

Þ R Æ Ð I R

Tímarit tónlistardeildar Listaháskóla Íslands

8. tölublað

Reykjavík vor 2023

EFNISYFIRLIT

Formáli	3
Halldór Kiljan Laxness in Art Song	4
„Er þetta ekki nógu gott fyrir jazz?“	8
Horft fram á veginn	19
„Stjörnubjartur himingeimurinn með norðurljósin bragandi“	28
How Metaphors Make Music More Relatable	39
Þýðing tónlistar	42
Að spila er að semja er að hlusta er að spila	45
Tónlist og samfélag	49
Um höfunda	54

Formáli

Einar Torfi Einarsson

Kæru lesendur það verður að teljast merkilegt nokk að fámennt (en sívaxandi) samfélag eins og okkar skuli halda úti vefriti um tónlist nú í átta ár. Eða kannski er það ekkert merkilegt? Kannski er það sjálfsagður hlutur á öld internetsins þegar slík útgáfustarfsemi er með öllu einföld og kannski furða að ekki skuli fleiri slík spretta upp. En orðin skrifa sig ekki sjálf (þótt vissulega séu blikur á lofti) og erum við því afar þakklát þeim sem að leggja það á sig að koma hugsunum sínum um tónlist í orð. Præðir hafa lagt upp með það að skapa opinn og fjölbreyttan vettvang og erum við stolt af því safni ólíkra radda sem tölublöðin hafa að geyma. Við vitum samt að við höfum ekki náð til allra, enn skortir okkur þælingar, hugleiðingar, rannsóknir, greiningar og yfirlýsingar frá vissum svæðum í flóru tónlistarfólks á Íslandi. Við höldum því ótrauð áfram.

Hér í 8. tölublaði Þráða eru á ferðinni átta greinar þar sem ýmis sjónarhorn eru dreginn fram í sviðsljósið: Berglind María Tómasdóttir greinir frá rannsóknarviðfangsefni sínu um valdeflingu flytjandans, Cayla Rosché sendir okkur yfirlit á rannsóknnum sínum á sönglögum sem styðjast við texta eftir Halldór Laxness á meðan Helgi Rafn Ingvarsson skyggist inn í samband tónlistar, samfélags og hagkerfis. Ingrid Örk Kjartansdóttir leiðir okkur um meistara-ritgerð sína þar sem hún rýnir í stöðu jazzins á Íslandi og Mikael Lind varpar fram hugleiðingu um samband tónlistar og myndhverfinga. Elín Anna Ísaksdóttir og Tryggvi M. Baldvinsson velta upp mikilvægum spurningum um tónlistarmenntun í síbreytilegum nútíma og hverju ber að huga að í framtíðinni, og Þorbjörg Daphne Hall greinir frá spjalli sínu við Hjálmar H. Ragnarsson og viðburði tónlistardeildar LHÍ síðastliðið haust í tilefni af 70 ára afmæli Hjálmarss. Að lokum fáum við innsýn í hlutverk sýningarstjórnunar með pistli Þráins Hjálmarssonar.

Ég vil þakka aftur greinarhöfundum þessa tölublaðs kærlega fyrir framlagið og hvetja þá sem lesa að láta freistast að ári. Eins og endranær þakka ég svo Þorbjörgu Daphne Hall og Atla Ingólfssyni fyrir farsælt samstarf og þeirra góða ritstjórnarstarf.

F.h. ritnefndar

Einar Torfi Einarsson

Halldór Kiljan Laxness in Art Song

Fulbright Research

Cayla Rosché

In the Fall of 2022, I came to Listaháskóli Íslands on a Fulbright to teach Icelandic and English diction and also research Icelandic Art Song. Prior to arriving in Iceland, I wrote a handbook for singing in Icelandic and I used this handbook in addition to a handbook on English singing diction published by Cheri Montgomery to teach Diction for Singers at LHÍ. My handbook is the first of its kind to use the International Phonetic Alphabet (IPA) and focuses on rules of singing, so this was the first time this class was taught using the IPA. I collaborated with the students to make edits to my handbook to prepare it for publication later this year. At LHÍ I also taught voice lessons, master classes, and was guest lecturer in several other classes. While preparing for a recital and a journal article for the Journal of Singing I discovered that many Icelandic composers have set text by Halldór Kiljan Laxness. As an American who did not grow up reading Laxness novels I thought it would be helpful to research and catalogue these poems for future repertoire study. I spent the remainder of my time during my Fulbright cataloguing these poems and writing an article for the Journal of Singing titled *Icelandic Legacies of Word and Song: Halldór Kiljan Laxness Poetry in Contemporary Icelandic Songs*.¹ This article features three composers and their songs composed with text by Laxness in addition to word-for-word translations of the poems, and information on lyric diction. Below is the table that I curated to catalogue the poems by Laxness used in Icelandic Repertoire. Only compositions that are to my knowledge readily available for purchase were included in this table.

I am very grateful that my colleagues at LHÍ were so welcoming and generous with their sharing of information. I look forward to future collaborations and continuing to disseminate Icelandic repertoire to the rest of the world.

¹ Awaiting publication in the Journal of Singing. Should be available in 2025.

Songs Written with Text by Halldór Kiljan Laxness:

Name of Song	Where Text was Published	Composer(s)
Á þjóðveginum	Novel: Höll sumarlandsins (1927) Second part of World Light Poems: Kvæðakver (1949 second edition)	Jón Ásgeirsson
Atlantshafið	Poems: Kvæðakver (1930 first edition)	Jóhann G. Jóhannsson
Barnagæla frá Nýja Íslandi	Short Story: Nýja Ísland (1927) Poems: Kvæðakver (1949 second edition)	Gunnar Reynir Sveinsson Jón Ásgeirsson
Bráðum kemur betri tíð	Novel: Undir Helgahnúk (written 1922, published 1924) Poems: Kvæðakver (1949 second edition)	Atli Heimir Sveinsson Gunnar Reynir Sveinsson Jóhann G. Jóhannsson Kristinn Reyrr
Dans	Novel: Stálfstæðu fólki (1934) Poems: Kvæðakver (1949 second edition)	Atli Heimir Sveinsson Gunnar Reynir Sveinsson Karl O. Runólfsson
Dáið er allt án drauma	Novel: Barn náttúrunnar (1919) Poems: Kvæðakver (1992 fifth edition)	Elín Gunnlaugarsdóttir Jón Þórarinsson
Ef hjarta mitt (also Hjarta mitt)	Novel: Fegurð himinsins (1940) Fourth part of World Light Poems: Kvæðakver (1949 second edition)	Heimir Sindrason Jón Ásgeirsson
Ég er brott frá þér bernska	Poems: Kvæðakver (1949 second edition)	Gunnar Reynir Sveinsson Þóra Marteinsdóttir
Ég er sú sorg (from the poem Ljóð frá Sýrlandi)	Poems: Kvæðakver (1949 second edition)	Magnús Á. Árnason
Fatahreinsararafsóðian	Play: Dúfnaveislan (1966) Poems: Kvæðakver (1992 fifth edition)	Jóhann G. Jóhannsson
Glugginn	Magazine: Published as ‘Upp þetta dimma sund’ in Tímariti Máls og menningar (1958) then Memoir: Sjömeistarasagan (1978) Poems: Kvæðakver (1992 fifth edition)	Jórunn Viðar
Haldiðrún Gróa hafi skó	Novel: Höll sumarlandsins (1938) Second part of World Light	Jón Ásgeirsson
Hallormsstaðarskógur	Poems: Kvæðakver (1930 first edition)	Gunnar Reynir Sveinsson Jóhann G. Jóhannsson Kristinn Reyrr

Hjá lygnri móðu	Novel: Ljós heimsins (1937) First part of World Light Poems: Kvæðakver (1949 second edition)	Jakob Hallgrímsson Jón Ásgeirsson Karl O. Runólfsson
Hvert örstutt spor	Play: Silfurtúnglið (1954) Poems: Kvæðakver (1992 fifth edition)	Jón Nordal
Íslenskt vögguljóð (á Hörpu)	Poems: Kvæðakver (1930 first edition)	Jón Þórarinnsson Ólafur I. Magnússon
Í þessu túni	Memoir: Í túninu heima (1975)	Leifur Þórarinnsson
Kastrup lufthavn	Poems: Kvæðakver (1949 second edition)	Leifur Þórarinnsson
Klementínudans (also Langt fyrir utan)	Novel: Paradísarheimt (1960)	Atli Heimir Sveinsson Gunnar Reynir Sveinsson Jón Ásgeirsson
Kletturinn	Poems: Kvæðakver (1949 second edition)	Óliver Kentish
Kór þökkadísanna	Play: Þrjónastofan Sólin (1962)	Kjartan Ólafsson
Lagstúfur úr Atómsöðinni	Novel: Atómsöðin (1948)	Porkell Sigurbjörnsson
Maistjarnan	Novel: Ljós heimsins (written 1936, published in novel 1937) First part of World Light Poems: Kvæðakver (1956 third edition)	Hildigunnar Rúnarsdóttir Jón Ásgeirsson
Margur er skauð	Novel: Sjálfstæðu fólki (1934) Poems: Kvæðakver (1949 second edition)	Atli Heimir Sveinsson Skúli Halldórsson
Nótt á tjarnarbrúnni	Poems: Kvæðakver (1930 first edition)	Jóhann G. Jóhannsson
Nú snýr þú jörð	Novel: Hús skáldsins (1939) Third part of World Light	Jón Ásgeirsson Jón Leifs
Sigurður Breiðfjörð	Novel: Ljós heimsins (1937) First part of World Light Poems: Kvæðakver (1949 second edition)	Gunnar Reynir Sveinsson Jón Ásgeirsson
Snjógirni	Poems: Kvæðakver (1930 first edition)	Gunnar Reynir Sveinsson
Spegillinn	Poems: Kvæðakver (1949 second edition)	Magnús Á. Árnason
Stanza Antica (original poem Tveir fuglar flugu af björgum)	Poems: Kvæðakver (1930 first edition)	Magnús Á. Árnason
Stríðið	Novel: Sjálfstæðu fólki (1934)	Atli Heimir Sveinsson Gunnar Reynir Sveinsson Jóhann G. Jóhannsson Skúli Halldórsson

Tveir fuglar flugu af björgum	Poems: Kvæðakver (1930 first edition)	Karl O. Runólfsson
Um hina heittelskuðu	Novel: Novel: Ljós heimsins (1937) First part of World Light	Jakob Hallgrímsson Gunnar Reynir Sveinsson
Únglingurinn í skóginum	Magazine: Eimreiðinn Novel: Vefarinn mikli frá Kasmír (1927)	Jórunn Viðar
Únglingurinn í skóginum II (second part of poem above)	Magazine: Eimreiðinn Novel: Vefarinn mikli frá Kasmír (1927)	Jón Ásgeirsson Þórarinn Guðmundsson
Vorkvæði (first 9 lines of poem Apríllinn)	Poems: Kvæðakver (1949 second edition)	Jón Leifs
Vorvísa	Novel: Ljós heimsins (1937) Poems: Kvæðakver (1956 third edition)	Jakob Hallgrímsson Jón Ásgeirsson
Þar sem háfjöllin heilög rísa	Novel: Vefarinn mikli frá Kasmír (1927) Poems: Kvæðakver (1949 second edition)	Tryggvi M. Baldvinsson
Þótt form þín hjúpi graflín	Novel: Fergurð himinsins (1940) Fourth part of World Light	Jón Ásgeirsson
Þú kysstir mína hönd	Novel: Höll sumarlandsins (1938) Second part of World Light. Poems: Kvæðakver (1949 second edition)	Jón Ásgeirsson
Þú vínviður hreini	Novel: Fuglinn í fjörunni (1932) Second part of Salka Valka	Gunnar Reynir Sveinsson

„Er þetta ekki nógu gott fyrir jazz?“ Upplifun og sjálfsmynd jazztónlistarfólks á Íslandi

Ingrid Ör Kjartansdóttir

Þessi grein er skrifuð upp úr meistara ritgerð í Menningarfræði við Háskóla Íslands. Við undirbúning hennar voru tekin viðtöl við fjóra einstaklinga sem allir eiga það sameiginlegt að starfa að fullu eða hluta sem jazztónlistarfólk á Íslandi og hafa lært á Íslandi og erlendis. Tekið var viðtal við tvær konur og tvo karlmenn. Er viðmælendum raðað í aldursröð; viðmælandi A er elstur og viðmælandi D yngstur.

Markmið rannsóknarinnar var að kortleggja jazztónlistarvettvanginn á Íslandi, athuga hvaða átök (hreyfingar eða núningur í fræðilegum skilningi, til dæmis hagsmunaaárekstrar eða ólík viðhorf) eiga sér þar stað og skoða með hvaða hætti upplifanir jazztónlistarfólks birtast. Enn fremur voru frásagnir viðmælanda settar í samhengi við menningarsögulega þætti jazzins. Gengið var út frá að í viðtölunum myndu birtast fjögur megin þemu en við framvindu þeirra urðu þemur fimm. Þau voru: a) staðan á vettvangnum í dag; tækifæri og launagreiðslur, b) gjáin og togstreita milli stílbrigða, c) samstaða innan senunnar; félagstengsl og stöðutaka, d) einstaklingshyggja; hetjurnar og lífsstíll þeirra og e) staða kvenna á jazzvettvangnum. Þessi megin þemu leiddu af sér vangaveltur um vinnusemi, hvar jazz er í stigveldi tónlistarvettvangsins, um nostalgíuna og hefðina í hlutverki valdhafa og hvar hið ósýnilega vald liggur.

Fræðilegur grunnur rannsóknarinnar er menningarfélagsfræði Pierre Bourdieu um vettvang menningar. Sjá má fyrir sér vettvang framleiðslu menningar sem mengi. Í þessu tilviki er fjallað um jazztónlist sem sjálfstætt mengi eða vettvang. Innan þessa mengis fyrirfinnst líka stigveldi. Sjá má fyrir sér tónlist á Íslandi almennt sem enn stærri vettvang og jazztónlist sem annan vettvang innan þess stóra, sem hefur áhrif á aðra vettvanga annarra tónlistarstíla. Bourdieu sér menningarvettvanginn sem vettvang átaka og valda og mismunandi afla og má því sjá fyrir sér tónlistarvettvangana sem mengi sem eru á hreyfingu, teygjast, togast og skarast. Hver vettvangur samanstendur af ólíku fólki, með mismunandi bakgrunn, mismunandi markmið og hagsmuni sem veldur átökum innan vettvangsins. Einnig stillir Bourdieu upp stigveldi menningar og í ritum sínum gerir hann það út frá frönskum bókmenntum. Auðveldlega má heimfæra það stigveldi á aðra menningarvettvanga og stilla þeim upp út frá fyrirframgefnum þáttum Bourdieu. Í stigveldinu gerir Bourdieu ráð fyrir að efst sé sú list og menningarafurð sem nýtur mestar virðingar, er talin æðri öðrum en um leið sú list sem selst minnst en nýtur samtímis hæstra ríkisstyrkja. Neðst í stigveldinu er vinsæl tónlist það er dægurtónlist/popptónlist, sú sem selst mest, er ekki studd af opinberu fé en nýtur ekki

mikillar virðingar. Stigveldi Bourdieu er því uppröðun hámenningar og lágmenningar.¹

Við vinnu á rannsókn sem þessari, var eins og gefur að skilja farið yfir mikið efni og heimildir. Heimildir um íslenskan jazz eru takmarkaðar en eru helst að finna í ævisögum og stuttum blaðagreinum og viðtölum við tónlistarfólk. Þó bætist hægt og rólega í sarpinn og hafa verið, auk ritgerðarinnar sem þessi grein er unnin upp úr, skrifaðar nokkrar ritgerðir um jazztónlist og jazzsöguna. Rannsókn Ólafs Rastrick (2021) á viðtökum Íslendinga á jazz í upphafi 20. aldar reyndist nytsamleg til að skilja þá menningarlegu árekstra sem áttu sér stað. Í stuttu máli fékk jazztónlist fljótt á sig stimpil villimanna og naut ekki mikillar virðingar.² Þrátt fyrir að ná miklum vinsældum að lokum, hefur sá stimpill hægt og rólega dofnað, en ekki er hægt að segja að þau viðhorf sem fylgdu jazzinum í upphafi, hafi algjörlega horfið líkt og verður skoðað hér neðar. Að setja þessa sögu í íslenskt samhengi reyndist mjög gott þar sem saga jazzins í Evrópu er ólík að mörgu leyti, þó svo að jazztónlist hafi vissulega mætt andstöðu þar líka.

Því reyndist gott að geta flett upp í sögu jazztónlistar í Evrópu og setja aðstæður íslenska jazzvettvangsins í samhengi við vettvang annarra landa, bæði áður fyrr og í samtímanum.³ Auk þess reyndist gott að skoða þær rannsóknir og ritgerðir sem hafa verið unnar um íslenska tónlistarsenu og konur og tónlist. Þá voru grafnar upp á timarit.is ýmsar blaðagreinar, umfjallanir um jazz og viðtöl við jazztónlistarfólk, auk þess sem skoðaðir voru ýmsir heimildaþættir um jazz.

Til einföldunar verður hér á eftir fræðihluta sem og jazzsöguhlutanum sleppt og kastljósinu varpað á hluta af viðtölunum. Auk þess verða helstu atriði úr úrlausnar og umræðukafla, tengd fimm þemum viðtalskaflans, dregin fram. Hér er því um að ræða greinandi lýsingu á þeim öflum sem togast á innan vettvangsins.

STAÐAN: GJÁIN OG HEFÐIN

Tvö atriði umfram önnur, lágu líkt og rauður þráður í gegnum alla rannsóknina og skutu reglulega upp kollinum, ef svo má segja, bæði í textum og í viðtölunum. Fyrira atriðið er hefð. Hefðin birtist okkur á ýmsan hátt og ein af þeim birtingarmyndum er sú að lengri hefð er fyrir klassískri tónlist þar sem það tónlistarstílbrigði er eldra og jazztónlistin því ávallt í ákveðinni togstreitu gagnvart klassíkinni. Þetta efni var áberandi í viðtölunum.

Sinfóníuhljómsveit Íslands beið í áratugi eftir heimili sínu í Hörpu. Þegar hljómsveitin flutti þar inn vaknaði hópur tónlistarfólks, þar á meðal jazztónlistarfólk, upp við þann draum að ekki væri pláss fyrir það í húsinu. Það breyttist þó fljótt þar sem mætti segja að í dag rúmist hvers konar tónlist inni í húsinu. Sem dæmi er litið á það sem mjög stórt skref fyrir jazz á Íslandi þegar Jazzklúbburinn Múlinn fékk að hafa tónleika sína í Hörpu:

¹ Pierre Bourdieu. *The Field of Cultural Production* í Randal Johnson, ritstj., (1993), bls. 30-73.

² Ólafur Rastrick. „Not Music but Sonic Porn’: Identity Politics, Social Reform, and the Negative Reception of Jazz“ í *Cultural History* (10.1, 2021), bls. 91-110.

³ Francesco Martinelli (ritstj.), *The History of European Jazz: The Music, Musicians and Audience in Context*, (Sheffield and Bristol: Equinox Publishing Ltd, 2018).

[...] var mjög stórt skreff fyrir þetta, því þarna erum við að tala um þessa gjá. Þar var ekki gert ráð fyrir því að þar væri einhver klúbbasena eða eitthvað slíkt.⁴

Ekki þykir þó öllum allir sitja við sama borð.

Þú ferð niður í Hörpu og þarft að velta fyrir þér hvort einhver komi og kveiki ljósin, eða taki úr lás svo fólk komist inn sem ætlar að hlusta á okkur, það er ekkert gefið. Þetta myndi aldrei gerast á klassískum tónleikum, að það sé ekki einhver sendur til að kveikja ljósin. Ef ekki eru gerðar neinar kröfur, af hverju ætti þá húsið að setja meiri pening í þetta.⁵

Það er æðislega gaman að koma í Eldborg því salurinn er svo fallegur og öll umgjörðin svo glæsileg. En svo ferðu upp í Björtuloft á jazztónleika og það er einhvernvegin komin svona æ „good enough for jazz“. Það þarf ekkert að stilla hljóðfærið. Það er ekki hugsað út í neitt að það þurfi að búa til nógu huggulega umgjörð, aðra en að það þarfað leyfa einhverjum tónlistarmanni að standa á gólfinu og spila.⁶

Eins og glögg má skilja hjá þessum viðmælanda, er upplifunin sú að þó svo að jazztónlist fái rými í tónlistarhúsinu Hörpu, er umgjörðin lítil og jazzinn ávallt skör lægra en klassísk tónlist. Sami viðmælandi bendir á að hin viðtekna saga jazzins sé að hann hafi orðið til á klúbbum og börum en að klassíkin hafi í raun orðið til við svipaðar aðstæður og sjaldan sé bent á það.

Þetta var dægurtónlist síns tíma og fólk var hrópanði og kallandi frammi tónleika hjá Mozart og hann endurtók kafla og svoleiðis og á einhverjum tímamarki færir þetta upp í að vera ekki tónlist fólksins.⁷

Klassísk tónlist hefur með tímanum öðlast innvígslu (e. consecration) á vettvangi menningar. Fólk er almennt sammála um að klassísk tónlist sé hin háa list og sú þróun hefur átt sér stað í nokkrar aldir. Þannig er til að mynda í lögum um Sinfóníuhljómsveit Íslands, bókstaflega tiltekið að verkefni hljómsveitarinnar sé „æðri tónlist“.⁸ Það sem kemur nýtt inn á menningarvettvanginn þarf að öðlast innvígsluna og þrátt fyrir að eiga sér ríflega hundrað ára sögu, upplifir jazztónlistarfólk að jazztónlist hafi enn ekki náð þessari innvígslu og virðingu samfélagsins og yfirvalda. Það sé jafnvel ósanngjarnt að jazzinn sé ávallt kenndur við klúbbamenningu, en ekki sé lengur talað um þá hlið klassískrar tónlistar. Jazzfræðingurinn David Ake, bendir á að jazztónlistarfólk hafi orðið uppvíst að því að tala niður dægurtónlist og með því taki það þátt í sömu orðræðu og það sjálft hefur kvartað undan að evrópski klassíski vettvangurinn hafi viðhaft gagnvart jazztónlist.⁹ Hér er því skýrt dæmi þess hvernig kerfi menningarstigveldis og virðingar er viðhaldið.

⁴ Viðtal við viðmælanda C, 25. janúar 2022.

⁵ Viðtal við viðmælanda B, 19. nóvember 2021.

⁶ Sama heimild.

⁷ Sama heimild.

⁸ „Starf Sinfóníuhljómsveitarinnar miði að því að auðga tónmenningu Íslendinga, efla áhuga og þekkingu á æðri tónlist“. Lög um Sinfóníuhljómsveit Íslands. Alþingi 1982 nr. 36, 7. maí. <https://www.althingi.is/lagas/nuna/1982036.html>

⁹ David Ake. „Jazz Matters“. (Berkeley og Los Angeles: University of California Press, 2010), bls. 7.

Annar viðmælandi sér stöðuna öðrum augum og þykir jazzinn vera á jafngildum stað og klassísk tónlist. Ekki séu jafn sterk tengsl milli áfengisneyslu og jazztónlistar líkt og áður fyrr og bendir á að fyrir 40-50 árum hafi hér á Íslandi fylgt jazztónlistinni mikið „sjúsk“.

Vettvangurinn áður fyrr, það eru einhver jazzkvöld en það er aðallega verið að spila danskvöld, fyrir fólk sem er fullt. Þú sérð muninn núna, við förum á svið og spilum jazz í Hörpu. Við erum á jafngildum stað þess vegna og klassíkin. Það eru auglýstir tónleikar á hverjum degi sem eru haldnir utan um einhver prógröm sem eru alvarleg. Þarna held ég að sjálfsmyndin hafi brotnað hjá þessu fólki, þetta er alltaf tengt affreyningu og sjúski.¹⁰

Þarna ber viðmælandinn saman stöðu jazztónlistarfólks í dag við stöðuna áður fyrr. Ekki hafi verið litið á jazztónlist sem alvarlega list og ekki borin virðing; hvorki fyrir tónlistinni né tónlistarflytjendunum sjálfum. Hér hafi verið um vítahring að ræða og spurning hvað var orsök og hvað var afleiðing; drykkja við tónlistarflutning, ímynd drykkfella jazzarans eða brotin sjálfsmynd vegna virðingarleysis. Vettvangur jazztónlistar hafi því tekið miklum breytingum á undanförunum áratugum.

Jazzinn virðist þó ekki vera alveg laus við „sjúsk“ - ímyndina. Í dag bjóða nokkrir vínveitingastaðir og barir í Reykjavík upp á lifandi jazztónlist á kvöldin (það er nokkuð breytilegt hversu margir staðir halda úti þessari starfsemi á hverjum tíma, t.d. lokaði a.m.k. einn svona staður í kjölfar heimsfaraldurs Covid). Þá er enginn aðgangseyrir í þeirri von um að fólk komi inn og kaupi sér drykki. Þannig verður til klúbbamenning eða „late night“ stemning sem er sögulega séð eitt af aðaleinkennum jazzmenningar – eða eins og einn viðmælandi benti á: „late night og jazz eru gift fyrirbæri“. Með þessu telja viðmælendur að verið sé að senda röng skilaboð út í samfélagið sem skilar sér í verri kjörum og launagreiðslum. Margir upplifa ennþá að viðhorf almennings sé að jazztónlistarfólk geti og vilji spila nánast launalaust opinberlega ánægjunnar vegna eða til að auglýsa sig. Eflaust á það við um fleiri tónlistarstílbrigði, einkum popptónlist. Algengasta birtingarformið er líklega „inneign á barnum“ sem launagreiðsla.

Ég man að okkur var einu sinni boðið að spila í klukkutíma á opnun veitingastaðar og þeir buðu okkur sitthvorn 80 þúsund kallinn í inneign og ég spurði getum við haft 40 þúsund í pening og 40 þúsund í inneign og það var bara „nei“, það er ekki til peningur svo að við afhökkuðum það.¹¹

Viðmælandi A bendir á að ef jazztónlistarfólk segi „nei“ við því að spila fyrir of lág laun eða jafnvel engin, komi alltaf einhver annar hlaupandi og taki verkefnið að sér. Það sé ekki einungis bundið við Ísland, heldur jazzgeirann almennt. Þannig sé aldrei hægt að laga stöðu jazzins í þessu tilliti þar sem skorti samstöðu innan vettvangsins.

Af orðum viðmælenda mætti því draga þá ályktun að jazztónlistarfólk sé að einhverju leyti fast í vítahring samanburðar við klassíkina og ímyndar jazzins. Í samanburði við klassíska tónlist er umgjörðin nógu góð eins og hún er núna því ímynd jazzins sé ennþá sú að tónlistin sé afurð lægra settra hópa og spiluð á skuggalegum miðbæjarklúbbum. Viðmælendur bentu

¹⁰ Viðtal við viðmælanda A, 24. nóvember 2021.

¹¹ Viðtal við viðmælanda D, 21. janúar 2022.

til dæmis á að hafa upplifað að flyglar og píanó þyrftu ekki að vera stillt almennilega af því að það sé gamli „honkytonk“ hljómurinn sem fylgdi jazztónlistinni í áratugi. En eins og einn viðmælanda benti á, var það ekki af því að jazzpíanóleikarar og stóru kanónurnar vildu hafa það þannig, heldur höfðu þeir ekki aðgang að betri hljóðfærum þar sem lítil virðing var borin fyrir jazztónlist. Klassískur píanóleikari þurfi ekki að biðja um að hljóðfærið sé stillt en jazzpíanóleikari þurfi ávallt að biðja um það.

Þarna birtist togstreita milli stílbrigðanna sem er kannski ekki alltaf augljós á yfirborðinu, en hún kraumar undir niðri. Þegar staðan á jazzvettvangnum er skoðuð, hvort heldur sem styrkjámál eru rædd, umgjörð, framboð af lifandi tónlist eða sala á jazztónlist, er hún ávallt skoðuð út frá stöðu annarra stílbrigða, og þá aðallega stöðu klassískrar tónlistar. Í samanburðinum birtist togstreitan. Þó má benda á að þar sem samanburðurinn er oftast við klassíska tónlist, bendir það til þess hvernig jazztónlistarfólk lítur á tónlist sína í stigveldi tónlistar, það er sem listgrein hámenningar. Svo virðist sem jazztónlistarfólk berjist gegn því að tónlistin sé álitin lágmenning en samtímis eru stærstu einstaklingar, kanónur, jazzsögunnar ekki endilega með hámenningarlegan uppruna. Þetta á ekki aðeins við um Ísland þar sem sama er uppi á teningnum hjá jazztónlistarfólki í Bandaríkjunum. Jazztónlistarfólk er þreytt á að vera álitid tilheyra jaðarhópi og jaðarmenningu. Það upplifir að samfélagið haldi að allt jazztónlistarfólk lifi hinum svokallaða „hip“ lífstíl sem tengist sérstaklega bebop-tímabil jazzsögunnar ca. 1940-1950.¹² Þeir sem voru „hip“ spiluðu framúrstefnulegan jazz (bebop), voru pólitískt þenkjandi, klæddu sig á ákveðinn hátt, notuðu vímugjafa og staðsettu sig svolítið til hliðar við bæði menningu svartra og hvíttra. Þetta voru aðallega ungir svartir karlmenn svo segja má að inn í þau viðhorf sem enn ríkja í dag gagnvart jazztónlistarfólki í Bandaríkjunum (og hefur að einhverju leyti læðst með inn í viðhorf almennings á Íslandi) spili inn í meðal annars kynþáttahyggja, fordómar, uppruni jazzins meðal fátækra og eiturlyfja- og áfengisneysla.

SAMSTAÐA OG/EÐA EINSTAKLINGSHYGGJA

Annað atriðið sem stendur upp úr og kom upp í tengslum við flest atriði rannsóknarinnar var einstaklingshyggja. Líkt og kom fram hér frammar, virðist sem skorti að einhverju leyti samstöðu á vettvangnum. Viðmælendur voru almennt sammála um að gaman væri að starfa á vettvangi sem væri lítill og þekkja flesta þátttakendur. Fámennið hefur marga kosti í för með sér. Mikið flæði er milli stílbrigða á Íslandi hvað mannskap varðar og það skapar frjóan jarðveg fyrir tónlistarsköpun.¹³ En þrátt fyrir allt er samkeppni um athygli, áheyrndur og bestu verkefni.

Þegar ég var kominn í FÍH¹⁴ þá fann ég að maður var kominn í eitthvað lið sem ég

¹² Ingrid Monsoon. „The Problem with White Hipness: Race, Gender, and Cultural Conceptions in Jazz Historical Discourse“ í *Journal of the American Musicological Society*, (48 árg., 3. tlb., 2003). Bls. 396-422. Greining Monsoon er aðeins flóknari en vert er að draga fram þessa einfölduðu mynd af þeim hópum sem almenningur sér í jazzinum.

¹³ Sjá t.d. Nick Prior. “‘It’s A Social Thing, Not a Nature Thing’: Popular Music Practices in Reykjavík, Iceland” í *Cultural Sociology*, (9. árg., 1. tlb., 2015), bls. 81-98 og Arnar Eggert Thoroddsen: „Music-making in a Northern Isle: Iceland and the “village factor““. Doktorsritgerð. The University of Edinburgh, 2018.

¹⁴ FÍH er skammstöfun fyrir Félag Íslenskra Hljómlistarmanna. Félagið hefur um árabíl rekið

hef svo seinna fengið miklar efasemdir um að hafi verið neitt sérstaklega uppbyggilegt því það snerist daldið mikið bara um híaarkúð og finna út hvar maður var staddur í því og hvað maður átti að gera. Hvað maður gat eða hvað maður var talinn geta. Þá fór maður að sjá að sumir máttu. Eða tóku sér leyfi, ég veit ekki hvað það er. Tóku pláss.¹⁵

Hjá mörgum jazzleikurum hefur það einmitt gengið út á það að finna einhvern sem er þegar “established”, hengja sig á viðkomandi og fá á sig stimpilinn. Ef þú ert að spila með þessum þá hlýtur þú að vera nógu góður eða góð. Þetta er mundi ég segja grunnfélagslega nálgunin hjá sumum.¹⁶

Þessi viðmælandi sér vettvanginn á þann hátt að þrátt fyrir að vera fámennur þar sem er samstaða, skiptir marga máli að taka sér stöðu á réttum stað inni á vettvangnum. Stöðutaka einstaklingsins er eitt af lykillugtökum Bourdieus. Hún skapar ósamstöðu á vettvangnum að mörgu leyti. Staða einstaklingsins á vettvangnum er aðeins sú táknræna staða sem hann skapar sér sjálfur í krafti tengsla sinna, hún er ekki tryggð eins og staða embættismanna innan hins opinbera. Einstaklingurinn þarf því að viðhalda stöðu sinni, hafi hann vilja til þess, og leika „réttu leikinn“ líkt og viðmælandi D bendir á. Einstaklingurinn á því mikið undir að gæta eigin hagsmuna.

Í jazztónlist er í grunninn gengið út frá því að flytjendur skiptist á að spinna, mislengi þó. Eins og í vel smurðri vél (og reyndar í öllum hljómsveitum) skiptir hvert hljóðfæri máli og styður hvert annað. Einstaklingshyggjan er því ekki beint augljós í jazzinum þar sem allir spila saman. Winton Marsalis, trompetleikari og hljómsveitarstjóri, leggur áherslu á að jazz sé fullkomið tónlistarform fyrir lýðræði þar sem allir hafi rödd.

En þegar maður hugsar um hið egósentríka í jazzinum og svo þessa orðræðu hans og hvað hann er í rauninni stórt egó á sviðinu, hvernig getur hann þá fullyrt að þetta sé þversnið af demokratíu þar sem allir hafi rödd, þegar maður finnur að það er kannski einhver gaur þarna sem langar að segja eitthvað við hann, en ef hann gerir það þá verður hann rekinn.¹⁷

Þegar nánar er að gáð er einstaklingshyggjan e.t.v. yfir og allt um kring í jazzinum þar sem jazzsagan snýst að mestu leyti um þá einstaklinga sem hafa rutt brautina og komið fram sem bestu tónlistarflytjendurnir; kanónur. Einnig er einleiksspuninn mikilvægur þáttur í allri jazztónlist og þunginn á að hver og einn sé sjálfstæður einleikari. Þar af leiðir að sama áhersla er í kennslu jazztónlistar. Nemendur þurfa að læra „sóló“ þeirra sem á undan komu, greina þau og draga af þeim lærdóm. Hver á besta sólóid og hver spilaði hraðast?

Í heimildabáttum Ken Burns *Jazz*, um tilurð og sögu jazzins,¹⁸ er miklum tíma eytt í að segja sögu Louis Armstrong. Enginn dregur í efa mikilvægt framlag hans til þróunar jazzins, en það

tónlistarskóla þar sem er boðið upp á rytmískt nám og hefur flest ef ekki allt jazztónlistarfólk á Íslandi átt viðkomu í þeim skóla sem er oftast bara kallaður FÍH.

¹⁵ Viðtal við viðmælanda C.

¹⁶ Sama heimild.

¹⁷ Sama heimild.

¹⁸ Ken Burns og Geoffrey Ward. Heimildabáttaröðin “Jazz”, Florentine Film Productions, 2001.

sem vekur athygli eru þau orð sem notuð eru til að lýsa honum sem einstaklingi og framlags hans til sögunnar. Notuð eru orð yfir persónu hans og tónlist hans líkt og *andlegt* (e. spiritual), *tilkomumikill* (e. sensational) og *upphafsmaður nútímans* (e. inventor of modern times). Allt verður þetta eins og hann hafi verið yfirskilvitlegur og athygli vekur að þess er getið að enginn veit hver faðir hans var og æska hans var mjög erfið, en samt sem áður hafi hann verið svo miklum hæfileikum gæddur og undravert að hann hafi komist til manns, miðað við aðstæður í æsku. Þar með er hugmyndum um yfirskilvitlega veru Armstrong á jörðinni plantað líkt og um Jesú Krist væri að ræða. Hefðin sem Armstrong á meðal annarra þátt í að skapa, það er hvernig á að spila jazztónlist, verður því yfirþyrmandi fyrir nemendur eða upprennandi jazztónlistarfólk. Enginn kemst með tærnar þar sem kanónur líkt og Armstrong hafa hælana, hefðin sem þær sköpuðu verður drifkraftur tónlistarfólks sem á eftir kemur en jafnframt markmið sem erfitt er að ná. Einnig verður ímynd kanónanna sveipuð hugmyndum um píslarvottinn sem fórnar sér fyrir tónlistina, líkt og ef til vill í tilfelli Charlie Parker. Þessi efnistöð komu skýrt fram í viðtölunum. Einn viðmælandi talaði um að oft sé fólk spurt „hver var meistarinn þinn“ og orðræðan oft á þá leið að um gullgerðarlist sé að ræða og þú verðir að læra hana rétt.

Tónlistarfræðingar hafa gagnrýnt þá nálgun, til dæmis heimildarþáttanna *Jazz* að jazzsagan sé saga einstaklinga sem voru hetjur og „fundu upp jazztónlist“. Slík hetjuvæðing sé kannski ekki sannleikanum samkvæm. Slíkt hafi verið gert við aðrar kanónur tónlistarsögunnar þ.á.m. Mozart og Beethoven í Hollywood bíómyndum (*Amadeus* sem fjallar um Mozart og *Immortal Beloved* sem fjallar um Beethoven).¹⁹ Bíómyndirnar séu ekki til þess fallnar að mála rétta mynd af tónskáldunum og hversu mikið þeir þurftu að leggja á sig til að læra það sem þeir kunnu eða áorka því sem þeir gerðu. Í staðinn verða til eins konar mýtur eða goðsagnir um náðargáfu þeirra. Tónskáldin eru sett á stall sem enginn annar mun nokkru sinni ná eða verða settur á. Sama hefur verið gert með marga jazzhljóðfæraleikara og *vókalista*.²⁰ Hér mætti nefna bíómyndina *Bird* sem fjallar um Charlie Parker. Aldrei er spurningunni um ástæður heróínfíknar Charlie Parker velt upp eða úr hverju þunglyndi hans spratt. Frekar er látið að því liggja að fíknin sé í raun nauðsyn vegna snilligáfu hans.²¹ Þegar litið er til þeirra heimilda sem eru til um kanónur jazzsögunnar, er saga þeirra einstaklinga aldrei sögð nema minnst sé á neyslusögu þeirra líka, þar sem það á við. Svo virðist sem margar heimildir eigi erfitt með að skilja á milli neyslu einstaklinganna og tónlistarhæfileika þeirra. Ef einstaklingurinn fékk ekki náðargáfu sína frá guði eða á yfirskilvitlegan hátt, hlýtur eiturlyfjaneyslan að útskýra stórsigrana á tónlistarsviðinu.

Viðmælendur könnuðust við hetjuvæðingu ákveðinna einstaklinga jazzsögunnar.

Þetta er svo rómantíseraður lífstíll. Kennararnir í mínum tónlistarháskóla [erlendis] höfðu tekið tímabil aflífi sínu í þetta, að ganga í spor hetjanna sinna. Þú þarft að getað spilað mjög hratt, og svo ennþá hraðar, þá þarftu að taka kókaín.²²

¹⁹ Scott DeVeaux. „Struggling with Jazz“, (*Current Musicology*, 71.-73. árg., 2001-2002), bls. 355.

²⁰ Hér er notast við íslensku hljóðlíkinguna *vókalisti* (e. vocalist) til þess að ná yfir alla þá sem nota röddina sem hljóðfæri.

²¹ Richard Brody. „The front Row“ í *The New Yorker*, 2010.

²² Viðtal við viðmælanda D.

Líkt og sagan hefur mótað hálfgerðar helgimyndir úr ákveðnum tónskáldum vestrænnar klassískrar tónlistar, hefur hið sama gerst í jazztónlist. Hetju- og einstaklingsdýrkunin leiðir því óneitanlega til þeirra vangaveltna hvort og hvernig hún birtist á jazzvettvangnum í dag, á annan hátt en að vera markmið eða takmark hljóðfæraleikarans og hluti af almennri jazzsögukennslu. Gæti verið að hún birtist í einstaklingsmiðaðri menningu innan jazzvettvangsins?

Þetta veltur hér meira á einstaklingnum. Ef þú hefur ákveðið tæki eins og það að skilja hvernig þú getur búið til verkefni, eins og aðgengi að sjóðum. En ef þú ert mjög uppburðarlítill og ekki viss hvernig þú átt að gera þetta. Þá sértu settur til hliðar núna.

Af þessu má dæma að bæði styrkjakerfið og umhverfi jazztónlistarfólks, sé miðað við einstaklingsframtakið og frumkvæðisgetu. Það er ekki til neitt kerfi sem tekur utan um unga hljóðfæraleikara sem taka sín fyrstu skref utan skóla. Eftirspurnin eftir jazztónlist og markaðurinn á Íslandi er svo lítill að ef einstaklingurinn hefur enga frumkvæðisgetu til að skapa sér verkefni, hefur hann ekkert að gera og engar tekjur. Þetta bendir til þess að á Íslandi sé svipað menningarlíkan og í Bandaríkjunum það er hæfnislíkanið (hæfni einstaklingsins til að selja vöru sína í takt við eftirspurn markaðarins).²³ Hér er þó aðgengi að sjóðum eins og Tónlistarsjóði og starfslaunum listamanna og ekki hægt að fullyrða að menningarlíkanið sé eins og í Bandaríkjunum. Viðhorfið á jazzvettvangnum er þó á þá leið að einstaklingurinn þurfi sjálfur að bjarga sér. Þetta blandaða kerfi hæfni og stuðnings, virðist henta að vissu leyti þar sem ímyndin um hinn vinnusama, hæfa sólista er hluti af ímynd jazzins.

Færa mætti rök fyrir þessari einstaklingshyggju jazzins með ýmsum hætti. Bæði er hún innflutt með jazzinum, samanber umræðu um hetjuvæðinguna en einnig mætti setja hinn vinnusama tónlistarmann í íslenskt samhengi. Guðmundur Steingrímsson, oft kallaður Papa Jazz, lýsti því í ávísögu sinni hversu mikið hann vann á tímabili, í dagvinnu og í lausamennsku sem trommuleikari.

Stundum var ég í þrefaldri vinnu, vann í Kaupfélaginu, síðan var ég á skrifstofu hjá umboðsmanni Eimskipa í Hafnarfirði og sá líka um sjoppu og spílaði með Ragga á kvöldin. Ég gekk stundum nærri mér á þessum tíma og átti það til að fá svima en lærði að vinna með því og komst svo yfir það, lærði að þekkja það þegar svimaköstin voru á leiðinni og var tilbúinn að taka á því, en mér datt aldrei í hug að minnka við mig vinnu vegna þess að ég var með stóra fjölskyldu, sjö manns.²⁴

Athygli vekur að Guðmundi þykir mikilvægt að segja frá þessu í endurminningum sínum. Það hlýtur því að vera stór hluti af sjálfsmynd hans að hafa unnið mikið. Mannfræðingar hafa skoðað þessa hlið á sjálfsmynd Íslendinga, að líta á sig sem vinnusama og löngun til að aðrir sjái sig sem vinnusamt fólk. Sá sem ekki hefur nóg að gera, hlýtur að vera óhamingjusamur einstaklingur.²⁵ Af þessu má dæma að bæði hefur Guðmundur þurft að vinna mikið af illri nauðsyn en einnig til að geta leyft sér að spila á kvöldin, það er stoltsins vegna. Kannski er

²³ Bjarki Valtýsson. *Íslensk menningarpólítík*. (Nýhil, 2011), bls. 60.

²⁴ Árni Matthíasson. „Papa Jazz – Lífshlaup Guðmundar Steingrímssonar“. (Reykjavík: Bókaútgáfan Hólar, 2009), bls. 184.

²⁵ Finnur Magnússon. „Work and the Identity of the Poor: Work Load, Work Discipline, and Self-Respect.“ Í *The Anthropology of Iceland*, E. Paul Durrenberger og Gísli Pálsson (rit.), 140-156, (Iowa, University of Iowa, 1989), bls. 140.

Það bæði vegna þess að það var ekki nógu mikil virðing fólgin í því að lifa einungis af tónlistinni en líka af því þar sem ekki var litið á tónlistarflutning þessa stílbrigðis sem heidarlega vinnu var ekkert upp úr því að hafa. Að þræla sér út til að geta þjónað listinni virðist því ekki hafa verið vandamál hjá íslenskum hljóðfæraleikurum, bæði segir jazzsagan okkur að það sé hreinlega nauðsynlegt að vera þræll listarinnar en einnig er það stór partur af sjálfsímynd Íslendingansins að slá ekki slöku við.

KONUR OG JAZZ

Fimmta þemað í þessari rannsókn var hlutverk kvenna á jazzvettvangnum. Líkt og í tilfelli hetja jazzsögunnar, er djúp og löng saga hefðar og táknmynda þegar staða kvenna er skoðuð. Á sveiflutímabilinu (*The Swing Era*), 1930-1950, festi hlutverk söngkonunnar sig í sessi. Sú hefð varð til að söngkonan stæði fyrir framan hljómsveitina og væri þannig í forgrunni. Varla þarf að nefna að í fáum tilfellum voru konur hljóðfæraleikarar í hljómsveitinni. Mikilvægt varð líka að söngkonan væri í fínnum kjól eins og skraut á sviðinu. Fræðirit og bækur sem fjalla um sögu jazzins, leggja áherslu á að gullöld sveiflunnar var það tímabil sem mótaði flestar staðalímyndir jazzins, einkum og sér í lagi fyrir konur. Jazzvókalistar til dæmis Frank Sinatra og Peggy Lee, sátu fyrir á forsiðum glanstímarita til dæmis jazztímaritsins *Downbeat*. Þær söngkonur sem fengu að vera framan á *Downbeat* voru þó framan af allar hvítar og stundum þurfti að sækja í aðra tónlistarstíla jafnvel kvikmyndaiðnaðinn til að hafa hvíta konu framan á blaðinu.²⁶ Enn í dag er tónleikaform sveiflutímans vinsælt. Á hverju ári heldur Stórsveit Reykjavíkur sérstaka tónleika tileinkaða gullöld sveiflunnar. Uppsetningin er þá sú sama og á þeim tíma, þegar söngkonan stendur í flottum kjól fyrir framan hljómsveitina. Þó svo laga-valið og tónlistin sjálf eigi að vísa til þessa tímabils eru allar táknmyndir gamla tímans til staðar; nótnapúltin, jakkaföt hljómsveitarstjórans, glitrandi kjóll sönkonunnar/eða jakkaföt söngvarans.

Allir viðmælendur voru sammála um að langt er í land varðandi stöðu kvenna á jazzvettvangnum. Þær eru ennþá í minnihluta sem hljóðfæraleikarar en í meirahluta sem vókalistar en upplifa samt sem áður vanvirðingu gagnvart sínu fagi og hlutverki í tónlistinni. Það má því segja að hlutverk jazzsöngkonunnar sé sérstakt umfjöllunarefni umfram stöðu kvenna almennt á jazzvettvangnum. Einn viðmælenda benti á að staða kvenna tengdist félags-tengslum á vettvangnum og þeirri stöðu sem einstaklingar taka sér. Karlbassaleikari fær verkefni (*gigg*), hann hringir í vin sinn sem er gítarleikari eða píanóleikari. Á engum tímapunkti hringja þeir í söngkonu, söngkonan þarf alltaf að skapa sér sín verkefni sjálf.²⁷ Einn viðmæl-andi sagðist hafa upplifað sem söngkona að karlhljóðfæraleikarar tali sín á milli á æfingu um hvernig eigi að fara með útsetningu söngkonunnar sjálfar, án þess að hún sé með í sam-ræðunum þó hún sé stödd á æfingunni.²⁸ Þetta samræmist frásögnum kvenna á öðrum sviðum tónlistar. Ýmist er ekki gert ráð fyrir að þær viti hvað þær séu að gera eða gerðar óraunhæfar

²⁶ Steven B. Elworth. „Jazz in Crisis, 1948–1958: Ideology and Representation“ í Krin Gabbard (rit.) *Jazz Among the Discourses*. (Duke University Press, 1995), bls. 61.

²⁷ Viðtal við viðmælenda D.

²⁸ Sama heimild.

kröfur um að gera ekki mistök á meðan karlar mega gera mistök.²⁹

Af viðtölunum að dæma þykir ljóst að jazzvettvangurinn, og þá sérstaklega konur á vettvangnum, þurfa að taka höndum saman til þess að knýja fram viðhorfsbreytingar á vettvangnum, hvort heldur sem er í fjölmiðlaumfjöllun eða innviðum á vettvangnum. Stofnun KÍTÓN og tónleikaröðin Freyjujazz eru dæmi um vel heppnaða samvinnu til að auka sýnileika, vera þrýstiafl og bæta stöðuna. Enn er margt sem þyrfti að breytast og ekki verður jazzsögunni breytt mikið nema að draga fram í dagsljósið jazzkonur fortíðarinnar sem ekki fengu athygli eða nóg af tækifærum. Enn eru nánast allar kanónur jazzsögunnar karlkyns.

Nokkrir áratugir eru síðan blint þrúfuspil var tekið upp í hinum klassíska heimi í þeim tilgangi að auka vægi kvenna í sinfóníuhljómsveitum, að hver og einn komist að hæfninnar vegna en ekki vegna kyns. Áhugavert væri að velta fyrir sér hvort og hversu mikið hlutfall kynjanna myndi breytast til dæmis hjá Stórsveit Reykjavíkur, ef fjárveitingar til sveitarinnar kæmu frá hinu opinbera (á föstum fjárlögum í stað styrkja eins og nú er) sem fylgdi strangara regluverk um siðferðislega og samfélagslega ábyrgð sveitarinnar.³⁰ Árið 2020 voru sextán karl hljóðfæraleikarar í sveitinni en aðeins ein kona.³¹

Á jazzvettvangnum eru konur söngkonur og þjóna tilgangi fallegs skrauts, eins og Ella Fitzgerald og Billie Holiday, en karlar hljóðfæraleikarar; píslarvættir tónlistarinnar, sendir af himnum ofan, eins og Louis Armstrong eða Charlie Parker. Þetta er að sjálfsögðu mikil einföldun, en engu að síðu rauður þráður í greiningu á hinni almennu frásögn (e. narrative); ævisögum, sögubókum og ennfremur stöðunni eins og hún birtist í viðtölunum hér.

LOKAORÐ

Hér að framan hafa þeim fimm þemum sem komu fram í viðtölum rannsóknarinnar verið gerð skil í stuttu máli. Margt af því sem kom fram mætti skoða betur og væri hægt að skrifa heilar greinar um hvert og eitt þeirra. Sum eru meira knýjandi en önnur eins og staða kvenna á vettvangnum og umræða um launakjör jazztónlistarfólks, styrkveitingar og tækifæri þeirra til að spila meira og gefa út meira efni og þar með viðhalda fjölbreyttum jazztónlistarvettvangi.

Einnig væri áhugavert að skoða betur hetjudýrkun, kanónur jazzsögunnar og táknmyndir fortíðar. Hvernig þær birtast í samtímanum og hvernig þær viðhalda gömlum hefðum og jafnvel úreltum viðhorfum og ennfremur spyrja hvaða vald þær hafi yfir jazztónlistarfólki í dag og hvernig það birtist.

²⁹ Sjá: Óli Valur Pétursson, „Ég er svo nett, að ég er ógeðslega nett“. (Akureyri, 2021) og Auður Viðarsdóttir „„...og það er allt í einu stelpa á mixernum“: Upplifun tónlistarkvenna af tækni tónlistarsköpun“, (Reykjavík, 2017).

³⁰ Engin opinber gögn eru til um rekstrarform Stórsveitar Reykjavíkur. Leitað var til Ólafs Jónssonar, prókúruhafa sveitarinnar, sem staðfesti að sveitin skipi eigin stjórn sem setji sér eigin lög. Í samtali við hann kom fram að í hvert sinn sem sótt er um styrki, sérstaklega hjá Reykjavíkurborg, þarf alltaf að færa rök fyrir kynjahalla sveitarinnar.

³¹ Jóhanna María Einarsdóttir. „Stórsveit Reykjavíkur“. DV, 7. mars 2020. Sótt þann 23. mars 2022 af <https://www.dv.is/lifsstill/2020/03/07/storsveit-reykjavikur/>

Megin niðurstöður rannsóknarinnar voru þær að sjálfsmynd íslensks jazztónlistarfólks er samofið bandarískri frásagnarhefð jazzins annars vegar og hins vegar íslenskri þjóðarsál. Kallað hefur verið eftir aðhaldi tónlistarfræðasamfélagsins að endurskoða ríkjandi frásagnarhefð og skoða frekar jazzsöguna út frá menningareinkennum hvers lands og samfélags fyrir sig. Þrátt fyrir að hafa sprottið upp úr jarðvegi þrælahalds og suðupotts ólíkra menningarheima, í andstöðu við menningu hvíttra vestrænna valdhafa, hefur jazztónlist skapað sínar eigin kanónur; guðlegar verur, píslarvætti tónlistarinnar og goðsagnir, líkt og einkennir sögu tónlistarinnar sem jazzinn var í andstöðu við í upphafi. Lífstíll kanónanna hefur loðað við jazzinn í tímans rás og reynst mörgum fjötur um fót. Það reyndist íslensku jazztónlistarfólki erfitt, þar sem aðstæður og launakjör voru með öðru móti áður fyrr. Enn er þó langt í land hvað það varðar og ennþá líta margir á að tónlistarstarf sé ekki „alvöru vinna“ svo ekki þarf að borga samkvæmt kjarasamningum.

Tveir meginþræðir standa upp úr við greiningu á íslenska jazzvettvangnum. Annars vegar er það einstaklingshyggjan, hvernig hún birtist á margan hátt og tengir saman marga anga vettvangsins og hins vegar er það hefðin og hvaða vald hún hefur á vettvangnum. Hefðin hefur vald bæði í gegnum sögu og frásagnir jazzins en einnig þegar jazzinn er borinn saman við klassíkina og það stigveldi sem hefðin raðar tónlistinni í.

Horft fram á veginn

Erindi flutt á Tónlist er fyrir alla, ráðstefnu tónlistarskólakennara
í Hörpu 8. september 2022

Elín Anna Ísaksdóttir og Tryggvi M. Baldvinsson

Á ráðstefnum sem þessari verður fyrirlesurum tíðrætt um þær gríðarlegu samfélagsbreytingar sem orðið hafa á síðastliðnum 30 árum: Tölvurnar, internetið, hnattvæðingin, símarinn, aðgengi að upplýsingum og skemmtun, hraðinn og áreitið. Það hefur verið leitt að því líkum að ef tímaferðalangur frá þar síðustu aldamótum myndi þeytast inn í samtíma okkar gætu þessar miklu breytingar orðið flakkarann um megn, nema... ef hún endaði för sína innan veggja í tónlistarháskóla. Þar er enn verið að spila sömu tónlistina, sömu gildin í hávegum höfð, myndir af sömu dauðu körlunum á veggjunum og í sumum tilfellum jafnvel sömu prófessorarnir.

Líkt og fyrirlesurum verður tíðrætt um breytingar er þessi brandari einnig nokkuð vinsæll á þessum ráðstefnum. En á þessi brandari rétt á sér? Eru tónlistarháskólar og kannski líka tónlistarskólar, verndarar, eða virki, hinna „gömlu góðu gilda“, Gradus ad parnassum, þrepanna að tindinum? Við svörum þessu neitandi, en líka játandi og þar liggur einmitt ein helsta áskorun tónlistarmenntunar 21. aldarinnar. Hvernig á að takast á við síbreytilegan samtímamann og gjörbreyttan starfsvettvang tónlistarfólks á sama tíma og háskólarnir vilja halda uppi sömu gæðum og sömu áherslum í flytjendanámi og þeir gerðu á síðustu öld... og öldinni þar áður og öldinni þar á undan líka.

En hvar erum við stödd, getum við réttlætt uppbyggingu tónlistarnáms eins og það er víðast hvar í dag? Í samfélagi sem verður stöðugt flóknara vegna hins mikla margbreytileika sem það einkennist af (e. supercomplexity) eykst krafan um meiri fjölbreytni, jöfnuð, inngilding og aukið aðgengi (Barnett, 2009). Umræðan um tónlistarnám endurspeglar þetta viðhorf, tónlistarnám þurfi og eigi að endurspeglar fjölbreytileika samfélagsins sem við búum í (Björk og Heimonen, 2019). Uppbygging tónlistarnáms hefur í gegnum tíðina miðast við að það sé stundað með framtíðariðkun eða starf, í raun atvinnumennsku, í huga en síðustu áratugi hefur áherslan í auknum mæli beinst að gildi námsins sem leið til aukins þroska, samfélagslegrar inngildingar, menningarlæsis, vellíðunar og lífsfyllingar. Hugmyndir okkar um gildi og markmið í tónlistarnámi og menntun hafa þannig tekið miklum breytingum og hefur námið því mun breiðari skírskotun en áður.

Tónlistarháskólarnir eru að fást við sömu áskoranir og tónlistarskólarnir að því viðbættu að í háskólanámi felst einnig undirbúningur fyrir starf á vettvangi tónlistar og sá vettvangur hefur

gjörbreyst á síðustu áratugum. Þar koma til sögunnar títtnefndar samfélagsbreytingar og hnattvæðing. Áherslur í menningarpólitík hafa breyst samhliða þessari þróun, sem hafa leitt til mikilla breytinga á rekstrarumhverfi menningarstofnanna. Einn fylgifiskur hins nýja umhverfis er að rekstrarform sem gera möguleikann á heilsárs fastráðningu í fullu starfi eru orðnir mun minni en þeir voru til dæmis á síðustu öld. Þó að það sé ef til vill hæpið að skoða helsta vígi kapítalismans, Bandaríkin, í þessu samhengi eru tölurnar þaðan nokkuð sláandi. Í Bandaríkjunum eru skráðar um 1.600 hljómsveitir, en aðeins 57 þeirra bjóða upp á fastráðningar í fullu starfi. Á sama tíma útskrifast rúmlega 8000 nemendur á ári með háskólagráðu í tónlistarflutningi. Þið sjáið að draumurinn um að vera hljóðfæraleikari í hljómsveit að aðalstarfi er fjarlægur svo ekki sé meira sagt (League of American Orchestras, 2020).

Tölur úr Evrópu segja svipaða sögu. Sú staðreynd, að ekki er hægt að treysta á það að hafa lífsviðurværi sitt af hljómsveitarleik, eða öðrum hefðbundnum tónlistarstörfum fyrri alda, hefur kallað á miklar breytingar á háskólamenntun í tónlist. Tónlistarfólk samtímans, þarf vissulega enn að hafa fullkomið vald á sínu hljóðfæri, en það þarf einnig að halda utan um eigin rekstur, tryggja fjármögnun verkefna, sækja um styrki, sjá um kynningarmál, vera í samskiptum við tónskáld, nótnaleigur og/eða útgefendur, aðra tónlistarflytjendur, bóka æfinga- og tónleikarými og svo allt hitt, til dæmis að æfa sig.

Þjálfun fyrir þessi hliðarstörf, sem nú orðið teljast algerlega sjálfsagður hluti af starfi tónlistarflytjenda, hefur skilað sér inn í háskólanám í síauknum mæli á síðustu áratugum. Upphaflega sem hrein viðbót við námið, þar sem mikil tregða hefur verið við að breyta í nokkru því námi sem fyrir var. Þessar viðbætur hafa orðið sífellt fyrirferðarmeiri og skapað aukið álag á nemendur og kennara auk þess sem skólarnir eiga erfitt með að fylgja hraðri tækniþróuninni eftir. Breyttir tímar hafa því kallað á breytta kennsluhætti í háskólanámi, nýjar áherslur, það er ekki alltaf hægt að bæta við nýju námskeiði í hvert sinn sem samfélagið kallar á eitthvað nýtt. Og þá spyr maður óneitanlega, hvað þýðir þetta fyrir okkur, fagfólk á sviði tónlistarnáms og kennslu? Þurfum við að endurhugsa fagleg sjónarhorn okkar, þróa með okkur aukna og nýja meðvitund um það hvað felst í því að vera fagmaður í tónlistarkennslu á 21. öld ?

UMRÆÐAN Í LÖNDUNUM Í KRING OG GILDI

Við skulum beina sjónum okkar að grunninum, þeim gildum sem lögð eru til grundvallar tónlistarnámi sem og öðru listnámi barna og ungmenna. Samfélagið okkar og samfélög þeirra landa sem við berum okkur saman við, byggir á hugmyndafræði velferðarsamfélags sem lítur á það sem hlutverk sitt að búa þegnum sínum gott líf og lífsgæði (Björk og Heimonen, 2019). Það viðhorf að tónlistarnám hafi mikið gildi fyrir einstaklinginn sem og samfélagið í heild, felur í raun í sér að ekki er litið á tónlistarnám sem forréttindi, heldur sjálfsgöð réttindi hvers einstaklings. Þessi afstaða réttlætir meðal annars opinber fjárframlög til tónlistarnáms (Westerlund og fleiri, 2019). Finnar, sem við horfum oft til, hafa tekið þessa hugmyndafræði skrefinu lengra og tala um að einnig sé mikilvægt sé að búa börnum og ungmennum gott og heilbriggt samband við tónlistina (e. good relationship to music) og í stefnumótun þeirra er tekið fram að það sé í hlutverki tónlistarskóla að skapa nemendum aðstæður þar sem þeir geti öðlast þetta góða samband (Björk og Heimonen, 2019).

TÓNLISTARSKÓLAKERFIÐ

Ef við beinum sjónum okkar til Íslands þá er, eins og við vitum, öflugt og umfangsmikið kerfi tónlistarskóla rekið um landið allt. Tónlistarskólanir eru oft stolt íbúa og stór hluti af menningarstarfsemi viðkomandi sveitarfélags. Tónlistarskólarnir og tónlistarnám nýtur mikils velvilja og almennt er það viðhorf ríkjandi að öll börn eigi að fá tækifæri til tónlistarnáms svo þau fari ekki á mis við þau lífsgæði sem það veitir. Markmiðið er að veita öllum tækifæri fremur en að búa til atvinnulistafólk (Bamford, 2011).

Tónlistarskólakerfið nýtur opinbers stuðnings frá sveitarfélögum og ríki eftir því sem við á. Við göngum út frá því að við séum flest, ef ekki öll, sammála því að tónlistarskólakerfið sé hluti af menntakerfi landsins og að það hafi mikilvægu hlutverki að gegna í samfélaginu. Tónlistarskólarnir starfa eftir námskrá sem gefin er út af menntamálaráðuneytinu og var útgáfa hennar mikið framfaraspor. Eins og fjallað verður um síðar á þessari ráðstefnu er orðið löngu tímabært að endurskoða hana meðal annars í ljósi þess hversu margt hefur breyst og þróast á sviði menntavísinda á þeim rúmum tveimur áratugum sem liðnir eru. Meðal þess sem kastljósinu hefur verið beint að er jafnrétti til náms og jafnt aðgengi, það að menntun sé fyrir alla. Ennfremur að þeim margbreytileika sem einkennir samfélög í stöðugt auknum mæli. (mennta- og menningarmálaráðuneyti, 2019).

MARGBREYTILEIKINN-AÐGENGIÐ

Eins og við vitum hefur áherslan í menntakerfum undanfarin ár og áratugi snúist um nemendamiðað nám, um spurninguna:

- Hvað vilja nemendur læra?
- Hvernig getum við mætt nemendum þar sem þau eru stödd?

Rannsóknir sýna að sterk tengsl eru milli áhugahvatar og virkni nemenda, sjálfsmyndar þeirra og námsárangurs (Dweck, 2000). Á síðustu árum hafa svo fleiri áleitnar spurningar bæst við og þá í tengslum við aukinn margbreytileika samfélaga:

- Hvernig eru skólarnir að mæta nemendum með sérþarfir?
- Hvernig geta skólanir orðið aðgengilegri nemendum úr eldri aldurshópum, en aldurssamsetning samfélagsins er að breytast mikið eins og við vitum
- Hvernig eru tónlistarskólar að bregðast við menningarlegum þörfum nemenda sem tilheyra minnihlutahópum?
- Hvað með svæðisbundið aðgengi?

Og áfram mætti telja.

SKÓLI SEM SAMFÉLAG

Skólum er stundum lýst sem örsamfélögum (e. microcommunity) sem endurspeglar þau gildi og viðhorf sem okkur þykja mikilvæg sem samfélagsheild og þetta sjónarhorn skapar menntastofnunum nokkra sérstöðu í samfélaginu (Sergiovanni, 2009) .

Skóli sem byggir á samfélagshugmynd leggur áherslu á einstaklinginn, á sameiginleg gildi þar sem virðing fyrir einstaklingnum og margbreytileikanum er lögð til grundvallar. Áhersla er lögð á jafnt einstaklingsbundinn rétt sem og sameiginlega ábyrgð, þau gildi sem lýðræðis-samfélög byggja á. En skólastofnanir eru einnig hluti af stærri heild, stærra félagslegu kerfi, nærsamfélaginu, menntakerfinu, og samfélaginu öllu. Bent er á mikilvægi þess að líta ekki á skólana sem lokuð, sjálfstæð og óháð kerfi, þeir þurfi að geta víkkað út starfsemi sína til að vera í takt við og fylgja breytingum í samfélaginu. Samfélagsleg aðlögun er mikilvæg vilji skólarnir tryggja áframhaldandi vöxt. Viðmið um gæði í skólastarfi eru í auknum mæli metin og gagnrýnd út frá sjónarhorni skóla án aðgreiningar, aðgengis og fjölbreytileika og þurfa tónlistarskólar í auknum mæli að réttlæta og rökstyðja að opinberu fé sé veitt til skólanna á grundvelli þessara atriða. Í tillögum starfshóps sem vann viðauka við skýrslu mennta- og menningarmálaráðuneytis um Menntun fyrir alla árið 2019 var sjónum beint að tónlistarnámi almennt og tónlistarskólakerfinu og eftirfarandi tillögur meðal annars lagðar fram:

Allir nemendur:

- Eigi kost á tónlistarnámi þar sem markmið og viðfangsefni eru aldursvarandi, virðing borin fyrir margbreytileika og stefnt að jafnræði og árangri.
- Séu fullgildir þátttakendur í starfi tónlistarskóla.
- Tilheyri styðjandi lærdómssamfélagi í skóla þar sem fjölbreytileiki er virtur.
- Búi við sambærileg gæði námsreynslu og námsumhverfis.
- Fáí vitsmunalega krefjandi viðfangsefni sem hæfa þeim.
- Hafi lýðræðislegan rétt til sjálfræðis og þátttöku í ákvörðunum um nám og annað skólastarf.
- Nái árangri.

Hvað felur þetta í sér fyrir tónlistarskólana og uppbyggingu tónlistarnáms? Við þurfum að spyrja okkur ýmissa grundvallarspurninga eins og :

- Hver erum við og hver viljum við vera sem fagfólk á sviði tónlistarnáms og kennslu í samfélaginu á okkar tímum?
- Fyrir hverja er tónlistarnám? eru einhverjir hópar út undan í tónlistarnámi og þá hverjir og hvernig getum við náð til þeirra?
- Hvers konar tónlistarnám? Hvaða tónlist erum við að kenna, hverjir eru kennslu-hættir okkar, á hvaða gildum viljum við byggja ?
- Hvernig leysum við þá spennu sem óhjákvæmilega getur myndast milli hefðarinnar og fjölbreytileikans, milli sérhæfingarinnar og jafns aðgengis allra?

Þetta eru allt mikilvægar spurningar sem við þurfum að skoða af alvöru og taka afstöðu til. Við þurfum að skoða hvort, og þá hvernig, breyta má því sem kalla mætti pýramídalíkani tónlistarnáms án þess að slá af kröfum um tónlistarlegan árangur, en tilhneiging hefur verið að setja þær áherslur, sérstaklega í vestrænni hefðbundinni tónlistarhefð, framur öðrum gæðaviðmiðum. Í umræðunni í Evrópu er bent á að tónlistarskólar þurfi að víkka út hugmyndir sínar og sýn á það hvað felst í fagmennsku, spyrja hvað hægt sé að leggja af mörkum til að taka ábyrgð á og bregðast við samfélagsbreytingum. Réttindi og skyldur haldast í hendur (Giddens, 1998). Við þurfum að horfast í augu við umhverfi okkar og þann raunveruleika sem við búum í. Tónlistarskólar eins og aðrir skólar þurfa að endurspegla fjölbreytileika

samfélagsins, þeir þurfa að huga að og miðla siðferðilegri ábyrgð sinni samhliða væntingum um gæði tónlistarnáms. Hvernig geta tónlistarskólar gert sig gildandi sem virkir þátttakendur í samfélagi ofurmargbreytileikans (Westerlund og fleiri, 2019).

ÁHERSLUR Í TÓNLISTARNÁMI

Við höfum minnst á að kennsluhættir í háskólunum hafi breyst í ljósi nýrra tíma og mikilla breytinga. En í hverju felast þessir breyttu kennsluhættir? Ef það væri hægt að þjappa svarinu niður í eina megináherslu væri það: Valdefling nemandans (Weimer, 2002).

Hvað þýðir það og hvernig er það gert? Með valdeflingu nemandans er verið að stuðla að auknu sjálfstæði þeirra, frumkvæði og aukinni ábyrgð á námi sínu. Einnig lögð áhersla á að nemandi finni sína eigin rödd, víkki sjóndeildarhringinn og hafi sterkari meðvitund um ábyrgð sína og hlutverk í samfélaginu. Við sem höfum fengist við kennslu vitum að samband kennara við nemendur getur oft orðið persónulegt og náð og áhrif kennarans geta teyggt anga sína djúpt inn í sálarlíf nemandans, jafnvel löngu eftir að námi lýkur.

Eitt af því sem hefur verið rannsakað mikið á síðustu árum er einmitt þetta samband nemanda og kennara, valdajafnvæginu, eða öllu heldur valdaójafnvæginu sem gætir oft í þessum samböndum. Eitthvað sem telst hvorki hollt né gott og getur í sinni verstu mynd verið hreint ofbeldissamband, líkt og hefur komið vel í ljós í tengslum við MeToo bylgjurnar.

Mikið af þeim hugmyndum um valdeflingu nemandans snýr einmitt að þessu sambandi nemandans og kennarans og felst meðal annars í því að brjóta niður þá staðalímynd að kennarinn sé hinn alvitri meistari sem hefur svörin við öllu og viti alltaf best (Carlson, 2019). Nemendum er nú ætlað að stýra námi sínu meira sjálf og kennaranum frekar ætlað hlutverk leiðbeinandans, sem fylgir og styður nemendurna meira á jafningjagrundvelli á ferð þeirra að takmarkinu. Í þessu felst að ábyrgðin á náminu er sett í ríkari mæli í hendur nemendanna, þeim er einfaldlega treyst. Þetta getur leitt til áherslubreytinga í verkefnavali, dýpri ígrundunar nemenda á eigin framförum og öðrum áskorunum sem verða á vegi þeirra. Í stað þess að kennslan sé einstefnumiðuð frá toppi og niður, meistari - lærlingur, verður hún á jafnréttisgrundvelli þar sem leiðbeinandinn, mentorinn, er einnig tilbúinn að læra af nemendum sínum.

Þetta er auðvitað alls ekki einfalt og gerir meiri kröfur til kennarans um viðvarandi ígrundun á sínum kennsluáferðum og starfskenningu. Þetta er einnig oft mikil áskorun fyrir nemendur, sérstaklega ef tónlistarnám hefur verið mjög einstefnumiðuð frá upphafi og flest allar ákvarðanir um námið hafa verið teknar af kennaranum og kannski foreldrum.

Markmiðið er að gera nemendur meðvitaða um eigið nám og einnig þá framtíð sem þau vilja sjálf skapa sér. Hvort sem það er sem sjálfstætt starfandi tónlistarfólk, eða að reyna fyrir sér á hefðbundnari vettvangi tónlistarinnar.

Ef við horfum til háskólanámsins sérstaklega þá hefur, auk breytinga á kennsluháttum, þáttaka í samfélagslegum verkefnum hlotið stöðugt aukið vægi á undanförunum árum. Þátttakan einskorðast ekki lengur við sérstakar deildir eða námsleiðir, heldur fá allir nemendur tækifæri

til að kynnast því að vinna með ólíkum samfélagshópum einhverjum tímavarki í náminu. Við erum þá ekki endilega að tala um tónleikahald utan skólahúsnæðisins, heldur er nú miklu fremur leitað eftir verkefnum sem fela í sér gagnvirkt samband við samfélagið, allir séu þátttakendur í einhverju sameiginlegu verkefni, því á þann hátt má ná mun sterkari tengslum við ólíka hópa, en með hefðbundnu tónleikahaldi.

KENNARANÁM

Í ljósi alls þess sem hér hefur verið rætt er nokkuð augljóst að kennarastarfið er að verða sífellt flóknara, þarfirnar eru að mörgu leyti aðrar og starfið því meiri áskorun en áður. Ef einhvern tímann hefur verið þörf fyrir öflugan kennaramenntun og stuðning við starfsþróun kennara þá er það núna. Og það eru blikur á lofti því meðalaldur kennara fer hækkandi og skortur er á nýliðun. Við stöndum frammi fyrir þeirri áskorun m.a. að tónlistarnemendur eru að ekki velja sér hljóðfærakennarnám í nægilega ríkum mæli. Það er náttúrulega ýmislegt sem getur skýrt það:

- Smæð samfélagsins, það eru ekki hlutfallslega margir sem leggja tónlist fyrir sig sem ævistarf og þeir sem það gera velja sér mismunandi námsleiðir bæði innanlands og utan.
- Það eru líka miklar sveiflur á milli ára í þeim umsóknum sem berast LHÍ og það hvaða hljóðfærahópum þeir nemendur tilheyra en þessir þættir geta haft mikil áhrif á innra starf deildarinnar.
- Svo er það viðhorfið til kennarastarfsins, almennt talað hefur ekki verið mjög jákvæð stemning fyrir kennarastarfinu í samfélaginu og ef við horfum til hljóðfærakennslu þá eimir enn af menningu sem byggir í of ríkum mæli á því viðhorfi að það sé nóg að vera fær á hljóðfæri til að vera góður kennari. Jafnvel skynjar maður stundum að það þyki „merkilegra“ að leggja áherslu á hljóðfæranám eingöngu frekar en að tengja það hljóðfærakennslu.

Hér er ekki úr vegi að nefna að hljóðfærakennaranámið og hljóðfæranámið við LHÍ er byggt upp á mjög svipuðum grunni, megináherslan er lögð á tónlistarlega þjálfun á báðum námsleiðum en þetta er þáttur sem skiptir unga tónlistarnemendur miklu máli. Niðurstaða okkar er að það þurfi sameiginlegt og samstillt átak til að vekja athygli á kennaranáminu sem áhugaverðum valkosti. Þar berum við öll, að okkar mati, sameiginlega ábyrgð en tónlistardeild LHÍ getur ekki starfað með góðu móti ef ekki er til staðar öflugt nám í tónlistarskólunum og það má kannski bæta við hér að það er líka mikilvægt að það sé samhengi og samfella milli skólastiganna í þeim áherslum sem lagðar eru til grundvallar í tónlistarnámi almennt. Það er á okkar ábyrgð við LHÍ að hanna kennaranámið á þann hátt að það sé innihaldsríkt, eigi erindi og höfði til ungs tónlistarfólks. En jafnframt er mikilvægt að vera í samtali við tónlistarskólakerfið til að greina þarfirnar á vettvangi.

STARFSÞRÓUN TÓNLISTARKENNARA

Í skýrslunni Menntun fyrir alla (2019) er meðal annars lagi til að stuðningur við starfsþróun kennara verði eitt af lögbundnum hlutverkum háskóla sem annast menntun kennara og þeir styðji sömuleiðis við þróun lærdómssamfélaga. Háskólar þurfi að móta sér stefnu varðandi

það hvernig þeir munu sinna slíku hlutverki.

Listaháskólinn ber ekki eingöngu ábyrgð á kennaranámi heldur hefur hann stóru hlutverki að gegna á sviði starfsþróunar starfandi kennara. En starfsþróun kennara og stjórnenda er liður í því að fylgjast með faglegri þróun, fylgjast með faglegri umræðu og vera virkur þátttakandi í henni, styrkja færni sína en allt þetta hefur bein áhrif á betri menntun og nám nemenda okkar. Rannsóknir sýna að starfsþróun dregur út líkum á kulnun og eykur sjálfstraust og sjálfsmynd en mikilvægt er að styrkja ímynd kennarastarfsins, sýna því virðingu, vera stolt af því að vera kennarar. Mikilvægt er að styrkja fagmennsku kennara sem einstaklinga og sem fagstéttar til dæmis með innleiðingu lærdómssamfélaga í skólakerfinu. Byggja þannig upp innri hæfni innan skólanna (Fullan, 2016; Hargreaves og Fullan, 2012).

ÞRÓUN – HEILTÆK NÁLGUN-SAMSTARF-SAMVIRKNI –

Skólar þurfa getu og svigrúm til endurnýjunar, endurskipulagningar og þróunar. Þetta felur í sér að auka þarf innbyggðan sveigjanleika í kerfinu, að skólarnir geti brotist undan því sem kallað hefur verið „ósveigjanleiki eftirlitskerfisins“, meðal annars með mun sveigjanlegri námskrá (Björk og Heimonen, 2019). Breytingar og breytingaferli fela í sér áskoranir og eru alls ekki auðveld viðfangsefni. Mikilvægt er að tónlistarskólakerfið taki frumkvæði, móti sér stefnu, framtíðarsýn og skilning á samfélagslegri ábyrgð sinni. Stefnumótunin komi þannig uppúr grasrótinni fremur en að henni sé stýrt eingöngu með valdböði ofanfrá (e. top-down). Við þurfum líka að horfast í augu við að ekki eru allar breytingar til góðs, vanda þarf til verka þegar ákvarðanir eru teknar í tengslum við breytingar. Ferlið er flókið og getur tekið á og þróunarstarf og breytingar taka tíma, huga þarf því vel að því hvað eigi að breytast, hvers vegna það á að breytast og hvernig, og hér er langtímahugsun mikilvæg, að hugsað sé á dýptina, „quick fix“ virkar ekki. Og mikilvægast er að hafa í huga að markmiðið með breytingum þarf að vera að þær hafi jákvæð áhrif fyrir nemendur, bæti nám þeirra og líðan.

Annað sem mikilvægt er að hafa í huga er að ef umbætur eiga að virka og festast í sessi þá þarf samvirkni og samstarf, heiltæka nálgun, en reynslan sýnir að slík nálgun er grundvöllur farsæls umbótastarfs (Senge o.fl., 2006). Reynslan sýnir líka að það er ekki síður mikilvægt þegar menntaumbætur eru skipulagðar að kennurum og stjórnendum sé skapað tækifæri til að taka virkan þátt í stefnumótun og umbótastarfinu, það er lykilatriði ef umbætur eiga að festast í sessi. Svo þurfum við líka að hafa í huga að tónlistarskólarnir á Íslandi búa við mjög mismunandi skilyrði sem tengjast m.a. því hvar þeir eru staðsettir, hver fjöldi íbúa er og samsetning þeirra, fjöldi kennara og hvar sérfræðipækning þeirra liggur og áfram mætti telja. Sníða þarf breytingar og þróunarstarf að þörfum og aðstæðum hvers nærsamfélags. Við þurfum að huga að öllum þáttum menntakerfisins og skoða hvernig þeir eru að virka saman. Sameiginleg sýn og skilningur skiptir máli.

Við erum búin að tæpa á bísna mörgum atriðum í þessu erindi okkar og við vonum að einhver þeirra hafi vakið upp spurningar eða vangaveltur. Við erum hvorki alvitur né höfum öll svörin, en þó höldum við að við séum flest sammála um það að við verðum að bregðast við breyttum tímum og til þess að þær breytingar verði okkur öllum til góðs þurfum við að hlusta betur hvert á annað, en ekki síst nemendur okkar, virða skoðanir þeirra og áhugasvið. Við

álítum að góð kennaramenntun sé lykillinn að betra og árangursríkara skólastarfi og því þarf að hefja starf tónlistarkennarans til vegs og virðingar, hvort heldur sem það er innan tónlistarskólanna eða almenna skólakerfisins. Við megum ekki tala um kennaranámið sem einhverskonar varaleið ef leiðin á tindinn, Parnassum, verður torsótt. Við erum nefnilega öll kennarar og eigum að vera stolt af því!

HEIMILDASKRÁ

- Bamford, A. (2011). *List- og menningarfræðsla á Íslandi*. Mennta- og menningarmálaráðuneytið.
- Barnett, R. (2009). Knowing and becoming in the higher education curriculum. *Studies in Higher Education*. 34(4), 429-440.
- Björk, C. og Heimonen, M. (2019). Music schools and human flourishing. Meeting the social challenges of the twenty-first century. Í M. Hahn og F. O. Hoffecker (ritstjórar), *Music school resech II. The future of music schools. European perspective* (bls. 35-50). Musikschul Management.
- Carlson, M. (2019). Maestro or mentor. On cultural differences in performance education. Í *Becoming musicians. Student involvement and teacher collaboration in higher music education*. Gies, S. og Saetre, J.H. (ritstjórar). NMH Publications.
- Dweck, C. (2000). *Self theories: Their role in motivation, personality and development*. Hove: Psychology Press.
- Fullan, M. (2016). *The new meaning of educational change*. (5. útgáfa). Teachers College.
- Giddens, A. (1998). *The third way. The renewal of social democracy*. Polity Press.
- Hargreaves, A. og Fullan, M. (2012). *Professional capital*. Teachers College.
- League of American Orchestras. (2020, janúar). *Orchestras at a glance*.
<https://americanorchestras.org/wp-content/uploads/2020/11/Orchestras-at-...>
- Mennta- og menningarmálaráðuneytið. (2019). *Menntun fyrir alla, horft fram á veginn*.
<https://www.stjornarradid.is/gogn/rit-og-skyrslur/stakt-rit/2020/01/17/M...>
- Sergiovanni, T.J. (2009). *The principalship. A reflective practice perspective*. (6. útgáfa). Pearson Education Inc.
- Senge, P.M. (2006). *The fifth discipline: The arts and practice of the learning organization*. Random House.
- Senge, P. M., Smith, B., Krischwitz, N. og Sachley, S. (2006). *The necessary revolution. Working together to create a sustainable world*. Broadway Books.
- Weimer, M. (2002). *Learner-centered teaching*. Jossey-Bass.
- Westerlund, H., Väkevä, L. og Ilmola-Sheppard, L. (2019). How music schools justify themselves. Meeting the social challenges of the twenty-first century. Í M. Hahn og F. O. Hoffecker (ritstjórar), *Music school resech II. The future of music schools. European perspective* (bls. 15-34). Musikschul Management.

„Stjör nubjartur himing eimurinn með norðurljósin bragandi“

Spjall við Hjálmar H. Ragnarsson sem stendur á sjötugu

Þorbjörg Daphne Hall

Hjálmar H. Ragnarsson tónskáld varð sjötugur þann 23. september 2022 og af því tilefni bauð tónlistardeild LHÍ upp á viðburð þann 25. nóvember þar sem ég spjallaði við Hjálmar um feril hans. Hér má finna hluta af þessu spjalli okkar og allar beinar tilvitnanir eru fengnar þaðan nema annað sé tekið fram, en við það tengi ég ýmis skrif Hjálmars. Við ræddum sérstaklega um tvö verk, *Noktúrnu fyrir fjölrása rafhljóð, sópran-rödd og altflautu* (1977/2022) og svo *Partítu fyrir sólófiðlu* (2020) en í upphafi fjölluðum við um það hvernig Hjálmar lenti í raun fyrir tilviljun í tónsmíðanámi.



Mynd 1: Hjálmar H. Ragnarsson og Þorbjörg Daphne Hall

Hjálmar hlaut ríflegan námsstyrk sem nemandi frá „vanþróðu landi“ til að stunda nám til bakkalársprófs við Brandeis-háskólann í nágrenni Boston, sem er mjög dýr háskóli jafnvel á bandarískum mælikvarða. Hjálmar segir að það hafi verið nokkuð sérstakt að svo seint sem

árið 1972 hafi ennþá þurft að „styðja Íslendinga til þess að komast uppúr moldinni“ en væntanlega megji sjá þetta sem ákveðinn vitnisburð um tónlistarlífið á Íslandi á þessum tíma. Upphaflega ætlaði Hjálmar að læra píanóleik, kórstjórn og tónfræði þegar hann fór vestur um haf. Hann hafði verið alinn upp í klassísku hefðinni alveg frá barnæsku, fyrst hjá föður sínum í Tónlistarskóla Ísafjarðar og svo í Tónlistarskólanum í Reykjavík hjá Árna Kristjánssyni. Hann hafði kynnst nýrri tónlist örlítið hjá Atla Heimi Sveinssyni þegar hann var með tónlistarkynningar í Menntaskólanum í Reykjavík, en hann segir að það hafi í raun ekki rist mjög djúpt. Með sína hefðbundnu klassísku menntun hafi ekki verið mikill hvati til þess að opna dyr til annarra átta og hið klassíska umhverfi gaf þau skilaboð að það væru bara guðirnir sem gætu búið til tónlist... snillingar, eins og Mozart eða Tsjajkovskíj, og þeir væru búnir að búa til tónlistina sem þyrfti að gera. Mér fannst ég ekki hafa neinn aðgang að þessum heimi, til þess að búa til eitthvað nýtt. Ég elska klassísku tónlistina, en ég var svo fullur auðmýktar gagnvart henni að ég fann ekki til sjálfs mín. Það var líka þessi hugmynd feðraveldisins um snillinginn. Ef þú ert ekki búinn að gera snilldarverk þegar þú ert 16 ára þá ertu bara búinn. Þannig að þetta fléttaðist allt saman.

Þegar hann kemur út til Boston fer hann í píanótíma, kórstjórn og tónfræði og fleiri greinar, en strax í fyrstu vikunni rekt hann á dyr í bókstaflegri merkingu þess orðs:

Ég ramba á þessa hurð sem ég sé ennþá fyrir mér. Á hurðinni er skilti og á því stendur „Electronic Music Studio“ og ég opna hurðina og má segja að ég hafi fengið taugaáfall, þ.e.a.s. jákvætt taugaáfall. Þetta var svo ótrúlegt að heyrja þessi hljóð og sjá þessi tæki. Þetta voru synthesizerar, Buchla aðallega, og segulbandstæki. Þetta þætti nú ekki merkilegt í dag, en til að búa til hljóðin og umbreyta þeim þurfti að plögga allt, snúru til snúru. Þú þurftir að skilja hvað gerdist með hljóðin á hverju stigi, engin forrit til að hjálpa manni, bara ekki til. En það var eitthvað heillandi við þennan hljóðheim.

Í bréfi til Bjarka Sveinbjörnssonar árið 1997 skrifar Hjálmar:

[Ég] heillaðist hins vegar strax af þessari undraveröld sem mér fannst raftónlistin opna mér og í fyrsta sinn fann ég til þeirrar sannfæringar að ég gæti búið til eitthvað sjálfur sem væri annað og meira en eftiröpun af klisjum annarra.¹

Hjálmar tengdi raftónlistina við stærri þjóðfélagshræringar, svo sem stúdentauppreisnirnar og þá frelsisbylgju sem reið yfir hinn vestræna heim á þessum tíma. Hann segir:

Ég sé það núna að fögnuður minn yfir því að hafa uppgötvað undraveröld raftónlistarinnar á sér að einhverju leyti skýringar í þeirri ólgandi frelsisþrá sem ég var heltekinn af á þessum tíma. Raftónlistin var ný og frjáls og laus við öll þau höft og klisjukjafaðði sem var að ganga af hljóðfæra- og söngtónlistinni dauðri!²

Þegar hann kemst í kynni við raftónlistina og þá möguleika sem hún bauð upp á þá opnaðist leið fyrir hann inn í tónsmíðarnar:

¹ Hjálmar H. Ragnarsson, „Bréf til Bjarka Sveinbjörnssonar“ (óútgefið bréf, 18.-20. febrúar, 1997), bls. 1.

² Sama heimild, bls. 2.

*Þannig að þegar ég kem út til Ameríku á Brandeis og sé þessa raftónlistar-mögu-
leika þá var eins og heimurinn opnast. Ég hugsaði að það væru engir snillingar í
þessu, engir guðir í raftónlistinni. Þetta var svo spennandi að ég man að ég hrein-
lega skalf af ástríðu. Eftir á að hyggja voru þetta ekkert sérstaklega merkilegar til-
raunir sem ég gerði þarna en fyrirstöðurnar höfðu rofnað og ég byrjaði nám í hefð-
bundnum tónsmíðum samtímis. Elektróníkin opnaði þannig leiðina.*

Það var ekki aftur snúið og tónsmíðarnar áttu hug Hjálmars allan. Raftónlistin var þó til að byrja með aðeins aukafag hjá honum í skólanum, en hann gat nýtt sér nýútkomna bók Allen Strange, *Electronic Music*, til þess að skilja undirstöðuatriðin. Síðara árið fékk hann formlega kennslu og varð námið mun skipulegra. Hann segir þó að mestur tíminn hafi farið í að læra á tækin sjálf og öðlast skilning á þeim eðlisfræðilegu þáttum sem bjuggu þar að baki.

*Það að smíða tónverk varð hreinlega aukaatriði eða kannski frekar hliðarafurð. Ég
man að ég vann mjög skipulega að ákveðnum stúdíum (eða etýðum!) ... Þetta efni
er nú löngu týnt, enda á þeim tíma mér ekki fast í hendi þar sem hugmyndir mínar
um sjálfan mig rýmdu ekki þá hugsun að ég væri „TÓNSKÁLD“ eða ætti einhvern
tímann eftir að verða það.³*

Eina rafverkið sem flutt hefur verið opinberlega frá þessum námsárum er *Svartálfadans*, byggt á samnefndu kvæði Stefáns Harðar Grímssonar. Verkið var flutt á Norrænum Músíkdögum í júní 1976, og er það jafnframt fyrsta verk Hjálmars sem fékk opinberan flutning í Reykjavík. Áður hafði *Svartálfadans* verið fluttur á tónleikum á Ísafirði ásamt tveimur öðrum verkum Hjálmars. Hjálmar segist ekki hafa verið í miklum tengslum við ungtónskáld í Reykjavík á þessum árum eftir námið á Brandeis, enda starfaði hann næstu tvö árin úti á landi, á Ísafirði, kenndi við tónlistarskólann þar, stjórnaði kórum og kenndi jafnframt við menntaskólann. Hafi hann lítið getað sinnt tónsmíðum meðfram þeirri vinnu.

Hjálmar hélt til framhaldsnáms við Sónólógísku stofnunina við Háskólann í Utrecht 1976-77 þar sem hann stundaði hljóðrannsóknir og rafsmíðar ásamt alþjóðlegum hópi tónskálda, tæknifólks og eðlisfræðinga. Hann var að eigin sögn orðinn svo heitur í trúnni á þessa nýju tækni og sannfærður um að framtíð tónlistarinnar væri í tölvunum að það var í hans huga einungis tímaspursmál hvenær þær myndu koma í stað allra þessara „úreltu klassísku hljóðfæra, píanóa og klaríneta“.⁴ Í Sónólógiunni í Utrecht voru ein fullkomnustu analóg-stúdío í raftónlist þess tíma, auk þess sem þar var aðgengi að tölvu, sem hægt var að búa til hljóð á grunni forrita sem þróuð höfðu verið við stofnunina. Þarna sat Hjálmar við þegar tækifæri gáfust og var markmiðið að búa til hljóð sem aldrei hefðu áður heyrst. Þetta var gríðarlega spennandi, en að sögn Hjálmars fólst árangurinn frekar í glímunni við tæknina en beinum afurðum.

Það var ekki sama sjokkið fyrir Hjálmar að koma í stúdíóin í Utrecht eins og það hafði verið á sínum tíma á Brandeis að kynna raftónlist í fyrsta sinn. Hér var öll tæknin á hæsta plani og lögd áhersla á fræðin sem bjuggu að baki. Aðalvinnan var í analóg-hljóðverum og nýtti

³ Sama heimild, bls. 3.

⁴ Bas Tukker, „Hjálmar H. Ragnarsson,“ *And The Conductor is...*, júlí 2012, <https://andtheconductoris.eu/>

Hjálmar þar tímann vel og gerði ýmsar tilraunir og etýður. Svokölluð „spennustýrð tækni“⁵ hafði verið ráðandi í þessum heimi um nokkurt árabil, sem Hjálmar segir að hafi breytt öllu. Allt varð auðveldara og í raun hægt að impróvisera með hljóðin án þess að skipuleggja mikið fyrirfram. Fyrir bragðið varð þetta allt heldur einsleitt, hljóðin sléttformuð og mótunin fyrir-séð, og það var eins og hið hrjúfa og óþægilega í hljóðunum hyrfi út úr pallettunni. Hjálmar segist hafa orðið leiður á þessum aðferðum og hljóðheimi, og reynir hann að finna andsvar við því í lokaverkefni sínu frá Sónólógfunni vorið 1977.

NOKTÚRNA FYRIR FJÖLRÁSA RAFHLJÓÐ, SÓPRAN-RÖDD OG ALTFLAUTU (1977/2022)

Til að gera hljóðin svona organísk og lifandi, og fordast að þau yrðu of slétt og felld, þá notaði ég lifandi texta, eða réttara sagt hljóm orða til mótunar hvers einasta rafhljóðs. Ég tók upp á segulband framsögn þrettán einstakra orða, sem reyndar eiga sér öll uppruna sinn í löngu horfnu forn-Drúísku stafrófi, og svo notaði ég lögun hljóðsins eða orðsins, bæði styrklögun og hljóðtíðni, eins og umslag utan um hvert einasta rafhljóð í viðkomandi kafla verksins. Þannig að öll hljóðin eru dálítið hvik og hrjúf og nokkuð öðruvísi en maður væntir í svona elektrónískum verkum.

Verkið er fjögurra rása, gegnumsamíð í þrettán köflum, og er hljómur eins orðs ráðandi í hverjum kafla. Kaflarnir eru allir nákvæmlega jafn langir, og hver einasti þeirra er úthugaður fyrirfram niður í minnstu smáatriði:

Ég á hvern atburð (sound-event) niðurskrifaðan og framvindu hvers kafla nákvæmlega teiknaða út á rúðustrikudum örkum... Verkið er á fjórum rásum og ég reiknaði nákvæmlega út hvernig hljóðin dreifðust á hverja rás fyrir sig og á köflum eru í verkinu hinar flóknustu „rýmifúgur“ ef þannig mætti að orði komast, þ.e. hljóðin hreyfast á milli hátalara í endurtekninum og umbreytingum eins og raddir elta hverja aðra í fjölradda tónverkum.⁶

Þessi lýsing sýnir greinilega klassískan bakgrunn tónskáldsins sem vinnur með raftónlist rétt eins og hverja aðra tónsmíð og byggir á elementum eins og fúgu og kontrapunkti sem eiga sér langa sögu í hinni vestrænu klassísku tónlistarsögu. Verkið hlaut nafnið *Noktúrna* vegna þess að það er innblásið af ákveðinu tilefni. Hjálmar og samkennari hans í Tónlistarskóla Ísafjarðar, Jakob Hallgrímsson, voru að keyra vestur á Ísafjörð seint um haust og það sprakk á bílnum á Dynjandisheiði. Þegar þeir koma útúr bílnum til þess að skipta um dekkið þá hvelfist yfir þá „stjörnuþjartur himingimurinn með norðurljósin bragandi“⁷(HHR, 1997).

Og við erum þarna tvær litlar sálir, tveir strákar að bjástra við að setja dekk undir bílinn. Og þetta situr í mér alltaf, við næstum svifum upp í himininn. Þetta var svo skritin upplifun ... við litlir gagnvart alheiminum... Ég raunverulega komþónera elektroníska tónsmíð frá smæstu atríðum, og þá er ég að tala um rafhljóðahlutann, til þess að endurspeglar þessi lögmál sem ég sá í himninum. Allt lýtur einhverju lögmáli í alheiminum... Það er eitthvað sem stýrir öllu. Og ég er ekki að tala um guð

⁵ Hér er átt við voltage controlled oscillators.

⁶ Hjálmar H. Ragnarsson, „Bréf til Bjarka Sveinbjörnssonar,“ bls. 5.

⁷ Sama heimild, 6.

Í þessu tilfelli, ég er meira að tala um þetta óskiljanlega lögmál, hið stóra lögmál alheimsins. Og við erum þarna á heidinni, tveir einir, vitsmunaverur, en skiljum ekki neitt og fullkomlega máttvana gagnvart þessari dýrð. Þannig að rafhljóðin í verkinu endurspeglar lögmálið og allt þetta og reglufestina, ég kalla þetta stundum klukkuverk af því að þetta er allur alheimurinn, stjörnurnar, galaxíurnar, og allt þetta, eins og klukkuverk, risatór klukka þar sem öll tannhjólín tikka en við sjáum þetta eins og allsherjar óreiðu og óendanleika. Svo erum það við, mennirnir, hérna niðrá jörðinni, og okkur er gefinn þessi séns að fylgjast með, að vera vitni að þessu mikla gangverki.

Þótt Hjálmar hefði lokið við smíði hljóðverksins á meðan hann var við Sónólógíuna var það alltaf ætlun hans að lifandi flutningur fylgdi verkinu til mótvægis hinum gegnumsamda strúktúr hljóðverksins. Þar hugsaði hann sópran-söng og alt-flautu sem myndu spinna eftir uppgefnum hugmyndum og forsendum. Það var þó ekki fyrir en nú um 45 árum síðar að hann kláraði þessa útfærslu verksins, þegar Kjartan Ólafsson, forsvarsmaður Erkitíðar, þrýstir á að fá verkið til flutnings á hátíðinni nú í lok nóvember 2022. Hjálmar hafði á sínum tíma punktað hjá sér einhverjar hugmyndir um söngpartinn og flautuna en að öðru leyti þurfti hann að setja sig inn í verkið að nýju og vinna efnið að mestu frá grunni, án þess þó auðvitað að hnika hljóðrásinni á nokkurn hátt.

Eftir að Hjálmar lýkur námi við Sónólógíuna þá skiptir hann um stefnu og hefur framhaldsnám í tónsmíðum við Cornell-háskóla í New York fylki í Bandaríkjunum. Þar var aðaláherslan á greiningu og rannsóknir auk hefðbundinna tónsmíða. Rafstúdíóin á Cornell voru langt frá því að vera á pari við það sem hann hafði vanist í Utrecht, en þar var hins vegar að finna eitt stærsta bókasafn íslenskra bóka utan Íslands og þar hóf hann rannsóknir sínar á Jóni Leifs. Það var fleira sem gerði Hjálmar afhuga raftónsmíðum en léleg aðstaða á Cornell Eftir því sem tæknin varð auðveldari viðureignar hvarf glíman við hana, en hún hafði einmitt verið Hjálmarari svo mikilvæg. Því fannst honum ekki eins spennandi að takast á við raftónsmíðarnar:

Heimilistölvubyltingin á níunda áratugnum breytti einnig viðhorfum mínum til þess að skapa mér einhverja framtíð sem raf- eða tölvutónsmíður. Nú gátu hvaða idíjotar sem er framleitt hin flóknustu hljóð án þess að hafa hið minnsta fyrir því, hvað þá að menn þyrftu að skilja þá vinnslu sem bjó að baki þeirra hljóða sem hægt var að ná úr þessum nýju tækjum. Tónsmíðarnar eða kannski hljóðsmíðarnar báru að sjálfsögðu merki þessa, fjöldaframleiðslan varð yfirgengileg, sköpunarkrafturinn sem fékkst vegna glímunnar við miðilinn (tækin) breyttist úr eldi í daufasta snark og græjukjafæðið tók yfir, - ekki mjög spennandi fannst mér.⁸

Hjálmar kemur heim og tekur til starfa við kennslu, kórstjórn og vinnur jafnframt við leikhús borgarinnar. Hann hverfur að mestu frá raftónlistinni, segir að fram hafi komið nýjar kynslóðir sem voru betri með nýju tæknina. Hann tekur að sér engu að síður að veita forstöðu nýju kennslustúdíói í raftónlist við Tónmenntaskólann, þar sem elstu nemendur skólans fengu inn-sýn inn í þennan hljóðheim og hljóðsköpun sem hafði verið svo afdrifarík fyrir hann sjálfan.

⁸ Sama heimild, bls. 8.



Mynd 2: Áshildur Haraldsdóttir og Herdís Anna Jónasdóttir flytja Noktúmu fyrir fjölrása rafhljóð, sópran-rödd og alt-flautu (1977/2022)

Hjálmar er ennþá upptekinn af þessari hugmynd að gegnumsemja raftónlist, í stað þess að „láta hana gerast einhvern veginn“. Sú vegferð, sem hófst með upptökum á hinu forn-Druidíska trjástafrófi sem efnivið fyrir *Noktúrnuna*, þróaðist áfram í vangaveltum Hjálmars um hljóm tungumálsins. Hann skrifaði grein í *Tening* árið 1990 þar sem hann gerir grein fyrir þessum hugmyndum sínum um það hvernig hljómur orðanna mótar merkingu þeirra, og „tónlistin í tungumálinu og áhrif tungumálsins á tónlistina“⁹ og hann semur verk, til dæmis *Corda Exotica*, við texta Karls Einarssonar Dunganons á uppdíktuðum tungumálum, út frá þessum vangaveltum. Þó svo að Hjálmar hafi ekki beinlínis unnið á sviði raftónlistar eftir þessi fyrstu ár þá telur hann engu að síður að þessi reynsla hafi haft talsverð áhrif:

Ég held að öll þessi elektróník hafi skilað sér, þótt ég hafi síðar fært mig á önnur svið, þá skilaði hún sér inn í önnur verk. Sérstaklega hljómsveitarverkin. Spjótalög [1989], sem dæmi, sem er fyrsta stóra hljómsveitarverkið mitt. Það verk er byggt upp annars vegar af massívum hljóðblokkum blásturshljóðfæra og slagverks, alltaf forte og fortissimo, og hins vegar af kyrrliggjandi mjúklegum strengjasatz. Blokkirnar radast hver á eftir annarri með ákveðnum „þagnarbilum“ á milli, en strengirnir hljóma samfellt undir eins og atlögur hinna hljóðfæranna skipti engu máli. Andstæðurnar eru þannig innbyggðar í strúktúrinn og engin tilraun gerð til samþættingar. Í þessu verki er svart svart, og hvítt hvítt, línurnar skýrar, brúttalt gagnstætt mjúktinni, og ekkert flæði þar á milli. Fyrir mér er þessi hugsun mjög

⁹ Hjálmar H. Ragnarsson, „Bréf til Bjargar: Hugleiðing tónskálds um hljóm tungumálsins,“ *Teningur* nr. 9 (1990), bls. 49.

grafísk og kallast á við hljóðblokkirnar í Noktúrnum frá 1977.

„MAÐURINN GAGNVART ALHEIMINUM“

Sú mynd sem *Noktúrnan* dregur upp af upplifun Hjálmars á haustnóttinni á Dynjandisheiði hefur í raun orðið að leiðarstefi í ferli tónskáldsins, það er vanmáttur og smæð mannsins gagnvart alheiminum:

Við mennirnir stöndum gagnvart þessu rísa dæmi sem við erum alltaf að uppgötva að er stærra og stærra og geggjáðra og geggjáðra en nokkurn óraði fyrir. Þetta tengist út í allskonar pólitík sem er í gangi, þ.e. að við höfum þá ábyrgð að bera heiminum vitni. Líklegast erum við eina vitsmunalífíð í alheiminum, þótt myndin stækki og stækki þá eru líkurnar á að finna vitsmunalíf einhvers staðar ekki meiri, þannig að við berum þessa ábyrgð, ekki bara þá að halda jörðinni gangandi og að hún eyðileggist ekki, heldur erum við ein til frásagnar af alheiminum, og ef lífíð fjarar út á jörðinni þá deyr heimurinn. Og þessi hugsun hefur síast inn í listsköpun mína, alveg frá byrjun og er þarna ennþá með mismunandi hætti... hvornig gerum við þetta betra, hvornig tekst okkur að halda lífinu, hvornig tekst okkur að sannfæra fólk um að fara vel með jörðina. Það eina sem ég get gert er að reyna að bæta við fegurðina í heiminum. Ég er svo barnalegur að ég er ennþá á þessari skoðun. Eina sem við getum gert, músíkkantar og listamenn, er það að gera fagurt. Því þannig hefur það einhverjar afleiðingar, vonandi til þess að heimurinn verður betri.

Þessa tvíhyggju; manneskjan og alheimurinn, hið smáa og hið stóra, hið svarta og hið hvíta, hið heita og hið kalda, má finna í fleiri verkum Hjálmars. Hann nefnir að í *Partítu fyrir sólófiðlu* (2020), sem er þó abstrakt verk að öllu leyti, megi finna fyrir þessari hugmyndafræði. Hjálmar segir eftirfarandi um *Partítuna*:

Er þetta eitthvað allt annað? Er ég búinn að henda öllum þessum hugmyndum? Nei, það er ennþá þetta element, maðurinn gagnvart víða heiminum... einhver vanmáttur vitsmunaverunnar gagnvart stóra klukkuverkinu. Partítan er alveg þar.

PARTÍTA FYRIR SÓLÓFIÐLU (2020)

Sif M. Tulinius pantaði verkið af Hjálmar og flutti í tónleikaröðinni „Bach og nútíminn“ þar sem hún frumflutti þrjú íslensk einleiksverk fyrir fiðlu ásamt fiðlusónötum Johanns Sebastians Bach. Sif segir í viðtali í *Fréttablaðinu* í mars 2022 að sig hafi langað til „að varpa ljósi á þessi stórbrotnu meistaraverk Bachs í samhengi við allan sköpunarkraftinn í nýrri tónlist og ekki síst það sem tónskáld í dag eru að gera“.¹⁰ Hjálmar segir sjálfur að Bach hafi verið nálægur þegar hann skrifaði verkið:

Þú skrifar ekki stærri gerð aftónverki fyrir sólófiðlu nema líta til Bachs. Partítunarnar hans og Sónötur fyrir fiðlu eru af þeirri stærðargráðu að bjarmann af þeim ber yfir aldirnar og þær setja viðmið sem hvert alvöru tónskáld hlýtur að bera sig við. Það er ekki slæmt, þvert á móti, þetta eru verk sem vaxa og gefa afsér, gera mann sterkari

¹⁰ Sif Margrét Tulinius, Samtal tónskálda yfir þrjár aldir,“ *Fréttablaðið* 9. mars 2022, bls. 12.

Þegar maður uppgvötar leyndardóma þeirra, og kalla fram viðbrögð og mótleiki þegar maður gefur sig þeim á vald.¹¹

Og Hjálmar virkilega kafaði ofan í einleiksverk Bachs þegar hann var að semja *Partítuna*. Hann fór yfir allar sönötturnar og partíturnar og skrifaði niður element sem honum þótti áhugaverð. Þó eru engan beinar tilvitnanir í Bach í verkinu en hann er samt að vinna með element sem auðvelt er að tengja við Bach og barrokk tímabilið almennt. Til dæmis má finna gangandi púls (*Tempo giusto*) í fjórða kaflanum og laglínu sem flýtur ofan á sem vissulega á rætur að rekja til eldri tónlistar:

Ég er ekki að frumskapa hér eitthvað merkilegt, en því ekki að eiga við það, því ekki að dýla við hefðina? Ég er löngu kominn yfir þá minnimáttarkennd að geta ekki samið tónlist í því tungumáli eða í þeim stíl sem mig langar til á hverjum tíma, kominn allan hringinn.

Verkið í heild sinni ber þessa samtals við Bach skýr merki en á sama tíma eru höfundar-einkenni Hjálmars mjög sterk.



Mynd 3: Sif M. Tulinius flytur Partítu fyrir sólófiðlu (2020)

Hjálmar virðist hafa upplifað ákveðið frelsi þegar hann var að semja *Partítuna*, og reyndist sköpunarferlið honum mjög auðvelt, þrátt fyrir að segjast vera með smá minnimáttarkennd gagnvart fiðlunni og strengjahljóðfærum almennt: „mér fannst ég ekkert kunna að skrifa fyrir fiðlu, það var mjög skrýtið, og alltaf haft smá minnimáttarkennd gagnvart strengjahljóðfærum“ en á sama tíma hafði hann gaman af þessari áskorun:

¹¹ Hjálmar H. Ragnarsson, „Partíta – tónverk um ekki neitt,“ Facebook færsla, 21. mars 2020.

*Það er þýsna gaman að skrifa fyrir hljóðfæri sem maður kann lítið sem ekkert á. Reyndar lærði ég undirstöðuatríðin í fiðluleik þegar ég var barn... en það er víðs-
fjarri að ég hafi vald á bogastrokinu eða geti skrefað sæmilega á milli tóna. Maður
verður bara að ímynda sér hvernig þetta er hægt... sjá fyrir sér hvernig má leggja
bogann yfir strengina.¹²*

Í samtali og samvinnu við Sif þá fékk verkið á sig endanlega mynd en Sif upplifði samt sem áður eins og kaflarnir kæmu fullskapaðir frá tónskáldinu í fyrstu sendingu og tilraunir til þess að breyta eða bæta eftir það féllu að mestu um sjálfar sig.

*Frelsið virðist einnig fólgið í því að vinna með abstrakt verk sem er ekki um neitt, alls ekki neitt, bara tónar, tónbil, hendingar, ryþmar, - hljóðin sem heyrast þegar boga er strokið á streng. Ekkert annað, engin meining og enginn boðskapur, ekkert prógramm og engin frásögn, og alls engin skilaboð eða pólitík, hvað þá forsögn eða umvöndun. Á tímum ofhlaðinna merkinga og síbylju félagslegra skilaboða er dá-
samlega frelsandi að skrifa tónlist um ekki neitt, tónlist sem er bara hún sjálf og um sjálfa sig.¹³*

Þetta skrifar Hjálmar þegar hann lýkur smíði *Partítunnar*, og virðist því nú vera tveimur árum síðar í mótsögn við sjálfan sig þegar hann sér *Partítuna* sem hluta af hugmyndafræði sinni um manneskjuna gagnvart alheiminum. Kannski er þetta bara sitt hvor hliðin á sama peningnum:

Listin vill það smáa og hún vill samtímis það stærsta, hún vill það persónulega og hún vill það algilda. Gagnvart þessu flóktir listamaðurinn á milli tveggja póla: annars vegar listin í eigin heimi, sjálfrar sín vegna og sjálfri sér nóg, og hins vegar listin á útopnu, listin sem meðtekur allt, lætur sig allt varða, og vill verða afl til áhrifa og umbreytinga.¹⁴

Hér má kannski finna kjarna hugmyndafræði eða listrænnar afstöðu Hjálmars, þessi stöðuga togstreita milli frelsisins sem felst í því að fjalla um ekki neitt og gera tónlist tónlistarinnar vegna en á sama tíma finna til ábyrgðar sem listamaður í samtímanum og axla þá ábyrgð með listsköpun sinni og leggja hana á vogarskálarnar til þess að bæta heiminn.

UM HJÁLMAR:

Hjálmar er fæddur og uppalinn á Ísafirði. Sex ára að aldri hóf hann píanónám hjá föður sínum sem var skólastjóri Tónlistarskólans þar, og var skólinn þá hýstur að stórum hluta á heimili þeirra en að öðru leyti var kennt víða um bæinn. Það er því óhætt að segja að Hjálmar hafi bókstaflega alist upp í tónlist fyrir utan svo að hann kom fram sem barn og unglingur á ótal tónleikum í bænum. Hjálmar flutti til Reykjavíkur tæplega sautján ára gamall til þess að stunda nám við Menntaskólann í Reykjavík og lauk þaðan stúdentsprófi 1972. Samhliða stundaði hann nám við Tónlistarskólann í Reykjavík þar sem aðalkennari hans var Árni Kristjánsson píanóleikari.

¹² Sama heimild.

¹³ Sama heimild.

¹⁴ Hjálmar H. Ragnarsson, „Vits er þörf“ (erindi flutt á málþingi Listahátíðar Reykjavíkur, 21. maí 2009).

Hjálmar hlaut námsstyrk til þess að fara í Brandeis-háskólann í Boston og þaðan lauk hann BA-prófi vorið 1974. Hann flutti sig síðar til Evrópu og stundaði rannsóknir og tilraunir í raf- og tölvutónlist við Sónólógísku stofnunina við Háskólann í Utrecht 1976-77, en snéri svo aftur til Bandaríkjanna og lauk MFA-prófi í tónfræðum og tónsmíðum frá Cornell-háskólanum í Íþöku í New York fylki 1980 þar sem hann stundaði rannsóknir á tónsköpun Jóns Leifs samhliða tónsmíðanáminu.



Mynd 4: Hjálmar H. Ragnarsson

Hjálmar hefur verið atkvæðamikill sem tónskáld hér landi allt frá því hann flutti heim að loknu framhaldsnámi og hefur hann samið tónlist fyrir fjölda leiksýninga og kvikmyndir. Verk hans spanna allt frá einleiksverkum til stærri sinfónískra verka, og frá einsöngslögum til söngleikja og ópera. Ef lítið er á verkaskrá Hjálmars virðist hann hafa reynt fyrir sér í öllum hugsanlegum tegundum verka, og ljóst er að hann er óhræddur við að takast á við ólík hljóðfæri og samspilssamsetningar og samhengi.

Meðal helstu verka hans má nefna *Spjótalög* (1989) og *Í Svarthóttu* fyrir hljómsveit (2000); *Konzert fyrir orgel og hljómsveit* (1997); *Yfir heiðan morgun* fyrir selló og sinfóníuhljómsveit (2009); kammeróperuna *Rhodymenia Palmata* við ljóðabálk Halldórs Laxness (1992); *Messu* fyrir blandaðan kór (1982/1989); *Laudem Domini* fyrir blandaðan kór, einsöngvara og strengjasveit (2019), *Djúpið* fyrir strengjahljómsveit, hörpu og slagverk (2017-2019) og balletverkið *Rauðan þráð* fyrir litla hljómsveit (1989). Af leikhústónlist má nefna tónlist við *Yermu* (1987), *Pétur Gaut* (1991), *Cyrano de Bergerac* (2001) og *Himnaríki og helvíti* (2018), og af kvikmyndaþónlist má nefna tónlistina við *Tár úr steini* (1995), *Sporlaust* (1998), og *Kaldaljós* (2004). Auk þess hefur hann unnið með ýmsum kórum og sönghópum bæði sem tónskáld og stjórnandi.

Hjálmar hefur látið mikið að sér kveða í félagsstarfi listamanna og menningarpólitík, meðal

annars var hann formaður Tónskáldafélags Íslands 1988 - 92 og forseti Bandalags íslenskra listamanna um átta ára skeið, sat í stjórn STEFs, í stjórn Íslenskrar tónverkamiðstöðvar og í stjórn listamannalauna. Hjálmar hefur hlotið ýmsar viðurkenningar fyrir störf sín. Hann hlaut Riddarakross hinnar íslensku fálkaorðu 1996, hann var heiðurslistamaður Kópavogs 2009, varð fyrsti heiðursdoktor Listaháskóla Íslands 2016 og hefur hlotið leiklistarverðlaun Grímunnar fyrir leikhústónlist 2003 og 2018. Hjálmar vann mikilvægt frumkvöðlastarf með rannsóknum sínum á tónlist Jóns Leifs en hann dró tónskáldið fram á sjónarsviðið eftir áratuga fjarveru og lagði grunn að frekari rannsóknum á verkum hans. Hann hefur jafnframt skrifað fjölda greina um íslenska tónlist og tónlistarlíf, og gerði útvarpsþætti með íslenskum tónskáldum. Hjálmar var fyrsti rektor Listaháskólans og stýrði skólanum frá stofnun hans árið 1998 og fram á sumarið 2013.

How Metaphors Make Music More Relatable

Mikael Lind

Being a teacher in both language and music, the question of how one can make use of the structured system of linguistic signs to describe the abstract system of sound, that is music, has always fascinated me. Both linguistic and musical sounds are physical phenomena, but the way in which we understand these phenomena is through abstract and symbolic thought. In this short article, I want to give some examples of this, and especially how our skill to think metaphorically is a key aspect in how language and music can find common grounds that increase our understanding of them.

A metaphor is a figure of speech in which a word from one domain is used to describe something from another domain. Contrary to a somewhat popular belief that the metaphor is used almost only in poetic speech, metaphors are in use all the time, even in our ordinary language use. Think of the common phrase “that person has really climbed the corporate ladder”. We know instantly that the phrase denotes a person that has got a raise and a better position within the company, and that there are no actual ladders involved. So, in this very typical phrase, we use a metaphor without even thinking about it. The metaphor works because we can understand the conceptual link between climbing up on a ladder and getting a better position at a company, and also because upward movement usually is connected to progress. We know that the question “Moving up in the world?” refers to some positive change in a person’s life.

When talking about music, which is an abstract phenomenon, do we use metaphors? Yes, of course, and in fact, that is almost the only way we have available to us when describing how something sounds, if we’re not using scientific language (such as *Hz* and *dB*). For example, we say that “the melody goes up/down”, even though the sound waves themselves move in the same direction whatever the pitch is, albeit in shorter or longer intervals. Could this be linked to the rumblings of an earthquake coming from down below, and the high-pitched melodies of birds usually being situated above us? That could very well be, but some cultures refer to pitches with adjectives such as *wide* and *narrow*, *dark* and *bright*, or *light* and *heavy*, so the *up/down* metaphor is not universal, despite being popular.

When we talk about rhythm, we can experience them as *jagged* or *smooth*, and here we transfer the source domain, a jagged or smooth surface, to the target domain, how we perceive the music. And it works! Most people instantly have some kind of conception of how a jagged

rhythm sounds, with irregularities, uneven accents, quick movements with sudden shifts and so on, while a smooth one is more regular, with even accents and steady movements. When we say that the music has good *flow*, we use a word describing how water moves in a stream, and when used in music, it describes a feeling of easy and natural progression and movement. Two dissonant sounds, however, are often described as *clashing* against each other, suggesting some kind of collision, or we can say that there is a *tension* between the sounds, referring to the unstable nature of the interval. Sounds can *push* away from a *resolution*, or *pull* towards it. There is a physical reality here that can be measured, that is, that consonant sounds share more overtones than dissonant ones, but it seems the description of our experience of these sounds still relies on the metaphor. That a sound seems to pull another sound to it has its source domain in something concrete, the actual act something being pulling in the physical world, that we then transfer to the target domain, the abstract world of sounds.

When we discuss larger musical structures, we also tend to use larger source domains. For example, we use the metaphor *wall of sound* for something so rich in timbre (usually by using many instruments and/or lots of effects like delay, feedback, dense reverbs and so on) that it's hard for new instruments to be heard through this texture. Here, we conceptually link how a wall in the physical world is hard to penetrate, to our perception of a certain musical passage as being thick and saturated. The opposite could be called *spacious*, i.e. something that leaves space for other instruments to enter. Interestingly, my experience is that most people understand these metaphors, even without having any formal training in music, or in writing about music.

If we try to talk about the whole musical work, we tend to use the largest structures available in the physical world. For example, we have a "musical landscape", where the music presumably evokes the feeling of having a certain atmosphere. For example, more dampened sounds can sound *hazy* and evoke feelings of distance and fog, while *crisp* sounds may resemble the rustling of leaves or drops of rain. The somewhat abused phrase "a musical rollercoaster ride" also manages to convey something about the character of the music, due to the fact that we can conceptually transfer the abrupt changes in speed, as well as the ups and downs, and twists and turns of a rollercoaster to similar movements within the music. No-one would get the idea to describe Erik Satie's *Gymnopédies* with this phrase, but perhaps his quirky ballet, *Parade*.

One interesting detail here is that when composers themselves want to paint a certain picture with their musical works, it is not always certain that this picture translates well into music. For example, when Bernie Crause played to a group of seventh graders a piece they hadn't heard before, Debussy's *La Mer*, and had them describe it, no-one actually mentioned the ocean, or even water, and it is doubtful that someone listening to Vivaldi's *Summer* for the first time, without knowing the title, would actually think of summer. This tells us that while language can be used to describe music, the metaphors can only reach a certain level of understanding. Physical shapes, such as hills and mountains, can be mapped onto rising and falling melodies, but it is near impossible to write a piece of instrumental music that transfers the image of, say, the city London. London can work as inspiration for the composer, but instrumental music alone cannot convey this type of specific meaning (which is why some composer

then resort to adding field recordings of specific places and sounds).

Finally, then, we can see how our perception and understanding of the physical world both give us tools to use in language, when we map concrete events to abstract speech, and how this in turn influences how we “see” music conceptually, i.e. how we perceive it and are able to talk about it. By doing this, we’re also making the music more tangible and relatable, and albeit there are limitations as to how precise such a description can be, it is well worth spending time talking and writing about music in this way, and also discussing whether other listeners perceive the music in the same way. Also, well articulated descriptions of the music can help increase the understanding between disciplines, such as when a movie director wants a certain type of music from the composer for a scene, or when we describe music for other occasions, such as in music reviews or in program notes for concerts, to name two things.

Þýðing tónlistar

Práinn Hjálmarsson

Eftirfarandi er pistill sem saminn var fyrir útvarpsþáttinn Vísjá á Rás 1 haustið 2022.

„Allt hefur merkingu, ekkert hefur þýðingu.“

Svo hljóðaði textaverk Jónu Hlífur Halldórsdóttur, myndlistarkonu, sem sýnt var á nýlegri einkasýningu Jónu Hlífur sem bar heitið Líking. Setningin er í senn margbrotin og óræð og býður upp á rými til túlkunar á ótal vegu. Rekinn er fleigur á milli orðanna merkingar annars vegar og þýðingar hins vegar, þar sem þýðing getur ýmist átt við um þýðanleika frá einu formi til annars en einnig staðið fyrir mikilvægi. Textaverkið tekst á látlausan hátt að kjarna meginviðfang fags sýningarstjórnunar, fag sem hverfist um miðlun listar og menningar. Öll list og menning er merkingarbær og má úr henni skapa ólík sambönd og tengingar við rými, samfélag, tíðaranda og hugmyndir, en það er vandasamara mál að átta sig á mikilvægi og þýðingu þeirrar merkingar í samtímanum. Þýðing tekur breytingum eftir samhengi og því umhverfi og samfélagi sem ávarpað er hverju sinni.

Af öllum þeim mótandi öflum sem að hefja til og móta hugmyndir okkar um tónlist, yfirsést einna helst hversu veigamikil áhrif vettvangur tónlistarinnar og miðlun hennar hefur á þróun tónlistar. Að líta yfir tónlistarsöguna er að mörgu leyti ígildi þess að líta á horfin augnablik úr þeim samfélögum sem tónlistina skópu. Skynjunarsagan er meitluð í þau listaverk sem þar fyrirfinnast. Að þessu sögðu skal þó varast að taka þessum augnablikum sem á vegi okkar verða, sem fullgildri mynd af þessum samfélögum og tímum, því ávallt hefur vettvangur tónlistar og lista verið pólitískur í eðli sínu, þar sem vissar hugmyndir og listamenn ná upp á pallborðið en ekki allar.

Fag sýningarstjórnunar er töluvert ungt að árum en á skömmum tíma hafa komið þar fram fjölmörg áhugaverð sjónarhorn á vettvang listanna og miðlun listaverka sem vert er að skoða í samhengi við sígilda og samtímatónlist. Má þar fram telja hugmyndir á borð við gagnsæi á umgjörð vettvangsins, gagnsæi í tengslum við val inn á vettvanginn og um mikilvægi miðlunar.

AFHJÚPUN VETTVANGSINS

Á meðal þeirra hugmynda sem spruttu fram á 7. áratugnum innan myndlistarheimsins og

Þess sem síðar varð að fagi sýningarstjórnunar, var ákall eftir afhjúpun á víravirki vettvangsins.¹ Afhjúpun á því vistkerfi sem til staðar er á milli safna, gallería og fjölmiðla sem stjórnar því sem ber hæst ef svo má að orði komast. Ákallið sneri að því að það yrði sýnilegt hvernig hlutir urðu kynntir til leiks á vettvangnum og ljóst væri hverjir stóðu að valinu.

Í samtímanum er vettvangur sígildrar- og samtímatónlistar að mestu leyti uppbyggður af tónlistarháttum, hljómsveitum og hljóðfærahópum. Á síðustu árum hefur orðið jákvæð þróun með tilkomu hugtaka á borð við listrænan stjórnanda, sem skapar umgjörð og samhengi valsins og gengst í ábyrgð við þeirri sýn sem boðuð er. En þrátt fyrir slíkt fyrirkomulag eru þó fjölmargir sýnilegir og ósýnilegir þættir sem hafa áhrif á efnisvalið hverju sinni sem vert er að draga fram.

Má þar fyrst nefna hvernig ímynd og sjálfsmynd hljómsveita, hljóðfærahópa og tónlistarháttáða hefur áhrif á efnisval þar sem fagurfræðilegar línur eru oft markaðar út frá sjálfsmynd og ímyndarsköpun viðkomandi stofnunar. Með tilkomu samfélagsmiðla hefur ímyndarsköpunin tekið töluverðum breytingum og óvíst er hvort hægt sé að fullyrða að vægi ímyndarsköpunar hafi aukist, en klárlega hefur sú þróun töluverð áhrif í samtímanum.

Þá hafa viðurkenningar, verðlaun og fyrirliggjandi sýnileiki listamanna, meðal annars í fjölmiðlum og samfélagsmiðlum, sitt að segja þar sem allur slíkur sýnileiki auðveldar markaðssetningu. Á meðal huldari áhrifaþátta má þar nefna aðkomu og áhrif umbodsskrifstofa og útgefenda, sem hafa hagsmuni að gæta að koma sínum listamönnum á framfæri.

Alengt er svo að stofnanir leiti innblásturs til hvernar annarra við að grisja úr öllu því framboði sem fyrirfinnst. Þannig getur ferill listamanns tekið töluverðum breytingum með samþykki, velvild og stuðningi einnar stofnunar, sem svo opnar á samtal við aðrar. Þannig myndast endurómur og lokuð hringrás hugmynda innan þessa vistkerfis. Í raun er hér einföld lýsing á því hvernig tíðarandi hlutgerist í samtímanum.

VAL Á VETTIVANGINN

En þegar allt kemur til alls stendur allt og fellur með efnisvalinu sjálfu og þeirri sýn sem lagt er upp með. Því eins og fyrr hefur komið fram hefur allt merkingu en eftir liggur spurningin hvort það hafi þýðingu hjá þeim sem ávarpaður er. Uppbyggileg nálgun við gerð efnisvals byggir á því að rýna í það samhengi sem ávarpað er og vinna valið á forsendum þess, spyrja spurninga um það hvernig stofnunin vill tengjast nærumhverfi sínu og hvernig stofnunin hefur áhrif á samfélagið og öfugt. Veigamesta spurningin snýr að því hvaða þýðingu valið hefur fram að færa gestum sínum hverju sinni, hvort því sem miðlað er rími, endurspeglir eða gangi þvert á hugmyndir í samtímanum. Bandaríski sýningarstjórinn Cathleen Chaffee spyr hreinlega „*hvernig breytist listaverkið við það að kynna það til leiks og hvernig hefur saga verksins áhrif á okkur?*“² Út frá hennar sjónarhóli er valið lifandi í hvert sinn, þar sem þýðingin er ólík eftir viðtakandanum og saga verksins tekur þátt í upplifuninni. Þannig er efnisval lifandi iðja

¹ Paul O'Neill. *The culture of curating and the curating of culture(s)* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2016), bls. 32

² Cathleen Chaffee. „*Situating Michel Broodthaer's Final Exhibitions*“. *Manifesta journal: Journal of contemporary curatorship*, 7. töl. (Nóvember 2009): bls. 42.

sem kanna má á ótal vegu og ekki síst sú jákvæða sýn að listir eru lifandi hreyfiafl í samfélaginu.

MIÐLUN LISTARINNAR

Að loknu valinu er ekki síður mikilvægur þáttur hvernig staðið er að miðlun valsins. Þar sem hlutirnir eru kynntir til leiks og þeim skapað samhengi. Allt frá framsetningu, segjum í sýningarrými, tónleikarými, tíma dags og þess háttar, yfir í kynningartexta og umfjallanir.

Orðræða innan sígildrar- og samtímatónlistar er töluvert fagmiðuð, þar sem oft á tíðum er kynning á núlifandi listamönnum í formi ferilskrár þar sem upptaldar eru þær stofnanir sem stutt hafa listamanninn í gegnum tíðina. Sennilega er um að ræða eðlilega nálgun út frá markaðssjónarmiðum þar sem listamenn eru orðnir að vöru sem votta þarf fyrir gæðin með einföldum og haldbærum leiðum. En nálgunin hefur sínar neikvæðu hliðar þar sem orðræðan afmarkar markhóp út frá þekkingu, það er að segja út frá því að kunna skil á þýðingu stofnanna innan fagsins. Þegar kemur að eldri tónlist er oft stiklað á stóru um algenga höfunda og lítið að finna fyrir þá sem ekki þekkja til og missa því oft af því samhengi sem reynt er að skapa. Þegar nýlegir hlutir eru bornir á borð er oft á tíðum reynt að skapa þeim meira vægi og valdefla með missterkum tengingum og vísunum í tónlistarsöguna. Þannig hættir til að tónlistarsagan hættir að vera margbrotin yfir í að vera línuleg þar sem eitt leiðir af öðru og samtíminn virðist nokkurs konar endastöð þar sem ótal þræðir hafa komið saman, en ekki er víst í öllum tilvikum hvert þeir þræðir leiða.

Með verkfærum markaðssetningarinnar reynist allt hafa merkingu, ekkert hafa þýðingu. Þýðinguna má hins vegar finna í gegnum lifandi samtal við samtímann og umhverfið, þar sem vettvangurinn endurspeglar og undirstrikar þær síkviku hugmyndir samfélagsins og listarinnar hverju sinni.

Ef við lítum til okkar eigin samtíma, einkennist samtíminn af því viðhorfi að sjá listirnar sem opið og virkt samfélagsrými, sem endurspeglar þær kviku hreyfingar hugmynda í samfélaginu og deilir jafnframt sömu gildum og samfélagið sjálft. Samtíminn gerir kröfur um að það sem fram fer á vettvangi listanna megi nýta til þess að hreyfa við og kanna hugmyndir samfélagsins hverju sinni og beri með sér þýðingu fyrir samfélagið.

Það er í hlut þeirra sem með dagskrárvaldið fara á vettvangi tónlistarinnar að vinna úr öllum þeim ótal merkjasendingum sem finna má í samtímanum og skapa þeim þýðingu fyrir okkur öll.

Að spila er að semja er að hlusta er að spila Valdefling flytjandans

Berglind María Tómasdóttir

Fyrirlestur fluttur á Hugarflugi í febrúar, 2023. Fyrirlestrinum hefur verið breytt lítillega og hann aðlagður að greinarformi.

- Hvernig er hægt að valdefla samtímatónlistarflytjandann sem skapandi listamann?
- Hvernig getum við endurskilgreint flytjandann sem skapandi tónlistarmann sem bæði semur og flytur tónlist?
- Hvað ávinnst með nálgun þar sem hefðbundin hlutverkaskipan innan samtíma-tónlistar er afbyggð með þessum hætti?

Þessar spurningar liggja til grundvallar í starfendarannsókn minni *Að spila er að semja er að hlusta er að spila -- valdefling flytjandans*. Í þessari grein mun ég beina sjónum að samhengi rannsóknarinnar og þeim heimi tónlistar sem ég starfa í. Rannsóknin sem slík er ekki hafin með formlegum hætti en ég mun gera grein fyrir framvindu hennar á þessum vettvangi og annars staðar þegar fram líða stundir. Þar sem um starfendarannsókn er að ræða má samt segja að rannsóknin sé löngu hafin með óformlegum hætti í gegnum mína iðkun sem tónlistarmaður og kennslu við tónlistardeild Listaháskóla Íslands.

SAMHENGI

Tónlist er list augnabliksins, loft á hreyfingu og á því heima í núinu sé hún raungerð í hljóði. En eins og við vitum á tónlist líka heima í orðum, hreyfingum og myndum, oft eru þau fyrirbæri kölluð skor, eða jafnvel ljóð. Samtímatónlist er tónlist sem verður til í samtímanum, þar með talin er tónlist fyrri tíma sem flutt er í samtímanum. Við getum líka þengt sjónarhornið og talað um samtímatónlist sem vestræna akademíska tónlist 20. og 21. aldar sem verður til í framhaldi af vestrænni klassískri tónlist fyrri alda. Iðulega má rekja vestræna sigilda og samtímatónlist til þeirra fjölmörgu menntastofnanna sem kenna vestrænar tónsmíðar, enda gengur hún einnig undir heitinu akademísk tónlist. Innan samtímatónlistar er líka að finna tónlist sem hlotið hefur regnhlífarheitið tilraunatónlist. Þar kennir ýmissa grasa eins og er vel skilgreint í grein Bob Gilmore, „Five Maps of the Experimental World“, sem ég hef áður gert grein fyrir á þessum vettvangi.¹

¹ „Hvað er tilraunatónlist og hverjum er ekki sama?“ Præðir, 5. tölublað, sótt 27. mars 2023
<https://www.lhi.is/tolublad-5-hvad-er-tilraunatonlist-og-hverjum-er-ekki-sama>

Tilraunatonlist er einnig skilgreind út frá því að vera *ekki-stefna*, heldur fordómalaus afstaða til tónlistar þar sem tilraun, sem getur falið í sér ólíkar miðlunarleiðir, á sér stað og óvissa ríkir um útkomu.² Í tilraunatonlist er skapandi þáttur flytjandans iðulega fyrirferðameiri en í hefðbundinni samtímatónlist sem reiðir sig á nákvæmlega útskrifuð skor sem útlista útfærslu verka í smáatriðum. Í tilraunatonlist finna margir, og er ég þar meðtalin, farveg til að þróa eigin skapandi rödd. Þar er rými til að vinna þvert á miðla, semja í rauntíma eða spinna og þróa leiðir að framsetningu verka. Vissulega má færa rök fyrir því að í þessari gerð tónlistar séu viðlíka strangar flutningshefðir til staðar og í annarri samtímatónlist þrátt fyrir að birtingarmyndirnar séu aðrar. Og vissulega er áherslan á verkið og þar með höfundinn til staðar í tilraunatonlist, nægri að nefna hið víðfræga verk 4'33 eftir John Cage í því samhengi.

Markmið rannsóknar minnar er að valdefla flytjendur og afbyggja niðurnjörvuð hlutverk innan samtímatónlistar. Ávinningurinn felst í opnari og meira inngildandi heimi samtímatónlistar þar sem rými myndast fyrir fleiri mismunandi raddir. Það vona ég að minnsta kosti. Að vera flytjandi vestrænnar sígildrar og samtímatónlistar getur nefnilega verið afar takmarkað þar sem rými fyrir sköpun og dagskrárvald er af skornum skammti. Þessi hlutverkaskipan grundvallast meðal annars á þeirri hugmynd að (tón)verkið sé hið eiginlega listverk, flutningur alltaf málamiðlun. Undir þessum formerkjum eru flytjendur óhjákvæmilega alltaf settir skör lægra en þeir sem skapa verkin. Hið takmarkaða skapandi hlutverk flytjandans kannast margir við sem hafa gengið í gegnum konservatoríþjálfun. Í flytjendanámi á háskólastigi innan sígildrar og samtímatónlistar hefur yfirleitt ekki verið mikið rými gefið fyrir gagnrýna umræðu um stöðu og eðli sígildrar og samtímatónlistar; hvaðan hún kemur, hvernig hún er tilkomin og kannski umfram allt hvar dagskrárvaldið liggur. Hægbítandi er þetta að breytast og vissulega er til nám á háskólastigi sem leitar annarra leiða. Meistaránámsleiðin Sköpun, miðlun og frumkvöðlastarf (e. New Audiences, Innovative Practice, skammstafað NAIP), sem boði er upp á við tónlistardeild Listaháskóla Íslands, er dæmi um slíkt nám. Einnig tel ég mikilvægt að í boði séu farvegir innan tónlistardeildar fyrir nemendur allra brauta til að vinna að tónsköpun. Skerpla, tilraunastofa í tónlist, sem starfrækt er við tónlistardeild, er dæmi um slíkan farveg. Hún fer fram sem námskeið tvisvar sinnum í viku báðar annir skólaársins. Hún samanstendur af spunatímum og verklegri tónsmíðastofu þar sem unnið er að tónsköpun með mismunandi aðferðum. Loks kemur Skerpla stundum fram sem tónlistarhópur, nú síðast á Myrkum músíkdögum í janúar 2023 þegar hún tók þátt í flutningi á In a Large Open Space eftir James Tenney ásamt kanadíska Bozzini-kvartettnum. Ég mun leitast við að tengja þetta starf við rannsóknina en verkefni unnin í samstarfi við nemendur Listaháskóla Íslands verða liður í henni. Þannig verður til námsefni sem stuðlar að markmiðum rannsóknar; að valdefla flytjendur til sköpunar.

STRAUMAR OG STEFNUR

Nýverið birtist stefnuyfirlýsing í 11. tölublaði tímaritsins ADZR Zine undir yfirskriftinni Nýja snilligáfan: stefnuyfirlýsing fyrir samtímahljóðsköpun sem er þýðing Práins Hjálmarssonar á enska heitinu *The New Virtuosity - A Manifesto for Contemporary Sonic Practice*.³ Höfundar eru

² Jenny Gottschalk, *Experimental Music since 1970* (New York, London: Bloomsbury Academic, 2016)

³ Devenish Louise, Hope Cat, „The New Virtuosity - A Manifesto for Contemporary Sonic Practice“

áströlsku tónlistarmennirnir Cat Hope og Louise Devenish. Í stefnuyfirlýsingunni fanga þær gildi og grundvallarþætti sem mynda eins konar áttavita að samtímatónlistariðkun sem afbyggir hefðbundna hlutverkaskipan. Aðferðir sem þær byggja stefnuyfirlýsinguna á hafa rutt sér til rúms á undanförnum árum, þar sem hlutverk tónskálda, flytjenda og áheyranda hafa verið afbyggð. Þá er vikið frá hugmyndum um hinn alvitra höfund og dagskrárvaldið dreifist á fleiri aðila verksköpunar. Áhersla er á samsköpun. Með því að nota orðið snilligáfa eða virtúósítet beina þær kastljósinu að viðteknum hugmyndum innan sígildrar og samtímatónlistar um snillinginn og snilligáfuna sem enn eru ríkjandi innan hefðbundinna kerfa klassískrar tónlistar. Stefnuyfirlýsingin kallast á við aðra stefnuyfirlýsingu sem írska tónskáldið Jennifer Walshe setti fram fyrir nokkrum árum undir yfirskriftinni *Hið nýja fag eða The New Discipline*.⁴ Þar lýsir hún starfi sínu sem tónskáld og flytjandi og aðferðum sem fela í sér þverfaglega nálgun. Walshe undirstrikar að Nýja fagið byggi á þeirri staðreynd að tónskáld taki virkan þátt í flutningnum. Endurhugsun á hlutverkum og edli þeirra innan samtímatónlistar eru lykilatriðin í báðum stefnuyfirlýsingum sem nefndar hafa verið hér og rannsókn mín á í samtali við þessar þælingar; að afbyggja hefðbundna hlutverkaskipan innan samtímatónlistar. Að gera tónlistariðju meira inngildandi út frá sjónarhóli flytjandans. Ég legg áherslu á sjónarhorn flytjandans því einhvern veginn virðist sjónarhorn tónskáldsins alltaf vera sýnilegra í orðræðunni. Rannsóknir slagverksleikarans Jennifer Torrence hafa þó verið markvisst innlegg í þessa umræðu en hún hefur skoðað ólíkar birtingarmyndir samstarfs flytjenda og tónskálda. Rannsóknir hennar styrkja stoðir skapandi samvinnu og benda á að sú þekking sem býr í flytjendum hefur iðulega ekki verið metin að verðleikum í samhengi nýrrar tónlistar.⁵

Í LOKIN

„Hvaða tilgangi þjónar samtímatónlist í samfélaginu í dag? Hvert er gildi hennar og fyrir hvern?“ Svo spyr bandaríska tónskáldið Pauline Oliveros, í greininni *Breaking the Silence*.⁶ Í kjölfarið spyr hún: Hvernig gæti samtímatónlist sem samin er af bæði konum og körlum fúnkerað öðruvísi? Pauline Oliveros hvetur konur til að stíga fram á eigin forsendum, óháð tækni og formum sem eru sköpuð og kennd af karlmönnum. Hún kallar eftir kvenlegri orku í vestræna menningu og tónlist almennt. Ég bendi á að um aldarfjórðungsgömúl skrif er að ræða og eflaust myndu þessar hugsanir vera orðaðar öðruvísi í dag; orð sem koma í hugann eru inngilding og tilkall; hver gerir tilkall til hvers, hver er með leyfið, og kannski enn frekar, hver gefur út leyfið og hvar liggur dagskrárvaldið? Sköpun er fæðingarréttur allra manna segir Oliveros í títtnefndri grein og eru það ágætis kjörorð rannsóknar minnar um valdeflingu

ADSR Zine 011, sótt 24. apríl 2023 https://f3a7ef68-fbab-4d89-9436-183b772ae50a.filesusr.com/ugd/884980_2687012fc8764872904f6db14cf1b64c.pdf#page=3

⁴ Walshe, Jennifer, „The New Discipline“ sótt 24. apríl 2023 <http://milker.org/the-new-discipline>

⁵ „Rethinking the Performer: Towards a Devising Performance Practice“ Sótt 28. mars 2023 <https://www.researchcatalogue.net/view/391025/391476>

⁶ Oliveros, Pauline. „Sounding the Margins: Collected Writings 1992-2009“, (Deep Listening Publications, 2010) bls. 17

⁷ Með orðum Pauline Oliveros: How could art music composed by both women and men function in new ways? Ibid.

flytjandans sem hér hefur verið tæpt á.⁸ Rannsóknin *Að spila er að semja; að semja er að spila -- valdefling flytjandans* á í samtali við þessa staðhæfingu, með ásetning um að stuðla að meira inngildandi og opnari heim samtímatónlistar.

⁸ Með orðum Pauline Oliveros: "Creativity is a birth right for all human beings". Ibid.

Tónlist og samfélag

Hagfræði og verðmætamat

Dr. Helgi R. Ingvarsson

Sú fagurfræði sem mest kveður að í tónlist samtímans ræðst að miklu leyti af hagrænum og pólitískum þáttum. Auðvitað eru undantekningar til á þessari reglu, en það getur verið gagnlegt að reyna að skilja þau samfélagslegu öfl sem eru virk í kringum okkur og hafa áhrif á starfsstétt tónlistarmanna. Hér velti ég fram nokkrum hugleiðingum, mínum eigin sem og annarra, um tónlistar-hagfræði og verðmætamati á tónlist sem mér þykja áhugaverð.

Tónlist endurspeglar og getur haft áhrif á uppbyggingu samfélaga; tónlist stendur fyrir, að markverðum hluta, hina hljóðrænu þræði, þann titring og þau tákni, sem samfélög samanstanda af. Tónlist er eitt af þeim tækjum og tólum sem við höfum til þess að skilja betur þau gildi sem við sem samfélag höldum í hávegum¹. Það er hluti af verkahring okkar starfsstéttar, tónlistarmanna, að flytja, miðla og þýða þessi tákni yfir í sögulegt samhengi og haldbæra meiningu fyrir okkar samtíma. Tónlist ber merki síns tíma, en þýðir það að það sé skýr mynd? Hættan á að vafra yfir í ljóðrænar lýsingar er mikil þar sem tónlist hefur eðlislæga vídd myndlíkinga, en ég skal halda mig frá slíku í þessari grein eftir fremsta megni.

Hugmyndin um að tónlist hafi mikilvægu hlutverki að gegna við að opinbera gildi samfélagsins (tónlist Janis Joplin, Bob Dylan og Jimi Hendrix er til dæmis einskonar tilkynning um frelsisdraum sjöunda áratugarins) er ekki ný. Karl Marx kallaði tónlist „spegil raunveruleikans“, Nietzsche talaði um „tjáningu sannleikans“, á meðan Freud sá tónlist sem „texta til að greina“. Tónlist er allt þetta, og Attali leggur til að sem virkur partur af menningu okkar aðstoðar tónlist okkur við að komast nær því að skilja manneskjuna.²

Á meðal hljóða er tónlist sem sjálfstæð eining tiltölulega nýlegt fyrirbæri. Attali bendir okkur á að hægt sé að horfa til loka 18. aldar sem landamæra þess tíma er tónlist hætti að vera eingöngu brothættur hluti af stærri heild hljóða. Fyrir það, á heildina litið, var tónlist innan samfélagsins án þess pólitíska og hagfræðilega vægis sem við sjáum í dag þar sem tónlist hefur rutt sér inn í daglegt líf flestra. Og í dag, þar sem við finnum tónlist, þar finnum við líka peninga.³

¹ Attali, 1985

² *ibid.*

³ *ibid.*

Getum við lagt skilning í tónlist útfrá tengingum hennar við peninga?

Tónlistar-hagfræði hefur mikið með að segja hvaða fagurfræði er ríkjandi á hverri stundu í samfélaginu. Hver samfélagsleg uppbygging hefur sínar tónlistarlegu síðareglur.

Ég er ekki hagfræðingur, en ég styð mig meðal annars við skrif Jacques Attali af og til þar sem það á við.

DÆMI ÚR IÐNAÐARSAMFÉLAGINU

Attali bendir okkur á að hin hagfræðilegu og pólitísku hreyfiöfl iðnaðarsamfélags í lýðræðiríki leiðir valdahafa til þess að fjárfesta í listum, og fjárfesta í listum án þess endilega að setja list-sköpuninni -sýnileg- mörk. Ólíkt því sem gerist í einræðisríkjum þá tekur ritskoðunarferlið hér á sig duldari mynd: lögmál hins pólitíska hagkerfis kemur í staðinn fyrir hreina og beina ritskoðun og út frá þeim lögmálum verður tónlist og tónlistarmaðurinn partur af neyslufæribandinu eins og allt annað. Ef ekki, þá á hann á hættu að vera álitinn þýðingarlaus hávaði⁴. Ef lítið er einvörðungu á þessa hagfræðilegu, popúlisma-kenndu hlið tónlistar þá, á yfirborðinu, gæti ef til vill virst sem að ekki sé um mikið annað að ræða en athöfn fyrir sjálfselskar manneskjur sem vilja hefja sig upp til vegs og virðingar í heimi efnishyggju. En, við sem lifum og hrærumst í þessum heimi vitum að tónlist, bæði sem athöfn og upplifun, er flóknari en svo.

Millton Babbitt talar um „tónrænan populisma“ (eins og kannski væri hægt að kalla það) í grein sinni „Who cares if you listen“ frá 1958 og um neikvæð áhrif þess populisma á þann hluta tónlistargeirans sem hann kys að kalla „alvarlega“ eða „þróaða“ tónlist; norður amerísk menning hafi ekki þróað með sér mikinn skilning á eða umræðu um tónlist almennt sem hefur þvingað hið „alvarlega“ tónskáld í einangrun. Hann gengur svo langt að segja að „alvarleg tónlist“ hafi lítið sem ekkert, og jafnvel neikvætt, gildi í samfélaginu, sem gerir tónskáld þess konar tónlistar að „hégóma tónskáldum“. Hinn almenni borgari veitir tónlist þeirra litla eftirtekt, enda hefur hann sína eigin tónlist, síbyljuna; tónlist til að borða við, tónlist til að lesa við, tónlist til að dansa við. Babbitt bendir á að tónlist geti ekki þróast ef markmið hennar er aðeins að þóknast „almúganum“, og þó svo að framþróun tónlistar hafi ef til vill ekki mikil eða bein áhrif á hvað fólk er að blístra úti í bæ, þá ef tónlist hættir að þróast, þá hættir hún á margan hátt að vera á lífi.⁵

Samkvæmt Attali og tónlistar-hagfræðinni myndi Babbitt líklega flokkast undir „þýðingarlausan hávaða“, því ekki er hann sem listamaður partur af neyslufæribandinu. Slíkur dómur virðist óþarflega harður, en er gagnlegur til að sjá svart á hvítu ákveðin hagfræðileg sjónarmið. Óháð þessu öllu stendur grein Babbitts sem merkileg söguleg heimild, viðbragð við því samfélagi sem hann lifði í, á sínum tíma, árið 1958. Er þetta umhverfi ennþá til staðar? Eru þessi viðhorf sem Babbitt lýsir enn að finna í okkar daglega lífi?

⁴ *ibid.*

⁵ Babbitt, 1958

DÆMI FYRIR TÍMA IÐNAÐARSAMFÉLAGSINS

Þegar tónlistarfólk fór að verða heimilisfast hjá aðalsfólki, verða til listamenn sem virðast við fyrstu sýn frjálssir, en í raun ráðskast yfirmenn þeirra með þau. Farandsöngvarinn, sagnamaðurinn, flutti aðeins það sem aðalsmaðurinn hans vildi að hann flytti.⁶ Gunnlaugur Ormstunga og drápur hans um Noregskonung og flokkar hans um jarla koma til dæmis upp í hugann. Það er Gunnlaugi og öðrum hetjum á hans kaliberi í hag að velja sér konunga og jarla sem efnivið verka sinna og þar með stýrir það fagurfræði þess tíma. Sem listamaður er Gunnlaugur að vissu leyti það í hugmyndafræðilegri samfélagsuppbyggingu, fyrirskipað að lofsyngja og láta í ljós dýrd síns herra, og herrann hélt eftir öllum eignarrétti á listinni og listamanninum. Hirðskáldið var ekkert rétthærra heldur en kokkur eða veiðimaður herrans, frátekinn til að þóknast honum þar sem það skorti nokkurn markað utan hirðarinnar sem gæti ráðið hann til starfa (Gunnlaugur virðist þó ekki hafa haft miklar áhyggjur af því).

Dæmi um þetta er t.d. hægt að finna í bréfaskrifum Jean-Baptiste Lully. Áhugavert er að lesa bréf hans til Lúðvíks fjórtánda konungs Frakklands þar sem tónskáldið hyllir konung sinn og skrifar honum um nýlega óperu sína Persée:

„Það er fyrir Yðar Hátign sem ég tók að mér að skrifa þetta verk, ég verð að tileinka það einungis yður, og það er aðeins þér sem getið ákveðið örlög þess. Afstaða almennings, hversu lofsamleg sem hún kann að vera fyrir mig, dugar ekki til að gleðja mig, og ég mun ekki trúá að mér hafi tekist ætlunarverk mitt fyrr en ég er þess fullviss að verk mitt hafi orðið þess heiðurs aðnjótandi að þóknast yður. Efnistökin sýndust mér vera af slíkri fegurð að ég átti í engum erfiðleikum með að tengjast þeim sterku böndum addáunar, ekki komst ég hjá því að sjá í þeim mikilfenglegan þokka; þér, hátign, voruð svo góður að velja þessi efnistökin, og um leið og ég leit þau augum uppgötvaði ég í þeim ímynd Yðar Hátignar.“⁷

Hér virðist konungurinn hafa þónokkur áhrif á efnistökin og fagurfræði verka Lullys.

Eftir því sem leið á fóru þó glufur og sprungur að myndast í þessu kerfi og kaldhæðni byrjaði að skína í gegnum lofsönginn. Hnignun lénsskipulagins, allavega í Frakklandi, varð til þess að drottun aðalsins yfir tónlistarmarkaðnum tók að dvína. Í Frakklandi á þessum tíma var mikil mótstaða gegn Lully og Hinni Konunglegu Tónlistarakademíu, en einokunarvald þeirra á tónlist var ekki brotið á bak aftur fyrr en 1752. Forréttindi Akademíunnar voru svo mikil að enginn gat skipulagt tónlistarflutning eða dansleik nema með leyfi frá forseta þess.⁸

Allt breyttist þegar þessi einokun var á bak og burt. Tónlistarmaðurinn fékk nýja stöðu innan samfélagsins, sem varð til þess að breyting varð á þeirri sýn sem hagkerfið hafði á raddskránni og tónlist almennt. Tónlist var að stíga sín fyrstu skref inn á leikvöll kapitalismans. Tónlist varð þó ekki að varningi fyrr en verslunarfólk, fyrir hönd tónlistarfólks, fékk frelsið til að stjórna sinni framleiðslu og notkun hennar.⁹

⁶ Attali, 1985

⁷ *ibid.*, bls. 48-9

⁸ *ibid.*

⁹ *Ibid.*

TÓNLIST OG SAMFÉLAG: FÉLAGSLEGT VERÐMÆTAMAT

Þrátt fyrir öll stjórnsmál, hagkerfi og önnur tengd samfélagsöfl lifir enn sá sannleikur að tónlist er mikilvæg fyrir þekkingu og félagsleg samskipti. Eitt dæmi um slíkt er Íslenski Kórinn í London, sem ég hef leitt síðan 2012. Starfsemi kórsins (óhagnaðar drifin stofnun) er sem lím í samfélagi Íslendinga í suðurhluta Englands þar sem vikulega koma saman um 20 manns, langflestir með enga tónlistarmenntun, og með hjálp tónlistar tengjast mikilvægum menningarlegum, félagslegum og tilfinningalegum böndum. Þar fá þau útrás fyrir því að vera Íslendingar, syngja íslensk lög á íslensku. Útrás sem þau fá sjaldan, ef einhvertíman, uppfyllt annars staðar.

Christopher Small, dósent við Eeling College, leggur til að tónlistarflutningur lýsi verðmætumati á þeim huglægum gildum sem við höldum til haga, jafnt sem samfélag og sem einstaklingar, og engin ein tegund af tónlistarflutningi er altækari en annar. Tónlistarflutningur eigi einfaldlega að vera metinn á því hversu vel flutningurinn kemur slíkum huglægum gildum til skila, og það er áhugaverð hugmynd. Small vitnar í breska tónlistarþjóðfræðinginn (ethnomusicologist) John Blacking (1976) þegar hann lýsir tónflutningi Venda þjóðflokksins í Suður Afríku sem athöfn „þar sem fólk tekur þátt í öflugri sameiginlegri upplifun sem gerir þau meðvitaðri um sig sjálf og skyldur þeirra gagnvart hvort öðru“.¹⁰ Til samanburðar þá myndum við seint rekast á umfjöllun um tónleika Sinfóníuhljómsveitar Íslands þar sem gefnar eru fimm stjórnur vegna glæsilegrar vitundavakningar um skyldur okkar gagnvart hvort öðru.

Small segir að það eigi við um allar listrænar athafnir, ekki bara tónlist, að þær séu í grunninn um mannleg sambönd. Öll list er athöfn og merking hennar liggur ekki í sköpuðum hlutum heldur í athöfninni að skapa, sýna og skilja. List er athöfn sem við mannfólkið tökum þátt í til þess að skilja betur samböndin okkar¹¹ - sambönd okkar við hvort annað, við andann, fortíðina og samtíðina (og kannski framtíðina líka?).

¹⁰ Small, 1998

¹¹ Ibid.

HEIMILDASKRÁ

Attali, J. (1985). *Noise: The political economy of music*. Minnesota: The University of Minnesota.

Babbitt, M. (1958, febrúar). *Who Cares if You Listen*. High Fidelity.

Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Middletown: Wesleyan University Press.

Um höfunda

Dr. Cayla Rosché earned a DMA from the University of Wisconsin-Madison in Voice Performance and Vocal Pedagogy. This year she was a Fulbright Scholar teaching phonetics and continuing her research on Icelandic art song at Listaháskóli. She recently presented a recital in Reykjavík of American and Icelandic Art Songs. Her doctoral project, Cultural Empathy through Music in Iceland: An examination of Icelandic Art Songs by Nationalist Composer Jón Leifs included one of the first guides to Icelandic Singing Diction. Dr. Rosché is Professor of Voice at Edgewood College. She also runs the Rosché Music Studio, coaches Icelandic diction, and is an active singer in Madison, Wisconsin.

Berglind María Tómasdóttir hefur skipað sér í framvarðarsveit íslensks tónlistarfólks með tilraunagleði og forvitni að leiðarljósi. Hún er próffessor við Listaháskóla Íslands og verið afar virk á tónlistarsenunni sem flytjandi og tónskáld, hérlandis og erlendis. Berglind hefur komið fram víðs vegar um heim, meðal annars sem meðlimur flautuseptettsins viðbra í tónleikhúsverki Bjarkar, Cornucopia. Hún hefur jafnframt leikið inn á fjölda hljóðrita, meðal annars sem einleikari ásamt Sinfóníuhljómsveit Íslands undir stjórn Vladimir Ashkenazy. Árið 2022 hlaut plata hennar, *Ethereality*, Íslensku tónlistarverðlaunin í flokki sígildrar og samtímatónlistar. Í verkum sínum leitast hún við að kanna ímyndir og erkitýpur sem og tónlist sem félagslegt fyrirbæri. Verk Berglindar hafa meðal annars verið þöntuð og flutt á vegum Flautusamtaka Bandaríkjanna (The National Flute Association), Norrænna músíkdaga, Myrkra músíkdaga, Minnesotaháskóla í Duluth og Listahátíðar í Reykjavík. Berglind stundaði nám í flautuleik við Tónlistarskólann í Reykjavík og Konunglega danska konservatoríið og lauk doktorsprófi í flutningi samtímatónlistar frá Kaliforníuháskóla í San Diego árið 2013.

Elín Anna Ísaksdóttir er fagstjóri klassíks hljóðfærakennaranáms á bakkalárstigi og meistaranáms í söng- og hljóðfærakennslu við Listaháskóla Íslands. Elín Anna lauk einleikarprófi í píanóleik frá Tónlistarskólanum í Reykjavík og starfaði hún lengi við píanókennslu. Árið 2011 lauk hún meistaraþrófi í Kennslufræðum frá listkennsludeild Listaháskóla Íslands og var lokaverkefni hennar eigindleg rannsókn á reynslu kennara og stjórnenda af samræmdu prófakerfi tónlistarskóla. Elín Anna er með diplóma í Kennslufræði háskóla frá Háskóla Íslands auk þess sem hún lýkur diplómanámi í Menntastjórnun nú í sumar frá sama skóla. Elín Anna hefur gengt ýmsum trúnaðarstörfum gegnum tíðina, meðal annars fyrir Félag kennara og stjórnenda í tónlistarskólum, Kennarasambandi Íslands.

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 i 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.

Ingrid Örkkjartansdóttir lauk framhaldsprófi í klassískum píanóleik frá Tónskóla Sigursveins D. Kristinssonar, lauk kennaradeild FÍH og stundaði jazzpíanónám í sama skóla. Auk þess að hafa sótt ýmis námskeið hefur Ingrid sótt einkatíma í söng hjá Britt Hein í Kaupmannahöfn og kemur reglulega fram sem jazzsöngkona. Árið 2014 lauk Ingrid bachelornámi í tónlistarfræðum frá Kaupmannahafnarháskóla þar sem lokaritgerð hennar fjallaði um íslenska dægurtónlistarsenu á árunum eftir efnahagshrunið. Ingrid lauk meistaranámi í menningarfræði frá Háskóla Íslands árið 2022. Námið nýtti hún til að skoða tónlist frá hinum ýmsu sjónarhornum menningarfræðinnar; popptónlist, klassíska tónlist og jazztónlist. Ingrid starfar sem píanókenari í Tónskóla Hörpunnar í Reykjavík.

Mikael Lind er tónskáld búsett í Reykjavík. Hann hóf feril sinn sem sjálflærður raftónlistarmaður en hóf síðan mastersnám í Edinborg í stafrænum tónsmíðum 2013. Nú til dags semur hann tilraunakennt ambient sem hann gefur út hjá hinum ýmsu útgáfufyrirtækjum úti í heimi, og hannar einnig hljóðverk fyrir listasýningar og vídjólist. Generatífar tónsmíðar í Max4Live eða Max er það sem hann fæst helst við. Mikael er stundakennari við LHÍ og einnig aðjúnt í sænsku við HÍ.

Tryggvi M. Baldvinsson tónskáld og forseti tónlistardeildar Listaháskóla Íslands. Hann stundaði nám í tónsmíðum og píanóleik við tónfræðadeild Tónlistarskólans í Reykjavík og síðar framhaldsnám í tónsmíðum og tónfræði við Konservatoríuna í Vínarborg (1987-1992). Tryggvi hefur starfað sem kennari í tónsmíðum og ýmsum tónfræðagreinum við Tónlistarskólann í Reykjavík og tónlistardeild LHÍ frá stofnun hennar, þar til hann tók við stöðu deildarforseta árið 2014. Sem tónskáld hefur Tryggvi hlotið ýmsar viðurkenningar fyrir verk sín og þau flutt víða um heim.

Þorbjörg Daphne Hall er dósent í tónlistarfræðum við tónlistardeild Listaháskóla Íslands Hún lauk doktorsnámi við Háskólann í Liverpool 2019, þar sem hún fjallaði um togstreitu milli hinna ólíku frásagna um „hið íslenska“ í dægurtónlist á Íslandi nútímans. Þorbjörg vinnur nú að rannsóknarverkefni um íslenska jazztónlist (1930-2010) ásamt Ásbjörgu Jónsdóttur og rannsókn á félagslegum áhrifum á skapandi tónlistarsmiðjum ásamt Sigrúnu Sævarsdóttur-Griffiths. Hún er ritstjóri bókarinnar Sounds Icelandic sem kom út hjá Equinox Publishing 2019 ásamt Nicola Dibben, Árna Heimi Ingólfssyni og Tony Michell. Hún er jafnframt ritstjóri bókarinnar Tónlistarkennsla á 21. öld ásamt Kristínu Valsdóttur og Ingimari Ólafssyni Waage (Háskólaútgáfan 2018). Þorbjörg hefur gefið út greinar og haldið fyrirlestra á allþjóðlegum ráðstefnum um íslenska tónlist, tónlist og þjóðerniskennd, kvikmyndina Heima eftir Sigur Rós og um tónlist í Kristjáníu í Kaupmannahöfn. Hún hefur verið einn af ritstjórum Þræða, tímariti tónlistardeildar LHÍ frá 2016.

Þráinn Hjálmarsson er tónskáld og stundakennari við LHÍ og MfT. Tónlist Þráins hefur verið leikin víða um heim af ýmsum tilefnum af fjölmörgum hópum og flytjendum. Allt frá árinu 2013 hefur Þráinn sýningarstýrt tónleikaröðinni Hljóðön, í Hafnarborg, tónleikaröð tileinkaðri samtímatónlist. Hefur röðin meðal annars þanið sig út í form tveggja sýninga, „Hljóðön - sýning tónlistar“ (2019) og sýningu Davíðs Brynjars Franzsonar; „Borgarhljóðvist í formi ensks lystigarðs“ (2020). Á meðal annarra sýningarverkefna Þráins má nefna að árið 2021 var Þráinn annar sýningarstjóra myndlistartvíæringsins Sequences sem bar yfirskriftina „Sequences X - Kominn tími til“, þar sem haldnir voru viðburðir víða um land í formi myndlistarsýninga, tónleika, gjörninga, vinnusmiðja, fyrirlestra, málstofu og kvikmyndasýninga.

