

Þ R Æ Ð I R

Tímarit tónlistardeildar Listaháskóla Íslands

2. tölublað

Reykjavík vor 2017

EFNISYFIRLIT

Formáli.....	3
A verso fyrir píanó.....	4
Lokkur	15
Samhengisslitin og afsvæðavædd nótnaritun	21
Jórunn Viðar - minning.....	35
Hulda: Hljóð- og ljósskúlpúr	38
The Goldberg Project	44
Þjóðlögin og Þorkell.....	51
Tónlistariðkun sem hugleiðing.....	67
Tónlist hlutarins	71
Um höfunda	80

Formáli

Einar Torfi Einarsson

Fyrir hverja eru *Þræðir*? Við í ritstjórninni höfum spurt okkur þessarar spurningar en svarið er margþætt því *Þræðir* er eini vettvangurinn á Íslandi sem hefur það hlutverk að miðla rannsóknnum og öðru ítarefni tengt tónlist og þarf því að hýsa fjölbreytni og tala til mismunandi hópa. Vefritið hefur erindi til allra sem áhuga hafa á orðræðu um tónlist og vilja fá innsýn í mismunandi heima hennar. Það talar því til allra námsstiga sem og sérfræðinga eða rannsóknarmenningarinnar. Þessi breidd og fjölbreytni er eðlilegur eiginleiki miðils sem stendur einn og í svo smáu samfélagi sem okkar. Jafnframt er um mikilvæga skjalfestingu að ræða fyrir framtíðarrannsóknir og er því kominn ansi víðfemur áheyrendahópur sem skapar um leið mikið frelsi varðandi efni og innihald.

Augljóst er að vettvangurinn er leið til að styðja við rannsóknir innan tónlistardeildar Listaháskóla Íslands en jafn mikilvægt er að tengja miðilinn við það sem er að gerast fyrir utan deildina. Það er því ánægjulegt að hér í öðru tölublaði *Þráða* eru greinar sem koma víðsvegar að, bæði fyrrverandi nemendur tónlistardeildarinnar og sjálfstætt starfandi tónlistarfólk. Lilja María Ásmundsdóttir lauk nýverið BA-námi sínu og fjallar hér um hljóð- og ljósskúlpúrinn *Hulda* sem hún hannaði og spilar á í mismunandi samhengi og Svanfríður Hlín Gunnarsdóttir heldur hér áfram með rannsóknir sínar á þjóðlagatónsmíðum Þorkels Sigurbjörnssonar sem hún vann að í BA-ritgerð sinni. Þá gefur Mathias Halvorsen píanóleikari okkur innsýn í Goldberg verkefnið sitt. Að öðru leyti eru hér greinar eftir bæði stundakennara og fastráðna kennara við tónlistardeild LHÍ sem velta upp mismunandi sjónarhornum innan tónlistar frá hugleiðingum um tónlistarmenntun, minningu um tónskáld, sviðsetningu á menningararfi, tilraunum á nótnarritunarahæfi, innsýn í tónsmíðavinnu og yfir í hljóðfærahönnun.

Ég vil þakka öllum þeim höfundum sem lögðu til efni í þetta tölublað og einnig Berglindi Maríu Tómasdóttur og Þorbjörgu Daphne Hall fyrir ánægjulegt samstarf og þeirra vandvirku ritstjórnarvinnu.

f.h. ritstjórnar

Einar Torfi Einarsson

A verso fyrir píanó

gagnrýnislaus sjálfsskoðun¹

Atli Ingólfsson

JARÐVEGUR

Í síðasta hefti fór ég nokkrum orðum um ný stílbrögð sem mátti heyra í verkum yngri höfunda í lok liðinnar aldar. Ég benti á eitt og annað sem greindi þessa tónlist frá fyrstu og annarri kynslóð atónal-tónlistar. Líklega er erfitt að heimfæra þessi verk öll upp á eina tiltekna stefnu, þau eru nokkuð margbreytileg. Þó mætti nefna þrennt sem þau miða öll að, hvert á sinn hátt. Í fyrsta lagi er það einföldun yfirborðsins, í öðru lagi beinna samband þess við burðarvirkið og í þriðja lagi endurskoðun hugmyndarinnar um *efnivið* tónlistar.

Það síðastnefnda er verulega fréttæmt. Þarna er að baki sú sannfæring að tónverk sé ekki gert úr þeim nótum og hrynjandi sem sett eru á skissublað áður en tónsmíðin hefst heldur úr þeirri meðferð sem þessar fyrstu hugmyndir sæta. Stóra uppgötvunin var sú að það má einu gilda þótt frumefnið breyti algerlega um ásýnd eða hverfi jafnvel því tónverkið fjallar ekki um nóturnar heldur um það sem hendir þær. Í greininni fjallaði ég reyndar ekki að ráði um þetta atriði og einbeitti mér þess í stað að hljómi verkanna. Vonandi varpar það sem á eftir fer frekara ljósi á þetta efni.

Ég hóf skrifin síðast með það fyrir augum að greina eitt verk eftir mig, *A verso* fyrir píanó frá 1990. Fljótlega fannst mér þó eins og fyrst þyrfti ég að lýsa þeim jarðvegi sem verkið sprettur úr. Það endaði svo að öll greinin var um jarðveginn og ekkert pláss var eftir til að fjalla um verkið sjálft. Nú skal bætt úr því, en formálann varð að hafa svo þær aðferðir sem ég nefni verði settar í rétt skáldskaparlegt samhengi.

Upphaf málsins er það að mér barst beiðni um einleiksverk frá Eddu Erlendsdóttur. Það er eins og mig minni að fyrstu hugmyndir að því hafi orðið til í lestarferð á milli landa. Einhver tilfinning fyrir undirliggjandi hrynjandi sótti á mig, þannig að þegar ég byrjaði skissuvinnuna reyndi ég að beina henni í vissa átt. Mér varð fljótlega ljóst að verkið ætti að snúast um endurtekningu eða endurtekningarmynstur ekki ósvipað því sem birtist í bragarháttum, enda var ég mjög upptekinn af bragfræði um það leyti. Það er rétt að nefna þetta, að verkið fæðist af innri hvöt, því það á sér jafnframt ytri skýringar. Þetta verk er nefnilega nokkuð greinilega

¹ Þessi grein er sjálfstætt framhald *Atónal* 3.1 sem birtist í síðasta tölublaði *Práða*.

undir áhrifum frá þekktu verki eftir Luciano Berio, *Points on the curve to find*.²

Hér er ástæða til að benda á enn eitt einkenni handanframúrstefnunnar sem ég fjallaði um í síðustu grein. Hugmyndin um frumleika missti aðdráttarafl sitt um þessar mundir. Ungum höfundum hugnaðist ágætlega að líta á sig sem handverksmenn á verkstæði nýtónlistarinnar. Okkur fannst að það sem tónlistin þyrfti á að halda væru ekki nýjungar heldur *gæði*, að nú væri mál að vinna betur úr öllum þeim aðferðum sem urðu til í miklahvelli seríalismans. Þessi áhrif frá Berio voru mér ekkert feimnismál og ég gat þeirra óhikað ef ástæða var til. Ég var líka fullviss um að þótt ég væri innblásinn af aðferðum hans hafði ég bætt nægilega miklu við til að verkið teldist að öllu leyti mín smíð.

ATKVÆÐI

Það var þetta með *efnivið*. Í raun er hann nokkuð sem verður til jafnóðum, um leið og verkið er samið, en ekki á undan því. Ég ákvað að form verksins yrði til við ummyndun tiltekinnar nótnarunu. Til þess að ummyndunin yrði greinilegri áheyrnar var best að upphafsástandið væri mjög einfalt og auðþekktanlegt. Þá væri skýrara þegar verkið leiðir okkur burt frá því ástandi.



Mynd 1

Ég lagði upp með einfalda tíu nótna runu þar sem hálfþónn tengir sérhvert nótnapar. Líklega skrifaði ég fyrst krómátískan tónstiga og víxlaði svo bara 3. og 4. nótnum og 7. og 8. til þess

að þetta væri örlítið fjölbreyttara en tónstigin.

Ég ákvað í upphafi að byggingareiningar verksins væru ekki stakir tónar heldur tónapör. Ég gekk meira að segja svo langt að ákveða að pörin væru ekki einungis mengi sem mætti leika samtímis eða í öfugri röð, eins og tíðkast í raðtónlist, heldur væri lárétt afstaða föst. Ef par birtist sem *f-fis* mun sú röð haldast óbreytt í viðkomandi formhluta. Með því að gera grunnefni verksins að nótnapörum í stað stakra nótna má segja að ég hafi viljað að það væri skynjað meira í atkvæðum en stökum hljóðum. Það eru nánast engir stakir tónar í verkinu framan af.

Ekki er hér ráðrúm til að fara nákvæmlega út í boðfræðilegar afleiðingar þessarar tilhögunar³ en þetta þýðir í stuttu máli að yfirborðið verður mun fyrirsjáanlegra en til dæmis í raðtónsmíð með 12 tónum. Þegar við heyrum tiltekið par er það ein af fimm mögulegum einingum í stað þess að vera til dæmis ein af tólf, og þar er gífurlegur tölfræðilegur munur á.

Næst jók ég enn á fyrirsjáanleika með því að fastsetja hvaða par gæti komið næst á eftir sérhverju pari, þannig að fjögurra nótna bútar væru misjafnlega líklegir. Í heildina nota ég aðeins tíu paratvönnur:

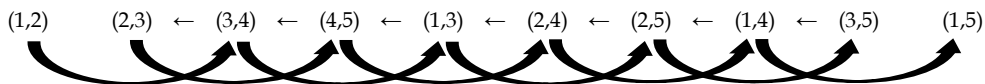
² Luciano Berio: *Points on the curve to find* fyrir píanó og kammersveit (Universal Edition 1974).

³ *Boðfræði* er þýðing mín á heiti þeirrar greinar sem nefnd er *information theory* á ensku. Hún fjallar um upplýsingamagn boða út frá tölfræðilegum líkum þeirra. (Sjá t.d. C. E. Shannon og W. Weaver: *The Mathematical Theory of Communication*, Illinois 1963)

((1,2)(1,3)(1,4)(1,5)(2,3)(2,4)(2,5)(3,4)(3,5)(4,5))

Hér sjáum við að það er nokkuð líklegt að fjögurra nótna bútar hefjist á pari 1, síður líklegt að þeir hefjist á pari 2 og svo framvegis. Ekkert fjögurra nótna brot getur hafist á 5. pari.

Nú er loks komið að því að búa til myndur til að færa þessi pör og paratvenndir inn í verkið. Þá stilli ég paratvenndum upp í ákveðna röð og les mig reglulega í gegn um hana með því að stikla á henni, tvö skref áfram, eitt til baka.



Mynd 2

Fyrsta smíðavinnan felst gjarnan í svona víxlverkun uppstillingar og aflestrar. Þannig byrjar eitthvert form að myndast.

BRAGARHÁTTUR

Ofangreindur aflestur gefur okkur rununa sem myndar fyrsta formhluta verksins í takti 1-8. Þetta verða í allt þrjátíu og tvö pör, en ég virðist hafa kosið að lesa paratvenndarununa (*mynd 2*) ekki í hring heldur hætta þegar ég var kominn út á enda. Hins vegar ákvað ég að bæta ítrekun aftan við útkomuna og læt pör 1, 2, 3 og 4 heyrast aftur (þau standa jafnframt fremst í rununni). Við heyrum því endurtekningar á mismunandi smáum einingum: Sama par heyrst oft, nokkrar paratvenndir tvisvar og átta nótna búturinn [1,2,3,4] heyrst í upphafi og enda rununnar.

Hér er runan í heild sinni, svo horfa megi yfir myndstrið sem út kemur og sjá hvað er endurtekið og hvað ekki:

1 2 3 4 2 3 4 5 3 4 1 3 4 5 2 4 1 3 2 5 2 4 1 4 2 5 3 5 1 4 1 5 + 1 2 3 4

Næst eru búnar til eins konar hendingar. Ég ákveð að tónarnir skuli jafnan leiknir í hröðum strófum á jöfnum hraða, en sett skuli hlé á milli strófa. Enn er það til marks um nokkuð uppbyggilega afstöðu til yfirborðsins að nú sneiði ég þessa runu í spildur á þann hátt að hver ný yrðing hefjist á fyrsta nótnapari. Þannig verður ákveðinn klifunarbragur á þessu, sérstaklega í byrjun. Ef við skerum rununa alltaf fyrir framan þar 1 fáum við nótnahlaup sem eru fyrst 20 nótur að lengd, svo 12, 12, 12, 4, 4 og loks 8 nótur. Ég lét þetta svo ráða hrynhættinum á einfaldan hátt: Tók bara þessa talnarunu, skrifaði afturábak, og lét hana gilda um lengd þagna á milli fyrrgreindra nótnahlaupa, eða strófa. Þannig verður heildarsvipur framsögunnar til. Þar eru fyrst 20 nótur (í lengdargildinu 1/32), svo þögn sem jafngildir 8 nótum, svo 12 hljómandi nótur, svo 4 í þögn og svo framvegis. Þessa talnaröð má skrifa upp, og hafa nótnastrófurnar feitletraðar en bilin á milli þeirra ekki:

20 | 8 | 12 | 4 | 12 | 4 | 12 | 12 | 4 | 12 | 4 | 12 | 8 | 20

Úr því talað er um hrynn er rétt að minna á að þegar sagt er að hrynnur sé skipulagður getur það átt við margs konar ólíkt byggingarefni, hrynnfrum, niðurdeilingu tímaeininga, margföldun

tímaeininga eða takt. Það sem hér er lýst mætti kannski kalla bragfræðilega nálgun, skiptingu efnisins í einingar með vissan fastan atkvæðafjölda, næstum eins og braglínur. Gildin sem unnið er með eru eiginlega bara tvö: 1/32-nóta eða þögn; hér er eiginlega enginn hrynur ef orðið er skilið sem sérstök hugmynd úr ólíkum nótnagildum. En vissulega verður til hrynjandi.

Til þess að hvíla okkur aðeins á talnarunum mætti nú líta á hvernig tónefnið lítur út eftir þessar aðgerðir (*mynd 3*):

The image shows three staves of musical notation. The first staff is in treble clef and contains a sequence of notes with annotations: '20 nótur' above the first group, '8 nótna bil' above a gap, '12 nótur' above the second group, and '4 nótna bil' above a final gap. The second staff is in a different clef (likely alto or bass) and contains a similar sequence with annotations: '12 nótur', '4 nótna bil', '12 nótur', '12 nótna bil', '4 nótur', '12 nótna bil', and '12 nótna bil'. The third staff is in treble clef and shows a shorter sequence with annotations: '8 nótur' and '20 nótna bil'.

Mynd 3

UMORÐUN

Sem fyrr segir var hugmyndin sú að búa til framvindu með því að ummynda smám saman þetta skýrt markaða upphafsefni. Það er gert með því að stokka þessa tíu tóna upphaflegu rununnar þannig að þeir myndi ný pör. Nótur færast sem sagt til innan rununnar, parast upp á nýtt, og svo eru nýju pörin leikin eftir nákvæmlega sama mynstri og þau fyrstu. Þessi aðgerð er endurtekin í fjörgang. Hér er mjög mikilvægt að hver ný runa verði fyrir sömu breytingu og sú á undan. Umröðunarlykilinn má sjá á mynd 4. Þar eru í efri röð eru nóturnar í röðinni sem á að breyta og neðri röð sýnir hvar þær lenda í næstu röð. Ein nóta heldur sæti sínu í gegn um allt þetta, 6. nótan (*b*).

Ég man ekki hvað réði þessu umröðunarmynstri, en ef útkoman er skoðuð (*mynd 5*) sést að þær nótur sem þöruðust saman í einni runu lenda aldrei saman í þeirri næstu á eftir. Það hefur mér eflaust þótt ákjósanlegt.

nótanúmer	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
verður	9	7	10	8	2	6	1	4	5	3

Mynd 4

Að meðtalinni frumröðinni, fáum við með þessu móti fimm runur (*mynd 5*).

a)

b)

c)

d)

e)

Mynd 5

Eftir þessar fimm runur verða kaflaskil í efninu, því með sömu ummyndun yrði fyrsta par í röð f) það sama og í a), fyrsta í g) það sama og b) og svo framvegis. Efnið væri að hluta til gengið í hring. Þess vegna ákveð ég að hér verði kaflaskil í tónlistinni. Þegar hér er komið sögu má segja að höfundurinn sé ekki lengur að semja efnið heldur að hlusta á það. Þetta er dæmi um það hvernig *sýndarslembi* kom talsvert við sögu í tónsmíðum mínum og annarra á þessum tíma⁴.

Trúin á sýndarslembi sem aðferð birtist vel í eins konar mottói sem ég skrifaði á frönsku um þetta leyti. Ég veit ekki af hverju ég þurfti mottó eða slagorð, ekki var ég að fara að selja eitthvað eða mála þetta á kröfuspjald. Maður glósar þó stundum eitthvað svona andlegt leiðarljós. Þannig hljómar það:

De la logique du hasard
 au timbre de la logique
 à la cohérence du timbre...

⁴ Hugtakið *sýndarslembi* er þýðing mín á ítalska hugtakinu *pseudocasualità*, sem á við um veruleika sem gæddur er reglu án þess að við sjáum hana fyrir. Það gerist oft að við setjum af stað ferli í tónlistinni án þess að vita nákvæmlega hvert þau leiða okkur, en þurfum síðan að viðurkenna og bregðast við útkomunni í framhaldinu.

Í endursögn er þarna talað um rökvísi tilviljana (1. lína), hljómblae rökvísinnar (2. lína) og samræmi hljómblaejarins (3. lína) og átt við að tónsmíðin sé ferðalag á milli þessa alls.

HLJÓMBLÆR RÖKVÍSINNAR

Eins og lýst er hér að ofan er fyrsta nótnaparið í rununni fyrirferðamest. Mynd 5 leiðir í ljós hvaða tónar eru í þessu pari í fyrstu fimm umferðum efnisins. Kemur þá í ljós að þar eru einungis fimm tónar samtals.



Mynd 6

Þessu tók ég sem vísbendingu um að umræddir fimm tónar ættu að vera eins konar sál verksins. Fyrsta afleiðing þess var að ég tók til við að undirstrika þessa tóna hvern af öðrum þegar þeir birtast inni í rununum. Þeir fá hver um sig áherslu, en alltaf í sömu röð og á mynd 6. Ef

nótan *c* fær til dæmis áherslu er engin önnur nóta dregin út fyrir en næsta *fis* birtist þar á eftir og svo framvegis. Þessi tónaröð fyrir áherslur helst óbreytt þótt runurnar breytist. Þetta er þó *víkjandi* ráðstöfun og er ekki látin gilda þegar annað hindrar það. Til að undirstrika áhersluna enn frekar styttest næstu tvær nótur á eftir þannig að með áherslutóninum myndi þær tríólu, en aðaltóninum haldið yfir þær.

Ég tók sem sagt fagnandi þessum fimm nótna hljómi sem efnið færði mér og fékk honum heiðurssæti í verkinu, eins og síðar kemur enn frekar í ljós. Þetta verður eins og hljómblaer þeirra tilviljana sem mynda efnið, rökvísi tilviljana – en það er auðvitað ekki hrein tilviljun sem framkallar þennan hljóm heldur sýndarslembi.

Annað inngrip í runuskipulagið allt má sjá á mynd 5. Þar er svigi utan um níundu nótu í hverri frumhendingu. Þetta er tónninn sem var fremstur í næstu runu á undan. Þar sem hann er mjög áberandi í rununni á undan er hann nú felldur brott og hvíldur. Í stað hans er til skiptis skotið inn tveimur tónum sem ekki eru hluti af meginsafninu: *e* og *es*. Þá mætti kalla *fyllt* tólf tóna-mengisins, þetta eru tónarnir sem vantaði til að fylla tólf tóna mengi. Þessir tónar standa auðvitað alltaf á sama stað innan rununnar og verða eins og fastur punktur í flæðinu í þessum fyrstu fimm útgáfum hennar.

FERLI

Nú er ég búinn að lýsa því hvernig efni verksins er birt í fyrsta hluta þess. Það er hins vegar ekki aðeins birt, því ofan á þetta kemur ferli sem ummyndar og tærir hljóðflötinn.

Til stóð að verkið væri gegnsýrt af endurtekningum. Að auki við áðurgreindar endurtekningar nótnapara innan runu fer önnur tegund endurtekningar að birtast í bilinu á milli nótna-hlaupa, klifun tveggja eða fleiri nótna í síbylju. Það má segja að trilla sé tegund endurtekningar, síbylja tveggja tóna. Við það má síðan auka og leika þrjá, fjóra eða fimm tóna í síbylju.

Ferlið er þannig skipulagt að í fyrstu runu lifir ein nóta sem hali á hverri strófu, en síðan fleiri og fleiri í næstu runum, þannig að í fjórðu runu myndast síbylja fjögurra tóna á milli strófa. Þetta hefur þau áhrif að strófunar styttest að sama skapi: Ef leika á þrjá síðustu tóna 20 nótna

strófu í síbýlu mun hún einungis vera 17 nótur að lengd og breytast svo í eins konar enduróm þriggja tóna. Endurtekningin étur sig því smám saman inn í strófurnar: Tónlistin er í upphafi sem skýr og kvik lagræn lína, en eftir því sem á líður breytist hún í röð brotinna hljóma með stuttum nótnahlaupum inn á milli, þar sem lagrænu strófurnar styttest til muna. Á mynd 7 sjáum við hvernig þetta ferli hefur áhrif á 2. strófu hvernar runu. Þar gefur einnig að líta hvernig klifunin er orðin hluti af runum c) og d) þannig að með nótum rununnar hljóma þar tveir aðfengnir tónar til skiptis.

Mynd 7

Hugmyndin var að í fimmtu runu væru allt að fimm tóna brotnir hljómar búnir að myndast úr rununum, en stundum verða þeir að vera færri. Nú birtist aftur nokkuð skýrt hver afstaða mín til hljóms er um þessar mundir. Hljómur er ekkert annað en það sem leiðir af skipulagi verksins. Ef skipulagið er hugvitsamlegt verður hljómurinn réttur, og þar af leiðandi fallegur. Hann endurspeglar framvinduna en er ekki eitthvað sem bætt er við hana. Hann er gæddur eins konar nauðsyn, þótt það sé reyndar hugtak sem meira hefur verið notað um talsvert eldri tónlist.

Ekki er um margt meira að tala í fyrsta hluta verksins. Þó má segja frá því að tónar þess eru *pólstilltir*, festir í ákveðinni áttund, og hefur hver runa sína dreifingu í tónsviði. Almenn gildir að aðaltónarnir fimm halda stöðu sinni í tónsviði þar til komið er að hverjum fyrir sig að vera fremstur í runu. Hinir fimm tónarnir í hverri runu færast til í tónsviði frá einni runu til annarrar og smám saman færast allt tónsviðið upp. Fyrsta hluta verksins lýkur þannig á háu tónsviði sem reglulega er svarað af *e* eða *es* á miðsviði.

STUNDARBIL OG RYTMI

Fram að þessu hefur upphaflegur hrynháttur nótnarunanna legið að baki því sem gerist, og smám saman ummyndast eins og áður er lýst. Nú kemur hins vegar að því að hann leysist upp og venjulegur hrynur kemur upp á yfirborðið, nokkuð sem skynja má sem hrynhugmyndir og ekki bara mishratt flæði tóna. Þetta leiðir hugann að kunnuglegu viðfangsefni í tónlist síðustu aldar: Sambandi lengdar og rytma. Þegar teft er saman eintómum löngum hryngildum skynjum við þau frekar sem stundarbíl en sem rytma. Síðan má stytta þessi hryngildi smám saman og þegar þau eru orðin nægilega stutt byrjar eyrað að nema þau sem hrynhugmyndir, sem sagt nokkur hryngildi saman í hóp. Ég held reyndar ég hafi ekki verið að miða að þessu ferli, en rytmískar hugmyndir halda greinilega innreið sína á blaðsíðu 5, í 2. línu og ríkja í tónlistinni þar til þær víkja aftur í áðurnefndum gufusveim.

Langt er liðið frá smíð verksins og ég hef ekki gefið mér tíma til að grafast fyrir um það nákvæmlega hvernig rytmanum vindur fram í þessum hluta, en greinilega er niðurstaða þeirra framkvæmda rytmískt þrástef úr lengdargildum sem mætti tákna með tölunum 5, 3, 3 og 2. Þetta vekur grunsemdir um einhver tengsl við lengd nótnahendinga í fyrsta hluta, því þar koma tölurnar 20, 12 og 8 við sögu (auk 4), eins og hér hafi þessum upphafstölum verið deilt með fjórum þannig að hlutföll haldist þau sömu. Ég man hins vegar að síðasta runan sem sett er fram - runa *j*) (10. útgáfa upphafsrunu) - er teygð og fryst á einhvern hátt. Nú er það rytminn sem stýrir framvindunni og tónarnir eru ekki annað en eitthvert tafs (sjá 1. og 2. línu á bls. 6).

Að segja eitthvað vera tafs er að vísu ekki mjög nákvæm greining, en hér leynist önnur mikilvæg vísbending um meðferð tónefnisins. Þótt tónamynstur sé notað til að móta formið lengi framan af verkinu er ekkert því til fyrirstöðu að aðrir þættir taki stjórnina þegar við á. Það er einmitt þannig hér, að runu *j*) er vikið úr hlutverki söguþráðar og rytminn tekur yfir, meðan runan breytist í eins konar fyllingarefni eða í besta falli klifun. Að brjóta þannig gegn gefinni áætlun um formið mundi einhver vilja kalla skáldaleyfi. Það er mér hjartans mál að vera ósamála því. Í fyrsta lagi er ekki til neitt form fyrr en það er byggt. Áætlun um form er ekki form. Í öðru lagi hefur skáldið ekki *leyfi* til að víkja reglum sínum í þágu skáldskaparins heldur *skyldu* til þess. Nú kann að vera að á mótunarárum atónal tónlistar hafi menn hneigst til að virða rökbyggingar sínar skilyrðislaust, en ég hef ekki minnstu áhyggjur af slíku. Kannski má hér bókfæra annað slagorð á erlendri tungu: „There are no rules, only tools“.⁵

NIÐURLAG

Í fyrstu útgáfu verksins var frekar auðskýrður niðurlagshluti þar sem smám saman voru sigtaðar burt nótur úr rununum og efnið leyst upp á nokkuð rökréttan hátt. Um síðir þótti mér þetta of fyrirsjáanlegur og kraftlítill endir og tók til við að endursemjja allan endinn. Ég ætla ekki að rekja gerð hans að öðru leyti en því að þar er efni upphafsins tónflutt upp um heiltón en eftir sem áður dregnir fram í því tónar aðalmengisins títtnefnda. Þá fer rytminn að hlaupa í kekki og verkinu lýkur með nokkrum kraftmiklum tónahnyklum þar sem tónninn *a* fer að enduróma meira en aðrir, áður en örlítill tilvitnun í upphafið leiðir verkið til lykta. Tónninn *a*

⁵ Svona varð mér á að svara spurningu nemanda nokkurs á fyrirlestri við erlendan skóla nýverið.

er dreginn út sem atkvæðamesti tónn aðalhljómsins, líklega vegna þess að hann er miðöxull þess hljóms.

Með þessu móti, tónflutningi og aflestri, þótti mér sem spennan í niðurlagshlutanum ykist þrátt fyrir að hann leiddi á einhvern hátt til rökréttar niðurstöðu. Þó var ég lengi hræddur um að nú væri ég að eyðileggja heildarsvipinn með því að tónflytja efnið, sem hafði fram að því alltaf byggt á ótónfluttum runum. „I hate transposition“ sagði mér eitt sinn ágætur norrænn kollegi í trúnaði. Ég get ekki sagt að sams konar hatur plagi mig, en verð að viðurkenna að snemma fór ég mjög spart með það meðal.

Það er alltaf einhvers konar geðþóttamál hvernig á að ljúka tónverki, og þar kemur frekar við sögu mælskulist en formskyn eða tækni. Hvað sem því líður þá var ég sáttari við þessi lok en þau fyrri og í þessari mynd hefur verkið síðan verið leikið, fyrst nokkrum sinnum af Eddu Erlendsdóttur og síðan af Tomoko Mukaiyama, Marco Pedrazzini, Mariagrazia Bellocchio, Snorra Sigfúsi Birgissyni og James Clapperton hér og þar um álfuna. Fleiri léðu því svo fingur sína eftir að ég bjó til útgáfu af verkinu fyrir píanó og kammersveit, *O versa*, en þar gafst mér kostur á að undirstrika með útsetningunni nokkra byggingarþætti sem raktir voru hér að ofan.



Hljóddæmi 1: *A versa* í flutningi Snorra Sigfúsar Birgissonar⁶

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

VIÐAUKI

1: Nótur að *A verso*⁷



⁷ <https://lhi.canto.global/s/NSIRP?viewIndex=0>

Lokkur

Berglind María Tómasdóttir

Hér að neðan er viðtal Berglindar Maríu Tómasdóttur við Berglindi Tómasdóttur. Þær eru ein og sama manneskjan, og einnig sama manneskjan og sú sem skrifar þessi inngangsorð. Viðtalið fjallar um verkefni sem ég hef unnið að um nokkurt skeið og hverfist í kringum hljóðfæri sem nefnist Lokkur.

Fyrir mér er Lokkur lykill að heimi, menningarumræðu, pólitík og nýjum hljóðheimi þrátt fyrir að þetta síðastnefnda hafi verið hálfgerð aukaatriði hingað til. Þegar ég leik á Lokkinn er ég að sviðsetja menningararf eins og meðal annars þjóðfræðingarnir Bryndís Björgvinsdóttir og Valdimar Tr. Hafstein hafa fjallað um í skrifum sínum.¹

Ástæðan þess að ég set fram hugleiðingar og skráningar á verkum sem ég hef þegar unnið að í kringum Lokkinn – í formi viðtals við mig sjálfa – er til að undirstrika sviðsetninguna sem verkefnið hverfist um. Ég ákvað að leyfa viðtalinu að vera með nokkuð frjálsegum blæ, þannig að á köflum gæti það komið lesendum nokkuð spánskt fyrir sjónir. En þannig gæti það einmitt undirstrikað eðli og tilvist Lokksins sem gáskafullrar en gagnrýninnar tilraunar til að undirstrika þá fantasíu sem umlykur hugmyndir okkar um menningararf.

BM: Já, komdu sæl Berglind Tómasdóttir og velkomin.

BT: Já, sæl Berglind María og takk fyrir að taka á móti mér.

BM: Mig langar að byrja á að spyrja þig um uppruna hljóðfærisins Lokkur.

BT: Já þegar þú spyrð mig um uppruna Lokksins þá gæti ég í raun farið í tvær áttir. Ég gæti sagt þér frá því hvernig ég þróaði hugmyndina um hljóðfæri sem grundvallast á hugmyndinni um hjól sem hljóðgjafa; hljóðfæri sem gæti drónað út í eitt eða framkallað stöðugan tón sem hljómar auðvitað ómótstæðilega í eyrum flautuleikara sem eðli málsins samkvæmt er takmarkaður af eigin andardrætti. Hins vegar gæti ég sagt þér frá hljóðfærinu Lokkur sem upp-götvaðist nýverið meðal afkomenda Vestur-Íslendinga í Norður-Ameríku ...

BM: Bíddu, áttu við að hljóðfærið sé gamalt?

BT: Já og nei. Það fer eftir því hvernig á málið er litið. Ef ég segi já, þá segi ég þér söguna um

¹ Ritstjórar Ólafur Rastrick og Valdimar Tr. Hafstein. *Menningararfur á Íslandi*. Reykjavík: Háskólaútgáfan, 2015.

hljóðfærið Lokk sem uppgötvaðist nýlega meðal afkomenda Vestur-Íslendinga í Kanada. Hljóðfærið er sett saman úr rokki og langspili og má leiða líkur að því að hljóðfærið hafi orðið til fyrir tilviljun eins og svo margar góðar uppfinningar. Rokkurinn hafi þannig gengið í endurnýjun lífdaga þar sem ekki var lengur þörf á hefðbundinni notkun hans, þar sem lítið fór fyrir sauðfjárrækt í Vesturheimi og hvað þá ullarvinnslu. Það voru einkum konur sem léku á Lokkinn og fyrir því eru til traustar heimildir.

BM: Hvernig heimildir?

BT: Nú, til dæmis þessi fallega trérista sem sýnir kvenmann leika á Lokk.

BM: En þetta er trérista eftir Soffðu Sæmundsdóttur myndlistarmann, gerð árið 2015.

BT: Já, það kann að vera. Þetta er hins vegar heimild engu að síður – heimild um menningararf sem ber að varðveita. Trúverðug heimild því tréristur eru jú ljósmyndir síns tíma og eins og menningarfræðingurinn Susan Sontag segir í bók sinni *Um þjáningu annarra* um ljósmyndir:

Í þeim var veruleikinn skrásettur – óvefengjanlega, með þeim hætti að engin frásögn, sama hversu óvillhóll hún var, gat gert eins – þar eð það var vél sem sá um skrásetninguna. Og þær voru til vitnis um veruleikann – þar eð einhver hafði verið á staðnum til að taka þær.²

Það má því segja að þetta sé eins konar veruleiki – hvort hann er uppspuni frá rótum skiptir ekki máli í þessu samhengi því menningararfur er hvort eð er alltaf sviðsettur eins og sagnfræðingurinn Eric Hobsbawm bendir á. Ég geri orð listamannsins Pierre Huygue, sem vinnur mikið með sviðsetningu hefða og heima, að mínum:

...ég hef ekki áhuga á að búa til skáldskap. Það sem ég hef áhuga á er að draga upp raunveruleika, útbúa aðstæður, byggja upp heim og skrásetja hann.³

Ef við vinnum út frá þessari hugmynd skiptir sannleikur í sjálfu sér engu máli. Við getum því vel ímyndað okkur að einu sinni hafi verið konur í Vesturheimi sem hugsuðu til heimalandsins og léku á Lokkinn, kváðu og sungu um heimahagana. Þarna er hún komin – kvennamening fyrri tíma, tónlist kvenna sem við getum notið í dag. Eins og fræðimaðurinn Katelin Parsons talar um í grein sem hún ritaði árið 2013 í *Lögberg-Heimskringlu* sem er dagblað samfélaga Íslendinga í Vesturheimi⁴ þá eru afar haldlitlar upplýsingar til um hljóðfæraeign Íslendinga fyrir á öldum og um sum hljóðfæri – eins og gígjuna – höfum við ekkert nema ritaðar heimildir. Þetta stafar fyrst og fremst af almennu viðhorfi gagnvart þessum hljóðfærum á sínum tíma, þau voru ekki álitin *alvöru* hljóðfæri og voru til að mynda ekki talin með í skráningum sem fóru fram á vegum Danaveldis.

² Sontag, Susan: *Um þjáningu annarra*. Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag, 2006, bls. 4.

³ Mín þýðing á: ... I'm not interested in building fiction. What I am interested in is setting up a reality, building a situation, constructing a world, and documenting it. - <https://art21.org/read/pierre-huyghe-streamside-day/>, sótt 22. mars 2017.

⁴ Parsons, Katelin. "Forgotten Fiddlesticks", *Lögberg-Heimskringla*, 1. febrúar 2013, númer 3. Sjá nánar um útgáfuna hér: <http://www.lh-inc.ca>.



Mynd 1: Lokkur. Soffía Sæmundsdóttir, 2015, trérista.

Því legg ég áherslu á hina góðu tréristu sem við eigum af konunni sem leikur á Lokkinn, ef ekki hefði verið fyrir þessa mynd, hefðum við aldrei getað ráðist í smíði og endurvakningu hljóðfærisins.

BM: Fyrir í viðtalinu sagðir þú að hægt væri að svara spurningu minni með já eða nei. Nú hefur þú útskýrt fyrra svarið en ekki það seinna og því spyr ég: En hvað ef þú segir *nei*?

BT: Eins og ég sagði: Það fer eftir því hvernig á málið er litið. Það má kannski segja að þetta sé nýtt hljóðfæri með gamla sál – óður um gamalt hljóðfæri, tilbrigði við menningararf. Ef um gamalt hljóðfæri er að ræða þá væri til dæmis ekki úr vegi að halda sýningu með sagnfræðilegu ívafi sem ég og gerði á vegum Listahátíðar í Reykjavík árið 2015 þegar Lokkurinn var frumsýndur með tónleikum og sýningu í Árbæjarsafni. Og þar sagði í kynningartexta:

*Kynnt verður til sögunnar nýtt en þó gamalt hljóðfæri, ríkt af sögu en þó snautt; allt eftir því hvernig á málið er litið. Uppruna þess má rekja til Íslendingabyggða í Vesturheimi, en hljóðfærið, sem gengur undir nafninu lokkur, er eins konar afsprengi langspils og rokks. Konur munu einkum hafa leikið á lokkinn, ef til vill vegna skyldleika við gamla góða spunarokkinn sem gekk í endurnýjun lífdaga með tilkomu lokksins, fjarri heimahögum og íslenskri ull.*⁵

Sýningin var opnuð með tónleikum í Smíðshúsi á safninu þar sem ég frumflutti eigin tónsmíðar auk verka fyrir Lokk og rödd eftir Karólínu Eiríksdóttur og Þórunni Grétu Sigurðardóttur. Með því að panta verk hjá þessum frábæru tónskáldum vildi ég upphefja hljóðfærið í feminísku samhengi, þarna voru nútímakonur að semja fyrir kvennahljóðfæri fyrri tíma og það var ákveðin sviðsetning í sjálfu sér. Á sýningunni sem stóð út sumarið 2015 var áðurnefnd trérista til sýnis en hægt var að kaupa veggmynd og póstkort með myndinni í safnbúð Árbæjarsafns. Svona eins og maður gerir, ekki satt? Svo var þarna einnig myndband með viðtölum við Guðmund Stein Gunnarsson tónskáld og Katelin Parsons fræðimann en bæði hafa þau komið að rannsóknum á menningu Vestur-Íslendinga með einum eða öðrum hætti. Myndbandinu var ætlað að veita sýningunni trúverðuglegan blæ en í viðtölunum tala þau um menningu Vestur-Íslendinga og koma svo lítillega inn á Lokkinn í því samhengi.



Myndband 1: Viðtöl við Katelin Parsons og Guðmund Stein Gunnarsson⁶

Sýningin var vissulega óræð, sjálfri fannst mér það ákveðinn hápunktur að minnst var á hana í kvöldfréttum RÚV þar sem Einar Þorsteinsson fréttamaður flytur fréttina líkt og hverja aðra frétt. Og fréttáflutningur er trúverðugt form í sjálfu sér – fréttamenn eru eins konar boðberar *sannleikans*.

⁵ www.listahatid.is/vidburdir/lokkur/, sótt 21. mars 2017.

⁶ <https://lhi.canto.global/s/K8V6B?viewIndex=0>

BM: En upplifir þú ekki að þú sért að skrökva að fólki?



Myndaband 2: Fréttir RÚV um sýninguna Lokkur á Listahátíð í Reykjavík 2015⁷

BT: Ég viðurkenni að slík augnablik hafa átt sér stað. En þá vísa ég í orð mín hér að ofan um afstæði sannleika í samhengi við menningararf. Ég kys að ræða það ekki nánar hér enda hef ég meiri áhuga á að segja þér frá aðkomu minni að Norrænum músíkdögum síðastliðið haust í Hörpu en þar var þátttaka mín og Lokksins tvíþætt. Annars vegar frumflutti ég í félagi við Caput *Konsert fyrir Lökk og hljómsveit*⁸ eftir Guðmund Stein Gunnarsson tónskáld og hins vegar sviðsettum við málþing um uppruna og tilvist Lokksins. Með mér í pallborði voru tónskáldin Guðmundur Steinn og Karólína Eiríksdóttir sem bæði hafa skrifað fyrir hljóðfærið og töluðu í því samhengi á þinginu. Og þarna var líka Bryndís Björgvinsdóttir þjóðfræðingur sem eins konar boðberi fræðilegrar skynsemi. Þessu öllu stýrði Elísabet Indra Ragnarsdóttir af miklum myndarskap. Málþingið í heild er aðgengilegt hér – það er Hallveig Rúnarsdóttir sem syngur með mér í verki Karólínu í upphafi þings.



Myndband 3: Norrænir músíkdagar: Málþing um uppruna og tilvist Lokksins⁹

BM: En af hverju að tala um þetta? Að koma upp um verkefnið?

BT: Ég lít á það sem góða leið til að staðsetja verkefnið og skapa umræðu um menningararf og þá helgislepju sem oft tíðkast í kringum hana. Það er rétt að það komi fram að kveikjan að verkinu var ríkjandi menningarstefna í íslenskri pólitík á árunum 2014-2015 sem snerist um löngu úreltar hugmyndir um þjóðmenningu og þjóðernisrómantík sem kann að hafa verið falleg, í það minnsta kosti krúttleg, á 19. öld en er stórhættuleg nú tveimur öldum síðar.

BMT: En nú hefurðu fengið gagnrýni fyrir að vinna gegn eigin málstað – að verk þitt megi allt eins skilja eins og einmitt óð til þjóðernisrómantíkur sem þú segist vera að gagnrýna?

BT: Ég gæti nefnt skort á menningarlæsi sem ástæður misskilnings. Jú, og kannski það að ég geng einfaldlega ekki nógu langt í að draga upp afkáralega mynd af upphafningu einhvers sem við túlkum sem menningararf. Blanda af naívisma og kaldhæðni er eitthvað sem mikið

⁷ <https://lhi.canto.global/s/KK28E?viewIndex=0>

⁸ https://www.youtube.com/watch?v=IZNzxHgvEDU&ab_channel=Berglind-Mar%C3%ADaT%C3%B3masd%C3%B3ttir

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

er af í menningu okkar tíma, mér skilst að um metamódernisma sé að ræða. Birtingarmyndir hans eru til dæmis karakterar eins og Borat, Bruno og Ali G. sem runnir eru undan rifjum breska leikarans Sacha Baron Cohen. Fyrir mér er þetta augljóst.

BM: Framtíð Lokksins – hvernig sérðu hana fyrir þér?

BT: Það sem er á döfnni nú er að þróa tónmál hljóðfærisins enn frekar og þannig auka vægi hljóðfærisins sem hljóðgjafa en ekki einblína á eintóma sviðsetningu á menningararfi. Það geri ég meðal annars með því að leika tilraunakennda tónlist á Lokkinn þar sem ég nota ýmsar leiðir til að umbreyta og einangra ákveðna eiginleika hljóðsins. Dæmi um þetta er samstarf sem ég á í við Lilju Ásmundsdóttur sem smíðað hefur hljóðfærið Huldu en saman höfum við flutt Variations II eftir John Cage á hljóðfærin okkar og hér er sýnishorn af flutningi okkar.



Myndband 4: Variations II á Hugarflugi 2017, Listaháskóli Íslands¹⁰

Einnig gæti verið áhugavert að endursmíða hljóðfærið með þeim hætti að straumlínulaga hönnunina; skipta gömlum rokki út fyrir fullkomið hjól og losna þannig við innbyggðan hrynninn sem hljóðfærið býr yfir sem og laga ákveðnar afstöður í byggingu hljóðfærisins í þeim tilgangi að gera hljóðfærið skilvirkara. Niðurstöður slíkrar vinnu gætu vissulega skilað góðu hljóðfæri en það myndi óneitanlega afmá helstu karaktereinkenni hljóðfærisins sem gefa því óneitanlega gildi – og eru að sumra mati það sem gerir hljóðfærið áhugavert. En nútíma-útgáfu Lokksins væri vissulega áhugavert að prófa.

BM: Eitthvað að lokum?

BT: Það var gaman að tala við þig. Mér fannst ég geta verið nokkuð hreinskilin í þessu viðtali.

¹⁰ <https://lhi.canto.global/s/UNH3C?viewIndex=0>

Samhengisslitin og afsvæðavædd nótnarritun (eða listrænar tilraunir á mörkum tónlistar)

Einar Torfi Einarsson

INNGANGUR

Hér að neðan verður fjallað um nokkur af mínum verkum sem ég flokka sem nótnarritunartilraunir. Um er að ræða rannsóknir á afmörkuðu svæði nótnarritunar þar sem útkoma eða afurð rannsóknar og sú þekking sem aflað er leiðir til listaverka. Ég mun byrja á því að staðsetja þessar rannsóknir mínar, eða setja þær í samhengi, og útleggja hugtakarammann (e. conceptual framework). Þar á eftir mun ég svo fjalla um þau verk sem geta kallast „listrænar tilraunir“ innan þessa hugtakaramma. Þetta verkefni er í stöðugri þróun og er því ekki um kynningu á lokaniðurstöðum að ræða. Upphafsspurning rannsóknarinnar var þessi: Hverjar eru mögulegar afleiðingar þess að nota fyrirskipunarnótnarritun í því augnamiði að víkja frá áherslum á útkomur og í staðinn leggja róttæka áherslu á virka skapandi krafta eða framkvæmdaröflin?¹

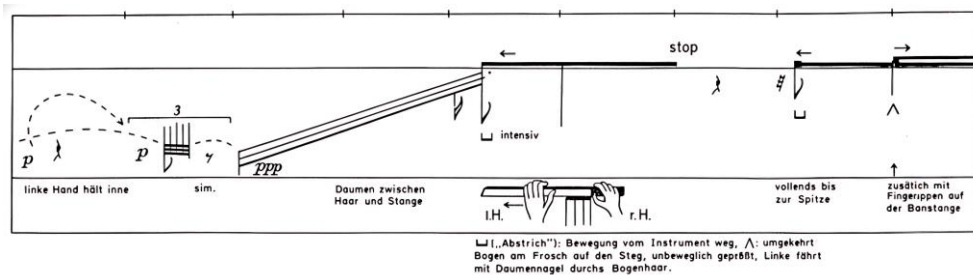
Þessari spurningu er ekki hægt að svara nema með röð tilrauna og þarf ég því aðeins að fjalla um tilraunastarfsemi, og þá kannski sérstaklega hvað ég meina með listrænum tilraunum. Tilraunastarfsemi verður að vera vettvangur sem aflar leiða og tækifæra til að hætta sér inn á óþekkt svæði, að fara á vit þess óþekkt. Í hið minnsta þarf tilraun að afhjúpa nýja notkun á þekktum efnivið eða kanna nýjan efnivið og ný samhengi. Útkoma slíkra tilrauna er oft eitt-hvað óþekkt, ófyrirséð og óvænt, sérstaklega þegar kemur að nákvæmni og smáatriðum og þar af leiðandi endar maður oft á öðrum stað, eða flýgur í aðra átt, heldur en var kannski upphaflega áætlað. Hans-Jörg Rheinberger, vísindaheimspekingur og sérfræðingur í sögu og þekkingarfræði tilrauna, segir að tilraunakerfi (e. Experimental Systems) séu kerfi sem hönnuð eru til að leiða til lykta óþekkt svör við spurningum sem rannsakendurnir sjálfir geta ekki enn spurt á skýran hátt. Einnig segir hann að slík kerfi þurfi að vera *stöðug* en samt nægilega

¹ Hér er ég að þýða „productive forces“ í Deleuze-ískum skilningi, þ.e. þar sem maðurinn er ekki „meistari“ eða ríkjandi afl í náttúrunni heldur partur af afli alheimsins. Framkvæmdaröflin eru því ekki af mannlegum toga einungis heldur allir þeir kraftar sem umkringjast einhvern atburð (Holland, Eugene. *Deleuze and Guattari's anti-oedipus*, London: Routledge 1999, bls.111). Í tónlistarlegu samhengi tengist þessi spurning að hluta til viðleitni John Cage varðandi opnun á tónlistarlegu kerfi, þar sem útkomur eru ekki alltaf fyrirséðar eða háðar tilviljun. Hér er þó um öðruvísi nálgun að ræða því eins og mun koma fram skilgreini ég framkvæmdaröflin sem efnislegar og líkamlegar breytur, Cage vann aldrei með óvissu út frá líkamlegum breytum eða hreyfingum þeirra heldur vann yfirleitt með óvissu á tónhæðum, rytma og lit. Grunnefniviður er því töluvert fjarskyldur.

óstöðug eða laus í sér þannig að í meginatriðum geti eitthvað óútreiknanlegt átt sér stað og verði að eiga sér stað eftir marga flutninga eða keyrslur.² Slík kerfi standa þess vegna á milli þess að vera stýranleg og stjórnláus. Þessi óþekkti eða ófyrirséði þáttur getur nefnilega birst á marga vegu eða á mörgum flötum. Ég sé þetta sem ramma og ákveðið framkvæmdarými, annað hvort fyrir tónskáld, flytjendur eða hvorutveggja, þar sem eitthvað óþekkt eða óútreiknanlegt getur myndast, og það mikilvæga er að spurningar myndist í stað svara, möguleikar í stað fullvissu. Það er hægt að segja að mínar rannsóknir geri tilraunir með samhengi og efnivið tónlistar, nánar tiltekið samhengi nótnaritunar og efnivið sem líkamlegar/efnislegar hreyfingar. En það er einmitt hugtakaramminn sem er svo mikilvægur þegar tilraunir eiga sér stað því hann afmarkar og setur hömlur á tilraunastarfseminu, setur ákveðinn stöðugleika utan um óstöðugleikann.

HUGTAKARAMMINN EÐA SAMHENGI OG UPPHAF RANNSÓKNARINNAR

Þær rannsóknir sem fjallað er hér um byggja á þeirri tegund nótnaritunar sem kallast fyrirskipunarnótnaritun³ (e. prescriptive notation). Þessi tegund nótnaritunar leggur áherslu á aðgerðir eða *hvað ber að gera* í stað þess að útleggja hvernig hlutirnir eiga að hljóma. Með því að einblína á aðgerðir og líkamleika þarf þessi tækni að taka til skoðunar líkamlegu og efnislegu þætti flytjandans og hljóðfæris, og meðhöndla þá sem breytur og efnivið. Þetta höfum við séð í verkum Helmut Lachenmann og Luciano Berio á sjöunda áratugnum (Mynd 1 og 2). Í for-málanum að verkinu *Pression* (sjá brot á Mynd 1) segir Lachenmann: “the notation of this piece does not indicate the sounds, but the player's actions, i.e. at what place on the instrument the right hand and left hand should operate”.⁴



Mynd 1: Helmut Lachenmann, *Pression* (1969), fyrir sóló selló. Brot frá síðu 2.

En þróunin á þessari hugmynd hefur leitt til frekari aðgreininga á þeim líkamlegu þáttum sem liggja að baki hljóðfæraleiks sem þá verða að sjálfstæðum nótnaritunar- og formgerðarþáttum. Þetta er eitthvað sem Deleuze og Guattari mundu kalla schizoanalysis eða kleyfgreiningu, þar sem unnið er í átt að frekari margbreytileika og flækju.⁵ Dæmi um slíkar aðgreiningar eða aðskilnað á líkamlegum þáttum finnum við í verkinu *Gesti* eftir Berio, þar sem efni fyrir

² Rheinberger, Hans-Jörg. „Experimental Systems: Historicity, Narration, and Deconstruction“, *Science in Context* 7, I (1994), pp. 65-81

³ Fyrirskipunarnótnaritun (e. prescriptive notation) er líka stundum kallað aðgerðanótnaritun (e. action notation). Ég styðst við skilgreiningu Mieko Kanno: „Prescriptive notation: Limits and challenges“, *Contemporary Music Review*, vol. 26, 2007.

⁴ Lachenmann, Helmut. *Pression* (Breitkopf & Härtel, 1969)

⁵ Deleuze&Guattari. *A Thousand Plateaus* (London: Continuum, 2004), t.d. bls. 14, 208, 225.

munninn og hendur eru aðskildar í nótunum (sjá Mynd 2).

Mynd 2: Luciano Berio, *Gesti* (1966), fyrir blokkflautu. Efni fyrir hendur (neðri) og munn (efri) aðskildar í nótunum.

Berio segir í formála að verkinu: “Because of the frequent ‘contradictions’ between the tension of the lips and the finger positions, and because of the speed of changing patterns, the resulting sound is unpredictable ... sometimes the instrument will produce no sound at all”.⁶ Hér er því búið að opna fyrir ákveðna óvissu og margbreytileika með tilraunum á fyrirskipunarnótarnaritun og aðskilnaði á líkamlegum þáttum.

Við finnum svipaðan aðskilnað á líkamlegum þáttum og innleidda óvissu varðandi flutning á þeim hjá Xenakis, til dæmis í píanókonserntinum *Synaphai* (1969) fær hver finger sinn eigin nótta-streng og í formála stendur: “The pianist plays all the lines, if he can”.⁷ Richard Barret aðskilur einnig finger- og munnhreyfingar í verkinu *EARTH* (1987) fyrir básúnu og meðhöndlar þessa þætti sem sjálfstæðar einingar eða parta.

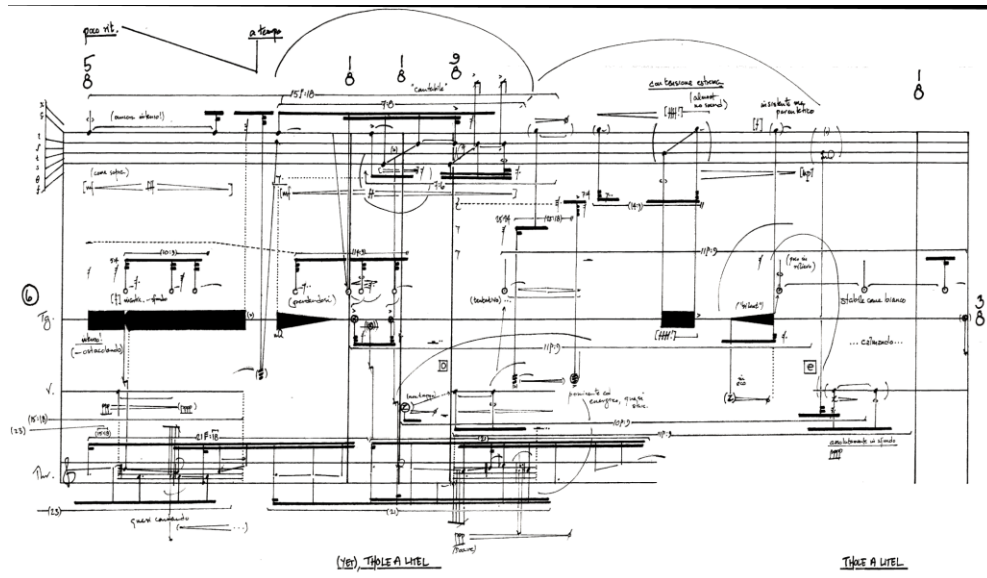
Mynd 3: Aaron Cassidy, *The Crutch of Memory* (2004), fyrir strengjahljóðfæri.

Aaron Cassidy fer töluvert lengra með þessa hugmynd, til dæmis í verkinu *The Crutch of Memory* (Mynd 3) fær vinstri hönd strengjaleikara þrjá nótastrengi og finger vinstri handar orðnið að sjálfstæðum og lagskiptum þáttum: staðsetning fingra eftir streng (efsti strengur),

⁶ Berio, *Gesti* (Universal Edition, 1966)

⁷ Xenakis, *Synaphai* (Éditions Salabert, 1969)

þan eða samþjöppun fingra (mið strengur), og staðsetning handar á fingraborði (neðsti strengur). Evan Johnson fer svipaðar leiðir, hér í verki fyrir sóló rödd þar sem lagskipting og aðgreining líkamlegra þátta er gífurleg og flókin: öngljóðamyndun munns (efsti strengur), tungu-þrýstingur (mið strengur, merkt *Tg.*), rödd (næst neðsti strengur), kverkar (eða tónhæðir, neðsti strengur), ásamt ýmis viðbótum (Mynd 4). Augljóst er að hér skapast töluvert óvissa varðandi flutning þrátt fyrir gífurlega nákvæmni í framsetningu efnisins.⁸



Mynd 4: Evan Johnson, A general interrupter to ongoing activity (2011), fyrir sóló rödd.

Sjálfur hef ég tekist á við slíkar hugmyndir í mínum verkum þar sem aðskilnaður munna, handa og fingra eru kannaðir og koma fyrir sem sjálfstæðir lagskiptir þættir í nótunum (mynd 5).

Það sem þessi verk hafa sameiginlegt er eitthvað sem ég vil kalla sjálfstæðisbaráttu eininga eða einfaldlega *aðskilnaðartilhneigingu*⁹. Þetta á sér stað á mismunandi hátt á mismunandi svæðum innan tónlistar en veldur opnun á nýjum svæðum og eykur fjarlægðir á milli efnisþátta. Við getum talað um þrjú megin svæði þar sem finna má aðskilnaðartilhneigingu:

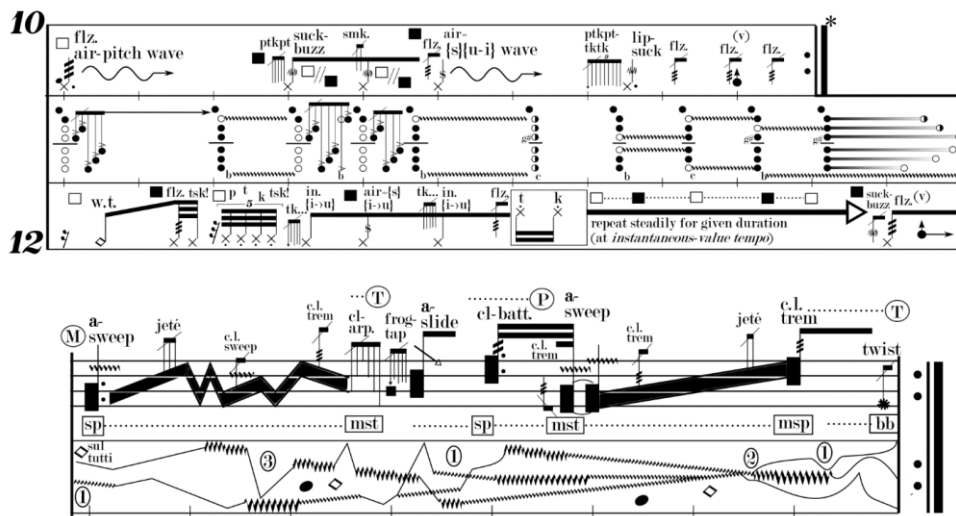
- **Flytjanda-hljóðfæra svæðið.** Hér birtist aðskilnaður á líkamlegum þáttum: hendur, fingur, munnur, og svo framvegis, þar sem líkamlegir þætti verða sjálfstæðari og auka þar af leiðandi áreynslu og erfiði (flækju). Þetta getum við líka séð sem ákveðna framandgervingu (e. defamiliarization) þar sem flytjandi þarf að endurstilla sig og

⁸ Þetta má setja í samhengi við svokallaða nýflækju (e. new complexity) þar sem Brian Ferneyhough er í farabroddi, og spretta þessi verk augljóslega upp úr þeim farvegi. Hér er samt gengið lengra og vísitandi opnaður heimur óvissunnar í gegnum nákvæma nótaskrift þar sem lagskipting á líkamlegum þáttum á sér stað. Það má því segja að um sé að ræða blöndun á Cage-ískum hugmyndum um óvissu og þeim móðernisma sem Ferneyhough og nýflækjan hafa kannað. Óvissan er samt annars eðlis því hún miðast að líkamlegum þáttum og áhættusamspili þeirra.

⁹ Mín tillaga og þýðing á því sem hef kallað á ensku „separation tendency“.

nota líkamann og hljóðfæri sitt á nýjan hátt.¹⁰

- **Flytjanda-skor svæðið.** Hér er aðskilnaðartilhneiging á milli flytjanda og skors og myndast vegna ógerleika og umframmagni af upplýsingum sem kannaður er í mörgum af þessum verkum, sem leiðir til áherslna á ófullkomleika og meiri fjarlægðar á milli þess sem flutt er (eða útkomu) og það sem stendur í skorinu. Þetta er því sjálfstæði skora og flytjandans því þetta umbreytir túlkun.
- **Nótnarritunar-flytjanda-hljóð(-áheyrenda) svæðið.** Nótnarritunin í þessum verkum einblínir á líkamlega og efnislega þætti og skilur sig þannig frá útkomunni (eða hljóðinu). Hljóð verður því aukaafurð eða aukaverkun þeirra þátta sem virkir eru, þ.e. aukin fjarlægð myndast á milli skora, flytjanda og útkomu flutnings – þetta verða ólíkir heimar. Þetta er ákveðið sjálfstæði nótnarritunar.



Mynd 5: Einar Torfi Einarsson, *Desiring-Machines* (2012), fyrir 24 sólista. Brot úr flautuparti (efri) og fiðluparti (neðri).

Þessi svæði eru auðvitað náskyld því þau falla öll að keðjunni: tónskáld-skor-flytjandi-áheyrendi. En þetta sýnir fram á líkamlegt og vitsmunalegt strit út frá aðskilnaði og framandgervingu á þessum einingum tónlistar (keðjan að ofan), og gæti vel kallast fagurfræði áreynslunnar.¹¹ Samkvæmt því er hér um nótnarritunarathæfi að ræða sem fjarlægist hljóðið eða stýringu á því sem á að hljóma (það er nákvæmar hljóðútkomur) og miðar að því að formgera líkamlegu hlið tónlistarflutnings og baráttusamband flytjanda við nóturnar í stað þess að formgera hljóðheim á beinan hátt (auðvitað myndast hljóðheimur í þessum verkum en á óbeinan hátt). En það sem ég vil draga út úr þessu er sjónarhorn þessarar tegundar af nótnarritun, frá því sjónarhorni spilar hljóðið ekki inn í, hljóðið er hér *ekki* efniviður, það verður aukaafurð, verðandi eða ófyrirséður eiginleiki (e. emergent property), og *varðar* ekki þessa nótnarritun. Þessi tónlist, þessi tónsmíðatækni, sem er í raun nótnarritunarleg, leggur því

¹⁰ Hér má nefna að þetta gengur lengra en svokölluð óhefðbundin tækniþing (e. extended techniques), því ekki verið að vinna með tækni eða búa til nýja spilataekni sem miðar alltaf að ákveðni útkomu eða hljóði, heldur er frekar verið að setja samband hljóðfærleikara, hljóðfæris og nótnarritunar í uppnám.

¹¹ Mín tillaga.

áherslu á þá staðreynd að tónlist, allavega sú tónlist sem hér er verið að rannsaka, grundvallast á nótnariton.

Þetta er fyrirmynd sem breytir stigskiptingu tónlistar og fjarlægist þá skilgreiningu að tónlist eða tónsmíðar hverfist um skipulagningu á hljóði. Efniviður verður líkamlegur og efnislegur, og nótnariton óhlutstæðari eða meira abstrakt.

SAMHENGISLITIN NÓTNARITUN

Þessa abstraksjón sem ég nefndi er hægt að taka lengra og í aðra átt, þar sem aðskilnaður nótnaritonar og tónlistar er kannaður, og þar sem ákveðin brottför frá yfirvaldi hlustunar er til skoðunar.¹² En þegar ég tala um að aðskilja nótnariton frá tónlist er hér um að ræða, á þessu stigi, einungis aðskilnað í hugsun sem hefur þær afleiðingar að hugsunin er neydd til aðgerða, neydd til að bregðast við – hvað er nótnariton án tónlistar? Í þeim skilningi er um ákveðinn grunn eða ramma, og ögrun, að ræða fyrir skapandi tilraunastarfsemi eða eins og François Laruelle sagði: „creative precisely because its most dominant finalities are taken out of play“¹³, það er sett eru spurningamerki við mikilvægi hljóðs og hlustunar (eða hið hefðbundna stigveldi tónlistar).

Vegna þessarar áherslu á líkamlegar og efnislegar hreyfingar sem fyrirskipunarnótnaritonin útfærir má draga fram tillögu eða abstraksjón fyrir tilraunastarfsemi: Ef nótnariton fer frá þeirri stefnu að leggja áherslu á útkomu (hljóð) og í staðinn leggur róttæka¹⁴ áherslu á framkvæmdaröflin (eða líkamlega og efnislega þætti) þá er hún ekki nauðsynlega bundin hljóðfærum eða samhengi tónlistar. Þetta varð að grunnumgjörð fyrir þær tilraunir sem farið verður í að neðan.

Út frá þessari tillögu eða yfirlýsingu getur nótnariton í raun efnt til venslna við hvers konar athöfn og fyrir vikið kallast samhengissliti nótnariton.¹⁵ Samhengissliti nótnariton er því nótnariton sem aðhyllist líkamlegar/efnislegar breytur án tillits til útkomu eða hljóðs og byggir á róttækum sjónarhóli fyrirskipunarnótnaritonar. Þetta kalla ég að hugsa í gegnum fyrirskipunarnótnariton eða rannsókn á möguleikum hennar og þar af leiðandi er ekki um að ræða notkun á nótnariton sem tól eða hjálpartæki til að ná fram ákveðinni útkomu heldur er nótnariton túlkuð sem hvatberi og örvun fyrir tónlistarlega eða listræna hugsun. Opnast því möguleiki á að kanna tónlist út frá *nótnaritonarlegri afstöðu*, sem er lykilatriði hugtakarammans sem umvefur þessar tilteknu tilraunir sem farið verður nánar í hér að neðan. Ef við drögum þetta saman í smá yfirlit, lítur það svona út:

- Samhengissliti nótnariton kannar aðskilnað nótnaritonar og tónlistar og hefur til skoðunar brottför frá yfirvaldi hlustunar.

¹² Hér á ég við að tónlist er yfirleitt skilgreind sem fyrirbæri hljóðs og þ.a.l. hlustunar en þessi viðleitni eða abstraksjón bendir á að tónlist samanstendur af fleiri virkum þáttum (eða framkvæmdaröflum) sem hægt er að vinna út frá rétt eins og hljóði.

¹³ Laruelle. *Photo-Fiction: a Non-Standard Aesthetics* (Minneapolis: Univocal, 2012) bls. 63

¹⁴ Róttæk því gagnert er unnið með framkvæmdaröflin í einangruðum skilningi, þeas. án tillits til útkomu. Þessi róttækni er ekki beint til staðar í verkunum sem farið var í að ofan en myndast út frá möguleika-rými (e. possibility space) nótnaritonarinnar, sem ég svo styðst við.

¹⁵ Mín þýðing á því sem ég hef kallað á ensku „decontextualized notation“.

- Hefur ekki endilega skynjunartengda fagurfræði heldur hugtaka- og formgerðarlega.
- Um er að ræða rannsókn á nótnarritun þar sem tilraunir á tiltekinni abstraksjón fara fram.
- Tilraunakennt af því afleiðingar eru ófyrirséðar og nauðsynlega fela í sér röð af tilraunum.
- Tilraunakennt af því að verið er að kanna *möguleika* ákveðinnar tegundar af nótnarritun án tillits til útkomu (nótnarritunarleg afstaða)

Þessi nálgun nýtur frekari stuðnings frá hugtökum úr heimspæki Deleuze og Guattari, þá sérstaklega hugtakið afsvæðavæðing (e. *deterritorialization*) sem er skilgreint sem margslungið ferli þar sem eitthvað strýkur frá eða segir skilið við ákveðið svæði, og þar sem svæði getur verið einhvers konar kerfi eða virkni, hvort sem það er fræðilegt, málvísindalegt, félagslegt, tónlistarlegt, eða eitthvað annað. Deleuze og Guattari segja einnig að slík kerfi eða svæði innihalda alltaf vektora afsvæðavæðingar eða flóttalínur, og að afsvæðavæðingu fylgi ávallt endursvæðsbinding eða *reterritorialization* sem þýði *ekki* að snúið er til baka heim, heldur vísar það hugtak á þá möguleika sem afsvæðavæðdir þættir hafa til að stofna til nýrra sambanda eða venslna. Þá hvetja þeir kappar einnig til uppgötvunar á slíkum flóttalínunum til frekari rannsóknna, og er því um ákveðna aðferðafræði að ræða sem tengist einnig kleyfgreiningu sem minnst var á að ofan. Á einfaldan hátt er því hægt að segja að samhengisslitin nótnarritun sé tilraun með eina slíka flóttalínu þar sem nótnarritun segir skilið við sitt venjubundna umdæmi.¹⁶

TILRAUNIR / VERK

Innan þessa svæðis og samhengis sem gefið er að ofan og út frá þessum hugtakaramma fór ég að leita að athöfnum eða aðgerðum sem slík nótnarritun gæti fangað eða myndað vensl við. Ég endaði á tilraunakenndum verkum fyrir blýanta (eða krotun), fyrir strokleður (eða útstrokun), og fyrir lyklaborð (eða vélritun). Hvert verk einbeitti sér að athöfninni sem var til skoðunar og líkamlegu þáttum hennar í tengingu við fyrirskipunarnótnarritun með áherslu á samhengisslitinn vettvang *nótnarritunar*. Það er auðvitað ekkert nýtt að nota slíka aðskotahluti í tónlist en hér er nálgunin gjörólík því um er að ræða verk fyrir athafnir, og þessi tól ekki notuð sem hljóðgjafar heldur sem vettvangur ákveðinna sambanda við manninn og líkamann. Til viðbótar byggir nótnarritunin á þeim líkamlegu og efnislegu þáttum sem standa að baki athöfnunum sem verður þar á meðal efniviður verkanna.

Byrjum á því að líta aðeins og verkin fyrir krot og útstrokun (eða blýanta og strokleður). Eins og ég sagði áður voru þessi tól ekki valin sem hljóðgjafar heldur sem könnun á athöfninni sem í notkun þeirra felst eða könnun á undirliggjandi framkvæmdaröflum og sambandi okkar við þessi tól. Aðgreining og lagskipting á eftirfarandi framkvæmdaröflum varð svo að grunni þeirrar nótnarritunar sem hönnuð var: þrýstingur, hraði, stefna, stærð og lögun. Vegna þess að þessi verk skipta sér ekki af útkomunni var nauðsynlegt og vel tilfallandi að „opna“ verkin þannig að útkoman yrði aldrei sú sama (ófullkomleiki og óvissa). Þessir efnisþættir nefndir að ofan (þrýstingur, hraði, stefna, stærð og lögun) koma því fyrir sem öfl eða kraftar með

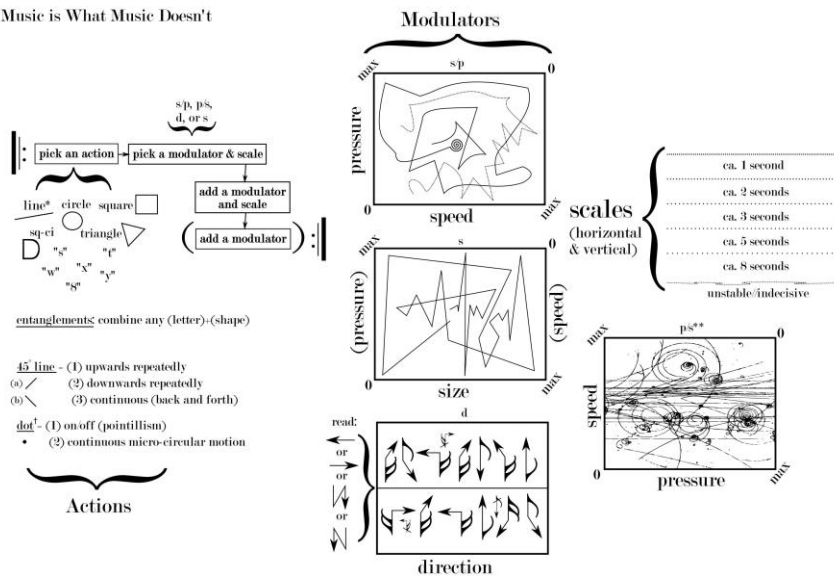
¹⁶ Deleuze & Guattari. *A Thousand Plateaus* (London: Continuum, 2004) og *What is Philosophy* (London: Verso, 1994)

sjálfstæðar hreyfingar og með margháttða víxlverkun, það er að segja að flytjandi getur túlkað þessa þætti á mismunandi hátt og þættirnir sjálfir geta haft ólík áhrif hvor á annan. Verkið, séð svona, gengur til liðs við ólínuleika, margháttða stefnu og ófyrirséða ferla, einmitt til að auka áhersluna á framkvæmdaröflin (sem ávallt geta tekið nýja stefnu) í stað útkomu og festu. Það er því ógerlegt að flytja verkið á sama hátt tvisvar, það er engin festa hvað varðar útkomu, hvort sem talað er um hljóðútkomu, grafíska útkomu eða hvernig verkin eru *framsett* af flytjendum. Þetta síðastnefnda, opni þátturinn varðandi *framsetningu*, tekur ekki eingöngu á hvernig flytjandi túlkar skorið heldur hvernig flytjandi ákveður að tengja verkið við áheyrendur, sá þáttur er einnig nauðsynlegur vegna þess að um er að ræða verk sem setur fram tilraunakenndar aðstæður á mörkum tónlistar og ef til vill ekki hægt að styðjast við hefðbundnar tónleikaaðstæður. Verkin reyna því að áframsenda tilraunastofn þess inn í heim flytjenda samkvæmt Rheinbergískum skilgreiningum á tilraunastarfsemi. Til viðbótar er flytjandinn settur í aðra stellingu gagnvart undirliggjandi öflum athafnarinnar, þar sem maðurinn sem slíkur er ekki ráðandi/rikjandi/stjórnandi heldur partur af framkvæmdarafssúpinni.

Pencil Piece I

Music is What Music Doesn't

Einar Torfi Einarsson



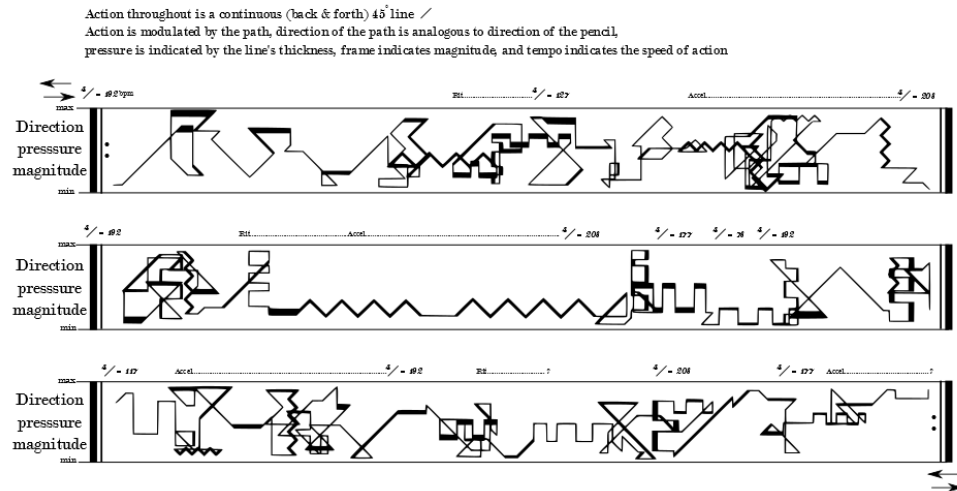
Mynd 6: Pencil Piece I (og Eraser Piece I). Bæði þessi verk styðjast við sama skorið.

Fyrstu verkin fyrir blýanta og strokeður eru verk sem styðjast við sama skor (Mynd 6 og 7), þar sem um er að ræða mjög keimlík framkvæmdaröfl eru þau þannig séð tvær hliðar á sama pening. Grunnnefnið í *Pencil Piece I* eru sífellt endurteknar lögunaraðgerðir (e. actions), eins og hringur, ferningur, þríhyrningur, punktur, línur, og svo framvegis og svo mótunaraðgerðir (e. modulators) sem afskræma eða hafa afgerandi áhrif á lögunaraðgerðir, eins og þrýstingur, hraði, stefna og stærð. Verkið bíður svo upp á mismunandi leiðir í lestri og yfirferð og er einnig opið hvað varðar lengd, fjölda flytjenda hverju sinni, og framsetningu eins og áður sagði.

Eraser Piece II

Sous Rature - Reframing Mohr and Linearity (again)

Einar Torfi Einarsson



All the paths are retraced upside-down from P-061 © 2009 Manfred Mohr

© 2017 Einarsson

Mynd 7: Eraser Piece II (og Pencil Piece II), bæði verkin styðjast við sama skor.

Pencil Piece II og *Eraser Piece II* byggja á aðeins öðruvísi grunnefni, eða eingöngu fram og til baka 45° línu, en styðjast svo við sömu mótunaraðgerðir. Þau eru líka sett upp á aðeins hefðbundnari hátt en stuðst er við lestur sem getur farið frá hægri til og vinstri eða öfugt og stefnubreyting getur gerst frjállega eða á öðrum hvorum endanum (sjá Mynd 7, endurtekningamerkin geta virkað sem slíkir stefnubreytar).

Þessi verk verða til án tillits til útkomu. Þau eru tilraunir með nótnaritun og samhengi hennar. Þeim er því kannski beint meira að flytjendum í stað áherenda. Í rauninni búa þau til gjá milli þess hvað flytjandi sér og upplifir og hverju áheyrendur taka á móti. Þetta tengist auðvitað aðskilnaðartilhneigingunni og þeim verkum sem ég nefndi í upphafi og hér birtist það ein-kenni í ýktri mynd. En um leið og þessi verk koma til greina til flutnings verðum við að hugleiða útkomur.

Ef við skoðum það nánar þá eru að sjálfsögðu útkomur eins og veikt hljóð (sem mætti magna upp eða ekki), grafík, krot eða útstrokanir (sem mætti varpa upp á vegg eða jafnvel hengja upp á vegg sem hluti af innsetningu), og svo líkamleg beiting flytjandans (sem er sjónrænn þáttur) sem felur í sér áreynslu, einbeitingu og skuldbindingu. Hins vegar myndast hér smá vandamál því ekkert af þessum útkomum var hluti af minni áætlun. Minn ásetningur var hreinlega að samhengisslíta nótnaritun og framandgera athöfnina, flytjandann og nótnaritunina (og kannski áheyrendur). Mín áform voru því hugtakalegs eðlis, það er að segja að draga nótnaritun út úr sínu venjubundna sambandi við tónlist og láta hana standa andspænis „ómúsíkalskri“ athöfn.

Við nánari skoðun varðandi flutning á þessum verkum hallast ég að því að þau virki sem boð um frekari tilraunastarfsemi og þá einmitt tilraunir fyrir flytjendur hvað varðar framsetningu eða hvernig flytjandi afhendir verkið áheyrendum. Þar sem þessi verk hugsanleg passa ekki inn í hefðbundið sniðmát tónleika opna þau fyrir tilraunakenndri lausn á flutningi. Þetta er vegna þess að verkin ramma inn athöfn sem er framandi fyrir tónlistarflutning.

Ekki veit ég hvernig er best að flytja þessi verk en ég veit að það er engin ein lausn. Túlkun breytist því hér í ákveðna tilraunastarfsemi þegar verk eru þetta opin og flytjendum ætlað að hafa víðtækari áhrif á framsetninguna. Þá er ég að tala um þætti eins og hvort nota eigi svið eða ekki, sal, myndvörpun, hljóðmöggun, einn eða fleiri flytjendur dreifðir um sal, eða hvað sem viðkomanda dettur í hug. Verkin óska eftir eða jafnvel krefjast þess konar tilraunamennsku og skuldbindingu. Einn flytjandi til dæmis ákvað að flytja blýantaverkið á skrifborði fyrir aftan flytjendur. Ég hef flutt verkin saman (það er blýantaverk I og strokleðursverk II) á sama yfirborði (á sama pappír) og hef líka stungið upp á því að verkin verði að efni fyrir vídeóverk sem sýnir einungis hendur, eða sem efni fyrir innsetningu. En einmitt þessi þáttur: að verkin passa ekki á augljósan hátt, að þau standa á tvíræðum grunni, að þau bjóða upp á möguleika, er jákvæður þáttur að mínu mati því búið er til vandamál sem krefst listrænna lausna, og þannig virka þessi verk sem hvati.

Annað sjónarhorn á þessi verk fyrir blýanta og útstrokun er hugtakalegs eðlis. Hugtakalist (e. conceptual art) hefur oft stundað það að *endurramma* hluti, það er að segja að setja hversdagslega hluti, eða hluti sem teljast yfirleitt ekki sem list, í annað umhverfi eða samhengi og ná þannig fram listrænu sjónarhorni, því hlutirnir skynjast í nýju ljósi. Þetta var upphaflega kallað fundinn hlutur eða *found object*.¹⁷ Nótnaritun er hins vegar vettvangur aðgerða, ávallt fer nótnaritun fram á athöfn, hvernig sem við lítum á það, og ef við tengjum þessi verk við hugtakalist er ekki verið að endurramma hluti heldur athafnir, og það mikilvæga er að þessar athafnir virkuðu ekki sem innblástur fyrir tónverk (sem mundi upphaflega hljóðrænu vídd þeirra) heldur er hér hreinlega um *endurrömmun* að ræða – athöfnin innrammast í nótnaritun. Um er því að ræða fundna athöfn (eða *found activity*¹⁸) í staðinn fyrir fundinn hlut.

Þessar hugmyndir urðu að frekari þróun á mínum tilraunum og loks að tilraunakenndu verki fyrir lykllaborð (eða vélritun, sjá mynd 8). Hér er einmitt hugmyndin um endurrömmun sett skýrar fram og fyrir vikið eykst sjálfstæði nótnaritunar til muna eða við getum sagt að hún slíti sig meira frá tónlist.

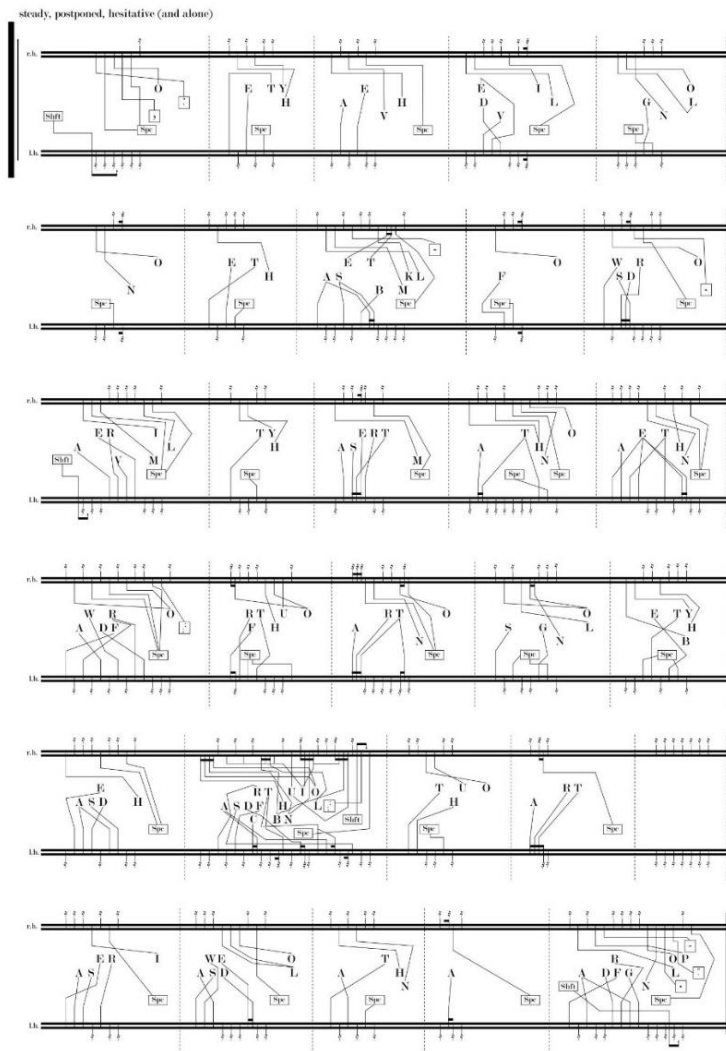
¹⁷ “Found object” eða “objet trouvé” á rætur sínar að rekja til Marcel Duchamp *Fountain* (1917) sem þróaði hugtakið „ready-mades“ í kjölfarið. Sjá t.d. <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/f/found-object>

¹⁸ Þetta er mín tillaga, en þetta má t.d. setja í samhengi við gjörninga og aðra flutninga *fluxus* hópsins. Þar var hins vegar yfirleitt stuðst við textaskor, þeas. leiðbeining á aðgerðum fór fram í gegnum textalýsingu.

Keyboard Piece I

Notation is Cryptodynamic

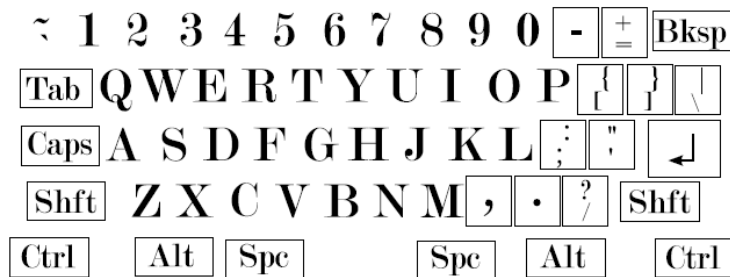
for qwerty keyboard (US international layout)
Einar Torfi Einarsson



Mynd 8: Skorið af Keyboard Piece I.

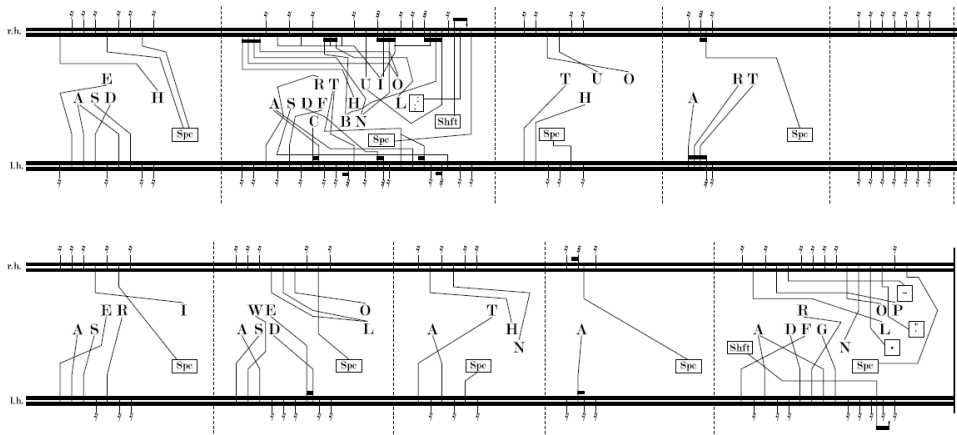
Eins og með krot- og útstrokunar-verkin þá byggist þetta verk á fyrirskipunarnótnarritun og skoðar framkvæmdaöflin sem liggja að baki athöfninni en endurrammar athöfnina á bókstaflegri hátt. Enn fremur byggir nótnarritunin á efnislegum þáttum eins og hönnun og uppsetningu lykklaborða, það er að segja umfang og fyrirkomulag takkanna (sjá mynd 9).

Qwerty US International Keyboard Layout



Mynd 9: Uppsetning Qwerty lykklaborða (samkvæmt US alþjóðastaðli)

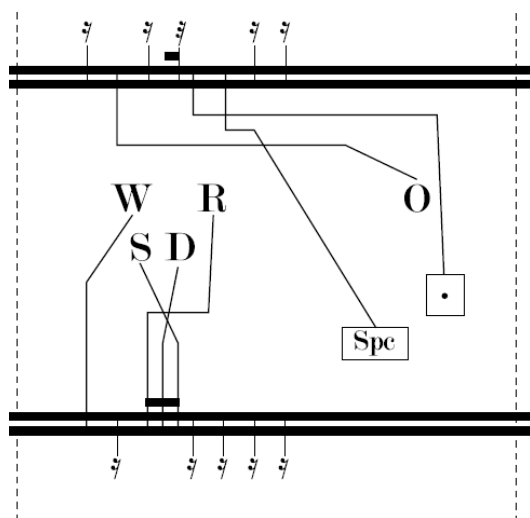
Þetta viðmót verður að hálfgerðu korti fyrir hverja aðgerð. Nálgunin er því eins og þegar fingrasetningar eru ritaðar fyrir blásturshljóðfæri þar sem útlagt er hvaða tökkum og/eða fingrum ber að þrýsta niður hverju sinni, ákveðin tablatúra (sjá Mynd 10 og 11)



Mynd 10: Brot úr *Keyboard Piece 1*

Hver aðgerð, eða vélritun á stöku orði, teiknast því á þetta kort sem verður svo að nótnarrituninni (Mynd 11). Tekið er einnig tillit til tímaáss aðgerðarinnar, það er að segja tímaröð stafanna, sem rennur þá frá vinstri til hægri á bjálkum eins og hefðbundin nótnarritun, og er

Því um að ræða myndræna blöndun á tíma og rúmi athafnarinnar. Einnig er gert ráð fyrir efni fyrir hægri (efri bjálki) og vinstri hönd (neðri bjálki) samkvæmt „klassískum“ fingrasetningum í vélritun.



Mynd 11: Dæmi um hvernig orðið „words“ birtist í Keyboard Piece I

hugsanlega áhugavert en ég vil meina að með auknu sjálfstæði nótningaritunar verður verkið að ákveðinni nótningaritunarlist eða skorsköpun og væri því hægt að kalla það *nótnaverki*, sem fer ekki endilega fram á flutning (því það getur staðið sjálfstætt) þó það sé enn opið fyrir slíkum tilraunum. Mín afurð í þessu tilfalli er því skorið, því ég horfi ekkert lengra með tilliti til flutnings eða framhaldslíf nótanna. Þetta verk er því hægt að túlka sem myndlist eða hugtakalist sem á rætur sínar að rekja til tónlistar og þá sérstaklega nótningaritunar. Þetta tengist aftur hugtakalistinni því verkið endurrámmar þá aðgerð að vélrita texta á lyklaborð en dregur jafnframt fram nýtt sjónarhorn á þessa athöfn sem byggist á líkamlegum og efnilegum þáttum hennar. Við getum því talað um framandgervingu á þeirri athöfn að vél-rita, óháð því hvað er verið vélrita, en við getum líka tengt verkið við skynjun okkar á orðum og á lestri og þá talað um framandgervingu á þeim þáttum. Því til þess að lesa textann sem liggur að baki nótningarituninni þurfum við að „spila“ nótturnar, eða alla vega þurfum við að styðjast við lestur sem er óhefðbundinn og fremur ómeðfæranlegur, lestur sem krefst aukinnar áreynslu. Þetta gæti því líka tengst á einhvern hátt ljóðlist því lestur og skynjun orða er hér framandi (og gæti því hleypt af stað annarri nálgun á ljóðið). Hver sem er getur lesið þetta ef hann kærir sig um, og er því flytjandi og áheyrandi samtímis, ef tekinn er slíkur póll. Tvískipting flytjandans og áheyrandans er því afnumin í þessu tiltekna ferli þegar nótningaritun slítur sig frá tónlist á þennan hátt, jafnframt er um list að ræða sem er snefill af tónlist, vottur af ljóðlist, slika af myndlist og þá væntanlega staðsett einhvers staðar inn á milli listforma því verkið „líkamnast“ ekki á skýran hátt. Þetta er einmitt það sem vekur áhuga minn á þessum tilraunum, þetta tvíræða rými sem myndast á milli listforma.

Á þennan hátt verður hver aðgerð, hvert orð, að sérstöku mynstri sem er ekki hannað af mér heldur myndast við þessar nótningaritunarlegu aðstæður (þar sem vægi *staðsetningar* eða tilvísun á staðsetningu og tímaröð er jafngild öðrum framkvæmdaröflum).

Nótningaritun er hér orðin sjálfstæðari og er skorið í raun verkið (ekki flutningurinn á því) en það er klárlega um nótningaritun að ræða sem setur sig í töluvert meiri fjarlægð við flytjendur og áheyrendur (eða slitnar frá þeim). Við getum ímyndað okkur flutning á þessu verki, en bein útkoma á flutningnum er textabrot eftir Shakespeare – það væri því um einhvers konar lestrar-tónleika að ræða.¹⁹ Það er

¹⁹ Þetta er reyndar bara útkoma í þeim aðstæðum sem við hugsum lyklaborðið yfirleitt í, þ.e. tengt við tölvu og skjá með tilheyrandi stýrikerfi og ritvinnslu forriti.

NIÐURLAG

Þessi verk sem ég hef fjallað um eru bæði tilraunir og ákveðnar útkomur úr niðurstöðum tilrauna sem fást við spurninguna um möguleika-rými fyrirskipunarnótnaritunar og flóttaleiðir hennar. Þessi verk eru möguleg svör en engan veginn endanleg svör. Sem tilraunir tengjast þau innbyrðis sem afleiður og halda áfram að virka sem tilraunir og rannsóknir. Þær lýsa ákveðnu ferli þar sem sjálfstæði nótnaritunar – nótnaritunin færir í ákveðinn forgrunn – er kannað á opinn hátt í samfloti með skilgreindu hugtakasafni. Jafnframt verða verkin að nýju samhengi sem kallar á spurningar eins og hvernig er best að miðla þessum verkum og hvernig megi umbreyta stigveldi tónlistar á annan hátt, þar sem aðrar „minni háttar“²⁰ tónlistar-einingar eða bakgrunnseiningar geta risið upp í forgrunninn? Einnig kalla þær á frekari tilraunir með aðgerðir, verknað, meðhöndlun tóla, samskipti/samband okkar við verkfæri/aðgerðir og hvernig við stöndum að innleiðingu nýrra þátta inn í tónlistarrýmið.

Johann Goethe sagði: “Ég voga mér að halda því fram að ein tilraun eða jafnvel nokkrar sameinaðar sanna ekkert ... en sama hvað ein tilraun reynist gagnleg þá hefur hún aðeins gildi í samsetningu og tengingu við aðrar tilraunir”.²¹ Goethe er auðvitað að fjalla um þá tegund tilrauna sem miða að því að *sanna* eitthvað en eins og ég sagði í upphafi eru listrænar tilraunir þess eðlis að ekki er verið að sanna neitt heldur uppgötva rými til skoðunar og hugsunar, að búa til möguleika og hugtakarammaðar aðstæður sem hleypa einhverju óþekktu inn í leikinn. Slík tilraunstarfsemi einskordast samt ekki við listir, Hans-Jörg Rheinberger hefur til dæmis bent á að margar af merkustu uppgötvunum vísindanna komu fram innan tilrauna sem voru að leita að einhverju öðru en því sem uppgötvaðist (með öðrum orðum „there's no success like failure“²²).²³ Þetta finnst mér heillandi því tilraun getur verið vel skilgreind og staðsett en samt veit maður ekki hvar maður endar, og á ekki að vita það samkvæmt Rheinberger, því þá er ekki hægt að opna fyrir eitthvað óþekkt (þetta gerir skilgreininguna samt ekki óþarfa). En Goethe er nauðsynlegur til að skilja það að ein tilraun getur ekki sagt mikið, að oft þarf röð af tilraunum, eða samhengi tilrauna, til að uppgötva eitthvað og að tilraunir verða að leiða til frekari tilrauna.

²⁰ Nótnaritun getur talist „minni háttar“ eining við hliðina á tónskáldi, flytjanda, áheyrenda, hljóði og slíkum forgrunnseiningum.

²¹ Goethe, *The Experiment as Mediator Between Object and Subject* (1792)

²² Dylan, Bob. *Love Minus Zero/No Limit* (Columbia, 1965)

²³ Rheinberger, Hans-Jörg. „Experimental Systems: Historiality, Narration, and Deconstruction“, *Science in Context* 7, I (1994), pp. 65-81

Jórunn Viðar – minning

Hildigunnur Rúnarsdóttir

„Það hefur aldrei verið um neitt annað að ræða fyrir mig. Það er bara mín lífsins braut. Ég geng bara eins og mér er edlilegt.“

Þetta eru orð Jórunnar Viðar (7. desember 1918 – 2017) tónskálds og píanóleikara, úr viðtali sem Þorkell Sigurbjörnsson tók við hana í útvarpinu fyrir margt löngu. Þorkell hafði spurt hana hvers vegna hún hefði ákveðið að leggja tónlistina fyrir sig. Þetta hljómar svo sjálfsagt fyrir okkur í dag, en fyrir rúmum átta áratugum var það langt frá því sjálfgefið að átján ára reykvísk stúlka tæki sig upp og færi í tónlistarnám til útlanda. Jórunn var svo heppin að fæðast inn á mikið menningarheimili. Katrín Viðar, móðir hennar, hafði einnig farið utan til tónlistarnáms, kenndi á píanó og rak hljóðfæra- og hljómplötverslun. Í búðinni fengu Jórunn og Drífa yngri systir hennar að hlusta á bestu tónlistarupptökur sem völ var á. Jórunn minnst þess að hafa hlustað með búðarstúlkunum á nýjustu plötturnar, ýmsa söngvara og píanista og tekið vel eftir þegar stúlkurnar pældu í hvaða raddir væru góðar, hvar væru falskir tónar og hvaða verk væru vel kompóneruð.

Klassísk tónlist var í heiðri höfð á æskuheimili Jórunnar en hún kynntist einnig annars konar tónlist. Á heimilinu voru vinnukonur, oftast utan af landi, sem báru með sér tónlistararf þjóðarinnar, söngluðu þjóðlög og stemmur, og fóru með þulur. Þetta átti eftir að hafa mikil áhrif á tónsmíðastíl Jórunnar. Jórunn hóf nám í píanóleik við Tónlistarskólann í Reykjavík árið 1933, þriðja árið sem skólinn starfaði. Síðan fór hún til Berlínar og stundaði þar framhaldsnám í píanóleik við Hochschule für Musik í tvö ár, bæði vetrar- og sumarannir. Þar komst hún í snertingu við hina mið-evrópsku tónlistarhefð.

Það kom ekki til af góðu að Jórunn fór að læra tónsmíðar. Árið 1943 veiktist maður hennar af krabbameini og leitaði sér lækninga í Bandaríkjunum. Jórunn fór árið eftir eftir manni sínum þangað og þegar hann var kominn á bataveg en ekki tilbúinn til að fara strax heim til Íslands ákvað hún að nýta tímann og sótti um í tónsmíðadeild hins virta Juilliard tónlistarháskóla í New York. Hún hafði alla tíð vitað að hún gæti samið tónlist og hafði samið fjölda verka sem fæst höfðu þó verið flutt. Hún vildi þó læra fagið. Eftir henni var haft: „Ég ætlaði ekki að verða viðvaningur og semja lög án þess að kunna það“.¹ Inntökuprófið skilaði henni í efsta bekk

¹ Jónína Michaelsdóttir. „Fremst meðal jafningja. Rætt við Jórunni Viðar tónskáld“, 19. júní (Kvenréttindafélag Íslands, 1987)

tónsmíðadeildarinnar þannig að eitthvað hefur hún nú kunnað fyrir sér áður en hún fór út. Kennari Jórunnar í Juilliard var tónskáldið og fiðluleikarinn Vittorio Giannini. Á yngri árum sínum samdi hann tónlist í síðrómantískum stíl en færði sig þegar lengra leið á ævina nær nýklassík. Tónlist Jórunnar ber keim af náminu, hún nýtti sér klassísk form, svítur og fúgur en lagði síður áherslu á avant-garde og tilraunamennsku.

Heim fluttu þau hjónin árið 1947 og Jórunn lét þegar til sín taka í tónlistarlífinu. Hún hélt sína fyrstu einleikstónleika fyrir fullu húsi í Austurbæjarbíói sem þá var einn helsti tónleikasalur landsins. Hún fékk mjög góðar viðtökur, í Vísi birtist til dæmis þessi dómur:

Frú Jórunn hefir ekki brugðizt þeim vonum, sem gerðar hafa verið til hennar. Þrátt fyrir erfðar aðstæður, erilsöm heimilisstörf og ígripa-þjálfun, sýndi hún ótvíræð meistaraþrip á hljóðfærinu, myndugan og hugljúfan flutning og sjálfsgaga, sem hvoergi skeikaði. Ósjaldan brá fyrir glitrandi innileik í spilinu, en í sterkari köflunum meiri þrótti og jafnvel hörku í áslætti en maður hefði haldið sig geta búizt við af jafn grannvaxinni sönglilju.²

Hún hélt einleikstónleika nær árlega upp frá þessu, bæði í Reykjavík og utan. Aðstaðan til æfinga var ekki beysin, enda sá hún um heimilið meðfram tónlistarstörfunum. Í viðtali við hana kom fram að hún var mjög hógvær og vildi ekki að mikið væri látið með sig: „Þér megið ekki fara að gera neitt veður út af mér, ég er hvorki undrabarn né útlendingur – heldur bara venjuleg manneskja sem sit heima og spila á píanóið mitt, alvön því að krakkarnir komi og geri að mér aðsúg, leggist ofan á pedalana, haldi fyrir augun á mér og þar fram eftir götunum“.³ Hún kvartar ekki yfir þessu, síðar í sama viðtali segir hún: „... listamaður er alltaf listamaður, hvort heldur sem er karl eða kona, tækifærin bjóðast báðum jafnt.“ Hún vill ekki meina að hún hafi liðið fyrir að vera eina konan í hópi háskólamenntaðra atvinnupíanista hér á landi, hafi hvorki fengið sérmeðferð að góðu né illu. Einu sinni sárnaði henni þó umsögn, þegar í blaði, í annars góðum tónleikadómi birtist klausan „Geri aðrar húsmæður betur!“.⁴

Eitt fyrsta verkefni Jórunnar þegar hún kom heim úr náminu í Juilliard var að semja tónlist við kvikmyndina *Síðasti bærinn í dalnum* sem frumsýnd var þann 30. mars árið 1950. Það var mikið verk því ekki er mikið talað í myndinni en tónlist hljómar nær allan tímunn. Jórunn var þannig fyrsta kvikmyndatónskáld þjóðarinnar, aðeins ein talmynd hafði áður verið gerð en hún var án tónlistar. Hún hafði heilmikið að gera eftir þetta, fékk fjölmörg verkefni í leikhúsum og ágætlega greitt fyrir það. Jón Leifs hafði á orði við hana að nú væri hún tekjuhæsta tónskáld á Íslandi og hvort hún vildi ekki ganga í Tónskáldafélag Íslands. Það þáði hún og var þar eina konan í yfir 20 ár.

Ekki var nóg með að Jórunn semdi fyrst Íslendinga kvikmyndatónlist heldur átti hún einnig fyrsta íslenska tónverkið sem samið var við ballett. *Eldur*, ballettónlist var samin fyrir Listamannaping í Þjóðleikhúsinu á opunarári þess, 1950. Ballettinn er í einum þætti sem tekur um 10 mínútur í flutningi. Tónverkið er enn flutt reglulega á tónleikum, bæði innan

² B.G., „Píanóhljómleikar Jórunnar Viðar, *Vísir*, 6. nóvember 1947

³ S.I.B., „Tækifærin bjóðast báðum jafnt [viðtal við Jórunni Viðar].“ *Morgunblaðið*, 7. mars 1954

⁴ Jóhanna Kristjánsdóttir, „Að sjá tónana radast upp“, *Morgunblaðið*, 4. desember 1988

lands og utan. Fyrir utan þessi stóru verkefni samdi Jórunn ógrynnin öll af píanóverkum, sönglögum, kórverkum og kammertónlist. Hún er af sumum talin besta lieder-tónskáld Íslendinga fyrr og síðar. Hún sækir tónefni í mörg verka sinna í menningararf Íslands og sveipar hann sínu eigin tónmáli og stíl. Einna þekktast er kannski keðjusöngurinn *Það á að gefa börnum brauð*, sem margir halda að sé þjóðlag. Hugleiðing um fimm gamlar stemmur, fyrir einleikspíanó og Íslensk svíta fyrir fiðlu og píanó eru einnig góð dæmi um hvernig Jórunn nýtti sér þjóðlagaarf Íslendinga. Í Stemmunum notar hún þjóðlöggin sjálf til að leggja út frá en í Íslenskri svítu semur hún verk í þjóðlagastíl. Mörg fleiri dæmi væri hægt að telja upp.

Þekktust er Jórunn þó kannski fyrir sönglög sín. Hún hefur verið kölluð helsta lieder-tónskáld Íslands, vald hennar á stílnum var gríðargott. Hún var óhrædd að nota glettni og húmor í tónlistinni og hafði mjög góða tilfinningu fyrir laglínu. Einnig hafði hún mjög gott lag á að mála orðin í tónum. Hún samdi fjöldann allan af lögum fyrir söngrödd og píanó og þau lög eru mikið flutt og munu áreiðanlega lífa áfram með íslenskum söngvurum og tónleikagestum.

Jórunn Viðar lést þann 27. febrúar síðastliðinn. Hún varð 98 ára gömul. Brunnur hennar er þornaður en arfurinn sem hún skilur eftir sig er ómetanlegur fyrir okkur sem í spor hennar feta.

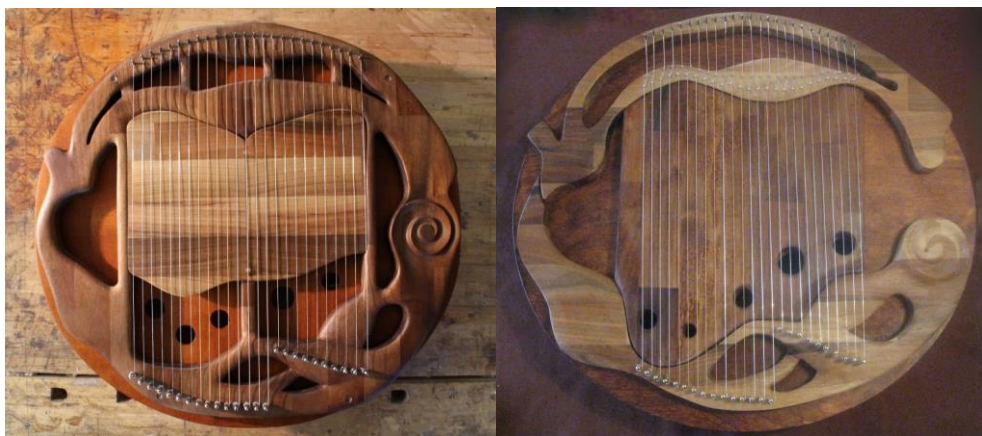
Rakel Edda Guðmundsdóttir fær kærar þakkir fyrir afnot af BA ritgerð hennar við ritun þessa pistils („Jórunn Viðar – tónskáldið og píanóleikarinn“, Háskóli Íslands, 2006).

[Styttri útgáfa pistilsins birtist fyrst á knuz.is 13. desember 2014.]

Hulda: Hljóð- og ljósskúlptúr

Lilja María Ásmundsdóttir

Hljóð- og ljósskúlptúrin Hulda er strengjahljóðfæri með innbyggðum ljósabúnaði og getur þar af leiðandi bæði framkallað hljóð og ljós. Ljós skúlptúrsins eru tengd við örtölvu sem túlkar tíðni tónanna og sendir skilaboð til ljósanna, þannig kviknar á mismunandi lituðum ljósum eftir því hvernig leikið er á skúlptúrin. Strengir hljóðfærisins eru 25 talsins og eru ýmist stilltir krómatískt eða þannig að inn á milli myndast míkrótónar. Strengjahlaldarinn er úr hnotu með útskornu munstri og undir strengjunum liggur fingrabretti. Strengjahlaldarinn er síðan fastur við sporöskjulagaðan hljómkassa og inn í honum er ljósabúnaðurinn en ljósín varpast út um ljósop sem er staðsett fremst á skúlptúrnum.



Mynd 1: Hljóð- og ljósskúlptúrin Hulda, smíðaður 2016. // Mynd 2: Frumgerð skúlptúrsins, smíðuð 2013.

Leikið er á skúlptúrin ýmist með því að plokka strengina, nota e-bow, nota mismunandi kjuda eða með því að festa á strengina alls konar dót, líkt og John Cage gerði þegar hann byrjaði að gera tilraunir með undirbúið píanó. Í raun og veru er allt leyfilegt og hægt er að gera endalausar tilraunir með það hvernig megi ná mismunandi hljóðum út úr skúlptúrnum.

Frumgerð hljóð- og ljósskúlptúrsins Huldu smíðaði ég vorið 2013 þegar ég stundaði myndlistarnám við listnámsbraut Fjölbrautaskólans í Garðabæ en skúlptúrin var lokaverkefni mitt. Frumgerðin var smíðuð undir handleiðslu myndlistarkennaranna Jóhönnu Margrétar Tryggvadóttur, Sari Maarit Cedergren og Sigríðar Sigurðardóttur. Sérstakur ráðgjafi var

Engilbert Valgarðsson, málari og kennari við Tækniskólann í Reykjavík.

Sumarið 2016 hlaut ég styrk frá Nýsköpunarsjóði námsmanna til að halda áfram að þróa og betrubæta skúlptúrinn undir handleiðslu Berglindar Maríu Tómasdóttur, dósents í flutningi og miðlun samtímatónlistar við Listaháskóla Íslands, og Jóns Marinós Jónssonar, fiðlusmiðs. Stefán Ólafur Ólafsson, tónskáld og klarínettleikari, ráðlagði mér varðandi ýmislegt tengt rafbúnaði skúlptúrsins og forritun ljósanna.

Hér mun ég helst fjalla um hugmyndir á bak við hönnun skúlptúrsins og hvernig nýta megi hann til að koma á samstarfi milli mismunandi listgreina. Nefnd verða nokkur dæmi um hvernig nálgast megi skúlptúrinn út frá mismunandi sjónarhornum.

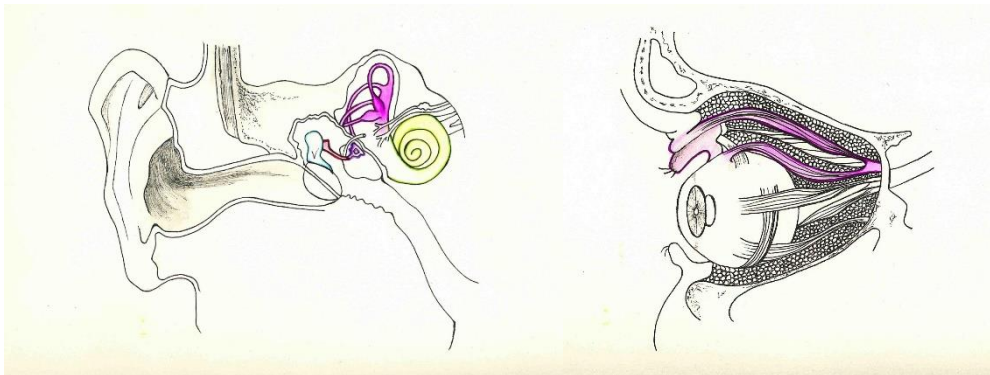
GRUNNHUGMYND

Grunnhugmyndin var að skapa vettvang fyrir myndlistarmenn til að búa til myndlist sem í eðli sínu svipar til tónlistar. Tónlist er eitthvað sem varir aðeins það augnablik sem hún er spiluð, hún er á stöðugri breytingu og því byggðist hugmyndin á því að búa til skúlptúr sem hægt væri að nota til að „mála málverk“ sem, líkt og tónlist, væri á stöðugri breytingu.

Markmiðið var að smíða skúlptúr sem byggi yfir þeim eiginleikum að framkalla bæði tóna og liti samtímis, hljóðfæri og ljós yrðu þannig órjúfanleg heild. Skúlptúrinn var því hannaður þannig að ljósin eru innbyggð inn í hljóðfærið og stjórnað af því hvernig spilað er á það.

Tilgangurinn með skúlptúrnum var að koma á samstarfi milli mismunandi listgreina sem gæti leitt til nýstárlegra framkvæmda á viðburðum sem liggja á mörkum myndlistar og tónlistar. Með honum væri skapaður vettvangur fyrir tilraunastarfsemi listamanna úr ýmsum áttum. Skúlptúrinn gæti orðið einhvers konar útgangspunktur sem myndi leiða fólk saman og út frá samstarfi þeirra gætu þróast ýmiss konar hugmyndir að fjölbreyttum viðburðum.

HÖNNUN SKÚLPTÚRSINS

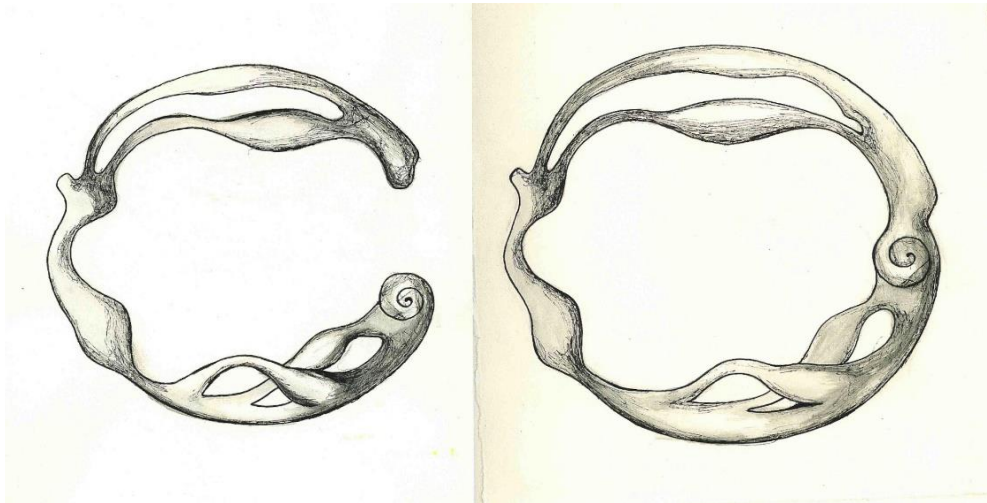


Mynd 3 og 4: Þeir hlutar eyrans og augans sem notaðir voru í hönnun strengjaldarans eru litaðir.

Útlitshönnun skúlptúrsins var unnin út frá skynfærum mannsins sem tengjast skynjun mannverunnar á ljósi og hljóði. Útlitið endurspeglar þannig ákveðna hluta mannverunnar sem eiga

Þátt í því að meðtaka upplifunina af skúlptúrnum. Útskorið munstrið á strengjaldaranum er stílfæring á vöðvum sem staðsettir eru í auganu annars vegar og hins vegar ákveðnum hlutum eyrans; kuðungi, bogapípum og smábeinunum hamri, steðja og ístaði.

Eins og áður segir, eru ljósin innbyggð inn í skúlptúrinn og stjórnað af því hvernig spilað er á hann. Mér þótti afar mikilvægt að búa til kóða fyrir ljósin sem hægt væri að endurskrifa og aðlaga að hugmyndum hvers listviðburðar fyrir sig. Til þess að hægt væri að hanna fjölbreyttar útfærslur á birtingarmyndum ljósanna var sá hluti forritunarkóðans sem lýtur að því hvaða tíðnir stjórna hvaða litum hannaður þannig að hann er breytanlegur. Þá er til dæmis hægt að forrita ljósin þannig að sem flestir litir litrófsins eru með eða þannig að hægt sé að taka fyrir sérstakan lit, til dæmis bláan og forrita ljósin þannig að þau gefi frá sér sem flest blæbrigði af bláum eftir því hvaða nótur eru leiknar á skúlptúrinn. Þessi sveigjanleiki gefur listamönnum tækifæri til að hanna viðburðina eftir sínum hugmyndum um tengsl milli tóna og lita eða hugmyndum um það hvernig þeir vilja að sjónræni þátturinn líti út.



Mynd 5 og 6: Hönnun strengjaldarans fyrir frumgerðina til samanburðar við hönnun strengjaldarans fyrir nýju útgáfuna.

Einnig er sá möguleiki fyrir hendi að hver og einn listamaður gæti hannað sérstakt munstur fyrir ljósopið, en hægt er að sníða mismunandi munstur á lokið fyrir ljósopinu til að hafa möguleika á fjölbreyttari birtingarmynd ljósanna. Annar möguleiki væri að hafa ljósopið án munsturs og leika sér með umhverfið í kring, hægt væri að hanna einhvers konar innsetningu eða sviðsmynd þar sem efniviður innsetningarinnar bregst við ljósunum á mismunandi hátt.

Ljósin eru stillt eftir RGB-litakerfinu. Skammstöfunin RGB stendur fyrir rauður, grænn og blár og er litakerfið aðallega notað í tengslum við blöndun lita í raftækjum. Mismunandi litir myndast í ljósabúnaði hljóðfærisins eftir því hversu mikið magn af rauðu, grænu eða bláu ljósi er í tilteknu ljósi, á skala frá 0 og upp í 255. Hæsta gildi allra lita myndar hvítan en lægsta gildi slekkur á ljósunum. Sem dæmi má nefna að ef tíðni sem er um það bil 175 Hz (eða nótan F3) er skilgreind þannig að hún gefur frá sér um það bil 128 af rauðum, 0 af grænum og 128 af bláum, þá gefur hún frá sér fjölbláan lit. Nótan F#3 (um það bil 185 Hz) gæti síðan til dæmis

verið skilgreind þannig að hún gefur frá sér rauðan lit (eða 255 rauður, 0 grænn, 0 blár). Hins vegar hafa engir litir verið skilgreindir fyrir tíðnir þar á milli. Kóðinn tekur tillit til þess. Hann er þannig úr garði gerður að ef að hann greinir tíðni sem liggur einhvers staðar á milli þessara tveggja nótna getur hann af sjálfsdáðum ákvarðað viðeigandi lit, með því að meta hversu langt sú tíðni sem hann greinir er frá þeim nótnum sem hann veit hvernig eiga að vera á litinn. Þá gildir sú regla að ef tíðnin er nær neðra þekktu gildinu ber liturinn meiri keim af lit þeirrar nótu. Eftir því sem tíðnin færast nær efra gildinu tekur liturinn að líkjast þeirri nótu meira, á sama tíma og hann fjarlægist lit neðri nóttunnar. Í þessu dæmi væri því litur tíðninnar 178 Hz enn mjög fjólublár, 180 Hz væri rauðari og 183 Hz væri nánast hárauður. Þær nótur eða tíðnir sem eru skilgreindar fyrirfram mætti því kalla viðmiðunartíðnir. Bæði viðmiðunartíðnunum og þeim RGB-gildum sem við þær standa má vitaskuld breyta eftir þörfum eins og áður hefur komið fram.



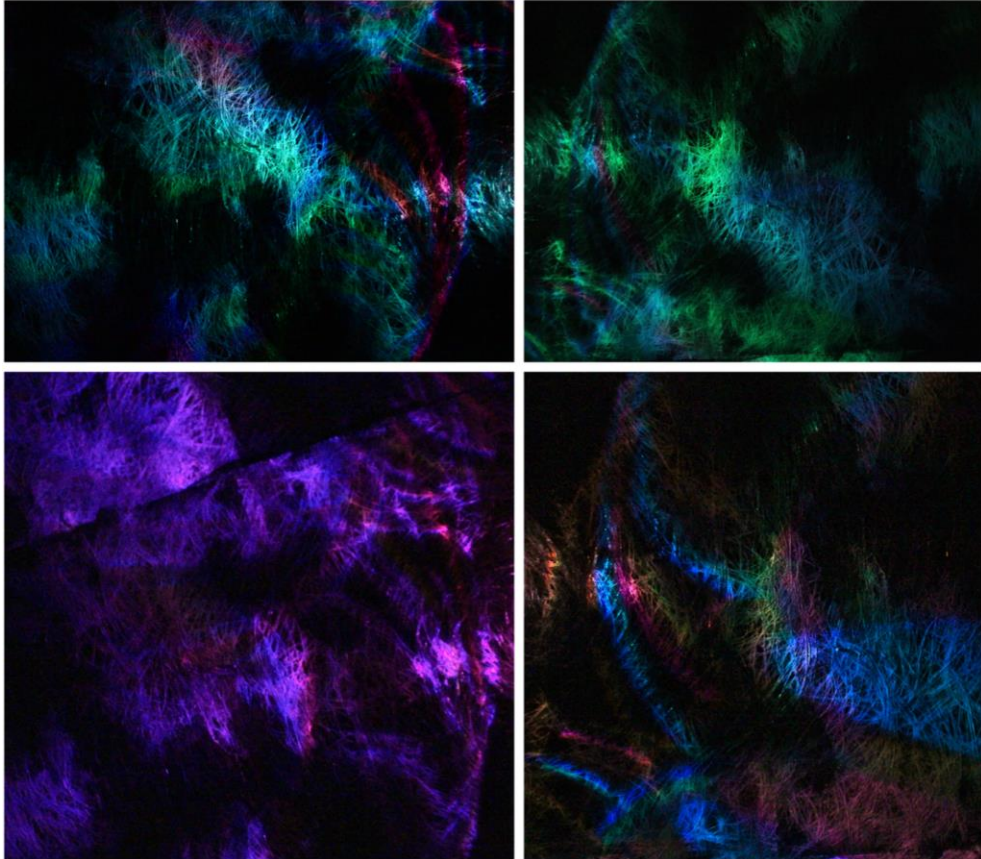
Mynd 7: Dæmi um munstur fyrir ljósopið.

Með þessu móti fást mun fleiri blæbrigði í ljósin heldur en ef litirnir væru eingöngu 25 eins og strengirnir. Þar sem litir ljósanna eru ekki einskorðaðir við 25 fyrir fram ákveðnar tíðnir verður það til þess að nótur sem myndast þegar fingrabrettið er notað geta haft áhrif á ljósin. Einnig gefur þetta tækifæri á fjölbreyttari stillingum fyrir skúlptúrinn, til dæmis geta einstaka strengir hans verið stilltir í míkrotónum, án þess að það takmarki möguleika ljósanna. Með þessu móti mun heldur ekki taka langan tíma að breyta litapallettunni á milli viðburða sé þess óskað, aðeins þarf að endurskilgreina RGB-gildin fyrir viðmiðunartíðnirnar.

SAMSTARF MILLI LISTGREINA

Skúlptúrinn býður upp á rannsóknir á möguleikum tónlistar sem rýmislistar, en þetta verkefni

dregur saman störf mín á sviði myndar, hljóðs og rýmis og er í takt við ýmsar hugmyndir sem ég hef verið að skoða í tónlist John Cage og fleiri tónskálda og hljóðlistamanna á seinni hluta 20. aldar.



Mynd 8: Nokkur sýnishorn af breytilegri birtingarmynd ljósanna í innsetningunni.

Hlutverk skúlptúrsins þegar kemur að samstarfi milli listgreina er meðal annars að virkja ímyndunarafl og sköpunarkraft fólks, að gefa því töl sem veitir þeim tækifæri til frekari nýsköpunar á sviði tilraunakenndra listviðburða. Hægt er að nálgast skúlptúrin út frá mismunandi útgangspunktum. Myndlist gæti þannig verið byrjunarútgangspunktur; tónverkið væri þá samið út frá því hverju listamaðurinn myndi vilja ná fram með ljósunum. Þá væri til dæmis hægt að hanna „málverk“ og hlutverk ljósanna væri að birta það. Tónverkið væri þá samið út frá því hvernig hægt væri að fá „málverkið“ til að birtast fyrir sjónum áhorfenda. Einnig gæti maður hugsað sér að hanna innsetningu sem ljósin hefðu bein áhrif á, innsetningin væri þar með ekki heil fyrir en leikið væri á skúlptúrin. Tónverkið yrði þá samið út frá því hvaða tilgangi ljósin ættu að þjóna í samræmi við innsetninguna. Tónlist gæti verið enn annar byrjunarútgangspunktur; myndlistin yrði þá afleiðing og eitthvað óvænt sem ræðst af því hvernig verkið er samið. Einnig væri hægt að láta tónlist og myndlist mætast á miðri leið, þannig hefðu listformin áhrif á hvort annað í gegnum sköpunarferlið.

Ég og Berglind María Tómasdóttir erum að undirbúa viðburð sem verður haldinn þann 29. apríl í Mengi. Á tónleikunum verða flutt verk eftir ung íslensk tónskáld sem við Berglind munum flytja. Ásamt mér munu tónskáldin Ingibjörg Ýr Skarphéðinsdóttir, Ragnheiður Erla Björnsdóttir og Stefán Ólafur Ólafsson semja verk fyrir viðburðinn. Verkin eru ýmist einleiksverk fyrir Huldu, verk fyrir Huldu og hljóðmynd eða verk fyrir Huldu og hljóðfærið Lokk sem Berglind hannaði. Auk þessara nýju verka munum við Berglind flytja grafísk tónverk eftir tónskáld frá 20. öldinni, þar á meðal John Cage, í útfærslum fyrir Huldu og Lokk.

Hönnun Huldu byggist á skynfærunum auga og eyra og út frá því var ákveðið að þema tónleikanna yrði skynjun til að draga innblástur frá útlisthönnun skúlptúrsins, sem og að undirstrika hversu fjölbreytt skynjun mismunandi einstaklinga á umheiminum getur verið. Hugmyndin er að hanna innsetningu sem verður sjónrænn heimur tónleikanna og hlutverk hennar er að endurspeglar innra líf mannværunnar. Efniviður innsetningarinnar er spegilfilma og textílefni sem ljós skúlptúrsins hafa áhrif á með þeim hætti að ýmsar skuggamyndir myndast í rýminu. Hugmyndin er að innsetningin verði eins konar birtingarmynd hins innra lífs mannværunnar; alls þess sem er hulið og óáþreifanlegt. Þessi hugmynd er þannig bæði vísun í nafn hljóðfærisins, Hulda, það sem er hulið, og vísun í skynjunina, hvernig við skynjum heiminn með skynfærunum og tilfinningunum og hvernig taugakerfið og hugsanir okkar vinna úr þessum skynjunum. Innsetningin verður því eins konar ímyndað landslag af taugakerfinu, tilfinningum, minningum og hvernig við skynjum heiminn. Ljós Huldu munu hafa áhrif á innsetninguna, en efniviðurinn sem er valinn í uppsetninguna bregst við ljósum skúlptúrsins á mismunandi hátt.

Frá því síðasta sumar hef ég upplifað mikinn áhuga fyrir því að nýta skúlptúrin til frekari listsköpunar, sérstaklega hjá tónskáldum. Gaman væri að mynda sambönd við listamenn úr fleiri greinum í framtíðinni. Skúlptúrin hefur upp á að bjóða ýmsa möguleika til frekari nýsköpunar og fróðlegt væri að sjá hvernig mismunandi listamenn nálgast tilraunir tengdar honum.

The Goldberg Project

Mathias Halvorsen

The Goldberg Project consisted of three concerts with Bach's Goldberg Variations performed in Berlin, Oslo and Drøbak in the summer of 2015. From each concert a recording was made that highlighted a different aspect of classical music recording. The project was a collaboration between pianist Mathias Halvorsen and sound engineer Johann Günther and supported by Kulturrådet and Frogn kommune.

The Goldberg Project was intended as an inquiry into the aesthetic questions surrounding the current practice of making classical music recordings and their relationship to live performance. As a classical performer heavily steeped in the tradition I wanted to confront my instincts, adopted and cultivated since childhood. The goal was to approach the process of recording in a different way; rejecting the ideal of highly formalised and perfected output that currently dominates the field. The process was structured around a planned set of unedited recordings, executed in different spaces on instruments with strong characteristics.

Early on I joined forces with sound engineer Johann Günther and together we set out to find locations and instruments that could prove interesting for the project. We wanted to create an atmosphere in the recordings that would be in active dialogue with the instrument at hand, letting the surrounding circumstances colour each performance. The choice not to exclude or edit out mistakes and other spontaneous events was made from the start, thus bridging the gap between recording- and performance practice. The decision to do three full recordings of the same piece was made to test the ideas of the project against the perception that recordings of standard repertoire often sound very similar. Three separate recordings would also allow us to isolate and explore different aspects of the project in detail. We chose the Bach's Goldberg Variations as a subject because it has certain traits that would allow us to communicate the ideas of the project in a clear way. The piece is well known, has a transparent structure and a narrative arch that would suit our approach rather well.

Several artists have engaged with ideas addressed in this project. The album Wagner e Venezia by Uri Caine (Winter&Winter, 1997), recorded live from an outside café in the middle of Venice, was an early inspiration for further inquiry. I think it is a great example of how the sound of the environment can impact how the listener experiences the music. Andrés Schiff's recording of Beethoven's Diabelli Variations (ECM, 2013) on two different pianos is also an interesting study on how the instrument can influence an interpretation.

PART 1 - BERLIN



Figure 1: Berlin

With the first recording we wanted to explore the conflict between a player's intentions and the restrictions imposed by the instrument at hand. The location was a small concert studio in Berlin. Johann tracked down the place, which suited us especially well because of the instrument: an old Steinweg-Welte grand piano. This special and rare kind of instrument was equipped with a Welte-mechanism, which made it possible for the instrument to reproduce recorded performances all by itself. Through an elaborate system of bellows moved by a changeable air supply controlled by a roll of perforated paper, the piano was able to reproduce not only the pitch but also the volume of each individual key.

As a self-playing grand piano, the instrument had several unique attributes we found instantly likeable. Firstly, the sound of the instrument was very special. It had an old, mellow and slightly percussive sound that is very hard to find in newer instruments. Secondly, to make room for the Welte-mechanism the piece of wood extending from the keys to the hammers was more than twice as long as that of a modern grand piano. This made it physically a very heavy instrument to play, seriously constraining what you could and could not do musically. Thus, we were confronted with an intriguing fact: the physical nature of the instrument was forcing the direction of the interpretation and influencing tempo, timings and voicing. Adapting to the playability of the instrument at hand each time is something present in every interpretation, but this technical variable is rarely highlighted in a performance or recording.¹

¹ In Schiff's previously mentioned recording of the Diabelli Variations he builds two contrasting

We often view a musical performance as something purely and fully formed in the mind of the musician before the concert starts. Other factors influencing the final output are often seen as disturbances to be smoothed over, corrected, or even eliminated. The Steinweg-Welte gave us the opportunity to make a recording where one can hear the performer trying to adjust to a very difficult instrument. The listener can hear me succeed, struggle and fail (sometimes painfully badly, sometimes strangely beautifully and sometimes both at the same time) while working my way through Bach's massive set of variations. What results is an interpretation torn between the pre-planned intentions for the piece and the struggles, often unexpected, with the technical challenges posed by the instrument. In the end the player's spontaneous reaction patterns are exposed with a rarely heard clarity. In addition, Johann's choices with the sound design highlight these aspects through a close set-up, producing a clear and transparent sound.



Example 1: Recording from the Berlin performance²

PART 2 - DRØBAK

The subject of the first recording had been an old piano in a small studio in Berlin. For the second we choose a new Yamaha grand piano situated in a beautiful wooden church in Drøbak, a small seaside town in the South of Norway. The piano had a dry, crisp sound with a mechanism of keys and hammers in good working order. The performance was advertised in the local newspaper and was more of a fully-fledged concert than what had taken place at the Berlin venue (which was a very intimate affair). The biggest change, however, ended up being our spontaneous decision to do a pre-recording of the entire piece, giving us the opportunity to edit the concert recording afterwards. This is a standard approach to classical live recordings and even though not a part of our original plan, we decided to leave the choice open whether to use the added material or not.

It took us a full year to return to the recording from Drøbak. Listening back to it after having completed the two unedited instalments of the project (Berlin and Oslo versions), we were inspired to take this recording in an unexpected direction. The search for expression in uncontrolled events undergone in the other two recordings had changed our perception of mistakes and other impurities. Usually when encountering a *mistake* in the editing process, the take in question (or at least the surrounding few seconds) are cut out or excluded by default. This time, however, we approached such moments with enthusiasm, choosing whether to include it or not, based on the perceived quality of the accident in question. We were now approaching the editing process not only with the traditional concerns to exclude mistakes, but also to edit

interpretations on two pianos he knows very well. While he does wonderful work drawing on the different characteristics of the instruments, he does so out of choice, staying very much in control.

² <https://lhi.canto.global/s/LC0S0?viewIndex=0>

them in when we liked what we heard. This appreciation of the quality of impurity in a classical editing process signaled a radical shift in our perception of musical quality.



Figure 2: Drøbak

Some mistakes had characteristics that were easier to enjoy and more accessibly expressive than others. They seemed to provide a rare sense of intimacy with the performance, perhaps giving the listener a glimpse behind the well-rehearsed, professional front presented by most performers. During a concert, I can think of few things more personal and engaging than a mistake, whichever form it might take. It is also both exciting and instructive to hear the subsequent reaction of the exposed artist as the performance continues to progress. The obvious emotional echoes of a performer trying to either divert attention from a mistake or working hard to stabilise a shaky passage, are highlighted and work as a storyline on their own, alongside and interwoven with the progression of Bach's piece. By experiencing the performer's momentary lack of control, the listener might become more perceptive to the subtler musical changes occurring as a result of the psychological reactions of the player.

The most inspiring and thrilling accidents occurred when I would forget the memorised score – but still knew where I should eventually end up. Listening back, every second of the resulting improvisation brought noticeable tension to the performance. Moments like this put rapid instinctive musical responses front and centre, which we perceived as an obvious diversion from the intended interpretation. I would for example miss the starting note of a melody, having to improvise a musical line fitting with the remembered chords while trying to find a

natural transition back the score. When I would find my way back and the piece would move on, the effect of the mistake on the performance often lingered on long after the return to safety. When this happened during one of the many repeats in the Goldberg Variations, you would end up with a kind of naturally occurring organic variation, very different than the more common addition of trills and slight melodic discrepancies. When working our way through the concert recording and the pre-takes, we ended up not only editing out *accidents* from the concert but just as often adding them to the concert recording from the pre-take.



Example 2: Recording from the Drøbak performance³

PART 3 - OSLO

For the third and last recording we chose the Rikshospitalet in Oslo (Oslo University Hospital). What we wanted to explore more closely this time was the relationship between a music performance and the world surrounding it, and how this might register in a recording. This final instalment took place in the hallway of the hospital without the occasion of a formal concert. The idea was to remove ourselves from the isolation of an artificially quiet recording space and embrace the room that we inhabited, with its people and sounds of daily life.⁴ The piano on location was a beautiful old Steinway used solely by visitors and patients. It hadn't been kept in very good condition and we did not make any attempts to refine it (by tuning etc.), in keeping with our ideas of integrating the sound of the space. We wanted a recording of the Goldberg Variations where the sound of the room, the people, the atmosphere and the instrument would all be allowed to make an impression on the music and musician. Our goal was to make it impossible to imagine that this recording could have happened anywhere else. We wanted to go as far as possible in creating a symbiotic relationship between the music and its circumstances. The music was to influence its surroundings as well as the surroundings were to influence the music, to such an extent that even the smallest sounding detail would be an integral part of the result. Johann focused on positioning the piano within the space to best capture the instrument in a natural focus, instead using the microphones to enhance the sounds of the hospital artificially. He also chose not to include artificial reverb (which is a very common practice in classical recordings), to convey a more realistic high-resolution sound image of the music in the space.

The recording in Oslo ended up being a unique experience for both of us. I am still impressed by Johann's beautiful capturing of the hospital and all its noises, tightly woven in with the sound of the piano. During our visits to the hospital we met several patients and spent some

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

⁴ A project of interest in this context is Aisha Orazbayeva's 2013 recording of Sciarrino's 6 Caprices for Violin on the album *Outside on Nonclassical*. It features an interesting mix of studio and location recording, often combined within each track.

time interacting with them, answering questions about the project. During the performance, they came and went, remaining present in my mind while I worked my way through the piece. The decision not to isolate ourselves and to meet and interact with the people inhabiting the space was vital to the project.



Figure 3: Oslo

In the end the third recording presents a shared timeline between the music and a location, with all its native flavours still intact. We found this refreshing, given the extended focus on purity and isolation one often encounters in classical music recordings.



Example 3: Recording from the Oslo performance⁵

When listening back to the three recordings I am inspired by the many doors they open for me as a musician. Adapting a more reflective approach to my performance practice is very intriguing. The experience of the performer as part of the interpretation itself is also something that could be a great starting point for future projects. The three recordings have given us

⁵ <https://lhi.canto.global/s/UVENA?viewIndex=0>

some ideas for interesting aspects to explore. Our perception at this point is that a more conceptual approach could prove both valuable and enriching. An unavoidable next step would be to investigate the dialogue between the classical recording practice and the more experimental audio culture.

Finishing this project feels very much like the start of something new and exciting. Johann and I are eagerly on the lookout for new collaborators, venues and concepts.

Þjóðlögin og Þorkell

Meðhöndlun Þorkels Sigurbjörnssonar á íslenskum þjóðarafi í verkum sínum

Svanfríður Hlín Gunnarsdóttir

Íslenskt menningarlíf blómstraði seint í samanburði við menningu annarra Evrópuríkja. Ef litið er á þjóðararf okkar Íslendinga er þar helst að finna þjóðsögur, þulur, gátur, kvæði, vísur og þjóðlög. Tónlistararfurinn var þó ekki fyrirferðarmikill og heimildir um upphaf tónlistar hér á landi eru tiltölulega fáar en þær heimildir fóru oft halloka fyrir rituðum heimildum.¹ Ein af okkar helstu heimildum um íslenskt tónlistarlíf á fyrri öldum er bók Bjarna Þorsteinssonar, *Íslensk þjóðlög*, en þar er að finna yfirgripsmikið safn íslenskra þjóðlaga úr ýmsum gömlum handritum auk laga sem Bjarni safnaði saman á ferðalögum sínum um sveitir landsins.

Sú tónlist sem helst mátti heyra hér á landi var sálmasöngur og harmóníumspil innan veggja kirkjunnar og rímnakveðskapur á heimilum landsmanna.² Tónlistin sem sjálfstætt listform fór í raun ekki að þróast fyrr en um miðja 20. öldina, þegar fjöldi tónskálda sneri heim að námi loknu og fluttu þau með sér nýja straua og stefnur úr heimi tónlistarinnar.³

Eitt af þeim tónskáldum var Þorkell Sigurbjörnsson, en hann lauk meistaranámi í tónsmíðum frá háskólanum í Illinois árið 1961. Áður hafði hann stundað nám á píanó, fiðlu og orgel í Tónlistarskólanum í Reykjavík og síðar lokið grunnnámi í tónsmíðum frá Hamline háskólanum í Minnesota.⁴ Þorkell var eitt af okkar afkastamestu tónskáldum en hann lét ekki síður til sín taka á sviði kennslu og starfa innan íslensks menningarlífs. Hann gegndi til að mynda formennsku samtakanna Musica Nova á árunum 1964-1967, var einn af stofnendum Íslenskrar tónverkamiðstöðvar og sat jafnframt í stjórn þar um árabíl, frá 1968-1981. Þá var hann einnig um tíma formaður Tónskáldafélags Íslands og forseti Bandalags íslenskra listamanna um fjögurra ára skeið frá 1982. Þorkell starfaði einnig sem dagskrárfulltrúi hjá Ríkisútvarpinu og sá þar um dagskrárgerð í 30 ár.⁵

¹ Ólafur Davíðsson. *Íslenskar Skemtanir*. (Kaupmannahöfn: Hið íslenska bókmentafélag, 1888). Bls. 251.

² Árni Heimir Ingólfsson. „Straujárnið og viskíflaskan.“ *Tímarit Máls og menningar*, 71. árgangur, 1. hefti (febrúar 2010): bls. 58.

³ Göran Bergendal. *New Music in Iceland*. Peter Lyne þýð. (Reykjavík: Iceland Music Information Centre, 1991). Bls. 5.

⁴ „Andlát: Þorkell Sigurbjörnsson.“ *Morgunblaðið*, 31. janúar 2013, sótt 20. október 2015 á http://www.mbl.is/frettir/innlent/2013/01/31/andlat_thorkell_sigurbjornsson/.

⁵ „Andlát: Þorkell Sigurbjörnsson.“

Árið 2015 vann greinarhöfundur að rannsókn á þjóðlagatónsmíðum Þorkels en Þorkell var eitt þeirra tónskálda sem leitaði í íslenskan þjóðararf við tónsmíðar sínar. Rannsóknin var tvíþætt, hún fólst annars vegar í því að safna saman öllum fáanlegum upplýsingum um þjóðlagatónsmíðarnar í eitt rit og hins vegar að greina þau söng- og kórverk Þorkels sem innihalda þjóðlög, þjóðkvæði og þjóðvísur. Rannsóknarspurningarnar sem undirrituð lagði upp með voru: Hvað er þjóðlag, hvernig verða þjóðlög íslensk og hafa íslensk þjóðlög einhver sér-einkenni? Einnig velti ég því fyrir mér hversu margar þjóðlagatónsmíðar Þorkels væru og hvort finna mætti ákveðið „þjóðlagatímabil“ á ferli Þorkels eða hvort þjóðlagatónsmíðarnar dreifðust jafnt yfir feril hans?

Afrakstur rannsóknarinnar var yfirgripsmikið uppflettirit um meðhöndlun Þorkels á íslenskum þjóðararfi í tónsmíðum sínum en í ritinu má meðal annars finna allar helstu upplýsingar um þjóðlagatónsmíðar Þorkels og þau þjóðlög, þjóðkvæði og þjóðvísur sem þær byggja á, auk greiningar á hverju verki fyrir sig. Ritið skiptist í tvennt, annars vegar í flokkun og yfirlit yfir það hvernig Þorkell fléttaði þjóðararfinn inn í tónsmíðar sínar og hins vegar í greiningar verkanna. Í viðauka greinarinnar er að finna bæði yfirlit og tölulegar samantektir um allar þjóðlagatónsmíðar Þorkels, auk lista yfir þau þjóðlög, þjóðkvæði og -vísur sem koma fyrir í söng- og kórverkum hans. Einnig er þar að finna samantekt um tileinkanir og tilefni tilurðar söng- og kórverkanna. Ekki verður fjallað um greiningar verkanna að þessu sinni vegna umfangs.

Í grein þessari verður fjallað um tónlist, tónsköpun, hugmyndafræði og hugarfar Þorkels og tengingu hans við flytjendur. Þá verður einnig fjallað um upphaf sönglistar og þjóðlagasöfnunar Íslendinga með sérstaka áherslu á framlag Bjarna Þorsteinssonar, en bók hans *Íslensk þjóðlög* var ein af aðalheimildunum við rannsóknina auk gagnagrunnanna með verkum Þorkels sem nemendahópar innan Listaháskólans unnu á árunum 2013 og 2014. Við rannsóknina hlotnuðust mér öll þau svör sem þörf var á og mun ég leitast eftir því að gera þeim góð skil hér á eftir með umfjöllun um íslensk þjóðlög og upphaf þjóðlagasöfnunar á Íslandi, framlag Bjarna Þorsteinssonar og tengingu Þorkels við þjóðlögin.

I. ÞJÓÐLÖG OG ÞJÓÐLAGASÖFNUN Á ÍSLANDI

I.1. ALMENNT UM ÞJÓÐLÖG

Þegar talað er um þjóðlög er átt við höfundarlaus lög sem varðveist hafa í munnlegri geymd, oft við mismunandi texta og í mismunandi útgáfum eftir landsvæðum.⁶ Þjóðlögin hljómuðu helst í sveitum landa en um tíma stóð tilurð þeirra mikil ógn af þéttbýlismyndun vestræns samfélags.⁷ Því gerðist það á 19. öld og fyrri hluta 20. aldarinnar, að víða var ráðist í það verkefni að safna saman þjóðlögum hvers lands fyrir sig. Tónskáldin tóku síðar að flétta þjóðlög síns lands í auknum mæli inn í tónsmíðar sínar en með þekktustu dæmunum um slíkt eru líklegast þeir Bartók, Tchaikovsky, Haydn, Grieg og Vaughan Williams, svo fáeinir séu

⁶ Michael Kennedy. *The Concise Oxford Dictionary of Music*, 4. útg. (Oxford: Oxford University Press, 1996). Bls. 260.

⁷ Ólafur Davíðsson, *Íslenskar Skemtanir*. Bls. 251.

nefndir.⁸ Á þessu voru íslensku tónskáldin engin undantekning.

I.II. ÞJÓÐLAGASÖFNUN Á ÍSLANDI

Þjóðlagasöfnun Íslendinga fór seint af stað miðað við söfnun annarra þjóða í hinum vestræna heimi. Lengst af var lögð meiri áhersla á ritaðar heimildir hér á landi og var þá tónlistararfinum gefinn lítill gaumur. Það jákvæða við það hve aftarlega Ísland var á merinni í tónlistarþroska er meðal annars það að þau lög sem varðveist hafa frá 19. öld eru í raun með sama sniði og þau voru fyrr á öldum, enda stóð tónlistin í stað öld eftir öld.⁹ Langur tími leið frá því að skáldin og menntamenn landsins viðurkenndu mikilvægi þjóðsagna, þjóðkvæða og slíkra heimilda fyrir íslenskan þjóðararf, þar til að verðmæti þjóðlaganna var viðurkennt á meðal íslenskra tónskálda og söngvara.¹⁰ Bjarni Þorsteinsson fjallaði svo um meðhöndlun erlendra tónskálda á þjóðlögum:

En nú eru menn þó farnir að sjá það í öðrum löndum, hvílik uppspretta fyrir tónskáldin er fölgin einmitt í þjóðlögum; og þar þykir það nú orðið kostur á sjerhverri lagsmið, smárrí sem stórri, að hún sje byggð á þjóðlegum grundvelli; ekki þannig, að tekin sjeu heil eða hálf þjóðlög, eða minni hlutar þeirri, og fljettaðir inn í hin nýju söngverk; ekki þannig, að eitt þjóðlag sje tekið, því vikið dálítið við, og búið til úr því nýtt þjóðlag; ekki þannig, að maður þekki neitt ákveðið þjóðlag í hinu nýja söngverki; - heldur þannig, að hið nýja söngverk hafi á sjer reglulega þjóðlegan blæ, að tónskáldið hafi „lifað sig inn“ í anda þjóðlaganna, og einmitt fyrir það geti látið hið nýja söngverk sverja sig í ættina til síns eigin föðurlands og sinnar eigin þjóðar.¹¹

Með aukinni notkun tónskáldanna tóku þjóðlögin að þróast. Minni fólks er brigðult og áttu því lögin það til að breytast í takt við frekari útbreiðslu. Þá hafa tónlistariðkendurnir fyllt í eyðurnar og lögin þannig þróast. Stundum skipti fólk út textum fyrir aðra sem til dæmis hentuðu betur fyrir ákveðið tilefni. Allar þessar breytingar gera lögin að eign þjóðarinnar. Sama segir um ýmsar þjóðsögur og þjóðkvæði sem hingað bárust fyrr á öldum og orðið hafa íslensk í árána rás en gott dæmi um þetta er kvæðið um Ólaf liljurós og Ásukvæði, svo eitt-hvað sé nefnt, en þau bárust að Íslandsströndum um aldamót 12. og 13. aldarinnar.¹²

Það verður að teljast furðulegt hversu fá íslensk þjóðlög Íslendingar eiga í samanburði við hinar fjölmörgu þulur, þjóðsögur, gátur og þess háttar. Hugsanlega er skýringuna að finna í því hversu fá íslensku þjóðkvæðin eru en í nágrennalöndum okkar hafa þau einkum verið efniviður þjóðlaganna.¹³ Hér á landi voru rímur ein helsta kveðskapargreinin allt frá 14. öld og fram til aldamótanna 1900. Fáar heimildir kveða á um upphaflegar flutningshefðir rímnanna en vísbendingar úr gömlum rímum gefa í skyn að þær hafi verið kveðnar fyrir dansi.¹⁴ Rímnalögin eru stór partur af þjóðlagasafni Íslendinga en í bók Bjarna Þorsteinssonar,

⁸ Michael Kennedy, *The Concise Oxford Dictionary of Music*. Bls. 260.

⁹ Bjarni Þorsteinsson. *Íslensk þjóðlög*. (Kaupmannahöfn: S.L. Møller, 1906). Bls. 7.

¹⁰ Sama rit. Bls. 2.

¹¹ Sama rit.

¹² Sama rit. Bls. 5.

¹³ Ólafur Davíðsson, *Íslenskar Skemtanir*. Bls. 251.

¹⁴ Njáll Sigurðsson. „Listin að kveða.“ *Kvæðamannafélagið Íðunn*, sótt 21. mars 2017 á

Íslensk þjóðlög, er að finna á þriðja hundrað rímnalög. Það má í raun líta svo á að ferskeytlur og rímur okkar Íslendinga hafi komið í stað þjóðkvæðanna sem megin efniviður þjóðlaganna og rímnalögin því okkar helstu þjóðlög á ákveðinn hátt.

Samkvæmt safni Ólafs Davíðssonar, *Íslenskar Skemtanir*, kveða heimildir á um að íslensk þjóðlög hafi fyrst verið prentuð í bókinni *Essai sur la Musique* sem gefin var út í París árið 1780. Þar er að finna fimm íslensk þjóðlög, þar á meðal erindi úr kvæðinu *Lilju* eftir Eysteinn Ásgrímsson. Í bók A.P. Berggreen, *Danske Folke-Sange og Melodier, samlede og udsatte for Pianoforte*, sem kom út árið 1860 er einnig að finna nokkur íslensk þjóðlög, sem dæmi tvö lög við *Ólafur reið með björgum fram*.¹⁵ Sá sem lét hvað mest til sín taka í söfnun þjóðlaga á Íslandi var séra Bjarni Þorsteinsson.

I.III. STARF BJARNA ÞORSTEINSSONAR

Bjarni Þorsteinsson var fæddur þann 14. október árið 1861 á bænum Mel í Hraunhrepp í Mýrasýslu. Tónlistin heillaði hann frá unga aldri og aðeins 19 ára gamall hóf hann að skrifa niður þau þjóðlög sem hann þekkti. Árið 1888 gerðist Bjarni prestur í Siglufirði og komst í kjölfarið í kynni við nokkra menn úr nærliggjandi dölum og fjörðum, sem voru vel að sér í sönglist þjóðarinnar. Hvert sem Bjarni kom lagði hann sig fram við að fanga allt það efni sem tengdist þjóðlögunum og því fór safn hans ört stækkandi. Þegar bókina *Íslenskar skemtanir* eftir Ólaf Davíðsson kom út áttaði Bjarni sig á því að á bókasöfnum erlendis væri að finna mikið safn nótta, á gömlum íslenskum skinn- og pappírshandritum, sem enginn hafði rannsakað til hlítar. Þetta varð honum hvatning til verksins og sótti hann um styrk til Alþingis til að halda áfram þjóðlagasöfnun hér á landi, sem og að ferðast til Kaupmannahafnar til að leggjast yfir handritin. Hann hlaut styrkinn og hófst þannig formleg þjóðlagasöfnun Bjarna Þorsteinssonar.¹⁶

Bjarni ferðaðist tvívegis út fyrir landsteinana í þeim tilgangi að rannsaka lögin í íslensku handritunum, annars vegar til Kaupmannahafnar og hins vegar til Stokkhólms.¹⁷ Auk þess að safna elstu lögunum úr handritunum safnaði Bjarni einnig lögum úr prentuðum bókum, lögum sem hann sjálfur nóteraði eða fékk nóteruð eftir minni fólks og eru þau lög líklegast yngst.¹⁸ Safn Bjarna hefur því að geyma einradda lög, tvísöngva, Passíusálmalög og ritgjörð um íslenskan rímnakveðskap, svo eitthvað sé nefnt.¹⁹

Þegar leið að útgáfu safnsins var skipuð þriggja manna nefnd af Reykjavíkurdéild Hins íslenska bókmentafélags sem skildi rannsaka handritið og kveða á um útgáfu þess. Handritið hlaut mikið lof af hendi tveggja nefndarmanna en þeim þriðja, Birni kaupmanni Kristjánssyni, þótti ekki mikið til þess koma og var hann ákaflega mótfallinn því að gefa út bækur af slíkri stærðargráðu.

http://rimur.is/?page_id=81

¹⁵ Sama rit. Bls. 249.

¹⁶ Bjarni Þorsteinsson. *Íslensk þjóðlög*. Bls. 15–18.

¹⁷ Sama rit. Bls. X.

¹⁸ Sama rit. Bls. IV.

¹⁹ Sama rit. Bls. V.

Þeir kaflar, sem eru sögulegs efnis, en ekki nótur, álít jeg að sjeu vel þess verðir, að þeir birtist á prenti sem nokkurs konar saga sönglistarinnar hjer á landi, og með líku sniði og slíkar sögur eru út gefnar í öðrum löndum. (...) En jeg óttast að þeir sögulegu kaflar í þessu handriti, sem jeg tel nytsamlega og fróðlega, yfirsjáist lesandanum, ef þeir eru í sambandi við allar nóturnar, sem jeg get ekki sjeð að nokkur maður á þessu hafi landi [svo] gagn af, því að þær geta tæplega verið fyrirmynd fyrir væntanlegu lagsmíði nje heldur sýnt sögulega, hvernig tilfinning og smekkur manna fyrir söng hefur verið hjer á landi [. . .].²⁰

Þrátt fyrir andúð Björns kaupmanns samþykkti Reykjavíkurdeldin að lokum útgáfu handritsins, þó þeim skilyrðum háð að nægilegur styrkur fengist fyrir prentun þess og jafnframt að Bjarni fengi ekkert fyrir sinn snúð. Erfiðlega gekk að finna styrki og að endingu fór það svo að Bjarni leitaði á náðir Carlsbergssjóðsins í Kaupmannahöfn, sem síðan fjármagnaði prentun handritsins, sem prentað var á árunum 1906-1909.²¹

II. ÍSLENSK ÞJÓÐLÖG

II.I. ÍSLENSK ÞJÓÐLÖG – SKILGREINING

Oft er vandasamt að skilgreina hvað það er sem gerir þjóðlag að eign þjóðarinnar en í bók sinni *Íslensk þjóðlög* ritaði Bjarni eftirfarandi:

Þegar talað er um þjóðlög einhverrar þjóðar, er með því átt bæði við þau lög, sem að öllu leyti hafa myndast hjá þjóðinni, án þess nokkur geti bent á stund eða stað, er lagið hafi myndast, og einnig þau lög, sem þjóðin hefur algerlega gert að sinni eign, með því að hafa þau lengi og iðuglega um hönd og setja á þau sinn einkennilega blæ, jafnvel þótt lögin sjeu upprunalega utan að komin.

Mörg þjóðlög hafa verið ákafllega lengi að myndast, og hafa tekið margskonar breytingum; en aptur hafa sum þeirra myndast á skömmum tíma og svo lítið breytt úr því. Sumum lögum er miklu hættara við því en öðrum, að taka sífelldum breytingum, löngum og erfiðum lögum miklu hættara við því en stuttum og ljettum lögum.²²

Í þjóðlagasafni Bjarna er einmitt að finna mörg lög sem eiga rætur sínar að rekja í erlenda grund en hafa borist yfir hafið með stækkandi þjóð og orðið partur af þjóðarafi hennar. Lögin hafa þannig þróast með þjóðinni, oft yfir langan tíma, og jafnframt fengið á sig einkennandi innlend snið úr munni þjóðarinnar.²³ Bjarni leit svo á að þrátt fyrir að sum upphaflegu lögin fyrirfinndust enn í erlendum bókum á meðan önnur hefðu glatast í aldanna rás, hefðu þau tekið slíkum breytingum að þau ættu orðið jafnan rétt á við þjóðsögunnar, þulurnar og fornkvæðin á að teljast íslensk.²⁴

²⁰ Sama rit. Bls. VII–VIII.

²¹ Sama rit. Bls. VIII–IX.

²² Sama rit. Bls. 1.

²³ Sama rit. Bls. 6–7.

²⁴ Sama rit.

II.II. INNIHALD OG EINKENNI ÍSLENSKRA ÞJÓÐLAGA

Ó, mín flaskan fríða!



Ó, mín flaskan fríða! flest jeg vild-i líða,
 frostið, fár og kvið - - a fyr en þig að miss - a;
 mundi' eg meg-a kyss - - a munninn þinn, þinn, þinn, munninn þinn,
 þinn, þinn? Munninn þinn svo mjúkan finn, meir en verð jeg hiss - a.

Mynd 1: Þjóðlagið Ó, mín flaskan fríða!

Trúarlegir textar hafa verið samtvinnadír tónlist þjóðarinnar frá upphafi en ríflega helmingur alls þjóðarskaldskapar Íslendinga er sálmar og trúarleg kvæði. Sama segir um íslensku þjóðlögin. Flest eru þau sveipuð þungum, alvarlegum blæ, sem samkvæmt Bjarna Þorsteinssyni bar keim af skapferli þjóðarinnar, enda eru þau „að vissu leyti sem hold af hennar holdi og bein af hennar beinum.“²⁵ Jafnvel ástar- og drykkjuvísium fyrri alda svipa helst til hæglatra sálmalaga, svo sem lýdíska lagið *Ó, mín flaskan fríða!* sem sjá má á mynd 1, hér að ofan.²⁶

Þrátt fyrir að bera einkennandi stíl hver sinnar þjóðar eiga þjóðlögin það sameiginlegt að flest eru þau í kirkjutöntegundum.²⁷ Einnig voru þau upprunalega í óreglulegum takti, ef nokkrum yfir höfuð, sem fræðimenn hafa með tímanum reynt að fanga í fast form tónfræðinnar.²⁸ Einkenni þessi orsakast mögulega af því að alþýðan sem hvað helst setti sitt mark á þjóðlögin, þekkti ekki til fræðanna eða kaus frelsið fram yfir fræðin. Þá má einnig kenna vanþróuðum hljóðfærakosti um það hversu fá af þjóðlögum okkar eru í moll en það var til dæmis ekki hægt að spila hálf-tónsbil á langspil og fiðlur íslensku alþýðunnar. Því var ekki úr öðru að velja en að skipta út þeim tónum sem ekki náðist að spila og þannig breyttist margur hver mollinn í annað hvort dúr, lýdíska tóntegund eða í einhverja af hinum kirkjutöntegundunum.²⁹

²⁵ Sama rit. Bls. 8–9.

²⁶ Sama rit. Bls. 524.

²⁷ Kennedy, *The Concise Oxford Dictionary of Music*. Bls. 260.

²⁸ Bjarni Þorsteinsson, *Íslensk þjóðlög*. Bls. 3.

²⁹ Sama rit.

Söngvararnir hafa svo fylgt hljóðfærunum að og lögin þannig aðlagast þjóðfélagi voru.

II.III. ÍSLENSK SÖNGLIST

Það leikur enginn vafi á því að af sönglist okkar Íslendinga er tvísöngurinn þjóðlegasti parturinn. Íslenskur almúgi söng tvísöng við öll viðeigandi tækifæri, svo sem í veislum og á mannamótum, þrátt fyrir takmarkaða söngþekkingu.³⁰ Frá því að fyrst voru prentaðar íslenskar nótur árið 1589 tók sönglist þjóðarinnar miklum framförum. Fram yfir miðja 19. öldina voru hér hvorki til tónfræðirit né nótur af veraldlegri tónlist. Það sem helst mátti heyra sungið framan af var Grallarasöngurinn svokallaði, hinn lúterski kirkjusöngur, en fram fleygði þekkingunni og undir lok 19. aldarinnar áttu Íslendingar orðið þrjú tónfræðihefti og sex söngheft. Þá leit Ólafur Davíðsson björtum augum til framtíðar er hann ritaði: „Ef saungþekkingu fleygir eins mikið fram framvegis og henni hefur fleygt fram seinustu 40 árin, þá rekur að því að Íslendingar geta skipað sæti það á saungmannabekk annara þjóða, sem hljóð þeirra heimila þeim.“³¹ Ekki voru allir jafn bjartsýnir og Ólafur Davíðsson en Magnús Stephensen, landshöfðingi, leit svo á að Íslendingar syngju ekkert nema „rammskökk“ sálmalög eða rímalög og var honum sérstaklega illa við tvísöngs hefð samlanda sinna.³²

Að undanskildum tvísöngnum og þjóðlögnum var lítið um veraldlega tónlist hér á landi allt fram á 19. öld. Líklegast hafa vikivakakvæðin verið sungin á árum áður en lög þeirra féllu þó langflest í gleymsku. Af gömlu handritunum er helst að líta til Melodiu ef finna á veraldlegu lög.³³

III. ÞORKELL: TÓNLIST OG TÓNSKÖPUN

III.I. TÓNSKÁLDIÐ ÞORKELL - STARFSUMHVERFIÐ

Tónlistarsenan á Íslandi er töluvert yngri en á meginlandi Evrópu og íslenska þjóðin er fámennt. Sem dæmi væri erfitt fyrir hljómsveit eins og Sinfóníuhljómsveit Íslands að flytja sömu verkin aftur og aftur fyrir sama hlustendahópinn, sem líklegast færi þá ört smækkandi. Meðaljónarnir gegna því mikilvægu hlutverki í tónlistarlífinu hér á landi. Ef tónskáld vilja gera listina að sínu lífibraud þá þýðir lítið að ætla að sérhæfa sig og semja aðeins tónlist í ákveðnum stíl til flutnings af fagmönnum, á ákveðnu sviði. Þess vegna hafa tónskáld landsins samið mikið af tónlist fyrir leikhúsin, kammerhópa af ýmsum toga og bæði atvinnu- og áhugamannakóra. Aðeins lítið brot af þeirri tónlist sem verður til hérlendis er samin með það sem markmið að endast um ár og aldir.³⁴

Þorkell var mjög meðvitaður um sitt starfsumhverfi og í raun má segja að það sem fyrst og fremst einkenndi tónskáldið Þorkel var hagkvæmnin. Hann samdi gríðarlega mikið af tónlist og í safni hans liggja tónsmíðar í flestum flokkum vestrænnar tónlistar. Einu verkaflokkarnir sem hann skildi eftir auða voru óperur, sinfóníur og óratóríur af stærri gerð.³⁵ Einna helst

³⁰ Ólafur Davíðsson, *Íslenskar Skemtanir*. Bls. 254.

³¹ Sama rit. Bls. 247.

³² Sama rit. Bls. 242 og 254.

³³ Sama rit. Bls. 242.

³⁴ Bergendal, *New Music in Iceland*. Bls. 92–93.

³⁵ Sama rit. Bls. 96.

samdi hann verk fyrir smærri hópa, kammerhópa og kóra, oft til flutnings við helgihald innan kirkjunnar. Stór hluti af verkum hans var saminn á stuttum tíma, af ákveðnu tilefni með ákveðna flytjendur í huga. Hann samdi þó líka stærri og flóknari verk, sem voru þá frekar ætluð til endurtekingar.³⁶

Eins og áður sagði þá einkenndust tónsmíðar Þorkels af hagkvæmni. Hann samdi tónlist fyrir vini og samferðafólk og oft var hann sjálfur einn af flytjendunum. Einnig hafði hann mikinn áhuga á söng- og kórtónlist.³⁷

III.II. TÓNSKÖPUN ÞORKELS – HUGARFAR

Þorkell var mjög afkastamikill og átti auðvelt með að semja. Hans vinnulag var þannig að hann settist niður og hófst handa við að semja, án þess að ætla að semja meistaraverk.³⁸

Mér finnst óþarfi að veita hverju verki fyrir sig of mikla athygli. Fyrir mig er það jafn mikilvægt að semja og að borða. Það er gott að fá góðan mat, en ég borða líka venjulegan mat. Ég hef samið ansi mikið af tónlist og mikið af henni er ekkert svo góð. En ég hef litlar áhyggjur af tónsmíðunum mínum. Ég sem mest megnis aðeins fyrir fólk sem ég þekki, fyrir einleikara sem ég vinn með, fyrir ákveðin tilefni og samhengi.³⁹

Þetta hugarfar var gegnumgangandi í tónsmíðum Þorkels. Í stað þess að einbeita sér að stöðugri þróun framvindunnar þá reyndi hann að hugsa um upphaflegu hugmyndina, heildarmynd verksins og stemninguna. Það eina sem hann forðaðist var að endurtaka sig. Tjáningin skipti hann miklu máli og hver nóta þurfti að þjóna sínum tilgangi. Tónlistin varð að kveikja tilhlökkun og ef að stemningin átti að vera sorgleg þá varð hann að finna djúpa lægd í tónunum.⁴⁰ Oftast var hann þó bjartsýnn og það skein í gegnum tónlistina. Líttleikinn í verkum Þorkels ber með sér ákveðna lífsgleði, glettni og geislandi tjáningu sem virðist vera tilgangur tónlistar hans, hvort sem um ræðir tjáningu á gleði eða sorg.⁴¹

Tónlistarfræðingurinn Árni Heimir Ingólfsson lýsti tónlist og tónsköpun Þorkels svo listavel í bæklingnum með hljómdiskinum *Leikar* að engu er við það að bæta:

Höfundurinn leikur sér af alúð með tónana sem hann velur sér, sem eru iðulega frekar færri en fleiri. Stefin eru stutt og afmörkuð, en búa yfir ótal möguleikum. Tónsmíðakerfi Þorkels er lógískt en ekki niðurnjörfað. Uppistöðuna mynda endurteknir steffabútar sem breyta sífellt um svip eftir því sem tónarnir færast hærra eða lægra, eftir því hvort nýjir hljómar eru kynntir til sögunnar eða ný hljóðfæri; svo

³⁶ Sama rit.

³⁷ Sama rit. Bls. 58.

³⁸ Sama rit. Bls. 62–63.

³⁹ „I do not believe that it is always necessary for one’s works to be given so much attention. For me, to write is just as important as to eat. It is nice to get good food, but I also eat ordinary food. I have written quite a lot of music, and much of it is not particularly good. But I am not particularly worried about my compositions. I more or less only write for people I know, for soloists I work with, for particular occasions and contexts.” Bergendal, *New Music in Iceland*. Bls. 93.

⁴⁰ Anders Beyer. *The Voice of Music: Conversations with Composers of Our Time*. (London: Ashgate, 2000). Bls. 62–63.

⁴¹ Bergendal, *New Music in Iceland*. Bls. 97.

*má líka snúa öllu á hvolf og byrja leikinn upp á nýtt.*⁴²

III.III. TÓNSKÖPUN ÞORKELS – HUGMYNDAFRÆÐI

Sjálfur sagðist Þorkell aldrei hafa fylgt neinni ákveðinni stefnu innan tónlistarinnar heldur látið forvitnina ráða og hlustað með opnum huga á alls kyns tónlist, þar á meðal etníska tónlist frá bæði Indlandi og Afríku, svo fátt eitt sé nefnt.⁴³ Hann var duglegur að sækja tónleika og kynna sér tónlist úr ýmsum áttum, hvort sem honum líkaði hún eður ei.

Það var svo í kringum árið 1970 sem Þorkell fékk áhuga á hugmyndafræði hins bandaríska Buckminster Fuller, um að gera meira við minna. Fuller hafði haldið fyrirlestra við Háskóla Íslands og Þorkell hafði einnig lesið nokkrar af bókum hans.⁴⁴ Sama ár var efnt til tónsmíðakeppni fyrir stofnhátíð Listahátíðar í Reykjavík. Kallað var eftir hátíðarforleik sem fluttur yrði af Sinfóníuhljómsveit Íslands undir stjórn Bohdan Wodiczko á opunarhátíðinni. Það var einmitt Wodiczko sem hvatti Þorkel til þátttöku í keppninni og fór svo að hann ákvað að slá til, þrátt fyrir töluverðar efasemdir um vinningslíkur sínar. Síðan fékk hann hugmynd úr fræðum Fullers og úr varð efnilegur hátíðarforleikur sem tók vinninginn. Síðar var haft eftir finnskum stjórnanda um verkið að það væri slíkt að manni liði eins og maður gæti ekki breytt stakri nótu, allt væri á sínum stað.⁴⁵ Þessi hugmyndafræði varð síðan mjög einkennandi fyrir tónsmíðar Þorkels, þar sem hann bjó til stærri form úr litlum efniviði, jafnvel bara úr örfáum nótum.⁴⁶

Nálgun Þorkels í tónsmíðunum var mjög afmörkuð og oft fær maður tilfinningu fyrir því að allt sé nákvæmlega á sínum stað. Í tónlist sinni vann Þorkell mikið með oktatóníska samhverfa tónstigann (Forte: 8-28, 0134679A) og hans undirmengi og segja má að það sé eitt af megin einkennunum í hans tónsmíðum. Önnur einkenni eru þrástefjahugsunin, sem aldrei er langt undan í bæði kammer- og söngverkum hans, sem og rytmaleikir með texta kórverkanna.

III.IV. TÓNLIST ÞORKELS – NÁTTÚRULEG, GUÐDÓMLEG OG MANNESKJULEG MÚSÍK

Árið 1970 samdi Þorkell verkið *Kisum*, fyrir klarínett, víólu og píanó. Heiti verksins er orðið „musik“ aftur á bak og fjallar verkið um tónlist frá ólíkum sjónarhornum, ef svo má segja. Verkið skiptist í þrjá kafla sem bera titlana *Náttúruleg músík*, *Guðdómleg músík* og *Manneskjuleg músík*. Fyrsti kaflinn er eftirlíking náttúruhljóða og þar sækir tónskáldið innblástur í íslenska náttúru. Annar hlutinn er afstrakt tónlist með trúarlega tengingu. Sá þriðji er svo manneskjuleg tónlist þar sem tónskáldið sækir innblástur í mannlegar tilfinningar, svo sem kátínu, glens, angurværð og einmanaleika.⁴⁷

Þessa kaflaskiptingu má í raun heimfæra á alla tónlist Þorkels, eins og Göran Bergendal gerði í bók sinni *New Music in Iceland*. Minnstur yrði flokkurinn *Náttúruleg músík* en til hans myndu þó teljast verkin *Haflæg* (1978) og *Mistur* (1972), svo fátt eitt sé nefnt. Flokkurinn *Guðdómleg*

⁴² Árni Heimir Ingólfsson. „Að þykja vænt um tónana“ í bæklingi með hljómdiskinum *Þorkell Sigur-
björnsson/Leikar*. (Reykjavík: Smekkleysa, 2006).

⁴³ Beyer og Christensen, *The Voice of Music*. Bls. 55.

⁴⁴ Sama rit. Bls. 59.

⁴⁵ Sama rit. Bls. 60.

⁴⁶ Sama rit. Bls. 59.

⁴⁷ Bergendal, *New Music in Iceland*. Bls. 100–101.

músík yrði töluvert umfangsmeiri en þar mætti finna til dæmis afstrakt verkin *Flókt* (1963), *Ymur* (1969), *Diaphonia* (1984) og *Ríma* (1977). Langstærstur væri flokkurinn *Manneskjuleg músík*, en til hans teljast til dæmis flest af söng- og kórverkum Þorkels.⁴⁸

Flokkurinn *Manneskjuleg músík* spannar stærstan partinn af tónsmíðum Þorkels en til hans telst öll hans tónlist sem hefur trúarlega tengingu, svo sem sálmar og verk við Biblíutexta, og sú tónlist sem byggð er á þjóðlagaarfinum.⁴⁹

Þorkell sótti oft innblástur í trúarlega texta og þrátt fyrir að vera ekki strangtrúaður þá heilluðu textarnir hann. Oft fékk hann þá tilfinningu að syngja ætti textana, frekar en að lesa þá og hófst hann þá handa við að gefa textunum hljóð.⁵⁰ Til marks um þetta eru fjöldamargir sálmar sem Þorkell samdi fyrir sálmabók íslensku kirkjunnar, þrátt fyrir að eiga sjálfur erfitt með að staðfesta sína eigin trú.

Ég efast ekki um að Guð sé til – hvað sem það nú þýðir – einhvers konar kraftur sem við höfum enga stjórn á og sem við munum aldrei skilja. Hvort að það er DNA eða eitthvað, það veit ég ekki. En kraftinn má lofsyngja. Það má kalla hann Guð, af hverju ekki? Hinsvegar, þá myndi ég ekki vilja standa upp og játa trú mína. Trúin mín er svo veik og ómerkileg. Ég gæti aldrei verið prestur. Ég hef ekki styrkinn til þess.⁵¹

III.V. MANNESKJULEG MÚSÍK – SÖNG- OG KÓRTÓNLIST ÞORKELS

Eins og áður sagði þá hafði Þorkell mikinn áhuga á söng- og kórtónlist. Í gagnagrunni kórverka, sem varð til árið 2014, er að finna yfirgripsmikið safn upplýsinga um kórverk Þorkels. Árið 2014 voru þar skráð 140 kórverk, þar af voru 103 frumtónsmíðar, 11 sálmaútsetningar og 16 frumsamdir sálmar, auk 10 annarra útsetninga sem flestar innihalda þjóðlög. Af 140 verkum voru 98 fyrir blandaðan kór, 8 fyrir karlakór og 34 fyrir barna- eða kvennakór. Meira hluti verkanna, 108 verk, eru án undirleiks en 32 verk voru samin fyrir kór og hljóðfæri.⁵²

Mikið af kórtónlist Þorkels var samin fyrir áhugamenn og við nánari athugun á verkum hans má sjá að hann leyfði sér meira við tónsmíðar sínar fyrir atvinnumenn, þar sem tónmálið er bæði flóknara og meira krefjandi í þeim verkum. Engu að síður eru mörg af hans kórverkum talin krefjandi enn þann dag í dag og mögulega hefði það verið ógerlegt fyrir hálfri öld að flytja þau af áhugamönnum.⁵³

Þorkell hafði mjög gaman af því að semja fyrir börn og ungmenni, það minnti hann á barnæsku sína. Hann hafði einstakt lag á að skapa skemmtilega, hrífandi og frumlega stemningu í

⁴⁸ Sama rit.

⁴⁹ Sama rit.

⁵⁰ Beyer og Christensen, *The Voice of Music*. Bls. 61.

⁵¹ „I don't have any doubt that God exists – whatever that means – some kind of power over which we have no control and that we will never understand. Whether it is DNA or whatever, I don't know. But you can celebrate that power. And you can call it God, why not? However, I wouldn't like to stand up and profess a faith. My faith is so weak and insignificant. I could never preach. I don't have the strength that requires.“ Sama rit. Bls. 61.

⁵² Byggt á óútgefinni skýrslu um „Rannsóknir á íslenskri tónlist 20. og 21. aldar - Þorkell Sigurbjörnsson: Hljómsveitarverk, einleikskonserter, kórverk og kammeróperur.“ Bls. 18.

⁵³ Beyer og Christensen, *The Voice of Music*. Bls. 60.

verkum sínum, sem hentaði einstaklega vel fyrir unga flytjendurna.⁵⁴ Stór hluti af verkum Þorkels bera ákveðna tileinkun og ber þar helst að nefna Hamrahlíðarkórana og Þorgerði Ingólfssdóttur, Egil Friðleifsson og Öldutúnsskólakórana, Skólakór Kársness og Þórunni Björnsdóttur, Marteini H. Friðriksson og Dómkórinn, Hörð Áskelsson og Hallgrímskirkjukórana og að lokum Jón Stefánsson og Langholtskirkjukórarnir.⁵⁵ Þau verk sem samin eru fyrir Hamrahlíðarkórinn einkennast af léttri stemningu, þar sem Þorkell bregður á leik með textarytmum.⁵⁶

Töluvert af söng- og kórtónlist Þorkels er byggð á þjóðlagarfi okkar Íslendinga en þriðji kaflinn í *Kisum, Manneskjuleg músík*, inniheldur einmitt útsetningar á íslenskum þjóðlögum.

IV. ÞJÓÐLAGATÓNSMÍÐAR ÞORKELS

IV.I. TILURÐ ÞJÓÐLAGATÓNSMÍÐANNA

Í nótum *Hræru* frá árinu 1985 segir Þorkell eftirfarandi um íslensk þjóðlög:

Íslensku þjóðlögin eru náttúrulegust þegar þau eru sungin eða rauluð, án undirleiks og út í vindinn. Flest eru þau einmanaleg og drungaleg. Ef við viljum minnst þeirra í upphituum hýbílum nútíma borgarmenningar er nauðsynlegt að klæða þau upp á einhvern hátt, útsetja þau þannig að einhver haldi laglínunni á meðan hinir flytjendurnir veita harmónískan stuðning.⁵⁷

Þegar Þorkell var beðinn um að semja nýtt efni fyrir hina ýmsu tónlistarhópa var alltaf stutt í íslensku þjóðlögin, enda má finna yfir 100 þjóðlagaútsetningar í verkum hans. Þegar Þorgerður Ingólfssdóttir byrjaði að kenna í Tónlistarskólanum í Reykjavík árið 1967 átti hún samtal við Þorkel þar sem hún talaði um að skortur væri á nýrri íslenskri tónlist fyrir börn. Stuttu síðar afhendir Þorkell henni *Sjö jólasöngva* sem inniheldur einmitt sex íslensk þjóðlög.⁵⁸ Þetta er aðeins eitt dæmi af fjölda mörgum þar sem Þorkell leitaði innblásturs fyrir tónsmíðar sínar í þessum íslenska þjóðararfi.

Rannsókn undirritaðrar á þjóðlagatónsmíðum Þorkels náði yfir flest öll þau útgefna verk sem innihalda íslensk þjóðlög eða þjóðkvæði og -vísur.⁵⁹ Finna má 36 útgáfur af þjóðlagatónsmíðum, sumar þeirra innihalda aðeins eina útsetningu á meðan önnur innihalda til dæmis 14. Innan þessara 36 útgáfa er því að finna 98 þjóðlagaútsetningar. Efniviður útsetninganna er

⁵⁴ Sama rit. Bls. 60–61.

⁵⁵ Byggt á óútgefni skýrslu um „Rannsóknir á íslenskri tónlist 20. og 21. aldar - Þorkell Sigurbjörnsson: Hjólsmáttarverk, einleikskonsertar, kórverk og kammeróperur.“ Bls. 19.

⁵⁶ Bergendal, *New Music in Iceland*. Bls. 102–103.

⁵⁷ „The composer says about the work: “Icelandic folk songs are most indigenous sung or crooned, unaccompanied, and into the wind. Most of them are lonely and sad. If we still want to remember them in modern city-living, with regulated room temperatures, then they have to be dressed up somehow, arranged so that someone carries the tune while the others provide the harmonic support.” Þorkell Sigurbjörnsson, *Hræru*. (Reykjavík: Íslensk tónverkamiðstöð, 1985).

⁵⁸ Sbr. samtal Hróðmars I. Sigurbjörnssonar við Þorgerði Ingólfssdóttur í desember 2015.

⁵⁹ Þau 10 verk sem urðu útundan við rannsóknina voru nótur í einkasafni, óútgefna verk og verk sem ekki náðist að fara yfir vegna umfangs. Þau verk eru undanskilin öllum þeim upplýsingum sem hér koma fram. Nánari útlitun á verkum utan rannsóknarinnar má finna í viðauka greinarinnar.

41 þjóðlag og 6 þjóðkvæði eða -vísur. Af þeim 6 þjóðkvæðum og -vísur og 41 þjóðlagi sem Þorkell notaði í verkum sínum eru 17 sem innihalda trúarlega texta; 16 þjóðlög og 1 þjóðvísa. Sumar útgáfurnar eru verkaflokkar sem samsettir eru úr þjóðlagabútum, til dæmis *Hræra*, eða safn heilla þjóðlaga sem geta þá staðið stök, til dæmis *Þrjú gömul Maríulög*. Sum þjóðlögin eru efniviður í mörgum verkum á meðan önnur koma aðeins fyrir í einu verki.

Af söng- og kórverkum Þorkels sem innihalda þjóðlög, þjóðkvæði og -vísur má finna 23 útgáfur sem innihalda 48 útsetningar. Efniviður verkanna var 24 íslensk þjóðlög og 7 þjóðkvæði eða þjóðvísur. Verkin eru ýmist fyrir söngvara og píanó eða kammerhóp, barnakóra, kvennakóra og blandaða kóra. Af 23 útgáfum eru 15 útgáfur sem innihalda bara þjóðlög, 6 sem innihalda bara þjóðkvæði eða -vísur og 2 útgáfur sem innihalda bæði þjóðlög og þjóðkvæði eða -vísur. 14 verkanna innihalda trúarlega texta, þar af 13 þjóðlög og 1 þjóðvísa. Þau 6 verk sem innihalda einungis þjóðkvæði eða -vísur eru mögulega frumtónsmíðar en við rannsóknina fundust þau hvergi nóteruð og því líklega frumsamin.

IV.II. TILEINKANIR OG TILEFNI

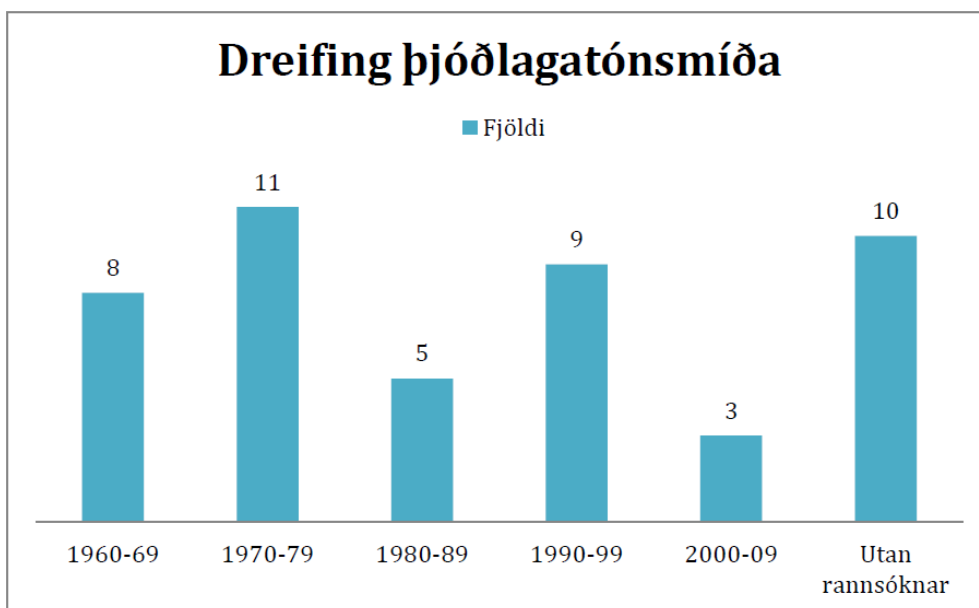
Við rannsóknina kom í ljós að þjóðlagatónsmíðarnar dreifðust frekar jafnt yfir tónsmíðaferil Þorkels og því ekki eiginlegt „þjóðlagatímabil“ að finna. Á árunum 1970-1979 voru þær flestar eða 11 útgáfur og á árunum 2000-2009 voru þær fæstar, einungis 3 útgáfur. Í stöplaritinu hér á eftir má sjá nánara yfirlit yfir dreifingu þjóðlagatónsmíðanna.

Af þeim 23 útgáfum af söng- og kórverkum Þorkels, sem rannsóknin náði til, voru 18 útgáfur sem báru tileinkanir og/ eða voru samin fyrir ákveðin tilefni. Fimm útgáfur voru tileinkaðar Þorgerðir Ingólfssdóttur, kórstjóra og þar af voru fjórar einnig tileinkaðar Hamrahlíðarkórnum. Tvær útgáfur voru tileinkaðar Agli Friðleifssyni, kórstjóra og Telpnakór Öldutúnsskóla. Þórunni Guðmundsdóttur, sópran voru tileinkaðar tvær útgáfur fyrir sópran, flautu og selló. Þá voru Sólrúnu Bragadóttur, sópran einnig tileinkaðar tvær útgáfur, annars vegar fyrir sópran, flautu og selló og hins vegar fyrir sópran og píanó. Innan sömu útgáfu fyrir sópran og píanó voru lög tileinkuð Elísabetu Erlingsdóttur, sópran og Kristni Gunnarssyni, píanóleikara en það var eina útgáfan sem tileinkuð var þeim. Tvær útgáfur fyrir kvennakór voru tileinkaðar söngkonunni og kórstjóranum Hólmsfríði Benediktsdóttur. Ein útgáfa var tileinkuð Sigrúnu Þorgeirsdóttur, sópran en sú útgáfa var samin fyrir söngkvartettinn Rúdólf fyrir plötuna *Jólavaka*. Ein útgáfan, *Lilja*, var tileinkuð Guðnýju en ekki tókst að finna frekari upplýsingar um þá tileinkun né um þær fimm útgáfur sem báru enga tileinkun. Í stöplaritinu hér á eftir má sjá skýrari samantekt á tileinkunum.

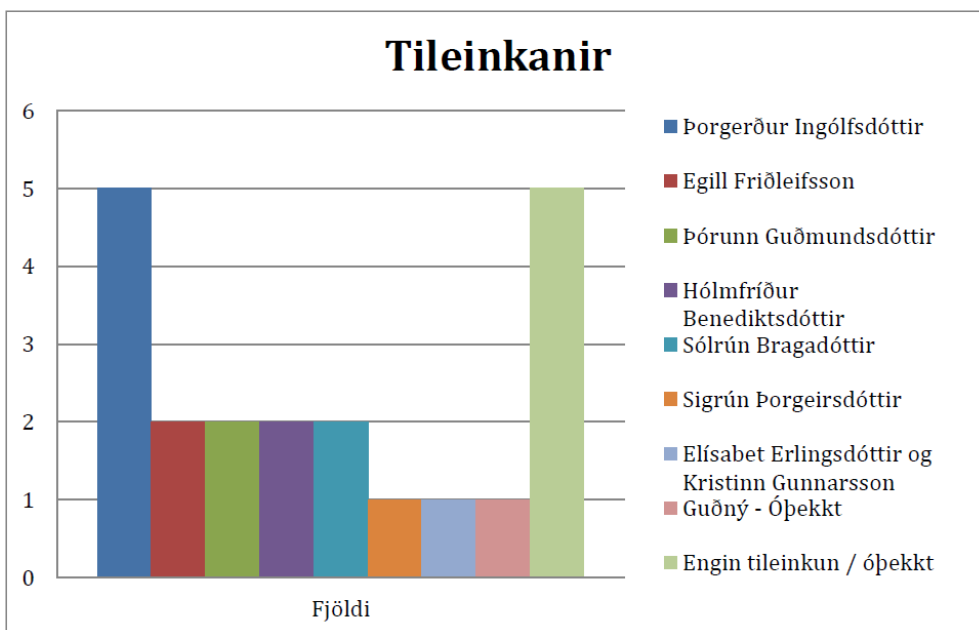
IV.III. TÓNEFNI OG NÁLGUN ÞORKELS VIÐ ÞJÓÐLAGATÓNSMÍÐARNAR

Þorkell var trúr þjóðlögunum, hann breytti þeim örsjaldan og leyfði þeim heldur að njóta sín í sinni upphaflegu mynd. Mögulega hafa breytingarnar ekki verið meðvitaðar en Þorkell gæti hafa lært lögin í annarri mynd en þeirri er Bjarni Þorsteinsson nóteraði. Það væri í raun í takt við eðli þjóðlaganna; að þróast með þjóðinni.

Við meðhöndlun þjóðlaganna í tónsmíðum sínum er Þorkell meðvitaður um flytjendurna. Söng- og kórtónlistin hans er einfaldari en hljóðfæratónlistin enda oft samin fyrir áhugamenn.



Mynd 2: Dreifing þjóðlagatónsmíðanna yfir feril Þorkels.



Mynd 3: Fjöldi tileinkana í þjóðlagatónsmíðum Þorkels.

Líkt og þjóðlög er kórtónlist Þorkels að mestu leyti bundin við kirkjutöntegundir,⁶⁰ en það á einnig við um söngtónlist hans. Í söng- og kórtónlistinni er algengast að laglína þjóðlagsins eða leiðandi laglína frumtónsmíðar sé í efstu rödd og veita þá hljóðfærin eða neðri raddir

⁶⁰ Beyer og Christensen, *The Voice of Music*. Bls. 60.

hljómrænan stuðning við laglínuna. Þó kemur fyrir að laglínan færir á milli raddanna, sérstaklega þegar Þorkell bregður á leik í kórverkum sínum eins og sjá má í *Syngi guði* og *Heilagi drottinn himnum á*, svo fátt eitt sé nefnt.

Í þjóðlagatónsmíðum Þorkels er ekki að finna skýra sameiginlega nálgun en þó má segja að stílbragð hans skíni hvarvetna í gegn, hvort sem það er í glettnum tónaleikjum eða í undurfagurri hómófónískri kirkjutónlist.

LOKAORÐ OG UMRÆÐUR

Í gegnum aldirnar hefur íslensk alþýða sungið við öll viðeigandi tækifæri, oft þrátt fyrir takmarkaða tónlistarkunnáttu. Þjóðlegasti parturinn af söngarfi okkar Íslendinga er tvísöngurinn en fast á eftir honum fylgja þjóðlögin, sem upphaflega sigldu yfir hafið og urðu íslensk við meðhöndlun þjóðarinnar. Við útbreiðslu laganna tóku þau breytingum og þróuðust þannig áfram þegar flytjendur fylltu í þær eyður sem myndast höfðu við munnlega geymd. Þegar lögin hafa dvalið lengi hér á landi og eru jafnvel orðin samtvinnuð rótum þjóðarinnar eiga þau rétt á að teljast íslensk. Það er í eðli þjóðlaganna að þróast með þjóðinni, líkt og gerist þegar tónskáld flétta þau saman við tónsmíðar nútímans.

Þorkell sótti mikið í þjóðlagaarfinn fyrir tónsmíðar sínar, þá sérstaklega fyrir söng- og kórtónlist sína. Hann var trúr þjóðlögunum og leyfði þeim helst að njóta sín í upphaflegri mynd, þó í viðeigandi búningi nútíðarinnar. Hann náði oft en ekki að ljá þjóðlögunum hrífandi, frumlegan og glettinn blæ sem auðveldlega fangar bæði flytjendur og áheyrendur. Þannig hefur hann bæði haldið á lofti minningu íslenskra þjóðlaga, stuðlað að áframhaldandi þróun þeirra og komið bæði áhuga- og atvinnutónlistarmönnum í kynni við íslenskan þjóðararf. Von mín er sú að niðurstöður rannsóknarinnar veiti áhugasömum greiðara aðgengi að þjóðlagatónsmíðum Þorkels.

HEIMILDIR

BÆKUR:

Bergendal, Göran. *New Music in Iceland*. Peter Lyne þýddi. Reykjavík: Iceland Music Information Centre, 1991.

Beyer, Anders, Jean Christensen. *The Voice of Music: Conversations with Composers of Our Time*. London: Ashgate, 2000.

Bjarni Þorsteinsson. *Íslensk þjóðlög*. Kaupmannahöfn: S.L. Møller, 1906.

Kennedy, Michael. *The Concise Oxford Dictionary of Music*. 4. útgáfa. Oxford: Oxford University Press, 1996.

Ólafur Davíðsson. *Íslenskar Skemtanir*. Kaupmannahöfn: Hið íslenska bókmentafélag, 1888.

HLJÓMDISKABÆKLINGAR:

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

NÓTUR:

Þorkell Sigurbjörnsson. *Hræra*. Reykjavík: Íslensk tónverkamiðstöð, 1985.

SKÝRSLUR:

Steinar Logi Helgason, Örnólfur Eldon Þórsson og Þorkell Nordal. „Rannsóknir á íslenskri tónlist 20. og 21. aldar - Þorkell Sigurbjörnsson: Hljómsveitarverk, einleikskonserter, kórverk og kammeróperur.“ Óútgefin lokaskýrsla fyrir *Nýsköpunarsjóð námsmanna*, sumarið 2014.

TÍMARITSGREINAR:

Árni Heimir Ingólfsson. „Straujárnið og viskíflaskan.“ *Tímarit Máls og menningar*, 71. árgangur, 1. hefti (febrúar 2010): 58-83.

VEFHEIMILDIR:

„Andlát: Þorkell Sigurbjörnsson.“ *Morgunblaðið*, 31. janúar 2013. Sótt 20. október 2015 á http://www.mbl.is/frettir/innlent/2013/01/31/andlat_thorkell_sigurbjornsson/

Njáll Sigurðsson. „Listin að kveða.“ *Kvæðamannafélagið Íðunn*. Sótt 21. mars 2017 á http://rimur.is/?page_id=81

VIÐAUKI:

1: Flokkun á íslenskum þjóðlögum, þjóðkvæðum og þjóðvísum í verkum Þorkels Sigurbjörnssonar ⁶¹



2: Yfirlit þjóðlaga ⁶²



3: Þjóðlagatónsmíðar Þorkels: Söng- og kórverk ⁶³



⁶¹ <https://lhi.canto.global/s/TJ2KO?viewIndex=0>

⁶² <https://lhi.canto.global/s/N9I5O?viewIndex=0>

⁶³ <https://lhi.canto.global/s/TU1UF?viewIndex=0>

Tónlistariðkun sem hugleiðing

Spuni sem rannsókn

Úlfar Ingi Haraldsson

Eftirfarandi texti er byggður á erindi sem ég flutti á svæðisþingi tónlistarskólanna hrúnárið mikla, nánar tiltekið september 2008. Það er áhugavert að koma að þessum hugleiðingum aftur um leið og maður veltir fyrir sér viðhorfum, nýjungum og þróun í tónlistarkennslu á undanförunum áratug. Það er ekki ætlunin að gera einhverskonar úttekt á stöðunni eins og hún kann að vera í dag heldur fyrst og fremst nota tækifærið til að undirstrika mikilvæg atriði er lúta að andlegum og persónulegum þroska í tengslum við nám og tónlistariðkun.

Mig langar til að fjalla hér um efni sem hefur ekki fengið sérlega mikla umfjöllun eða athygli í okkar venjubundna tónlistaruppeldi en þó má segja að á síðustu árum hafi átt sér stað vitundarvakning og áhugi farið vaxandi á þýðingu tónlistarspuna af ýmsu tagi í hinu almenna starfi tónlistarskólanna. Frá upphafi hefur Tónlistarskóli FÍH haft sérstöðu í þessu sambandi enda upphaflega stofnaður með það að markmiði að sinna sérstaklega spunatónlist sem aðrir skólar höfðu veitt litla eða enga athygli og á ég hér aðallega við djasstónlist. Síðar hefur námsframboðið þróast og innan FÍH skólans er nú snert á flestum þeim þáttum er tengjast tónlistarspuna hvort sem er með tilliti til hinna ýmsu skilgreindu tónlistarstíltegunda sem byggja á spuna eða annarra frjálsari aðferða.

Nú má líklega segja að í flestum skólum sé kominn einhver vísir að tónlistarstarfi sem tengist djass eða dægurtónlist og þá um leið hefur spuni er tengist viðkomandi stíl orðið viðfangsefni nemenda og kennara. Fyrir slíkt starf er til töluvert af góðu kennsluefni, sérstaklega erlendu efni en þó líka eitthvað af efni á íslensku. Hér er ekki ætlun mín að fjalla um tónlistarspuna út frá ákveðnum tónlistarstílum heldur beina sjónum almennt að möguleikum tónlistarspuna í okkar almenna klassíska tónlistarnámi, þá bæði í einkatímum og samspili. Spurningin varðar það hvernig finna megi leið til að gera spuna að virkum þætti í námsferli nemenda og rækta þann þátt meir en gert hefur verið með hefðbundinni áherslu á túlkun þegar nemendur kljást við hin ýmsu verk tónbókmenntanna.

Áður en að ég kem sérstaklega að spuna og þýðingu hans fyrir þroska á sjálfstæðri, gagnrýnni og skapandi hugsun þá langar mig fyrst til að fjalla almennt um þá nálgun sem ég tel farsælli í kennslu en þá sem oft hefur verið mest áberandi í umfjöllun um tónlist og tónlistarnám. Það sem hefur oft verið mest áberandi er áhersla á tækni og túlkun, og eitthvað sem stundum mætti líkja við hálfgerða íþróttamennsku með tilheyrandi keppnum og verðlaunum. Farsælli nálgun tel ég vera að leggja áherslu á þýðingu tónlistarnáms og tónlistariðkunar sem andleg

og persónuleg rækt fyrir einstaklinginn frekar en að kennslan mótist að svo stórum hluta af áherslu á túlkunar- og tæknilega getu. Hvað á ég nákvæmlega við með þessu? – Með þessu á ég við að kennslan opni meira fyrir afgerandi nýjungar sem miða að því að rækta hæfileika nemandans í stærra, persónulegra og markvissara samhengi.

Almennt séð höfum við oft heyrt talað um tónlistarnám sem gott fyrir þroska einstaklingsins og að nemendum sem stunda tónlist gangi gjarnan betur í almennu námi og svo framvegis Tónninn í slíkri umræðu, sem sérstaklega kemur upp á yfirborðið í kjarabaráttu, hefur mótast af því að finna einhver praktísk, sjáanleg, bein rök fyrir ráðamenn, rök sem undirstrika á sinn hátt að það sé þess virði að styðja við og styrkja starf tónlistarskólanna. Við vitum þó að það er svo margt sem gerist í slíku námsferli og mjög mörg af þeim jákvæðu áhrifum sem þetta ferli hefur í för með sér er erfitt að mæla og meta.

Hvernig mætti sjá fyrir sér aukna áherslu á hinn „andlega“/persónuþroskaþátt tónlistarnámsins?

Eitt af því sem skiptir miklu máli í þessu sambandi er að finna leiðir til að rækta með nemendum forvitni, áhuga og væntumþykju fyrir hljóðheiminum í viðum skilningi. Þetta má gera með markvissri hlustun þar sem notaðar eru fjölbreyttar aðferðir til að fá nemanda til að tengjast viðfangsefninu, hafa skoðun, sjálfstæði og byrja snemma á því að þroska hæfileika til heilbrigðrar gagnrýni sem byggist á innsæi og þekkingu. Hér mætti ímynda sér markviss tón-dæmi með hljóðritunum eða að kennari spili brot fyrir nemandann með það fyrir augum að leggja fyrir viðkomandi fyrirframákveðna og krítíska spurningu sem hvetur til þess að nemandinn sé ávallt virkur/meðvitaður gagnvart viðfangsefninu. Höfuðmáli skiptir að kennari eigi í músikölskum samræðum við nemandann og umgjörðin sé ekki ávallt samkvæmt hefðbundnum hlutverkum nemanda og kennara.

Það mætti sjá fyrir sér að það hefðbundna efni sem kennarar eru að nota í sinni kennslu væri líka uppspretta fyrir sjálfstæðari leik eða útfærslu á ýmsum tæknilegum áskorunum þar sem til dæmis ákveðin vandamál eru einangruð og þau síðan tekin fyrir meira í spuna samhengi, það er einfaldlega að leika sér með viðkomandi hryn eða mótíf og ná valdi yfir því á þann hátt sem nær lengra en það að geta spilað viðkomandi augnablik í verkinu eingöngu þegar það er í ákveðnu samhengi og á ákveðnum hraða. Í þessu sambandi eru etýður oft ágætis efni/upp-spretta og man ég eftir að hafa heyrt haft eftir miklum hljóðfærasmillingi fyrri alda sem nefndi að etýður ætti til dæmis að læra það vel að þær gætu verið spilaðar algjörlega utan að og af slíku valdi að það lægi beint við fyrir hljóðfæraleikarann að fara að spila í kringum uppruna-lega efnið og nota það sem innblástur fyrir áframhaldandi spunaleik. Með slíkt að leiðarljósi þá mundi ég telja að þroskaðir og lengra komnir nemendur yrðu til dæmis mun meira með-vitadir um eðli og tilgang verkefna. Nemendur yrðu líka færari og óhræddari við að greina sértæk vandamál og um leið nýta betur þann tíma sem lagður er í æfingar. Ekki er óalgengt að æfingartími tónlistarnema snúist mestmegnis um lestur og tækni þar sem óhóflegum endur-tekningum er beitt til að „hjakkast“ í gegnum erfiðleikana. Það mætti sjá fyrir sér að æfinga-tíminn snerist miklu meira um að greina og leita sértækra lausna á tæknilegum vandamálum og að innlegg kennarans snerist að mestu leiti um að blása nemanda í brjóst og hvetja slíka greiningu og leit. Um leið tel ég að með slíkri nálgun eigi sér stað þjálfun í að takast á við ýmis annarskonar vandamál tilverunnar í víðari skilningi.

Annað atriði sem mér finnst mikilvægt varðandi áhersluna á tónlist sem „andlega“ iðkun er hvernig þolinmæði, sjálfsagi og einbeiting verða ekki eingöngu nauðsynleg karaktereinkenni til að takast á við áskoranir og vandamál tónlistarinnar heldur verða hreinlega mikilvæg markmið í sjálfu sér og karaktereinkenni sem ættu að vera ræktuð markvisst í gegnum tónlistina. Við skulum muna að það var ekki tilviljun eða til skemmtunar sem Plato taldi að tónlist væri ein fárra listgreina sem ætti sess í fyrirmyndarríkinu. Tónlist gat að hans mati einfaldlega gert manneskjuna betri og samfélagið fallegra. Ég gæti haldið áfram að telja upp margvíslegar leiðir til að rækta dygðirnar í gegnum tónlistariðkun en tel að það sem hér hefur komið fram gefi næga hugmynd um hvert ég er að fara.

Ef við tökum spuna sem mikilvægan hluta af almennu tónlistarnámi í því samhengi sem reifað er hér að ofan þá er ein fyrsta spurningin sú hvort hin hefðbundna áhersla á túlkun og tækni sé í andstöðu við ýmsar nýjar hugmyndir um skapandi tónlistarstarf? Ég tel svo ekki vera eða réttara væri að segja að ég tel að þannig þurfi það ekki að vera. Við höfum verið að sjá ýmsar jákvæðar breytingar eiga sér stað í námsframboði og uppbyggingu tónlistarnáms og ég tel það einungis tímaspursmál hvenær spuni verður orðinn mun virkari þáttur í öllu námi tónlistarfólks. Það sem styður mig í þessari trú er einfaldlega vitneskjan um hvernig hlutirnir hafa verið að þróast akkúrat núna á síðustu 2-3 áratugum hérna heima á Íslandi. Við tónlistardeild Listaháskóla Íslands hefur spunanámskeið verið hluti af reglubundnum námskeiðum deildarinnar allt frá stofnun, ásamt því að fléttast inn í fjölbreytt námskeið og samvinnuverkefni af ýmsum toga. Það segir sig sjálft að þróunin hefur orðið sumpart hraðari erlendis sérstaklega í þeim löndum þar sem fjölmenningsarsamfélög eru meira áberandi. Þar mætir hin klassíska vestræna tónritunarhefð fjölbreyttum áhrifum úr tónmenningu annarra menningar-svæða þar sem tónlistin er oftast en ekki bundin munnlegri geymd eða leikin af fingrum fram.

Í okkar hefðbundnu klassísku tónlistarkennslu í dag þá sé ég spuna fyrst og fremst koma inn í myndina sem aðferð til að rannsaka og þekkja hefðbundin viðfangsefni betur. Spuni er líka ákaflega áhrifamikil leið til að vinna með og þroska músíkalska tilfinningu ásamt því að örva hæfileikann til að greina og örva sjálfstæða gagnrýna hugsun. Fleiri tækifæri munu skapast fyrir nemendur til að taka þátt í samspili þar sem reynir á getu þeirra og hæfileika til móta sína eigin rödd í spuna því ekki má gleyma því að spuni er tónsmíðaáðferð þar sem hugmyndir eru skapaðar og mótaðar í augnablikinu frábrugðið hinu hefðbundna módeli þar sem hugmyndir fara gjarnan í gegnum margvíslegar og flóknar síur í huga tónskáldsins. Í fram-sækinni tónlist síðustu sextíu ára má þó sjá ákveðna þróun þar sem heimur spunatónsmíða og ritaðra tónsmíða er farinn að mætast bæði hvað áferð og efnistöð varðar. Á ákveðnum tíma-punkti má jafnvel sjá hvernig spuni varð eiginlega rökrétt framhald af oft ótrúlega flóknum hugarheimi móðernistanna þar sem mörgum þótti niðurstaðan verða æði keimlík og menn fóru að spyrja sjálfan sig hvaða þýðingu það hefði að vera að rita niður alla flækjuna þegar sá möguleiki var kominn að láta hreinlega góðan flytjanda spinna ákveðið efni af fingrum fram – samkvæmt misgrófri grafískri forskrift eða textalýsingu.

Í mínum huga er áriðandi að nemendur kynnist margvíslegum nálgunum í tónlist og ekki bara fyrir fram viðurkenndum tónlistarstílum í viðkomandi samfélagi. Þetta þýðir að nemendur eiga á skapandi hátt að vera takast á við listir hljóðheimsins í viðum skilningi frekar en að móta viðhorf sitt og sjálfsmynd með því að hugsa um sjálfan sig (ímynd sína) í samhengi

við ákveðinn stíl eða flokka sig niður á einhvern hátt. Í versta falli snýst þvíumlíkt upp í sjálfhverfan hroka þar sem listin fær fyrst og fremst það hlutverk að þjóna einhverskonar narsísiskum tilhneigingum manneskjunnar. Ég teldi heillavænlegra að tónlistarfólk sæi sjálft sig frekar í ákveðnu þjónustuhlutverki, það er að þjóna eða helga sig hugarheimi tónlistarinnar í öllum sínum fjölbreytileika. Um leið er slíkt þjónusta við fegurðina og það besta sem býr í manneskjunni, hinum stórfenglega skapandi krafti.

The creative process is a spiritual path. This adventure is about us, about the deep self, the composer in all of us, about originality, meaning not that which is all new, but that which is fully and originally ourselves.¹

¹ Stephen Nachmanovitch, *Free Play – Improvisation in Life and Art* (New York: Jeremy P Tarcher, 1993)

Tónlist hlutarins

Um hringflautu Studio Brynjars & Veroniku

Práinn Hjálmarsson

„Hringflauta“ er hljóðfæri eftir hönnunartvíeykið Brynjar Sigurðarson og Veroniku Sedlmair (Studio Brynjar & Veronika [<http://biano.is/>]), hannað fyrir tilstilli stofnunarinnar Fondation Galeries Lafayette árið 2016 og frumsýnt á samsýningunni „Joining forces with the unknown“ (fr. *Faisons de l'inconnu un allié*) í París í Október 2016¹. Eina núverandi eintak af hljóðfærinu var smíðað af franska flautusmiðnum Jean-Yves Roosen² og er í eigu Fondation Galeries Lafayette.

Í þessari grein verður fjallað nánar um hljóðfærið, sértækum útfærslum við smíði þess, viðráðar hugrenningar sem hljóðfærið kallar fram hvað varðar tónlistarlega hugsun og greint frá hljóðlegum eiginleikum hljóðfærisins sem til komnir eru vegna útfærslu þess, uppgötvuðum í vinnusmiðju flautuleikaranna Bettina Danielle Berger, Björnar Habbestad, Marieke Franssen og Michael Schmid á Flateyri sumarið 2016.

HRINGFLAUTA

Hringflauta Brynjars og Veroniku samanstendur af fjórum sjálfstæðum þverflautum sem sveigðar eru að lögun og mynda samsettar hring sem er 2,5 m að þvermáli eða 7,8 m að ummáli. Innan hringins er pláss fyrir áheyrenda sem jafnframt er talinn vera órjúfanlegur hluti hljóðfærisins. Til að tryggja eðlilega hljóðmyndun í flautunum eru munnstykki þeirra einu hlutar hringflautunnar sem ekki eru sveigðir. Að öðru leyti virka flauturnar líkt og hefðbundnar flautur, þar sem klappakerfi, raddsvið og almennar fingrasetningar halda sér og má einnig leika á flauturnar í sundur án þess að það hafi áhrif á hljóðlega útkomu. Hringflautan samanstendur af tveimur þörum þar sem tvær flautanna hafa h-fót og eru staðsettar gegnt hver annarri innan hringins, en hinar tvær hafa hefðbundinn c-fót.

Ef litið er á smíði flautunnar frá sjónarhóli flautusmiðsins þá kallar sérstök lögun hennar á tvær sértækar útfærslur í samanburði við hefðbundna flautusmiði. Fyrri útfærslan lítur að því hvernig klappakerfið er sérsníðið að sveigju hljóðfærisins svo fingrastaða flytjandans haldi sér

¹ Hljóða má á viðtal (á ensku) Maxime Guitton við Brynjar Sigurðarson, Veroniku Sedlmair og Práinn Hjálmarsson í franska útvarpinu *DUUU – Unités Radiophoniques Mobiles um hönnunarferli flautunnar og fyrstu kynni tónlistarmanna við hljóðfærið. Sjá: <http://www.duuuradio.fr/episode/session-10>

² Hljóða má á viðtal við Jean-Yves Roosen um verkefnið (á frönsku) á vef Radio *DUUU – Unités Radiophoniques Mobiles, þáttarstjórnendur: Loraine Baud, Simon Nicaise & Simon Ripoll-Hurier <http://www.duuuradio.fr/episode/flutes-roosen>



Mynd 1

eins og á hefðbundinni þverflautu.

Seinni útfærslan snýr að loftopi sem að öllu veltu er við fótsenda þverflautna. Það loftop hefur áhrif á tónmyndun hljóðfærisins. Byggir hljóðfræðilegur eiginleiki þverflautna á sömu forsendum og opinna röra, ef lokað er fyrir enda rörsins gerir það að verkum að grunntíðni rörsins helmingast (tónninn lækkar um áttund). Til þess að líkja eftir þessu loftopi hefur því verið bætt við loftgötum í framhaldi af „fæti“ hvernar flautu-einingar fyrir sig. Staðsetning

Þessara fyrrgreindra loftopa eru staðsettar þar sem fótis-endi flautunnar ætti að vera, um það bil 66 cm frá enda munnstykksins til fyrra loftopsins. Að öllu jöfnu eru þessi loftgöt opin en þeim má loka með sérstökum klappa sem staðsettur er í framhaldi af G# klappanum, og liggur innan seilingar fyrir fimmta fingur (litla fingur) vinstri handar (Mynd 3).



Mynd 2

„DJÚPI TÓNINN“

Í framhaldi af „fæti“ hvernar flautu fyrir sig tekur svo við „millistykki“ sem tengir hana þeirri næstu innan hringins og er fest við munnstykksenda þeirra næstu. Lengd þessara millistykkja eru um 125 cm og eru þau jafnframt hol að innan með sama sverleika og flautan sjálf. Því má leika á alla þessa röralengd, samtals um 195 cm, með því einu að loka öllum klöppum og loftopum. Eigintíðni rörs af þeirri lengd er um 44 Hz³. Þessu rými má þó hagræða og fylgja hringflautunni fjórir „stopparar“ sem eru færanlegir innan þessa millirýmis. Opna þessir stopparar fyrir þann möguleika að stilla lengd þessa rörs í hverri flautu fyrir sig.

³ Carl R. (Rod) Nave, „Resonances of open air columns“ *Hyperphysics*, 3. mars, 2017.

<http://hyperphysics.phy-astr.gsu.edu/hbase/Waves/opecol.html>. Útreikningurinn er gerður í reiknivél, undir liðnum „closed cylinder“, á vefslóðinni sem nefnd er hér að ofan. Tekið skal þó fram að þó að heildarlengd hvers hringflautu-fjórðungs sé 195 cm, þá ætti grunntíðni rörsins hvernar flautu fyrir sig að miðast við lengdina frá miðju gats munnstykksins til enda flautunnar. Er því þessi grunntónn örlítið hærri en 44 Hz þar sem lengdin er styttri.

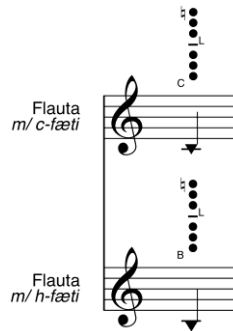


Mynd 3: Nærmynd af einni af fjórum flautunum, með h-fæti, sjá má viðbættan klappa sem stjórnar loftgötum sem koma í framhaldi af „fæti“ flautunnar.

Líkt og kom fram hér að ofan þá gerir það eitt að loka fyrir enda flautunnar að verkum að grunntíðni rörsins lækkar um helming (tónninn hljómar því áttund neðar). Að vísu á þar munnstykki flautunnar í nokkru basli við að framkalla svo djúpan tón⁴ og er það því

⁴ Hér hefur eflaust sverleiki flautunnar sitt að segja um tónmyndunina. Piccolo-flautur, c-flautur, alt-flautur og bassaflautur eru ekki eingöngu ólíkar að lengd heldur einnig að sverleika.

auðveldara að yfirblása og framkalla yfirtóna af slíkum grunntóni. Vegna dýptar þessa tóns nær munnstykkið að framkalla yfirtóna töluvert ofar í yfirtónaröðinni en hefðbundnar flautur ná til. Að öllu jöfnu er hægt að ná upp á sjöunda til áttunda tóns í yfirtónaröðinni á dýpstu tönnum þessara hefðbundnu c-flautna.



Mynd 4: Fingrasetning fyrir dýpsta tón flautnanna, L stendur fyrir klappan með auka loftgötunum í framhaldi af „fótsenda“ hverrar flautu fyrir sig.

LOFTTÆMIS-TÓNAR

Yfirlit um mögulega „lofttæmis-tóna“
Á línunni er sýnd hljómandi útkoma

- * (1) Dýpsti tónn á flautu með c-fæti.
- * (2) Dýpsti tónn á flautu með h-fæti (ath: ensk framsetning, h verður b)
- * (3) Grip sérstaklega miðað að flautu með h-fæti.
- * (4) Grip sérstaklega miðað að flautu með c-fæti.
- * (5) Skiptin frá D/B yfir á D# þurfa að vera nokkuð snögg og óvíst hvort skili sér hreint.
- * (5) Skiptin frá L yfir á G# þurfa að vera nokkuð snögg og óvíst hvort skili sér hreint.

Mynd 5: Yfirlit um mögulega lofttæmis-tóna.

Þar sem um lokað rör er að ræða, er möguleiki fyrir hendi að framkalla lofttæmi innan flautunnar með því einu að hylja yfir gatið á munnstykkinu með munninum og loka öllum klöppum hljóðfærisins. Svokallaða „lofttæmis-tóna“ má framkalla með því að opna klappa og rjúfa lofttæmið innan flautunnar. Við það myndast stutt hljóð sem orsakast af því að loftþrýstingur á milli innvolsins og þess fyrir utan jafnast út þar sem loft dregst örsnöggt inn í flautuna. Útkoman er í formi stuttra suðkendra hljóða, með vísi að tónhæð, sem eru ögn álík því þegar tappi skýst úr kampavínsflösku. Tónhæð þessara tóna má þó stýra og er það svo að hver klappi fyrir sig hefur sinn tón.

VENTLA-TÓNAR

Með því að loka öllum klöppum flautunnar og hylja munnstykkið með munninum má einnig mynda yfirþrýsting innan rörsins, blása inn lofti og stjórna því þegar lofti er hleypt út um klappa hljóðfærisins. Útkoman er suðkennt hljóð á borð við óraddaða samhljóða, F, þ eða ð. Það má greina örlítinn litamun á hljóðum ólíkra klappa.

FUGLINN

Náskyldur „ventla-tónunum“ er „fuglinn“, sem skapaður er með því að mynda yfirþrýsting innan flautunnar og hleypa örlitlu lofti í gegnum annan fingur (vísifingur) vinstri handar. Raki í þúða klappans veldur því að fram kallast smágernt hljóð með hárrí títíni, álíku fuglasöngi úr fjarlægð.



Tóndæmi 1: Yfirtónablástur á djúpa tóni⁵ / Tóndæmi 2: Lofttæmistínn⁶ / Tóndæmi 3: Ventlatónar⁷

Tóndæmi 4: Fuglinn⁸

TÓNLIST HLUTARINS

Meginmarkmið vinnusmiðju flautuleikaranna *Bettina Danielle Berger*, *Björnar Habbestad*, *Marieke Franssen* og *Michael Schmid* með hringflautuna á Flateyri sumarið 2016, var að kynna hljóðfærinu í gegnum leik og deila með hönnuðunum þeim hugrenningum sem til verða í „sam tali“ við hljóðfærið. Var mín aðkoma að þeirri vinnusmiðju að nálgast hljóðfærið frá sjónarhóli „hlustandans“ og taka þátt í samtali flytjendanna.

Þegar kemur að því að leika á hljóðfærið spretta fram ólíkar hugrenningar um þær aðstæður sem að form flautunnar skapar. Það að hljóðfærið þurfi fjóra flytjendur til þess eins að leika á það, býr til afstöðu flytjenda sín á milli og gerir þá strax að hópi þar sem engan má vanta. Þar sem hljóðfærið býður ekki uppá að vera leikið á í einrúmi, verður persónulegt samband hvers flytjanda við hljóðfærið óaðskilið sambandi hans og samstarfi við aðra flytjendur.

Jafnframt hefur flautan bein líkamleg áhrif á samband flytjenda sín á milli, þar sem líkamsstöður flytjenda eru í raun málamiðlun þeirra á milli, háð hæð þeirra. Hver hreyfing með hljóðfærið hefur áhrif á hina flytjendurna og getur haft áhrif á tónmyndun hvers flytjanda fyrir sig, ef flautan helst ekki í réttri hæð. Það á sér því stöðugt líkamlegt samtal á milli flytjenda á meðan leikið er á hljóðfærið. Samtal sem er áheyrendum hulið en birtist í smágerðum dansi flytjendanna og hreyfingu hljóðfærisins. Sömu leiðis veldur þessi samtenging flautunnar því

⁵ <https://lhi.canto.global/s/U9C3K?viewIndex=0>

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

⁷ <https://lhi.canto.global/s/KISIL?viewIndex=0>

⁸ <https://lhi.canto.global/s/K7T8I?viewIndex=0>

að finna má fyrir öðrum flytjendum og því sem þeir leika í gegnum víbring flautunnar. Þessi samtenging flytjenda í gegnum hljóðfærið hafði að mati flautuleikaranna áhrif á þá orku sem skapaðist á milli þeirra í gegnum lifandi spuna.



Mynd 6

Form hringflautunnar skorðar sömuleiðis vissa afstöðu á milli flytjenda og áheyrenda en fer það eftir því hvort áheyrendur séu staddir innan eða utan hljóðfærisins hvers eðlis þetta samband er. Innan hringsins er sambandið töluvert náið þar sem allir flytjendur flautunnar snúa inn að miðju þess. Utan hringsins verða áheyrendur fjarlægir flytjendum þar sem þeir snúa baki í umhverfi sitt eða sjá þá ekki nema handan hringsins í töluverðri fjarlægð. Það er tvennt ólíkt að eiga í samtali við einhvern í svo mismunandi fjarlægð og það kallar á ólíkar nálganir og tjáningarmáta.

Þetta samband ytra og innra umhverfis flautunnar skapar meðvitund fyrir tónlistarlegum augnablikum sem ýmist bjóða áheyrandann velkominn að stíga inn og út úr hljóðfærinu eða geta mögulega „hindrað“ áheyrandann í því að stíga inn í hljóðfærið. Hér koma vissulega við sögu ytra umhverfi, tilefni og afstaða tónlistarflutningsins.

Sömuleiðis opna þessar hugleiðingar um rými á það að skoða óræðari og huglægari þætti, líkt og að leitast við að umbreyta hljóðfærinu skynrænt í eyrum og hugum áheyrenda. Sem dæmi má leitast við að gera innra byrði hljóðfærisins að „alltumlykjandi umhverfi“ fyrir þann sem

stendur fyrir innan eða jafnvel að reyna að gera hljóðfærið að einskonar formföstum og „líkamlegum skúlptúr“ í eyrum og hugum þeirra fyrir utan. Hvenær verða þessar fjórar samtengdu þverflautur skynrænt að einni heild og hvenær ekki? Hvenær verður sjónræni þátturinn veigameiri en sá hljóðræni?



Myndband 1: Frá vinnusmiðju á Flateyri, sumar 2016⁹

Útfrá sjónarhóli tónskáldsins þá kallar hljóðfærið á afstöður til nótnaritunar og tónleikaframsetningar. Það eitt að hafa fjögur nótnastatíf innan hringsins umbreytir strax afstöðu flytjenda sín á milli en einnig áheyrenda innan miðju flautunnar. Að einhverju leyti dofna þar hlutverk og eðli flautunnar með slíkri tilfæringu. Hér þarf höfundurinn að spyrja sig, af hverju þá ekki fjórar hefðbundnar flautur?¹⁰ Hverju bætir hringflautan við? Sömuleiðis ef áheyrendur geta ekki upplifað hljóðfærið sem einhvers konar rými heldur hafa skordað sjónarhorn á hljóðfærið, af hverju ekki fjórar hefðbundnar þverflautur? Hljóðfærið veltir því fram spurningum um samband okkar við umhverfi, sögu og „ótónlistarlegar“ hugmyndir sem þrátt fyrir allt er órjúfanlegur þáttur tónlistar.¹¹

Frásögn hringflautunnar endurspeglar á margan hátt höfundarverk Brynjars og Veroniku, en í verkum þeirra hafa þau meðal annars beislað upplifun sína á umhverfi og samfélagi í hluti. Í þeim leynist óljós merking sem er í senn framandi og kunnugleg enda er þeim oft hugleikið um það hvernig hlutgera megi umhverfi og staðbundna þekkingu og færa í nýjan farveg.

Hringflautan bendir okkur á að í öllum hlutum leynast frásagnir um vissa sýn á umheiminn. Í öllum hlutum leynist rödd sem við eigum í stöðugu samtali við, meðvitað og ómeðvitað. Tónlistin sprettur fram uppúr þessu samtali okkar við umhverfi okkar, við rými, hljóðfæri, afstöðu við áheyrendur og uppúr lestri okkar í tónlist annarra. Tónlistin er falin í skynjun okkar á umheiminum.

⁹ <https://vimeo.com/209887704?share=copy>

¹⁰ Þessi spurning þykir hér „eðlileg“, enda hringflauta uppbrót á hefðum/vana og í því fólgin skilaboð/merking, sem erfitt er að ávarpa ekki á neinn hátt.

¹¹ Hafa þessir óræðu þættir hljóðfærisins verið okkur Brynjari og Veroniku hugleiknir í mótunarferli nýs sviðsverks fyrir hljóðfærið og utanaðkomandi flytjanda. Í ferlinu höfum við kannað hvernig draga má fram í (og með) hljóðfærinu ólíkar merkingar og skapa ólíkar aðstæður í verkinu. Getur þar hljóðfærið birst okkur jöfnum höndum sem sjálfstæð persóna og sem „mise en scène“ verksins.

HEIMILDIR:

Carl R. (Rod) Nave. „Flute.“ *Hyperphysics*, 3. mars, 2017. <http://hyperphysics.phy-astr.gsu.edu/hbase/Music/flute.html>

Carl R. (Rod) Nave. „Resonances of open air columns“ *Hyperphysics*, 3. mars, 2017. <http://hyperphysics.phy-astr.gsu.edu/hbase/Waves/opecol.html>

MYNDASKRÁ

Ljósmyndir eftir Emile Barret. Circle Flute/Hringflauta by Brynjar & Veronika, Lafayette Anticipations – Fonds de dotation Famille Moulin, Paris.

Nótur eftir greinarhöfund.

Um höfunda

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. Atli er prófessor í tónsmíðum við LHÍ.

Berglind María Tómasdóttir er flautuleikari og tónskáld. Í verkum sínum leitast hún við að kanna sjálfsmyndir, erkítýpur 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 dósent 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 tónlistarhátíðum um alla Evrópu og unnið til verðlauna í Hollandi og Austurríki. Undanfarið hafa verk hans lagt áherslu á tilraunakennda nótnaritun þar sem mörk tónlistar og myndlistar eru könnuð.

Hildigunnur Rúnarsdóttir stundaði nám við tónfræðadeild Tónlistarskólans í Reykjavík með tónsmíðar sem aðalgrein og lauk þaðan prófi vorið 1989. Síðan nam hún tónsmíðar, hjá Professor Günter Friedrichs í Hamborg og Svend Hvidtfelt Nielsen í Kaupmannahöfn. Hildigunnur hefur starfað mikið með ýmsum kórum, þar á meðal sönghópnum Hljómeyki. Helstu verk eru meðal annarra barnaóperan Hnetu-Jón og gullgæsin, Blandaðir dansar fyrir hljómsveit, Konsert fyrir fiðlu og hljómsveit, Messa í minningu Guðbrands Þorlákssonar, fyrir kór, einsöngvara og hljómsveit (tilnefnd til Íslensku tónlistarverðlaunanna árið 2003) og tónlist í heimildamyndina Vetrabrigði. Einnig liggur eftir hana fjöldi kórverka og sönglaga. Verk Hildigunnar, Syngur sumarregn, fyrir kór og sópran sóló og Andvökunótt, fyrir kór og baritón sóló hafa verið valin á geisladiska kórahátíðarinnar Europa Cantat. Hún var nýlega valin tónskáld mánaðarins hjá hinu virta kórsamfélagi Choralnet.org og fékk einnig Silver Platter Award frá Composers' Society einnig hjá Choralnet. Hún vinnur nú að tónlist fyrir heimildamynd Ásdísar Thoroddsen um íslenska þjóðbúninginn ásamt barnaóperunni Gilitrutt. Hildigunnur starfar nú við tónsmíðar, kennslu og söng í Reykjavík ásamt því að sitja í stjórn íslenskrar tónverkamiðstöðvar.

Lilja María Ásmundsdóttir lauk B.Mus.-prófi í píanóleik vorið 2016 frá Listaháskóla Íslands undir handleiðslu Peters Máté. Áður stundaði hún nám við Tónskóla Sigursveins D. Kristinssonar hjá Þórunni Huldu Guðmundsdóttur. Hún lauk framhaldsprófi þaðan vorið 2013 samhliða því að ljúka stúdentsprófi af myndlistarbraut frá Fjölbautaskólanum í Garðabæ þar sem lokaverkefni hennar var frumgerð hljóð- og ljósskúlptúrsins Huldu. Síðasta sumar hlaut hún styrk frá Nýsköpunarsjóði námsmanna til að þróa skúlptúrinn, en verkefnið var eitt af fimm verkefnum tilnefnt til Nýsköpunarverðlauna forseta Íslands. Lilja var einn af fjórum sigurvegurum í keppninni Ungir einleikarar og lék í kjölfarið einleik með Sinfóníuhljómsveit Íslands í janúar 2015. Haustið 2016 var Lilja í starfsnámi hjá píanistanum Sarah Nicolls í Brighton

þar sem þær unnu saman að hugmyndum tengdum innsetningum og hljóðskúlptúrum.

Mathias Halvorsen (1988-) is a Norwegian pianist, currently living in Reykjavik, Iceland. He studied with prof. Jiri Hlinka (2006-2010) in Oslo and with prof. Gerald Fauth (2011 - 2013) in Leipzig. In 2008 Mathias founded the Podium festival in Haugesund with flutist Guro Pettersen. The festival will be held for the 10th time July 2017. In 2009 he dug up the manuscript of piano concerto no. 5 by the Norwegian composer Halfdan Cleve at the National Library in Oslo and performed it with the Lithuania State Symphony and conductor Gintaras Rinkevicius. Since 2010 he has been performing concerts in complete darkness as a founding member of the critically acclaimed group LightsOut. He is also a member of the prize winning Duo Arctica with fellow pianist Joachim Carr. The last years Mathias has featured regularly alongside Peaches in the duo show Peaches Christ Superstar. The production has visited festivals such as Theater der Welt in Mannheim and Yoko Ono's Meltdown in London. He has also done several dance- and theatre pieces with director and choreographer Laurent Chetouane. One of these, the comedy 'Den Stundesløse' featured Mathias' acting debut at the National Theatre in Oslo, Norway. Recently he has performed at festivals such as Brighton Festival, Mofo (Tazmania), Everybody's Spectacular (Reykjavik), Podium Festival Esslingen, Portland Chamber Music Festival and theatres like the Münchner Kammerspiele, Onassis Cultural Centre (Athens), Queen Elizabeth Hall (Southbank Centre), Kampnagel (Hamburg) and La Commune (Paris). Mathias performs regularly in lots of weird places, doing anything from chamber music and solo concerts to more experimental multi genre stuff.

Svanfríður Hlín Gunnarsdóttir hóf nám í píanóleik sex ára gömul en námið stundaði hún í Tónmenntaskóla Reykjavíkur, Tónlistarskóla Hafnarfjarðar og Nýja tónlistarskólanum. Hennar helstu kennarar voru Anna Þorgrímsdóttir, Sigurður Marteinsson, Bjarni Þór Jónatansson og Vilhelmína Ólafsdóttir. Árið 2012 hóf hún nám við Listaháskóla Íslands, þar sem hún lagði stund á tónsmíðar og skapandi tónlistarmiðlun. Aðalkennari hennar í tónsmíðunum var Hróðmar I. Sigurbjörnsson en auk tónsmíðanna sótti hún söngtíma til Ólafar Kolbrúnar Harðardóttur. Í tónsmíðanáminu lagði hún aðaláherslu á kór- og söngtónlist en sjálf hefur hún áralanga reynslu af kórsöng. Svanfríður lauk Bachelor of Arts gráðu frá Listaháskóla Íslands í janúar 2016, eftir að hafa unnið að umfangsmikilli rannsókn á þjóðlagatónsmíðum Þorkels Sigurbjörnssonar árið áður undir handleiðslu Hróðmars I. Sigurbjörnssonar. Í framhaldi af rannsókninni fluttu þau Svanfríður og Hróðmar erindið Þorkell, þjóðlögin og Þorpið: tónmál í söngtónlist Þorkels Sigurbjörnssonar á Hugarflugi, árlegri ráðstefnu Listaháskólans um rannsóknir á fræðasviði lista, í febrúar 2016.

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 þvínæst 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.

Práinn Hjálmarsson er tónskáld og stundakennari við myndlistar- og tónlistardeild Listaháskóla Íslands og við Tónlistarskólann í Reykjavík. Í tónlist sinni leitar Práinn eftir því að beina sjónum hlustandans að fjölbreyttri og ólíkri virkni hljóðs í ljóðrænum heimi tónlistar. Tónlist Práins 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. Práinn fer með listræna stjórn tónleikaraðarinnar Hljóðönn, í Hafnarborg, tónleikaröð tileinkaðri samtímatónlist, sem og listræna ráðgjöf og kórstjórn Íslenska hljóðljóðakórsins (Nýló-kórsins).

