

# Þ R Æ Ð I R

Tímarit tónlistardeildar Listaháskóla Íslands

3. tölublað

Reykjavík vor 2018

## EFNISYFIRLIT

Formáli .....	3
Skandall í Árbæjarkirkju.....	4
Handan tónlistar.....	15
Ótitluð rússnesk raun .....	23
Hugleiðing um nám í hljóðfæraleik á órætt hljóðfæri.....	30
Tristan og Skógarpúkinn .....	37
Rödd hljóðanna.....	54
Um höfunda .....	74

## Formáli

Einar Torfi Einarsson

Þræðir eiga sér ekki íslenskt fordæmi nema fyrri tölublöð. Þræðir hefur því það hlutverk að skapa fordæmi og menningu um orðræðu tónlistar og er mótandi afl í þeirri uppbyggingu. Slíkur vettvangur styður vel við bakið á hvers konar rannsóknum og er jafnframt hvati til að leita nýrra leiða með miðlun hugmynda um tónlist. Frelsið gagnvart efnistöfum og nálgunum er hornsteinn ritsins sem skorðar sig ekki einungis við fræðilega texta heldur leitast við að búa til fyrirmyndir.

Þriðja tölublað Þráða rennur hér úr hlaði og sem áður eru hér að finna ýmis sjónarhorn á tónlist úr hugum kennara og stundakennara við tónlistardeild LHÍ. Hér koma fyrir umfjallanir og greiningar á tónlistarflutningum, þætti raddarinnar í tónlistarsögunni velt upp, mæting hljóðfærahönnunar og hljóðfæraleiks, samanburður á meistaraverkum rómantískar tónlistar, og kannanir á nýjum leiðum handan tónlistar.

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

## Skandall í Árbæjarkirkju um Einvaldsóð eftir Guðmund Stein Gunnarsson

Atli Ingólfsson

*Viðburður á vegum Sláturtíðar 2017 í Árbæjarkirkju 21. og 22. október 2017*

*Söngvarar: Heiða Árnadóttir og Pétur Húni Björnsson.*

*Hljóðfæraleikarar: Helga Aðalheiður Jónsdóttir, Ingi Garðar Erlendsson, Karen Erla Karólínudóttir, Svanur Vilbergsson, Páll Ivan frá Eiðum, Þorvaldur Már Guðmundsson.*

*Tæknimaður: Jesper Pedersen*

*Aðstoð við sviðsetningu: Aðalbjörg Árnadóttir.*

### UM SJÁLFSOFNÆMI

Við skulum ekki gleyma hvað vestræn tónlistarsaga er samofin valdi og kennisetningum kristinnar. Það skýrir þessa spurningu sem eflaust hljómar undarlega í margra eyrum: Er hægt að skapa tónlist? Hún var raunverulegt viðfangsefni kristinna hugsuða.<sup>1</sup> Getur maðurinn – sem sjálfur er hluti af sköpunarverki Drottins – virkilega skapað eitthvað sjálfur? Er ekki ofmetnaður, nú eða villutrú, að halda því fram?

Svo virðist sem þessar efasemdir hafi getið af sér blómaskeið fjölröddunar: Ef ekki var við hæfi að þykjast semja helga söngva fór hugvit tónlistarmanna allt í að spinna mótraddir við eldri söngva. Kannski var það ekki látið heita sköpun, en sköpunargleðin fékk sannarlega að njóta sín.

Og merkilegt er það hvað tónlistarsagan hefur tosast með álitamál og þversagnir af þessu tagi fram eftir öllu. Og hvað hún hefur haft mikið upp úr því.

Svo vatt sögunni fram. Loks þegar maðurinn virtist nú geta skapað þurfti að athuga hvort hann mætti það þá, og hvað hann mætti skapa og til hvers. Svo mátti spyrja, þótt hann gæti það, hvort hann þyrfti það virkilega. Og er hann þá að tjá eitthvað? Þetta skaut upp kollinum.

<sup>1</sup> Lengi vel má það skilja á kristnum hugsuðum sem rituðu um tónlist að hún snúist ekki um sköpun heldur þekkingu. Þetta hafði ýmist þær afleiðingar að tónlist varð að byggja á einhvern hátt á þekktu sálmalagi eða mátti í það minnsta ekki fara út fyrir þröngan ramma „réttra“ hlutfalla. Grunnreglur listarinnar eru „nulla modo ab hominibus institutae“ (alls ekki ákveðnar af mönnum), eins og Alkúínus ritar um 800 e.Kr. (sjá Tatarkiewicz, W. *Storia dell'estetica*, Torino 1979).

Og má hann það og er það hægt með tónlist?

Nei, ekki tjá, bara skapa – var svarað í Mið-Evrópu um miðja 20. öld. Já, skapa. Þegar það var loksins að komast á hreint var bankað á dyrnar og spurt: En vill maðurinn skapa? Bíddu, ha?

Þetta sló marga sem síst gáfulegri spurning en sú allra fyrsta. Samt fór það svo að hún glumdi um sali vestrænnar tónlistar árum saman og skildi eftir sig tiltekinn són sem enn lifir, sérstaklega vestanhafs.

Þangbrandur þessara nýju efasemda var John Cage. Þetta var vissulega ekki kristileg kennisetning, en niðurstaðan ekki alveg óskyld: Þar sem sjálfinu voru áður sett höft var það nú að vísu haftalaust, en gjaldfellt. Var það ekki eins konar sjálfsöfnæmi sem bjó um sig?

Það var aldeilis gróðurinn sem af því leiddi, og sem fyrr virðist sköpunargleðin margfaldast í glímunni við eitthvert svona hugald. Ákvarðanir – sem eru jú afurð sjálfsins – voru dulbúnar, mýktar, gæddar óvissu eins og í valkvæmri tónlist<sup>2</sup>, eða lagðar í hendur hendingarinnar, og slembival látið ráða...sem er reyndar býsna stór ákvörðun.

Þessi tortryggni í garð sjálfsins var ágætt veganesti fyrir unga höfunda. Í leitinni að eigin rödd er ágætt að byrja á því að gleyma að maður hafi rödd. Hún gæti farið að herma gagnrýnislaust eftir tungutaki annarra.

### PRÓSI Í TÓNUM

Ég mundi ekki telja Guðmund Stein Gunnarsson sérstakt afkvæmi Cage. Hann mótaðist þó sem tónskáld vestanhafs<sup>3</sup>; í umhverfi þar sem hugarheimur Cage er svo nálægur að hann sést ekki.<sup>4</sup> Á svoleiðis stöðum er ekkert sjálfsagt við það að tónskáld velji lengdargildi af tilbúnum matseðli, raði upp og sorteri með taktstrikum og fái þau flytjanda til að leika; helst þannig að hann gæði þau um leið sérstökum ásetningi, eins og hann hafi hugsað þetta upp sjálfur. En þetta er það sem flest tónskáld gera.

Strax í meistaraprófsritgerð sinni leggur Guðmundur Steinn frá sér þennan háttinn.<sup>5</sup> Þar útskýrir hann hvernig hann hefur hugsað sér að nálgast hrynrítun framvegis. Það er með því að leysa af hólmi pappírinn og ritkerfið sem við notum og taka upp hreyfinótnaskrift á tölvuskjá. Hún er þannig að flytjandinn les ekki prentaðar nótur við flutninginn heldur situr við tölvuskjá í viðbragðsstöðu; svo koma tákn siglandi, frá hægri til vinstri eða niður gluggann, og þegar þau snerta tiltekna línu sem liggur yfir miðjan gluggann bregst flytjandinn við og leikur tiltekinn tón. Stefna og tegund táknaanna getur breyst frá verki til verks. Táknin gætu verið nótur á nótnastreng eða punktar sem tákna efri og neðri tón; því lengi vel gaf

<sup>2</sup> Hér nefni ég valkvæma það sem kallað var *musique aléatoire* á frönsku, eða „aleatórísk“ tónlist.

<sup>3</sup> Hann tók meistarapróf frá Mills College í Oakland, Kaliforníu.

<sup>4</sup> Það er gróf einföldun að rekja allar hugleiðingar bandarískra tónskálda um afstöðu þeirra til sköpunar og flutnings til eins manns. Segjum að hér sé Cage nefndur sem leiðtogi hóps sem inniheldur jafnframt Morton Feldman, Christian Wolff, Earle Brown – New York skólann – en Conlon Nancarrow, Harry Partch og fleiri eru jafnframt vörður í þessu andlega landslagi.

<sup>5</sup> Guðmundur Steinn Gunnarsson, *An approach to Rhythm*, Mills College 2007.

Guðmundur Steinn hverjum flytjanda einungis tvo tóna, það var einkenni aðferðarinnar.

Hér voru sjálfinu settar ósmáar skordur. Guðmundur Steinn setur að vísu saman og endurtekur tiltekin mynstur þar sem parturinn skoppar á milli tveggja tóna. Hrynurinn á þó ekki uppruna sinn í útreikningi eða yfirvegaðri smíð sjálfsins. Þetta er allt sprottið af spuna höfundarins með tvo tóna: Hann er hljóðritaður og síðan greindur, sneiddur niður og verður að frumefni verksins. Uppruninn er því í ósjálfráðum ásetningi spunans og ekki beinlínis í ákvörðunum.

Í ritgerð sinni rekur hann þessa aðferð fyrst og fremst til leitar sinnar að taktfrjálsum hryn. Þar lýsir hann því hvernig menn virðast geta framkallað þess háttar hryn þegar þeir lesa texta saman; að tónlist án texta virðist eftir sem áður háð taktgrind, en sé ósamstillt ella. Það er mikið til í þessu, en ástæða til að rifja upp að taktur er ekki eins eiginlegur tónlistinni og margir virðast álíta.

Það má stinga upp á því að einhvers konar taktslag sé bragarháttum eiginlegt, en þeir liggja til grundvallar tónlistinni. En kristin tónlistarsaga er önnur: Samkvæmt Th. Georgiades var það þvert á móti einkenni gyðing-kristilegs kveðskapar í frumkristni að hann var *prósi*, og því markvisst laus við taktslag.<sup>6</sup> Fyrsti sálmasöngurinn barst frá leynireglum kristinna þegar þeir kváðu þessa prósa sína saman.

Ritkerfi tónlistarinnar – sem var komið í nokkuð endanlega mynd á 16. öld – beislaði að vissu leyti hryninn, nú eða tjóðraði. Af þessu var mikill ávinningur en jafnframt stórir ókostir sem loks hlutu að ofbjóða mönnum eins og Guðmundi Steini.

Hvað sem því líður þá tekst honum með hreyfinótnaskriftinni að framkalla sérlega grípandi tónaprósa, þar sem fullkomið jafnvægi er á milli allra hlutverka, tónlistin er hrynvis en samt fljótandi. Orðið *vefur* er gjarnan notað yfir tiltekið viðmót í vestrænni tónlist, þar sem stakar raddir hverfa inn í heildarmynd. Þá er vefurinn jafnan hannaður í heild sinni, gefinn tiltekinn blær, þykkt og þéttleiki. Manni gæti dottið í hug að að nota þetta orð um það sem hér gefur að heyra en við nánari athugun smýgur þessi tónlist jafnvel úr þeim greipum. Hér eru engin ólík hlutverk sem fléttast saman í tiltekinn vef. Bara stöðugt tif eða surr hljóðfæranna sem eru að fást við sams konar texta hvert á sinn hátt og útkoman síbreytileg. Þetta er ástand sem staðsetja verður mitt á milli fjölröddunar og vefs, og þó utan þess ramma sem venjulega fylgir þeim leiðum. Eða er þetta eins konar vefur með sjálfstæðan vilja?

#### ÓLÍK ANDLIT MÍNÍMALISMANS

Það er að sögn þetta sérstaka hrynástand sem vakti fyrir höfundinum þegar hann hélt þessa leið. Engu að síður leynast hér fleiri róttækar aðfarir að vanalegri tónlistariðkun.

Ég nefndi þær skordur sem sjálfinu eru settar í þessari tónlist. Eitt er það sem varðar uppsprettu hugmyndanna, að hrynmynstrin verða til í spuna en ekki eiginlegri smíðavinnu. Annað er síðan hvernig efnið er afmarkað. Þegar hver flytjandi hefur aðeins úr tveimur tónum að velja drykklanga stund verður yfirbragð verksins naumhyggjulegt. Í raun er eins og tónar

<sup>6</sup> Sjá Georgiades, Thrasylbulos: *Music and Language*, Cambridge 1982.

og hrynur gangi í eina sæng, því eyrað nemur á endanum tónana tvo eins og væru þeir tvær dálitlar trommur. Það myndast vissulega hljómblaer en engin sérstök framvinda felst í honum og ekki er heldur hægt að tala um lagrænt inntak í venjulegum skilningi þess orðs.

Er hér kannski kominn tími til að ræða sjálf tónlistarinnar? Hvað þarf til að hugmynd teljist hafa „sjálf“? Bæði Bach, Mozart og Beethoven virðast hafa komist að því á seinni hluta starfsævinnar að bestu stefin væru þau sem hefðu minnstu sérkennin.<sup>7</sup> Eða er til tilþrifaminna stef en í fyrsta þætti 3. sinfóníu Beethovens? Og maður eins og Mozart, sem getur valdið guðnum gæsa húð, hvað vill hann með svona hjakki eins og í upphafi Sinfóníu nr.41 („Júpíter“)? Þetta var víst svona: Því almennari í yfirbragði sem stefin voru, því sértækari heild mátti smíða úr þeim.

Við höfum því góðar ástæður til að afþakka handapat eða flugelda í hljóðskorpunni<sup>8</sup>, þótt ekki þurfi endilega að prédika meinlæti. Eins og kunnugir geta vottað býr ekkert slíkt í fari Guðmundar Steins Gunnarssonar. Mönnum af hans kynslóð og námsslóðum finnst yfirdrifið látæði einatt jaðra við tilgerð. Það kemur frekar til greina að leika við neðri mörk sjálsins. Stilla hreyfingu svo í hóf að varla sé hægt að tala um hugmynd lengur. Þá hrekkur skynjun okkar á annað þrep og smæstu viðburði blæs út.

Þetta er naumhyggja í ætt við ýmislegt sem barst okkur úr vesturátt á liðinni öld.<sup>9</sup> Öll varð hún til endurskodunar á staðsetningu sjálsins í tónverkinu, en ástæður hennar eru helst af þrennu tagi. Hún gæti sprottið af róttækri afstöðu til listrænna gjörða yfirleitt og samfélagslegs samhengis þeirra – eins og í fluxus hreyfingunni – eða hún gæti átt sér fagurfræðilegar ástæður, sé einfaldlega leið til þess að fá stórforminu fullkomnari hlutföll; nú eða feli í sér hagsýni tónanna, sparsemi, til að athyglin magnist þegar tíðindi verða.

Sú tónlist sem hér er ræðir er af síðastnefnda taginu, en ekki ósnortin af því fyrstnefnda. Hún er hins vegar óralangt frá þeim taktföstu endurtekningum sem mínimalisminn er þekktastur af. Mínimalismi Guðmundar Steins er ekki úr stáli heldur ullarflóka. Flöturinn sem blasir við okkur er ekki allur eins. Hann er síkvikur en sjálfum sér líkur. Og þegar stærri breytingar verða – nýr tónn slæst í hópinn, nýtt hljóðfæri eða jafnvel skrautnóta – grípur hlustandinn það fullkomlega. Þetta látleysi hljóðskorpunnar er þá kannski engin hlédrægni. Það er í raun aðeins leið til að tala skýrar. Er það kannski svo að sjálf tónverksins stækki því meir sem það er hamið?

#### VÉLRÆNT EÐA LÍFRÆNT?

Önnur ógn sem sjálfinu stafar af aðferð Guðmundar Steins er ótalin, kannski sú helsta. Hún varðar ekki höfundinn heldur flytjandann. Við tölum stundum eins og höfundurinn standi sjálfur á sviðinu og sé ýmist yfirdrifinn eða hófstílltur í hreyfingum, ræðum um hvernig hann nálgast hlustandann. En á milli höfundar og hlustanda stendur flytjandinn. Og þótt höfundur sé lágróma getur það hent að túlkun flytjandans framkalli einstaklingseðli, sjálf eða persónu-

<sup>7</sup> Sjá Castaldi, Paolo: *Il terzo stile e l'arte della fuga*, í „Bach, Debussy, Strawinsky“, Mílanó 2006

<sup>8</sup> Hér stóðst greinarhöfundur ekki mátið að nota þetta nýyrði, *hljóðskorpu*, sem þýðir einfaldlega yfirborð tónverks, rétt eins og *vatnsskorpa* er yfirborð vatns.

<sup>9</sup> Hér er vísað í *mínimalismann* en jafnframt verk Mortons Feldmans.

lega frásögn í því sem hann leikur, jafnvel óháð ásetningi höfundarins. Þetta kunna áheyr-  
endur jafnan vel að meta. Þeir vilja gjarnan að flytjandinn sannfæri þá um ágæti, mikilvægi  
eða sannindi þess sem er leikið.

Hreyfinótnaskrift setur flytjandanum tvenns konar skorður. Í fyrsta lagi hlýtur hér orðið  
*túlkun* talsvert að rýrna. Þetta er ekki túlkun heldur viðbragð. Flytjandinn er ekki með ræðu í  
huga sem hann ætlar að móta og túlka. Hann virðist ekki gera annað en að hlýða með því að  
slá tiltekinn tón þegar skjárinn gefur um það merki. Hann sér ekki heildarmynd verksins á  
blaði þannig að hann beri fram upphaf, miðju eða endi, eða endurtekningar, hvert eftir eðli  
sínu. Sjálf flytjandans virðist hér aftengt eins og hann sé ekki annað en teinn í stórrí spíladós.  
Í áðurnefndri ritgerð sinni lýsir Guðmundur Steinn þessu sem svo að flytjandinn sé dálítið  
eins og tölvuskjár sem ljós verksins skín í gegn um.<sup>10</sup>

Þannig virðist þetta í fljótu bragði. En hægán nú: Flytjandinn er manneskja með vitund og  
vilja. Því er ekki hægt að afneita. Þess vegna er flutningurinn ekki beinlínis vélrænn. Það  
verður eitthvert dularfullt jaðarástand þar sem flytjandinn hefur framselt frumkvæði sitt en  
fyllir samt hlutverkið eins og sá sem veit hvað hann er að gera. Enda kemst hver og einn betur  
inn í hlutverk sitt eftir því sem hljómsveitin æfir verkið oftar. Þessa tónlist þarf tvímælaust  
að æfa. Við æfingu hlýtur verkið að breytast; það hættir að vera hlutlaust og fer að taka lit og  
yfibragð af þeim sem flytja það. Þótt líkingamál höfundarins um tölvuskjáinn standist má  
bæta því við að það eru til ýmsar tegundir tölvuskjáa og birtustig og litferði misjöfn.

Ef markmið höfundarins væri það eitt að heyra nákvæman lestur hrynmýnda sinna gæti hann  
hæglega látið tölvu flytja verkin. Með lifandi tónlistarmönnum fær verkið allt aðra þýðingu  
og áferð.

Því er þó ekki að neita að sjálfið er dálítið dustað til. Flutningurinn á ekkert skylt við leikræn  
tilþríf virtúósanna. Það er ekki hægt að láta eins og ræðan sé sprottin úr brjósti flytjandans,  
hann gengur bara þá leið sem honum er stikuð út, þótt hann sé frjáls. Hvernig er þetta ekki í  
ritningunni: Þótt maðurinn sé frjáls getur hann valið að ganga hinn þrönga veg dyggðarinnar.  
Það væri hreint ekki markvert nema einmitt af því hann er frjáls.

Einmitt. Og hefur það ekki sitt að segja að hópur flytjenda hittist á þessu jaðarsvæði hlýðni og  
frelsis? Tjah, já og nei; þeir hittast eiginlega ekki. Hér komum við nefnilega að seinna efninu:  
Taktur fer nærri því að vera birting tónlistarinnar í holdinu. Flestir menn geta upplifað takt  
nánast eins og eigið hjartslag, eitthvað sem tifar í líkamanum. Taktskynið gerir þeim kleift að  
stilla sig saman, leika tóna á nákvæmlega sama tíma, og jafnvel þótt gæti einhverrar óná-  
kvæmni flytjenda sér hlustandinn um að raða öllu á sinn stað í taktgrindinni sem hann skynjar.  
Hreyfinótnaskrift afleggur þetta fyrirbæri.

Nú er hver flytjandi eins og í eigin heimi að þessu leyti. Jafnvel þótt tónar ólíkra hljóðfæra  
lendi saman á miðlínu er engin leið fyrir flytjandann að gefa því taktlega þýðingu.  
Hreyfinótnaskrift hefur þennan eiginleika, að hún er ófrávíkjanlega ritmál. Flytjandinn getur  
ekki fest tónverkið í minni og það heimilar honum ekki að lifa sig inn í viðburðinn á hug-

<sup>10</sup> Líkinguna hefur hann eftir greiningu Marshalls Macluhans á miðlum í álýsta og gegnlýsta (sbr.  
Macluhan M. *Understanding Media*, Cambridge 1994).

líkamlegum forsendum; það er ekkert einn-tveir-og-þungt-létt, saman-ekki saman, fyrst-ég-svo-þú. Hann stendur einn frammi fyrir guði þar sem lútersk guðfræði kom honum fyrir.

Eins og áður er getið gæti samstilling verið möguleg án takts, eins og þegar prósi er lesinn í hóp. En þar nýtur flytjandinn þess að textinn byggir á fyrirframgefnu kerfi setninga- og málfræði sem allir skynja á sama hátt. Nú kemur upp afar áhugaverð spurning: Hvort meðfætt formskyn okkar veldur því hugsanlega að við æfingu á hreyfinótnaverki förum við að skynja í því tiltekna setningar og því að leika það „saman“; hvort ekki hlýtur að myndast samfélag þrátt fyrir að í upphafi sé hver flytjandi í eigin heimi. Það kann að vera.

### SÍÐDEGI Í ÁRBÆJARKIRKJU

Hér horfum við því upp á endurskoðun sjálfsins á öllum stigum: Sjálf höfundarins í sköpun frumefnisins, sjálf eða svipmót hugmyndanna, sjálf túlkandans – þetta sýndarsjálíf sem „leikur“ tónlistina – og loks hið félagslega sjálf, að hópur flytjendanna myndi sterka heild.

Þegar einveldi sjálfsins hefur verið svo rækilega ögrað, hvað gerir maður þá? Jú, maður semur óperu. Og hvað heitir hún? *Einvaldsóður*.

Það er nefnilega það.

Um leið og hlustandinn gekk inn í Árbæjarkirkju var eins konar *Gesamtkunstwerk*<sup>11</sup> hafið: staðurinn er gæddur tiltekinni birtu, lykt, áferð, stærð og hljómburði sem eru gerólík því sem væri í dæmigerðu leikhúsi og ekki annað í boði en gefa sig aðstæðunum á vald. Einkum af því að hann vissi að hér færu í hönd þrír klukkutímar af tónlist sem yrði annars þraut að hlusta á.

Eins og í sumum gömlum timburkirkjum er hér skilrúm framan við altarið, þar sem lóðréttar trérimar girða af helgasta hluta hússins. Þar fyrir innan sátu hljóðfæraleikararnir og sáust því aðeins á milli rimanna. Þeir runnu þar með saman við innréttingu kirkjunnar, þeir voru og voru ekki. Það var auðvitað í fullkomnu samræmi við ofangreinda hófstillingu túlkandans.

En nú skyldi flytja óperu. Eins og mönnum er kunnugt eru söngvarar ekki mikið fyrir að skilja sjálfið eftir heima. Hvernig bregst höfundurinn við því? Söngvarinn situr óhjákvæmilega í forgrunni hljóðmyndarinnar; á hann bara að tónnlast á tveimur eða þremur tónum? Það má segja að svar Guðmundar Steins sé hrein opinberun. Það er nefnilega einmitt það sem Íslendingar gerðu öldum saman á kvöldvökum í baðstofum landsins; og heitir *að kveða* – jæja, kannski flestir hafi kveðið á fleiri en þremur tónum, en tveir nægja. Skyndilega rennur upp fyrir okkur að hljóðfæraraddir Guðmundar Steins eru í raun að kveða, einhvern dulinn texta sem berst þeim eins og að handan. Og það er í fullkomnu samræmi við heildarmyndina að ofan á kveðandi þeirra komi rödd og kveði í raun.

*Einvaldsóður* er kvæðabálkur eftir séra Guðmund Erlendsson frá Felli, ortur um 1648. Það er eins og annað í þessum leik á jaðri sköpunarinnar að kvæði þetta er ekki frumort heldur þýðing á ensku kvæði sem er um hundrað árum eldra.<sup>12</sup> Tónskáldið lætur það alveg vera að

<sup>11</sup> Gesamtkunstwerk er þýska orðið yfir það listaverk allra listgreina sem óperan sækist eftir að vera, í það minnsta allt frá dögum Richards Wagners.

<sup>12</sup> Sir David Lindsay, *The Monarchie* (um 1540)

smíða sérstakan óperutexta, líbrettó, úr kvæðinu. Sex hlutar þess eru er einfaldlega fluttir í heilu lagi. Þess vegna verður óperan um þriggja klukkutíma löng, með tveimur hléum.

Heiða Árnadóttir og Pétur Húni Björnsson skiptast á að kveða og eftir því sem á líður tekur hlustandinn eftir því að raddnotkunin sveimar á milli þriggja svæða. Í fyrsta lagi er kveðandi sem á einhvern hátt hefur verið þjappað saman á enn þrengra tónsvið en venjulegt er. Kvæðin eru þá nálægt því að vera tónuð en með smáum sveigum upp og niður. Í öðru lagi eru kvæðin kveðin á hefðbundinn hátt, með vissri stemmu sem spannar víðara tónsvið og fellur nokkurn veginn inn í venjubundna stillingu. Í þriðja lagi – og það er viðburður – fer Heiða að syngja á þann hátt sem líkist meira óperusöng. Við heyrum því minnst þrjár tegundir raddæðis<sup>13</sup> og til skiptis karl- og kvenrödd, en öðru hverju saman. Athygli hlustandans binst sjálfu kvæðinu en tilbrigðin í flutningi þess tryggja að hún dofni ekki að ráði.<sup>14</sup>

Síðan eykur á fjölbreytnina að söngvararnir tefla fram ferns konar nærveru: Þeir geta verið á bak við skilrímið, í gættinni fram í kirkju, framan við skilrímið og í pontu, stundum saman á einum stað, stundum aðskildir. Í raun skortir hér ekkert á dramatísk tilþrif: Eftir því sem áhorfendur sogast meira inn í andrúmsloft verksins fá þessar tilfærslur meiri vigt í skynjun þeirra. Hér gildir nefnilega það sama og með tónana að ef sjaldan er breytt verður breytingin stærri.

Yfirlýst umfang verksins hefur reyndar sérstök áhrif. Það er líklegt að hlustandinn leiti hvíldar endrum og eins. Ég gæti hafa dottað tvisvar og sumir gestir hölluðu sér þar sem pláss var á öftustu bekkjunum. Þetta jók alls ekki á óþreyju hlustandans heldur var þá bara ánægjulegt að grípa þráðinn á ný. Það var eins og formið gerði ráð fyrir tímabundinni fjarveru hlustandans: Skyldi hlustandinn þá vera enn einn leikarinn í þessari tilraun um skerta nærveru sem höfundurinn og flytjandinn hófu?

## ISO2018: ÓPERA?

Ég held að Staðlaráð hafi ekki enn fjallað um það hvað megi kalla óperu og hvað ekki. Lítum þó á hvað hér ætti að falla undir það ISOnúmer ef til væri.

Góður óperutexti er þannig gerður að hann er ekki bara ljóð heldur eru orðin eins og aðgerð; slagkraftur og afstaða eru innbyggð í þau. Orðin þurfa að hreyfa okkur, hvort sem það er til kátínu, reiði eða trega. Eða hneykslunar.

Einvaldsóður var nokkuð vinsælt kvæði hérlendis á 17. og 18. öld. Það kemur ekki á óvart því kvæðið er kröftugt, myndríkt, fyndið og hæfilega klúrt. Það hefur allt til að bera sem sjónvarpsserfúr nútímans sækjast eftir.<sup>15</sup> Við þetta bætist að núlifandi hlustandi les úr kvæðinu pólitísk skilaboð, því framan af er þetta fyrst og fremst reiðilestur um illsku og spillingu

<sup>13</sup> Orðið *raddæði* notaði ég fyrst í greininni *Sex alhæfingar um óperuformið* (Skírnir 2016, vor). Það merkir látæði raddarinnar.

<sup>14</sup> Þessi greining á raddæði verksins byggir einungis á heyrn og líklegt er að jafnframt séu í spilinunni einhver millistig þessara þrepa sem hér eru grófflokkuð í þrennt.

<sup>15</sup> Það má ímynda sér að hálfur eða heill kafli hafi verið kveðinn á kvöldi og menn beðið í ofvæni eftir framhaldinu. Kvæðið gæti hafa enst til húslestrar í tvær vikur.

nokkurra þekktra einvalda sögunnar. Kvæðið er frá umbrotatímum í íslenskri bragfræði og býður á köflum af sér ófríðindi sem hér eru þó síst til lýta. Það er næstum eins og grófgerður bragurinn hæfi efninu ágætlega.<sup>16</sup>

Það er sagt að í óperum eigi að vera persónur. Því skilyrði er fullnægt: Hlustandinn tekur þátt í óperu, leikur hlustandann sem kvæðamaður talar til, og kvæðamenn leika kvæðamenn, reyndar fleiri en tvo, því með því að breyta um raddæði breytist persóna flytjandans. Svo eru einstök hvörf í verkinu þegar kvæðamaður stígur upp í prédikunarstólinn. Þar magnast nær-vera hans og hann fer hálf leið inn í persónu prédikara. Það er forsmekkurinn að þeim skandal sem í vændum er í verkinu.

Það er sagt að óperur þurfi sviðsmynd. Sem fyrr segir gegnir Árbæjarkirkja því hlutverki. Áheyrendur eru þá ekki framan við sviðsmyndina heldur inni í henni. Næmi hlustandans á eiginleika þessa sviðs fer heldur vaxandi því lengur sem setið er. Það er nægur tími til að virða fyrir sér smæstu kvista í þiljum auk þess sem feluleikur hljóðfæranna veldur því að alla sýninguna er áheyrandinn að koma auga á nýja flytjendur eða hljóðfæri.

Um hljómsveitina má segja að þar leynist sannarlega kvikur hljóðheimur. Allir flytjendur grípa í tvö eða fleiri hljóðfæri. Lengi er staldrað við hverja nýja hljóðblöndu og sérhver viðbót verður til tíðinda, til dæmis skipti úr slagverkshljóðfærum í blokkflautur, blokkflautum í munnorgel eða munnorgeli í gítar. Þarna koma jafnframt við sögu heimasmiðuð hljóðfæri eins og títt var í verkum Harry Partch<sup>17</sup>, sem segja má að Guðmundur Steinn gjói hér augum til. Smátónbil eru frek í verkinu, sem minnir líka á Partch.

Kirkjan er lítil, hljómburðurinn beinn og án enduróms en þó lifandi. Þannig hljómaði tónlist á Íslandi á liðnum öldum, nálæg og greinileg í badstofurýminu, kveðin eða sungin. Þessi hljómburður og nálægð fellur prýðilega að tónmáli Guðmundar Steins. Fíngerð hrynmyndin mætti ekki við of miklum eftirómi og þótt tónarnir hljómi vel saman er tónlistin ekki hljómræn, hún miðar ekki að því að magna upp tiltekna hljóma og raða þeim saman. Hér er leikið með smátónbil og hlutföll þeirra á tónsviðinu. Þarna virðist vera jafnvægi sem ekki leyfir þá þöku sem mikill eftirómur myndar. Það er samt kærkomin ábót þegar gítar slær heila hljóma í síðasta hluta verksins, en það virðast fremur leikrænar en hljómrænar ástæður fyrir því.

Þessi umfangsmikla heild er tvímælalaust ópera. Um leið er hver kafli kvæðisins eins og ópera út af fyrir sig þar sem kímni, hneykslun eða andstyggð fléttast saman. Hljóðfærin mynda hæga en örugga framvindu verkið á enda. Og svo eru það hvörfin: Þau jafnast á við það svakalegasta sem leikhús býður upp á.

## UM KINNROÐA VÍSDÓMSMANNA

Eftir fimm kafla verksins höfum við fengið sæmilegan skilning á úrkynjun og morðæði þeirra Nimrods, Nínusar, Semíramísar, Sardanapalúsar, Thomírísar, Alexanders og Júlíusar Sesars. Þau eru öll nógu fjarri til að við getum fylgst með og fussað yfir ósköpunum afdráttarlaust. Í

<sup>16</sup> Fríðleiki kvæðisins er vissulega smeksatriði. Það er ort undir fornyrðislagi, sem hneigist til þess að sitja of þunglamalega í ljóðstaf á 17. öldinni.

<sup>17</sup> Harry Partch (1901-1974) var bandarískt tónskáld sem samdi og flutti tónlist í sérsniðinni stillingu.

sjötta kafla kemur í ljós að öll þessi frásögn var ekki annað en inngangurinn að þungamiðju kvæðisins. Þar birtist sjötti einvaldurinn og þótt hann sé ekki sá blóðþyrstasti er ekkert dregið úr tilkomumiklum lýsingum á spillingu hans og fáránleika. Hann er páfinn í Róm.

Hvergi reynist tilvist einvalds jafn andstyggileg eins og þar sem hann kveðst fara með vald yfir trúarlífi manna. Páfastóll er dreginn sundur og saman í stórkarlalegu háði, dregnar fram gróusögur um það þegar páfinn reyndist vera kona og fleira í þeim dúr.<sup>18</sup>

Áhrifin sem þessi hvörf hafa á hlustandann eru engu lík. Honum finnst hann hafa dregist inn í söguþráðinn og það er reyndar ekki fjarri sanni: Í fimm löngum þáttum eru vandlæting hans og fyrirlitning smám saman brýndar. Þegar hann er loks tilbúinn er þeirri fyrirlitningu dembt yfir nokkuð sem hann var ekki eins tilbúinn að fordæma. Sjötti þátturinn er afdráttarlaus og grimmilegur lúterskur áróður gegn kaþólsku kirkjunni en lýkur með kristilegum brýningarorðum til hlustandans að lifa dyggðugu lífi því Kristur mun koma eins og steinn af himni til að verða eilífur kóngur í nýjum heimi. Af þessu má skilja að hann sé hinn eini rétti einvaldur.

Í stuttu máli þá hefur *Einvaldsóður* kristilegt inntak og logar af heift mótmælenda í garð kaþólsku kirkjunnar á 16. öld. Hlustandinn á auðvelt með að taka fjarlægð tónskáldsins frá textanum framan af verkinu. Textinn og aðferðin reynast ágætlega. Í sjötta kaflanum er eins og maður hafi verið svikinn og dreginn forspurður inn í rifrildi og prédikun. Í þessu felst listræn grimmd sem jafnast á við það besta sem leikhús nútímans býður upp á. Viðbrögðin eru undrun, óvissa, hneykslun eða óstjórnlegt innra hláturskast – eins og hjá þeim sem hér ritar – þar sem allt þetta hrærist saman. Eða velþóknun og samþykki, sem stranglúterskur hlustandi finnur líklega til.

Og skyndilega fær sviðsmyndin nýja merkingu, við erum ekki stödd bara í einhverju gömlu húsi heldur í kirkju!

Það verður einkennilegt skammhlaup í huga manns þegar hann reynir að henda reiður á þessu öllu. Fornt vald og nýtt, list, trú og pólitík, sakleysi og spilling, einlægni og blekking, allt verður þetta að flókaberði þarna undir kirkjusúðinni. Erum við að skyggna gamlan texta í ljósi nútíðar, eða hlýða á ádrepu um okkar daga með rödd fortíðar? Erum við að meðtaka kristinn boðskap í kaldhæðni eða er það kristin vandlæting sem dynur á okkur? Erum við að horfa á heiminn eða er verið að horfa á okkur? Maður verður að gjalti við minna.

Hlustandinn er svo sannarlega persóna í verkinu – svona niðursokkinn í forneskju kvæðisins – þar til hann kemur aftur til „sjálfs síns“, þótt hætt sé við að enginn viti lengur hvað það nú er, og sér þetta allt utan frá.

Hér er óhætt að rifja það upp að í kristinni guðfræði hefur hugtakið *skandall* sérstakan sess. „Að fá vísdómsmönnum kinnroða“<sup>19</sup> virðist trúnni kappsmál; hún hefur frá upphafi falið í sér sérstaka ögrun því kristin táknfræði er að mörgu leyti ófyrirleitin: Krossinn er skandall<sup>20</sup>,

<sup>18</sup> Sú saga var lífseig á miðöldum að eitt sinn hefði kona í karlmannsgervi orðið páfi, en hún er víst ósönn.

<sup>19</sup> Hér er vitnað óbeint í fyrri Kórintubræfið.

<sup>20</sup> Flestir vita að tákn krossins er áþekkt ævafornum dulspekilegum táknum. Færri hafa leitt hugann að því að í öndverðu minnr þetta form ekki á annað en pyntingatæki Rómverja, rétt eins og í dag mundi

upprisan er skandall, guð í mannlegu holdi er skandall og píslardauði er skandall. Hinn stolti skandall kristninnar.

Það var líklega hin kristilega umgjörð sem fyllti mig þeirri kennd að hér hefði ég orðið vitni að margföldum skandal.

Í fyrsta lagi er það hneykslanlegt inntak kvæðisins og spurningin um afstöðu tónskáldsins til þess. Hver sem hún er þá er ísmeygilegt bragð að stilla sér þannig upp á bak við sögulegan texta. Við getum kinkað kalli settlega yfir sögulegu gildi kvæðisins, en getum ekki neitað því að um leið erum við að skemmta okkur yfir grófu myndmálinu rétt eins og fyrstu hlustendur kvæðisins. Við erum dregin inn í mjög svo líkamlegan heim þess. Það sem virðist vera fjarlægð textans – og tónskáldsins – reynist vera ágeng nálægð.

Það fær manni kinnroða að þannig sé ráðskast með tilfinningar hlustandans, rétt eins og óperutónskáld skemmta sér við. Tónskáldið virðist sem sagt í fyrstu hlutlaus áhorfandi að textanum en svo kemur í ljós að textinn er sleggja sem dynur á hlustendum. Að baki því leynist augljóslega ásetningur tónskáldsins, og líklega kaldhæðið glott.

Í öðru lagi er hér skandall sjálfsins. Ef okkur leyfist að álykta að höfundurinn hafi framan af starfsævinni verið haldinn heilbrigðu sjálfsöfnæmi þá er hér að finna dýrðlega upprisu úr því: Hann færðist frá því að stýra sem minnstu í það að stýra í raun öllu. Hann talar beint í gegn um flytjendur eins og alvaldur andi sem svífur yfir sýningunni.

Hið hógværa sjálf hans springur út í þaulskipulagðri hugsmíð sem ber sköpunarkrafti hans vitni. Kannski er það kristilegt álitamál hvort hægt sé að skapa, en því gæti Guðmundur Steinn auðveldlega svarað: Nei, hann var ekki að skapa heldur *fremja*; fremja sjálfan sig.

Sjálfsöryggi fyrstu kristnu safnaðanna, þrátt fyrir mikið mótlæti, var í sjálfu sér skandall. Þeir bjuggu yfir einhverri fullvissu sem ekkert fékk bugað, hversu fámennir og kúgaðir sem þeir voru. Ekki ætla ég að líkja S.l.á.t.u.R.<sup>21</sup> við söfnuð þótt listrænt ágengi jaðri þar við heilaga köllun. Af hneykslanlegu sjálfsöryggi stóðu samtökin fyrir þessum viðburði og er óskandi að óskammfeilnin endist þeim lengi enn.

Hugsanlega hefur samtals um fjórði tugur áheyrenda lagt leið sína í Árbæjarkirkju þessa helgi. Það er skandall ef það þykir nægja og nú sé þetta búíð. Hér var flutt ópera af wagnerískri lengd, vídd og dýpt...og eins og það eigi ekki að spyrjast út til þeirra sem hafa hæst um óperuformið.

## VÍSUN Í GENESIS

Hugsanlega þarf ekki að setja sig í kristilegar stellingar til að fara með sterkan boðskap heim af þessari sýningu: Andstyggð á hvers kyns sjálfgefnu valdi og ofríki. Getur það ekki átt við um opinbert-, trúarlegt-, félagslegt- eða menningarlegt vald? Öllu þessu ögrar *Einvaldsóður*, sjálft verkið – en jafnframt umgjörð þess og sviðsetning.

söfnuður gera hengingaról að helgitákni.

<sup>21</sup> S.l.á.t.u.R. er skammstöfun yfir Samtök listrænt ágengra tónskálda umhverfis Reykjavík.

Ekki veit ég hvort verkið snýr áhorfandanum til kristni en hitt veit ég að mér leið dálítið eins og Söru hans Abrahams, sem hló þegar Drottinn sagði henni að hún mundi verða þunguð, rétt um níræð að aldri<sup>22</sup>. „Eftir að ég er gömul orðin, skyldi ég þá á munúð hyggja?“ sagði hún. Nei skoh, hugsaði ég, lengi er von á einum. Skilgetið afkvæmi óperunnar úr hörðustu átt.

Þetta voru tíðindi og þau verða ekki oft stærri í íslenska óperulífinu.

---

<sup>22</sup> Hún var systir Abrahams. Eigum við að ræða um skandala?

## Handan tónlistar

Berglind María Tómasdóttir

*Fyrirlestur, fluttur í Listaháskóla Íslands, 2. febrúar 2018*

Góðan dag.

Ég ætla að fjalla um verk mín og vinnuaðferðir, í samhengi við þverfaglega nálgun á sviði tónlistar, sem hefur verið nefnd nýja fagið. Ég mun gera stuttlega grein fyrir bakgrunni mínum og áhrifavöldum, fjalla um fyrri verk sem og þau verk sem ég hef unnið að síðastliðin misseri hugmyndafræðilegan bakgrunn þeirra og vinnsluaðferðir.

Bakgrunnur minn er í klassísku hljóðfæranámi, ég lærði flautuleik við Tónlistarskólann í Reykjavík, hélt áfram námi við Konunglega danska konservatoríð í Kaupmannahöfn hvaðan ég útskrifaðist árið 2001. Þá tóku við sjö ár þar sem ég starfaði sem tónlistarmaður á Íslandi. Það þýddi auðvitað alls kyns, sem er veruleiki flestra tónlistarmanna, alls kyns tónleikar, stöðugt meira af nýrri tónlist og listrænni stjórnun á því sviði. Einnig hellingur af menningarstjórnun og mikið af útvarpsþáttagerð, nánar tiltekið þrjú ár í fullu starfi á Rás 1 sem ritstjóri og umsjónarmaður síðdegisþáttar sem hét Hlaupanótan. Ég gegndi líka stöðu framkvæmdastjóra Sumartónleika í Skálholtskirkju og var framkvæmdastjóri Íslensku tónlistarverðlaunanna til að eitthvað sé nefnt.



**Dæmi 1:** Þorkell Sigurbjörnsson, *Columbine*<sup>1</sup>

**Dæmi 2:** Njúton, *Roto con moto* eftir Hlyn Aðils Vilmarsson<sup>2</sup>

**Dæmi 3:** Berglind Tómasdóttir, *Icelandic Flute Music*<sup>3</sup>

Hér eru nokkur dæmi eða sýnishorn af því sem ég gerði á þessum árum, eða öllu heldur

<sup>1</sup> <https://open.spotify.com/embed?uri=spotify:track:5vRRiF7itQV11N0SQJ7s2T>

<sup>2</sup> <https://open.spotify.com/embed?uri=spotify:track:4xePnavDMO2ud4PeO7OPEZ>

<sup>3</sup> <https://berglindtomasdottir.bandcamp.com/album/icelandic-flute-music>

nokkur dæmi um þau útgefnu hljóðrit sem standa eins og minnisvarði um þann tónlistarflutning sem átti sér stað á þessum árum. Hvernig skrásetjum við tónlistariðkun? Er tónlist hlutur?

Kaflaskil urðu árið 2008, þegar ég hóf doktorsnám við Kaliforníuháskóla í San Diego í flutningi samtímatónlistar. Þar byrjaði afstaða mín gagnvart eigin tónlistiðkun að breytast og ég hóf að taka markviss skref í átt að því að vera skapandi tónlistarmaður. Í dag skilgreini ég mig sem flytjanda og tónskáld, stundum segist ég vera skapandi tónlistarmaður (sem er þínu problematískt því það getur líka falið í sér ákveðinn dóm gagnvart öðrum; *eru þá hinir ekki skapandi?*), stundum segi ég þverfaglegur tónlistarmaður og í enn þrengri ramma gæti ég skilgreint mig út frá Nýja faginu eða the New Discipline sem ég tala meira um hér á eftir.

Hvað er það að vera skapandi tónlistarmaður? Kannski er það að vera skapandi fyrst og fremst að spyrja spurninga, nýja fagið – heiti á einhverju sem alltaf hefur verið til, kannski ættum við að tala um gamla fagið – við vitum jú að fram á 19. öld voru tónlistarmenn allt í senn tónskáld og flytjendur.

Í doktorsnámi mínu við Kaliforníuháskóla í San Diego byrjaði ég að teikna sem hljómar eins og eitthvað sem er léttvægt og skiptir litlu máli, en skipti í raun öllu máli. Þessar teikningar notaði ég eins og skor, fékk féлага til að spila út frá þeim með mér, að búa til tónlist út frá þessum myndum. Myndirnar voru ekkert endilega vel til þess fallnar að nota sem skor, en allt byrjar þetta einhvern veginn, sem segir auðvitað allt, allt byrjar þetta einhvern veginn. Ég man eftir því að hafa heyrt konu sem í dag er virðulegt tónskáld lýsa því hvernig hún varð að leggja fiðluna á hilluna þegar hún byrjaði að vinna með skapandi hætti að tónlist þá um tvítug að aldri. Hvernig fiðlan, sem hún þekkti eingöngu sem verkfærið sem hún þurfti að æfa sig á til að ná fram ákveðinni fullkomnun, stóð í veginum fyrir því að hún gæti unnið með skapandi hætti að tónlist. Það var þá sem klukkuspilið og önnur tilfallandi hljóðfæri komu sterk inn.

Þegar þetta er tilfellið – hvað er þá að í tónlistarnámi?

Nóg um það, ég ætla að spóla nokkuð hratt yfir sögu. Í stuttu máli: Nám í umhverfi þar sem nægur tími, rými og skapandi samfélag er til staðar getur skipt sköpum. Að hafa tíma til að hugsa er ef til vill það dýrmætasta sem til er. Hvað er það sem þú ert að reyna að segja í tónlist? Af hverju skiptir það máli? Fyrir hvern?

Þetta eru mikilvægar spurningar sem ég vona að þið hafið tíma og rými í ykkar námi til að hugsa út í.

Eins og ég sagði ykkur hér áðan þá er aðalefni þessa fyrirlesturs að varpa ljósi á verk mín sem flytjandi og tónskáld með þverfaglegar áherslur og sem beintengjast inn í hugmyndafræði sem kennd er við nýja fagið. Því langar mig að byrja á að sýna ykkur brot úr verki sem var tíma-mótaverk á mínum ferli. Fyrsta verkið þar sem ég staðsetti mig sem höfund, samt er tónlistin ekki eftir mig utan kadensunnar. Þetta verk er klárlega hægt að greina sem póstmódernískt uppgjörsværk: póstmódernískt, því í því ægir saman ótal stílbrigðum fortíðar og í því felst líka ákveðið andsvar við móðernisma og afleiðum hans. Verkið samanstendur af eftirfarandi þáttum: Undirspili með Rússnesku fílharmóníunni að flytja Konsert fyrir flautu og strengi í G-dúr eftir W.A. Mozart. Hljóðrás sem ég tók upp í hljóðveri sem inniheldur flautuleikinn,

Þannig að þetta er í raun karóki-Mozart. Verkið inniheldur jafnframt vídeó þar sem ég spegla mig í ímyndum sem við finnum svo oft í kynningarefni klassískrar tónlistar og í karóki. Þarna má sjá mig í skóginum, þarna er ég og sólsetrið og svo framvegis. Og svo er þetta performans í rými þar sem ég er læf, en samt passíf, það er að segja ég er á staðnum, flytjandi á sviði sem fylgist með en tekur ekki annan þátt utan að vera á staðnum. Og svo er það kadensan.



**Dæmi 4:** Berglind Tómasdóttir, *Mozierto*<sup>4</sup>

Þarna kristallast um það bil 20 ára frústrasjón klassíska tónlistarflytjandans sem er staddur í Mozart konsert og notar uppálagt tækifæri til að vera skapandi í kadensunni sem væri líka hægt að kalla frispil – þessi kadensa er allt í senn hljóðverk, tónlistarflutningur, performans eða gjörningur. Bless klassísk tónlist, sjáumst síðar.

Og nú er tímabært að tala um það sem ég kynnti hér í upphafi sem nýja fagið, eða The New Discipline.

Árið 2016 skrifaði írski tónskáldið og flytjandinn textakorn undir yfirskriftinni the New Discipline án þess að gera sér grein fyrir þeim áhrifum á orðræðu um nýja tónlist sem textinn hefur haft. Í textanum – sem er í form eins konar manifesto – eða stefnuýfirlýsingar – gerir hún grein fyrir tónlistariðkun sinni sem tónskáld og flytjandi þar sem allir miðlar liggja undir, og í hverri, það er að segja iðkuninni, áherslan er ekki síst á þá líkamlegu nærveru sem lifandi tónlistarflutningur hefur í för með sér, við flytjendur eru líkamar á sviði. Svona hljóðar fyrsta málsgrein yfirlýsingar Jennifer Walshe:

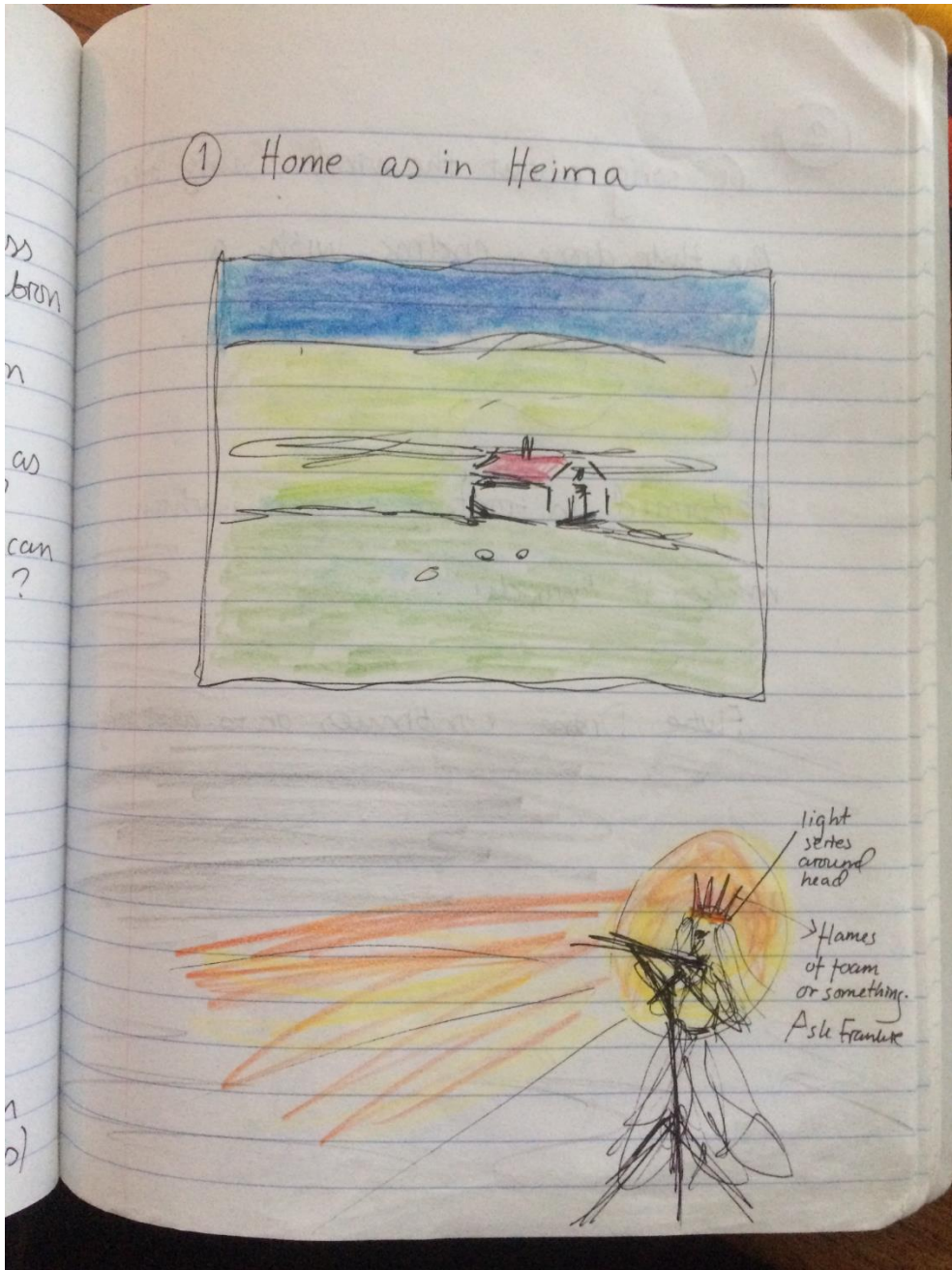
*“The New Discipline” is a term I’ve adopted over the last year. The term functions as a way for me to connect compositions which have a wide range of disparate interests but all share the common concern of being rooted in the physical, theatrical and visual, as well as musical; pieces which often invoke the extra-musical, which activate the non-cochlear. In performance, these are works in which the ear, the eye and the brain are expected to be active and engaged. Works in which we understand that there are people on the stage, and that these people are/have bodies.*

Þetta er ekki eitthvað sem Jennifer Walshe fann upp á – það er að segja iðkunin sem slík, þrátt fyrir að vera höfundur þessa hugtaks eða skilgreiningar. Á bak við þessa skilgreiningu liggur heill heimur af tónlistariðkun sem við gætum rótfest í hreyfingum eins og Dada þriðja áratugarins, Fluxus-stefnunni sem blómstraði á sjöunda áratugnum og síðast en ekki síst þeim geira sem er skilgreindur sem tilraunatónlist sem er í raun kannski alls ekki geiri heldur nálgun, þar sem uppleggið er rannsóknarlegs eðlis og útkoman er óviss.

Lagt er upp í leiðangur þar sem útkoman getur verið alla vega og oft alls ekki aðalatriðið. Í

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

Þessu samhengi væri hægt að nefna marga til sögunnar en látum nægja að nefna þau John Cage og Pauline Oliveros sem voru frumkvöðlar á svo marga vegu á þessu sviði, í kjölfarið hefur fjöldi fólks komið að sem hefur haft djúpstæð áhrif á framvindu tónlistar sem staðsett er á mörkum listgreina.



Mynd 1

Meiri tónlist, aftur til ársins 2012.

Verkið *I'm an Island* eftir mig tekur alls um hálf tíma í flutningi og er unnið út frá rannsóknum um íslenskan hljóðheim. Í verkinu vann ég með þemu sem hafa verið skilgreind sem lýsandi fyrir íslenskan hljóðheim, eða kannski öllu heldur: hugmynd mín var að vinna eingöngu með tónlistarlegar og menningarlegar klisjur sem tengjast efninu, þannig notaði ég samstígar fimmundir óspart, ég notaði melódiku sem tilvísun í íslenska indietónlist eða krútttónlist og bjó til lög í anda þjóðlaga. Stefin eða minnin birtust líka í sviðsetningunni, búningurinn er tilvísun í búning íslensku fjallkonunnar, reykur og vindvél skapaði þjóðlega en dularfulla stemmningu. Verkið samanstendur af nokkrum sjálfstæðum verkum og því kannski réttara að tala um show eða sýningu heldur en tónverk.



**Dæmi 5:** Berglind Tómasdóttir, brot úr *I'm an Island*<sup>5</sup>

Næst beini ég sjónum að tveimur verkum þar sem um skapandi samvinnu milli mín og tónskálds hefur verið að ræða. Og í báðum tilfellum er sannlega unnið með líkamann í rýminu, í formi kóreógraffu og fleira. Fyrri verkið sem ég sýni ykkur var skrifað fyrir mig af Carolyn Chen og dekkar sögu flautunnar hvorki meira né minna. Tónefnið er allt tekið úr þekktum verkum fyrir flautu og er því um eins konar flautumósaík að ræða. Þegar ég, árið 2011, fór þess á leit við Carolyn að semja fyrir mig verk hófum við samtal um eðli hljóðfærisins, helstu flautubókmenntir – í stuttu máli hvernig hljóðfærið blasti við mér, eins og sambandi mínu við það hafði verið háttað fram að því. Carolyn lét sér ekki nægja að skrifa nótur, heldur útbjó hún – í samvinnu við mig – dans sem þið sjáið upptöku af hér á eftir.

En fyrst orð Carolyn um verkið og titilinn:

*"Clark Kent is not a disguise. Clark is who I am, while Superman is what I do."*

*Medieval poet Eustache Deschamps suggested that the flute led a double life -- as a soft, indoor instrument, as well as a loud, military one, played with bagpipes and trumpets.*

*Britney Whitney Clark Kent Is Not a Disguise is a dance-dance concerto for flute and orchestra on tape, exploring the history and identity of flute and flutist. When we first talked about a piece, Berglind spoke of her \*ambivalent [or ever-evolving?]\* relationship with historical repertoire and its enduring connection to the identity of the flute as an instrument as well as the identity of the classically-trained flute virtuoso. The piece began with my conviction that Berglind's secret identity is a pop star, and that this identity is in fact connected to the music of the past. The work was to trace out these connections, motivically and spiritually.*

<sup>5</sup> <https://lhi.canto.global/s/Q5EOU?viewIndex=0>



**Dæmi 6:** Caroline Chen, *Britney Whitney Clark Kent Is Not a Disguise*<sup>6</sup>

Annað verk frá svipuðum tíma eftir tónskáldið Clinton McCallum, verkið *Twinzies*, samið 2011 og 2012, frumflutt í febrúar 2012.

Þetta verk var samið fyrir mig og söngkonuna Leslie Leytham og var einnig unnið út frá samtölum okkar og hugmyndum um samvinnu. *Twinzies* er verk um það að deila, eða með orðum Clints: *Twinzies is a piece about sharing*. Það sem gerir þetta verk gífurlega sérstakt í mínum huga er að mánuði eftir frumflutning þess varð ég ólétt af tvíburum.

Tilviljun?

Meðfylgjandi er texti Clints um verkið. Hér má greina mjög svipaðar áherslur og hjá Jennifer Walshe og fleiri tónskáldum sem staðsetja sig innan Nýja fagsins - eða á mörkum listgreina - það er ekki farið fram á að flytjandi leiki, heldur er þetta spurning um að vera – þannig kallast þetta á við gjörningalist, frekar heldur en leiklist.



**Dæmi 7:** Clinton McCallum, *Twinzies*<sup>7</sup>

Það er einmitt þetta gefandi samtal sem ég lít á sem lykilforsendu fyrir því sem ég hef kosið að kalla hér skapandi samvinna. Að flytjandi og tónskáld eigi samtal þar sem farið er yfir hugmyndir og útfærslur prófaðar og þróaðar á jafningagrundvelli.

Tvö síðustu dæmin sem mig langar að deila með ykkur hér í dag eru verkin Herberging og Konsert fyrir horn, Lokk og rokk, hvor tveggja eftir mig og sem ég kem einnig að sem flytjandi. Það fyrra er verk af væntanlegri plötu sem inniheldur tónlist fyrir flautu og rafhljóð. Árið 2016 hóf ég vinnslu við verkefni sem síðar fékk nafnið Herberging. Verkefnið samanstendur af þremur verkum sem samin eru upp úr hljóðrituðum flautuhljóðum sem ég vann með í tölvu. Verkin þrjú eru mjög lauslega byggð upp og því um eins konar rafspuna að ræða. Ég tók síðan upp flautuspuna við öll verkin í hljóðveri og er nú með verkin tilbúin til útgáfu. Þetta verk stendur mitt á milli spuna og saminnar tónlistar, tónlist sem að hluta er samin í rauntíma og rannsakar þannig mörkin milli spuna og saminnar tónlistar.

Lokaverkið sem ég tala um hér í dag er Konsert fyrir horn, Lokk og rokk, samið að beiðni RÚV fyrir hátíðina Deilt með tveimur sem fór fram í októberlok í Hafnarhúsinu og var send út beint á Rás 1 og [ruv.is](http://ruv.is). Hátíðin var jafnframt undir minni listrænu stjórn.

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

<sup>7</sup> <https://lhi.canto.global/s/RGE2H?viewIndex=0>

**The Title:** *Twinzies* is a piece about sharing.

**The *Mise En Scène*:**

The dress: The players perform in one shared dress, attaching them at the hip. The evocation is that of conjoined twins.

The flute: Is both a musical instrument and a prop that functions metaphorically. It should be held by both players throughout in one of two positions: 1) vertically so that it stands between the two players torsos, like a shared spine that is protruding; 2) horizontally so that the flautist can play over the embouchure hole and the singer may play over the end hole.

Make-up, hair, etc: Use these to strengthen the evocation of the performers being twins. Eye make-up should amplify the blinking.

The staging: should emphasize the separateness of the performers' space. This can be done very simply, with one tight spotlight for example.

**The Instrumentation:**

Bass flute (though C flute is also possible)

Voice

**The Notation:**

Clefs:

-“IMF” clef: a three line staff where the top line indicates actions performed with the eyes, middle the mouth, and bottom the flute.

-“V” clef: “voice clef” indicates vocal sounds where top line is the relative top of your range, middle the middle, and lower the bottom.

Noteheads:

-Flute: diamond noteheads are fingered but not blown; x's are key clicks; squares are breath tones performed with mouth covering embouchure hole.

-Voice: triangles above or below the staff are as high or as low as possible; x's are an “unpitched” breathy sound.

Symbols above the staff:

← Leftward pointing arrows indicate an ingressive vocal performance.

→ Rightward pointing arrows indicate a “normal” egressive vocal performance.

⊙ A circle with an “x” in it indicates a performance into the flute with mouth covering hole (embouchure hole for the flautist, and end hole for the singer).

○ An open circle is performed with mouth not covering the hole. Often you are asked to transition between covering and uncovering.

“///” Syllables in quotation marks above notes in the flute part indicate vocal actions projected into the flute while fingering the notated with diamond noteheads.

Symbols below the staff:

(*sniff*): Vocal “text” that is in parentheses indicates an action, not a pronunciation. All else should be performed as you would text.

(*sniff*)=breath through your nose. (*sneeze*)/(*snz*)=a short, cute sneeze. (*clear*)=clear your throat.

**The Dramatics:**

The basic idea of the piece, as far as the theatrical narrative is concerned, is that twins share a psychic and biological world that is inaccessible to the rest of us. While performing this piece, see yourself as a “freak on display” who is also totally confident and comfortable with your life-long partner by your side. You know that in the end, after all of the observations carried out on you—scientific and otherwise—after all of the exploitation, the world will never understand the rich beauty of your shared experiential world. This knowledge reinforces your bond with your partner. This is an allegory for musical performance in general.

Bearing this in mind, there is no need to project a character into the audience. When in doubt, make your acting subtle: perform for your partner who shares the dress with you, not the audience twenty feet away. The audience should watch you share a world with one another, but not necessarily feel that they are sharing that world with you.

**Pragmatic Considerations:**

The opening section of blinking is challenging for two reasons. First, it is more effective the less you look at the score. It is ideal to memorize 8 measure passages so that you can look around adorably while you are blinking the pattern. In addition, it is difficult to stay together without sonic cues. Leslie Leythem and Berind Tómasdóttir came up with a solution where they made the dress floor length and tapped each others hidden feet. Nathalie Colas and Dalia Chin added giggles throughout the section to cue one another, which was very effective in the dramatic sense as well.

Clearly, you'll be sharing one score.

I recommend you rehearse with at least a rope tied around your waists connecting you at the hip. The piece is more effective the more natural your physical connection seems.

**The Duration:**

ca. 15 minutes.

**Mynd 2:** *Twinzies*

Verkið var unnið upp úr samvinnu við tónskáldin og flytjendurna Hafdísí Bjarnadóttur og Berggrúnu Snæbjörnsdóttur en á um 40 mínútna löngum tónleikum fluttum við verk eftir hver aðra á áðurnefnd hljóðfæri. Við nálgudumst tónlistina að hluta til eins og popphljómsveit, það er að segja við unnum út frá fyrirframgefnum hugmyndum hverrar annarra — en margt af því sem sem gerðist í því spunaferli endaði jafnframt í lokaútgáfum verkanna. Þannig má segja

að þetta verk kanni líka mörk spuna og fyrirfram skráðrar tónlistar eða spuna sem tónsmíða-  
aðferð.

Verkið er í þremur köflum, og eltir þannig klassíska konsertformið, hratt, hægt og hratt, og  
það er hornið sem gegnir ákveðnu einleikshlutverki.



**Dæmi 8:** Berglind Tómasdóttir, *Herberging*<sup>8</sup> // **Dæmi 9:** *Konsert fyrir Horn, Lokk og rokk*. (verkið hefst á 26:00)<sup>9</sup>

Takk fyrir að hlusta. / Thank you for your attention.

---

<sup>8</sup> <https://lhi.canto.global/s/H6TRH?viewIndex=0>

<sup>9</sup> <https://www.ruv.is/oflokka-eldra-efni/deilt-med-tveimur-tonleikar-3-1>

## Ótitluð rússnesk raun

Einar Torfi Einarsson

Til eru tónverk sem engin hefur heyrt. Til eru tónverk sem eiga ekki að heyrast. Til eru tónverk sem fela sig (inn) í menningu okkar og eiga á hættu að falla út fyrir alla (sögulega) umfjöllun. Til eru tónverk sem aðhyllast skrásetningarleysi. Til eru tónverk sem hverfa um leið og þau hafa verið upplifuð, eingöngu til í minningu þeirra sem upplifðu. Þetta eru ekki endilega sorgleg örlög listaverks heldur getur verið um afdráttarlausan og vísitandi listrænan ásetning að ræða. En hvaða gildi hafa slík tónverk? Hvaða möguleika skapa þau? Í allri tengingamergð nútímans, aðgengisgnótt, blætisdýrkun og deilifíkn nútímasamfélagsins tel ég að um ákveðna gagnrýni og frískandi mótsetningu sé að ræða í slíkri viðleitni til sköpunar.

Mig langar að fjalla um eitt slíkt verk sem ég upplifði í Rússlandi í apríl árið 2011. Ekki er til skor af verkinu, engin upptaka, engin skrásetning né skjalfesting (e. documentation) hefur átt sér stað, og verkið var einungis flutt einu sinni í viðurvist örfárra. Skáldi verksins þykir það mikilvægt að reynast ónafngreint og er ég hugsanlega að brjóta gegn vilja þess með því að fjalla um verkið á þessum vettvangi. Get ég þó greint frá því að skáldið var viðloðið Strúktúrmótsþyrnuhópinum í Moskvu á sínum tíma (e. Structural Resistance, StRes). Vegna eðli verksins verð ég að byrja á því að lýsa atburðarás minni að kynnum verksins og þar á eftir minni upplifun á því, í grófum dráttum, og loks legg ég fram greinandi túlkun á verkinu. Ég merki ákveðna staði í verkinu ([A], [B] og [C]) sem ég vitna svo í þegar komið er að greiningar-kaflanum.

### KYNNI, BIÐ OG KLIÐA

Fyrir tilstilli kunningja míns Vladimir Gorlinskys fór ég í stutta ferð til Moskvu í apríl 2011. Við komuna hitti ég og spurði strax Vladimir hvað væri mest spennandi á seyði í tónlistarsenunni í Moskvu (og gaf í skyn að ég var að meina tilraunamennsku og framandleika). Sagði hann mér þá frá viðburði/tónleikum sem mundi líklega eiga sér stað daginn eftir en væri reyndar bara fyrir ákveðinn hóp en að hann gæti eflaust smyglað mér með. Það sem var forvitnilegt var að ekki var enn vitað hvort viðburðurinn yrði daginn eftir eða þar eftir né hvar viðburðurinn mundi eiga sér stað. Við yrðum að vera í viðbragðsstöðu og ætlaði hann að hringja í mig þegar málin kæmust á hreint. Í fyrstu taldi ég þetta vera saklaust skipulagsleysi eða það hefði þurft að finna nýja staðsetningu sökum einhvers en eftir á áttaði ég mig á því að þetta var allt hluti af verkinu. Þegar Vladimir hringdi svo í mig daginn eftir tjáði hann mér að

við þyrftum að taka lest um kvöldið til að sækja viðburðinn. Í lestinni sagði Vladimir mér frá því að þetta tónskáld, sem ekki mátti nefna á nafn (ef það var þá eitt að verki), framsetti verkin sín alltaf með þessu móti, þeas. með fullkominni óvissu varðandi stað og stund þangað til samdægurs, og að ávallt væri um óvenjulegar staðsetningar að ræða, oft opin svæði utanhúss. Dyggur hópur væri hins vegar á póstlista varðandi þessa viðburði en líklegt væri að aldrei yrðu nema 5-10 manns hverju sinni. Ferðinni var heitið í Khimki skóginn rétt utan við Moskvu og sagði Vladimir mér frá óeirðum, mótmælum og misþyrmingum sem höfðu átt sér þar stað vegna byggingu hraðbrautar sem átti að ganga þvert á skóginn. Svæðið var mikill þverskurður náttúru og pólitíkar. Í póstinum um staðsetningu tónleikanna hafði einungis verið gefið upp lengdar- og breiddargráður og tímarammi: 21-23. Vladimir hafði tekið með sér átta vita og prentað út kort af staðnum þar sem staðsetningin var merkt inn, og eftir að lestin stoppaði stutt frá skóginum hófst ganga inn í skóginn í rökkrinu. Við vorum nokkuð snemma á ferð og sáum við enga aðra tónleikagesti á vappi. Við áttuðum okkur svo á því að ekki virtist hægt að fylgja neinum stíg að staðnum og fljótlega þyrftum við að æða inn á milli trjána. Þetta varseinlegt yfirferðar og sáum við ekki fram á að vera komnir í tæka tíð. Við stoppuðum við og við og litum á kort og átta vita og reyndum að halda beinni línu. Það var í einum af þessum stoppum að við heyrðum skráf og sprekhljóð og veikt fjarlægt tal án þess þó að sjá vel hvað olli en Vladimir sagði hinn rólegasti að þetta væru eflaust aðrir tónleikagestir eða að þetta væri hreinlega hluti af verkinu, að verkið væri þannig séð byrjað [A]. (Við reyndum að rýna í orsök hljóðanna en þau virtust fjarlægjast aftur). Eftir smá göngu komum við svo inn á opið svæði umkringgt skógi þar sem töluvert af trjám lágu niðurrhöggin. Þar sáum við lítinn hóp samankominn, um fimm manns. Er við nálgumst hópinn var okkur réttur lítill miði hvor sem á stóð eitthvað á rússnesku ásamt teiknaðri ör, og var mér tjáð að textinn þýddi „hlustaðu“.

Klukkan var rúmlega níu þannig að allir stóðu nú og hlustuðu í húminu. Það var þögn sem virkaði sem hleðsla á fingerðri athygli og stóð örugglega í um 20 mínútur. Það var orðið töluvert dimmt úti og skyndilega heyrðist högghljóð eða veikur dynkur í einhverri fjarlægð og eitthvað lenti svo á jörðinni örfáum sekúndum seinna ekki langt frá hópnum [B]. Aftur var bið og löng þögn – þó ýmislegt bar á góma í umhverfinu – en svo kom svipaður dynkur aftur og lendir þá bolti mjög nálægt okkur. Einn okkar tekur boltann upp og rífur af honum miða og hvíslar svo eitthvað á rússnesku og bendir á miðann og svo á miðann sem okkur var réttur þegar við komum. Mér verður svo ljóst að nú eigi að fylgja örinni á miðanum sem við héldum á. Hver miði hafði ör eins og fyrr segir og benti engin þeirra í sömu átt því allir hófu nú hægan gang hver með sína stefnu [C].

Hér verða ákveðin þáttaskil því brátt var maður orðinn einn á ferð í ókunnugum skógi (alla vega fyrir mig), hálf smeykur og þar af leiðandi með öll skilningarvit í fullri virkni. Verkið verður nú svo samþáttað minni upplifun að ómögulegt er að segja hvað sé verkið og hvað sé mín upplifun og ég ímynda mér að eitthvað svipað hafi átt sér stað hjá hinum „tónleikagestumum“. Hljóðin, eða skráfið í labbinu, frá hinum „tónleikagestumum“ fjarlægðust og hurfu loks inn í myrkrið. Ég stoppaði oft á þessu vappi og hlustaði og ég heyrði að það gerðu þau líka, og það veitti ákveðið öryggi að heyra skráfið í hinum gestunum sem voru orðnir að hverfandi hljóðgjöfum verksins sem hurfu inn í sína stefnu hver, og á þeim tímamarki sem eyrun greindu ekki lengur þessa mannlegu „hljóðgjafa“ þorði ég ekki að fara lengra inn í

skóginn og stóð því með eyrun eins opin og aldrei áður og hlustaði, lengi og lengra. Og mér fannst ég heyra í ýmsu en var aldrei viss hvað eða hvort. Kannski heyrði ég í fiðlu lengst, lengst í burtu en það gæti líka hafa verið hraðspólandi segulbandstæki með innbyggðum hátalara lengst inn í skóginum eða jafnvel fjarlæg lest, eða eitthvað dýr. Svo heyrðist af og til skjáf sem ég var ekki viss hvort ég vonaði að væri frá hreyfingum tónleikagests eða einhverju (öðru) dýri, og svo aftur í fiðlu úr allt annarri átt en áður; einnig greindist fjarlægur kliður borgarmenningar. Svona gekk þetta, stefna hlustunar varð margátta, opnandi og fjölvíð. Eftir um klukkutíma hélt ég svo aftur inn á opna svæðið og heyrði þar í öðrum gestum (mér til mikils léttis).



Mynd 1

þröskuldi heyrnar og ímyndunar, bið og óvissa. Hér að neðan eru nokkur atriði sem mig langar að benda á í sambandi við verkið.

Eftir á ræddum við um upplifun okkar og voru sumir sammála mér með fiðluóminn en aðrir gátu ekki tekið undir það. Sumir nefndu önnur hljóðfæri eða mögulega hljóðgjafa eins og til dæmis sög og blokkflautu. Sumir höfðu gengið lengur í sína átt, aðrir gengið og hlustað á vís, sumir hunsuðu stefnuna eftir smá tíma og fóru í aðrar áttir í leit að hljóðum sem þeir töldu sig heyra. Það voru augljóslega mismunandi útgáfur af „verkinu“ í hugum þátttakenda, þó var eitthvað sameiginlegt og það var leikurinn á

## HVAÐ ER VERKIÐ?

Þetta er nokkuð flókin spurning í þessu tilfelli en við getum sagt að verkið stendur og fellur með þátttakendum, eða réttara sagt: stendur og hverfur með þeim (og ég legg áherslu á þátttakendur í stað áheyrenda/flytjenda sem skýrist nánar að neðan). Þó svo að eðli tónlistar, eða réttara sagt hljóðs, sé hverfult, og flutningur verka ávallt skammvinnur, er ekki svona farið undir venjulegum tónlistarkringumstæðum nútímans. Með þessu meina ég að verkið tekur hverfuleikann grafalvarlega og leggur sig fram við að forðast hvers konar varanleika, svo sem tónskáld, skor, flytjendur, vettvang, upptöku, eða hvers konar skjalfestingu eða skrásetningu. Hverfuleikinn gengur svo til liðs við óskýrleikann og erum við þá komin nær svári við spurningunni að ofan. Því allir þessir þættir (skor, flytjendur, áheyrendur, innihald, upptaka, skjalfesting, og svo framvegis) verða að óskýrum atriðum verksins og jafnvel hægt að segja að þau renni saman í eitt í gegnum eigin hverfuleika innan verksins.

Byrjun verksins er óskýr. Byrjaði verkið á [A] eða á [B], eða byrjaði verkið þegar orðsending barst til meðlima póstlistans (eða með fyrri viðburðum)? Var „ratleikurinn“ hluti af verkinu eða var ratleikurinn myndlíking á ferðalagi einstaklingsins frá „ytri“ heimi yfir í tónleikarýmið, eða sem umbreyting á hlutverki sínu innan hverfandi samfélagslegs veruleika (frá hlutverki innan heimilis/vinnu yfir í áheyrendahlutverk)? Eða var ratleikurinn hluti skorsins og tónleikasækjendur orðnir flytjendur á þessi stigi verksins? Þessi aðdragandi verksins setur

ansi sterkan svip á verkið og verður því eiginlega að teljast sem hluti þess; hann er saminn, hálf sviðsettur. Í þessu tilfelli mótar hann meira en eftirvæntingu og óvissu, hann truflar, hann vinnur ekki með okkur eða fyrir okkur, hann vinnur þvert á okkur, utan skipulagningar, næstum utan samfélagsins; við teljum okkur vera (verðandi) áheyrndur en erum þess í stað flytjendur. Með þessu spyr verkið mögulega: Þegar við sjáum viðburð auglýstan, kynntan og fáum prógramnótur í hendur, hversu mikið mótar það okkar hugmynd um viðburðinn og innihald hans, eða hversu mikið er verkið hluti af þeim veruleika? Hvar byrjar inngangurinn? Hér mætti benda á að verkið opnar fyrir nýja möguleika/tilraunir til að nýta þennan „veruleika“ í ríkari mæli, ef hann er tekin sem virkur þáttur verka en ekki sem sjálfsagður hlutur í stöðluðu kynningarviðmóti stofnanna. Byrjar verk þegar ákveðin hlustun fer í gang eða þegar eitthvað annars eðlis fer í gang sem hefur mótandi áhrif á þá hlustun og þá heildarmyndar sem eftir liggur?<sup>1</sup>

En ef við gefum okkur það að verkið byrjaði einhvers staðar á milli [A] og [B] þá eru þáttakendur í hlutverki áheyranda til að byrja með sem verða svo skyndilega varir við óskýran flytjanda (boltasparkarinn ósýnilegi), sem hins vegar hverfur svo í kjölfarið. Boltasparkarinn er boð um breytingu og hverfingu hlutverka og sem eini flytjandi verksins á þeim tímapunkti er óhætt að segja að eftir seinna sparkið breytist þessi flytjandi í áheyranda og áheyrndur í flytjendur. Boltinn er hljóðfæri en einnig skor því þegar komið er að [C] umbreytast áheyrndur í gangandi hljóðgjafa sem hafa samt sem áður ekki gleymt áheyrndahlutverki sínu, og miðinn sem var afhentur verður einnig að skori sem geymir þó aðeins óvissu um framhaldið og heildarmyndina. Áheyranda-flytjendurnir tvístrast svo um svæðið og verða að hverfandi hljóðgjöfum en einnig, með hjálp myrkurs og fjarlægðar, að einangrandi félagslegri upplifun (að fara á tónleika er jú einnig félagslegs eðlis). Þessi einvera er bróðurpartur verksins sem í samhengi við viðburðinn og „vettvanginn“ eða staðsetningu verksins upplifist sem óöryggi og jafnvel ótti, og þar af leiðandi sem náttúrulega uppmögnuð hlustun. Mín upplifun/útgáfa af verkinu sem ég get ekki verið fullviss um að sé á einhvern hátt rétt eða sönn, og alls ekki algild, leggur áherslu á þessa einveru/einangrun og fjarlægð og þá sérstaklega fiðluóminn sem ég þóttist heyra sem hluti af þessari einveru og tel vera mikilvægan hlut verksins. Í upplifuninni var þetta einfaldlega mjög áhrifaríkt, sér í lagi vegna þess að hluti af því að *halda* að maður heyrir í fjarlægðri fiðlu er að hlusta dýpra inn í fjarlægðina, inn í umhverfið, en einnig að ímynda sér stöðu og sjónarhorn (fiðlu)leikarans og hvernig hann/hún ber sig að varðandi til dæmis styrkleika, þannig að hljóðið berist ákveðna vegalengd en bara rétt svo (samanber að sumir tóku undir það að hafa heyrt í fiðlu en aðrir ekki) og hvernig slík myrkuð einvera með „rödd“ er ólík minni. Er hér einnig sterk samfélagsleg myndlíking um minnihlutaraddir og hversu erfitt það getur reynst að heyra þær. Og hvað ef ég hefði ákveðið að syngja eða framleitt einhvers konar (ó)hljóð, það er að segja leyft mér að vera í ríkari mæli flytjandi samtímis þess að vera hlustandi? Það hefði fallið vel að og kannski einungis viðjar vanans sem stoppuðu mig. En hugsanlega var engin fjarlægur flytjandi og kannski var stuðst við afspilun í gegnum hátalara til að afvegaleiða hlustunina eða virkja ímyndunaraflið í viðara

<sup>1</sup> Hér mætti telja upp þætti sem setja okkur í sérstakar hlustunarstillingar eins og tónleikarými, tónleikadagskrá, prógramnótur, kynningarefni, titlar, o.s.frv. sem eru yfirleitt talin liggja utan við tónverkin en gætu orðið ríkari hluti þeirra. Johannes Kreidler talar á jákvæðan og skapandi hátt um „prepared listening“ sem einhvers konar gefið samhengi eða (hugtaka)ramma utan um hlustunina sem neyðir okkur til að hlusta á ákveðinn hátt.

mæli en þessi ímyndun um fjarlægán flytjanda er samt sem áður hluti af verkinu sem ég upplifði. Þetta verður vísitandi óskýrleiki á mörkum menningar og náttúru, mæri mannlegrar hljóðframleiðslu (með eða án ásetnings) og umhverfishljóða, og mynd af samfélagslegri stöðu einstaklingsins. Einnig vakir sú spurning hvort um einn fiðluleikara hafi verið að ræða – sem þá færði sig til því fiðlan virtist koma úr mismunandi áttum – eða fleiri. Við getum giskað í allar þær eyður sem verkið skilur eftir sig en giskið og/eða eyðurnar eru einmitt eitt af viðfangsefnum verksins.

Tónlist vekur oft upp hugmyndir um fjarlægð og myrkur en hér verða þessir þættir að virkum hlutum verksins, eða að eins konar miðlum verksins ásamt því að vera samfélagsleg myndlíking. Fjarlægð og myrkur eru hér efni sem unnið er með til jafns við hljóð og í raun eru þessi fyrirbæri sett í ákveðið rökrétt/náttúrulegt en einnig ljóðrænt samband: hljóð bæði hverfa inn í fjarlægðina og myrkið (eins og raunveruleiki allra hljóða) og kalla svo aftur úr fjarlægðinni og myrkrinu eins og óljós minning. Að hlusta inn í myrkið og inn í fjarlægðina, að hlusta lengra, og velta fyrir sér hversu langt er hægt að hlusta? Hvort hljóð sé þarna af ásettu ráði, af mannavöldumeða ekki? Þetta samband vegalengdar/fjarlægðar og hlustunar voru vakin upp með verkinu á mjög svo áhugaverðan hátt og minnir jafnframt á mikilvægi þess að hlusta á allar (fjarlægjar) raddir samfélagsins. Fjarlægð milli áheyrenda og annarra áheyrenda, sem og flytjanda, mynda ólík svæði innan verksins sem einungis eru aðgengileg vissum hóp eða jafnvel einstaklingi (talandi um myndlíkingar). Þetta býr til verk sem hefur innbyggð brotakennd sjónarhorn, er hannað til að taka á sig ólíkar myndir og upplifanir, og það er of „stórt“ (í kílómetrum) til að einn einstaklingur ráði við að fanga einhverja heild.

En af hverju þessi viðleitni gegn varðveislu og varanleika? Eitt af því er augljóslega þessi róttæka áhersla á hverfuleikann (og kannski þetta með heildina) en hér er líka um pólitíska afstöðu að ræða sem tengist tónlistarmenningu á einn bóginn og (neyslu)samfélaginu á hinn. Settar eru fram gagnrýnar spurningar um hlutverk tónlistareininga eins og þeirra sem nefndar voru að ofan (skor, tónskáld, flytjandi, áheyrandi, upptaka, og svo framvegis) og er „tónleikahaldarinn“ sem samfélagsleg stofnun óaðskilinn þeirri gagnrýni, því hvernig tónleikahaldari gæti hýst slíkt tónverk? Og hvernig liti skor verksins út? Hvernig bæri að skjalfesta viðburðinn? Verkið er ekki í skorinu, né í neinni mögulegri upptöku/skjalfestingu. Gengi það hugsanlega gegn verkinu að fanga öll sjónarhorn verksins, upptöku á „þátttöku“ hvers og eins þátttakenda? Er hér kannski jaðrað við persónuverndarlög þegar einvera er hluti verks? Í kápítalísku samfélagi er list framleidd sem vara og hennar neytt eins og hverri annarri vöru. Vara fær gildi sitt út frá eftirspurn og er (fjölda)framleitt samkvæmt því. Skor, flutningur á skori og upptaka af flutningi mætti tengja við þetta framleiðslulíkan, listframleiðsla með eftirstandandi efnislegar afurðir. Og ef tónlist framleiðir, í venjubundnu samhengi, skor, flutninga og upptökur sem afurðir hvað er þá framleitt hér í umræddu verki? Hver er afurðin? Af ásettu ráði verða engar efnislegar afurðir í venjulegum skilningi heldur er einungis hægt að tala um „minnislegar“ afurðir, eða við getum sagt eins og Tino Sehgal að afurðirnar taki ekki lengur efnislegt pláss heldur pláss í minni.<sup>2</sup> Tino Sehgal lýsir slíkum verkum sem verk sem framleiða og afframleiða sig (e. deproduction) samtímis, og geta virkað sem mögulegt andsvar við

<sup>2</sup> Carpenter, Elizabeth. „Be the work: Intersubjectivity in Tino Sehgal’s This objective of that object“, sótt 1. apríl 2018, <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/be-the-work/>

gróðraefnahagnum (samanber *hagvöxtur*), eða sem einhvers konar fullkomlega sjálfbær og „græn“ list. Hann bætir svo við að minni er hið eina sanna athvarf skjalfestingar, sérstaklega slíkra verka.<sup>3</sup> Hér væri áhuga-vert að kafa dýpra í hvað telst sem skjal og skjalfesting og velta til dæmis upp skilgreiningum Suzanne Briet, þar sem hún gengur svo langt að kalla dýr í dýragarði skjal.<sup>4</sup> Í því samhengi eru flytjendur og áheyrendur skjalfestingar. Og hér í þessu verki er erfitt að hugsa sér betri skjalfestingarbúnað en minni þátttakenda, sem gefur líka skjalfestingunni líf og alla þá viðeigandi óvissu og þann skeikulleika sem því fylgir - í svipuðum dúr og geymdin, munnlega geymdin (sem inniheldur ávallt gleymd) - en ekki vissu og varanleika hinnar hefðbundnu upptöku.

Úr hverju sprettur þessi list? Við getum búið til tengingar við John Cage, konseptúalisma, flúxus gjörninga, jafnvel landlist, en ef litið er á rússneskt og þá sérstaklega sovéskt samhengi getum við séð að neyðin kennir ýmislegt. Moskvu konseptúalisminn var sérstaklega áhuga-verður að því leyti að list af þeim toga þurfti að leynast allverulega því hún var hreinlega bönnuð.<sup>5</sup> Það var því nauðsynlegt að slíkt spyrðist ekki út ef halda átti viðburð að því tagi. Náinn vinskapur og leynileg grasrótarsamskipti hélt hópnum þó gangandi (og gengur hann enn í dag!). Þótt aðstæður séu allt aðrar í Rússlandi í dag má sjá ýmis atriði í umtöluðu verki sem hreinlega gætu komið beint frá Moskvu konseptúaliskanum og þá sérstaklega frá samtökunum eða hóp að nafni Kollektivnye Deistvia (samvinnuhópur aðgerða). Þar má nefna til dæmis staðsetningu út úr mannabyggð (ekki sem náttúrudýrkun heldur til að fela sig en jafnframt til að komast úr viðjum samfélagslegra ramma), bréfaskipti til þátttakenda um stað og stund, og jafnvel þetta með fjarlægðir, óvissuna og eyðurnar (þe. hvað var verkið?). Kollektivnye Deistvia gekk stundum svo langt að senda þátttakendur heim eftir dágóðan tíma af „þátttöku“ með hreinlega ekkert í höndunum sem gæfi til kynna að um verk/viðburð hafi verið að ræða. Þátttakendur fengu svo kannski ljósmynd af sér (tekin úr fjarlægð) sem var dag- og tímasett á umræddum degi, í umræddu viðburðarleysi.<sup>6</sup> Þarna er einmitt skjalfestingin orðin að verkinu, eða hvað, í raun er hún í algerri mótsögn við það og því um auða merkingu að ræða án skjalfestingu minnisins.

## NÚ ER ÞAR HRAÐBRAUT

Verkið sem þessi grein fjallar um átti sér stað en sá staður er ei lengur (þó hann beri að finna víða). Þessi staðsetning var pólitískur eldur margra og fjallaði um hraðbraut eður ei í útjaðri Moskvu en tengist mínu minni á allt annan (en jafnframt pólitískan) hátt, og bjó verkið til sérstæða og persónulega minningu um horfinn/eyðilagðan stað. En það bjó til miklu meira í formi spurninga um tónlist og pólitíska og samfélagslega tengingu þess. Ég tel verkið vera hluta af mér og ég hluti þess, ekki bara sem þátttakandi heldur sem skjalfesting því engin

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Briet, Suzanne. *What is Documentation?* (Rowman & Littlefield Publishers: 2006)

<sup>5</sup> Sjá t.d. efni þess eðlis hér:

<https://web.archive.org/web/20060210063441/http://www.stria.ca/Brochetain/rnoncon.html> og hér: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/nov/30/russian-painters-traitors-exhibit-london>

<sup>6</sup> Bishop, Claire. „Zones of Indistinguishability: Collective Actions Group and Participatory Art“, sótt 5. apríl 2018, <https://www.e-flux.com/journal/29/68116/zones-of-indistinguishability-collective-actions-group-and-participatory-art/>

skjalfesting er til nema í minni þeirra sem tóku þátt (og nú reyndar hér) og er það meira virði en margt af því sem ég veit að ég hef auðgengin aðgang að með minnstu mögulegri áreynslu minnisins.

## Hugleiðing um nám í hljóðfæraleik á órætt hljóðfæri

Halldór Úlfarsson

Hér er er að finna hugleiðingu um áhrif tæknimenningar samtímans á samband tónlistarfólks við hljóðfæri, byggt á yfirstandandi uppsveiflu í áhuga á hljóðfærahönnun. Og hér er sett fram spurning, sem hugsanlega inniheldur þversögn, um það hvort hægt sé að þjálfra hljóðfæraleikara á hljóðfæri sem hann eða hún er samtímis að þróa. Hér á ég við þjálfun hljóðfæraleikara í hinum hefðbundna skilningi hljóðfæraleiks þar sem námið hefur langa hefð að baki með marga sérhæfða kennara og til er mikið af tónlist fyrir hljóðfærið. Velt er upp möguleikanum á jafn umfangsmikilli þjálfun hljóðfæraleikara á órætt hljóðfæri, en hér er orðið “órætt” notað um hljóðfæri í mótun og ætlunin er að gefa til kynna opið þróunarferli þar sem hönnunarmarkmið eru í sífelldu endurskilgreind við notkun hljóðfærisins sem er verið að vinna með. Þversögnin felst í því að nýtt hljóðfæri býr ekki að sömu menningu og hljóðfæri sem hafa verið stöðugt í áratugi eða árhundruð og því væri eðlismunur á námi í hljóðfæraleik þar sem hljóðfærið verður til á meðan á náminu stendur. Þessari uppstillingu fylgir því ákveðin spennan en jafnframt hugsanlegir ávinningar sem eru ræddir.

Þverfaglegur samsláttur skapandi faga (aðallega tónlistar) við tækni og hönnun er nokkuð sem höfundur hefur kannað ásamt öðrum í kennslu við Listaháskólann. Áhuginn á sér rætur í því að höfundur tók til við að þróa raf-akústískt strengahljóðfæri, dórófóninn<sup>1</sup>, fyrir rúmum áratugi síðan og hefur fyrir vikið unnið meira með tónlistarfólki að verkefnum tengdum hljóðfærinu en að öðrum menningarstörfum undanfarin ár. Sá starfi er hér til viðmiðs, en við það að vinna með dórófóninn, að koma honum í heiminn, hefur höfundur orðið ljóst að hljóðfæri skipta litlu máli ef ekki er til menning fyrir þau (tónlist eða flutningshefð). Án hefðar og samhengis eru litlar líkur á að þau séu notuð eða nái mikilli útbreiðslu.

Af því leiðir að nýtt hljóðfæri þarf nýja menningu og höfundur er hugleiknar kringumstæður þess þegar ný hljóðfæri eru tekin í notkun, ný menning myndast, ný flutningshefð og ný tónlist verður til.

### NÝ ÍSLENSK HLJÓÐFÆRI

Þess má reyndar geta að það virðist vera ágætis menning fyrir því að búa til og nota ný

---

<sup>1</sup> Hér er að finna óformlegt samansafn verkefna sem dórófóninn hefur verið notaður í:  
<https://halldorophone.info/>

hljóðfæri á Íslandi og ágætis tilefni til að reifa það aðeins hér áður en við snúum okkur að þælingunni um hljóðfæraleik og hljóðfærahönnun í bland.

Þó nokkur ný hljóðfæri hafa dúkkað upp undanfarin ár, ýmist langt komin verkefni eins og Mirstrument Mugisons<sup>2</sup>; hin ýmsu verkefni feðganna Úlfs Hanssonar<sup>3</sup> tónskálds og Hans Jóhannsonar<sup>4</sup> fiðlusmiðs; Þránófón<sup>5</sup> Þráins Hjálmarssonar (en við höfum kennt saman námskeiðið “Hljómur sem efniviður” í tónlistardeild Listaháskólans undanfarin ár); IXI lang<sup>6</sup>, sértækt forritunarmál Þórhalls Magnússonar og samstarfsmanna til rauntíma-forritunar á tónlist. Svo eru önnur hljóðfæri sem eru kannski nær því að vera skissur eins og tónskáldin í SLÁTUR<sup>7</sup> hafa þrusað út í tugatali undanfarin ár, svo mörg að það verður vart tölu á haldið og áferðin á iðkuninni þannig að réttara er kannski að tala um tónsmíðaaðferð<sup>8</sup> en hljóðfærahönnun. Lokkur<sup>9</sup> Berglindar Tómasdóttur er áhugavert dæmi um hljóðfæri sem er á mörkum þess að vilja láta taka sig alvarlega, hljóðfærið er að jöfnu skapað sem *frásögn* af tilurð þess og sem efnisgerð prótótýpa til tónlistarflutnings.

#### TILRAUNIR MEÐ HLJÓÐFÆRI Í LISTAHÁSKÓLANUM

Við Þráinn Hjálmarsson höfum fundið skýran áhuga hjá nemendum Listaháskólans til að þróa ný hljóðfæri og breyta gömlum í gegnum námskeiðið sem minnst er á að ofan. Þar hafa nokkur áhugaverð verkefni verið þróuð í þverfaglegu samstarfi tónlistarnema við samnemendur sína úr öðrum deildum Listaháskólans. Upp úr því starfi stendur tónsmíð fyrir loftraestikerfi húsa-kynna Hönnunardeildar<sup>10</sup> (Þverholti 11), þar nota nemendur tónsvörun<sup>11</sup> loftraestikerfisins sem efnivið og tekst að skapa skemmtilega, sérkennilega tilfinningu fyrir rýmum hússins þegar verkið er flutt (en það sló í gegn og hefur verið flutt nokkrum sinnum á tyllidögum síðan). Annar hittari úr námskeiðinu væri klarínnettubaulan<sup>12</sup> “3.2.1.”<sup>13</sup> en hún rataði í tónsmíð Guðmundar Steins Gunnarssonar, *Sporgýla*<sup>14</sup> sem flutt var af Skosku símfónihljómsveit BBC

<sup>2</sup> Það má segja að Múgison (Örn Guðmundsson) hafi lagt drög að námi eins og hér er hugleitt þegar hann nýtti MA nám sitt við Tónlistardeild (NAIP) að því að þjálfra sig sem hljóðfæraleikara á Mirstrumentið samhliða frekari þróun þess. <https://skemman.is/handle/1946/20175>.

<sup>3</sup> *Segulharpa* Úlfs: <https://ulfurhansson.com/SEGULHARPA-ELECTROMAGNETIC-HARPA>

<sup>4</sup> Hans Jóhannson hefur þróað nokkur *framsækin verkefni* byggð á þekkingu sinni sem klassískur hljóðfærasmiður en nýtir jafnframt nýjar aðferðir úr tölvunarvísindum og verkfræði.

<sup>5</sup> Hér má sjá túbu-*Þránófón* í höndum Inga Gardars Erlendssonar, en Þráinn lítur ýmist á Þránófóna sem aðferð eða hljóðfæri:

<sup>6</sup> *IXI lang* er vafalaust mest notaða hljóðfærið í þessari upptalningu, en því hefur verið halað niður um allan heim og nýir notendur bætast stöðugt við.

<sup>7</sup> Heimasíða *SLÁTUR*

<sup>8</sup> Skrásetning á verkum *SLÁTUR*liða er í öfugu hlutfalli við virknina en einstaka *brauðmolar* finnast sem marka hugmyndirnar sem unnið er með hverju sinni.

<sup>9</sup> Áhugaverða umfjöllun er að finna um Lokkinn í öðru tímariti Þráða.

<sup>10</sup> Verkið er þess eðlis að erfitt er að skrásetja upplifunina, þar sem rýmisskynjunin spilar stórt hlutverk, en nemendur gerðu heidarlega tilraun með þessu *ágæta vídeó*.

<sup>11</sup> Hópurinn var þverfaglegur (arkitektúr, myndlist, tónlist) og gerði okkur ljóst hversu öflugt það er að bjóða nemendum uppá slíkt samstarf. Tónskáldið minnst á ferlið í *lokaverki* sínu og það er ágætis vitnisburður um vinnuna sem átti sér stað þeirra á millum.

<sup>12</sup> Hér glittir í ferlið sem við tókum með nemendum, þar sem þeir sömdu *stúdíur* fyrir “skekktu” hljóðfærin og báru mat á þau.

<sup>13</sup> Einn nemenda námskeiðisins tók sér bauluna sem viðfang í *lokaverki* sínu.

<sup>14</sup> Hér finnst *upptaka* af því ágæta verki.

fyrir skemmstu. Vert er einnig að minnast á margmiðlunarhljóðfærið “Huldu”<sup>15</sup>, sem er verkefni Lilju Maríu Ásmundsdóttur, nýútskrifaðs nemanda úr tónlistardeild sem styrkt var af Nýsköpunarsjóði námsmanna og unnið hefur til verðlauna síðan.

Fleiri dæmi um hljóðfærahönnun í Listaháskólanum væru námskeið um notkun Arduino örtölva (ódyr, einföld græja sem er hægt að forrita til að stýra rafbúnaði) í umsjón Jesper Pedersen fyrir tónlistardeild og áhugavert er að benda á að Áki Ásgeirsson kennir keimlíkt efni við myndlistardeild í námskeiðum sem kennd eru við raflist og vélræna list (samanber námskeiðin Kóði og Mechatronic Art). Verkefni nemenda Áka eru oft rafræn hljóðfæri og hljóðinnsetningar, sem undirstrikar að nemendur fleiri deilda en tónlistardeildar hafa áhuga á hljóðfærahönnun.

### NÝ HLJÓÐFÆRI ERU NOTUÐ

Íslenskt tónlistarfólk hefur haft áhuga á að nota ný og óvenjuleg hljóðfæri án þess endilega að hanna þau sjálf. Kira Kira (Kristín Björk Kristjánsdóttir) hefur löngum leitað uppi ný og óhefðbundin hljóðfæri<sup>16</sup> í sinni sköpun. Stórstjarnan Björk túraði með Reactable<sup>17</sup> árið 2007, frekar framsækið og áhugavert stafrænt hljóðfæri þróað í Barselóna. Hildur Guðnadóttir hefur lengst allra notað dórófóninn<sup>18</sup> minn í sinni tónlist og hún og Jóhann Jóhannson heitinn<sup>19</sup> tóku hann með sér til Hollywood að skora kvikmyndir þegar það kom til. En Hildur hefur einnig notað tilraunkennð strengjahljóðfæri Hans Jóhannsonar til margra ára og meðlimur í Sigur Rós hefur nýlega eignast eina af Segulhörpum Úlfs Hanssonar.

### NÝSKÖPUN Í HLJÓÐFÆRAHÖNNUN Á HEIMSVÍSU

Fikrum okkur að meginmálinu. Í starfa mínum hefur mér orðið ljóst að á heimsvísu stendur yfir alda af áhuga á hljóðfærasköpun sem ég er að kynna mér og greina þessa stundina sem doktorsnemi undir leiðsögn Þórhalls Magnussonar og Chris Kiefer við Sussex Háskóla í Bretlandi. Vaxandi áhugi og orka í nýsköpun í hljóðfærahönnun á sér mjög skýra birtingarmynd í NIME<sup>20</sup> ráðstefnunni sem hefur verið haldin árlega síðan 2002. Þar hittist áhugafólk frá öllum heimshornum, akademíkerar, uppfinningafólk og þeir sem ætla sér í framleiðslu. Fólk kemur til að kynna verkefni sín og sjá annarra, stemmingin á ráðstefnunni er björt, svolítið eins og á tónlistarhátíð ef af er að dæma ráðstefnuna 2017 þegar hún var haldin í Kaupmannahöfn. Áherslurnar þar lágu víða, á akademískar greiningar<sup>21</sup>, verkfræði<sup>22</sup> eða

<sup>15</sup> [Umfjöllun](#) um Hulduna í RÚV.

<sup>16</sup> Hér ræðir Kristín þann hluta starfa síns í “hljóðmaraþoni” í stúdíói Ólafs Eliássonar árið 2011.

<sup>17</sup> Vinna Bjarkar með hljóðfæri var mikil lyftistöng fyrir [verkefnið](#) en hönnuðurnir lýstu því að þeir gátu fylgst með því hvar hún var stödd á túrnun eftir því hvaðan áhorf á youtube rásinni þeirra kom.

<sup>18</sup> Hér er [verk](#) sem við Hildur unnum saman árið 2009 og er í sérstöku upphaldi hjá mér.

<sup>19</sup> Jóhann er svo nýfarinn að það vekur sorg að rita nafn hans hér. Við vorum ekki nánir, rétt kunningjar og laustengdir samstarfsmenn í gegnum Hildi Guðnadóttur. Ég náði að hitta á hann í ágætu studí við vinnu í stúdíóinu í Berlín á sólríkum sumardegi í fyrra, minnst hans þar með hlýju og votta samúð til þeirra sem voru honum nánari.

<sup>20</sup> [www.nime.org](#)

<sup>21</sup> [Þessi grein](#) lýsir tilraunum höfundar og samstarfsfólks hans til að nálgast tónsmíðar og hljóðfærahönnun á öðrum forsendum en þeim sem hafa erfst úr tuttugustu öldinni.

<sup>22</sup> Eins og [þessi](#), einstaklega þurra og tæknilega, greining á eiginleikum mismunandi tegunda mótorá til

markaðsmöguleika<sup>23</sup> nýrra hljóðfæra og líka á fútt<sup>24</sup> og [flipp](#)<sup>25</sup> og einbeittan nördisma.<sup>26</sup> Hið stafræna er plássfrekt á NIME eins og á öðrum vettvöngum þar sem nýsköpun á sér stað þessa dagana, en þar er jafnframt mikilli hugvitsemi beitt í að brúa bilið á milli efnisheimsins og stafrænna áhalda.<sup>27</sup>

Sem hluta af rannsóknum mínum er ég að lesa mig í gegnum NIME arkífið<sup>28</sup> og hef séð að umræðan og áherslurnar í NIME samfélaginu breytast ár frá ári. Ég veitti því sérstaklega athygli þegar ég sótti ráðstefnuna í fyrra að töluverð umræða var um menningarmyndun sem hluta af “hönnunarvinnu” við ný hljóðfæri. En þessi tilhneiging til að veita menningunni athygli sem umlykur ný hljóðfærin, kemur í kjölfar þess að gert var þó nokkuð af rannsóknum sem greindu hvernig hljóðfærum úr NIME samhenginu vegnar til lengri tíma lítið, ein rannsókn<sup>29</sup> sýnir að það er sterk tilhneiging til að: hanna, prófa og gleyma. Með öðrum orðum það er mikið að gerast í hönnun nýrra hljóðfæra, en aðeins minni stemning fyrir því að búa þeim stað í heiminum, að skapa fyrir þau menningu.

## HLJÓÐFÆRALEIKUR SEM HLJÓÐFÆRAHÖNNUN

Við sjáum að það er aukinn áhugi á hljóðfærahönnun, nær sem fjær, en sú iðkun er ákveðnum annmörkum háð. Það vantar menningu fyrir öll þessi nýju hljóðfæri til þess að þau geri það sem hljóðfæri ættu helst að gera og séu nýtt til að færa tónlist í heiminn, það er frekar lítið verið að spila á þau. Í þessu samhengi er áhugavert að skoða hvar menning hljóðfæra er mótuð og henni er viðhaldið. Sem er vissulega víða, allstaðar þar sem tónlist er iðkuð (og kannski einnig þar sem á hana er hlustað) en ekki síst í tónlistarskólum, í hljóðfæranáminu þar sem óteljandi klukkustundum er varið í samneiti kennara og nemenda að kafa í hljóðfærin, flutninginn og tónlistina (sem er frábært!). Hér er mikinn ríkidóm að finna; viðtekna hefð sem flestir telja gilda og býr að mörgum stofnunum sem styðja hana. Í hljóðfæranáminu er að finna, akkúrat það sem gott er fyrir ný hljóðfæri: notkunina. Þar sem við höfum séð að nýju hljóðfæri án menningar vegnar ekki vel er freistandi að líta á nám í hljóðfæraleik sem menningarsköpunar-mekanisma sem væri hægt að tengjast. Ég leyfi mér að halda því fram að það sem vantar í hljóðfærahönnun er hljóðfæraleik.

---

noktunar sem raf-trommara í tölvustýrðum ásláttar-kerfum.

<sup>23</sup> Flott [viðmótshönnun](#) sem nýtir snertiskjá til lúppugerðar, nokkuð sem maður yrði ekki hissa á að sjá seljast vel sem app.

<sup>24</sup> Þetta [viðmót](#) blandar til dæmis saman vökvasulli og raftækni.

<sup>25</sup> [Hér](#) er spilað inn á gleðina við að rústa einhverju.

<sup>26</sup> [Þetta verkefni](#) situr djúpt í mér. Myndbandið gerir því engan veginn skil og ég get ekki annað sagt en það þarf að upplifa af eigin raun til að skilja það. Segull á fingurgómi og tölvurstýrt segulsvið er notað til að miðla tilfinningu fyrir efni til notandans (mjúkt, seigt, stamt, en líka eiginleikum sem raunverulegt efni getur ekki innihaldið) sem hluta af viðmóti.

<sup>27</sup> Hress samnýting [þrívíddarprenntunar og snjallsíma](#) sem efniviðs til hljóðfærahönnunar.

<sup>28</sup> [NIME arkífið](#).

<sup>29</sup> [Ein rannsókn](#) gefur til kynna að 2/3 hluti verkefna (aðallega hljóðfæri) fyrir bregður í NIME samhenginu hafa aðeins verið metin í einu sessjóni þegar niðurstöður (t.d. upplifanir notenda af þeim) eru kynntar.

## ÁHERSLA Á HLJÓÐFÆRALEIK

Tónninn í frásögninni hefur verið eilítið á þann veg eins og tilraunir með hljóðfæri séu að eiga sér stað í tómarúmi aðskilið tónlistarmenntun og annarri tónlistarmenningu. Þar sem hið rétta er að víða eru tónlistarháskólar með námsbrautir<sup>30</sup> og [rannsóknarsetur](#)<sup>31</sup> sem sinna grunnrannsóknum með svipuðum efnistöfum og NIME ráðstefnan og kynna notkun nýrra miðla<sup>32</sup> til tónlistarsköpunar, auk þess finnast sjálfstæðar menningarstofnanir<sup>33</sup> sem sinna nýsköpun í hljóðfærahönnun. Eins og við sjáum að ofan hefur líka Listaháskólinn staðið sig ágætlega í að kynna þessa strauða á Íslandi. Það stæðist jafnframt illa að draga of skýrar línur milli hljóðfæraleikara, tónskálda og hljóðfærahönnuða þar sem þessar iðkanir eru nú þegar að renna saman fyrir mörgu tónlistarfólki (ekki síst í hópnum sem hannar sín eigin hljóðfæri). Í raun má segja að tónlistarnám (allavega á háskólastigi) sé nokkuð flæðandi þessa dagana, keimlíkt námi í myndlist, með áherslu á það að listneminn móti sína eigin leið, hafi frelsi til að beina náminu í þá átt sem vekur áhuga. Þannig má segja að það sé mikið pláss fyrir þá iðkun sem hér er rædd í menningu tónlistarmenntunar eins og hún er.

En hér er athyglinni beint að námi í hljóðfæraleik, þar sem nemandanum er boðið að bindast hljóðfæri sínu sterkum böndum, dvelja með því, skilja og, kannski, vaxa saman við það. Iðkun hljóðfæraleikara er að sökkva sér í verkfærið, á meðan hljóðfærahönnuðir og tónskáld geta kosið að vera fjarlægari og fræðilegri í sinni nálgun og horft handan hljóðfærisins. Hér ritar hljóðfærahönnuður sem veltir því fyrir sér hverju það kynni að skila fyrir nýsköpun í hljóðfærahönnun ef skapaður væri rammi fyrir tónlistarnema að bindast óræðu (nýju, í mótun) hljóðfæri af sömu einurð og þegar einhver vill verða hljóðfæraleikari á gítar, píanó eða klarínett. Sjónarhóllinn er óvenjulegur að því leiti að hagsmunirnir í þessari hugleiðingu liggja töluvert hjá nýju hljóðfærunum, hvað er gott fyrir þau, í iðkun sem réttilega mætti nefna sem “styðjandi” við tónlistarsköpun. Hér er áherslan á hljóðfærahönnun og tilurð nýrra hljóðfæra sem “afurð” og útgangspunkt til jafns við tónlistarsköpunina sjálfa.

## HLJÓÐFÆRARLEIKUR - AÐALHLJÓÐFÆRI / ÓRÆTT

Hefðir, menningariðkun og menntastofnanir eru í eilífu samtali þar sem eitt mótar annað og tíðarandinn ræður því hvar áherslurnar eru. Skilgreiningar sem oft en ekki snúast um skipulag og útbýtingu úrræða (eins og hversu miklum tíma er varið í tiltekinn hluta náms) ráða áferð tónlistarnáms hverju sinni, hér höfum við í huga að yfir stendur alda af áhuga á hönnun og notkun nýrra hljóðfæra og hvernig það endurspeglast í menntastofnunum. Leiðum þessa hugleiðingu að lokum og athugum hver gæti verið áferð þverfaglegrar tónlistarmenntunar sem freistar þess að veita grunn í hljóðfærahönnun, styðja nemanda við hönnun og smíði eigin frumgerðar og leggja áherslu á notkun hljóðfærisins samhliða frekari þróun.

Hér minnir þversögnin aftur á sig; hefðbundið nám í hljóðfæraleik er þátttaka í hefð, en nám í hljóðfæraleik á órætt hljóðfæri væri menningarmyndun; að skapa hefð. Nemandi sem velur

<sup>30</sup> [CCARMA](#) við Stanford hefur haldið úti “[NIME](#)” námskeiði í meira en 20 ár.

<sup>31</sup> Eins og [rannsóknarsetrið](#) sem ég tilheyri við tónlistardeild Sussex Háskóla og [C4DM](#) í London.

<sup>32</sup> Til dæmis [CalArts](#) í Bandaríkjunum og [DIEM](#) í Danmörku.

<sup>33</sup> [STEIM](#) í Hollandi hefur verið leiðandi fyrir nýsköpunarmenningu í tónlist innan Evrópu.

slíkt nám bætir vídd við listsköpun sína (og flækir málin verulega). Eins væri ekki hlaupið að því að hanna grunnnámsefni sem ætlað er að gera skil öllum þeim þverfagleika sem birtist í nútíma hljóðfærahönnun, grunnþjálfun gæti innhaldið: velflest raunvísindi, slatta af hugvísindum, hinar augljósu listir, ásamt tækniþjálfun í verkfræði, forritun og smíðum og, samkvæmt pælingunni hér, væri samhliða þróuð flutningshefð fyrir nýtt hljóðfæri með fyrsta hljóðfæraleikara þess (ásamt æfingarprógrammi). Nám á þeim nótum er augljóslega ekki mögulegt, nemandanum myndi ekki endast ævin til að ljúka því.

“Hljóðfæraleikur á órátt hljóðfæri” þyrfti, þess í stað, að vera mjög sveigjanlegt og persónubundið nám (lesist: hlutfallslega dýrt og soldið flókið), í stað fyrirframákveðins námsefnis væri líklega betra að mynda stórt tengslanet iðkenda í tengdum fögum sem hægt væri að veita nemendum aðgang að til sértækrar leiðbeinslu þegar verkefni þeirra skýrast og þróast.

Fyrsti hluti námsins ætti meira skylt með hönnun en tónlist. Nemandi er leiddur í gegnum hugmyndavinnu um hvað veur áhuga við hljóðfæraflutning. Spurt væri mjög óvenjulegrar spurningar, sögulega séð, ekki “hvaða hljóðfæri langar þig að læra á?” heldur hverskonar hljóðfæri, sem ekki er til, langar þig að læra á?”. Spurningin sjálf krefst vinnu og greiningar, afbyggingar á því hvað hljóðfæri eru og hvert samband manneskja og hljóðfæra er.

Eðlilegt væri svo að nota stafræn áhöld til að skissa hugmyndir svo hægt sé að og þróa og prófa sem hraðast, helst nýja útgáfu/uppfærslu á fárra vikna fresti. Þegar hljóðfæri/kerfi fer að gefa góða raun, mætti hugsa til þess hvort nánari útfærsla gefi tilefni til mekanískrar eða akústískrar hönnunar (sem er eðli málsins samkvæmt hægari og dýrari). Mat á verkefninu og uppfærslur væru byggðar á því að nemandinn semji og flytji tónlist á hverja útgáfu. Þróunarferlið væri því samvaxið æfingaferli, þar sem nemandinn metur framvinduna stöðugt með kennurum sínum.

Ef vel tekst til væri að lokum útskrifaður nemandi með mjög sérhæfða listrana iðkun, tónlistarsköpun sem væri mjög persónubundin (og að líkindum nokkuð einstök). Tónlistarmadurinn hefði sérhæfingu í einstöku hljóðfæri, þekkingu til þess að þróa það áfram, framleiða það fyrir aðra (ef tilefni gefst) og jafnframt að skapa tónlist með því. Það er forvitnilegt að hugsa til þess hvernig ævistarf tónlistarmanns með slíka grunnmenntun gæti litið út og hver áhrifin yrðu á tónlistarmenningu staðar með virka iðkendur af þessum toga.

## LEIKUR, LIST OG EFNIVIÐUR

Það væri tilefni til að kafa dýpra í það í öðrum skrifum hvað veldur þessari öldu af áhuga á hljóðfærahönnun sem hér er lýst. Áhrif stafrænnar tækni spilar inn í, eins og í öllum öðrum kimum mannlegrar virkni þessa dagana, en áratugavirði af opinni hugbúnaðarþróun fyrir áhöld til stafrænnar hljóðfærahönnunar (samanber Pure Data, Supercollider og fleiri) hefur vafalaust haft þau áhrif að tónlistarfólk telur það sí-sjálfsagðara að búa til hljóðfæri samhliða því að búa til tónlist.

Jafnframt telur margt fræðafólk yfirstandandi menningarástand sem hægt væri að nefna á íslensku “efnishvörfin” (af ensku “materiality turn”). Um ræðir nýlega áherslu í hugvísindum á efnisveruleikann, áhrif hans og samspil við hugsun og menningu. Almennt er talað um

viðbragð við hinu stafræna og afbyggingar á eðlishyggju af ýmsum toga sem hefur átt sér stað undanfarna áratugi. Hér er þá um að ræða viðbragð, þó tortryggni sé hugsanlega of sterkt orð getum við sagt *efasemdir* um hvað hið rökræna og konseptúala hefur upp á að bjóða.<sup>34</sup>

Efnishvörfin tengi ég við yfirstandandi löngun listamanna til að takast á við tækni, tæki, aðferðir og efni, eins og að vilja hanna eigin hljóðfæri. Að vera í tengingunum frekar en konseptinu, kannski: Að vilja finna fyrir viðnámi í efniviðnum og áhöldunum. Fyrir tónlistarfólki þýðir þetta hugsanlega löngun til að hljóðfærin séu fyrir, séu erfið frekar en að þau hverfi sjónum eins og önnur verkfæri (hamar, lykklaborð, vatnsglas) eða önnur tækni sem umvefur okkur og mótar líf okkar (vatnskranar, gluggar, lyftur). Hugsanlega eru tæki listamanna orðin svo kunnugleg að við þurfum að “eyðileggja” þau svölítið til þess að finnast þau skemmtileg, til að þau geti skilað óvæntum og áhugaverðum niðurstöðum.

Að lokum. Umræðan hér hefur haldið í nokkuð hefðbundnar skilgreiningar á fögunum sem um ræðir (flytjendur, tónskáld, hljóðfærahönnuðir) en það auðveldar umfjöllunina um það sem liggur á jaðrinum að vísa í það auðþekkjalega. Hætt er við að einfalda um of og því vil ég velta því upp hér í lokin að umræðan um órætt hljóðfæri gæti verið (og kannski ætti að vera) um hljóðfæri sem við vitum ekki hvar endar, væri líklega aldrei tilbúið, ætti aldrei að verða tilbúið. Hugsanlega er tónlistariðkun með órætt hljóðfæri iðkun iðkunarinnar vegna og tilgangurinn sé ekki að skapa hljóðfæri með skýr landamæri við heiminn, fastmótað ídentitet, heldur frekar aðferð, eitthvað í ætt við etýðu: Til æfingar, til leitar, til könnunar.

---

<sup>34</sup> Gagnrýni Katherine Hayles í bók hennar “How We Became Posthuman” á hugmyndir um líkamslausa (tæknilega) vitund er skýrasta tenging mín við þetta yfirstandandi ástand en það eru margir hugsuðir hengdir við, framarlega í flokki eru: Bruno Latour, Karen Barad og Graham Harman.

## Tristan og Skógarpúkinn

### Hugleiðing á 100 ára dánarafmæli Debussy

Hróðmar Ingi Sigurbjörnsson

Töluvert hefur verið rætt og ritað um áhrif Richard Wagners (1813-1883) á Claude Debussy (1862-1918). Helsta heimildin hvað það varðar er bók Robin Holloway *Debussy and Wagner* frá árinu 1979.<sup>1</sup> Bókin fjallar að miklu leyti um óperu Debussy, *Pelleas og Melisande* (1902) og bein áhrif Wagners á hana.<sup>2</sup> Holloway talar sérstaklega um *Tristan* hljóminn, eða „*Tristan æðina*“ (e. Tristan Vein) þar sem hann tekur fjölmörg dæmi um notkun hálfmínkaða sjöundarhljómsins.<sup>3</sup> Holloway tiltekur þar að auki ýmis verk frá níunda áratug 19. aldar og rekur áhrif Wagners.<sup>4</sup> Hann heldur því fram að þó í orði hafi Debussy snúist gegn Wagner,<sup>5</sup> hafi tónlist Wagners alla tíð verið honum innblástur og meðal annars í hljómsveitarverkinu *Jeux* (1912) séu greinileg áhrif frá *Parsifal*.<sup>6</sup> Í meistaraverki Debussy *Forleiknum að Síðdegisgöngu skógarpúka* (1894) má vafalaust greina mörg áhrif héðan og þaðan, til dæmis má velta fyrir sér notkun heiltónaskalans, sem fær töluvert vægi í verkinu en frekar verður rætt um það síðar í þessari grein. Jafnframt hefur verið bent á sífónískt ljóð Rimsky-Korsakov *Antar*, upphaflega samið 1868, þar sem eitt lykilstef birtist aftur og aftur í flautum frá sama tóni og minnir að því leyti á einkennisstef *Skógarpúkas*, þó efnistökin séu gerólík.<sup>7</sup> Í því verki eru reyndar skemmtilegur orkestrasjón effekt sem Debussy tekur upp í lok seinni „úrvinnslukaflans“. Hér eru aftur flautur á ferðinni, þrjár flautur sem brjóta þríhljóm í hröðum endurteknum tónum niður á við. Í *Antar* kemur fyrirbærið fyrir á byggingarfræðilega mikilvægum stöðum og hjá Debussy kemur það sem tenging frá E-dúr framsetningu aðalstefsins yfir í Es-dúr framsetningu stefsins í seinni úrvinnslukaflana (taktar 85-86) og síðan tvö „bergmál“ (taktar 91 og 93).

Tengsl *Forleiksins að Tristan og Ísolde* (1859) og *Forleiksins að síðdegisgöngu skógarpúkans* hafa lítið verið í umræðunni, kannski að þeirri augljósu ástæðu að annað verkið er forleikur að stórri óperu en hitt aðeins um tíu mínútna hljómsveitarverk. Þó er það vitað að Debussy fór til Bayreuth 1888 og 89 og sá *Tristan og Ísold* í seinni ferðinni.<sup>8</sup> Að sögn Holloway var hann á þessum árum einkar upptekinn af tónlist Wagners sem birtist með áberandi hætti í verkum

<sup>1</sup> Holloway, *Debussy and Wagner*.

<sup>2</sup> *ibid*, 60-142

<sup>3</sup> *ibid*, 120-135

<sup>4</sup> *ibid*, 22-49

<sup>5</sup> *ibid*, 16-17

<sup>6</sup> *ibid*, 160-194

<sup>7</sup> Trezise, ritstj., *The Cambridge Companion to Debussy*, 36

<sup>8</sup> Lockspeiser, *Debussy: His Life and Mind*, 89-90

hans. Benda má á skýr tengsl þar sem Wagner virðist kveikja innblástur hjá Debussy til ýmissa hljómfræðilegra tilrauna.<sup>9</sup> Í *Skógarpúkanum* tekur tónmál Debussy miklum stakkaskiptum, sérstaklega hvað varðar tóntegundir og tóntegundanotkun. Aðeins á örfáum stöðum í verkinu myndast tóntegund svo heitið geti en þess í stað er stanslaust flakk milli, oft, alls óskyldra tóntegunda og tóntegundasvæða. Í *Skógarpúkanum* er eins og það verði stökkbreyting á samspili stefja og mótífa við hljómfræðilega þætti sem birtist meðal annars í notkun pentatóníkur og heiltóna- og krómátíska skalans.

Í þessari grein mun ég benda á ákveðnar hliðstæður verkanna sem birtast í stefjaefni og hendingaskipan, hljómfræði, tóntegundanotkun og formi. Það er mikilvægt að líta á efnisþætti *Skógarpúkans* sem þróun á atriðum í *Tristan*, hér er því ekki haldið fram að *Tristan* hafi verið einhvers konar fyrirmynd að *Skógarpúkanum* enda líða rúmlega 30 ár á milli verkanna og hinn skáldlegi innblástur gjörólíkur. Ég mun fara í gegnum þau atriði þar sem finna má einhverjar hliðstæður en jafnframt benda á það sem skilur á milli og þá sérstaklega þar sem Debussy fer nýjar leiðir í efnistöfum.

Helstu hliðstæður verkanna:

1. Krómátískt upphafsmótíf
2. Önnur mótíf eru díatónísk
3. *Tristan* hljómurinn
4. *Tristan* hljómurinn í *Skógarpúkanum*
5. Meira um hljóma og hljómfræði
6. Mótíf endurtekin í nýjum hljómfræðilegum búningi
7. Tóntegundanotkun
8. Form
9. Uppbygging hendinga

#### KRÓMATÍSKT UPPHAFSMÓTÍF – FALLANDI OG RÍSANDI FERLI – STÆKKUÐ FERUND – FYLLD KRÓMATÍSKA TÓNSTIGANS

Bæði verkin hefjast með krómátísku upphafsmótífi. Mótífi Wagners má skipta í tvennt; 1a<sup>10</sup> inniheldur stökkið frá a til f og línuna niður á e, d# og d, 1b inniheldur krómátísku línuna upp á við frá g#-a-a#-h. Hér er því um að ræða bæði fallandi og rísandi ferli. Hér má lesa ýmislegt út úr nótnamynstrinu en vert er að benda á stækkuðu ferundina í upphafinu f til síðasta

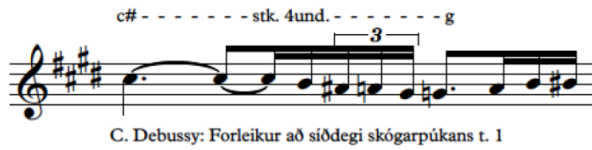


Dæmi 1

tónsins h (dæmi 1). Ennfremur má benda á að Wagner fyllir upp í krómátíska skalann með annarri framsetningu mótífsins í tóktum 5-7. (taktur 1-3: f-e-d#-d...g#-a-a#-h...taktur 5-7: g-f#-c-c#).

<sup>9</sup> Í þessu sambandi má nefna verk eins *La Damoiselle elue* og *Cinq poemes de Baudilaire* sem bæði voru samin á árunum 1887-9. Holloway, Debussy and Wagner, 22-49

<sup>10</sup> Skilgreining mótífa í *Forleiknum að Tristan og Ísold* byggir á greiningu Charles Burkhart í *Anthology of Musical Analyses*, 348



C. Debussy: Forleikur að síðdegi skógarpúkans t. 1

**Dæmi 2**

leytinu öðruvísi en hjá Wagner að það inniheldur bæði stórar og litlar tvíundir settar fram á mismunandi hátt eftir því hvort farið er niður eða upp (dæmi 2). Það má lesa ýmislegt úr framsetningu Debussy til dæmis undirliggjandi brot úr heiltónaskala<sup>12</sup> sem fyllt er upp í krómatiskt (g-a-h-c#). Einnig má skoða þetta sem tvö ferli hreinna ferunda (c#-g# og g-h#).<sup>13</sup> Debussy fyllir einnig upp í krómatiska skalann í annarri framsetningu mótífsins í takti 11. (taktur 1: g-g#-a-a#-h-h#-c# - taktur 3: d#-e - taktur 5: f - taktur 11: d-f#).

Upphafsmótíf *Skógarpúkans*, 1a,<sup>11</sup> spannar stækkaða ferund frá c# niður á g. Fyllt er krómatiskt upp í stækkuðu ferundina með fallandi og risandi ferli: c#-h-a#-a-g#-g-a-h-h#. Hér er ferlið að því

**ÖNNUR MÓTÍF DÍATÓNÍSK – BÆÐI VERK INNIHALDA ANDSTÆTT LYKILMÓTÍF**

Í báðum verkum fylgja í kjölfarið andstæð, díatónísk mótíf. Í *Tristan* kemur annað lykilmótíf forleiksins, mótíf 2, fyrst fyrir í takti 17 (dæmi 3), það kemur síðan reglulega fyrir í verkinu, í



R. Wagner: Tristan og Ísöld, mótíf 2, t. 17-21

**Dæmi 3**

Í *Skógarpúkanum* er annað lykilmótífið, mótíf 8 (dæmi 4), staðsett í B-hlutanum, í miðju verksins. Mótífið, sem byggir á pentatónískum tónstiga D<sup>b</sup>-E<sup>b</sup>-F-A<sup>b</sup>-B, kemur þrisvar sinnum fyrir í tóktum 55-58, 63-66 og 75-78. Ekkert mótíf utan það fyrsta fær jafnmikið pláss og vægi

öllum formhlutum og alltaf í nýjum hljómfraðilegum búningi. Hér er tónstiga viðkomandi tón- tegundar fylgt þó hendingin sé módúlerandi (a-moll - d-moll).



C. Debussy: Forleikur að síðdegi skógarpúkans, mótíf 8, t. 63

**Dæmi 4**

Í *Tristan* eru önnur mótíf díatónísk þrátt fyrir krómatiskan áherslutengitón eða stökktón í lokin í mótífum 3, 5 og 6. Dæmi 5 sýnir glögg skyldleika mótífanna, bæði lagraent og ritmískt: mótíf 3, 5 og 6 eru afleidd af mótífi 2 og mótíf 3 vísar til fyrstu þriggja tóna 1a afturábak.

þar sem allur fyrri hluti verksins virðist stefna að og undirbúa þennan hluta. Eftir mótíf 8 bætast ekki við nein ný mótíf, aðeins er unnið úr þeim mótífum sem urðu til í fyrri hlutanum.

<sup>11</sup> Skilgreining mótífa í *Skógarpúkanum* er byggð á greiningu höfundar frá árinu 2005.

<sup>12</sup> Það eru aðeins tvær útgáfur heiltónaskalans og hér skilgreindar sem heiltónaskali 0 (C-D-E-F#-G#-B) og 1 (C#-D#-F-G-A-H) í samræmi við tónflokka og mengjafræði Allen Forte í *The Structure of Atonal Music*, 1973.

<sup>13</sup> Amerísk tónfræðingurinn Daniel Plante heldur því fram í óútgefni bók sinni „Debussy’s *Prélude à l’après-midi d’un faune* and the Creation of Post-Tonal Diatonicism” að í t. 1 í *Skógarpúkanum* komi fram lykill að öllu efni verksins og vísar þá jafnt til fallandi ferundarinnar í upphafi og (heiltóna)ferlisins frá g í seinni hlutanum sem stefnir á c# í takti 2, þar sem krómatiski tengitóninn, h#, gegnir lykilhlutverki (h-h#c#).



R. Wagner: Tristan og Ísöld, mótíf 3, t. 24



R. Wagner: Tristan og Ísöld, mótíf 4, t. 28



R. Wagner: Tristan og Ísöld, mótíf 5, t. 36



R. Wagner: Tristan og Ísöld, mótíf 6, t. 63

Í *Skógarpúkanum* eru mótífin frá 1b til og með 8 díatónísk samanber dæmi 6. Hér er samsetning mótífaþanna miklu fjölbreyttari en hjá Wagner, bæði hvað varðar lögun og ritma. Þegar vel er að gáð virðist tónbilanotkun binda þau saman og reyndar virðast mótífin hreinlega myndast hvert út úr öðru. Samsetning stórra tvíunda og lítilla þríunda sem spanna hreina ferund eða fimmund er áberandi (mótíf 2a, 3, 6) og hin ýmsu afbrigði pentatóníska tónstíga eru nýtt á fjölbreyttan hátt (mótíf 1b, 2ab, 3, 5, 8).<sup>14</sup>

### Dæmi 5



C. Debussy: Forleikur að síðdegi skógarpúkans, mótíf 1b, t. 3-4



C. Debussy: Forleikur að síðdegi skógarpúkans, mótíf 5, t. 28



C. Debussy: Forleikur að síðdegi skógarpúkans, mótíf 2, t. 4-5



C. Debussy: Forleikur að síðdegi skógarpúkans, mótíf 7, t. 44



C. Debussy: Forleikur að síðdegi skógarpúkans, mótíf 3, t. 17



C. Debussy: Forleikur að síðdegi skógarpúkans, mótíf 4, t. 24

### Dæmi 6

## TRISTAN HLJÓMURINN

Það hefur margt verið rætt og ritað um þennan hljóm, algengasta útskýringin er sú að g# sé komutónn á leið á A og að í grunninn sé um að ræða franskan sexundarhljóm á leið á V<sup>#11-12</sup> í a-moll (dæmi 7).

<sup>14</sup> Debussy virðist umhugað um fjölbreytni í vali á pentatónísku tónstígunum. Þeir birtast á fjóra vegu í verkinu og samkvæmt mengjafræði Allen Forte getum við lýst þeim á eftirfarandi hátt í frumstöðu, oft er 6. tónninn þó skammt undan sem skiptitónn eða lokatónn hendingar, sýndur innan sviga: 0,2,(4),5,7,10 (mótíf 5), 0,2,4,7,9 (mótíf 8), 0,1,3,5,(6),8 (mótíf 1b), 0,2,3,5,8 (mótíf 3).



fm: I7 I7<sub>5b</sub> iø7 bI7 bI7<sub>5b</sub>  
 Heses<sup>D</sup>: Fr<sub>3</sub><sup>4</sup> 17 Tr V<sup>11-10</sup> V<sup>7<sub>5b</sub></sup> 18 AP: V<sup>#11-12</sup>

Dæmi 9: F. Chopin: Mazurka op. post. 68 no. 4, t. 12-14.

Hitt dæmið, úr *Sellókonsert* Robert Schumann frá 1850, er sláandi líkt ferli Wagners í upphafi forleiksins (dæmi 10).

A<sup>m</sup>: i<sub>6</sub> T Fr<sub>3</sub> V

Dæmi 10: R. Schumann: Sellókonsert, t. 9-12.

Ef við reynum að skilgreina notkun *Tristan* hljómsins þá er mikilvægt að hafa í huga að hálfminnkaður hljómur sem er notaður á hefðbundinn hátt a) sem undirforhljómur og leysist á forhljóm (ii Ø<sup>7</sup>-V) eða b) staðgengill forhljóms sem leysist á grunnhljóm (vii Ø<sup>7</sup>-I), er **ekki** *Tristan* hljómur. *Tristan* hljómur er skilgreindur þegar lausn hljómsins er krómátísk, úr hefðbundnu samhengi, og lausnarhljómurinn er afgerandi hljómur (nýrrar) tóntegundar; stækkaður sexundarhljómur, forsjuundarhljómur eða fullminnkaður sjöundarhljómur.

<sup>17</sup> Enharmónísk „misritun“, f-a-c<sup>b</sup>-e<sup>b</sup> er Fr í E<sup>b</sup>-dúr en hljómar eins og Fr<sub>3</sub> í Heses-dúr (c<sup>b</sup>-e<sup>b</sup>-g<sup>bb</sup>-b<sup>b</sup>) og A-dúr (h-d<sup>#</sup>-f-a) í samræmi við hlutverk hans hér.

<sup>18</sup> Hér fatast ritstjóra útgáfunnar flugið, f<sup>b</sup>-ið tilheyrir Heses-dúr en hinir tónarnir A-dúr, réttara væri að skrifa hljóminn strax sem e-g<sup>#</sup>-b-d, V<sup>7<sub>5b</sub></sup>.

## TRISTAN HLJÓMURINN Í SKÓGARPÚKANUM

Fyrsti hljómurinn í *Skógarpúkanum* er hálfminnkaður hljómur frá aís. Samkvæmt föstum formerkjum í upphafi verksins væri eðlilegt að hugsa hljóminn sem viiØ<sup>7</sup>/V í E-dúr eða #viØ<sup>7</sup> í c<sup>#</sup>-moll. Hljómurinn breytist krómatiskt í B-forsjöundarhljóm í takti 5, þetta er endurtekið í tóktum 7-8 og síðan er B-forsjöundarhljómurinn endurtekinn áður en krómatiska lausnin á I-sæti í D-dúr kemur þar sem önnur framsetning mótfífa 1ab er sett fram. Það skal tekið fram

t.4      t.5                      t.10      t.11

E: viiØ<sup>7</sup>/V      bV<sup>7b</sup> = b<sup>b</sup>/D      -      I<sup>7</sup>/D  
Tr?      V/E<sup>b7</sup>

### Dæmi 11

að „Tristan“-hljómurinn er ekki í sömu legu og hjá Wagner en annað fellur undir skilgreininguna hér að ofan; krómatisks færsla í forsjöundarhljóm sem er umtálkaður í þýska sexund sem leysist krómatiskt í I sæti nýju tóntegundarinnar.

Í dæmi 11 má sjá einfalda samantekt á hljómaferlinu í tóktum 4 – 11.

Hér eru greinilegar hliðstæður við ferli Wagners í upphafi *Tristan og Ísold* sem leit svona út:

a<sup>m</sup>:      Tr                              Fr<sup>43</sup>                              V<sup>#11-12</sup>

Og ekki síður þegar við gerum okkur grein fyrir að Debussy forðast hina hefðbundnu lausn bassatónsins frá B niður á A sem gæfi okkur V eða I<sup>64</sup> í D-dúr. Það má því segja að bassahreyfingin f-e í *Tristan* sé undirliggjandi í *Skógarpúkanum* sem (A<sup>#</sup>)B-A en rættist ekki á yfirborðinu.

Hálfminnkaði hljómurinn kemur 15 sinnum fyrir í *Skógarpúkanum*, í 7 tilfellum er hann notaður sem iiØ<sup>7</sup> í moll eða viiØ<sup>7</sup> í dúr á tiltölulega hefðbundinn hátt. Í 8 tilfellum er hann notaður á krómatiskan hátt til að lita hljóm (V-iiiØ<sup>65</sup>-V takti 53) eða hann er leystur krómatiskt á afgerandi hátt í nýja tóntegund (samanber í upphafi verksins). Ein skemmtileg útfærsla er í tóktum 25-26 þegar D hljómsetur alla tóna hálfminnkaða hljómsins frá f<sup>#</sup>: f<sup>#</sup>Ø<sup>7</sup> - a-moll - c-moll - E-dúr sem fær forhljómshlutverk í A-dúr í framsetningu mótfífsins í takti 26.

## ÖRLÍTIÐ UM ORKESTRASJÓN

Annað dæmi sem styrkir kenninguna um tengsl verkanna er orkestrasjónin á þessum fyrsta hljómi verkanna; í *Tristan* leika sellóin upphafsmótfífið, 1a, en tvö óbó, tvö klarinett, enskt horn og tvö fagott koma inn með Tr og óbóíð í efstu rödd leikur 1b (dæmi 12).

Sterkasta einkennið er klárlega óbóliturinn og það er hann sem Debussy notar í bland við klarinett, hörpu og horn þegar fyrsti hljómurinn birtist í *Skógarpúkanum* (dæmi 13).

Annað atriði varðandi orkestrarsjónina er hugmyndin um einn hljómlit sem leiðir og er settur í mismunandi aðstæður og umhverfi. Sellóíð er þessi stöðugi hljómlitur í fyrsta hluta *Tristan* í tóktum 1-24 þar sem það kynnir til sögunnar tvö aðal mótfífa forleiksins og síðan mótfífa 3 í tóktum 25-28, það kemur að framsetningu allra mótfífanna, nema 5, í rás verksins og verður síðan aftur leiðandi hljódfæri í ítrekuninni frá takti 83.

Í *Skógarpúkanum* hefur flautan þetta hlutverk, við fylgjum henni eins og í söguþræði gegnum þykkt og þunnt í hljómsveitarvefnum, hún kallast á við hin ýmsu hljóðfæri og hvidur hljómsveitarinnar en heldur fast í hinn einkennandi, draumkennda spilmáta. Debussy víkkar út þessa hugmynd og leyfir okkur að fylgjast með sipuðu ferli í hörpunni, annars vegar, og horninu, hins vegar. Þetta verða tveir lykillitir í verkinu auk flautunnar, þau koma bæði inn með fyrsta hljómnum og þau fá einnig afgerandi hlutverk í lok verksins.

**Einleitung**  
Langsam und schmachkend

2 Hoboen  
2 Clarinetten in A  
1 Englisches Horn  
1. u. 2. Fagott  
Violoncelle

The score shows the beginning of the piece with woodwinds and strings. The flute part is marked *p* and *pp*. The strings are marked *pp* and *trist.* with a *dim.* instruction.

Dæmi 12: R. Wagner: Forleikur að Tristan og Ísold.

**Très modéré (M.M. ♩ = 44)**  
1<sup>o</sup> SOLO

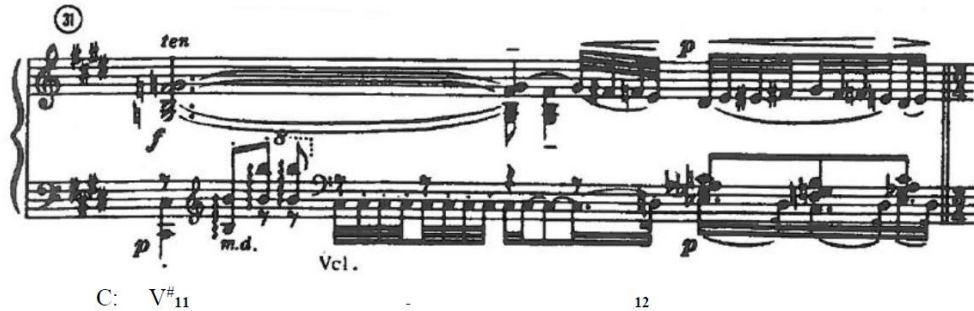
3 FLÛTES  
2 HAUTOIS  
2 CLARINETTES EN LA  
4 CORNS A PISTONS EN FA  
2 HARPES

The score shows the beginning of the piece with woodwinds and strings. The flute part is marked *p* and *doux et expressif*. The strings are marked *1<sup>o</sup> accordéz* and *1<sup>o</sup> glissando*.

Dæmi 13: C. Debussy: Forleikur að „síðdegi skógarpúkans, t. 1-10.

MEIRA UM HLJÓMA OG HLJÓMFRÆÐI

Stækkaði ellefundarhljómurinn er áberandi hjá Wagner í lok hendinga þar sem stækkaða ellefundin leysist í tólfund (V<sup>#11-12</sup>): Debussy virðist hrifinn af þessum hljómi með stækkuðu ellefundina í bassa (dæmi 14).<sup>19</sup>



Dæmi 14: C. Debussy: Forleikur að „síðdegi skógarpúkans, t. 31.

Hér má sjá tengslin við heiltónaskalann g-h-c<sup>#</sup>-f og í taktinum á eftir kemur síðan allur heiltónaskalinn fyrir. Það má reyndar sjá þessa útfærslu bregða fyrir í *Tristan* augnablik í takti 56. Bæði tónskáldin nota svo óspart franska sexundarhljóminn í sinni hefðbundnu þríferundar stöðu sem hljómar eins en með lækkuðum bassatóni sem er á leiðinni niður (C-dúr: V<sup>#11</sup> = g-b-c<sup>#</sup>-f, F-dúr: Fr<sup>4</sup><sub>3</sub> = g-b-d<sup>b</sup>-f).

Hvað aðra hljómanotkun varðar þá nefnir Diether De la Motte að áberandi sé notkun Wagners á „fjórhljómum:“ mollsjöundar-, hálfminnkuðum -, forsjöundar- og fullminnkuðum sjöundarhljómum.<sup>20</sup> Hljómapallettan hjá Debussy er litskrúðugari, hálfminnkaði hljómurinn er að sönnu til staðar en fornúndarhljómar (með stórrí níund), ellefu- og þrettánundarhljómar eru áberandi. Einnig má nefna stækkuðu sexundarhljómana en Debussy nýtir sér óspart tvíraðni þeirra.<sup>21</sup>

Það verður eiginlega ekki komist hjá því að nefna heiltónalitinn í *Skógarpúkanum*. Samkvæmt Pomeroy verða samhverfir tónstigir (eins og heiltóna- og oktatónískir tónstigirnir) meira og meira áberandi á miðtímabili tónsköpunar Debussy frá því um 1893 til 1912.<sup>22</sup> Í *Strengjakvartettinum* frá 1893 notar Debussy heiltónalitinn til að skapa andstæður og í *Skógarpúkanum* fær hann töluvert vægi. Hér að ofan í umfjölluninni um upphafsmótífið er bent á að ferlið um stækkuðu ferundina frá c<sup>#</sup>-g, megi lesa sem hluta heiltónatónstígans sem fyllt sé upp í krómatiskt. Í upphafi B hlutans, tóktum 55-56 stekkur bassalínan, enharmónískt sömu tóna, nú minnkaða fimmund, frá d<sup>b</sup> til g og D<sup>b</sup> - dúr hljómurinn breytist í fimm tóna heiltónahljóm, d<sup>b</sup>-e<sup>b</sup>-f-g-a, þar sem g og a mynda krómatiska leiðsögutóna fyrir a<sup>b</sup>, fimmund D<sup>b</sup> sem

<sup>19</sup> Í *Speglun á vatni (Reflets dans l'eau)* úr fyrri *Images* píanófloknum kemur þessi útfærsla fyrir á einkar áhrifamikinn hátt í t. 9-10.

<sup>20</sup> Motte, þýð. Martin Tegen, *Epokernas harmonik: en harmonilära*, 209-216.

<sup>21</sup> Þýskur fimm sexundarhljómur hljómar eins og forsjöundarhljómur (g-b-d-e<sup>#</sup>, Þý í H hljómar eins og g-b-d-f, V<sup>7</sup> í C) og franskur þríferundarhljómur hljómar eins í tóntegundum með mk. 5undar millibili. - Fr í C hljómar eins og Fr í fí.

<sup>22</sup> Pomeroy, *Debussy's tonality: a formal perspective* í *The Cambridge Companion to Debussy*, 156.

heiltónahljómurinn „leysist“ á í takti 57. Heiltónahljómurinn er þá notaður sem einskonar forhljómur en eins og Schönberg hefur bent á þá má rekja heiltónahljóma til breyttra forhljóma.<sup>23</sup> Það er einmitt á þennan hátt sem Debussy notar tónstigann í *Skógarpúkanum*, sem birtist mjög skýrt í tóktum 33-34 þar sem heiltónahljómur I (leysist á stækkaðan ellefundarhljóm frá B (a/h leysast á b/a<sup>b</sup> og c#/d<sup>#</sup> leysast á d/e), sambærilegt á sér stað í tóktum 36-37 en nú er það heiltónahljómur 0 sem leysist á H forsöundarhljóm. Í *Skógarpúkanum* passar Debussy sig á að nota báðar tónfærslur þegar hann kynnir hann til sögunnar en síðan tekur Des skalinn yfir í B - síðan minnir tónskáldið augnablik á hann í lok A<sup>2</sup> og í ítrekun þar sem hljómagangur í pedalpunkti á E færist eftir 0 skalanum B-C-D .

Heiltóna 1: D <sup>b</sup> -E <sup>b</sup> -F-G-A-H	Heiltóna 0: C-D-E-F <sup>#</sup> -G <sup>#</sup> -A <sup>#</sup>
A taktur (1-2)	taktur 5, 8
A <sup>1</sup> 31-33	34-36
B 56, 58, 64	
A <sup>2</sup> 92	
A <sup>í</sup>	(107)

#### MÓTÍF HLJÓMSETT Í NÝJUM HLJÓMFRÆÐILEGUM BÚNINGI

Í *Tristan* er áhugavert hvernig Wagner hljómsetur mótíf 2, annað aðalmótíf verksins, sífellt í nýjum hljómfræðilegum búningi. Mótífið, sem er alltaf móðúlerandi, kemur 5 sinnum fyrir; í fyrsta skiptið byrjar það í a-moll fer í gegnum d-moll og síðan inn á A-dúrsvæðið (taktar 17-24), í annað skiptið byrjar það með áherslu á e-moll og endar í d-moll (taktar 32-35), í þriðja skiptið byrjar það og endar á A-dúrsvæðinu (taktar 53-63), í fjórða skiptið byrjar það í a-moll og leiðir inn í B-dúr og b-moll og í lokahlutanum fer það í strax úr a-moll í c-moll og endar þar.

Mótíf 1a í *Skógarpúkanum* er lykilmótíf í gegnum allt verkið nema í miðhluta þess í tóktum 55-78. Það sem er athyglisvert er að það kemur fimm sinnum fyrir frá tóninum c<sup>#</sup> í ytri hlutum verksins, í A (taktar 1-30) og A<sup>ítrekun</sup> (taktar 94-110). Mótífið kemur alltaf í nýjum hljómfræðilegum búningi, tóntegundaferlið er fjölbreytt og endar alltaf í nýrri tóntegund. Tónninn c<sup>#</sup> skiptir stöðugt um hlutverk í fyrsta hljómi hverrar framsetningar; í fyrsta skiptið heyrir 1ab einraddað í flautu, í annað skiptið er c<sup>#</sup>-ið sjöund í D-dúr, dúrsjöundarhljómi á I-sæti, í þriðja skiptið er það viðbætt sexund í E-dúr hljómi (I-sæti), í fjórða skiptið er það þrettánund í E-dúr forsöundarhljómi og í fimmta skiptið grunntónn í C<sup>#</sup>-dúr forsöundarhljómi.

Að öðru leyti kemur mótífið, 1a, fyrir í ýmsum myndum og tóntegundum, bæði sem aðalmótíf en einnig sem gagnmótíf. Krómatíska ferlið upp og niður er í aðalhlutverki, og möguleikar þess kannaðir til hlítar meðal annars hvað varðar span mótífins sem er þá ýmist hrein ferund (taktur 23), stór þríund (taktur 31) eða lítil þríund (taktur 83).

<sup>23</sup> Schönberg, *Theory of Harmony*, 390-398.

## TÓNTEGUNDANOTKUN

Það er nokkuð góð samstaða meðal tónfræðinga um hvaða hljóma þarf til til að mynda tón-  
tegun. Þýski tónfræðingurinn og tónskáldið, Hugo Riemann (1849-1919), setti fram hug-  
myndir um skiptingu hljóma í grunnhljóma, undirforhljóma og forhljóma út frá hlutverki  
þeirra. Einn hljómur úr hverjum flokki myndar tóntegun. Skýrt dæmi um þetta er til dæmis  
I - ii - V - I eða grunnhljómur, undirforhljómur, forhljómur, grunnhljómur (G-U-F-G). Síðan  
höfum við kynnst breyttu undirforhljómunum þar sem ákveðin stigmögnun á sér stað, oftast  
með krómatískum aðferðum og eftir að hafa kynnst notkun þeirra í tónlist klassísku  
meistaranna höfum við lært að þekkja þá og samþykkja sem eðlilegan hluta tóntegundarinnar.

Þegar við skoðum *Forleikinn að Tristan og Ísold* þá sjáum við að tóntegun myndast gjarnan  
með undirforhljómi og forhljómi, við heyrum *Tr* - *Fr*<sup>43</sup> - *V* í upphafi verksins og gerum okkur  
grein fyrir að við séum í a-moll þó i-sætið sjáist hvergi. Fullkomnir aðalendur koma nánast  
ekki fyrir í forleiknum heldur eru það ófullkomnir aðalendur, hálfendur og gabbendur sem  
ráða ferðinni. Skortur á skýrum niðurlögum var það sem vafðist fyrir áheyrendum í upphafi  
en með tíð og tíma höfum við náð að skilja og skynja það sem fram fer.

Þegar við komum að tóntegundanotkun Wagners í *Tristan* kemur í ljós að verkið hefst í a-moll  
(ekkert formerki), fer lengst upp á við í E-dúr (4 krossar) og lengst niður í e<sup>b</sup>-moll (6 bé) og  
kemur við í öllum formerkjum þar á milli.<sup>24</sup> Til að einfalda málið við skoðun tóntegunda  
getum við skipt tóntegundum forleiksins í tóntegundasvæði. Skyldustu tóntegundir við  
frumtóntegun eru þær sem eru formerkinu ofar eða neðar, Þessar tóntegundir köllum við  
heimatóntegundir viðkomandi tóntegundar. Heimatóntegundir a-moll eru þá a-moll/C-dúr  
(ekkert formerki), d-moll/F-dúr (1 bé) og e-moll/G-dúr (1 kross). Á sama hátt má sjá að  
heimatóntegundir A-dúr innihalda 2-4 krossa, a-moll og A-dúr svæðin liggja því saman og  
spanna samtals 5 formerki (1 bé - 4 krossar). Svæðið fyrir neðan er þá c-moll svæðið (2-4 bé),  
en forleiknum lýkur einmitt í c-moll, og síðan útvíkkun þess í b-moll og e<sup>b</sup>-moll (5-6 bé).

Ef tóntegundaferli verksins er skoðað í þessu ljósi kemur í ljós að Wagner flakkar á milli  
a-moll og A-dúr svæðanna með stanslausum (oftast krómatískum) áherslum á heimatón-  
tegundir þeirra. Þegar um fjórðungur verksins er eftir fer hann í b-moll og e<sup>b</sup>-moll og eftir  
heimkomuna á a-moll svæðið í ítrekuninni lýkur hann forleiknum í c-moll.

Tóntegundanotkun Wagners í *Forleiknum að Tristan og Ísold* er þá sem hér segir:

- 1<sup>b</sup> - 1<sup>#</sup> (d, F, a, C, e, G) = 48 %
- 2<sup>#</sup> - 4<sup>#</sup> (D, h, A, f<sup>#</sup>, E, c<sup>#</sup>) = 29 %
- 2<sup>b</sup> - 4<sup>b</sup> (f, c, (B)) = 17,5 %
- 5<sup>b</sup> - 6<sup>b</sup> = 5,5 %

Þegar við greinum *Skógarpúkann* út frá þessum forsendum þá lendum við í sannkallaðri hljómfra-  
fræðiveislu. Undirforhljómar og forhljómar hjálpa okkur hér eins og áður að skilja tón-  
tegundaferli Debussy. Hér er þó skrefið tekið lengra og á mun fjölbreyttari hátt ekki síst hvað

<sup>24</sup> Skemmtileg tilviljun (eða ekki tilviljun) að þetta er einmitt sama span tóntegunda og í 1. kafla  
*Waldstein* sönötu Beethoven frá 1803.

varðar tengsl milli tóntegunda, því hér er stokkið fram og til baka milli svæða eins og ekkert sé. Við höfum séð hvernig Debussy nýtir sér tvíraðni stækkuðu sexundarhljómannanna í því sambandi samanber dæmi 11 (sjá enn fremur til dæmis takta 36-37 og 102-103). Önnur dæmi snúast iðulega um krómatiskar tilfærslur sjá til dæmis takta 20-21 og 23-24. Krómatisks þríundatengsl eru algeng bæði um stóra þríund (taktar 30-31) og litla (taktar 85-86). Í flestum þessara dæma fylgir krómatiska færslan upp litla tvíund og svo aðra litla tvíund í laglínunni samanber lok móttífs 1a, h-h<sup>#</sup>-c<sup>#</sup>.<sup>25</sup>

Það er ekki hægt að segja að sterk tilfinning fyrir tóntegundum sé til staðar í Prelúdfu Debussys, um leið og tóntegund myndast er hún yfirgefin eða veikt með aukahljómunum eða krómatisfum umskiptum. Það er aðeins á nokkrum stöðum í Prelúdfunni sem tóntegund fær að verða til svo heitið geti, þær sem skipta hvað mestu máli eru E-dúr, cís-moll og Des-dúr.<sup>26</sup>

Svona líta tóntegundasvæðin út í *Skógarpúkanum*, aðalsvæðið er E-dúr/cís-moll, hitt aðalsvæðið er tóntegundasvæði B-hlutans þar sem aðaltóntegundin er Des-dúr:

- 0 - 2<sup>#</sup> (C, a, G, D) = 14%
- 3<sup>#</sup> - 5<sup>#</sup> (A, f<sup>#</sup>, E, c<sup>#</sup>, H) = 47%
- 6<sup>#</sup> - 7<sup>#</sup> (F<sup>#</sup>, d<sup>#</sup>, C<sup>#</sup>) = 10%
- 3<sup>b</sup> - 6<sup>b</sup> (E<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>, D<sup>b</sup>, G<sup>b</sup>) = 29%

## FORM

William J. Mitchell segir að þó *Forleikurinn að Tristan og Ísold* sé í grundvallaratriðum samfelldur að gerð sé hægt að greina sjö áfangastaði:<sup>27</sup> takta 17, 24, 45, 63, 74, 84 og 96. Mitchell gengur hér út frá konsert útgáfu forleiksins sem Wagner gerði í París, 15. desember 1859,<sup>28</sup> en þar breytti hann og bætti við endann og setti í A-dúr í stað c-moll. Með þessu bjó hann til sterkari tóntegundalega heild, a-moll og A-dúr. Þessi útgáfa er hins vegar nánast aldrei flutt, nú er forleikurinn oftast fluttur í upprunalegu útgáfunni með *Mild und leise*, aríu Ísoldar, þar sem c-moll tóntegundin í enda forleiksins passar við byrjun aríunnar. Mitchell tekur síðan fram að taktar 1-24 ætti að taka sem eina heild,<sup>29</sup> ef við tökum mið af þeim lestri þá er ekki ósvipaður staður í takti 74 (GE í a-moll) og því ættu taktar 63-84 að mynda samsvarandi heild og að sama skapi ætti ekki að slíta í sundur lokahlutann á gabbendanum í takti 94<sup>30</sup> í upprunalegu útgáfunni. Ef *Forleikurinn* er skoðaður á þennan hátt er hægt að staðsetja fjóra áfangastaði sem mynda þá fimm meginhluta:

**A** 1-24, **B** 25-45, **B'** 45-63, **C** 63-83, **A'** 83-111.

William Austin fer yfir form *Skógarpúkans*<sup>31</sup> og tiltekur eftirfarandi áfangastaði sem menn ættu

<sup>25</sup> 0,1,2 sbr. tónflokka- og mengjafræði Allen Forte

<sup>26</sup> E-dúr og c<sup>#</sup>-moll, sammarka tóntegundir, mynda saman tvöfaldan tóntegundagrúnn (dual-tonic basis) *Skógarpúkans* sbr. Mark DeVoto, *Debussy and the Veil of Tonality*, 128.

<sup>27</sup> Mitchell, W., J., *The Tristan Prelude*, bls. 168.

<sup>28</sup> ibid, bls 163

<sup>29</sup> ibid, bls 182.

<sup>30</sup> Ath. að taktúmer upprunalegu útgáfunnar og konsert útgáfunnar eru ekki hin sömu.

<sup>31</sup> Austin, *Debussy: Prelude to the Afternoon of a Faune*, 71-75

að geta sameinast um: taktar 30-31, 37, 55, 79 og 94 og nefnir til sögunnar formskiptingu Denjis Dille í **A** 1-36, **BI** 37-54, **BII** 55-78 og **A'** 79-110. Aðrir tónfræðingar, eins og Matthew Brown gera lítið úr mikilvægi takts 37 og hann vill greina formið, út frá Schenker viðmiðum, sem **A** 1-30, **brú** 31-54, **B** 55-78, **A'** 79-106 og **codá** 106-110.<sup>32</sup> Austin og Roy Howat nefna einnig greiningu Jean Barraque frá árinu 1972 og Howat tekur hana sérstaklega út, að hans mati, þá skynsamlegustu:<sup>33</sup>

**A** 1-30, **A'** 31-54, **B** 55-78, **A''** 79-93, **A<sup>†</sup>** 94-111.

Hér sjáum við samhverft bogaform, í stórum dráttum **A B A'** sem samkvæmt Boyd Pomeroy var uppáhalds form Debussy og það sem hann beitti með óþrjótandi tilbrigðum.<sup>34</sup> Í **A** og **A'** er móttíf 1ab sett fram frá tóninum **c#** þar sem fyrst og fremst er einblínt á mismunandi hljómfraði og tóntegundir en lögum móttífsins heldur sér nokkurn veginn. **A'** og **A''** eru skilgreindir sem „úrvinnslukaflar,“ þar sem móttífið, þá nánast eingöngu 1a, er meðhöndlað á mun frjálslegri hátt. Tóntegundanotkun og áherslur styðja við þessa greiningu en í grófum dráttum (og með góðum vilja) má greina eftirfarandi tóntegundaferli í *Skógarpúkanum*:

**A** E/c#? - (D/h) - E - C# - d# - E - G - (A) - H<sup>35</sup>

**A'** (C - Eb) - E - A - C - Eb - Ab - Db

**B** Db - f# - (a) - Db - Gb

**A''** E - a - Eb - c#

**A<sup>†</sup>** (A) - c# - (F#/d#) - (F) - E

#### UPPBYGGING HENDINGA

Það er líklega fulllangt seilst að halda því fram að Wagner hafi haft afgerandi áhrif á uppbyggingu hendinga hjá Debussy, þar hefur vafalaust fleira komið til og vert að geta þess að sekvensar og setningarform hendinga var ekki uppfinning Wagners heldur hlekkir í langri þróun hendingaformsins. Það er þó ekki hjá því komist að bera saman uppbyggingu hendinga í verkunum þar sem um er að ræða töluverð líkindi á meðhöndlun tónskáldanna. William Caplin hefur skilgreint nákvæmlega hendingaform klassíska tímabilsins,<sup>36</sup> sem hefur vakið töluverða athygli og kallað fram hugmyndir um hvernig þróa megi nálgun hans til dæmis í tónlist Wagners<sup>37</sup> og Debussy.<sup>38</sup> Hér að neðan er stuðst við kenningar Caplin.

Í *Tristan* er einskonar setningarform áberandi, hugmynd er sett fram og endurtekin, oft í sekvens og síðan framhald sem leiðir til niðurlags. Hendingar eru gjarnan móðulerandi og

<sup>32</sup> Brown, *Tonality and Form in Debussy's prélude à l'après-midi d'un faune*, 141

<sup>33</sup> Howat, *Debussy in Proportions*, 149

<sup>34</sup> Pomeroy, *Debussy's tonality: a formal perspective* í *The Cambridge Companion to Debussy*, 163-164.

<sup>35</sup> Undirstrikun þýðir að viðkomandi tóntegundir eru lykiltóntegundir hvers hluta, aðrar tóntegundir eru tímabundnar áherslur, þær innan sviga eru mjög óljósar.

<sup>36</sup> Caplin, *Analyzing Classical Form: Approach for the Classroom*, 33-72

<sup>37</sup> BaileyShea, *Wagner's Loosely Knit Sentences and the Drama of Musical Form*.

<sup>38</sup> Sayers, *Debussy's Sentences: Tight-Knit and Loose Themes in the Piano Preludes*

endar opnir; gabbendar (GE), hálfendar (HE) og ófullkomnir aðalendar (ÓAE).

mótíf lab sett fram endurtekið í sekvens 3und ofar

A<sup>m</sup>: Tr Fr<sup>4</sup><sub>3</sub> V<sup>#11-12</sup> III: Tr Fr<sup>4</sup><sub>3</sub> V<sup>#11-12</sup>

síðan tilbreytt endurtekning seinni hlutinn endurtekinn

Tr III+ II<sup>#11-12</sup>

niðurbrot og niðurlag

V<sup>#8-#9</sup> VI<sup>4-3</sup>  
[gabbendir]

**Dæmi 15:** Forleikurinn að Tristan og Ísold, t. 1-17.

Í dæmi 15 má sjá byrjun verksins, taktar 1-17, eina langa setningu, sem gefur góða mynd af vinnubrögðum Wagners:

Hendingar Wagners eru fjölbreyttar að gerð og lengd, til dæmis mótíf 2 tóktum 17-22 sem má greina sem módúlerandi setningu, byrjar í a<sup>m</sup> og endar með HE í d<sup>m</sup>. Annað dæmi er mótíf 3 sem byrjar í takti 25 í E<sup>D</sup> og lýkur í takti 32 með ÓAE í d<sup>m</sup>.

Í *Skógarpúkanum* er meðhöndlunin miklu fjölbreyttari. Það er meira um beinar endurtekningar og síðan framhald sem leiðir til einhvers konar niðurlags. Þegar um sekvensa er að ræða þá fela þeir í sér endurtekningu í alls óskyldri tóntegund, gott dæmi er í tóktum 31-33 sem eru endurteknir í sekvens í tóktum 34-36. Hér eru niðurlögin mun óræðari og fjölbreyttari en hjá Wagner, þó nánast alltaf opin þar sem lokahljómur þarfnast einhvers konar lausnar. Það eru örfá V-I niðurlög, tvö slík skilja að formhluta, í takti 30 (A - A') og 55 (A' - B).

Byrjun *Skógarpúkans* er gott dæmi um meðhöndlun Debussy (dæmi 16), hugmynd er sett fram og endurtekin og framhald sem leiðir til hálfminnkaða hljómsins í takti 4, hann er jafnframt kveikjan að næstu hugmynd (mótíf 2) og breytist í forsöundarhljóm á samhljómandi grunn- tóni. Síðan bein endurtekning og niðurbrot, seinni takturinn endurtekinn. Lokahljómurinn er óræður, forsöundarhljómur með <sup>a</sup>11-12 í laglínu sem leiðir inn í aðra framsetningu mótífs 1a b í takti 11 en ekki lausnin sem sem maður væntir.

Dæmi 16: Forleikur að Síðdegi Skógarpúkans t. 1-10

LOKAORÐ

Hér hefur verið stiklað á stóru varðandi tengsl *Forleiksins að Tristan og Ísold* og *Forleiksins að „síðdegisgöngu“ skógarpúkans*. Eins og kemur fram í upphafi greinarinnar þá er enginn vafi á áhrifum Wagners á Debussy og í *Skógarpúkanum* má greina þessi áhrif og hvernig Debussy tekur þau áfram og þróar á sinn persónulega hátt. Nokkur atriði hafa þó orðið útundan í þessari yfirferð, til dæmis hefur ekkert verið fjallað um ljóð Mallarmé, *Síðdegi Skógarpúkans*, sem er að sjálfsgöðu kveikjan að verkinu, það sem er áhugavert í því sambandi er að Debussy passar upp á að taktar verksins séu jafnmargir og línurnar í ljóðinu eða 110 taktar - og *Forleikurinn að Tristan og Ísold* er 111 taktar. Einnig má nefna takttegundir, *Tristan* er í 6/8 og tengsl takttegunda *Skógarpúkans* augljós þó miklu fjölbreyttari séu: 9/8 - 6/8 - 12/8 - 3/4 - 4/4. Hér hefur verið rætt töluvert um áhrifavalda Debussy og þó Wagner hafi verið í brennidepli, þá er ljóst að Debussy víðaði að sér fróðleik og áhrifum úr ýmsum áttum sem hann nýtti sér til einstakrar listsköpunar sinnar. Hitt er síðan annað mál hvaða áhrif hafði Debussy á tónlist

Þeirra sem eftir komu, Boulez sagði jú að *Skógarpúkinn* opnaði gátt nútímatónlistar.<sup>39</sup> Það er skoðun undirritaðs að líklega sé Debussy mikilvægasti áhrifavaldur 20. aldar tónlistar og þá ekki aðeins klassískrar tónlistar heldur einnig djass- og kvikmyndatónlistar. Síðan er svo spurningin hvaða áhrif hafði hann á samferðamenn sína, tæpum 20 árum eftir frumflutning *Skógarpúkans* samdi Stravinsky Vorblótið. Ef inngangur *Vorblótsins* er skoðaður gaumgæfilega fer ekki hjá því að sú hugmynd vakni hvort *Skógarpúki* Debussy sé fyrirmyndin.

---

<sup>39</sup> Boulez, þýð. Weinstock, *Notes of an Apprenticeship*, 344-345.

## HEIMILDASKRÁ:

- Austin, William W., ritstj. Norton Critical Score, *Debussy: Prelude to „The Afternoon of a Faune“*. New York: Norton, 1970.
- BaileyShea, Matthew. „Wagner’s Loosely Knit Sentences and the Drama of Musical Form.“ *Integral* 16/17, (2002-2003): 1-34. Sótt 4. desember, 2014, <http://www.jstor.org/stable/40214003>
- Brown, Matthew. „Tonality and Form in Debussy’s Prélude à l’après-midi d’un faune.“ *Music Theory Spectrum* 15 nr. 2 (haust 1993): 128-143. Sótt 12. 06. 2015 <http://www.jstor.org/stable/745811>
- Boulez, Pierre. *Notes of an Apprenticeship*. Þýð. Herbert Winstock. New York: Alfred A. Knopf, 1968.
- Burkhart, Charles. *Anthology for Musical Analyses* Fort Worth, TX : Harcourt Brace College Publishers, 1994.
- Caplin, William E. „Part I: Conventional Theme Types.“ 33-260, í *Analyzing Classical Form, an Approach for the Classroom*. Oxford University Press, 2013.
- DeVoto, Mark. *Debussy and the Veil of Tonicity: Essays on His Music*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002.
- Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- Holloway, Robin. *Debussy and Wagner*. London: Eulenburg, 1979.
- Howat, Roy: *Debussy in Proportion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983
- Kelly, Barbara L. „Debussy’s Parisian affiliations.“ Í *The Cambridge Companion to Debussy* ritstýrt af Simon Trezise, 25-42. New York: Cambridge University Press, 2003.
- Lockspeiser, Edward. *Debussy: His Life and Mind, bindi I, (1862-1902)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.
- Motte, Diether de la. *Epokernas harmonik: en harmonilära*. Þýð. Martin Tegen. Stokkhólmur: Edition Reimers AB, 1981.
- Pomeroy, Boyd. „Debussy’s Tonicity: A Formal Perspective.“ Í *The Cambridge Companion to Debussy* ritstýrt af Simon Trezise, 155-178. New York: Cambridge University Press, 2003.
- Sayers, Gretta. *Debussy’s Sentences: Tight-Knit and Loose Themes in the Piano Preludes*. Fyrirlestur fluttur á ráðstefnunni *Claude Debussy in 2018: a Centenary Celebration*, 21. mars 2018.
- Schönberg, Arnold. *Harmonielehre* (1911), 3. útg., þýð. Roy Carter, *Theory of Harmony*, Berkeley: University of California 1983.

## Rödd hljóðanna

Práinn Hjálmarsson

Þrátt fyrir að tónlist geti verið hvað sem er<sup>1</sup>, er hugmyndaheimur tónlistarinnar skorðaður við skynjun okkar á tónlistinni sjálfri og umhverfi hennar. Þannig hefur samfélagslegt hlutverk tónlistar, hljóðfæraheimur og vettvangur tónlistarinnar hverju sinni lagt tónlistinni línurnar í gegnum tónlistarsöguna. Eru þessir ytri þættir tónlistarinnar jafnframt margbreytilegir eftir tímabilum menningarsögunnar og hefur tónlistin samhliða tekið breytingum. Þannig speglar tónlistarsagan hugmyndir og strauma í samfélaginu hverju sinni, meðvitað og ómeðvitað, og er það oft á færi tónlistarfræðinga að benda á tengsl samfélagsins hverju sinni við tónlistina sem sprettur uppúr þeim jarðvegi.<sup>2</sup>

En skynjun og upplifun okkar á umhverfinu og tónlistinni sjálfri birtist okkur ekki hrein og tær. Franski heimspekingurinn *Maurice Merleau-Ponty* beindi sjónum sínum að vægi líkamans í upplifun okkar á heiminum. Dró hann þá ályktun að skynfæri líkamans settu svip sinn á upplifun okkar á umheiminum, hvernig líkaminn á það til að vera hluti og viðmið okkar í skynjun okkar á ytri heiminum.

*Hér verður [...] á vegi okkar sú hugmynd að maðurinn sé ekki andi og líkami heldur andi með líkama, vera sem fær ekki komist að samleikanum um hlutina nema vegna þess að líkami hennar er svo að segja á bólakafi í þessum sömu hlutum. Við munum verða þess áskynja [í næsta pistli] að þetta á ekki aðeins við um rýmið, heldur gildir það almennt að sérhver ytri vera er okkur einvörðungu aðgengileg í gegnum líkama okkar, og að sérhver slík vera er íklædd mannlegum eiginleikum sem gera það að verkum að hún er líka sambræðingur hugar og líkama.<sup>3</sup>*

Eru þannig allar hugmyndir og hugsanir sem byggðar eru á skynjun okkar lítaðar af líkamanum með einum eða öðrum hætti, þar með talin tónlistin. Hlýtur því tónlistin að bindast líkamanum hvað varðar fagurfræði og hugmyndir um tónlist. Það reynist þó vandasa mt verk að henda reiðu á nærveru líkamans í jafn óhlutbundnum miðli og hljóðinu sjálfu. Beinast væri að rekja þátt heyrnarinnar og áhrifa hennar á tónlistina sjálfa, en þess í stað verður hér sjónum

<sup>1</sup> Práinn Hjálmarsson 2016.

<sup>2</sup> Út frá sjónarhorni samtímans hefur það oft reynst eftitt að setja sig inní þau ólíku viðhorf til listarinnar á hverju tímabili fyrir sig. Benda má á bók Paul Oscar Kristeller – Listkerfi nútímans (gefin út af Bókmenntafræðistofnun 2005).

<sup>3</sup> Merleau-Ponty, Maurice 2017: 26

beint að þætti raddarinnar og tungumálsins í hugmyndaheimi vestrænnar tónlistar. En röddin er ein líkamlegasta tenging mannsins við tónlistina sjálfa og lykilverkfæri í upphafsþróun þess tónræna og hljómræna hugmyndaheims ritaðrar vestrænnar tónlistar. Þrátt fyrir að röddin teljist ekki til skynfæra og falli þannig ekki undir hugmyndir Mearleau-Ponty, þá eru röddin og tungumálið mannum afar nærtæk verkfæri við tjáningu hugsunar okkar og samskipta og litar alla okkar hugsun, því orð eru til alls fyrst. Hlýtur því röddin og tungumálið á svipadán hátt að setja sitt mark á umheim okkar líkt og skynfæri okkar, en tungumálið binst líkamanum sterkum böndum, þar sem andardráttur, raddsvið og munnholið setja tungumálinu líkamleg mörk.

Ætlunin með þessari grein er að vekja til umhugsunar þennan þráð tungumálsins og raddarinnar í tónlistarsögunni. Verður hér stiklað á stóru í ummyndunarsögu raddarinnar innan hinnar rituðu vestrænu tónlistarsögu. Við hefjum vegferð okkar aftur á miðöldum, þar sem röddin og tungumálið voru helsti útgangspunktur tónlistarinnar, og færum okkur hægt og rólega nær samtíma okkar. Á vegi okkar bregða ólíkar birtingarmyndir tungumálsins og raddarinnar fyrir, líkt og „rödd höfundarins“, „rödd nótnaskriftarinnar“, „rödd lesandans“, „tónlist tungumálsins“ og „litur tungumálsins“.

Í síðasta hluta greinarinnar, *Persónubundnar raddir*, er svo sjónum beint að nokkrum nærtækum dæmum úr samtíma okkar, þar sem höfundar hafa unnið með sínar eða annarra líkamlegu raddir í verkum sínum.

## RÖDDIN

Ein af þeim leiðum sem koma orðum skýrt til skila í hljómmiklum rýmum er að hægja á framburði orðanna og bera þau fram með einfaldri „tónun“ þeirra, það er söngi. Upphaf ritaðrar vestrænnar tónlistar má rekja til þessa samtals mannsraddarinnar við hljómmikil kirkjurými miðalda og burði texta í gegnum þessi rými. Þegar þessi hljómmiklu rými taka undir og ómur tónanna nær yfir til þess næsta, skapast grundvöllur fyrir því að leiða hugann að sambandi tveggja samliggjandi tóna og samhljómi þeirra. Laglínuleg hugsun hefst þannig á samtali raddarinnar og rýmanna. Sömu leiðis reynist hraði tónlistarinnar og hugmyndaheimurinn vera bundinn af ómi hljóðanna í rýminu. Hröð orðaskipti í hljómmiklum rýmum koma í veg fyrir að þau heyrast eins vel og skyldi.

Samþætting margra sjálfstæðra laglína í gegnum kontrapunkt er svo ákveðin varða á leið hugsunarinnar til hins hljómræna heims og hins lóðrétta áss laglínanna. Allt frá upphafi eru það þó ekki síst orðin, merking þeirra og tjáning sem eru veigamikill hluti af tónlistinni. Þessi flétta tungumálsins og tónlistarinnar hefur í gegnum söguna verið mis-samofin og hefur fylgt henni mismikil togstreita um það hvort tónlistin gerist þjónn textans eða textinn einhvers konar fylgifiskur tónlistarinnar.<sup>4</sup> Þannig er sem dæmi viðbragð *Claudio Monteverdis* við tónlist samtíma síns eins konar hugmyndafræði sem snýst að því að setja merkingu og flutning textans á nýjan leik í forgrunn og tónlistin gerist þjónn textans.

<sup>4</sup> Harnoncourt 1989:121



**Dæmi 1:** Anne Sofie von Otter flytur "A Dio, Roma! a Dio, patria" úr *L'incoronazione di Poppea* eftir Claudio Monteverdi<sup>5</sup>

### TÓNLIST SEM TAL, TÓNLIST SEM MÁLVERK.

Þegar kemur að barokktímanum með uppgangi hljóðfæratónlistar, er það enn „röddin“, tungumálið og tjáning orðanna sem er leiðarljós tónlistarlegrar hugsunar að mati stjórnandans *Nikolaus Harnoncourt*.<sup>6</sup> Þannig þýðist tjáning orðanna og hljómfall tungumálsins yfir á bogastrok og hendingamótun tónlistarinnar. Í bók Harnoncourt, *Baroque music today: Music as speech*, er fjallað um flutning barokk-tónlistar út frá ólíkum hliðum en hann beinir þó einna helst sjónum sínum að því hversu samofin túlkun hljóðfæraleiks var við tungumál og hljómfall orðanna. Hver tónn ætti að lúta sömu lögmálum og talað mál, myndaður jafn lifandi og atkvæði í setningu er mótað.<sup>7</sup> Þessi *talandi tónlistarinnar* er meðal annars kallaður fram með því að veita tónunum mismikið vægi innan heildarinnar, líkt og áherslur í töluðu máli eru fjölbreytilegar. Tónunum er skipað í tvo flokka, annars vegar mikilvæga tóna, kallaðir *nobile*, og hins vegar undirtyllur, kallaðir *vile*. Bent hefur verið á tengsl á milli upp- og niðurstroks strengjahljóðfæra við þessa hugsun [nobile = n og vile sem =v].<sup>9</sup> Mikilvægi hvers tóns er ályktað út frá ólíkum þáttum, líkt og staðsetningu tóns innan takthluta, hvort hann reynist ómstríður eða ómblíður í samhengi við umhverfi sitt, hvort að á eftir honum fylgi stuttur tónn, hvort hann sé undir skrifuðum boga eða ekki. Til að undirstrika mikilvægi tónanna má fara ólíkar leiðir líkt og með áherslum í bogastroki (n), lengingu tónanna og blæbrigðum við tónmyndun. Þannig skapast nýtt áherslumynstur sem gengur á skjön við hin hefðbundnu hrynmunstur taksins og veitir því tónlistinni aukið líf, ef svo mætti segja.<sup>10</sup>

Vill *Harnoncourt* skilgreina aldamótin 1800 sem viss þáttaskil í tónlistarsögunni, þar sem tónlistin færir fjær þessum talanda og við tekur *málverkið*, þar sem dregnar eru upp myndir af

<sup>5</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=qdFrs2hSQUU>

<sup>6</sup> Á síðustu fjórum áratugum hefur túlkunarhefð tónlistar endurreisnar, barokk og klassíska tímans tekið töliverðum stakkaskiptum, þar sem leitað er í upprunalegar heimildir um túlkun og nálgun í flutningi slíkrar tónlistar. Reynt er þannig að varpa ljósi á þann hugmyndaheim og hljóðheim sem að tónlistin sprettur úr og haft að leiðarljósi við það að nálgast þessa tónlist. Hefur þessi túlkunarhefð verið aðgreind frá hinni hefðbundnu kanónu, með því að vera kölluð upprunaflutningur (e. Historically informed performance practice).

<sup>7</sup> Harnoncourt 1988:41-42

<sup>8</sup> Til vitnis um hversu fjarlæg eyru samtímans eru frá hugsun *Talandans*, má vitna í blaðadóm Jónasar Sen um túlkun Elfu Rúnar Kristinsdóttur á fiðlukonserti í E-dúr BWV 1042 með Sinfóníuhljómsveit Íslands í desember 2016: „Alltof miklar áherslur voru á fyrsta slag í hverjum takti (taktur samanstandur yfirleitt af þremur eða fjórum slögum) og þær voru oftast teygðar í þokkabót. Þetta gerði tónlistina afkárlega, það var eins og að hlusta á grínútgáfu af konsertinum, sem þó var ekkert fyndin.“ - Jónas Sen. 2016. Englaher úr himnaríki. *Vísir.is*. 3. Desember 2016. Sótt 15. Febrúar 2018 af <http://www.visir.is/g/2016161209636>

<sup>9</sup> Harnoncourt 1988:40

<sup>10</sup> Harnoncourt 1988:46

stremningum og tilfinningum í tónum.<sup>11</sup>



**Dæmi 2:** Amandine Beyer flytur 2. kafla (Double) í Partitu nr. 1 fyrir fiðlu BMW 1002 eftir J.S. Bach. Kaflinn er skrifaður sem 16du-partar úti gegn.<sup>12</sup>

## RÖDD HÖFUNDARINS OG NÚLLPUNKTUR SKRIFANNA

Þegar fjarar undan þessari beinu tengingu tungumálsins og raddarinnar við tjáningu tónlistarinnar á klassíska og rómantíska tímabilinu, hefur „rödd höfundarins“ upp raust sína. Verður þar Höfundurinn alltumlykjandi verk sín, tjáning hans og ætlun verður í brennidepli hlustunarinnar, sem eins konar sögupersóna sem dregur upp senur, myndir og tilfinningar í tónum. Það mætti hér staðsetja Beethoven fyrir miðju þessarar þróunar, sjálfstæða tónskáldið sem fer sínar eigin leiðir með sína sterku rödd sem höfundur. Amk. gætti áhrifa hans um langa hríð.

Andófsins við þessari nærveru höfundarins í verkum sínum fór svo ekki að verða vart fyrr en um miðja 20. öldina. Franski heimspekingurinn *Roland Barthes* reið þar á vaðið innan bókmenntanna og kallaði eftir fjarveru höfundarins í textaskrifum bókmenntanna. „Þegar Höfundurinn hefur verið fjarlægður verður krafturinn um að ráða textann vita tilgangslaus. Að gefa texta Höfund er að setja honum takmörk, að veita honum endanlegt táknið og loka skrifunum.“<sup>13</sup> Hættir því lesendum til að lesa textann út frá hugmyndum sínum um höfundinn eða að sjá leikinn gerðan sem slíkan að rýna eigi í skrif hans með einhverjum leiðum. Af þeim sökum verða skrifin sjálf takmörkuð og bundin við Höfundinn, lesandanum gefst ekki færi á að skapa sína eigin merkingu í gegnum tilfinningu sína fyrir tungumálinu. En með tilkomu „núllpunkt skrifanna“ líkt og Barthes kallaði það, skrifa þar sem fjarvera höfundarins væri allsráðandi, gafst lesandanum svigrúm til að skapa sína merkingu og vinna úr sinni eigin tilfinningu fyrir tungumálinu sjálfu. Þetta var að dómi Barthesar eina leiðin til þess að setja lesandann í odda-sætið, að óska eftir fjarveru höfundarins úr textaskrifunum; „Fæðing lesandans verður að kosta dauða Höfundarins.“<sup>14</sup>

*Í Frakklandi var Mallarmé án efa fyrstur manna til að skilja og sjá að fullu fyrir nauðsyn þess að setja tungumálið í stað persónunnar sem fram að því hafði verið talin eigandi þess. Að áliti hans, og mínu, er það tungumálið sem talar en ekki höfundurinn; að skrifa út frá þessari forsendu um ópersónuleika (sem má alls ekki rugla saman við geldandi hlutlægni raunsæishöfundanna) þýðir að ná því marki að aðeins tungumálið sé að verki en ekki „ég“.<sup>15</sup>*

<sup>11</sup> Hægt væri hér að kafa dýpra inn í heim hljómfraðinnar og vensl hljómrænnar framvindu við tungumál og setningar, en við skulum hins vegar halda okkur við „röddina“ að þessu sinni.

<sup>12</sup> <https://open.spotify.com/embed?uri=spotify:track:2deQXzHxP2uMcTEAVbDUzF>

<sup>13</sup> Barthes, Roland 1991:178-179

<sup>14</sup> Barthes, Roland 1991:180

<sup>15</sup> Barthes, Roland 1991:175



**Dæmi 3:** *Last year at Marienbad* (1961) eftir Robbe-Grillet – Skrif Barthesar um „núllpunkt skrifanna“ höfðu áhrif á höfundu á borð við Alain Robbe-Grillet sem tóku upp á því að lýsa atburðum á hlutlausan máta og leyfa lesendum að rýna í innra líf persónanna.<sup>16</sup>

#### JOHN CAGE OG FÆÐING HLUSTANDANS

Hugmyndir Barthesar speglast í tónlist bandaríska tónskáldsins *John Cage*; „Ný tónlist: ný hlustun. Ekki tilraun til að skilja það sem sagt er, því ef það ætti að segja eitthvað markvísst væru hljóðin mótuð í orð. Eingöngu ætti að gefa hlustuninni sjálfri athygli okkar.“<sup>17</sup> Kallaði Cage þar eftir svigrúmi fyrir hlustandann til að skynja í gegnum tónlistina án þess að baki lægi einhvers konar ásetningur höfundar. Við þessa umbreytingu fæðist rödd hlustandans sem býðst að dvelja í tónlistinni og skapa merkingu, tengsl og hugmyndir á eigin forsendum, leikurinn færist úr tónlistinni yfir í hlustunina.

*Hægt er að losa sig við órana um að stjórna hljóðunum, hreinsa hugann af því sem við teljum tónlist, og hefja vegferðina þar sem við leyfum hljóðunum að vera þau sjálf frekar en miðill mannlegra hugmynda og tjáning tilfinninga. Þetta gæti reynst erfitt sjónum fyrir marga en við frekari skoðun reynist engin hætta á ferð. Þegar við heyrum hljóð, fer hugurinn strax af stað að skapa tengingar og merkingar og tilfinningar okkar fara ósjálfrátt af stað í færi við náttúruna. Hrífumst við ekki ósjálfrátt að mikilfengleika fjalla? Framkallar leikur otra við vatnstraum ekki ósjálfrátt gleði? Kallar ekki næturþelið í skóginum fram hræðslu?<sup>18</sup>*

Í þessu fylgir ákveðin traustyfirlýsing til hljóðanna, að þau séu næg ein og sér, án ásetnings. Í eigin verkum fór Cage ólíkar leiðir til að fjarlægja nærveru sína úr tónlist sinni, á meðal þeirra er nýting hans á slembi við ákvörðunartökur í tónsmíðaferlinu en sömuleiðis gat hann gert annmarka á pappírslaði að heilum tónverkum (í verkaröðinni *Music for Piano*).

#### MORTON FELDMAN OG TJÁNING HINNA FRJÁLSU HLJÓÐA

Eftir að hljóðunum gafst færi á að vera þau sjálf, ef svo má segja, skipti það bandaríska tónskáldið Morton Feldman máli hvernig þessu frjálsu hljóð birtust hlustendum sínum í túlkun flytjenda. Nærvera flytjandans í flutningi tónlistarinnar var honum eilíflega hugleikið í gegnum allt hans höfundarverk. Í upphafi ferils síns vann hann með grafíska nótnaskrift, þar

<sup>16</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=VldSQ-Hsukk>

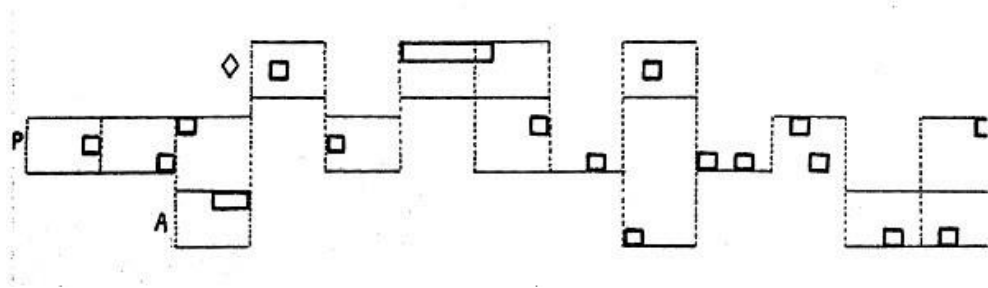
<sup>17</sup> Cage, John 1961: 10 - „New music: new listening. Not an attempt to understand something that is being said, for, if something were being said, the sounds would be given the shapes of words. Just an attention to the activity of sounds.“

<sup>18</sup> Cage, John 1961: 10 - „one may give up the desire to control sound, clear his mind of music, and set about discovering means to let sounds be themselves rather than vehicles for man-made theories or expressions of human sentiments. This project will seem fearsome to many, but on examination it gives no cause for alarm. Hearing sounds which are just sounds immediately sets the theorizing mind to theorizing, and the emotions of human beings are continually aroused by encounters with nature. Does not a mountain unintentionally evoke in us a sense of wonder? otters along a stream a sense of mirth? night in the woods a sense of fear?“

sem skriftin ákvað flæði tímans en ekki var skilgreind nákvæm gerð hljóðanna (sjá mynd 1). Þannig bauðst flytjandanum visst frelsi með ákvörðunartökum sínum í rauntíma. Ætlunin með slíkri framsetningu var að frelsa hljóðin en þegar á leið fannst Feldman líkt og að framsetning verka sinna væru of laus í sniðum.

*Eftir að hafa samið verk með grafískri nótnaskrift um árabíl fann ég fyrir helsta lesti nálgunarinnar. Ég var ekki eingöngu að frelsa hljóðið undan ásetningi – Heldur reyndist ég einnig frelsa flytjandann. Aldrei hafði ég litið á grafíska nótnaskrift sem form spuna, heldur frekar litið á þetta sem hljóðrænt ferðalag án festu. Þessi upp-götun mín var mér einkar mikilvæg, því nú vissi ég að ef flytjendurnir hljómuðu illa, þá var það ekki vegna smekks þeirra, heldur vegna þess farvegs sem ég hafði skapað flytjendunum og leyft nærveru þeirra að vera áþreifanlegri í hljóðinu.<sup>19</sup>*

Verk Feldmans þróuðust á þá leið að hann hóf að skrifa í hefðbundinni 5-línu nótnaskrift (Guido D'Arezzo skrift), til þess eins að binda frelsi flytjandans (samanborið við fyrri nótnaskrift Feldmans) og lita flutning hans, gera hann fjarlægari hljóðunum ef svo mætti segja (sjá mynd 2). Í tónlistinni fór að bregða fyrir örum takttegundabreytingum og talningum, sem heldur flytjandanum í spennu, yfirborð tónlistarinnar var þó ekki lituð af þessu undirlagi heldur birtist hún hlustandanum sem aflíðandi og „frjáls“.



Mynd 1: Úr *Projection 1* (1950) fyrir einleiksselló eftir Morton Feldman



Dæmi 4: *Projection 1* - fyrir einleiksselló (1950) eftir Morton Feldman. Flytjandi: Taco Kooistra, selló <sup>20</sup>

Dæmi 5: *For Bunita Marcus* - fyrir einleikspíanó (1985) eftir Morton Feldman. Flytjandi: Stephane Ginsburgh, pianó.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Feldman, Morton. 1985:38 - „After several years of writing graph music, I began to discover its most important flaw. I was not only allowing the sounds to be free – I was also liberating the performer. I had never thought of the graph as an art of improvisation, but more as a totally abstract sonic adventure. This realization was important because I now understood that if the performers sounded bad it was less because of their lapses of taste than because I was still involved with passages and continuity that allowed their presence to be felt.“

<sup>20</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=OZcRU3mrDM8>

<sup>21</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=wQjXWcO7aRo>

## FOR BUNITA MARCUS

Mynd 2: Úr *For Bunita Marcus* (1985) fyrir einleikspíanó eftir Morton Feldman

Feldman hafði þannig í gegnum ferlið uppgötvað að nótnaskriftin sjálf og útfærsla skriftarinnar beinir flutningnum í vissar áttir. Hann uppgötvar að nótnaskriftin bæri með sér sína eigin rödd sem hefði áhrif á bæði sköpunarferli verksins og flutning.

*Margir munu vera mér ósammála, bæði tónskáld og tónlistarfræðingar, um hversu veigamikinn þátt nótnaskrift hefur á tónsmíðaferlið sjálft. Myndu þau frekar mæla fyrir því að nýjar tónlistarlegar hugmyndir hafi áhrif á framsetningu nótnaskriftar. Því til stuðnings vitna þau í hugmyndir Leibowitz um nýjan „píanóleik“ í fyrri píanóverkum Schoenbergs (Op. 11, 1909). Það er ekki hægt að hrekja þær hugmyndir en það ætti þó að leyfast að setja spurningarmerki við þær. Þær kunna að vera á hálum ís hugmyndir mínar um áhrif útfærslu nótnaskriftar á verk Weberns og Boulez (sem vill svo skemmtilega til að samdi verkið „Nótnaskriftir“). En nótnaskrift getur leikið stórt hlutverk í tónlistinni og búið yfir sterkri rödd að mínum dómi, ef ekki í sköpunarferlinu sjálfu, þá í flutningi hennar.<sup>22</sup>*

Nærtækt dæmi um áhrif nótnaskriftarinnar á flutninginn sjálfan er hreyfinótnaskrift (e. animated notation), þar sem flutningur flytjandans byggir á viðbrögðum við því sem rennur fram á skjá. Ólíkt tónlist af blaði gefst flytjandanum því ekki færi á að móta hugmyndir sínar fram í tímann og neyðir flytjandinn til þess að gefa sig á vald viðbragðanna. Af eigin reynslu virðist sem að stuttur undirbúningstími og ör hraði á skjá kalli eftir spenntari flutningi. Með auknum undirbúningstíma verði viðbrögðin mýkri og gefur flytjandanum aukið svigrúm. Hefur þessi afleiða hreyfinótnaskriftarinnar verði mörgum hérlendum tónskáldum innblástur.

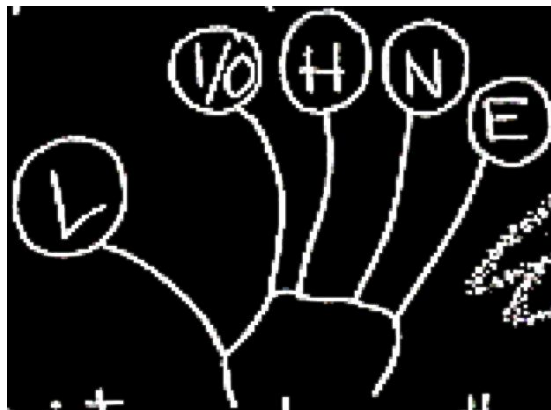
<sup>22</sup> Feldman, Morton. 1985:132-134. - "Many composers and theorists will disagree with the almost hierarchical prominence I attribute to the notation's effect on composition. They would argue that new musical concepts, resulting in innovative systems, necessitated changes in notation. This is the referred to as, say, a new "piano style", as Leibowitz did in discussing an important early piano piece (Op. 11, 1909) by Schoenberg. This interpretation cannot be refuted, but some room should be left open to question it. My speculation over how a „notational look“ may have contributed to the music of Webern, or for that matter Boulez (who, incidentally, has composed a work called "Notations"), might appear dubious. But notation can have an aspect of "role playing", and I feel it as a very strong voice, if not on stage, then off."



**Dæmi 6:** Guðmundur Steinn Gunnarsson, *Lardipésa* (fyrsti kafli) (2009). Í flutningi höfundar.<sup>23</sup>

LITUR TUNGUMÁLSINS

Í skornum en víðum hugmyndaheimi<sup>24</sup> rúmenska tónskáldsins *Horatiu Radulescu* er það heimur hljóðsins með sínum hafsjó bylgna, sem reynist eina viðfang tónlistarinnar. Í stað þess að tónlist byggji á samhengi tveggja og fleiri hljóða og þeirri frásögn sem af þeirri hliðrun sprettur, er það hljóðið sjálft sem verður að viðfangi tónlistarinnar. Tónlistin verður ferðalag inni hljóðið sjálft þar sem hlustandanum gefst færi á að dvelja innan þess. Innan hljóðsins verður allt ein samfella, þar sem runnið er, án skýrra marka, á milli ólíkra ástanda hljóðsins. Hugmyndin um hefðbundna tóna verður að tíðnisviðum með ólíkt afmörkuðum tíðnibilum. Ástand hljóðsins ferðast á korti (e. sound compass) sem teikna má upp með tveimur ásum, annar ásinn vísar til þéttni tíðnanna, frá „suði“ (e. noise) og „tóns“ (e. sound) og hinn ásinn vísar til „þéttleika hljóðsins“, sem reynist vera ýmist sem *gisið* (e. Width) eða *þétt* (e. Element).



**Mynd 3:** Fimm uppsprettur hljóðanna - Skýringamynd úr bók Horatiu Radulescu: *Sound Plasma*. [L - Language], [I / O - Instrument / Object], [H - Human], [N - Nature], [E - Electronics]

Fyrst við dveljum innan sama hljóðsins og færumst á milli ástanda, reynist hefðbundinn hrynjandi ekki vera til sem afmörkuð hugmynd, heldur er sá hrynjandi, sem birtist hlustandanum á yfirborðinu, eins konar afleiða við framköllun hljóðanna, úr þeim fimm hljóðuppsprettum sem móta tónlistina. *Tungumálið (L), Náttúran (N), Rafhljóð (E), Hljóðfæri / Hlutir (I/O) og Maðurinn [hljóð sem maðurinn framkallar með eigin líkama – m.a. röddinni] (H).*

<sup>23</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=EzNrR1ld1Yc>

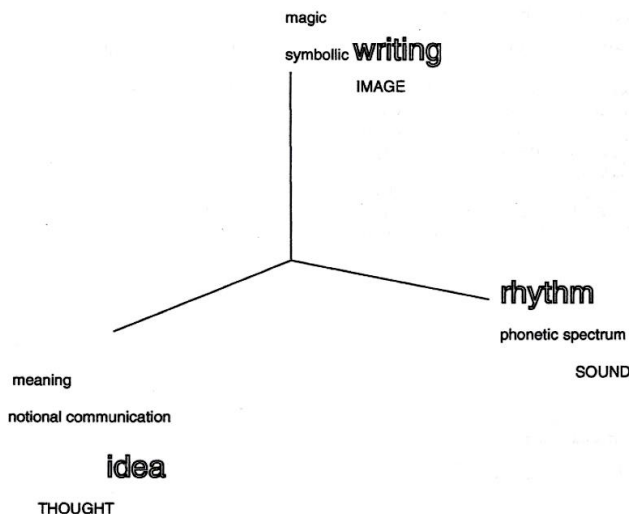
<sup>24</sup> Radulescu, Horatiu. 1975. *Sound plasma - music of the future sign or my D high opus 19∞*. Edition modern. München, Pýskalaland.

Af þessum ólíku hljóðuppsprettum reynist tungumálið eitt búa yfir formfastri mynd ef svo mætti segja – þar sem öll önnur hljóð hinna hljóðflokka mæta okkur *a priori* sem hlutlaus/merkingarlaus. Hljóðheimurinn sem Radulescu kallar *hljóðplasma* (e. Sound plasma) sprettur fram úr vafningi þessara fimm hljóðástanda og er tungumálið honum mikilvæg uppspretta hvað varðar túlkun og ásetning í flutningi verkanna. Þannig nýtir Radulescu texta í mörgum verkum sínum (m.a. Capricorn's nostalgic cricket og fimmta strengjakvartettinum) sem birtist flytjendum eingöngu í nótum verksins og biður flytjandann um að lita flutning sinn með því að tjá ólíka þætti þess texta í gegnum hljóðfærin, líkt og *Skriptina* (*Galdur, Tákn, Mynd*), *Hrynjanda* (*litróf hljóðana, hljóð*) og *Hugmynd* (*merkingu, hugrenningu, hugsun*) textans (sjá mynd 4). Þannig á flytjandi að fylgja eigin innsæi og tilfinningu fyrir hrynjanda textans, merkingu hans, hljómfalli og þeim hugrenningatengslum sem af honum spretta. Meðan að við sem erum áheyrendur, finnum eingöngu fyrir nærveru tungumálsins.

Í fimmta strengjakvartetti Radulescus (op. 89) frá árinu 1993 er texti Lao-Tzu, *Dao Deh Jing*, undirlag flutningsins sem birtist hlustandanum í gegnum tilfinningu flytjandans fyrir textanum. Í eftirfarandi flutningi *Asasello* kvartettsins má á vissum stöðum heyra hvernig hrynjandi textans brýst fram í túlkun kvartettsins, sem dæmi á 2:14.

## USE OF THE VERSES IN OPUS 89 (Lao-tzu : DAO DEH JING)

### TRY TO REALIZE IN SOUND THESE THREE DIMENSIONS



**Mynd 4:** Úr formála fimmta strengjakvartetts Horatii Radulescus, „*Before the universe is born, opus 89*“ (1993)



Dæmi 7: Fimmti strengjakvartett, opus 89 (1993) eftir Horatiu Radulescu í flutningi *Asasello Kvartettsins*<sup>25</sup>

RÖDD LESANDANS (E. SUBVOICE)

Ósk Barthesar um fæðingu lesandans birtist okkur töluvert ólíkt í tónlist gríska tónskáldsins *Yannisar Kyriakides*, sem fer ekki fram á dauða höfundarins, heldur þess í stað gerir „rödd áheyrandans/áhorfandans“ áheyrilega með hjálp texta á skjá sem birtist samhliða flutningi tónlistarinnar. Allt frá árinu 2004 hefur Yannis skoðað þessi tengsl á milli lesins texta og tónlistar í verkum sínum og kallar hann þessi verk sín „tónlistar-texta-kvikur“ (e. music-text-film). Það er því einhver galdur sem á sér stað þegar við reynum að meðtaka tvö ólík skilaboð samtímis, það er lestur texta og virka hlustun. „Þegar við lesum texta í rauntíma samhliða hlustun tónlistar verðum við meðvituð um okkar innri rödd. Við heyrum í sjálfum okkur lesa.“<sup>26</sup> En með fjarveru sýnilegs söngvara, einhvers sem við getum heimfært textann eðlilega á, skapast tómarúm þar sem „rödd textans“ getur ferðast á milli ólíkra miðla, skapað hljóðum tónlistarinnar merkingu, holdgerst í hljóðunum eða haldist sem sjálfstæð rödd á tjaldi. Án sýnilegrar miðju fyrir röddina flýtur hún á milli miðla í verkunum.

*Eitt af því sem einkenndi verkin var að þau veltu vöngum yfir staðsetningu „raddarinnar“. Það er líkt og að það skapist eilíft millibilsástand þegar frásögn textans fléttast saman við tónlist sem er án áþreifanlegrar (holdlegrar) tengingar við textann – í gegnum leikara eða söngvara. Vil ég meina að vegna þessarar áþreifanlegru fjarveru og það hvernig textinn birtist í tíma líkt og söngur eða talaður texti, hefur lestrarrödd áhorfandans upp raust sína. Verður þessi innri rödd alltumlykjandi flutningin sjálfan og hluti að verkinu sjálfu.<sup>27</sup>*

Samband textans við tónlistina getur haft ólíka virkni og verið margbreytilegt í gegnum sama verkið. Tónlistin getur dregið fram hrynjanda textans, merkingu hans, hljómfall hans, en tónlistin getur einnig verið í bakgrunni og skapað textanum og frásögn hans andrúmsloft. Í verki *Yannisar*, *Words and song without words*, fyrir einleiksselló, raffljóð og texta, birtast okkur bréfaskrif *Felix Mendelssohnar* til vinar síns *Marc-André Souchay* frá því um miðja 19. öld. Mendelssohn skrifar um það hvernig honum reynist tungumálið vera margtálkanlegt í höndum fólks, þar sem tilfinning hvers og eins fyrir tungumálinu er margbreytilegt og þannig reynist erfitt að nota tungumálið til þess að miðla skýrri upplifun. Að dómi Mendelssohnar

<sup>25</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=K1YK3ah4nAA>

<sup>26</sup> Kyriakides, Yannis. 2017:9 - „When we read text in time with music we become very aware of our inner voices. We hear ourselves reading.“

<sup>27</sup> Kyriakides, Yannis. 2016: 233 – Hearing Words Written - „One of the issues that arose out of these pieces was the question of location of the 'voice'. It is as if a state of limbo is created between the narrative voice of the text and the implied voice of the music, due to the absence of conventional focal point to pin it on – an actor or a singer. I would like to suggest that because of this vacancy and the way the projected word takes the place of the sung or spoken voice, the inner voice of the audience becomes activated. This then becomes a vital immersive dimension in the performance, as the inner voice of the audience finds its place within the space of the composition.“

reynist tónlistin ein fær um að miðla sömu tilfinningu og upplifun til allra.<sup>28</sup> Hér leikur Kyriakides sér að því að skapa tengsl á milli sellóraddarinnar og raddar textans, þar sem textinn þýðist yfir á tónhendingar sellósins, en jafnframt skapar Yannis textanum skorðaða merkingu og tilfinningu, að hætti orða Mendelsohnar með „andrúmslofti“ sínu þegar líður á verkið.



**Dæmi 8:** Yannis Kyriakides - *Words and song without words* (2013) fyrir einleiksselló, rafhljóð og texta. Flytjandi: Larissa Groeneveld<sup>29</sup>

Í verkinu *Correspondance* vinnur Yannis með fræg bréfaskrif John Cages og Pierre Boulez frá miðbiki 20. aldar. Ljái þar tónlistin orðum raust sína þar sem hljóðin og stök orð birtast hlustendum samtímis á skjá og hljóðan. Röddunum tveimur sem hér skrifast á eru jafnframt gefnar sitt hvor hljóðheimurinn. Fyrir þá sem þekja til ættu að geta séð tengsl á milli hljóðheims „undirbúna“ píanósins sem fylgir rödd John Cage og þeim hljóðheimi sem fylgir rödd Pierre Boulez. Þessi framsetning textans, þar sem hver setning birtist lesandanum sem straumur af stökum orðum, gerir að verkum að við upplifum tímann í stærri sneiðum og þessi stöku orð sem birtast lifa innra með lesandanum þangað til að þeim tekst að mynda sannfærandi heild að mati lesandans. Í gegnum þennan leik með hrynjanda textabirtingarinnar opnast fyrir vinnu með „framburð“ orðanna, þar sem bilið á milli birtingu orðanna skapar þeim ákveðið vægi og setningunni sitt hrynmynstur, sem við lesum í af eigin tilfinningu fyrir tungumálinu.



**Dæmi 9:** Yannis Kyriakides - Brot úr *Correspondance* (2015). Flytjendur: KHZ kollektiv<sup>30</sup>

## ALLT TAL ER SÖNGUR

Hljómur og tjáning talaðs máls hefur jafnframt verið höfundum í gegnum tíðina visst skapalón eða fyrirmynd í þeirra eigin listsköpun. Í tónlist bandaríska tónskáldsins *Harry Partch* er tjáningu texta gert hátt undir höfði sem útgangspunktur tónlistarinnar. Tónlistinni er þar ætlað að falla sem best að hljómfalli orðanna og þjóna frásögn og tjáningu textans. Í upphafskafla bókar Partch, *Genesis of music*, rekur Partch upp þráð textaflutnings í gegnum menningarsöguna allt frá árinu ca. 700 fyrir Krist. Gerir hann í umfjöllun sinni þar huglægán greinarmun á eðli textaflutningsins. Annars vegar ræðir hann Partch um „líkamnaða“ (e. Corporeal)

<sup>28</sup> Kyriakides, Yannis. 2014. *Words and song without*. *Yannis Kyriakides - composer*. Sótt 15. Febrúar 2018 af [http://www.kyriakides.com/words\\_and\\_song\\_without\\_words.html](http://www.kyriakides.com/words_and_song_without_words.html)

<sup>29</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=F7J94yFpFaQ>

<sup>30</sup> <https://player.vimeo.com/video/146822516>

tónlist, þar sem tjáningin er hvað næst eðlilegri frásögn talaðs máls og í forgrunni er miðlun textans og merkingu hans. Hins vegar er það hin „formfrjálsa tónlist“ (e. abstract music), þar sem tónlistin hefur farið sína sjálfstæðu leið og slitið sig frá tjáningu orðanna og miðlun frásagnar textans.<sup>31</sup> Undir hatt líkamnaðrar tónlistar falla sungnar sögur og tónaður ljóðaflutningur. Undir hatt hinnar „formfrjálsu tónlistar“ falla, að hans dómi, sönglög þar sem tónlistin skapar eingöngu stemningu fyrir orðin, söngur þar sem frásögn textans kemst ekki til skila (að hans sögn flestar Óperur) og öll hljóðfæratónlist, þó að „prógramm-tónlist“ geti á stundum fallið undir hatt „líkamnaðrar tónlistar“.<sup>32</sup>

*„Fyrir hartnær sautján árum sagði ég alfarið skilið við hefðbundnar tónstillingar, hefðbundin hljóðfæri og hefðbundin form (í raun upphófst aðskilnaðurinn um 1923) og hélt á eigin mið. Ég hafði komist að því að talað mál væri kjarninn í því sem ég hafði verið að leita að og til þess að nálgast þann kjarna þyrfti ég nýjar tóntegundir og önnur hljóðfæri. Þetta var niðurstaða einlægrar sjálfskoðunar, ekki óri byggður á vitrænni niðurstöðu um að týna upp týndan og afkáralegan þráð í sögunni. Þetta var án efa tilfinningaleg ákvörðun.“<sup>33</sup>*

Leið Partch að hinni „líkömnuðu tónlist“ og að hljómfalli tungumálsins, lá í gegnum nýjar tónstillingar og ný hljóðfæri sem buðu uppá smástígari tónbil en áður. Hóf hann að þróa ólíkar tónstillingar þar sem áttundinni er deilt ólíkt niður, allt upp í 43 tóna í áttund (í stað þeirra hefðbundnu 12 jafnstílltu). Með sínum smástígu tónbilum teygði tónlistin sig nær hinu eðlilega tónfalli tungumálsins og hinum hversdagslega talanda.

Í verkum sínum vann Partch með texta úr ólíkum áttum, meðal annars 8. aldar texta hins kínverska Li Po, þar sem hann tónaði orðin og lék undir á sína eigin umbreyttu fiðlu. Ásamt því vann hann senur uppúr Shakespeare og tónsetti sálma upp úr Biblíunni. Einnig sótti hann í sinn eigin reynsluheim sem umrennings á 4. áratugnum. Í verkinu *Bitter Music* byggir Partch á talanda flakkara, í verkinu *Barstow* er að finna orðfæri puttaferðalangra sem áletruð höfðu verið á mannvirki við þjóðvegina. Reynsla Partch af ferðalagi um þver Bandaríkin má finna í verkinu *U.S. Highball* og grátur blaðasölumanns er í fyrirrúmi í verkinu *San Fransisco*.<sup>34</sup>

Nálgun Partch með nýjar tónstillingar sem meðal annars buðu uppá smástígari tónbil en áður, má sjá í betra ljósi útfrá skýringarmyndum og hugmyndum Atla Ingólfssonar um „söngrófið“, sem birtust í grein hans, *Sex alhæfingar um óperuformið*. Í greininni deilir Atli með lesendum

<sup>31</sup> Partch, Harry 1974:9

<sup>32</sup> Ibid.

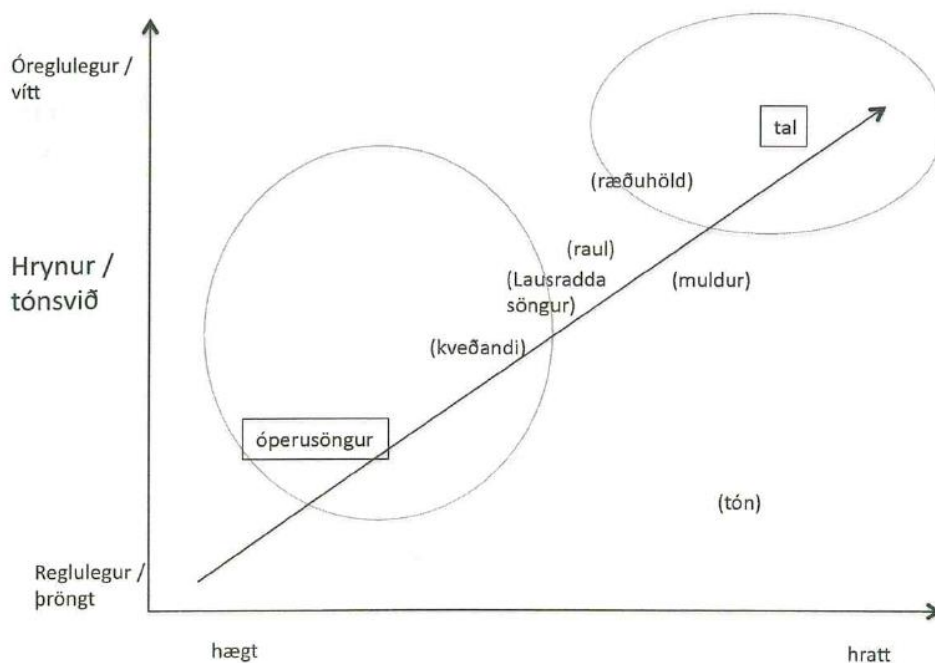
<sup>33</sup> Partch, Harry 1974:5 Genesis of a music - „Some seventeen years ago I abandoned the traditional scale, instruments, and forms in toto (I had begun to abandon them as early as 1923), and struck out on my own. I came to the realization that the spoken word was the distinctive expression my constitutional makeup was best fitted for, and that I needed other scales and other instruments. This was the positive result of self-examination-call it intuitive, for it was not the result of any intellectual desire to pick up lost or obscure historical threads. For better or worse, it was an emotional decision.“

<sup>34</sup> Partch, Harry 1974:6 - Genesis of a music - „Having decided to follow my own intuitive path I began to write music on the basis of harmonized spoken words, for new instruments and in new scales, and to play it in various parts of the country. I set lyrics by the eighth-century Chinese Li Po, intoning the words and accompanying myself on my Adapted Viola, scenes from Shakespeare, Biblical psalms; later, drawing on my experiences as wanderer, I wrote music exploiting the speech of itinerants (*Bitter Music*), hitchhiker inscriptions copied from a highway railing (*Barstow*), a cross-country trip (*U.S. Highball*), and news-boy cries (*San Fransisco*), generally using an ensemble of my own instruments.“

sinni listrænu nálgun á textaflutning á sviði, sem reynist vera honum meira og minna ólík form af söng. Því þegar allt kemur til alls er söngur, tal, sem einfaldað hefur verið í hrynjanda og tónmunstri.<sup>35</sup>



Dæmi 10: Harry Partch - *The Wayward: San Francisco* (1955). Flytjendur: Newband, Dean Drummond<sup>36</sup>



Mynd 5: Söngróf - skýringarmynd úr grein Atla Ingólfssonar, *Sex alhæfingar um óperuformið* (Skýrnir 2016)

Á meðfylgjandi skýringarmynd Atla á söngrófinu, er textaflutningi skipað niður annars vegar eftir hraða flutningsins, sem fylgir þeirri reglu að talað mál reynist hraðara en sungið, og hins vegar eftir því hversu óreglulegt/reglulegt að hrynjandi og vítt/þröngt tónsvið flutningsins reynist. Sem dæmi er söngur almennt skorðaður við 12 tóna innan áttundarinnar en talað mál lútir ekki slíkum lögmálum og inniheldur oft mun smástígari tónbil en svo. Á söngrófi Atla rúmast því ólík „form söngs“ allt frá hefðbundnu tali, ræðuhöldum, kveðanda og yfir í óperusöng. Þessi skýringarmynd er þó engan veginn tæmandi fyrir allt litróf raddarinnar þar sem ekki er tekin inn í myndina þau ótal blæbrigði sem finna má í töluðu máli. Út frá skýringarmynd Atla reynist ljóst að Partch, með meiri upplausn á tónsviði söngsins og hljóðfæra sinna, færir sig hér nær hinum eðlilega talanda.

<sup>35</sup> Atli Ingólfsson 2016:189

<sup>36</sup> <https://open.spotify.com/embed?uri=spotify:track:3RZVWTWpHshetywsD0ld5j>

Eitt af því sem Atli kemur líka inn á í grein sinni og vert er að nefna hér er að á sviði lýtur framburður texta öðrum lögmálum en í hefðbundnu hversdagslegu tali. Textanum þarf jú nefnilega að koma til áhorfenda skýrt og greinilega þvert yfir rýmið.<sup>37</sup> Fínlegir drættir í töluðu máli, hvað varðar styrkleikabreytingar og smágerð hljóð hverfa eftir því sem rýmið stækkar. Það er áhugavert að bera þessa hugsun saman við þróun söngstíla hinnar „klassísku tónlistar“ þar sem hljómleikarýmiin stækkuðu eftir því sem á leið 19. öldina. Því mætti ætla að þróun söngstíla innan klassíkurinnar haldist í hendur við stækkun hljómleikasala, þar sem bera þarf orðin yfir stór hljómleikarými. Með spennnum boganum fækkar öllum þessum fingurðum blæbrigðum (aukahljóðum) sem finna má í talmáli og eru jafnframt litrík palletta tungumálsins.

Með tilkomu upptökumiðilsins og uppmögnunar gefst færi á að vinna með tjáningu textans í meiri smáatriðum og færa söngtæknina nær „talandanum“ án þeirrar hættu að smáatriðin skili sér ekki til hlustandans. Í samtímanum er þessi leikur sérstaklega eftirtektarverður innan Hip-hopsins vestanhafs. Þar sem flytjendur vinna afar náð með persónubundna tjáningu raddar sinnar og beita rödd sinni afar ólíkt, allt frá sterkri röddu yfir í hálf-sefandi kveðanda.



**Dæmi 11:** Young Thug - *Constantly Hating* (feat. Birdman) (2015) flutningi höfunda.<sup>38</sup>

#### MAGNÚS PÁLSSON - TÓNLIST TUNGUMÁLSINS

Á meðal íslenskra höfunda sem hafa unnið með talað mál sem efnivið í verkum sínum er myndlistarmaðurinn Magnús Pálsson. Allt frá 10. áratugnum hefur Magnús einblínt á textaverk þar sem skynjun hlustandans flakkar á milli inntaks og hljóðan orðanna.

*Ég var lengi framan af mest í skúlptúr og myndlist, svo að ápreifanlegri list, en svo mjakaðist ég smám saman yfir í orðlist – þessa gjörninga sem eru samt skrifað eða talað mál. Þetta eru gjörningar byggðar á talmáli og því sem í því felst. Þetta er á mörkum ljóðlistar og tónlistar. Rytminn í tungumálinu hefur heillað mig. Þetta gengur út á tónlistina í tungumálinu. Þessa tónlist sem við erum alla tíð að skapa þegar við tölum saman. Við tölum saman í ýmsu tónu,“ syngur Magnús. „Frá mínu sjónarmiði er þetta tónlist. Ég heyri tónlistina í því sem við erum að skapa núna þegar við tölum.“<sup>39</sup>*

Efnivið verka sinna sækir Magnús víðs vegar að og í orðræður ólíkra menningarkima. Má þar nefna Íslendingarsögur í verkunum *Taðskegglingar* (2009) og *Freyskötlu* (1993), götuslangur lundúnarbúa í verkinu „*Eye talk*“ (1986), „*P-mál*“ í „*Tjöpörnipinnip*“ (1995), ítölsk ævintýri í *Ævintýr* (1997) og allt yfir í sérhæfða umræðu um erfðabætingu íslensks kúakyns í verkinu *Kúakyn í hættu* (2015) – fyrir kór og sínfóníuhljómsveit.

<sup>37</sup> Atli Ingólfsson 2016:188

<sup>38</sup> <https://open.spotify.com/embed?uri=spotify:track:1UIUkZtlgyrjPcH2agNomU>

<sup>39</sup> Kristján Guðjónsson. 2015. 85 ára samdi tónverk um íslensku beljuna. *DV*. 17. Apríl 2015. Sótt 15. Febrúar 2018 af <http://www.dv.is/menning/2015/4/17/85-ara-samdi-tonverk-um-islensku-beljuna/>

## PERSÓNUBUNDNAR RADDIR

Hér eftir verða tekin fyrir nokkur styttri dæmi um höfunda á síðari hluta 20. aldarinnar sem hafa gert tungumálið og rödd sína eða annarra að viðfangsefni og/eda útgangspunkti í verkum sínum. Í sumum tilvikum verða verk þeirra vart aðskilin frá þeirra eigin persónubundnu rödd. Er listinn langt í frá tæmandi.

MEREDITH MONK



**Dæmi 12:** Meredith Monk - *Our lady of late: Slide* (1986) í flutningi Monk.<sup>40</sup>

Verandi oftast en ekki flytjandi sinna eigin verka hefur bandaríska tónskáldið *Meredith Monk* kannað mörk eigin raddar í verkum sínum. Í sköpunarferli verka Monk, allar götur frá verkinu *16 Millimeter Earrings* (1966), hefur Monk litið á viðföng sín sem afmarkaða heima. Röddin, textinn, lýsing, hreyfingar, eru allt saman ólíkir heimar sem hún kannar í verkum sínum. Hún varð svo sjálf að viðfangi verka sinna, það er hennar eigin líkami og allt líf hennar. Hefur hún lýst því yfir að hana hafi langað til þess að kafa dýpra ofan í röddina og nálgast hana á ólíka vegu sem karakter, landslag, mynd, hljóðgjafa eða sem hlutgert hljóðfæri.<sup>41</sup> Þessi nánd hennar eigin raddar gerir jafnframt að verkum að tónlist hennar þróast samhliða hennar eigin líkamlegu rödd.

*Þar sem ég er sjálf minn eigin flytjandi, hefur mig alltaf leiki forvitni á að sjá hvernig röddin þróast er árin líða. Ég vona að ég geti samið tónlist fyrir það verkfæri sem líkami minn býr að þegar ég verð níræð.<sup>42</sup>*

ROBERT ASHLEY

Hárfín smáatriði í talanda verða að veigamiklum vísbendingum um karakter í óperu verkum bandaríska tónskáldsins *Roberts Ashleys*. Sköpunarferlið hefst í raun á því að skapa persónum

<sup>40</sup> <https://open.spotify.com/embed?uri=spotify:track:3cvspUA2VKiO6WxyPdCXz6>

<sup>41</sup> Bonnie Marranca 2014:83–84 - „*Hugmynd mín að verkinu [16 Millimeter Earrings] var að hvert viðfang væri sinn eigin heimur. Ég vann með heim hreyfinga og bendinga (e. gesture). Ég vann með heim raddarinnar. Ég vann með heim textans. Ég vann með heim lýsingarinnar. Áferð búninga, búninga sem áferð og að fléttu þeirra í flókin form. Þessi nálgun virtist vera fullkomín. Mér leið einsog ég hafi fundið það sem ég hafði leitað að í langan tíma. Ég vann með sjálfa mig sem efnivið. Ég vann með líkama minn, hárið mitt. Ég gat notað allt í mínu lífi sem efnivið, en svo hlutgerði ég þessi viðföng og gerði að nokkurs konar táknum fyrir sjálfa sig. Eftir „16 Millimeter Earrings“ hóf ég að leida hugann að því næsta og spurði mig hvert ég gæti farið héðan í frá með hlutina? Eitt af því sem gerðist á þeim tíma kom fyrir mig þegar ég sat við píanoíð. Ég fékk hugljómun um einblína á mannsröddinna og að nálgast röddina sem hljóðfæri. Mig langaði til þess að kafa dýpra ofan í röddina sem karakter, sem landslag, sem mynd, sem leið til að framkalla hljóð, sem hlutgert hljóðfæri. Í þessum tveimur nálgunum fann ég mína röddina.“*

<sup>42</sup> Bonnie Marranca 2014:43 - „*Since I am my own composer, I have always wanted to see what happens to the voice as life goes on. I hope that I can make a piece when I am ninety with whatever instrument I have. That being said, the limitations are not always so easy. Physically, I have to work a little harder to use my body as an instrument that is instinctively telling me what to do.“*

sínum vissa rödd, vissan talanda, visst viðhorf í gegnum smágerð blæbrigði talandans.

*Ég byrja útfrá ljóðrænu tungumálsins. Ég byrja á að spurja hvornig karakterinn talar og tjáir sig við annað fólk. Af þessu leiðir að hver persóna verður sérstök líkt og hvaða fólk sem þú finnur. Ég geng útfrá sjónarhorni rithöfundarins. Fyrstu þarftu að leiða hugann að því hvaða persónu þú ert með í höndunum og smám saman tekur persónan yfir. Ef þú ert trúr þessum persónum, þá er ómögulegt fyrir þig að reyna að sjá útkomuna fyrir fram. Þú leyfir þeim að segja það sem þau vilja. Ég hef mestan áhuga á persónubundnum einkennum í talanda og hvornig persónur tjá sig.<sup>43</sup>*



**Dæmi 13:** Robert Ashley – *Perfect Lives: 1. The Park (Privacy Rules)* (1978-1983) í flutningi Ashleys.<sup>44</sup>

ALVIN LUCIER

Í verkinu *I am sitting in a room* frá árinu 1969 gerir bandaríska tónskáldið *Alvin Lucier* eigin talgalla, stam, að viðfangsefni sínu. Ætlun Luciers er að setja af stað ferli þar sem hljóðritun af sínum eigin talanda afmáist hægt og rólega svo að úr verði straumlínulagaður hljómur. Í verkinu er hljóðritun af tali hans (eða flytjanda) leikin inni rými og hljóðrituð jafn óðum af hljóðnema sem staðsettur er inn í rýminu. Úr verður „ný kynslóð“ af tali Luciers sem litað er af ómi rýmisins þar sem upptakan fer fram í. Þessi nýja kynslóð sem upp úr þessu sprettur er svo leikin inni rýmið og leikurinn er endurtekinn. Þetta ferli er svo endurtekið kynslóð eftir kynslóð af hljóðritunum.

Hægt og rólega tekur hljómur rýmisins yfir talandann á hljóðrituninni. Sléttist smám saman úr hverri fellu í tali Luciers, sem loks verður að syngjandi tóni.

*I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have.<sup>45</sup>*

<sup>43</sup> Jason Gross. 1997. *Robert Ashley Interview by Jason Gross*. Perfect Sound Forever. Nóvember 1997. Sótt 15. Febrúar 2018 af <http://www.furious.com/perfect/robertashley.html> - „I start from the poetry of the language. I start from the question of how this character speaks and communicates with other people. Then the characters are as different as any five people in a room. I start with the point of view of a novelist. First, you have to find out who the character is that you're writing about and then the character sort of takes over. If you're loyal to the character, you can't really predict how the novel is going to come out. You'll let the character have his or her say. I'm mainly interested in the characteristics of speech and how a certain character expresses himself or herself.“

<sup>44</sup> <https://vimeo.com/712547531>

<sup>45</sup> Wikipedia. 2004. *I am sitting in a room*. Sótt 15. Febrúar 2018 af



**Dæmi 14:** Alvin Lucier - *I am sitting in a room* (1969) í flutningi Luciers.<sup>46</sup>

PETER ABLINGER

Í verkaröð Austaríska tónskáldsins *Peters Ablingers, Voices and piano*, beinir tónskáldið sjónum okkar að persónulegu hljómfalli og talanda ólíkra þekktra einstaklinga. Verkin telja í dag 54 talsins og er í hverju verki fyrir sig að finna hljóðritun af tali eins einstaklings ásamt undirleik píanós. Hlutverk píanósins er að draga fram syngjanda og hljómfall raddarinnar, þar sem það leikur glefsur úr hljómfalli raddarinnar og er þar allt tónefnið unnið upp úr hljóðgreiningu á hljóðrituninni sjálfri. Hér etur Ablinger saman „tónlist“ og talanda og er tónlistin fyrir Ablinger líkt og leifturmyndir af röddinni, vörður í stöðugu flæði tímans.<sup>47</sup>

Kveikjan að þessari verkaröð er persónuleg upplifun Ablingers af röddum. Segir hann að hann meðtaki frekar syngjandan í röddum viðmælenda sinna en inntak. Á meðal þeirra radda sem heyra má í verkaröðinni má þar telja fram *Guillaume Apollinaire, Bertolt Brecht, Marcel Duchamp, Morton Feldman* og *Agnes Gonxha Bojaxiu (Mother Theresa)*.



**Dæmi 15:** Peter Ablinger - *Voices and piano: Hanna Schygulla* (1998-). Flytjandi: Neus Estarellas, píanó.<sup>48</sup>

PAMELA Z

Bandaríska tónskáldið og söngkonan *Pamela Z* hefur ávallt verið heilluð af tungumálinu og talandanum. Hefur hún í mörgum verkum sínum leitað í brunn mannsraddarinnar, ýmist sem innblástur eða sem uppsprettu fyrir efnivið.<sup>49</sup> Í upphafi höfundarferils síns kannaði hún einna helst í verkum sínum sína eigin rödd, sem hún jafnframt víkkaði með hjálp rauntíma

[https://en.wikipedia.org/wiki/I\\_Am\\_Sitting\\_in\\_a\\_Room](https://en.wikipedia.org/wiki/I_Am_Sitting_in_a_Room)

<sup>46</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=fAxHILK3OyK>

<sup>47</sup> Ablinger, Peter. 2018. *Voices and Piano*. *Peter Ablinger*. Sótt 15. Febrúar 2018 af [http://ablinger.mur.at/docs/voices\\_engl\\_dt.pdf](http://ablinger.mur.at/docs/voices_engl_dt.pdf) - *Speech and music is compared. We can also say: reality and perception. Reality/speech is continuous, perception/music is a grid which tries to approach the first. Actually the piano part is the temporal and spectral scan of the respective voice, something like a coarse gridded photograph. Actually the piano part is the analysis of the voice. Music analyses reality.*

<sup>48</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Ks8iBZUblLs>

<sup>49</sup> Z, Pamela. 2018. *And the movement of the tongue (KCO)*. *Vimeo*. Sótt 15. Febrúar 2018 af <https://vimeo.com/252496588> - *I have always had a fascination with language and speech, and have made many works that use the sound of the human voice as both an inspiration and a primary source for the actual generation of the music. I spend a lot of time listening to, exploring, and working with speech sounds, but in this case my focus was on the sometimes subtle and sometimes extreme differences in pronunciation and inflections of various English speakers.*

hljóðvinnslu, en í seinni tíð hefur Pamela í auknum mæli skrifað tónlist fyrir aðra hópa.

Í verkinu *And The Movement of the Tongue* (2017), sem upphaflega var samið fyrir Kronos kvartettin, beinir Pamela kastljósinu að syngjanda og ólíku hljómfalli framburða í tungumálinu. Er verkið unnið uppúr fjölda hljóðviðtala við ólíka einstaklinga sem Pamela vann sérstaklega fyrir verkið. Í verkinu etur hún saman hljóðbrotum úr viðtölum, sem Pamela tók við ólíka einstaklinga með ólíka bakgrunni, við lifandi tónlistarflutning strengja. Draga strengirnir þar fram í ljósið vissan syngjanda sem heyra má í framburði þessara ólíku einstaklinga. Nefnir Pamela að í sköpunarferlinu hafi hún einna helst verið að vinna með hljóðritanir viðmælenda sinna útfrá hljómfalli og tónlistarlegum eiginleikum hljóðanna fremur en merkingu orðanna og samhengi.<sup>50</sup>



**Dæmi 16:** Pamela Z - *And the Movement of the Tongue* (2017) í flutningi Kaleidoscope Chamber Orchestra.<sup>51</sup>

## NIÐURLAG

Þennan þráð raddarinnar í gegnum tónlistarsöguna hefði örugglega mátt rekja upp með öðrum leiðum og dæmum en hér hefur verið gert og er þessi upptalning hvergi nærri tæmandi. Varpað hefur verið ljósi á það hvernig röddin og tungumálið reynist vera sterkur þráður í upplifun okkar á tónlist. Bæði gerist það meðvitað, sem viðfang í verkum höfunda en er oftár ekki síður ómeðvitað í gegnum túlkun og flutning tónlistarinnar. Tónlistin reynist því vera okkur eins konar rödd. Rödd sem býður ávallt uppá nýtt og lifandi samtal þó að sagan hafi jafnvel oft verið sögð áður.

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> <https://vimeo.com/252496588>

## HEIMILDIR

- Atli Ingólfsson. 2016. Sex alhæfingar um óperuformið. *Skírnir*. 190: Bls. 185-204
- Barthes, Roland. 1991. Dauði höfundarins. *Spor í bókmenntafræði 20. aldar: frá Shklovskij til Foucault*, bls. 173-180. Ritstýrt af Garðari Baldvinsyni, Kristínu Birgisdóttur og Kristínu Viðarsdóttur. Bókmenntafræðistofnun Háskóla Íslands, Reykjavík.
- Bonnie Marranca. 2014. *Conversation with Meredith Monk*. PAJ Publications. New York. Bandaríkin.
- Cage, John. 1961. *Silence: Lectures and writings by John Cage*. Wesleyan University Press. New England, Bandaríkin.
- Feldman, Morton. 1985. *Essays*. Beginner Press, Þýskaland.
- Harnoncourt, Nikolaus. 1988. *Baroque Music Today: Music as Speech - Ways to a new understanding of Music*. Amadeus Press. Portland, Oregon, Bandaríkin
- Harnoncourt, Nikolaus. 1989. *The Musical Dialogue - Thoughts on Monteverdi, Bach and Mozart*. Amadeus Press. Portland, Oregon, Bandaríkin.
- Jason Gross. 1997. *Robert Ashley Interview by Jason Gross*. Perfect Sound Forever. Nóvember 1997. Sótt 15. Febrúar 2018 af <http://www.furious.com/perfect/robertashley.html>
- Jónas Sen. 2016. Englaher úr himnaríki. *Vísir*. 3. Desember 2016. Sótt 15. Febrúar 2017 af <http://www.visir.is/g/2016161209636>
- Kyriakides, Yannis. 2014. Words and song without. *Yannis Kyriakides - composer*. Sótt 15. Febrúar 2018 af [http://www.kyriakides.com/words\\_and\\_song\\_without\\_words.html](http://www.kyriakides.com/words_and_song_without_words.html)
- Kyriakides, Yannis. 2016. Hearing Words Written. *Organised Sound*. 21(3): 233-241.
- Kyriakides, Yannis. 2017. Imagined Voices. *Heimasíða höfundar*. Sótt 15. Febrúar 2018 af <http://www.kyriakides.com/downloads/imagined%20voices.pdf>
- Kristján Guðjónsson. 2015. 85 ára samdi tónverk um íslensku beljuna. *DV*. 17. Apríl 2015. Sótt 15. Febrúar 2018 af <http://www.dv.is/menning/2015/4/17/85-ara-samdi-tonverk-um-islensku-beljuna/>
- Merleau-Ponty, Maurice . 2017. *Heimur skynjunarinnar*. Heimspekistofnun Háskóla Íslands. Reykjavík.
- Radulescu, Horatiu. 1975. *Sound plasma - music of the future sign or my D high opus 19∞*. Edition modern. München, Þýskaland.
- Wikipedia. 2004. I am sitting in a room. Sótt 15. Febrúar 2018 af [https://en.wikipedia.org/wiki/I\\_Am\\_Sitting\\_in\\_a\\_Room](https://en.wikipedia.org/wiki/I_Am_Sitting_in_a_Room)
- Z, Pamela. 2018. And the movement of the tongue (KCO). Vimeo. Sótt 15. Febrúar 2018 af <https://vimeo.com/252496588>

Þráinn Hjálmarsson. 2016. *Formleysi hljóðanna*. Þræðir. 19. Febrúar 2016. Sótt 20. Febrúar 2018 af <http://www.lhi.is/tolublad-1-formleysi-hljodanna>

## Um höfunda

**Atli Ingólfsson** nam tónsmíðar í Reykjavík, Milanó og París og bjó lengi í Bologna og starfaði við list sína. Hann býr nú í Reykjavík, semur tónlist og kennir jafnframt hljómfraeði 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. 2013-2014 gegndi hann rannsóknarstöðu við Orpheus Institute í Belgíu. Tónlist hans hefur verið flutt á tónlistarháttum 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.

**Halldór Úlfarsson** nam myndlist við finnsku myndlistarakademiuna og síðar vöruhönnun við deild sem nú er við Aalto háskóla, hann útskrifaðist þaðan árið 2008 með verkefni sitt dórófóninn, raf-akústískt strengjahljóðfæri sem hann hefur unnið með síðan. Við Listaháskólann hefur Halldór rekið verkstæði Hönnunardeildar og jafnframt verið aðjúnkt við Vöruhönnun, kennt sem stundakennari í Myndlistardeild og ásamt Þrání Hjálmarssyni þróað þverfaglega námskeiðið "Hljómur sem efniviður" sem hefur verið hýst af Tónlistardeild LHÍ. Þessa stundina er Halldór í doktorsnámi við háskólann í Sussex í Bretlandi undir leiðsögn Þórhalls Magnússonar og Chris Kiefer. Halldór býr í Grikklandi og stefnir á að læra grísku á næstu árum.

**Hróðmar Ingi Sigurbjörnsson** lauk prófi í tónsmíðum frá Tónfræðadeild Tónlistarskólans í Reykjavík árið 1984 þar sem tónsmíðakennarar hans voru Þorkell Sigurbjörnsson og Atli Heimir Sveinsson. Hann stundaði framhaldsnám í tónsmíðum hjá hollenska tónskáldinu Joep Straesser við Konserva toríið í Utrecht í Hollandi þaðan sem hann lauk prófi 1988. Frá haustinu 1988 hefur hann unnið sem tónskáld og kennari í tónsmíðum og tónfræðum. Hann gegnir nú stöðu lektors og fagstjóra í tónsmíðum og tónfræðum við tónlistardeild LHÍ. Hróðmar hefur samið verk fyrir einleikshljóðfæri, ýmsar kammersamsetningar, kóra, hljómsveitarverk, konserta og óperu auk tónlistar fyrir leikhús, sjónvarp og kvikmyndir.

**Þráinn Hjálmarsson** er tónskáld og stundakennari við LHÍ og MÍT. Tónlist Þráins hefur verið leikin víða um heim af ýmsum tilefnum af hópum og flytjendum á borð við *CAPUT*, *Basel Sinfonietta*, *BBC Scottish Symphony Orchestra*, *Sinfóníuhljómsveit Íslands*, *Vertixe Sonora*, *Nordic Affect*, *Athelas sinfonietta*, *Kammersveit Reykjavíkur* auk fjölda annarra. Þráinn fer með listræna stjórn tónleikaraðarinnar Hljóðöð, í Hafnarborg, tónleikaröð tileinkaðri samtímatónlist