)

ítarlegu og hárnákvæmu aðgreiningu í hrynn, hraða, tónmyndun, styrkleika og spilataekni sem mörg verk kölluðu eftir samanber til dæmis ákveðin verk eftir Boulez (*Le marteau sans Maitre*) og Stockhausen (*Klavierstücke I*). Flókinn ritháttur margra verka þótti kominn út fyrir allt velsæmi og álitid að eingöngu vélar svo sem segulband (síðar tölvur) gætu gert flækjunni fullnægjandi skil. Margir höfundar snéru baki við flækjunni eða könnuðu annarskonar möguleika í nótnaritun til að framkalla flókinn og kaótískan hljóðheim. Má oft sjá margvíslega grafík og spuna í móðernískum verkum sem tilraun til að kalla eftir flækjum sem ekki væri „praktískt“ að reyna að skilgreina í nákvæmri hefðbundinni nótnaskrift.

Þrátt fyrir að margvísleg og skapandi endurhugsun, hvað nótnaritun varðar, átti sér stað á 7. áratugnum og haldi áfram inn í póstmóðern tíma í tónlist eftir 1970, þá hefur ákveðinn angi flækjustílsins náð fótfestu og haldið áfram að þróast í verkum höfunda svo sem Brian Ferneyhough, Michael Finnissy, James Dillon og Richard Barrett. Gagnrýni á flókna nótnaritun óx ásmegin þegar fyrst kom að verkum þessara höfunda og gagnrýnin var og er oft óvæginn fylgífiskur yfirborðskennrar umræðu um verk þeirra; umræðu sem grundvallast vanalega á staðalímyndum um það sem telst „praktískt“ í meðhöndlun og flutningi hins „mannlega“ flytjanda. Það ber þó að hafa í huga að það er fyrst og fremst áráðnum hljóðfæraleikurum, þeim sem fara handan við staðalímyndina, að þakka að verk þessara höfunda hafa fengið að hljóma og hlotið lof fyrir frumleika í framsækinni tónsköpun.

Gagnrýnisraddir hafa stundum efast um raunverulega útkomu og talið að ógerningur sé að meta flutninginn með tilliti til gæða eða hins „réttu og ranga“ það er hvort verkið hafi í raun hljómað í samræmi við það sem ritað er. Hafa ber í huga að öll tónlist er bundin túlkun þegar kemur að flutningi og af því leiðir að allur flutningur er nálgun að einhverskonar fyrirmyndarflutning (sonic ideal). Það má því líka spyrja hvenær ákveðinn flutningur á Chopin sé hinn rétti flutningur. Tortryggnin gagnvart flutningi flókinnar nútímatónlistar beinist því fyrst og fremst að vöntun á þeim þáttum sem gagnrýnendur telja sig geta meðtekið í hlustun til að mynda lagræn eða þematísk einkenni, tímaskyn, tónmyndun og formsamhengi. Í framhaldi leiðir þetta stundum til tortryggni á stöðu listarinnar, að flókin verk fái stöðu sem fyrirbæri er gefi flytjandanum ódýra leið út úr margvíslegum hefðbundnum viðmiðum um gæði flutnings.

Með sífellt fleiri flytjendum sem takast á við flókna nútímatónlist skapast túlkunarhefð og viðmið sem gefa fyrrgreindri gagnrýni langt nef. Gagnrýnin hefur líka sjaldnast verið byggð á réttum forsendum og í versta falli fær mat á gæðum tónlistarflutnings viðmið sem hæfa frekar íþróttaiðkun eða sirkus. Flutningur á flókinni nútímatónlist leitar eftir að gera nótnum skil það er ritaðri forskrift verksins, um leið er flutningurinn túlkun á fyrrnefndri fyrirmynd (ideal) og raddskráin stendur sem mikilvæg heimild um sérstæða hugsun í tónskáldskap.

Í formála að píanóverki sínu *Lemma-Icon-Epigram* gerir Ferneyhough grein fyrir þremur áföngum í undirbúningi á flutningi verksins:

*An adequate interpretation of this work presupposes three distinct learning processes: (1) an overview of the (deliberately relatively direct) gestural patterning without regard to exactitude of detail in respect of rhythm; (2) a 'de-learning' in which the global structures are abandoned in favor of a concentration upon the rhythmic and expressive import of each individual note (as if the composition were*

*an example of ‘punctualistic’ music); (3) the progressive reconstruction of the various gestural units established at the outset on the basis of experience gained during the above two stages of preparation.*

*The rhythmic notation reflects the composer’s views concerning the ‘psychologising’ of interpretative reaction, seen as an integral component of the work-structure; ‘rubato’ interpretation of the indicated values should therefore be rejected in favour of an attempt to evolve strategies permitting as close an approach as possible to the specificities of the musical text.<sup>8</sup>*

Tónskáldið er markvisst að nota hefðbundna ritun til að gefa til kynna nálgun handan við venjubundið lærdómsferli en um leið er settur skýr rammi fyrir svigrúm í útfærslu. Það má því segja að spurningin um túlkun sé komin í forgrunn á sérstæðan máta. Ritunin miðast meðal annars. Þannig að því að skapa þess háttar tengsl flytjanda við verkið, að persónulegt og virkt mat á þýðingu, mikilvægi og framsetningu einstakra efnisþátta sé óhjákvæmilegt og sé ein megin forsenda flutnings. Flytjandinn býr sig undir ferðalag um völundarhús túlkunar-möguleika með áherslu á fyrirmynd (sonic ideal) sem fer handan við það sem nótnaritun getur hugsanlega komið til skila. Það er ekki að sjá að það hefði verið hægt að nálgast slíka hljóðræna fyrirmynd (sonic ideal) á nokkurn annan hátt. Að nota hefðbundna nótnaritun á þennan hátt til þess að sækja það óhöndlanlega er enn á ný önnur áhugaverð staðreynd í mínum huga.

\* \* \*

Umrædd viðfangsefni eru með því áhugaverðara í tónlistarfræðum samtímans að mínu mati og virðast sífellt kallast á við veruleikann á endurnýjadan hátt. Í umfjöllun minni um þessi málefni mætti ætla að undirliggjandi sé einhverskonar vörn (e. „apology“) fyrir eigin tónsköpun og tónverk en svo er ekki. Mín eigin tónlist og þá eingöngu ákveðin verk snerta ekki nema að takmörkuðu leyti á atriðum er tengjast þeirri framsæknu nútímatónlist sem um ræðir. Mér hefur þó ávallt verið ljúft að taka upp vörn fyrir alvarlega og djúpa hugsun í tónlist sem byggir á anda sköpunargáfu, ljóðrænu, hugkvæmni, uppfinningar, tækni og handverks. Fátt gæti vart verið vafasamara fyrir framtíð alvarlegrar listar en orðræða sem leggur of þunga áherslu á einföldun og hagkvæmni í samhengi og tengingum þegar svona sérstakt og órætt fyrirbæri eins og ‘nútímatónlist’ er annarsvegar – nema ef vera skyldi list sem skortir þann anda sem hér var lýst og er vart meira en hugmynd sem brann út um leið og hún fann sér form.

<sup>8</sup> Ferneyhough, Brian. *Lemma-Icon-Epigram* (London: Edition Peters, 1982), performance notes.

## „Meet You Again in Midsummer Gold“ Endurteknar hugmyndir og ný gögn um íslenskan hljóðheim

Þorbjörg Daphne Hall

Fyrirsagnir á borð við ‘Iceland’s music scene looks set to erupt’ og ‘Iceland’s music scene is as cool as a glacier’ eru kunnugleg stef þeim sem hafa fylgst með erlendri umfjöllun um íslenska tónlist síðasta áratuginn. Þeim fylgja lýsingar á einstakri tónlistarsenu sem er óvenju stór miðað við fjölda. Hún er talin framsækin, nýjungagjörn og fjölbreytt svo nokkur lýsingarorð séu nefnd. Stundum er gerð tilraun til þess að álykta hvers vegna tónlistarlífið á Íslandi sé jafn blómlegt og raun ber vitni og hvaða eiginleikar það eru sem hafa áhrif. Ýmsir umhverfisþættir eru gjarnan nefndir til sögu, eins og einangrun landsins, lega þess á milli Evrópu og Norður Ameríku, ægilegt landslag og hinar dimmu vetrarnætur og kuldi sem knúi fólk í upptökuverin og æfingaherbergin.<sup>1</sup> Fræðimaðurinn Nick Prior hefur nefnt að framsetning blaðamanna á Íslandi og tónlistinni þar líkist því hvernig mannfræðingar sem uppgötva nýtt land eða jarðfræðingar sem kynnast nýrri plánetu segja frá rannsóknnum sínum.<sup>2</sup>

Það er þó ekki eingöngu fjallað um íslenska tónlistarsenan í heild sinni út frá umhverfisþáttum því í umfjöllun á einstökum hljómsveitum eða tónlistarmönnum má einnig finna sambærilega þræði. Hér er dæmi úr viðtali við Ólaf Arnalds sem kom út í Reykjavík Grapevine 12. febrúar 2016:

*The city is covered in fresh snow, and flurries keep whitening the windy shores of Reykjavík as we head to Ólafur Arnalds’s studio. Now that we see what he sees when he’s composing, the core of this talented and prolific artist’s music suddenly seem so clear. Ólafur’s pieces have a lot in common with Iceland’s weather during winter: they often start softly, like a whisper of wind in the silence of a snowfall, before gradually expanding and releasing their emotional might with a blizzard ardour.<sup>3</sup>*

Hér má sjá dæmigerða umfjöllun þar sem staðnum er lýst fyrst og svo er sköpunarkraftur

<sup>1</sup> Paul Sullivan, „Iceland’s music scene is as cool as a glacier“, *Music Week*, 28. janúar 2006, 12.

<sup>2</sup> Nick Prior, „It’s A Social Thing, Not a Nature Thing’: Popular Music Practices in Reykjavík, Iceland“, *Cultural Sociology*, 14. júlí 2014, 4, doi:10.1177/1749975514534219.

<sup>3</sup> Hadrien Chalard, „Kiasmos’s Ólafur Arnalds Discusses His Many Lives As A Composer“, *The Reykjavík Grapevine*, 12. febrúar 2016, <http://grapevine.is/sonarreykjavik/2016/02/12/olafur-arnalds-exploring-t...>

tónskáldsins beintengdur við staðinn og umhverfið. Skilningur á tónlistinni fæst með því að skynja umhverfið. Þá er tónlist Ólafs líkt við íslenskt veðurfar.

Hliðstæða þætti má sjá í umfjöllun um hljómsveitina Sigur Rós en nefna má eftirfarandi tilvitnun sem dæmi: „Tónlist Sigur Rósar holdgerir, tjáir og laðar fram á hljóðrænan hátt [...] fjarlægja og einangraða íslenska staðsetningu sína“.<sup>4</sup> Hugmyndin um að tónlist þeirra hafi eitt-hvað með jökla að gera er áberandi og er enska lýsingarorðið „glacial“ áberandi.<sup>5</sup> Einnig hefur verið fjallað um tónskáldið Önnu Þorvaldsdóttur á þennan hátt og hefur hún gert grein fyrir því hvernig náttúran hefur veitt henni innblástur.<sup>6</sup> Tónlistarkonan Björk hefur sjálf tengt tónsköpun sína við umhverfi og má nefna sem dæmi að á *Homogenic* sóttist hún eftir því að skapa eldfjallataka (e. „volcanic beats“).<sup>7</sup> Bæði Sigur Rós og Björk hafa tengt tónsköpun sína á áberandi hátt við Ísland í tónlistarmyndböndum og heimildarmyndum en ljóst er að þessir tónlistarmenn eru ekki einir um það. Tónlistarfræðingurinn Nicola Dibben gerði viðamikla úttekkt á íslenskum tónlistarmyndböndum og kom þá í ljós að um helmingur allra íslenskra tónlistarmyndbanda hafa skýra tengingu við Ísland (e. „signifiers of Iceland“) og eru náttúru-tengingar sérstaklega áberandi.<sup>8</sup> Svo mikilvæga telja sumir fræðimenn þessa tengingu milli tónlistar og umhverfis að úr sprettur sérstök fræðigreinin: ecomusicology. Brad Osborn telur að „hin eðlislægu tengsl íslenskrar menningar við íslenskt landslag“ séu til þess fallin að beita þeirri aðferðafræði (e. ecocritical reading) á íslenska tónlist og tónlistarmyndbönd og tekur hann fyrir Björk, Sigur Rós og múm.<sup>9</sup>

John Street segir að algengt sé að finna vísun í stað (e. place) eða staðbundna þætti í greinum og gagnrýni á dægurtónlist og hann telur að sú orðræða sé einna mest áberandi í indí rokki.<sup>10</sup> Hann velur sér þó að nota orðið „locality“ frekar en „place“ og setur það hugtak bæði í samhengi við umhverfisþætti og félagslega þætti, svo sem samfélag, senu og pólitík. Hinir staðbundnu félagslegu hættir er það sem Nick Prior kýs að staldra við þegar hann skoðar íslenska tónlist. Í grein sinni „It’s A Social Thing, Not A Nature Thing“ segir hann jafnframt frá því að íslenskir tónlistarmenn hafi brugðist við spurningunni um áhrif náttúru á tónlist þeirra með örvæntingu, leiða og kaldhæðni og að þeir hafi harmað að ekki væri leitað fleiri þátta til þess að skilja tónlistariðkun þeirra.<sup>11</sup>

<sup>4</sup> Lausleg þýðing á: „Sigur Rós’s music could be said to embody, express or evoke sonically [...] the remote isolation of their Icelandic location“. Tony Mitchell, „Sigur Rós’s Heima: An Icelandic Psychogeography“, *Transforming Cultures eJournal* 4, tbl. 1 (2009): 188, <http://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/TfC/article/view/1072>.

<sup>5</sup> Prior, „It’s A Social Thing, Not a Nature Thing“, 4.

<sup>6</sup> Ian Holubiak, „Anna Thorvaldsdóttir on ‘Streaming Arhythmia’ NYC Premiere at Pioneer Works“, *Classicalite*, 10. febrúar 2016, <http://www.classicalite.com/articles/37301/20160210/exclusive-anna-thorv...>

<sup>7</sup> Christopher Walker, *Inside Björk*, DVD (One Little Indian, 2003).

<sup>8</sup> Nicola Dibben, „Nature and Nation: National Identity and Environmentalism in Icelandic Popular Music Video and Music Documentary“, *Ethnomusicology Forum* 18, tbl. 1 (2009): 135.

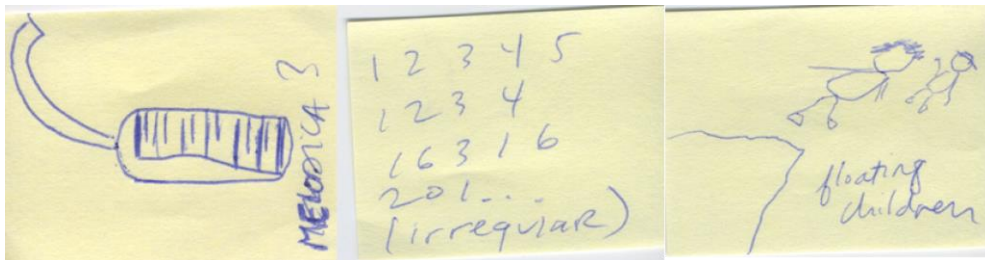
<sup>9</sup> Brad Osborn, „Hearing Heima: Ecological and Ecocritical Approaches to Meaning in Three Icelandic Music Videos“, í *Analyzing the Music of Living Composers (and Others)*, ritstj. Jack Forrest Boss o.fl. (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014), 220.

<sup>10</sup> John Street, „(Dis)located? Rhetoric, Meaning and the Locality“, í *Popular Music - Style and Identity*, ritstj. Will Straw o.fl. (Montréal: Ctr for Research on Canadian Cultural Industries & Inst., 1995), 255.

<sup>11</sup> Prior, „It’s A Social Thing, Not a Nature Thing“, 5.

Hér verður fjallað um rannsóknarverkefni sem ég stóð að og fékk styrk úr nýsköpunarsjóði námsmanna sumarið 2015. Þrír nemendur, Ingibjörg Fríða Helgadóttir, Ingibjörg Ýr Skarphéðinsdóttir og Þorgrímur Þorsteinsson, fengu laun í þrjá mánuði til að þróa nýja aðferðafræði, halda vinnusmiðjur og vinna úr niðurstöðunum tónverk sem rannsaka hugmyndir um íslenskan hljóðheim. Meðleiðbeinandi í verkefninu var Gunnar Benediktsson fagstjóri skapandi tónlistarmiðlunar í LHÍ.<sup>12</sup> Í raun var kveikjan að rannsóknarverkefni síðasta sumars tilraun til þess að svara þessu kalli tónlistarmanna um að leita fleiri áhrifaþátta svo unnt væri að skilja betur hugmyndir fólks um íslenska tónlist. Með því að setja þátttakendur í óhefðbundnar aðstæður mætti kannski fá aðrar niðurstöður en þær sem fást með hefðbundnum viðtalsaðferðum en voru niðurstöður bæði í tali og tónum. Nemendurnir fengu frjálssar hendur með að þróa áfram og útfæra hugmyndir mínar um skapandi vinnusmiðju sem gæti að einhverju leyti þjónað hlutverki rýnihóps og var Gunnar þeim innan handar. Ég lagði áherslu á að smiðjurnar væru vel skrásettar þannig að hægt væri að nýta allt sem fram færi sem gögn til frekari úrvinnslu. Gríðarlegu magni af gögnum var safnað, öll samtöl voru tekin upp og skrásett og tónlistin sem samin var í smiðjunum var einnig tekin upp. Þá fengu allir þátttakendur vinnubækur sem einnig veittu innsýn inn í hugmyndir þeirra um íslenskan hljóðheim. Fjórar vinnusmiðjur voru haldnar, tvær með erlendum þátttakendum, en þar höfðu þátttakendur ekki tónlistarbakgrunn, ein með Íslendingum sem ekki voru með tónlistarbakgrunn og ein með íslensku tónlistarfólki.

Fyrstu gögnum var aflað í post-it miða æfingu en þá skrifuðu allir þátttakendur niður hugmyndir sínar um íslenska tónlist á post-it miða. Tímaramminn var mjög þröngur og því má segja að þær hugmyndir sem fram komu þar hafi verið frekar hráar og ekki úthugsaðar – einskonar „fyrstu hugdettur“ því þátttakendum gafst ekki færi á því að ritskoða sig. Alls komu fram 297 hugmyndir/hugtök/lýsingar útúr þessari fyrstu æfingu.



**Dæmi 1:** Þrír post-it miðar úr fyrstu æfingunni.

Hugmyndirnar voru margbreytilegar, allt frá lýsingarorðum á borð við „evocative“, „haunting“, „ethereal“, loftkennd, tímalaus og draumkennd, yfir í náttúrulýsingar og óræðar myndir. Segja má að mynstur hafi myndast þar sem margir einstaklingar í flestum eða öllum hópum birtu sambærilegar hugmyndir í einhverri mynd. Þetta eru hugmyndir um frumleika, tilraunamennsku, sköpunargáfu og náttúru. Vegna þessa knappa framsetningarforms var ekki alltaf auðvelt að átta sig á því hvað einstaklingarnir áttu við með miðunum sínum og voru þeir misræðir, eins og myndirnar í dæmi 1 sýna. Í næsta verkefni smiðjunnar skýrðist mikið

<sup>12</sup> Nemendurnir unnu sjálfstætt og markvisst að verkefninu og kann ég þeim og Gunnari bestu þakkir samstarfið.

Því þá þurftu þátttakendur, í skrefum, að koma sér niður á fimm sameiginlegar hugmyndir sem einkenna íslenska tónlist og ræddu þeir því um miðana sín á milli og voru þær umræður teknar upp. Þessar umræður skýrðu til dæmis að hugmyndin um „floating children“ í dæmi 1 kemur frá myndbandi Sigur Rósar fyrir lagið „Glósóli“.

Hér er dæmi um samtal milli þriggja erlendra einstaklinga þar sem þeir ræða um miðana sína og reyna að átta sig á því hvort þeir séu með einhverjar sameiginlegar hugmyndir:

**B:** Yeah okay, there is something about like, being different and unexpected and interesting and original. Is there something to bring it together

**C:** I don't know, I was going to say unique but I feel like, I don't know, how I feel about that

**A:** I'm having a hard time, because it is like, all, everywhere you go you would say like...„This unique culture“. It's all very unique, but there is something particular about the way it is unique.

Þá birtist einnig ákveðin sýn á tónlistarsenuna á Íslandi í samtölunum og hér er dæmi um hvernig erlendur einstaklingur upplifir íslensku senuna sem ólíka því sem hann þekkir heiman frá:

**D:** Self entertaining is more the way that this isn't, they are not really consuming music which came from outside? Consuming a lot like Icelandic music, so Icelanders listen to Icelandic music. I don't really listen to music where I come from, because of this island thing I guess. So they kind of entertain themselves.

Fleiri dæmi má finna þar sem erlendir einstaklingar deila hugmyndum sínum um íslenska tónlist eða tónlistarsenuna en einnig eru dæmi þar sem Íslendingarnir ræða erlendar hugmyndir um íslenska tónlist og er samtalið hér að neðan dæmi um eitt slíkt:

**G:** .... ja, mér datt ekkert annað í hug. Mér finnst einmitt náttúra og veðráttá vera kannski svona svolítið líkt.

**I:** Já, mér finnst veðráttá eiginlega betra af því mér finnst eiginlega, af því mér finnst þínu svoldið klisja að útlendingar haldi að Íslendingar séu undir áhrifum frá náttúrunni.

**G:** Nei.. veðrið klárlega, því það er alltaf einhvern veginn að veðrið spilar inn í allt, þú veist bæði ljóðin og textann og tónlistina og hrynjandann.

**I:** Gerir þetta svona öfgakennt líka.

**G:** Já, einmitt

**I:** Ég var svona einmitt að reyna að leggja mig fram um að skrifa ekki eitthvað týpískt sem túristar...

Hér má sjá dæmi úr vinnusmiðju tónlistarmannanna sem birtir ákveðið viðnám gegn hugmyndum sem álitnar eru klisjukenndar. Þó er rétt að benda á að sá hópur sem velti sér einna

minnst upp úr náttúruhugmyndum var einmitt annar erlendu hópanna. Þar var eina náttúru- tengingin „emotional landscapes“ sem er textabrot úr lagi með Björk. Þetta gefur til kynna að náttúruhugmyndir liti ekki upplifun allra erlendra einstaklinga en jafnframt sé þetta eitthvað sem Íslendingar dragi fram þó það sé ekki nema bara til þess að hafna því aftur. Þau sameigin- legu gildi sem hóparnir töluðu sig saman um í post-it vinnunni og áttu að einkenna íslenska tónlist voru eftirfarandi:

Dagur 1 - Erlendur hópur 1: Ethereal, innovative, passionate, nature og age.

Dagur 2 - Erlendur hópur 2: Community, stereotyped, emotional landscapes, open minded, flow.

Dagur 3 - Íslenskur hópur: Sjálfstæði, draumkennd, gleði, sköpunarkraftur, náttúra.

Dagur 4 - Íslenskir tónlistarmenn: Þjóðlög - fimmundasöngur, hrár & tilrauna- kenndur hljóðheimur, margbreytileg hljóðfæri, gleði, náttúra veldur andstæðum.

Eins og við var að búast sýndi sá hópur sem samanstóð af tónlistarmönnum með mestu tón- listarþekkinguna og var með sértækustu tónlistarorðin, svo sem fimmundasöngur og nefndi hljóðfæri. Áhugavert er að báðir íslensku hóparnir nefndu gleði sem lykilorð og af umræðum að dæma er ljóst að leiknir sem lærðir telja gleði einkenna bæði tónlistina og tónlistarlífið. Auk náttúru leggja allir hópar áherslu á einhverskonar opinn og tilraunakenndan eiginleika.

Vonast var til þess að post-it miða vinnan gæti nýst sem þankahríð fyrir texta- og lagagerð sem tók við síðar í vinnusmiðjunum þó svo að þátttakendur hafi á engan hátt verið bundnir af hugmyndum sínum, en tilmæli til þátttakenda var að semja lag sem einkenndist sem best af hugmyndum þeirra um íslenskan hljóðheim. Áhugavert er að í texta erlenda hópsins, sem hafði engar náttúruhugmyndir í post-it æfingunni, var náttúran sínálæg:

Follow me from the darkness,  
fear the mountains tear,  
through the fog, forget what you miss.  
Meet you again, meet you again,  
meet you again in midsummer gold.

Ákveðin persónugerving náttúrunnar birtist í gráti fjallsins og stemning er sköpuð með árs- tíðarskiptum úr myrkri vetrarins yfir í miðsumarsól. Allir textarnir byggðu á náttúrumyndum og meira að segja tónlistarmennirnir, sem gagnrýndu í samtali sínu þá klisju sem náttúran er orðin, tengdu beint við hana í textanum sínum:

Bölvuð sért þú náttúra,  
nú fer ég upp í kytru þína að kúra.

Napur gustur faðmar mig,  
er ég geng upp hæðina.

Þögnin grípur mig úr frjálsu falli  
einmanaleikans.

Tromman keyrir áfram,  
tromman keyrir áfram.

Brátt mun vora og töfrar tímans  
setja spor sín á tungumálið.

Draumar falla útbyrðis,  
hjartað hamast.

Komdu til mín fjallkonan fríð,  
kveðumst á er vökunætur líða.

Sjáum loks til sólar,  
er vökunætur líða.



**Dæmi 2:** Lagið sem var afrakstur allra þátttakenda úr smiðjunni.<sup>13</sup>

Lagið má heyrna í dæmi 2 og var það sameiginleg tónsmíð allra þátttakenda undir handleiðslu leiðtoga smiðjanna. Upptakan er frá rennsli í lok smiðjunnar en lagið var samið eftir að textavinnunni var lokið og var það síðasta verkefni smiðjunnar.

Lagið er melankólískt og draumkennt með vísunum í íslenska þjóðlagahefð sem meðal annars má finna í taktskiptingunni en markvísst er unnið með sibreytilegan taktboða. Þá birtast einnig vísanir í kveðskap í textanum og í minni íslenskrar þjóðmenningar með fjallkonunni. Fyrirferðamest er þó náttúran og umhverfið sem er svið söguhetjunnar er tekst á við árstíðir og breytingar á veðráttu og vökunætur. Tónlistin endurspeglar textann á sannfærandi hátt og einmanaleikinn virðist skína í gegn þrátt fyrir fjölda hljóðfæra og söngvara. Öll lögin eiga það sameiginlegt að vera í hægu tempói og vera að einhverju leyti innhverf og einlæg. Gleðin sem báðir íslensku hóparnir lögðu svo ríka áherslu á er ekki auðsjáanleg en tilraunamennsku má skynja hjá öllum hópum.

Melankólía og innhverfa, sem má þekkja að einhverju leyti úr íslenska þjóðlagaarfinum, er áberandi og því má segja að lögin byggja á þeirri hefð sem íslensk tónlist sprettur úr. Áhugavert er að náttúruminnið, sem vinsælt hefur verið að fjalla um meðal erlendra blaðamanna, er áberandi í öllum lögnum þrátt fyrir að ekki hafi verið lögð áhersla á það í undirbúnings-

<sup>13</sup> <https://lhi.canto.global/s/M0DOJ?viewIndex=0>

---

ferlinu og meira að segja ákveðin andstaða hafi verið tekin gegn því í einum hópnum. Náttúrumyndir hafa til dæmis verið áberandi í íslenskum ættjarðarlögum og sönglögum frá lokum 19. aldar en einnig má gera ráð fyrir að markaðssetning íslenskrar tónlistar og öll sú umfjöllun sem reifuð var hér að framan liti hugmyndir fólk um íslenskan hljóðheim.

Hér hefur aðeins verið fjallað um lítið brot þeirra gagna sem safnaðist í rannsóknarferlinu en það veitir þó einhverja innsýn inn í hugmyndir fólks um íslenskan hljóðheim og hversu sterk ítök þessi endurteknu stef hafa á þær hugmyndir.

## Formleysi hljóðanna

Práinn Hjálmarsson

Taktur, takttegund, tónn, tónhæð, tóntegund, hljómur, allt eru þetta huglæg verkfæri sem færa okkur nær því að geta unnið með hljóð og hlustun okkar. Þetta eru manngerð verkfæri og með þeim opnast sá möguleiki að geta raðað upp hljóðum líkt og raða megi bókasafni upp eftir kápuliti bóka, stafrófsröð, efnistöfum, stærð eða öðrum leiðum. Þessir flokkar eru enginn algildur sannleikur og mætti jafnvel kalla skáldskap, en þau veita okkur möguleikann á því að lesa í tónlistina á ákveðinn máta, því flokkastærðirnar eru þekktar og mælanlegar. Út frá þessum forsendum virðist tónlistin ekki vera hvað sem er heldur afmarkast hún við þessar hugmyndir, sem og hugsunin um hana. Tónlist getur hins vegar verið hvað sem er.

Það var um miðbik 20. aldar sem viss afhjúpun á þessu fyrirbæri, tónlist, átti sér stað. Ekki þurfti flytjanda, ekki þurfti hljóðfæri heldur varð hlustunin sjálf lykillinn og hið tónlistarlega athæfi. Einungis þurfti hljóð (meira segja í tvíráðni þess orðs) og virka hlustun áheyrenda.<sup>1</sup> Eftir þessa afhjúpun hafa tónskáld unnið á margvíslegan hátt með hlustun áheyrenda og efnistöf tónlistarinnar eru eins ólík og skáldin eru mörg. Finna má í samtímanum ólíkar tónlistarstefnur og strauma, þar sem forsendur hennar sækja ekki alltaf í sama brunn og þann sem skírskotað var til hér á undan. Þegar tónlistin inniheldur ekki hljóma, tóna og hendingar, eftir hverju á þá að hlusta? Hvernig á að njóta?

Hér reynir á hugtakið læsi, sem á síðari árum hefur verið víkkað frá því að vera skilgreint sem hæfni einstaklings til skilnings á rituðum texta yfir í að vera jafnvel skilgreint sem félagsleg eðlis, þar sem fram fer sköpun merkingar á milli tveggja einstaklinga í gegnum miðil.<sup>2</sup> Er þessa víðfedmu skilgreiningu læsis meðal annars að finna í nýlegri aðalnámsskrá grunnskóla frá árinu 2011 og er þar einn af grunnþáttum náms í grunnskóla að efla læsi einstaklinga í ólíkum tjáninga-miðlum, svo sem texta, myndmál, tónlist og fleiri miðla.<sup>3</sup> Má því segja að læsi sé á vissan hátt hæfni einstaklingsins til að komast að kjarna hvers hlutar fyrir sig með því að rýna í hann og draga ályktanir. En það er ekki hlaupið að því að kenna læsi, enda byggir það á

<sup>1</sup> Í verki John Cage, 4'33'', frá árinu 1952, leikur/leika flytjandi/flytjendur engin hljóð á meðan flutningi verksins stendur. Umhverfi verksins verður að miðju athygli hlustandans. Tónlistin er fólgin í hlustuninni og samhengi hennar.

<sup>2</sup> *Aðalnámsskrá grunnskóla: Almennur hluti 2011 – Greinasvið 2013* (Reykjavík: Mennta- og menningarmálaráðuneytið, 2013), bls. 18-19.

<sup>3</sup> Í aðalnámsskrá grunnskólanna frá 2011 eru grunnþættir menntunar nefndir; læsi, sjálfbærni, heilbrigði og velferð, lýðræði og mannréttindi, jafnrétti og sköpun.

reynslu af upplifunum og hæfni til ályktanna.<sup>4</sup> Læsi á tónlist er því bundið við færni hlustandans að greina umhverfi, hugsun og þungamiðju tónlistarinnar, en í bland að leyfa sér að skapa eigin merkingu og bregðast við á persónulegan hátt.

Þessi nýlega skilgreining læsis rímar vel við þá fjölbreyttu hlustun sem samtímatónlist síðustu áratuga hefur fært okkur. Hefur þar með áheyrandinn öðlast skáldaleyfi til þess að skapa sína eigin hlustun þar sem forsendurnar geta verið persónulegar og jafnvel alls óskyldar því sem hlýtt er á. Hlustun dagsins í dag er því orðin að hálfgerðum leik. Til dæmis mætti einbeita sér að því við hlustun á sínfónu eftir Beethoven hvernig hugmyndir um hópa og einstaklinga kallast á innan hljómsveitarinnar, hvort að hópar eða sérstaka raddir gegni ákveðnu hlutverki sín á milli eða jafnvel alls ekki, eða jafnvel hlusta stíft eftir viðbrögðum og þeim hljóðum sem áheyrendur leggja til í hljómleikasal.

Myndhöggvarinn Joseph Beuys leit svo á að upplifun okkar af hlutum væri ekki eingöngu bundin efnisheiminum, heldur mætti breyta skynjun okkar á þeim með því að hugsa um þá út frá nýjum forsendum, með því einu að varpa á tilbúna hluti nýju ljósi. Þannig sá hann hlutverk sitt sem skúlptúrista víkkað yfir í að forma hugsanir til jafns við efni. Slíkt viðhorf til listarinnar og til starfs síns gerði honum kleift að sinna höggmyndalistinni með sviðsetningu gjörninga, kennslu og fyrirlestrum.<sup>5</sup>

Út frá þessum hugmyndum mætti því líta öðrum augum á tónleikaformið og efnisskráagerð, en samhengi verka, frásögn um þau og framsetning er ávallt stór þáttur af heildarupplifun tónlistarinnar og má með ólíkri framsetningu beina hlustun áheyrandans og lestri hans í tónlistina í vissan farveg hverju sinni. Tónlist er leikur, hún er ekki afmörkuð af þekktum stærðum og möguleikum en hún er enn fremur bundin við hljóðið og viljann til að hlusta innan formerkja og vera virkur hlustandi þá stundina. Það er því undir hverjum og einum komið að finna nýja fleti og leiðir til þess að njóta tónlistar enn frekar en það getur verið heilmikil vinna og jafnvel hark að vera tónlistarunnandi og ná tengslum við þær ólíku hugmyndir sem eru í gangi í dag.

Líkt og sagt er að *leikið* sé á hljóðfæri og að tónlist sé *leikin*, mætti því einnig segja að það sé *leikur* að hlusta.

[Pistillinn birtist fyrst í lista- og menningarþættinum *Víðsjá á Rás 1* haustið 2013, en birtist hér í breyttri mynd.]

<sup>4</sup> „Meginmarkmið læsis er að nemendur séu virkir þátttakendur í að umskapa og umskrifa heiminn með því að skapa eigin merkingu og bregðast á persónulegan og skapandi hátt við því sem þeir lesa með hjálp þeirra miðla og tækni sem völ er á.“ *Aðalnámsskrá grunnskóla: Almennur hluti 2011 – Greinasvið 2013* (Reykjavík: Mennta- og menningarmálaráðuneytið, 2013), bls. 19

<sup>5</sup> „My objects are to be seen as stimulants for the transformation of the idea of sculpture, or of art in general. They should provoke thoughts about what sculpture can be and how the concept of sculpting can be extended to the invisible materials used by everyone: Thinking Forms – how we mould our thoughts or Spoken Forms – how we shape our thoughts into words or SOCIAL SCULPTURE how we mould and shape the world in which we live: Sculpture as an evolutionary process; everyone an artist“. Beuys, Joseph & Harlan, Volker. *What is Art?: Conversation with Joseph Beuys* (UK: Clairview Books, 2007), bls. 9

## Um höfunda

**Arnar Eggert Thoroddsen** (f. 18. febrúar 1974) lauk Mastersprófi í tónlistarfræðum við Edinborgarháskóla árið 2013 og vinnur nú að doktorsritgerð við sama skóla undir handleiðslu prófessors Simon Frith þar sem efnistökin er íslensk dægurtónlistarmening. Arnar kennir nú félagsfræði og dægurtónlistarfræði við Háskóla Íslands og víðar en auk þess á hann langan feril að baki sem tónlistarblaðamaður og eftir hann liggja meðal annars þrjár bækur um íslenska dægurtónlist. Hann er þá virkur sem álitsgjafi um þau efni í útvarpi sem sjónvarpi og hefur snert á margvíslegum flötum þeirrar eðlu alþýðulistar.

**Árni Heimir Ingólfsson** er listrænn ráðgjafi Sinfóníuhljómsveitar Íslands og gestaprófessor við LHÍ. Hann hefur gegnt rannsóknarstöðum við háskólana í Oxford og Boston og ritað greinar meðal annars í *Andvara*, *Griplu*, *Skírni* og *Sögu*. Bók hans, *Jón Leifs – Líf í tónum*, kom út árið 2009 og var tilnefnd til Íslensku bókmenntaverðlaunanna sama ár. Síðar á þessu ári kemur út bók hans, *Saga tónlistarinnar*. Árni Heimir hefur einnig stýrt tónlistarflutningi á þremur hljómdiskum sem allir innihalda lög úr fornum íslenskum söngbókum: *Tvísöngur* (2004), *Melódía* (2007) og *Hymnodia sacra* (2010).

**Atli Ingólfsson** nam tónsmíðar í Reykjavík, Mílanó og París og bjó lengi í Bologna og starfaði við list sína. Hann býr nú í Reykjavík, semur tónlist og kennir jafnframt hljómfraði og tónsmíðar. Verk hans eru mörg og af öllu tagi.

**Bára Gísladóttir** er tónskáld og kontrabassaleikari sem stundar meistaranám við Konunglega danska tónlistarkonservatoríið í tónsmíðum undir leiðsögn Jeppe Just Christensen og Niels Rosing-Schow. Þar áður nam hún tónsmíðar undir handleiðslu Gabriele Manca við Verdí-akademíuna í Mílanó og í Listaháskóla Íslands undir leiðsögn Hróðmars I. Sigurbjörnssonar og Púríðar Jónsdóttur. Bára hefur í námi sínu lagt stund á greiningarvinnu og hlaut meðal annars Rannís-styrk ásamt þremur samnemendum fyrir verkefninu „Rannsóknir á íslenski tónlist 20. og 21. aldar: Porkell Sigurbjörnsson - kammer og einleiksverk“ undir handleiðslu Hróðmars I. Sigurbjörnssonar og Þorbjargar Daphne Hall.

**Berglind María Tómasdóttir** er flautuleikari og tónskáld. Í verkum sínum leitast hún við að kanna sjálfsmyndir, erkitýpur og tónlist sem samfélagslegt fyrirbæri. Berglind stundaði nám í flautuleik við Tónlistarskólann í Reykjavík og Konunglega danska konservatoríið. Árið 2014 lauk hún doktorsprófi í flutningi samtímatónlistar frá Kaliforníuháskóla í San Diego. Berglind er aðjúnkt og fagstjóri við Listaháskóla Íslands.

**Einar Torfi Einarsson** er tónskáld og aðjúnkt við tónlistardeild Listaháskóla Íslands. Hann nam tónsmíðar í Reykjavík, Amsterdam, Graz, og lauk doktorsprófi í tónsmíðum frá háskólanum í Huddersfield undir leiðsögn Aaron Cassidy. Hann hefur einnig sótt meistaranámskeið og einkatíma hjá Salvatore Sciarrino, Brian Ferneyhough, Beat Furrer og Peter Ablinger. 2013-2014 gegndi hann rannsóknarstöðu við Orpheus Institute í Belgíu. Tónlist hans hefur verið flutt á tónlistarháttinum um alla Evrópu og unnið til verðlauna í Hollandi og Austurríki. Undanfarið hafa verk hans lagt áherslu á tilraunakennda nótnarritun þar sem mörk tónlistar og myndlistar eru könnuð.

**Hróðmar Ingi Sigurbjörnsson** lauk prófi í tónsmíðum frá Tónfræðadeild Tónlistarskólans í Reykjavík árið 1984 þar sem tónsmíðakennarar hans voru Porkell Sigurbjörnsson og Atli Heimir Sveinsson. Hann stundaði framhaldsnám í tónsmíðum hjá hollenska tónskáldinu Joep Straesser við Konservatoríið í

Utrecht í Hollandi þaðan sem hann lauk prófi 1988. Frá haustinu 1988 hefur hann unnið sem tónskáld og kennari í tónsmíðum og tónfræðum. Hann gegnir nú stöðu lektors og fagstjóra í tónsmíðum og tónfræðum við tónlistardeild LHÍ. Hröðmar hefur samið verk fyrir einleikshljóðfæri, ýmsar kammersamsetningar, kóra, hljómsveitarverk, konserta og óperu auk tónlistar fyrir leikhús, sjónvarp og kvikmyndir.

**Ingibjörg Eypórsdóttir** hefur verið stundakennari við tónlistardeild LHÍ undanfarin ár og kennt þar íslenska tónlistarsögu 20. aldar. Hún lauk prófi frá sömu deild árið 2005 með tónlistarfræði og söng sem aðalgreinar. Hún er með MA-gráðu frá Háskóla Íslands þar sem hún hefur annars vegar lagt áherslu á miðaldabókmenntir og hins vegar á tónlistararfinn frá því um siðaskipti og hefur verið þátttakandi í rannsóknarverkefni um Kvæðabók Sr. Ólafs Jónssonar á Söndum á vegum Stofnunar Árna Magnússonar. Nú er Ingibjörg doktorsnemi við Háskóla Íslands. Ingibjörg var lengi starfsmaður Rásar 1 Ríkisútvarpsins þar sem tónlist 20. og 21. aldar var aðalumfjöllunarefni hennar.

**Pétur Jónasson** hefur kennt klassískan gítarleik við LHÍ frá árinu 2004. Hann hefur haldið fjölda einleikstónleika á öllum Norðurlöndunum, Bretlandi, meginlandi Evrópu, Norður-Ameríku, Eyjaálfu og Austurlöndum fjær og leikið inn á geisladiska, meðal annars verk sem samín hafa verið sérstaklega fyrir hann. Pétur er meðlimur í CAPUT-hópnum og hefur starfað sem listrænn stjórnandi á nútímatónlistarháttíðunum Norrænum músíkdögum, Myrkum músíkdögum og IMMERSION. Árið 2015 lauk hann MSc gráðu með láði í “Performance Science” frá Royal College of Music í London.

**Tania Lisboa** lauk MA gráðu í sellóleik frá City University í London og PhD gráðu frá Sheffield University, en doktorsritgerð hennar fjallaði um samhengið milli tónlistarlegs skilnings sellónemenda og fjölþættra nálgana í námi og kennslu. Árið 2008 var henni veitt rannsóknastaða við Performance Science deildina í Royal College of Music í London, en rannsóknir hennar þar beinast aðallega að hreyfingum í tónlist og aðferðum við æfingar. Samhliða rannsóknum er hún mikilvirkur sellóleikari, og hefur sem slík komið fram víða í Evrópu, Asíu og Norður- og Suður-Ameríku. Tania er fædd í Brasilíu, en þar stundaði hún einnig nám í píanóleik.

**Úlfar Ingi Haraldsson** PhD (f. 1966), hóf fyrst að fást við tónlist í kringum tólf ára aldurinn norður í Skagafirði. Lauk burtfararprófi í tónsmíðum og tónfræðum frá Tónlistarskólanum í Reykjavík 1990. Stundaði því næst framhaldsnám við University of California, San Diego á árunum 1992-99 og lauk þaðan doktorsprófi í tónsmíðum og tónfræðum árið 2000. Úlfar hefur á liðnum áratugum starfað sem tónskáld, bassaleikari, stjórnandi og tónlistarkennari í Bandaríkjunum og á Íslandi. Eftir hann liggja um sextíu tónverk af ýmsum stærðum og gerðum sem víða hafa verið flutt bæði á Íslandi og erlendis.

**Þorbjörg Daphne Hall** er fagstjóri fræða og lektor í tónlistarfræðum við tónlistardeild Listaháskóla Íslands þar sem hún hefur starfað síðastliðin sex ár. Hún stundar doktorsnám við Háskólann í Liverpool undir leiðsögn prófessors Sara Cohen. Viðfangsefni hennar í náminu snýr að hugmyndum um íslenskan hljóðheim í dægurtónlist 21. aldar þar sem sjálfsmynd þjóðar, ímyndir, landslag og náttúra skipa lykilhlutverk. Þorbjörg hefur gefið út greinar og haldið fyrirlestra á alþjóðlegum ráðstefnum um íslenska tónlist, tónlist og þjóðerniskennnd, kvikmyndina Heima eftir Sigur Rós og um tónlist í Kristjáníu í Kaupmannahöfn.

**Þráinn Hjálmarsson** er tónskáld og stundakennari við myndlistar- og tónlistardeild Listaháskóla Íslands og við Tónlistarskólann í Reykjavík. Í tónlist sinni leitar Þráinn eftir því að beina sjónum hlustandans að fjölbreyttri og ólíkri virkni hljóðs í ljóðrænum heimi tónlistar. Tónlist Þráins hefur verið leikin víða um heim af ýmsum tilefnum af hópum og flytjendum á borð við Basel Sinfonietta (CH), BBC Scottish Symphony Orchestra (SCO), Sinfóníuhljómsveit Íslands, Uusinta ensemble (FI), Nordic Affect (IS), Athelas sinfonietta (DK), Ensemble Adapter (DE/IS), Kammersveit Reykjavíkur auk annarra. Þráinn fer með listræna stjórn tónleikaraðarinnar Hljóðönn, í Hafnarborg, tónleikaröð tileinkaðri samtímatónlist, sem og listræna ráðgjöf og kórstjórn Íslenska hljóðljóðakórsins (Nýló-kórsins).