

Þ R Æ Ð I R

Tímarit tónlistardeildar Listaháskóla Íslands

5. tölublað

Reykjavík vor 2020

EFNISYFIRLIT

Formáli	3
Aðrar hugleiðingar um enn flatari nútíð	4
Hvað er tilraunatónlist og hverjum er ekki sama	11
Við fyrsta hanagal!	16
Frásagnarmáti Schuberts í Malastúlkunni fögru	22
Jaap Schröder og tengsl hans við Ísland	35
Tónlist sem frásögn	54
Póstkort: Intersection II eftir Richard Serra	61
Um höfunda	63

Formáli

Einar Torfi Einarsson

Fimmta tölublað Þræða kemur nú út þegar kórónuveiran Covid-19 (SARS-CoV-2) herjar á mannskepnuna og leggur áður óþekkt álag á stoðir, úthald og útsjónarsemi samfélagsins. Þrátt fyrir þetta ástand ber að finna greinarhöfundu sem ótrauðir halda áfram og láta þetta óvissu-ástand ekki trufla skrifin um tónlistina.

Með stolti kynnum við fimmtu útgáfu þessa vefrits með sjö greinum eftir kennara tónlistardeildar LHÍ. Eins og áður er tónlist skoðuð út frá hinum ýmsu sjónarhornum. Atli Ingólfsson varpar hér fram framhaldsgrein þar sem kafað er dýpra í flatneskju nútímans og áhrif þess á tónlist á meðan Berglind María Tómasdóttir rýnir í verufræði og sögu tilraunatónlistar. Elín Gunnlaugsdóttir greinir frá nýju verki sem leitar á miðin milli tónlistar og myndlistar og Þráinn Hjálmarsson sendir okkur póstkort sem leiðir okkur í gegnum skúlptúrinn *Intersection II* eftir Richard Serra. Úlfar Ingi Haraldsson vegur og metur hvernig tónlist getur talist sem frásögn og Hróðmar I. Sigurbjörnsson greinir hendingaform og frásagnarmáta í *Malarastúlkunni fögru* eftir Schubert. Síðast en ekki síst fjallar Sigurður Halldórsson á persónulegan hátt um fiðluleikarann Jaap Schröder og áhrif hans á íslenskt tónlistarlíf síðustu 20 árin.

Um leið og ég þakka greinarhöfundum þessa tölublaðs kærlega fyrir framlagið vil ég benda á að Þræðir varðveita nú samanlagt 46 greinar og verður það að teljast afrek á fimm árum í svona litlu samfélagi sem okkar. Ennfremur þakka ég Þorbjörgu Daphne Hall og Atla Ingólfssyni fyrir þeirra góða ritstjórnarstarf.

F.h. ritstjórnar

Einar Torfi Einarsson

Aðrar hugleiðingar um enn flatari nútíð

Eða, þarf tónlist að eiga sér stað?

Atli Ingólfsson

Í grein minni í síðasta númeri *Práða* spurði ég hver væru skilyrðin fyrir fullnægjandi upplifun okkar á tónlist; hvort þyrfti tiltekið sögulegt samhengi, eða yfir höfuð tóna þá og hljóðfæri sem við virðumst vön. Ég lýsti því að hvað svo sem okkur þætti æskilegast væri veruleikinn samt sá að nútíð væri flatt, að tónverk hafi að mestu tapað sögulegri dýpt sinni og að tónskáldið gæti ekki annað en sætt sig við það og reynt að finna list sinni farveg um þá nýlendu¹.

Umrædd grein var rituð upp úr fimmtán ára gömlu erindi og kroppar í raun bara í yfirborð þess sem hún þykist fjalla um, nefnilega staðsetningu tónlistar í heiminum. Nýverið gafst mér annað tækifæri til að bregða upp mynd af viðfangsefninu og gat þá víkkað sjónarhornið og fært enn nær okkur². Líklega er ég þar jafn langt frá afgerandi niðurstöðum og fyrrum, en áfram má reyna að átta sig á orðnum hlut. Við komumst altént ekki upp með að líta undan.

Tvær opinberanir voru kveikjan að hugleiðingum fyrri greinarinnar: Í fyrsta lagi sú víska að tónlist hlyti reglulega að hafa eins konar fasaskipti, og það sem áður var talið gefa henni þýðingu mundi þá hverfa í skuggann af einhverju öðru. Þannig fór fyrir fjölröddun, tóntegund, hljómskipulagi, radtækni, og sjálfir tónarnir eru ekki óhultir. Í öðru lagi að það sé tálsýn að hlustun sé ávallt gædd sögulegri dýpt, eða það grunar mig altént. Það fylgdu hugleiðingar um hvernig tónskáldið ætti að taka þessu. Þær voru reyndar heimaræktadar og var ekki ætlað víðtækt gildi.

En skyldi nú vera að þessar opinberanir séu ekki upp á marga fiska? Yfirsást mér hugsanlega einhver stærri flatneskja, ekki aðeins söguleg heldur merkingarleg?

KVIKHLJÓÐ?

Það er í raun ekki fréttæmt að vistkerfi tónanna stökkbreytist af og til. Stundum er öllu merklegra að það skuli ekki gerast: Þegar fundin var upp tækni til að festa hreyfimyndir á filmu varð fljótlega til ný listgrein með eigin lögmálum, kvikmyndalistin. Þegar hægt var að taka hljóð upp og varðveita gerðist ekkert slíkt. Það varð bara til upptaka af tónlistarflutningi. Þetta

¹ Atli Ingólfsson: *Hugleiðingar um flata nútíð* (Præðir 2019)

² Hér er vísað í inngangserindi að viðburði tónsmíðanema innan námskeiðsins *Dealing*, en yfirskrift viðburðarins var einmitt *Music Takes Place*.

jafnast á við það að í stað kvikmynda væru bara til upptökur af leikritum á sviði.³

Þessi tregða tónlistarheimsins til að viðurkenna nútímann er að nokkru leyti skýrð í merkilegu riti Williams Webers, *The Great Transformation of Musical Taste*.⁴ Í stuttu máli rekur hann þar hvernig hugtakið *klassísk tónlist* varð smám saman til í menningarlífi 19. aldar. Það er á síðari hluta þeirrar aldar sem tónleikaskrár Evrópu virðast kveða upp úr um hvaða tónlist sé merki- legust: nefnilega sú sem samin var fyrir löngu, og af höfundum sem kallaðir voru meistara- eða snillingar.⁵

Hin nýja upptökutækni féll umsvifalaust inn í þessa trénuðu heimsmynd og gerði ekki annað en að styrkja hana. Ég leyfi mér að halda því fram að hefði upptökutækni verið fundin upp árið 1750, þegar hugmyndin um *klassíska tónlist* var ekki ennþá til, hefði hún strax getið af sér sjálfstætt og lifandi listform.

Svo varð að vísu til *raf-tónlist* og um síðir urðu upptökur rytmískrar tónlistar að nokkuð sjálf- stæðu listformi. Það er hins vegar athyglisvert að í báðum tilfellum eru það lögmál for- móðurinnar – lifandi tónlistar – sem mestu ráða um fagurfræðina. Það er ennþá *tónlistarleg* framvinda sem ræður ríkjum. Í heimi upptökunnar varð aldrei til útbreitt samtal um viðfangs- efni, frásagnarstíl, hljóðrými, úti- og innitökur, heyrnarhorn (sbr. sjónarhorn) og allt það sem ætla mætti að skipti máli í *kvikhljóðverki*.⁶

Þótt hljóðupptakan yrði svona einhvern veginn að „samheitalist“, staðgengli lifandi tónlistar, dró hún ekki úr vinsældum eða þýðingu tónleikaformsins. Hún leiddi þó um síðir af sér gengisfellingingu af öðru tagi: Gengisfellingingu hljóðupptökunnar. Það langar mig að skoða í því sem á eftir fer.

GILDI

Í fyrri greininni sagði ég eitthvað á þá leið að núorðið væri núíð flatt og hljóðupptökur væru ein helsta skýring þess, því eftir tilkomu hljóðritsins væri öll tónlist á einhvern hátt í sömu fjarlægð frá hlustandanum. Þessa staðhæfingu mætti mála finni dráttum, en það skiptir ekki máli að sinni. Ég lét að því liggja að þetta væri ekkert áhyggjuefni svo lengi sem tónlist héldi áfram *gildi* sínu. Þótt ættfræðin, staður og stund í tónlistarsögunni, hætti að skipta máli gætu aðrir þættir bara aukist að vægi á móti.⁷

Líklega höfum við öll á tilfinningunni hvað átt er við með orðinu *gildi*. Það er samt dálítill hætta

³ Að vísu fóru útvarpsstöðvar að þróa útvarpsbíóformið um miðja síðustu öld (*it. radiofilm*) og reynt er að styðja við það með *Prix Italia* verðlaununum sem stofnað var til af RAI, ítalska ríkisútvarpinu, en formið hefur augljóslega ekki náð útbreiðslu, fötfestu og sjálfstæði á við kvikmyndina.

⁴ Cambridge University press, 2009.

⁵ Rétt er að taka fram að áður nefnd bók fjallar hvergi um upptökutækni, en hér er dregin ályktun af inntaki hennar.

⁶ Sem fyrr segir er útvarpsbíóformið undantekning sem og í það minnsta ráðagerðir margra raftónlistar- manna (sjá t.d. verk Dennis Smalley eða Trevor Wishart), en ekkert eignaðist það sérstaka hillu í kerfi listanna.

⁷ Ég get satt að segja ekki gert upp hug minn hvort rétt sé að horfa algerlega fram hjá sögulegu sam- hengi, en það gera einfaldlega flestir þeir sem hlusta á tónlist í dag. Hér er því einhvers konar raunsæis- sjónarmið á ferð.

á fræðilegri hafvillu þegar á að skrifa eitthvað um það. Mig langar þess vegna að einfalda málið og líkja *gildi* tónverksins við *boðmagn* þess.⁸ Það er engan veginn það sama en varpar vonandi ljósi á efnið.

Boðmagni mætti lýsa sem sambandi fyrirsjáanleika og nýmæla sem búa í tilteknum skilaboðum. Í raun er þetta frekar augljóst: Séu einhver skilaboð fullkomlega fyrirsjáanleg flytja þau engin tíðindi, við vissum allt um þau fyrirfram. Eftir því sem við vitum hins vegar minna um útkomuna fyrirfram vaxa þær upplýsingar sem boðin veita þegar þau berast okkur. Þetta gildir upp að vissu marki, á meðan boðin eru sæmilega líkleg en ekki fyrirsjáanleg. En boð geta líka verið fullkomlega ófyrirsjáanleg og þá gerist nokkuð merkilegt: Þá verða þau aftur snauð af upplýsingum fyrir mannlegan viðtakanda. Viðtakandinn getur ekki lengur heimfært þau upp á tiltekið safn möguleika – merkjamál eða kóða – og gefið þeim þannig merkingu. Boðin verða innihaldslaus af því þau geta innihaldið hvað sem er.

Með öðrum orðum virðist það vera lögmál boðskipta – og reyndar skynjunar – að ef við eigum bara von á að Jón eða Sigrún hringi verðum við ekki mjög hissa þegar Jón hringir. En það sama gildir ef við getum átt von á hringingu frá öllum Íslendingum, þá er nákvæmlega ekkert óvænt að Birta á Blönduósi hafi samband. Hvorugt er eftirtektarvert.

Til að viðhalda boðmagni sínu og áhuga okkar virðast tónverk leitast við að afmarka safn mögulegra skilaboða og búa sér væntingasvæði einhvers staðar mitt á milli þessara tveggja öfga. Annars er tungumálið besta dæmið um svona afmarkað mengi mögulegra skilaboða. Það búa vissulega í því óteljandi möguleikar en samt er það afmarkað að stærð. Þar er ákveðið jafnvægi á milli hins þekhta og hins óvænta.

Þótt hún sé óttalega vélræn er þetta ein leið til að lýsa gildi: Tónlistin segir okkur eitthvað af því hún er mátulega afmörkuð.

STAÐUR OG STUND

Þessi svona frekar stærðfræðilega lýsing á gildi skiptir máli á margan hátt. Hún skýrir ekki einungis hvernig stök tónverk tala til okkar hvert á sínu samskiptamáli. Að auki býr í raun hver og einn hlustandi sér til eins konar yfirkóða úr þeim verkum sem mynda hljóðrásina í hans eigin lífi. Þetta er ekki lokað mengi en það vex ávallt á lífrænan hátt í samræmi við aðstæður lífsins eða út frá þeirri tónlist sem er þar fyrir. Það má því líta á safn allra tónverka sem við hlustum á sem eitt stórt verk sem myndar tiltekið tungumál og hefur þýðingu fyrir okkur.

„Þessi vinur mælti með því. Ég heyrði þetta þarna. Ég þekki höfundinn. Ég safna svona verkum. Mér líkar tónlist frá þessu landi. Ég þoli ekki þennan söngvara. Ég man ég sofnaði. Ég finn alltaf tjörylykt þegar þetta er spilað.“ – Við höfum tiltekna afstöðu til alls sem við heyrum og þýðing þess býr ekki í verkinu einu saman heldur í sambandi okkar við það.

⁸ Hér er vísað í umfjöllun boðfræðinnar um upplýsingamagn boða. Sjá t.d. C. Shannon, P.A. Moles: *The Mathematical Theory of Communication*, New York, 1956 eða J.R. Pierce: *An Introduction to Information Theory*, New York 1980.

En hér eru ekki aðeins einstaklingur og tónverk í spilu. Ætla má að staður og tilefni hafi að sama skapi sín áhrif: Eitt sinn merkti tónlistin hvern hluta tilveru okkar á víðeigandi hátt. Á dansleik heyrði maður danstónlist, á jarðarför útfarartónlist, á tónleikum „hreina“ tónlist, á torgum þjóðlagatónlist og svona mætti lengi telja. Staður og stund mynduðu þá ramma sem átti stóran þátt í þýðingu þess sem við heyrðum, rétt eins og aðrar takmarkanir sem styrkja innihald boða eins og lýst er hér að ofan.

Þótt Christopher Small, í bók sinni *Musicking*, sé ekki að fjalla um það sem hér er kallað boðmagn leggur hann nokkuð til þessarar umræðu. Hann færir rök fyrir því að þegar við mætum á tónleika sé málið ekki svo einfalt að þar sé annars vegar flytjandi tónlistar og hins vegar viðtakandi. Hann snarar þessu saman í athöfn sem hann kallar einmitt *musicking*. Ég kann honum litlar þakkir fyrir orðið sjálft en það er áhugavert að stækka þannig sjónarhornið og benda á nauðsynlegan þátt hlustandans í þýðingu verksins.⁹

STAFRÆN HAMSKIPTI

Ofangreind hugleiðing um stað og stund á ekki síður við um upptökur á vínýl eða geisladiskum. Tilteknar vínýlplötur voru sem hluti af innréttingu heimilisins hér áður fyrr, fyrsta sumarútborgunin fór í þessa plötu, fyrsti kossinn var við þessa plötu, eða þessi diskur var keyptur á markaði í Marokkó.

Þar til það hrundi.

Okkur er óhætt að gleyma þessum fortíðarlitu vangaveltum. Hér er veruleikinn eftir stafrænu hamskiptin sem eru um það bil fullkomnuð um þessar mundir: Ég geng með lítið tæki í brjóstvasanum og hljóðtappa í eyrunum. Ég get hlustað á alla þá tónlist sem nokkurn tíma hefur verið tekin upp. Ekkert þvingar mig til að heyra tiltekið safn laga, það sama og manneskjan við hliðina á mér eða hljóð þess rýmis þar sem ég er staddur. Ég bý til lista með lögum til að heyra og get sniðið listann eftir ólíkum tilefnum; það er listi fyrir ræktina, listi fyrir bílinn, listi fyrir svefninn, og ef hann er of stuttur koma algrím hljóðveitunnar til hjálpar og velja fyrir mig eitthvað sem fellur að fyrra vali mínu.

Frelsið er fullkomið. Það hefur aldrei verið auðveldara að *fylgjast með*. Og aldrei auðveldara að innrétta eigið hljóðrými, rými sem skilgreinir persónuleika minn og *smekk*.

En skyndilega er sem óvæntar spurningar komi að trufla okkur: Fylgjast með hverju? Í hinum stafræna heimi eru ekki einhverjir viðburðir sem bíða þess að við uppgötum þá; þetta er ein samfelld stjórnuþoka allra mögulegra hljóðskráa. Eini viðburðurinn er stöðugt suð þar sem finna má öll hljóð. Og ef allt er á seyði þýðir það að ekkert er á seyði.

Og var einhver að tala um smekk? Er það ekki hér sem við uppgötum að það sem kallað er smekkur er aðallega félagslegt fyrirbæri? Hann er umræðuefni, barmmerki, skilaboð, sjálfskoðun, tilgáta; og eiginlega ekki til í heimi þar sem ég reika aleinn milli hljóðskráa og elti

⁹ Christopher Small, *Musicking*, Hanover: University Press of New England, 1998. Rétt er að taka fram að sjónarhorn hans er félagsfræðilegra en hér virðist, því þátttakendur í athöfninni sem hann nefnir eru allir þeir sem standa að baki tónleikunum, hvort sem þeir heyra þá síðan eða ekki.

villuljós eigin vals eða algríms.

Þeir sem fjalla um *síðstafrænt* (e. *post-digital*) ástand menningar okkar í dag fást við spurningar af þessu tagi.¹⁰

VAL OG ÁBYRGÐ

Nú má vera að fáir leiði hugann að því vandamáli sem um er rætt. Við fáum jú heilmikið út úr góðri upptöku og þótt allt sé aðgengilegt hlustum við ekki á hvað sem er. En sá sem hefur upplifað þá þýðingu sem náin umgengni við tónlist getur boðið upp á villist ekki á því og hljóðskimun þeirri sem svo margir hafa vanið sig á í hennar stað¹¹. Það er ekkert athugasvert við hana í sjálfu sér. Þó væri miður ef hún verður til þess að við gleymum hversu þýðingarmikil upplifun tónlistar getur verið. Eða eru það kannski enn ein fasaskiptin sem okkur er hollast að sætta okkur við?

Þökk sé þessari síðstafrænu stjörnuþöku komumst við nefnilega óvænt að ýmsu um gildi tónlistar fyrir okkur. Við komumst meðal annars að því að raunverulegt gildi er háð raunverulegu *vali*. Við fáum ekki meira út úr því að snerta skjá en við leggjum í þá athöfn; raunverulegt val er meira en það: Við veljum til dæmis með því að verja tíma í tónlist, fara á einhvern stað fyrir tónlist eða borga fyrir hana. Og raunverulegu vali fylgir raunveruleg ábyrgð: Við tökum afstöðu, tökum þátt, sýnum einhverju áhuga eða trúum á það. Og raunverulegri ábyrgð fylgir áhætta: Okkur gæti skjátlást, tónlistin stendur kannski ekki undir væntingum, gæti verið illa flutt, þetta gæti verið tíma- og peningasóun en við komumst ekki burt og enginn takki getur stöðvað tónleikana.¹² Þetta allt saman staðsetur okkur svo fagurfræðilega og ekki síst félagslega.

Í stuttu máli þá felst raunverulegt val í því að *veðja* á tónlist.

Áköfustu talsmenn lifandi tónlistar benda gjarnan á þátt þann sem ákvörðunarvaldið leikur í þýðingu tónlistar. Að í stað þess að við þiggjum bara það sem berst okkur sjálfkrafa þarfnist tónlist þess að við eigum sjálfsvald og ákvörðunarmátt, og tökum þar af leiðandi ábyrgð. Til þess að tónlist hafi þýðingu yfir höfuð þurfi að framkvæma val og þetta val þarf að vera samþykkt og stutt af tilteknum hópi fólks, en ekki öllum því þá er það tæpast *val*. (Hér erum við komin aftur að hugleiðingunni um afmarkanir og boðmagn). Og þetta val fær mesta þýðingu í afmörkuðu rými og á afmörkuðum tíma. Aðeins þá býr fullkomin *naudsyn* í því sem við erum að upplifa.¹³

¹⁰ Með *síðstafrænt* er átt við það samfélagsstig þegar fyrstu stafrænu byltingunni er lokið og allt það sem áður var hliðrænt er aðgengilegt í stafrænu formi. Sjá t.d. Cascone, Kim, „The Aesthetics of Failure, „Post-Digital“ Tendencies in Contemporary Computer Music“, *Computer Music Journal*, 24.árg. 4.tbl (2000): bls.12-18.

¹¹ Talað er um *umgengni* við tónlist til að undirstrika að hér er ekki einungis átt við hlustunina sjálfa heldur allt samband okkar við tónlist.

¹² Samfélagsrýnirinn Rasmus Fleischer lýsir þessu og síðstafræna ástandinu almennt í bók sinni *Det post-digitale manifestet*, Munkedal: Ink Bokförlag, 2009.

¹³ Í bók Fleischer eru skemmtilegar hugleiðingar um besta áheyrendafjöldann, hvernig gæði upplifunarinnar vaxa upp að vissum fjölda en fara svo að dvína einhvers staðar eftir annað hundraðið. Ég held að margir kannist við þetta þótt erfitt geti reynt að reikna það út.

Eða eins og Rasmus Fleischer orðar það: „Ef enginn á staðnum tekur nokkra ábyrgð á því sem er spilað er varla hægt að segja að músík sé til staðar.“¹⁴

VIÐBRÖGÐ

Viða um lönd er nokkuð langt síðan menn fóru að finna fyrir ofangreindu gengisfalli stafrænu hljóðupptökunnar. Nú ætla ég að tína til eitt og annað sem virðast vera viðbrögð við þessu og um leið leit að fyrri eða nýju gildi tónlistarinnar.

1. Strax um aldamótin fór í Lundúnum að bera á tónlist sem kölluð var *dubstep*. Svo virðist sem þetta sé í raun ekki stefna heldur fyrst og fremst afstaða til stafræns hljóðs: Hér er kappkostað að gera svo mikið úr bassatíðninni að stafræn upptaka gæti aldrei gert henni skil. Áhangendur *dubstep* flykkust í yfirgefnar verksmiðjur eða önnur svæði þar sem mögulegt var að nota svo mikinn bassa. Og sá sem mættur er á staðinn finnur fyrir nauðsyn þeirri sem staður og stund bera með sér.
2. Sala á vínylplötum hefur aukist á ný og æ fleiri virðast njóta þeirra takmarka sem upptökur á föstu formi setja okkur.
3. Í öllum helstu borgum Vesturlanda er nú að finna fjölda smárra tónleikastaða þar sem ný tónlist af öllu tagi á sér athvarf. Í kring um þá myndast oft samfélag tónlistarunnenda. Smæðin gefur þessum stöðum talsvert frelsi en þetta er einnig enduruppgötvun þess hvað nálægð getur gefið tónlistarupplifun mikið gildi. Einhvern tíma hef ég talað um *nýja kammertónlist* í þessu sambandi, því allar tegundir tónlistar hafa uppgötvað hvað kammertónlist snérist um hér áður fyrr. Tónleikastaðurinn *Mengi* á Óðinsgötu er gott dæmi um staði af þessu tagi.
4. Mörg dæmi eru um það hvernig tónsmíðar okkar daga víkja sér hjá hinni venjulegu tónlistarneyslu, ýmist með því hvernig hljóði er dreift í rýminu, með leikhústengingum eða tilraunum sem gera það ómögulegt að festa verkin á stafrænu formi. Verk af þessu tagi voru vissulega til fyrir stafrænu byltinguna en nú hafa þau fengið nýja þýðingu...í þessu nýja sögulega samhengi þegar augnablikið og nálægðin sem þau ákalla virtust vera á undanhaldi.
5. Myndbönd með popplögum urðu aftur algeng eftir nokkra lögð kring um aldamótin. Nú virðist hins vegar önnur hvöt á bak við gerð þeirra en á síðustu öld. Myndband veldur því að hlustun á tiltekið lag verður afmarkaðri viðburður. Í stað þess að vera eingöngu til auglýsingar virðast þau nú vera tilraun til að forða lögum frá því að hverfa inn í stafrænu móðuna.
6. Hinn fjölhæfi listamaður Bill Drummond hefur um árabíl verið hvatamaður að alþjóðlegum viðburði til að auka á vægi tónlistar og berjast gegn stafrænni flatneskju: 21. nóvember ár hvert er haldinn hinn svokallaði *No Music Day* og þarf heitið ekki frekari útskýringa við. Hugmyndin er auðvitað sú að við þurfum minnst heilan dag án tónlistar til að uppgötva hvaða þýðingu tónlist hefur fyrir okkur í raun.
7. Það er alveg öruggt að nýjasta kynslóð pönktónlistar er oftast ekki andóf gegn stafrænni tónlistarneyslu. Það var raunar ávallt ein helsta ástæðan fyrir sprengikrafti

¹⁴ „När ingen är närvarande som tar något som helst ansvar för vad som spelas går det knappast att säga att musik äger rum.“ *Ibid.* Bls.27.

pönktónlistar að hún leitaðist við að hlaða stað og stund ósegjanlegri nauðsyn, þótt meðölin til þess væru býsna ofbeldisfull á köflum.¹⁵

Eflaust mætti nefna margt fleira, því þetta eru bara fáein dæmi þess að þótt markaðurinn virðist vilja stýra tónlistarneyslu okkar á tiltekinn hátt er það okkur eiginlegt að bregðast við og leita að *gildi* í því sem við upplifum. Og svo virðist að til þess að tónlist haldi gildi sínu þurfi hún að eiga sér *stað*, raunverulegan eða ímyndaðan.

Hljóðupptakan virtist fletja út skynbragð okkar á sögulegt samhengi, svo virtist stafræna flóðið ætla að fletja út skynbragð okkar á gildi, en einhvern veginn er það svo að hugurinn hlýðir lögmálum boðfræðinnar og leitar að merkingu; og hann gerir það með vali og afmörkunum. Því ræður ekki smekkur heldur eðli.

Þótt ég hafi í þessum tveimur greinastúfum leitað mér að tilefni til að örvænta um framtíð tónlistarinnar hefur það því ekki tekist. Það fór meira að segja svo undir lokin að hin mesta ógn reyndist mesta blessun, því hún leiddi til enduruppbyggingar á mætti lifandi tónlistar. Þrátt fyrir allt hefur jarðvegurinn því aldrei verið betri fyrir lifandi hljóðyrkju en einmitt núna.

¹⁵ Þessu er mjög vel lýst í hinni skrautlegu bók *Lipstick Traces*, eftir Greil Marcus (Cambridge: Harvard University Press, 1989)

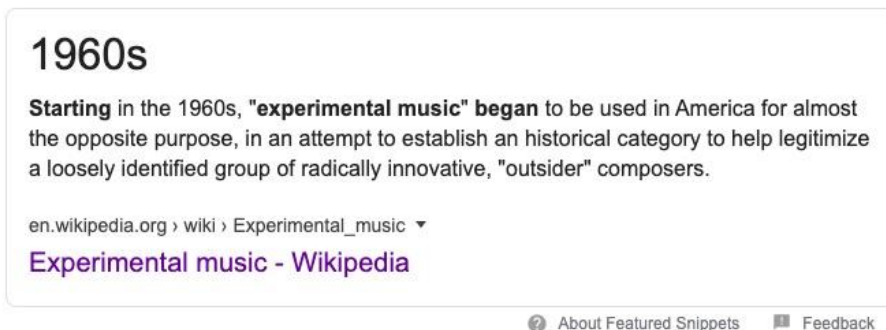
Hvað er tilraunatónlist og hverjum er ekki sama hugleiðingar um svokallaða tilraunatónlist

Berglind María Tómasdóttir

Hægt er að skilgreina tilraunatónlist á marga vegu. Orðið er líklega þýðing á enska hugtakinu experimental music.

Ég: Google, when did experimental music start?

Vafriinn sem ég nota, Google Crome, leggur til svokallað „featured snippet“:¹



Mynd 1: Svokallað featured snippet sem Google býður upp á sem svar við spurningunni „when did experimental music start?“

Fari ég dýpra inn í þetta fyrsta leitarsvar, sem Wikipedia býður upp á, er hugtakið rakið til lykilmanna í sögu tilrauna á sviði tónlistar á 20. öld. Þar voru menn eins og Pierre Schaeffer í forgrunni, sem stunduðu tilraunamennsku í útvarpshljóðverum frá árdögum þeirra.² Hljóðatilaunirnar sem fóru fram í útvarpshljóðverum víða um heim um miðbik 20. aldar falla undir skilgreiningar John Cage á hugtakinu *experimental music*; að nota ný byggingarefni við gerð tónlistar sem og að framkvæma þekktu aðgerð með óþekktu útkomu.³ Segulböndin voru vissulega nýtt byggingarefni sem mótuðu hljóðræna útkomu tónlistarinnar. Aðgerðirnar

¹ 'Featured snippet' eða meðfylgjandi stúfur er, samkvæmt Google, eftirfarandi: „Featured snippets are a special feature of Google Search that receive unique formatting, positioning and are often spoken aloud by the Google Assistant.“ Sótt á Google 30. mars 2020.

² Mennt, sem vissulega voru konur líka, þrátt fyrir að þær hafi í flestum tilfellum ekki notið sannmælis sem frumkvöðlar í raftónlist fyrir en í seinni tíð.

³ John Cage, *Silence* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1961), 67-75.

fólust í að búa til tónlist og til varð ný gerð tónlistar þar sem ómögulegt var að segja til um upptök hljóðs; svokölluð akúsmatísk tónlist.⁴ Önnur vinsæl útgáfa sögunnar um uppruna tilraunatónlistar er að setja upphafsreitinn snemma á 20. öld, nánar tiltekið í hugmyndum sem settar eru fram í manifesto ítalska fútúristans Luigi Russolo, *The Art of Noises*.⁵

Hvenær var byrjað að tala um tilraunatónlist á íslensku? Á timarit.is kemur orðið fyrst fyrir í prentuðum heimildum árið 1978, annars vegar *Þjóðviljanum* og hins vegar *Dagblaðinu*. Föstudaginn 14. júlí 1978 birtist fréttatilkynning í *Þjóðviljanum* um opnun myndlistarsýningar í Gallerí Suðurgata 7 á verkum breska myndlistarmannsins Peter Schmidt. Tekið er fram í tilkynningu að listamaðurinn hafi fengist við margt á ferli sínum en á sýningunni gefi að líta verk unnin með vatnslitatakni. Í greinarstúfnum er sagt frá því að meðan á sýningunni stendur verði leikin tvö verk af segulbandi eftir Brian Eno, samstarf þeirra hafi verið mikið undanfarin ár, en báðir hafi þeir áhuga á „hinu lágværa og yfirlætislausu“. Sagt er nánar frá Eno sem meðal annars hafi stofnað plötuútgáfuna *Obscure* sem „hafi það markmið að kynna tilraunatónlist nýrrar kynslóðar breskra tónlistarmanna.“⁶

Í *Dagblaðinu* þann 20. júlí sama ár er sagt frá tónlistarþættinum „Áfangar“ á dagskrá Útvarps samdægurs en þar standi til að kynna tónlistarmanninn Brian Eno í tengslum við sýningu á myndlistarverkum Peter Schmidt sem einmitt er gestur þáttarins.⁷ Og aftur kemur hún fyrir setningin sem birtist í *Þjóðviljanum* nokkrum dögum fyrr, Eno hafi stofnað plötuútgáfuna *Obscure* sem „hefur það markmið að kynna tilraunatónlist nýrrar kynslóðar.“⁸ Umsjónarmanna áðurnefnds tónlistarþáttar er getið í fréttinni, það eru þeir Guðni Rúnar Agnarsson og Ásmundur Jónsson. Þann síðarnefnda þekki ég og hringi í hann.

Ég: Blessaður Ási, manstu eftir sýningu á verkum Peter Schmidt sem fór fram í Gallerí Suðurgötu 7 árið 1978?

Hann er nú hræddur um það, og að tónlist Brian Eno hafi hljómað meðan á sýningunni stóð, gott ef þetta var ekki tónlistin sem kom út sama ár undir heitinu *Music for Airports*, bætir hann við.⁹ Ásmundur segir mér svo að þetta hafi verið fyrir þann tíma sem skilgreiningin „Ambient Music“ kom til skjalanna. Við nánari athugun sýnist mér orðið hughrifatónlist vera notað sem íslenskun á því fyrirbæri. Ásmundur mundi hins vegar ekki hvaðan íslenskunin á *experimental music* kom.

Næst kemur orðið tilraunatónlist fyrir í tímaritinu *Svart á hvítu* árið 1980 í viðtali við Dick Higgins sem kom til Íslands 1979 í tengslum við sýningu hans í Suðurgötu 7, en þar talar

⁴ Christoph Cox og Daniel Warner, ritstj., *Audio Culture* (New York, London: Continuum, 2009), 76-81.

⁵ Christoph Cox og Daniel Warner, ritstj., *Audio Culture* (New York, London: Continuum, 2009), 10-14. Manifesto Luigi Russolo má einnig nálgast hér:

https://monoskop.org/images/0/09/Russolo_Luigi_The_Art_of_Noises.pdf

⁶ „Myndir og tónar í Gallerí Suðurgötu“ *Þjóðviljinn*, 14. júlí 1978, sótt 30. mars 2020

<https://timarit.is/page/2861824?iabr=on#page/n6/mode/2up/search/tilraunat%C3%B3nlist>

⁷ Hér er átt við Rás 1, en á þessum tíma var hægt að rita útvarp með stórum staf þar sem einungis ein íslensk útvarpsstöð var í boði.

⁸ „Rætt við Peter Schmidt um Brian Eno“ *Dagblaðið*, 20. júlí 1978, sótt 30. mars 2020

<https://timarit.is/page/3078360?iabr=on#page/n21/mode/2up/search/tilraunat%C3%B3nlist>

⁹ Símtal við Ásmund Jónsson, febrúar 2020.

Útvarp kl. 22,50: Áfangar RÆTT VIÐ PETER SCHMIDT UM BRIAN ENO

Þeir Guðni Rúnar og Ásmundur sjá um Áfanga. ▼

Í kvöld kl. 22.50 er þátturinn Áfangar á dagskrá í umsjá Guðna Rúnars Agnarssonar og Ásmundar Jónssonar. Í þættinum í kvöld ætla þeir félagar að kynna hinn kunna tónlistamann Brian Eno. Í því sambandi verður rætt við listamanninn Peter Schmidt, en hann er hér með sýningu á verkum sínum í Galleri Suðurgötu 7. Peter Schmidt hefur fengið við mjög margt svo sem kvikmyndun, tónlist, ljósasýningar, grafík og bókagerð.

Peter Schmidt hefur nú síðastliðin ár eingöngu helgað sig vatnslitáækninni og má sjá þann afrakstur á sýningunni sem nú stendur yfir. Á meðan á sýningunni stendur mun listamaðurinn spila verk eftir tónlistamanninn Brian Eno sem kynntur verður í kvöld, og munu þeir Guðni og Ásmundur reyna að fá svar frá Schmidt hver sé samnefningarinn í listsköpun þeirra Eno og Schmidt. Hvort um sama hlut sé að ræða í tvennum túlkunum, það er að segja myndlist og tónlist.

Brian Eno er fæddur í Suffolk í Bretlandi 1948. Á árunum 1964–69 starfaði hann að myndlist, en snéri sér síðan að tónlistinni upp úr því, og skrifaði hann þá bókina „Music for Non-musicians“. Í upphafi starfaði Eno aðeins með litt þekktum popphljómsveitum. Eno var einn af stofnendum „Roxy Music“ árið 1971.

Árið 1973 hætti hann síðan að leika með „Roxy Music“ og hefur hann síðan gefið út 7 plötur, ennfremur hefur hann starfað með fjölmörgum frægum tónlistamönnum, svo sem : David Bowie, Robert Fripp, Nico, John Cale o.fl. Eno setti á stofn hljómplötuútgáfu er nefnist „Obscure“ sem hefur það markmið að kynna tilraunatónlist nýrrar kynslóðar.

Síðast liðin ár hefur verið mikið samstarf með þeim Peter Schmidt og Brian Eno og hafa þeir skipzt á skoðunum. Þeir virðast hafa sömu skoðanir á því lágværa og yfirlætislausu. Það virðist mikil vinátta vera á milli þeirra Schmidt og Eno, svo gaman verður að heyra hvað Schmidt hefur að segja í þættinum í kvöld, en hann er tæplega klukkustundar langur.

ELA.



HREYFILL

Sími 8-55-22

Higgins um listamanninn Al Hanson sem „hafði brennandi áhuga á að vinna með John Cage að tilraunatónlist.“¹⁰ Í prentuðum heimildum sem hýstar eru á timarit.is kemur orðið tilraunatónlist fyrir alls 13 sinnum á 9. áratugnum, 22 sinnum á 10. áratugnum, 67 sinnum á fyrsta áratug 21. aldar og 37 sinnum á nýliðnum áratug.

Af hverju tölum við ekki um tilraunakennda tónlist? Það væri nær enska hugtakinu sem er sett saman úr einu lýsingarorði (e. experimental) og einu nafnorði (e. music). Íslenskunin er samsett orð, sett saman úr tveimur nafnorðum. Það er reginmunur á þessu; falleg og fegurð er ekki það sama, tilraunir og tilraunakennt ekki heldur. Lýsingarorðin eru lýsandi og ekki eins afgerandi og nafnorð.

Í grein sinni „Five Maps of the Experimental World“ gerir Bob Gilmore tilraun til að kortleggja tilraunatónlist.¹¹ Kort eitt og tvö falla undir skilgreiningar John Cage sem áður var minnst á. Annars vegar það sem Gilmore kallar mýkri útfærsluna; tónlist skilgreinist sem tilraunatónlist þegar nýir efnisþættir eru notaðir við sköpun hennar. Hins vegar er um harða útfærslu að ræða þegar framkvæmd verks er þekkt en útkoman óþekkt. Þriðja kort Gilmore nær yfir tónlist sem á sér sérstakan stað og stund í sögunni; Bandaríkin upp úr miðri síðustu öld með John Cage og fleiri í forgrunni. Fjórða kortið nær utan um tónlist sem samín er á forsendum skilgreindrar rannsóknar og loks fangar fimmta kortið alla þá áhugaverðu, nýju tónlist sem ekki er avant-garde, sem ekki á rætur að rekja til evrópskrar sigildrar tónlistar. Þessa skilgreiningu rekur höfundur til Michael Nyman og staðhæfinga sem settar eru fram í bók hans frá 8. áratug síðustu aldar, *Experimental Music*. Gilmore dregur fram vankanta hvers korts fyrir sig með því að benda á takmarkanir þeirra og allar undantekningarnar. Loks klykkir hann út með því að óska eftir fleiri kortum.

Og hvað er þá tilraunatónlist?

Allt þetta?

Af hverju ekki?

Í bókinni *Experimental Music since 1970* er skilgreining Jennie Gottschalk, höfundar bókarinnar, svohljóðandi:

Erfitt er að kortleggja tilraunatónlist því ekki er um ákveðna stefnu, stíl eða fagurfræði að ræða. Hún er hins vegar afstaða – opin, spyrjandi, óræð, sem kallar á uppgötvunir. Staðreyndir eða aðstæður eða efni eru könnuð vegna hljóðrænna möguleika þeirra í gegnum aðgerðir sem ná yfir tónsmíðar, flutning, spuna, innsetningar, hljóðritanir og hlustun. Þessar könnunarleiðir miða í átt að hinu óþekktu, hvor heldur sem um er að ræða eitthvað fjarlæggt, flókið, ógreinanlegt, eða eitthvað sem lítur út fyrir að vera þekkt.¹²

¹⁰ „Viðtal við Dick Higgins“ *Svart á hvítu*, 1. tölublað 1980, sótt 30. mars 2020

<https://timarit.is/page/5386925?iabr=on#page/n18/mode/2up/search/tilraunat%C3%B3nlist>

¹¹ Darla Crispin og Bob Gilmore, ritstj., *Artistic Experimentation in Music* (Leuven: Leuven University Press, 2014) 23-30. Grein Bob Gilmores má nálgast hér: https://musicexperiment21.files.wordpress.com/2018/05/crispin_darla-bob_gilmore-artistic_experimentation_in_music_an_anthology-2014.pdf

¹² Mín þýðing á: „Experimental music is challenging to pin down because it is not a school or a trend or even an aesthetic. It is, instead, a position – of openness, of inquiry, of uncertainty, of discovery. Facts or circumstances or materials are explored for their potential sonic outcomes through activities including

Tilraunatónlist er samkvæmt Gottschalk afstaða, við getum líka kallað það *viðhorf*. Afstaða sem krefst forvitni og áráði.

Tilraunatónlist er forvitið viðhorf, opin afstaða.

Þá er tímabært að ég ávarpi síðari hluta titils þessa greinar: Hverjum er ekki sama?

Í starfi mínu við Listaháskóla Íslands frá árinu 2016 hef ég ítrekað talað um tilraunatónlist í kennslu minni. Þannig hef ég kennt eftirfarandi áfanga sem allir fjalla um tilraunatónlist með einum eða öðrum hætti:¹³

- John Cage og bandarísk tilraunatónlist
- Flytjandinn/tónskáldið
- Hljóðlist
- Skerpla
- Experimental Music Seminar
- Tilraunatónlist

Ég hef gert það til að staðsetja iðkunina sem ég hef lagt mig fram um að innleiða – í ættboganum sem finna má á þriðja korti Bob Gilmore; í tónlist sem á sér sérstakan stað og stund í sögunni, nánar tiltekið í Bandaríkjunum upp úr miðri síðustu öld þar sem útvíkkaðar hugmyndir um tónlist eru oftast en ekki viðfangið. Einnig hef ég hvatt til þverfaglegar nálgunar sem aftur mætti staðsetja á fyrsta og öðru korti Bob Gilmore; í iðkun sem nýtir sér ný byggingarefni við sköpun tónlistar og hins vegar í sköpun þar sem framkvæmd verks er þekkt en útkoman óþekkt. Iðulega snýr iðkunin að því að tileinka sér ný byggingarefni við gerð tónlistar, nýjan efnivið, nýja umgjörð, nýja framsetningu með forvitni og áráði að leiðarljósi. Þannig stækka viðteknar hugmyndir um tónlist, eða öllu heldur víkka út.

Að lokum er hægt að spyrja sig hvort notkun á þessu samsetta orði, tilraunatónlist, sé óþörf; tónlist ætti að duga í flestum tilfellum. Tónlist getur hæglega verið búin til og framkvæmd af forvitni og áráði, án þess að nafnorðinu „tilrauna“ sé skeytt framan við orðið. Ættum við þá kannski frekar að tala um útvíkkaða tónlist?¹⁴ Eða tónlist handan tónlistar?¹⁵ Hér væri freistandi að byrja að tala um orðið tónlist. Hvað þýðir tónlist? List tónanna? Hvað þá með tónlist sem inniheldur ekki tóna í ströngum skilningi, heldur hljóð og óhljóð, hávaða, líkt og Luigi Russolo talar um í aldagömlu, áður nefndu manifestoi? Það er efni sem bíður betri tíma.

composition, performance, improvisation, installation, recording, and listening. These explorations are oriented toward that which is unknown, whether it is remote, complex, opaque, or falsely familiar.” Jenny Gottschalk, *Experimental Music since 1970* (New York, London: Bloomsbury Academic, 2016), 1.

¹³ Tilraunatónlist, samkvæmt þeim skilgreiningum sem settar eru fram í þessari grein.

¹⁴ Útvíkkuð tónlist er þýðing á hugtakinu Expanded Music, eða Music in the Expanded Field sem meðal annars Marko Ciciliani hefur skrifað um með sterkri tilvísun í skrif Rosalind E Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*.

¹⁵ Sjálf hef ég skrifað grein í Præði undir heitinu *Handan tónlistar* sem fjallar um eigin útvíkkaða iðkun innan tónlistar. <https://www.lhi.is/tolublad-3-handan-tonlistar>. Sótt 30. mars 2020. Einnig vísar titillinn í námskeið sem ég sótti hjá Peter Ablinger á Sumarakademiunni í Darmstadt árið 2014 og hét *Composition Beyond Music*.

Við fyrsta hanagal!

Elín Gunnlaugsdóttir

Í þessari grein er ætlunin að fjalla um tilurð verksins *Draumur Thoreau* sem er innsetning á samsýningu þriggja listakvenna í Listasafni Árnésinga sem ber titilinn *Tilvist og Thoreau*.

Listakonurnar sem koma að sýningunni eru: Hildur Hákonardóttir, Eva Bjarnadóttir og undirrituð, Elín Gunnlaugsdóttir. Sýningarstjóri er Inga Jónsdóttir og var sýningin opnuð 16. nóvember 2019 og stendur hún til 26. apríl 2020.

Verkið *Draumur Thoreau* er samið út frá skrifum umhverfissinnans, náttúrufræðingsins og rit höfundarins Henry David Thoreau (1817-1862) í bókinni *Walden eða Lífið í skóginum*.¹ Í þeirri bók lýsir hann tveggja ára dvöl í húsi sínu við Waldenvatn í Massachusetts-ríki í Bandaríkjunum. Bókin *Walden* er grundvöllur sýningarinnar en hún kom út í íslenskri þýðingu Elisabetar Gunnarsdóttur og Hildar Hákonardóttur árið 2017, eða rúmum 160 árum eftir að hún kom fyrst út í Bandaríkjunum. Bókin á mikið erindi til okkar í dag því meginþema hennar er að einfalt líf sé farsælla og eftirsóknarverðara en það líf þar sem einblínt er á ytri gæði.

Bókin skiptist í átján kafla sem hver um sig tekur fyrir ákveðið efni. Textinn sem liggur að baki verkinu *Draumur Thoreau* er sóttur í kaflann um hljóð. Í kaflanum fer hann yfir þau hljóð sem hann heyrir innan og utan dyra meðan hann dvelur við vatnið. Í lok kaflans segist hann aldrei hafa heyrt hanagal meðan hann dvaldi í skóginum en fátt þyki honum þó fallegra. Hann útlistar svo í framhaldi af því hvað það væri gaman að hafa skóginn fullan af hænsnfluglum. Þessi skrif eru nokkuð skondin, einkum ef haft er í huga hvenær þetta er skrifað. Í hugum flestra eru það frekar fuglar eins og næturgalinn, lævirkinn og þrösturinn sem við tengjum við 19. aldar skáldin. Það að fylla rýmið af vængjaþyt, gaggi og hanagali auk sjónrænnar útfærslu á því sama er því tilraun til að láta þessa ósk Thoreaus rætast.

Það tók nokkurn tíma að finna hvernig hægt væri að útfæra þennan draum Thoreaus um skóg fullan af hönum og hænum. Hljóðinnsetningin var ekki svo flókin í útfærslu, það var nokkuð augljóst að það yrðu notaðir í henni upptökur úr hæsnakofa. Sjónræni hluti verksins var flóknari og hugmynd að honum fékk ég eftir lestur á viðtali Marie-France Rafael við Ara

¹ Henry David Thoreau, *Walden eða Lífið í skóginum*, Elisabet Gunnarsdóttir og Hildur Hákonardóttir þýddu (Reykjavík: Dimma, 2017)

Benjamin Meyers sem birtist í bókinni *Music on Display*.²

Ari Benjamin Meyers (1972) fæddist í New York og nam við Juilliard skólann, Yale háskóla og Peabody stofnunina. Hann er nú búsettur í Berlín og mjög virkur í samtímatónlistarsenu borgarinnar. Í verkum sínum vinnur hann á mörkum sjónlistar og tónlistar en verk hans eru gjarnan flutt á listasöfnum eða í galleríum. Í huga hans er til dæmis raddskráin sjálf jafn mikill hluti af listrænni útfærslu verksins og sjálfur flutningur verksins. Einnig gerir hann innsetningar og gjörninga sem setja hið klassíska tónleikaform í myndlistarlegt samhengi. Í raun véfengir hann mjög hið klassíska tónleikaform og í samtali sínu við Marie-France Rafael segir hann:

Í dag teljum við vel heppnaðan lifandi flutning á verki [klassísku] vera ef það er nákvæmlega eins og flutningurinn á undan og flutningurinn þar á undan. Mér finnst þetta vera vandamál fyrir tónlistina sem lifandi listform, fyrir þróun hennar sem slíkrar. Þetta er ástæðan fyrir því að ég hætti að stjórna í hinum klassíska skilningi þess orðs.³

Dæmi um verk eftir Ari Benjamin Meyers er *The Lightning and Its Flash (Solo for Conductor)* frá árinu 2011. Í verkinu sitja áheyrendur eins og þeir séu hluti af hljómsveit og stjórnandinn stendur fyrir framan þá. Áheyrendur komast þannig úr sínu passíva hlutverki og verða virkari þátttakendur. Í raddskrá stjórnandans eru svo bara fyrirmæli um það hvernig hann eigi að stjórna, það eru engir hljómar eða laglínur. Stjórnandinn er flytjandinn, áheyrendur túlka hreyfingar hans og verkið verður til í höfði þeirra. Útkoman er því síbreytileg, allt eftir því hver er að hlusta.

Margir myndu segja að verkið minni á verkið 4:33 eftir John Cage en Ari Benjamin Meyers neitar því og segir að Cage hafi haft meiri áhuga á því að breyta þögn í tónlist. „Mitt verk gengur að ég held meira út á það að breyta tónlist í þögn. Ég spyr: er staður fyrir tónlist sem er utan þess sem við heyrum.“⁴

Það er út frá þessum hugleiðingum Meyers sem ég móta hina endanlegu gerð verksins. Sjónrænn hluti verkens hefur skýra skírskotun í tónlistarheiminn. Raddskráin býður upp á að vera túlkuð á margan hátt og hljóðrásin sem gengur meðan á sýningunni stendur, er eins og minning um verkið sem skráð er í raddskrána frekar en að vera verkið sjálft.

VERKIÐ DRAUMUR THOREAU

Myndræn umgjörð *Draums Thoreau* er nótnapúlt úr spýtnaafgöngum og trébekkur frá fyrri hluta seinustu aldar. Á bekknum og nótnapúltinu liggur svo raddskráin og þar liggja líka pappírsmöppur. Hljóðrás er leikin í „surround“ kerfi og berast úr henni unnin og óunnin hljóð úr hænsnakofa.

² Marie-France Rafael, *Music on Display* (Köln: Authors & Verlag der Buchhandlung Walther König, 2016)

³ Marie-France Rafael, *Music on Display*, bls. 39

⁴ Marie-France Rafael, *Music on Display*, bls. 42



Mynd 1: Innsetningin *Draumur Thoreau*. Það er eins og gengið sé inn á æfingu þar sem flytjendurnir virðast hafa brugðið sér frá. Tilviljunarkennt gagg og vængjasláttur úr hátölurum gefur til kynna að þeir séu ekki langt undan. (© Kristín Þóra Guðbjartsdóttir).

Þær hugmyndir Ara Benjamin Meyers sem höfðu hvað mest áhrif á framsetningu á verksins eru:

1. **Uppröðun** sem minnir á tónlistarflutning: Þegar sýningargesturinn gengur inn í verkið er eins og hann gangi inn á æfingu. Raddskráin og möppurnar eru lagðar handahófskennt á gamlan bekk og einnig er hluti af raddskránni á gömlu nótnapúlti. Uppsetningunni er ætlað að skapa þá tilfinningu að flytjendurnir séu skammt undan eða í pásu.⁵
2. Gerðar voru tvær hljóðrásir. Hljóðin á þeim voru tekin upp í hænsnakofa, þar sem við heyrum bæði í hænum og hænsnahirði. Önnur hljóðrásin, hér eftir kölluð hljóðrás 1, var gerð fyrir gjörning sem fluttur var við opnun sýningarinnar og hin hljóðrásin, hér eftir kölluð hljóðrás 2, fyrir innsetninguna og gengur hún allan tímann meðan á sýningunni stendur. Hljóðrás 1 er hið eiginlega verk. Í hljóðrás 2, sem heyrir meðan á sýningunni stendur, koma hljóð hljóðrásar 1 í tilviljunarkenndri röð. Þannig verður hljóðrás 2 meira eins og minning um hið eiginlega verk fremur en að vera verkið sjálft. Sýningargesturinn hefur svo tækifæri til að fylla inn í eyðurnar með því að búa til sína eigin útgáfu af verkinu út frá því sem hann sér í raddskránni og heyrir í hátölurum. Hér er því verið að vinna með innra eyrað líkt og Meyers gerir í verkinu

⁵ Til gamans má geta að sumum sýningargestum hefur þótt óreiðan á bekknum helst til mikil og hafa tekið upp á því að rada möppunum í snyrtilega bunka.

The Lightning and Its Flash (Solo for Conductor). Það hentar líka vel innsetningu eins og þessari að nota tilviljunarkennd hljóð því þá verður ekki nein línuleg uppbygging á verkinu og sýningargesturinn getur gengið inn og út úr því þegar honum hentar.

3. **Raddskráin**, sem er handskrifuð, er stór hluti af verkinu. Hugmyndir Ara Benjamin Meyers höfðu hér áhrif en hann taldi að ekki eigi að skoða raddskrána eingöngu út frá tónlistarlegum forsendum heldur eigi að líta meira á hana sem sveigjanlegt handrit sem hægt sé að endurskapa verkið eftir.⁶ Þegar sýningargestir sjá og heyra verkið *Draumur Thoreau* geta þeir ekki fylgt raddskránni frá upphafi til enda. Hið upphaflega verk hefur verið brotið niður í tuttugu og þrjú tilviljunarkennd hljóð, en með því að skoða raddskrána geta gestirnir endurskapað verkið í huga sér. Þannig er raddskráin mjög sveigjanleg, það verða til margar útgáfur á verkinu því hver og einn heyrir það innra með sér á sinn hátt.

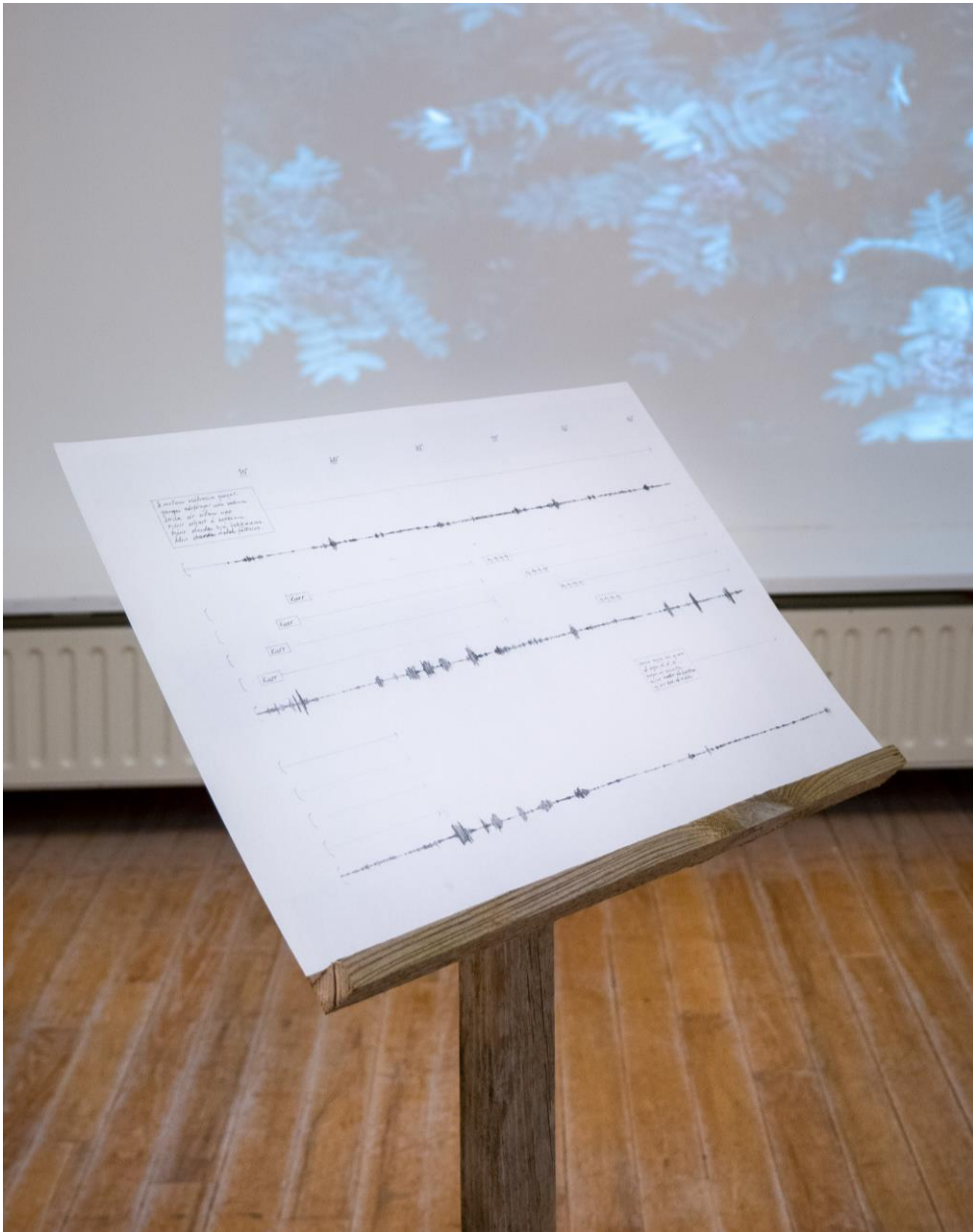
Eins og áður hefur komið fram var fluttur gjörningur við opnun sýningarinnar af Kammerkór Suðurlands. Gjörningurinn er saminn í kringum sjö mínútna hljóðrás og er hljóðrásin upptaka úr hæsnakofa austur í Örfæfum og auk þess má heyra í henni hanagal og kall hæsnabóndans sem tekið var upp um sama leyti. Út úr grunnrásinni eru líka klippt hljóð sem unnið er með á ýmsan hátt í hljóðforritinu Ableton Live. Kórparturinn er svo áframhaldandi úrvinnsla á þessum hljóðum. Úrvinnslan felst í því að í gjörningnum leika kórfélagar hænur og hana sem mætt eru á æfingu! Kórfélagarnir halda áfram með hljóð sem fyrst eru kynnt í hljóðrásarinni; kurra eins og hæsnabóndinn eða gagga eins og hænur. Um miðbik gjörningsins draga karlarnir (hanarnir) upp gúmmihanska, slá þeim til og frá og herma þannig eftir vængjaslætti sem jafnframt má heyra í hljóðrásinni. Konurnar (hæurnar) slá höndum á lær sér og hvetja karlana (hanana) til dáða. Smám saman æsast leikar og hefst þá mikill hanaslagur sem endar á því að hæsnahirðirinn gengur á milli þeirra sem slást og rekur síðan alla út úr salnum. Í kórpartinum líkt og í hljóðrásinni byggist þannig smám saman upp ákveðin spenna sem slaknar síðan skyndilega á þegar hanarnir eru skildir í sundur.

NIÐURLAG

Af ofanskráðu má sjá að áhrif Meyers eru töluverð á verkið. Lestur á viðtalinu við hann hjálpaði mér að setja hugmyndir mínar í sjónlistarlegt samhengi. Ég átti líka mjög góð samtöl meðan ég vann að verkinu við Evu Bjarnadóttur, Einar Torfa Einarsson og Jesper Pedersen, sem einnig sá um tæknilega útfærslu á verkinu.

Innsetningin *Draumur Thoreau* er með sterka vísan í tónlistar- og hljóðheiminn sem ég kem úr. Hin kunnulega æfingauppröðun virðist gera sýningargesti mjög afslappaða í kringum verkið. Þeir setjast gjarnan á bekkinn, raða möppunum og sumir fara að skoða raddskrána. Þetta kom satt að segja nokkuð á óvart þar sem flestum okkar er kennt að snerta ekki verk á listasöfnum. Þessi hegðun sýningagesta gefur líka tilefni til að skoða hvort hægt væri í öðru verki að virkja þá enn frekar.

⁶ Marie-France Rafael, *Music on Display*, bls. 25



Mynd 2: Í raddskranni má sjá bylgjuhreyfingar hljóðrásar 1 og einnig kórraddirnar.

Það er von mín að þessi upplifun fái þann sem heyrir *Draum Thoreau* og sér, til að hugsa um hljóð á annan hátt og að hann virki sitt innra eyra og ímyndunarafli. Í mínum huga hefur verkið einnig víðari skírskotun, því er ekki eingöngu ætlað að sviðsetja æfingu nokkurra hænsnfugla heldur er með því verið að spyrja þeirrar spurningar; hvort það sé æskilegt að ein dýrategund taki alveg yfir? *Draumur Thoreau* er þannig kannski ekki bara ljúfur draumur heldur miklu líkari þeirri martröð sem við á tímum vaxandi umhverfisógnar stöndum frammi fyrir.

HEIMILDIR

RITÆÐAR HEIMILDIR:

Ásthildur Jónsdóttir. *Tilvist og Thoreau*, Hveragerði: Listasafn Árnesinga, 2019.

Rafael, Marie-France. *Music on Display*, Köln: Authors & Verlag der Buchhandlung Walther König, 2016.

Thoreau, Henry David, *Walden eða Lífið í skóginum*, Elísabet Gunnarsdóttir og Hildur Hákonardóttir þýddu, Reykjavík: Dimma, 2017.

VEFSÍÐUR:

Ari Benjamin Meyers, sótt 4. mars 2020.

<http://www.aribenjaminmeyers.com/biography.html>

Frásagnarmáti Schuberts í Malastúlkunni fögru

Hróðmar I. Sigurbjörnsson

INNGANGUR

*Malarastúlkun fagra*¹ er ljóðaflokkur eftir Wilhelm Müller (1794-1827) og eru ljóðin ort undir fjölbreyttum bragarháttum. Upphaflega eru ljóðin 24 en Schubert notar tuttugu. Setningarformið er áberandi hjá Schubert, það er að segja sú aðferð að setja fram hugmynd og endurtaka hana og í kjölfarið fylgir síðan „drifandi“ framhald sem leiðir að niðurlagi. Þetta á við þegar um er að ræða hefðbundnar átta takta setningar (2+2-1+1+2), blendinga setningar og lotu (2+2-4) og 16 takta samsettar setningar (4+4-2+2+4).

Í grein sinni *Sentences with Words: Text and Theme-Type in Die Schöne Müllerin* nefnir Stephen Rogers að fjórtán af tuttugu lögum í ljóðaflokknum hefjist með einhvers konar setningarformi² en þegar betur er að gáð kemur í ljós að í 15 lögum notar Schubert setningarformið, aðeins í fimm lögum kemur það ekki fyrir. Hér er þó ekki allur sannleikurinn sagður því að í þessum 15 lögum koma fyrir andstæðir hlutar sem einnig eru í setningarformi. Schubert nýtir möguleika setningarformsins til hins ítrasta og ásamt hefðbundnum lotum og ýmsum gerðum blendinga verður því til þvítík fjölbreytni hendingaskipulags sem segir okkur að formskipulaag hendinga Schuberts í ljóðasöngvunum er ekki síður mikilvægt en heildarform laganna, hljómfæðin, rytminn eða undirleikurinn.

Grein Rogers beinist ekki síst að tengslum lags og ljóðs og hvað það er í ljóðum Müllers sem kallar á setningarformið, það kemur ekki á óvart að rímandi ljóðlínur falla einkar vel að setningarforminu en það kemur ekki síður til innihald, lengd og fullkomleiki hugsunarinnar í viðkomandi línunum.³ Rogers tiltekur síðan dæmi um útpenslu setningarformsins, setningar sem hann kallar *manískar* (e. manic sentences).⁴ Það eru þrjú dæmi um maníska setningu í *Malarastúlkunni fögru*, þá er um að ræða útpenslu hefðbundinnar átta takta setningar („Am Feierabend“), útpenslu 16 takta, samsettrar setningar („Halt!“) og sambland af þessu tvennu („Ungeduld“). Það sem er athyglisvert í þessu samhengi er að ljóðið í „Halt!“ (manískasta

¹ Stuðst er við þýðingu Guðmundar Hansen Friðrikssonar á *Malarastúlkunni fögru* eins og hún birtist í bæklingi með geisladiski Hlökkvers Sigurðssonar og Antoníu Hevesi frá árinu 2005.

² Stephen Rogers, „Sentences with Words: Text and Theme-Types in Die Schöne Müllerin,“ 63-64.

³ *ibid.*, 60.

⁴ *ibid.*, 70-82.

setningin af þeim öllum), gefur alls ekkert tilefni til manískrar meðferðar það er hins vegar túlkun Schuberts sem lyftir því á annað plan.

Grein Rogers, þar sem aðeins er fjallað um fyrstu hendingar hvers lags, kveikti áhuga hjá greinarhöfundu að halda „áfram“ með ítarlega, tæknilega greiningu á hendingaformum laganna í *Malarastúlkunni fögru*, bera saman við kenningar og áherslur Caplins, og fleiri, við greiningu klassískra hendingaforma í hljóðfæratónlist, og ekki síður annarra tónfræðinga sem tekið hafa upp þráðinn við greiningu rómantískrar (söng)tónlistar. Hugmyndin var að skoða hvaða hugmyndir og hugtök hægt væri að nota og yfirfæra milli þessara mismunandi „tegunda“ (e. genre) tónlistar og hvað þarf að skilgreina upp á nýtt. Einnig er sjónum beint að heildarformum laganna, inngangi og eftirspili hvers lags og hvernig lagaflokkurinn byggist upp með tilliti til andstæðna og áframhalds.

Í þessari grein er gerð grein fyrir og lögð áhersla á fjölbreytileika hendingaforma í *Malarastúlkunni fögru*. Gerð er ítarleg greining á lagi nr. 17, „Die böse Farbe“ (Reiði liturinn), og stefjaform „Das Wandern“ (Ferðagleði) og „Halt!“ (Staldráð við) skoðað með tilliti til ljóðanna.

SKILGREININGAR HENDINGAFORMA

Litum fyrst á skilgreiningar á hendingaformum. Hér er stuðst að miklu leyti við kenningar William Caplin um hendingar í klassískri hljóðfæratónlist⁵ og Arnold Schönberg sem upphaflega skilgreinir setningarformið.⁶ Áður en við höldum af stað með skilgreiningarnar er rétt að fara aðeins yfir helstu hugtök sem notuð eru og skammstafanir þeirra.

Mikilvægt er að gera sér grein fyrir því að í venjulegri fjögurra takta klassísk/rómantískri hendingu – til dæmis í *undanfara (undf) lotu* – má finna tvær hugmyndir; fyrst koma tveir taktar af grunnhugmynd (*gh*) og síðan tveir af andstæðri hugmynd (*ah*) sem leiðir að niðurlagi (*nlg*). Ef ekki er skýr endir er hendingin kölluð *samsett grunnhugmynd (sgh)*, (e. compound basic idea).⁷

Þriðji möguleikinn er fyrri hluti *setningar, framsögufasinn (fsf)*, þegar aðeins er sett fram ein hugmynd (*gh*) í tvo takta og hún síðan endurtekin. Einn möguleiki til viðbótar er síðan fyrir hendi, sem tónfræðingar eiga erfitt með að sameinast um, en það er svokölluð mínisetning, þá er *gh* einn taktur sem síðan er endurtekin og í kjölfarið fylgir niðurbrot og niðurlag. Lykillinn að því að skilgreina hendingu sem mínisetningu er að í *framhaldsfasanum (ftf)* myndist

⁵ William E. Caplin, *Analyzing Classical Form*. Kenningar Caplin miðast við hljóðfæratónlist klassíska tímabilsins en þær virðast góður grundvöllur fyrir nýrri skoðun á formskipulagi hendinga í söngtónlist klassíska og rómantíska tímabilsins og hafa kallað fram viðbrögð og umræður um setningarformið almennt. Eftirfarandi fræðimenn hafa lagt margt gott til málanna: Matthew BaileyShe, „Wagners loosely Knit Sentences and the Drama of Musical Form“ og „Beyond the Beethoven Model: Sentence Types and Limits“, Mark Richards, „Viannese Classicism and the Sentence Idea: Broadening the Sentence Paradigm“, Karl Braunschweig, „Expanding the Sentence: Intersections of Theory, History and Aesthetics“, 156-193 Harald Krebs, Sentences in the Lieder of Robert Schumann: The Relation to the Text“, 225-251, David Frost og Matthew Santa, „A Taxonomy of Sentence Structures.“

⁶ Arnold Schönberg, *Fundamentals of Musical Composition*, 20-24.

⁷ William E. Caplin, *Analyzing Classical Form*, 100. Caplin biðst reyndar hálf afsökunar á þessari nafngift, þrátt fyrir það virðist hugtakið hafa fest sig vel í sessi og tónfræðingar nota það almennt.

niðurbrot og síðan niðurlag, annars væri eðlilegra að greina hendinguna í grunnhugmynd og andstæða hugmynd. Eitt frægasta dæmið um mínisetningu er úr píanósónötu Mozarts K. 331 í A-dúr:

Dæmi 1: W. A. Mozart: Píanósónata í A-dúr, K. 311, 1. kafli.

Möguleikarnir sem þá eru fyrir hendi að fjögurra takta hendingum eru:

undanfari: gh + ah/nlg, 2+2 taktar, HE/Ó⁸,

samsett grunnhugmynd: gh + ah, 2+2 taktar, E (ekki niðurlag),

framsögufasi: gh + gh*, 2+2 taktar, E (ekki niðurlag),

mínisetning gh 1+1 + nbr/nlg 1+1, HE/F/Ó.

Þetta á oftast við um stakar hendingar eða fyrri hluta átta takta *lotu* (undanfari), *setningar* (framsögufasi) eða *blendings* af þessum tveimur hendingaformum (samsett grunnhugmynd). Seinni hlutar viðkomandi hendingaforma eru ekki alltaf eins fastmótaðir, *afleiðingin* (*afl*) getur verið þrennskona, mikilvægt er að afleiðingin endurtekur alltaf gh á einhvern hátt og síðan má skilgreina þrjár útgáfur af framhaldsfasa. Hér eru möguleikarnir á seinni hluta lotu, setningar eða blendings:

afleiðing¹ (bein endurtekning) gh + ah/nlg eða bara nlg, 2 + 2 F/SHE

afleiðing² (forhljóms/undirforhlómssvar) gh + ah/nlg eða bara nlg, 2 + 2 F/SHE

afleiðing³ (sekvens) gh + ah/nlg eða bara nlg, 2 + 2 F/SHE

framhaldsfasi¹ - niðurbrot/hraðari hljómarytmi + nlg, 2 + 2, F/SHE/HE⁹

framhaldsfasi² - síðbúið nbr eða ekkert¹⁰ (tilbreytt gh) - 4 taktar, HE, Ó, F

framhaldsfasi³ - lengt niðurlag/niðurlag - 4 eða 2 taktar, HE, Ó, F

⁸ Ó eða F stendur fyrir ófullkominn eða fullkominn aðalenda sem getur verið ýmist fullgerður eða ófullgerður. Fullgerður aðalendir er reyndar algengastur í klassískri hljóðfæratónlist en í klassískri og ekki síður rómantískri söngtónlist eru ófullgerðu aðalendarnir býsna áberandi.

⁹ Framhaldsfasi¹ getur birst sem mínisetning, nbr, 1+1 + nlg, 2.

¹⁰ David Forrest og Matthew Santa, „A Taxonomy of Sentence Structures,“ 9. Forrest og Santa skipta setningum í fimm flokka (Simple Sentences, Sentences with Delayed or no Fragmentation, Expanded Sentences, Truncated Sentences, Imitative Sentences). Yfirlýst markmið þeirra er að hanna kerfi sem nýtist við að greina nánast alla tegund tónlistar og eru skilgreiningarnar því töluvert víðar og ekki gerður greinarmunur á framsögu- og framhaldsfasa nema í fyrstu tveimur flokkunum.. Sentences with Delayed or no Fragmentations (setningar með síðbúnu eða engu niðurbroti) vísar beint til framhaldsfasans og er einkar nytsamleg skilgreining, hér notuð sem framhaldsfasi².

Þegar farið er að skoða niðurlög í rómantískri tónlist, ekki síst í sönglögum Schuberts og Schumanns kemur í ljós að endar geta verið mjög fjölbreyttir. Því er nauðsynlegt að gera skýran greinarmun á fullgerðum og ófullgerðum aðalendum ekki síður en fullkomnum og ófullkomnum.¹¹ Hér er nokkuð tæmandi listi yfir helstu niðurlög:

E = ekki endir, *V*-sætið er ekki í grunnstöðu eða skiptir um hljómhvörf, pedarpunktur

FF = fullgerður fullkominn aðalendir (complete perfect authentic cadence, PAC)

ÓF = ófullgerður fullkominn aðalendir (incompl. perfect authentic cadence, PAC)

FÓ = fullgerður ófullkominn aðalendir (compl. imperfect authentic cadence, IAC)

ÓÓ = ófullgerður ófullkominn aðalendir (incompl. imperfect authentic cadence, IAC)

HE = hálfendir (half cadence, HC)

SHE = sterkur hálfendir (reinterpreted HC)

GE = gabbendir (deceptive cadence, DC)

SGE = stækkaður gabbendir (expanded deceptive cadence)

Tilflutta enda skal tengja við viðkomandi áherslusæti til dæmis *vi:FF* eða *iii:HE*.

Niðurlögum má síðan skipta í þrjá flokka:¹²

1. *Greinilega enda*, (distinct closure) þar sem bæði er um að ræða skýrt og klárt niðurlag og aðskilið framhald. Undir þessi niðurlög falla fullkomnir og ófullkomnir aðalendar (*FF, ÓF, FÓ, ÓÓ*), hálfendar (*HE, SHE*) og gabbendar (*GE*).
2. *Úrfellingu, ÚRF* (elision), hér skarast endir hendingar við byrjun þeirrar næstu, þar sem nýtt efni tekur við eða hendingin er endurtekin. Hér er oftast um *FF* að ræða en einnig *FÓ, GE* og *HE*. Þá er litið svo á að við takstrikið verði úrfelling á lokatóni fyrri hendingarinnar og um sé að ræða fyrsta takt hins nýja efnis en ekki viðbótartakt fyrri hendingarinnar.
3. *Undanskot, US* (evaded cadence), hér er niðurlag undirbúið en í stað þess að fullkomið niðurlag eigi sér stað með grunntón í sópran og bassa er stokkið í endurtekingu niðurlagsferlis eða byrjað upp á nýtt á hendingunni. Þá er um að ræða svokallað *einu sinni enn ferlið* (ese) sem Jane Schmalfeldt skilgreindi á sínum tíma.¹³

Einnig má nefna *yfirgefna enda, YE* (abandoned cadences), sem eru náttúrulega ekki eiginlegir

¹¹ Þær hefðbundnu skilgreiningar á niðurlögum sem hér er um að ræða, byggja fyrst og fremst á hljómfraðilegri byggingu þeirra og lagrænum lokatóni, meðan litið er framhjá hinum kontrapunktískum eiginleikum sem í mörgum tilfellum geta sagt mikið til um áhrifa mátt viðkomandi niðurlags. Í grein Felix Diergarten „Beyond „Harmony: The Cadence in the Partitura Tradition,“ 59-84, þar sem m.a. er vitnað í Zarlino (1558), Muffat (1699) og Gasparini (1722) bendir Diergarten á að nauðsynlegt sé að líta til „yfirborðsins“ í skilgreiningum niðurlaga og nefnir til sögunnar 18. aldar skilgreiningu niðurlaga eftir því hvort um sé að ræða ómblítt, *einfalt niðurlag* - (e. simple cadence) eða ómstrítt, *samsett niðurlag* (e. compound cadence) úr blöndu ómblíðra og ómstríðra tóna.

¹² Þessi samantekt á niðurlögum er byggð á samantekt Jane Schmalfeldt í tímamótagein hennar „Cadential processes: The evaded cadence and the ‘one more time’ technique,“ 11.

¹³ Jane Schmalfeldt, „Cadential processes: The evaded cadence and the ‘one more time’ technique,“ 1-11.

endar heldur er niðurlag undirbúið en V-sæti er ekki til staðar, það er ekki í grunnstöðu eða það er skipt um hljómhvörf.

Að lokum kemur hér listi yfir mólur að helstu 8- og 16 takta stefjum og ýmis afbrigði þeirra:

8 takta, tveggja hendinga form, 4+4	niðurlag
Lota: undanfari - 4 taktar afleiðing ⁻¹ - 4 taktar, undanfarinn endurtekinn amk. fram að niðurlagi afleiðing ⁻² - 4 taktar, forhljómsgerð undanfarans afleiðing ⁻³ - 4 taktar, sekvensafbrigði undanfarans (frá ii, IV, vi)	HE/FÓ F F F
Setning: framsögufasi-a (endurt.), -b ((forhljóms)sva), -c (sekvens) - 2 + 2 taktar E framhaldsfasi ⁻¹ nbr/hraðari hljómaritmi/meira aktivitet + niðurlag, 1 + 1 + 2 framhaldsfasi ⁻² síðbúið nbr eða ekkert (tilbreytt gh) - 4 taktar framhaldsfasi ⁻³ lengt eða styttr niðurlag - 4 eða 2 taktar	E HE/FÓ/F HE/FÓ/F HE/FÓ/F
Blendingar lotu og setningar: 1. undanfari / framhaldsfasi ^{-1/2} - 4 taktar HE/Ó + 2+2 taktar 2. undanfari / framhaldsfasi ⁻³ - 4 taktar HE/Ó + 4 taktar 3. samsett grunnhugmynd / framhaldsfasi ^{-1/2/3} - 4 taktar E + 4 taktar 4. samsett grunnhugmynd / afleiðing ⁻¹ - 4 taktar E + 4 taktar	F/SHE F/SHE F/SHE F/SHE

Tafla 1: 8 takta, tveggja hendinga form.

16 takta, fjögurra hendinga form	niðurlag
Samsett lota: undanfari 4 + 4 taktar setning, blendingur eða lota afleiðing ^{-1/2/3} 4 + 4 taktar	HE/SHE/Ó F
Samsett setning, líka til sem a-a-b-a setning: samsett grunnhugmynd 4 + 4, taktar framhaldsfasi ^{-1/2/3} 4 + 4 taktar	E F
Rúnnað tvískipt form A-A-B-A (eða A-B-C-B afbrigði) A-A-B-A (4+4+4+4)	HE/F/HE/F ¹⁴
Tvískipt form A-A-B-B A-A-B-B (4+4+4+4)	HE/F/HE/F ¹⁵

Tafla 2: 16 takta, fjögurra hendinga form.

¹⁴ Hér má þó gera ráð fyrir miklu fjölbreyttari endum jafnvel samsetningu af niðurlögum og ekki niðurlögum, t.d. þetta: A-A-B-A-(A), E/HE/T-Ó/Ó/(F) (Schubert: Der Müller und der Bach, t. 71-82).

¹⁵ Sama hér, endarnir geta verið mun fjölbreyttari, einnig má benda á möguleikann á módúlerandi hendingum.

Þrískipt form A-B-A ⁽¹⁾ (24+ taktar)	niðurlag
A er gjarnan þéttriðið stef, setning eða blendingur	F/SHE/T-F
B getur verið lausari í forminu	HE eða SHE
A eða A', ítrekunin getur verið tilbreytt	F

Tafla 3: Þrískipt hendingaform.

Í öllum þessum formum má gera ráð fyrir afbrigðum hvað varðar lengd og endurtekningar og einnig er möguleiki á módúlerandi hendingum og tilfluttum niðurlögum í samræmi við það.

ÁTTA TAKTA STEF Í MALARASTÚLKUNNI FÖGRU

Þegar átta takta stefjaform Schuberts í *Malarastúlkunni fögru* eru skoðuð koma fram fjölbreyttar útgáfur, við sjáum allar gerðir setninga með þremur mismunandi framsögu- og framhaldsfösum, fjórar gerðir blendinga og svo hefðbundnar lotur með hliðstæðri afleiðingu.

Við skulum grípa niður í lag nr. 17, „Die böse Farbe“. Formið er rondó, A-B-A-C-A. Í töflunni hér að neðan má sjá taktnúmer, formhlutann, formgerð stefjanna og hvernig þau skiptast í takta. Síðan kemur fyrri hluti hvers stefs, tóntegund, og niðurlag, svo seinni hluti, tóntegund(ir) og niðurlag (ítarlega greiningu á laginu má sjá í [viðauka A](#)).

1-4	A	mínisetning*	2+2	fsf ^a	I		fhf ⁻¹	i	i:ÓF
5-12	A	blendingur ⁻¹	4+4	undf	I	HE	fhf ⁻¹	I, v	v:FF
13-22	A	blendingur ⁻²	4+6	undf	I	HE	fhf ⁻²	I,i,I	i:US - I:FF
23-31	B	setning	4+5	fsf ^c	I		fhf ⁻¹	I	i:HE
32-41	A	lota	4+6	undf	I	HE	afl	I,i,I	i:US - I:FF
42-52	C	setning	7+3	fsf ^a	I		fhf ⁻²	I	i:HE
53-62	A	lota	4+6	undf	I	HE	afl	I,i,I	i:US - I:ÚRF
62-65	A	mínisetning*	2+2	fsf ^a	I		fhf ⁻¹	i	i:ÓF

*inngangur og eftirspil án söngs

Tafla 4: Formgreining Die böse Farbe.

Það sem er áhugavert hér er fjölbreytnin hvað varðar formskipulag. Hvert erindi ljóðsins er fjórar línur, abcb. Fimm af sex formhlutum lagsins byggja á einu fjögurra lína erindi. Þar á meðal eru A-stefin sem byrja öll með hefðbundnum undanfara og hálfenda (tvær ljóðlínur) en síðan má sjá þrennskonar framhald þar sem alltaf er um að ræða einhverskonar „molllitun“ efnisins.

Fyrstu söngstefið. A í tóktum 5-12 er blendingur⁻¹, í kjölfar undanfara og HE kemur framhaldsfasi sem samanstendur af niðurbroti og niðurlagi (fhf⁻¹), 2 + 2 taktar og v:FF.

Í öðru A-inu, í tóktum 13-22 eftir samskonar undanfara og í því fyrri, kemur framhaldsfasi án niðurbrots (fhf⁻²); tveir taktar af tilbreyttri gh og niðurlagsundanskoti og við bætast tveir taktar með endurtekningu síðustu línunnar, einu sinni enn, ferlið (ese). Nú endar Schubert á I:FF sem býr til ákveðna heild úr fyrstu tveimur hendingunum, samsetta lotu, með undanfara (blendingur⁻¹) v:FF og afleiðingu (blendingur⁻²) I:FF.

Í fjórða og sjötta formhluta býr Schubert til lotu úr A-stefinu; nú kemur hefðbundin afleiðing í kjölfar undanfarans en ese-ferlinu úr annarri hendingunni er viðhaldið.

B-stefið er mollitúð andstæða í formi setningar, framsögufasinn er sekvens (á iv og §III) en framhaldsfasinn af einföldustu gerð með niðurbroti og niðurlagi.

C-stefið stendur alveg sér hvað formið varðar, setning í hlutfallinu 2:1 - í stað hinnar hefðbundnu tveggja takta grunnhugmyndar bætir Schubert einum takti við í hljóðfærinu og því verður framsögufasinn tvisvar sinnum þrír taktar með beinni endurtekningu (fhf⁻¹), gh í dúr og endurtekningi í moll, síðan einn millitaktur og stytur, þriggja takta framhaldsfasi með síðbúnu niðurbroti (fhf⁻²). Hann þarf meiri texta í þessa hendingu og notar því allt síðasta erindið og síðan tvær úr því síðasta, samtals sex ljóðlínur.

Loka A-ið er síðan byggt á endurtekningu tveggja síðustu ljóðlínanna.

Hér að neðan má sjá hvernig Schubert, á einkar hugsvitsaman og andríkan hátt vinnur með ljóðið til að skapa nauðsynlegar andstæður og dramatík. Eins og í mörgum laganna leikur hann sér með ljóðlínurnar með endurtekningum og tilfærslum eins og í C. Hér að neðan má sjá stefjagreininguna með ljóðinu.

Die böse Farbe

1-4	Inngangur	mínisetning	[ÓF]
5-12	A Ich möchte ziehn in die Welt hinaus, Hinaus in die weite Welt, Wenn's nur so grün, so grün nicht wär' Da draussen in Wald und Feld!	Blendingur-1: undanfari framhaldsfasi ¹	[HE] [v:HE]
13-22	A Ich möchte die grünen Blätter all' Pflücken von jedem Zweig, Ich möchte die grünen Gräser all' Weinen ganz totenbleich. <i>Weinen ganz totenbleich*.</i>	Blendingur-1: undanfari framhaldsfasi ² ese	[HE] [i:US] [I:FF]
23-31	B Ach Grün, du böse Farbe du, Was siehst mich immer an, So stolz, so keck, so schadenfroh, Mich armen, armen weissen Mann?	Setning: framsögufasi ^c framhaldsfasi ¹	 [i:HE]
32-41	A Ich möchte liegen vor ihrer Tür, Im Sturm und Regen und Schnee, Und singen ganz leise bei Tag und Nacht Das eine Wörtchen Ade! <i>Das eine Wörtchen Ade!</i>	Lota: undanfari afleiðing ese	[HE] [i:US] [I:FF]
		Setning:	

42-52	C	Horch, wenn im Wald ein Jagdhorn schallt, Da klingt ihr Fensterlein, Und schaut sie auch nach mir nicht aus, Darf ich doch schauen hinein.	framsögufasi ^a -/-	
		O binde von der Stirn dir ab Das grüne, grüne Band, <i>Das grüne, grüne Band,</i>	framhaldsfasi ²	[i:HE]
			Lota:	
53-(62)	A	Ade, Ade! und reiche mir Zum Abschied deine Hand! <i>Ade, Ade! und reiche mir Zum Abschied deine Hand!</i> <i>Zum Abschied deine Hand!</i>	undanfari afleiðing ese	[HE] [i:US] [ÚRF]
62-65	Eftirspil		mínisetning	[ÓF]

*Endurtekningar á ljóðlínunum eru skáletraðar

Dæmi 2: Greininga hendinga Die böse Farbe eftir erindum ljóðsins.

Setningarformið er tvímælalaust algengasta stefjaformið í *Malarastúlkunni fögru*, og 22 þeirra má rekja til átta takta móðelsins. Í rúmlega helmingi tilfella, eða 12, er um að ræða beina endurtekningu í framsögufasa (fsf^a), þrisvar sinnum er svokallað forhljóms/undirforhljómsviðbragð (fsf^b), og sjö sinnum er endurtekningin í sekvens (fsf^c). Rogers bendir á að beina endurtekningin sé túlkun á kyrrstöðu, einhæfni og vanmætti sem lýsir vel malaranum í *Malarastúlkunni fögru*,¹⁶ meðan forhlómssvarið og sekvensaendurtekningin lýsa ágengni, reiði og viðleitni til aðgerða. Hvað framhaldsfasana varðar má sjá fjölbreytta notkun þó hinn hefðbundni einfaldi með nbr/nlg (fhf⁻¹) sé algengastur og komi fyrir í helmingi tilfella eða 11 sinnum, síðbúið/ekkert nbr (fhf⁻²) fjórum sinnum og niðurlagsframhald sjö sinnum (fhf⁻³).

STEF BYGGÐ Á 16 TAKTA MÓDELI

Samsetta setningin, samsett grunnhugmynd + endurtekning – framhaldsfasi, byggð á 8+8 takta módeli, kemur fyrir 11 sinnum. Þessar setningar eru nánast eins fjölbreyttar og þær eru margar. Gott dæmi um setningu sem fellur að módelinu er fyrsta lagið, „Das Wandern“, hér fáum við samsetta gh í tóktum 5-8, endurtekningu í 9-12, niðurbrotssekvens í tóktum 13-14 og 15-16 og niðurlag í tóktum 17-20 (sjá einnig greiningu í [viðauka B](#)). Lagið er strófið, hendingin kemur fimm sinnum fyrir óbreytt.

Das Wandern

1-4	Inngangur	fsf Samsett setning
-----	------------------	-----------------------------------

¹⁶ Stephen Rogers, „Sentences with Words: Text and Theme-Types in Die Schöne Müllerin,“ 68.

5-7	a	Das Wandern ist des Müllers Lust,	sg	gh
7-(8)		Das Wandern!		ah
9-10	a	<i>Das Wandern ist des Müllers Lust,</i>	-/-	gh
11-(12)		<i>Das Wandern!</i>		ah
13-14	B	Das muss ein schlechter Müller sein,	nbr	
15-16		Dem niemals fiel das Wandern ein,	nbr í sekv.	
17-18	a'	Das Wandern	nlg	
19-20		<i>Das Wandern</i>	-/-	[ÓF] ¹⁷
21-24		Eftirspil	fsf	

Dæmi 3: Greining Das Wandern eftir erindum ljóðsins.

Það er reyndar stór spurning hvernig á að skilgreina niðurlög hendinga lagsins. Það er enginn alvöru aðalendir, aðeins færsla frá V⁷ til I. Þó virðist sterkasta viðleitnin vera í lok samsettu setningarinnar, í tóktum 17-18 og 18-19, þar er mjög ákveðið lagrænt niðurlag, 4[^]-3[^]-2[^]-1[^] í laglínunni, sem bætist við hljómaganginn, V⁷-1 og jafnframt má benda á síendurtekið 7[^]-8[^] ferli í hægri hendi píanósins, á móti kemur reyndar að endirinn lendir á léttu slagi.¹⁸ Laginu lýkur síðan með endurtekningu inngangsins, framsögufasa, án ákveðins niðurlags. Með þessu er tónskáldið að segja okkur eitthvað um hughrif malarans í upphafi ljóðaflokksins. Hljómfræðin er áhyggju- og átakalaus, tilfinningin verður eins og öllu sé haldið opnu, sem vísar til lækjarins sem streymir endalaust og fyrirheitanna sem malarinn ungi sá fyrir sér.

Dæmi 4: Niðurlag Das Wandern, t. 17-20.

Annað dæmi, nú um óreglulega, maníska setningu, er þriðja lagið „Halt!“ (Staldráð við!).

Í „Halt!“ eftir blending³ í inngangi sem athugist að Schubert lýkur með opnum enda [FÓ], heldur hann spennunni frá upphafi sönglínunnar í takti 12 allt til niðurlagsins í takti 49. Að lokinni samsettu grunnhugmyndinni og endurtekningu hennar í tóktum 12-21 eigum við von á framhaldsfasa sem lokar stefinu með [FF]. Í stað þess kynnrir Schubert nýja samsetta

¹⁷ Samkvæmt skilgreiningum Felix Diergarten er þetta *einfalt niðurlag* en að sönnu er þetta sterkasta niðurlagið í samsettu setningunni, þar kemur til lagræna ferlið 4[^]-3[^]-2[^]-1[^] í laglínunni og 7[^]-8[^] ferlið í hægri hendi píanósins „Beyond „Harmony,“ 59-84.

¹⁸ Sjá tilvísun 17.

grunnhugmynd í tóktum 23-31 og svíkur okkur svo aftur um hið eðlilega framhald, þess í stað setur hann af stað þriðja fyrri hluta ferlið, nú í formi framsögufasa í tóktum 32-36, með þriggja takta grunnhugmynd sem var tveir taktar í samsettu grunnhugmyndunum. Loks í takti 38 byrjar framhaldsfasi, hér eru greindir tveir framhaldsfasar¹⁹ sem báðir eru endurteknir og jafna þannig út þessi þrjú fyrri hluta ferli frá tóktum 12-37. Samsettu grunnhugmyndirnar tvær auk framsögufasans í tóktum 12-37 eru samtals 26 taktar og framhaldsfasarnir auk kódetunnar í lokin eru 23 taktar (sjá einnig greiningu í [viðauka C](#)), þannig nær Schubert jafnvægi í annars óreglulegu og allt að því ruglingslegu formi.

Halt!	Inngangur	Blendingur³ (2:1)		
1-2		sgh	gh	(I)
3-4			ah	
5-6		-/-	gh – v/svar	(v)
7-8			ah	
9-11		fhf	nlg	(I) [FÓ]
		Samsett (manísk) setning		
12-13	Eine Mühle seh' ich blinken	sgh-I	gh-I	(I)
14-15	Aus den Erlen heraus,		ah-I	
16-17	Durch Rauschen und Singen	-/-	gh-I – IV/svar	
18-19	Bricht Rädergebraus.		ah'-I	
20-21	<i>Bricht Rädergebraus.</i>		-/-	
22			stakur taktur	
23-24	Ei willkommen, ei willkommen,	sgh-2	gh-2	(V)
25-26	Süsser Mühlengesang!		ah-2	
27-28	<i>Ei willkommen, ei willkommen,</i>	-/-	gh-2 Bein endurtekning	
29-30	<i>Süsser Mühlengesang!</i>		ah-2	
31			stakur taktur	
32-34	Und das Haus, wie so traulich!	fsf	gh-3	(I)
35-37	Und die Fenster, wie blank!		-/- sekvens	
38-39	Und die Sonne, wie helle	fhf-I	nbr	(I)
40-41	Vom Himmel sie scheint!		nlg	[ÓF]
42-43	<i>Und die Sonne, wie helle</i>	-/-	nbr	
44-45	<i>Vom Himmel sie scheint!</i>		nlg	[ÓF]
46-47	Ei, Bächlein, liebes Bächlein,	fhf-2	nbr	
48-49	War es also gemeint?		nlg	[FF]
50-51	<i>Ei, Bächlein, liebes Bächlein,</i>	-/-	nbr	
52-53	<i>War es also gemeint?</i>		nlg	[FF]
54-55	<i>War es also gemeint?</i>	kódetta	gh	(I)

¹⁹ Í grein sinni *Sentences with Words: Text and Theme-Types in Die Schöne Müllerin* (Music Theory Spectrum, Vol. 36, No. 1, Spring 2014), bls.71-76, greinir Stephen Rogers ferlið frá í tóktum 38-53 sem einn langan framhaldsfasa með framhaldi og niðurlagi þar sem hvor hluti er endurtekinn. Hér er farin sú leið að skipta ferlinu í tvo aðskilda framhaldsfasa þar sem í báðum tilfellum má greina nbr og svo nlg, þó það seinna sé, að sönnu, mun fullkomnara í alla staði.

56-57 *Was es also gemeint?*

-/-

58-60

Eftirspil

Dæmi 5: Greining hendinga Halt! eftir erindum ljóðsins.

NIDURLAG

Eins og áður sagði sýnir Schubert fram á hreint ótrúlega fjölbreytni í formskipulagi stefja sinna í *Malastúlkunni fögru*. Að sönnu helst það í hendur við einstakt innsæi og andríki í mótun laglína og þróun þeirra. Andstæður skipta miklu máli, hvort sem er innan hvers lags fyrir sig eða á milli einstakra laga og það er áhugavert að sjá hversu form laganna er síbreytilegt. Formskipulag stefja, hljómfraeði og tóntegundaskipulag, undirleikur, rytni, heildarform laganna, allt vinnur þetta saman að óvenju sterkri heildarmynd sem gerir *Malastúlkuna fögru* að einstöku listaverki.

HEIMILDASKRÁ

BaileyShe, Matthew. „Wagners loosely Knit Sentences and the Drama of Musical Form.“ *Integral* 16/17, (2002-2003): 1-34. <http://www.jstor.org/stable/40214003> .

– „Beyond the Beethoven Model: Sentence Types and Limits.“ *Current Musicology* 77, Spring (2004): 5-33.

Braunschweig, Karl. „Expanding the Sentence: Intersections of Theory, History and Aesthetics.“ *Music Theory & Analyses* 11, nr. 2 (October 2015): 156-193.

Caplin, William E. *Analyzing Classical Form*. Oxford University Press. Kindle Edition, 2013.

Forrest, David, and Matthew Santa. „A Taxonomy of Sentence Structures.“ *College Music Symposium* 54 (2014). www.jstor.org/stable/26574366.

Diergarten, Felix. „Beyond Harmony: The Cadence in the Partitura Tradition.“ Í *What is a Cadence*, ritstj. Markus Neuwirth og Pieter Bergé, 59-84. Leuven, Belgía: Leuven University Press, 2015.

Guðmundur Hansen, Hlökkver Sigurðsson og Antonía Hevesi. *Malarastúlkan fagra*. Bæklingur með geisladiski. Reykjavík (2005).

Hepokoski, James and Darcy, Warren. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York, Oxford University Press 2006.

Krebs, Harald. „Sentences in the Lieder of Robert Schumann: The Relation to the Text.“ Í *Formal Functions in Perspective: Essays on Musical Form from Haydn to Adorno*, ritstj. Vande Moortele, Pednelt-Deslauriers og Martin, 225-251. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2015.

Richards, Mark. „Viannese Classicism and the Sentence Idea: Broadening the Sentence Paradigm.“ *Theory and Practice* 36 (2011): 179-224.

Rogers, Stephen. 2014. „Sentences with Words: Text and Theme-Types in Die Schöne Müllerin.“ *Music Theory Spectrum*, 36, Nr. 1 (2014): 58-85.

<https://www.jstor.org/stable/10.2307/90011999>

Schönberg, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*. London, Faber and Faber, 1970.

SCHMALFELDT, J. „Cadential processes: The evaded cadence and the ‘one more time’ technique.“ *Journal of Musicological Research* 12, (1992): 1-52.

VIÐAUKI:

1: Viðauki A: Die böse Farbe – greining ²⁰



2: Viðauki B: Das Wandern ²¹



3: Viðauki C: Halt! ²²



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

²¹ <https://lhi.canto.global/s/M85UQ?viewIndex=0>

²² <https://lhi.canto.global/s/SULNP?viewIndex=0>

Jaap Schröder og tengsl hans við Ísland

Sigurður Halldórsson

INNGANGUR

Fiðluleikarinn og tónlistarfræðingurinn Jaap Schröder andaðist þann 1. janúar síðastliðinn. Sem samstarfsmaður hans í tuttugu ár langar mig að minnast hans og um leið varpa ljósi á umfangsmikið starf hans hér á landi.

Jaap Schröder var frumkvöðull í rannsóknum á stíl og túlkun tónlistar 17. og 18. aldar bæði í Evrópu og Bandaríkjunum, en tónlistarferill hans spannaði meira en þrjá aldarfjórðunga. Eftir að Jaap tók við leiðarahlutverki Bachsveitarinnar í Skálholti árið 1993 helgaði hann tónlistarlífi á Íslandi drjúgan hluta ferils síns og var fastagestur á Sumartónleikum í Skálholti allt til sumarsins 2015. Jaap var sæmdur Fálkaorðunni fyrir framlag sitt til íslensks tónlistarlífs árið 2001. Hann stofnaði Skálholtskvartettinn og auk þess að leika með honum á Sumartónleikum í Skálholti á hverju sumri á meðan kvartettinn starfaði, hafði hann frumkvæði að talsvert viðamiklum hljóðritunum og tónleikaferðum bæði um Evrópu og Bandaríkin. Ég ætla að fjalla hér í stórum dráttum um framlag Jaaps til tónlistarlífs á Íslandi, einkum starf hans með Skálholtskvartettinum. Það má vel vera að ég fylgi greininni eftir síðar með nánari umfjöllun um samstarf okkar. Með greininni fylgja nokkur tóndæmi af ýmsum tónleikum, mest með Skálholtskvartettinum. Ég vil þakka Rut Ingólfssdóttur og Svövu Bernharðsdóttur, félögum úr Skálholtskvartettinum og auk þess Halldóri Víkingssyni og Þorkeli Helgasyni fyrir yfirlestur og góðar athugasemdir.

FRUMKVÖÐULLINN

Jaap Schröder fæddist í Amsterdam 31. desember 1925. Hann nam fiðluleik í París, hjá Calvet og Pasquier við École Jacques Thibaud, og tónlistarfræði við Sorbonne háskóla. Hann starfaði um tæplega tveggja áratuga skeið með Hollenska strengjakvartettinum (e. Netherlands String Quartet). Eftir það hóf Jaap að einbeita sér að nýrri nálgun við hljóm, stíl og fagurfræði tónlistar 17. og 18. aldar með hljóðfærum þess tíma, í hreyfingu sem oftast er kennd við upprunamíðaðan flutning, eða historically informed performance (HIP). Jaap varð einn af frumkvöðlum þeirrar hreyfingar í Hollandi og síðan á heimsvísu.

Jaap stofnaði hópinn Quadro Amsterdam með flautuleikaranum Frans Brügger, sembal-

leikaranum Gustav Leonhardt og sellóleikaranum Anner Bijlsma, en allir voru þeir í framvarðasveit í túlkun á 17. og 18. aldar tónlist. Hópurinn hljóðritaði nokkrar plötur með tónlist eftir Couperin og Telemann á árunum 1964 til 69 fyrir Telefunken. Fróðlegt er að miða við þann tónlistarmann afsömu kynslóð sem sennilega varð þekktastur á þessu sviði á heimsvísu, austurríska stjórnandann, selló- og gömbuleikarann Nicolaus Harnoncourt (1929 - 2016).¹ Fyrsta hljómplata sveitar hans og Alice konu hans, Concentus Musicus Wien, var gefin út hjá Telefunken árið 1961, ári eftir að fyrsta plata Jaaps Schröders kom út hjá sama útgáfufyrirtæki.



Mynd 1: Jaap Schröder í Skálholtskirkju

Hljómplötur þar sem Jaap var leiðari eða í einleikshlutverki urðu að vonum fjölmargar. [Hér](#)² er til gamans listi þeirra eftir hans eigin uppskrift frá 2011.

Jaap stofnaði Concerto Amsterdam, sem var kammersveit skipuð að mestu hljóðfæraleikurum úr Konunglegu Concertgebouw hljómsveitinni, og starfaði með þeirri sveit á 7. og 8. áratugnum. Jaap var konsertmeistari með Academy of Ancient Music í London þegar Christopher Hogwood stjórnaði fyrstu heildarútgáfu á sínfóníum Mozarts leiknum á upprunaleg hljóðfæri.

Jaap lagði sérstaka áherslu á kammertónlist, og þar skipaði strengjakvartettinn sérstakan sess.³

¹ Bach Cantatas Website, sótt mars 2020, <https://www.bach-cantatas.com/Bio/Harnoncourt-Nikolaus.htm>

² Listi hljómplatna skrifaður af Jaap Schröder.

³ Smithsonian Chamber Music Society, Artists, viðtal við Jaap Schröder, sótt í mars 2020,

Eftir að hann hóf að einbeita sér að túlkun tónlistar klassíska tímabilsins með hljóðfærum að hætti 18. aldar starfaði hann fyrst með Quartetto Esterhazy (1972-82) og síðan með Smithsonian String Quartet (1982-96) sem var starfræktur af Smithson stofnuninni í Washington DC. Jaap ferðaðist fyrst um Bandaríkin í upphafi 6. áratugarins, á meðan hann lék með Hollenska strengjakvartettinum. Hann hóf snemma reglulega starfsemi vestan hafs og varð sífellt eftirsóttari. Hann kenndi við Yale háskóla þar sem hann var heidursfélagi við Davenport College. Jaap starfaði einnig í Ann Arbor í Michigan, í háskólanum í Oregon í Eugene og lék með fjölda tónlistarmanna og hópa. Þar má helst minnst á Atlantis Ensemble sem starfaði í Boston og hljóðritaði fyrir Musica Omnia útgáfuna í Boston⁴.

Jaap var lengi kennari við Schola cantorum basilienses í Sviss sem lengi hefur verið einn eftirsóttasti skóli heims fyrir þá sem vilja sérhæfa sig í upprunaflutningi. Og það var vegna tengingarinnar þangað sem hann kom fyrst til Íslands.

BAKGRUNNURINN Á ÍSLANDI - BACHSVEITIN Í SKÁLHOLTI

Jaap Schröder kom fyrst til Íslands árið 1993 til að leiða Bachsveitina í Skálholti. Víóluleikarinn og barokkfíðluleikarinn Svava Bernharðsdóttir var félagi í sveitinni. Hún var nemandi Jaaps við Schola cantorum basiliensis nokkrum árum áður og átti hugmyndina að því að fá hann til starfsins. Bachsveitin hafði þá haldið tónleika á hverju sumri í meira en áratug á Sumartónleikum í Skálholti.

Bachsveitin var stofnuð af Helgu Ingólfssdóttur, listrænum stjórnanda og stofnanda Sumartónleika. Sveitin hafði þá að frumkvæði Helgu unnið af krafti að því að innleiða notkun barokkhljóðfæra meðal tónlistarmannanna í sveitinni í anda fyrrnefndrar hreyfingarinnar um upprunamiðaðan flutning. Félagar í Bachsveitinni voru hvattir til að koma sér upp barokkhljóðfærum og Sumartónleikar í Skálholti beittu sér fyrir því, meðal annars með stuðningi Þjóðhátíðarsjóðs, að keypt yrðu hljóðfæri. Sr. Guðmundur Óli Ólafsson sóknarprestur studdi einnig við kaup á litlu barokkorgeli og sembal. Hann var einlægur áhugamaður um barokktónlist, einkum tónlist JóhannsSebastians Bachs og var eins konar guðfaðir Sumartónleikanna og öflugur stuðningsmaður þeirra á meðan hans naut við.

Frá stofnun Bachsveitarinnar lagði Helga Ingólfssdóttir mikinn metnað í að kalla til færustu sérfræðinga á sviði barokktúlkunar í stað þess að stýra sjálf flutningnum. Meða annarra höfðu sænski fíðluleikarinn Ann Wallström og bandaríski selló- og gömbuleikarinn Laurence Dreyfus leitt sveitina. Jaap Schröder var réttur maður á réttum stað þegar sveitin hafði starfað í nær áratug. Hann var búinn að vera lykilpersóna í flutningi 17. og 18. aldar tónlistar áratugum saman sem flytjandi, fræðimaður og kennari, og hafði unnið náið með helstu listamönnum á því sviði.

Jaap og kona hans Agnes tóku fljótt ástfóstri við Skálholt. Jaap lyfti starfi Bachsveitarinnar upp á næsta stig. Hann byggði verkefnavalið upp á skipulagðan hátt og setti hópnum skýr langtímamarkmið. Og vegna þess hve hann vann mörg sumur í röð með sveitinni með þessum

<https://www.smithsonianchambermusic.org/about/artists/jaap-schroder>

⁴ Musica Omnia katalógur, sótt mars 2020, <https://www.musicaomnia.org/artist/the-atlantis-trio/>

hætti náði sveitin góðum framförum þrátt fyrir að hittast undantekningalítið aðeins á sumrin.

Hann fór fljótlega að stefna á upptökur og útgáfu með sveitinni. Þau Helga Ingólfsdóttir höfðu þegar hljóðritað allar sönötur Bachs og í því verkefni varð Jaap það ljóst að Skálholtskirkja býði upp á afburða aðstæður til hljóðritana. Bachsveitina skipaði ungt og áhugasamt tónlistarfólk sem brann í skinninu að læra meira og verða betra. Þetta varð honum nýr innblástur til enn frekari afkasta þar sem hugmyndirnar að áhugaverðum verkefnum skorti ekki. Ég man eftir því á fyrstu árunum sem við unnum saman að hann var farinn að hugleiða hvað tæki við ef hann myndi hætta að spila, hvað hann ætti að gera við fiðlurnar og hvað hann myndi taka sér fyrir hendur.



Mynd 2: Skálholtskvartettinn í hlöðunni í Les Murs 1997

Þegar Jaap kom að starfi Bachsveitarinnar var til einn hljómdiskur með leik Bachsveitarinnar. Á honum lék Camilla Söderberg blokkflautuleikari einleik í konsertum eftir Vivaldi og Telemann. Jaap átti mikinn þátt í því að koma á reglulegu samstarfi Sumartónleika í Skálholti við Smekkleysu útgáfuna. Það má greina tvær vakningar í tónlistarútgáfubransanum sem héldust í hendur kringum aldamótin þar sem Sumartónleikar í Skálholti og Smekkleysa voru leiðandi öfl: Í fyrsta lagi ýmsar hljóðritanir tengdar enduruppbyggðum tónlistarfræðasamfélagsins á tónlistarefni í íslenskum handritum, sem handritafræðingar höfðu fram að því ekki veitt athygli, og öll sú sköpun sem fólst í henni með þátttöku fjölmargra ungra íslenskra tónskálda og flytjenda. Kafli 12 í Bókinni *Helguleikur* eftir Kolbein Bjarnason fjallar á ítarlegan hátt um þessi verkefni.⁵ Í öðru lagi eru svo útgáfurnar undir forystu Helgu Ingólfsdóttur og Jaaps Schröder. Sumartónleikar í Skálholti og Smekkleysa í sameiningu gerðu þessari vakningu ríkuleg skil og var kynnt sem sérstök útgáfuröð innan Smekkleysu. Bachsveitin hljóðritaði þrjá geisladiska undir stjórn Jaaps. Fyrst konserta eftir Vivaldi, þá enska leikhústónlist frá 17. öld

⁵ Kolbeinn Bjarnason, *Helguleikur* (Reykjavík: Sæmundur, 2018)

og loks ítölsk verk frá 17. öld sem höfðu ekki verið hljóðrituð áður, en sá diskur hefur enn ekki verið gefinn út. Að líkindum var það síðasta stúdíóhljóðritun sem Helga Ingólfssdóttir tók þátt í, og væri óskandi að þessi diskur kæmi fyrir almenningseyru. Ítarleg umfjöllun um þessi verkefni og fjölmargt fleira sem viðkemur þessari grein er í bók Kolbeins Bjarnasonar.

Jaap var í leiðarahlutverki hjá Bachsveitinni það sem eftir lifði tíma Helgu sem listræns stjórnanda eða í 12 ár. Á þessu tímabili kom einnig út hljómdiskur með einleiksverkum fyrir fiðlu og fyrsti hljómdiskur Skálholtskvarsettisins, Sjö orð Krists á krossinum eftir Haydn. Hljóðupptökumaður í öllum þessum verkefnum var Halldór Víkingsson. Jaap og hann unnu mjög vel saman og Halldór var einn öflugasti talsmaður þess að skrá sem mest af leik Jaaps og Skálholtskvarsettisins á varanlegt form á meðan allir væru í formi. Margar hljóðritanir úr þessu safni hafa ekki verið gefnar út. Auk ítölsku verkanna fyrrnefndu, er þar meðal annars um að ræða Stabat mater eftir Boccherini.

SKÁLHOLTSKVARTETTINN

Sem fyrr segir lagði Jaap sérstaka áherslu á kammertónlist á sínum ferli.⁶ Þar var strengjakvartettformið hans aðalviðfangsefni, þar sem hann var einstakur frumkvöðull. Árið 1996 hætti Smithson stofnunin að styðja við rekstur kvartettsins sem Jaap hafði leitt í hálfan annan áratug. Sama ár, eftir þrjú sumur með Bachsveitinni, var lagður grunnur að því að stofna strengjakvartett að hans frumkvæði því þetta sumar flutti hann ásamt þremur félögum úr Bachsveitinni strengjakvartetta Haydns Sjö orð Krists á krossinum. Þar voru með honum auk mín, Svava Bernharðsdóttir fyrrverandi nemandi Jaaps á fiðlu og Sarah Buckley á víólu. Á tónleikunum las þáverandi vígslubiskup, séra Sigurður Sigurðarson, upp úr viðeigandi erindum úr Passíusálmum Hallgríms Péturssonar á undan hverjum þætti. Þessir sjö kvartettar Haydns, sem eru byggðir á samnefndu hljómsveitarverki, voru meðal þeirra fáu strengjakvartetta Haydns sem Jaap hafði ekki hljóðritað. Flutningur þeirra á Skálholtshátíð var því ekki aðeins tillaga um tónleikaprógramm við þetta tækifæri, heldur voru þar einnig áform um frekari hljóðritanir og útgáfu á strengjakvartettum farin að búa um sig.



Tónðæmi 1: Haydn kvartett Op. 9 nr. 2, 3. Adagio - Cantabile, Upptaka frá Skálholti 2004⁷

Tónðæmi 2: Haydn kvartett Op. 17 nr. 5, 1. Moderato Frá Skálholti 2004⁸

Árið 1997 hélt Bachsveitin í sína fyrstu og einu tónleikaferð til útlanda fyrir frumkvæði og hvatningu Jaaps, nánar tiltekið til Frakklands. Bækistöð hópsins í ferðinni var sumardvalarstaður Schröder hjónanna, 14. aldar kastalinn Les Murs við þorpið Méreau í Cher héraði.

⁶ Smithsonian Chamber Music Society, Artists, viðtal við Jaap Schröder, sótt í mars 2020, <https://www.smithsonianchambermusic.org/about/artists/jaap-schroder>

⁷ <https://lhi.canto.global/s/MQ0V2?viewIndex=0>

⁸ <https://lhi.canto.global/s/SGKG1?viewIndex=0>

Tónleikar voru haldnir á nokkrum stöðum í nágrenninu, meðal annars dómkirkjunni í Bourges og Abbaye de la Prée. Við það tækifæri voru Sjö orð Krists eftir Haydn aftur flutt, en þá var Rut Ingólfssdóttir komin inn í hópinn á fiðlu og Svava tók við víóluhlutverkinu. Sú skipan kom næst við sögu í tveimur hljóðritunum með Bachsveitinni á tónlist frá 17. öld þar sem nokkur verk voru einungis flutt af tveimur fiðlum, víólu og sellói. Eftir þessar þreifingar var kvartettinn formlega stofnaður 2003. Upphaflega átti hann að heita Ultima Thule. En eftir að í ljós kom að finnsk þungarokkshljómsveit hét því nafni þá varð úr að taka upp nafnið Skálholtskvartettinn. Þetta ár hljóðritaði kvartettinn sína fyrstu plötu, einmitt Sjö orð Krists á krossinum eftir Haydn, sem kom út hjá Smekkleysu nokkrum árum seinna.

Sumarið 2004 var síðasta sumar Helgu Ingólfssdóttur sem stjórnandi Sumartónleikanna. Það ár kom Skálholtskvartettinn fyrst fram með þessu nafni. Kvartettinn varði nokkrum dögum við æfingar í Les Murs, hjá Jaap og Agnesi, og hélt auk þess tónleika í kirkjunni í Mereau, bænum sem Les Murs tilheyrir. Og um sumarið hélt kvartettinn sína árlegu tónleika í Skálholti. Skálholtskvartettinum var boðið að halda tvenna tónleika á Haydn hátíð í í Fertöd í Ungverjalandi sem fram fór meðal annars í Esterhazy höllinni þar sem Joseph Haydn dvaldi árum saman þegar hann var í þjónustu prinsins Nikolaus Esterhazy.



Mynd 3: Skálholtskvartettinn í Esterházy höllinni í Fertöd í Ungverjalandi 2004

Á hátíðinni flutti kvartettinn annars vegar Strengjakvartetta op. 9 nr. 2 og op.17 nr. 5 eftir Haydn og op. 32 nr. 6 eftir Boccherini í Esterhazy höllinni og hins vegar Sjö orð Krists á krossinum, op.51, eftir Haydn í kirkjunni í Fertőszéplaki, en þar starfaði Haydn sjálfur sem organisti.

Nokkrum dögum fyrir Haydnhátíðina hélt kvartettinn tónleika í ráðhúsinu í Ljubljana í

Slóveníu, en víóluleikarinn Svava Bernharðsdóttir bjó í borginni á þeim tíma. Þessi ferð varð upphafið að viðameiri starfsemi heldur en var fyrirseð, og við félagarnir í kvartettinum tókum þar ákvörðun um að við myndum setja tónleika- og hljóðritunarverkefni með Skálholtskvartettinum í forgang í bili, þar sem við áttuðum okkur á hve mikils virði þessi samvinna við Jaap gæti orðið, og gáfum því í mesta lagi 4-5 ár. En það reyndist öðru nær. Þetta varð aðeins byrjunin á ævintýri sem stóð í tvo áratugi. Björn Bjarnason, fyrrverandi ráðherra og alþingismaður og eiginmaður Rutar Ingólfssdóttur, ferðaðist oftast með kvartettinum. Dagbókarskráir Björns, sem eru aðgengilegar á bjorn.is⁹, reyndust einstaklega hjálplegar til að rifja upp tímasetningar í starfsemi kvartettsins með því að nota leitarvélina og slá inn nafni Jaaps og Skálholtskvartettsins.



Tóndæmi 3: Boccherini kvartett op 32 nr. 6, Minuetto Upptaka frá Esterházy 2004¹⁰

Tóndæmi 4: Haydn kvartett Op. 17 nr. 5, 3. Adagio Frá Esterházy 31.8.2004¹¹

Tóndæmi 5: Þáttur úr Haydn 7 orðum Krists, op.51, (etv. Sitio, Sonata V) í Fertöd 2004¹²

Árið 2005 tók greinarhöfundur við listrænni stjórn Sumartónleika í Skálholtskirkju eftir 30 ára öflugt frumkvöðlastarf Helgu Ingólfssdóttur. Kvartettinn kom nú reglulega fram á tónleikum í Skálholti og stóð þannig undir nafni. Fyrstu árin voru það helst verk Haydns, Boccherinis og Mozarts sem voru á efnisskrá kvartettsins. Í byrjun júlí 2005 hélt kvartettinn tónleika á tónlistarhátíð í Provence í Suður-Frakklandi sem tónlistaráhugamaðurinn, athafnamaðurinn og verktakinn Ármann Ármannsson stóð fyrir árlega um nokkurt skeið. Seinna um sumarið hljóðritaði kvartettinn verk eftir bræðurna Joseph og Michael Haydn og tvo síðustu kvartetta Boccherinis, op. 64 nr. 1 og 2 eftir að hafa leikið efnisskrána á tónleikum. Boccherini náði aðeins að klára fyrsta kvartettinn og einn kafla af öðrum, sem áttu að mynda safn sex kvartetta eins og hefðin var. Þessar hljóðritanir hafa ekki enn verið gefnar út.

TÓNLEIKAHLJÓÐRIT

Eins og nærri má geta voru fjölmargir tónleikar með leik Jaaps og samstarfsfólks á Íslandi hljóðritaðir. Fyrst og fremst voru það hljóðritanir á vegum RÚV, sem stóð vaktina með töluverðum myndarskap á Sumartónleikum í Skálholti gegnum áratugina. Þessar hljóðritanir ættu að vera aðgengilegar þeim sem hafa áhuga á að bera sig eftir þeim, og má fullyrða að áhugavert efni sé þar að finna sem vert er að rannsaka. Það gerðist líka oft að Halldór Víkingsson hljóðritaði tónleika sem voru haldnir um sama leyti og hljóðvershljóðritanir fyrir hljómdiska Smekkleysu og Musica Omnia stóðu yfir. Þar að auki stóð samstarf Sumartónleika við Stúdídó

⁹ <https://www.bjorn.is/dagbok/>

¹⁰ <https://lhi.canto.global/s/M7411?viewIndex=0>

¹¹ <https://lhi.canto.global/s/SRNQ0?viewIndex=0>

¹² <https://lhi.canto.global/s/MG7B4?viewIndex=0>

Sýrland í um eða yfir fimm ár frá 2009, og hljóðritaði Sýrland alla tónleika hátíðarinnar á því tímabili. Jafnvel voru sömu efnisskrár hljóðritaðar tvisvar ef þær voru fluttar tvisvar. Þetta samstarf var að frumkvæði Sveins Kjartanssonar í Sýrlandi sem var á þessum tíma að stofna námsbraut í hljóðupptökum í samvinnu við Tækniskólann og þar þurfti að veita nemendum næg tækifæri til að fá reynslu og leiðsögn frá leiðbeinendum á vettvangi. Þetta er töluvert viðamiklð safn hljóðritana með fjölmörgum Íslenskum og erlendum flytjendum, þar af að sjálfsgöðu með Jaap Schröder og Skálholtskvarsettinum, sem geyma mikilvægar heimildir til framtíðar. Þau tónðæmi sem fylgja þessari grein eru hvorki RÚV hljóðrit né hljóðversupptökur heldur eru hér valin dæmi frá lífandi flutningi á tónleikum í Skálholti, en einnig frá Haydn hátíðinni í Esterhazy höllinni í Fertöd í Ungverjalandi. Tónðæmin eru valin til að gefa lífandi og raunveruleg dæmi um persónuleika og túlkun Jaaps. En augljóslega eru þessar hljóðritanir langt frá því að vera hnökralausar, enda er þeim fyrst og fremst ætlað að leyfa hlustendum að upplifa stemninguna og heildarsvipinn.



Mynd 4: Skálholtskvarsettinn í kirkjunni í Fertószéplaki í byrjun september 2004

Árið 2006 voru liðin 250 ár frá fæðingu Mozarts. Snemma um vorið hittist kvartettinn á sumarsetri Schröderhjónanna, Les Murs, æfði og hélt tónleika í nálægum bæ, Massay. Auk kvartetta Mozarts var fluttur á tónleikunum strengjakvintett Boccherinis op. 40 nr. 2 í D-dúr, þar sem belgíski sellóleikarinn og tónlistarfræðingurinn Marc Vanscheuwijck var gestur hópsins. Marc er prófessor í háskólanum í Oregon í Eugene, þar sem Jaap starfaði árum saman sem gestakennari. Í Skálholti um sumarið var sama verk Boccherinis flutt, en í það skiptið var gestur hópsins franski sellóleikarinn Bruno Cocset sem síðar kom við sögu sem annar

sellóleikari kvartettsins í C-dúr kvintett Schuberts. Það sumar flutti Skálholtskvartettinn þrjá kvartetta eftir Mozart í Skálholti og á Hólum í Hjaltadal.

Í desember 2006 tók Skálholtskvartettinn þátt í sérstakri nágrannahátíð í tilefni af opnun tónleikastaðarins Orgelpark í Gerardbrandtstraat við Vondelpark í Amsterdam. Tónleikastaðurinn var stofnaður í afhelgaðri kirkju frá byrjun 20. aldar. Jaap og Agnes höfðu búið í sömu götu frá 6. áratugnum. Þar ríkti traust samband milli nágrannanna og forsvarsmönnum Orgelpark var umhugað um að nábýlið yrði sem uppbyggilegast.



Mynd 5: Skálholtskvartettinn í kirkjunni í Mereau 2005

SCHUBERT

Þótt Jaap væri kominn á níræðisaldur þá hafði hann óþrjótandi kraft til að auka við sig þekkingu og miðla reynslu. Eftir að kvartettinn hafði einbeitt sér mestmegnis að Haydn og Boccherini fór Jaap að koma með hugmyndir um að snúa sér að 19. aldar tónlist áfram út frá sögulega upplýstri nálgun. Hann hafði þá þegar hljóðritað nokkra geisladiska með kammerverkum með píanói eftir Schubert, Scumann og Mendelsohn fyrir Musica Omnia útgáfufyrirtækið í Boston með Atlantis Trio.¹³ Sumarið 2007 fór tónlist Schuberts því að heyrast á tónleikum kvartettsins. Kvartettinn flutti strengjakvartett í a-moll, Rósamundu, bæði í Napoli og Capri á Ítalíu auk Skálholts.

¹³ Musica Omnia katalógur, sótt mars 2020, <https://www.musicaomnia.org/artist/the-atlantis-trio/>



Mynd 6: Í stofunni í Les Murs vorið 2006. Hinn sellistinn er Marc Vanscheeuwijck

Árið 2008 skipulagði Jaap tónleikaferð kvartettsins um Niðurlönd. Í mars hélt kvartettinn tónleika í Amsterdam, Kampen, Venray, Groningen og Pieterburen. Í þeirri ferð flutti kvartettinn mismunandi tónleikaþrógrömm á flestum stöðunum, þar með talið Sjö orð Kristis eftir Haydn og Rósamundu-kvartett Schuberts. Um sumarið hélt kvartettinn einnig þrenna tónleika á Mallorca. Í leiðinni undirbjó kvartettinn flutning á C-dúr strengjakvintett Schuberts sem hann flutti svo um sumarið með sellóleikaranum Bruno Cocset sem gesti.



Tóndæmi 6: Haydn kvartett Op. 20 nr. 5, Adagio Uptaka frá Skálholti 2007¹⁴

Á árunum 2009 og 2010 ferðaðist kvartettinn á nokkra staði í Frakklandi, bæði til Normandi, nánar tiltekið í Varengeville nálægt bænum Eu, og til Valloise í frönsku ölpunum. Síðasta tónleikaferð kvartettsins utan Íslands var haustið 2012 til Boston og Newhaven þar sem hann hélt tónleika í Boston College og Yale háskóla, meðal annars í samstarfi við American Baroque Orchestra.

¹⁴ <https://lhi.canto.global/s/S6N3N?viewIndex=0>



Mynd 7: Skálholtskvartettinn á útisviði á Capri sumarið 2007

Eftir að starfsemi Skálholtskvartettsins var orðin svona viðamikil, kom Jaap á samstarfi kvartettsins við Musica Omnia útgáfuna í Boston, sem Peter Watchorn sembal- og orgelleikari stýrir, um að gefa út helstu strengjakvartetta Schuberts, kvintettinn í C-dúr og hugsanlega fleiri verk. Jaap sá fyrir sér að það myndi verða sitt síðasta stóra hljóðritunarverkefni. Eftir að vera búinn að hljóðrita flesta strengjakvartetta Haydns, Mozarts, Boccherinis, Beethovens og fleiri frumkvöðla strengjakvartettformsins með Quartetto Esterhazy og Smithsonian Quartet, og nýlegar Haydn- og Boccherini hljóðritanir með Skálholtskvartettinum lá það beinast við að taka Schubert fyrir sem næsta höfuðtónskáld strengjakvartettformsins og meðhöndla verk hans út frá sambærilegri fagurfræði, aðferðum og túlkun. Jaap hafði enn næga orku, forvitni og skýrar hugmyndir og fyrirætlanir um hvernig kammerverk Schuberts gætu hljómað á sannfærandi hátt frá sjónarhorni fyrstu áratuga 19. aldar. Hljóðritanir á strengjakvintettinum í C-dúr og kvartettþættinum í c-moll fóru fram sumarið 2010. Næstu þrjú sumur voru síðan fimm helstu kvartettar Schuberts hljóðritaðir. Upptökunum 2010 og 2011 stýrði Peter Watchorn listrænn stjórnandi Musica Omnia útgáfunnar, en seinni árin tók Hildigunnur Halldórsdóttir við upptökustjórn. Hún hafði bæði spilað með Bachsveitinni og gjarnan komið fram sem gestur með Skálholtskvartettinum. Sem fyrr var hljóðupptakan unnin af Halldóri Víkingssyni. Haustið 2015 voru einnig tekin upp tvö strengjatrío eftir Schubert og tvö önnur tríó, annars vegar eftir Haydn og hins vegar Boccherini, með það fyrir augum að gefa þau út hjá Musica Omnia.



Mynd 8: Í Skálholtskirkju 2009



Tóndæmi 7: Schubert kvartett í C-dúr Op. 161, 2. Andante un poco moto, Skálholti 31.7.2010¹⁵

Tveir diskar komu út af þessari röð. Strengjakvintett í C-dúr og kvartettþáttur í c-moll annars vegar, þar sem Bruno Cocset sellóleikari lék með kvartettinum¹⁶ (2012) og G-dúr strengjakvartettinn¹⁷ (2014) hins vegar. Báðum þessum hljómdiskum fylgja upplýsingar á ensku og íslensku. Fjórir kvartettar Schuberts þar með talið bæði Rosamunda og Daudinn og stúlkan bíða útgáfu og eins efnisskrárinna með strengjatríóum eftir Haydn, Boccherini og Schubert. Auk Schubert verkanna kom út hjá Musica Omnia útgáfunni kvintett Mozarts fyrir klarinet og strengjakvartett sem Skálholtskvartettinn hljóðritaði með Owen Watkins árið 2012 í Boston.¹⁸

¹⁵ <https://lhi.canto.global/s/MT6KN?viewIndex=0>

¹⁶ Musica Omnia katalógur, sótt mars 2020, <https://www.musicaomnia.org/release/schubert-in-skalholt-i/>

¹⁷ Musica Omnia katalógur, sótt mars 2020, <https://www.musicaomnia.org/release/schubert-in-skalholt-ii/>

¹⁸ Musica Omnia katalógur, sótt mars 2020, <https://www.musicaomnia.org/release/mozart-clarinet-quintet-major-k-581-clarinet-trio-e-flat-major-k-498-kegelstatt/>

Jaap var kominn á slíkt flug um þetta leyti að hann áformaði jafnvel að takast á við Brahms og Bruckner í framhaldinu og sumarið 2013 var Adagio úr strengjakvintett eftir Bruckner meðal annars flutt á tónleikum kvartettsins í Skálholti.

ÖNNUR VERKEFNI



Mynd 9: Hópurinn sem flutti og hljóðritaði Stabat mater eftir Boccherini á Sumartónleikum í Skálholti 2005, frá vinstri: Eyjólfur Eyjólfsson, tenór, Hlín Pétursdóttir Behrens, sópran, Marta Guðrún Halldórsdóttir, sópran, Hildigunnur Halldórsdóttir, fiðluleikari, Jaap Schröder, Dean Ferrell, víólóneikari, Svava Bernharðsdóttir, víóluleikari og Sigurður Halldórsson.

Auk starfsins með Skálholtskvartettinum og Bachsveitinni tók Jaap þátt í ýmsu tónleika- og námskeiðahaldi og hljóðritunum á Íslandi. Hann stjórnaði flutningi Kammersveitar Reykjavíkur á öllum Brandenburgarkonsertum Bachs árið 1998, bæði tónleikum og hljóðritunum. Hann kenndi einnig á námskeiðum, meðal annars á Sumartónleikum í Skálholti og á vegum Barokksmiðju Hólastiftis. Þar og víðar héldum við tveir einnig tónleika sem dúett, og lékum þá verk frá 17. öld á Ítalíu.

Hérlendis lék Jaap ekki einungis með þeim sem þegar eru nefndir. Auk þeirra má nefna Martial Nardeau flautuleikara, Hildigunni Halldórsdóttur fiðluleikara, Bruno Cocset sellóleikara, Peter Watchorn samballeikara, Mörtu Guðrúnu Halldórsdóttur sópran, Eyjólfí



Mynd 10: Jaap Schröder ásamt greinarhöfundi á tónleikum í Hóladómkirkju árið 2012

Eyjólfsson tenór, Dean Ferrell viololone- og bassaleikara, Balasz Kakuk barytóngömbuleikara og fleirum og fleirum.

HIP

Hreyfingin um upprunamiðaðan flutning, eða HIP (Historically Informed Performance), þar sem Jaap Schröder fór með leiðandi hlutverk lungann af starfsævi sinni, tók fyrst og fremst á barokktónlist og svo endurreisnar- og miðaldatónlist. Hreyfingin miðaði að því að flutningur tónlistar væri trúr þeim tíðaranda, nálgun og stíl sem ríkti þegar tónlistin varð til. Stór þáttur í stefnu hreyfingarinnar var að nota hljóðfæri sem líktust sem mest þeim sem notuð voru þegar tónlistin var frumflutt. Í tilfelli strengja hljóðfæra skipti þá til að mynda máli fyrir hljóm og karakter verkanna hvernig strengir voru notaðir, hvers konar bogar og hvernig strengirnir voru stillir. Þessi atriði, í bland við aðrar bakgrunnsrannsóknir á samfélagslegum þáttum á hverjum stað og hverjum tíma, reyndust alveg jafn mikilvæg fyrir listræna útkomu eins og skrifleg fyrirmæli tónskáldanna, nefnilega nótturnar.

HIP hreyfingin á rætur til síðari hluta níttjándu aldar. Uppruni hennar tengdist *Arts and Crafts* hreyfingunni kringum William Morris (1834-96) gegnum svissnesk-ættaða Frakkann Arnold Dolmetsch (1858-1940).¹⁹ Fjölskylda hans rak píano-, orgel- og harmóníumverslun og verkstæði í Le Mans. Dolmetsch flutti ungur til Englands og varði starfsævinni í að endurhanna, endurgera og þróa hljóðfæri að hætti fyrri tíma, rannsaka tónlistina sem þau tilheyrðu og þjálfá sig í hljóðfæraleik á þau hljóðfæri. Hugmyndafræði *Arts and Craft* hreyfingarinnar var meðal annars sú að hver listamaður byggji yfir heildstæðri þekkingu og færni í öllum þáttum þeirrar greinar sem hann stundaði og hefði djúpstæðan skilning á henni til að vera raunverulega fær um að framkvæma alla þætti vinnunnar, allt frá hugmynd yfir í hönnun, handverk, framleiðslu og markaðssetningu. Þetta var í vissum skilningi andstæða þess sem iðnbyltingin boðaði, þar sem sérhæfing varð meiri og meiri.

Segja má að þessar andstæður hafi kristallast í mismunandi afstöðu tónlistamanna á 20. öld til upprunamiðaðs flutnings. Gildi og mikilvægi þeirrar nálgunar er í grunninn fólgið í því að túlkun tónlistarinnar taki mið af þáttum sem viðkoma samfélagslegum og efnislegum aðstæðum og þekkingu á hverjum tíma og hverjum stað, öðrum en sjálfum nótunum sem endurspeglar misþróað kerfi nótenskripta. Með því stuðlar frumkvæði flytjandans við að rannsaka viðfangsefnið að upplýstri afstöðu og sannfæringu í túlkun. Að sama skapi er forðast að láta túlkunina um of ráðast af persónulegum stíl flytjandanna, til dæmis út frá annari tónlist af verkaskrá þeirra, almennt viðtekinni tísku, eða að láta eigin persónu yfirskyggja tónlistina sjálfa.

Tvær heimsstyrjaldir á fyrri hluta 20. aldar höfðu að líkindum sín áhrif á að trufla þróun þessarar nálgunar, sem og annara afsprengja *Arts and Crafts* hreyfingarinnar. Stríðsástandið varð frekar til þess að auka sérhæfingu og fjöldaframleiðslu þegar á heildina er litið heldur en ekki. Það varð líka mikil umbreyting á ýmsum hljóðfærum, hljóðfærahópum og leiktækni á þessum tíma sem færði þau fjær þeirri mynd sem hentaði gömlu tónlistinni. Sem dæmi var það til dæmis óhugsandi þegar leið á 20. öldina að setja saman drengjasópran, blokkfautu,

¹⁹ Dolmetsch Online, sótt mars 2020, <https://www.dolmetsch.com/Dolworks.htm>

fjórar básúnur og sembal saman í hóp, sem hefði verið fullkomlega eðlilegt að gera á sautjándu öld hvað jafnvægi í hljóðstyrk varðaði. Þá var oft gripið til þess að endurskrifa gömlu verkin til að fella þau að nýjustu tísku. Hljómsveitir og kórar voru orðin margfalt stærri, sem kallaði á gjörbreyttar lausnir í flutningi tónlistarinnar. En eftir stríðið birtist kynslóð Jaaps Schröders; Harnoncourt, Leonhart, Gardiner, Bruggen, Hogwood og fleiri, og tók upp þráðinn. Þeirra afstaða var gjarnan sú að þær breytingar sem verið var að gera, og gerst höfðu á hljóðfærum og flutningsaðferðum, þjónuðu ekki verkum gömlu meistaranna. Þær væru ekki aðeins til að draga úr gæðum tónlistarinnar og áhrifum, heldur væru oft smekklasar og jafnvel siðlausar og ósæmilegar.

Sem betur fer náðu stríðin ekki að stöðva Dolmetsch og hans fólk. Hann lifði fram að seinna stríði og lánaðist að fleyta arfleifð sinni áfram til næstu kynslóða innan fjölskyldunnar og á heiður af því að endurvekja gömlu hljóðfærafjölskyldurnar gömbur, lútur og blokkflautur auk sembalsins, og stuðla að almennri notkun þeirra, langt út fyrir hreyfinguna um uppruna-miðaðan flutning.



Mynd 11: Með Jaap og ungverska barytongömbuleikaranum Balazs Kakuk sumarið 2006

Tónhæð og stilling hljóðfæruna er töluvert atriði þegar kemur að nálgun samkvæmt upprunamíðuðum flutningi. Tónhæðin sem varð almenn í barokktónlistinni er A415, þótt tónhæðin hafi vissulega verið misjöfn milli staða og tímabila, og stillikerfin eru fjölmörg eftir eðli, tímabili og uppruna tónlistarinnar, svo sem Píþagórísk stilling fyrir miðalda- og endurreisnar-tónlistina, meðaltóns-stillingar (meantone) fyrir 17. öld og ýmsar vel-tempraðar stillingar eins

og Werkmeister og Valotti.²⁰

Vitað er að tónhæðin fór hækkandi frá síðari hluta 18. aldar frá u.þ.b. A420 (sem var tónhæð tónkvíslar sem Leopold Mozart átti) og upp í ca. A432 í upphafi 19. aldar og áfram upp í 440 og þar yfir á 20. öld. Til hagræðingar var tónhæðin A430 ákveðin fyrir tónlist frá klassíska tímabilinu, þannig að klassísk blásturshljóðfæri eru yfirleitt smíðuð með það í huga og fortepiano hljóðfærin sem notuð eru í tónlist Mozarts, Haydns, Beethovens, Schuberts og samtímamanna þeirra eru stillt þannig. Samkvæmt þessari vönu starfaði Skálholtskvartettinn og notaði sömu hljóðfæri og með Bachsveitinni en með aðra boga sem hæfðu klassíska tímanum og stilltu strengina upp um hér um bil kvarttón. Strengirnir eru í meginatriðum eins, enda voru þeir gerðir á sama hátt öldum og árþúsundum saman. Það var ekki fyrr en eftir 1910 sem stálstrengir komu til sögunnar.

Að líkindum er markverðasta framlag Jaaps Schröders að finna í túlkun hans á tónlist síðari hluta 18. aldar og byrjun þeirrar 19., sem sagt klassíska tímabilinu. Hann sérhæfði sig í strengjakvartettum í um 40 ár, með Quartetto Esterhazy, Smithsonian String Quartet og Skálholtskvartettinum, og starfaði einni meðal annars sem konsertmeistari með Christopher Hogwood í hljóðritunum á öllum sinfóníum Mozarts, og leiddi ótal tónleika og hljóðritanir Concerto Amsterdam út frá upprunamiðuðum flutningi.

Jaap vann mjög meðvitað með ítónun út frá hreinum stillingum, sem strengjakvartett getur náð þar sem ekkert hljóðfærið er fast í stillingu í sama skilningi og semball eða píanó. Það er hægt að stilla hvern hljóðm hreinan með strengjakvartett á sama hátt og sönghóp á meðan hljóðfærahópur sem inniheldur semball eða píanó getur aðeins breytt innbyrðis stillingu með því að stilla allt hljómborðið upp á nýtt. Aðferð Jaaps gekk út frá því að krómátík miðist við díatónískan ramma þar sem krómátískt hálfstónsbil hefur allt aðra virkni heldur en enharmónískt hálfstónsbil. Það opnar nýjar víddir að nýta sér þessa hugsun og að stilla hrein tónbil út frá hljómfraðilegri stöðu hvers tóns, sérstaklega þríundir, auk þess að nýta sér mismunandi hljóðblöndun eða jafnvægi á tónstyrk. Annað einkenni á flutningi Jaaps var einstök tilfinning fyrir tímasetningum og tempóum sem má heyra mjög skýrt til dæmis í hægu þáttum kvartetta Haydns. En umfram allt, hvað sem líður öllum upprunamiðuðum flutningshefðum, var still og leikmáti Jaaps sérlega persónulegur og byggðist ekki eingöngu á rannsóknunum á samtímaheimildum frá 17. og 18. öld. Jaap var klárlega af franska fiðluskólanum, sem kristallaðist í mykt og sveigjanleika. Hann nefndi oft fyrrverandi féлага sinn í Hollenska strengjakvartettinum, víólu- og fiðluleikarann Paul Godwin²¹, sem sterkan áhrifavald. Paul þessi stýrði vinsælli salonhljómsveit sem Jaap lék mikið með þegar hann var að byrja að hafa atvinnu af fiðluleik.

NÓTNA- OG BÓKASAFNIÐ

Það má nærri geta að á langri starfsævi öðlaðist Jaap viðfeðma yfirsýn yfir tónbókmenntir 17.

²⁰ Með mismunandi stillikerfum er átt við innbyrðis afstöðu tónanna. Flest nútímahljóðfæri með fasta stillingu, t.d. píanó, eru í tempraðri stillingu. Þá eru einungis áttundirnar hreinar og öll hálfstónsbil höfð nákvæmlega jafnstór. Tónhæð er á hinn bóginn sú tíðni sem miðað er við. Þá er nótan A oftast notuð, og miða flestir við tíðnina 440 herz nú á tímum.

²¹ Yannick Reinartz, „Paul Godwin - Eine Symphonie in Jazz“, sótt mars 2020, <https://grammophonplatten.de/page.php?77>

og 18. aldar. Og öll hans gríðarlega reynsla endurspeglast í viðamiklu sístækkandi nótna- og bókasafni. Hann komst aldrei í hörgul með góðar hugmyndir fyrir tónleikaprógrömm. Sumartónleikar í Skálholti bjuggu óhindrað að þessari auðlind og var eflaust mikilvægur liður í hve lengi samstarf hans stóð við hátíðina. Jaap kom því svo þannig fyrir að aðgengi að þessum brunni fyrir íslenska tónlistarmenn og tónlistarfræðinga yrði áfram til staðar eftir sinn dag. Hann gaf Skálholtsstað stóran hluta safns síns árið 2006 í tilefni af 950 ára afmæli biskupsstólsins. Hann valdi nóturnar sérstaklega út frá því hvernig tónlist hann hafði oftast tekið þátt í að flytja á Íslandi og hvað myndi helst nýtast tónlistarhópum hér, svo sem verk fyrir kammersevitir, strengjakvartetta, kvintetta og fleiri samsetningar í þeim anda.

Safnið hefur að geyma jafnt útgefnar nótur eftir þekkt tónskáld sem og raddskár og handskrifaðar raddir af verkum minna þekktra tónskálda sem Jaap hafði sjálfur útbúið til flutnings. Einnig er fjöldi fræðiriti í safninu og gagnrýndum útgáfum af raddskráum. Ekki hefur enn gefist færi á að skrá safnið og gera aðgengilegt, en það nýttist þó Sumartónleikum í Skálholti sem ríkuleg auðlind á meðan það var geymt í hillum í biskupshúsinu. Vegna breytinga á nýtingu húsakosts og viðhaldsvinnu þurfti að pakka safninu niður, og biður það þess að vera skráð og gert aðgengilegt.

FÉLAGSVERAN

Jaap var fjölskyldumaður, og allt frá því að Bachsveitin hittist undir hans stjórn fyrst, og áfram í verkefnum Skálholtskvartettsins varð stemningin ávalt þannig að hópurinn breyttist í eina stóra fjölskyldu, enda buðu aðstæðurnar oft upp á það. Á Sumartónleikum í Skálholti er rými fyrir nánustu aðstandendur flytjenda, sem voru oft að verja dýrmætum sumarfrítíma til tónlistariðkunar. Og ekki var aðbúnaður í Les Murs í Frakklandi síður til þess fallinn að skapa slíka stemningu. Oft voru Stefanía konan mín og börnin okkar með í för, þannig að við fengum öll að kynnast Jaap og njóta samvista við þennan einstaka persónuleika og kynnast eiginkonu hans, dætrum, tengdasonum og barnabörnum. Einnig kynntumst við fjölmörgu fólki frá ólíkum stöðum sem Jaap hafði unnið með yfir langan feril og deildu áhuga og lífsgildum með honum.

Fyrir hljóðfæraleikara eins og mig sem var frekar stutt kominn á ferlinum var það augljóslega einstakt lærdómsferli að fá að njóta reynslu Jaaps og vinna með honum að tónleikahaldi og hljóðritunum af þeirri stærðargráðu sem raunin varð. Jaap var óþrjótandi uppspretta fróðleiks, hómors og lífsgleði. Örlæti Jaaps var takmarkalaust, og ástríða hans fyrir því að miðla þekkingu sinni var hrífandi og bráðsmitandi. Íslenskt tónlistarfólk og tónlistarlíf hlaut ríflegan skerf af þeirri auðlind.

Hann var agaður og skipulagður og var alltaf kominn nokkrum skrefum á undan hinum; búinn að kryfja allt til mergjar í því sem verið var að vinna að hverju sinni. Þar að auki streymdu óhindrað frá honum nýjar hugmyndir að framtíðarverkefnum sem áfram urðu oft að verða að veruleika alveg framá níræðisaldur.

Jaap var mér einstök fyrirmynd. Ekki aðeins í tónlistarlegu tilliti heldur á allan hátt sem manneskja og kær vinur. Fyrir utan það hvað hann var vandaður persónuleiki og traustur, þá varpaði hann ljósi á ótal lykilatriði í sambandi við tónlist sem áralangt tónlistarnám mitt hafði

lítið sem ekkert snert á. Hann fletti beint og óbeint ofan af ýmsum mýtum og ranghugmyndum sem höfðu síast inn hjá mér. Hann lét sína persónu aldrei standa í vegi fyrir verkunum sem hann vann að hverju sinni heldur var sönn og allt að því barnsleg forvitni og áhugi á viðfangsefninu ávalt drifkrafturinn. Hann hafði engan áhuga á að setja sjálfan sig sem hljóðfæraleikara og listamann í forgang heldur var tónlistin sjálf alltaf í sviðsljósinu. Hann rannsakaði jarðveginn sem tónskáldin uxu upp úr og skoðaði bæði samfélagslegar og persónulegar aðstæður þar sem verkin urðu til. Hann kynnti sér stíl og verklag, hvernig hljóðfærin voru og leitaði uppi sem nákvæmasta mynd af því hvernig leikið var á þau. Þessi nálgun er nú orðin frekar regla en undantekning þegar um er að ræða tónlistarmenn sem einbeita sér að upprunamiðuðum flutningi, enda er hún nú orðin viðtekin.

Sem frumkvöðull í upphafi varð Jaap að vera mjög einarður í afstöðu sinni og hann hafði síður en svo alltaf meðbyr. Það er auðvelt að skilja þessar aðstæður hlusti maður á flestar hljóðritanir frá sjötta til áttunda áratugnum á tónlist 17. og 18. aldar. Það er einkar heillandi hve hann fékk að njóta þessarar einlægni og forvitni allt þar til yfir lauk, alltaf eins og barn sem var að uppgötva eitthvað nýtt. Framundir nírætt var hann enn að endurskoða eigin aðferðir og tækni. Til dæmis fann hann út frá heimildum að fiðlubogar voru á ákveðnu tímabili barokksins mun styttri en áður hafði almennt verið talið. Þá kom hann sér upp slíkum boga og tileinkaði sér nýja tækni án vandræða.

2015 var síðasta árið sem Jaap kom til Íslands til að spila. Þá kom Skálholtskvartettinn fram á Sumartónleikum í Skálholti, á níutugasta og fimmta afmælisári Jaaps. Sama haust kom hann svo aftur í Skálholt til að hljóðrita strengjatrío eftir Schubert, Haydn og Boccherini. Þetta var að líkindum síðusta hljóðvershljóðritun sem Jaap tók þátt í. Áætla má út frá gögnum Sumartónleika í Skálholti að tónleikarnir sem Jaap lék á hér á landi hafi verið talsvert yfir hundrað talsins, þar af um níutíu á Sumartónleikum í Skálholtskirkju. Jaap kom síðast til Íslands í stutta hemsókn sumarið 2017. Hann hélt alla tíð góðum tengslum við samstarfsfélaga sína og vini á Íslandi sem höfðu smám saman bæst við þann stóra hóp sem Jaap hafði kynnt og unnið með bæði austan hafs og vestan.

Tónlist sem frásögn

Úlfar Ingi Haraldsson

INNGANGUR

Hugmyndin um 'frásögn' í tónlist er nokkuð slungið viðfangsefni en ætlun mín er að fjalla um viðfangsefnið hér með hliðsjón af nokkrum tilvitnunum á ensku. Það er hugsanlegt að umfjöllunin virðist sumpart flókin en vonandi nær hún að varpa ljósi á mikilvæg atriði sem vert er að hafa í huga þegar rætt er um möguleika tónlistar á að fela í sér einhvers konar frásögn. Það er nokkuð ljóst að þegar vanalega er talað um frásögn í gegnum hreina hljóðfæratónlist þá er hugtakið notað sem myndlíking fyrir tilvísun tónlistarinnar í eitthvað sem liggur utan við hina eiginlegu tónlist með öllu sínu hljómandi efni. Þá er átt við til dæmis tilvísun í ljóð eða sögu sem tónlistin leitast við að tjá í tónum. Slík tónlist er alla jafna kölluð hermitónlist eða prógramtónlist og heimspekingurinn Roger Scruton lýsir slíkri tónlist á eftirfarandi hátt í grein sinni í *Grove Dictionary of Music and Musicians*: „Music of a narrative or descriptive kind; the term is often extended to all music that attempts to represent extra-musical concepts without resort to sung words.“¹

Eitt frægasta prógramverk sögunnar er *Symphonie Fantastique*, frá árinu 1830, eftir franska tónskáldið Hector Berlioz. Það var mikill uppgangur í prógramtónlist á 19.öld meðal annars fyrir tilstuðlan Franz Liszt og sinfónískra ljóða hans, en hann er jafnframt upphafsmaður hugtaksins „prógramtónlist.“ Verk Berlioz-ar var mikið tímamótaverk, byltingarkennt, dramatískt, framsækið og óvenjulegt á margvíslegan hátt. Það var ekki síst óvenjulegt af þeirri ástæðu að verkinu fylgdi saga sem prentuð var í efnisskrá hlustenda og átti að skapa viðeigandi hugarfar áheyrenda við upplifun verksins. Það má segja að prógrammið hafi sbr. orð Liszts átt að vera „formáli er bætt var við hreina hljóðfæratónlist, þar sem tónskáldið leitast við að fyrirbyggja ranga ljóðræna túlkun hlustandans, og beina athygli viðkomandi að hinni ljóðrænu hugmynd verksins í heild eða ákveðinna hluta þess“². Það hefur líklega verið þörf á að leiða hlustandann þegar byltingarkennt verk Berlioz-ar var annarsvegar, með öllum sínum nýjungum í formi, stefjaefni, tónmáli og hljómsveitarbeitingu. Þýðing prógrammsins virðist hafa sumpart skilað sér við fyrsta flutning verksins samkvæmt æviminningum tónskáldsins

¹ Roger Scruton. *Programme music*, article in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, ed., Vol. 15 (London : Macmillan Publishers, 1980), 283.

² *ibid.*

og dramatískur fjórði þátturinn vakti sérstaklega mikla athygli og hrifningu með hina drama-
tísku yfirskrift „Marsinn að höggstokknum“. Rómantísk prógramtónlist bar þannig gjarnan
með sér nýstárlegar beinar tengingar í textaefni sem ætlað var að móta túlkun og upplifun
hlustandans. Slíkar tengingar virðast hafa verið mjög í takt við ákveðinn rómantískan tíðar-
anda sem einkenndist af leit eftir sífellt upphafnari upplifun í gegnum samruna tónlistar og
bókmennta.

Ætlun mín hér er þó ekki að dvelja á þeirri flóru af prógramtónlist sem kom fram á 19. öld eða
ræða hinar sérkennilegu deilur sem upp komu í kringum prógramtónlist annarsvegar og
absólút (hreina) tónlist hinsvegar. Þær deilur má að miklu leyti rekja til ritdeilu Richard
Wagners og fagurfræðingsins/gagnrýnandans Eduard Hanslick en deila þeirra snérist um
hugmyndina varðandi „æðstu“ birtingarmynd tónlistar og framtíð tónlistarinnar sem list-
greinar. Sá hugarheimur er fléttaðist í kringum rómantíska prógramtónlist er áhugavert rann-
sóknarefni en í þessari grein er ætlunin frekar að ræða eða velta vöngum varðandi
annarskonar sjónarhorn á hugmyndina um frásögn í tónlist.

TILBRIGÐI 1

Það er áhugavert að velta fyrir sér hvort hægt sé að ræða hugmyndina um frásögn í hljóðfæra-
tónlist nánar með hliðsjón af því hvernig hlustandi mögulega meðtekur og upplifir tónlistina
án þess að um tilvísun í textaefni sé að ræða. Við einbeitta hlustun þá skapar tónlistin samt
sem áður hugrenningar og hugartensl sem eru hluti af persónulegri upplifun hlustandans og
móta þann hugrenningarþráð sem viðkomandi upplifir við hlustun á tónverk. Ef til vill mætti
í þessu samhengi tala um einhverskonar upplifun á persónulegri frásögn sem mótast í huga
hlustandans í samræmi við reynslu og þekkingu. Í eldri útgáfu af *Groves Dictionary of Music
and Musicians* frá 1940 gefur höfundurinn Sir Percy C. Buck áhugaverða útlistun á hugtakinu
prógramtónlist er hann segir:

*In one sense all music is Programme-music, since it is a panorama of the composer's
mood and an index to his character. When a composer, instead of placing the simple
word Allegro or Adagio at the head of his movement, adds giocoso or mesto, he is
telling you beforehand that you are to judge it as the biography of a particular
mood.³*

Buck er hér að gefa til kynna að hugmyndin um frásögn í tónlist nái mögulega lengra en að
vera fyrst og fremst bundið beinum tilvísunum höfundar í ljóð eða sögu samkvæmt þeirri
rómantísku fyrirmynd sem áður er nefnd. Tónlistin ber með sér merkingu og tilvísanir í
gegnum stemningsmerkingar⁴ einstakra þátta og jafnvel án þess að það sé bundið eiginlegum
eða markvissum ætlunum tónskáldsins.

Það er nokkuð ljóst að tónlist getur aldrei miðlað upplýsingum á sama hátt og tungumál. Þetta
þýðir þó ekki að tónlist geti ekki miðlað einhverskonar upplýsingum, og í gegnum tíðina hefur

³ Sir Percy C. Buck. *Programme-music*, article in *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. H.C. Colles, ed.,
Vol.4 (London: Macmillan Publishers, 1940), 257.

⁴ *Stemningsmerkingar* nota ég yfir tónlistarorð sem gefa til kynna stemningu, þ.e. *giocoso, con fuoco, doloroso*, o.s.frv.

oft verið rætt um tónlist sem „tungumál“ tilfinninganna. Það getur reynst varasamt að tala um tónlist sem „tungumál“ eða nota slíka myndlíkingu í umræðu um tónlist því tungumálið (sem hugtak) hefur nokkuð afgerandi merkingu og býr í eðli sínu yfir allt annarskonar lögmálum en tónlist. Það ber líka að hafa í huga að hugmyndin um „tungumál“ tónlistarinnar hefur oft verið notuð á neikvæðan hátt til að tala niður nýja framsækna tónsköpun, sem þá er sögð óskiljanleg og merkingarlaus með tilliti til „tungumálsins“ – þ.e. að vera til dæmis ekki í dúr eða moll. En, það má þó finna sjónarhorn sem tengja tónlist og tungumál en nauðsynlegt er að hafa í huga grundvallar takmarkanir sem tónlist hefur varðandi frásögn í samanburði við tungumálið. Tónlistarheimspekingurinn Peter Kivy segir réttilega um takmarkanir frásagnar með tónlist að: „The problem of musical narration lies, clearly, in the propositional poverty of the musical art“⁵. Í framhaldi segir hann jafnframt:

Music cannot say that Jack and Jill went up the hill. It cannot say that Mary had a little lamb, and the failure must lie in the inability of music to express the appropriate propositional content even of such limiting cases of narration. Music is, for all intents and purposes, propositionally dumb. That is the problem of musical narration – and an insoluble problem it seems to be.

Yet we all know that storytelling in instrumental music has been attempted now and again, and examples of the genre hold a permanent place in the modern symphonic repertoire. What, then, does the composer do, under the guise of "narration," if it is not to tell a story? Or perhaps we have been over hasty in denying the power of narration to music – over restrictive, perhaps, in our notion of what narration is, and guilty of overemphasis in our insistence on the dependence of the narrative on the propositional.⁶

Þrátt fyrir takmarkanir tónlistar varðandi beinar fullyrðingar þá má samt sem áður ef til vill finna ákveðin líkindi þó ekki væri meiri en að bæði tungumál og tónlist fela í sér merkingu. Í tilfelli tónlistarinnar þá er sú merking oft harla óræð og segja má að hver og einn hlustandi meðtaki, túlki og skilji tónlistina á sinn hátt. Þegar kemur að hugmyndinni um ‘frásögn’ í tónlist þá er ekki víst að nauðsynlegt sé að einskorða hugtakið við samskonar útlistun og notuð er fyrir tungumál því hugmyndin um ‘frásögn’ ber með sér ljóðrænar tengingar sem hæglega þjóna öllum listgreinum að einhverju leiti í samræðu. Því mætti segja að víðari merking hugtaksins hafi mikilvægt hlutverk í samræðu og umfjöllun um tónlist, hlutverk sem gerir okkur kleift að draga fram ákveðið samband og samhengi í upplifun á tónlist. Í huga tónlistarheimspekingsins Peter Kivy þá er of takmarkandi að tengja hugmyndina um frásögn til að mynda aðeins við mögulegar „fullyrðingar“ (eða getuna til skýrra skipana) líkt og gerlegt er í tungumáli. Í hans huga er hugsanlega betra að halda hugtakinu opnu í tengslum við tónlist, allavega á meðan ókleift er að gefa fullnægjandi skilgreiningu á fyrirbærinu í mannlegu samhengi.

We must rest content ... with the modest conclusion that at least some exemplary cases of musical narration are best understood as illustrations in sound of a

⁵ Peter Kivy. *Sound and Semblance – Reflections on Musical Representation* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1984), 159.

⁶ *ibid.*

narrative text; and that "musical narration" had best remain quarantined in quotation marks until narration in general is better understood by the philosophical practitioner.⁷

Tónlistarheimspekingurinn Roger Scruton er á öðru máli enda mun meira ‚nominal‘ í allri sinni viðleitni varðandi skilgreiningar á hugtökum er tengjast umræðu um fagurfræði tónlistar. Samkvæmt hans áliti þjónar það ekki tilgangi að nota hugtak eins og „frásögn“ sem í hans huga getur hæglega verið villandi og dregið athygli frá því sem meira máli skiptir, eða í versta falli orðið merkingarlaust hugtak í umfjöllun um tónlist þegar upp er staðið. Scruton talar þó um að þegar listir eins og bókmenntir eða myndlist gefa tiltekna mynd af einhverju (e. *represent*) þá „gefa listirnar til kynna skáldaðan heim eða sýn sem hæglega getur orðið hvatning og innblástur fyrir skapandi og hugmyndaríka hugsun.“⁸ Scruton segir ennfremur:

...the point of representation in art is that it presents a fictional world for my attention, by compelling me to think in imaginative ways. It can do this in the manner of literature, by drawing on my semantic understanding. Or it can do it in the manner of painting and sculpture, by causing me to see a fictional world before my eyes.⁹

Maður veltir fyrir sér hvort þessi orð gætu ekki hæglega átt við tónlist þó svo að við byggjum það ekki á fastmótaðri merkingu eða beinni tengingu við hlutbundið sjónrænt viðfangsefni. Í hlustun á tónlist þá virðist hugurinn einmitt fara á flug og leita sér fanga á víðáttum hins mannlega huga, allt eftir því hverskonar tengingar viðkomandi tónlist skapar. Því við erum ekki hlutlausar móttökustöðvar (*receivers*) heldur upplifum við, túlkum, metum, skilgreinum og ‚finnum til‘ í þeim skynjunum/upplýsingum sem okkur berast í gegnum tónlistina.

TILBRIGÐI 2

Við vitum að margvísleg orðasambönd og hugtök sem notuð eru í umræðu um tónlist eru notuð í einhverskonar myndlíkingum sem gera okkur kleift að miðla ákveðnum skilningi eða tilfinningu sem við höfum gagnvart þeim áhrifum sem við verðum fyrir í tónlistinni, án þess þó að vera í formi staðhæfinga um ætlun eða tækni tónskáldsins sbr. eftirfarandi tilvitnun í Deryck Cooke:

Admittedly, much of the phraseology which traffics between the arts is purely metaphorical, being concerned only with the effect of a work of art. Thus, in calling a statue 'a poem in stone', we merely indicate that its effect on us is of that impalpable kind we normally receive from poetry; we do not make an objective statement about the sculptor's intention or technical procedure.¹⁰

Á ákveðnum tímapunkti í sínum ferli þá taldi Stravinsky að tónlist væri fyrirmunað að tjá nokkurn skapaðan hlut eða hvað þá geta verið einhverskonar frásögn. Í hans huga voru slíkar

⁷ *ibid.*, 196.

⁸ Roger Scruton. *The Aesthetics of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1997), 123.

⁹ *ibid.*

¹⁰ Deryck Cooke. *The Language of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1959), 1.

hugmyndir blekking og ekki í takti við raunveruleikann. Þetta er eflaust rétt ef við miðum við bókstaflegan skilning en varla rétt ef við miðum við miðlun/tjáningu (í frjálsari merkingu orðsins) á *einhverri* tilfinningu, hugsun, sýn eða reynslu/upplifun. Greining Cooke á orðum Stravinskys virðist rökrétt þegar opnað er fyrir frjálsari merkingu orðsins *,tjáning'* (*expression*):

*...in the words of Stravinsky: 'I consider that music is, by its very nature, powerless to express anything at all, whether a feeling, an attitude of mind, a psychological mood, a phenomenon of nature, etc. ...if, as is nearly always the case, music appears to express something, this is only an illusion, and not reality'. Obviously, everything depends on what Stravinsky means by 'express': if he means 'express explicitly, as words can', his remark is a truism; if he means 'convey to the listener in any way whatsoever', he is merely offering an expression of opinion, without adducing any proof.'*¹¹

Að hlusta á tónverk skapar strax ákveðnar hugrenningar sem hæglega mætti skilja sem mögulega túlkun á því sem verkið *getur* tjáð. Í huga tónlistarfræðingsins Jean-Jacques Nattiez þá er tónlist eitthvað sem við getum kallað *,táknrænt form'*. Slíkt fyrirbæri „byggist á tákni eða safni tákna, sem tengd eru óendanlegum fjölda merkinga/túlkana.“¹² Fyrirbæri fá ákveðna merkingu um leið og einstaklingurinn skilur eða setur fyrirbærið í samhengi við sinn eigin reynsluheim. Í þessu samhengi gætum við sagt að hvert einasta fyrirbæri hafi sértæka persónulega merkingu þó svo að við byggjum samskipti okkar að mestu á þegjandi samþykki varðandi það hvað til dæmis ákveðin orð merkja eða standa fyrir. Hafa ber í huga að merking og fræðin sem slíku viðfangi tengjast eru ekki samskiptavísindi samkvæmt Nattiez heldur frekar „...the study of the specificity of the functioning of symbolic forms, and the phenomenon of "referring" to which they give rise.“¹³ Um merkingu segir Nattiez meðal annars:

*An object of any kind takes on a meaning for an individual apprehending that object, as soon as that individual places the object in relation to areas of his lived experience – that is, in relation to a collection of other objects that belong to his or her experience of the world.*¹⁴

Þegar við hugsum um tónverk þá gerum við okkur grein fyrir að tónskáldið hefur sínar ætlanir og mótar sína sköpun í ákveðnu ferli þar sem margvísleg atriði hafa áhrif sem sagt tilfinningaleg, tæknileg, trúarleg, heimspekileg og ýmiskonar dulræn fyrirbæri geta spilað hlutverk. Á hinn bóginn má líka segja að upplifun og túlkun hlustandans sé líka mótuð af margvíslegum hugsunum sem hæglega kallast á við margt af því sem tónskáldið fer í gegnum í sínu ferli. Ef til vill mætti skoða þetta út frá eftirfarandi módeli (sjá mynd 1) sem sýnir hvernig hver hlustandi fyrir sig túlkar verkið á sinn hátt. Hér er hlustandinn ekki hlutlaus móttakari heldur virkur túlkandi á því sem viðkomandi upplifir. Eftirfarandi er mynd af því sem Nattiez kallar *,þríhluta fyrirmynd'* (*tripartition model*) og þar er áhugavert að gefa sérstakan gaum að þeirri skilgreiningu sem tengist upplifun hlustandans (*esthetic process*):

¹¹ *ibid.*, 11.

¹² Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse – Toward a Semiology of Music*, Carolyn Abbate, trans. (Princeton: Princeton University Press), 8.

¹³ *ibid.*, 15.

¹⁴ *ibid.*, 9.

samkvæmt hefðbundnum leiðum og í fjölbreytilegri nútíma ljóðlist samtímans heyrum við mögulega frásögn (í formi ljóðs) sem er nær tónlist en að vera samkvæmt því sem við skilgreinum vanalega sem frásögn í orðum. Tungumálið og merking orðanna getur líka verið svo margslungin að stundum viljum við frekar tala um tónlist orðanna en að finna hina sönnu merkingu orða. Hugmyndin um „tónlist“ frásagnarinnar er líka falleg myndlíking.

Endurskin

Í skýjarofi greindi ég
gullvef sólar
glitra í úðabaði –

á haföldufaldi
heiðan mána
hlæja í geisladansi –

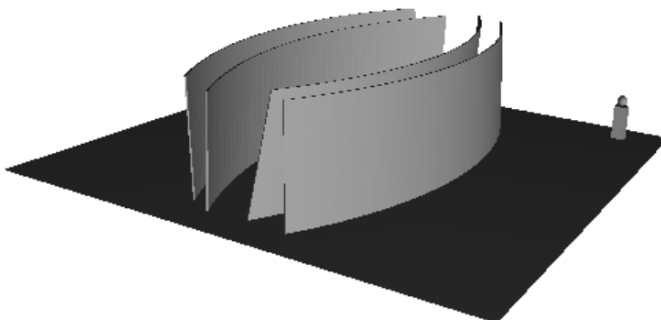
í bláum augum
blik sálar
brotna í tárperlu.

(Ljóð eftir Steingerði Guðmundsdóttur úr ljóðasafninu Bláin (JPV, 2004).)

Póstkort: Intersection II eftir Richard Serra

Þráinn Hjálmarsson

Útilistaverkið *Intersection II* (1992-1993) eftir bandaríska myndlistarmanninn Richard Serra (f. 1938) er staðsett á Theaterplatz í hjarta Basel í Sviss. Verkið samanstendur af fjórum sams konar sveigðum stálplötum sem eru 5,4 cm þykkar, 4 metra háar og 15,7 metra langar.¹



Mynd 1: Þrívíddarmódel af útilistaverkinu *Intersection II* (1992-1993) eftir Richard Serra. „Manneskja“ er þarna sett til að sýna fram á stærð verksins miðað við meðalháa manneskju. Gerður er fyrirvari við nákvæmni móðelsins.

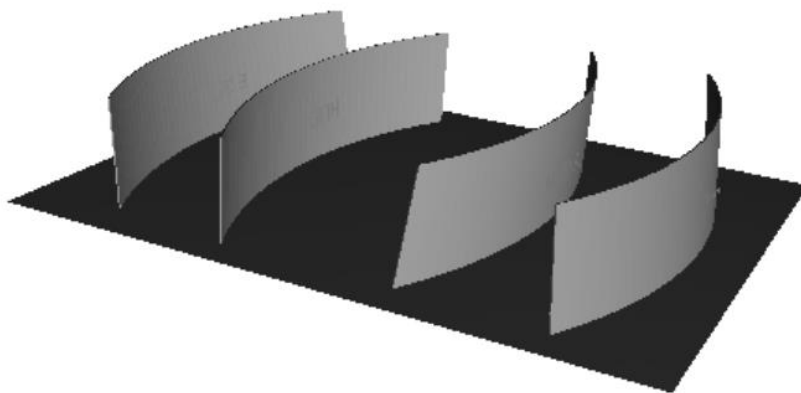
Á milli platnanna fjögurra myndast ólíkir íverustaðir fyrir áhorfandann til þess að kanna og upplifa. Það er rýmisupplifunin sem er jafnframt meginstef verksins, þ.e. hvernig upplifunin getur verið ólík eftir því sem rýmið þrengir að eða víkkar. En það er þó ekki síður margbreytileg hljóðvistin innan verksins sem hefur áhrif á rýmisupplifunina. Hljóðið kastast léttilega á milli harðra stálflatanna og hefur þar lögun verksins áhrif á hljóðið. Á sumum stöðum myndast svokallað *flutter echo*, þar sem endurkast hljóðsins er svo ört að eyrað nemur endurkastið sem einskonar tón (endurkastið á sér stað oftast en 20 sinnum á sekúndu). Á öðrum stöðum er ekkert endurvarp og á þeim þriðja hægist á endurkastinu svo að hljóðið myndar nokkurs konar hala.

Í verkum Serra er oft að finna innri rökvísi, þar sem ákvarðanir í sköpunarferlinu sem gætu

¹ „Richard Serra: Intersection II“. MoMA. Sótt 5. Apríl 2020.
<https://www.moma.org/collection/works/81514>

orðið endalausar í útfærslu, eru takmarkaðar með einfaldri reglu. Má hér sem dæmi nefna umhverfisverkið *Áfangar* sem Serra gerði fyrir tilstuðlan Reykjavíkurborgar í Vesturey Viðeyjar árið 1990. Verkið samanstendur af níu pörum af stuðlabergsdröngum, sem reistir hafa verið víðs vegar um eyjuna. Í hverju pari er að finna einn þriggja metra háan stuðlabergsdranga sem stendur 10 metra yfir sjávarmáli og annan fjögurra metra háan sem stendur níu metra yfir sjávarmáli. Tróna því allir drangatopparnir jafnhátt yfir sjávarmáli, þ.e. 13 metra. Hefur þessi einfalda regla áhrif á það bil og stefnu sem myndast á milli dranganna í hverju pari fyrir sig, sem markast af legu landsins sjálfs.²

Í *Intersection II* er innri rökvísi verksins sú að plöturnar fjórar eru allar eins að lögun, nema hvað þeim hefur verið raðað ólíkt á gólfflötinn.



Mynd 2: Hér má sjá nánar hvernig sama form er raðað ólíkt eftir gólffletinum. Gerður er fyrirvari á nákvæmni módel-sins.

Meðfylgjandi er hljóðritun sem ég gerði eitt septembersíðdegi árið 2015. Hljóðritað með „binaural“ hljóðnemum³ á göngu um listaverkið. Heyra má í gegnum óreglubundin klöppin hvernig hljóðvist verksins er margbreytileg.



Hljóðdæmi 1: Upptaka af göngu um *Intersection II* eftir Serra.⁴

² „Richard Serra: Áfangar. *Listasafn Reykjavíkur*. Sótt 5. Apríl 2020. <https://listasafnreykjavikur.is/syn-ingar/richard-serra-afangar>

³ „Binaural recording“. *Wikipedia*. Sótt 5. Apríl 2020. https://en.wikipedia.org/wiki/Binaural_recording

⁴ <https://soundcloud.com/thrainn-hjalmarsson/intersection>

Um höfunda

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

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

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 Drekkinn innra með mér auk tónleikhússins Nú get ég. Elín kennir tónfræði og tónsmíðar við Listaháskóla Íslands og Tónskóla Sigursveins.

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

Sigurður Halldórsson stundaði nám við Tónlistarskólann í Reykjavík og Guildhall School of Music and Drama í London. Hann hefur fengist við fjölbreytta tónlistarstíla allt frá miðöldum til nútímans og starfar m.a. með Caput hópnum, Voces Thules, Camerartica, Skálholtskvartettinum og Symphonia Angelica og hefur komið víða fram sem einleikari. Sigurður var listrænn stjórnandi Sumartónleika í Skálholtskirkju frá 2004 til 2014. Hann starfar sem prófessor við Listaháskóla Íslands þar sem hann stýrir alþjóðlega NAIIP meistaranáminu (New Audiences and Innovative Practice).

Úlfar Ingi Haraldsson PhD (f. 1966), hóf fyrst að fást við tónlist í kringum tólf ára aldurinn norður í Skagafríði. Lauk burtfararprófi í tónsmíðum og tónfræðum frá Tónlistarskólanum í Reykjavík 1990. Stundaði þvínæst framhaldsnám við University of California, San Diego á árunum 1992-99 og lauk þaðan

doktorsprófi í tónsmíðum og tónfræðum árið 2000. Úlfar hefur á liðnum áratugum starfað sem tónskáld, bassaleikari, stjórnandi og tónlistarkennari í Bandaríkjunum og á Íslandi. Eftir hann liggja um sextíu tónverk af ýmsum stærðum og gerðum sem víða hafa verið flutt bæði á Íslandi og erlendis.

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. Plata Þráins, *Influence of buildings on musical tone*, sem gefin var út af CARRIER Records árið 2018 hlaut lofsamlegar viðtökur í miðlum á borð við *The Wire*, *Tempo Journal*, *Neue Zeitschrift für Musik*, *Sequenza21*, *5against4*, *Bandcamp daily*, *I care if you listen* auk annarra, ásamt tilnefningu til Íslensku tónlistarverðlaunanna sem plata ársins í flokki sígildrar- og samtímatónlistar. Þráinn er listrænn stjórnandi tónleikaraðarinnar Hljóðöð, í Hafnarborg, tónleikaröð til-einkaðri samtímatónlist og var sýningarstjóri sýningarinnar „Hljóðöð - sýning tónlistar“, sem haldin var í Janúar - Mars 2019. Var sýningin valin tónlistarviðburður ársins 2019 (einstaka tónleikar) á Íslensku tónlistarverðlaunum.