

# Þ R Æ Ð I R

Tímarit tónlistardeildar Listaháskóla Íslands

7. tölublað

Reykjavík vor 2022

## EFNISYFIRLIT

Formáli .....	3
SO by Þorkell Sigurbjörnsson.....	4
Orð um tónsmíðar.....	17
Ímynduð tónlist og skorður ímyndunaraflsins .....	25
Sjálfstæðisyfirlýsing Þjóðar í óperettu .....	33
Dreifður á Kugelrófinu .....	50
Um höfunda .....	54

## Formáli

Þorbjörg Daphne Hall

Með þessu nýjasta tölublaði *Þræða* hafa komið út 54 greinar síðan tímaritið hóf göngu sína vormisserið 2016. Ljóst er að tímaritið hefur staðið undir þeim markmiðum sínum að skapa vettvang fyrir orðræðu tónlistar á íslensku máli, miðla þekkingu og varðveita rannsóknir. Segja má að greinar nýjasta tölublaðsins séu skólabókardæmi um hvernig þessi markmið geta birst á mjög ólíkan máta. Fyrsta má nefna grein Atla Ingólfssonar sem fjallar um starf íðorðanefndar tónsmíðabrautar og hvers vegna við þurfum íslensk orð yfir ný hugtök. Þá eru tvær greinar sem leggja til greiningar á íslenskum tónverkum. Annars vegar er það Anna Þórhildur Gunnarsdóttir sem býður uppá greiningu á *SO* eftir Þorkel Sigurbjörnsson og dregur fram þá þætti sem eru góð dæmi um almenn höfundareinkenni Þorkels. Hins vegar er það Helgi Rafn Ingvarsson sem fjallar um íslensk einkenni í óperettunni *Í álögum* eftir Sigurð Þórðarson (tónlist) og Dagfinn Sveinbjörnsson (handrit), sem var frumflutt árið 1944 og var fyrsta íslenska verk sinnar tegundar. Einar Torfi Einarsson leiðir okkur um heima ímyndaðrar tónlistar, takmarka og skorður ímyndunaraflsins og setur eigin verk í það samhengi. Að lokum deilir Sigurður Flosason hugleiðingu um eigin kennslu, og hvernig hann hefur þróast í starfi út frá kennslufræðikenningum Peter Kugel.

Ég þakka höfundunum kærlega fyrir sitt framlag, Atla Ingólfssyni fyrir samstarfið í ritnefndinni og vona að þið njótið lestursins.

Fyrir hönd ritnefndar *Þræða*,

Þorbjörg Daphne Hall

## SO by Þorkell Sigurbjörnsson

### An analysis

Anna Þórhildur Gunnarsdóttir

Þorkell Sigurbjörnsson (1938-2013) was one of Iceland's most influential and important composers, he composed hundreds of pieces over the course of his career, premiered and performed various new music as a pianist, and played an important role in the development of classical music in Iceland as a spokesperson for composers and music education in Icelandic society. In this article I will explore one of Sigurbjörnsson's solo piano pieces; *SO* (1973)<sup>1</sup>, and use these research questions as my guiding light:

1. How does the piece *SO* for solo piano reflect Þorkell Sigurbjörnsson's compositional style?
  - 1.1. How is his gravitation towards his alleged belief in the "less is more" principle represented in his compositional techniques in *SO*?
  - 1.2. How are the characteristics of his tonal and harmonic language represented in *SO*?

The methodology used was based on score analysis, with categorizations of each section with regards to different aspects of music theory. The categories of the analysis were the following: Tonal centre (where present) and harmony, layering, rhythm, structure, and pianistic techniques.

Þorkell Sigurbjörnsson studied piano performance and composition at Hamline University in Minnesota and later studied for a Masters degree at the University of Illinois where he took interest in serialism and electronic music.<sup>2</sup> After graduating in 1961 he moved to Iceland and started working at the Reykjavík College of Music, where he worked his entire career.<sup>3</sup> The year after Sigurbjörnsson took part in a summer course in Darmstadt where he listened to music and lectures from Karheinz Stockhausen and György Ligeti.<sup>4</sup> These different exposures had an impact on the young composer, as Sigurbjörnsson said that his early pieces were inspired by the music of Ligeti, Krzysztof Penderecki, Igor Stravinsky and Charles Ives, especially the work *Over the Pavement*, a piece with a thorough use of polyrhythm and controlled

---

<sup>1</sup> Kristín Jónína Taylor's recording of *SO* from the 2010 album 'Well Tempered Pianist' is available on Spotify.

<sup>2</sup> Anders Beyer. *The Voice of Music: Conversations with Composers of Our Time*. (London: Ashgate, 2000), 54-55.

<sup>3</sup> *Morgunblaðið*, "Andlát: Þorkell Sigurbjörnsson".

<sup>4</sup> Beyer. *The Voice of Music: Conversations with Composers of Our Time*, 54-55

aleatory. Yet another influence was the architect Buckminster Fuller and his ideas on creating a lot from little material was also a great influence on Sigurbjörnsson, as he wanted to make a bigger form from limited materials.<sup>5</sup>

In 1964, the composer Atli Heimir Sveinsson said that in the short history of Icelandic music, the works of Icelandic composers (except Jón Leifs) thus far were mainly imitations of 19<sup>th</sup> Century German music.<sup>6</sup> Due to the small size of the music scene in Iceland, compared to mainland Europe, the market for classical music was quite a difficult one. To make a living from their music, a composer had to be flexible and versatile, so Icelandic composers had to write diverse chamber music and choral music (professional and amateur).<sup>7</sup> In this musical environment, Sigurbjörnsson composed over 300 pieces<sup>8</sup>, many of which were written with a tight timeframe and for certain performers in mind, often friends and colleagues.<sup>9</sup> He aimed for efficient use of materials and focused on the original idea without repeating himself. Sigurbjörnsson frequently used the octatonic symmetrical scale and its subsets. Other characteristics of Sigurbjörnsson's music are the use of ostinatos as well as rhythmic variations with the text of his choral works.<sup>10</sup> Expression was very important to him, and every note had to serve its purpose. In the words of musicologist Árni Heimir Ingólfsson, Sigurbjörnsson plays around with the tones, which are usually rather few, with short motives that have many characteristics and are constantly shapeshifting as new chords or instruments are introduced.<sup>11</sup>

#### SO AT A GLANCE

*SO*, composed in 1973, is very pianistic, it has cluster chords and improvisation. There is a lot of contrasts present that challenge the responsivity of the pianist, as Sigurbjörnsson jumps from soft, melodic trills to harsh chords and strong physical and rhythmic movements. The tonal range is very expansive, and the pianist moves from the lowest to highest notes on the keyboard in a few jumps. Sigurbjörnsson also explores the release of sound and the resonance of both chords and individual notes. Sigurbjörnsson never settles on one idea or technique for long and is always changing the texture of the music. *SO* reflects Sigurbjörnsson's "less is more" ideology very well because it has very limited thematic material that is constantly changing and presented in a new structural context. All materials of the piece are presented in the first half, then developed as the materials are constantly varied. Opposites in the music are very important, and the processing and development of the ideas. The A-minor triad [0,3,7] is a fundamental element in the piece, as well as the chords [0,2,7] in section B. The set in the first line is A = [0,1,3,5,6,7,9,11] which is symmetric around the A, but there is also a strong notion of symmetry in the piece.

<sup>5</sup> Beyer. *The Voice of Music: Conversations with Composers of Our Time*, 58-59.

<sup>6</sup> Atli Heimir Sveinsson, „Sonorities eftir Magnús Blöndal Jóhannsson: Hugleiðingar um verkið og höfundinn,” 44.

<sup>7</sup> Göran Bergendal. *New Music in Iceland*. Peter Lyne translated. (Reykjavík: Iceland Music Information Centre, 1991), 92-93.

<sup>8</sup> *Morgunblaðið*. “Andlát: Þorkell Sigurbjörnsson.”

<sup>9</sup> Bergendal, *New Music in Iceland*, 96.

<sup>10</sup> Beyer. *The Voice of Music: Conversations with Composers of Our Time*, 62-63.

<sup>11</sup> Árni Heimir Ingólfsson. “Að þykja vænt um tónana.” Liner notes for Sigurbjörnsson, Þorkell. *Leikar*. Kammersveit Reykjavíkur. (Reykjavík: Smekkleysa, 2006).

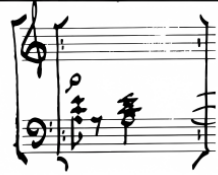
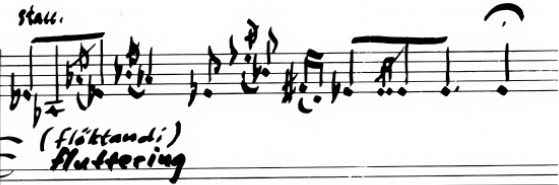
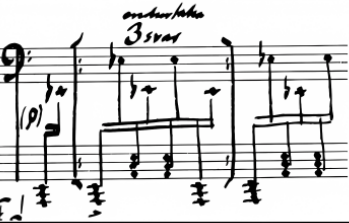



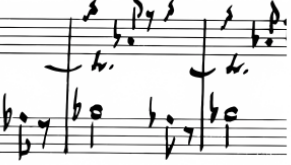
<i>Material</i>	<i>Description</i>	<i>Example from score</i>
Element 1	Base triads	
Motif 2	Fluttering “theme”	
Element 3	Triad/octave	
Motif 4	057 or 027 chords.	
Element 5	Triad rhythm	
Element 6	Rhythm	
Motif 7	Trill melody	

Table 1: Overview of materials in SO

OUTER AND INNER STRUCTURE

One can clearly split *SO* into 6 sections, plus a cadenza and a coda. These sections are based on 3 main concepts A, B and C. There are 7 independent thematic materials that are introduced.

	Sections							
	A	B	A1	C	B1	A2	Cadanza	Coda
<b>Motivic materials</b>	Element 1 Motif 2 Element 3	Motif 4	Element 5 Motif 2 Element 6 Element 1 Element 3 Motif 4 (fragment) Motif 7	Motif 7 Element 6 Motif 2 (bridge)	Motif 4	Element 5 Motif 2 Motif 4 Element 6 Element 1	Element 1	Element 1 Motif 2

Figure 1: Large structure/sections: A - B - A1 - C - B1 - A2 - Cadanza - Coda

The large form is some hybrid of a rondo and/or arch form (ABACBA), where Sigurbjörnsson introduces the sections and treads the same steps back. The A-sections are the densest in terms of number of elements/motifs that are presented/developed, all in a quite compact manner where everything sticks together in an almost hurried manner. Below is an overview of all materials presented in *SO*.

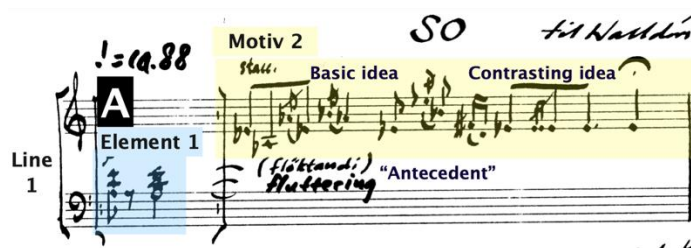


Figure 2: Element 1 and motive 2

In **Section A** the first three elements are introduced, all connected to each other in one way or other. The elements are presented in an AABA format, A being element 1 and motif 2, and B being element 3. The terms elements and motives are used to categorize tonal material in this research. Elements are tonal materials that are merely presented and don't develop much. Motifs are materials that underwent development and change, and therefore had a more solid role in the music.

The A-minor chords form a sort of ostinato in the bass. If the piece has no meter and the bar lines serve only the purpose of making a clear division between thematic material, there are many areas where the piece suggests a 3/4 meter, especially where the piece has a stricter rhythm (element 1 vs. motif 2). In the three and a half lines that this section covers, many different pianistic approaches are applied as can be seen in these three elements or motives. The A-minor element requires a controlled soft and even touch, the motif 2 requires a sharp, playful touch and tone as well as sensitivity to the intervals and appoggiaturas. Element 3 is challenging in execution as the LH jumps between octaves while the RH lies directly on top of it playing the octaves. This tight manner of layering and playing reminds of the first part of Béla Bartók's Suite op. 16, where the hands play frequently directly on top of each other.

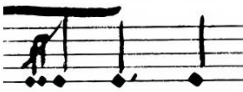


	<b>Element 1</b>	<b>Motif 2</b>	<b>Element 3</b>
Tonal centre & harmony	A (minor), [0,3,7].	Tonal centre is A-flat. Pentatonic harmony (A-flat, B-flat, D, E-flat, F-sharp(G-flat)).  The set in the first line is A=0,1,3,5,6,7,9,11, which is symmetrical around A.	A (b5), [0,3,7,8].
Layering	Polyphony, motif 2 is layered on top of element one which is a sort of ostinato.		Combines tonal colour from previous elements. <b>Two parts: Chords and octaves</b>
Rhythm	Eight note, rest, quarter note. This rhythmic pattern one of the main characteristics for element one and will later in the piece be used to reference the element.	Augmentation, augments by adding semiquavers, one can read the rhythm as 2 – 3 – 4.  <i>Figure 3 Example of augmented rhythm</i>	Very rhythmic, emphasized with accents. Repeated three times.  <i>Figure 4 Example of rhythmic passage</i>
Pianistic techniques	Precise control of each finger, with the correct weight and touch to clearly express what these triads say.	Trill with increasing speed:  <i>Figure 5 Example of accelerating trill</i>	Contrasting the fluttering motif 2 with the rhythmic and dysfluent element 3 is an important aspect in performance.
Structure	Element 1 appears as a small intermezzo between motif 2's appearances. It also appears as an accompaniment under motif 2 later in the section.	Motif 2's structure is akin to what has been termed 'period' in classic analysis, with an "antecedent" and a "consequent", as well as a basic idea and contrasting idea. Sigurbjörnsson was always very aware of the tradition so even though it's not a strict classical period.	The B in the ABAA form of section A. It serves as a kind of a bridge between the "antecedent" and "consequent" of motif 2. It's in contrast to motif 2, its texture is harsher and more rhythmical.

Table 2: Analysis of Section A

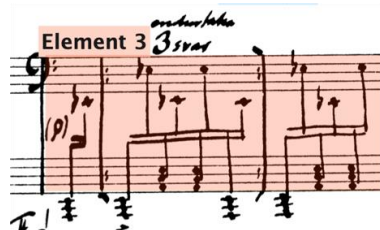


Figure 3: Element 3

Table 2 contains the analysis of section A, including element 1, motif 2 and element 3.

The B and C sections are devoted to the presentation and development of motif 4 and 7 respectively. Those sections are areas where the music has space to evolve around the same thematic material, to take changes.

**Section B** revolves around motif 4. This section is akin to what has been termed 'period' in classic analysis, as the same idea is presented twice with a different ending the second time, and an extension which connects straight into A1. This



Figure 4: First bars of Section B

element 1 and motif 2, the chords in RH and LH are often related with a diminished 5<sup>th</sup> (see fig. 6).

In motif 4 there is a passage with many accents that result in a strong rhythm. There is also hidden polyphony there since the primary voice is notated in the RH whereas the accompaniment (motif 4) is in the LH. This three-measure fragment breaks up motif 4 with its distinct build-up and powerful accents.



Figure 5: Example of rhythmic passage in Section B / Figure 6: Reduction of rhythmic pattern

Between section B and section C there is **section A1** which is based around the A-minor triad. The layering is very dense: All the thematic materials of the piece are presented in these five lines. In line 9, motif 2 (based on B) is presented on top of element 1 (A-minor chord), so the tonal centres of the two materials makes a major 2nd (A and B) (see fig. 9). This is different from the beginning of the piece (line 1 and 4) where the tonal centres of element 1 and motif 2 make a minor 2nd (A and A-flat) (see fig. 10).



Figure 7: Element 1 (A based) and motif 2 (B based) in line 9

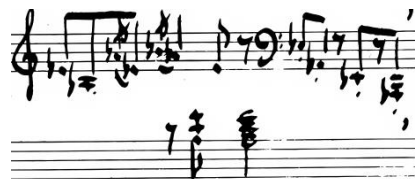


Figure 8: Element 1 (A based) and motif 2 (A-flat based) from line 4.

Rhythm plays a really important role in *SO*. In many important places in the piece, such as section breaks, transitions or where new material is introduced; the rhythm long – long – short appears. The values of this rhythmic pattern vary, but the ratio is the same (see rhythm section in Table 3).

Section A1 is very diverse in approaches and pianistic techniques with contrasts in terms of power, dynamics, and touch. All the materials introduced so far are brought back and some

new added: Element 1, motif 2, element 3, motif 4 (fragment), with the addition of element 5 and element 6, which function as an expansion of fragments or ideas from previous materials.

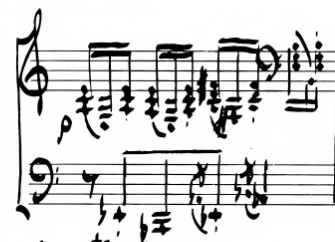

	Element 5	Element 6
Tonal centre & harmony	Combined the 3 minor chords (a - b and e) create an A-dorian, but also form [0,2,7] (relation to motif 4).	C-minor triad, inverted, akin to the inversion in line 26.
Layering	Element 5 on top of motif 2 in the LH. Here he has moved motif 2, two octaves lower, giving it a very different texture from section A. Element 5 serves as an accompaniment for motif 2	Strongly emphasizes C but shifts the chord so that it's stacked on top of each other, rather than having the C in the bass. The trills give the chords a stronger sense of the rhythm.
Rhythm	Metric modulation (semiquaver = semiquaver). Element 5 has a 4/4 metric which contrasts with the 3/4 metric of motif 2.  <i>Figure 11 Example of contrasting meters</i>	Diminution of the B-note cell from motif 2, seen here side by side. Element 6 was diminished by half (so the notes are twice as fast).  <i>Figure 12 Example of diminution</i>
Pianistic techniques	Balancing and keeping track of the polyrhythm is challenging and making sure to highlight each material in its own way independently, while also listening to how the materials play with each other.	Managing the trills and keeping them clear while sticking to the rhythm is important. It's not a melodic trill like in motif 7, but rather a rhythmic and emphasising trill.
Structure	Connected to motif 4, because the chord progression A-B-E, is [0,2,7].	Very contrasting, with a shocking element 6. These first 3 bars in line 9, show that Sigurbjörnsson thought carefully about contrasts, and these bars abruptly catch the attention of the listener. Instead of developing motif 2 to conclude with modulations or phasing the motif out, Sigurbjörnsson shocks with these chords. He doesn't lean into it, rather these chords function as a bridge into the more melodic motif 2 in line 10.

Table 3: Analysis of Section A1

Section C presents motif 7. In terms of pianistic techniques crossing of hands is prominent and maintaining the individuality of the voices while simultaneously making them interact and respond with each other. Once again contrasts play an important role. There's the melodic motif 7 slowly making its way over the circle of fifths, abruptly interrupted by element 6 and its explosive [0,5,7] chords (see fig. 13).

The main theme consists of A-flat, B-flat, and E-flat [0,5,7], akin to motif 4. The tonal centres move from E-flat to B-flat, C and then F. The soft manner of playing and the trills create a completely different tonal environment for this established pattern [0,5,7]. Which is then

abruptly interrupted by a C# chord in RH [0,5,7], based on element 6. The “chord progression” this section is: F (measure before) – C#/C – A.

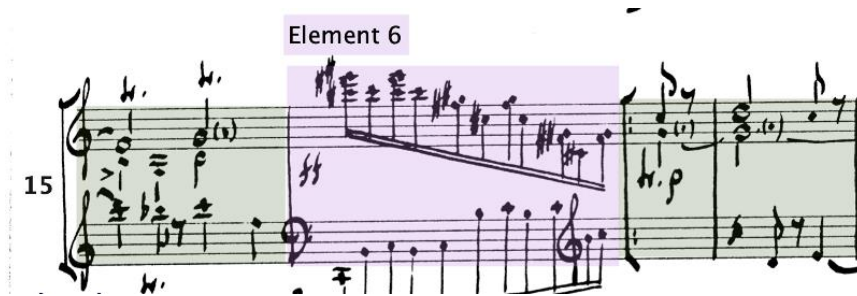


Figure 8: Line 15 with motif 7 and element 6



Figure 9: Example of C# chord [0,5,7]

In the last two measures before the return of the B-section, Section C and Section B connect with a momentary return of the A-minor/A-flat relations, that are very notable in section A. This section has a polyphonic layering with three individual voices: trill, LH-movement, and RH-movement. There is also a canon between the voices. This is not strictly throughout the entire section, but rather in certain places. Note that both staves in the picture below are in the G-clef.



Figure 10: Polyphonic layering, trill, LH movement and RH movement, note that both staves are in the G-clef

Figure 11: Example of polyphonic layering and canon, note that both staves are in the G-clef.

Motif 7 sticks to a 3/4 measure, an organization in the chaos and is very horizontal and melodic. Then element 6 bursts in with its totally different rhythm. In line 15, the broken C# [0,5,7] chord, forms the following pattern:

In line 16, element 6 made up this pattern. It’s like a diminished version of the pattern above, the crotchets become quavers and a semiquaver note value is removed.



Figure 12: Rhythmic pattern of C# chord [0,5,7]

Figure 13: If one simplifies it by groups of [0,5,7] chords.

Figure 14: Diminished rhythmic pattern from fig. 17-18.

In **section B1** motif 4 returns, but upside down or mirrored, what was in RH before is now in the LH and vice versa. The chords have also been flipped so that they are now ascending instead of descending, driving the piece to its climax in A2. There is a change in line 18, where B1 deviates from B, making the tonal centres go a different path than before. The ending of B1 is like an expansion of B, and the accents that are derived from the repeated strong rhythm fragment are enhanced.



Figure 15: Example from line 21.

Like in section B, in section B1 Sigurbjörnsson touches on all the 12 tones with the [0,2,7] chords, except much faster than before. In section B, the twelve tones are spread over the entire section and here the motif is given more space and goes through the twelve tones twice. The sequence is as follows (not counting repeated chords): E-flat, A, F, B, C, C-sharp, G, D, A-flat, G-flat, E. He finishes the sequence just as the “antecedent” of the section finishes. In the “consequent” the sequence is: D-flat, B, A, F-sharp, E, B-flat, A-flat, G, D, C, E-flat, again finishing neatly as this section ends. This isn’t strict serialism because these sequences aren’t developed any further and no special twelve-tone techniques are applied. Rather this is a means to enrich the harmonic palette. The chords of motif 4 are now made up of [0,2,7], instead of [0,5,7] like in section B (see fig. 21-22).



Figure 16: Example of [0,5,7] in section B.

The layering incorporates elements from motif 2 in the right hand with the appoggiaturas in the [0,2,7] chords.



Figure 17: Example of [0,2,7] in section B1.

Figure 18: Example of motif 2 at the end of the bar in the RH.

B1 is very similar to B when it comes to the rhythm. In motif 4 there is a passage with many accents that result in a strong rhythm. There is also hidden polyphony since the primary voice is notated in the RH whereas the accompaniment (motif 4) is in the LH. A percussive approach to the instrument with a straightforward touch. Sigurbjörnsson also plays with the percussive sound of different registers.

**Section A2** is very diverse in approaches and techniques. A lot of contrasts in terms of power and dynamics as well as touch. The texture and tonal centres are constantly changing in this section. Element 5 is centred and symmetrical around A. Motif 2 appears, layered on top of motif 4, creating a new texture to both of those materials. Motif 2 is based on B and motif 4 is arpeggiated [0,5,7] chord based on B. In the second bar of line 22, the tonal centres shift to E-flat (motif 2) and G (motif 4) and finally (in line 23) the motives arrive to the “home key” of the motifs, A-flat (motif 2) and A (motif 4 which is connected here to element 1, by serving as an accompaniment). The reappearance of element 1 in line 24 is symmetrical around A (1 and 11). In short, the harmonic progression from line 22 is B/B-flat - G/E-flat - A/A-flat. The layering is very dense as almost all the thematic materials in the piece are presented, in these 5 lines. In line 22, motif 4 is presented broken up and based on B with B-flat (motif 2) on top, minor 2nd relations like in the beginning (A and A-flat). Entire section is very rhythmically strong, from the *sf* in line 21, to the LH accents in lines 22 and 23, which shifts the beat in a way. It also has an interesting, seemingly “3 against 5” texture, if we look at how he notates. There however is no polyrhythm at play here, as it’s played note-against-note.

Base notes of chords in line 21 in element 5. Here you can see inversion and symmetry, the LH being a beat behind the RH. The chord progression in RH is: [0(A), 6, 4, 8, 9, 10]. The LH chord

progression is: [0(A), 6, 8, 4, 3, 2].



Figure 19: Example from line 22.



Figure 20: Base notes of chords in line 21 in element 5.

The cadenza builds up slowly and in a very steady crescendo. The up and down triad motion is repeated 7 times in total, getting faster, stronger, and wilder as the pianist improvises more and more, ending in furioso clusters in a full pedal that create a massive sound which is let hang in the air. Sigurbjörnsson jumps all over the keyboard, layering these accelerating triads, creating a very dense and massive soundscape. The cadenza has a very improvisational feel to it, as Sigurbjörnsson notes “irregular quarter notes”. The semiquavers are accentuated with a *sf* but keeping the crotchets piano. Line 26 is a passage that is repeated in an *accelerando* and eventually turns into improvisation which leads up to a cascade of cluster chords in line 27.



Figure 21: Line 26, base tones of every chord, also appoggiaturas (semiquavers)



Figure 22: Line 26, base notes of only quarter chords.

**The Coda** offers the music the space to breathe in a sense, as only first elements are used and the ideas are spread out, so that the music has an atmospheric and improvisational feeling to it. Element 1 is centred around A, and the other notes in this area are symmetrical around A (0): [1, 5, 6, 11]. In line 30 Sigurbjörnsson harmonises motif 2 and fragments the motif, placing the chords in different octaves. The harmonisation is quite simple since Sigurbjörnsson simply makes a triad up from each note. This is clearly inspired by the triads of element 1. This is how Sigurbjörnsson connects his thematic materials and reuses the materials without repeating himself.

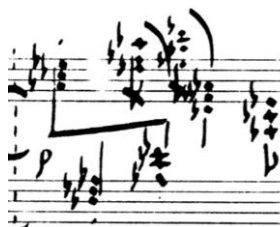


Figure 23: Harmonization of motif 2.

The layering is more horizontal than previously. Here element 1 is given the chance to spread out and developed in a way. Sigurbjörnsson also adds extra notes (1, 5, 6 and 11) that serve as ornamentation on the A-minor triad [0,3,7]. Very steady pulse throughout, as element 1 drones on. One might call it a “sound study”. Sigurbjörnsson lays the a-minor chords gently, whilst plucking the octaves in the RH. The pianist has to “open” their ears as much as they can, and delicately feel the keys under their fingers, for each note to blend well and flow into one another. Exploration of the sonorities of element 1 and motif 2. The movements of RH and LH in element 1 (line 28-29) are symmetrical, when the LH does down a P4 [1,6] the RH goes up a P4 [5, 11].

## CONCLUSION

In the beginning I mentioned the characteristics of Sigurbjörnsson’s compositional style. Those were in brief: Thorough use of thematic materials, ostinatos, and the symmetrical octatonic scale. I think it’s safe to say that Sigurbjörnsson used the 7 thematic materials presented very extensively and in a creative manner. Repetition was avoided and materials were rather transformed by shifting the tonal centre, isolating fragments, and expanding them, layering different materials on top of each other, changing the texture, moving materials between octaves, and inverting both in intervals as well as shifting hands. Element 1 acts as a clear accompanying *ostinato* in sections A and A1, as well as in the coda. Symmetry is notable in Sigurbjörnsson’s compositional style, e.g., motif 2 (one of the most repetitive and fundamental material in the piece) is symmetrical around A. Serialism colours his tonal language as well, though without following extensively strict patterns or certain rows. Rather all the 12 tones are trodden as means to enrich the tonal environment of certain motifs (motif 4 and 7). The main characteristics of SO are: Contrasts, chords and passages based on [0,5,7], limited but thoroughly used ideas, awareness of both tradition in form and structure, and awareness of the twelve-tone system, without being limited to either of those things. Sigurbjörnsson also approaches the piano both as a melodic and percussive instrument and creates a wide array of textures just by shifting the approach. These techniques all reflect Sigurbjörnsson’s style. For further research it would be interesting to dive deeper into the pitch classes Sigurbjörnsson uses, only briefly mentioned here, and map out the usage and compare the number of pitches used between sections. Another interesting aspect to inspect further would be to put this piece into context of other solo piano works of Sigurbjörnsson (e.g., *Der Wohltemperierte Pianist* (1971), *Hans Variations* (1979), *Sindur – Scintillation* (2000)), and see how the composer’s techniques and ideas changed over time.

## REFERENCES

“Andlát: Þorkell Sigurbjörnsson.” Morgunblaðið, January 31, 2013, accessed April 2, 2022. [http://www.mbl.is/frettir/innlent/2013/01/31/andlat\\_thorkell\\_sigurbjorns...](http://www.mbl.is/frettir/innlent/2013/01/31/andlat_thorkell_sigurbjorns...)

Atli Heimir Sveinsson, „Sonorities eftir Magnús Blöndal Jóhannsson: Hugleiðingar um verkið og höfundinn,” *Birtingur*, 10. árgangur, 1.–4. tölublað (1964): 44

Árni Heimir Ingólfsson. “Að þykja vænt um tónana.” Liner notes for Sigurbjörnsson, Þorkell. *Leikar*. Kammersveit Reykjavíkur. Reykjavík: Smekkleysa, 2006.

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

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

## Orð um tónsmíðar

### Um starf iðorðanefndar tónsmíðabrautar

Atli Ingólfsson

Við Listaháskóla Íslands starfa ýmsar nefndir og ráð sem flest hafa með skipulag námsins og starfsins að gera. Skólinn hýsir þó jafnframt einstaka nefndir sem helgaðar eru hreinum faglegum efnum. Innan tónlistardeildarinnar búa til dæmis nefnd um *Rannsóknarstofu í tónlist*, ritnefnd vefritsins *Þráða* og enn ein, sem minna hefur borið á, en það er iðorðanefnd tónsmíðabrautar.

Hér á eftir verður tæpt á ýmsu sem varðar starf hennar. Þá er fyrst að athuga til hvers verið er að leita að íslenskum orðum, síðan skoðum við fyrstu skref nefndarinnar, þá hvaða reglum hún fylgir og loks sjáum við nokkur dæmi um viðfangsefni hennar. Í lokin er lesendum svo boðið að leggja nefndinni lið ef þeim býður svo við að horfa.

#### HVERSVEGNA ÞARF ÍSLENSK ORÐ?

Við Stofnun Árna Magnússonar í íslenskum fræðum er sérstakt svið helgað málrækt. Það er býsna yfirgripsmikil iðja. Að rækta, er það ekki bæði að plægja, bera á, sá og reyta illgresi? Það má segja að stofnunin sinni þessu öllu. Mögulega er minna gripið til arfaklórunnar en margur vildi, sem er líklega af því að tíma okkar er betur varið í að gera jarðveginn frjósamari en að uppræta tortryggilegan vöxt.

Einn liður í almennri málrækt er að gæta þess að íslenskan eigi orð yfir hvaðeina sem þarf að nefna. Þetta er ekki lítið viðfangsefni þegar hugsað er til vísinda og fræða. Þau gróa í alþjóðlegum jarðvegi. Við lærum erlendis alls kyns skilgreiningar hugtaka og lesum fræðigreinar á erlendum málum. Alþjóðleg orð stuðla að samræmingu í málnotkun sem auðveldar samskipti fræðimanna. Hví skyldum við streitast við að nota íslensk orð þar sem fræðin hafa fest í sessi skýrt skilgreind alþjóðleg hugtök?

Við þessu eru til nokkur misgóð svör. Við erum býsna fljót að grípa til röksemda sem ganga út frá fegurð, göfgi eða hreinleika málsins sem við tölum. Þær eru ekki meira en svona lala, ef ekki hreinlega gaga. Hér er reyndar smekkur margra góðra manna á vogarskálinni en við þurfum nú sterkari grunn en það til að ráðast í svona fyrirhöfn.

Frekar er að leita svara í tengslum máls og hugsunar. Tungumál er nefnilega samfelld kerfi sem við notum jafnt til að tjá og hugsa um veruleikann. Það er ekki aðeins gert úr orðum

heldur ekki síður úr tengineti orða og hugtaka. Hvert orð sem við notum kveikir tengingar við skyld orð, yfirfærða merkingu, minningu, sögu, aðrar málfræðilegar myndir eða hljóðlíkingu. Það er á vissan hátt heil skáldsaga. Ef við fellum ógegnsett og sögulaust hljóðmerki inn í ofangreint net og látum það tákna eitthvað mjög sérstakt má eflaust nota það, en það myndar ekki þær tengingar sem gera netið að neti.

Þannig getur það verið með erlend fræðiorð sem tekin eru í notkun í íslensku málumhverfi. Þau benda á tiltekið fyrirbæri en geisla ekki í aðrar áttir; þau hafa ekki mikið sköpunarafi í nýju umhverfi sínu. Kannski má orða það svo að þetta gæti dregið úr bandvídd hugsunarinnar eða að ógegnsett orð væri eins og tvívíður hlutur í þrívíðu umhverfi. Og þá mistekst okkur að „varðveita skapandi mátt íslenzkrar tungu sem vísindamáls jafnt sem hversdagsræðu“, svo vitnað sé í Einar Benediktsson.<sup>1</sup>

Svo má benda á þá staðreynd sem Þorsteinn Gylfason gerir góð skil í grein sinni *Að hugsa á íslensku*<sup>2</sup>, að sérhvert tungumál sneiðir veruleikann á sinn hátt. Eitt mál gæti átt þrjú orð yfir ólík blæbrigði tiltekins hugtaks en annað aðeins eitt yfir áþekkt hugtak. Frábært dæmi Þorsteins er enska sögnin *to know*, sem á íslensku getur ýmist þýtt *ad vita*, *ad kunna* eða *ad þekkja*. Og þennan mun tungumálanna er sjálfsagt að nýta og leyfa íslenskunni að ferðast með okkur á staði sem önnur tungumál gera ekki.

Í hugvísindum er til sægur hugtaka sem kölluð eru alþjóðleg en eru í raun upprunnin í mjög sértæku málumhverfi. Þau verða gjaldgeng einmitt vegna þess hversu staðbundin og sértæk þau eru. Hér koma upp í hugann dæmi eins og orðið *Weltschmerz* (úr þýsku) eða *Spleen* (úr ensku). Það mætti jafnvel draga í efa einkunnina „alþjóðlegt“ og segja að ekkert sé í eðli sínu alþjóðlegt. Hugtökin fæðast og þroskast í einu máli og fara síðan í útrás með eitthvað af farangri heiman frá sér. Þess háttar hugtök geta komið að gagni, en þau leysa ekki af hólmi orð sem spretna í heimahögunum.

Hins vegar heldur merkingarmyndun<sup>3</sup> orðanna áfram eftir að þau sigla svona og meira að segja getur misskilningur þeirra orðið að merkingu. Því höfum við aldeilis kynnst í tónlistinni með *enskt horn* sem hvorki er horn né enskt, nótuna *h* sem er líklega illa prentað *b* eða orðið *fermata*, ítalskt orð yfir nokkuð sem ekki heitir *fermata* á ítölsku<sup>4</sup>.

Í stuttu máli þá er þetta með alþjóðlegu hugtökin hreint ekki svo trúanlegt. Tungumálið alþjóðska er ekki til. Þegar við tölum ensku þá tölum við og hugsum á ensku, eins þótt við notum þar þýskuslettur.

Nú má tína til enn eina röksemd fyrir því að við reynum að tala um fræðin á íslensku. Orð sem eru gegnsæ verða síður séreign fræðimanna, þau fá víðara notkunarsvið og það getur síðan skilað sér í merkingarlegum virðisauka. Hér má taka dæmi. Segjum að í skáldsögu standi: „Alltaf þurfti hann að tala við börnin í þessari *tóntegund*.“ Í fyrsta lagi auðgast málið

<sup>1</sup> Tilvitnað í grein Þorsteins Gylfasonar *Að hugsa á íslensku* (<https://heimspeki.hi.is/?p=2668> sótt 5./5. 2022). Greinin birtist upphaflega í *Skírni* 1973).

<sup>2</sup> Þorsteinn Gylfason *ibid*.

<sup>3</sup> Hér er átt við það sem kallað er *semiosis* á ensku, sjálfgefna hneigð allra orða (eða tákna) að hlada utan á sig merkingu fyrir þeim sem nota það.

<sup>4</sup> Það sem kallað er *fermata* á íslensku, sem tekur það líklega upp úr ensku, heitir jafnan *corona* á ítölsku.

hér af nokkuð sértæku en gegnsæju tónlistarorði. *Tónalítet, módi, tonality* eða þvíumlíkt hefði ekki átt jafn greiðan aðgang inn í frásögn af þessu tagi. En þegar fræðiorð er tekið að láni er það endurgreitt með vöxtum: Þessi notkun orðsins auðgar ekki síður skilning okkar á sjálfu fræðiorðinu, því hún minnir okkur á að tóntegund er ekki aðeins tiltekin skipan tónbila í heildarmenginu heldur getur jafnframt fylgt henni tiltekið viðmót.

Að sjálf sögðu er ekki von til að öll fræðihugtök komist í almenna notkun, en það er jafnan gott merki um frjómagng þeirra að sá sem ekki er faglærður geti skilið þau einhverjum skilningi.

Í áðurnefndri grein bendir Þorsteinn Gylfason á það að ef ekki er hægt að koma hugsun í einföld og gegnsæ orð bendi það til þess að hún sé rökleysa. Á vissan hátt gæti íslenskan þannig verið prófsteinn á hugsunina um leið og hún er fóstura hennar. „Í fæstum orðum virðist mér eina vonin til þess að Íslendingur geti hugsað og skrifað yfirleitt vera sú að hann geti hugsað og skrifað á íslensku.“<sup>5</sup>

Aftan við þessa röksemdarollu má nú hnýta eina sem reyndar var á borðinu þegar við komum inn: Í lögum um háskóla nr. 63/2006 er þeim áskilið að miðla þekkingu og færni til samfélagsins alls og til þess þarf að nota íslensku.

Hér hafa þá verið færð eftirfarandi rök fyrir því að við reynum að nota íslensk fræðiheiti eins og kostur er:

1. Tungumálið er samfellt net, ekki safn eininga.
2. Engin tvö tungumál skipa heiminum í alveg sömu kvíar.
3. Það hefur aukinn sköpunarmátt ef orðin halda „þrívídd“ sinni.
4. Raunverulegt alþjóðlegt tungumál er ekki til.
5. Fræðin hagnast á því að sem flestir geti skilið og notað orðin.
6. Sé hugsun skýr á annað borð má koma henni í íslensk orð.
7. Háskólum ber að miðla þekkingu til samfélagsins alls. Íslenskan þarf þess vegna að eiga þann fræðilega orðaforða sem gerir fræðimönnum kleift að sinna þessu hlutverki.

## STOFNUN ÍÐORÐANEFNDAR

Þar sem Listaháskóli Íslands er eini hérlandi tónlistarskólinn á háskólastigi ætti honum að renna blóðið til skyldunnar í þessum efnum. Hér ætti að búa í haginn fyrir fræðilega umræðu um tónlist á íslensku.

Innan tónsmíðabrautarinnar var stofnuð íðorðanefnd árið 2018. Í henni eru Atli Ingólfsson, prófessor í tónsmíðum, Einar Torfi Einarsson, fagstjóri tónsmíða á BA stigi og Snorri Sigfús Birgisson, tónskáld. Nefndinni er ætlað að þróa og reyna verklag við söfnun, skráningu og

<sup>5</sup> Þorsteinn Gylfason *ibid.*

skilgreiningu íðorða innan þess afmarkaða notkunarsviðs sem tónsmíðar eru. Í kjölfarið mætti svo víkka út íðorðastarf deildarinnar og skipa nefndir til að fjalla um önnur svið tónlistarinnar. Vissulega skarast íðorð tónsmíða að nokkru leyti við aðrar greinar tónlistarinnar – túlkendur þurfa jú að rýna í og fjalla um tónsmíðar – en lunginn úr þeim orðum sem nú eru til umfjöllunar tekur til smíði og greiningar tónverka.

Nefndin setti sig í samband við Árnastofnun til að fá leiðbeiningar og stuðning við starfið. Þar var það undirbúið að orðasafn nefndarinnar væri fært inn í íðorðabanka á vegum stofnunarinnar og var í þeim tilgangi stofnað sérsviðið tónsmíðar.

Þótt nokkuð sé um liðið frá stofnun nefndarinnar má segja að verkið sé fyrst núna um það bil að komast á rekspól. Það er dágóð tóf, en betra er að vanda til verka en flýta sér um of. Orðasöfnun og undirbúningi hefur reyndar verið sinnt og nú hefur nefndin í handröðanum safn 87 orða sem eftir á að fjalla um.

Nú biður hennar að fullklára til reynslu lítið safn orða sem einhugur væri um að eigi erindi í orðabanka Árnastofnunar. Síðan þarf að semja skilgreiningar þessara orða, leita samráðs sem víðast utan skólans og nefndarinnar, eftir atvikum við tónlistarfólk, fagfólk í orðfræði eða aðra málnotendur. Að því loknu má fara að færa þennan fyrsta skammt inn í orðabankann.

Þegar svo mikilvægt starf er fyrir höndum er eðlilegt að vakni spurningar um lögformlega hlið málsins. Af hvaða tagi er sú viðurkenning sem felst í „viðurkenndu“ máli? Hvernig fer löggildingin fram og hver stjórnar henni? Sennilega átti svarið að vera okkur ljóst í upphafi, en það kom engu að síður á óvart: Málnotkun er ekki bundin í lög. Hið opinbera leggur sitt af mörkum til að efla málrækt á öllum sviðum samfélagsins, en viðurkenning orðs felst eingöngu í notkun þess. Háskólarnir hafa því ekki raunverulegt lögbundið vald yfir málinu. Þeir geta einungis haft áhrif, beitt tilteknu menningarlegu valdi. Lokaúrskurðurinn, hann er í höndum – eða ættum við að segja munni? – almennings, þeirra sem nota málið. Hér er gott tilefni til að minna lesendur á að við erum stöðugt að greiða atkvæði um málið og ráða afdrifum þess einfaldlega með því hvernig við tölum.

## LEIÐARVÍSIR UM ÍÐORÐ

Við erum jafnan stolt af því hversu lítið er um aðskotaorð í málinu og margir telja eflaust að þetta sé sérstaklega íslenskt einkenni. Það kann því að koma á óvart að í raun hlýðir íðorðastarfið alþjóðlegum staðli, ISO 704<sup>6</sup>, og helstu leiðbeiningar sem fylgt er í starfinu voru fyrst ritaðar á finnsku en síðan þýddar á mörg önnur tungumál<sup>7</sup>.

Sumt sem þessar leiðbeiningar leggja til kann að virðast augljóst en í raun er full ástæða til að nefna það og sammælast um það í upphafi. Nefnum til dæmis þau tilmæli að íðorð eigi að mynda í samræmi við reglur tungumálsins. Það þarf því að geta beygst og eiga auðvelt með

<sup>6</sup> Þessi staðall tekur til þess hvaða forsendur og aðferðir ráða undirbúningi og skráningu faghugtaka jafnt innan sem utan staðlaumhverfis og lýsir tengslum hluta, hugtaka og íðorða sem merkja þau. Hann á einnig við um almenn viðmið við myndun íðorða og ritun skilgreininga (þýtt af Wikipedia, flettan „ISO 704“, sótt 24. apríl 2022).

<sup>7</sup> Hér er vísað í grein Heidi Suonuuti *Leiðbeiningar um íðorðastarf* (Íslensk málnefnd, 2004).

að geta af sér afleiddar myndir. Þá er mælt með að það endurspegli einhver einkenni hugtaksins sem það tjáir og sé stutt.

Frekari ráðleggingar eru þær að þar sem völ er á fleiri en einu orði yfir tiltekið hugtak meti iðorðanefndir hvaða orð sé æskilegast því best sé að aðeins eitt orð gildi um hvert hugtak. Hér er að sjálfsgöðu reginmunur á fræðilegum hugtökum og lifandi, töluðu máli; iðorðin gjalda þess að þau eru ekki óheft tjáning heldur tæki til fræðilegrar orðræðu og kennslu.

Síðan er mælt með alþjóðlegri samræmingu þar sem kostur er, án þess að þvinga málið til að hlíta orðmyndunaraðferðum eða hugtakakvíum annars máls. Það má leitast við að nota sömu einkenni við myndun iðorða á ólíkum tungumálum til að reyna að kalla fram samræmi.

Mikilvægur hluti starfsins er að afmarka sviðið eins og kostur er og ákvarða hvaða orð eiga heima í sérhæfðu iðorðasafni. Þau orð sem nefndin fær til umfjöllunar geta verið af fernum toga: 1) Sérhæfð hugtök, bundin við sérsviðið sem til umfjöllunar er. Orðið *ffölröddun* er dæmi um þetta. 2) Þverfagleg hugtök, notuð á tveimur eða fleiri sérsviðum. Orðið *hliðrun* gæti verið gott dæmi um það. 3) Hugtök fengin úr skyldum fræðasviðum, eins og *minni*. 4) Hugtök sem notuð eru í almennu máli, *hljómkvíða* eða því um líkt.

Lokagerð orðasafnsins ætti einkum að innihalda hugtök úr fyrsta flokki og aðeins takmarkaðan fjölda hugtaka úr öðrum og þriðja flokki. Í fjórða flokknum eru orð sem vissulega gætu verið notuð innan fagsins en geta tæpast talist til sérstakra iðorða. Nefndin ætti því hreint ekki að skipta sér af þeim.

#### DÆMI ÚR STARFI NEFNDARINNAR

Nokkuð safn orða yfir hugtök og form klassískrar tónlistar hefur náð fótfestu í íslensku: *Sónata, þáttur, ítrekun* eða *brotinn hljómur* eru dæmi um þess háttar orð. Þau koma við sögu í grunnnámi tónlistar.

Þótt mörg þeirra eigi við um tónsmíðaaðferðir, til dæmis *tilbrigði*, er yfirleitt ekki ástæða til að líta á þau sem sérstök iðorð um tónsmíðar. Til að fjalla um og kenna tónsmíðar eins og fagið er ástundað á okkar dögum þarf hins vegar að vera til orðaforði yfir hugtök og aðferðir síðustu áratuga. Þar er nefnilega um að ræða mikið gróðurþykknir hugtaka yfir tegund og meðferð tónefnisins sem reifuð hafa verið í fræðiritum erlendis allt frá miðri síðustu öld. Þetta getur raunar vírst svo tæknilegt umfjöllunarefni að stundum væri nær að tala um *tónverkfræði* en tónsmíðar.

Þau sérhæfðu hugtök sem eiga erindi í iðorðasafnið eru fernskonar:

- 1) Hugtök sem þegar eru til (t.d. *klasi* eða *legutónn*).
- 2) Hugtök sem hægt er að þýða úr erlendu máli (t.d. *raðfylki* fyrir *serial matrix*).
- 3) Gegnsæ hugtök sem má smíða úr samsettum orðum. Hér gæti orðið árekstur á milli tilmæla um að orðin séu stutt og að þau séu gegnsæ (t.d. *hljómflokkur*).
- 4) Nýleg eða sérsmiðuð nýyrði sem knýja dyra í kennslu eða umræðu um tónsmíðar (t.d. *hrynd*).

Hér má spyrja að því hversu ákveðið nefndin eigi að ganga fram í starfinu. Á hún einungis að

tína saman það sem hún finnur eða hefur hún leyfi til inngríps, eða sköpunar- og tillögurétt?

Hér þarf vissulega að fara fram af varkárni, en líklegast er að þegar safninu hefur verið markaður sæmilega skýr ytri rammi fari innri byggingin að skýrast. Þá gæti það verið eins og með lotukerfið að þegar allt er komið í röð og reglu blasi við hvort einhverjar gloppur eru til staðar. Og þá má taka til við að þýða og smíða. Sem fyrr segir verður þó að fara mjög varlega í það; orðasafnið fær umboð sitt af raunverulegri notkun, og ástæðulaust er að eyða ímyndunaraflinu í nokkuð sem fer síðan ekki lengra en í einmanalegan orðakladda úti í bæ.

Líklega er réttast að ímynda sér að einhver nauðsyn réttlæti hvert einasta orð í safninu. Sú nauðsyn helgast þá ýmist af því að hugtakið eða erlendur staðgengill þess er til, eða ótvírætt gagn er af því í málfari okkar þótt nákvæm samsvörun sé ekki til staðar í erlendu máli (samanber 4. lið hér að ofan).

Nú má nefna dæmi um það hvernig íslenskt málumhverfi leyfir aðra orðnotkun en mundi endilega heppnast á öðru máli. Hugtakið polyphony á ensku höfum við vanist að sé þýtt með orðinu <fjölröddun><sup>8</sup>. Það er sæmilega gegnsætt orð og gefur tilefni til að þýða *homophony* með <samröddun>. Þá erum við komin með aðferð til orðmyndunar og getum beitt henni til að þýða hugtakið *heterophony* sem þá verður <fylgiröddun>. Þetta safn orða yfir afstöðu radda í raddskrá leyfir síðan að fylgja íslenska mótinu og búa til orð um enn eina raddhegðun: Orðið <hlaðröddun> lýsir ágætlega vissu ástandi í verkum Debussys, Stravinskys, Varèse eða annarra þar sem hlaðið er upp röddum sem eru óháðar hver annarri. Ekki er til nákvæm samsvörun við þetta orðalag á ensku þótt þessu ástandi sé ágætlega lýst með hjálp hugtaka eins og *blocks, groups* eða *frequency bands*. Okkur er stundum óhætt að vera stolt af tungumálinu og leyfa því að skima heiminn á eigin forsendum.

Að vísu birtist nú skyndilega verufræðileg spurning: Hver eru fyrirbæri tónlistarinnar sem þarf að nefna? Það er nefnilega dálítið villandi að í leiðbeiningum um iðorðastarf er getið um hugtök og *vísimið* þeirra. *Vísimið* hefur stundum verið kallað *táknmið* á íslensku, þetta er fyrirbærið sem hugtakið bendir á. Þegar fjallað er um vélfræði nægir að benda á ólíka hluta vélarinnar og nefna þá. Vandinn – og kosturinn – við tónsmíðar er að vélin verður til jafnóðum og við tölum um hana. Orðin hafa ekki aðeins merkivirkni heldur búa þau beinlínis til veruleikann um leið og við notum þau.

Þetta sköpunarafl tungumálsins hefur margsinnis verið að verki í tónlistarsögunni. Kunnuglegt dæmi væri orðið *sónótuform*. Það var fundið upp árið 1845<sup>9</sup> og hafði upp frá því umtalsverð áhrif á iðju tónskálda. Við nefnum það sem við sjáum, en við sjáum líka aðeins það sem við nefnum.

Auk þess að merkja þekkt fyrirbæri þarf því stundum að taka í notkun orð sem kljúfa þau meira en almenn málnotkun gerir, og stundum orð sem snara fyrirbærunum saman meir en vant er. Hér þarf nefndin því að vissu leyti að fara í hlutverk heimspekings og fræðara. Þá er

<sup>8</sup> Ekki munu allir lesendur vanir því að hér er *oddklofi* (< >) settur utan um orð þegar vísað er í sjálft rit-táknið en þegar átt er við hugtök eru þau skáletruð. Stundum tekst textanum ekki að taka af öll tvímæli um þennan mun er stundum er gott að geta undirstrikað hann.

<sup>9</sup> Orðið virðist ekki hafa verið notað áður en það birtist í bók Adolfs Bernhards Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch* sem kom út það ár.

gott að vera í samskiptum við nemendur á háskólastigi til að viðra og þolprófa orð sem lofa góðu.

Íðorðin geta sem sagt aukið á skerpu í greiningu fyrirbæranna: Orðið <hljómur> virðist hafa nokkuð skýra merkingu í almennu tali. Í tónsmíðanámi fer það samt að greinast sundur í nokkuð eins og *hljómsæti*, *mengi*, *stafla*, *hlymi*, *hljómlíki*, *lithljóm*, *massa* eða *hljódróf*. Og á hinn bóginn mætti snara saman *fersexundarendingu*, *napólitanskri sexundarendingu*, *forhljómsgervingu undirforhljóms* og *gabbendi* með íðorðinu <hljómatiltæki>.

Það dylst vonandi engum hvað íðorðastarfið og tónsmíðanámið fléttast mikið saman. Að nefna fyrirbærin, að finna ný fyrirbæri að nefna, jafnvel að skálda nöfnum fyrirbæri, þetta verður ekki aðskilið frá skapandi og skarpri hugsun um hljóð, form og birtingu þeirra; og ekki aðskilið frá tilburðum þriggja nefndarmanna að stofna reikning í orðabanka Árnastofnunar.

## AUGLÝSING

Það er ánægjulegt hversu margir hafa áhuga á orðnotkun, nýyrðum og þýðingum í tónlist. Nefndin gerir sér far um að hlusta á hugmyndir og tillögur allra sem skoðun hafa á málinu.

Nokkur snúin og skemmtileg úrlausnarefni liggja fyrir. Hér má nefna dæmi um þau og eru lesendur hvattir til að hafa samband ef þeim þykir ástæða til.

- 1) Ekki hefur enn tekist að samræma orðnotkun um tóna: Sá mikilvægi munur sem er á *pitch* og *pitch-class* á ensku á sér ekki ótvíræða samsvörun á íslensku. Algengt er að nota <tónhæð> eða <tíðni> um *pitch*, en hvernig best er að þýða *pitch-class*, eða tónheitið, er ekki ljóst ennþá. Orðið <tónn> virðist hafa einum of víða merkingu til þess arna.
- 2) Um árábil hefur verið leitað logandi ljósi að nothæfu orði til að tákna það sem á ensku heitir *gesture*, og er notað yfir heildstæða tónhugmynd sem skipulögð er frá stóru niður í smátt. Í tónsmíðum er litið á *figure*, eða *tónmynd*, sem andstæðu þessa fyrirbæris þar sem tónmyndin er dæmi um skipulag að neðan og upp í forminu. Nokkrar hugmyndir sem hefur borið á góma eru <yrðing>, <frumvarp>, <gjörð>, <atvik>, eða jafnvel <kast>, en engin þeirra virðist festast sérlega vel í málinu.

Allar tillögur eru vel þegnar. Þeim má koma til formanns nefndarinnar á netfangið: [atliingolfs@lhi.is](mailto:atliingolfs@lhi.is) með efnisorðinu *íðorð*.

Og ljúkum við þar þessu ágripi af starfi íðorðanefndar tónsmíðabrautar LHÍ.



Mynd 1

## Ímynduð tónlist og skorður ímyndunaraflsins (og þess ómögulega)

Einar Torfi Einarsson

Eftirfarandi texti er bæði grein, verk, þarfagreining og spurningalisti. Hann reynir ekki endilega að svara þeim spurningum sem settar eru fram og reynir heldur ekki að afgreiða þær einingar sem hér birtast sem ein heild. Textinn tekur sér listrænt og fræðilegt frelsi og er hugsaður einna helst sem forvitni.

### ÖMMUDÚR

Hvað ef ég segi við þig lesandi góður að ímynda þér rödd ömmu þinnar...  
...er ég þá að vinna innan bókmennta eða tónlistar? Hvað ef ég bið þig að bæta við dúrhljómi?

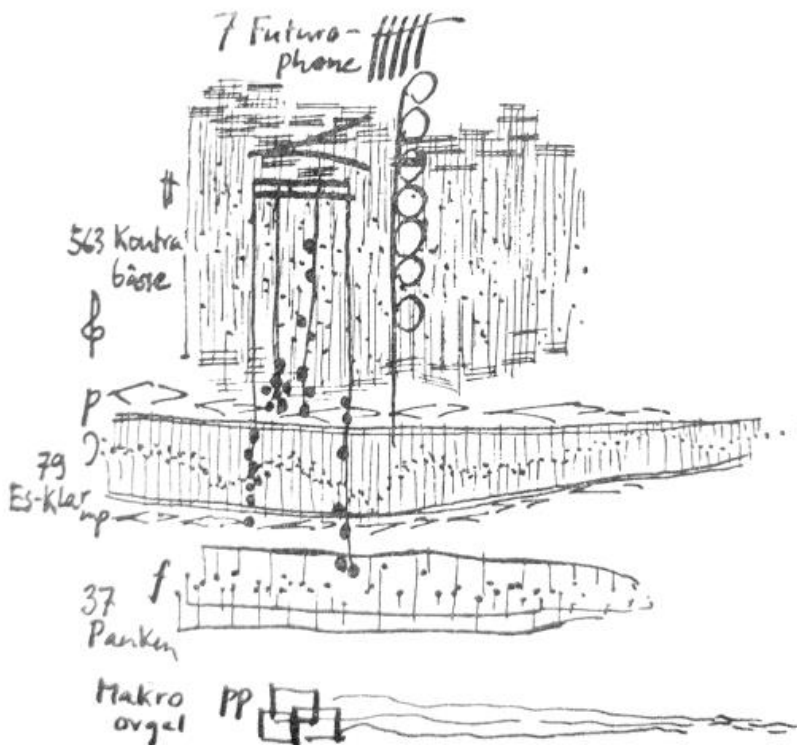
| | **Rödd ömmu þinnar**----- | |  
| | **Dúrhljómur**----- | |

**Mynd 1:** Ömmudúr – ekki-textaskor, fyrir ímyndun (2022)

Hvaða hljóðfæri hefurðu valið þér? Hljómar hann enn eða var hann stuttur (hljómurinn), var þetta kannski ekki dúrhljómur, ertu ekki alveg viss? Nú máttu breyta hljóði dúrhljómsins í þrjú ólík hljóðfæri og útsetja hljóminn (ásamt rödd ömmu þinnar) yfir þrjár áttundir. Þetta er kannski ekki á færi allra en hljóð sem við ímyndum okkur vil ég meina að séu flutt af okkur, og þá sérstaklega þegar tónverk miðar að slíkum flutningi. Takk, þú hefur flutt verkið. En telst það flutningur þegar einungis er um ímyndun að ræða? Því svara ég hiklaust játandi þegar verk er skrifað fyrir það “rými” og þann “flytjanda”, með öðrum orðum ef ég ákveð að ramma það þannig inn. Slíkt verk þarf að taka tillit til ímyndunaraflsins og þeim skorðum sem því eru settar. Eða hvað? Er hér kannski nýtt svið sem kalla mætti réttilega tón-bókmenntir eða hljóð-bókmenntir með óskilgreindar skorður?

Ef ímyndunaraflið getur verið rými og að mörgu leyti flytjandi slíkrar tónlistar rétt eins og um bókmenntaverk væri að ræða, hví þá að styðjast við þríhljóma og ömmuraddir. Við gætum gert eins og Dieter Schnebel gerði í bók sinni *Musik zum Lesen* þar sem hann fer fram á óraunhæfar kröfur, til dæmis þegar sett er fram verk fyrir 563 kontrabassa, 79 es-klarinettt og 37 pákur.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Schnebel, Dieter. *Mo-No Musik zum Lesen* (Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1969)

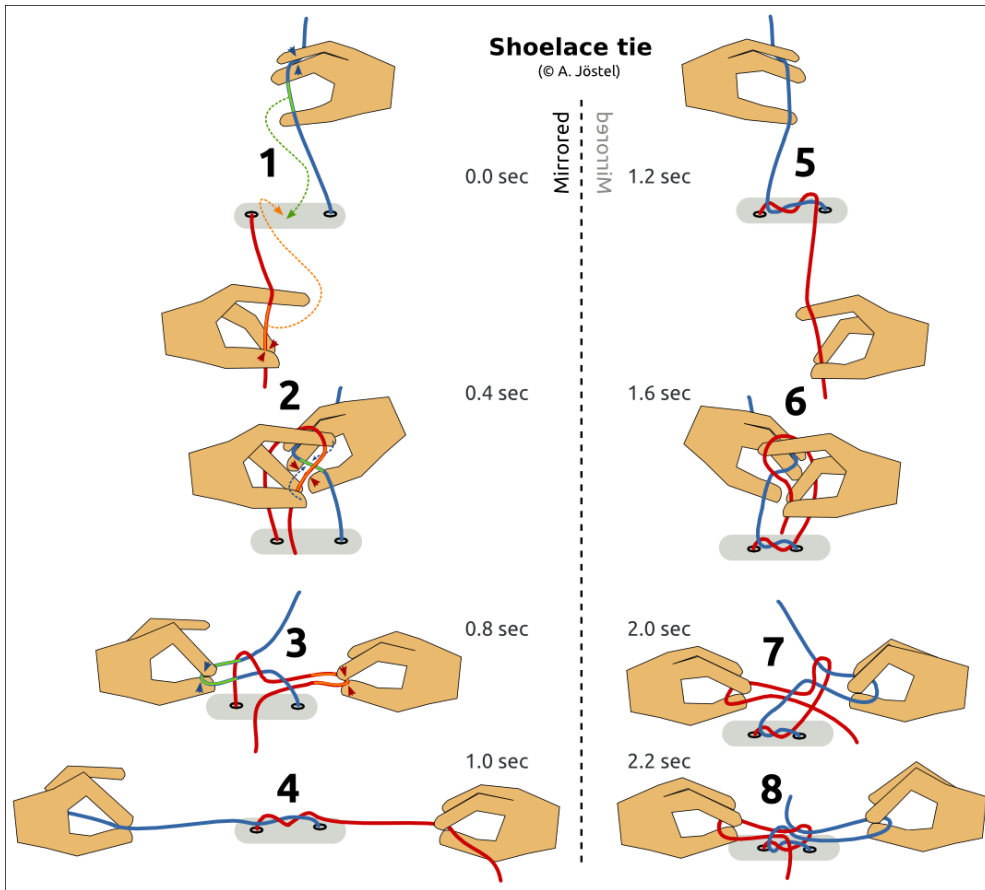


Mynd 2: 7 Future-phone eftir Dieter Schnebel úr bókinni Mo-No Musik zum Lesen

Við gætum líka beðið um ímyndaða sínusbylgju á ca. 47.000 Hz í samfloti með þinni fyrstu minningu af hveli. Nú eða hreinlega beðið lesandann að ímynda sér *hljóðið* í mynd 2 (sem tekur *nota bene* 2.2 sekúndur):

#### PANKI #1

Við sjáum strax að skordur ímyndunaraflsins eru allt aðrar en pragmatíski veruleiki tónlistar setur fram (sem er kannski yfirleitt notaður fyrir skordur). En í því ljósi erum við líka komin inn á svið heimspekinnar því fljótlega förum við að spyrja okkur hverjar eru þá skordurnar ef raunsæi er óþarfi? Væntanlega það sem ekki er hægt að ímynda sér, hvað sem það nú er. En ímyndun er ávallt í samhengi einhvers ramma, raunhæfum eður ei, mögulegum eður ei, ómögulegum eður ei. Einhver sagði að við getum ekki vitað það sem við vitum ekki ef við vitum ekki að við vitum það ekki (óþekkt vanþekking) en ég spyr getum við ímyndað okkur það sem við þekkjum ekki? Einn rammi sem ég hef heillast af er rammi þess ómögulega, sem þvertækur fyrir allt sem mögulegt er, eins og gerist í nótnaverkinu *Tempo(r(e)al[ity]-lab(oratory)/yrinth) II: tempi paradox in the complex plane* (sjá mynd 4). Enginn atburður er hér mögulegur og það er heldur ekki hægt að ímynda sér þá.



Mynd 3: The Sound of Shoelacing in 2.2 Seconds

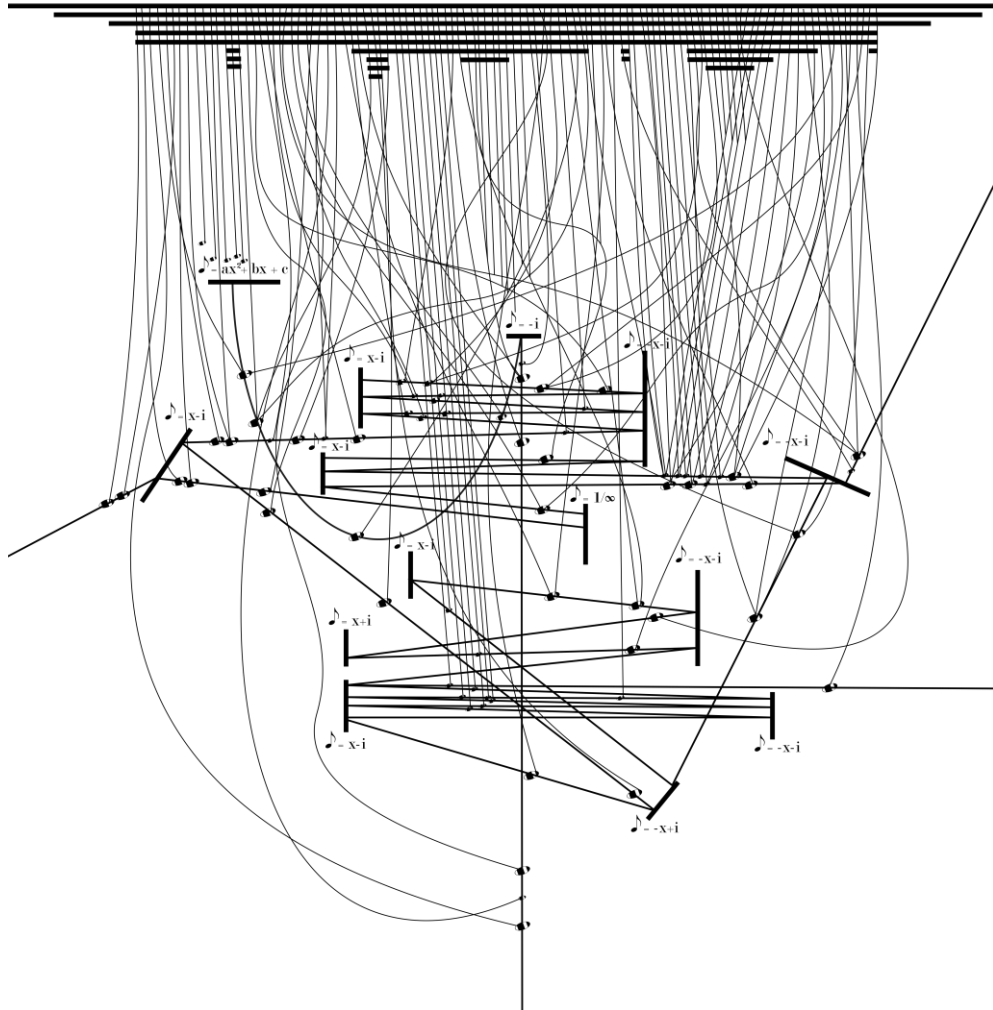
Þversögnin í því er auðvitað sú að ef eitthvað er mögulegt fyrir ímyndunaraflíð kemst það ekki inn í rammann. Við þurfum því að skilgreina það sem er mögulegt fyrir *utan* ímyndunaraflíð og *innan* þess. Við getum hins vegar sagt að það sem er ómögulegt fyrir ímyndunaraflíð er að hrinda einhverju í framkvæmd; kannski of einfalt en ímyndunaraflíð eitt og sér getur ekki ýtt við stráa hvað þá flautu. Þannig er „hið mögulega“ í raun ómögulegt fyrir ímyndunaraflíð og verður það að sætta sig við ómögulega hluti (innan þessa ramma). En af hverju erum við alltaf að nota ímyndunaraflíð fyrir mögulega hluti og hvernig væri að ímynda sér ómögulega hluti (af fullum krafti)? Það er ekki vinsælt en ómögulegir hlutir eru ekki endilega ómögulegir fyrir ímyndunaraflíð. Við lendum samt fljótlega í tvíhyggjuógöngum þar sem raunveruleikinn og óraunveruleikinn mætast. En er hið ómögulega, sem samt er hægt að ímynda sér, óraunverulegt? Hvað með það sem ekki er hægt að ímynda sér?

Heimspekingurinn Edward Casey talar um hreina möguleika (e. pure possibilities) þegar kemur að ímyndunaraflinu en Heidegger skilgreinir skilning sem vörpun eða útskot möguleikanna.<sup>2</sup> Við þurfum því að skilgreina hvað við meinum með möguleikum – sem gerist ekki

<sup>2</sup> Casey, Edward. “Imagination: Imagining and the image”, *Philosophy and Phenomenological Research*,

## Tempo(r(e)al[ity]-lab(oratory/yrinth) II (tempi paradox in the complex plane)

Einar Torfi Einarsson



Mynd 4: Tempo(r(e)al[ity]-lab(oratory/yrinth) II: tempi paradox in the complex plane

hér í þessari grein – en ímyndun og ímyndunarafll hefur hlotið fremur lágt álit heimspekinga í gegnum tíðina: Plató talaði um afhrak (*phantastike* er úrkynjað *eikastike*), Kant um örbirgð eða rýrða hugsun, og aðrir tala hreinlega, og niðrandi, um þykjustuleik.<sup>3</sup> Aristóteles kemur okkur

Vol. 31, No. 4 (Jun., 1971), bls. 475-490.

<sup>3</sup> Casey, Edward. "Imagining and Remembering", *The Review of Metaphysics*, Vo. 31, No. 2 (Dec 1977),

á óvart þegar hann segir að viðfangsefni ímyndunaraflsins verði að minningum út frá eigin forsendum.<sup>4</sup> Sem er heillandi úttekt. En svo er tengingin við skynjunina; er ímyndun hreinlega afsprengi skynjunar eða er um allt aðra formgerð að ræða? Kannski er ímyndun nauðsynleg fyrir skynjun og ekki hægt að aftengja þessi fyrirbæri því þau mynda ákveðna heild. Svo virðist sem stærðfræðin hafi áttað sig á þessu lögmáli fyrir allmörgum öldum með því að taka ímynduðu töluna ( $i = \sqrt{-1}$ ) sem fullgildan meðlim fagsins, og samtímis á þeirri staðreynd að ímynduð tala sett í annað veldi verður raunveruleg.

## MILLITÓNN

Ég get ímyndað mér tilbrigði við verkið hans Schnebels að ofan þar sem þúsundir kontra-bassaleikara mynda röð frá Reykjavík upp á Þingvelli og kasta *staccato* hæstu tónhæðar sín á milli eins og böðhlauparar gera með keflin sín, og tónninn kastast þannig frá Reykjavík til Þingvalla og aftur til baka, og aftur upp eftir, með samvinnu allra, dag og nótt. Og ég get ímyndað mér áheyrendahóp sem stendur á Mosfellsheiðinni og heyrir veikan tónblæinn nálgast og hverfa svo á methraða aftur með hjálp Dopplers. En þetta er í sjálfu sér mögulegt. Væntanlega óraunhæft en samt sem áður ekki ómögulegt í framkvæmd. Auðvitað myndi enginn framkvæma þetta, nema kannski geggjáður einræðisherra, en er verkið/tilbrigðið þá dautt? Deyr það meira eða lifnar það við ef verkið verður ómögulegt með öllu, eins og að hafa þau formerki að verkið skuli flytja aðeins yfir hljóðhraða?

En eru þetta ekki bara íffalæti og kjánaskapur? Nei, því við þurfum að spyrja okkur hvað það er sem heftar ímyndunaraflíð, og hvernig ímyndunaraflíð kveikir í nýjum hugmyndum sem gætu e.t.v. raungerst. Hljóðfæri í höndum flytjenda hefur ákveðið möguleikarými (e. phase space) í raunveruleikanum, skilgreint út frá eðlisfræðilegum forsendum. Ímyndunaraflíð getur tekið mið af því raunrými en það getur líka tekið mið af ímynduðum heimi, skálduðum heimi, ómögulegum heimi. Svo er líka alltaf verið að endurskilgreina. Enginn hafði ímyndað sér á réttan hátt hvernig hljóðið á Mars væri upplifað fyrr en hljóðnema var komið fyrir þar fyrir skemmstu sem leiddi í ljós að hljóðbylgjur ferðast á tveimur ólíkum hröðum í andrúmslofti Mars, ólíkt því sem gerist hér á jörðinni. Mars hefur því tvo hljóðhraða, einn fyrir lágtíðni og annan fyrir háttíðni.<sup>5</sup> Og nú er ég að semja verk fyrir Mars sem hljómar eins maður sé á jörðinni.

## LOFTTÆMISTÓNLIST

Verkið mitt *The Vacuum Cycle (string quartet no.1)* er ómögulegt tónverk sem leikur sér að mörkum þess mögulega og ómögulega, og þess ímyndaða. Það ræður texta í vinnu og því kannski mögulegt sem tón-bókmenntaverk. Það *gæti* hins vegar orðið mögulegt tónverk,

bls. 187-209

<sup>4</sup> Casey, Edward. "Imagining and Remembering", *The Review of Metaphysics*, Vo. 31, No. 2 (Dec 1977), bls. 188

<sup>5</sup> Maurice, S., Chide, B., Murdoch, N. et al. "In situ recording of Mars soundscape". *Nature* (April, 2022). Sjá einnig hér: <https://phys.org/news/2022-04-audio-mars-reveals.html> og <https://www.nasa.gov/feature/jpl/what-sounds-captured-by-nasa-s-perseverance-rover-reveal-about-mars>

einhvern daginn, það fer eftir hvernig vísindunum fleygir fram og hef ég því einnig skilgreint það sem vísindatónverk (sbr. vísindaskáldskap). Verkið leikur sér einnig með hvernig ímyndunin er ótemjanleg, t.d. þegar aðgerðalýsingar á strengi strengjahljóðfæris vekja upp hugmyndir um hljóð, sem gætu aldrei raungerst þar sem um lofttæmi er að ræða, þá hleypur ímyndunaraflið með okkur í gönur:

**The Vacuum Cycle** (string quartet no.1)

(in four movements to be performed separated or together in time)

**(i)**

Location: Orbit (Earth's or any other astronomical object's)

Material (actions): Protective transparent airtight box containing 'air', a string instrument and solar powered programmable robotic arm holding a bow. The pre-programmed robotic arm, using the bow, applies severe pressure on the strings along with irregular and continuous jerking motion.

Duration: Lifespan of the nearest sun.

**(ii)**

Location: Anywhere within an atmosphere (installation space, concert hall, stage, museum, field, etc.)

Material (actions): Transparent vacuum box (vacuum chamber) containing a string instrument and battery powered mini motor connected by cogwheels to a bow-hair 'belt' that runs continuously over the strings. Additionally, the string instrument should have automatic tuners attached to its pegs. These automatic tuners should be pre-programmed to continuously 'search' for, or tune to, a different (microtonal) pitch every  $1/\pi$ ,  $2/\pi$ ,  $3/\pi$  and  $4/\pi$  second.

Duration: As long as battery power permits.

**(iii)**

Location: Performance space (stage, concert hall, etc.)

Material (actions): Performer with a remote control and a transparent vacuum box (vacuum chamber 1), placed within another transparent vacuum box (vacuum chamber 2) and held with wires from corner to corner. The inner most vacuum box should contain a string instrument and a battery powered wheel saw. Both should be stationary but close to each other. Additionally, a gradually closing bench vice should be situated around the body of the instrument (the 'gradual closing' mechanism should be operated by a battery powered motor powerful enough to squeeze and smash the instrument). The only control the performer has is switching the battery power on or off.

Duration: Performer's discretion.

**(iv)**

Location: Within a human body, preferably in the blood stream

Material (actions): Construct a nano string instrument, smaller than  $1/21$  of the diameter of a human hair, which can vibrate its strings in direct relation to the

amount of adrenalin and oxygen in its environment. Inject the performer of 'iii' with this nano string instrument.

Duration: The rest of performer of movement 'iii's life.

Verkið virðir fyrir sér raunveruleika ímyndunarafslsins, og nauðsyn þess ímyndaða á svipaðan hátt og talan *i* (bara ekki jafn hagnýtt). En einnig þá tónlist sem gerist innra með okkur, ímynduð, í lofttæmi – tónlist ímyndunarafslsins þarf ekki endilega súrefni né köfnunarefni.

#### SIÐFERÐISLEGA ÓMÖGULEGT

Verkið *One anti-personnel type-CBU bomb will be thrown into the audience* (1968) eftir Philip Corner er ómögulegt af allt öðrum ástæðum. Alla vega myndi enginn voga sér að flytja það, sem gerir það ómögulegt í framkvæmd en ekki af fýsískum/líkamlegum ástæðum heldur siðferðislegum.<sup>6</sup> En ef til vill nær það tilgangi sínum einmitt þannig og verður því „flutt“ í þeirri siðferðislegu aðgerð að *neita* að flytja verkið. En gerist þetta innan ímyndunarafslsins? Þetta er heillandi þversögn sem verður að teljast meira en þversögn, eiginlega einhvers konar flutningur

#### ÞANKI #2

Við þyrftum að skilgreina hinar margslungnu hliðar, eða flokka, þess ómögulega.

Sniðmengi tónlistar og bókmennta, sem virkur vettvangur listsköpunar, getur nýtt sér texta, fantasíu, skáldskap, tilbúning, hugarburð sem efni í samþættingu tónlistar og bókmennta. En auðvitað þarf ekki að nýta sér texta til þessa, grafískar leiðir eru einnig færar og eflaust fleiri. Slík verk geta virkað sem hvati og innblástur fyrir skapandi hugsun af öllum toga og líka fyrir verk sem falla vel inn í ramma hefðarinnar. Innan bókmennta er hins vegar lesandinn einn með sjálfum sér, bæði flytjandi og hlustandi, og er það skýrt heimasvæði textans/bókarinnar og tónlist gæti ef til vill í meiri mæli leitað á þau mið.

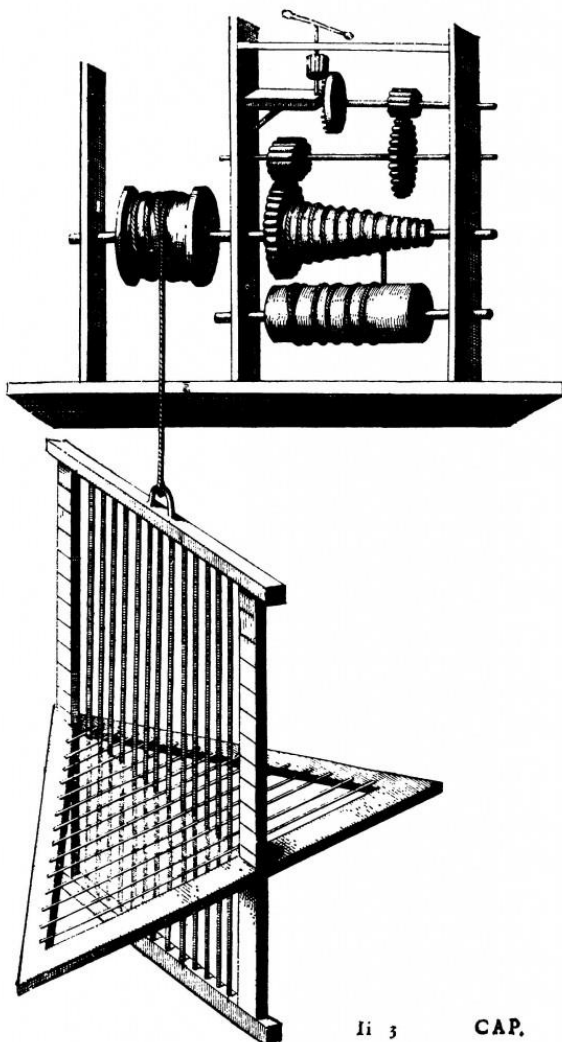
Textaskor (e. text scores) sem tónlistarlegir hlutir hafa auðvitað notað texta í ríkum mæli en slík verk miða yfirleitt að flutningi, og eru því lýsandi fyrir aðgerðir eða nálgun flytjandans sem fer svo með það veganesti fyrir framan áheyrendur. Hér er ég hins vegar að beina sjónum mínum að rými ímyndunarafslsins og hvernig tónlist gæti smyglað sér inn í það rými, og mögulega inn á það heimasvæði sem lýst er hér að ofan.

Kannski er hreinlega nóg að gefa því útgáfuvettvang eins og Robert Fludd gerði með sitt ímyndaða hljóðfæri (*Instrumentum nostrum Magnum*), árið 1618, þegar hann lét það fylgja með (innifaldi það) í sagnfræðilegu yfirgrípsverki um allt milli himins og jarðar: *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historia* (e. *Metaphysical, Physical and Technical History of Both the Greater and the Lesser Cosmos*). Hljóðfærið átti að geta spilað alla tónlist (síns tíma), án flytjanda, og alla parta sem venjulega voru í höndum

<sup>6</sup> Brooks, William. "Protest, Progress and (Im)possible Music", *Contemporary Music Review*, Vol. 29, No. 4, ágúst 2010, bls. 405-411.

lútu-, pandora-, og fiðluleikara.<sup>7</sup>

#### LOK OG OPNA



Mynd 5: Robert Fludd: instrumental nostrum magnum frá 1618

Ímyndunaraflíð er ávallt með í hverri sköpun, og við getum sagt að það sé brýnt og bælt til skiptis með hliðsjón af skilningi – í anda Heideggers – á möguleikum raunveruleikans. Ímyndun er einnig ávallt hluti af skynjun og því þegar listaverk, af hvaða toga sem er, er meðtekið. En ef til vill er hægt að leysa það úr „ánauð“ þessari og gefa því lausan tauminn, eða í það minnsta sníða/smíða því annars konar ramma? Hér er alla vega frekari rannsóknavinna fyrir höndum.

Ef þú telur þetta vera innblásandi viðfangsefni hvet ég þig til að skila inn verki í þessa safnútgáfu (tón/hljóð)verka fyrir ímyndun (music for the imagination vol.1)<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Godwin, Joscelyn. "Instruments in Robert Fludd's Utriusque Cosmi... Historia", The Galpin Society Journal, Vol. 26 (May, 1973), bls. 2-14

<sup>8</sup> [www.hupoeditions.webador.com/publications](http://www.hupoeditions.webador.com/publications)

## Sjálfstæðisyfirlýsing þjóðar í óperettu Í álögum, fyrsta íslenska óperettan

Dr. Helgi Rafn Ingvarsson

### INNGANGUR

Fyrsta íslenska óperettan var *Í álögum* með tónlist eftir Sigurð Þórðarson og handrit eftir Dagfinn Sveinbjörnsson, frumflutt í Iðnó, Reykjavík, 25.apríl 1944. *Í álögum* er þar með ekki aðeins fyrsta íslenska óperettan heldur einnig fyrsta íslenska óperíska verkið samið og flutt á Íslandi, af Íslendingum, fyrir Íslendinga. Einnig er tímasetningin merkileg. Óperettan var samin og frumflutt á einum stærsta vendipunkti í sögu Íslands; við urðum sjálfstæð þjóð eftir að hafa verið undir yfirráðum Danmerkur síðan á 14.öld. Verkið virðist litað af þessum tíma-mótum og er á marga vegu einkar íslenskt. Efni þessarar fyrstu íslensku óperettu er sótt nánast þrjár aldir aftur í þjóðlífið, þegar einokun og önnur óáran hafði þjáð þjóðina og lamað orku hennar, en fyrstu glætu viðreisnar og vakningar bregður fyrir. Tónskáldið Sigurður Þórðarson nýtir sér áhrif úr íslenskum þjóðlaga arfi sem gerir tónlistina þyngri á köflum en venjulega gengur og gerist í óperettum.

Skortur hefur verið á texta sem tekur saman upplýsingar um þetta merkilega verk. Til þess að bæta úr því lagðist undirritaður í rannsókn á árunum 2019-2021 og safnaði saman gögnum. Þessi grein er afsprengi þeirrar rannsóknar og er markmiðið með henni að gefa áhugafólki um íslenska menningarsögu innsýn í efnistöð óperettunnar með nýjum greiningum höfundar á handriti og raddskrá *Í álögum* og undirstrika þannig hið sérstaka og hið þjóðlega sem þar finnst. Auk þess er það von höfundar að skrif þessi auki áhuga lesenda á óperusögu Íslands, sem er stutt en þó rík af íslenskum verkum.

### SAGAN

Eina sögusamantektin sem fannst við upphaf þessarar rannsóknar var samantekt á ensku, meðal annars gefin út á bakhlið 45-snúninga hljómplötu sem kom út 1957, en sú samantekt er ekki nógu nákvæm til að styðjast við hér. Sumt virðist týnast í þýðingunni úr íslensku yfir á ensku og aðrir liðir eru hreinlega ekki réttir, sé vandlega að gáð. Ég set því fram hér mína eigin samantekt á framvindu sögunnar í óperettunni, ásamt uppfærðum lista yfir hlutverk og persónur. Hvergi er að finna samantekt tónskálds á raddtýpum hlutverkanna og eru því þær raddtýpur sem eru ritaðar hér byggðar á mínu mati.



Mynd 1: Sigurður Þórðarson (vinstri) og Dagfinnur Sveinbjörnsson (hægri).

#### ÚTDRÁTTUR SÖGU

##### 1.ÞÁTTUR

Leikurinn gerist seint á 18.öld. Lögmannssetrið í Dal. Dagstofa í júlí.

Lögmannsfrúin, móðir Rannveigar, vill að Rannveig sinni náminu og verkunum betur, en Rannveig, dóttir lögmannsins í Dal, um tvítugt, þolir ekki að vera innilukt öllum stundum. Vala og Rannveig ræða um álfa. Rannveig er ekki sannfærð um að þeir séu til, en Vala segist hafa séð þá með eigin augum. Skúli syngur ástarsöng fyrir utan glugga Rannveigar, „Þú situr sem glóey í garði.“ Rannveig tekur undir. Lögmaðurinn, faðir hennar, tilkynnir Rannveigu að það þurfi að koma henni í hjónaband, en hún vill sjá um það sjálf. Hann hefur fundið fyrir hana vonbiðil, Ara, sem sé umboðsmaður Dana og meðal valdamestu manna landsins. Við komumst að því að Skúli hefur verið að flytja inn vörur fyrir Lögmanninn, í óþökk einokunarverslunar Danmerkur og Skúli hefur orðið Lögmanni úti um myndarlegan afslátt. Skúli fer. Ari umboðsmaður mætir á svæðið og biður um hönd Rannveigar. Ari vill fá svar undireins, en Lögmaður vill fá umhugsunarfrest.

##### 2.ÞÁTTUR

Nokkrum dögum seinna. Grasivaxin hlíð með stórum klettum. Fjöll og jöklar í fjarlægð.

Skúli, Jón stúdent, Rannveig, og vinkonur Rannveigar, Sólveig og Sigríður, daðra og gantast. Rannveig segir Skúla frá giftingaráformum Ara og að gegn Skúla sé hafin „vægðarlaus ofsókn“. Hópurinn kemst að því að skip og vörur Skúla hafa verið gerð upptæk. Opnast skyndilega fyrir þeim kletturinn. Þar kemur út ung álfkona sem varar þau við að menn séu á

leið til fundar við þau. Hún segir þeim að hverfa til vöruskemmunnar niður við sjó og veita þeim viðtöku. Eins og hendi sé veifað eru ungmennin stödd í vöruskemmuni. Sendimaður kemur inn og tilkynnir Skúla að það sé búið að kyrretja skipið hans. Ari ryðst inn í hermanna-búningi með sverð í belti ásamt fylgdarliði. Stúlkurnar koma aftur inn ásamt Jóni stúdent sem er nú í kvenmanns gervi. Þau trufla Ara svo Skúli geti laumast í burtu. Ari uppgvötvar að Skúli er horfinn og ræsir út liðsmenn sína.

### 3. ÞÁTTUR

Uppi á fjöllum, viku síðar.

Rannveig og Skúli hafa flúið til fjalla. Ung álfkona, klædd í skrautlegan bláan kirtil, stendur skyndilega við hlið Rannveigar. Álfkonan veit hvað er í vændum og vill hjálpa Rannveigu og Skúla. Hún varar Rannveigu við að ef hún dvelur hér stundinni lengur eru henni búin hin hörmulegustu örlög. Með göldrum hverfa þær báðar. Skúli kemur og sér að Rannveig er horfin en í hennar stað stendur hjá honum tígurleg stúlka. Hún reynir að lokka Skúla með sér inn í hamarinn, blæs í augu honum og leggur hann í álög. Minni hans tekur að sljógast. Hún leiðir hann til föður síns, álfakonungsins, sem í glæstum skróða situr fyrir gafli salar í hásæti. Konungur gefur þau saman. Skúli kemur til sjálfs síns, brýtur af sér álagafjötrana og vill burt. Álfkonan grætur missi eiginmanns síns en leyfir honum að fara. Álfakonungur er ekki eins sáttfús og leggur á Skúla þau álög að hann skuli í óminnisástandi búa mönnum fjarri „en hverja jólanótt verða hinn fegursti riddari í gervi fornkonunga, ólmast þá með álfum og angra byggðalíð.“

### 4. ÞÁTTUR

Lögmannsstofan í Dal, jól.

Brúðkaupsveisla Rannveigar og Ara mun hefjast strax eftir aftansönginn, en Rannveig ætlar ekki með í messuna. Hún segist ætla að vera eftir og passa upp á bæinn: „Það fæst enginn annar heimamanna til þess ótilneyddur vegna þeirra atburða, sem oft hafa orðið hér á jólanótt undanfarin ár.“ Áður en Vala fer teiknar hún verndar hring í kringum Rannveigu og segir henni að „út fyrir þennan hring sem ég hef rist hér í kringum þig, máttu þig hvergi hræra, hvað sem á gengur.“ Hulduvera birtist Rannveigu og segir henni að í nótt sé Skúli á ferð í álögum með illþýði og álfum. Veran gefur Rannveigu bókfelli þar sem svör við gátum hulduvættana er að finna.<sup>1</sup> Þetta kvöld stenst Rannveig allskyns þrautir og freistingar frá álfum og tröllum sem ryðjast inn í herbergið með látum. Meðal þeirra er hinn fegursti riddari sem reynir að lokka hana inn í töfraveröld með ýmsum framandi tilboðum. Hún afþakkar. Að lokum

<sup>1</sup> Það er erfitt að átta sig á þeim álfkonum sem birtast ungmennunum í verkinu; Það er ekki alveg ljóst hvort um sé að ræða sömu persónuna í hvert sinn. Í inngang að handritinu skrifar Dagfinnur upp persónur sögunnar en þar kemur aðeins fram ein álfkona og það er „dóttir álfakonungs“ en ekkert er minnst á neina „veru“ né „álfkonu í bláum kirtli“, né „álfamær“, en allar þessar persónur koma fram undir þessum titlum í annaðhvort handritinu og/ eða söngskránni. Eftir vangaveltur ákvað ég að skrifa samantektina með það að leiðarljósi að þetta væru allt mismunandi álfar, en á endanum er það undir þeim komið sem setur verkið á svið næst að ákveða hvernig skal skipuleggja þessar hulduvættir í hlutverk. Að lokum er vert að minnast á að sá sem ég hef kosið að kalla „hinn fegursta riddara“ í samantektinni minni í 4. þætti er ýmist kallaður „tröll“, „komumaður“ og „útilegumaður“ í handriti og söngskrá. Álfakonungur segist breyta honum í „hinn fegursta riddara“ og þess vegna held ég mig við þann titil.

leggur hann fyrir hana gátuna „Hvað fær lífsins angist eytt?“. Rannveig svarar rétt, þökk sé bókfellinu frá verunni: „elskan getur dauðan deytt“. Álaghamurinn fellur af honum og eftir situr ringlaður Skúli. Þau fallast í faðma. Lögmaður, frú, Ari og gestir koma inn. Ari er æstur. Rannveig setur ljós í gluggan, merki til Jóns stúdents um að koma. Jón stúdent og nokkrir aðrir ryðjast inn. Það kemur hik á Ara, en Lögmaður færist í aukana þegar hann sér að þeim hefur borist liðsauki. Hann lætur handtaka Ara.

#### ÞJÓÐERNISKENND ÞEMU

Hin þjóðlegu þemu sem koma fram í sögu *Í álögunum* eru ýmis. Sum úr þjóðsögum og íslenskrum náttúru, önnur úr bókmenntum og stjórnmálum. Helst eru það þó þrjú sem standa uppúr og verður fjallað sérstaklega um hér: Frelsisþrá, einokunin og álfar.

**Mynd 2:** Blaðsíða úr laginu „Ég er ímynd fallkonunnar“ sem Rannveig syngur í 1. þætti. Hér undirstrikar Rannveig hlutverk sitt sem persónugervingur Fjallkonunnar og íslensks sjálfstæðis.

#### FRELSISPRÁ

Í stórum dráttum er hægt að túlka Rannveigu og Skúla sem tvær ólíkar persónugervingar á íslensku sjálfstæði. Rannveig er hin hráa, hreina frelisisþrá og þjóðerniskennd. Í 1. þætti syngur

Rannveig: „Ég er ímynd Fjallkonunnar frjálsa anda, / sem fjötrar engir ná að granda, / langar ei til fjarlæggra furðustranda, / finst [sic] allt best hér heima: / heiðar nætur, norðurljósa geima.“ Ari, umboðsmaður konungs og danskrar verslunar, vill giftast henni, en hún vill ekkert með hann hafa. Seinna bætir hún við: „Ég blessa mína bernskugrund / og bind við hana tryggð, / hin tignu fjöll við firði og sund, / sem frjórrí skýla byggð. Hún geymir feðra frægðarorð, / þeir frelsi um og dád. Mín aldna, fagra Ísastorð / skal aldrei hædd né smáð, / mín aldna, fagra Ísastorð / skal aldrei hædd né smáð“ (sjá mynd 2).

Hún vill vera frjáls og lífa sínu lífi eins og hún vill. Hún vill m.a. vera með Skúla, sem er líka frjáls í anda og frelsissinni, þó hann sé ekki yfir það hafinn að leita tækifæra utan landssteinanna. Í dúettinum „Með góðum vin“ í 1. þætti syngur Skúli „Eg bráðlega héðan burtu fer / blíðasta vína, fylgdu mér. / Suður mót sól og degi, / suður mót sól og degi / um Sjafnar ögrandi vegi.“ Rannveig svarar þá: „Til framandi landa þú fara vilt, / það furðu gegnir um slíkan pilt / að una sér ekki heima. / Mig engu þú mátt leyna.“ Skúli syngur: „Eg friðlaus er á frónskri grund, / í fjarlægð dvelja enn um stund, / því einokun allsráðandi / því einokun allsráðandi / er enn í þessu landi.“

#### EINOKUNIN

Ari er persónugervingur þeirra hafta sem héldu þjóðinni aftur í aldaðir, m.a. einokunarverslunin. Kaupmannastéttin og einokunarverslun Danaveldis hafði sín áhrif á lífið í landinu á sínum tíma. Baldur Andrésson segir í Tónlistarsögu Reykjavíkur:

*Reykjavík var frá því hún fékk kaupstaðar réttindi [18. ágúst 1786] og fram yfir miðja 19. öld aðallega danskur kaupstaður. Kaupmannsstéttin var að vísu fámenn, en átti þó mest undir sér, og í augum alþýðunnar var hún „auðvaldið“ í bænum. Ríkustu kaupmennirnir voru af dönsku bergi brotnir [...] tæplega var íslenskt orð talað óþjagað í Reykjavík í þá daga [...] Þeir [dönsku] fyrirritu íslenskt mál og menningu og yfirleitt allt, sem íslenskt var. Þeir voru hér ekki til amars en að græða fé, og hurfu héðan jafnskjótt og þeir höfðu auðgast nægilega mikið... (Baldur Andrésson, 2008).<sup>2</sup>*

Dönsku kaupmennirnir auðguðust svona á Íslandi vegna þeirrar einokunar stefnu sem var ríkjandi á landinu og lýsti hún sér helst í því að aðeins kaupmönnum búsettum í Kaupmannahöfn var leyft að versla á Íslandi. Þetta er ástæðan fyrir því afhverju Skúli lendir uppá kannt við yfirvöld í óperettunni, en hann flytur inn vörur frá Englandi þvert á þessi lög. Ari, umboðsmaður danskrar verslunar, hefur því umboð til að leggja hald á skip hans og vörur. Einokunartímabilið hófst árið 1602 og stóð til ársloka 1787 þar til svokölluð „fríhöndlun“ tók við. Þó var þar ekki um „fríverslun“ að ræða í nútímaskilningi og enn allnokkur höft við lýð (ibid). Lífsgæði Íslendinga - og stundum hreinlega lífið sjálft - lá undir þessum höftum (Gísli Gunnarsson, 1987).

<sup>2</sup> Þetta stangast á við það sem stendur í fyrstu leyfisskrá einokunarverslunarinnar frá 1602 en þar var að finna ákvæði um að allir þátttakendur í versluninni skyldu virða lög og reglur landsins, „enda héldu kaupmenn íslensk lög og íslenskar venjur mjög í heiðri“ segir Gísli Gunnarsson. Ef til vill hefur þessi lögbundna virðing ekki enst 18. öldina. Gísli gefur okkur ástæðu fyrir þessu: „Kaupmenn áttu aðeins að dveljast á Íslandi um hásumarið og þeim var ekki leyft að taka þátt í íslenskum atvinnuvegum í nokkrum verulegum mæli“ (Gísli Gunnarsson, 1987).

Í laginu „Í konungsins nafni“ í 1. þætti syngur Ari: „Í konungsins nafni við fjötrum nú fantinn [Skúla] / og farminn og skipið eg óðara tek. / Svo fer þeim, sem ei vilja auðmjúkir hlýða, / já, alla, sem þrjóskastrá / frá völdum eg rek.“ Hann hættir ekki þar heldur ógnar Lögmanninum hreinlega beint út með sverði: „Og lögmaður, þér verður hollast að hlýða / því hér hef eg vopnið sem bita mun þig. / Nú skuluð þið allir að fótum mér falla / því fært er ei neinum að etja við mig.“ Lögmaður maldar í móinn: „Með fólsku og ofstopa uppi þú veður / og ædir um sveitir sem grenjandi ljón, / en þér skal ei auðnast að buga og beygja / borgara landsins og konungsins þjón.“

Fleiri fjandmenn er að finna í óperettunni en Ara, en Dagfinnur Sveinbjörnsson leggur fram ýmsar illviljaðar persónur. Mörgum þeirra lyftir hann hreinlega beint úr hinni hefðbundnu íslensku álfatrú, oft jafnvel orðrétt úr þjóðsögnum eins og þær voru ritaðar af Jóni Árnasyni.

#### ÁLFAR

Hægt er að túlka álfana (Álfakonung, Álfakonu og Álfakór) í *Í álögum* sem persónugervingu ógurlegrar íslenskrar náttúru sem getur oft verið vægðarlaus. Álfar eru íslensk þjóðtrú og samkvæmt Valdimar Tr. Hafstein, þjóðfræðingi við Háskóla Íslands, eru íslenskir álfar ólíkir þeim sem finnast í enskum og skandinavískum sögum. Sögurnar lýsa álfunum sem verum sem lifa í öðrum heimi samhliða mannfólkinu og líkjast þeim á flestan hátt. Þeir eru svipaðir í útliti og ganga til svipaðra verka. Þeir eru fjarlægir og ókunnir en þó í nágrenni heimkynna okkar. Álfar standa fyrir náttúruna í miðri menningunni, fyrir öræfin, óbyggðina í miðri uppbyggingunni. Heimili þeirra - klettur, holt og tjarnir - eru bannhelgir staðir. Það má ekki hreyfa við þeim á nokkurn hátt (Valdimar Hafstein, 2000). Jón Árnason þjóðsagnasafnari segir að álfar „hafa verið álitnir svo völdugar verur að menn hafa bæði borið virðingu fyrir þeim og óttast þá. [...] Þessi trú um álfabyggðir í hólum er ævagömul og eldri miklu en kristni.“ (Jón Árnason, 1954, bls. 3-4). Innblástur Dagfinns og Sigurðar fyrir álfunum í *Í álögum* er því ekki úr lausu lofti gripinn. Til að minnda virðist álfkonan þeirra í blá kirtlinum eiga sér fyrirmynd í þjóðsögnum „Hjúin á Aðalbóli“ (ibid, bls. 39) og „Meystelpan á Kirkjubóli“ (ibid, bls. 46).

Jón heldur áfram: „Það var almenn trú að álfar væru tvenns konar, sumir góðir, en sumir illir...“ (ibid, bls. 5-6). Illska álfana birtist meðal annars í formi gylliboða. Gylliboð álfa geta verið af ýmsum toga en það er vissara að verða alls ekki við neinu sem þeir bjóða. Álfarnir tæla Skúla í hjónaband við dóttur Álfakonungs og þegar hann þrjóskastrá við er hann hreinlega dáleiddur og neyddur til þess. Slíkt gerist einnig í þjóðsögnum: „Það er oft í sögnum haft hér á landi [...] að álfkonur hafi lagt ástarhug á mennska menn [...] Varúðarvert hefur það þótt að skorast undan fylgilagi við álfa, en þó öllu hættulegra að bregða heit sín við þá...“ (ibid, bls. 58). Skúli tekur við konungdæmi og ríkidæmi frá álfunum en það er það augljóstlega gegn vilja hans sjálfs. Stuttu seinna syngur hann: „Með töfrum illum tældur hef ég verið. / Myrkra valdsins ógnir að mér sækja. / Nei - geislar ljóss nú fylla hug og hjarta. / Kraftur ljóssins kemur mér til hjálpar. / Burt með ykkur skæðu skuggavaldar. / Skelfist, skelfist birtu nýrrar aldar.“ Hann bregst þar með heitum sínum. Honum er refsað og hann lagður í frekari álög. Gengur hann eftir það um í móki og óminni, í gervi fagurs riddara, sem með álfum hryllir og tryllir mannfólkið um jól.

Jón Árnason segir að það beri einna mest á álfum um og í kringum jól og nýár. Um jólin halda þeir samsæti og veislur, spila á hljóðfæri og dansa, ýmist í mannaþýlum eða í álfabyggðum (Jón Árnason, 1954, bls. 100). Margar þjóðsögur eru til um að álfar ryðjist inn í mannaþýla.

á jólum, haldi þar veislu og reyni að pretta og leggja gylliboð fyrir það mannfólk sem þar fyrirfinnst. Ef viðkomandi tekur einhverju boðinu fer illa fyrir þeim, hann/hún deyr eða verður galin/n, rétt eins og Fúsi í sögunni hér á undan. Slíkt gerist í þjóðsögunum „Hildur álfadrottning“ (ibid, bls. 105), „Álfarnir og Helga bóndadóttir“ og „Jólanóttin“ (ibid, bls. 114) svo dæmi séu tekin. Rannveig tekst á við álfana í 4. þætti er hún er ein heima á jólanótt og freistar þess að leysa Skúla undan álögum. Rannveig stenst allar freistingar frá álfunum og eftir drjúga stund kallar hún upp yfir sig: „Dagur á lofti“ sem verður til þess að álfarnir ærast, dans þeirra verður viltur og þeir taka að ryðjast út. Þeir vilja ekki lenda í dagsbirtunni. Eftir stendur riddarinn (Skúli í álögum) og reynir að freista hennar enn frekar. Hann býður henni ríkidæmi, hásaeti og höll. Þessi sena í óperettunni er lík því sem sést meðal annars í þjóðsögunni „Jólanóttin“ þar sem vinnukona er látin vera ein heima um jól er allir aðrir fara til messu (Jón Árnason, 1954, bls. 114).



*Þeir, sem sjæð hafa óperettuna „Í álögum“ munu fljótlega þekkja myndina hér að ofan, því að hún er af glæsilegasta sviðinu í leiknum, og ef til vill eitt allra fegursta leiksvið, sem sjest hefir hér á landi, sem sje álfahöllin. „Í álögum“ er nú leikið hvenær, sem hægt er að komast að húsinu og á langt eftir ólífað. En því oftar, sem leikurinn fyllir húsið, því styttra verður þangað til tónlistarhöllin kemst upp, því að til hennar rennur ágóðinn af sjóningum. Það eru því tengst milli álfa- og tónlistarhallarinnar*  
 Myndina tók Jón Sen.

**Mynd 3:** Álfahöllin. Mynd birt á forsiðu fálkans 20.tölublað 19.05.1944.

Dagfinnur Sveinbjörnsson nýtir sér þjóðsagnararfinn til að skapa þessar persónur og þeirra heim. Flestir íslenskir áhorfendur óperettunnar ættu að kannast við þær tilvísanir sem þar birtast og jafnvel myndu sumir vita nákvæmlega úr hvaða sögum þær koma. Þetta eykur á þjóðlegan blæ verksins, en sökum eðlis álfatrúarinnar - hversu grimmir álfarnir geta verið við mannfólkið - bregður hér fyrir nokkuð drekri, alvarlegri tón en óperettur eru ef til vill helst þekktar fyrir.

## ÓVENJULEGA ALVARLEGT UMFJÖLLUNAREFNI

Samkvæmt The Oxford Companion to Music er ein skilgreiningin á *óperettu* að hún innihaldi venjulega talað mál í bland við söng (Scholes, 1991). Í *álögum* finnast margar talaðar senur. Handritið er mjög langt, eða 72 blaðsíður af texta. Það hlítur að teljast í lengri kantinum og einungis er brot af þeim texta sett í tóna af Sigurði Þórðarsyni. Í *álögum* inniheldur þar af leiðandi mun meiri talaðan texta heldur en sunginn, en slíkt er ekki endilega óvenjulegt, en það er til dæmis einnig svo í hinu fræga óperettuverki *Kátu ekkjunn* eftir Franz Lehár. Þrátt fyrir mikið af töluðum texta finnast þó í *álögum* einhver 38 sungin lög og þar er ekki með talin nokkrar framsagnir (talaður texti með tónlistar undirspili) og fjölmörg ósungin hljóðfæranúmer eins og forspil, millispil og dansar.

Einnig segir í The Oxford Companion to Music að *óperetta* sé „svo gott sem samheiti fyrir tónrænan gamanleik“ (ibid). Sagan í *álögum* er því samkvæmt því heilt á litið tiltölulega óvenjuleg fyrir óperettu en venjulega fer meira fyrir léttum umfjöllunarefnun, sem sagt skopstælingum, försum eða háðslegri gagnrýni. Ari, verandi fulltrúi danskrar einokunarverslunar, ætti að vera auðvelt skotmark fyrir skopstælingar eða háðslega gagnrýni, en lítið fer fyrir því, allavega í tónlistar atríðum, fyrir utan í „Þú eigi skalt okkur fá“ í 2. þætti þegar Jón stúdent klæðir sig í kvennmannsföt til að trufla Ara svo Skúli geti flúið og komist undan handtöku. Í töluðu senunni áður en lagið hefst situr Ari að sumbli með unga fólkinu og þar fellur Ari algerlega fyrir þessu gríni og verður að atlægi. „Ari: (við Jón) Þú brosir svo yndislega. Jón st.: Finnst yður það? Ari: (Drekkur) Gefðu mér fyrsta kossinn (breiðir út faðminn). Ást mín til þín er eins og ólgandi haf. Jón st.: (Fær klígju) Hægan, hægan. Eg er að fá sjósótt. Við skulum drekka meira. (Þeir skála, Ari drekkur mikið).“ Það virðist vera helst Lögmaðurinn, faðir Rannveigar, sem fær kjánalega, trúðalega tónlist sem undirspil, en það dregur úr alvarleika hans. Sá stíll er oft í furðulegri mótsögn við þau alvarlegu efni sem hann syngur um. Í laginu „Það reyndist vand“ heyrir furðulega léttúðug tónlist miðað við þann alvarlega tón sem heyrir í textanum: „Það reynist vandi að velja milli valdsins og þess sem réttast er“ syngur hann. Þetta er lag um siðferðislegar spurningar. Hann er að velta því fyrir sér hvernig hann eigi að bregðast við því að Skúli hafi mútað sér: „Enginn má lærðum manni múta til miskunnar nei, nei allra síst. Nú tek ég skip og alt þar á, af því mun hylli konungs fá.“ Tónlist lögmannsins teiknar hann oft upp sem hálfgerðan trúð. Stundum virkar þetta furðulega. Óperettuformið virðist fá að ráða einu og öllu um stíl tónlistarinnar í þessu tilfelli.

Tónlistin er þó ekki alltaf létt. Rétt eins og Dagfinnur sækir Sigurður Þórðarson einnig innblástur í þjóðararfinn sem ýtir enn frekar undir þennan óvenjulega þyngri tón verksins. Sigurður nýtir þessi þjóðlegu blæbrigði til að veita vissum augnablikum í sögunni sérstakan dramatiskan lit sem tengist framvindu sögunnar.

## TÓNLISTIN

## HINN ÞYNGRI TÓN

Sigurður Grímsson gagnrýnandi hjá Morgunblaðinu var viðstaddur frumflutning *Í álögum* 1944 og hann sér ástæðu til að minnast á hinn þunga blæ tónlistarinnar:

Þess er getið hjer að framan að höfundur textans hafi ofið sögupráðið íslenskrí þjóðtrú og þjóðsögum. [...] Þetta hefir eðlilega gefið tónskáldinu tilefni til þess að færa sjer í nyt ísl. þjóðlagastef[...] Það hefir gefið músikkinni þjóðlegan blæ, en fyrir það hefir hún óneitanlega orðið þyngri en menn eiga að venjast í óperettum“ (Sigurður Grímsson, 1944).

Það eru allavega tólf skipti í óperettunni þar sem má heyrta tónlist sem hægt væri að greina sem „þunga“ og/ eða „þjóðlega“. Helst eru það tvö einkenni sem standa uppúr sem tiltölulega algeng í þeim tónlistarnúmerum: Gangandi fimmundir og ferundir annarsvegar og þrástef í bassa hinsvegar. Nær alltaf á sú tónlist við álfa eða álfaheim. Hér fara á eftir örfá dæmi.

ÁLFASTEFIN

3. þáttur. *Allegro moderato* 28. Ríðum og ríðum

Sópran  
Alt  
Tenor  
Bassi

Ríðum og ríðum

Ríðum og ríðum það rökkr-ar í hlíðum,

Ríðum og ríðum það rökkr-ar í hlíðum, sérur og færur arm-a af hinn

Ríðum og ríðum það rökkr-ar í hlíðum, sérur og færur hinn arm-a af vög - - i

Mynd 4: „Ríðum og ríðum“ nr.28 í 4. þætti.

Tvö endurtekin stef eru algeng í tengslum við álfaheim. Upprunaleg mynd hins fyrra einkennist af C moll og gangandi fimmundum og ferundum. Það kemur fyrst fram í keðjusöng í „Ríðum og ríðum“, sungið af álfakór í 3. þætti.<sup>3</sup> Þetta er líklega stærsta tónlistaratriði verksins

<sup>3</sup> Vísan er ekki eftir Dagfinn, en hún finnst m.a. í þjóðsögunni „Tungustapi“. „Ríðum og ríðum, / það rökkrar í hlíðum; / ærum og færur / hinn arma af vegi, / svo að hann eigi / sjái sól á degi, / sól á næsta deg.“

með kór. Stefið fylgir álfakórnum (notað sem nokkurskonar *leitmotif*)<sup>4</sup> og birtist stundum í breyttri mynd, þróað í aðrar samsetningar.<sup>5</sup>

Þessar gangandi ferundir og fimmundir ganga ekki samsíða eftir ströngustu reglum, en gangurinn er þó nægilega staðfastur til að liturinn komi sterklega í gegn. Kórinn syngur í keðjusöng; Bassi kemur fyrst inn á nóttunni C í einn takt syngjandi „riðum og riðum það...” áður en tenór kemur inn með sömu línu fimmund ofar, á G, einum takti seinna koma alt og sópran inn með sömu laglínu í gangandi ferundum. Útkoman er kórsöngur með íslenskum þjóðlaga brag þar sem bassi og tenór annarsvegar og sópran og alt hinsvegar skarast á í texta og tónum í marseringar takti sem hefur yfir sér ógnandi tón. Hér gengur á svið hópur vætta sem hefur með sér allt annað tónmál en við höfum átt að venjast hingað til í óperettunni og augljóst er að við höfum stigið inn í annan heim.

Mynd 5: Brot úr laginu „Huga minn sundlar“ í 3. þætti.

Annað dæmi er um miðbik lagsins „Huga minn sundlar“ í 3. þætti fær Álfkonan hratt, reitt tónefni í fimmundum er hún syngur „Ærið, ærið, þessa konukind“.<sup>6</sup> Hér er ekki um hið fyrrenfnda álfastefi að ræða í beinum skilningi en hægri hendi í píanó spilar tveggja takta mótíf í 2/4 sem ferðast í fimmundum, frá A til E til B þar sem það er spilað í gangandi ferundum og seinna fimmundum.

Seinna álfastefið er einnig að finna í „Riðum og riðum“ og er byggt á síendurteknum

(Jón Árnason, 1954, bls. 33).

<sup>4</sup> Tónstef sem fylgir ákveðinni persónu eftir. Oft notað í óperum.

<sup>5</sup> M.a. í 3. þætti í „Heill þér konungur“ (í undirspili), Heill þér, konungsefni“, „Hamrahallir skjálfa“ og í 4. þætti í „Hve gaman er á fjöllumum“.

<sup>6</sup> Það er ekki víst afhverju hún syngur þetta - þessi texti finnst ekki á þessum stað í sögunni í handritinu - en hún hlítur að eiga við að það eigi að æra Rannveigu.

krómátiskum gangi niður um ferund í fjórum sextándupörtum og tveimur áttundapörtum. Það er örsjaldan sungið en kemur langoftast fram í undirspili. Undirspilið í píanóinu í „Ríðum og ríðum“ er byggt á þessu þrástefi; síendurteknu C-i í áttundum í vinstri hendi með hið krómátíska álfastefi frá C niður á G í hægri hendi sem færist svo niður í vinstri hendi eftir þrjá takta. Köllum þetta „krómátískt álfastef“ (einnig notað sem *leitmotif*). Þetta stef skapar hughrif tengd grjóti og harðneskjulegum fjöllum er það er spilað á dýpri strengjahljóðfærin.<sup>7</sup>

ÁLFADANSAR

Einsleit þrástef í bassa finnast víða er álfar koma fram. Stundum stíga álfarnir dans og fyrir þau tækifæri hefur Sigurður Þórðarson samið ýmsa tónlist fyrir hljómsveit sem fær titillinn „Dans“. Þegar Álfakonnan hefur lokað Skúla inn í höllina í klettinum í 3. þætti segir Álfakonungur: „Setjið hann [Skúla] í háseti við hlið mér og dóttur mína til hægri handar. Látið hljómsveitina leika og dansmeyjarnar dansa, svo að skemmtun er nóg.“ E moll hljómur endurtekinn sem bú-ba þrástef í 11 takta, krómantískir tengitónar og forslagnótur í laglínu sem leiða meðal annars á hreint C sem hangir ómstrítt á móti E moll hljómi í vinstri hendi.



Mynd 6: Fyrstu 11 taktarnir úr „Dans“ í 3. þætti.

Þetta er einstakur litur - heyrst aðeins í þessu tónlistar númeri - og setur uggvekjandi stemmingu. Auk þess má nefna nokkur afturkölluð Fís sem þá breytir E moll tóntegundinni um stundarsakir í frígískan skala frá E. Eftir þessa 11 takta er svo tónflutt í gegnum D dúr hljómi í G dúr tóntegund þar sem kátína og gleði ríkir. Þessi tvö ólíku efni renna þó ágætlega saman í höndum tónskáldsins.

<sup>7</sup> Á upptöku frá 1957 má heyrna þetta stef leikið á djúp strengjahljóðfæri.

Annar álfadans heyrir í 4. þætti þegar álfar ryðjast inn í bæinn á jólanótt og halda þar veislu. „Mannamál, hlátur og músík heyrir í fjarska. Færist nær. Inn kemur fólk skrautbúid, það hefur meðferðis drykkjarföng og ýmiskonar skraut. Neytir drykkjarins, býður Rannveigu, hún þyggur ekkert og annsar engu, þegar það talar til hennar. Það tekur nú að dansa“ (Dagfinnur Sveinbjörnsson, 1944, bls. 63).

Mynd 7: Dans - álfarnir koma inn (nr.44 4.þáttur).

Seinni álfadansinn inniheldur splunkunýjan kafla og tónrænu skilaboðin þar eru ekki lengur „gleði og kátína“. Hér á sér stað drungalegur dauðadans. Einstakt augnablik í óperettunni. Hér liggur nefnilega mikið undir, mögulega líf og limir Rannveigar og Skúla. Rannveig er ein heima og freistar þess að bjarga Skúla úr álögum á meðan huldúvættir dansa allt í kringum hana með drykkjarföng og freistingar. Í hinu 15 takta langa dauðadans steffi er tóntegundin nokkuð óræð, en virðist byrja á V sæti í A moll. Hún ferðast þaðan á i - #iv<sup>o</sup> - II - v á sex tóktum. Næsti frasi stekkur svo tiltölulega óundirbúið í B moll laghæfan skala og ef við lítum á þetta sem tónflutning í B moll er hljóma röðin sem þar verður til i - V - I - iv - V - iv - V - iv - III+ - iv - i. Forslags nótur leggja áherslu á lækkaðar fimmundir, stórar þríundir í minnkuðum hljómunum og litlar sexundir í dúr og moll hljómunum. Í stuttu máli sagt er mikið um ómstríður, krómatiskar tengingar og minnkaða hljóma sem ásamt þrískiptum takti leggja öll lóð á vogar-skálarnar við að skapa drungalega vals stemmingu, sem er leidd áfram af greinilegri, þó síbreytilegri, laglínu.

#### HÍÐ KÁTA OG LJETTA

„Ei ber þó að skilja þessi orð mín svo, að öll músikkin í þessari óperettu sje þunglamaleg. Því fer fjarri, því þau lög, sem tónskáldið hefir að öllu leyti frum-samið, eru ljett og leikandi og í ágætu samræmi við eðli „óperettunnar“, - hinn ljetta gleðileik“ (Sigurður Grímsson, 1944).

Eitt af því sem stendur uppúr eftir yfirferð á tónlistinni, sem eitt af aðaleinkennum óper-  
ettunnar *Í álögum*, eru laglínur tónskáldsins Sigurðar Þórðarsonar. Þær eru fjölmargar, fjöl-  
breyttar, innihalda fim stökk og ágætis tónbilabreidd margar hverjar, oft um og yfir tíund. Í  
„Nú í háum hamrasal“ í 3. þætti syngur Skúli jafnvel yfir stærra svið en það, eða frá ein-  
strikuðu D uppá tvístrikað A, sem er tólfund. Sigurður Þ. nýtir sér raddsvið söngvaranna.  
Laglínurnar eru einnig aðlaðandi að því leyti að þær eru margar nægilega aðgengilegar svo  
að flestir söngvarar ættu að geta lært þær, en það er líklega aðeins á færi reyndra og lærðra  
söngvara að flytja þær eins og til var ætlast.

R.  
hátt í him - -ins roðaglóa. Já, hörpuslátt, við heyrum

Sk.  
himins-roð - - a - glóa. Við heyrum hörp - - uslátt, við heyrum hörp - - - u -

R.  
hörp - u-slátt, heill-and- i töfra - - óð, heill-and-i töfr - - - a - -

Sk.  
slátt, heillandi töfr - - - - a óð, heillandi töfr - - - - a - -

**Mynd 8:** Blaðsíða úr „Mig heilla fjarlæg fjöl“ í 1. þætti. Rannveig og Skúli syngja tilþrífamikinn dúet þar sem tónar og orð skarast á og renna saman á víxl. Það þarf gott tónlistarfólk til að flytja svona tónlist svo sómi sé að.

Í hinum kátu og léttu lögum hefur Sigurður Þ. gegnumgangandi hljómrænt stílbragð. Í dúr tóntegund notar hann reglulega meðal annars II (annað sæti dúr) og III (þriðja sæti dúr)<sup>8</sup> til að

<sup>8</sup> Bæði þessi sæti eru venjulega moll í dúr tóntegund: ii (D - F - A) og iii (E - G - B). Sp notar sætin hinsvegar reglulega sem dúr: II (D - Fis - A) og III (E - Gís - B).

undirstrika hughrif í ljóðum Dagfinns með bjartari tónlit. Slíkt má heyra og sjá í „Mig heilla fjarlæg fjöll“ þar sem II í G dúr er notaður til að lyfta „þar reist er hamrahöll“ og „við heyrum hörpuslátt“.

Í „Ég er ímynd fjallkonunnar“ 1. þætti syngur Rannveig „Ég blessa mína bernskugrund / og bind við hana tryggð, / hin tignu fjöll við firði og sund, / sem frjórrí skýla byggð.“ Sigurður Þ. undirstrikar orðin „tignu“ með II og „frjórrí“ með III í C dúr tóntegund. III heyrir einnig á orðinu „smáð“ í línunni „Mín aldna, fagra Ísastorð skal aldrei hædd né smáð.“ Þetta virðist vera mjög meðvitund hlómraen ákvörðun hjá tónskáldinu. Að setja annað og þriðja sæti dúr sem hlómraent umhverfi þessara orða eikur á áhrifamátt og staðfestu Rannveigar. Orðinu „smáð“ er hreinlega ýtt upp og öll orð og tónar í frasanum á undan stefna áfram af sömu ákveðni og Rannveig sjálf gerir í gegnum alla óperettuna.

Mynd 9: Fjórir taktar úr laginu „Ég er ímynd fjallkonunnar“ 1. þætti.

Hið káta og léttu virðist eiga vel við Sigurð Þórðarson. Hann tengir (oftast) vel saman dramatískar aðstæður og tónræna framvindu. Ýmis önnur dæmi finnast um þetta í óperettunni. Sjá lengri útgáfu af þessari ritgerð með fleiri tóndæmum á heimasíðu höfundar.<sup>9</sup>

#### AÐ LEIKSLOKUM: ÞJÓÐLEGUR STÍLL?

„Að leikslokum voru höfundarnir, leikstjórinn og hljómsveitarstjórinn hyltir sjerstaklega afleikhúsgestum og leikendurnir kallaðir fram hvað eftir annað, og svo mikið blómaregn fjell yfir listamennina, að annað eins mun tæplega hafa sjest hjer áður. Þegar á alt er litið, verður ekki annað sagt, en að óperettan hafi tekist ágætlega, bæði frá hendi höfundanna og annara, er að henni standa og sje þeim til hins mesta sóma. [...]hún er skemtileg og útbúnaður allur hinn glæsilegasti“ (Sigurður Grímsson, 1944).

Það er margt merkilegt að finna í baksögu, handriti og tónlist óperettunnar *Í álögum* og óhátt er að segja að þar sé mikið um þjóðleg þemu, í sögu og í tónlist. En hefði verið hægt að ganga lengra? Hvergi er hægt að sjá nein ummerki um til dæmis rímur eða tvísöng, en þeir tónlistarstílar eru íslenskur tónlistararfur og eru hvor um sig á margan hátt einstök íslensk fyrirbrigði. Rímurnar voru um tíma umfangsmesta grein íslenskrar ljóðagerðar „og voru kveðnar, en að

<sup>9</sup> <http://helgiingvarsson.com/ialogumrannsokn>

kveða rímu merkir að syngja með nokkuð sérstökum hætti að því er tekur til raddbeitingar og raddhreims“ (Jón Þórarinnsson, 2012, bls. 171). Rímurnar, hin íslensku hetjuljóð, hafa verið taldar séríslensk tegund söguljóða (ibid, 185). Tvisöngurinn er ekki síður merkilegur. Frægasta tvisöngslagið er Ísland, farsælda frón. Baldur Andrésson segir: „lagið er ágætt sýnishorn af því, hve fögur, frumleg og svipmikil þessi lög eru og gjörólík þjóðlögum annarra þjóða“ (Baldur Andrésson, 2008). Séra Bjarni Þorsteinsson tekur í svipaðan streng: „...á Íslandi hefur kvintsöngurinn - tvisöngurinn - lifað í meira en 1000 ár, og lifir þar enn í dag góðu lífi, þótt ekki sje hann nærri því eins almennur og fyr“ (Bjarni Þorsteinsson, 1906, bls. 767-8).

Áhugavert hefði verið ef þessir tónlistarstílar hefðu fundist í *Í álögum*, en höfundum óperettunnar til varnar þá var og er lítið sem ekkert vitað um hin fyrstu rímmalög (Jón Þórarinnsson, 2012, bls. 187) og endurkoma þess frásagnastíls gerðist ekki fyrr en seinna með til dæmis Steindóri Andersen og Hilmarí Erni Hilmarssyni. En hægt er að áætla að sú tónlist sem var vinsæl á Íslandi á þeim tíma er *Í álögum* gerist (síðari hluta 18. aldar) hafi verið þjóðleg söngtónlist, s.s. rímur og tvisöngslög. Ein af ástæðunum fyrir því að Sigurður Þ. innleiddi ekki þessa þjóðlegu tónlistarstíla inn í tónlistina gæti verið sú að undir lok 19. aldarinnar voru íslensk þjóðlög smáð og fyrirlitin af leiðandi mönnum í sönglífi þjóðarinnar (Baldur Andrésson, 2008). Þar sem Sigurður Þ. er að alast upp á þeim tíma hefur hann ef til vill ekki sloppið við þau áhrif. Mögulega var vænlegra til vinsælda fyrir hann að semja tónlist byggða á nútímastraumum heldur en að grípa til „gömlu laganna“ sem voru við það að hverfa.

Í þessa ritgerð hefur verið tekið saman það helsta er við kemur því sérstaka og þjóðlega í óperettunni *Í álögum*. Dregið var fram og skoðað hvernig efnistökin tengjast stjórnmála sögu Íslands og menningarlegum arfi þjóðarinnar í orði og tónum. Svo virðist sem Dagfinnur og Sigurður hafi ekki einungis verið undir áhrifum frá þjóðlegum straumum heldur hafi hreinlega fengið vissar hugmyndir beint að láni úr þjóðararfinum. Hluti verksins er því litadur dökkum, þjóðlegum, og á vissan hátt hástemmdum litum sé lítið til þess að verkið var frumflutt á lýðveldis ári þjóðarinnar. En allt þetta gefur *Í álögum* nokkra sérstöðu sé lítið til vinsælla evrópskra óperettu bókmennta; margar af vinsælustu óperettum sögunnar velja sér almennara og léttara viðfangsefni séu þær dregnar saman í kjarna sinn. *La belle Hélène* (1864), *La vie parisienne* (1865) og *La Périchole* (1868) eftir fransk-þýska tónskáldið Jacques Offenbach eru gamanverk sem byggja á skopstælingum, gamanleikritunum, og röðum farsakenndra atburða. *Die Fledermaus* (1874) með tónlist eftir Johann Strauss II, *Die lustige Witwe* (Káta ekkjan) (1905) eftir Franz Lehár og *Ciboulette* („Graslaukur“) eftir Reynaldo Hahn (1923) (svo nokkur dæmi séu tekin) fjalla í stórum dráttum um kómíska misskilninga, ástir, framhjáhöld og léttúðuga pretti.

Undirritaður ætlar sér ekki að skera endanlega úr um hér hvort að óperettan *Í álögum* búi til einhverskonar fyrirmynd að þjóðlegu, íslensku tónleikhúsverki. Þjóðlegur stíll, samkvæmt tónvísindamönnunum Marina Frolova-Walker og Carl Dahlhaus, gerir hug ákveðins hóps fólks áþreifanlegan og er álitinn sem tjáning ákveðinnar tilveru. Þjóðlegur stíll er ekki endilega eitthvað sem höfundar geta ættleitt í verkum sínum upp á sitt eindæmi. Frolova-Walker bendir okkur á að aðeins hin breiða þjóðlega umræða geti skorið úr um hvort að ákveðið verk eða stíll teljist „þjóðlegur“. Tónskáld og handritshöfundar (og greinarhöfundar) geta aðeins reynt sitt besta til að komast að í þeirri umræðu með því að senda frá sér þjóðleg verk sem

aðrir telja þess virði að ræða (Frolova-Walker, 2014). Það er þjóðin sem á síðasta orðið.

Þetta er stytta útgáfa af ritgerðinni. Fleiri dæmi úr handriti og söngskrá, ásamt ítarlegri sagnfræðilegri umgjörð, má finna í lengri útgáfu ritsins á heimasíðu höfundar:

<http://helgiingvarsson.com/ialogumrannsokn>.

*Höfundur er tónskáld, stjórnandi, söngvari og fræðimaður.*

*Rannsókn og skrif þessi voru styrkt af Starfsmenntunarsjóði FT og FÍH og Styrktarsjóði Vinafélags Íslensku Óperunnar.*

## HEIMILDASKRÁ

Baldur Andrésson (2008). *Tónlistarsaga Reykjavíkur: 1800-1950*.

Bjarni Þorsteinsson. (1906). *Íslensk Þjóðlög*. Kaupmannahöfn.

Dagfinnur Sveinbjörnsson. (1944). *Í álögum: handritið*.

Frolova-Walker, M. (2014). The Language of National Style. Í H. M. Greenwald (Ritstj.), *The Oxford Handbook of Opera*. Oxford University Press.

Gísli Gunnarsson. (1987). *Upp er boðið Ísaland: einokunarverslun og íslenskt samfélag 1602-1787*. Reykjavík: Örn og Örlygur.

Jón Árnason. (1954). *Íslenskar Þjóðsögur og ævintýri*. Reykjavík: Bókaútgáfan Þjóðsaga.

Jón Þórarinnsson. (2012). *Íslensk tónlistarsaga 1000-1800*. Reykjavík: Tónlistarsafn Íslands.

Scholes, P. A. (1991). *The Oxford Companion to Music*. Oxford & New York: Oxford University Press.

Sigurður Grímsson. (28. apríl 1944). *Í álögum: Óperetta í 4 þáttum eftir S. Þórðarson og D. Sveinbjörnsson*. Sótt 31. janúar 2022 frá Morgunblaðið:

<https://timarit.is/page/1251666#page/n3/mode/2up>

Sigurður Þórðarson. (1944). *Í álögum: söngskrá*.

Valdimar Hafstein. (2000). The Elves' Point of View: Cultural identity in contemporary Icelandic elf tradition. *Fabula*, 89-90.

## Dreifður á Kugelrófinu

### hugleiðingar um eigin kennslu og ýmislegt annað

Sigurður Flosason

Í vetur hef ég tekið þátt í námskeiði í kennslufræði á háskólastigi og haft bæði gott og gaman af. Leiðbeinendur hafa verið Gunnús Ýr Finnbogadóttir og Guðbjörg R. Jóhannesdóttir og það er fyrir þeirra hvatningu og ritstjóra Þræða að ég birti eftirfarandi pistil hér.

Á liðnum árum hefur kennslufræðikastljósinu í auknum mæli verið beint að fyrri þekkingu nemenda. Á yfirstandandi námskeiði kom þessi hugsun skýrt fram í lesefni fyrir fyrsta tímamann. Hafþór Guðjónsson talar í skrifum sínum um nemendur sem „þekkingarsmiði“. Forþekking nemenda og fyrri reynsla verður þannig útgangspunktur kennslunnar. Þessar hugmyndir koma reyndar fram víðar. Með netgrúski hefur mér sýnst að þessar hugmyndir verði fyrirferðarmiklar í kringum síðustu aldamót og sérlega mikið virðist hafa verið skrifað um þessar þælingar í kringum 2010.

Í þeirri ígrundun sem námskeiðið hefur leitt til, hef ég eðlilega hugsað mikið um mína eigin kennslu og þróun hennar, einnig í samhengi við kenningu Peter Kugel um þróun prófessora en henni þótti mér sérlega áhugavert að kynna. Við skrif fjórðu dagbókarfærslu datt mér allt í einu í hug að kannski væri ekki úr vegi að horfa á kennarann með sömu augum og nemandann. Hvað með að líta á kennarann sem þekkingarsmið og horfa til fyrri reynslu og forþekkingar hans? Hlýtur ekki öll vinna kennarans og nálgun að starfinu að byggja á þessu? Í mínu tilfelli sé ég forþekkinguna sem allt mitt fyrri nám, ekki bara í tónlist heldur allt almennt nám og margvíslega tólmstundaiðkun líka.

Hvað hefur þá fyrri reynsla kennt mér um kennslu? Með því að horfa á alla sem hafa kennt mér og leiðbeint frá fimm ára aldri til nútímans má greina mynstur. Ef til eru taldir allir kennarar í gegnum, grunn-, mennta- og háskóla verður til dálagleg tala. Hún stækkar enn ef við bætum við 20 árum af tónlistarnámi í ýmsum skólum á öllum skólastigum hér á landi og erlendis. Tökum svo með hljómsveitarstjóra, íþróttáþjálfara og aðra tólmstunda- og námskeiðsleiðbeinendur og þá er ég viss um að samtala kennara og leiðbeinenda minna er ekki undir 200. Síðan má raða þessum einstaklingum á nokkurskonar áhrifaróf. Hverjir standa upp úr hafa mótað mig. Af hverju? Hverir standa svo niður úr og af hverju? Á þessu tel ég að forþekking mín á kennslu byggji. Síðasta púslið í þessa stóru raðmynd er yfirstandandi námskeið í kennslufræði; kærkomin og annarskonar viðbót við þessa rúmlega fimm áratuga ómeðvituðu reynslu.

Kennararnir sem standa upp úr í minni sögu eru þeir sem virkilega höfðu einhverju að miðla og voru ósínkir á sína visku og reynslu. Þeir sem gerðu umtalsverðar kröfur en voru um leið sanngjarnir og mannlegir. Þeir sem voru vinsamlegir og hóflega sveigjanlegir. Þeir sem voru skýrir varðandi kröfur og höfðu tengsl orsakar og afleiðingar alltaf ljós. Þeir sem voru faglegar fyrirmyndir og kenndu líka með eigin gjörðum. Yfirleitt voru þessir einstaklingar líka helteknir af viðfangsefninu sjálfir og smituðu þannig með eigin ástríðu. Þeir albestu í þessum hópi áunnu sér virðingu, að því er virðist fyrirhafnarlaust. Með því að vera eins og þeir voru fengu þeir alla til að gera sitt besta alltaf og engum datt í hug að svíkjast undan eða slá slöku við. Þeir kenndu sem sagt ekki bara með því að kenna heldur líka með því að vera, bæði sem listamenn og manneskjur. Þessum kennurum vil ég líkjast og á þessu byggir mín bjargfasta trú á að við getum sjálf stýrt því hvernig aðrir koma fram við okkur: Við stýrum því með því hvernig við komum fram sjálf!

Mig langar að nefna þrjú dæmi úr minni sögu. Eugene Rousseau kenndi mér á saxófón um fimm ára skeið í háskóla í Bandaríkjunum. Hann er mildur maður með hlýlegt viðmót en skarpgreindur og leiðandi alþjóðlegur listamaður á sínu sviði. Hann er dæmi um kennara sem meðal annars mótaði nemendur sína með með eigin framgöngu, bæði listrænt og mannlega. Hann ávann sér líka virðingu allra án fyrirhafnar. Hafsteinn Guðmundsson, aðalkennari minn hér á landi og undanfari Rousseau í minni saxófónkennslusögu býr reyndar yfir mörgum sömu eiginleikum; vönduðum persónuleika, einlægum áhuga á efninu, kennslunni, nemendunum og tónlistinni sjálfri. Ég hugsa líka oft um Sæbjörn heitinn Jónsson hvers leiðsagnar ég naut sem unglingur í lúðrasveit og síðar stórsveit. Hann brann fyrir starfið af óstöðvandi elju og þvífíkum krafti að það var ekki annað hægt en að smitast og skunda með. Þessi þrjú viðmið hafa líklega haft talsverð áhrif á mína kennslu og minn kennarapersonuleika. Vandvirkni, metnaður og dugnaður einkenndi kennslu allra þessara manna og eldmóður er orð sem sameinar þá alla, hvern á sinn máta.

Þeir kennarar sem falla við neðri enda rófsins eru þeir sem voru ósanngjarnir og ósveigjanlegir. Þeir sem voru hranalegir og auðsýndu hroka. Líka þeir sem voru latir og settu markið lágt. Þeir sem voru óskipulagðir, ruglingslegir og handahófskendir í sínum verkum. Enn fremur þeir sem voru ófyrirsjáanlegir og órókréttir í sínum gjörðum. Þeir sem tengdu orsök og afleiðingu ekki vel saman. Þessir kennarar voru slæmar fyrirmyndir, ýmist mannlega, faglega eða bæði. Í þennan flokk falla svo líka þeir sem voru vinsamlegir og jafnvel skemmtilegir en gerðu of litlar kröfur eða höfðu ekki nægu að miðla; þessir sem lögðu ef til vill mest upp úr því að vingast við nemendur. Hér gæti ég nefnt nokkra kennara af ýmsum skólastigum en læt það ógert. Þeir eru víti til að varast og hafa þar með líka mótað mig – vonandi til góðs!

Þegar ég lít um öxl og hugsa um sjálfan mig sem kennara fyrir tíu, tuttugu eða þrjátíu árum held ég að ég verði að játa mig sigraðan af Peter Kugel. Hinn 25 ára gamli ég, nýkominn út háskólanámi, var ótrúlega viss í sinni sök. Ég notaði þær aðferir sem ég hafði kynnst og setti alla nemendur í svipað prógram, metnaðarfullt en lítt sveigjanlegt. Þetta virkaði mjög vel fyrir suma en ekki jafn vel fyrir alla. Ég var nokkuð stífur á meiningunni og lét mínar listrænu skoðanir og smekk líklega hafa of mikil áhrif á nálgun mína. Í rauninni var ég sjálfur fókusinn og útgangspunkturinn – sem sagt dæmigerður fyrsta stigs kennari að hætti Kugels. Sjálfum mér til málsbóta held ég að ég hafi í það minnsta verið fullur af áhuga og eldmóði.

Nokkrum árum síðar var efnið og innihaldið komið frammar í forgangsroðin. Ég hafði reynt að ná þróun og framförum í minni eigin tónlistariðkun, leita leiða og nýrra upplýsinga. Margt af því sem ég uppgötvað í eigin æfingum og þælingum nýtti ég einnig í kennslu og gerði að mínum eigin persónulegu kennsluáðferðum. Ég hafði breyst talsvert sem kennari og var líklega orðinn nokkuð dæmigerður annarsstigs kennari samkvæmt Kugel.

Enn nokkrum árum síðar get með góðri samvisku sagt að nemandinn hafi verið kominn í meiri fókus og mín kennsla öll orðin nemendamiðaðri. Ég horfði meira til þess sem ég taldi hvern nemenda þurfa á að halda og spurði mig oft um hvað ég gæti gert fyrir hvern og einn. Um leið slakaði ég á ýmsum föstum kröfum sem ég gerði áður til allra. Fyrir suma nemendur virkaði þetta mjög vel. Inn á milli voru þó nemendur sem ef til vill hefðu náð betri árangri með hinum yngri, hardari, ósveigjanlegri og formfastari mér. Kugel bendir reyndar á þann áhugaverða punkt að kennarar geti í sjálfu sér verið góðir á hvaða stigi sem er. Þróunin í gegnum stig Kugels er því ekki endilega bein leið upp á við. Í rauninni held ég að mín kennsla hafi verið misgóð fyrir mismunandi nemendur á mismunandi tímum og það er aðeins óþægileg staðreynd.

Hvar stend ég þá í dag? Kannski einhverstaðar á milli þriðja og fjórða stigs? Ég tengi allavega vel við það sem Kugel talar um á fjórða stigi; að hjálpa nemendum að læra sjálfir. Nemendamiðuð hugsun leiðir mig þó að þeirri niðurstöu að kannski ætti maður að reyna að forðast þetta að því er virðist óumflýjanlega þroskaferli Kugels. Kannski ætti maður að reyna að vekja upp fyrri stigin í sjálfum sér og reyna að vera sá kennari sem hver nemandi þarfnast hverju sinni. Sumir nemendur þurfa kennara sem fókuserar á efnið, aðrir þurfa kennara með strúktúr og prógram. Enn aðrir kalla á leiðsögn við að hjálpa sér sjálfir. Stöku nemendur horfa líka til kennarans sem listamanns og fyrirmyndar. Leiðir því ekki af sjáfla sér að kennari með klofinn Kugelpersónuleika, kennari sem er dreifður á Kugel rófinu, sé besti kennarinn? Ég held að svarið hljóti að vera já. Til svo geti orðið, verður kennarinn að horfa á sjálfan sig í enn víðari fókus en áður. Ögrandi en spennandi verkefni!

Þegar ég ígrunda mína fyrri þekkingu á kennslu verður myndin af kennaranum sem ég vil vera mjög skýr. Hún byggir klárlega á því rófi reynslunnar sem reifað er hér að ofan. Um leið þarf að taka tillit til nýrrar þekkingar og ný þekking á sviði kennslufræði hefur opnað mér dyr.

Hugmyndin um nemendamiðað nám er reyndar ekki ný fyrir mér. 18 ára starf fyrir Menntamálaráðuneytið við ritstjórn aðalnámskrár og greinanámskrá tónlistarskóla kenndi mér ýmislegt á því sviði. Ég sé hinsvegar að fókusinn hefur færst til síðan þá, nýjar hugmyndir og ný hugtök hafa bæst við. Mér er nú enn betur ljóst en fyrr að nemandinn og forsendur hans þurfa alltaf að vera í fyrsta sæti. Í hópkenndu verður þessi spurning þó flóknari. Þar getur maður staðið frammi fyrir því að hópurinn sé allur tiltölulega samstíga og með svipaðan bakgrunn en einn nemandi hafi allt annan bakgrunn, aðrar væntingar og aðrar skoðanir. Þrátt fyrir góðan vilja, bakgrunnsskilning og nemendamiðun getur þessi staða orðið mjög snúin og kannski er eitt svarið við henni fólgið í inntökuferlinu og vali á nemendum, eins leiðinlegt og er að segja það.

Námskeiðið hefur sett námsmat í brennidepil. Leiðsagnarmat er líklega flestum tónlistar-

---

kennurum tamt, að minnsta kosti ómeðvitað, eftir áralanga einkakennslu. Leiðsagnarmat í hópkenndu er hins vegar nokkuð sem mér finnst eftirsóknarvert að skoða. Ég hef beitt því í vissum gerðum námskeiða en ekki í hefðbundnum fræðanámskeiðum. Kannski kominn tími til að skoða þann möguleika. Ég sé líka tækifæri í aukinni áherslu á sjálfsmat og jafningjamat.

Annað atriði sem situr í mér eftir námskeiðið eru rannsóknir á námi nemenda; hvernig þeir telja sig læra best. Námsþýramíðinn sem gefur hefðbundnum fyrirlestrum kennara lægstu einkunn en miðlun nemendanna sjálfra hæstu einkunn er nokkuð sem fær mig til að staldra við og hugsa. Þó ég sé sjálfur hallur undir fyrirlestraformið, bæði sem nemandi og kennari, get ég ekki annað en tekið þessa niðurstöðu alvarlega. Hún staðfestir það sem ég þekkti reyndar úr hljóðfæranáminu; að nám með gjörðum – „learning by doing“ - virkar best. Sú staðreynd á greinilega við í víðara samhengi. Ég á eftir að vinna betur úr henni.

Ég hef þá trú að hvort sem við höfum kennt lengi eða stutt þá höfum við gott af því að láta hreyfa aðeins við okkur, taka inn ferskar upplýsingar, hugsa málin upp á nýtt og skoða það sem við gerum í öðru ljósi. Það kann að vera að við séum öll afburðakennarar en við verðum allavega ekki verri, og sennilega betri, af því að kynna okkur stefnur og strauma. Ígrundun eigin starfs er öllum til heilla. Ég leyfi mér því að mæla með þessu námskeiði og vona að það verði áfram í boði fyrir kennara LHÍ.

## Um höfunda

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

Píanistinn **Anna Þórhildur Gunnarsdóttir** lauk B.Mus gráðu í píanóeinleik frá Listaháskóla Íslands árið 2019, undir leiðsögn Peters Máté og Eddu Erlendsdóttur. Í dag stundar Anna meistaranámi í píanóeinleik við Conservatorium Maastricht hjá prof. Katia Veekmans. Tónlistargreining og rannsóknir á þjóðlagaarfi er mikið áhugamál Önnu, en lokaritgerð hennar úr Listaháskóla Íslands var greining á notkun Jórunnar Viðar á þjóðlagaarfi Íslendinga í píanókonsertri sínum Sláttu. Viðfangsefni meistararitgerðarinnar Önnu er ítarleg tónlistargreining á íslenskrí píanótónlist frá árunum 1950 til 2010. Nýsköpun í klassískri tónlist er Önnu hjartans mál en árið 2020 komst hún í útslit nýsköpunarkeppinnar AIM - Award for Innovation in Music, ásamt kanadíska grafíska hönnuðinum Harmony Lee, með myndbandsverkinu „Renaissance“ sem er byggt á tónlist Jóns Leifs og myndskreyttum reynslusögum fólks frá Covid-19 faraldrinum. Anna hefur eftt menningarlíf heimabyggðar sinnar, Borgarfjarðar, bæði sem einleikari sem og í sönghópnum Borgarfjarðardætrum, sem skipuleggur reglulega tónleika og flytja allt frá klassískri tónlist til dægurlæga, sem og ýmis verk og útsetningar eftir meðlimi hópsins.

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

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

**Sigurður Flosason** lauk einleikarprófi frá Tónlistarskólanum í Reykjavík árið 1983. Hann lauk bachelorprófi (1986) og mastersprófi (1988) frá Indiana University í Bandaríkjunum í klassískum saxófónleik og jazzfræðum. Aðalkennarar hans voru Eugene Rousseau og David Baker. Framhaldsnám hjá George

---

Coleman í New York 1988-89. Sigurður starfar á ólíkum sviðum íslensks tónlistarlífs. Geisladiskar hans, um þrjátíu talsins, spanna vítt tónlistarlegt svið, þ.m.t. eigin tónsmíðar, jazzstandarða, frjálsan spuna og þjóðlagaúrvinnslu. Auk jazztónlistar liggur eftir Sigurð talsvert magn kórtónlistar. Sigurður hefur leikið mikið erlendis, bæði í eigin verkefnum og fjölþjóðlegum samstarfsverkenfum. Hann hefur átta sinnum hlotið Íslensku tónlistarverðlaunin og tvisvar verið tilnefndur til Tónlistarverðlauna Norðurlandaráðs. Hann hefur einnig hlotið tilnefningar til Dönsku tónlistarverðlaunanna og Tónlistarverðlauna DV. Frá 1989 til 2017 var Sigurður aðstoðarskólastjóri og yfirmaður jazzdeildar Tónlistarskóla F.Í.H. Hann hefur verið aðstoðarskólameistari og yfirmaður rytmískrar deildar MÍT (Menntaskóla í tónlist) frá 2017 og fagstjóri rytmísku kennaranáms við Listaháskóla Íslands frá 2018. Sigurður hefur haldið fjölmörg námskeið víða um land og erlendis, stýrt námskrágerð og sinnt margvíslegum stjórnunar- og trúnaðarstörfum. Þá hefur hann verið formaður stjórnar Stórsveitar Reykjavíkur um langt árabil og stjórnandi margra verkefna hljómsveitarinnar.

