

# Þ R Æ Ð I R

Tímarit tónlistardeildar Listaháskóla Íslands

4. tölublað

Reykjavík vor 2019

## EFNISYFIRLIT

Formáli .....	3
Hugleiðingar um flata nútíð.....	4
Stafrænt samtal um barnatónleikhús .....	8
Erlendir tónlistarmenn á Íslandi .....	17
Raffigurar Narciso al fonte.....	29
Tónlist fyrir mannsrödd, píanó og áheyrendur.....	39
Þrjár prelúdíur eftir Henri Dutilleux.....	43
music is not.....	48
Tölur í óskilum.....	55
Opnun óperunnar.....	59
Að skrifa nótur með hljóðum.....	64
Tónlistarskóli FÍH .....	67
Hljóðönn - sýning tónlistar .....	73
Um höfunda.....	88

## Formáli

Þorbjörg Daphne Hall

Nú þegar við fylgjum fjórða tölublaði *Þráða* úr hlaði er vert að líta um öxl og skoða farinn veg. Tilgangurinn með stofnun tímaritsins árið 2016 var að hvetja og styðja starfsmenn tónlistardeildar LHÍ við miðlun rannsókna og verkefna á opinberum vettvangi og framfylgja með því rannsóknarstefnu deildarinnar. Tónlistardeild ber ábyrgð á þróun rannsókna á sviði tónlistar innan íslensks háskólasamfélags enda höfum við þá trú að allt starf deildarinnar styrkist með öflugri rannsóknarmenningu og er tímaritið einn liður í því.

Strax frá upphafi fannst okkur í ritstjórn *Þráða* mikilvægt að leggja áherslu á opinn vettvang og mikinn sveigjanleika hvað varðar tegundir texta og innsent efni til þess að sem flestir gætu fundið sig í miðlinum. Mikil fjölbreytni hefur einkennt þær greinar sem birst hafa til þessa, hvað varðar tegundir texta, nálgun, aðferðafræði og tónlistartegundir. Með því að gefa tímaritið út rafrænt er hægt að nýta sér hið stafræna umhverfi netsins og tengja hljóð-, vídeó- og myndefni beint við greinarnar. *Þræðir* er jafnframt vettvangur til þess að þróa og þroska íslenskt tungutak um tónlist og því höfum við lagt áherslu á skrif á íslensku.

Við erum stolt af því hversu margir hafa sent inn greinar. Auk fastráðinna starfsmanna deildarinnar hafa stundakennarar og hollnemar tekið þátt í þessu verkefni með okkur. Þá hafa einnig borist greinar frá fólki sem standa fyrir utan deildina og erum við ánægð með hversu víða *Þræðir* liggja.

Í þessu fjórða tölublaði eru tólf greinar. Hvort tveggja er um að ræða höfunda sem hafa birt efni reglulega í *Þráðum* sem og höfunda sem eru að skrifa sína fyrstu grein fyrir tímaritið, þar á meðal eru hollnemar, stundakennarar og fastráðnir kennarar. Má draga þá ályktun að þörfin og áhuginn á þessum vettvangi hafi síður en svo dvínað með árunum og hefur nú tímaritið fest sig í sessi sem hluti af tónlistarlífi þjóðarinnar.

Ég vil þakka öllum þeim höfundum sem lögðu til efni í þetta tölublað og einnig Atla Ingólfssyni og Einari Torfa Einarssyni fyrir gott samstarf á meðan á ritstjórnarferlinu stóð. Þá fær Elísabet Indra Ragnarsdóttir jafnframt okkar bestu þakkir fyrir uppsetningu tölublaðsins á vefnum.

Fyrir hönd ritstjórnar,

Þorbjörg Daphne Hall

## Hugleiðingar um flata nútíð<sup>1</sup>

Atli Ingólfsson

Hafa lesendur ekki tekið eftir því að nokkrar breytingar eru að verða á sjálfri staðsetningu tónlistarinnar í heiminum?<sup>2</sup> Á það þá ekki líka við um *þýðingu* hennar? Þannig tala margir sem um málið fjalla og það er hvorki duttlungafull ágiskun né óskhyggja sem hér býr að baki. Þetta er tilraun til að skilja og lýsa orðnum hlut, breytingum sem verða ekki stöðvaðar.

Þetta er þó vissulega nokkuð sem ennþá er erfitt að ná utan um. Hvernig getur það verið að sá veruleiki sem við ólumst upp við sé gufaður upp? Var *Telefunken* skápurinn þá ekki eins eilífur og hann leit út fyrir að vera?<sup>3</sup>

Líklega eigum við ekki annarra kosta völu en að stíga skrefið inn í þetta nýja landslag og reyna að fóta okkur. Ég held að mannsandinn hafi oft áður tekist á við hliðstæðar sviptingar. Kannski var það bara gott að þetta breyttist því annars var lífinu eiginlega lokið þarna fyrir framan hljóðskápinn.

Þetta er allt að breytast, en það er ekki auðvelt fyrir neinn að átta sig fyllilega á því hvar við stöndum. Það veit barnið svosem ekki heldur þegar það fæðist. Eigum við að þora þessu?

Tónskáldið Pierre Boulez var á langri starfsævi einn skarpasti talsmaður og hugsuður nýrrar tónlistar og setti ávallt fram af mikilli nákvæmni hugmyndir sem voru þó oftast langt í frá óumdeilanlegar. Á einum stað ræðir hann tónverk fyrir slagverkshjóðfæri, þau þeirra sem ekki spila tiltekna tóna heldur gefa bara frá sér margvísleg hljóð. Hann telur að þessi tónverk megi að vísu smíða haganlega en að þau geti aldrei orðið jafn áhugaverð og tónverk með tónum; það vanti sem sagt eitt lag af upplýsingum sem á einhvern hátt gerðu verkin dýpri.

Það er nokkuð langt síðan ég las þetta – enda búinn að gleyma hvar það stóð<sup>4</sup>. En ég man að mér fannst ég skilja þetta. Þetta var eðlileg afstaða nútímatónskálds sem hafði lagt svo mikla

---

<sup>1</sup> Greinin byggir á framsöguerindi á umræðum um stöðu tónlistarinnar sem RÚV og Listahátíð í Reykjavík stóðu fyrir á Kjarvalsstöðum árið 2009. Þar sem þurfa þótti var textanum snarað á ritmál og beint til lesenda í stað hlustenda.

<sup>2</sup> Erindið er tíu ára gamalt. Eflaust mætti í dag segja að breytingar „séu orðnar“.

<sup>3</sup> Nú má vera að yngri lesendur þekki ekki fyrirbærið. Átt er við húsgagn á stærð við smáan skenk sem hýsti stórt útvarpstæki í öðrum endanum og plötuspilara í hinum, með hátölurum neðan við báða.

<sup>4</sup> Því miður tókst ekki að grafa heimildina upp við vinnslu greinarinnar, en vafalaust er um að ræða einhverja greinanna sem birtust í safnrítinu *Points de repère*, París 1981.

vinnu í að endurhugsa og þróa tón-málið, finna leiðir til að byggja sterk form úr þeim tólf tónum sem sagan lagði upp í hendurnar á okkur.

Smám saman sótti þó að mér einhver efi. Var það virkilega svo að eitthvað *vantaði* í tónverkið bara af því þar voru ekki venjulegir tónar, bara hljóð?

Við erum stundum svo rígbundin einhverjum kreddum og sannarlega ekki einfalt að losa um þær. Mér kemur í hug atriði úr kvikmynd eftir Taviani bræður, *Il sole anche di notte*.<sup>5</sup> Þar er einsetumaður sem lifir meinlætálífi í leit sinni að guði. Hann er svo ólánsamur að gullfalleg stúlka leitar skjóls í húsi hans, verður honum holdleg freisting og er raunar nokkuð ágeng. Þar sem hún lætur vel að honum hrópar hann í örvinglan og skelfingu yfir hinni óumflýjanlegu synd: „Ég held að djöfullinn hafi sent þig!“ Þá svarar hún honum ofurbliðlega með þessum orðum sem í einu vefangi núllstillta veruleikann og allar merkistukur hans. Hún segir: „Jafnvel þótt svo væri, hvað með það?“

Ef við snúum nú aftur að orðum Boulez má segja að á sama hátt hafi vaknað hjá mér þessi diabólíska spurning: Engir tónar? Og hvað með það? Hvaða trúarsetningu væri storkað með því?

Tja, reyndar snertum við hér á einslags trúarsetningu sem var lífseig á síðustu öld. Þeirri að tónverkið fæli í sér tiltekinn röklegan strúktúr, heim innri samsvarana, úrvinnslu á gefnum forsendum, einhverja ræðu sem átti að tala til hins upplýsta hlustanda. Og hinn upplýsti hlustandi átti fyrir sitt leyti að grípa þessa ræðu og skynja í samhengi við önnur verk og tónlistarsöguna. Sérhvert verk átti samkvæmt þessu að vera í samtali við önnur verk og söguna, og tónarnir voru tæki til að gefa því nauðsynlega dýpt og röklegt samhengi. Ég kalla þetta stundum mýtuna um hina upplýstu hlustun. Það er rétt að taka fram að hún er alls ekki afsprengi nútímatónlistarinnar heldur er hún arfur frá rómantíska tímanum: Það er einhvern tíma í byrjun 19. aldar sem verður til sú hugmynd að tónverkið feli í sér opinberun einhvers sértæks sannleika<sup>6</sup>. Hlustandinn átti að leggja sig eftir þessu og reyna að skilja verkið.

Mögulega var hann einhvern tíma til þessi hlustandi sem greip verkið og heyrði í gegn um það framrás sögunnar, innra samhengi og frjókorn framtíðar. Ég veit það ekki. Eitt er víst að ég er löngu hættur að gera ráð fyrir honum í minni vinnu. Núið er svona nokkurn veginn flatt og ég get engan veginn vitað hvaða sögulegu tengingar verða til í huga hlustandans. Mozart er jafn nálægur og Bítlarnir, Bach og Bacharach, Stockhausen og Ellington eða Kraftwerk eða Dufay.

Jæja, við vorum að tala um tónverkán tóna svona til gamans. Vissulega mætti segja að í þannig verki séu minni upplýsingar á einhverju sviði, en þýðir það endilega minni dýpt? Það gætu verið því meiri tíðindi á einhverju öðru skynsviði – ekki í tónum heldur hljóðlit, styrk, hreyfingu eða gedhrifum, svo dæmi séu nefnd.

Sagan hefur oft áður fært okkur algera uppstokkun á merkingu: Töpuðust ekki dýrar upplýsingar við það þegar tónskáld hættu að stilla saman margar sjálfstæðar raddir og fóru að

<sup>5</sup> „Sólskin, jafnvel að nóttu“ á íslensku. Myndin byggir á smásögunni Föður Sergius eftir Tolstoj.

<sup>6</sup> Gott dæmi um þvílíkari hugmyndir er að finna í skáldsögu eftir Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Herzenergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* frá 1797.

leggja meira upp úr hljómagangi, eins og gerðist á 17. öld? Reyndar, en þó er ekki hægt að segja að músíkin hafi orðið eitthvað fátækari fyrir það. Upplýsingarnar, dýptin, merkingin, færðust bara yfir á annað svið. Ætli listrænt gagnamagn sé kannski fasti, eins og stærðfræðin mundi kalla það? Er það kannski móttökutækið og ekki sendirinn sem stjórnar því?

Það er nefnilega þannig að þegar ég spurði „hvað með það?“ var það alls ekkert diabólískt. Ég hef gert mér grein fyrir því að þessi veruháttur tónlistarinnar sem 20. öldin birtir – hið hefðbundna konsertform, hin upplýsta hlustun, sjálfur tónleikasalurinn, flytjandinn, já meira að segja hljóðfærin – þetta er allt tiltölulega nýttílkomið, og í sögunni hefur tónlist oft breytt um eðli og staðsetningu, og inntak. Hún hefur verið kveðskapur, dans, tilbeiðsla, rannsókn, skemmtun, skúlptúr, ræða, eintal, herhvöt, menntun, drama, galdur...hvað fleira? Það var bara rétt nýskeð að hún lenti þarna uppi á pallinum og allir gapandi af aðdáun í kring.

Það má vera að þeir sem kenna tónlist tali of lítið um þetta, en hvernig á að segja það?

Í dag kemur meira en 90% af þeirri tónlist sem við heyrum úr litlum kössum eða töppum og ég gæti giskað á að merkingarmyndun þess sem ég smíða fari eiginlega öll fram utan tónleikasalarins. Þá má spyrja hvort málið er ekki komið úr höndum þeirra sem flytja tónleika og semja tónlist fyrir þá. Það er ekki lengur til einhver einn opinber farvegur fyrir tónsköpunina.

Ég hef velt því fyrir mér hver munurinn er á stöðu tónhöfundarins sem gengur inn í skilgreint málumhverfi tónanna og hins sem stendur hér án leiðbeininga. Mér eru minnisstæðir tónleikar fyrir margt löngu þar sem Bruno Canino lék fjöldann allan af tilbrigðum við stef eftir Diabelli.<sup>7</sup> Höfundarnir voru margir og allir bjuggu þeir í Vín eða nærsveitum um 1824, fæstir nokkrum kunnugir í dag. Allir kaflarnir voru áheyrilegir, músíkalskir, jafnvel snjallir og það hefur verið höfundunum fullkomlega eðlilegt að leggja sitt af mörkum, þetta kunnu þeir. Það var næstum eins og umhverfið og stíllinn skrifaði þetta fyrir þá.

Það er annað uppi á teningnum í dag. Spyrjum annarrar barnslega diabólískrar spurningar: Hvers vegna skyldi ég segja eitthvað (í tónlist)? Þessir Vínarbúar þarna hefðu verið fljótir að svara því: Af því ég kann það – Þeim fannst þeir jú vera að segja eitthvað. Ástæðan – innri ástæða – býr einhvern veginn í sjálfu tónmálinu. En í dag hefur heldur þykknáð í svarinu. Verð ég ekki að hafa góða ytri ástæðu til að láta frá mér tónverk á annað bord? Fylgir þessu ekki meiri listræn ábyrgð? Það er ekki hægt að framselja þýðinguna til tónmáls eða hefða. Hún skal öll vera í því sem við gerum.

Eða á hinn bóginn, tómhyggjan<sup>8</sup>: Já, þetta er komið úr okkar höndum. Gerum bara eitthvað, menningin tekur ekki eftir því, það er öllum sama og það skiptir ekki máli.

Það stóð nú kannski til að ég gæfi einhverja hugmynd um mín eigin viðbrögð við þeim aðstæðum sem að ofan greinir en ég ætla að mestu að víkja mér undan því. Hengjum bara nokkur orð hér aftan við.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Um fimmtíu tónskáld tóku þátt í útgáfu sem nefnd var Vaterländischer Künstlerverein, og samdi hver og einn sín tilbrigði við stef eftir Diabelli.

<sup>8</sup> Tómhyggja er annað orð yfir nihilisma (sjá e. nihilism).

<sup>9</sup> Þar sem greinin er frá 2009 vísar höfundur einkum í þau verk sín sem þá voru nýleg, til dæmis Trust

---

Ég nota að vísu oftast tóna í verkunum – hljóðfærin eru jú flest með þeim ósköpun gerð að það koma úr þeim tónar – en íðulega ímynda ég mér að ég sé einmitt að vinna með þessi tónlausu slagverkshljóðfæri sem um var rætt. Tónarnir eru auðvitað mikilvægir en tónsmíðin reidir sig ekki um of á samhengi þeirra, eða einhverja tiltekna ræðu eða tjáningu sem í þeim felst. Hún miðar frekar að heildarmynd sem leitar handan tónanna. Mikið hljómaði þetta nú uppskrúfað. Má ég reyna aftur?

Ég leita sem sagt ekki að þeirri tjáningar- eða sköpunardýpt sem kynni að felast í margslunginni tónabyggingu. Sem fyrr getur er hætta á að í hljóðheimi okkar daga fari þvílík dýpt dálítið forgörðum. Ég leitast frekar við að verkið búi yfir þeim einfaldleika en um leið margræðni sem einkennir mýtuna, að verkið sé á einhvern hátt tær gjörð, athöfn – kannski mætti segja ritúal – sem opnað getur margvíslegar tengingar í huga viðtakandans. Ef hún er ekki ræða má segja að hún leitist ekki eftir að vera persónuleg. En hún er samt ekki ópersónuleg heldur yfirpersónuleg.

Kannski mætti segja að með tímanum hafi tónlist mín orðið fátæklegra til þess að verða á sinn hátt dýpri. Ekki veit ég hvernig til hefur tekist. Hugsanlega er hún bara fátæklegra en ekkert dýpri. Þá segi ég bara: Hvað með það?

## Stafrænt samtal um barnatónleikhús

Atli Ingólfsson og Elín Gunnlaugsdóttir

*Elín og Atli tóku tal saman í stuttu kennsluhléi. Þegar talið barst að barnaóperum kom í ljós að hvorugt þeirra gat látið staðar numið þegar þurfti að slíta samræðunum. Það varð því úr að færa samskiptin inn í opna skrá á netinu og halda áfram þar. Það sem á eftir fer er afrakstur þeirra samskipta og stendur því nokkurn veginn mitt á milli þess að vera samtal og bréfaskipti.*

### Atli:

Við vorum að ræða um barnaóperur á kaffistofunni um daginn. Þegar stóð til að ég semdi barnatónleikhúsverk hér um árið dró ég upp dálitinn lista yfir helstu markmið mín.<sup>1</sup> Ég stóð náttúrulega ekki við þetta allt saman, en svona leit hann út:

- 1) Hljóð eru hluti af atburðum og framvindu verksins.
- 2) Áheyrendur taka að vissu marki þátt í að fást við heimspekilegar spurningar, svo sem eins og „hvers vegna getum við ekki drukkið sand?“ eða „til hvers eru blóm?“
- 3) Ákveðin áhrif frá ævintýrum og sjónhverfingum og talsverð áhrif frá sirkús-sýningum.
- 4) Rannsókn á samblöndun skynsviða (til dæmis litur hljóða eða hljómur hugtaka).
- 5) Söguþráður sem virðist opinn og þróast ekki línulega heldur breiðir úr sér í allar áttir.
- 6) Samtal ólíkra byggingarvidda (rytmi hefur áhrif á texta, hreyfingar á tónlist, tónlist á ljós og svo framvegis).
- 7) Í stað þess að vera strangt til tekið persónur eru leikararnir sýndir sem safn möguleika í samspili hver við annan.
- 8) Söngur og önnur auðgripin og sefjandi tónlist er mikilvæg en er hluti af því sem áhorfendur uppgötva, þetta eru ekki fyrirframgefin umgjörð verksins.
- 9) Áhorfendur taka dálitinn þátt í tónlistarflutningnum.
- 10) Sterk áhrif farsa og hátíðahalda. Hið kómíska og hið heimspekilega eru mjög gefandi blanda. Visst hátíðaryfirbragð hjálpar við að halda athygli áhorfenda.

Ég held það örli ekki á 9. lið í verkinu, en heldurðu að þú mundir skrifa undir svona manifestó?

---

<sup>1</sup> Hér er átt við *Play Alter Native*, sem var frumsýnt í Gautaborg í mars 2012 en síðar sýnt í íslenskri þýðingu sem *Annarleikur* í Hafnarborg í október 2017. Textinn er eftir Finn Iunker og verkið var framleitt af Cinnober leikhúsinu.

**Elín:**

Ég veit ekki alveg hvort ég skrifa undir allt sem stendur þarna en margt. Ég held til dæmis að leikurinn sé sterkur þáttur í upplifun barna, þá á ég við það að leika sér. Ég hélt lengi að sögu-þráðurinn skipti miklu máli en þegar ég skrifaði verkið *Drekinn innra með mér* var sagan ekki beint línuleg frásögn heldur var drekinn tákn fyrir tilfinningar barnsins og segja má að sagan hafi verið sett saman af stuttum frásögnum sem skýrðu þessar tilfinningar. Ég hafði dálitlar áhyggjur af því að það yrði erfitt að halda athygli barnanna en okkur sem stóðum að þessu tókst að halda henni allan tímann. Börnin hlustuðu mjög vel! Vitanlega var margt annað en tónlistin sem hélt þeim við efnið eins og myndir sem varpað var á tjald og dans.

Það er því gott að það sé mikið um að vera, dálítið fjör eins og þú nefnir í þriðja lið.

Mér finnst líka gaman þegar ég er að skrifa fyrir börn að vinna með hljóðheim 20. og 21. aldar, en reyni að blanda því saman við tónheim sem þau þekkjá. Mér finnst það beinlínis skylda okkar sem skrifum fyrir börn að vanmeta þau ekki eða eins og þú segir í textanum um *Annar-leik*: „Við erum sannfærð um að börn eigi rétt á alvarlegum listaverkum sem hæfa þeirra skynræna og vitsmunalega þroska.”<sup>2</sup>

Í raun fylgir því mikið frelsi að skrifa fyrir börn, þau koma yfirleitt ekki með neinar fyrirfram gefnar skoðanir á tónleikana. Þau upplifa og rannsaka.

**Atli:**

Já, einmitt, ekki að tala niður til þeirra. Ég er þó svo sem ekki viss um að alltaf þurfi að hafa mikið fjör. Mér leist nokkuð vel á hugmyndina að *Buchettino* hjá Societas Raffaello Sanzio. Það var barnaleikrit þar sem börnum var boðið að skrifa inn um göng, þar komu þau í rými með kojum og teppum, lögðust í rúmin og leikari las fyrir þau grípandi sögu. Aðalatriðið er einhver sterk upplifun, hvort sem hún kemur frá hljóðinu, sögunni, leiknum, umhverfinu eða hvað það nú er. Hún getur semsé verið innileg án þess að það séu læti.

**Elín:**

Það er sennilega rétt. Það þarf ekki endilega að vera fjör. Upplifunin skiptir máli.

**Atli:**

En má ég leiða talið örlítið á ská: Hefurðu séð *Fílinn Babar* eftir Poulenc? Nú eða *Pétur og úlfinn* eftir Prokofiev? Hvernig finnst þér það leikhús?

**Elín:**

Ég ólst upp við að hlusta á *Pétur og úlfinn* eftir Prokofiev svo væntanlega hefur verkið haft einhver áhrif á mig! Í verkinu tekst höfundurinn að sameina mjög vel það að segja ævintýri og svo að kenna börnum að þekkjá símfónuhljómsveitina. Mér finnst þetta gott verk en það þarf samt ekki endilega að skrifa fleiri í þessum anda! Britten skrifaði svo verkið *Hljómsveitin kynnir sig* sem er með svipað markmið: Það að kynna símfónuhljómsveitina.

<sup>2</sup> Hér er vísað í texta sem Atli sendi Elínu en er ekki birtur hér.

Ég held að ég hafi heyrt *Filinn Babar* en man ekkert sérstaklega eftir því verki. En það að segja sögu með sögumanni og hljómsveit eða litlum hljóðfærahópi finnst mér skemmtilegt á margan hátt. Tónlistin er þá notuð til að dýpka söguna og tónskáldið hefur mjög mikið frelsi hvað varðar stíl og annað. Flytjendur eru allir vel þjálfaðir tónlistarmenn og sögumaðurinn væntanlega leikaramenntaður. Það er í raun erfiðara að skrifa verk þar sem börn eru líka flytjendur og þá verður að skilgreina vel það sem þau gera.

Annmarkar við svona tónlistarævintýri er að börnin verða dálítið passívir hlustendur. Þess vegna held ég að það gæti verið gaman að reyna að sameina þetta að gera tónlistarævintýri þar sem börnin eru virkir þátttakendur í sögunni og sögumaðurinn eins konar leikstjóri eða verkstjóri.



Mynd 1: Play Alter Native, Gautaborg, 2012: Anna Forsell og Niclas Fransson með börnum úr Oscar Fredriksskolan

#### Atli:

Heyrðu, í *Play Alter Native* dreymdi okkur um dálítið lifandi þátttöku, en það átti reyndar við um börnin sem fluttu verkið: Við vildum að þau lærðu músíkina vel, en að á sviði væru þau mikið til óþjálfuð. Ég man eftir einu skipti sem stúlka gekk ákveðin inn á sviðið á kolröngum tíma, stóð þar stutta stund og labbaði svo út hin rólegasta. Þetta var ljómandi fínt atriði! Það væri gaman að halda lífi í leiknum bæði hjá áhorfendum og flytjendum. Þrautþjálfuð börn?...Æ, til hvers þá að vera með börn á sviðinu. Mér finnst það ekki áhugavert.

#### Elín:

Hvað finnst þér annars um svona verk eins og þau sem þú nefndir að ofan?

**Atli:**

Hér er ég mjög tvístígandi og stundum þoli ég ekki þessi verk. Þú hittir nefnilega naglann á höfuðið að börnin verða svo hlutlaus í hlustun, en líka frá leikrænu sjónarhorni þá finnst mér mjög pirrandi að hljóðfærin séu þarna bara til að búa til einhverjar hljóðrænar skrípamyndir af því sem textinn er búinn að segja. Þetta er afleitt leikhús, en hefur svo sem sannað sig á tónleikum. Þessi verk mega alveg vera til, en reynum nú að vinna eitthvað betur úr þessari aðstöðu, áhugasöm börn – bestu hlustendur sem hugsast getur – færir hljóðfæraleikarar og leikarar. Augnablikið verður einhvern veginn ekki lifandi ef það er bara lesin bók, varpað myndum á skjá og spilaðir hermitónar.

Hugsanlega er það líka spurningin um *erindi* þessara verka sem plagar mig. Er það virkilega efni í listaverk að kenna börnum að þekkja muninn á óbói og fiðlu?

**Elín:**

Þetta er mjög róttæk afstaða! Mér finnst þetta form eiga alveg rétt á sér. Hermitónlist hefur verið til lengi og hefur ekki bara verið notuð í barnamúsík og mér finnst ekkert að því að nota hana til að koma sögunni á framfæri. Eitt af eldri hermitónlistar-verkum sem ég man eftir eru *Árstíðirnar* eftir Vivaldi og ég held að það séu ekki allir tilbúnir til að kalla það verk „hljóðrænar skrípamyndir“. Texti verksins er reyndar ekki lesinn um leið í hermitónlist svo áheyrandinn hefur þá væntanlega meira frelsi til túlkunar. En það að segja sögu á þennan hátt getur verið ofnotað eins og allt sem virkar vel. Það þarf ekki heldur að segja sögu bara með eins konar hermitónlist. *Saga dátans* eftir Stravinsky er gott dæmi um það. Það verk er skrifað fyrir fullorðna og það hvernig sagan er sögð gæti alveg virkað í verki fyrir börn.

Margir skrifa líka barnaóperur en ég er ekki mjög hrifin af því formi. Þegar mér bauðst að skrifa barnaóperu skrifaði ég heldur söngleik. Mér finnst nefnilega gaman að blanda saman töludum texta og tónlist. Og mér finnst alltaf dálítið skrítið þegar fólk fer að syngja venjuleg samtöl. Saga óperunnar er líka mjög karllæg og því fannst mér skipta máli að aðalpersónan í söngleiknum væri áræðin og uppátækjasöm stúlka. Það er líka hægt nota röddina á svo miklu fjölbreyttari hátt en bara í söng.

**Atli:**

Það er rétt hjá þér að sungin samtöl eru nokkuð sem börn eiga líkast til erfitt með. Þetta plagar auðvitað óperuna: Textinn er svo óskaplega hægur.

**Elín:**

Já, og hvað finnst þér um barnaóperur?

**Atli:**

Kannski er *barnaópera*, hugtakið sjálft, bara þversögn. Þær sögulegu ástæður sem gátu af sér óperuna og þróun formsins í þrjár aldir eru býsna langt frá því að minna á eitthvað barnslegt. Ég er hins vegar talsmaður þess að nota óperuhugtakið í sem víðustum skilningi þannig að við ættum kannski bara að leggja upp í ferð til að uppgötva hvað í ósköpunum þetta orð gæti þýtt.

Það er að vissu leyti frelsandi að kalla þetta bara tónleikhús fyrir börn og nota ekki óperuhugtakið (við tókum þá ákvörðun við kynningu á *Annarleik*). Og kannski finna bara upp eitthvert form.

Þér finnst ég róttækur í afstöðu til tónlistar sem hljóðskreytir frásagnir með því að „tákna“ efni þeirra, en sjáðu til, er þetta ekki óvirðing við skynsemi okkar og bara kjánalegt að segja eitthvað og reyna svo að segja það aftur með tónum? Þar geri ég engan greinarmun á fullorðnum og börnum...en auðvitað má grínast með þessu.

**Elín:**

En varðandi tónlistarævintýrin þá hafa barnatónleikar SÍ verið dálítið eins og þú lýsir hér að ofan. Hverju myndir þú vilja breyta þar? Sinfóníuhljómsveit Íslands er ansi öflug stofnun og hefði möguleika á að vera í fararbroddi í nýrri tónlist fyrir börn eða eigum við kannski að segja í tónsköpun með börnum sem virkum hlustendum og þátttakendum. Já, og svo auðvitað líka Íslenska óperan.

**Atli:**

Barnatónleikar SÍ eru áhugavert fyrirbæri og eru líklega mikilvægur þáttur í markaðssetningu hljómsveitarinnar því foreldrarinnir sem mæta læra að meta hljómsveitina, bera fyrir henni virðingu og verða smám saman góður pólitískur grunnur sem svona apparat þarf á að halda. Ég skil það vel. Svo hef ég á öðrum stað varið hugmyndina um *snobb*, það er bara ágætt eldsneyti fyrir listina og því af hinu góða. Ég hugsa að börnin fái ekki mikla leikhúsupplifun út úr þessu, en gleymum þó ekki að gott hljóðbað í boði sinfóníuhljómsveitar snertir sálina, og líka litlu sálirnar... þar með er ég kannski að segja að sinfóníutónleikar fullnægi hugsanlega betur mörgum skilyrðum góðs leikhúss en barnaópera.

Ætli mín niðurstaða sé ekki sú að það sé mikilvægt að fá nýja hlustendur á öllum aldri til að upplifa þennan galdrahljóðheim sem sinfóníuhljómsveit er, það sé því ágætt að bjóða upp á barnatónleika. Kannski er gott að svona fyrirbæri reyni ekki að vera annað en það er. Sinfóníuhljómsveit er afar ósveigjanleg á að líta, hæpið að það geti orðið að góðu leikhúsi. Hún ætti sennilega að einbeita sér að því að leiða börn inn í ævintýri hljóðsins. Ég held það sé það sem virkar í sýningum eins og Maximús Músikus til dæmis. En svo það sem á að heita barnatónleikhús er auðvitað eitthvað annað.

**Elín:**

Mér finnst tónleikhús skemmtilegt hugtak og hef meira að segja notað það um eitt verk sem ég gerði. Í hugtakinu felst mikið frelsi og það er einmitt það sem tónlist fyrir börn og með börnum snýst um. Frelsi. Börnum finnst yfirleitt tónlist ekki *skrýtin*, ég held að þau hafi í raun ekki forsendur til þess. Það erum frekar við fullorðna fólkið sem setjum listir í ákveðnar skúffur. Kannski eru barnatónleikar SÍ því líka tónlistaruppeldi fyrir hina fullorðnu. Gera þá áhugasama um ýmsar gerðir af sinfónískri tónlist og því líklegri til að styðja hennar ágæta starf. Ég er kannski komin í hring hérna...

Ég held að við megum heldur ekki gleyma okkur í því að gera bara tónlist fyrir börn heldur verðum við líka að gera hana með börn sem þátttakendur í huga.

**Atli:**

Nú erum við að nálgast sameiginlega stefnuskrá: „Ekki tónlist fyrir börn heldur tónlist á börn.“  
Hvernig líst þér á?



**Mynd 2:** Úr söngleiknum Björt í sumarhúsi (2015) eftir Elínu Gunnlaugsdóttur við texta eftir Þórarín Eldjárn (mynd © Alda Villiljós)

**Elín:**

Ég er ekki viss um að ég skilji alveg hvað þú átt við en það skýrist kannski þegar við byrjum.  
En varðandi stefnuskrá, þar mætti standa:

*Tónleikhús ætlað börnum ætti að miða að því að börn taki að einhverju leyti þátt í verkinu, bæði sem flytjendur og áheyrendur.*

**Atli:**

Ég á við að maður þrjónar ekki peysu fyrir barn heldur á það. Barnið á ekki að horfa á peysuna heldur að ganga í henni. Og þannig á verkið að vera:

*Tónleikhús ætlað börnum á að umlykja þau eins og peysa og vera jafn áþreifanlegt og satt og hún. Má líka stínga.*

**Elín:**

Peysan má þá væntanlega líka vera mjúk! Höldum áfram með þrjónaskapinn. Þegar barnið sér einhvern þrjóna þá langar það líka stundum til að prófa sjálf.

*Tónleikhús ætlað börnum ætti að miða að því að vekja forvitni og löngun þeirra til að skapa eigin verk út frá því sem þau upplifa.*

**Atli:**

Ég áttaði mig á því að mér þykir tónleikhús fyrir börn mjög áhugaverð leið til að tala til fullorðinna, eiginlega bara átylla til að vera frjáltsari eða beinskeyttari í tali, rétt eins og trúðsnefið. Ef það er eitthvað varið í þetta þá erum við auðvitað að tala jafnt til fullorðinna sem barna, því þessi börn sem sjá sýninguna eru fullorðnir framtíðarinnar. Sjáðu Lewis Caroll, H.C. Andersen, de Saint-Éxupery eða Lindgren, þetta lifir innra með manni, eins og frá sem berast inn um glugga barnssálarinnar og dafna og þroskast fram á fullorðinsár. Ergo:

*Tónleikhús ætlað börnum ætti að vera fyrir fullorðna.*

**Elín:**

Ég er sammála. Þannig er líka góður kveðskapur ætlaður börnum. Fullorðnum leiðist ekki yfir honum. Börn þurfa ekki heldur endilega að skilja allt strax. Stundum er líka gaman að skilja þýðingu einhvers dögum eða jafnvel vikum seinna. Hver kannast ekki við að hafa lært til dæmis vísu sem barn og hefur skilið hana á sinn hátt á þeim tíma en leggur svo allt annan skilning í hana seinna meir.

*Tónleikhús ætlað börnum má vera dálítið flókið. Börnin þurfa ekki að skilja allt strax.*

**Atli:**

Heyr, heyr! Ef skynrænt viðmót verksins er sannfærandi eiga börn auðvelt með að finna sinn eigin skilning. Þar er engin stíf rökvísi að þvælast fyrir þeim. Ég sagði þér manstu frá sögunni um manninn sem stal Þingvallavatni. Þegar barn sagði að það væri ekki hægt útskýrði ég mjög sannfærður að maður setti bara krók í það og drægi burt á bílnum og sú skýring var tekin fullkomlega góð og gild svo sagan gæti haldið áfram. Og þannig er nú blessaður veruleikinn hjá okkur fullorðnum, það er margt sem við ekki skiljum en við látum eins og ekkert sé og höldum fram veginn:

*Tónleikhús ætlað börnum þarf að vera óraunsætt til að vera satt.*

Ég hef ekkert á móti raunsæjum sögum...finnst bara leikhúsið krefjast stærri veruleika en það,

ég er að tala um eins konar handanraunsæi (sem sagt ekki skrumskælingu eða súrrealisma eða einhvern öðruvísisma). Skýringin á því hvernig á að stela stöðuvatni er rökrétt, bara ekki raunrétt. Sagan um úlfinn sem dulbýr sig sem ömmu er rökrétt en ekki raunsæ, þannig eru góð ævintýri.

En látum þetta líka gilda fyrir tónmálið. Ef það er of línulegt og fyrirsjáanlegt erum við að afneita galdri leikhússins. Þannig að það sem þú segir um nýrra og eldra tónmál tek ég undir en ástæður þess eru leikhúslegar og ekki þær að mér beri skylda til að kynna börn fyrir einhverju tilteknu tónmáli.

**Elín:**

Þegar ég segi að það sé skylda okkar að kynna nýtt tónmál fyrir börnum þá á ég við að listin endurspegli samtímamann. Það má líka alveg gera tilraunir í tónlist sem ætluð er börnum! Stundum finnst mér tónlist í barnaverkum, hvort sem það eru leikverk eða önnur verk, vera full af klisjum. Verum dálítið djörf! Við megum ekki heldur gleyma að leika okkur. Börn læra og upplifa í gegnum leik. Leyfum þeim að rannsaka og uppgötva hluti í tónlistinni sem við berum á borð fyrir þau. Oft þegar við erum að semja tökum við okkur allt of alvarlega, stundum er allt í lagi að sleppa tökunum og bara leika sér!

*Tónleikhús ætlað börnum á ekki að taka sig of alvarlega. Það er allt í lagi að bara vera og leika sér.*

**Atli:**

Satt segirðu með klisjurnar, en það er jú listræn skylda okkar hvort sem er að forðast klisjur. Og þetta með að uppgötva... eru börn og fullorðnir ekki í nákvæmlega sömu stöðu hvað það varðar? Fullorðnir geta ekki gert ráð fyrir að vita eitthvað meira um tónlistina okkar en börnin, en eru samt stundum fordómafyllri.

Ég skynja í orðum þínum um „að taka okkur alvarlega“ búi hugmyndin um tónskáldið sem þarf að bera ábyrgð á tugmilljóna sviðsetningu og reynir því að „falla í kramið“ því það tekur sig alvarlega í viðskiptum... og þorir þá kannski engu. Listræn alvara er annað, þar er leikur, tilraun, áhætta, ógn, gleði:

*Tónleikhús ætlað börnum rifur sundur veruleikann af sama sakleysi og ákefð og fjögurra ára barn skemmir vekjaraklukkunni.*

**Elín:**

Eru þetta ekki ágætis lokaorð? Ég er í það minnsta komin með fullt af hugmyndum fyrir næsta verk hvort sem það verður fyrir börn eða fullorðna.

**Atli:**

Jú, þar mætti ljúka hugleiðingum um innihaldið, en leyfist mér að bæta dálitlu við um kostnað við barnasýningar? Börn nota föt sem eru nokkrum númerum smærri en okkar, ætli það sé þess vegna sem sumir halda að sýningar fyrir börn eigi að kosta mörgum sinnum minna en fyrir fullorðna?

Fjárveitingar til barnamenningar miða oft að því að dreifa sem smæstum upphæðum á sem flesta staði. Þá er eiginlega gengið út frá því að gæði séu ekki eftirsóknarverð heldur *magn*. En gæði eru yfirleitt dýr og sá sem semur fyrir börn borðar víst jafn mikið og hinn sem semur fyrir fullorðna...

**Elín:**

Ég er alveg sammála þessu. Þeir listamenn sem sinna barnamenningu eru ekki heldur minni listamenn og eins og ég hef nefnt áður þá gefur það að skrifa tónlist fyrir börn (eða „á börn“) tónskáldinu jafnvel meira listrænt frelsi. Það að skrifa fyrir börn er list og ætti að vera tekið jafn alvarlega og önnur list. Eru það ekki ágætis lokaorð?

**Atli:**

Sannarlega. Má ég nokkuð taka saman í lokin þessa punkta?

*Eftirmáli: ófullgerð og sundurlaus lögmálstafla barnatónleikhússins*

- Það skal ekki samið *fyrir* heldur *á* börn
- Það skal miða að því að börn taki að einhverju leyti þátt í verkinu, bæði sem flytjendur og áheyrendur.
- Það skal umlykja börnin eins og peysa og vera jafn áþreifanlegt og satt og hún. Má líka stinga.
- Það skal miða að því að vekja forvitni og löngun barna til að skapa eigin verk út frá því sem þau upplifa.
- Það skal vera fyrir fullorðna.
- Það má vera dálítið flókið. Börnin þurfa ekki að skilja allt strax.
- Það þarf að vera óraunsætt til að vera satt.
- Það skal ekki taka sig of alvarlega. Má bara vera og leika sér.
- Það skal rífa sundur veruleikann af sama sakleysi og ákefð og fjögurra ára barn skemmir vekjaraklukku.

## Erlendir tónlistarmenn á Íslandi

Áhrif á íslenskt tónlistarlíf 1930-1960

Ásbjörg Jónsdóttir og Þorbjörg Daphne Hall

### INNGANGUR

Í þessari grein verður fjallað um erlenda tónlistarmenn á Íslandi á árunum 1930-1960 og áhrif þeirra á íslenskt tónlistarlíf. Með greininni vörpum við ljósi á mikilvægi þessara tónlistarmanna í uppbyggingu á tónlistarlífi landsins sem var á þessum tíma heldur bágborið miðað við tónlistarmenningu í Evrópu. Hér verður lögð sérstök áhersla á að skoða áhrif erlendra tónlistarmanna á jazztónlistarlíf landsins, sér í lagi á fyrstu áratugum þess. Skilin á milli klassískrar tónlistarsenu og jazztónlistarsenu þessa tíma gátu þó verið óskýr. Hljóðfæraleikarar virtust ekki hafa veigrað sér við að spila bæði klassík og jazztónlist og oft hefur annað ekki verið í boði ef ætlunin var að lifa af tónlistinni einni saman. Á þessum tíma var ekki hægt að mennta sig í jazztónlist hérlendis og þeir sem menntuðu sig í tónlist lærðu þá klassíska tónlist en spiluðu oft jazz – eða dægurtónlist á kaffihúsum og á veitingastöðum á kvöldin.

### TÓNLISTARLÍF ÍSLENDINGA Í UPPHAFI 20. ALDAR

Þó nokkuð hefur verið ritað um tónlistariðkun Íslendinga á öldum áður og hefur hún ekki verið talin sérstaklega glæsileg. Erlendir ferðalangar hafa sagt frá þeirri tónlist sem þeir upplifðu á ferðum sínum um Ísland og má nefna orð enska grasafraeðingsins William Jackson Hooker um messusöng sem eru á þessa leið: „ef þessi einsleiti og ósamhljómi hávaði sem ég heyrði er ég gekk inn á að nefnast söngur“ sem hann sagði frá í ferðaminningum sínum frá 1809. Ári síðar heyrði breski læknirinn Henry Holland fiðluleik á balli í Reykjavík og lýsti því sem „ömurlegu fiðlusargi“.<sup>1</sup> Þetta bendir til að sú tónlistariðkun sem Íslendingar höfðu tamið sér líktist evrópskri tónlist að litlu leyti. Íslenskir menntamenn sem fóru erlendis og kynntust tónlistarmenningu Evrópu urðu um leið mjög meðvitaðir um vanþróað tónlistarlíf á Íslandi. Magnús Stephensen var ötull baráttumaður framþróunnar og upplýsingar en hann var í námi á seinni hluta 18. aldar í Kaupmannahöfn og kynntist þar menningar- og tónlistarlífi borgarinnar. Um leið gerði hann sér grein fyrir því hversu slæmt ástand væri á Íslandi og má

<sup>1</sup> Báðar þessar tilvitnanir eru teknar úr Óðinn Melsted, *Með nótur í farteskinu: erlendir tónlistarmenn á Íslandi 1930-1960*, Smárit Sögufélagsins (Reykjavík: Sögufélag, 2016), 10-11. Þýðing úr ensku koma frá Óðni sjálfum.

segja að hann hafi staðið fyrir mikilvægu umbótastarfi á kirkjusöng á fyrri hluta 19. aldar.<sup>2</sup> Sigurlaug Lamm og Óðinn Melsted hafa fjallað um það hvernig samanburður við „glæsta tónmenningu Evrópubúa“ hafði þær afleiðingar að Íslendingar fóru að líta niður á eigin tónlistarmenningu og lögðu sig fram um að tileinka sér evrópska hefð.<sup>3</sup> Þegar kom að sjálfstæðisbaráttunni þá var lögð áhersla á að byggja upp tónlistarlíf sem stæðist samanburð við Evrópu. Inga Dóra Björnsdóttir útskýrði þetta á þennan veg:

*Ef Ísland átti að rísa úr öskutónni þurftu Íslendingar að taka upp nútímalega tónlist, tónlist sem sprottin var upp úr borgaralegri þjóðmenningu Vesturlanda. Hinni gömlu íslensku tvísöngs- og rímnahefð varð að útrýma með öllu. Rímna- og tvísöngurinn var, að mati þessara manna, [forystumanna á sviði tónlistar á Íslandi á síðari hluta 19. aldar og fyrri hluta 20. aldar] ekki endurhljómur aftan úr glæstri fortíð, heldur tákn um aumt andlegt og menningarlegt ástand íslensku þjóðarinnar. Þessi söngur hefði skemmt tilfinningalíf og fegurðarskyn þjóðarinnar og til að verða frjáls og sjálfstæð nútímaþjóð, þyrftu Íslendingar að komast undan „yfirdrottunum gamals vana“ og tileinka sér hinn nýja tón. Þá fyrst gætu Íslendingar orðið þjóð á meðal þjóða og borið „höfuð hátt og verið menn með mönnum, - einnig í þessum efnum“.<sup>4</sup>*

Það er því ljóst að mikið var lítið til Evrópu og hins vestræna menningarheims þegar kom að því að byggja upp íslenskt tónlistarlíf. Þegar fram var komið á þriðja áratuginn, og einhverjir erlendir tónlistarmenn höfðu starfað til skamms tíma í Reykjavík, kölluðu bæði Jón Leifs og Páll Ísólfsen eftir því að fá erlenda tónlistarmenn til starfa, til þess að þjálfa Íslendinga svo þeir gætu á endanum staðið á eigin fótum. Jón Leifs telur að „vandfundið mun það land, þar sem tónlistin er skemra komin en á Íslandi“<sup>5</sup> og leggur til eftirfarandi:

*Það liggur ein leið til þess að Íslendingar fái veitt sér allar greinar tónlistarinnar, en það er að hingað komi menn, sem sjálfir séu stóð allra framkvæmda, en veiti Íslendingum jafnframt þá kenslu, sem gerir þá síðar meir sjálfa færa til starfanna.<sup>6</sup>*

Nokkrir Þjóðverjar dvöldu á landinu á þriðja áratugnum og komu að kennslu og hljóðfærleik, sér í lagi á skemmtistöðum borgarinnar. Margir töluðu fyrir því að stofna tónlistarskóla og einn þeirra var Halldór Jónasson heimspekingur en hann lagði áherslu á siðbætandi áhrif tónlistar. „Meðal hinna mestu menningarþjóða hefir það altaf verið viður kent, að góð tónlist hafi ekki einungis hressandi og skemmtandi áhrif, heldur verki hún beinlínis móandi og uppalandi á hugarfar manna og lunderni.“<sup>7</sup> Tónlist var því ekki einungis til skemmtunar heldur hafði hún áhrif á hlustendur og því taldi Halldór mikilvægt fyrir íslensku þjóðina að öðlast

<sup>2</sup> Þorsteinn Konráðsson, „Íslenskar kirkjusöngsbókaútgáfur á 16.-20. öld“, *Tónlistin* 5, tbl. 3–4 (47 1946): 62.

<sup>3</sup> Óðinn Melsted, *Með nótur í farteskinnu*, 12; Sigurlaug Regina Lamm, *Musik und Gemeinschaft einer Nation im Werden: Die Einführung der Kunstmusik in Island in der Zeit von ca. 1800 bis 1920* (S. Academiae Ubsaliensis, 2001), 64–74.

<sup>4</sup> Inga Dóra Björnsdóttir, „Hin karlmennlega raust og hinn hljóðlátí máttur kvenna: Upphaf kórsöngs á Íslandi“, *Saga XXXIX* (2001): 13.

<sup>5</sup> Jón Leifs, „Íslenskt tónlistarlíf“, *Morgunblaðið*, 14. ágúst 1921, 1.

<sup>6</sup> Leifs, 2.

<sup>7</sup> Halldór Jónasson, „Tónment á Íslandi: Þörf á tónlistaskóla“, *Morgunblaðið*, 24. desember 1929, 10.

þróaðra tónlistarlíf: „Við þurfum að eignast góða hljómsveit. - Við þurfum að geta útvarpað góðri tónlist. - Við verðum að eignast tónlistaskóla!“<sup>8</sup> Tónlistin hafði tök á því að bæta hlustandann, væri hún góð, en það má svo velta vöngum yfir því hvað höfundur á við með góðri tónlist, en vikið verður að því síðar.

Með Alþingishátíðinni 1930 urðu ákveðin vatnaskil í íslensku tónlistarlífi því þá var píanóleikarinn og hljómsveitarstjórinn Franz Mixa ráðinn til þess að stjórna hátíðarhljómsveitinni en á sama tíma var ráðist í að stofna tónlistarskóla í Reykjavík. Mixa var fenginn til þess að kenna við skólann og honum falið að ráða erlenda kennara, honum og Páli Ísólfsyni, skólastjóra, til stuðnings. Það var þó umdeilt að erlendir tónlistarmenn sæu um hljóðfærakennsluna en Kristján Sigurðsson var einn þeirra sem rökstuddi þetta fyrirkomulag á eftirfarandi hátt:

*Þeir, sem vilja halda því fram, að það sé ólíkt óþjóðlegra að sækja kennara til útlanda en að fara utan til náms, gera það af einhverjum athugaverðum ástæðum. Það er ekki mest um það vert, að þeir efnuðu geti stundað nám hjá fullkomnum kennara, heldur þeir efnilegustu. Almenna fræðslan þarf líka að vera á góðum grundvelli byggð, annars er hún einskis virði. Ef við látum okkur á sama standa hværrar þjóðar kennarinn er, ef hann er aðeins starfi sínu vaxinn, meðan erlendir kennslu er þörf, þá getum við í raun og veru orðið þjóðlegir eftir tiltölulega stuttan tíma og sjálfum okkur nægir, þó að með því sé ekki sagt að öll utanaðkomandi áhrifeigi að útilokast.<sup>9</sup>*

Niðurstaðan var sú að haustið 1930 fékk Mixa til landsins tvo hljóðfæraleikara frá Vínarborg, Karl Heller fiðluleikara og Friedrich Fleischmann sellóleikara.<sup>10</sup> Þessir tveir stöldruðu stutt við en uppfra 1930 komu fjöldamargir erlendir hljóðfæraleikarar til þess að kenna tónlist en jafnframt til að leika á skemmtistöðum borgarinnar.<sup>11</sup>

#### FYRSTU ERLENDU TÓNLISTARMENNIRNIR KOMA

Árið 1930 opnaði Hótel Borg og telja margir að það hafi verið vendipunktur í sögu jazztónlistar á Íslandi en þar var lifandi tónlist daglega og þangað voru eingöngu ráðnar erlendar hljómsveitir til að byrja með.<sup>12</sup> Fyrsta veturinn lék þar dönsk danshljómsveit undir stjórn fiðluleikarans Eli Donde. Árin 1933 til 1942 voru kölluð „enski áratugurinn“ á Borginni þar sem á þeim árum störfuðu margir enskir hljómsveitarstjórar. Árið 1933 var saxófónleikarinn Jack Quinet ráðinn á Hótel Borg og lék hann þar með hléum í áratug. Árið á eftir var píanóleikarinn Arthur Roseberry ráðinn og árið 1937 var Billy Cook saxófónleikari ráðinn. Á þessum tíma voru líka ráðnar tvær ungverskar hljómsveitir á Hótel Borg, önnur þeirra lék líka á Hótel Birninum í Hafnarfirði og Hótel Ísland réði til sín tríó frá Austurríki.<sup>13</sup>

Þessar ráðningar erlendra hljóðfæraleikara lögðust ekki vel í innlenda hljóðfæraleikara og

<sup>8</sup> Jónasson, 11.

<sup>9</sup> Kristján Sigurðsson, *Hljómsveit Reykjavíkur: 1925-1931* (Reykjavík: Prentsmiðja Jóns Helgasonar, 1931), 58.

<sup>10</sup> Óðinn Melsted, *Með nótur í farteskinu*, 38.

<sup>11</sup> Rétt er að benda að Óðinn Melsted rekur þessa sögu mjög nákvæmlega í bók sinni, *Með nótur í farteskinu*, og byggir þessi fyrsti hluti greinar okkar á henni.

<sup>12</sup> Árni Matthíasson, *Papa Jazz: lífshlaup Guðmundar Steingrímssonar* (Reykjavík: Hólar, 2009), 48.

<sup>13</sup> Óðinn Melsted, *Með nótur í farteskinu*, 41-42.

stofnuðu þeir Félag íslenskra hljómlistarmanna (FÍH) árið 1932 til að gæta hagsmuna sinna. Þeir vildu stöðva ráðningar erlendra tónlistarmanna, það reyndist ekki auðsött en að lokum tókst þeim að ná samningum við tvo af stærstu skemmtistöðunum, Hótel Ísland og Hótel Borg um að þeir réðu líka Íslendinga með erlendu hljómsveitunum. Þá var komið á einhvers konar kvótakerfi þar sem ákveðinn hluti hljómsveitarinnar þurfti að vera íslenskur en það var stöðugt deiluefni milli veitingamanna og FÍH hvert hlutfallið ætti að vera.<sup>14</sup> Það var þó fram eftir öllu verið að finna að þessum ráðningum. Árið 1939 var ráðinn tékkneskur fiðluleikari á Hótel Ísland og FÍH hélt þá fund þar sem tillaga var gerð að vinnustöðvun á Hótel Íslandi. Þá skrifaði hóteleigandi grein í *Morgunblaðið* þar sem hann kynnti þennan fiðluleikara og útskýrði mál sitt á eftirfarandi hátt: „Íslensk hljómlist er svo ung, að varla er von að við eigum ennþá fyrsta flokks hljóðfæraleikara til að leika á kaffihúsum, þá stendur þetta til bóta og hin síðari ár hafa risið upp margir sæmilegir hljómléikamenn. Er nú svo komið, að með hjálp útlendinga eigum við góðar danshljómsveitir.“<sup>15</sup> Eftir að þessum samningum var komið á nutu íslensku hljóðfæraleikararnir þó góðs af og lærðu margt af erlendu hljómsveitarstjórunum og meðleikurum sínum.

Billy Cook kenndi íslenskum saxófónleikurum til að mynda tækni og spuna. Arthur Roseberry hafði líka mikil áhrif á íslenska jazzhljóðfæraleikara,<sup>16</sup> en hann hafði stýrt hljómsveitinni Kit-Cat Dance Band sem lék á ýmsum klúbbum í London og gaf með þeim út nokkrar hljómplötur.<sup>17</sup> Jack Quinet var líka mikill áhugamaður um jazz og setti á fót sífóníska jazztónleika á Borginni þar sem hann leyfði íslensku hljóðfæraleikurunum að spreyta sig á að spila jazz.<sup>18</sup> Fyrsta upptakan með íslenskum jazzhljóðfæraleikurum átti sér stað á Hótel Borg árið 1943 en á henni spiluðu Þórir Jónsson (víóluleikari og altsaxófónleikari) og hljómsveit hans en Þórir tók við af Jack Quinet þegar hann var kallaður til herþjónustu í breska hernum árið 1942. Í hljómsveitinni voru auk Þóris þeir Sveinn Ólafsson (fiðluleikari og tenór saxófónleikari), Vilhjálmur Guðjónsson (klarínettuleikari og alt saxófónleikari) og Jóhannes Eggertsson (trommari og básúnuleikari). Þeir höfðu allir spilað með Jack Quinet þegar hann var hljómsveitarstjóri á Borginni.<sup>19</sup> Jón Múli Árnason telur þessa þrjá meðlimi hljómsveitar Þóris vera fyrstu „alvöru“ íslensku jazzhljóðfæraleikara og Vernharður Linnet segir af upptökunni að dæma að þeir hafi verið færir jazztónlistarmenn.<sup>20</sup>

Sveinn Ólafsson byrjaði að spila á tenórsaxófón á Hótel Borg árið 1934 og spilaði þar í 18 ár. Hann hefur þá spilað undir stjórn bresku hljómsveitarstjóranna þriggja; Roseberry, Quinet og Cook.<sup>21</sup> Hér segir Sveinn frá þeim tíma er hann spilaði með Englendingunum á Borginni:

*Fram að þeim tíma þótti í rauninni óhæfa að Íslendingar léku fyrir dansi á Borginni, heldur voru það Englendingar, "og fyrstu árin stóð barátta um" -það hvað margir*

<sup>14</sup> Óðinn Melsted, 151–54.

<sup>15</sup> „Styr um tékkneskan fiðluleikara á Hótel Ísland“, *Morgunblaðið*, 11. janúar 1939.

<sup>16</sup> Vernharður Linnet, „Iceland“, í *The History of European Jazz: The Music, Musicians and Audience in Context*, ritstj. Francesco Martinelli og Dean Bargh (Sheffield: Equinox, 2018), 265.

<sup>17</sup> Óðinn Melsted, *Með nótur í farteskinu*, 226.

<sup>18</sup> Jón Múli Árnason, *Djass* (Reykjavík: Félag íslenskra hljómlistarmanna : Iðnskólaútg, 1985), 217.

<sup>19</sup> Linnet, „Iceland“, 265; Óðinn Melsted, *Með nótur í farteskinu*, 224.

<sup>20</sup> Linnet, „Iceland“, 265; Jón Múli Árnason, *Djass* (Reykjavík: Félag íslenskra hljómlistarmanna : Iðnskólaútg, 1985), 217.

<sup>21</sup> Þorri, „Þá þótti óhæfa að landinn léki fyrir dansi“, *Alþýðublaðið*, 19. nóvember 1969.

*Íslendingar ættu að spila með Englendingunum. Það varð úr, að við spiluðum tveir á móti 5 Englendingum, en á daginn spilaði ég á fiðlu með fimm manna ungverskri hljómsveit, og það var merkilegt að þetta skyldi vera á krepputímunum, ein hljómsveit á eftirmiðdögum og önnur á kvöldin, alls 12 menn.<sup>22</sup>*

Þessi frásögn Sveins varpar ljósi á ýmsa þætti tónlistarlífsins. Í fyrsta lagi, þá veitir þetta inn-sýn í tónlistarlegt framboð. Auk Sveins, þá voru tólf einstaklingar ráðnir til þess að leika á Borginni og voru þetta tvær ólíkar hljómsveitir sem væntanlega höfðu ólíka tónlist á sínum efnisskrám sem hæfði mismunandi tímum dags. Þetta voru jafnframt stórar hljómsveitir og greinilega mikið í lagt, þrátt fyrir erfiðan efnahagslagan tíma. Í öðru lagi, þá er það ljóst að Íslendingarnir þóttu ekki eins hæfir danstónlistarmenn eins og Englendingarnir sem ráðnir voru á Borgina og er frásögn hóteleigandans sem vísað var í hér að ofan staðfesting á því, en hann reifaði mikilvægi þess að hafa erlenda tónlistarmenn með í hljómsveitunum. Þetta endurspeglar jafnframt þankagang sem átti sér einnig stað erlendis, en í París risu sambærilegar deilur milli franska hljóðfærleikara og rekstaraaðila skemmtistaða, því þar vildu skemmtistaðirnir frekar hafa erlenda tónlistarmenn (og þá helst svarta) en franska til þess að leika undir dansi.<sup>23</sup> Deilurnar í Frakklandi voru þó tengdar kynþáttahyggu, en líklegra er að umræður um þjóðerni tónlistarmanna tengdust frekar þekkingu á tónlistinni og hæfni þeirra til þess að flytja hana. Sveinn bendir sjálfur á þetta og dregur fram mikilvægi erlendu tónlistarmannanna við óformlega kennslu þegar saman var leikið í hljómsveitunum.

*Á meðan Englendingarnir spiluðu hérna kynntist ég mörgum hljóðfæra-leikurum, bæði lélegum og góðum, því það var skipt um menn á 6 mánaða fresti. Mest þótti mér gaman að kynna Billy Cook, en hann hafði lært hjá Johnny Hopkins, sem spilaði með Duke Ellington, ég lærði mikið af honum.<sup>24</sup>*

Rétt eins og Íslendingarnir, þá voru erlendu hljóðfærleikararnir ekki allir jafn góðir, en áhugavert er hversu oft skipt var um hljóðfærleikara og má því ætla að nokkuð margir tónlistarmenn hafi komið erlendis frá á þessu tímabili.

Eins og fram kom hér að ofan, þá voru ekki einungis erlendir tónlistarmenn sem komu tíma-bundið til að spila á skemmtistöðum heldur komu margir til að sinna kennslu. Fyrst um sinn var því meirihluti kennara við Tónlistarskólann í Reykjavík erlendir en fljótlega eftir seinna stríð fóru Íslendingar smátt og smátt að taka við þessum störfum, bæði kennslu við tónlistarskóla og flutning lifandi tónlistar á skemmtistöðum. Um 1960 voru kennarar tónlistarskólans nær allir íslenskir,<sup>25</sup> rétt eins og Kristján Sigurðsson spáði fyrir um í aðdraganda þess að skólinn var stofnaður og fjallað var um hér að ofan.

Tónlistarlífið á þessum tíma var blómlegt miðað við það sem áður hafði verið, þrátt fyrir að á fjórða áratugnum ríkti efnahagslegur óstöðugleiki, líkt og víða annars staðar. Í tónlistarlífinu bar þá mest á lúðrasveitum, kórtónleikum, tónleikum einstakra tónlistarmanna auk þeirra

<sup>22</sup> „Þá þótti óhæfa að landinn léki fyrir dansi“.

<sup>23</sup> Jeffrey H. Jackson, „Making Jazz French: The Reception of Jazz Music in Paris, 1927-1934“, *French Historical Studies* 25, tbl. 1 (1. febrúar 2002): 149-70, <https://doi.org/10.1215/00161071-25-1-149>.

<sup>24</sup> „Þá þótti óhæfa að landinn léki fyrir dansi“.

<sup>25</sup> Óðinn Melsted, 70,108.

fyrirnefndu hljómsveita sem spiluðu fyrir dansi á skemmtistöðum og kaffihúsum.<sup>26</sup>

#### ÁHRIF HERSINS OG SETULIÐSINS

Þegar bandarískir og breskir hermenn komu til landsins (1940-1947) höfðu þeir gríðarleg áhrif á bæjarlíf Reykvíkinga, þá helst á skemmtanalífið en þegar mest var (1943) voru þeir um 50.000 (80% á höfuðborgarsvæðinu).<sup>27</sup> Þá voru Íslendingar 120.000, og einn þriðji þeirra búsettur í Reykjavík sem segir okkur að þeir hafi verið fleiri heldur en Reykvíkingar sjálfir.<sup>28</sup> Það myndaðist meiri eftirspurn eftir skemmtunum og fleiri kaffihús og skemmtistaðir tóku til starfa til að svara þeirri þörf.<sup>29</sup> Hermennirnir höfðu þó ekki bara áhrif á tónlistarlífið í gegnum skemmtanalífið heldur báru þeir einnig með sér jazzplötur, sem var erfitt að nálgast á þessum tíma. Guðmundur Steingrímsson, einnig þekktur sem Papa Jazz minnst þess að það hafi haft gríðarleg áhrif á hann en hann fékk töluvert af jazzplötum gefins frá hermönnum. Það kveikti strax hjá honum áhugann og var hann síðan virkur flytjandi jazztónlistar.<sup>30</sup>

Þó svo að sóst hafi verið eftir erlendum áhrifum þegar kom að því að byggja upp tónlistarlíf á Íslandi við upphaf 20. aldarinnar, eins og fjallað var um í upphafi greinarinnar, þá voru ekki öll erlend áhrif jafn eftirsótt. Mikil áhersla var lögð á evrópska eða Vestræna menningu og féll jazztónlistin ekki undir þá skilgreiningu. Sökum uppruna hans hjá svörtum mönnum þá var hann álitinn „barbarískur“ og jafnvel siðspillandi. Ólafur Rastrick hefur fjallað um viðtökur á jazzinum á fjórða áratuginum og sett þær í samhengi við hin siðspillandi áhrif jazzins í alþjóðlegu samhengi.<sup>31</sup> Rifja má upp tilvísun í Halldór Jónasson sem kom fram hér að framan þar sem hann fjallaði um siðbætandi áhrif „góðrar tónlistar“ og má ætla að jazzinn hafi ekki verið flokkaður með henni. Í raun má finna hliðstæðu með jazzinum og rímnahefðinni, en þessar tónlistartegundir voru báðar álitnar barbarískar og ekki líklegar til þess að hefja menningarlíf þjóðarinnar á hærra stig.<sup>32</sup> Andrúmsloftið á stríðsárunum jók ekki á vinsældir jazzins á meðal málsmetandi einstaklinga í samfélaginu því hann var leikinn á skemmtistöðum þar sem konur áttu í samskiptum við hermenn. Því átti tónlistin sinn þátt í „ástandinu“ og um leið í framtíð íslensku þjóðarinnar, sem var í höndum íslenskra kvenna sem tilvonandi mæðra framtíðarinnar. Samskipti þeirra við erlenda hermenn var álitin bjóða heim hættu á mengun á íslenski menningu og kynþætti.<sup>33</sup> Rétt er að taka það framað unga fólk þótt þessari tónlistartegund fagnandi og því má segja að viðtökur hafi verið mjög blandaðar.<sup>34</sup>

<sup>26</sup> Óðinn Melsted, 49.

<sup>27</sup> Þór Whitehead, *Ísland í hers höndum* (Reykjavík: Vaka-Helgafell, 2002), 129.

<sup>28</sup> Viktoría Hermannsdóttir (dagskrárgerðarmaður), *Ástandsbörn* [útvarpsþáttur] (Reykjavík: RÚV, apríl 2017).

<sup>29</sup> Herdís Helgadóttir, *Úr fjötrum: íslenskar konur og erlendir her* (Reykjavík: Mál og menning, 2001), 125.

<sup>30</sup> Árni Matthíasson, *Papa Jazz: lífshlaup Guðmundar Steingrímssonar* (Reykjavík: Hólar, 2009), 42.

<sup>31</sup> Ólafur Rastrick, „‘Not music but sonic porn’: negative reception of jazz, identity politics and social reform“, *Cultural History: Journal of the International Society for Cultural History*, Forthcoming.

<sup>32</sup> Jakob Jónsson, „Ísland á krossgötum“, *Tímarit Þjóðræknisfélags Íslendinga* 18, tbl. 1 (1. janúar 1939): 40; Stefán Einarsson, „Fagurt mál: Nokkrar hugleiðingar“, *Skírnir* 108, tbl. 1 (janúar 1934): 132.

<sup>33</sup> Whitehead, *Ísland í hers höndum*, 164.

<sup>34</sup> Höfundar hafa fjalla nánar um viðtökur á jazzinum og má finna það í Þorbjörg Daphne Hall og Ásbjörg Jónsdóttir, „Iceland, 1930-1945“, í *The Oxford history of jazz in Europe, Vol. 2., The Second World War*, ritstj. Walter van de Leur (New York, NY: Oxford University Press, væntanlegt).

Þegar stríðinu lauk vildu Bandaríkjamenn fá að hafa herstöðvar til frambúðar í Keflavík og árið 1946 samþykkti Ólafur Thors, forsætis – og utanríkisráðherra að herinn fengi aðstöðu á Keflavíkurflugvelli fyrir starfslíð sem sinnti herflutningum til og frá Evrópu.<sup>35</sup> Þetta hafði í för með sér tækifæri fyrir tónlistarmenn, en hljómsveitir voru gjarnan ráðnar til að spila á „Vellinum“ eins og sagt var. KK–sextett spilaði þar stundum vikulega en Raggi Bjarna söng oft með þeim og minnst þess svona:

*KK-sextettinn var til dæmis svo vinsæll á Vellinum að báðir klúbbarnir þar, Offiséra-klúbburinn og Sevilla-klúbburinn, slógust um hann. Kristján gat hreinlega sagt við þá: „Ég vil fá þessa peninga fyrir kvöldið“ - og þeir greiddu honum þá umyrðalaust. En vissulega var upphæðin jafnan innan velsæmismarka.<sup>36</sup>*

Guðmundur Steingrímsson, Papa Jazz, spilaði líka með KK–sextett á „Vellinum“ og minnst þess með gleði. Hann talaði um að á meðal starfsmanna á „Vellinum“ hafi verið margir færir jazzhljóðfæraleikarar. Þeim fannst dásamlegt að fá að spila með þessum „atvinnuspilamönnum“ eins og hann kallaði þá.<sup>37</sup> Svona lýsir Papa Jazz því þegar þeir fóru að spila á „Vellinum“:

*KK bandið kom oft snemma á Völlinn þegar við áttum að spila þar svo við hefðum tíma til að jamma með þessum jazzleikurum. Við stilltum fyrst upp dótinu í okkar klúbbi og fórum í Rec. Hall þar sem bíóið var og jömmuðum með Ameríkönunum áður en við fórum að spila. Það var rosalegt, það var gaman á þessum jazz árum. Þetta voru vinir okkar. Nýr heimur alveg hjá okkur í KK.<sup>38</sup>*

Papa Jazz talar einnig um að á meðal þessara manna hafi verið góðir kennarar og að áður en „kaninn“ kom hafi verið fá, ef ekki engin tækifæri til að læra að spila jazz þar sem engir kennarar voru færir í að kenna jazz.<sup>39</sup>

*Ég lærði mest af Robert Grauso vini mínum, amerískum hermanni sem spilaði með 519th Air Force Band sem var með 13 manna danshljómsveit sem spilaði í Offisera-klúbbnum, en jazzkombó útúr hljómsveitinni spilaði til skiptis í NCO-klúbbnum og klúbbi fyrir óbreytta. Svo voru líka nokkur lítil kombó sem spiluðu í klúbbnum á virkum dögum og stundum í matsalnum í hádeginu.<sup>40</sup>*

KK–sextett spilaði líka í beinni útsendingu í Kanaútvarpinu vikulega, hálf tíma í senn. Það kallaði á að bandið væri vel æft og væri duglegt að bæta við nýjum lögum.<sup>41</sup> Það voru ekki bara starfsmenn á „Vellinum“ sem hlustuðu á Kanaútvarpið og raunar var meirihluti þeirra sem hlustuðu Íslendingar en þessar útsendingar hófust árið 1951.<sup>42</sup> Hljómsveitin lék einnig í Kanásjónvarpinu stöku sinnum ef eitthvað sérstakt bar undir.<sup>43</sup> Hermennirnir streymdu líka

<sup>35</sup> Gunnar Karlsson, *Íslandssaga í stuttu máli*, 2. útg., endurskoðuð (Reykjavík: Mál og menning, 2010), 62.

<sup>36</sup> Eðvarð Ingólfsson, *Lífssaga Ragga Bjarna: söngvara og spaugara* (Reykjavík: Æskan, 1992), 126.

<sup>37</sup> Árni Matthíasson, *Papa Jazz*, 2009, 122.

<sup>38</sup> Árni Matthíasson, 122.

<sup>39</sup> Árni Matthíasson, 121.

<sup>40</sup> Árni Matthíasson, 120.

<sup>41</sup> Árni Matthíasson, 103.

<sup>42</sup> Árni Matthíasson, 41.

<sup>43</sup> Eðvarð Ingólfsson, *Lífssaga Ragga Bjarna*, 127–128.

á skemmtanir þar sem KK–sextett lék, eins og til dæmis á Þórscafé á Hverfisgötu, þar spiluðu þeir stundum fjögur kvöld í viku.<sup>44</sup> Það fer ekki á milli mála að það var mikið tónlistarlíf á „Vellinum“ og að setuliðið hafi haft víðtæk áhrif á þróun jazztónlistar í landinu.

### GRÓSKA Í TÓNLISTARLÍFINU

Það var mikil gróska í íslensku tónlistarlífi á milli 1945 og 1960, og þá sérstaklega í jazztónlist. Það voru stofnuð blöð og klúbbar helguð jazzi, erlendir jazztónlistarmenn voru fluttir inn til að halda tónleika og fyrstu hljóðfæraleikararnir sem helguðu sig jazzi komu heim úr námi. Hljómsveitir voru fastráðnar á ýmsum skemmtistöðum, oft meira en eitt kvöld í viku. Upp úr 1950 voru til að mynda tíu skemmtistaðir bara í kringum Austurvöll sem buðu upp á lifandi tónlist og dansskemmtanir.<sup>45</sup> Þessi gróska innan jazztónlistarinnar var ekki sjálfgefin og mest dugnaði fárra manna að þakka. Svavar Gests og Tage Ammendrup voru lykilmenn í því að glæða líf í senunni en þeir stóðu fyrir komu erlendra jazztónlistarmanna sem var mikil vítamínsprauta fyrir bæði jazzflytjendur og jazzáhugamenn. Einnig komu þeir báðir að útgáfu og upptökum og stofnun jazzklúbba og jazzblaða svo fátt eitt sé nefnt. Svavar Gests og Kristján Kristjánsson forsprakkar KK–sextetts stunduðu tónlistarnám við Julliard skólann í New York komu heim árið 1947. Þegar þeir komu heim báru þeir með sér ferskan blæ frá Bandaríkjunum. Hljómsveitarútsetningar, hljóðfæri og hljómplötur fylgdu þeim heim.<sup>46</sup> Þar höfðu þeir líka hlýtt á meistara á borð við Earl Hines, Cab Calloway, Paul Whiteman, Louis Armstrong, Duke Ellington og Count Basie.<sup>47</sup>

Saxófónleikarinn Gunnar Ormslev sem kom hingað árið 1946 frá Danmörku og settist hér að hafði mikil áhrif á jazztónlistarsenuna. Gunnar átti íslenska móður en danskan föður.<sup>48</sup> Gunnar spilaði með ýmsum hljómsveitum hér, meðal annars KK–sextett og Hljómsveit Björns R. Einarssonar lengst af og vakti mikla athygli fyrir leik sinn. Árið 1957 stofnaði hann sína eigin hljómsveit. Vernharður Linnét segir að af útvarpsupptökum að dæma af Hljómsveit Björns og KK sextettinum frá þessum tíma, í kringum 1950 hafi mátt heyra að hann var strax þá einn af betri tenórsaxófónleikurum í Evrópu. Hljómsveitin fékk gullverðlaun sem besta jazzhljómsveitin á Heimsmóti lýðræðissinnaðrar æsku í Moskvu það sama ár.<sup>49</sup>

### FYRSTU JAZZKLÚBBARNIR STOFNAÐIR OG HEIMSÓKNIR ERLENDRA TÓNLISTAR- MANNA

Í byrjun árs 1947 stofnaði Hljóðfæraverzlunin Drangey jazz-klúbb en Tage Ammendrup rak þá verslun. Tilgangur klúbbsins var að bjóða hingað „erlendum snillingum“ og að kynna jazztónlist fyrir landanum.<sup>50</sup> Þá var Jazzklúbbur Íslands stofnaður 1949,<sup>51</sup> Jazz-klúbbur

<sup>44</sup> Árni Matthíasson, *Papa Jazz*, 2009, 111.

<sup>45</sup> Eðvarð Ingólfsson, *Lífs saga Ragga Bjarna*, 206.

<sup>46</sup> Svavar Gests, *Hugsað upphátt: æviminningar* (Reykjavík: Fróði, 1992), 130.

<sup>47</sup> Svavar Gests, 125.

<sup>48</sup> Árni Matthíasson, *Papa Jazz*, 2009, 65.

<sup>49</sup> Linnét, „Iceland“, 267.

<sup>50</sup> Árni Matthíasson, *Papa Jazz*, 2009, 193.

<sup>51</sup> „Jazzþáttur“, *Morgunblaðið*, 21. nóvember 1950, 271. útgáfa.

Hafnarfjarðar var stofnaður 1950 og jazz-klúbbur á Ísafirði, í Vestmannaeyjum, á Akureyri og á Akranesi voru einnig stofnaðir það sama ár. Að lokum var Jazzklúbbur Reykjavíkur stofnaður 17. janúar 1959.<sup>52</sup> Samhliða stofnun þessara jazzklúbba fór koma erlendra tónlistarmanna til tónleikahalds að færast í aukana. Flugsamgöngur höfðu eflaust áhrif á þá aukningu þar sem auðveldara var en áður að komast til og frá landinu. Loftleiðir hóf til að mynda áætluð flug milli Íslands og Bandaríkjanna árið 1948.<sup>53</sup> Koma Tyree Glenn og Lee Konitz sem komu á vegum Jazzklúbbs Íslands árið 1951 kom til dæmis til vegna þess að þeir höfðu verið á tónleikaferðalagi í Svíþjóð og voru á leið til Bandaríkjanna aftur með millilendingu á Íslandi.<sup>54</sup> Áður en Jazzklúbbur Íslands fór að flytja inn erlenda jazztónlistarmenn til tónleikahalds var eitthvað um að einstaklingar stæðu fyrir slíku. Papa Jazz talar um að fyrsta erlenda „hreinræktaða“ jazzbandið hafi haldið hér tónleika í nóvember 1946 á vegum Péturs Péturssonar þular. Það var band enska saxófónleikarans Buddy Featherstonhaugh en þeir héldu hér fimm tónleika, meðal annars í Gamla Bíó og Bæjarbíó í Hafnarfirði.<sup>55</sup> Árið eftir ætlaði fyrrnefndur Tage Ammendrup að flytja inn jazzband hins hörundsökka Rex Stewarts, trompetleikara en búið var að auglýsa tónleikana og eftirvæntingin var mikil meðal jazzáhugamanna.<sup>56</sup> Þá setti dómsmálaráðherra, Bjarni Benediktsson bann á innflutning erlendra listamanna, það er þeir fengu hvorki landvistar- né skemmtanaleyfi. Það hafði líka heyrst að hann hefði sagt að viðurkenndum listamönnum væri heimil koma en trúðum bönnuð.<sup>57</sup> Í kringum þetta spunnust miklar umræður og voru margir mjög ósáttir við þessa niðurstöðu dómsmálaráðherra. Í tímaritið *Jazz* skrifaði tónunnandi eftirfarandi:

*Það ótrúlega er skeð, Rex Stewart fær ekki að koma. Kæra jazzblað, ég má til með að léttu afhjarta mínu, og lýsa þeim vonbrigðum, er ég varð fyrir, og allir mínir kunningjar. Það er ótrúlegt að hægt sé að banna hljómlistina, ótrúlegt að hægt sé að kalla það lúxus að leika á hljóðfæri og hlusta á hljómlist. Það er ekki hægt að fá hljóðfæri í hljóðfæraverzlunum, ekki hægt að fá keyptar nótur, ekki hægt að hlusta á góða hljómlleika og það eina, sem strákar á mínum aldri geta gert, er að reyna að komast á ball, því á bíó er ekki hægt að fara, vegna þess hve myndirnar eru lélegar. Ég get ekki skilið, að það sé hægt að banna æskulýðnum að sækja hollar skemmtanir eða hlusta á hljómlleika, aðeins vegna þess að leikið sé jazz, ég get ekki skilið, hvaða heimild Bjarni Benediktsson hefir til að meina æskulýðnum allrar ánægju.<sup>58</sup>*

Þetta varð mikið hitamál en fólk taldi Bjarna hafa sett bannið á vegna þess að Stewart og hljómsveit hans væru hörundsökki. Fólk fannst þetta minna á þegar Hitler bannaði Duke Ellington að leika í Þýskalandi.<sup>59</sup> Það var ekki einungis skrifað um þetta í tímarit sem fjölluðu um jazz heldur var víða fjallað um málið. Eftirfarandi grein birtist til að mynda í *Þjóðviljanum* í „Bæjarpóstinum“ sem innihélt innsendar greinar frá lesendum.

<sup>52</sup> Árni Matthíasson, *Papa Jazz*, 2009, 193–94.

<sup>53</sup> „Á flugi síðan 1937,“ *Icelandair*, sótt 9. maí 2018, <https://www.icelandair.com/is/um-okkur/sagan/a-flugi-sidan-1937/>.

<sup>54</sup> Svavar Gest, *Hugsað upphátt*, 139.

<sup>55</sup> Árni Matthíasson, *Papa Jazz*, 2009, 55.

<sup>56</sup> Guðný Halldórsdóttir, „Minningargrein/Tage Ammendrup“, *Morgunblaðið*, 20. maí 1995, 113. útgáfa.

<sup>57</sup> Árni Matthíasson, *Papa Jazz*, 2009, 57.

<sup>58</sup> „Bréfakassinn“, *Jazz* 1, tbl. 6 (1. október 1947): 15–16.

<sup>59</sup> Tage Ammendrup, „Rex Stewart bannað að skemmta á Íslandi“, *Jazz* 1, tbl. 6 (10. janúar 1947): 3–4.

*Hin fruntalega framkoma Bjarna Benediktssonar gagnvart blökkumanna-hljómsveit Rex Stewarts hefur vakið mikið umtal og komið róti á hugi unga fólksins. Tónlistarvinur skrifar eftirfarandi bréf, dagsett 11. október: „Í Þjóðviljanum í dag er skýrt frá því að blökkumannahljómsveit Rex Stewarts hafi verið neitað um landvistarleyfi. Ég ætlaði varla að trúa mínum eigin augum er ég las þetta í blaðinu. Segir blaðið að Bjarni Ben. dómsmálaráðherra hafi bannað hljómsveit þessari að koma hingað til lands. [...] Eg skil ekki að manngarmurinn geri þetta vegna annars en kynþáttahaturs, enda leynir það sér ekki úr því sem komið er. Eg get ekki skilið hvornig Bjarni Ben. getur fengið sig til að banna þessum hljómlistarmönnum að koma hingað, þar sem hann bannaði ekki þeim sem komu á vegum Tónlistarskólans; og ekki nazistum þeim sem hópast hingað um leið og þeim er sleppt úr fangabúðum í Englandi. Það getur líka verið að hann áliti eins og margir aðrir sem ekkert vit hafa á tónlist, að það sé fint að vera á móti jass. Bjarni Ben hlýtur að hafa talað áður en hann hugsaði. Ekki er það til að spara gjaldeyrinn að banna hljómsveit þessari að koma hingað, þar sem hún fær engan gjaldeyri, hvorki innlendan eða útlendan. Því getur það aðeins verið ein ástæða fyrir því að Bjarni bannar hljómsveit þessari að koma hingað; og ástæðan er – kynþáttahatur.<sup>60</sup>*

Það er augljóst að hér er um að ræða einhvers konar mismunun þar sem band Buddy Featherstonehaugh fékk leyfi til að koma árið áður. Því er ekki hægt að tala um að Bjarni Benediktsson hafi bannað þeim að koma vegna þess að hann og aðrir ráðamenn væru á móti jazztónlist. Þetta virðist þó ekki hafa varað lengi þar sem Jazzklúbbur Íslands stóð fyrir því að fyrrnefndir Tyree Glenn og Lee Konitz héldu hér tónleika í desember 1951 en annar þeirra var hörundsökkur. Þá komu þeir bara tveir og með þeim léku svo íslenskir jazzleikarar á tónleikunum sem haldnir voru í Austurbæjarbíó og þóttu takast mjög vel auk þess sem þeir voru vel sóttir.<sup>61</sup>

## LOKAORÐ

Ljóst er að erlendir tónlistarmenn hafa haft víðtæk áhrif á tónlistarlíf á Íslandi alla 20. öld. Þessi vera var sérstaklega mikilvæg á öndverðri öldinni, þegar tónlistarmenningin tók stakka-skiptum og færðist nær því sem þekktist í Evrópu. Erlendu tónlistarmennirnir bættu upp vanþekkingu innfæddra með kennslustörfum sínum og kynntu landanum fyrir nýjustu straumum og stefnum. Eftir að FÍH var stofnað og þess gætt að Íslendingar fengju að spila með erlendu hljóðfæraleikurunum á skemmtistöðum og dansleikjum er ljóst að það virðist einungis hafa haft góð áhrif á íslenska hljóðfæraleikara. Ekki er hægt að draga ályktun um annað, a.m.k. minnst þeir sem hafa spilað með þeim þess með gleði og telja sig hafa lært heilmikið af þeim. Erlendu tónlistarmennirnir sem hingað komu til að sinna tónlistarkennslu voru ekki síður mikilvægir því þeir undirbjuggu nýja kynslóð hljóðfæraleikara til þess að taka við þessum störfum sem og öðrum störfum innan tónlistarinnar. Ekki má gleyma að nefna erlendu gestina sem komu hingað til tónleikahalds en áhrif þeirra eru mögulega ekki eins augljós en nokkuð ljóst er þó að þeir hafa veitt innblástur og mögulega borið með sér nýja strauma og stefnur.

<sup>60</sup> Tónlistarvinur, „Enn um Bjarna Ben. og Rex Stewart“, *Þjóðviljinn*, 15. október 1947, 235. útgáfa.

<sup>61</sup> Svavar Gests, *Hugsad upphátt*, 139–40.

## HEIMILDASKRÁ:

Ammendrup, Tage. „Rex Stewart bannað að skemmta á Íslandi“. *Jazz* 1, tbl. 6 (10. janúar 1947): 3–4.

„Á flugi síðan 1937 | Icelandair“. Sótt 9. maí 2018. <https://www.icelandair.com/is/um-okkur/sagan/a-flugi-sidan-1937/>.

Árni Matthíasson. *Papa Jazz: lífshlaup Guðmundar Steingrímssonar*. Reykjavík: Hólar, 2009.

— — —. *Papa Jazz: lífshlaup Guðmundar Steingrímssonar*. Reykjavík: Hólar, 2009.

Ástandsbörn, 2017. <http://www.ruv.is/sarpurinn/ras-1/astandsborn/20170707>.

Björnsdóttir, Inga Dóra. „Hin karlmenlega raust og hinn hljóðláti máttur kvenna: Upphaf kórsöngs á Íslandi“. *Saga XXXIX* (2001): 7–50.

„Bréfastassinn“. *Jazz* 1, tbl. 6 (1. október 1947): 15–16.

Eðvarð Ingólfsson. *Lífssaga Ragga Bjarna: söngvara og spaugara*. Reykjavík: Æskan, 1992.

Einarsson, Stefán. „Fagurt mál: Nokkrar hugleiðingar“. *Skírnir* 108, tbl. 1 (janúar 1934): 131–49.

Gunnar Karlsson. *Íslandssaga í stuttu máli*. 2. útg., endurskoðuð. Reykjavík: Mál og menning, 2010.

Hall, Þorbjörg Daphne, og Ásbjörg Jónsdóttir. „Iceland, 1930-1945“. Í *The Oxford history of jazz in Europe, Vol. 2., The Second World War*, ritstýrt af Walter van de Leur. New York, NY: Oxford University Press, Forthcoming.

Halldórsdóttir, Guðný. „Minningargrein/Tage Ammendrup“. *Morgunblaðið*. 20. maí 1995, 113 útgáfa.

Helgadóttir, Herdís. *Úr fjötrum: íslenskar konur og erlendir her*. Mál og menning, 2001.

Jackson, Jeffrey H. „Making Jazz French: The Reception of Jazz Music in Paris, 1927-1934“. *French Historical Studies* 25, tbl. 1 (1. febrúar 2002): 149–70.

<https://doi.org/10.1215/00161071-25-1-149>.

„Jazzþáttur“. *Morgunblaðið*. 21. nóvember 1950, 271 útgáfa.

Jón Múli Árnason. *Djass*. Reykjavík: Félag íslenskra hljómlistarmanna : Iðnskólaútg, 1985.

— — —. *Djass*. Reykjavík: Félag íslenskra hljómlistarmanna : Iðnskólaútg, 1985.

Jónasson, Halldór. „Tónment á Íslandi: Þörf á tónlistaskóla“. *Morgunblaðið*. 24. desember 1929.

Jónsson, Jakob. „Ísland á krossgötum“. *Tímarit Þjóðræknisfélags Íslendinga* 18, tbl. 1 (1. janúar 1939): 39–51.

Konráðsson, Þorsteinn. „Íslenzkar kirkjusöngsbókaútgáfur á 16.-20. öld“. *Tónlistin* 5, tbl. 3–4 (47 1946): 61–61, 67.

Lamm, Sigurlaug Regina. *Musik und Gemeinschaft einer Nation im Werden: Die Einführung der Kunstmusik in Island in der Zeit von ca. 1800 bis 1920*. S. Academiae Ubsaliensis, 2001.

Leifs, Jón. „Íslenskt tónlistarlíf“. *Morgunblaðið*. 14. ágúst 1921.

Linnét, Vernharður. „Iceland“. Í *The History of European Jazz: The Music, Musicians and Audience in Context*, ritstýrt af Francesco Martinelli og Dean Bargh, 264–74. Sheffield: Equinox, 2018.

Óðinn Melsted. *Með nótur í farteskinu: erlendir tónlistarmenn á Íslandi 1930-1960*. Smárit Sögufélagsins. Reykjavík: Sögufélag, 2016.

Rastrick, Ólafur. „‘Not music but sonic porn’: negative reception of jazz, identity politics and social reform“. *Cultural History: Journal of the International Society for Cultural History*, Forthcoming.

Sigurðsson, Kristján. *Hljómsveit Reykjavíkur: 1925-1931*. Reykjavík: Prentsmiðja Jóns Helgasonar, 1931.

„Styr um tékkneskan fiðluleikara á Hótel Island“. *Morgunblaðið*, 11. janúar 1939.

Svavar Gest. *Hugsað upphátt: æviminningar*. Reykjavík: Fróði, 1992.

Tónlistarvinur. „Enn um Bjarna Ben. og Rex Stewart“. *Þjóðviljinn*. 15. október 1947, 235 útgáfa.

Whitehead, Þór. *Ísland í hers höndum*. Vaka-Helgafell, 2002.

Þorri. „Þá þótti óhæfa að landinn léki fyrir dansi“. *Alþýðublaðið*. 19. nóvember 1969.

## Raffigurar Narciso al fonte

Bára Gísladóttir

### INTRODUCTION

*Raffigurar Narciso al fonte* is a quintet for flute, alto flute, two clarinets in Bb and piano. The piece is by Salvatore Sciarrino, written in 1984.

When listening to the piece, the first things that come to mind are *echo* and *reflection*, these elements create the quintet's main characteristics. To understand the purpose of these elements, and analysing the piece in general, it is necessary to understand the title, which refers to the myth of Narcissus. In brief, as a punishment, Narcissus was made to fall in love with his own reflection. "Raffigurar" means in this context the "representing" or "portraying" of Narcissus as he admires his own image. Before going deeper into how Sciarrino constructs the overall image of the piece, I will start by introducing the instrumental techniques and other elements.

### MUSICAL TECHNIQUES AND OTHER ELEMENTS

Like commonly in Sciarrino's music, the use of different techniques is used sparingly. However, the used techniques and elements are implemented in every possible way one could imagine, creating what could be perceived as a very well recycled piece. *Raffigurar Narciso al fonte* displays the following elements and techniques: Harmonics, multiphonics, glissandi, clusters, monotonous figures, and rapid figures. In the woodwinds, these playing techniques are always either performed with a very wavy vibrato, or in a very straight manner, creating contrasts and richening the texture.

The harmonics occur in all voices and are implemented in various ways; in long monotonous figures (Figure 1), in a muted manner on the piano, encouraging the flow of overtones when the pedal is released (Figure 2), as wandering between the diverse natural overtones of the same fundamental (Figure 3), and in short, wavy incomes (Figure 4).

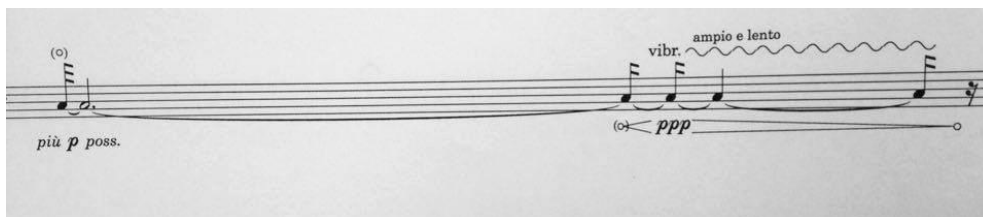


Figure 1: Long, monotonous figure in clarinet 2. At first to be played without, then with vibrato.<sup>1</sup>



Figure 2: The use of harmonics in the piano, occurring with the release of pedal.<sup>2</sup>

Figure 3: Harmonic volatility of the fundamental in the flutes.<sup>3</sup>

Figure 4: Short, wavy income in the flute.<sup>4</sup>

The multiphonics are portrayed in the voices of the clarinets in the form of long, steady, dynamic-changing figures. Even though the pitches are always the same, boasting a minor 3<sup>rd</sup> from F to G# (sounding pitches), the multiphonics earn their variations with the use of diverse dynamic-changes and length. Just as in *Lo spazio inverso*<sup>5</sup>, Sciarrino gives a different multiphonic-option for clarinets lacking the 18th key: a replacement that he refers to having similar position and sound (Figure 5). Funnily enough, the replacement option given, contains a multiphonic of a perfect 4th, from E to A (sounding pitch), whose effects must be considered rather different from the prior one. However, I have only heard the piece with this replaced multiphonic and cannot imagine it in any other way.

The glissandi occur in the flutes and always span a minor 2<sup>nd</sup> up or down, as is a natural limit of the instrument. On the one hand the glissandi are presented in a very gentle way, in the end of a wavy tone, occurring as it diminishes to *niente* (Figure 6). On the other hand, they are presented in a steadier manner lacking any sort of dynamic changes, zig-zagging between the two flutes, almost reminiscent of sirens (Figure 7). The third glissando method combines the two, that is to say a zigzagging manner between the voices, but now occurring with diminishing dynamics (see Figure 8).

<sup>1</sup> Salvatore Sciarrino: *6 quintetti: Raffigurar Narciso al fonte*, Casa Ricordi, Milano, 1996, p. 16, 2<sup>nd</sup> system.


<sup>2</sup> Ibid, p. 17, 2<sup>nd</sup> system.

<sup>3</sup> Ibid, p. 19, 2<sup>nd</sup> system.


<sup>4</sup> Ibid, p. 14, 1<sup>st</sup> system

<sup>5</sup> Sciarrino (Ricordi, 1985)

FOR THE CLARINET




2  
18



*This soft dyad requires a great amount of breath and almost no pressure*

N.B. For performance with current clarinets, lacking key 18, replace this dyad with another on that has a similar position and sound. E.g.:



T  
2


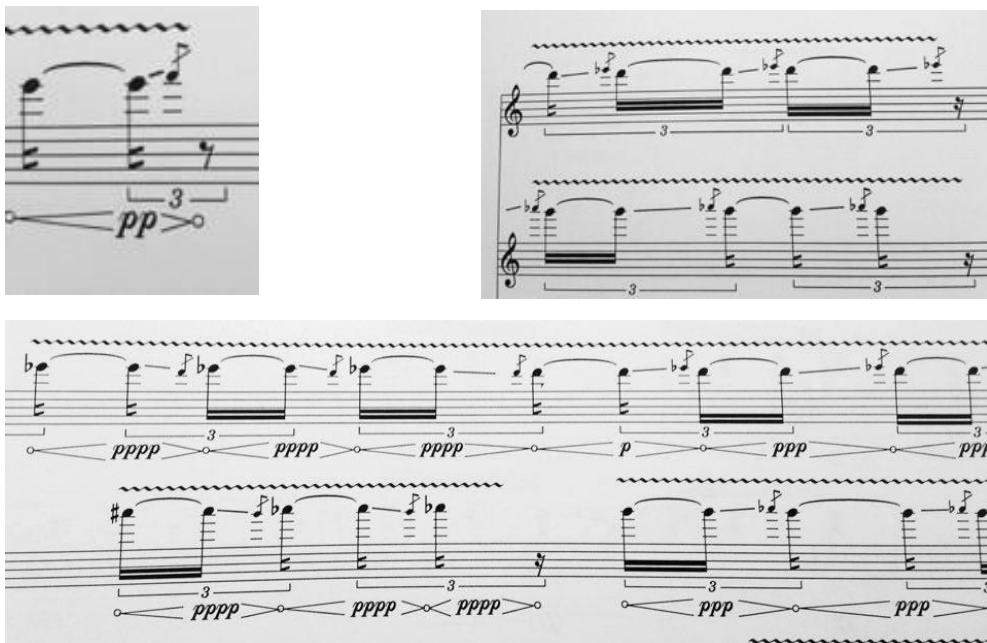


Figure 5: Multiphonic information in the explanations for the piece.<sup>6</sup>



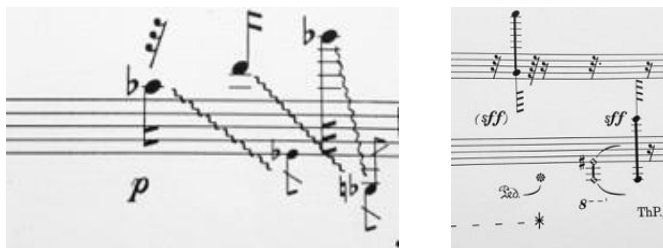
The image displays three systems of musical notation for flutes. The first system shows a single staff with a triplet of notes marked *pp* and a glissandi symbol. The second system shows two staves with triplets of notes marked *p* and *ppp*, with glissandi symbols. The third system shows two staves with triplets of notes marked *pppp* and *ppp*, with glissandi symbols.

Figure 6-8: Different display of glissandi in the flutes.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Ibid, p. 13.

<sup>7</sup> Ibid, p. 14, 2<sup>nd</sup> system, p. 27, 1<sup>st</sup> system, p. 27, 2<sup>nd</sup> system.

There are also glissandi in the piano, that run rapidly through clusters in a quite aggressive way (Figure 9). However, the more commonly used clusters occur in a simultaneous stroke of the pitches within them (Figure 10). The piano also employs elements of very rapid figures, at



points reminiscent of water splashes (Figure 11).



Figure 9-11: Rapid cluster glissandi in the piano, clusters, and rapid figures.<sup>8</sup>

Eventually, the monotonous figures of the piece have to be noted. These are always applied with some sort of dynamic changes and appear both in shorter and longer values. Their overall manifestation is what creates an echo effect in the piece. What mainly characterises the piece are these monotonous elements applied through triplet-moving figures, refined with a wavy vibrato (Figure 12). In the flutes, this technique relates to the harmonic timbral trills Sciarrino is well known for.<sup>9</sup> However, in this case the wavy harmonics' texture does not seem as rich as the one of harmonic timbral trills, possibly caused by the lack of perfect 4th volatility.

The use of these techniques and elements creates some clear contrasts in the piece, explicitly the long steady tones or multiphonics, the whispering, wavy, rather short harmonics, and the aggressive rapid figures of the piano.

## MOVEMENT

Various movement can be found in *Raffigurar Narciso al fonte*. For instance, there is the movement of triplets, mostly applied in a non-rhythmical way. On the other hand, this movement

<sup>8</sup> Ibid, p. 24, 2<sup>nd</sup> system, p. 23 2<sup>nd</sup> system, p. 21, 2<sup>nd</sup> system.

<sup>9</sup> See for instance discussion of timbral trills in *All'aure in una lontananza* (Sciarrino, Ricordi 1977) in my article by the same name: <https://www.lhi.is/tolublad-1-allaure-una-lontananza>



Figure 12: Short wavy figures in woodwind, mainly appearing through echoing triplets.

gets more rhythmical as the triplets and their content condenses.

The movement of figures between the voices can seem like a ball which the different instruments throw between each other in a manner of counterpoint. When zooming into this motion, repetition comes to mind. The repetition of the musical elements and techniques of the piece, and how this repetition is elaborated, is what in fact creates the sense of echo and reflection, serving as the main characteristics of the piece. To begin with, the echo comes and goes from one direction to the other, but as the piece develops, the movement of echo can travel to and from several different directions.

#### USE OF PITCH AND DYNAMICS

The same applies to *Raffigurar Narciso al fonte* as so many other of Sciarrino's pieces, the exact use of pitch is in fact of no great importance, theoretically speaking. However, the way he implies pitch is from the perspective of the specific atmosphere he is aiming to create. As mentioned below, the piece initiates with a unison on E. It is of course difficult to tell if the reason for this exact pitch is of some great value, but as a listener, I perceive it as an invitation to focus on the echoing atmosphere presented to us, rather than some sort of a key to understanding the pitch theory of the piece. This is why I have chosen not to go further into the implement of pitch in the piece, except from when I think it is of value for the explanation of the piece's structure.

As concerning the dynamics of the piece, it is, just like its pitches, used to promote the atmospheric matters. There are not any surprises in their way of occurring, very much corresponding to the style of Sciarrino. For instance, crescendo and diminuendo to and from *niente*, contributing to his common streaming, transparent sounds (referring to every element and technique of the piece, except from what occurs in the piano part), sudden *sf* used as rupture or highlighting, et cetera.

#### STRUCTURE

To explain the structure as clearly as possible, I will divide it into sections from 1-6:

1

With "scorrevole" (E. sliding/flowing) being the only given description, the piece initiates with the flutes seesawing together in unison on E, both as harmonics and ordinary pitches, in an echoing, whispering, streaming way. The 1<sup>st</sup> clarinet joins, marked with "(suono d'eco)" (E. sound of echo) also in unison. The movement of this seesawing echo is mainly in the form of triplets, providing a very non-rhythmical tempo, where the only focus is on the echo moving

between voices, at times joining together, strengthening the whispering wavy effect.

The next subdivision is approached with a minor 2<sup>nd</sup> between the two flutes. This marks a certain end to the unison section of the beginning. This is followed by a new material in the 1<sup>st</sup> clarinet, an E-harmonic marked with “*lontano, etero*” (E. far, straight) and a crescendo from *niente*, reaching a *più p poss.*, and diminishing to *niente* again. As an addition to the musical content, the first bend-note glissandi emerge in the flutes. Out from these events, more pitch branches reach out and the intervals between the voices become wider in register. The material that has appeared so far continues to vary through a few subdivisions of **1** until section **2** is reached.

2

What appeared as long, steady, but gentle figures in the clarinet, at this point gains a heavier weight. As a general character of these figures, they now move between voices with no other ongoing elements. Contrasts can however be found within these sections, simply implemented with or without vibrato. The echoing effects of these figures are even shown with dashed lines between voices, leaving no room for any other significance (Figure 13). After this statement, the triplet figures that are now familiar to us, start occurring in the flutes while the steady figures highlighted in the beginning of section **2** continue in the clarinets, with the same internal contrasts as before, creating a sort of 2+2 counterpoint movement.

3

This section starts with an accelerating triplet figure in the 1<sup>st</sup> flute occurs, something the ear expects that rhetorically will lead to something, and so it does. The piano with its short, rapid figures of what can be perceived as random pitches is introduced in *pp*, yet seeming rather aggressive with regards to prior events. This income triggers triplet-moving echoes, yet mixed with the steady, monotonous, long figures. Although these elements are known to the ear technically speaking, they are no longer in the form of a balanced seesawing between yin and yang but fading consequences of a new and stronger factor. After a while of this ongoing echo of the different materials displayed in diverse combinations, it becomes clear to the ear that the reflection of echoes between voices has become much more complex than in the beginning, and is now moving both more rapidly and to and from more than one direction and voices at a time. That is to say there is no longer one energy release that triggers the next, but a multiple system of triggers acting simultaneously.

As the section continues, the long, steady monotonous are varied with multiphonics in the clarinet, infecting the flutes to play long, steady, monotonous harmonics, leading to what could be perceived as artificial multiphonics. As an appendix to these “artificial multiphonics”, their pitches are used as fundamentals for an overtone volatility that gives the piece an even more refined tint.

4

In section **4**, the piano triggers much more exaggerated bend-note glissandi in both flute voices. As a consequence, multiphonics varied with wavy monotonous passages take over the voices of the clarinets. For a while this is portrayed in a 2+2 counterpoint way, with distortions

from the gradually more aggressive and condense piano part, ending with an almost four octaves chromatic cluster, marking the end of this section.

The image shows a musical score for four staves. The top two staves feature long, monotonous echoes with dynamics *pp*. The third staff has a triplet of notes with a vibrato instruction: *vibr. (ampio e lento)* and a dynamic of *pppp*. The bottom staff has a triplet of notes with a vibrato instruction: *(s. vibr.)* and a dynamic of *più p poss.*. A dashed line connects the end of the first two staves to the beginning of the bottom staff. Other dynamics include *pp*, *s. vibr.*, and *più p*.

Figure 13: The movement of long, monotonous echo.<sup>10</sup>

5

The fifth section starts with a similar cluster, even more aggressive than before due to its rise in register. At first this doesn't seem to have a great effect on the other voices which now remind us of the simpler echoing from the beginning. But Adam was not long in paradise, and soon the piano triggers the flutes to display some very rapid aggressive *ff* harmonics (written as multiphonics, but sounding like monotonous overtones). The clusters continue, the clarinets are steady and the flutes regain their calm echoing from the beginning of the section.

6

Here, a new set of variations is put together. The piano part displays the aggressive clusters, the rapid figures, and the muted harmonic-causing clusters. The flutes now contain the rapid

<sup>10</sup> Ibid, p. 16, 1

aggressive *ff* harmonics from the prior section, combined with the harmonic volatility caused by each fundamental held. This results in streaming, short monotonous figures, as well as the occasional bending of notes, while the clarinets boast the familiar multiphonics. Suddenly, something rips the ear; extremely aggressive clusters of glissandi in the piano, giving a new aspect to the piece. The elements of this section are then varied, until the aggression dies out, and leaves us with very short rapid figures in the piano, long multiphonics in the clarinets, and the surreal harmonic wandering in the flutes, ending in a strange C major passage.

#### THE TITLE AND ITS SIGNIFICANCE ON THE FORM

The original version of the myth is the one by Ovid: the story of *Echo and Narcissus*:

One day Narcissus was walking in the woods when Echo, an Oread (mountain nymph) saw him, fell deeply in love, and followed him. Narcissus sensed he was being followed and shouted "Who's there?". Echo repeated "Who's there?". She eventually revealed her identity and attempted to embrace him. He stepped away and told her to leave him alone. She was heartbroken and spent the rest of her life in lonely glens until nothing but an echo sound remained of her. Nemesis, the goddess of revenge, learned of this story and decided to punish Narcissus. She lured him to a pool where he saw his own reflection. He didn't realize it was only an image and fell in love with it. He eventually recognized that his love could not be reciprocated and committed suicide.<sup>11</sup>

In a larger context, *Raffigurar Narciso al fonte* can easily be connected to the story of *Echo and Narcissus*. Therefore, analysing the piece without referring and connecting to the myth can seem rather useless. Initially, we might find ourselves in the forest, where the woodwind dreamily moves in echoes, creating a surreal atmosphere, interpreting how Echo follows Narcissus and the question of echoing conversation: "Who's there? Who's there, Who's there?...". This leading to the destiny of Echo, Nemesis revenge plan, Narcissus's seduction to the pool, his love for his own image, and consequently his death. However, it makes more sense when referring to the title of the piece itself, that the musical subject begins when Narcissus is already by the pool, because the title refers to that exact condition. In that way, the seesawing wander between instruments could portray his admiration of his own reflection, where the perspective rocks between Narcissus and his mirror image, still promoting the characteristics of echo. The wavy vibrato affects almost everything played by the woodwind, gaining a new significance, as one imagines them capturing the wet wavy texture of Narcissus's reflection.

For a while, everything runs smoothly, but eventually Narcissus realises that things are not like they ought to. Maybe the wavy vibrato even depicts the motion of Narcissus stretching out his fingers with the aim of touching his loved one, but with no other result than ripples and small waves occurring on the water surface. I imagine that the first income of the piano refers to Narcissus perhaps accidentally colliding into his own image, or maybe a conscious act of reaching out to his loved one, resulting in a splash of water. He tries not to pay any attention to the unbearable thought of his feelings perhaps not being reciprocated. This is displayed by

---

<sup>11</sup> *Narcissus (mythology): Ancient sources*, Wikipedia, 23.05.16, accessed 23.05.16, [https://en.wikipedia.org/wiki/Narcissus\\_\(mythology\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Narcissus_(mythology))

the reoccurrence of prior elements, stated in the third section, but with a slightly more imbalance and seriousness than their initial representation. The seesawing is in some way not as natural as before, but in addition, the ear simply perceives them differently after the income of the piano.

One part of Narcissus can certainly not bear the lack of confirmation to his sufferings, at times bursting out in decreasingly cautious water strokes, simultaneously increasingly confirming his worst of fears, the harmonic volatility of the flutes in the end of section 3 not only serving as an end to the section, but also as a final confirmation of Narcissus's doubts. Section 4 and 5 both contribute to the building up of Narcissus's horrors, the echo and reflection is no longer light and dreamy, but infernal and shrieking, as implied in the woodwinds, referring to Narcissus's realisation of his own inevitable destiny while he beats the water surface with his fists, maybe even his head, with gradually increasing desperation and uneasiness, as the use of musical content in the piano implies.

Section 6 demonstrates how Narcissus realises he must die. At first his outrageous overwhelming feelings of anger and despair are portrayed in the aggression from the piano stretching its wings to the flutes' characteristics that consequently become more brutal than before. Subsequently, Narcissus accepts his own death, this implied by the harmonic volatility, that seems to have some role as a realisation of the unavoidable in the piece, when comparing the use of the technique now and in the end of the third section. Does the piece end before Narcissus's death? Does it interpret his actual bane? Does he starve himself to death? Does he eventually drown in his own image? The latter would of course, aesthetically, symbolically and rhetorically, make the most sense, but Sciarrino is consistent to himself and does not reveal too much.

If the story's content is to be referred to the piece as above, the form can in fact be only a musical manifestation of the myth's narrative.

## CONCLUSION

First and foremost, in his piece *Raffigurar Narciso al fonte*, Sciarrino shows how he neatly presents the act of echo and reflection using his refined musical language, combined with his philosophical and poetic way of thinking, as seen when realising the myth's narrative within the piece itself. Every aspect is presented with a modest and organic approach, recycled in the way of every possible variation. This must lead to an environmentally friendly result, although the exact kind of result remains uncertain.

## REFERENCES

*Narcissus (mythology): Ancient sources*, Wikipedia, 23.05.16, accessed 23.05.16,  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Narcissus\\_\(mythology\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Narcissus_(mythology))

Salvatore Sciarrino. *6 quintetti: Raffigurar Narciso al fonte*, Casa Ricordi, Milano, 1996.

## Tónlist fyrir mannsrödd, píanó og áheyrendur

Berglind María Tómasdóttir

Þann 2. febrúar 2019 var verkið *Tónlist fyrir mannsrödd, píanó og áheyrendur* eftir undirritaða flutt á tónleikum í Hafnarhúsinu. Tónleikarnir voru hluti af tónlistarhátíðinni Myrkir músíkdagar. Flytjendur voru Lilja María Ásmundsdóttir, undirrituð og viðstaddir.

Hér gefur að líta upptöku af verkinu frá viðburðinum.



**Myndband 1:** Flutningur verksins *Tónlist fyrir mannsrödd, píanó og áheyrendur* á Myrkum Músíkdögum 2019<sup>1</sup>

Eftirfarandi er greining á verkinu og því samhengi sem það sprettur upp úr.

Verkið samanstendur af eftirfarandi þáttum:

- Rödd sem hljómar í hljóðkerfi.
- Píanista sem jafnframt birtist í myndbandi af og til í verkinu og leiðir fjöldasöng undir lok verks.
- Áheyrendum sem taka virkan þátt í tveimur liðum verksins; annars vegar henda þeir borðtenniskúlum í opinn flygilinn og hins vegar taka þeir þátt í ofangreindum fjölda-söng.

### SAMHENGI

*Tónlist fyrir mannsrödd, píanó og áheyrendur* er öðrum þræði hugleiðing um hlutverk og verka-skiptingu innan hefðbundinnar sigildrar- og samtímatónlistar. Hefðbundin samtímatónlist er í þessu samhengi sú tónlist sem er kirfilega skrásett í skor og gefur nákvæma hugmynd um útkomu verksins. Vald flytjanda yfir hljóðrænni útkomu verksins er mjög afmarkað innan hljóðheims hljóðgjafans sem skorið kveður á um að skuli nota. Hlutverk flytjandans í samhengi hefðbundinnar samtímatónlistar er fyrst og fremst hlutverk túlkandans sem fylgir skori

<sup>1</sup> <https://lhi.canto.global/s/IU84C?viewIndex=0>

tónskáldsins. Þessa hlutverkaskipan má rekja til rómantískra hugmynda um upphafningu tónskáldsins sem snillings sem setur verk sín fram á formi skors sem inniheldur allar þær upplýsingar sem flytjandinn þarf til að koma skilaboðum áleiðis til áheyrenda; það er að segja þeirra sem ekki eru læsir á skor þar sem, samkvæmt þessari skilgreiningu, tæra útgáfu verksins er að finna. Bandaríski slagverksleikarinn Jennifer Torrence veltir fyrir sér hlutverki flytjandans í samtímatónlist í grein sinni *Rethinking the Performer: Towards a Devising Performance Practice*. Þar skoðar hún ólíkar gerðir verklaga sem þrífast meðal flytjenda og tónskálda í samtímatónlist. Hún setur verklagið upp á róf þar sem flytjandinn er ýmist túlkandi (e. interpreter), ráðgefandi (e. adviser) eða skapandi (e. deviser).<sup>2</sup> Áheyrendur í hefðbundnum skilningi eru sá hópur sem er viðstaddur tónlistarflutning án þess að taka beinan þátt í flutningi tónlistarinnar.

Verk mitt ávarpar þessi hlutverk og framandgerir með skírskotun í hugmyndir Christopher Small settar fram í bókinni *Musicking*; að tónlist sé fyrst og fremst iðkun sem allir viðstaddir eiga hlutdeild í.<sup>3</sup> Verkið fylgir engu að síður skýrri hlutverkaskipan; tónskáldið – í þessu tilfelli mannröddin – hefur fullt vald á framvindu verksins, flytjandinn er með afmarkað hlutverk sem túlkandi og áheyrendur eru viðstaddir án beinnar þátttöku, þar til tónskáldið gefur fyriræli um þátttöku þeirra. Reyndar eru áheyrendur strax ávarpaðir af mannröddinni sem þannig framandgerir aðstæðurnar með því að útskýra hvað fer fram.<sup>4</sup> Í þessu samhengi er líka augljóst að nefna verk John Cage 4'33" sem beinlínis ávarpar þátttöku eða viðveru allra viðstaddra með þögn sinni.

## FORVINNA

Þegar ég byrjaði að undirbúa verkið kom þetta einkum upp í hugann:

Ég vildi á einhvern hátt draga athyglina að flytjandanum, Lilju og hennar sérkennum; til að mynda er söngrodd Lilju einkar fögur og vildi ég að hún kæmi við sögu í verkinu. Þannig vildi ég ítreka stöðu flytjandans sem miðpunkts í verkinu og meðhöfund tónefnis. Stór hluti verksins eru myndbönd sem sýna nærmynd af flytjandanum en þennan þátt þarf að endurgera fyrir hvern og einn flutning verksins. Fordæmi fyrir slíku eru alþekkt, má nefna verk Simon Steen-Andersen sem dæmi en verkið *Study for String Instruments* byggir á samspili sérgerðra myndupptöku af flytjanda sem blandast við lifandi flutning hverju sinni.<sup>5</sup> Loks var ég með hugmyndir um verk sem innihéldi hæfilegt magn af gáska, myndi reiða sig á virkni áheyrenda og þannig minna frekar á samkvæmisleik en tónverk. Þetta eru fyrirbrigði sem eiga sér langa sögu innan samtímatónlistar og má rekja til tilraunamennsku í tónlist um miðbik

<sup>2</sup> Sjá nánar: Torrence, J. *Rethinking the Performer: Towards a Devising Performance Practice*.

<https://www.researchcatalogue.net/view/391025/391476#418356>. Sótt 21. mars 2019

<sup>3</sup> Small, Christopher, *Musicking*, (Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1998)

<sup>4</sup> Hér er átt við það listbragð úr leikhúsi ættað frá þýska höfundinum Berthold Brecht sem felst í að gera vanabundin fyrirbæri framandleg til að áhorfendur sjái veruleika sinn í nýju ljósi (þ. Ver fremdungs-effekt).

<sup>5</sup> Sjá til dæmis þennan flutning bandaríska sellóleikarans Jennifer Bewerse á verkinu Study For String Instrument #3: <https://www.youtube.com/watch?v=MwKCiS-VjNo> en skorið má nálgast hér:

<http://www.edition-s.dk/music/simon-steen-andersen/study-for-string-instrument-3>. Sótt 21. mars 2019

síðustu aldar. Birtingarmyndir þessara efnisþátta komu fram í köflum þar sem áheyrendum var boðið að kasta borðtenniskúlu í innviði flygilsins sem og í lok verksins þegar áheyrendur tóku þátt í fjöldasöng.

## GREINING

Verkið er sett fram á formi handrits þar sem röð atburða er skýrt afmörkuð. Hér á eftir er nánari útlistun á hverjum innihaldspætti fyrir sig.

### 1. MANNSRÖDDIN

Verkið hefst og lýkur á rödd höfundar sem rammur inn verkið. Röddin hefur þrjú þættan tilgang: 1. Að útskýra og ramma inn framvindu verks. 2. Að eiga í beinu samtali við áheyrendur án aðkomu flytjandans. 3. Að framandgera verkið.

Röddin hefur á sér blá talgervils á borð við hina bandaríska Samönthu.<sup>6</sup> Slík rödd sem er í senn perónuleg, því þú getur vissulega átt í samskiptum við röddina, og ópersónuleg því þú veist að ekki er um raunverulega persónu að ræða heldur rödd sem stjórnað er með aðstoð gervigreindar. Röddin í verkinu á í samtali við áheyrendur en þó er ekki um raunverulegt samtal að ræða þar eð röddin er hljóðrituð fyrirfram. Engu að síður gefur hið svokallaða samtal tilfinningu fyrir því að um samtal sé að ræða þar sem hljóðritaða röddin spyr spurninga og þykist hlusta eftir svári. Þarna er verið að spila með tilfinninguna sem myndast þegar tölvustýrðar raddir eiga í samtali við manneskjur af holdi og blóði þar sem ankannalegur misskilningur á sér iðulega stað, einkum þegar upp kemur misskilningur vegna framburðar. Upptaka raddarinnar er sá rammi sem breytist ekki við endurtekinn flutning verksins, handritið er ávallt eins, en röddina mætti vissulega hljóðrita á ný af öðrum aðila.

### 2. PÍANISTINN/FLYTJANDINN

Efni píanistans er þrenns konar:

1. Efni þar sem leikið er á innviði flygils undir hljóðrás sem einnig inniheldur hljóð sem sótt eru í innviði flygils. Píanoverkið í verkinu, sem er um þrjár og hálf mínúta, var unnið í samstarfi við Lilju sem spannar á innviði flygils í vinnustofum í aðdraganda frumflutningsins sem varð aftur að uppistöðu í verkinu, bæði hljóðrás og lífandi hluta verksins. Spuni Lilju fólst fyrst og fremst í strokum með skopparabolta á strengi hljóðfærisins sem og léttum köstum með borðtenniskúlu á innviðina.
2. Píanistinn situr við flygilinn og heldur pedal niðri þegar áheyrendur kasta borðtenniskúlum í innviði flygilsins. Þannig myndast endurómum þegar borðtenniskúlurnar skoppa á strengjum flygilsins, mismikill eftir eðli hvers kasts.
3. Píanistinn syngur laglínuna í myndbandsupptöku sem umbreyttist í fjöldasöng undir lok verks. Jafnframt leikur píanistinn undir söngnum. Hljómagangurinn er afar einfaldur og varð til í vinnustofum með Lilju Maríu.

Ef við lítum aftur til greinar Jennifer Torrence um ólíkar gerðir verklaga milli tónskálda og

<sup>6</sup> Samantha er stafrænn hjálparkokkur tölvu- og snalltækjaframleiðandans Apple, ein af fjölmörgum mannsröddum sem hægt er að velja í snjalltækjum frá framleiðandanum vilji maður á annað borð að tækin tali við sig. Ekki er enn til íslensk útgáfa slíkrar raddar og er það bagalegt.

flytjenda er augljóst að verklagið sem hér var stuðst við byggði á samsköpun, þar sem flytjandi var skapandi (e. deviser) við hlið tónskálds. Lilja lagði til útfærslur á öllu tónefni sem voru byggðar á hugmyndum mínum er prófaðar voru í vinnustofum.

### 3. ÁHEYRENDUR

Áheyrendur eru ávarpaðir strax í upphafi verks, af mannsröddinni – tónskáldinu – sem talar við þá í gegnum allt verkið, ýmist til að gefa fyrirmæli eða til að efla meðvitund þeirra um atburðarás verksins. Í því samhengi má segja að flytjandinn sé algjörlega sniðgenginn því röddin ávarpar aldrei Lilju nema í þriðju persónu til að undirstrika takmarkað hlutverk flytjandans sem túlkanda. Á tveimur stöðum í verkinu taka áheyrendur beinan þátt í verkinu, fyrst sem einstaklingar þar sem þeir sem finna borðtenniskúlu undir sæti sínu er boðið að stíga á svið og henda henni varfærnislega í innviði flygilsins. Nærvera þeirra á sviðinu undirstrikar beina þátttöku þeirra í verkinu og skírskotar þannig til hugmynda um hlutverk og verkaskiptingu innan hefðbundinnar sígildrar og samtímatónlistar. Röddin býður þeim að því loknu að ganga til sætis á ný. Fjöldasöngurinn undir lok verksins er lag sem er nægilega einfalt til að hægt sé að syngja með eftir eina hlustun. Þegar píanistinn leikur undir söngnum halda borðtenniskúlurnar áfram að skoppa ofan á strengjunum og minna þannig á áhrif áheyrenda á hljómrænar niðurstöður verksins.

### AÐ LOKUM

Verkið *Tónlist fyrir mannsrödd, píanó og áheyrendur* er tilraun til að varpa ljósi á þá hlutverkaskipan sem lifir enn góðu lífi innan samtímatónlistar þar sem hlutverk flytjandans er afmarkað við túlkun út frá fyrirmælum skorsins. Með því að framandgera hefðbundnar tónleika- aðstæður, samskapa tónlistina í verkinu í félagi við flytjandann og krefjast beinnar þátttöku áheyrenda er þessi hlutverkaskipan ávörpuð og afbyggð. Á sama tíma er sjónum beint að valdeflingu flytjandans sem skapandi afsl við tilurð og flutning nýrrar tónlistar, sem og áheyrendum sem áhrifavöldum á framvindu verksins. Höfundurinn dó jú fyrir mörgum áratugum síðan.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Hér er vísað til greinar Roland Barthes, „The Death of the Author“ frá 1967 sem til dæmis má nálgast hér: <http://www.ubu.com/aspden/aspden5and6/threeEssays.html#barthes>. Sótt 29. mars 2019

## Þrjár prelúdíur eftir Henri Dutilleux

Edda Erlendsdóttir

*Eftirfarandi er uppskrifaður tónleikafyrirlestur sem haldinn var við Tónlistardeild LHÍ, föstudaginn 3. febrúar 2017*

Ég ætla að kynna fyrir ykkur franska tónskáldið Henri Dutilleux og flytja eftir hann *Þrjár prelúdíur* fyrir píanó. Fyrst er hér dálítið tónðæmi. Þetta er brot úr hljómsveitarverkinu *Timbres, espace, mouvement, ou La nuit Étoilée* eftir Dutilleux. Heitið þýðir á íslensku *Hljómar, rými og hreyfing eða Stjörnuþjört nóttin*. Flytjendur eru BBC Philharmonic undir stjórn Yan Pascal Tortelier.



**Tónðæmi 1:** *Timbres, espace, mouvement, ou "La nuit étoilée"* eftir Dutilleux<sup>1</sup>

Dutilleux sótti innblástur í samnefnt verk eftir hollenska málarann Vincent Van Gogh. Um þetta málverk sagði Van Gogh í bréfi til bróður síns: „Þegar ég finn fyrir því sem kalla mætti trúarþörf fer ég út og mála stjörnur.“

Henri Dutilleux fæddist í borginni Angers í Frakklandi árið 1916 og lést í París árið 2013. Ég sá hann oft á tónleikum í París, jafnvel þegar hann var orðinn háaldraður. Tók ég sérstaklega eftir því hvað hann var virðulegur, látlaus og vingjarnlegur. Hann var alltaf mjög vel klæddur, oft í tweedjakka og með litríka hálsklúta. Ég hef heyrt sagt að hann hafi samið allt fram á síðasta dag.

Dutilleux fæddist inn í listelskandi fjölskyldu. Faðir hans, sem var bóksali og prentari, spilaði ágætlega á fiðlu og móðir hans lék á píanó. Móðurafi hans var organisti og tónskáld og langafi hans var listmálari. Það var því oft spiluð kammertónlist á heimilinu. Þannig kynntist Dutilleux verkum fyrir fiðlu og píanó, meðal annars eftir Cesar Franck, Fauré og Leleu sem tilheyra allir franska rómantíska skólanum. Enn fremur heyrði hann þar í fyrsta sinn fiðlusónötu eftir Debussy sem átti eftir að hafa mikil áhrif á hann.

<sup>1</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=HLIEb0EMzzw>

Á fullorðinsárum varð Dutilleux eitt dádasta tónskáld Frakka. Það er oft talað um hann sem klassískasta nútímatónskáld 20. aldar. Hann tilheyrði engum sérstökum skóla en þau tónskáld sem höfðu helst áhrif á hann eru Debussy, Ravel, Roussel, Stravinsky og Bartók. Tónlist hans er mestmegnis atónal og þar fer lítið fyrir áhrifum frá rað- og móðaltónlist. Hann sótti gjarnan innblástur í aðrar listgreinar svo sem bókmenntir og myndlist.



Mynd 1: The Starry Night eftir Van Gogh

Ljóðræna og fínleiki einkenna verk hans. Hann lagði mikla áherslu á form og uppbyggingu en verk hans eru bæði persónuleg og heilsteypt. Hann var perfeksjónisti og endurskoðaði verk sín reglulega. Dutilleux var mjög sjálfstæður, hann fór sínar leiðir og hélt sig alla ævi fjarri hugmyndafræðilegum deilum og valdabrólti sem einkenndi franska tónlistarheiminn á seinni hluta 20. aldar. Þetta sjálfstæði varð þess valdandi að hann naut ekki sérstakrar velvildar þeirra sem mest bar á í tónlistarlífinu.

Henri Dutilleux samdi fá verk þrátt fyrir langt æviskeið. Hann naut þó alla tíð mikillar virðingar á alþjóðlegum vettvangi. Heimsfrægir tónlistarmenn á borð við George Szell, Isaac Stern, Anne-Sophie Mutter, Mstislav Rostropovich og Seiji Ozawa pöntuðu verk hjá honum.

Hann samdi tvær sínfóníur, nokkur hljómsveitarverk og konserta fyrir fiðlu, sópran og selló. Eitt þekktasta verk hans er sellókonsertinn *Tout un monde lointain* (Í fjarlægum heimi). Það er

samið árið 1970 fyrir Rostropovich<sup>2</sup>.

Dutilleux samdi nokkur kammerverk og einleiksverk, þar á meðal strengjakvartettinn vinsæla *Ainsi la nuit* (*Þannig er nóttin*) og sellóverkið *Trois Strophes au nom de Sacher* (*Þrjár strófur í nafni Sacher*). Hér er brot úr þessu verki sem var pantað af Rostropovich og frumflutt af honum árið 1976.



Mynd 2: Henri Dutilleux



Tóndæmi 2: *Trois Strophes au nom de Sacher* eftir Dutilleux.<sup>3</sup>

Hljómsveitarverkið *The Shadows of Time* er hugleiðing um missi. Það var samið árið 1995 í til efni þess að 50 ár voru liðin frá lokum síðari heimsstyrjaldarinnar. Verkið er tileinkað Önnu Frank og öllum saklausum börnum þessa heims. Það er sérstaklega helgað Dagbók Önnu Frank því hún tengist minningu höfundarins sjálfs um franskt heimili fyrir munaðarlaus börn þar sem öll börnin voru send í útrýmingarþúfir nasista. Í þriðja kafla verksins sem heitir *La Mémoire des Ombres* (*Minning skugganna*) bætast þrjár barnsraddir við hljóðfærin. Dutilleux talar um þennan kafla sem hjarta verksins og fékk hugmyndina þegar hann heyrði börn kallast á og syngja á leiksvæði í nágrenni við vinnustofu hans. Þetta er mjög áhrifamikið verk og hvet ég ykkur til að hlusta á það, sem og á önnur verk eftir Dutilleux til þess að fá enn betri innsýn í tónheim hans.

<sup>2</sup> Sæunn Þorsteinsdóttir lék þetta verk með Sinfóníuhljómsveit Íslands árið 2011.

<sup>3</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=Egv\\_k4xyh\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=Egv_k4xyh_Y)

Dutilleux samdi um tíu verk fyrir píanó og er þar fyrst *Sónata* frá árinu 1946. Hann leit á hana sem eins konar ópus eitt. Hann sagði síðar að á þessum tíma hefði hann verið í ákafrri leit að eigin tónsmíðaleiðum. Sú óvissa virðist þó ekki há sönötunni sem er glæsilegt verk og gífurlega vinsælt. Það er oft sagt að í píanóverkunum hafi hugmyndir hans kristallast hvað best og hann hafi síðan getað útfært þessar píanósmíðar fyrir hljóðfærahópa og hljómsveitir. Dutilleux var giftur píanóleikaranum Genievieve Joy og frumflutti hún flest píanóverka hans. Ég man vel eftir henni því hún kenndi kammertónlist við Tónlistarháskólann í París þar sem ég lærði. Ég get ímyndað mér hvað það hefur verið stórkostlegt fyrir tónskáldið að hafa við hlið sér svo frábæran píanista.

Dutilleux samdi *Þrjár Prelúdíur fyrir píanó* á árunum 1973 til 1988. Um þær segir hann meðal annars: „Ég vil þokkafullan píanóleik, ekki tilfinningaþrunginn en frekar eins og glitrandi demant.“ Í þessum verkum spilar hann á möguleika hljóðfærisins til hins ýtrasta. Allt hljómborðið fær hlutverk í sterkum andstæðum í öllum regnbogans litum, sem litróf pedalsins tengir saman. Ákveðnar lykilnótur og endurteknir hljómar í alls kyns tilbrigðum og spegilmyndum ganga eins og rauður þráður í gegnum verkin. Dýnamíkin er hárfín og mjög nákvæm þar sem brotnir hljómar renna upp og niður, sundur og saman, milli handanna. Ég hafði kennt þessar prelúdíur nokkrum sinnum og hugsaði oft um hvað væri gaman að læra þær einhvern tíma. Þegar mér bauðst að halda einleikstónleika á Myrkum Músíkdögum fann ég loksins tækifæri til þess að koma því í verk. Ég flutti þær á Myrkum Músíkdögum í Hörpu í sömu viku og Henri Dutilleux átti aldarafmæli, sem bar upp á 22. janúar 2016. Þetta var frumflutningur verkanna á Íslandi.

Mig langar nú að segja í fáum orðum frá minni reynslu af nútímatónlist sem flytjandi. Ég hef ætíð spilað mikið af nýrri tónlist eða módernískri tónlist samhliða því að spila klassísk verk og helst vil ég blanda þessu saman á tónleikum.

Á fyrstu einleikstónleikunum mínum á Kjarvalstöðum 3. janúar 1981 stefndi ég saman Vínarskólunum tveimur með Schubert ásamt Schönberg, Webern og Alban Berg. Ég man hvað mér fannst spennandi að læra verkin frá seinni Vínarskólanum, einkum *Drei Klavierstücke op. 11* eftir Schönberg, sem samið er 1909. Þar var sérstaklega 3. kaflinn sem gerði kröfu um tæknilega nálgun sem var gerólík því sem ég hafði áður kynnst. Hann er mjög róttækur og villtur. Verkið í heild sinni ruddi braut nýjum aðferðum í tónsmíðum og opnaði fyrir mér nýjan heim og nýtt tónmál. Nokkrum árum seinna fékk ég tækifæri til að spila *Kammerkonsert* eftir Alban Berg fyrir fiðlu, píanó og 13 blásara ásamt Einari G. Sveinbjörnssyni fiðluleikara og Sinfóníuhljómsveit Íslands. Þetta var frumflutningur á Íslandi og var flutt í tilefni af 100 ára fæðingarafmæli Albans Bergs. Ég var marga mánuði að læra þetta krefjandi verk og á þessum tíma kenndi ég við Tónlistarháskólann í Lyon og notaði lestarferðirnar milli París og Lyon til að lesa og læra verkið. Þessar lestarferðir sem stóðu í ellefu ár kenndu mér svo sannarlega að það er hægt að læra verk án þess að vera alltaf við hljóðfærið.

Annað ævintýri var að æfa fyrstu *Sönötuna* eftir Pierre Boulez sem ég flutti á Myrkum Músíkdögum árið 1991. Það var einnig frumflutningur á Íslandi. Þá var eins og ég væri einfaldlega komin á aðra plánetu og eftir það fannst mér ég fær í flestan sjó. Þetta var eins og einskonar frelsun frá klassískri píanótækni og opnaði sjóndeildarhringinn upp á gátt. Í framhaldi þess flutti ég *Twine* eftir Magnus Lindberg og eftir að hafa spilað það nokkrum sinnum

á tónleikum lét ég það gott heita. Þetta verk var einum of krefjandi tæknilega og jafnvel líkamlega. Ég þekki Magnús ágætlega, hann er skemmtilegur maður en hér fannst mér ég ekki uppskera í samræmi við erfiðnið. Maður verður auðvitað fyrst og fremst að hafa gaman af því að æfa og spila nýja tónlist og reyndar alla tónlist.

Nú á seinni árum hef ég spilað frekar rómantísk og klassísk verk en svo kom þessi dásemd, *Þrjár Prelúdíur* eftir Dutilleux, upp í hendurnar á mér. Ég byrjaði að læra þær þegar ég var að rísa upp eftir stóran hjartauppskurð og þótt ég gæti varla staulast um gat ég setið tímunum saman og æft Dutilleux. Hann fylgdi mér allt bataferlið og tónlistin hans varð mín heilun. Þarna fannst mér fyrirhöfnin margfalt endurgoldin í tónlistinni. Takk herra Dutilleux!

Ég mun nú flytja Prelúdíur hans. Þessi flutningur minn er frá tónleikum á Myrkum Músikdögum í janúar 2016 sem teknir voru upp af Ríkisútvarpinu.



**Tóndæmi 3:** *Prelúdía nr. 1, D'ombre et de silence* (Skuggar og þögn), 1973<sup>4</sup>

**Tóndæmi 4:** *Prelúdía nr. 2, Sur un même accord* (Á sama hljómi), 1976<sup>5</sup>

**Tóndæmi 5:** *Prelúdía nr. 3, Le jeu des contraires* (Leikið með andstæður), 1988<sup>6</sup>

<sup>4</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=a2nPbWubeog>

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

<sup>6</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=LVGNuGfh-Fs>

## music is not...

„eða“<sup>1</sup> „draumurinn“<sup>2</sup> „um“<sup>3</sup> „lokaða“<sup>4</sup> „heiminn“<sup>5</sup>  
 „&“<sup>6</sup> „höfundarleysi“<sup>7</sup> höfundaaflettunarinnar  
 – fyrsti hluti (150 tilvitnanir)

Einar Torfi Einarsson & co.

"[M]usic is not so fast that adequate control of movements is lost"<sup>8</sup>, "music is not art"<sup>9</sup>, "music is not appropriate for worship"<sup>10</sup>, "music is not always entirely clear"<sup>11</sup>, "music is not so likely to use the voice as a conveyor of subjective experience"<sup>12</sup>, "music is not solely a twentieth-century phenomenon"<sup>13</sup>.

"[M]usic is not to be an accomplice"<sup>14</sup>, "music is not so much a second or third something"<sup>15</sup>, "music is not noise"<sup>16</sup>, "music is not taken sufficiently seriously"<sup>17</sup>, "music is not a language"<sup>18</sup>,

<sup>1</sup> Hallgrímur Helgason. „Endursagt úr tónheimum“, Tónlistin-tímarit Félags íslenzkra tónlistarmanna, 4.

árgangur, 3-4 hefti, 1945, bls. 72. Sótt 12.02.19: [https://timarit.is/view\\_page\\_init.jsp?pagelId=5721312](https://timarit.is/view_page_init.jsp?pagelId=5721312)

<sup>2</sup> „Frédéric Chopin“, Musica, 1. árgangur, 6. tölublað, 1949, bls. 7. Sótt 12.02.19:

[http://timarit.is/view\\_page\\_init.jsp?pagelId=5222741](http://timarit.is/view_page_init.jsp?pagelId=5222741)

<sup>3</sup> „Fylgt úr hlaði“, Tónlistin-tímarit Félags íslenzkra tónlistarmanna, 1. árgangur, 1. Hefti, 1941, bls. 1.

Sótt 12.02.19: [http://timarit.is/view\\_page\\_init.jsp?gegNirId=000521526](http://timarit.is/view_page_init.jsp?gegNirId=000521526)

<sup>4</sup> „Einokun afturhaldsins“, Verkamaðurinn, IX árgangur, 40. töl., 1926, bls. 1. Sótt 18.02.19:

[http://timarit.is/view\\_page\\_init.jsp?pagelId=2300980](http://timarit.is/view_page_init.jsp?pagelId=2300980)

<sup>5</sup> „Ísland er minn starfsvettvangur“, Musica, 1. Árgangur, 3. töl., 1948, bls. 4. Sótt 18.02.19:

[http://timarit.is/view\\_page\\_init.jsp?pagelId=5222666](http://timarit.is/view_page_init.jsp?pagelId=5222666)

<sup>6</sup> Everson, Michael; Sigurðsson, Baldur. "On the status of the Latin letter þorn and of its sorting order",

Íslensk Málstöð, 7. júní 1994. Sótt 27.02.19: <http://www.ever-type.com/standards/wynnyogh/thorn.html>

<sup>7</sup> Þróstur Helgason. „Til í hundrað ár“, Lesbók Morgunblaðsins, 2. febrúar 2002, bls. 6. Sótt 27.02.19:

[http://timarit.is/view\\_page\\_init.jsp?pagelId=3521907](http://timarit.is/view_page_init.jsp?pagelId=3521907)

<sup>8</sup> Lawrence, Debbie. The Complete Guide to Exercise to Music (A & C Black, 2009), bls. 27

<sup>9</sup> Sartwell, Crispin. The Art of Living: Aesthetics of the Ordinary in World Spiritual Traditions (SUNY Press, 1995), bls. 83

<sup>10</sup> Hinson, Maurice. Classical Music for the Church Service: Volume 3 (Alfred Music, 1989), bls. 3

<sup>11</sup> Collver, Michael; Dickey, Bruce. A Catalog of Music for the Cornett (Indiana University Press, 1996),

bls. 5

<sup>12</sup> Dean, Roger T. The Oxford Handbook of Computer Music (Oxford University Press, 2009), bls. 290

<sup>13</sup> Shuker, Roy. Understanding Popular Music Culture (Routledge, 2012), bls. 26

<sup>14</sup> Vogel, Matthias. Media of Reason: A Theory of Rationality (Columbia University Press, 2012), bls. 121

<sup>15</sup> Aschenbrenner, L. The Concept of Coherence in Art (Springer Science & Business Media, 2012), bls. 97

<sup>16</sup> Hudson, Shane. JavaScript Creativity: Exploring the Modern Capabilities of JavaScript and HTML5

(Apress, 2014), bls. 77

<sup>17</sup> Frith, Simon. Popular Music: Music and identity - Volume 4 (Psychology Press, 2004), bls. 1

<sup>18</sup> Korta, K.; Larrazabal, Jesús M. Truth, Rationality, Cognition, and Music (Springer Science & Business

"music is not separate from other disciplines"<sup>19</sup>, "music is not nearly as easy as one might expect"<sup>20</sup>.

"Music is not exclusively of the ear...music is not fully appreciated"<sup>21</sup>, "music is not accessible to analysis"<sup>22</sup>, "music is not denotational in a linguistic way"<sup>23</sup>, "music is not sufficient"<sup>24</sup>, "music is not only life's greatest object"<sup>25</sup>, "music is not always positive"<sup>26</sup>, "music is not often held in very high regard"<sup>27</sup>.

"[M]usic is not too difficult for any European"<sup>28</sup>, "music is not performed as 'me'"<sup>29</sup>, "music is not real art because it can be too"<sup>30</sup>, "music is not necessarily a medium"<sup>31</sup>, "music is not among them"<sup>32</sup>, "music is not very complicated"<sup>33</sup>, "music is not itself created"<sup>34</sup>, "music is not only beyond language"<sup>35</sup>.

"[M]usic is not slow"<sup>36</sup>, "music is not a foreign language"<sup>37</sup>, "music is not compositional in anything like the way in which a natural language is"<sup>38</sup>, "music is not a structure in time"<sup>39</sup>, "music is not to write a poem"<sup>40</sup>, "music is not a stimulus leading to certain outcomes"<sup>41</sup>, "music

Media, 2013), bls. 164

<sup>19</sup> Uptis, Rena. *This Too Is Music* (Oxford University Press, 2018), bls. 16

<sup>20</sup> Robinson, Jenefer. *Music and Meaning* (Cornell University Press, 2018), bls. 58

<sup>21</sup> Russon, John. *Bearing Witness to Epiphany: Persons, Things, and the Nature of Erotic Life* (SUNY Press, 2009), bls. 11

<sup>22</sup> Lodato, Suzanne M., Bernhart, Walter, Aspden, Suzanne. *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage* (Rodopi, 2002), bls. 143

<sup>23</sup> Johnson, Julian. *Who Needs Classical Music?: Cultural Choice and Musical Value* (Oxford University Press, 2011), bls. 80

<sup>24</sup> Engel, Carl. „The Literature of National Music“, *Dwight's Journal of Music*, Volumes 37-38 (Houghton, Mifflin, 1878), bls. 281

<sup>25</sup> Rothenberg, David; Ulvaeus, Marta. *The Book of Music and Nature: An Anthology of Sounds, Words, Thoughts* (Wesleyan University Press, 2001), bls. 13

<sup>26</sup> McFerran, Katrina. *Adolescents, Music and Music Therapy: Methods and Techniques for Clinicians, Educators and Students* (Jessica Kingsley Publishers, 2010), bls. 74

<sup>27</sup> Leinberger, Charles. *Ennio Morricone's The Good, the Bad and the Ugly: A Film Score Guide* (Scarecrow Press, 2004), bls. 18

<sup>28</sup> Abraham, Gerald. *The Tradition of Western Music* (University of California Press, 1974), bls. 21

<sup>29</sup> Small, Christopher. *Music, Society, Education* (Wesleyan University Press, 2011), bls. 37

<sup>30</sup> Waters, Greg Henry. *The Dark Age of Music: The decline of Music in the last half of the 20th Century* (Greg Henry Waters Group),

<sup>31</sup> Hamilton, John T. *Music, Madness, and the Unworking of Language* (Columbia University Press, 2008), bls. 6

<sup>32</sup> Washburne, Christopher J.; Derno, Maiken. *Bad Music: The Music We Love to Hate* (Routledge, 2013), bls. 83

<sup>33</sup> Parncutt, Richard; McPherson, Gary. *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning* (Oxford University Press, 2002), bls. 140

<sup>34</sup> Noble, Denis. *The Music of Life: Biology Beyond the Genome* (Oxford University Press, 2006), bls. 31

<sup>35</sup> Fisk, Josiah; Nichols, Jeff William. *Composers on Music: Eight Centuries of Writings* (UPNE, 1997), bls. ix

<sup>36</sup> Nisbett, Richard E. *Rules for Reasoning* (Psychology Press, 2013)

<sup>37</sup> Maconie, Robin. *The Way of Music: Aural Training for the Internet Generation* (Scarecrow Press, 2006), bls. 100

<sup>38</sup> Young, James O. *Art and Knowledge* (Routledge, 2003), bls. 53

<sup>39</sup> Abel, Mark. *Groove: An Aesthetic of Measured Time* (BRILL, 2014), bls. 92

<sup>40</sup> Story, William W. *Brother Jonathan - Volume 5* (Wilson & Company, 1843), bls. 125

<sup>41</sup> Elefant, Cochavit; Pavlicevic, Mercédès; Ansdell, Gary. *Where Music Helps: Community Music*

is not necessarily expressive of emptiness<sup>42</sup>.

"[M]usic is not its asocial"<sup>43</sup>, "music is not a general category"<sup>44</sup>, "music is not ahead of the people"<sup>45</sup>, "music is not fortuitous"<sup>46</sup>, "music is not like this...music is not of course devoid of meaning"<sup>47</sup>, "music is not a song"<sup>48</sup>, "music is not usually about anything"<sup>49</sup>, "music is not based on syncopation"<sup>50</sup>, "music is not considered tonal"<sup>51</sup>, "music is not tied to the predictable"<sup>52</sup>.

"[M]usic is not considered as a part"<sup>53</sup>, "music is not limited to human emotions"<sup>54</sup>, "music, is not a static form"<sup>55</sup>, "music is not so much sound as motion"<sup>56</sup>, "music is not only a form of perception"<sup>57</sup>, "music is not optional but obligatory"<sup>58</sup>, "music is not of the earth"<sup>59</sup>, "music is not merely the application to music of established sociological theories"<sup>60</sup>.

"[M]usic is not disembodied from music making"<sup>61</sup>, "music is not difficult"<sup>62</sup>, "music is not Classical"<sup>63</sup>, "music is not always a world"<sup>64</sup>, "music is not, in the sense I am concerned with,

---

Therapy in Action and Reflection (Ashgate Publishing, 2013), bls. 299

<sup>42</sup> Gracyk, Theodore; Kania, Andrew. *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (Routledge, 2011), bls. 237

<sup>43</sup> Chasse, Robert. *Three Is Not a Crowd* (Lulu.com, 2011), bls. 122

<sup>44</sup> Waugh, Earle H. *Memory, Music, and Religion: Morocco's Mystical Chanters* (University of South Carolina Press, 2005), bls. 121

<sup>45</sup> Anderson, Iain. *This Is Our Music: Free Jazz, the Sixties, and American Culture* (University of Pennsylvania Press, 2012), bls. 122

<sup>46</sup> Giannone, Richard. *Music in Willa Cather's Fiction* (University of Nebraska Press, 2001), bls. C-61

<sup>47</sup> Chanan, Michael. *Musica Practica: The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism* (Verso, 1994), bls. 81

<sup>48</sup> Kohn, Al; Kohn, Bob. *Kohn on Music Licensing* (Wolters Kluwer Law and Business, 2001), bls. 142

<sup>49</sup> Davies, Stephen. *Musical Understandings: And Other Essays on the Philosophy of Music* (OUP Oxford, 2011), bls. 188

<sup>50</sup> Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music* (University of Chicago Press, 2008), bls. 239

<sup>51</sup> Duckworth, William. *A Creative Approach to Music Fundamentals* (Cengage Learning, 2009), bls. 203

<sup>52</sup> Macarthur, Sally. *Towards a Twenty-First-Century Feminist Politics of Music* (Ashgate Publishing, Ltd., 2013), bls. 151

<sup>53</sup> Wikström, Patrik. *The Music Industry: Music in the Cloud* (John Wiley & Sons, 2013), bls. 42

<sup>54</sup> Shehadi, Fadlou. *Philosophies of Music in Medieval Islam* (BRILL, 1995), bls. 76

<sup>55</sup> Leonard, Marion. *Gender in the Music Industry: Rock, Discourse and Girl Power* (Ashgate Publishing, Ltd., 2007), bls. 181

<sup>56</sup> Katz, Ruth; Dahlhaus, Carl. *Contemplating Music: Essence* (Pendragon Press, 1987), bls. 682

<sup>57</sup> Speelman, Willem Marie. *The Generation of Meaning in Liturgical Songs: A Semiotic Analysis of Five Liturgical Songs as Syncretic Discourses* (Peeters Publishers, 1995), bls. 54

<sup>58</sup> Katz, Ruth. *The Powers of Music: Aesthetic Theory and the Invention of Opera* (Transaction Publishers, 1994), bls. 8

<sup>59</sup> Keefe, Simon P. *Mozart Studies* (Cambridge University Press, 2006), bls. 203

<sup>60</sup> Shepherd, John; Devine, Kyle. *The Routledge Reader on the Sociology of Music* (Routledge, 2015), bls. xi

<sup>61</sup> Honigsheim, Paul; Etzkorn, Klaus Peter. *Sociologists and Music: An Introduction to the Study of Music and Society* (Transaction Publishers, 1989), bls. 49

<sup>62</sup> Peterson, Richard A. *Creating Country Music: Fabricating Authenticity* (University of Chicago Press, 1999), bls. 29

<sup>63</sup> Peterson, Richard A. *Creating Country Music: Fabricating Authenticity* (University of Chicago Press, 1999), bls. 29

<sup>64</sup> Wigram, Tony; Backer, Jos De. *Clinical Applications of Music Therapy in Psychiatry* (Jessica Kingsley Publishers, 1999), bls. 7

beautiful"<sup>65</sup>, "music is not exclusively a learned sign system"<sup>66</sup>, "music is not a luxury"<sup>67</sup>.

"[M]usic is not parodic"<sup>68</sup>, "music is not a 'symbol' of anything else"<sup>69</sup>, "music is not to be believed"<sup>70</sup>, "music is not a vague utopian"<sup>71</sup>, "music is not about anything"<sup>72</sup>, "music is not from their own culture"<sup>73</sup>, "music is not mere "background" (or base)"<sup>74</sup>, "music is not necessarily a clearly defined concept"<sup>75</sup>, "music is not unusual"<sup>76</sup>, "music is not what attracts people to church"<sup>77</sup>, "music is not merely about sound"<sup>78</sup>, "music is not some curious anomaly"<sup>79</sup>.

"[M]usic is not uniformly high"<sup>80</sup>, "music is not his life"<sup>81</sup>, "music is not a note of despair"<sup>82</sup>, "music is not the musical means of expression"<sup>83</sup>, "music is not concerned with valuation"<sup>84</sup>, "music is not every sound you hear"<sup>85</sup>, "music is not knowledge"<sup>86</sup>, "music is not thought to be a great consideration"<sup>87</sup>, "music is not stealing"<sup>88</sup>, "music is not limited to performances"<sup>89</sup>,

---

<sup>65</sup> Levinson, Jerrold. *Musical Concerns: Essays in Philosophy of Music* (Oxford University Press, 2015), bls. 58

<sup>66</sup> Meyer, Leonard B. *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture* (University of Chicago Press, 2010), bls. 236

<sup>67</sup> Osei, G.K. *African Contributions to Civilizations* (Black Classic Press, 1999), bls. 26

<sup>68</sup> Albright, Daniel. *Modernism and Music: An Anthology of Sources* (University of Chicago Press, 2004), bls. 39

<sup>69</sup> Manning, David. *Vaughan Williams on Music* (Oxford University Press, 2007), bls. 162

<sup>70</sup> Hawkins, John. *A General History of the Science and Practice of Music in Five Volumes: Volume 3* (Payne, 1776), bls. 96

<sup>71</sup> Hallam, Susan; Cross, Ian; Thaut, Michael. *Oxford Handbook of Music Psychology* (Oxford University Press, 2011)

<sup>72</sup> Young, James O. *Critique of Pure Music* (OUP Oxford, 2014), bls. vii

<sup>73</sup> Snyder, Bob; Snyder, Robert. *Music and Memory: An Introduction* (MIT Press, 2000), bls. 152

<sup>74</sup> Leyshon, Andrew; Matless, David; Revill, George. *The Place of Music* (Guilford Press, 1998), bls. 31

<sup>75</sup> Haas, Roland; Brandes, Vera. *Music that works: Contributions of biology, neurophysiology, psychology, sociology, medicine and musicology* (Springer Science & Business Media, 2010), bls. 185

<sup>76</sup> Ottenberg, Simon. *Seeing with Music: The Lives of Three Blind African Musicians* (University of Washington Press, 2012), bls. 55

<sup>77</sup> Williams, David T. *Pictures of the Spirit* (iUniverse, 2003), bls. 103

<sup>78</sup> Stevens, Carolyn S. *Japanese Popular Music: Culture, Authenticity and Power* (Routledge, 2012), bls. 1

<sup>79</sup> Swanwick, Keith. *Teaching Music Musically* (Routledge, 2002), bls. 7

<sup>80</sup> Graham, Arthur. *Shakespeare in Opera, Ballet, Orchestral Music, and Song: An Introduction to Music Inspired by the Bard* (Edwin Mellen Press, 1997), bls. 24

<sup>81</sup> Jamieson, D. *Language, Mind, and Art: Essays in Appreciation and Analysis, in Honor of Paul Ziff* (Springer Science & Business Media, 2013), bls. 139

<sup>82</sup> Hoekner, Berthold. *Apparitions: Essays on Adorno and Twentieth-Century Music* (Routledge, 2013), bls. 1

<sup>83</sup> Wicke, Peter. *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology* (Cambridge University Press, 1990), bls. 73

<sup>84</sup> Small, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening* (Wesleyan University Press, 2011), bls. 9

<sup>85</sup> Jackson, Jasna. *When Grown Ups Cry* (Author House, 2012), bls. 62

<sup>86</sup> Zbikowski, Lawrence M. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis* (Oxford University Press, 2002), bls. 201

<sup>87</sup> Stevens, Richard; Raybould, Dave. *The Game Audio Tutorial: A Practical Guide to Creating and Implementing Sound and Music for Interactive Games* (Taylor & Francis, 2013), bls. 162

<sup>88</sup> Stirling, Bruce. *Speaking and Writing Strategies for the TOEFL iBT* (Nova Press, 2015), bls. 116

<sup>89</sup> Rothenberg, Stanley. *Copyright and Public Performance of Music* (Springer Science & Business Media, 2012), bls. 94

"music is not what defines"<sup>90</sup>, "music is not the gentle harmonious reconciliation of opposing tendencies"<sup>91</sup>.

"[M]usic is not often defined"<sup>92</sup>, "music is not inescapable for liberated music"<sup>93</sup>, "music is not all in limbo"<sup>94</sup>, "music is not water"<sup>95</sup>, "music is not vaguer than literature"<sup>96</sup>, "music is not understood in too narrow a sense"<sup>97</sup>, "music is not just a performance"<sup>98</sup>, "music is not about expression"<sup>99</sup>, "music is not beamed at all of the public"<sup>100</sup>, "music is not a unitary art form"<sup>101</sup>, "music is not as mysterious as you might think"<sup>102</sup>.

"[M]usic is not a cure-all"<sup>103</sup>, "music is not just music"<sup>104</sup>, "music is not conservative"<sup>105</sup>, "music is not detected by our ears alone"<sup>106</sup>, "music is not referential"<sup>107</sup>, "music is not specifically composed for a particular project"<sup>108</sup>, "music is not merely derivative or reflective"<sup>109</sup>, "music is not at all like that heard by the adult"<sup>110</sup>, "music is not French music"<sup>111</sup>, "music is not entirely accurate"<sup>112</sup>, "music is not elucidated fully by composite musical genres and social function"<sup>113</sup>.

---

<sup>90</sup> Wong, Dwayne. *The History and Struggle Behind the Music of Bob Marley and the Rastafarian Movement* (Dwayne Wong (Omowale), bls. 2

<sup>91</sup> Straus, Joseph N. *Stravinsky's Late Music* (Cambridge University Press, 2004), bls. 81

<sup>92</sup> Frith, Simon. *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies, Volume 1* (Psychology Press, 2004), bls. 36

<sup>93</sup> Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory* (A&C Black, 1997), bls. 3

<sup>94</sup> Abraham, Gerald. *On Russian Music* (Faber & Faber, 2013), bls.

<sup>95</sup> Sommer, Elyse. *Similes Dictionary* (Visible Ink Press, 2013), bls. 358

<sup>96</sup> Nussbaum, Martha C. *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions* (Cambridge University Press, 2003), bls. 265

<sup>97</sup> Niecks, Frederick. *Programme Music in the Last Four Centuries* (Ardent Media, 2009), bls. 1

<sup>98</sup> McKenna, Erin; Pratt, Scott L. *Jimmy Buffett and Philosophy: The Porpoise Driven Life* (Open Court Publishing, 2009), bls. 198

<sup>99</sup> Koelsch, Stefan. *Brain and Music* (John Wiley & Sons, 2012), bls. 184

<sup>100</sup> Denisoff, R. Serge. *Solid Gold: The Popular Record Industry* (Transaction Publishers, 1975), bls. 3

<sup>101</sup> Turino, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation* (University of Chicago Press, 2008), bls. 1

<sup>102</sup> Nagarsheth, Nimesh P. *Music and Cancer: A Prescription for Healing* (Jones & Bartlett Learning, 2010), bls. 149

<sup>103</sup> Williamson, Victoria. *You Are the Music: How Music Reveals What it Means to be Human* (Icon Books Ltd, 2014), bls. 197

<sup>104</sup> Martinez, Emma. *Flamenco - All You Wanted to Know: All You Wanted to Know* (Mel Bay Publications, 2011), bls. 5

<sup>105</sup> Lochhead, Judith Irene; Auner, Joseph Henry. *Postmodern Music/postmodern Thought* (Psychology Press, 2002), bls. 13

<sup>106</sup> Miranda, Eduardo Reck. *Readings in Music and Artificial Intelligence* (Routledge, 2013), bls. 1

<sup>107</sup> Vijaykrishnan, K. G. *The Grammar of Carnatic Music* (Walter de Gruyter, 2007), bls. 180

<sup>108</sup> Zager, Michael. *Music Production: For Producers, Composers, Arrangers, and Students* (Scarecrow Press, 2011), bls. 167

<sup>109</sup> Strickland, Edward. *American Composers: Dialogues on Contemporary Music* (Indiana University Press, 1991), bls. 10

<sup>110</sup> Serafine, Mary Louise. *Music as Cognition: The Development of Thought in Sound* (Columbia University Press, 1988), bls. ix

<sup>111</sup> Bohlman, Philip V. *Focus: Music, Nationalism, and the Making of the New Europe* (Routledge, 2010), bls. 16

<sup>112</sup> Jones, Michael. *The Music Industries: From Conception to Consumption* (Springer, 2012), bls. 45

<sup>113</sup> Lippman, Edward A. *A Humanistic Philosophy of Music* (Pendragon Press, 2006), bls. 259

"[M]usic is not only sublimated"<sup>114</sup>, "music" is not just the title"<sup>115</sup>, "music is not so much a technique"<sup>116</sup>, "music is not direct"<sup>117</sup>, "music, is not the main issue"<sup>118</sup>, "music is not only performed in a social context"<sup>119</sup>, "music is not a matter of winning"<sup>120</sup>, "music is not only a metaphor"<sup>121</sup>, "music is not the result of wanting to be 'different'"<sup>122</sup>, "music is not merely a manifestation of global processes"<sup>123</sup>, "music is not directed at remembrance"<sup>124</sup>.

"[M]usic is not commercially important"<sup>125</sup>, "music is not in fact fully significant unless one compares it with the shaman's relation to music"<sup>126</sup>, "music is not just different music"<sup>127</sup>, "music is not new"<sup>128</sup>, "music is not an abstruse activity"<sup>129</sup>, "music is not the goal of the production process"<sup>130</sup>.

"[M]usic is not the privilege of human beings"<sup>131</sup>, "music is not, on the whole, an encouraging sight"<sup>132</sup>, "music is not at the forefront of today's music"<sup>133</sup>, "music is not forbidden"<sup>134</sup>, "music is not a reflex"<sup>135</sup>, "music is not a secret cult"<sup>136</sup>, "music is not solely a human trait"<sup>137</sup>, "music is

---

<sup>114</sup> Pear, David; Nemeč, Belinda (eds.). *Grainger Journal Vol. 1: An Interdisciplinary Journal* (UoM Custom Book Centre, 2011), bls. 97

<sup>115</sup> Wright, Craig. *Listening to Music* (Cengage Learning, 2007), bls. xvii

<sup>116</sup> Perniola, Mario. *The Sex Appeal of the Inorganic: Philosophies of Desire in the Modern World* (A&C Black, 2004), bls. 65

<sup>117</sup> Denes, Gianfranco; Pizzamiglio, Luigi. *Handbook of Clinical and Experimental Neuropsychology* (Psychology Press, 1999), bls. 409

<sup>118</sup> Dunsby, Jonathan. *Making Words Sing: Nineteenth- and Twentieth-Century Song* (Cambridge University Press, 2004), bls. 57

<sup>119</sup> Swanwick, Keith. *Musical Knowledge: Intuition, Analysis, and Music Education* (Psychology Press, 1994), bls. 150

<sup>120</sup> Abrahams, Frank; Head, Paul D. *Case Studies in Music Education* (Boydell & Brewer Ltd, 2005), bls. 92

<sup>121</sup> Varga, Adriana. *Virginia Woolf & Music* (Indiana University Press, 2014), bls. 185

<sup>122</sup> de Leeuw, Ton. *Music of the Twentieth Century: A Study of Its Elements and Structure* (Amsterdam University Press, 2005), bls. 12

<sup>123</sup> White, Bob W. *Music and Globalization: Critical Encounters* (Indiana University Press, 2012), bls. 1

<sup>124</sup> De Mul, Jos. *Romantic Desire in (Post)modern Art and Philosophy* (SUNY Press, 1999), bls. 133

<sup>125</sup> Bossius, Thomas; Häger, Andreas (eds.). *Religion and Popular Music in Europe: New Expressions of Sacred and Secular Identity* (I.B.Tauris, 2011), bls. 74

<sup>126</sup> Rouget, Gilbert. *Music and Trance: A Theory of the Relations Between Music and Possession* (University of Chicago Press, 1985), bls. 125

<sup>127</sup> Cuddy, Luke. *Halo and Philosophy: Intellect Evolved* (Open Court, 2011), bls. 65

<sup>128</sup> Roads, Curtis; Strawn, John. *The Computer Music Tutorial* (MIT Press, 1996), bls. ix

<sup>129</sup> Downes, Stephen. *Aesthetics of Music: Musicological Perspectives* (Routledge, 2014), bls. 23

<sup>130</sup> Pejrolò, Andrea. *Creative Sequencing Techniques for Music Production: A Practical Guide to Logic, Digital Performer, Cubase and Pro Tools* (Taylor & Francis, 2005), bls. xi

<sup>131</sup> Calarco, Matthew; Atterton, Peter. *Animal Philosophy* (A&C Black, 2004), bls. 95

<sup>132</sup> Routley, Erik; Dakers, Lionel. *A Short History of English Church Music* (A&C Black, 1997), bls. 64

<sup>133</sup> Landy, Leigh. *What's the Matter with Today's Experimental Music?: Organized Sound Too Rarely Heard* (Routledge, 2013), bls. 134

<sup>134</sup> 'Alī Sabzvarī, Muḥammad. *Tuḥfah Yi- 'Abbāsī: The Golden Chain of Sufism in Shī'ite Islam* (University Press of America, 2008)

<sup>135</sup> Sachs, Curt; Kunst, Jaap (ed.). *The Wellsprings of Music* (Springer Science & Business Media, 2012), bls.

<sup>136</sup> Texas School of the Air. *Teachers' Manual and Classroom Guide for Music is Yours* (The School, 1946), bls. 15

<sup>137</sup> Cramer, John. *How Alien Would Aliens Be?* (iUniverse, 2001)

not aurality"<sup>138</sup>, "music is not at all what I expected"<sup>139</sup>, "music is not necessary for bhakti"<sup>140</sup>, "music is not only its innovative treatment"<sup>141</sup>, "music is not exempted from intercultural phenomenon"<sup>142</sup>, "music is not nearly as easy as one might have expected"<sup>143</sup>.

"[M]usic is not something audible"<sup>144</sup>, "music is not heard"<sup>145</sup>, "music is not an adequate preparation"<sup>146</sup>, "music is not a reliable narrator"<sup>147</sup>, "music is not to imply that it is innocuous"<sup>148</sup>, "music is not a handmaid"<sup>149</sup>, "music is not merely a matter of taste"<sup>150</sup>.

---

<sup>138</sup> Remes, Justin. *Motion(less) Pictures: The Cinema of Stasis* (Columbia University Press, 2015), bls. 78

<sup>139</sup> Warkentin, Larry. *Bloodline: of Peasants, Pilgrims and Poets* (Xlibris Corporation, 2012), bls. 193

<sup>140</sup> Phillips, Stephen H. *Yoga, Karma, and Rebirth: A Brief History and Philosophy* (Columbia University Press, 2009), bls. 20

<sup>141</sup> Cross, Jonathan et al. *Identity and Difference: Essays on Music, Language, and Time* (Leuven University Press, 2004), bls. 129

<sup>142</sup> Sadoh, Godwin. *The Organ Works of Fela Sowande: Cultural Perspectives* (iUniverse, 2007), bls. 82

<sup>143</sup> Walton, Kendall L. In *Other Shoes: Music, Metaphor, Empathy, Existence* (Oxford University Press, 2014), bls. 151

<sup>144</sup> Collingwood, Robin George. *The Principles of Art* (Oxford University Press, 1958), bls. 151

<sup>145</sup> Scruton, Roger. *Modern Philosophy: An Introduction and Survey* *Modern Philosophy: An Introduction and Survey*, bls. 379

<sup>146</sup> Pitts, Stephanie. *Chances and Choices: Exploring the Impact of Music Education* (Oxford University Press, 2012), bls. 171

<sup>147</sup> Coleman, Nick. *The Train in the Night: A Story of Music and Loss* (Counterpoint Press, 2013), bls. 84

<sup>148</sup> Silbiger, Alexander. *Keyboard Music Before 1700* (Routledge, 2004), bls. 300

<sup>149</sup> American Guild of Organists. *New Music Review and Church Music Review*, Volume 7, (Novello, Ewer & Company, 1908)

<sup>150</sup> Street, John. *Music and Politics* (John Wiley & Sons, 2013), bls. 6

## Tölur í óskilum

Gylfi Garðarsson

*Opinberar tölur um íslenska tónlistarfræðslu eru af mjög skornum skammti þótt lítið mál væri að bæta úr því sem mestu skiptir. Hvers vegna eru slíkar tölur mikilvægar? Tvö dæmi um rannsóknarefni á þessu sviði.*

Hve margir nemendur voru í formlegu tónlistarnámi á Íslandi árið 2017? Ætla mætti að Hagstofan eða Samband sveitarfélaga hefðu svör við þessari einföldu spurningu en það er öðru nær. Reyndar virðast litlar líkur á að nokkur maður viti hver fjöldinn var. Eða hve margir stunduðu nám á trompet í Reykjavík, píanó við Eyjafjörð, gítar á Reykjanesi eða harmóníku á Vestfjörðum. Það sem verra er þá er ómögulegt að finna greiðlega svör við þessum spurningum. Til þess þyrfti svo umfangsmikla rannsókn að jafnvel stéttarfélögum tónlistarkennara er það ofviða. Samt senda allir tónlistarskólar slíkar tölur skilmerkilega til síns sveitarfélags á hverju ári. Eins og þeim ber skylda til.<sup>1</sup> Eftir að tölunum hefur verið skilað inn heyrir hins vegar ekki meira af þeim. Sveitarfélögin hvorki halda þeim til haga né miðla þeim frá sér. Ekki heyra slík gögn á nokkurn hátt undir persónuverndarlög og því er ráðgáta hvernig stendur á þessari leynd um jafn mikilvægar tölur.

### ER ÖLLUM SAMA?

Sveitarfélögum til varnar má segja að engin skýr krafa virðist gerð um að halda tölum úr tónlistarfræðslunni til haga og enn síður að miðla þeim skipulega. Ekki krefst ríkið þess, ekki Samband sveitarfélaga og ekki neinn þeirra fjölmörgu hagsmunaaðila sem, í mörgum tilfellum, sárvantar þessar tölur. Það breytir samt ekki alvöru málsins fyrir alla hlutaðeigandi. Hvernig á til dæmis að mæla fyrir skynsamlegri nýtingu opinberra fjármuna á þessu sviði ef engin tölfræði finnst til að byggja á? Hvaða gagn er af talnaupplýsingum sem tónlistarskólarnir útvega samviskusamlega ef þær enda allar inni í milliveggjum opinberrar stjórn-sýslu? Halda mætti að flókið og erfitt væri að finna lausn á þessari upplýsingastíflu því hér sé margslunginn vandi á ferðinni. En með fljótlegri athugun sést að líklega er verkefnið fremur auðleyst. Öll sveitarfélög skila nú þegar mikið af talnagögnum um fræðslumál til Hagstofunnar. Þar á meðal um fjölda tónlistarnemenda í FRAMHALDSNÁMI. Hvað er því til

<sup>1</sup> Sjá <https://www.althingi.is/lagas/nuna/1985075.html>, <https://island.is/reglugerdir/nr/0658-2009>, [https://reykjavik.is/sites/default/files/yomis\\_skjol/skjol\\_utgefid\\_efni/stu\\_ningur\\_vi\\_t\\_nlistarsk\\_la\\_okt\\_2006.pdf](https://reykjavik.is/sites/default/files/yomis_skjol/skjol_utgefid_efni/stu_ningur_vi_t_nlistarsk_la_okt_2006.pdf)

fyrirstöðu að telja fram fjölda tónlistarnemenda í GRUNN- og MIÐNÁMI í leiðinni? Ekki er að sjá annað en að með örlitlum viðbótargögnum til Hagstofunnar gætu helstu grunntölur um tónlistarfræðslu landsins legið eins og opin bók fyrir alla sem vantar þær – til að gera gott enn betra. Það eina sem vantar er ákvörðun stjórnvalda. Lítið hvísl frá ráðherra ætti að duga – án þess að nokkur aukakostnaður hlytist af, neins staðar.

## ÖFLUGRI TÓNLISTARFRÆÐSLA Á MÓÐURMÁLINU

Flestum ætti að vera ljóst mikilvægi þess að gott framboð íslenskra kennslu- og nótnarita sé aðgengilegt fyrir tónlistarfræðslu og almenna tónlistarmenningu á Íslandi. Mætti nefna ýmsar gildar ástæður fyrir því, svo sem varðveislu og miðlun íslenskra sönglaga. Önnur veigamikil ástæða er, að í boði séu námsgögn á íslenskri tungu. Það hlýtur að vera forgangsatríði að til séu tónbækur á íslensku, fyrir íslenskt kennsluumhverfi í tónlist á grunn- og miðnámsstigi.

En hvert skyldi vera umfang og eðli þarfarinnar fyrir þetta innlenda tónbókaefni? Höfundar og útgefendur íslenskra tónbóka þyrftu helst, eins og aðrir, að byggja sitt framlag á raunhæfum forsendum. Grundvallargögn til að meta þá þörf sem hér um ræðir eru opinberar tölur svo sem nemendafjöldi í tónlistarfræðslu, skipting þeirra í námsgreinar, námsstig og svo framvegis

Þegar æðsta stjórnvald landsins sýnir enga tilburði til gagnaöflunar um fagið né hirðir um þau gögn sem aðrir leggja til er eðlilegt að mörgum fallist hendur. Sú staða þýðir hins vegar ekki að allir aðrir séu neyddir til að standa með hendur í vösum.

## TVÆR RANNSÓKNIR

Árið 2012 stofnaði hópur af höfundum og útgefendum íslensks tónlistarkennsluefnis félagið Samband íslenskra tónbókaútgefenda (SÍTÓN) til að vinna að sínum hagsmunamálum. Frá stofnun hefur félagið fundið ápreifanlega fyrir því hve alvarlegur skortur er á hvors konar fag- og hagtölum sem hafa áhrif á útgáfu nótna og annars prentaðs efnis fyrir tónlistarstarfsemi í landinu. Tölur um fjölda tónlistarnemenda eftir landshlutum og námsstigi ættu til dæmis að vera aðgengilegar grundvallarupplýsingar hér á landi. Slík talnagögn hafa önnur ríki Norðurlandanna birt um áratuga skeið. Á Íslandi eru þau nánast ófáanleg. Vegna mikilvægi þess konar upplýsinga fyrir hagsmuni félagsmanna í SÍTÓN var ákveðið að félagið athugaði möguleika á eigin gagnaöflun og legði eitthvað af mörkum til að bæta úr þeim alvarlega upplýsingaskorti sem við blasir. Hafa tvær grunnrannsóknir verið gerðar fyrir félagið sem varpa skýru ljósi á nokkur mikilvæg atriði sem áður voru alveg óupplýst. Talnagögnin sem rannsóknirnar skiluðu eru ekki síður mikilvæg fyrir tónlistarfagið almennt. Fyrri rannsóknin fjallaði um umfang nótnarita í íslenskum bókasófnum og var gerð vorið 2014. Hún var kynnt með stuttum pistli á vefsíðu SÍTÓN í formi greinargerðar um aðdraganda, framkvæmd og niðurstöður rannsóknarinnar.<sup>2</sup> Seinni rannsóknin var talsvert umfangsmeiri og fjallaði um notkun á íslensku kennsluefni í grunnnámi tónlistarskólanna 2016. Hún var gerð áramótin 2016-17 og

<sup>2</sup> Gylfi Garðarsson. *Nótnarit í gegni* (SÍTÓN, 2015), sjá [https://siton.is/wp-content/uploads/2019/01/notnarit-i-gegni-almenn-kynning\\_1.2.pdf](https://siton.is/wp-content/uploads/2019/01/notnarit-i-gegni-almenn-kynning_1.2.pdf)

---

er einnig kynnt á vefsíðunni í formi greinargerðar um tildrög, framkvæmd og niðurstöður rannsóknarinnar.<sup>3</sup>

Fremur en að ræða aðra eða báðar ofangreindar rannsóknir í löngu máli hér þá hvet ég áhugasama lesendur til að nota hlekkina í þær hér í viðauka og smella sér beint í aðra eða báðar greinargerðirnar til að kynna sér þær nánar. Í leiðinni væri ekki úr vegi að fræðast um einhverjar af þeim tæplega 160 tónbókum frá félagsmönnum SÍTÓN sem eru kynntar á [www.siton.is](http://www.siton.is).

---

<sup>3</sup> Gylfi Garðarsson. *Íslenskt kennsluefni í grunnnámi tónlistar 2016-17* (SÍTÓN, 2017), sjá <http://siton.is/wp-content/uploads/2018/11/Íslenskt-tonlistarkennsluefni-2016-17.pdf>

## VIÐAUKI:

1: Gylfi Garðarsson. *Nótnarit í gegni* (SÍTÓN, 2015) <sup>4</sup>



2: Gylfi Garðarsson. *Íslenskt kennsluefni í grunnnámi tónlistar 2016-17* (SÍTÓN, 2017) <sup>5</sup>



---

<sup>4</sup> <https://lhi.canto.global/s/IJ8Q9?viewIndex=0>

<sup>5</sup> <https://lhi.canto.global/s/O9OJ8?viewIndex=0>

## Opnun óperunnar

### Dramatískur spuni, hin sígilda ópera og leikgleði

Helgi Rafn Ingvarsson

Stutt samantekt á doktorsrannsókninni „*Opening Opera: Developing a framework that allows for the interactive creative processes of improvised theatre in the productions of new music-dramas.*“ frá 2018.

#### INNGANGUR

Rannsóknin „Opnun óperunnar“, eins og hún birtist í apríl 2018<sup>1</sup>, kannar skapandi samstarfsferla, dramatískan spuna og óhefðbundnar nótnarritunaraðferðir í nýju tónleikhúsi. Með því að byggja á vitneskju frá sviðslistum eins og spunaleikhúsi er markmiðið meðal annars að styðja við sveigjanlega dramatúrgú í óperum, þar sem söngvarar og leikstjórar fá að leiða og upplýsa vissa skapandi ferla sem venjulega eru aðeins í höndum tónskálda og textahöfunda. Slíkt verður að teljast mjög óhefðbundið í óperum og gengur hreinlega gegn þeirri þjálfun sem flestir óperusöngvarar hljóta, sem og aðrir flytjendur innan sígildrar tónlistar.

Með því að þróa sérhæfða og óhefðbundna nótnarritunaraðferð, meðfram sérstakri rammaáætlun fyrir æfingafærlid sem styður við þessa sveigjanlegu ferla, freista ég þess að skapa nokkuð sem ég kalla *Opna-óperu*, þar sem allar sönglínur hljóta frelsi frá eiginlegu tempói verksins. Slíkt frelsi myndi teljast eðlilegt, ef um hefðbundið *secco recitative* væri að ræða, en þar „hvílir“ undirspilið og gefur sönglínunum meira tónrænt og rytmískt pláss. Í Opnum-óperum er undirspilið hinsvegar ávallt „virkt“<sup>2</sup> samhliða því að veita téð frelsi.

Í Opinni-óperu leggur tónskáldið fram helstu breytur og tónefni fyrir flytjendahópinn í formi *Opinna-raddskráa*.<sup>3</sup> Almenn talað, þegar notast er við hefðbundna vestræna raddskrá, geta söngvarar, tónlistarstjórar og leikstjórar í óperuheiminum aðeins leikið sér með, eða túlkað, „tíma“ á takmarkaðan hátt. Þar er tónefni söngvarans fest lóðrétt við alla aðra tón-atburði sem eiga sér stað í raddskránni og þeir lesnir á sömu tímalínu frá vinstri til hægri. Í slíkri uppsetningu er hægt að vinna með sameiginlegar tempó breytingar, rúbató, styrkleikabreytingar og annað í þeim dúr, svo lengi sem hollustu er haldið við hið lóðrétt samband milli allra parta. Í *Opinni Raddskrá* hinsvegar eru allar sönglínur „frelsaðar“ frá þessu lóðrétt sambandi. Þær

<sup>1</sup> Hægt er að nálgast rannsóknina í heild sinni hér: <http://openaccess.city.ac.uk/21324/>

<sup>2</sup> „Active accompaniment“. Nánar í kafla 2.2 í *Opening Opera* <http://openaccess.city.ac.uk/21324/>

<sup>3</sup> Nánar um Opnar Raddskrár í kafla 2.4.4, 3.7 og 5.3 í *Opening Opera*.

<http://openaccess.city.ac.uk/21324/>

eru skrifaðar upp sem sjálfstæð tónbrot og raðað upp í sér söngskrá. Útkoman er nokkuð lík leikhús handriti, þar sem lesið er í gegnum línurnar frá toppi blaðsíðunnar til botns. Kallast sá partur þá *Söng-Handrit*.<sup>4</sup>

**A Bolt from the Blue**  
*After the Fall - Act 1 Scene 3*

MOBILE SCORE

ICU mobiles for ensemble - perform throughout scene

Vocal mobiles for singers - perform like a theatre-script - sing/re on set music

Scene starts

**For ensemble:**  
Play mobiles in any order as is dramatically required  
Mobiles with repeats should be repeated as often, while other  
mobiles are only played once or twice.  
The mobiles have varying tempo markings, and you should  
stick to them as strictly as possible for the bigger part of  
the scene. Should the dramatic opportunity arise, a new tempo  
could be applied for a limited time.

18

**Mynd 1:** Dæmi um opna radðskrá úr kammeróperunni *After the Fall* (2017)<sup>5</sup>

Á æfingum eða vinnustofum tekur svo tónskáldið skref aftur á bak, á meðan gagnvirkt, skapandi samstarf og dramatískur spuni á sér stað.

*GAGNVIRKUR SKAPANDI FERILL: Tónskáldið tekur þátt í samstarfi með tónlistarflytjendum og/eda tæknifólki. Ferlið er gagnvirkara en gengur og gerist í fullstjórnuðu ferli. Það er nokkuð laust í reipunum og felur í sér meiri sjálfsskoðun og ihugun. Samstarfsfólk leggur meira til málanna en í fullstjórnuðu ferli, en að lokum, þá er tónskáldið enn höfundur verksins. Sumir hlutar flutningsins eru „opnari“ ...<sup>6</sup>*

Í gagnvirku skapandi ferli fá allir þátttakendur að leggja eitthvað til málanna þar til verkið er tilbúið til flutnings. Með því að opna ferlið á þennan hátt er markmiðið að virkja aukna leikgleði í flytjendahópnum, og ná fram dramatískum sveigjanleika í verkinu. Með öðrum orðum, hópurinn „hnoðar“ verkinu saman í sameiningu, hefur frjálsari hendur með hluta dramatískrar framvindu og persónusköpunar.

<sup>4</sup> Sjá neðanmálsgrein nr.3.

<sup>5</sup> Helgi Rafn Ingvarsson, *After the Fall* (2017)

<sup>6</sup> S. Hayden og L. Windsor, „Collaboration and the Composer: Case Studies from the end of the 20th century,“ *Tempo* 61, (apríl 2007): 33.

## DRAMATÍSKUR SVEIGJANLEIKI

Persónusköpun felst ekki aðeins í því hvað persónur segja, heldur einnig hvernig þær segja það og hvernig þær bregðast við því sem aðrir segja. Í Opnum-óperum er flytjendahópurinn meðal annars nýttur sem persónusköpunartæki og flytjendum veitt leyfi til að breyta meðal annars þögnum, tímasetningum tónbrota sem og öðrum eiginleikum í flutningi þeirra.<sup>7</sup>

Ímyndum okkur tvo flytjendur á sviði. Flytjandi A er að leika hershöfðingja, á meðan flytjandi B leikur óbreyttan hermenn. Þau fylgja handriti, og fyrstu tvær línurnar þar eru:

Hershöfðingi: Gjörðu svo vel að setjast niður.

Hermaður: Takk herra.

Þessar tvær línur virðast ef til vill í snöggu bragði, einungis bjóða uppá hrein og bein samskipti milli þessara tveggja persóna, en ef við leyfum okkur aðeins meiri leikgleði og túlkunargleði, þá bjóða þær uppá ótal ólíkar dramatískar myndir. Flytjandinn sem leikur hershöfðingjann gæti til dæmis ákveðið að vera ögrandi með víðeigandi látbragði, stífu augnaráði og háværrri rödd. Hvernig hermaðurinn bregst við þessu setur tóninn fyrir áframhaldandi samband þeirra. Hermaðurinn gæti brugðist við á nokkuð hefðbundinn hátt, eins og hermenni sémir og einfaldlega sagt hátt og öruggt „takk herra“ og svo sest niður. Hinsvegar ef hermaðurinn svarar með þögulli rödd, muldrandi eins og pirraður unglingur áður en hann sest niður, yrði samband þeirra í augum áhorfandans flóknara og jafnvel kómískara. En öðru sambandi yrði komið á ef hermaðurinn myndi svara í rólegri og yfirvegaðri rödd, án þess að setjast niður. Þá er hægt að ímynda sér að persónurnar sem við erum að fylgjast með væru í raun ekki hershöfðingi og hermaður eftir allt saman. Kannski erum við að verða vitni að hlutverkaleik elskenda. Þetta eru aðeins örfá dæmi um túlkunar möguleika þessarar tveggja lína.

Í þessu dæmi eru það í raun ekki orðin sem segja stærstan part sögunnar, heldur hljómfallið, þagnirnar og tímasetningarnar. Framsetning og þróun þessarar dramatísku notendabreytu er venjulega að mestu í höndum tónskáldsins í formi nákvæmrar, lóðréttrar nótnaritunar, en ég hef meiri áhuga á því að vinna hana í samstarfi við flytjendahópinn hverju sinni. Við þesskonar meðhöndlun í slíku umhverfi (ef haldið er utan um ferlið á réttan hátt<sup>8</sup>) eiga „ánægjuleg mistök“ (happy accidents) sér oft stað og efnið þróast í óvæntar og spennandi áttir. Með því að renna efninu í gegnum hópinn á þennan hátt er hópurnar nýttur sem skref af eiginlegu tónsmíðuferli.<sup>9</sup>

Ef að dæmið um hershöfðingjann og hermenninn hér áðan yrði sett upp og nóterað í hefðbundna óperíska raddskrá, með sönglínur flytjendanna tengdar lóðrétt við alla aðra tónræna atburði yrði mér sem tónskáldi ýtt út í það að ákveða mikið af fyrrnefndum drama tískum breytum fyrirfram og skrifa þær inn í raddskrána.

Það er alls ekki ætlun mín að teikna hið hefðbundna tónsmíðuferli í óperískum skrifum upp

<sup>7</sup> Til dæmis þeim þáttum innan hljóðmyndunarfræði sem hafa ekki með sköpun eiginlegra orða og setninga að gera, heldur því hvernig orð og setningar hljóma.

<sup>8</sup> Nánar um æfingaferlið í kafla 4.3 í *Opening Opera* <http://openaccess.city.ac.uk/21324/>

<sup>9</sup> Slíku ferli er til dæmis lýst af Michael Nyman sem „people process“. M. Nyman *Experimental Music: Cage and Beyond*, 2. útgáfa, (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 6.

sem slæmt, markmið mitt er einfaldlega að draga fram í dagsljósið aðra aðferðafræði við sköpun og þróun á tónrænu efni í dramatísku umhverfi.

#### FAGURFRÆÐI OG LEIKGLEÐI

Þessi hagræðing á tónsmíðinni sem tónskáldið opnar fyrir flytjendahópinn í Opnum Óperum gefur af sér ákveðna gagnvirka tónsmíða fagurfræði sem, eðli málsins samkvæmt, er ekki nema að hluta til í höndum tónskáldsins. Með því að taka upp þetta opna ferli kemst flytjandinn ekki hjá því að hafa nokkuð umsvifamikil áhrif á afköst tónsmíðarinnar, á svipaðan hátt og í *slembitónlist*<sup>10</sup>, en í þessu tilviki, þá á hið „tilviljanakennda“ aðeins við samsetningu á fyrirfram skrifuðum radd tónbútum annarsvegar og fyrirfram skrifuðu „virku“ undirspili hinsvegar. Ef til vill væri þá hægt að kalla þessa fagurfræði *slembisamsetningu*, eða þá *slembifjölröddun*.

Flytjandinn þarf að aðlaga sig að ákveðnu skapandi ferli sem er venjulega ekki partur af þjálfun hins sígilda flytjanda. Flytjandinn þarf að geta hugsað eins og tónskáld, allavega upp að vissu marki. Til þess að aðstoða flytjandann við þessa aðlögun er mikilvægt að styðja við óformlegt andrúmsloft í flytjendahópnum.<sup>11</sup> Þegar slíkt tekst, eru meiri líkur á því að hægt sé að styðja við leikgleði. Leikgleði í Opnum-óperum er mikilvægur sköpunarkraftur og styður við það að hægt sé að skapa margar mismunandi umraðanir og túlkanir á tónrænu bútinum sem finnast í Söng-handritinu. Þá er hægt að velja hagstæðustu (áhugaverðustu/skemmtilegustu) túlkunina til áframhaldandi þróunar og æfinga.

#### JAFN GRUNDVÖLLUR?

Oft er óperum lýst (í breiðum skilningi) sem tónlistardrífnu formi. Ef til vill væri hægt að draga saman einkenni þeirrar aðferðafræði sem hér er lýst með því að segja að hún leggi upp með að draga úr þessu stigveldi milli dramatíkur og tónlistar og skapa þessum samstarfsaðilum jafnan grundvöll. Jafnan grundvöll, þar sem fyrirvaralaus og sjálfsprottin skapandi innlegg hópsins geta átt sér rými jafnt á við fyrirfram skrifaða tónlist og texta.

<sup>10</sup> Tilviljanakennd tónlist, chance music, aleatoric music.

<sup>11</sup> Sjá m.a. R. K. Sawyer Group, *Creativity: Music, theatre, collaboration*, (New York and London: Routledge, 2003), 4.

#### HEIMILDASKRÁ

Hayden, S. og L. Windsor. „Collaboration and the Composer: Case Studies from the end of the 20th century.“ *Tempo* 61, (apríl 2007): 28-39.

Helgi Rafn Ingvarsson. „Opening Opera: Developing a framework that allows for the interactive creative processes of improvised theatre in the productions of new music-dramas.“ *DMus ritgerð*. Guildhall School of Music and Drama, 2018.

Nyman, M. *Experimental Music: Cage and Beyond*. 2. útgáfa. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Sawyer, R. K. *Group Creativity: Music, theatre, collaboration*. New York and London: Routledge, 2003.

## Að skrifa nótur með hljóðum

Hrafnkell Flóki Kaktus Einarsson

Snemma á síðasta ári stökk ég inn um dyr sem opnuðust, en það var alls ekkert á stefnuskránni hjá mér að athuga einu sinni hvort hurðin væri ólæst. Svo fór sem fór að ég sótti um í meistaranám í tónsmíðum og komst inn. Námið er í Kaupmannahöfn við Rytmíska konservatoríið þar í borg, RMC. Það var upphaflega löngunin til að flytja til Kaupmannahafnar sem varð til þess að ég sótti um í námið, en á þeim mánuðum sem liðu frá því ég komst inn og þar til skólinn byrjaði fóru ákveðnar hugmyndir að gerjast. Ég fór að sjá skýrar tengingar á milli þeirra hugmynda að verkefnum sem ég lagði fram í umsókninni og þess hvernig þær gætu raunverulega orðið að veruleika. Ég hóf því námið af eldmóði við að blanda saman þeim tveimur ólíkum tónsmíðaaðferðum og nálgunum sem ég hafði hræst í. Annarsvegar var það popp/rokkið sem hefur verið mín aðalgrein innan tónlistarsköpunar síðustu ár og svo á hinn bóginn skrifaðar og listrænt rannsakandi tónsmíðar.

Fyrstu dagana eftir skólasetningu í RMC var ég umvafinn tugum tónlistarmanna allan liðlangan daginn. Ég var fullur af innblæstri í þessu nýja umhverfi og byrjaður að skissa niður hugmyndir, búa mér til kerfi til að stjórna hljóðrófum og hrynjandi, auk þess að semja lög. Ég ætlaði að nýta mér þekkingu mína til að skrifa fyrir hefðbundin kammerhljóðfæri og notfæra mér þann banka af nýbrigðum í spilataekni (e. extended techniques) sem til eru og búa þannig til hljóðrófsheim sem myndi líma hljóðheim laganna saman. Á meðan ég hringstær í skólanum að skissa niður hugmyndir hóf ég leitina að mögulegum flytjendum. Ég fór að ræða við þá hljóðfæraleikara sem eru innan skólans og var mér þá heldur brugðið. Í samtölum við þá komst ég að því að þeir þekktu ekki þau verk né þá leiktækni sem ég var að vitna í, lásu ekki nótur nógu vel til að geta spilað verkin og tengdu lítið við þær hugmyndir sem ég var að bera undir þá.

Mér byrjaði að líða smá eins og ég hefði tekið vitlausa ákvörðun með val á skóla, skildi lítið í umhverfinu sem ég var kominn í og fann fyrir hindrunum í framvindu tónsmíðanna. Ég áttaði mig fljótlega á því að ég var staddur í Mekka Evrópu til að læra spuna og frjálstan djass (e. free improvisation and free jazz). Í kjölfarið taldi ég ólíklegt að ég myndi finna hljóðfæraleikarana sem ég var að leita að til að flytja þá tónlist sem ég var að semja. Að sjálfsögðu hefði ég getað leitað yfir í Konunglega Konservatoríið að hljóðfæraleikurum, en ég var ekki tilbúinn að gefast upp. Ég vildi reyna að halda þessu innanhúss og búa þannig til frjórri vinnuumhverfi. Ég réri því á önnur mið og leitaði til hljóðgervla til að semja fyrir. Með þeim gat ég stjórnað öllu og

tókst að smíða tilbrigði af hljóðrófshljóðheimi mínum með þeim. Ég hélt áfram að semja lögin og reyna að púsla þessum tveimur nálgunum saman. Mér þótti árangurinn ágætur og spennandi upphaf að þessari blöndu popptónlistar og tónsmíða.

Það er svo í október sem ég fæ uppljómun. Þá voru tónleikar með öllum úr mínum árgangi. Þeir fluttu sína tónlist, sem hafði verið samin á undanförunum vikum, og var það í fyrsta skipti sem við heyrðum í raun hvað hver og einn, bæði hljóðfæraleikarar og tónskáld, voru að gera. Tónleika eftir tónleika heyrði ég hljóð og spilamennsku sem ég hafði verið að leita að í upphafi annar. Fæstir voru með nótur en ef einhver var með þær þá gekk ég upp að þeim eftir tónleikana í von um að ég gæti lært nótnaskriftina sem flytjendurnir voru að vinna með. Það sem var á nótnapappírnum voru hins vegar örfáir hljómar og laglínur með leiðbeiningum eins og „play freely“. Nótturnar voru bara léttur vegvisir fyrir flutning þeirra. Þetta var allt spilað af innsæi, áhrifum flytjendanna hvern á annan og sjaldnast fyrirfram ákveðið hvað myndi gerast. „What happens, happens“ sögðu þeir þegar ég ræddi við þá eftir flutninginn og það virtist vera algengasta viðhorfið til spilamennskunnar. En hvernig gat ég nýtt mér þetta? Jú, uppljómunin fólst í því að nú vissi ég að ég gat fengið þau hljóð sem ég hafði áhuga á, en þurfti að læra hvernig ég færi að því.

Vinnan byrjaði á því að ræða við þá tónlistarmenn sem höfðu hrifið mig á sínum tónleikum og finna sameiginlegan flöt sem við gætum unnið út frá. Þá var þátttaka Donny McCaslin og hljómsveitar í gerð *Blackstar* plötu David Bowie góður staður til að hefja samræður því allir þeir spilarar sem komu að mínu verkefni eru miklir aðdáendur McCaslin og hljómsveitar hans. Þannig gat ég sannfært þá um að spila popp. Síðan byrjaði ég að lauma Gérard Grisey að þeim og í kjölfarið fór að hitna í kolunum hjá okkur. Ég setti saman hljómsveit, ef svo má að orði komast, sem var með saxófónleikara, trommara, bassaleikara og svo píanista, sem er ein skærasta vonarstjarna innan frönsku spunasenuunnar í notkun á undirbúnu<sup>1</sup> píanói.

Í stað þess að vinna með hljómsveitinni allri samtímis ákvað ég að einbeita mér að einum hljóðfæraleikara í einu. Ég sat með þeim og lærði inn á þeirra spilataekni, þá sérstaklega með píanistanum (sjá dæmi 1), og tók upp alla þá vinnu og tilraunir áður en ég fór svo að skipta mér meira af. Ég byrjaði að fá þá til að útfæra á sinn hátt þau hljóð og hreyfingar sem ég hafði samið fyrir hljóðgervlana. Síðan gerði ég tilbrigði við þá beiðni, tilbrigði eins og að biðja þá að um að framkalla hljóð sem gætu valdið því að hljóðgervlarnir yrðu endurhljómurinn af því sem þeir spiluðu í stað þess að vera sjálfstæð eining. Ég hélt þeirri vinnu áfram og fékk þá meðal annars til að bregðast við ákveðnum hljóðrásum sem spunalistamenn, en ekki öllu laginu í heild sinni. Lét þá spila þau tilbrigði áttund ofar eða áttund neðar, bað þá um að spila með annarri spilataekni og fleiri afbrigðum af þess konar leikstjórn til að framkalla mismunandi viðbrögð frá þeim.

Ég notaði svo allar þessar upptökur og samdi og formaði upp úr þessum góða og mikla gagnagrunni sem ég var búinn að búa til. Ég tók þannig spunann og skordaði hann af inn í fast umhverfi. Nú setja eflaust einhverjir spurningarmerki við það að ég hafi skordað spuna þeirra niður, en í raun var þetta aldrei frjáls spuni. Ég fékk þá í verkefnið til að semja fyrir þá og

<sup>1</sup> [Innskot ritstjórnar:] Átt er við það sem á ensku heitir *prepared piano*, sem jafnframt mætti kalla *hljóðbreytt píanó* á íslensku

leikstýra í spunanum til að fá þau hljóð sem ég vildi til að geta búið til minn eigin hljóðheim. Auðvitað fékk ég svo mörg önnur hljóð frá hverjum og einum sem hafði ekki hvarflað að mér að nota í upphafi. Eftir sat ég með gagnabanka af hljóðum. Sum voru rennsli í gegnum heilt lag á meðan aðrar upptökur einblíndu á ákveðinn kafla eða voru bara alveg út í loftið. Það var því mjög mikilvægt að greiða úr, klippa og líma og semja upp úr efninu til að búa til hljóðheiminn sem ég stefndi að í byrjun. Það sem gerðist svo í kjölfarið þótti mér áhugavert. Ég gat sent þeim löggin fullunnin, þeir lærðu spunann sinn sem ég var búinn að hræra í og gátu endurflutt sinn part. Mér hafði tekist að semja hljóð til að semja hljóð og til að flytja hljóð!



Myndband 1: Brot úr vinnustofu með píanóleikaranum Thibault Gomez <sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> <https://player.vimeo.com/video/326752549>

## Tónlistarskóli FÍH

### Tildrög, stofnun, þróun og áhrif<sup>1</sup>

Sigurður Flosason

Tónlistarskóli FÍH – Tónlistarskóli Félags íslenskra hljómlistarmanna. Er ekki eitthvað bogið við þetta nafn? Er nafnið ekki hreinlega þversögn til að byrja með? Getur verið að stéttarfélag tónlistarmanna reki skóla? Er ekki hlutverk stéttafélaga að vernda hagsmuni félagsmannanna og halda samkeppni í skefjum – ekki að skapa hana? Það er sama hvar ég er staddur í heiminum á meðal atvinnutónlistarmanna, kennara eða skólafólks – alltaf rekur viðstadda í rogastans yfir þessari sérkennilegu stöðu mála á Íslandi; að stéttarfélag tónlistarmanna reki þar tónlistarskóla! Mér vitanlega á þetta sér enga hliðstæðu í heiminum.

En hvernig bar þetta til? Fyrst er að geta þeirrar grunnstaðreyndar að Félag íslenskra hljómlistarmanna, sem upprunalega hét Félag íslenskra hljóðfæraleikara, var á sínum tíma einkum stofnað til þess að koma íslenskum hljóðfæraleikurum að á skemmtistöðum þar sem innfluttar hljómsveitir réðu ríkjum. Þetta var árið 1932 og við komum aftur að þessari staðreynd eftir augnablik en fyrst skulum við spóla áfram um nokkur ár.

Árið 1956 tók Félag íslenskra hljómlistarmanna hið sögufræga félagsheimili og skemmtistað Breiðfirðingabúð við Skólavörðustíg á leigu. Félagsmenn sáu ofsjónum yfir því sem þeir töldu vera ofsagróða veitingamanna í bænum og ákváðu því að reyna að reka skemmtistað sjálfir! Hin bjartsýna og bláeyga hugmynd félagsforystunnar var sú að með þessu myndu rýrir sjóðir félagsins gildna eins og hendi væri veifað. Á fundi í aðdragandanaumstakkeinn félagsmanna, fiðlu- og saxófónleikarinn Þorvaldur Steingrímsson, upp á því að félagið gæti líka rekið tónlistarskóla í Breiðfirðingabúð. Sennilega hefur hann hugsað sem svo að nýta mætti húsnæðið enn betur og mennta áhugasama nemendur á daginn. Svo virðist sem öllum viðstöddum hafi fundist þetta þjóðráð, þó svo að enginn stuðningur opinberra aðila væri fyrir hendi við slíka starfsemi.

Skólinn var rekinn um sex mánaða skeið veturinn 1956 til -57 og var Þorvaldur skólastjóri. Það er skemmst frá því að segja að tónlistarskólareksturinn stóð alls ekki undir sér og kannski gerði skemmtanahaldið það ekki heldur. Í öllu falli fór Breiðfirðingabúðarævintýrið lóðbeint á hausinn og stappaði nærri því að jarða félagið endanlega. Það kostaði félagsstjórnina ýrtruðu þrautseigju, útsjónasemi og samningalipurð um nokkurra ára skeið að koma félaginu aftur á réttan kjöl.

---

<sup>1</sup> Upphaflega flutt sem fyrirlestur á Hugarflugi, ráðstefnu Listaháskóla Íslands, 15. febrúar 2019.

Þó svo að rekstur fyrsta Tónlistarskóla FÍH hafi verið sú kollsteypa sem raun bar vitni lifði skóláhugmyndin áfram í hugum forsvarsmanna félagsins. Einhver neisti hafði kviknað sem ekki vildi slökna og í ársbyrjun 1973 var aftur farið að tala um endurreisn Tónlistarskóla FÍH á félagsfundum. Menntu voru sammála um að hefja undirbúning þó svo að félagið stæði illa fjárhagslega – enda gerðist lítið til að byrja með. Vorið 1975 tóku gildi ný lög um fjárhagslegan stuðning við tónlistarskóla. Samkvæmt þeim stóðu ríki og sveitarfélög sameiginlega undir kennslukostnaði með aðferðinni króna á móti krónu. Þetta styrkti þá skóla sem fyrir voru í landinu og varð til þess að tónlistarskólum fjölgaði umtalsvert á næstu árum. Í kjölfarið varð sú sprenging sem leiddi til landslagsins sem við þekkjum í dag – þar sem rúmlega 80 tónlistarskólar eru starfandi á landinu.

Nýju löggin urðu FÍH-liðum hvatning til að gera alvöru úr skólaáformunum. Árið 1977 var samþykkt á aðalfundi að hefja undirbúning að nýjum Tónlistarskóla FÍH fyrir alvöru. Leit hófst að hentugu húsnæði og árið 1979 var keypt önnur hæðin að Brautarholti 4 og skólinn tók svo til starfa haustið 1980. Hitann og þungann af undirbúningi húsnæðis og skólustarfs báru verðandi skólastjóri Sigurður I. Snorrason, Snorri Örn Snorrason, yfirkennari klassískrar deildar frá upphafi til 2015 og síðast en ekki síst félagsformaðurinn Sverrir Garðarsson. Sverrir var í krafti embættis síns talsvert starfandi innan Alþýðusambands Íslands en alþýðumenntun og endurmenntun starfandi tónlistarmanna voru honum ofarlega í huga.

Í upphafi var boðið upp á þrjár námsleiðir; klassíska deild, jazzdeild og fullorðinsfræðsludeild. Klassískt tónlistarnám var auðvitað vel þekkt hér á landi en hinar tvær brautirnar voru nýjungar. Fullorðinsfræðsludeildin starfaði reyndar aðeins um tveggja ára skeið og einungis í formi fyrirlestra og hóptíma. Deildin komst í rauninni aldrei almennilega á legg. Hún ber samt skýrt vitni þeirri gömlu hugsjón félagsforystunnar að mennta starfandi tónlistarmenn og almenning, sem og að gefa fólki sem ekki átti þess kost að sækja nám til útlanda möguleika á menntun. Fólk á ýmsum aldri sótti reyndar hinar deildirnar tvær og því má segja að þær hafi líka mætt hugmyndafræðinni sem lá að baki skólanum; menn vildu lyfta, hjálpa og styðja. Fullyrða má að þessi göfuga hugsun hafi verið undirstaðan undir þeirri framsæknu og óhefðbundnu ákvörðun stéttarfélags að reka tónlistarskóla.

Lítum nú til baka og rifjum upp að baráttan við að koma Íslendingum í störf útlendinga á skemmtistöðum var rótin að stofnun félagsins árið 1932. Til þess að fylla þau störf þurfti þjóðin auðvitað að eiga hæft fólk á öll hljóðfæri í ýmsum stílum. Við áttum á þeim tíma reyndar nokkra mjög góða einstaklinga en hins vegar alls ekki marga. Ég er nokkuð viss um að eymt hefur eftir af þessari hugsun frá fjórða áratuginum í fyrstu skólaatrennunni árið 1956 og jafnvel líka þegar komið var fram undir 1980 – að skólanum sem við þekkjum í dag; að styrkja og fjölga í okkar stétt!

Þegar litið er til baka blasir við að stóra fréttin við stofnun Tónlistarskóla FÍH árið 1980 var jazzdeildin, en þá varð í fyrsta sinn mögulegt að sækja menntun á sviði þeirrar tónlistar hér á landi. Sú ákvörðun að bjóða upp á þetta nám átti eftir að hafa ótrúleg áhrif annarsvegar á íslenskt tónlistarlíf og hinsvegar á almenna þróun íslenskra tónlistarskóla og framboð tónlistakennslu á landinu, en meira um síðar.

Í upphafi voru kennarar jazzdeildarinnar ekki margir, enda höfðu fáir menntast erlendis á

Þessu sviði. Lykilkennari fyrstu árin var Vilhjálmur Guðjónsson en hann hafði verið í fjarnámi við Berklee College of Music í Boston og síðan dvalið þar sumarlangt og náð að ljúka stórum hluta kjarnanáms skólans. Vilhjálmur kenndi jazzhljómfraði, tónheyrn og útsetningar, að mestu byggt á Berklee fræðunum, af smitandi orku og áhuga. Jón Múli Árnason kenndi jazzsögu og miðlaði henni á sinn einstaka hátt upptendraður af eigin ástríðu fyrir málefnum. Samspil, grundvallaratriði í öllu rytmísku tónlistarnámi, var einnig í boði og í því samhengi minnst ég á fyrstu árunum sérstaklega Karls heitins Sighvatssonar og Reynis Sigurðssonar. Þó að teoríukennarar jazzdeildar væru ekki fleiri en tveir í byrjun var þetta í rauninni allt sem þurfti; grunnur í jazzhljómfraði, tónheyrn, útsetningum og sögu var neistinn sem kveikti í heilli kynslóð forvitinna ungmenna sem ruddust inn um þröngan ganginn sem leiddi inn í iðnaðarhverfisbúðina sem nú var allt í einu orðin tónlistarskóli. Sá sem hér ritar var í þessum ungmennahópi.

Ég man eins og gerst hafi í gær þegar ég rak augun í auglýsingu í *Morgunblaðinu* við morgunverðarborð foreldra minna, líklega í ágústmánuði 1980, þá sextán ára gamall. Ég hafði verið nemandi í Tónmenntaskóla Reykjavíkur og var líklega búinn með eitt ár í Tónlistarskólanum í Reykjavík. Ég sá þessa auglýsingu og vissi um leið að þetta var það sem ég hafði verið að bíða eftir. Ég var byrjaður að fikta við að spila jazz og orðinn forfallinn hlustandi. Mér finnst ennþá ótrúlegt að foreldrar mínir hafi strax fallist á að ég ætti ekki bara að vera í einum tónlistarskóla heldur tveimur! Og mikið er ég þakklátur fyrir þeirra örlæti og vísýni á því augnabliki því hún mótaði alla mína framtíð.

Námið við FÍH-skólann varð strax eftirsótt og vinsælt. Klassíska deildin gekk ágætlega en þar sem jazznámið var hvergi annarsstaðar í boði var eðlilegt að það hefði meira aðdráttarafl. Þannig gerðist það á næstu áratugum að klassíska deildin minnkað hægt og rólega og varð á endanum að næstum engu. Jazzdeildin stækkaði hinsvegar og oftast komust færri að en vildu.

Aðstæður skólans bötnuðu til muna við flutninga í Rauðagerði 27 haustið 1989. Þar voru keyptar eignir bílainnflytjandans Ingvars Helgasonar en áður hafði súkkulaðiverksmiðjan Amor verið rekin á sama stað. Árið 2004 var tekin í notkun viðbygging og salur endurnýjaður. Í viðbyggingunni voru meðal annars stór hópkenntustofa, æfingarými hljómsveita og hljóðver. Við þessar aðgerðir batnaði aðstaðan stórkostlega.

Fyrsti skólastjóri FÍH skólans var Sigurður Ingvi Snorrason. Hann vann ötullega að stofnun skólans og starfaði til 1988 en þá tók núverandi skólastjóri, Björn Th. Árnason, við en í hans tíð stækkaði skólinn og aðstæður bötnuðu mjög. Vilhjálmur Guðjónsson var, eins og áður segir, fyrsti yfirkennari jazzdeildar. Stefán S. Stefánsson tók við af honum árið 1985, nýútskrifaður frá Berklee með bakkalárgráðu upp á vasann. Stefán starfaði til ársins 1989 en þá tók undirritaður við keflinu, einnig nýkominn úr námi og leiddi jazzdeildina til ársins 2017 eða í 28 ár – þangað til að efri hluti rytmískrar deildar skólans sameinaðist Tónlistarskólanum í Reykjavík í Menntaskóla í tónlist (MÍT) árið 2017. Í millitíðinni hafði starfstíllinn breyst í að vera aðstoðarskólastjóri og yfirmaður rytmískrar deildar. Snorri Sigurðarson tók við því starfi árið 2017 og gegnir því nú þegar þessi orð eru rituð.

Hægt og rólega stækkaði námsframboð jazzdeildarinnar, einkum í tengslum við fjölgun menntaðra kennara sem komu heim frá námi, margir úr hópi fyrstu nemenda skólans. Á

meðal kennslugreina skólans á ólíkum tímum, auk hljómfraði, tónheyrnar, sögu og annarra grunnfaga, voru hljóðtækni (upptökur og hljóðstjórn), tölvutækni (tölvunótnaritun), atburðastjórnun, snarstefjun eða spunatækni, hlustun, lestur og stjórnun. Þá hefur samspil verið þungamiðja í kennslu skólans frá upphafi. Hér verður ekki rakin öll þróun kennsluframboðs fjögurra áratuga en ef stiklað er á stóru, þá verður stofnun rytmískrar kennaradeildar FÍH skólans árið 1997 að teljast afdrifaríkur atburður, jafnvel sá afdrifaríkasti.

Kennaradeild Tónlistarskóla FÍH átti sér tvær fyrirmyndir. Annars vegar var horft til hljóðfærakennaranáms Tónlistarskólans í Reykjavík en hins vegar, og kannski enn frekar, var litið til rytmískra kennaradeilda Norrænna háskóla, einkum í Danmörku og Svíþjóð. Þar voru námslínur þar sem lögð var áhersla á að allir nemendur öðluðust grunn á algengustu hljóðfæri rytmískrar kennslu – gítar, bassa, hljómborð, trommur, handslagverk og söng. Þeir væru því fyrst og fremst sérhæfðir í rytmískri samspilkennslu á mjög breiðum grundvelli, en gætu einnig kennt grundvallartök á áður nefnd hljóðfæri, helstu bóklegar greinar og auðvitað á sitt eigið hljóðfæri. Aukahljóðfæra- og samspilkennsla af þessu tagi varð þungamiðja í kennaranámi FÍH skólans en einnig lærðu nemendur kennslufræði, stjórnun, tónsmíðar, útsetningar, tónheyrn, hljóðtækni og tölvutækni svo eitthvað sé nefnt.

Stefnt var að því að búa til fjölhæfan, rytmískan tónlistarkennara sem gæti gert margt, meðal annars hafið rytmískt starf einn og óstuddur í litlum tónlistarskóla. Námið var tveggja ára viðbót við það sem fyrir var í FÍH skólanum en vel má rökstyðja að fyrirleggjandi nám skólans hafi náð langt inn á háskólastig. Enginn vafi er á að kennaradeildin var á háskólastigi þó engin væri viðurkenning opinberra aðila og alls enginn fjárstuðningur úr neinni átt. Kennaradeildin var hreinlega hugsjónastarf sem stjórnendur FÍH skólans lögðu út í. Það er í rauninni ekki fráleitt að tengja þessa fjárhagslega gölnu hugmynd við upphafshugsjónir skólans frá 1956; að deila þekkingu, lyfta standard og hjálpa þeim sem vilja bæta við sig með námi hér innanlands; að útbreiða fagnaðarerindið! Nemendur kennaradeildarinnar voru flestir um tvítugt þegar þeir hófu nám. Sumir voru þó eldri, þaulreyndir starfandi tónlistarmenn, eins og til dæmis Jóhann Ásmundsson bassaleikari Mezzoforte. Hann er lýsandi dæmi um eitt af því sem félagsforysta sjötta áratugar síðustu aldar sá líklega fyrir sér að Tónlistarskóli FÍH gæti gert; að endurmennta og styrkja starfandi tónlistarmenn.

Tíu hópar fóru í gegnum kennaranámið á þeim 19 árum sem deildin starfaði. Um 70 nemendur hófu nám og 43 útskrifuðust. Margir þeirra eru mjög virkir kennarar í dag og sumir skólastjórnendur. Óhætt er að fullyrða að þetta fólk hefur haft mikil áhrif með kennslu sinni og stjórnunarstörfum í fjölmörgum tónlistarskólum landsins. Eftir að kennaradeild FÍH skólans fór að útskrifa nemendur hafa verið stofnaðar rytmískar deildir í fjölmörgum tónlistarskólum og eru fyrrum kennaranemar FÍH skólans yfirmenn margra þeirra. Það er skoðun þess sem hér ritar að af mörgu góðu sem FÍH skólinn hefur lagt til þá sé kennaranámið líklega merki-legasta framlagið til þessa. Það hefur í raun breytt landslagi tónlistarkennslu á landinu.

Deildin starfaði til ársins 2016 en nú hefur námið flust um set yfir í Listaháskóla Íslands. Þar á það að sönnu heima og nú hillir loks undir að nemendur geti fengið bakkalárgráðu í rytmískri tónlistarkennslu á Íslandi, 40 árum eftir að kennsla hófst í Brautarholti 4.

Nemendafjöldi FÍH skólans var í byrjun rúmlega 100 nemendur, fór fljótlega í 150 en mest upp

í 250. Það er því ekki óvarlegt að áætla að meðalnemendafjöldi hafi verið um 200 nemendur á ári þegar litíð er yfir þessa fjóra áratugi sem skólinn mun hafa starfað í vor. Nemendur hafa dvalið mislengi í Tónlistarskóla FÍH, eins og öðrum tónlistarskólum. Sumir voru bara eitt ár en fimm til sex ár voru heldur ekki óalgeng. Sá sem lengst hefur verið til þessa var í fimmtán ár. Ef við gefum okkur að meðallengd námstíma í skólanum hafi verið þrjú ár getum við giskað á að tæplega 3.000 nemendur hafi numið við skólann í lengri eða skemmri tíma. 173 hafa útskrifast en fjölmargir hafa farið nálægt því og í rauninni menntast talsvert mikið án þess að ljúka lokaprófi af neinu tagi.

Það er ekki hægt að halda fyrirlestur um skólamálið árið 2019 án þess að minnst á kynjamál. Dyr FÍH skólans hafa ávallt verið opnar báðum kynjum og öllum tekið jafn vel. Stúlkur hafa verið í miklum meirihluta söngnema en lengst af fáar í öðrum greinum eins og því miður er landlægt í bæði rytmísku námi og störfum víðast hvar í heiminum. Þó hefur stúlkum fjölgað á síðustu árum í skólanum, einkum á trommur og er það gleðiefni. Af 173 útskrifarnemum í hljóðfæraleik eða söng eru 42 konur eða um 24%. Úr kennardeild hafa útskrifast 15 konur af 43 nemendum eða um 35%. Þetta gæti verið betra en það gæti sannarlega verið miklu verra.

Í skólanum hafa leiðir margra legið saman. Þar kynntust til dæmis meðlimir starfandi hljómsveita dagsins í dag á borð við Moses Hightower, Agent Fresco og AdHd. Stór hluti af hljómsveitinni Hjaltalín var líka við nám í skólanum með Sigríði Thorlacius í broddi fylkingar. Gröndalssystkynin Ragnheiður og Haukur uxu úr grasi í skólanum sem og bræðurnir Guðjónsson, Óskar og Ómar. Meira og minna öll íslenska jazzsenan er menntuð í skólanum. Þar má meðal annarra nefna Jól Pálsson, Einar Scheving, Samúel J. Samúelsson, Hilmar Jensson, Davíð Þór Jónsson og Ara Braga Kárason, auk flestra meðlima Stórsveitar Reykjavíkur. Þekkastur þeirra sem hafa útskrifast af klassískri braut er hljómsveitarstjórinn og tónskáldið Daníel Bjarnason. Á fyrstu árum skólans, áður en útskriftir hófust, stunduðu nám við skólann áberandi jazztónlistarmenn undanfarinna áratuga, svo sem Tómas R. Einarsson, Skúli Sverrisson, sá sem hér ritar, Eyþór Gunnarsson og aðrir meðlimir hljómsveitarinnar Mezzoforte. Í eldri poppheiminum mætti meðal annars telja upp ýmsa meðlimi hljómsveita á borð við Sálina hans Jóns míns og Ný-Danskrar, auk meirihluta þeirra einstaklinga sem verið hafa í framvarðasveit hljóðvera- og hljóðritunarbransans.

Þessir 3000 nemendur skólans, hvort sem þeir stöldruðu stutt eða lengi, hafa á liðnum áratugum komið við í öllum kimum rytmískrar tónlistar á Íslandi. Oftar en ekki eru þeir stór hluti hljómsveita og auk þess starfandi á fjölmörgum öðrum sviðum íslensks tónlistarlífs. Ég leyfi mér að fullyrða að Tónlistarskóli FÍH hafi lyft standard í rytmískri tónlist íslensku þjóðarinnar. Fyrir tilkomu skólans voru fáir góðir hljóðfæraleikar í boði á ýmis hljóðfæri. Nú er sú mynd allt önnur. Það er sama hvort við tölum um jazztrompetleikara eða popptrommara – það er nóg til. Standardinn er hár og fjölbreytnin er mikil. Allt byggir þetta á þeirri sérkennilegu staðreynd að það kom fram hugmynd á fámennum fundi árið 1956 og henni var fylgt eftir af alúð og áhuga í gegnum kynslóðir og áratugi. Íslenskt tónlistarlíf á Félagi íslenskra hljómsveitarmanna sannarlega mikið að þakka!

Tónlistarskóli FÍH hefur breytt íslenski tónlistarsögu með afgerandi hætti. Námskrá í rytmískri tónlist sem nú er kennt eftir víða um land, hefði aldrei orðið til ef ekki væri fyrir frumkvöðlastarf FÍH skólans. Rytmískt kennaranám Listaháskóla Íslands hefði heldur ekki

orðið að veruleika. Íslenskar hljómsveitir, hvort heldur er á sviði jazz- eða popptónlistar, væru líka allt öðruvísi en þær eru í dag og almennur standard rytmískrar tónlistar væri umtalsvert lægri. Bæði tónlistin og tónlistarnámið væru með allt öðrum hætti.

Hver er þá lokapunktur þessa litla erindis? Jú, það var algerlega galin hugmynd þegar Félag íslenskra hljómlistarmanna stofnsetti tónlistarskóla á skemmtistað í miðbæ Reykjavíkur árið 1956. Nú, 63 árum síðar, hefur sú hugmynd borið ríkulegan ávöxt, ávöxt sem félagaforkólfana gat ekki órað fyrir, þó bjartsýnir væru fram úr hófi. Galnar hugmyndir eru góðar!

## Hljóðönn – sýning tónlistar

Þráinn Hjálmarsson

Í þessari grein verður fjallað um sýningu Hafnarborgar, „Hljóðönn – sýning tónlistar“, sem stóð yfir dagana 26. janúar 2019 – 3. mars 2019. Var sýningin útvíkkun á starfi tónleikaraðar Hafnarborgar, Hljóðanar, sem hóf göngu sína árið 2013. Með sýningunni var í senn ætlun að fagna fimm ára starfs-afnæli raðarinnar, sem og að víkka enn frekar birtingarmynd og form raðarinnar.

Í fyrri hluta greinarinnar verður lauslega farið yfir þróunarferli sýningarinnar og tildrög hennar frá sjónarhóli sýningarstjóra. En í seinni hluta hennar er að finna texta úr sýningarskránni, sem ætlaður var að veita sýningargestum innsýn í sjónarhorn sýningarinnar á þetta víðfedma viðfang sýningarinnar; tónlist.



Myndband 1: Stikla sýningarinnar Hljóðönn – sýning tónlistar<sup>1</sup>

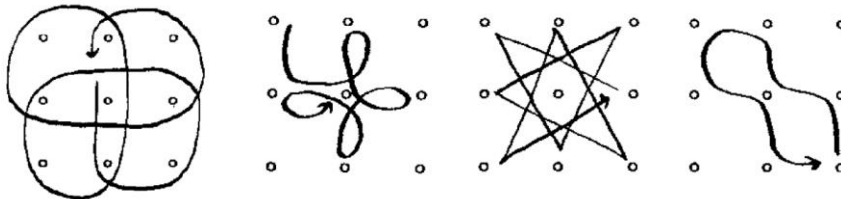
### UPPHAF – NÍU BJÖLLUR

Á Hljóðanartónleikum haustið 2016 flutti slagverksleikarinn Frank Aarnink fjóra kafla úr verkinu *Níu Bjöllur* (1972) eftir Tom Johnson. Verk Tom Johnsons er í raun marglaga þrátt fyrir að bera einfalt yfirborð. Flytjandinn ferðast á milli níu bjallna sem hanga í tónleikarýminu. Í hverjum kafla verksins fyrir sig, gengur flytjandinn sama göngumynstrið á milli bjallnanna og ofan á göngumynstrið bætast svo ólík tónamunstur sem oft eru á skjön við fyrirsjáanleika göngumynstursins. Útkoma verksins er því afleiðing göngumynsturs flytjandans og göngu-hraða hans. Tónlistinni eru þannig sett mörk af rýminu sjálfu.

Upplifun verksins hverfist ekki eingöngu um framvindu tónlistarinnar sjálfrar, heldur er verkið lítað nærveru flytjandans og rýminu sjálfu. Að flutningi loknum lifir nokkurs konar ómur verksins, þar sem bjöllurnar hanga eftir í rýminu. Það var þessi marglaga tilvísanaheimur verksins sem verður tilefni til þess að Ágústa Kristófersdóttir, safnstjóri Hafnarborga,

<sup>1</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ZCLuZK19GV8>

sá færi á því að víkka út starf tónleikaraðarinnar Hljóðanar, þar sem tónlist samtímans er skoðuð í víðara ljósi og í nýrri samræðu.



Mynd 1: Göngumunstur í köflum #1, #3, #6 og #7 (frá vinstri til hægri), úr *Nine Bell* eftir Tom Johnson



Myndband 2: Stikla fyrir tónleika Hljóðanar 2016, Frank Aarnink flytur *Nine Bells* eftir Tom Johnson<sup>2</sup>

#### ÞRÁÐUR SÝNINGARINNAR

Þar sem verk Toms, *Níu bjöllur*, varð upphaf þessarar hugmyndar um sýningu tónlistar, lá í augum uppi að hefja hugmyndavinnu sýningarinnar á að leita viðfangs í þeim ólíku þráðum sem finna má í verkinu. Ein leið í þessu ferli hefði mögulega verið að rekja sig eftir þræði flytjandans. Þar sem finna mætti verk sem að fjalla um ólíka virkni flytjandans í tónlistinni eða verk sem einblínir á, sem dæmi, samband flytjandans við áheyrendur, þátt flytjandans í útfærslu tónlistarinnar eða hreinlega hverfist um persónu flytjandans.

Í þeim þræði mætti sem dæmi tína til verk líkt og *The Man*<sup>3</sup> Ragnars Kjartanssonar og *Rockriver Mary*<sup>4</sup> Berglindar Maríu Tómasdóttur, þar sem persóna flytjandans er til umfjöllunar. Þegar skoðuð eru áhrif flytjandans á útkomu verkanna mætti til dæmis tína til verk þar sem útfærsla þeirra er alfarið í höndum flytjenda. Þar mætti sem dæmi nefna fjölmörg verka Christian Wolffs og John Cage auk nýrri verka líkt og verkið *Silent Posts*<sup>5</sup> eftir Alexander Schubert.

Dæmi um samtal flytjenda flytjenda og áheyrenda má meðal annars finna í verkum James Saunders. En eitt verka Saunders rataði inná efnisskrá Skerplu og Berglindar Maríu á viðburðardagskrá sýningarinnar.

Sá þráður sem að lokum varð ofan á í þróunarferlinu var efnisheimur tónlistarinnar og var þá skoðað hvernig hlutheimurinn í kringum tónlist setur sitt mark á allt hvað varðar upplifun og útkomu. Hér verður tímaleysi safnarýmisins einnig að umhugsunarefni, þá hvernig verkin

<sup>2</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Fk5PDu5kwP0&feature=youtu.be>

<sup>3</sup> Ragnar Kjartansson. 2010.

<sup>4</sup> Berglind María Tómasdóttir. 2011.

<sup>5</sup> Schubert, Alexander. (e.d.).

takast á við hið almenna tímaleyssi safnarýmisins þar sem gestum býðst að koma og fara hvenær sem er.

Skilin á milli „hljóðlistar“ og „tónlistar“, ef einhver eru, mætti reyna að skýra út frá ólíkri afstöðu gagnvart tímanum og ólíku hlutverki hljóðanna. Tónlistin hnikar vart frá því að hljóðin og sú sögn sem í þau hafa verið fléttuð séu helsti þráður verkanna. Á meðan hljóðlistin aftur á móti gengst oft við upphafs- og endaleyssi tímans í safnarýminu og gerir hljóðin að einum þræði verkanna, þar sem hljóðin eru nýtt til þess að lita sjónræna upplifun og umfjöllunarefnin snúi að rýmum, skúlptúrum eða gjörningum.

Á sama tíma leyfði sýningin sér að afmarka viðfang sitt við þau verk þar sem upplifun tónlistarinnar og hljóðanna er í forgrunni. Þá kom fram snemma í þróunarferli sýningarinnar að það myndi ekki bæta miklu við sögn sýningarinnar að einblína á þessi skil á milli listgreina myndlistar og tónlistar. Þess þá heldur væri hægt að greina markvisst á milli listamanna eftir bakgrunni þeirra. Nærvera Magnúsar Pálssonar á sýningunni var jafnframt holl áminning um þennan óþarfa greinarmun.<sup>67</sup>

#### SÝNINGARSTJÓRN

Hlutverk sýningarstjóra við gerð sýninga er af ólíkum toga. Getur starfið meðal annars verið vinna með listamönnum að einkasýningum, þar sem hlutverk sýningarstjórans snýr að samtali við listamanninn um útfærslu sýninganna og almenna verkstjórn tengdri sýningunni. En starfið getur einnig, líkt og í tilvikum þessarar sýningar, verið samsetning eftir höfði sýningarstjóra, þar sem sameiginleg heildarfrásögn sprettur fram við samsýningu ólíkra verka. Það er undir hverjum og einum sýningarstjóra komið að finna jafnvægi á milli þessarar frásagnar sýningarinnar og „sjálfstæði verkanna“, það er að segja hversu sterkt þessi frásögn á að lita upplifun verkanna. Frásögnin getur í sumum tilvikum takmarkað og einfaldað tilvísanaheim verkanna til muna en einnig getur sögnin varpað nýju ljósi á verkin með því að veita nýtt sjónarhorn. Jafnframt þarf sýningarstjóri að vera meðvitaður um sýningargestinn sjálfan, um þann tíma sem tekur að fara í gegnum og upplifa sýninguna og hvernig þessi verk virkja sýningargestinn ólíkt.

Að mati sýningarstjóra er þróun sýningarinnar sterklega lituð af starfi tónleikaraðarinnar. Bæði hvað varðar nálgun á vali verka, sem og framsetningu þeirra. Fjölbreytni í afstöðu verkanna til sýningargestanna var oft einn af útgangspunktum í vali þeirra. Var því í bland blandað saman verkum þar sem hlutverk sýningargests var eingöngu að meðtaka úr fjarlægð og „kvikari“ verkum þar sem sýningargestir þurftu sjálfir að taka þátt til þess að upplifa verkin áþreifanlega.

<sup>6</sup> Magnús Pálsson hafði víðtæk áhrif á þróun listkennslu hér á landi í gegnum starf sitt við Mynda- og handíðaskóla Íslands. Lagði Magnús þar áherslu á að listsköpun nemenda einskorði sig ekki fyrirfram við efni, tækni og tjáningarmiðla. Heldur leiti að þeim tjáningarmiðli og aðferðum sem henti best þeirra hugmyndum og viðhorfum hverju sinni. (Magnús Pálsson. 1978.)

<sup>7</sup> Magnús Pálsson: „Svo skritið sem það nú er, hefur myndlistin á síðustu áratugum hætt að vera handverks-eða kunnáttugrein en hefur orðið í staðinn grein allhliða sköpunar. Listin hefur orðið hugsköpunargrein í völdi merkingu. Bilið milli hinna hefðbundnu listgreina er orðið mjög ógreinilegt og meira að segja orðið erfitt að aðgreina skapandi verk á vísindasviðinu og skapandi listaverki. Skák aðgreinist varla frá list. Ljóð verða myndverk og myndverk tónlist“ (Magnús Pálsson. 1984.)

## FRAMSETNING VERKA

Framsetning verka og rýmið sjálf leikur stóran þátt í útkomu sýninga og hvernig ljósi verkin bregða fyrir. Þar tekur virkni verkanna breytingum eftir staðsetningu innan rýmisins og framsetningu. Í raun er hægt að gera margar „ólíkar“ sýningar eingöngu með sömu verkunum, þar sem þeim er endurraðað í rýminu og framsetningu þeirra breytt.

Fyrir sýningu verka sem framkalla hljóð eða innihalda hljóðrás, þarf sérstaklega að huga að þeirri hljóðvist sem að sýningin skapar. Taka þarf tillit til verkanna og velta fyrir sér hvort við það eitt að hafa hljóðið einvörðungu aðgengilegt í heyrnartólum hafi neikvæð áhrif á upplifun verkanna. Í þróunarferli sýningarinnar urðu það að lokum verk Bergrúnar, Steinu og Loga Leó, sem fengu að hljóma út í sýningarrýminu og áttu í óraðu samtali í gegnum safnarýmið. Vegna staðsetningar þeirra verka voru þau þó í návígi ótrufluð af hvort öðru.

Á sýningunni áttu Marko Cicilianis og Steinunnar Eldflaug bæði verk, sem unnin voru inn í sýndarheim tölvuleikja og á yfirbordinu gætu átt ýmsa samleið. Í báðum tilfellum var það í hlut sýningargesta að upplifa með því að prófa og kanna þessa sýndarheima. En þrátt fyrir að Marko og Steinunn vinni hugmyndir sínar í sama miðil, þá er upphafspunktur þeirra gjörólíkur. Lék þar framsetning verkanna því lykilhlutverki að skilja á milli þessara tveggja verka á sýningunni.

Í verki Markos eru sýningargestir í könnunarleiðangri um tónsmíð. Tekur þar hljóðheimurinn breytingum eftir ferðalagi gesta um landslag sýndarheims. Til þess að draga fram þessa landslagsupplifun í verkinu var verkinu varpað með þremur skjávörpum á langan vegg og gestir stóðu við stýripinna og könnuðu heim verksins.

Í verki Steinunnar Eldflaugar er leikurinn markviss tölvuleikur þar sem gestir eiga að leysa þrautir og safna saman hljóðbútum úr lagi listakonunnar. Leysi gestir þrautirnar fá þeir að heyra lag Steinunnar. Leikurinn er því nútímaleg tónlistarútgáfa þar sem sjónræni og hljóðræni heimurinn fellur saman á áreynslulausan hátt. Framsetning verksins á sýningunni snerist því öll að því að gera afstöðu sýningargestsins skýra gagnvart verkinu, að hér ætti að taka sér tíma og leysa leikinn. Verkið var staðsett í herbergi sem skapaði mikla nánd við verkið. Gestir gátu spilað leikinn í sófa og bauðst einnig að fá sér gos úr kæli og snakk með spilamennskunni.

## RÝMI SÝNINGARINNAR

Rými sýningarinnar var jafnframt ekki eingöngu bundið við safnarýmið sjálf, því sýningin var víkkuð út bæði í tíma og rúmi. Yfir sýningartímann voru haldnir ólíkir viðburðir þar sem flutt voru tónverk sem ýmist voru hluti af sýningunni eða tengdust höfundunum og efni sýningarinnar með einhverjum hætti.

Sýningarskrá sýningarinnar var nýtt til þess að útvíkka sýningarrýmið og í skránni var að finna verk Einars Torfa Einarssonar, *Minnið er þristefnuugata* (2018), er það verk sem skírskotar í minningar og minnið og kallast skemmtilega á við hlutskipti sýningarskráa í tengslum við sýningar, þar sem skráin verður oftar en ekki eini haldbæri minnisvarðinn og minning um sýningar.

„Félagslega rými“ sýningarinnar var jafnframt víkkað út í verki Curvers Thoroddsen, *Tónlistarhornið* (2019), þar sem skilin á milli safnarýmisins annars vegar, með allri þeirri félagslegu hegðun sem fylgir því að sækja safn heim, og „afdreps“ hins vegar var afmáð. Tónlistarhorn Curvers samanstóð af ólíkum hljóðfærum staðsettum á víð og dreif í kringum flygil Hafnarborgar. Gestum bauðst að leika á öll þessi hljóðfæri nema flygilinn sjálfan. Í sumum tilvikum fannst gestum líkt og ekki væri um eiginlegt verk á sýningunni að ræða, heldur frekar leikhorn staðsett utan sögn sýningarinnar.

#### STÆRSTA TÁKN TÓNLISTARINNAR

Í þróunarferli sýningarinnar fór umtalsverð hugsun í það hvernig þáttur flygils Hafnarborgar ætti að vera í sýningunni og afstaða sýningarinnar gagnvart honum. Flygla mætti kalla eitt stærsta og gildishlaðnasta tákn í hlutheimi tónlistar og snerta þeir því þráð sýningarinnar með beinum hætti. Finna má til ótal verk þar sem flyglar eru gerðir að helsta umfjöllunarefni verka listamanna. Ber sýning Tinnu Þorsteinsdóttur, PÍANÓ, á Listasafni Íslands árið 2014<sup>8</sup> vitni um þá miklu flóru af verkum tileinkuð píanóum. Framan af var uppi samtal við Bergrúnu Snæbjörnsdóttur um hvort verk hennar gæti á einhvern hátt nýtt flygilinn, en sköpunarferli Berg-rúnar tók hana á aðrar slóðir. Í kjölfarið kom lengi til greina að vensla flygilinn við óklárað verk Atla Heimis Sveinssonar, *For Boys and girls* (1967). Verkið er afar áhugavert í þessu samhengi við listasöguna. Hver kafli verksins er tileinkaður einum eða nokkrum vinum og samferðamönnum Atla Heimis úr SÚM-hópnum og er líkt og fantasía Atla Heimis um stefnumót þessara ólíku vina sinna við flygilinn. Þannig er það Hreinn Friðfinnsson, sem er til umfjöllunar í kaflanum *Molto Tranquillo* (fyrir Hrein Friðfinnsson) sem Snæfríður María Björnsdóttir flutti á tónleikum Skerplu og Berglindar Maríu Tómasdóttur í tengslum við sýninguna. Að lokum þróaðist samtalið við Curver Thoroddsen á þá leið að víkka hljóðlistasmiðju hans og færa inn í sýningarrýmið sjálf. Þar fengu gestir færi á að gefa sköpunarkraftinum lausan tauminn, en jafnframt á lúmskan hátt að yrða á þær andstæður sem finna má í hlutheimi tónlistarinnar, þar sem huglæg gjá reynist á milli „alvöru“ hljóðfæra og „dótahljóðfæra“.

Hér hefur verið stiklað á stóru um þróun sýningarinnar og á þeim sjónarmiða við vali á verkum. Hér að neðan má svo finna texta úr sýningarskrá sýningarinnar sem var jafnframt gestum leiðarljós í gegnum sýninguna.

#### HLJÓÐÖN – SÝNING TÓNLISTAR [SÝNINGARSKRÁ]

*Hljóðön – sýning tónlistar* fagnar fimm ára starfsafmæli samnefndrar tónleikaraðar, sem hefur verið á dagskrá Hafnarborgar allt frá árinu 2013 og tileinkuð er samtímatónlist. Víkkar því hér starf raðarinnar tímabundið, þar sem tækifæri gefst til nánari kynna við tónlist og myndlist, sem dreifa úr sér í tímaleysi safnsins. Þráinn Hjálmarsson, tónskáld og listrænn stjórnandi tónleikaraðarinnar, er sýningarstjóri sýningarinnar.

<sup>8</sup> Listasafn Íslands. (e.d.)



Mynd 2: Sýningin í Hafnarborg

Sýningunni er ætlað að hlera ólík samtöl á milli efnisheimsins og tónlistarinnar, þar sem hlustunin og upplifun tónlistarinnar er sterklega lituð tónum efnisheimsins. Hér eru sýnd verk þar sem sjónrænn þáttur verkanna spilar stórt hlutverk í heildarupplifun hvers verks, skapar tónlistinni annað samhengi og tilvísanaheim og hlustunin er lituð af sjónrænni upplifun. Hér hefur tilvísanaheimur hlutarins áhrif á samband okkar við hljóðin sjálf og tónlistarlega hlustun. Í hlutunum sjálfum er að finna mörk tónlistarinnar, hvernig hún verður til og vindur fram. Ætlunin er að nálgast hljóðin á sem fjölbreytilegastan máta, sem tónlist, sem skúlptúr, sem rými og sem myndflöt. Leyfa efnisheimi tónlistarinnar að leiða okkur áfram í upplifuninni og bæta enn frekar í þessa skynjunarsögu mannsins.

## HLUTUR TÓNLISTAR

*Listamaðurinn sá hversu hjákátlegt það var að manneskja, gerð úr marmara, væri í hugum manna skúlptúr en manneskja af holdi og blóði ekki.  
Listamaðurinn þráaðist við: ég er skúlptúr. Þegar ég hreyfi mig er ég kvikur skúlptúr og þegar ég gef frá mér hljóð er ég hljóðskúlptúr.*

– Magnús Pálsson

Það er ótrúlegt að maðurinn hafi gert eins óræðan og ósnertanlegan efnivið og hljóð er<sup>9</sup> að jafn veigamiklu viðfangi í upplifun sinni af heiminum, þá í formi tónlistar. Það er ekki sjálfgefið að við veitum hljóði jafn mikla eftirtekt og athygli í dagsins önn líkt og raunin er. En í kringum hljóðin hefur skapast breið menning og er okkur í dag óhugsandi að ímynda okkur mannkynið án þess að því fylgi tónlist í einhverri mynd.

Í gegnum þennan óefniskennnda miðil, hljóðið og tónlistina, tekst okkur að draga fram ný

<sup>9</sup> Segjum það hreint út: hljóð er hreyfing á loftmassa í rými sem að eyrun nema.

samhengi sem við speglum okkur í og sem hafa áhrif á upplifun okkar á heiminum hverju sinni. Saga tónlistar er að einum þræði saga skynjunar mannsins á þessu fyrirbæri, hljóðinu, og viðhorfi til þess óefniskennnda miðils. En líkt og með aðrar listgreinar, slæðast einnig inn í tónlistina hugmyndir um samfélagsgerð og tíðaranda.<sup>10</sup>

Til vitnis um það hvernig tónlist hefur breyst í skynjun mannsins í gegnum tíðina má benda á hvernig upptökumiðillinn hefur leikið stóran þátt í því að umvarpa hugsuninni um tónlistina. Með tilkomu hljóðritunar virðist tónlist í dag eiga sína skýrt skorðuðu lokamynd, þar sem allur lifandi flutningur eða flutningur frá öðrum flytjendum verður að eins konar tilbrigði við þá frummynd. Hér rennur tónlistin endanlega saman í skynjun okkar við persónu flytjandans eða höfundarins. Fyrir daga hljóðritunar var það edlilegur hlutur að tónlist ætti sinn stað og sína stund, bæði hvað varðar rými en einnig tilefnið og samfélagslegt samhengi. Í tónlistinni léði hver flytjandi hverju verki sína rödd, aðstæður og dagsform, sem ekki varð endurtekið.

Við lítum til þess að hlustunin ein og sér sé helsta móttökuleið okkar þegar kemur að skynjun tónlistar en hugmyndaheimurinn í kringum hana er langt því frá jafn óáþreifanlegur og hljóðið sjálft. Í lifandi tónlistarflutningi deilum við tónleikarýminu með lifandi manneskjum í nánd sem litar upplifun okkar af tónlistinni jafnvel þó við streitumst á móti. Á yfirborðinu er leitast eftir því að skapa tónlistinni sem skýrastan og hlutlausastan ramma innan tónleikaformsins, á sama hátt og litið er til hlutleysis safnarýmisins fyrir sjónlistir. En það þarf ekki mikið að bregða út af til að minnstu þöglu atriði liti upplifun okkar sterkum litum.

Löngu fyrir tilkomu upptökutækninnar var það stór hluti tónlistarmenningarinnar að efnisgera tónlistina með einhverjum leiðum: í gegnum orðin (sönginn), hljóðfærin, flytjandann, höfundinn, nótnaskriftina eða huglægari efni á borð við laglínú, hljóm, hrynn, tón og þar fram eftir götunum. Allt eru þetta leiðir til þess að koma böndum á þennan óáþreifanlega efnivið. Það er því tæknin, í breiðum skilningi þess orðs (sem nær allt frá hlutum og verkfærum til huglægari hluta á borð við aðferðir, kerfi og skipulag), sem hefur gert okkur kleift að skapa í hljóðum. Hún hefur gefið okkur vettvang þar sem sköpunargleðin fær lausan tauminn. Þessi heimur tækninnar hefur veigamikil áhrif á sköpunarferlið, þar sem leikurinn og sköpunin fer fram með ákveðnum leiðum.

Þannig opna hljóðfæri fyrir vissar tónlistarlegar hugmyndir með möguleikum sínum. Nótnaritun gerir okkur kleift að vinna hlutlægt með tímann en nótnaskriftin sjálf er ein leið til þess að vinna með hljóð og þögn og gera þau áþreifanleg, þó hún hafi einnig í för með sér breytt sjónarhorn á tímann. Tíminn hefur þar verið endanlega kortlagður. Með nótnaskriftinni gefst því færi á að skapa flóknari og lengri vef tónlistar en myndgerving hljóðanna hefur einnig í för með sér breytta sýn á hljóðin sjálf. Tónlistin tekur breytingum með hverri nýrri hlutbindingu hljóðsins, ef svo mætti segja. Það er í reynd ógerningur að slíta sögu tónlistar alfarið frá þeim hlutum sem hana hafa skapað. Hliðstæðu þessarar fullyrðingar má finna í skrifum franska heimspekingsins Maurice Merlau-Ponty um skynjun mannsins en Merlau-Ponty beinti sjónum sínum að þætti líkamans í skynjun okkar á umheiminum. Líkami okkar, verandi

<sup>10</sup> Í umfjöllun sinni um túlkun barrokktonlistar nefnir stjórnandinn Nikolaus Harnoncourt hvernig samfélagsgerð barrokk tímans, þar sem meðvitund um goggunarröð innan samfélagsins var alltumlykjandi, hafi haft áhrif á hugmyndir um mismikið mikilvægi tónanna í tónlistinni, er kom að tjáningu þeirra. Sjá: Harnoncourt 1988: 40.

eini tengiliður hugans við umheiminn, setur óumflýjanlega sinn lit á skynjun okkar á umheiminum:

*„Hér verður [...] á vegi okkar sú hugmynd að maðurinn sé ekki andi og líkami heldur andi með líkama, vera sem fær ekki komist að sannleikanum um hlutina nema vegna þess að líkami hennar er svo að segja á bólakafi í þessum sömu hlutum.“<sup>11</sup>*

Hér leyfum við okkur því að álykta að efnisheimurinn sé einn af helstu áhrifavöldunum í skynjunarsögu hljóðanna.



**Mynd 3:** Í nærmynd: Lúðurhljómur í skókassa (1976) eftir Magnús Pálsson. Í fjarska: Kilgore's Resort (2019) eftir Marko Ciciliani

## SKYJUNARSAGAN

Orð Magnúsar Pálssonar, myndlistarmanns, hér að ofan beinast að hugmyndaheimi skúlptúrlistarinnar en hann gagnrýnir þar að hugmyndaheimur hennar í hugum manna skuli yfir höfuð vera afmarkaður af vissum efnum og formum. Þar sem efniskenndin hefur vissulega sett listrænni sköpun skúlptúrlistarinnar mörk, líkt og í tilfelli tónlistarinnar. En tilvísanaheimur skúlptúrsins er löng saga skynjunar. Ákall listamannsins um yfirfærslu hugmyndaheims skúlptúrsins yfir á líkama af holdi og blóði er í raun að veita hugmyndaheimi og skynjunarsögu skúlptúrsins meiri athygli. Vensl þeirrar sögu við aðra hluti verður upphaf að óvæntu samtali. Með slíkri yfirfærslu bregður líkamanum, af holdi og blóði, fyrir í ljósi skúlptúrsins um leið og það skapast nýjar tengingar innan hugmyndaheims skúlptúrsins.

Bandaríska tónskáldið John Cage kallaði eftir svipaðri aftengingu á milli hugmyndaheims tónlistarinnar og efniviðarins sjálfs um miðbik 20. aldarinnar:

*Ný tónlist: ný hlustun. Ekki tilraun til að skilja það sem sagt er, því ef það ætti að*

<sup>11</sup> Merleau-Ponty, Maurice 2017: 26.

*segja eitthvað markvisst væru hljóðin mótuð í orð. Eingöngu ætti að gefa hlustuninni sjálfri athygli okkar.*<sup>12</sup>

Hlustunin sjálf ætti að gerast helsti leikur tónlistarinnar og þannig mætti í raun svipta tónlistina þeim efnisheimi sem hún hafði takmarkast við, þar á meðal því markmiði að segja sögur og hafa hljóðið eingöngu sem sendiboða frásagna. En hér veitum við hlustuninni sjálfri athygli okkar og með þeim leiðum leyfist hljóðinu í raun að bindast hverju sem er.

Orð Magnúsar bera samtíma hans og viðhorfi til listarinnar einnig vitni. Efnivið listarinnar má sækja hvert sem er og hafa myndlistarmenn þar verið óhræddir við að gera hljóðin og menningu tónlistar að viðfangi í verkum sínum. Í gegnum þann leik hafa komið fram óvænt sjónarhorn á hljóðin: dregin hefur verið fram efniskennd hljóðanna, hljóðunum hefur brugðið fyrir út frá sjónarhorni skúlptúrsins, út frá sjónarhorni rýmisins, en einnig hafa hljóðin verið nýtt til þess að umbreyta upplifun á rýmum, þá í formi hljóðinnsetninga. Tónskáld hafa einnig sóst eftir því að auka vægi efnisheimsins í upplifun tónlistar og hafa þannig áhrif á hlustun áhorfandans og leyfa öðrum skilningarvitum en eyrunum að taka þátt í heildarupplifuninni.



**Mynd 4:** Verk Bergrúnar Snæbjörnsdóttur, Cumulus (2019)

## SÝNING TÓNLISTAR

Grunnhugmyndin á bak við tónleikaröðina Hljóðön þau fimm ár sem hún hefur verið á dagskrá Hafnarborgar er að leiða áheyrendur inn á slóðir þess fremsta í samtímatónlist og nota aðstæður og nánd salarins til að magna áhrifin. Á sýningunni er hugmyndaheimur tónlistarinnar þaninn út fyrir heim hljóðanna, þar sem sjónræni þátturinn hefur sterka rödd í verkunum og mótandi áhrif á upplifunina. Tónlistin verður hér í senn hljóð og hlutur, flæði tímans er skipt út fyrir flæði í rými, hljóðinu skipt út fyrir hluti, flytjandanum skipt út fyrir hlustandann.

<sup>12</sup> Cage, John 1961: 10.

Listamennirnir sem valdir hafa verið til þátttöku eiga það sameiginlegt að fást við hljóð en þeir skilgreina sig sem tónlistarmenn, tónskáld, gjörningalistamenn og myndlistarmenn. Sumir gangast bara við einum titli á meðan aðrir eru allt í senn. Verkum þeirra er teft saman svo úr verður einhvers konar kakófónía eða samhljómur, allt eftir því hvernig við leggjum við hlustir.

Listamennirnir sem eiga verk á sýningunni eru Ásta Ólafsdóttir, Steina, Steinunn Eldflaug Harðardóttir, Logi Leó Gunnarsson, Jón Gunnar Árnason, James Saunders, Bergrún Snæbjörnsdóttir, Magnús Pálsson, Marko Ciciliani, Tom Johnson, Einar Torfi Einarsson og Curver Thoroddsen.

#### STAÐBINDING HLJÓÐANNA

Sameiginlegur þráður í verkum tónskáldanna Toms Johnsons og Markos Cicilianis og myndlistarmannsins Loga Leós Gunnarssonar er staðbinding hljóðanna við rými, sem gerir rýmin að virkum þætti í upplifun áhorfandans og virkni verkanna. En rými þessara verka og myndheimur þeirra eru ólíkir að upplagi.

Í verki Loga Leós, *án titils* (2016), verður rýmið í raun að tvívíðum fleti. Veggfastar lyklakippur bregðast við flauti listamannsins, sem birtist á myndbandi, og gefa frá sér hljóð sem ljóstra upp um staðsetningar sínar á veggfletinum. Í hverju kalli listamannsins sprettur því fram ferðalag og tímabundnar tengingar innan veggflatarins.

Í verki Markos Cicilianis, *Kilgore's Resort* (2019), gefst sýningargestum færi á að ferðast um sýndarheim tölvuleiks þar sem tónlistin sprettur fram í virkni gestsins innan heims leiksins. Hér eru hljóðin staðbundin og tónlistin sprettur fram við könnun og forvitni sýningargesta innan þessa sýndarheims.

Í verki Toms Johnsons, *Níu bjöllum* (1979), setur rýmið tónlistinni takmörk. Slagverksleikari ferðast eftir ólíkum gönguleiðum á milli níu bjalla sem hanga úr loftinu. Laglínurnar spretta fram í gegnum ferðalag flytjandans á milli bjallnanna. Hér er tími tónlistarinnar afmarkaður af staðsetningu bjallnanna í rýminu og ferðalagi flytjandans.

#### EFNISKENND HLJÓÐANNA

Í verkum myndlistarmannsins Jóns Gunnars Árnasonar og James Saunders leika efnisleg form og efniskennnd stóran þátt í virkni verkanna. Sýningargestum býðst að handleika verkin og upplifa þá tónlist sem bundin er í form og efni verkanna.

Í verki Jóns Gunnars, *Cellophony* (1972), hefur sellófani verið komið fyrir í pappahólk. Sprettur fram heill konsert við þær einföldu athafnir að koma sellófaninu fyrir og draga það úr hólknun.

Í verki James Saunders, *With Paper* (2006), er hljóðheimur pappírs í brennidepli. Hér sprettur tónlistin fram í gegnum einfaldar blýantsteikningar, blaðaklippingar og fingrastrokur eftir pappírshletinum.

## ÓSKIPTUR HLJÓÐ- OG MYNDHEIMUR

Í verkum Bergrúnar Snæbjörnsdóttur og Steinunnar Eldflaugar Harðardóttur, sem styðst við listamannsnaðnið DJ Flugvél og geimskip, mynda hljóð- og myndheimur órjúfanlega heild sem jafnframt undirstrika hvor annan.

Innan verka sinna leitast Bergrún við að skapa innri rökfræði, sem hljóðheimurinn sprettur fram úr. Fyrir sýninguna hefur Bergrún unnið nýtt verk, *Cumulus* (2019), inn í sýningarrýmið en á opnun sýningarinnar mun slagverksleikarinn Jennifer Torrence flytja sérstaka lifandi útgáfu verksins.

Í tölvuleik Steinunnar Eldflaugar, *OUR ATLANTIS (ノ●ヲ●)/ THE GAME* (2018), safna iðkendur leiksins hljóðbútum úr samnefndu lagi Steinunnar, á víð og dreif innan heims leiksins, sem þakinn er myndum og myndmáli sem fylgt hefur tónlist Steinunnar alla tíð, sem órjúfanlegur hluti af henni. Útgáfa leiksins ber vott um nýstárlega leið tónlistarútgáfu í samtímanum, jafnframt því að vera fullkominn samruni þess mynd- og tónheims og leikgleði sem einkennir list Steinunnar.



Mynd 5: Tónlistarhornið (2019) eftir Curver Thoroddsen (til vinstri) og *Kilgore's Resort* (2019) eftir Marko Ciciliani

## HLUTGERVING HLJÓÐANNA

Myndlistarmennirnir Ásta Ólafsdóttir og Magnús Pálsson beina sjónum að efnisgervingu hljóðanna og því hvernig ímyndunaraflíð getur lítað hljóðupplifunina sterkum litum.

Verk Magnúsar, *Lúðurhljómur í skókassa* (1976), er innblásið af einni af sögum Barónsins Münchausens, sem greinir frá því þegar Baróninn dag einn, í miklu frosti við veiði, blés í veiðihorn sitt og hljómur þess fraus í lúðrinum svo ekkert heyrðist. Síðar um kvöldið hengir Baróninn lúðurinn upp yfir arininn í veiðikofa sínum sem verður til þess að hljómurinn þiðnar og dettur úr lúðrinum.

Í innsetningu Ástu Ólafsdóttur, *Innsettri melódíu* (1985), verður hljóðrás innsetningarinnar að nokkurs konar hljóðgervi hlutanna og hlutirnir að hlutgervingu hljóðanna: „Hópar af léttum gagnsæjum formum mynda hring á gólfi. Ofan frá, úr miðju hringsins, heyrir hljóð eins og verið sé að höggva til steina. Lögun hinna þrívíðu forma er mismunandi og tilheyrir hvert form einni tónhæð og eru þannig eins konar þögult mót af hljóðum.“<sup>13</sup>

Því miður hafa upprunalegir skúlptúrar innsetningarinnar glatast í tímans rás en eftir liggur ljósmynd frá hinni upphaflegu innsetningu í Nýlistasafninu sem og hljóðrás verksins, sem reynist vera okkar haldbærasta verkfæri til að endurupplifa hlutgervi innsetningar Ástu.

### TEIKNING HLJÓÐANNA

Áður en Steina sneri sér alfarið að myndbandsmiðlinum og myndlistinni hóf hún sinn feril sem fiðluleikari og hefur fiðlan verið áberandi í verkum hennar allan hennar listamannsferil. Í myndbandsverkinu, *Violin Power* (1978), fléttast saman ólík myndskleið frá árunum 1969-78, þar sem Steina leikur á fiðluna, að einum þræði nokkurs konar portrett af listamanninum, en einnig leikur Steina hér fyrir myndbandsmiðilinn og á hann, ef svo mætti segja. Í verkinu hefur fiðluleikur Steinu áhrif á það hvernig myndin bjagast í rauntíma. Hér teiknar Steina í myndbandsmiðilinn með fiðlunni. Tónlistin verður sem afleiða þessarar teikningar í myndbandsmiðilinn.



Myndband 3: *Violin Power* eftir Steinu<sup>14</sup>

### MINNING HLJÓÐANNA

Í verki Einars Torfa Einarssonar, *minnið er þristefnugata* (2018) (e. *memory is a three-way road*), sem birtist eingöngu hér í sýningarskrá sýningarinnar, er unnið með minni hvers hlustanda fyrir sig. Kallað er eftir hljóðminningum sem bera ákveðin grunneinkenni en það er vissulega í höndum hvers og eins að flokka minningar sínar og skilgreina. Þessum minningum fylgir einnig minning um stað, augnablik og tilfinningu.

### SAMFÉLAG TÓNLISTAR

Yfir sýningartímann koma ólíkir listamenn að viðburðadagskrá sýningarinnar og meðal annars munu myndlistarmennirnir Ásta Fanney Sigurðardóttir og Haraldur Jónsson standa fyrir viðburðinum *BLÓÐSÓL III*, sem er þriðja samstarfsverkefni þeirra undir sama nafni. *BLÓÐSÓL* lýsir upp síkvikar væntingar mannsins þar sem þátttakendur eru í senn áhorfendur, viðfangsefni og hvorugt.

<sup>13</sup> Unnur Ólafsdóttir. 1986: 7.

<sup>14</sup> <https://player.vimeo.com/video/33471337>

Þá mun Curver Thoroddsen halda úti hljóðsmiðju fyrir grunnskólanemendur úr Hafnarfirði en gestir sýningarinnar munu einnig njóta góðs af, þar sem Curver hefur skapað rými innan sýningarinnar þar sem leik- og sköpunargleðin fær að leika lausum hala.

## HLJÓÐÖN – SÝNING TÓNLISTAR

26. janúar – 3. mars 2019

### Listamenn

Ásta Ólafsdóttir, Bergrún Snæbjörnsdóttir, Curver Thoroddsen, Einar Torfi Einarsson, James Saunders, Jón Gunnar Árnason, Logi Leó Gunnarsson, Magnús Pálsson, Marko Ciciliani, Steina, Steinunn Eldflaug Harðardóttir og Tom Johnson.

### Viðburðardagskrá

Ásta Fanney Sigurðardóttir, Barbara Lüneburg, Berglind María Tómasdóttir, Curver Thoroddsen, Haraldur Jónsson, Jennifer Torrence, Marko Ciciliani og Skerpla\*.

\*Skerpla skipaði Alicia Achaques, Bergþóra Linda Ægisdóttir, Ísidór Jökull Bjarnason, Karl Magnús Bjarnarson, Kári Sigurðsson og Snæfríður María Björnsdóttir

Sýningarstjóri: Þráinn Hjálmarsson

### Sýningardagskrá

Laugardagurinn 26. janúar 2019

- Kl. 14: Jennifer Torrence, slagverksleikari flytur verk Tom Johnson, *Níu bjöllur* (1972) ásamt því að frumflytja verk Bergrúnar Snæbjörnsdóttur, *Cumulus* (2019).
- Kl. 15: Sýningaropnun

Fimmtudagurinn 31. janúar 2019

- Kl. 13-15: Málstofa Marko Ciciliani og Börböru Lüneburg við tónlistardeild Listaháskóla Íslands, Skipholti 31, 101 Reykjavík. Viðburðurinn er haldinn af Rannsóknarstofu í Tónlist í samstarfi við Myrka Músíkdaða og Hafnarborg. Málstofustjóri er Einar Torfi Einarsson

Laugardagurinn 2. febrúar 2019

- Kl. 16: Marko Ciciliani og Barbara Lüneburg flytja eigin verk. *Kilgore* (2017/2018) og *Chemical etudes* (2018) eftir Marko Ciciliani og *Osculation - A Contact Between Curves and Surfaces* (2018) eftir Barböru Lüneburg.

Sunnudagurinn 17. febrúar 2019

- Kl. 14: Skerpla og Berglind María Tómasdóttir flytja verk James Saunders; *with paper* (2006/8, 2009-) og *All the things we make you do* (2016), Jóns Gunnars Árnasonar.

*Cellophony* (1972) og Atla Heimi Sveinsson: *For Boys and girls: Molto Tranquillo* (fyrir Hrein Friðfínnsson) (1967)

Fimmtudagurinn 21. og föstudaginn 22. febrúar 2019

- Kl. 13–16: Hljóðlistasmiðja fyrir börn (7–11 ára) undir leiðsögn Curvers Thoroddsen.

Laugardagurinn 23. febrúar 2019

- Kl. 15: Lokaviðburður hjá nemendum í áfanganum „Hljóð sem efniviður“ við myndlistardeild Listaháskóla Íslands í umsjón Curvers Thoroddsen.  
Þátttakendur: Alexander Hugo Gunnarsson, Clara Mosconi, Dúfa Sævarsdóttir, Erla Ósk Daníelsdóttir, Gunnhildur Halla Ármannsdóttir, Högna Jónsdóttir, Hrafnkell Tumi Georgsson, Katrín Björg Gunnarsdóttir, Klemens Hannigan, Kristín Einarsdóttir, Luke van Gelderen, Ronja Mogensen og Styrmir Hrafn Daníelsson

Sunnudagurinn 3. mars 2019

- Kl. 14: Sýningarstjóraspjall – Práinn Hjálmarsson og Ágústa Kristófersdóttir
- Kl. 16: Ásta Fanney Sigurðardóttir og Haraldur Jónsson frumflytja gjörninginn *Blóðsól III*

HEIMILDIR

Berglind María Tómasdóttir. 2011. Love me tender. *Youtube*. Sótt 15. Mars 2019: <https://youtu.be/12zbm8fXKVI>

Cage, John. 1961. *Silence: Lectures and Writings by John Cage*. Wesleyan University Press. New England, Bandaríkin.

Harnoncourt, Nikolaus. 1988. *Baroque Music Today: Music as Speech - Ways to a New Understanding of Music*. Amadeus Press. Portland, Oregon, Bandaríkin

Listasafn Íslands. (e.d.). PÍANÓ. Sótt 15. Mars 2019 af <http://www.listasafn.is/syningar/nr/187>

Magnús Pálsson. 1984. „Kennsla: geggjaðasta listgreinin“, hljóðsnelda vegna sýningar í Ný-listasafninu

Magnús Pálsson. 1978. Ýmsar hugm. fyrir nem. Myndlistadeildar (3. og 4.árs) og forskóla, gögn varðveitt hjá Magnúsi Pálssyni (óútgefið).

Merleau-Ponty, Maurice. 2017. *Heimur skynjunarinnar*. Heimspekistofnun Háskóla Íslands. Reykjavík.

Ragnar Kjartansson. 2010. *The man*. *Vimeo*. Sótt 15. Mars 2019 af <https://vimeo.com/12922707>

Schubert, Alexander. (e.d.). *Silent posts*. Sótt 15. Mars 2019 af <http://silent-posts.net/>

Unnur Úlfarsdóttir. 1986. „Ásta Ólafsdóttir myndlistarkona: Myndlistarmaðurinn er tengiliður“. *Vikan*. 43: 6-9.

## 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 hljómfraði og tónsmíðar. Verk hans eru mörg og af öllu tagi. Atli er prófessor í tónsmíðum við LHI.

**Ásbjörg Jónsdóttir** er tónskáld, söngkona og píanóleikari. Hún hefur samið fjölbreytt tónverk sem hafa verið flutt af ýmsum tónlistarhópum svo sem Caput, Hljómeyki, Foot in the Door og fleirum. Hún lauk meistaranámi í tónsmíðum vorið 2018 frá Listaháskóla Íslands og nam meðal annars undir leiðsögn Hröðmars I. Sigurbjörnssonar, Úlfars I. Haraldssonar og Ken Steen. Ásbjörg stjórnar barnakór og sinnir tónlistarkennslu auk þess að vinna að tónlistarrannsóknum og skrifum.

**Bára Gísladóttir** er tónskáld og kontrabassaleikari, búsett í Kaupmannahöfn þar sem hún leggur stund á Sólistanám (e. Advanced Post Graduate Diploma) í tónsmíðum við Konunglegu dönsku Tónlistarakademiuna undir leiðsögn Niels Rosing-Schow og Jeppe Just Christensen en hún lauk einnig Meistaraprófi við sömu stofnun. Þar áður nam hún tónsmíðar á framhaldsstigi undir handleiðslu Gabriele Manca við Verdi-akademíuna í Milanó og lauk bakkalárprófi frá Listaháskóla Íslands þar sem hún naut leiðsagnar Hröðmars I. Sigurbjörnssonar og Púriðar Jónsdóttur.

**Berglind María Tómasdóttir** er flautuleikari og tónskáld. Í verkum sínum leitast hún við að kanna sjálfsmyndir, erkiþpur 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.

**Edda Erlendsdóttir** píanóleikari stundaði nám við Tónlistarskólann í Reykjavík og lauk þaðan einleikaraprófi og píanókennaraprófi. Hún stundaði framhaldsnám við Tónlistarháskólann í París og lauk þaðan prófi 1978. Edda hefur verið búsett í París í fjölmörg ár. Hún hefur kennt og starfað, meðal annars við Tónlistarháskólann í Lyon og Tónlistarskólann í Versölum. Edda starfar nú sem gestakennari við Listaháskóla Íslands. Ásamt kennslu hefur Edda hefur haldið fjölmarga tónleika og tekið þátt í tónlistarháttíðum á Íslandi, í Frakklandi og víðar í Evrópu. Hún hefur einnig farið í tónleikaferðir til Rússlands, Úkraínu, Bandaríkjanna og Kína. Edda tekur ríkan þátt í tónlistarlífinu á Íslandi, meðal annars á Myrkum Músikdögum, hjá kammermúsík-klúbbum, í Salnum í Kópavogi og á Listahátíð í Reykjavík.

**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 tónlistarháttíðum um alla Evrópu og unnið til verðlauna í Hollandi og Austurríki. Undanfarið hafa verk hans lagt áherslu á tilraunakennda nótningaritun þar sem mörk tónlistar og myndlistar eru könnuð.

**Elín Gunnlaugsdóttir** nam tónsmíðar við Tónlistarskólann í Reykjavík og útskrifaðist þaðan 1993. Árið

1998 lauk hún framhaldsnámi í tónsmíðum frá Konunglega tónlistarháskólanum í Den Haag. Þar voru kennarar hennar í tónsmíðum þeir Theo Loevendie og Diderik H. Wagenaar. Verkaskrá Elínar samanstendur af kammerverkum og söngverkum en hún hefur meðal annars skrifað fyrir Caput-hópinn, Camerartica og Schola Cantorum auk Sinfóníuhljómsveitar Íslands. Verk Elínar hafa verið gefin út og verið flutt bæði hér heima og erlendis. Seinustu ár hefur Elín einnig skrifað nýja tónlist fyrir börn; þessi verk eru söngleikurinn *Björt í sumarhúsi*, tónlistarævintýrin *Englajól* og *Drekinn innra með mér* auk tónleikhússins *Nú get ég*. Elín kennir tónfræði og tónsmíðar við Listaháskóla Íslands og Tónskóla Sigursveins.

**Gylfi Garðarsson** er frá Ytri-Njarðvík og nam klassískan gítarleik og tónsmíðar í Reykjavík. Hann starfaði á sviði nótnaútgáfu í Danmörku 1988 til 1992 og eftir það á Íslandi. Hann hóf rekstur Nótuútgáfunnar 1993 utan um eigin nótnarit og nótnasetningarþjónustu. Nótnasetningar Gylfa spanna þúsundir blaðsíðna formlega útgefins efnis í þremur löndum. Haustið 2017 lauk Gylfi MA gráðu í hagnýtri menningarmiðlun frá Háskóla Íslands. Hann var stofnfélagi í Sambandi íslenskra tónbókaútgefenda (SÍTÓN) 2012 og er formaður félagsins.

**Helgi Rafn Ingvarsson** (DMus) er tónskáld, stjórnandi, söngvari og stundakennari við Listaháskóla Íslands. Tónlist Helga hefur verið flutt víðsvegar á Íslandi og Bretlandseyjum af hópum eins og Kammersveit Reykjavíkur, Elektra Ensemble, Concorde Contemporary Music Ensemble, The Composers Ensemble, Chroma Ensemble, ALDAorchestra og meðlimum BBCSO svo dæmi séu tekin. Auk þess hefur hann samið og sviðsett fimm kammeróperur. Helgi nam tónsmíðar við Listaháskóla Íslands, Musikhögskolan i Malmö og Guildhall School of Music and Drama í London, og hefur hlotið viðurkenningar og stuðning frá meðal annars Guildhall School Trust, Guildhall School Doctoral Candidate Development Fund, The Michael Tippett Musical Foundation, Arts Council England, Listamannalaunum, Tónskáldasjóði Ríkisútvarpsins, Lista- og menningarráði Kópavogsbæjar og STEF.

**Hrafnkell Flóki Kaktus Einarsson** útskrifaðist úr tónsmíðum frá LHÍ 2016. Hann hefur undanfarin ár unnið að tónlist með hljómsveitinni Fufanu. Nú leggur hann stund á meistaranám í tónsmíðum við RMC í Kaupmannahöfn þar sem hann er búsettur.

**Sigurður Flosason** lauk einleikarprófi frá Tónlistarskólanum í Reykjavík árið 1983. Hann lauk bachelorprófi (1986) og mastersprófi (1988) frá Indiana University í Bandaríkunum í klassískum saxófónleik og jazzfræðum. Aðalkennarar hans voru Eugene Rousseau og David Baker. Framhaldsnám hjá George Coleman í New York 1988-89. Sigurður starfar á ólíkum sviðum íslensks tónlistarlífs. Geisladiskar hans, um þrjátíu talsins, spanna vítt tónlistarlegt svið, þ.m.t. eigin tónsmíðar, jazzstandarða, frjálstan spuna og þjóðlagáúrvinnslu. Auk jazztónlistar liggur eftir Sigurð talsvert magn kórtónlistar. Sigurður hefur leikið mikið erlendis, bæði í eigin verkefnum og fjölþjóðlegum samstarfsverkefnum. Hann hefur átta sinnum hlotið Íslensku tónlistarverðlaunin og tvisvar verið tilnefndur til Tónlistarverðlauna Norðurlandaráðs. Hann hefur einnig hlotið tilnefningar til Dönsku tónlistarverðlaunanna og Tónlistarverðlauna DV. Frá 1989 til 2017 var Sigurður aðstoðarskólastjóri og yfirmaður jazzdeildar Tónlistarskóla F.Í.H. Hann hefur verið aðstoðarskólameistari og yfirmaður rytmískrar deildar MÍT (Menntaskóla í tónlist) frá 2017 og fagstjóri rytmíks kennaranáms við Listaháskóla Íslands frá 2018. Sigurður hefur haldið fjölmörg námskeið víða um land og erlendis, stýrt námskrágerð og sinnt margvíslegum stjórnunar- og trúnaðarstörfum. Þá hefur hann verið formaður stjórnar Stórsveitar Reykjavíkur um langt árabil og stjórnandi margra verkefna hljómsveitarinnar.

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

**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 Hljóðön, í Hafnarborg, tónleikaröð tileinkaðri samtímatónlist.