

Þ R Æ Ð I R

Tímarit tónlistardeildar Listaháskóla Íslands

9. tölublað

Reykjavík vor 2024

EFNISYFIRLIT

Formáli	3
Áhrif félagsmótunar á stereótýpísk hlutverk innan jazztónlistarsenunnar á Íslandi	5
Ummyndun formsins	16
Gátutónlist endurreisnarinnar og hið torræða	27
Leiðin er takmarkið	37
Eurovision eru jólin	47
NAIP meistaranámið og DaDOM	50
Hvað hefur banjóið séð	57
Þorlákstíðir og tónlistarlíf miðalda á Íslandi	63
Hlustið vel	90
To Listen is to Relate is to Sustain	95
Listening Beyond Pauline Oliveros	102
Um höfunda	108

Formáli

Atli Ingólfsson

Nú birtist hér níunda tölublað þessa stórhuga vefrits. Það hefur stöðugt þroskast og vaxið og fer þessi stóri bálkur greina að verða meira en neðanmálgrein í hérlendri umræðu um tónlist.

Og eins og sumt annað sem vel nærast og ört vex er eins og það sé að skipta sér: Að þessu sinni er sérstakur kafli helgaður umfjöllun um verk tónskáldsins Pauline Oliveros, vitnisburður frá málstofu Rannsóknarstofu í tónlist við LHÍ, eins og Berglind María Tómasdóttir kynnir okkur fremst í þeim kafla.

Hér er því komið efni sem sprottið er beint upp úr starfi skólans, einmitt eins og vonast var til við stofnun Þráða. Ekki er síður ánægjulegt að nemendur skólans eiga hér ágætan skerf: Tumi Árnason skrifar beint úr nútímanum um verk Westons Olenckis en Þórbergur Bollason skimar aftur til miðalda og ræðir Þorlákstíðir. Nemendur gera jafnframt grein fyrir rannsóknarverkefni sem unnið er undir handleiðslu Þorbjargar Daphne Hall í grein um jazztónlistarsenuna á Íslandi.

Ekki ætti að koma á óvart að hér birtast hugleiðingar um tónlistarnám frá tveimur þáttum og margfróðum kennurum skólans: Sigurður Halldórsson fjallar um sérstakt alþjóðlegt samstarf um tónlist á heilbrigðisviði en Elín Gunnlaugsdóttir veltir fyrir sér hvernig best sé að kenna tónsmíðar, ef það skyldi nú vera hægt yfirhöfuð.

Þeir sem halda að Þræðir horfi framhjá dægurmenningu þurfa að skipta um skoðun þegar birtist þeim heillandi vitnisburður Lindu Bjargar Guðmundsdóttur um Eurovision. Þótt fræðin geti talist okkar ástríða, þá getur ástríða orðið á sinn hátt að fræði eins og í grein Lindu Bjargar.

Að þessu sinni eru tvær greinar helgaðar því stóra sérsviði sem tónsmíðar eru. Annars vegar leiðir Einar Torfi Einarsson okkur inn í heim gátutónlistar, því gátur geta sannarlega orðið að tónlist og gera það reglulega. Það eru kannski ekki gátur, en vissulega hulinn veruleiki sem liggur að baki séríalískra tónsmíða síðustu aldar. Mér þótti við hæfi að þýða og matreiða lítilla mikilvæga grein eftir György Ligeti sem birtist á blómaskeiði séríalismans. Hún á erindi við alla þá sem láta sig varða innihald og erindi tónverka, jafnt þá sem á okkar dögum.

Þessi síðastnefnda grein er svona eins og ný spíra í gróður mold Þráða, því ekki hafa áður birst hér þýðingar á skrifum þekktu tónskálda. Ég leyfi mér að vona að hún dafni og fleiri fylgi í

kjölfarið, enda er til dágott safn greina eftir frumkvöðla nýrrar tónlistar sem fengur væri af á íslensku.

Þeim Einari Torfa Einarssyni og Þorbjörgu Daphne Hall þakka ég samstarfið við samsetningu þessa heftis - nei, kóðaknippis - og óska þér lesandi ánægju og gagns af lestrinum.

Atli Ingólfsson

Áhrif félagsmótunar á stereótýpísk hlutverk innan jazztónlistarsenunnar á Íslandi¹

Ari Frank Inguson, Rebekka Blöndal og Þorbjörg Daphne Hall

INNGANGUR

Oft eru ákveðnar skoðanir taldar eðlilegar, eða „normið“. Þegar litið er til baka kemur það svo oft á óvart hvernig fólk gat túlkað heiminn og umhverfi sitt á ákveðinn máta. Sjónarhorn okkar, hvernig við upplifum fólk af mismunandi þjóðerni, stéttum og kynjum virðist háð hugsunum okkar og skilningi á því hvernig hlutirnir eru og eigi að vera. Hugsun okkar er byggð á orðræðu í okkar nærumhverfi og því atferli sem fólk temur sér og tíðkast í samfélaginu sem við erum hluti af. Þessa orðræðu og þessi hegðunarmynstur innbyrðum við frá blautu barnsbeini og við virðumst hafa takmarkaða stjórn á því. Hugsun okkar er þó í sífelldri þróun og er ýmsu háð, þá kannski aðallega þeirri reynslu sem við leitum í og verðum fyrir. Ef við erum heppin getum við lagt stund á að fínþússa hugsun okkar og atferli, og með smá vinnu, opnað fyrir fleiri möguleg sjónarhorn á þessari tilvist og á málefnum líðandi stundar. Óhjákvæmilega er þó raunveruleiki fólks ólíkur, og þá má spyrja, hvernig byggjum við samfélag þar sem fjölbreyttar skoðanir, upplifanir og skilgreiningar rúmast? Hér á eftir koma niðurstöður viðtalsrannsóknar okkar sem unnin var sumarið 2023 á kynjavinkli jazztónlistarsenunnar á Íslandi.

Við ákváðum að nýta okkur feminíska hugmyndafræði til að greina þau gögn sem liggja til grundvallar rannsókninni. Feminísk hugmyndafræði gagnrýnir karllæg viðmót samfélagsins og stöðluð hlutskipti kvenna. Hið feminíska sjónarhorn á rætur sínar að rekja til félagslegrar mótunarhyggju (e. social constructionism). Það er að segja að veruleikinn sé félagslega mótaður. Þetta myndar eins konar net tengsla þar sem einn hópur hefur áhrif á annan og úr verður víxlverkan og oft og tíðum lenda ákveðnir hópar undir í samfélagslegu hlutskipti sínu.

Oft er litið á Mary Wollstonecraft sem höfund hins fyrsta feminíska texta.² Hún gagnrýndi þar karllæg viðmót samfélagsins og stöðluð hlutskipti kvenna. Mikið vatn hefur runnið til sjávar síðan. Hið feminíska viðmót kjarnast í gagnrýni á félagslegan raunveruleika sem er að mörgu leyti huglægur, það er að segja, huglægur þar sem hann afmarkast við upplifun þeirra sem

¹ Þetta rannsóknarverkefni var styrkt af Nýsköpunarsjóði námsmanna og unnið sumarið 2023 af Rebekku og Ara undir leiðsögn Þorbjargar.

² Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman*, (London: J. Johnson, 1792).

hafa að honum aðgang. Þessir aðilar skapa síðan með sér samhuglægan veruleika sem samfélagið með sínum fjölbreytta hópi þátttakenda ýmist samþykkir eða hafnar.

Svo á jazz sér ríka sögu, sem í grófum dráttum má rekja aftur til samfélags svartra í New Orleans í Bandaríkjunum undir lok 19. aldar, og jazzinn hefur svo dreift úr sér um heim allan, jafnvel á nyrstu sker. Allt frá byrjun hafa konur þurft að berjast fyrir hlutverki sínu í jazztónlist og hafa oft og tíðum mætt mótlæti vegna hlutskiptis kvenna og annarra minnihlutahópa. Þrátt fyrir þessa mótstöðu hafa konur náð miklum árangri og er það ein af niðurstöðum þessarar rannsóknar að meira þurfi að fjalla um hlut kvenna í jazzsögunni í námsumhverfinu og þá sér í lagi hlut kvenhljóðfæraleikara. Það má til dæmis nefna píanóleikarann og tónskáldið Mary Lou Williams og básunuleikarann og tónskáldið Melbu Liston sem báðar voru jaðarsettar, bæði vegna kynþáttar og kyns, en storkuðu stereótýpum og ruddu veginn fyrir komandi kynslóðir.

Í þessari rannsókn greindum við hlutskipti kvenna sem eru þátttakendur í jazzsenunni á Íslandi með viðtölum við fólk sem er hluti af þeirri senu. Við einskorðuðum okkur við að rannsaka stöðu kvenna en einnig væri hægt að rannsaka stöðu kynsegin fólks, innflytjenda og annarra minnihlutahópa en sú umræða er að mörgu leyti tengd því sem er hér til umfjöllunar.

Rannsóknarniðurstöður benda til þess að ef markvisst væri tekið á málum tengdum kynjahalla í íslensku jazzsamfélagi og skýr rammi settur um hvaða skref ætti að taka þegar mál kynjanna eru annars vegar, myndi það hafa jákvæð áhrif á senuna. Einnig virðist vera að ákveðnar stereótýpur um karllæg og kvenlæg einkenni standi vörð um hvað sé hægt að gera og hvað sé hægt að vera, sem tengist almennri umræðu um kynjahlutverk í samfélagi nútímans. Ef skýr markmið eru sett hvað þessi málefni varðar, sér í lagi í skólakerfinu, hefði það áhrif á þátttöku kynja og myndi virka sem mótvægi við innbyggðan kynjahalla sögunnar. Hér að neðan verður fyrst fjallað stuttlega um þá aðferðafræði sem beitt var í rannsókninni. Þá er fræðilegur rammi verkefnisins kynntur og gerð grein fyrir eðlishyggju og staðalímyndum, félagslegri mótunaryggju og gæðum og að lokum fjallað um glerþak og þröskulda. Þá verða niðurstöður viðtalsrannsóknarinnar kynntar og settar í samhengi við fræðilegan ramma.

AÐFERÐAFRÆÐI

Til að fá sem besta mynd af upplifunum kvenna og stöðu þeirra innan jazzsamfélagsins töldum við að best væri að nota eigindlega rannsóknaraðferð og taka viðtöl. Við hófum ferlið á því að afla okkur upplýsinga og könnuðum hvað væri nú þegar búið að skrifa um konur í jazztónlist á Íslandi og annars staðar í heiminum. Það er einmitt mjög mikilvægt að hafa grunnþekkingu á því sem ber að rannsaka áður en viðtöl eiga sér stað.³

Viðfangsefnið öðlaðist dýpri og víðari merkingu eftir því sem við lásum meira og nokkur þemu kom í ljós tengd náms- og starfsumhverfi, staðalímyndum og fyrirmyndum og fjölþætt áhrif samfélagslegra kynjahlutverka á hlutverk kvenna í jazztónlist. Þegar þessum lestri var lokið var næsta skref að búa til spurningalista, velja viðmælendur og velta fyrir sér hvernig best væri að framkvæma viðtölin á sem hlutlægasta hátt.

³ Sims og Stephens, *Living Folklore: Introduction to the Study of People and their Traditions* (Logan: Utah State University Press, 2005) 209.

Val á viðmælendum í rannsókn sem byggist á kynjuðum upplifunum og frásögnum, þarf að vanda. Okkur þótti kynjavinkillinn vera svo stór áhrifavaldur þegar við hugsuðum til úrvinnslu viðtala, trúverðugleika og samræmi rannsóknarinnar að við leituðum eftir skrifum um hvernig kyn viðmælanda og aftur á móti rannsakanda getur haft áhrif á útkomu viðtals í rannsóknum.

Það eru nokkrar breytur sem hafa valdið fræðimönnum áhyggjum í gegnum tíðina og hefur verið skrifað um. Fyrst og fremst er það hvernig kyn rannsakanda og viðmælanda getur mótað rannsóknarferlið og útkomu. Í öðru lagi hvernig samskipti milli ólíkra kynja hafa áhrif á uppbyggingu og útkomu rannsókna og í þriðja lagi hvernig upplýsingar og frásagnir eru túlkaðar af rannsakanda út frá kyni hans.⁴

Flest fræði sem taka á þessari kynjabreytu í umhverfi rannsakanda, gleyma þó að taka inn í myndina að aðrar félagslegar breytur, sem sagt aldur, stéttaskipting, atvinna og kynþáttur gætu haft áhrif.⁵ Þetta eru allt hlutir sem móta einstaklinga og kynjaða upplifun þeirra. Því þótti okkur mikilvægt að þátttakendur tilheyru mismunandi kynslóðum tónlistarfólks og væru ekki allir af sama kyni. Það var því endanlega aldur, kyn og hljóðfæri sem hafði áhrif á val viðmælanda. Samt sem áður er þetta ekki einfalt að leysa rétt eins og Herod bendir á: „Þetta krefst ígrundaðrar greiningar á því hvernig kyn má túlka á marga mismunandi vegu á mismunandi tímum og í mismunandi samhengi og þá hvernig það hefur áhrif á rannsóknarferlið.“⁶

Það er líka umhverfið sem einstaklingurinn kemur úr, upplifanir hans og lífshlaup sem móta frásagnir hans og skoðanir. Félagsleg þróun samfélagsins síðustu áratugi hefur líka áhrif og áhrif femínisma og breyttra félagslegra væntinga til kynja. Það er vísbending um að við getum ekki gert ráð fyrir sama hegðunarmynstri hjá körlum annars vegar og konum hins vegar.⁷ En við hverju má búast? Til dæmis er mismunandi eftir einstaklingum hvað þeim þykir mikilvægt að ræða í tengslum við rannsókn á kynjahalla og kynjakvóta til dæmis. Það sem karlkyns viðmælandi telur mikilvægt fyrir rannsóknina er endilega ekki það sama og það sem kvenkyns viðmælandi úr svipuðu félagslegu mengi telur að sé mikilvægt fyrir rannsóknina.

Þessar vangaveltur allar höfðu óneitanlega áhrif á val á viðmælendum og lokaniðurstaðan var sú að við höfðum samband við 13 manns, og í rannsókninni tóku þátt 6 konur og 6 karlar. Öll sem við töluðum við vildu taka þátt að undanskilinni einni konu. Viðmælendur hafa allir mismunandi hlutverk innan jazzsenunnar og eru ýmist píanóleikarar, gítarleikarar, söngvarar, blásarar, trommarar og bassaleikarar. Viðmælendur höfðu kost á því að draga einstaka ummæli til baka ef þeir fengu bakþanka og höfðu þeir fimm daga umhugsunarfræst til þess. Til þess að fólk myndi treysta sér til þess að tala frjálst ákváðum við að hafa nafnleyn og eins ákváðum við að taka út nöfn á einstaklingum og hljómsveitum til þess að passa upp á að við værum ekki að tala niður fólk að óþörfu. Jazzsamfélagið á Íslandi er lítið og þróast umræðan mjög fljótt í að fjalla um ákveðin nöfn. Það er því okkar mat að best sé að horfa á þetta heild-

⁴ Herod, Andrew, „Gender Issues in the Use of Interviewing as a Research Method,“ *The Professional Geographer* 45, nr. 3 (1993): 307.

⁵ *Ibid.*, 313-314.

⁶ *Ibid.*, 314.

⁷ *Ibid.*, 313-314.

rænt í von um að niðurstaðan verði afurð sem hjálpi til við að vinna í kynjahallanum og verði til þess að konur verði fleiri í jazztónlist á Íslandi. Viðmælendur verða því ekki nefndir með nöfnum heldur voru nöfn valin að handahófi í staðinn. Viðmælendur heita Áslaug, Lovísa, Jónína, Gunnhildur, Aðalbjörg, Bára, Jónas, Skúli, Bragi, Björgólfur, Friðrik og Guðsteinn.

Viðtölin voru þemagreind svo að öllum upplýsingunum var skipt upp í flokka sem verða ræddir frekar hér að neðan. Flokkarnir eru skilgreining viðmælenda á jazzsamfélaginu (smæðin, framtakssemin og stigveldið), eðlishyggjan sem virðist enn þann dag í dag móta samfélagið okkar, kynjahallinn og getgátur viðmælenda um tilvist hans, hræðsla og fullkomnunarárátta kvenna í jazzsamfélaginu, námsumhverfið og hvernig það spilar þátt í kynjahallanum og loks hvað sé til ráða að mati viðmælenda.

EÐLISHYGGJA OG STAÐALÍMYNDIR

Kynbundnar staðalímyndir hafa mótað samfélög og ýtt undir fordóma og mismunun. Þessar staðalímyndir hafa þau áhrif að konur „geta fundið til minnkandi ástæðuhvatar og sjálfs-trausts á ákveðnum sviðum samfélagsins.“⁸ Það eru því ekki aðeins karlar sem hugsa út frá staðalímyndum, því þessar hugmyndir tóku sér einnig bólfestu í hugum kvenna.

Eðlishyggja er tvíhyggja í grunninn, en tvíhyggja er í raun andstæðukenning. Þessi hugmynd um að hegðun og eiginleikar kynjanna byggist á eðli þeirra og að hvort kyn um sig sé fulltrúi ákveðinna eiginleika og hafi ákveðin hlutverk.⁹ Andstæðurnar eru karlmennska og kvenleiki. „Karlínn er fulltrúi skynsemi, menningar og hugar og konan tengist náttúrunni gegnum líkamann og er tilfinningavera.“¹⁰ Þessar hugmyndir eru ansi lífseigar og skjóta enn upp kollinum þó svo að við teljum okkur hugsa öðruvísi í dag. En hvert er hlutverk hins kvenlega innan jazztónlistar?

Konur eru stundum séðar sem einhvers konar skraut í karllægum heimi jazztónlistar og þjóna oft hlutverki söngvara.¹¹ Konur í sviðsljósi jazzsenunnar þurfa þá oft að svara fyrir útlit sitt, klæðnað og vaxtarlag.¹² Þrátt fyrir að jazzsöngkonan sé vissulega mjög sýnileg, á miðju sviði á meðan á flutningi stendur þá hefur hún verið útilokuð að mestu frá umfjöllun um jazz og skráningu þeirra listamanna sem við koma jazztónlist. Þær fá minni virðingu innan greinarinnar en hljóðfæraleikarar og þá aðallega vegna kyns, sem byggist á því að hið karllæga er jú hluti af vörumerkinu jazz.¹³ Þetta er mjög greinilegt dæmi um að eðlishyggjan skilgreinir hlutverk kynjanna innan jazzmengisins.

⁸ Mikael Mikaelsson og Bjarni Þór Pétursson, „Staðalímynd kvenna og vísindi,“ *Vísir*, 12. september 2011.

⁹ Ásta Jóhannsdóttir og Kristín Anna Hjálmaradóttir, „Skaðleg karlmennska: Greining á bókinni *Manna-siðir Gillz*,“ *Netla - Veftímarit um uppeldi og menntun*, 15. september 2011.

¹⁰ Sigríður Þorgeirsdóttir, „Eðli kvenna í ritum heimspekinga: frá Aristótelesi til Gunnars Dal,“ 24. apríl 1999.

¹¹ Cecilia Björck og Åsa Bergman, „Making Women in Jazz visible: Negotiating Discourses of Unity in Sweden and the US,“ *Journal of the International Association for the Study of Popular Music* 8, nr. 1 (2018): 42 – 58.

¹² Cat Hope, „Why is there so Little Space for Women in Jazz Music?,“ *The Conversation*, 26. júní 2017.

¹³ Björck og Bergman, „Making Women in Jazz visible,“ 42-58.

Þau hlutverk innan tónlistar sem þóttu eðlileg í samræmi við kvenleika, voru hlutverk söngvara og píanista. Því voru konur hvattar til að leggja það fyrir sig fremur en hlutverk blásturshljóðfæraleikara, svo dæmi sé tekið. Svipað þekkest í annarri tónlist en kvenbassaleikarar, -trommuleikarar og -blásturshljóðfæraleikarar sjást sjaldnast.¹⁴ Þó er það ekki algilt að konur séu einskorðaðar við hlutverk söngvara og píanista og hvað þá í dag. Það eru þessi hefðbundnu og rótgrónu hlutverk og staðalmyndir sem má rekja til eðlishyggjunnar og karlmenskunnar sem þvælast fyrir annað slagið.

Í rannsóknargrein sem Erin Wehr skrifaði um konur í jazz, fjallar hún um upplifun kvenna í jazztónlist og skoðar greinar undir heitinu „Why aren't women more in jazz“ sem birtust í blaðinu *Jazz Changes* á árunum 1995-1997. Hún segir konur vera tákngervinga sem ógna staðalmyndum jazztónlistar. Þær upplifa sig sem ógn og að þær séu ekki hluti af samfélaginu, þær eru öðruvísi. Þetta leiðir til kvíða, sjálfsefa og minni hvata til að þrífast í tónlistargreininni. Það að vera eina konan litar upplifun kvenna á neikvæðan hátt því umhverfið gefur sterkt til kynna að þú ert eina konan.¹⁵ Við getum því nokkurn veginn gefið okkur að neikvæðar afleiðingar eðlishyggju og áhrif hennar á hið íslenska jazzsamfélag er fjölpætt.

FÉLAGSLEG MÓTUNARHYGGJA OG GÆÐI

Mótunarhyggju er svo oft stillt upp sem andstæðu eðlishyggju. Mótunarsinnar hafna því að ólík hegðun, hlutverk og staða kynjanna stafi af meðfæddu eðli kvenna og karla. Þeir trú á því að hver og einn fæðist með sína eiginleika og ekki sé hægt að eigna öllum einstaklingum af sama kyni sömu eiginleika og skapgerð. Að þeirra mati mótast manneskjan út frá þeim hugmyndum um karlmennsku og kvenleika sem eru við lýði hverju sinni. Mótunarsinnar aðgreina skilgreiningu á kyni (e. sex) og kyngervi (e. gender). Kyn er þá hið líffræðilega kyn við fæðingu og kyngervi hið félagslega skapaða kyn, skapað af samfélaginu með táknumyndum í afþreyingu, orðræðu og félagslegum hlutverkum.¹⁶ Í tilraun okkar við að reyna að skilja kynjahallann og hlutverk kynja í íslensku jazzsamfélagi mun félagsleg mótunarhyggja reynast vel.

Í umræðu okkar um ólíka eiginleika þátttakenda í íslensku jazzsamfélagi birtist ákveðin þörf á að skilgreina hvað er átt við með hugtakinu gæði. Gæði í almennum skilningi þýðir að eitthvað sé gott, ákjósanlegt og það sem neytendur sækjast í.¹⁷ En gæði í tónlist birtast sem flókið samspil margra þátta til dæmis félagstengsla, markaðsafla og kynjahlutverka. Gæði geta haft áhrif á kröfur sem gerðar eru til hljóðfæraleikara í starfi og námi, tækifæra þeirra og starfsframa, svo eitthvað sé nefnt.

Jazzhljóðfæraleikarar reyna að sýna fram á gæði og vekja eftirtekt með ákveðnum eiginleikum. Þeir eiginleikar sem okkur virðist oft og tíðum frekar vera tengdir við karla eins og tækni-

¹⁴ Jayne Caudwell, „The Jazz-sport analogue: Passing notes on gender and sexuality,“ *International Review for the Sociology of Sport* 45 nr. 2 (1. júní 2010): 240-248.

¹⁵ Erin Wehr, „Understanding the experience of women in jazz: a suggested model,“ *International Journal of Music Education* 34 nr. 4 (Júní 2016): 472-487.

¹⁶ Þórður Kristinsson og Björk Þorgeirsdóttir, *Kynjafraði fyrir byrjendur*, 1.1. Eðlishyggja og félagsleg mótunarhyggja.

¹⁷ „Málið,“ Stofnun Árna Magnússonar í Íslenskum Fræðum, Orðaleit: Gæði, Sótt af: <https://malid.is/leit/g%C3%A6%C3%B0i>.

hæfni á hljóðfærið og framtakssemi, sem er að einhverju leyti tiltölulega auðveldlega mælanlegir, mögulega vegna þeirrar miklu hlutdeildar sem þeir eiginleikar fá í námsumhverfinu. Okkur er mjög tamt að meta tæknilega eiginleika hljóðfæraleikara, oft nefnd yfirferð á hljóðfærið, og staðsetja þá ofarlega í goggunarröð ákjósanlegra eiginleika. Í námsskrá tónlistarskólana er helst minnst á tæknilega prófþætti. Hljóðfæratækni er þar útlistuð sem ýmsir mælanlegir tæknilegir eiginleikar; eins og til dæmis að geta spilað hratt og áreynslulaust, sem er svo parað við fræðilega þekkingu á tónlist, sem hægt er að sækja í án þess að hika þegar tónlistin er spunnin.¹⁸

Eiginleika sem eru ekki jafn auðveldlega mælanlegir, eða ekki er venja að mæla, líkt og næmni, dýpt og tilfinning er ekki að finna í námsskránni. Þetta eru eiginleika sem eru, í það minnsta eins og námsumhverfið er sett upp í dag, ekki hluti af því hvernig talað er um gæði tónlistarfólks. Jazztónlistarfólk er ekki hvatt til þess að eyða miklum tíma til þess að dýpka tilfinningaleg tengsl sín við flutning eða æfa næmni sína, það virðist ekki vera með hlutdeild í hugmyndinni um gæði. Stór ástæða fyrir því verður að teljast hversu erfitt er að mæla slíka eiginleika, en ástæðan fyrir erfiðinu gæti aftur verið sú að við séum ekki vön því að meta slíka eiginleika sem hluta af því mengi sem er ákjósanlegt. Jafnframt eru þessir eiginleikar gjarnan taldir kvenlægir og sögulega taldir hluti af mengi hinnar kvenlægu tilfinningaveru.¹⁹ Skilgreiningin á gæðum er þannig bundin við hvað er talið ákjósanlegt í því samfélagi sem gæðin birtast og er hugtakið þar að mörgu leyti skapað á samhuglægum forsendum.

GLERÞAK OG ÞRÖSKULDAR

Þegar við tölum um gæði og hvernig við metum hæfileika tónlistarfólks liggur beint við að fjalla um þær kröfur sem eru gerðar til tónlistarfólks hvað hæfni þeirra varðar og þá hvernig þær geta virkað sem ósýnilegar fyrirstöður fyrir til dæmis konur. Kenningar um ósýnilegar fyrirstöður sem hindra framgang kvenna í sínu fagi þekkjast vel en gjarnan er talað um þröskulda annars vegar og glerþök hins vegar.²⁰ Þröskuldakenningin vísar til þess að erfitt sé að komast yfir ákveðna hindrun sem valdi því þá að konur eigi ekki eins auðvelt með að vinna sig upp og karlmenn:

*Samkvæmt þröskuldakenningunni er gert ráð fyrir hindrunum snemma á ferlinum sem komi í veg fyrir að konur nái að hasla sér völl á tilteknum sviðum, einkum í raungræinum. Ef þær hins vegar ná að komast yfir þröskuldinn hættir kyn að skipta máli, samkvæmt kenningunni, og þær standa að fullu jafnfætis körlum.*²¹

Hin tegundin af ósýnilegum fyrirstöðum sem konur þurfa að kljást við eru glerþök svokölluð

¹⁸ „Aðalnámsskrá Tónlistarskólanna,“ Stjórnarráð Íslands og Menntamálaráðuneytið, sótt af: https://www.stjornarradid.is/media/menntamalaraduneyti-media/media/ritogskyrslur/adalnamskra_ton_rytmisk_tonlist_2010.pdf

¹⁹ Sigríður Þorgeirsdóttir, „Eðli kvenna í ritum heimspekinga: frá Aristótelesi til Gunnars Dal,“ 24. apríl 1999.

²⁰ Þorgerður Þorvaldsdóttir, „Kynlegar víddir í dómmefndarálitum?“ *Er kynbundinn munur á umfjöllun um karl- og kvenumsækjendur í dómmefndarálitum Háskóla Íslands?* (Reykjavík: Jafnréttisnefnd Háskóla Íslands, 2002) 8.

²¹ Ibid.

og valda því að konur komist ekki eins langt og karlar í metorðastiganum. Þakið eða hindrunin er kennd við gler af góðri ástæðu en það er vegna þess að erfitt er fyrir konur að sjá þessa hindrun fyrr en þær eru komnar nálægt toppnum á metorðastiganum.²² En skilgreining glerþaksins er eftirfarandi:

Kenningarnar um glerþakið ganga hins vegar út á það að einhvers konar ósýnileg hindrun, hið svokallaða glerþak, valdi því að konur komist næstum alla leið í hinum akademíska valdapiRAMíta, en nái þó ekki að brjóta sér leið upp í efstu stöður.²³

Upphaflega voru þessar kenningar settar fram á seinni hluta níunda áratugar síðustu aldar og til þess að sýna fram á þær hindranir sem konur stóðu frammi fyrir í vísindasamfélaginu og stjórnunarstöðum en það má vel færa þessar kenningar yfir á konur í öðrum fögum sem sagt konur í tónlistarbransanum.²⁴ Ef við skoðum þetta út frá sjónarhorni kvenna í jazztónlist á Íslandi þá er spurning hvort það sé eitthvað sem hindrar konur frá því að byrja eða halda áfram í hljóð-færanámi á hljóðfæri eins og trommur, gítar, bassa og blásturshljóðfæri. En eins og fram hefur komið þá er það algengast að stelpur og konur læri á píanó eða læri söng þegar kemur að jazztónlist.

En upplifa konur í jazztónlist þessar hindranir? Svo virðist vera að konur í jazztónlist leiti frekar á jaðarinn með sína tónlist og finni fyrir því að erfitt sé að gera sig sýnilegar og erfitt sé að dafna í faginu út af hindrunum sem þær rekast á.²⁵ Það er því nokkuð ljóst að það þurfi að gera kvenhljóðfæraleikara sýnilegri og normalísera það að ungar stúlkur spili á allskonar hljóðfæri. Á Norðurlöndunum virðast þessi mál vera í betri farvegi en það sem brennur á okkur er, hvernig staðan og upplifun kvenna sé í íslensku jazzsamfélagi.²⁶ Hér höfum við útlistað kenningagrunn og fræðilegar forsendur þeirra vangaveltna sem voru til hliðsjónar við úrvinnslu viðtala.

HVERNIG SKILGREINUM VIÐ ÍSLENSKT JAZZSAMFÉLAG? – SMÆÐIN, FRAMTAKSSEMIN OG STIGVELDIÐ.

Smæðin, framtakssemin og stigveldin eru hugtök sem nota má til að skilgreina íslenskt jazzsamfélag en það er að mörgu leyti erfitt að skilgreina. Þátttakendur virðast oft og tíðum eiga það eitt sameiginlegt að vera framtakssöm og ástríðufull fyrir tónlist.

Tækifærin eru ekki það mörg, fólk er annaðhvort að búa sér til tækifærin eða að gera eitthvað annað líka, hvort sem það er tónlistartengt eða ekki. Einn viðmælandi talaði um að þetta væri óttalegur sjálfsþurftarþúskapur, annar talaði um að þú þyrftir að vera athafnaskáld. Eitt svarið tók fram að framtakssemi hennar væri til komin vegna kyns hennar.

Áslaug: Já. Það gerði það enginn fyrir mig. [...] Ég þurfti náttúrulega að vera

²² Sonja Sófusdóttir, „Alveg eins og karlar, nema bara konur“:viðhorf karlmanna til hindrana í vegi kvenna í átt að stjórnunarstöðum,“ *Viðskiptadeild Háskólans í Reykjavík*, vor 2012: 13.

²³ Þorgerður Þorvaldsdóttir, „Kynlegar viddir í dómnefndarálitum?“ 8.

²⁴ *Ibid.* 8.

²⁵ Davíð Kjartan Gestsson, „Erfitt fyrir konur að dafna innan djassins,“ *RÚV*, 11. október 2018, sótt á: <https://www.ruv.is/frettir/menning-og-daegurmal/erfitt-fyrir-konur-ad-dafna-innan-djassins>

²⁶ Davíð Kjartan Gestsson, Erfitt fyrir konur að dafna innan djassins,“ 11. október 2018.

hellingi duglegri en allir aðrir. Ég þurfti að gera þetta. Strákarnir hringdu ekki í mig og buðu mér gíggín. En þú veist þeir fengu líka bara fullt af gíggum út á mig þú veist. Það voru bara strákarnir sem spiluðu með mér á þessum tíma. Það var engin kona þá.

Framtakssemi einhverja einstaklinga ber ef til vill meiri ávöxt og skapar sér sess í senunni og verður það til þess að viðkomandi fær eitthvað ákveðið vald. Þá vilja fleiri fá sneið af kökunni og þá fær viðkomandi óumbeðið vald og einhverjir geta jafnvel túlkað það sem einhvers konar stigveldi. Þá sitja þessir einstaklingar efst í stigveldinu bara vegna framtakssemi sinnar sem bar árangur og bjó til farveg fyrir þessa tónlist í samfélaginu.

Lovísa: Við erum svo lítil sena og fólk vill að það sé eitthvað látið gerast. Þannig að það séu tónleikar, tónleikaraðir, tónleikahátíðir. Þá þarf einhver að taka það að sér og það getur gerst liggur við óvart. Þá er einhver settur í eitthvað hlutverk eða það er haft samband við einhvern um að skipuleggja af því þau vita að viðkomandi hefur gert það annars staðar. Þá er einhver kominn í hlutverk að skipuleggja bara af því það þurfti einhver að gera það. Ekkert endilega af því að viðkomandi vill eitthvað vera að ráða öllu. En það býr til ákveðið svoona stigveldi. Þú verður að þekkja rétta fólkið sem skipuleggur til að fá að vera með. Eða það gerir það allavega auðveldara fyrir að gera það.

En nú færum við okkur aftur yfir í eðlishyggjuna og hvernig hún birtist í þessu litla samfélagi og hefur áhrif á hlutverk fólks og tækifæri þess innan senunnar.

EÐLISHYGGJA

Því viðhorfi sem lýstum áðan, félagslegri mótunarhyggju, er oft stillt upp sem andstæðu við eðlishyggju. Viðhorfi eðlishyggjunnar í þessu samhengi má lýsa sem svo að kynin fæðast inn í þennan heim með ákveðna kynjaða eiginleika, og þeir eiginleikar eru einfaldlega líffræðilega hluti af eðli þess kyns. Þannig er kynjunum stillt upp sem andstæðum og alhæft um eiginleika þeirra sem eru af sama kyni út frá staðalmyndum sem byggjast oftast á gömlum hugmyndum um kynhlutverk. Sögulega hefur karlinn verið gerður að fulltrúa skynsemi og konan tengd náttúrunni gegnum líkamann og er tilfinningavera.

Eðlishyggjan sem viðmælendur okkar veltu fyrir sér, snéri oft að því hvort ákveðnir eiginleikar hjá fólki sem spilaði jazz væru kvenlægir eða karllægir og hvort slíkir eiginleikar væru metnir til jafns í jazzsamfélaginu, bæði hjá öðrum spílurum, nemendum og öðrum þátttakendum í senunni.

Bragi: Ég er ekki upptekin af því að konur þurfi að vera eins og karlar. Ég er til dæmis ekki upptekinn af því að kventrommarar eigi að vera með fókusinn á því að verða eins og karltrommarar. Þetta byggir ekki á því endilega að þú sért svo rosalega sterkur, heldur að þú kunnir að nota kraftinn [...] og það er það sem mér finnst svo frábært við það að fara á tónleika þar sem til dæmis kventrommari er að spila, er að heyra eitthvað nýtt. Og ef það er eitthvað sem ég vil þá er það meiri breidd í músíkbransann, fleiri litir og það spilar inn á talentinn hjá konum, kannski eru þær bara að gera aðeins öðruvísi hluti. Þær þurfa líka að fá sín tækifæri, það þarf líka að vera

opinn hugur fyrir því að kannski þurfa þær ekki að vera nákvæmlega eins og gaurinn sem var á undan heldur kannski verða þær aðeins öðruvísi.

Viðhorf eðlishyggiu smýgur oft inn í hversdagslega umræðu og oft er erfitt að setja fingur á hvar hún blandist við önnur viðhorf.

Jónas: Ef að athafnasemin er meira karllæg, þá er kannski samvirkusemi og dugnaður, talin kvenlægri og það getur svo sannarlega nýst vel í þessu líka. Þannig að það eru ýmsar hliðar á þessu.

Annar viðmælandi sagði:

Lovísa: Síðan er soldið sem ég er að átta mig á núna að ég má alveg vera alveg eins og ég er eða þú veist. Ég má vera eins mikil „stelpa – kona“ með önnur áhugamál og aðra nálgun á hlutina en þeir. Það er allt í lagi. Ég þarf ekki að aðlaga mig að þeirra heimi. Þetta á að bara að vera heimur fyrir okkur öll.

Eins og áður sagði er félagsleg mótunarhyggja, þar sem litið er til reynslu og félagslegra þátta í mótun einstaklinga, viðhorf sem er í raun andstætt þessari eðlishyggi en oft virðast þessi viðhorf blandast saman ómeðvitað. Mögulegt er að það útskýri, að hluta, hvers vegna fólk upplifi halla milli kynjanna.

KYNJAHALLI

Flest töluðu um að kynjahalli væri til staðar í jazzsenunni. Þær konur sem við spjölluðum við voru að upplifa kynjahallann til dæmis í gegnum það hvernig fólk talar saman. Tungumál okkar er svo kynjað og hefur ótrúlega mótandi áhrif í þessu tilfelli. Það skiptir máli hvernig hópur nemenda eða kollega er ávarpaður og að öll upplifi að þau séu velkomin.

Lovísa: Ég held þetta sé svona blanda af svo mörgu afhverju eru fáar konur. Og því meira sem ég hef þælt í þessu því meira finnst mér þetta fara miklu neðar og yngra í fólk. Hvað gerist þegar við erum krakkar. Hverjir eru, hvernig er komið fram við tónlistarnemendur. Hvað er sagt, hvað ertu að horfa á sem krakki. Af því að þú veist ef þú ætlar að breyta senunni að þá finnst mér að þú þurfir að fara miklu neðar og yngra. Stelpurnar sem eru í jazznámi þegar þær eru unglingar eða orðnar full-orðnar, þar er baráttan unnin skilurðu. Þær höfðu það mikinn áhuga að þær hættu ekki og héldu áfram. Og það gerist svona smám saman. Ég er búin að vera í skóla hér og síðan í senunni það lengi að ég er búin að eignast vini í öllum körlunum. Ég upplifi mig í samfélagi en það væri betra samfélag ef það væri meira af konum, meiri kynjaflóra. Þannig þú veist hvaða hljóðfæri stelpur eru hvattar til að fara á, eða bara kennarar sem eru að kenna ungu fólki að þeir séu af öllum kynjum. Skiptir máli. Og að sjá einhverjar fyrirmyndir.

Flest sammælast um að afleiðing kynjahallans sé fyrirmynda skortur að einhverju leyti. Þó voru mjög margir viðmælendur ef ekki allir sem tóku undir það að þetta væri að breytast, en góðir hlutir gerast hægt:

Áslaug: Svölítið fallett hérna hvernig sumir vilja hafa 50/50 konur og menn í

sínum böndum, bara keep it real einhvern veginn, þannig að það verði ekki einhver locker room stemming í bandinu og svo framvegis.

NÁMSUMHVERFI

Þetta dregur okkur óhjákvæmilega að námsumhverfinu eins og Lovísa bendir á. Hvernig konur upplifa sig í námsumhverfinu er tengt orðræðunni sem tíðkast og þeim fyrirmyndum sem eru í boði þar. Fyrirmyndirnar eru auðvitað bæði kennararnir sjálfir og þær fyrirmyndir sem eru ljósliðandi í því efni sem er kennt upp úr en þar er sjaldan minnst á konur. Oftast nær er aðeins minnst á kvensöngvara en það er skortur á umfjöllun um kvenhljóðfæraleikara og fjölbreyttari umfjöllun um hlutverk og upplifanir kvenna í jazzsögunni.

Bragi : Maður heyrir það bara frá konum. Ég veit það skiptir til dæmis máli fyrir ungar stelpur sem eru að byrja í músík að sjá konur sem spila. Á mínu hljóðfæri hefur það lengi verið sjaldgæft og líka þær konur sem hafa verið frábærar og hafa verið trommarar en það er furðu lítið talað um eins og Karen Carpenter sem virkilega gat trommað og fleiri.

Hér ræðir kvenkyns viðmælandi orðræðuna og hvernig hún getur haft áhrif á upplifun nemenda í námsumhverfinu og á senunni:

Lovísa: Mynduð þið vera á æfingu, að tala um einhverja hluti ef ég væri ekki hér. Og fyrst að ég er hér þá er ég að skemma æfinguna. Eða bara látin upplifa að ég er ekki ein af hópnum af því að þú ætlar ekki núna að grínast eins og þú ætlaðir að grínast ádan. Eða bara svona komment. „Nei nei hættu nú það er stelpa í hópnum“ en síðan hafa líka á hinn bóginn verið svona grín í gangi sem er óþægilegt, eitthvað svona grín sem er lélegt grín og óviðeigandi kannski. Og ég vil ekki segja eitthvað, ég vil ekki styggja hópinn, þú veist ég vil ekki vera með vesen! Það er líka svona ákveðin neikvæð upplifun. Það er líka eitthvað sem þarf að gerast að svona brandarar sem lykta afkvenfyrirlitningu, þeir eiga ekki að líðast lengur. Þannig að ... hvað er pointið mitt. Já umhverfið á að vera í lagi fyrir alla. Það á að vera welcoming fyrir alla. Þannig það er líka soldið sem maður upplifir þegar maður er kona í jazz. Sérstaklega upplifði ég það svona fyrst að maður er að reyna að vera ein af strákunum eitthvað. Ég ætla að hlæja að öllu sem þeir hlæja að og ekki að vera með vesen. Ég ætla ekki að vera algjör „stelpa“ innan gæsalappa.

HVAÐ ER TIL RÁÐA?

Flestir viðmælendur voru sammála að best væri að tækla kynjahallann og fyrirmyndar-skortinn á yngstu stigum tónlistarskólanna, eða lægsta „layernum“ eins og einn komst til orða. Það er mikilvægt að börn sjái konur í fjölbreyttum hlutverkum í tónlist. Eitthvað er að breytast og nú þegar er komið gott framtak, eins og Barnadjass í Mosfellsbæ og gaman að segja frá því að stúlkur voru í meirihluta þátttakenda þar. Einn viðmælandi stakk upp á því að jafnvel þyrfti að búa til „stelpur jazz“ eins og „stelpur rokka“. Einhverjir viðmælendur vildu meina að kynjakvóti leysti vandann um sýnileika kvenna en aðrir viðmælendur telja að lausnin felist ekki í því að einblína á efsta lag tónlistarmanna. En hvernig eiga þá konurnar að fá stöðurnar

og hvernig verða til fleiri fyrirmyndir? Aðalmálið er að það verði áframhaldandi vakning á þessu málefni til þess að við öll leggjumst á eitt til þess að breyta þessu. Með breyttu hugarfari og stuðningi frá skólakerfinu færumst við í rétta átt.

Lovísa: Krakkar sem alast upp og eiga kannski ekki foreldra sem hafa áhuga á jazz en eru kannski í tónlistarnámi og tónleikarnir sem þau sjá eru kannski bara tónleikarnir á menningarnótt eða 17. júní eða eitthvað, þá skiptir máli að á þeim tónleikum líka sé einhvers konar fjölbreytileiki. Þannig þó við séum að tala um jazz þá á þetta við allan tónlistarbransann að sjá fyrirmyndir í því sem þú sérð. Ef þú sérð bara tónleika í sjónvarpi nokkrum sinnum á ári, það eru tónleikarnir sem þú sérð, þá skiptir máli að þú sjáir einhvern tímann einhvern sem þú samsamar þig við.

LOKAORÐ

Niðurstaða okkar er sú að þrátt fyrir að það sé engin vilji til þess að koma í veg fyrir að fleiri kvenkyns þátttakendur séu í íslensku jazzsamfélagi þá vanti samt sem áður að gera kvenfyrirmyndir sýnilegri með meðvituðu framtaki þátttakenda á senunni. Einnig virðist vera að ákveðnar stereótýpur um karllæg og kvenlæg einkenni standi vörð um hvað sé hægt að gera og hvað sé hægt að vera, sem tengist almennri umræðu um kynjahlutverk í samfélagi nútímans.

Allir viðmælendur okkar voru sammála um að skortur er á kvenfyrirmyndum innan jazzsamfélagsins og í námsumhverfi tónlistarskólanna, þá einkum og sér í lagi hvað hljóðfæraleik varðar. Samkvæmt þátttakendum í íslensku jazzsenunni gæti það útskýrt kynjahallann innan hennar. Fyrirmyndir eru mikilvægar í nærumhverfi fólks almennt séð og sérstaklega hjá fólki sem hefur áhuga á að leggja tónlist fyrir sig.

Þetta verkefni var takmarkað við ákveðið úrtak úr jazzsenunni á Íslandi en áhugavert væri að gera stærra úrtak þar sem lítið væri sérstaklega til ólíkra eiginleika þátttakenda hinna ólíku kynja, svo sem aldurs og hvaða hljóðfæri þau sérhæfðu sig í. Það virðist blasa við að upplifun getur verið ólík eftir kynslóðum og ólík stemmning getur myndast á ákveðið hljóðfæri, þar sem menningin í kringum hljóðfæri tengist kynjahlutverkum sterkum böndum. Það á sérstaklega við um söng og hvernig hann hefur skorið sig út úr hefðbundnu hljóðfæranámi.

Það sem þyrfti að eiga sér stað er ákveðið átak í grasrótinni til þess að knýja fram breytingar. Það sem viðmælendur okkar nefndu hvað oftast var að mikilvægt væri að byrja á yngsta stigi í tónlistarskólum, að kynna börnum fyrir allskonar hljóðfærum. Einnig er mikilvægt að börn sjái konur í fleiri hlutverkum innan jazzins, svo sem í hlutverki trommuleikara, blásara og hljóðfærakennara til þess að það þau hljóðfæri verði jafn eðlileg stúlkum og að syngja eða spila á píanó. Og til þess þarf meðvitað sameiginlegt framtak. Um leið og börn sjá öll kyn í þessum hlutverkum fara hjólin að snúast og við getum séð fram á öll kyn í allskonar stöðum innan jazzsamfélagsins. Ef horft er til framtíðar má þannig með aukinni meðvitund hjá þátttakendum í senunni skapa fjölbreyttar fyrirmyndir og jafnara samfélag. Öll fá þá fyrirmyndir.

Ummyndun formsins

Gyorgi Ligeti í þýðingu Atla Ingólfssonar

Þýdd, dregin saman og endursögð af Atla Ingólfssyni.

[György Ligeti flúði Ungverjaland 1956, settist að í Austurríki, en lagði leið sína fljótlega til Kölnar og hitti þar Karlheinz Stockhausen. Á þessum tíma stóð formbyltingarvinna seríalismans sem hæst og við sumarskólann í Darmstadt, í nágrenni Kölnar, báru framsækin tónskáld saman bækur sínar. Ligeti naut velvildar Stockhausens, enda hafði hann sannað tónlistargáfur sínar og framúrskarandi hæfileika til að greina tónverk kollega sinna. Hann fékk því snemma mjög góða innsýn í fagurfræði og aðferðir seríalismans. Góð hefðbundin tónlistarmenntun, greiningarhæfileikinn og ekki síst gestsaugað valda því að Ligeti var í betri stöðu en margir kollegar hans til að skoða seríalismann utan frá.

Árið 1958 samdi Ligeti grein sína *Ummyndun formsins* þar sem hann kemur auga á nokkur snúin umhugsunarefni varðandi seríalismann. Grein þessi var mjög mikilvægt skref í átt að upplýstri og gagnrýnni umræðu um seríalísku byltinguna. Hún var sprottin úr innsta hring, án þess að koma frá sjálfum frumkvöðlunum (Stockhausen, König, Boulez, Pousseur, Nono, Goyvaerts og fleiri) og var því hvorki eins og trúarsetning né íhaldssöm gagnrýni. Það gefur greininni sérstakt vægi að í lokin mótar fyrir listrænni stefnuskrá Ligetis. Þar talar hann um *ferli*, en það var einmitt *ferlistónlist*¹ sem einkenndi það skeið sem var að hefjast í list hans og gerði hann að einu þekktasta tónskáldi sinnar kynslóðar.

Hér fer á eftir þýðing mín á nokkrum sneiðum úr þessari yfirgrípsmiklu grein. Ég kaus að stikla á stóru og reyna að draga fram atriði sem mér þóttu sérlega mikilvæg en gefa einungis ágrip af efninu þess á milli. Greinin heitir á frummálinu *Wandlungen der musicalischen Form* og er vel þess virði að hún sé lesin í heild sinni. Frumgerðinni fylgir slæðingur neðanmálgreina með tilvísunum eða skýringum. Til að einfalda lesturinn hér er þeim að mestu sleppt.

Við lesturinn gæti verið gagnlegt að hafa það í huga að greinin er samín á tímabili þegar margir trúa því að seríalisminn sé eina leið tónlistarinnar fram á við. Aðferðir

¹ Með hugtakinu *ferlistónlist* er átt við það sem á ensku heitir *process music*.

frumkvöðlanna voru margvíslegar en gengu allar út frá nokkrum kennisetningum séríalismans. Þær mætti kannski draga saman í eftirfarandi lista:

- 1) Tónefni verks er dregið af tiltekinni röðun og/ eða margföldun tólf tóna.
- 2) Aðrar kennivíddir verksins, svo sem hrynur, styrkur, hljómblaer eða form eru jafnframt skipulagðar að miklu leyti fyrirfram, þannig að efniviður verksins er að miklu leyti saminn áður en verkið er sett saman.
- 3) Ekki eru notuð stef heldur ræðst yfirborð verksins einungis af formgerð þess.
- 4) Forðast ber endurtekningar, form, hendingaskipan eða hljóma sem minna á tóntegundabundna tónlist fyrir tíma.]

Svo virðist sem mörg tónskáld grípi nú til nýrra aðferða, þótt raðtækni hvers og eins haldi sérkennum sínum. Það skiptir ekki öllu máli hvort þessi nýbreytni leiðir af fenginni reynslu af raðtækni eða hvort það er raðtæknin sem er afleiðing nýrra hugmynda um form. Handverk og sköpunarafl hafa alltaf áhrif hvort á annað. Sérhver ný aðferð í vinnu höfundarins frjóvgar allan hugarheim hans, og sérhver breyting hugarheimsins kallar á nýjar aðferðir.

Víxlverkanir af þessu tagi hafa oft leitt af sér breytingar á vinnuaðferðum tónskálda. Hækkanir og lækkanir tóna í kirkjutónháttunum höfðu framan af frekar lítið vægi og tóku aðallega til leiðsögutónsins. Þær leiddu hins vegar smám saman til þess að dúr-moll hljómflokkakerfi festist í sessi. Þaðan þróaðist síðan byggingarlist reglulegra og sterkra forma með það sérstaka tónmál sem þeim fylgir.

Tilkoma þessara sterku forma leiddi til margvíslegrar vinnu með úrvinnslu og tóntegundaskipti. Um síðir veikti sú vinna sjálfan grunninn – skynjun tóntegunda – og leiddi til þess að sjálf reglulegu formin leystust upp. Þannig gerðist það að leiðsögutónninn, sem getið hafði af sér dúr-moll kerfið, orsakaði að lokum eyðileggingu þess með því að verða ofvirkur jafnt á hljómræna sem lagræna sviðinu.

Hið nýstofnaða krómátíska lýðveldi sem af þessu leiddi þarfnáðist víst löggjafar. Þegar því markmiði var náð með „tónsmíðum með tólf tónum sem tengjast aðeins innbyrðis“ (Schönberg) fór raðtæknin, sem í upphafi var einungis ætluð tónunum, að breiðast út yfir alla aðra eiginleika formsins. Þetta leiddi til þess að kvarði var settur á allar kennivíddir. Tónlistin varð til við það að fyrirframgefna byggingareiningar voru lagðar saman. Tónbyggingin leiddi af samlestri ótengdra punkta.

Fljótlega eftir að farið var að raða lengdargildum, styrkleikamerkjum og tónblaer, var raðtækni einnig látin stjórna stærri einingum svo sem tónsviði og þykkt, og stýrði jafnvel hraðabreytingum og tegund tónvefjar. Loks stýrði hún jafnframt vissum hlutföllum innan formsins. Þá þurfti samt að minnka agann hér og þar: Ef flóknari þættir formsins hlýddu raðskipulagi þurfti veikari og óráðnari reglur fyrir einfaldari þættina. Nákvæm stjórn á þessum síðarnefndu þáttum fór að skipta minna máli fyrir heild verksins. Þetta leiddi til nýrra lausna í formbyggingu: Hugmyndin um punktaform varð að hugmynd um „líkindafleti“ [þar sem nákvæm röð tónbilanna hætti að skipta máli].

Tónröðunin var upphafið að öllu þessu ferli, en á því umbreytingaskeiði sem um ræðir var hún það fyrsta sem lét undan. Hún stóð reyndar höllum fæti jafnvel áður en tölfræðin kom inn í raðtónsmíðar: Hnignunin hófst í raun þegar farið var að semja verk sem byggðu á því að raða ekki aðeins tónum heldur jafnframt tilteknum öðrum eigindum.

Hnignunin birtist á ýmsan hátt. Raðefnið gjaldfellur og nefna má nokkrar mismunandi leiðir til þess.

[Hér nefnir Ligeti fimm dæmi sem má draga saman og endursegja í stuttu máli:

- 1) Þegar nokkrar láréttar tónaraðir hljóma samtímis, eru þar að auki hver með sína lengdarröð og hljóma til dæmis í einni og sömu áttund eyðast sérkenni raðanna, þær verða hlutlausar og ófyrirsjáanlegar. Þá hlýtur tónskáldið að freistast til að gefa heildarforminu mestan gaum á kostnað smáatriða.
- 2) Þegar reynt er að hafa raðir mjög einsleitar, með fáum ólíkum tónbilum, veikist sértækt svipmót þeirra og þær fara að hljóma aðeins sem síendurtekin framsetning krómatisks tólftónamengis.
- 3) Þegar unnið er þannig með tónsvið að tólftónaröð þurfi að birta á tónsviði sem er þrengra en áttund fara annað hvort sumir tónar hennar að endurtakast eða svipmót hennar hverfur í útreiknuðum smátónbilum.
- 4) Dæmi eru um að skipulag raðarinnar sé yfirfært til dæmis á þykkt og krómatisikum tónum sé aukið við hvert tónbil eftir röð gilda. Þannig hverfur svipmót raðarinnar og hún verður einfaldlega að röð misþykkra krómatiskra mengja.
- 5) Raðtækni er tekin upp á flóknara stigi formsins og öllu forskipulagi tónanna hafnað. Þótt það virðist þversagnarkennt getur þessi flækni á efra vinnslustigi leyft að tónskáldið hafi aftur áhrif á tónbilatengsl í smærri einingum formsins.]

Í heild sinni leiðir sú tilhneiging sem greind er í þessum fimm liðum til upplausnar á öllu tónbilalegu svipmóti (möguleikinn í 5 er undantekning). Láréttar runur nótna og mengja eru að mestu óháðar tónbilunum sem þær eru myndaðar úr. Hugtök eins og *ómbliða* og *ómstriða* eiga ekki lengur við. Spenna og lausn hafa vikið fyrir líkindafræðilegum eiginleikum formsins og líkindafræðin er yfirfærð til dæmis á samband tónsviða, þá þykkt og vef sem byggt er úr.

Sem dæmi um hvað eiginlegt svipmót tónbilanna fór smám saman að þvælast fyrir mönnum má nefna að hjá Pousseur voru stórar sjöundir og litlar níundir ekki lengur skilgreindar sem sérstök tónasambönd heldur sem „ófullkomnar áttundir“. Tökum eftir að hér er áttundin notuð sem mælieining: Mitt í allri upplausninni virðist þetta tónbil halda vægi sínu.

Afstaðan til áttundarinnar er þó enn nokkuð neikvæð; reynt er að forðast þetta tónbil – eins og reyndar var þegar gert á fyrstu árum tólftónatækninnar. Það eru margar ástæður fyrir þessari andúð: í fyrsta lagi kunna menn illa við þann mun sem er á lagrænu vægi tónbilsins og hljómrænni blöndun þess – skorti þess á hljómrænni spennu. Í öðru lagi felur hún í sér

greinilegt samband milli tónbotns og annars ítóns hljóðrófsins, og það veldur tónmiðju-sækinni og hljómrænni tilfinningu. Það myndar framandi fyrirbrigði í hljóðheimi þar sem enginn grunntónn ríkir; fyrirbrigði sem þess vegna væri truflandi.

Viðkvæmni fyrir þessum vanda leiðir oft til þess að sérhver nóta er kyrrsett í tiltekinni áttund og að menn taka einundir fram yfir áttundir. Þrátt fyrir náinn skyldleika sinn við áttundina hefur einundin allt aðra eiginleika: Áðurnefnd þversögn milli lagrænu og hljómrænu víddarinnar er hér ekki til staðar og þetta tónbil er laust við spennu jafnt lagrænt sem hljómrænt; þar að auki tjáir einundin enga yfirtóna – fyrir utan þá sem eru til staðar í hljóðfærnunum sjálfum – og því er ekki hægt að væna hana um að hneigjast til tóntegundakerfis.

Þegar tónvefurinn er þykkur dregur úr viðkvæmni fyrir áttundum. Þessi tilslökun eykst eftir því sem eyranu verður erfiðara að „skyggna“ vefinn. Í þykkum tónmassa er sérlega erfitt að greina einstök tónbil. Áttundirnar þekkjast þá ekki sem slíkar og trufla okkur ekki lengur. Þetta skýrir notkun áttunda í þykkustu hlutum *Gruppen* eftir Stockhausen, svo tekið sé þekkt dæmi.

Þegar við töpum næmi á tónbilin verður til ástand sem kalla mætti *gleypni*², í það minnsta þar til betra hugtak finnst. Með því er átt við að einingar úr ólíkum vefjum geta hljómað samtímis, farið hver inn í aðra og jafnframt blandast fullkomlega. Og þótt breytingar verði á lóðréttri og láréttri þykkt skiptir engu máli hvaða tónbil verða til innan þessa samhljóms. Gleypni hefur ekki verið áberandi í tónlist fram til þessa. Engu að síður finnast einhver merki um hana í eldri tónlist.

Ef til vill var tónlist Palestrina hvað lausust við gleypni; þær raddir sem heyrðust samtímis urðu að aðlagast hver annari á þann hátt sem stjórnað var af ótvíráðum lögmálum. Hið háa skipulags-stig á samsetningu tónbilanna hefði ekki þolað hina minnstu óreiðu í byggingunni og því er svo mikillar nákvæmni gætt í samsetningunni.

Dúr-moll tónlistin sem kom þar á eftir var nokkuð ógegndræp en þó ekki eins afgerandi og hljómfraeðibækur gefa í skyn. Það er alkunna að stigveldi hljómflokkahljómfraeðinnar leyfði nokkuð frjálssa meðferð á tengitónum og biðtónum. Þetta er af því að hljómasamböndin og endingarnar beindu athyglinni meira að burðartónum hljómannanna en að komutónum. Tónlistin getur léttilega þolað smávegis hljómræn óhreinindi, biðtóna eða hljómböða. Þetta gildir ekki síst þegar raddirnar hafa mjög ólíkan hljómblae – eins og þegar um rödd og hljódfæri er að ræða, eða strengi og blásara eða einleikshljódfæri og undirspil. Í þessum tilfellum tapa tónbilin að hluta til alvörupunga hinna stöku nótna. Yfirskipulagið, sem sagt hljómasamböndin, halda velli, og mörg stök tónbil greinast síður innan heildarframvindu hljómannanna í flóknum vef. Þetta er aðeins eitt af mörgum mögulegum dæmum úr sögunni; hægt væri að benda á svipuð tilfelli hjá miðaldatónskáldum, eða í þjóðlagatónlist vissra svæða, tónlist utan Evrópu, eða tónlist Debussy.

Það er eðlilegt að seríalískar tónsmíðar hafi mismikla gleypni; það er nú einu sinni svo að sögulegt ástand efnisins hefur breyst. Líkindafræðilegt raðskipulag minnir samt dálítið á sum hefðbundin kerfi eins og til dæmis tölusettan bassa.

² Í frumtextanum á þýsku notar höfundur orðið Permeabilität og innan sviga Durchlässigkeit.

Hin mikla gleypni margra serialískra verka hefur afgerandi afleiðingar fyrir formið:

- 1) Hún gefur möguleika á tilfærslu stakra formhluta – gefur þeim hreyfanleika sem er í réttu hlutfalli við stærð svæðisins sem um ræðir – og það leiðir af sér veikingu framvindunnar. Þessi veiking leyfir það síðan að sett séu saman ólík tempó, eins og í *Zeitmasse* fyrir fimm blásara eftir Stockhausen.
- 2) Samtal ólíkra byggingareininga nýtur sín best í formum sem deilast niður í ólíka hljómbörða [eða tíðnisvið]. Í raftónlist er þessi niðurdeiling innblásin af vinnuferlinu sjálfu, semsé af aðferðunum sem notaðar eru við að búa til hljóðbrotin og síðan við að stilla þau saman. Hljóðfæraverk nánast allra raðtónskálda sýna reyndar tilhneigingu til að semja í borðum af þessu tagi. Grúppurnar sem hljóma saman í áður nefndu verki eftir Stockhausen fyrir þrjár hljómsveitir og margar af aðferðum Pousseurs eru aðeins tvö af mörgum mögulegum dæmum.

[Hér fellum við út tvö önnur dæmi og lýsingar þeirra]

Hið háa gleypnistig og ónæmi fyrir sérkennum tónbilanna eru einnig mikilvæg einkenni á tónlist Cage og fylgismanna hans, þótt sú tónlist eigi sér gerólíkar forsendur. Cage hefur skrifað verk sem leika má ein og sér eða um leið og önnur verk. Eitt og sér verður verkið eitt lag af heild sem, þótt hún sé þykkari en hlutar hennar, er ekki algerlega ólík þeim. Höfundistendur á sama um nákvæma útkomu í tónbilum, en það er dæmigert fyrir því líkar smíðar þar sem slembival ræður ferðinni. Reyndar má segja að svipað skeytingarleysi búi að baki fyrstu serialísku tónverkanna, þar sem útkoman er að svo stórum hluta sjálfvirk.³

Þetta hlutleysi hneigist til að breiðast út á aðrar víddir tónlistarinnar. Þegar búið er að þurrka út stigveldi tónanna, regluleg slög taktisins og lengdargilda, og þegar styrkleiki og hljóðblær eru komnir í mjúkar hendur raðskipulagsins, verður æ erfiðara að framkalla andstæður. Allt form tónlistarinnar hefur þá verið flatt út. Fyrirframgefin alröðun leiðir af sér óreiðu (*e. entropy*) þeirra forma sem út koma. Það má vel vera að í þessum verkum sé búið að nostra við net og keðjur alls kyns innbyrðis tengsla, en þau verða sjálfvirkninni að bráð, því frekar því meir sem þau eru skipulögð fyrirfram.

Ég ætla að fá að nota samlíkingu til að varpa ljósi á þessa staðreynd: Athugum leik með hnoðleir. Fyrst er klessa úr mörgum ólíkum litum. Eftir því sem meir er hnoðað hverfa lituðu örðurnar smám saman. Fyrst verður til klessa þar sem enn má greina smávægis litbrigði, en heildin einkennist af skorti á andstæðum. Ef við höldum áfram að hnoða hverfa svo jafnvel smáu lit-blettirnir og allt verður grátt. Þetta ferli í átt að litleysi er óafturkallanlegt. Strax í einföldustu raðtónsmíðum verður vart við þetta. Í þessum tilfellum er það forsenda stílsins að allir tónar heyrist jafn oft og allt innihaldið hafi sama vægi. Ekki verður hjá því komist að það leiði til aukinnar óreiðu. Því nákvæmar sem unnið er með fyrirframgefið efni, því meira mun útkoman fletjast út. Hin algera og stöðuga notkun raðtækninnar leiðir að lokum til afneitunar raðtækninnar sjálfrar.

Það er í raun enginn grundvallarmunur á útkomunni úr sjálfvirkri raðtækni og slembivali: Hið algera skipulag reynist vera jafngilt fullkominni tilviljun. Hér er ráðlegt að athuga það

³ Hér er átt við fyrstu tilraunir með serialískt skipulag, áður en farið var að vinna nánar með flokkun mengja, hljómrænt eða vefrænt yfirbragð.

sem áður var nefnt, að alraðaðri tónlist svipar til tónlistar sem byggir á slembivali (John Cage). Báðar tegundir tónlistar fela í sér skipulag þar sem skiptast á þögn-atburður-þögn-atburður og svo framvegis. Atburðirnir hafa að sjálfstöðu ólíka byggingu og þagnirnar eru mismilangar, en því meir sem reynt er að gera hvern atburð einstakan, því meira fletjum við útkomuna. Þetta er vegna þess að þegar við skerpum stöðugt á sérkennum hvers atburðar bitnar það einungis á heildarsvipnum⁴.

Þó verður að nefna að á sama tíma eru að verki aðgerðir sem geta unnið gegn flatningunni. Þær felast í því að leysa upp grunnskipulag raðarinnar. Vegna sjálfvirkni raðarinnar staðnar verkið í raun á mjög frumstæðu vinnslustigi. Aðeins þeir tónlistarmenn sem trúá á einhvers konar alræði raðarinnar þola slíkt. Með þessu móti draga þeir formið niður á það plan að vera einfaldur reikningsleikur. Það býr til jarðveg fyrir akademískan hermíleik sem er síst skárri en eftiröpun sú sem við þekkjum úr hefðbundinni tónlist. Áfellsdómur Adornos ætti vel við því líka tónlistarmenn (þótt hann ætti ekki við um ákveðinn hóp þeirra sem halda áfram eigin rannsóknum [á eiginleikum og afleiðingum röðunar]).

Hægt er að hefja viðeigandi aðgerðir gegn flatningunni einungis með því að setja frumefninu [forskipulagi efnisins] og slembivalinu mörk; hér er það sem tónskáldið getur leitast við að skipuleggja sem best. Aðeins þannig getur það skipulagt atburði sem hafa skýrt og sjálfstætt svipmót og samið tónlist sem ekki sættir sig við að vera eitthvert misjafnlega heillandi hljóðveggfóður.

Hægt er að ná fram því líku skipulagi og skapa atburði af því tagi sem hér er lýst þegar megináhersla tónsmíðavinnunnar er flutt yfir á þær stærri víddir sem þegar eru nefndar. Heildarformið er byggt upp á seríalískan hátt, en hin stöku augnablik eru, innan vissra marka, undir stjórn tónskáldsins. „Skrifstofuvinnan“ fær því aftur upprunalegt hlutverk sitt, að skipuleggja meginþættina. Hún tryggir stjórn höfundarins á heildarmynd þess forms sem er í fæðingu, en þykist ekki lengur vera upphaf og endir sköpunarferlisins. Tilgangur þessarar raðrænu „forvinnu“ er nokkurn veginn áþekkur þeim sem tóntegundaskipti, kadensur og aðrir formgerandi þættir dúr-moll tónlistar hafa.

Í mínu tilfalli er forskipulagið hvorki stigveldi né miðleitið (ólíkt dúr-moll tónlist). Stjórn formsins tekur jöfnum höndum til forgangs og dreifingar atburðanna. Tengslin milli raðrænna tenginga og formsins eru þau sömu og milli genamengis krómósómanna og vaxandi lífveru. Ef við nálgumst þetta svona skiptist tónsmíðavinnan í tvö stig:

- 1) Raðræn forvinna með reglur sem ákvarða meginstefnu formsins.
- 2) Vöxtur formsins sem tekur á sig mynd þegar vandlega er valið úr möguleikum þeim sem birtust á fyrra vinnustiginu. Hægt er að ná fram þeim eiginleikum sem maður vill með því að velja vissar samsetningar eða hafna þeim. Form sem þannig er gert er hægt að móta á mjög sveigjanlegan hátt, þar sem það er laust við þann einstrenging og stírdleika sem einkennir sjálfvirk ferli, auk þess sem nú er hægt að semja brýr.

[Hér tekur Ligeti *Gruppen* eftir Stockhausen sem dæmi um verk þar sem tekist hefur

⁴ Hér vill þýðandi fá að nefna að þessi staðreynd er nokkuð sem tónskáld fyrri alda voru mörg mjög meðvitað um og eitt helsta einkenni hins svokallaða „þriðja stíls“ hjá Beethoven er að efnið verður svipminna og einfaldara staðbundið í þágu sterkari heildarsvips.

að móta áhugaverða heild þótt raðtæknin taki til margra þátta eins og þykktar og lengdar grúppanna. Hann nefnir jafnframt aðra seríu pianóverka eftir Stockhausen. Í þeim verkum sneið Stockhausen stundum tíðni nýrra atburða eftir seríalískum reglum og sú aðferð heldur gjarnan forminu fersku og áhugaverðu.]

Þegar rætt er um þennan „frjálslega“ þátt í raðtæknitónsmíðum, kemur upp spurning sem erfitt er að víkja sér undan: Ef raðskipulagið hefur verið flutt upp á stig stórformsins og stjórn smáformsins hefur minnkað, er þá endilega nauðsynlegt að halda samt sem áður í raðræna nálgun? Mætti ekki láta ímyndunaraflíð fást við formið alveg óheft, jafnt í stóru sem smáu? Til að sýna hvað slíkt frelsi er mikil blekking nægir að líta á hvað verk sem þannig eru samin eru fornfáleg. Eins og stendur er það eina leiðin til að tryggja hagsýni í notkun efnisins og næga nákvæmni í meðferð ákveðinna þátta eins og endurtekningar og reglulegs slags að koma sér upp leiðakerfi ákvarðana og takmarkana. Það hljómar eins og þversögn, en á þennan hátt er maður frjálsari í tónsmíðinni en þegar ímyndunaraflíð er án hafta.

Það er erfitt að spá fyrir um hvernig tónsmíðaaðferðir eiga eftir að ummyndast í framtíðinni, og hér er auðvitað mikill munur á tónskáldum. Við erum ekki bara fangar í eigin sögulegu aðstæðum, heldur er mat hvers og eins á þessum aðstæðum alveg ólíkt öðrum. Engu að síður mætti reyna að draga hér upp ýmsar áttir sem tónlistin gæti farið í á næstu áratugum:

[Hér fellum við brott nokkuð tæknilega lýsingu um forskipulag tónsmíðarinnar og á möguleikunum sem fyrir hendi eru við meðferð lengdargilda]

Allar þessar aðferðir leiða óhjákvæmilega til upplausnar á upprunalegri lengdagildaröð, og þar sem þetta leiðir óbeint af stjórnkerfum á efri stigum formsins mætti spyrja sig hvort ekki væri betra að taka einfaldlega grunnhlutföll rytmans í eigin hendur. Og hvort mætti ekki færa valdið yfir tímahegðun formsins aftur til tónskáldsins í stað þess að nota leiðréttingaraðferðir [þegar skipulag á neðra stigi stangast á við yfirskipulag]. Þetta skref mundi endanlega velta af stalli raðtæknilegu hugmyndinni um að öll lengdargildi séu jafn algeng. Í stað fyrirframgefinnar raðar hefðum við þá til dæmis ójafna dreifingu eininga á líkindafræðilegum grunni. Svo dæmi sé tekið þá notaði ég í fyrsta hluta hljómsveitarverks míns *Apparitions*, blævæng⁵ af lengdargildum (reiknuð sem upphafspunktur) sem fólst í að gefa hverri einingu gildi sem væri þannig að margfeldið af því og fjölda þess í stórforminu væri fasti. Þannig myndaði ég jafnvægi í innkomubílu: Því styttra sem bílið var, því oftár birtist það í heildarmyndinni, og summan af stuttu bílunum var jöfn summu lengri bíla. Síðan gat ég notað þetta mynstur líka á tónsvið og á lárétta þykkt, með hjálp raðtæknilegrar skömmtunar sem var sérstaklega hönnuð. Þetta var hægt án þess að ráðast í aðgerðir á efri formstigum eða setja saman ólík skipulagslög, með sínum sjálfvirku niðurstöðum.

Engu að síður verð ég að viðurkenna, að þótt mér tækist með þessum hætti að útiloka frumstæðar minjar frá gömlu stigveldiskerfi, þá er sjálft eðli raðkerfisins hér dregið í efa. En þetta kerfi, eins og ég hef þegar sagt, stóð þegar höllum fæti, jafnvel fyrir utan þetta dæmi sem ég hef nú nefnt. Raðtónlist mun lúta sömu örlögum og öll tónlist fyrri tíma: Strax við fæðingu

⁵ Í raðtækni er það kallað *blævængur* þegar röð gilda er lesin á víxl í báðar áttir út frá miðju, eða í gagnstæða átt, fyrsta, síðasta, annað, næst-síðasta o.s.frv.

innihélt hún frjókorn eigin endaloka.

[Hér er enn eitt dæmi þar sem Ligeti ræðir mótun formsins og gleypni formhlutanna. Aftur nefnir hann Gruppen til dæmis um það hvernig ólík lög geta hljómað saman án þess að vera of háð hvert öðru.]

Í raftónverki mínu *Artikulation* var ég fyrst og fremst að skoða gagnkvæm áhrif þessara blöndunarskilyrða [ólíkra hugmynda á aðgreindum tíðnisviðum]. Í fyrsta lagi valdi ég hljóðfyrirbæri með ákveðið innra skipulag: Kornótt, stökk, trefjarík, teygjanleg, klístruð eða þjöppuð hljóð. Ég gerði rannsókn á samþýðanleika þessara þátta og sá hverjir gætu blandast hverjum og hverja yrði erfitt að sameina. Raðskipulag þessara eiginleika gerði mér kleift að byggja formið. Ég vann með smáatriðin og reyndi að mynda andstæður á milli ólíkra efna og ólíkra blöndunarleiða, á meðan heildaráætlunin gerði ráð fyrir hægu og staðföstu ferli sem mundi leiða til algerrar blöndunar þessara andstæðu eiginleika.

Ef tónsmíðaaðferð byggir fyrst og fremst á ástandi efnisins leiðir það óhjákvæmilega til hugrenningatengsla við sjón- og snertiskyn okkar. Augljóst dæmi um þetta eru þau áhrif myndlistar sem Adorno talar um í skrifum um Debussy og Stravinsky. Raftónlist felur síðan í sér tengsl tónskálds og verks sem tengja það myndlistinni enn frekar. Hljóðverk sem hægt er að hlusta á aftur og aftur án þess að nokkur munur sé á því líkist að þessu leyti myndlist. Tónskáldið er jafnframt flytjandi verksins. Höfundurinn hefur þannig bein áhrif á gæði flutningsins: Tónlistarmaðurinn verður skyndilega eins og málari.

Við getum í raun einnig séð samruna málverks og tónlistar í myndlistinni. Hana má sjá í óhlutkenndum verkum Pauls Klee og hún er mjög áberandi í abstraktverkum, einkum hjá þeim abstraktmálurum okkar daga sem eru ekki geómetrískir. Ýmsa eiginleika sem áður voru taldir sérstakir fyrir tónlist ber nú fyrir augu í myndlist. Það er eftirtektarvert að samruni málverks og tónlistar eykst því meir sem þessar listir telja sig sjálfstæðar eða segjast byggja á „hreinum formum“.⁶

Auk þessara tenginga má nefna þann samslátt sem verður þegar tímahlutföllum virðist breytt í rýmishlutföll. Formbyggingu er ekki lengur lýst sem framvindu sem myndast við víxlverkun spennu og lausnar heldur sem samsetningu lita og flata, eins og í málverki. Tímaröðin er síðan aðeins til að birta það hvert á eftir öðru sem í eðli sínu ætti að vera til staðar samtímis. Tímaröðin er þá bara eins og það þegar augun hvarfla hingað og þangað um málverkið.

Andstætt við þetta, þá eru stök augnablik stigveldishlaðinnar dúr-molltónlistar ekki aðeins til að staðfesta eigin tilveru, heldur fela þau einnig í sér það sem var að líða og það sem er að fara að gerast. Þetta var mögulegt vegna framvindunnar sem hljómarinn mynduðu, með tímanum hafði hún skilyrt hlustunina – búið til væntingu. Þar sem tónlistin bjó yfir þessum eiginleika að vera í snertingu við náfram tíðina gat hún beint athygli að stökum viðburðum eða skipt sér í ólíka samhliða frásagnarþræði, en formbyggingin var þó ávallt takmörkuð við eina stefnu í tímanum.

Framstreymi tónlistarinnar var einnig tryggt með taktslögum sem yfirleitt haldast jöfn. Ef

⁶H.K.Metzger, Just who is growing old?, „Die Reihe“ 4. tfl (1954), bls 73.

övænt atvik verða – eins og til dæmis þegar höggvið er á hljómferli eða skyndilega skipt um tóntegund – flýtir vitund hlustandans sér að bera þau saman við það sem hún átti von á; þannig atvik þóttu ekki valda hnökrum á framvinduinni heldur voru þau frekar sem tilbrigði eða afleiður, sem trufluðu ekki hina náttúrulegu almennu einstefnu tímans. Svona einstefna gaf formum dúr-moll tónlistar yfirbragð rökvísi; þess vegna má líkja þeim við tungumál.

Þrátt fyrir hina róttæku nýjung sem felst í tónlist hans, leitaðist Schönberg við að viðhalda hinni tómu skel klassísku formanna. Hann seinkaði þannig talsvert því ferli sem nefna mætti „rúmgervingu“⁷ tímans. En því ferli var ekki hægt að seinka meir eftir að síðustu leifar stigveldisformanna hurfu. Tónlist Weberns varpaði tímastreyminu í ímyndað rými með því að gera stefnu tímans jafngilda hvort sem var fram eða aftur. Þetta er gert með því að birta stefjabrot sífellt samtímis viðsnúnum myndum sínum (þannig hættir að skipta máli hvert er hið upprunalega stef). Þessi fjölgilda vörpun var undirstrikuð með staðsetningu í kring um láréttan miðjuöxul, sem felur í sér að samfella tímans á sér samsvörun í rýminu og að það sem gerist hvert á eftir öðru og samtímis verður jafngilt í kerfi sem bræðir það allt saman. Þótt birting þessa „rýmis“ í tímanum sé ekki lengur eins og framvinda í gömlu formunum⁸ er það ekki alveg tímalaust ennþá.

Þótt form Weberns virðist ekki hreyfast í eina átt má í það minnsta segja að þau virðast hreyfast í hringi í ímynduðu rými sínu, drifin áfram af orkunni sem býr í spennu tónbilanna og af síbreytilegum áherslum. Jafnvel þessar leifar af hrynjáttun hvern í einstrengingshætti etýðunnar *Modes de valeurs et d'intensités* eftir Messiaen. Alröðun serialismans ber með sér fullkomna kyrrstöðu. Það eru fá verk þar sem þessi aðferð er jafn víðtæk og í *Sónötu fyrir tvö píanó* eftir Goeyvaerts – sem er fyrsta dæmið um alraðað tónverk – eða í *Structures Ia* eftir Boulez. Það er eins og þessi tónlist breiði úr slæðum með mikilfenglega austræna ró yfir sér, því aflið sem drífur framrás tímans hefur verið aftengt.

[Hér fellum við burt málgrein. Hún er reyndar stórskemmtileg og tekur nokkur dæmi um truflun á framrás tímans í eldri tónverkum, til dæmis þegar Beethoven slær saman forhljómi og grunnhljómi í 1. kafla *Sónötu* nr. 26.]

Áhrifin af hljómasamböndum og frávikum þeirra – samböndum sem eitt sinn voru afgerandi hluti tónmálsins – hafa nú næstum alveg horfið vegna ónæmis fyrir tónbilum. Eyrað getur þó enn fylgt eftir ólíkum atburðum sem virðast teygja tímann í gagnstæðar áttir. Í verkunum sem hér voru nefnd gefur að heyra úthugsaða og flókna virkni tímans. Það nægir þó ekki til að forðast að upp komi innra vandamál: Vegna meðfæddrar gleypni þeirra eiga ólíkar atburðarásir það til að renna saman þannig að upprunaleg fjölbreytni þeirra verður innst inni að einsleitni. Hin ólíku tempó breytast í ólíka þykkt þegar þau koma saman og hið ímyndaða rými þar sem þetta gerist gleypir alla ólíka tímakvarða (*Zeit-Masse*). Þessi verk eru engu að síður heillandi og aðdáunarverð jafnvægiskunst þeirra á mörkum tveggja heima: Öðrum megin má sjá hraða breytast í þykkt og hinum megin má sjá tíma sem, þrátt fyrir allt, er ennþá bara tími, þótt hann sé settur fram sem eins konar rými.

⁷ Þetta mætti kannski einnig þýða „rýmisvæðingu“ og á við um það þegar farið er að hugsa um tímann sem rúm eða myndflöt. [Athugasemd þýðanda]

⁸ Hér notar höfundur orð sem þýðir *úrvinnsluform*.

Rúmgervingin og aftengingin eru ekki einu byltingarnar sem tíminn sætir í tónlist nútímans. Til eru form og stefnur sem verka á þveröfugan hátt. Í dag eru tónskáld enn uppteknari af tengingum hins smáa en áður, og þær birtast raftónskáldum eflaust mjög greinilega. Þannig verða tónskáldin æ meðvitaðri um að viðsnúningur í tónlist [að leika eitthvað afturábak] er í mótsögn við eðli hljóðheimsins. Það er býsna fátt sem hægt er að snúa við án þess að það skadist: einungis form sem eingöngu byggja á alveg kyrrstæðum hljóðum. Öll önnur hljóðfyrirbæri – öll hljóð raddarinnar og hljóðfæra, undantekningalaust – eru merkt slætti sínum og hnígandi⁹. Hægt er að leika tónaröð aftur á bak en aldrei tónana sjálfa. Það nægir að hlusta á segulband aftur á bak til að gera sér grein fyrir því hvernig útlínur hljóðsins breytast svo mikið við það, að þær verða óþekkjanlegar. (Rétt er að undirstrika að hér er ekki átt við viðsnúning sem framkallaður er með hreyfingum í rýminu. Það er aðeins sjónhverfing því raunveruleg einstefna hljóðsins í tíma er óumdeilanleg staðreynd.)

Hvað sem því líður þá hefur reynslan af því að vinna með smæstu einingar hljóðsins áhrif á hugmyndir okkar um formið yfirleitt. Þetta gæti verið ein af ástæðum þess að í nýlegum verkum forðast höfundarnir yfirleitt vörpun aftur á bak nema eitthvað meira sé átt við hana. Við höfum gert okkur grein fyrir að stakt hljóð er kjarni formsins, vegna þeirra útlína sem það ber, slátturinn og hnigið (og þetta er í raun lokað og fullkomið form, þótt það sé á smæsta stigi). Það má hugsanlega nota sem fyrirmynd að hluta formsins og jafnvel að stærri formbyggingum¹⁰. Svona hljóðkristallar eins og Webern gerði samrýmast ekki lengur því líkri hugmynd um form. Þetta þýðir að þrátt fyrir allar hugmyndir um rúmtæka blekkingu er tíminn aftur farinn að streyma í aðeins eina átt. Og þetta hlýtur að enda með því að rúmgervingin sjálf lætur undan síga.

Sú tilhneiging að nota endurtekningar og samhverfur af ýmsu tagi mun aðeins flýta fyrir því að við hverfum aftur inn í tímavíddina eina, ekki síst þar sem tónefni það sem sætir rúmgervingu virðist svo brothaett. Vaxandi óþol gagnvart hugmyndum sem hafa heyrst áður veldur því að hvers kyns þrásteferu algerlega útilokuð, og veldur því jafnframt að allar tónmyndir eða yrðingar sem fela í sér reglulegt slag eru útilokaðar. Það leiðir af sér ástand þar sem hvert smáatriði verður að vera ólíkt öðrum og til að skrifa hvert brot af tónlistinni þarf að hugsa allt frá grunni, eins og sjálf hljóðin væru ekki til ennþá heldur þurfi að skapa þau til að geta unnið með þau, „eins og rithöfundur sem þyrfti að verða sér úti um sérstaka orðabók og sérhæfða setningafræði fyrir hverja setningu sem hann skrifar“¹¹.

Hvort þau form sem gætu sprottið af ofangreindum hugleiðingum verða álitin afturhaldssöm vegna þess að þeim svipar til hinna yfirgefna dúr-moll forma skal ósagt látið. Við erum rétt að byrja á því að stöðva rúmgervinguna, en við erum þegar farin að taka eftir henni á öðru stigi. Í samræmi við hugmyndina um sífellda þróun og vöxt, hefur bannið við endurtekningu, sem gildir um byggingareiningar inni í verki, verið yfirfært á formið í heild sinni og við viljum því ekki lengur endurtaka heila formhluta, þ.e.a.s. endurtaka verkin óbreytt. Þannig urðu til

⁹ Hér eru „sláttur og hnígandi“ þýðing á því sem á ensku heitir *attack* og *decay*.

¹⁰ Á því leikur enginn vafi að spektral tónskáldin (Grisey, Murail o.fl.) tóku þessa hugmynd Ligetis mjög alvarlega.

¹¹ Karlheinz Stockhausen ... *How time passes* („Die Reihe“ (enska útgáfan), 3.tbl. bls. 10).

Þessi „frjálsu“ form sem flytjandinn sjálfur á að setja saman (ég hef rætt þessi form áður)¹². Þess háttar verk, þar sem tónskáldið gefur út leiðbeiningar um samsetningu, auk tónfnisins, leysa þennan vanda formsins en á kostnað nákvæmninnar. Hér á ég við, að til þess að gefa forminu þann eiginleika að vera nýtt við hverja hlustun er leyft að uppröðun formhlutanna sé frjáls, sem þýðir að náttúrulegt flæði tímans tapast og óreiðan eykst. Hinar ólíku útgáfur þvílíks verks eru eins og ljósmyndir af „mobile“ verki eftir Calder¹³: breytingarnar eru einungis sjáanlegar óbeint, þar sem sérhver flutningur er einfaldlega augnabliks frysting á hinum fjölmörgu möguleikum formsins. Mér þætti þó öllu áhugaverðara að reyna að skapa og þróa tónsmíðalega aðferð til að birta breytingarferlið.

¹² Hér er vísað í svokallaðar *aleatórískar* eða *valkvæðar* tónsmíðar.

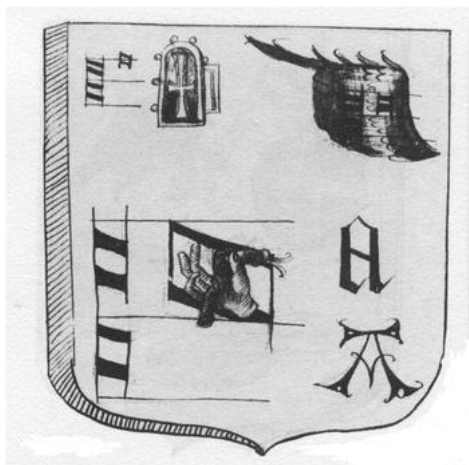
¹³ Átt er við Alexander Calder sem bjó til svokölluð *mobiles*, eða óróa, sem voru skúlptúrar hangandi úr loftinu og á hreyfingu.

Gátutónlist endurreisnarinnar og hið torræða

Einar Torfi Einarsson

Í þessari stuttu grein verður skyggst inn í heim endurreisnarinnar og hvernig gátumenning þess tíma endurspegladist í tónlistinni og þá sérstaklega ritaðri tónlist. Þessi tónlistarmenningól af sér eitthvað sem ég vil hér kalla gátutónlist.

GÁTUMENNING Á ENDURREISNARTÍMANUM



Mynd 1

Endurreisnartímabilið einkenndist af endurnýjuðum áhuga á mannlegri reynslu, vísindum, listum og fornri þekkingu. Á þessum tíma blómstruðu listir og vísindi, og menningarlegt landslag Evrópu tók miklum breytingum. Í þessum anda þróunar og endurnýjunar fóru tónskáld að leika sér að nýjum hugmyndum í sköpun sinni, þar á meðal með notkun þrauta eða gátna. Gátutónlistin (e. musical riddles) var ekki einungis skemmtileg vitsmunaleg áskorun, heldur endurspegladi hún einnig dýpri leit að þekkingu og skilningi á heiminum.

Gátutónlist á endurreisnartímanum var listform þar sem tónskáldin bjuggu til verk sem fólu í sér dulin skilaboð eða þrautir sem þurfti

að leysa. Þessi tónverk, oft byggð á flókinni tónsmíðatekni og þemum, kölluðu á djúpa greiningu og innsæi bæði frá flytjendum og áheyrendum. Með því að nota gátur í tónsmíðum sínum sköpuðu tónskáldin veröld þar sem tónlistin var ekki aðeins til afþreyingar eða í ákveðnu þjónustuhlutverki, heldur einnig sem leið til að ögra huganum og leita að dýpri merkingu.

Gátutónlist veitti tækifæri til að dýpka skilning á tónlistarformi, tónsmíðaaðferðum, samspili hljóðfæra og radda, og tengingu þeirra við hugmyndafræði og heimsýn. Flytjendur þurftu að vera skarpir og skapandi í nálgun sinni til að greina og leysa þrautirnar sem falist gátu í tónverkunum, hvort sem það voru duldar raddir, táknbundin notkun tóna eða flóknar samsetningaaðferðir. Þessi ferli kröfðust ekki aðeins tæknilegrar færni heldur einnig dýpri skilnings á

tónlistarhefðum og sögulegu og samfélagslegu samhengi.

TÁKN OG MERKINGAR

Notkun táknrænna og allegórískra þátta var daglegt brauð í gátutónlist endurreisnarinnar. Tónskáldin notuðu tákn sem vísuðu í víðara menningarlegt, trúarlegt eða heimspekilegt samhengi. Þetta gaf flytjendum og áheyrendum tækifæri til að túlka verkin á persónulegan hátt og tengja við stærri hugmyndir og hefðir sem voru ríkjandi á þessum tíma.

Í gegnum þetta listform þróuðu tónskáldin vettvang fyrir vitsmunalega og tilfinningalega könnun eða ferli sem samofið var þessum þáttum. Gátan, almennt séð, í listum og menningu endurreisnartímabilsins var því ekki aðeins uppspretta skemmtunar eða vitsmunalegrar áskorunar, heldur einnig djúpstætt ferli sem fól í sér táknrænt ferðalag frá myrkri yfir í ljós. Gátan sem slík var því einnig ákveðið tákn. Þetta ferli að leysa gátuna – sem mætti einnig líkja við ferðalag frá óvissu og þekkingarleysi yfir í uppljómun og skilning – var grundvallarþáttur þessarar nálgunar. Í þessu samhengi er gátan ekki aðeins prófraun eða leikur, heldur vettvangur fyrir einstaklinginn til að skoða og þróa sinn eigin skilning og vísu.¹ Byrjunarreiturinn, eða „myrkrið“, táknar upphaflegt ástand óvissu og ruglings þar sem merkingin á bak við gátuna eða verkið er hulin. Þetta ástand kallar á ígrundun, greiningu og djúpa hugsun frá þeim sem reyna að finna lausnina.

Þegar ferðalaginu er haldið áfram, þegar einstaklingurinn notar bæði skynsemi og innsæi til að fást við gátuna, birtast fyrstu brot skilningsins og „ljósið“ verður smám saman sýnilegra. Þetta „ljós“ stendur fyrir uppljómunina sem fæst við að afhjúpa faldar merkingar og tengingar innan verksins, sem veitir ekki aðeins skilning á sjálfu tónverkinu heldur einnig á þeim dýpri menningarlegu, heimspekilegu og tilfinningalegu þáttum sem það endurspeglar.

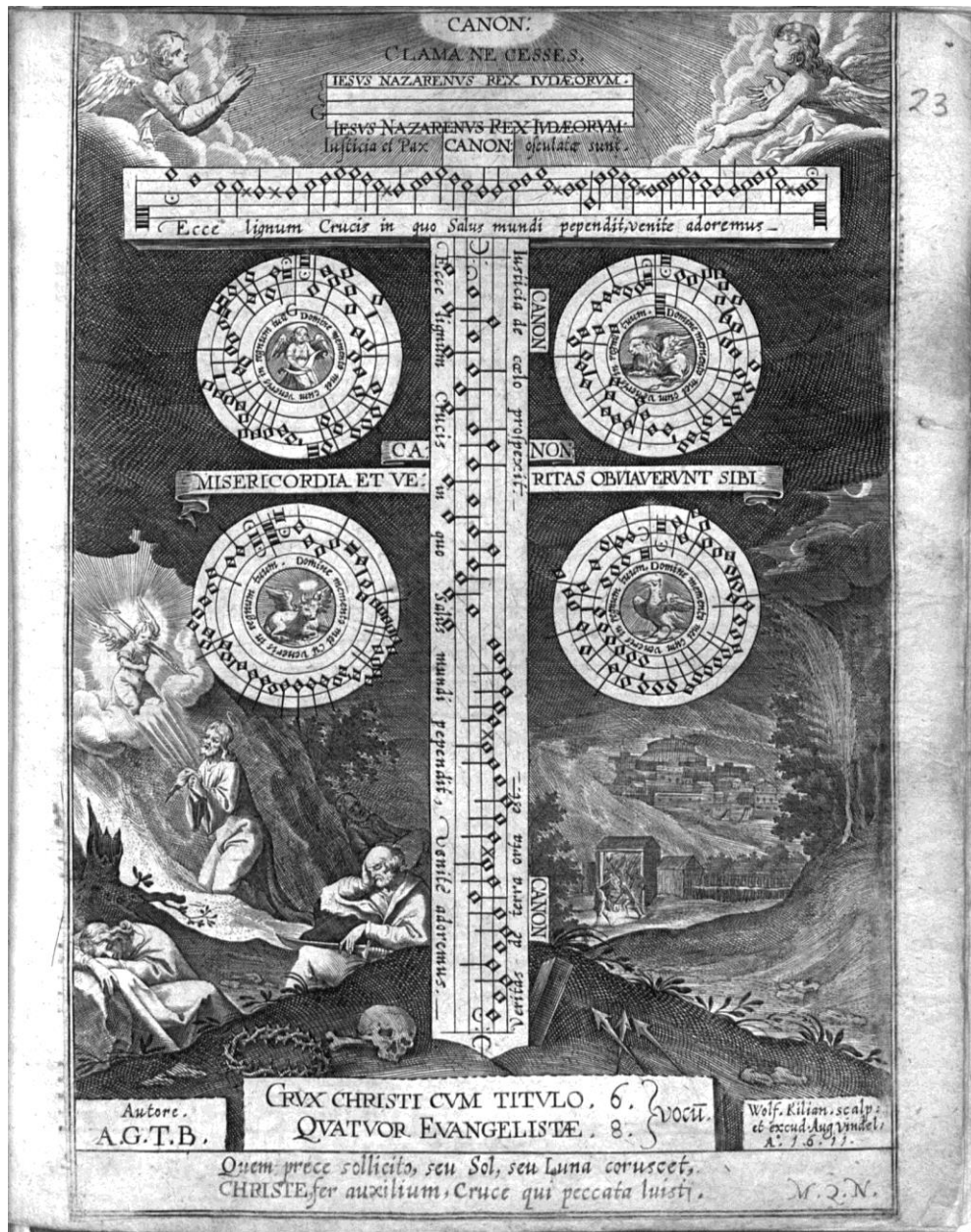
Á endanum, þegar gátan er leyst og „ljósinu“ náð, verður það ekki einungis merki um að einstaklingurinn hafi náð tæknilegum eða vitsmunalegum afrekum, heldur einnig um persónulega og andlega þróun. Ferðalag gátunnar frá myrkri til ljóss verður þannig táknræn endurspeglun á mannlegri leit að skilningi og þekkingu, ferli sem endurspeglar ekki aðeins vöxt einstaklingsins heldur einnig sameiginlega menningarlega arfleifð og heimsýn endurreisnarinnar.²

Þetta ferli frá myrkri yfir í ljós í gegnum gátuna og sem ferli í flutningi gátutónlistar á endurreisnartímanum veitir okkur innsýn í hvernig listir og menning á þessum tíma lögðu ekki aðeins áherslu á skynræna eða fagurfræðilega upplifun heldur einnig að þeirri dýpri leit að merkingu, skilningi og uppljómun. Þetta er skemmtilega, og að mörgu leyti, á skjön við nútímann þar sem flutningur verka reiðir sig sem mest á flutningshefðir (e. performance practice) svo hlutirnir gangi sem fljótast fyrir sig (en auðvitað eru undantekningar á því). Mætti því segja að hér nær verkið tilgangi sínum ef það skilst *ekki* við fyrstu kynni.

¹ Schiltz, Katelijne. *Music and Riddle Culture in the Renaissance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 123-125.

² Ibid.

CRUX CHRISTI OG MIRARIS MUNDUM



Mynd 2: *Crux Christi* (1595), Adam Gumpelzhaimer

Eitt verk sem gefur okkur smá innsýn í þennan heim er *Crux Christi* (1595) eftir Adam Gumpelzhaimer (sjá mynd 2). Til að leysa þessa gátutónlist þurftu flytjendur að skilja flókið samspil textakanóna og myndræna framsetningu tónlistarinnar. *Crux Christi* samanstendur af tónlist sem er rituð innan fjögurra hringja og kross, sem hver um sig ber með sér mikilvæga

trúarlega tákmynd. Hringirnir fjórir tákna guðspjallamennina, merktir með hefðbundnum táknum þeirra: engil fyrir Matteus, vængjað ljón fyrir Markús, vængjaðan uxa fyrir Lúkas og örn fyrir Jóhannes. Þegar tónlistin í þessum hringjum er sameinuð, myndar hún átta radda samsetningu sem nefnist *Quatuor evangelistae*.³

Lykillinn að því að finna þessar átta raddir úr fjórum hringjum felst í textakanóninum sem settur er á milli þeirra. Gumpelzhaimer notar hér vers úr þekktum sálmi (sem Ludwig Senfl hafði áður valið fyrir sínar krossgátur og myndar því gátu-samhengi): „*Misericordia et veritas obviaerunt sibi*“ (miskunn og sannleikur mætast). Flytjendur þurftu að lesa úr þessu að flytja ætti tónlistina í hverjum hring bæði réttisælis og rangsælis, samtímis, sem þá tvöfaldaði fjórar raddir í átta. Þessi aðferð og framsetning snýr einnig upp á línulegan skilning á tímanum: Kristur er þá sýndur sem upphaf (alpha) og endir (omega).

Tónlist krossins sjálfs, með áletrunum á örmum sínum, hvetur til íhugunar um þjáningar Krists og myndar tvo aftur-á-bak kanóna. Tónlistin yfir krossinum er tengd við sálmabrotið „*Iusticia et Pax osculatae sunt*“ (réttlæti og friður hafa kysst hvort annað), sem táknar sátt milli himins og jarðar sem næst með fórn Krists. Þetta er enn frekar undirstrikað með viðbótar-áletrunum „*Veritas de terra orta est*“ (sannleikurinn sprettur upp úr jörðu) og „*Iusticia de Caelo prospexit*“ (réttlæti lítur niður frá himni), sem eru staðsett í tónlistinni á þann hátt að það skapar enn einn lagskiptan kanón.⁴ Þessar tákmyndir nýta sér því hringformið og krossformið á ýmsan táknrænan hátt.

Efst á síðunni, báðum megin við titil krossins er áletrunin „*Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*“ (Jesús frá Nasaret, konungur gyðinga), sem og enn ein ráðgátan með fyrirmælunum „*Clama ne cesses*“ (æptu án afláts), sem gefur til kynna að textann ætti að syngja án afláts eða stöðugt. Þetta bætir við enn einni víddinni við lausn gátunnar (og inni í ljósinu, sæti guðs, er ritað „*Canon*“).

Til að leysa þessa gátutónlist Gumpelzhaimers þurftu flytjendur því að takast á við þessi mörgu lög af sjónrænum táknum, texta- og tónlistartáknum, og sameina skilning sinn á trúarlegu samhengi við hæfni sína til að túlka og flytja flókna fjölradda tónlist. Hér er ekkert raddskráarhnitakerfi sem gefur skýrt til kynna hvaða nóta mætir hvaða nótu hverju sinni.

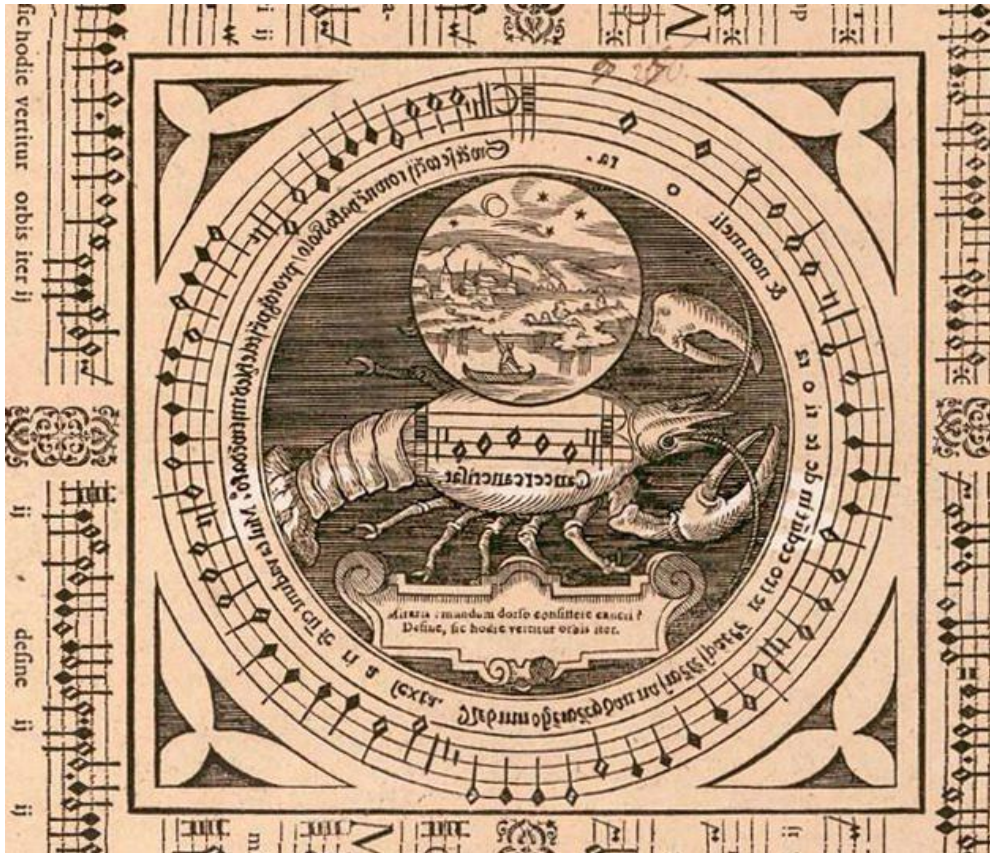
Annað dæmi um þessa ríku hefð innan endurreisnarinnar er verk eftir nafnlausan höfund (Anon) sem nefnist *Miraris mundum*. Þetta sex radda verk, prentað í Prag árið 1589 af Georgius Nigrinus, er ekki aðeins einstakt tónverk heldur einnig vitsmunaleg og myndræn þraut sem endurspeglar djúpa menningarlega og heimspekilega þekkingu tímabilsins.

Framsetning verksins þjónar þannig tvöföldum tilgangi; annars vegar sem tónverk sem krefst túlkunar og skilnings, og hins vegar sem vitsmunaleg og táknræn þraut sem hvetur til íhugunar um dýpri merkingarlög. Hugmyndin um að leysa gátuna er sem fyrr segir tengd við uppljómun sem teflir saman þessum tveimur markmiðum; að finna lausnina veitir ekki aðeins

³ Glöggir lesendur átta sig e.t.v. á að skorið inniheldur í raun tvö verk, *Crux Christi: Cum Titulo* sem er sex radda canon og *Crux Christi: Quatuor Evangelistae* sem er átta radda canon.

⁴ Schiltz, Katelijne. *Music and Riddle Culture in the Renaissance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 319-324.

skilning á hvernig ber að flytja tónlistina heldur einnig innsýn í flóknar menningarlegar og heimspekilegar hugmyndir sem búa að baki.



Mynd 3: Miðjubrot úr *Miraris mundum* (1589), eftir Anon.

Verkið, sem geymt er í klaustursbókasafni Strahov í Prag, býður upp á ríkt samspil tónlistar, myndlistar og texta (og heimsýnar). Fjóurm röddum er stillt upp í töflu (eða borðbókarformi) inn í skrautlegum ramma, tvær og tvær andspænis hvor annarri, og flytja dularfullan texta: „Miraris mundum dorso consistere cancri? Desine sic hodie vertitur orbis iter“ („Ertu hissa á að sjá heiminn á bakinu á krabba? Hættu því; þannig er heimurinn í dag.“).

Miðja skorsins sýnir oddveifu (e. banderole) með sama texta, en þar fylgir mynd af krabba (humar⁵) sem ber hnött á bakinu (sjá mynd 3). Þessi hnöttur inniheldur landslag, mann á bát, útlínur bæjar og stjörnuþak með minnkandi tungli. Á krabbanum er stutt, fimm nótna palindrómískt mynstur (g-a-b-a-g) með orðunum “Cancer cancrisat” (“Krabbin gengur aftur á bak”) prentað spegil-öfugt undir því (það er með spegilskrift⁶) og sömuleiðis er farið með

⁵ Eiginlega er um humar að ræða en ávallt er talað um krabba (cancer, crab).

⁶ Þar sem skorið er sett upp í svokölluðu borðbókarformi (e. table book format) hafa flytjendur eflaust flutt verkið sitjandi við ferkantað borð og e.t.v. notað spegilsvalning staðsettan á hnött/hring heimsins sem situr á baki krabbans. Slík uppsetning myndi því mynda nýtt „falið“ tákn: tónlist sem endurspeglar

textann sem er undir nótonum í kringlóttu nótnastrengnum sem umvefur krabbann. Nótnaleg uppsetning innan krabbans er palindrómísk sem fyrir segir með c-lykla og 2.5 semibreves þögnum á hvorum enda, sem myndar stuttan „soggetto ostinato“ sem hægt er að lesa í báðar áttir. Flytjendur þurftu því að leysa þá þraut að finna hvernig mætti snúa röddum við, eða lesa þær aftur á bak, og láta ýmis þrástef af ýmsum lengdum (sum eru 2.5 semibreves, önnur 2 eða 3.5)⁷ passa inn í heildina; heild sem vefur þremur textum saman við fjórar frjálssar raddir og tvær þrástefsraddir.

Áhugavert er hvernig þetta verk tengir tónlist við víðara táknaert samhengi, sem sýnir krabbann (eða humarinn), bera hnöttinn, sem tákmynd fyrir afturför heimsins, í samræmi við þá skoðun að heimurinn væri í hnignun. Hugmyndin var einnig tengd við tákmyndahefðir þess tíma, þar sem tvíyrðingurinn (e. distich) “*Miraris mundum...*” var þekkt í samhengi merkjabóka (e. emblem books), til dæmis kynnti húanistinn Joachim Camerarius þessi vers í handriti sínu *Symbola et emblemata* (1587), þar sem bakgangur krabbans – á þessum tímum var almennt talið að krabbar gengi aftur á bak – táknar einmitt afturför heimsins, heim sem er örvæntingarfullur og missir sjónar á markmiði sínu.⁸

Í gegnum þetta flókna samspil tónlistar, texta og myndlistar, endurspeglar *Miraris mundum* þá djúpu leit að þekkingu og skilningi sem einkenndi menningarlegt landslag endurreisnarinnar. Verkið er ekki aðeins tónlistarleg samsetning radda, heldur einnig vitsmunaleg og táknaert þraut sem býður upp á djúpa ígrundun um eðli heimsins og mannlega tilvist.

AF HVERJU TORRÆÐNI?

En af hverju að vera búa til þennan þröskuld, þetta viðnám, þessa flækju eða þessa torræðni? Í ljósi menningarlegs og vitsmunalegs landslags endurreisnartímabilsins skapar þessi spurning grundvöll fyrir djúpa skoðun á notkun torræðni innan tónlistar. Hægt er að fara á kaf í sögulegt samhengi og fræðilega greiningu á torræðni í verkum endurreisnartónlistar en hér munum við aðeins skoða viss sjónarhorn þessa flókna þáttar í listrænni sköpun.

Tónskáld endurreisnarinnar nýttu sér torræðni til að þroska vitsmunalega getu flytjenda og áheyrenda. Torræðni í tónlist krefst þess að flytjandinn/hlustandinn⁹ grafi/kafi dýpra, leiti að földum merkingum og tengi saman ólíka þætti verksins til að skilja það til fulls. Þessi nálgun á tónlist birtist ekki aðeins í flóknum tónsmíðum heldur einnig í textum og grafískri framsetningu, sem krafðist þess að flytjendur væru virkir þátttakendur í sköpunarferlinu, í stað þess að vera einungis viðtakendur eða miðlarar. Að mörgu leyti lét þessi hugmyndafræði aftur á sér kræla á 20. öldinni í gegnum tilraunatónlistina sem einnig setti flytjendur í nýjar túlkunarstillingar og hvatti þá til að púsla saman verkum upp á eigin spýtur (þó með öðrum

ástand/eðli heimsins eða öfugt. Þessi tilgáta mín er þó með öllu óstaðfest en þekkt er að spegilsívalningar voru notaðir innan myndlistar í svokallaðri ‚anamorphosis‘ list og því eflaust þekktir víðar í afkimum vitsmunalistahöpa.

⁷ Í þessari nótnaskrift eru semibreve jafngilt heilnótum í nútímanótnaskrift.

⁸ Schiltz, Katelijne. *Music and Riddle Culture in the Renaissance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 293-295.

⁹ Þess má geta að á þessum tíma er aðgreining flytjanda og hlustanda ekki orðin eins skýr og síðar varð.

formerkjum og annarri hugmyndafræði).

TORRÆÐNI SEM LISTRÆNT TÆKI

Torræðni var ekki aðeins notuð til að flækja skilning á tónlist, heldur einnig sem listrænt tæki til að tjá tilfinningar, hugmyndir og jafnvel pólitískar skoðanir. Í gegnum torræðni gátu tónskáldin komið á framfæri viðkvæmum eða gagnrýnum hugmyndum á hátt sem var bæði skapandi og falinn fyrir óæskilegri athygli. Þetta var sérstaklega mikilvægt á tímum þar sem list og einhvers konar gagnrýni – þótt allt annar skilningur var settur í þessi hugtök á þeim tíma – gat verið takmörkuð af ytri þáttum eins og kirkjuvaldi eða stjórnvöldum.¹⁰

Torræðni í tónlist endurreisnarinnar endurspeglar einnig það menningarbundna samhengi sem verkin voru sköpuð í. Á þeim tíma var mikil áhersla lögð á menntun, vitsmuni (e. intellect) og flókna heimspekilega umræðu. Tónlist sem fól í sér torræðni var leið fyrir listamenn til að tengjast þessum umræðum og sýna sitt framlag til menningarlegs og vitsmunalegs auðs samfélagsins. Þannig varð torræðni ekki aðeins tæki til listrænnar tjáningar, heldur tengdi einnig tónlist við stærri vísindalega, heimspekilega og menningarlega strauma samtímans (og ekki má gleyma að tónlist hafði þá verið mikilvægur hluti af lærdómsskipulaginu og ein leið að þekkingu heimsins (sbr. *quadrivium*)).

Torræðni í tónlist endurreisnarinnar er því mikilvægur þáttur sem sýnir hvernig ákveðnir listamenn þess tíma nýttu sér alla þætti listarinnar – frá tónsmíðum og textum til framsetningar og flutnings – til að ögra, fræða og þróa flytjendur, áheyrendur og samfélagið. Í gegnum þetta sjónarhorn á torræðni opnast ný leið til að skilja og meta tónlist endurreisnarinnar, ekki aðeins sem listaverk heldur einnig sem glugga inn í vitsmunalegt og menningarlegt landslag þess tíma. Greining á notkun torræðni veitir því dýrmæta innsýn í hvernig tónlist getur verið miðill fyrir flóknar hugmyndir og samræður, og hvernig hún endurspeglar þá þætti samfélagsins sem hún sprettur úr.¹¹

HLUTVERK NÓTNARITUNAR

Á endurreisnartímanum var nótnaritun ekki aðeins tæknilegt tól til að skrá tónlist heldur einnig vettvangur fyrir heimspekilega og listræna sköpun. Þróun og notkun flókinna kvarða yfir lengdargildi (eða mensúrutákna, e. mensuration signs), á þessum tíma var ekki aðeins tæknileg nauðsyn heldur einnig listrænt og vitsmunalegt val.¹² Tónskáldin nýttu sér þessa

¹⁰ Schiltz, Katelijne. *Music and Riddle Culture in the Renaissance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 250-251.

¹¹ Ibid.

¹² Mensúrutákn og hlutföll í tónlist endurreisnartímans voru frábrugðin nútíma nótnaskrift. Mensúru-merki voru notuð til að tákna lengdir tóna í tónlistinni og voru grunnurinn að því sem við þekkjum í dag sem nótnagildi. Hins vegar var kerfið í raun mun flóknara en nótnaskriftin sem tók við, með fjölda merkja og lita sem hver um sig táknaði mismunandi lengdir og hraða (nótur gátu svo verið í fullkomnum takti eða ófullkomnum, tvískipt eða þrískipt eða blöndu af því). Þessi kerfi, sem voru grundvallaratriði í mensural-nótnaskrift, kröfðust sérstaks skilnings á flóknum reglum um rytma og taktform. Hlutfallaleikurinn bætti við enn frekari flækjustigi, þar sem sérstök tákn voru notuð til að breyta grundvallarhlutföllum á milli tónlengda í tilteknum hlutum verksins. Þessi hlutfallatákn breyttu grundvallarhrynjandi verksins á ákveðinn og oft flókninn hátt, sem krafðist ítarlegrar þekkingar og

þætti til að skapa verk sem voru á sama tíma bæði falleg á að líta og rík af duldum merkingum og vitsmunalegum áskorunum. Til viðbótar voru myndir og tákni notuð til að tengja tónsmíða-aðferðir við viðtækari hugmyndafræði. Túlkun var því gáta eða þraut sem var í senn greining og skilningur á táknum og merkingu þeirra (sbr. krabbann sem tákna afturför heimsins en líka hvernig setja eigi raddir saman).

Eftir því sem þekking á flóknum mensúrúttáknum og hlutföllum þeirra fór dvínandi í lok sextándu aldar, fóru sum tónskáld að nota þau sem vísun í leifar eldri hefða. Notkun nótnaritunarlistar fékk þá á sig fornaldarblæ og var eingöngu notuð til heiðurs, virðingavotts eða einfaldlega til að sýna kunnáttu í *arcana musica*. Þessi þróun endurspeglaði hvernig tónlistarhefðir þróuðust frá flókinni og táknrænni nálgun endurreisnartímabilsins yfir í meiri einfaldleika og nálgun sem einkenndi barokktímabilið og síðari stíla (þótt vissulega sé til staðar flækja þar, en af allt öðrum toga). Þessi dvínandi þekking á mensúrúttáknum og hlutföllum leiddi til þess að sumar af hinum flóknari og táknrænni tónsmíðahefðum endurreisnartímans glötuðust eða urðu úreltar, þar sem nýjar nótnaritunaraðferðir og tónsmíðastílar, sem lögðu áherslu á beinskeytta og skýra framsetningu, tóku við.

AFLEIÐINGAR OG UPPLAUSN GÁTUMENNINGARINNAR

Þótt gátumenning endurreisnarinnar hafi vissulega búið yfir heillandi samspili sköpunargáfu og vitsmunalegrar áskorunar, voru tilteknir þættir sem mætti skilgreina sem neikvæðar afleiðingar þessarar menningar. Þessar aðferðir lögðu mikla pressu á flytjendur, óþarflega mikla að margra mati, og gátu haft útilokandi áhrif, þar sem þeir sem ekki náðu að leysa gátuna eða fylgja flóknum tónlistarlegum leiðbeiningum stóðu frammi fyrir mögulegri niðurlægingu eða útskúfun.

Sú gagnrýni sem kemur fram í ritverki Heinrich Glareans, *Dodekachordon* (1547), þar sem hann talar um “ostentatio ingenii” eða upphafning snilligáfunnar, bendir til þess að sum tónskáld á þessum tíma hafi lagt of mikla áherslu á að sýna fram á tæknilega hæfileika og merkingaflækjur frekar en að skapa tónlist sem var ánægjuleg og aðgengileg fyrir flytjendur og áheyrendur. Slík nálgun gerði það að verkum að tónverk sem innihéldu flóknar mensúrskanónur með gátum og þrautum voru oft á tíðum erfið fyrir flytjendur og gátu valdið örvæntingu eða ótta við að verða að athlægi ef þeir leystu þær ekki á viðunandi hátt.¹³

Í *Istitutioni harmoniche* (1558) eftir Gioseffo Zarlino greinir frá því hvernig flókin verk valda ekki aðeins ringulreið og óánægju meðal söngvara, heldur upplifðu söngvararnir einnig félagslegan þrýsting til að takast á við þessar flækjur ef þeir vildu ekki líta út fyrir að vera klaufskir eða ófróðir. Þetta sýnir að flytjendur fundu fyrir þörf til að leysa allar tegundir af tónlistarflækjum, þar sem getan til að afkóða hugmyndir tónskáldanna veitti þeim ákveðið vald. Þessi staðreynd var að mati Zarlino í sjálfu sér fáránleg, en það var enn verra að

nákvæmni við flutning. Þetta fór oft yfir í miklar öfgar, t.d. innan hóps sem hefur verið kallaður *ars subtilior*. Sjá nánar E. A. Melson, ‘Compositional Strategies in Mensuration and Proportion Canons, ca. 1400 to ca. 1600’, (MA thesis, McGill University, 2008).

¹³ Glareans, Heinrich. *Dodekachordon* (Basel, 1547), og í þýðingu Clement A. Miller (American Institute of Musicology, 1965).

söngvarar þyrftu að eyða tíma í slíkar flækjur yfirhöfuð.¹⁴ Skiptar skoðanir innan tónlistarmeningarinnar fóru því að grafa undan þessari hefð.

Í bréfi sem Giovanni Spataro sendi Giovanni Del Lago, tjáir Spataro sárindi sín yfir gagnrýni Franchino Gafurios á sumar hans tónsmíðar. Spataro upplifði að hann væri misskilinn og sakaði Gafurio um að vera ófær um að skilja flækjur verka sinna. Þessi samskipti sýna hvernig ágreiningur um flækjur í tónlist gat leitt til deilna og misskilnings á milli tónlistarmanna.¹⁵

Þessir þættir gátumenningarinnar á endurreisnartímanum undirstrika hvernig áherslan á gátur og vitsmunalegar áskoranir gat haft útilokandi áhrif og skapað pressu á flytjendur. Þeir sem ekki gátu fylgst með eða leyst slíkar gátur stóðu því alls ekki jafnfætis öðrum innan þessarar menningar.

Þessi sýn á tónlistarlega hæfileika og getu til að leysa gátur fól í sér valdabaráttu innan tónlistarsamfélagsins, þar sem valdið var oft í höndum þeirra sem höfðu hæfileikann og þekkinguna til að skilja og framkvæma flóknustu verkin. Þessi áhersla á vitsmunalega og tæknilega flækju í tónlist gat því ekki aðeins útilokað eða sett pressu á flytjendur heldur einnig skapað stigveldi sem mat fólk á grundvelli getu þeirra til að takast á við og skilja þessar flækjur. Þannig varð getan til að leysa gátur og framkvæma tónlistarlegar flækjur, sem kallaði einnig á viðtæka þekkingu og menntun, ekki aðeins mælikvarði á listræna getu, heldur einnig tæki til að staðsetja einstaklinga innan valdastrúktúrsins í tónlistarsamfélaginu.¹⁶

LOKAORÐ

Þessi tónlist endurreisnarinnar sem hér hefur verið snert á var augljóslega rík og viðtæk í umfangi og hafði sértækt hlutverk varðandi þekkingarsköpun og skilningsviðleitni manneskjunnar. En hún gerði líka ríkari og jafnvel óraunhæfar kröfur á þátttakendur tónlistarlífsins sem kallaði að lokum fram Hegelíska samræðu kynslóðanna þar sem andstaða (e. antithesis) þessara nálgunar var smám saman kölluð fram (og kannski erum við enn að vinna í samrunanum).

Einu mætti þó við þetta bæta varðandi torræðni, eða hulda merkingu, og hugarfar tímabilsins. Á endurreisnartímabilinu var torræðnin oft hugsuð sem ákveðin verndun, sérstaklega í tengslum við tónlist, listir og bókmenntir. Þessi hugmyndafræði byggðist á trúnni að viss þekking og víska ætti ekki að vera aðgengileg öllum, heldur aðeins þeim sem væru hæfir til að skilja og meta dýptina sem fælist í henni, að öðrum kosti hættuleg. Hér var því verið að vernda þá sem ekki voru tilbúnir, því annars var talið að verkefnið yrði yfirþyrmandi og fólk myndi villast af leið þekkingar og uppljómunar. Þetta átti sérstaklega við um trúarleg og heimspekileg málefni, þar sem bein og augljós tjáning á þessum efnum var oft talin of djörf

¹⁴ Zarlino, Gioseffo. *Istitutioni harmoniche* (1558)

¹⁵ Schiltz, Katelijne. *Music and Riddle Culture in the Renaissance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 86.

¹⁶ Schiltz, Katelijne. *Music and Riddle Culture in the Renaissance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015)

eða jafnvel guðlast.¹⁷

Í *Crux Christi* eftir Gumpelzhaimer (mynd 3, að ofan) má sjá dæmi um hvernig torræðnin var hugsuð sem verndun. Tónlistargátan krefst þess ekki aðeins að flytjendur séu tæknilega hæfir, heldur einnig að þeir hafi dýpt og næmi til að skilja flókna trúarlega og táknaða merkingu sem felst í verkinu. Með því að fela merkinguna á bak við torræðna framsetningu skapar Gumpelzhaimer form af verndun sem varðveitir helgidóm tónlistarinnar og þekkingarinnar fyrir þá sem eru reiðubúnir að leggja á sig erfiðnið við að leysa gátuna og skilja dýpri merkingu hennar. Torræðnin fékk því það hlutverk að vernda bæði þá sem voru ekki tilbúnir og tónlistina sjálfa, og hennar andlega innihald, frá yfirborðslegri skynjun og skilningi, og tryggði að aðeins þeir sem voru sannarlega hæfir, tilbúnir og vígðir gátu nálgast hinar dýpri, huldu merkingar. Í þessu samhengi var torræðni ekki bara tæknilegt eða listrænt verkfæri, heldur einnig andlegur og siðferðislegur varnarviðbúnaður, sem verndaði heilagleika og djúpa merkingu listaverksins.¹⁸

¹⁷ Ziolkowski, Jan M. "Theories of Obscurity in the Latin Middle Ages." *Mediaevalia* 19: 101-107 (1993)

¹⁸ Schiltz, Katelijne. *Music and Riddle Culture in the Renaissance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 320.

Leiðin er takmarkið

Elín Gunnlaugsdóttir

INNGANGUR

Í þessari grein verður leitast við að svara spurningunni hvernig hægt er að nýta kennslu-aðferðir leiðsagnarmats (e. formative assessment), oft kallað leiðsagnarnám (e. assessment for learning), í einkakennslu í tónsmíðum og er greinin afrakstur námskeiðs við Listkennsludeild, Listaháskóla Íslands í kennslufræði háskóla sem ég tók þátt í haustið 2023.

Ég hef á undanförunum árum kennt hljóðfæratónsmíðar í einkatímum við Listaháskóla Íslands, aðallega á bakkalárstigi en einnig á meistarastigi. Tónsmíðanemendur í bakkalár- og meistaranámi við tónlistardeild Listaháskóla Íslands læra tónsmíðar annars vegar í hóptímum þar sem lögð er áhersla á að kenna ákveðnar tónsmíðaáferðir og hins vegar í einkatímum þar sem nemendur og kennarar hafa nokkuð frjálsar hendur. Krafa er þó gerð um það að allir tónsmíðanemendur skili af sér í það minnsta einu verki á önn að undanskildum nemendum á fyrstu önn í bakkalárnámi. Verk nemenda eru svo flutt á tónleikum, yfirleitt af samnemendum, en á meistarastigi sjá atvinnumenn um að flytja verkin.

Tónsmíðanám í einkatímum er í eðli sínu mjög nemendamíðað. Nemandinn kemur með hugmynd að verki og með hjálp kennarans þróar hann verkið áfram þar til það er tilbúið. Kennarinn er því eðli málsins samkvæmt meira í hlutverki leiðbeinanda en eiginlegs kennara þó hann búi vissulega yfir ákveðinni sérfræðipækkingu og reynslu sem hann miðlar af. Aðferðir leiðsagnarmats ættu því að henta einkar vel í tónsmíðakennslu þar sem leiðsagnarmat er í eðli sínu nemendamíðuð nálgun. Ætlun mín í þessari grein er að skoða hvort aðferðir leiðsagnarmats gætu gagnast til þess að gera kennsluna og endurgjöf í tónsmíðum markvissari. Þess ber að geta að í endurgjöf felst ekki bara endurgjöf kennara, heldur einnig endurgjöf nemenda og sjálfsmat, þar eð leiðsagnarnám er í eðli sínu lýðræðislegt.¹

Til þess að hægt sé að heimfæra leiðsagnarmatið á tónsmíðakennsluna er leitast við að skýra það sem felst í tónsmíðakennslu og er þar stuðst við greinina „Authentic Assessment in Music

¹ Nanna Kristín Christiansen, *Leiðsagnarnám, hvers vegna, hvernig, hvað?* (Nanna Kristín Christiansen, Reykjavík, 2021), bls. 11

Composition: Feedback That Facilitates Creativity”² eftir Daniel Deutsch.

Til að fá samanburð við grein Daniel Deutsch verður einnig stuðst við grein Clint Randles og Mark Sullivan „How Composers Approach Teaching Composition: Strategies for Music Teachers.”³ Nálgun þeirra Clint Randles og Mark Sullivan er um margt lík nálgun Daniel Deutsch þó þeir nefni aldrei í greininni að þeir hugsi tónsmíðakennsluna út frá leiðsagnarmati en byggja meira á skrifum Alan Belkin og þá sérstaklega í bók hans *A Practical Guide to Music Composition*.⁴

Meðfram greinarskrifunum hef ég haldið dagbók um tónsmíðakennslu vorannar 2024 en á þessari önn hef ég unnið markvisst með aðferðir leiðsagnarmats í minni tónsmíðakennslu. Hér er um eins konar starfendarannsókn að ræða og í lok greinarinnar mun ég skýra betur frá þeirri vinnu.

HVAÐ ER LEIÐSAGNARMAT?

En hvað er leiðsagnarmat eða leiðsagnarnám? Hér verða þessi tvö hugtök notuð jöfnum höndum þar sem heimildir sem vitnað er í nota ýmist hugtakið leiðsagnarmat eða leiðsagnarnám. Í leiðsagnarmati eru niðurstöður námsmats notaðar til að styðja við framfarir nemenda í námi. Námsmatið verður þannig vegvísir fyrir áframhaldandi nám. Hæfniviðmið skipta hér líka miklu máli því kennaranum þarf að vera ljóst hvaða hæfni nemandinn þarf að hafa að námi loknu. Ef kennarinn veit það ekki er erfitt fyrir hann að meta nemandann og veita rétta endurgjöf.⁵

Leiðsagnarmat er þannig andstæða lokamats en lokamat gefur upplýsingar um árangur í námi þegar því er lokið.⁶

Leiðsagnarnám hefur verið notað mikið í grunnskólum landsins og árið 2021 kom út bókin *Leiðsagnarnám, hvers vegna, hvernig, hvað?* eftir Nönnu Kristínu Christiansen og fjallar bókina um það hvernig leiðsagnarnám hefur verið notað og þróað í reykvískum grunnskólum. Bókin er sömuleiðis mjög góð samantekt á því hvað leiðsagnarnám er.

Að þessu sögðu mætti álykta sem svo að leiðsagnarnám sé góð leið til kennslu á yngri stigum en að annað eigi við um háskólanám. Eftir stutta skoðun á netinu kemur þó í ljós að mjög margir erlendir háskólar nýta sér leiðsagnarnám í sinni kennslu. Greinin eftir Deutsch

² Daniel Deutsch, „Authentic Assessment in Music Composition: Feedback That Facilitates Creativity”, *Sage Journals*, bindi 102, hefti 3 (mars 2016), sótt 13. janúar, 2024. <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0027432115621608>

³ Clint Randles and Mark Sullivan, „How Composers Approach Teaching Composition: Strategies for Music Teachers”, *Sage Journals*, bindi 99, hefti 3 (mars 2013), sótt 19. mars 2024, <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0027432112471398>

⁴ Alan Belkin (1951) er kanadískt tónskáld hann kenndi tónfræði og tónsmíðar við fjóra háskóla í Montreal í Kanada en hefur hætt störfum og vinnur núna eingöngu við tónsmíðar.

⁵ Nanna Kristín Christiansen, „Hvað er leiðsagnarnám”, *Skólavardan*, 1. tbl. 2019, sótt 8. janúar, 2024. <https://www.ki.is/um-ki/utgafa/frettir-og-pistlar/skolavardan/2021/hvad-er-leidsagnarnam/>

⁶ Elsa Ingibjörg Pálsdóttir, *Fjölbreyttar leiðir í námsmati: að meta það sem við viljum að nemendur læri* (Iðnú, Reykjavík, 2011)

„Authentic Assessment in Music Composition: Feedback That Facilitates Creativity“⁷ styður einnig þessa kenningu og verður hún lögð til grundvallar í þessari grein ásamt bókinni um leiðsagnarnám sem nefnd var hér að ofan. Leiðsagnarnám hefur í raun ekkert með aldur að gera því það er „námsmenning þar sem nemendur og kennarar hafa vaxandi hugarfar, trú á sjálfum sér, hæfni til að greina eigin námsvitund (e. meta-cognitive skills) og lítið er svo á að allir geti tekið meiri framförum“.⁸

GRUNNÞÆTTIR LEIÐSAGNARNÁMS

Góð námsmenning er mjög mikilvæg í leiðsagnarnáminu. Í góðri námsmenningu felst að kennarinn gerir sér grein fyrir að hann hefur mikil áhrif á nemendur, samskipti eru lýðræðisleg, það er góð samvinna á milli kennara og þeir passa að námið sé í samræmi við þarfir nemandans. Nemendur eru einnig óhræddir að ræða nám sitt og eru ekki hræddir við að gera mistök, þeir hafa trú á eigin getu og vita að seigla í námi er mikilvæg.⁹

Aðrir grunnþættir í leiðsagnarnámi eru skipulag, áhugi, námsmarkmið, árangursviðmið og fyrirmyndir, samræður og spurningatækni og endurgjöf. Ætlunin er að fara yfir þessa grunnþætti og skoða hvernig hægt er að nýta þá sem vörður í leiðsagnarnámi í tónsmíðum.

Í öllu námi skiptir hugarfar (e. mindset) nemanda og kennara miklu máli og er það hluti af námsmenningunni. Hugarfar getur verið vaxandi (e. growth mindset) eða fastmótað (e. fixed mindset). Með vaxandi hugarfari er átt við hug sem sér möguleika til vaxtar og sá sem er með fastmótað hugarfari telur að námsmöguleikarnir séu fyrirfram ákveðnir út frá hlutum eins og til dæmis greind. Nemendur með vaxandi hugarfar fagna áskorunum, læra af gagnrýni og sýna almennt meiri seiglu í náminu. Nemendur með fastmótað hugarfar fordast hins vegar áskoranir, gefast nokkuð auðveldlega upp og taka ekki vel gagnrýni. Sami nemandi getur svo verið með vaxandi hugarfar á einu sviði og fastmótað á öðru. Það er nokkuð ljóst að vaxandi hugarfar er mikilvægt í listnámi. Nemandinn þarf að hafa trú á því að hann geti þroskast og kennarinn þarf sömuleiðis að hafa trú á honum.

Í grein sinni leggur Daniel Deutsch áherslu á að „tónsmíðakennarar líti alltaf á verk nemenda sinna sem alvöru tónsmíð en ekki sem æfingu í tónsmíðum“.¹⁰ Nemendur eru þá líklegri til að vera drifnir áfram af áhuga á verkefninu og eigin sköpunargleði (innri áhugahvöt) frekar en lokamatinu (ytri áhugahvöt) sem í þessu tilfelli gæti verið álit annarra á verkinu.

Í upphafi náms þurfa tónsmíðanemendur að vera meðvitaðir um hvaða væntingar eru gerðar til þeirra. Hæfniviðmið og námsmarkmið þurfa að vera skýr. Nemendur þurfa að geta skapað í öruggu rými og vera óhræddir við að gera mistök.¹¹ Með því að hafa umgjörðina skýra og frelsi til sköpunar innan hennar öðlast þeir þetta öryggi.

⁷ D. Deutsch, „Authentic Assessment in Music Composition: Feedback That Facilitates Creativity“

⁸ Nanna Kristín Christiansen, *Leiðsagnarnám, hvers vegna, hvernig, hvað?*, bls. 11

⁹ Nanna Kristín Christiansen, *Leiðsagnarnám, hvers vegna, hvernig, hvað?*

¹⁰ D. Deutsch, „Authentic Assessment in Music Composition: Feedback That Facilitates Creativity“

¹¹ Nanna Kristín Christiansen, *Leiðsagnarnám, hvers vegna, hvernig, hvað?*

NÁMSSTIGIN ÞRJÚ Í TÓNSMÍÐAKENNSLUNNI

Áður en lengra er haldið er gott að skoða hvað felst í tónsmíðakennslu. Í því samhengi verður skoðuð grein¹² Daniel Deutsch og auk þess grein Clint Randles og Mark Sullivan „How Composers Approach Teaching Composition: Strategies for Music Teachers“¹³, en áður hefur verið getið um hana. Í grein sinni gerir Daniel Deutsch grein fyrir þeim þremur þáttum sem endurgjöf (e. feedback) tónsmíðakennarans nær til. Þetta eru: Tónsmíðatækni (e. compositional technique), heildarsvipur (e. overall musical appeal), frumleiki (e. originality). Í tónsmíðatækni felst öll skráning og frágangur, en einnig skissuvinna og þróun tónsmíðaaðferða, í heildarsvip felst stíll (óháð stílgerð), er verkið einhæft eða fjölbreytt, hver er stemmningin í verkinu og svo framvegis. Þegar talað er um frumleika er meira verið að tala um hvort verkið líkist meira æfingu en eiginlegri tónsmíð; með öðrum orðum hvort það megi greina „rödd“ nemandans (tónskáldsins) í verkinu.

Til að góður árangur náist í öllum þessum þáttum skiptir Daniel Deutsch tónsmíðaferlinu í þrjú stig. Í grein sinni gengur hann út frá því að tónsmíðakennslan sé nemendamíðuð og byggð á leiðsagnarmati (e. formative assessment). Verður farið hér í gegnum þau þrjú stig sem David Deutsch gerir grein fyrir¹⁴ og þau borin saman við það sem Clint Randles og Mark Sullivan skrifa í grein sinni¹⁵ en þeir eru með svipaðar skilgreiningar og Daniel Deutsch þegar þeir tala um tónsmíðakennsluferlið sem þeir skipta í þrennt og kalla: upphaf (1) framhald (2) og lok (3).

Samkvæmt Daniel Deutsch fer **fyrsta stig** námsins fram í upphafi annar en þá fer af stað hugmyndavinna, kennari og nemandi ræða um hvernig verk nemandinn vill semja og fyrir hvaða hljóðfærasamsetningu. Fyrir flest ung tónskáld er þetta spennandi tími því yfirleitt skortir þau ekki hugmyndir. Stundum geta jafnvel hugmyndirnar orðið of margar og þá getur kennarinn hjálpað þeim að velja eina hugmynd til að vinna með.

Clint Randles og Mark Sullivan¹⁶ eru ekki alveg sammála þessu. Í kaflanum um upphafið telja þeir að nemendur skorti oft hugmyndir og í þeim tilfellum geti kennarinn hjálpað nemandanum með því að koma með nokkrar opnar hugmyndir að verki. Með opnum hugmyndum er átt við hugmyndir sem kalla á framhald, hugmyndirnar þurfa ekki að einskorðast við laglínur heldur geta líka verið vinna með tónhæð, hrynn, blæ og tónstyrk. Nemandinn getur síðan valið út frá þessum hugmyndum það sem honum hugnast best og unnið með það. Markviss vinna með hugtök sem tengjast byrjun verka telja þeir félagar einnig hjálplega þegar hefja á verkaskrif.

Á **öðru stigi** segir Daniel Deutsch að komið sé að úrvinnslu og geti hún reynst mörgum nemendum erfið. Á þessu stigi er það hlutverk kennarans að hjálpa nemandanum að þróa

¹² D. Deutsch, „Authentic Assessment in Music Composition: Feedback That Facilitates Creativity“

¹³ C. Randles and M. Sullivan, „How Composers Approach Teaching Composition: Strategies for Music Teachers“

¹⁴ D. Deutsch, „Authentic Assessment in Music Composition: Feedback That Facilitates Creativity“

¹⁵ C. Randles and M. Sullivan, „How Composers Approach Teaching Composition: Strategies for Music Teachers“

¹⁶ C. Randles and M. Sullivan, „How Composers Approach Teaching Composition: Strategies for Music Teachers“

hugmyndirnar. Nemandi og kennari skoða nokkrar leiðir til að þróa verkið áfram, gerðar eru skissur og plön. Á endanum velur nemandinn svo þá leið sem honum líst best á. Stundum er hjálp í því fyrir nemendur að kennarinn greini það sem þeir eru að gera og þeir geta síðan unnið áfram út frá þeirri greiningu. Það skiptir miklu máli í þessu sambandi að nemendur átti sig á því að þeir hafa alltaf val um það hvort þeir fara að ráðum kennarans eða ekki. Mikilvægt er að nemendur finni að þeir hafa sjálfræði yfir eigin námi, en það er grundvallaratriði í leiðsagnarnámi og leiðsagnarmati.

Hér eru þeir Clint Randles og Mark Sullivan að mestu sammála Daniel Deutsch. Þeir leggja áherslu á að nemendur nái tökum á því að hafa gott flæði í verkum sínum og læri „hvernig þeir geti skapað og viðhaldið góðu samhengi“¹⁷ í sínum tónsmíðum. Hér getur markviss vinna með tónlistarhugtök verið hjálpleg en líka hugtök úr frásagnarlist og jafnvel bíómyndum.

Þegar gerð verksins er nærri lokið hefst **þriðja stig** námsins samkvæmt Daniel Deutsch. Heildarsvipur verksins er metinn. Hugsanlega þarf að lengja eða stytta einhverja hluta. Nemendur fá hér tækifæri til að meta hvort þeir hafi náð að tjá það sem þeir ætluðu sér (sjálfsmat). Á þessu stigi eru oft gerðar smávægilegar breytingar. Ef verkið er fyrir hljóðfærahóp þá eru hljóðfæraraddir (partar) skrifaðir á þessu stigi námsins.

Þegar verkinu er lokið er mikilvægt að draga saman það sem gert hefur verið (e. summative assessment). Slíkt mat getur hjálpað nemandanum að setja sig og verkið í stærra samhengi. Á þessum tímupunkti getur líka verið gagnlegt að hitta samnemendur og fá jafningamat.

Í grein sinni ræða þeir Clint Randles og Mark Sullivan það vandasama verk að ljúka við tónsmíð. Þeir leggja líka áherslu á að nemendur læri að undirbyggja enda verka sinna. Ef það er ekki gert þá sé hætt á því að verkunum sé lokið með hraði og að lokin missi marks. Endirinn er jú það seinasta sem áheyrandinn heyrir og gefur oft öðru sem gerst hefur í verkinu dýpri merkingu.

Þessi þrjú stig sem greinarhöfundar tala hér um er eitthvað sem flest okkar sem kennum tónsmíðar þekkjum. Hugmyndavinnan á stigi eitt, þar sem allt er hægt, þó einstaka nemandi ströggli líka þar og svo úrvinnslan á öðru stigi sem getur oft verið strembin. Þriðja stigið er svo lokahnykkurinn og þá reynir oft á vandvirkni nemenda við frágang nótna og radda. Í tónsmíðanáminu í Listaháskóla Íslands fær nemandinn skriflega umsögn í lok annar og mætti segja að það sé það sem Daniel Deutsch kallar „summative assessment“. Í þessari umsögn draga tónsmíðakennarar venjulega saman vinnu vetrarins, segja hvað hefur verið gert, hvað tókst vel og hvað væri hægt að þróa áfram og eða vinna betur í. Segja má að þar sé endurgjöf vetrarins dregin saman í eina efnisgrein.

NÁMSSTIGIN ÞRJÚ MEÐ TILLITI TIL LEIÐSAGNARMATS

Daniel Deutsch skrifar þessa greiningu hér að ofan út frá leiðsagnarmati (e. formative assessment) en Clint Randles og Mark Sullivan byggja, meira eins og áður er getið á kennslufræði Alan Belkin. Þeir félagar leggja mikið upp úr orðræðunni í kennslustundunum en það er líka

¹⁷ C. Randles and M. Sullivan, „How Composers Approach Teaching Composition: Strategies for Music Teachers“

einn af þeim þáttum sem mikið er lagt upp úr í leiðsagnarmati. Með orðræðu er til dæmis átt við að kennarinn spyrji „réttra“ spurninga, það er spurninga sem leiða nemendur áfram í náminu.¹⁸ En skoðum betur hvað það er annað sem taka má úr leiðsagnarnámi til að gera tónsmíðakennsluna skilvirkari.

Skipulag er einn af meginþáttum leiðsagnarnámsins. Í því felst að tímar séu reglulegir og einnig að nemendur viti til hvers er ætlast af þeim, þeir þurfa að þekkja hæfniviðmið námsins svo þeir viti hvert þeir eru að stefna. Þegar rætt er um skipulag er vert að gefa gaum að undirtitli bókarinna *Leiðsagnarnáms*, **hvers vegna**, **hvernig**, **hvað?** Þegar við skoðum spurnarfornöfnin í undirtitlinum má spyrja sig *hvers vegna* tónsmíðanemendur eigi að sækja einkatíma í tónsmíðum? Hvað geta þeir lært í einkatímum frekar en að vera til dæmis bara í hóptímum. *Hvernig?* getur vísað til þess hvernig nemandi og kennari geti nýtt sér tímana. Hver eru hlutverk nemandans og kennarans í þessum tímum. *Hvað* er það sem sýnir svo að markmiðinu hefur verið náð? Er það tónverkið sem verður til eða er það vinnan við það? Hæfniviðmið námskeiðsins eru góð leið til að meta lokaútkomuna og sjá hvort markmiðum hefur verið náð. *Hvers vegna?* snýr oft meira að stjórnendum skólans, þó ekki sé ólíklegt að nemandinn og kennarinn spyrji sig einnig þessarar spurningar. Spurnarfornöfnin *hvernig* tímarnir eru nýttir og *hvað* kemur út úr þeim er hins vegar algjörlega á ábyrgð kennarans og nemandans.

Áhugi, námsmarkmið, (árangurs)viðmið og fyrirmyndir er annar mikilvægur þáttur í leiðsagnarnámi. Í þessum þætti felst það hvernig námið er kynnt og hve mikið nemendur hafa um það að segja. Í einkakennslu í tónsmíðum þarf sjaldnast að glæða áhuga nemenda, áhugi nemenda getur þó dalað ef erfðilega gengur að semja eða þeir skilja ekki athugasemdir kennarans. Þá getur verið gott, til að stuðla að framförum í námi að auka áhuga nemandans á verkum annarra. Áhugi kennarans á verki nemandans skiptir líka miklu máli.

Námsmarkmið leiðsagnarnámsins miðast yfirleitt ekki við lokaútkomuna, miklu frekar leiðina að henni. Þetta er gott að hafa í huga og kallast á við árangursviðmiðið (e. success criteria) sem getur verið ýmist opið eða lokað. Lokuð viðmið eru áminning um að eitthvað verði að gerast en í opnum viðmiðum hafa nemendur val. Orðræða í kennslustundum skiptir því augljóslega miklu máli. Betra er til dæmis að segja „þú gætir gert ...“ (opið) frekar en „gerðu ...“ (lokað). Nemandinn verður að finna að hann hefur alltaf val.

Það að skoða fyrirmyndir eru hluti af leiðsagnarnámi. Hér er í raun átt við að skoða verk annarra og læra af þeim. Þetta er eitthvað sem er oft gert í tónsmíðakennslunni. Það að skoða og hlusta á tónverk annarra tónskálda er nauðsynlegt fyrir alla tónsmíðanemendur því það hjálpar þeim oftast að þróa og staðsetja sig og sína tónlist. Við það að skoða tónverk annarra geta líka kviknað nýjar hugmyndir.

Samræður og spurningatækni er stór hluti af leiðsagnarnáminu og líka af tónsmíðanáminu. Oft tala tónsmíðakennarar um að „samtalið við nemandann sé gott“ og er þá að öllum líkindum átt við að gagnkvæmur skilningur ríki á milli kennara og nemenda og að samræðurnar í tímunum leiði til framfara í náminu. Í tónsmíðatímum spyr kennarinn nemandann oft út í verkið sem hann er að semja. Góð spurningatækni felst meðal annars í því að gefa nemand-

¹⁸ „Leiðsagnarmat“, *Adalsnámskrá*, <https://adalnamskra.is/greinar/leidsagnarmat>, sótt 28. mars 2024

anum tíma til að svara og hjálpa honum að orða hugsun sína. Þá skiptir líka máli að spyrja ekki lokaðra spurninga. Það er betra að spyrja spurninga sem hvetja nemandann til að hugsa og ýta undir áhuga hans.¹⁹ Hér kallast hugmyndir leiðsagnarnámsins á við hugmyndir Clint Randles og Mark Sullivan um góða orðræðu í tónsmíðatímum.²⁰

Seinasti þátturinn sem hér verður rætt um og er stór hluti af leiðsagnarnáminu er **endurgjöf**. Miklu skiptir að nemendur fái góða endurgjöf meðan á tónsmíðanáminu stendur. „Endurgjöf snýst í eðli sínu um að leiðbeina nemandanum frá þeim stað þar sem hann er staddur í náminu og að námsmarkmiði sínu, það er að segja hæfninni sem hann er að tileinka sér.”²¹

Í þessu sambandi er mikilvægt að kennarar geri sér grein fyrir því hvaða áhrif endurgjöfin kann að hafa á nemandann. Þannig er endurgjöf sem snýr að sjálfi nemandans ekki góð, eins og til dæmis að segja „þetta var besta verkeið á tónleikunum”. Hér er verið að efla ytri áhugahvöt nemandans og það skilar ekki miklu. Endurgjöf sem hins vegar snýr að náminu og fjallar um næstu skref eftir að tónverk hefur verið flutt gagnast nemandanum miklu frekar og eflir innri áhugahvöt hans.

Sjálfsmat er hluti af endurgjöfinni og fyrir tónsmíðanemendur er gott að þjálfast í því. Þetta má til dæmis gera með því að skoða eldri verk þeirra og finna þannig út hverjar framfarirnar eru og hvað hægt er að þróa enn frekar. Hér er gaman að geta þess að í bók tónskáldsins og tónsmíðakennarans Arnold Schönberg (1874-1951) *Fundamentals of Music Composition* (1967), sem kom út eftir hans dag, er sérstakur kafli sem hann kallar *Advice for self-criticism*²², í þeim kafla er margt sem tónsmíðanemendur geta nýtt sér jafnvel þó þeir séu að semja tónlist í allt öðrum stíl. Dæmi um það sem Schönberg telur vera gott að gera þegar eigin verk eru skoðuð er að greina hugmyndirnar, passa óþarfa skraut sem getur truflað flæði verkens, en einnig þarf að varast einhæfni. Schönberg ráðleggur nemendum að gera margar skissur og umfram allt að hlusta vel. Ég held að flest okkar sem kennum tónsmíðar getum tekið undir þessi ráð og í raun má segja að með því að þjálfast vel sjálfsmat nemenda geri kennarinn sig á endanum óþarfan og væntanlega er það lokatakmark tónsmíðakennslunnar.

Endurgjöf frá nemendum til kennara er líka mikilvæg. Endurgjöf getur falist í því að nemendur geri grein fyrir sínum þörfum en hún felst líka í árangri þeirra og jafnvel í ósögðum orðum.

Jafningjamat er ein tegund endurgjafar og eitthvað sem mætti nýta meira í tónsmíðakennslu.

Jafningjamat kallar á að nemendur hittist og ræði saman um það sem þeir eru að gera. Í jafningjamati er nauðsynlegt að tala um hvernig endurgjöfin er gefin því hún má ekki vera særandi. Mjög góð aðferð er að nefna fyrst tvö góð atriði og svo eitt sem gæti verið betra eða mætti þróa, þessi aðferð er stundum kölluð: *Tvær stjörnur og ein ósk*. Mikilvægt er að nemendur

¹⁹ Nanna Kristín Christiansen, *Leiðsagnarnám, hvers vegna, hvernig, hvað?*

²⁰ C. Randles and M. Sullivan, „How Composers Approach Teaching Composition: Strategies for Music Teachers”

²¹ Nanna Kristín Christiansen, *Leiðsagnarnám, hvers vegna, hvernig, hvað?*, bls. 148

²² Arnold Schönberg, *Fundamentals of Music Composition*, ritstýrt af Gerald Strang og Leonard Stein, (Faber and Faber limited, London, 1967)

líti á endurgjöf frá jafningjum sínum sem „tækifæri en ekki persónulega gagnrýni.“²³

NIÐURSTAÐA

Í þessari grein hefur verið farið yfir hvað felst í tónsmíðakennslu með leiðsagnarmat að leiðarljósi. Niðurstaðan er sú að það sem skiptir mestu máli í náminu er að námsmenningin sé góð og vaxandi hugarfar nái að einkenna kennslustarfið. Námið þarf að vera vel skipulagt og nemendur þurfa að vita hvaða kröfur eru gerðar til þeirra (hæfniviðmið). Viðhalda þarf áhuga þeirra á náminu og leiðin þarf að vera vel vörðuð (námsmarkmið/hæfniviðmið). Gott er að nýta verk annarra í kennslunni (fyrirmyndir). Samræður milli kennara og nemanda þurfa að vera opnar og varast skal að spyrja lokaðra spurninga. Endurgjöfin er svo einn mikilvægasti þátturinn og er þá bæði átt við endurgjöf frá kennara, sjálfsmat og jafningjamat.

Út frá þessari niðurstöðu hef ég unnið á þessari önn. Í upphafi annar var námið skipulagt.

Farið var yfir dagsetningar tónleika og skoðað hvenær verkin þyrftu að vera tilbúin. Jafningjamat fór fram í upphafi annar en þá hittust nemendur og kynntu verkin sem þeir skrifuðu á haustönn fyrir hvort öðru. Stefnt er að því að hafa annan slíkan tíma í um miðjan apríl. Í upphafi þessara tíma er farið yfir hvernig best er að hafa endurgjöfina og eru nemendurnir beðnir um að nefna fyrst tvö atriði sem þeim þykja góð og síðan eitt atriði sem mætti þróa eða skoða betur. Fyrsti tíminn gekk mjög vel og var gagnlegur fyrir nemendur.

Þegar þetta er skrifað eru flestir nemendur á öðru stigi (úrvinnslustiginu) eins og Daniel Deutsch velur að kalla þetta tímabil.²⁴ Yfirleitt er dvalið lengst á þessu stigi og á þessari önn hef ég varið meiri tíma í að skoða verk annarra en ég hef gert áður (notað fyrirmyndir). Mér hefur fundist það gefa góða raun og hjálpa nemendum að staðsetja sig. Mér finnst það líka hjálpa nemendum að þróa verk sín áfram. Þá hef ég líka gert meira af því að greina hugmyndir og verk nemenda og hefur það verið gott fyrir nemendur en einnig mig sem kennara. Ég hef líka reynt að hafa orðræðuna í anda leiðsagnarmatins og notað meira lýsandi og greinandi orðalag. Þetta hefur mér fundist skila sér í betri samræðum í tímunum. Þegar komið er að lokafrágangi verkanna hyggst ég nota fjölbreyttari aðferðir endurgjafar, jafningjamat eins og áður hefur komið fram og einnig sjálfsmat.

LOKAORÐ

Ljóst er að hér er ekki verið að gera stórkostlegar breytingar á tónsmíðakennslunni. Í raun er meira verið að skoða hvernig hún fer fram, skrá hvað virkar vel og hvað það er sem mætti gera betur. Það má segja að þessi önn hjá mér sé notuð til að taka fyrstu skrefin í starfendarrannsókn (e. action research).²⁵ En fyrsti hluti þeirra rannsóknar felur í sér að safna saman gögnum og er það gert með því að halda dagbók um kennsluna. Dagbókarskrifin eru síðan

²³ Nanna Kristín Christiansen, *Leiðsagnarnám, hvers vegna, hvernig, hvað?*, bls. 160

²⁴ Daniel Deutsch, „Authentic Assessment in Music Composition: Feedback That Facilitates Creativity”

²⁵ Hjördís Þorgeirsdóttir, „Leiðsagnarnám eykur þátttöku og sjálfræði nemenda í námi sínu”, *Skólaþræðir, tímarit samtaka áhugafólks um skólaþróun*, sótt 25. janúar, 2024. <https://skolat-hraedir.is/2023/12/08/leidsagnarnam-eykur-thatttoku/>.

skoðuð og ígrunduð og næstu skref í kennslunni ákvörðuð út frá því. Hafa nemendur verið upplýstir um þetta og gefið samþykki sitt.

Titill þessarar greinar „*Leiðin er takmarkið*“ er þýðing á þýska orðatiltækinu „*Der Weg ist das Ziel*“ og er orðatiltækið rakið til kínverska heimspekingsins Konfúsíusar. Orðatiltækið hefur verið túlkað á þann veg að leiðin að takmarkinu sé oft áhugaverðari en takmarkið sjálft, einnig mætti leggja það út sem svo að vert sé að gefa gaum að því sem gerist á leiðinni, njóta þess og læra af því. Mér finnst þetta orðatiltæki draga vel saman það sem felst í leiðsagnarmati og leiðsagnarnámi. Það að vera vakandi og opinn fyrir því sem gerist í kennslu og námi skerpir alla sýn og gerir námið og kennsluna ánægjulegri og vonandi betri. Lokatakmark tónsmíða-kennslunnar hlýtur að vera að nemendur nái að verða sjálfstæðir listamenn. Leiðin að því marki þarf að vera vel vörðuð og er það mín trú að aðferðir leiðsagnarmats og leiðsagnarnáms séu góðar til þess.

HEIMILDASKRÁ

BÆKUR:

Elsa Ingibjörg Pálsdóttir, *Fjölbreyttar leiðir í námsmati: að meta það sem við viljum að nemendur læri* (Reykjavík: Iðnú, 2011).

Nanna Kristín Christiansen, *Leiðsagnarnám, hvers vegna, hvernig, hvar?* (Reykjavík: Nanna Kristín Chirstiansen, 2021).

Schönberg, Arnold, *Fundamentals of Music Composition*, ritstýrt af Gerald Strang og Leonard Stein (London: Faber and Faber Limited, 1967).

VEFSÍÐUR:

Clint Randles and Mark Sullivan, „How Composers Approach Teaching Composition: Strategies for Music Teachers”, *Sage Journals*, bindi 99, hefti 3 (mars 2013), sótt 19. mars 2024, <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0027432112471398>

David Deutsch, „Authentic Assessment in Music Composition: Feedback That Facilitates Creativity”, *Sage Journals*, bindi 102, hefti 3 (mars 2016), sótt 13. janúar, 2024, <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0027432115621608>

Hjördís Þorgeirsdóttir, „Leiðsagnarnám eykur þátttöku og sjálfræði nemenda í námi sínu” *Skólaþræðir, tímarit áhugafólks um skólaþróun*, sótt 25. janúar, 2024. <https://skolathraedir.is/2023/12/08/leidsagnarnam-eykur-thatttoku/>

„Leiðsagnarmat”, *Aðalnámskrá*, <https://adalnamskra.is/greinar/leidsagnarmat>

Nanna Kristín Christiansen, „Hvað er leiðsagnarnám?” *Skólavardan*, 1. tbl. 2019, sótt 8. janúar 2024. <https://www.ki.is/um-ki/utgafa/frettir-og-pistlar/skolavardan/2021/hvad-er-leidsagnarnam>

Eurovision eru jólin...

Linda Björg Guðmundsdóttir

Það hefur varla farið framhjá neinum að Eurovision er mjög umlukin pólitík í ár. Ég ætla þó að skauta algjörlega framhjá henni. Það er alls ekki sökum afsöðuleysis heldur vil ég leggja áherslu á keppnina almennt og hvað hún á að standa fyrir.

Söngvakeppni evrópskra sjónvarpsstöðva, eða Eurovision (e. The Eurovision Song Contest), hófst sem tæknitilraun fyrir beina útsendingu á alþjóðlegum vettvangi. Í fyrsta sinn sem keppnin var haldin, árið 1956, var henni aðallega útvarpað en einhverjar mynda vélar voru þó á staðnum.¹ Árið 1958 var hún send út í mynd úr sjónvarpsverinu Hilversum í Hollandi en það var einnig í fyrsta skipti sem sigurvegari ársins á undan hélt keppnina í sínu heimalandi eins og hefð er fyrir í dag.² Önnur áhugaverð staðreynd er að BBC var fyrst til að senda keppnina út í lit frá Albert Hall árið 1968.³ En öruggt er að segja að saga keppninnar hefur frá byrjun verið samofin tækniframförum síns tíma.

Ekki hætta að lesa hérna því ég ætla nú ekki að festast í að telja upp ártöl og staðreyndir heldur vil ég gera það sem á betur við við mig og skrifa út frá hjartanu og minni upplifun.

Fyrsta Eurovision minningin mín er að sjálfsögðu heima í stofu:

Árið er 1999 og Selma Björnsdóttir syngur á sviðinu með einum of peppuðum dans-jakkagaurum. Glimmerið á bringu hennar skín beint í augun á 8 ára gömlu Lindu sem heillast jafnt af krúttlegri hárgreiðslunni og óvæntu fatakombói (sem er kjóll með buxum). Fyrsta sorgin, Ísland rænt sigrinum en uppsker engu að síður besta árangur sinn í keppninni fram að þessu, 2. sætið. Svíþjóð vinnur óskiljanlega eð því sem virðist stolið ABBA lag. Lítil eyru heyra nú ýmislegt, sjáið til. En Svíþjóðarmærin Charlotte Nilsson hafði betur með laginu „Take Me To Your Heaven“.

Ég er enn á því í dag að við hefðum átt að vinna, enda „All Out Of Luck“ tímalaus klassík. Ég var það ástriðufull að ég lærði dansinn (sem peppuðu gaurarnir dönsuðu) og eitt af fyrstu lögunum sem ég samdi hét „Follow Your Heart“, en sú lína er tekin úr laginu hennar Selmu,

¹ EurovisionWorld. (e.d.). *Eurovision 1956 Results: Voting & Point*. <https://eurovisionworld.com/eurovision/1956>

² Eurovision. (e.d.). *Hilversum 1958*. <https://eurovision.tv/event/hilversum-1958>

³ BBC. (e.d.). *Eurovision first broadcast*. <https://www.bbc.com/historyoftebbc/anniversaries/may/eurovision-first-broadcast/>

sem hún samdi sjálf með Sveinbirni I. Baldvinssyni og Þorvaldi Bjarna Þorvaldssyni.⁴ Þessi setning í laginu sem hljómar svona: „You’ll always be alright just as long as you follow your heart“ hefur greinilega lifað vel og lengi með mér en ég var 13 ára gömul þegar ég samdi mitt lag. En síðan þá hefur ekki verið aftur snúið. Aðdáun mín á keppninni óx með hverju ári sem leið. Ég lærði meira, þroskaðist og varð meira tæknilega sinnuð rétt og eins og Eurovision.



Mynd 1: Undirrituð, 8-9 ára gömul, í absalút uppáhalds dressinu sínu (reyndar blátt en ekki hvítt eins og Selma).

Keppnin hefur með árunum þróast og orðið einhver stærsti tæknilegi viðburður heims, allavega hvað upptöku-, útsendingar- og sviðstækni varðar. En eftir því sem keppnin hefur stækkað hefur tæknin fylgt fast á eftir og pressan orðið sífellt meiri í að gera keppnina glæsilegri. Hér erum við að tala um ljós, eldvörpur, LED gólf og hreyfanlega skúlptúra. Til dæmis árið 2022 í Torino var foss hluti af sviðinu.

Þetta er ekki bara tónlist og söngur, þetta eru búningar, ljósastillingar og fagurfræði, verkfræði og hönnun, sviðsetning og leikstjórn. Svona sýning sem krefst þekkingar á öllum listgreinum vekur auðvitað mikla athygli og til að mynda voru 162 milljónir manna sem fylgdust með árið 2023. Að sjálfsögðu Íslendingar með hæsta áhorfshlutfall eða um 98,7% þetta sama ár.⁵

⁴ EurovisionWorld. (e.d.). *Eurovision 1999 Iceland: Selma Björnsdóttir – „All Out Of Luck“*. <https://eurovisionworld.com/eurovision/1999/iceland>

⁵ Eurovision. (2023, 25. maí). *Eurovision 2023 reaches 162 million viewers with record breaking online*

Þessi keppni nær vel út fyrir Evrópu en Ástralir hafa fylgst með frá árinu 1983.⁶ Asíubúar⁷ og Bandaríkjamenn fylgjast einnig með á sínum streymisveitum.⁸

Það ætti því ekki að fara framhjá neinum að um gríðarlega mikinn stökkpall er að ræða fyrir keppendur. Hér gefst færi á að vera ekki einungis fulltrúi lands og þjóðar heldur líka að kynna sína eigin tónlist og sjálfan sig. Þetta er nefnilega meira en bara þriggja mínútna lag. Með tilkomu samfélagsmiðla eins og TikTok og Instagram hefur umgjörðin í kringum eitt lag stækkað verulega.

Ég held að það hafi verið í vissum hópum (og sé mögulega enn) einhvers konar „stigma“ eða skömm sem fylgir því að senda lag í svona keppni. Þetta sé bara fyrir áhugafólk en ekki þá sem vilja búa til „alvöru“ tónlist, að europopp sé bara einhver formúla. Er virkilega hægt að koma öllu því sem maður vill tjá fyrir á þremur mínútum? Kannski ekki, en er þetta þá ekki góð áskorun?

Ég ætla að leyfa mér að svara einungis því er snýr að formúlu fyrir europopp en hinar spurningarnar eru meira til íhugunar. En í stuttu máli; já, það er auðvitað hægt að fylgja því sem maður heldur að sé uppskrift fyrir árangur í Eurovision. ABABCB, upphækkun, eitthvað álíka. En það er ekki þar með sagt að það sé endilega vænlegast til vinnings. Það er ótal margt sem spilar þar inn í.

Nú veit ég ekki hvort besta dæmið fyrir þessu sé t.d. þegar Portúgalinn Salvador Sobral vann með laginu „Amar pelos Dois“ eða Ást fyrir tvo en það er allavega dæmi.

Kannski er aðalpunkturinn hérna að þetta getur alveg verið hvað sem er. Auðvitað eru fullmörg dæmi þar sem lag er sent í keppnina sem er ekki „týpískt“ Eurovision lag og gengur alveg ágætlega.

Ég hef það sterklega á tilfinningunni að ef þú sendir inn lag, sem hægt er að tengja við á einhvern hátt, og þú trúir sjálf/t/ur á boðskapinn og fylgir honum áfram þá er hægt að gera galdra. Þetta þarf að vera meira en bara lag, það þarf að vera góð heildarsýn á verkið sem mætti helst spila á alla strengi listarinnar.

Þeir sem ná að lesa á milli línanna sjá bersýnilega að ég er „hopeless romantic“, bjartsýnistýpa og lít á Eurovision sem sameiningu, ást og gleði. Eurovision er ekki bara keppni í söng, Eurovision eru jólin. Uppskera, partý, tækniundur, kómedía, dramatík, sýning, allt í bland.

Náði ég mögulega að sannfæra einhverja lesendur til að taka þátt í næstu keppni?

Ef svo er þá er markmiði mínu náð.

engagement and musical impact. <https://eurovision.tv/story/eurovision-2023-reaches-162-million>

⁶ Eurovision. (e.d.). *Countries: Australia.* <https://eurovision.tv/country/australia>

⁷ Eurovoix News. (2021, 12. febrúar). *Chian's Relationship with the Eurovision Song Contest.*

<https://eurovoix.com/2021/02/12/%F0%9F%87%A8%F0%9F%87%B3-chinas-relationship-with-the-eurovision-song-contest/>

⁸ The Hollywood Reporter. (2023, 9. maí). *How to Stream Eurovision 2023 Online in the U.S.*

<https://www.hollywoodreporter.com/lifestyle/lifestyle-news/watch-stream-eurovision-in-usa-1235480815/>

NAIP meistaranámið og DaDOM

Sigurður Halldórsson

Þessi grein fjallar um þriggja ára Erasmus+ verkefnið DaDOM, eða *Daily Dose of Music*¹, þróunarverkefni um tónlist á heilbrigðisviði, sem hófst árið 2022 og er dæmi um samfélagsmiðað verkefni innan alþjóðlega NAIP meistaranámsins² sem tónlistardeild Listaháskóla Íslands hefur tekist á hendur. DaDOM verkefninu er stýrt af Embrace Nederland³, sjálfstæðri stofnun sem vinnur að ýmsum tónlistartengdum verkefnum innan heilbrigðisgeirans í Hollandi. Aðrir þátttakendur eru menntastofnanir á Fríslandi (Norður-Hollandi), Íslandi og í Litháen sem bjóða upp á nám fyrir sjúkraliða og félög tónlistarmedferðarfræðinga í Litháen og á Íslandi. Innan Listaháskólans er það alþjóðlega NAIP meistaranámið sem hýsir verkefnið.

Greinin veltir upp ýmsum áherslum verkefnisins sem hringast í kringum eftirfarandi lykilhugtök: Samfélagslistir, inngilding, velferð, aðgengi, skapandi starf, listmenntun, tónlistarmedferð, heilbrigðismál. Afrakstur verkefnisins mun svo verða gefinn út að því loknu, í upphafi árs 2025.

ÖRSTUTT UM NAIP MEISTARANÁMIÐ

Alþjóðlega NAIP meistaranámið var þróað í alþjóðlegri samvinnu tónlistardeildar Listaháskólans við nokkra evrópska tónlistarháskóla gegnum Erasmus verkefni allt frá árinu 2007. Einnig hafa skólar frá Bandaríkjunum og Singapore tekið þátt í þróuninni. NAIP stendur fyrir New Audiences and Innovative Practice og er alþjóðlegt meistaranám sem hefur verið í boði í Listaháskólanum frá árinu 2009. Nokkrir tugir listamanna hafa lokið slíkri MMus gráðu. Námsleiðin hefur verið mikilvæg fyrir þróun alls kyns samstarfsverkefna og nýjunga á starfsvettvangi tónlistarfólks. Það hefur verið farvegur fyrir brautryðjandastarf, og í auknum mæli hefur þverfaglegt samstarf í listum verið þróað innan námsbrautarinnar. NAIP námið styður tónlistarfólk í að byggja upp eins konar „portfolio“ feril, sem er hugtak sem hefur verið notað innan NAIP til að tákna sjálfstætt starfandi tónlistarfólk með fjölbreytt og oft á tíðum ný hlutverk í samfélaginu. Fjöldmörg verkefni sem unnin hafa verið innan NAIP meistaranámsins hafa kristallast utan veggja skólans og vaxið og þroskast áfram sem starfsvettvangur þeirra sem

¹ Sjá nánar: www.dadom.eu

² Sjá nánar: www.musicmaster.eu

³ Sjá nánar: www.embracenederland.nl

hafa lokið námi, bæði innan stofnana og sem sjálfstæð listræn rannsóknar- og samstarfsverkefni.



Mynd 1: Þátttakendur í Daily Dose of Music á fundi í Fjölbrautaskólanum í Breiðholti í febrúar 2024

TÓNLIST OG HEILABILUN

Frá árinu 2016 hefur farið fram innan NAIP námsbrautarinnar þróun á tónlistarstarfi með heilabiluðum í samstarfi við heilbrigðisstofnanir. Verkefnið er í formi námskeiðs sem tónlistarnemendur Listaháskólans geta valið. Námskeiðin byggjast á undirbúningstímum með fræðslu, spunaæfingum, átta spunasmíðjur með hópi af fólki með heilabilun ásamt starfsfólki viðkomandi stofnunar og endurmati. Sjálf vinnan með skjólstæðingunum snýst að langmestu leyti um frjálsan spuna, þar sem markmiðið er að búa til farveg til tjáningar fyrir fólk sem hefur að miklu leyti misst hæfnina til að tjá sig með orðum. Einungis eru tvö stutt stef leikin og/ eða sungin í hverjum tíma sem hafa verið samin fyrirfram af þátttakendum námskeiðsins til að ramma stundina inn. Frá upphafi hefur Magnea Tómasdóttir óperusöngkona leiðbeint á námskeiðinu. Ýmsar stofnanir hafa komið að þessu samstarfi, m.a. Alzheimersamtökin, Sinfóníuhljómsveit Íslands, Hjúkrunarheimilin Grund, Sunnuhlíð og Seltjörn og dagþjálfunarheimilin Fríðuhús og Hlíðabær. Það er mikilvægt að geta haldið þessu námskeiði starfandi á hverju ári til að ekki komi rof í samstarfið. Námskeiðið rúmar ekki marga nemendur í senn, en um 4 til 6 nemendur taka þátt hverju sinni. Hægt er að velta fyrir sér hvernig *Tónlist og heilabilun* tengist tónlistarmedferðafræði (Music Therapy). Því er til að svara að þar er grundvallarmunur á, þó vissulega geti þekking tónlistarmedferðafræðinga styrkt tónsköpunarsmíðjur með heilabiluðum. En *Tónlist og heilabilun* snýst fyrst og fremst um listsköpun og þá félagslegu virkni að njóta tónlistar, sem bætir líðan og lífsgæði á sama hátt og hjá heilbrigðum einstaklingum. Í þessu tilfelli eru listamenn (eða í tilfelli LHÍ tónlistarnemar á háskólastigi) að veita heilabiluðum einstaklingum tækifæri til þátttöku í tónlistariðkun. Þessir þátttakendur hafa skert sjálfstæði og oftast mjög takmarkaða möguleika til að sækja listviðburði á almennum vettvangi. Tónlistarmedferð er iðkuð í klínískum tilgangi og henni er sinnt

af sérfræðingum sem fæstir líta á sig sem listamenn, en eru að vinna með tónlist á fjölbreyttan hátt samkvæmt gagnreyndum aðferðum.

Til þess að styrkja grunn starfsemi sem þessarar þá þarf ekki aðeins vettvang og vilja innan heilbrigðisgeirans heldur þarf hún að geta reitt sig á þátttöku atvinnutónlistarfólks. Það er gott og blessað að Listaháskólinn leggi sitt af mörkum við að auðga líf fólks á heilbrigðisstofnunum. En hlutverk hans er fyrst og fremst að þjálfa listafólk. Vera vettvangur fyrir það til að koma auga á fjölbreytt tækifæri til að starfa í sínu fagi og hjálpa því að finna sinn vettvang. Með auknum þverfaglegum aðferðum í umönnun sjúklinga og annara viðkvæmra hópa, meðal annars með félagslegum tilvísunum, eða „Social Prescription“⁴, verður í auknum mæli þörf fyrir úrræði sem koma í stað lyfja eða að minnsta kosti draga úr notkun þeirra. Ekki veitir af hér á Íslandi, þar sem ávísun á lyf er langt umfram önnur lönd, sérstaklega geðlyf. Í grein um þversniðsrannsókn í Heilsugæslu Höfuðborgarsvæðisins í Lækna blaðinu árið 2019 kemur fram að „[á]rið 2016 var hlutfallsleg notkun þunglyndislyfja 143% meiri á Íslandi en í Noregi og 43% meiri en í Svíþjóð. Þá er notkun þunglyndislyfja meiri hér á landi en í öllum öðrum OECD ríkjum“.⁵ Verkefni eins og *Tónlist og heilabilun* er dæmi um þjálfun sem beinlínis horfir í þessa átt, og það er mikilvægt að Listaháskólinn bjóði upp á slíka þjálfun. Í þessu sambandi má geta þess að Listaháskólinn hefur á undanförunum árum þróað þverfaglega námsbraut á meistarastigi í samvinnu við nokkrar menntastofnanir í Evrópu sem heitir Listir og velferð sem er í boði í Listkennsludeild LHÍ.⁶ Það hefur verið töluverð samlegð milli NAIP meistaranámsins og Listkennsludeildar. Nemendur úr Listkennsludeild hafa sótt nokkur námskeið með NAIP nemendum og öfugt.

DaDOM – DAILY DOSE OF MUSIC

Hlutverk Listaháskólans í DaDOM verkefninu er að vera fulltrúi tónlistarnáms á háskólastigi og miðla reynslu, meðal annars af starfinu í námskeiðinu *Tónlist og heilabilun* og taka þátt í gerð kennsluefnis fyrir fagfólk í heilbrigðisgeiranum. Verkefnið er nú á þriðja og síðasta árinu og útkoman úr því að byrja að taka á sig mynd. Greinarahöfundur hefur tekið þátt í verkefninu fyrir hönd Listaháskólans ásamt Magneu Tómasdóttur. Þessar hugleiðingar eru meðal þess efnis sem mun birtast við lok verkefnisins. Lokaniðurstöðurnar verða kynntar á málþingum og víðar í öllum samstarfslöndunum undir lok árs 2024, og afrakstur verkefnisins kemur út í heild sinni ársbyrjun 2025.

Meðal afraksturs DaDOM verkefnisins verður fjarnámskeið sem er ætlað að styrkja kennara á heilbrigðisviðum, meðal annars á sjúkraliðabrautum, til þess að hvetja og þjálfa nemendur sína sem framtíðar fagfólk í heilbrigðisgeiranum til að nota tónlist sem umönnunar- og samskiptaaðferð með sjúklingum sínum og/eða skjólstaðingum. Vitnisburðir starfsfólks á Grund, sem tók þátt í spunasmíðjum Magneu Tómasdóttur í *Tónlist og heilabilun*, sem fyrr er nefnt, sýna að þá daga sem smíðurnar voru haldnar var ekki þörf fyrir að gefa þeim sem tóku þátt róandi lyf eða önnur geðlyf, þrátt fyrir að þessir einstaklingar þyrftu að jafnaði á þeim að halda. Auk þess hefur líkamleg og andleg hreyfing sem tónlistin stuðlar að gríðarlegt gildi

⁴ <https://www.england.nhs.uk/personalisedcare/social-prescribing/>

⁵ Lækna blaðið 105 árg. 10. tölubl. 2019, bls. 427.

⁶ <https://www.lhi.is/listir-og-velferd>

fyrir þá sem eru svo heppnir að eiga þess kost.

MARGÞÆTT HLUTVERK TÓNLISTAR Í MANNLÍFINU

Tónlist er stór hluti af lífi alls mannkyns. Fólki er eðlislægt að sameinast í tónlistariðkun til að fá útrás fyrir tjáningar- og sköpunarþörf. Á öllum stigum mannlífsins njótum við eða skynjum tónlist meðvitað eða ómeðvitað. Þetta fyrirferðamikla hlutverk tónlistar í lífi fólks hverfur ekki þegar það verður gamalt, veikt, fatlað eða af einhverjum ástæðum ósjálfbjarga í daglegum athöfnum. Markviss tónlistariðkun þessara hópa er áhrifarík leið til að auka lífsgæði.

Við tökum því gjarnan sem sjálfgefnu að fólk geti nálgast sína tónlist eða tónlistariðkun upp á eigin spýtur. En stundum breytast aðstæður vegna langvinnra veikinda, meiðsla, öldrunar-áhrifa eða heilabilunar. Og þeir einstaklingar sem fyrir því verða neyðast til að breyta frá hversdagslegum venjum sínum, til dæmis félagslegum athöfnum þar sem tónlist hefur verið stór hluti, og misst þessi tengsl. Afleiðingin er sú að það dregur úr lífsgæðum þeirra. Það er í sjálfu sér áfall að geta ekki lengur lifað sínu tónlistarlífi, svo ekki sé minnst á áfallið sem sjálf veikindin eða fötlunin veldur.

Fólk nálgast eða iðkar tónlist á mismunandi hátt. Til að geta valið sína leið til þess þarf sjálfstæði og aðgengi. Fólk verður að geta nálgast staðina þar sem iðkunin fer fram; tónleikasali, vinnustofuna eða tónlistarskólann og svo framvegis. Ef valið snýst um að njóta tónlistar gegnum netið, þá þarf aðgang, færni og búnað til að komast að henni. Fólk sem hefur orðið fyrir hvers kyns áföllum gæti hafa misst þessa möguleika og þar með aðgengið að valkostum. Það fólk þarf aðstoð til að halda sambandi sínu við tónlist lifandi.

SÉRNIÐNIR SPILUNARLISTAR EÐA ÚTVARP

Ef umönnunaraðili kynnir sér persónulegan tónlistarsmekk skjólstæðings getur það verið lykill að aukinni vellíðan. Með því að velja uppáhaldslög eða verk má útbúa spilunarlista sem skjólstæðingur getur hlustað á með heyrnartólum. Þannig má njóta sinnar eigin uppáhaldstónlistar þótt fleira fólk sé í sama rými. Spilunarlistana getur umönnunarstarfsmaður útbúið í samráði við skjólstæðing og með aðkomu fjölskyldu og vina. Þannig má grípa til þessa ráðs hvenær sem fólk vill án mikillar skipulagningar eða samstillingar. Þessi leið getur verið fullkomin fyrir fólk sem hefur ekki mikla þörf fyrir félagslíf. Persónulegir spilunarlistar eru betri en útvarp sem allir þurfa að hlusta á hvort sem þeim líkar betur eða verr. Útvarpsstöðin er oft á tíðum ekki valin af skjólstæðingunum heldur af starfsfólki, annað hvort eftir eigin smekk eða án umhugsunar. Sumt fólk gæti þó stundum viljað hlusta á útvarp saman. Ef dæmi er tekið um dvalarheimili aldraðra á Íslandi, þar sem fólkið hefur enn tiltölulega svipaðan bakgrunn, er mjög líklegt að fólkinu líði vel með Rás 1 opna. Gott dæmi um það er sunnudagsmessa kl. 11 þar sem tónlist er í þó nokkru hlutverki. Flestir tengja þá stemningu við gamla tíma, annað hvort með maka sínum og börnum eða á æskuheimilum með foreldrum og systkinum. Á hjúkrunarheimilum annars staðar í Evrópu er að jafnaði annað uppi á teningnum þar sem fólk hefur margvíslegan menningarbakgrunn. Hér á Íslandi mun samsetning íbúa hjúkrunarheimila breytast í þá átt á næstu árum, eftir því sem kynslóðir fólks með fjölbjódlegan bakgrunn komast á efri ár.

SAMSPIL – SAMSÖNGUR – KÓR

Tónlistarstarf sem byggir á persónulegum smekk getur líka verið félagsleg athöfn. Það er enn sterkari upplifun að njóta góðrar tónlistar með öðru fólki. Þetta er hægt að gera með skipulögðum vinnustofum, kórsöng eða hljómsveitarspili þar sem þátttaka allra er kjarninn í starfinu og hver og einn velur eftir sínu áhugasviði. Þess konar starf vekur upp minningar og stuðlar að valdeflingu, enda þekkja þátttakendurnir tónlistina sem unnið er með. Það gerir enn fremur þær kröfur að fólk læri af og til eitthvað nýtt, sem er nauðsynlegur þáttur í að viðhalda vitsmunalegri færni og þroska hana áfram. Í sumum tilfellum, eins og í hljómsveitarspili, gæti þessi nálgun krafist fyrri þjálfunar, en ekki næstum alltaf. Þetta er hins vegar starfsemi sem myndi krefjast sérfræðiþekkingar frá leiðbeinanda; kórstjóra, atvinnusöngvara, atvinnuhljóðfæraleikara eða frá mjög færum áhugamanni með sterka tónlistar- og samskipta-hæfileika og slíkt þarf að fjármagna.

Ef heilbrigðisstarfsfólk fær þjálfun í að nota söng og tónlist við dagleg störf getur það gert tónlistina að eðlilegum þætti í mannlegum samskiptum, stuðlað að því að fólk fari að syngja saman án þess að það sé skipulagt. Þannig hefur tónlist virkað frá örófi alda, en hefur smám saman fallið út úr daglegu atferli hjá flestu fólki á Vesturlöndum. Augljós langtímaaðferð við að endurvekja þennan þátt mannlegs eðlis er að halda söngnum áfram eftir leikskólaaldur og aldrei að hætta. Söngur er sem betur fer ennþá ríkur þáttur í leikskólastarfi. Því miður hefur tækifærum til almennrar tónlistar- og söngiðkunar fækkað í grunn- og framhaldsskólum á síðustu árum. Enn eru samt nokkrir grunnskólar sem eru til fyrirmyndar í þessu sambandi og viðhalda daglegum samsöng. Það þarf því samstillt átak til að snúa þessari þróun við.

TÓNLISTARSPUNI – UNDIRSTAÐA SAMSKIPTA OG TUNGUMÁLS

Tónlist er í eðli sínu tjáningarform og getur komið í stað samtals með orðum fyrir fólk sem hefur tapað færni til þess að tjá sig með orðum. Tónlistartjáning getur bæði átt sér stað á skipulagðan hátt eða sem sjálfsprottin samskipti milli starfsfólks og skjólstaðings í daglegu lífi og starfi. Hægt er að nota tóna og takt til að liðka fyrir og auka gleði í samskiptum. Það vinnur á móti depurð sem á það til að grafa um sig hjá fólki sem hefur misst hæfni og er meðvitað um það. Starf tónlistarmedferðarfræðinga felur í sér þessa nálgun á klínískum forsendum. En einnig er til starfsemi undir forystu tónlistarmanna sem valdeflir fólk og eykur lífsgæði þess. En sú starfsemi er út frá forsendum listsköpunar og er ætlað að veita aðgengi að henni fyrir fólk sem annars hefði ekki möguleika á að nálgast tónlist. Þannig er grundvallarmunur á tónlist og tónlistarmedferð. Skipulagðir spunatímar hafa verið þróaðir í Bretlandi, Hollandi og hér á Íslandi. Ein slík aðferð var þróuð í London af Lindu Rose sem átti upphaf sitt árið 1993 og fékk titilinn Music For Life, og varð í kjölfarið sjálfstæð stofnun með aðsetur í Wigmore Hall árið 2009.⁷ Music For Life var þróað með fólk með heilabilun í huga, hvernig má auka lífsgæði þess, leita lækningar og valdeflingar. Það byggist á virkri þátttöku í tónlistarspuna með það að markmiði að framkalla á nýjan leik persónu sem hefur horfið bak við heilabilunarsjúkdóminn. Fyrirnefnt námskeið, *Tónlist og heilabilun*, byggir á þessum aðferðum. Mikilvæg rannsókn var framkvæmd á starfi Lindu Rose og Music For Life. Niðurstöður

⁷ Sjá nánar: <https://wigmore-hall.org.uk/learning/music-for-life>

Þeirrar rannsóknar voru gefnar út í bókinni *While The Music Lasts* eftir Rineke Smilde, Kate Page og Peter Alheit.⁸ Verkefnið sýndi ekki einungis fram á að þessi aðferð er árangursrík fyrir einstaklinga með heilabilun og umönnunaraðila þeirra, heldur stuðlaði hún einnig að lærdómsferli fyrir það tónlistarfólk sem átti í hlut sem enginn hafði séð fyrir. Vinnustofurnar breyttu skilningi tónlistarfólksins á hlutverki tónlistar í lífi fólks, þær snertu persónur tónlistarfólksins og stuðluðu að dýpri ígrundun á sjálfsmýnd þess. Verkefnið sýndi fram á að vinna sem þessi hefur gríðarlega jákvæð og góð áhrif í menntun tónlistarfólks. Niðurstöðurnar sýna auk þess að þessi verkefnið hjálpaði umönnunarstarfsfólkinu og veitti þeim innblástur. Ekki síður hjálpaði verkefnið fjölskyldum skjólstæðinganna og gaf þeim dýrmætar stundir með ástvinum sínum.

HVAÐ ER TÓNLIST?

Til að gera sér grein fyrir frumáhrifum tónlistar á líf fólks er upplagt að skoða hvernig ómeðvitað, eðlislægt hlutverk tónlistar er miðlægt í samskiptaþroska ungbarna. Barn á ákveðnu þroskaskeiði notar spuna ómeðvitað til að gera tilraunir í tjáningu, til dæmis eftir að hafa frá fæðingu horft, hlustað á og speglað hegðun foreldra sinna. En eftir því sem barnið nær meira valdi á tungumálinu hverfur þessi spunaþörf smám saman og það getur útskýrt hugsanir sínar og tilfinningar í orðum.

Hefðbundin, jafnvel sjálfgefin hugmynd Vesturlanda nútímans um tónlist er gjarnan sú að „besta“ tónlistin sé flutt af fólki sem hefur atvinnu af því. Það eru framúrskarandi flytjendur, snillingar sem hafa helgað líf sitt því að leita fullkomunar í að tjá þetta töfrandi fyrirbæri fyrir stóra áheyrendahópa. Hins vegar er tónlist sem slík ekki í eðli sínu sérfræðiþekking. Tónlist er rauður þráður í gegnum öll mannleg samfélög. Jafnvel þó að háþrúð tónlistarkunnátta krefjist áratuga þjálfunar og sérhæfingar, þá er rótin og hæfileikarnir til tjáningarinnar til staðar hjá hverju mannsbarni. Veigamikið hlutverk tónlistar í mannlegum þroska var augljóslega vel þekkt af frumkvöðlum formlegrar menntunar. Í Grikklandi til forna var tónlist ein af þremur kjarnagreinum (þar sem dans og ljóðlist mynduðu samofna þrenningu með tónlist í orðinu Músík) og hélst hún inni sem kjarnagrein gegnum miðaldirnar. Nú á dögum er tilveran sífellt flóknari og hólfaskiptari og það krefst sérhæfðrar færni og þjálfunar. Aukin áhersla á raunvísindatengdar greinar og upplýsingatæknikunnátta verður þess valdandi að tónlist og fleiri greinar listrænnar tjáningar eru annaðhvort vanræktar eða að minnsta kosti settar aftur á forgangslistann. Þetta hefur gerst undanfarna áratugi þó svo að á Íslandi, að minnsta kosti, eigi tónlistarkennsla að vera hluti af grunnnámi samkvæmt lögum. Þessi þróun býður upp á að regluleg tónlistariðkun á það til að gleymast. Ekki síst þegar einstaklingar verða að einhverjum ástæðum ósjálfbjarga.

Tónlist er samofin lífinu á heildrænan hátt. Tónlist hefur verið notuð í tengslum við flesta þætti mannlífsins svo lengi sem við getum rakið söguna. Víða í vestrænni menningu hafa slíkar hefðir almennrar iðkunar rofnað um leið og hlutverkunum hefur verið deilt út til sérfræðinga. Enn eru þó nokkur ummerki um almenna iðkun. Við syngjum enn vögguvísur fyrir börn, og margir fá útrás í dansi, sem stuðlar að núvitund og hvíld frá vandamálum daglegs

⁸ Smilde, R., Page, K., & Alheit, P. (2014). *While the music lasts: on music and dementia*. Eburon.

lífs. Í menningu ínúíta á Grænlandi var trommudansinn heildraen nálgun á lífið á öllum sviðum. Í öllu mannlífinu var sú iðkun að nota trommu og rödd hluti af öllum athöfnum, svo sem trúarlífi, læknisfræði, lögfræði, uppeldi, gleði, ást, fæðingu og dauða. En með innlimun í danska konungsveldið, bannaði kirkjan þessa iðkun þar sem hana mætti túlka sem villutrú og kukl. Þess vegna er þessi hefð á barmi útrýmingar. Varna Marianne Nielsen, einn núverandi nemenda í NAIP meistaranáminu vinnur listrannsókni og starfendarannsókn um grænleskan trommudans m.a. í formi kvikmyndar sem byggist bæði á eigin viðtölum við trommudansara frá mismunandi svæðum og á sínum eigin flutningi á trommudansi. Þó nokkuð margar rannsóknir hafa verið gerðar um trommudans af dönskum fræðimönnum, bæði mannfræðilegar og tónlistarfræðilegar. Þær eru þó allar þriðju persónu rannsóknir gerðar af fræðimönnum sem skoða viðfangsefnið utan frá, í öllum tilfellum út frá sjónarmiði nýlenduherraþjóðar án þess að djúpur skilningur liggja þar að baki. Rannsókn Vörnu er sú fyrsta á þessu viðamikla efni sem framkvæmd er af starfandi trommudansara.⁹

Þörfin fyrir að vera umvafin tónlist er svo sterk að hægt er að líta á hana sem frumþörf. Það er ekki hægt að aðskilja tónlist frá mannlægri tjáningu og félagslegri hegðun. En félagsþörf er jafn lífsnauðsynleg og það að borða og sofa. Það er því mikils virði fyrir heilbrigðisstarfsfólk að finna leiðir til að auka tónlist og söng í daglegum umönnunarstörfum, með formlegum og óformlegum leiðum til að bæta heilsu og lífsgæði annars vegar og viðhalda og eftir atvikum auka getu hins vegar. Það útheimtir stuðning til þess bærra stofnana. Það mun án efa styðja við hefðbundnar aðferðir og verða mikilvægur þáttur í umönnun og klínísku starfi.

⁹ Sjá nánar: www.qilaat.org

Hvað hefur banjóíð séð

Tumi Árnason

INNGANGUR

Weston Olencki er tónskáld, flytjandi og spunatónlistarmaður sem starfar nú í Berlín en hán er ættað frá Suður-Karólínu í Bandaríkjunum. Hán hefur komið fram bæði sem tónskáld og flytjandi á tónlistarviðburðum víða um heim og flutti nú á dögnum verk sitt, *a vine that grew over the city and no one noticed* (2020-2022), á frábærum tónleikum í Mengi við Óðinsgötu.¹ Verk Westons snúast gjarnan um hinar ýmsu mögulegu birtingarmyndir hljóðfæratónlistar sem og leiðir til að stýra hlustun og spuna en verkin hafa oft og tíðum einnig eins konar sagnfræðilega vidd, þar sem tónskáldið rannsakar listsköpun ákveðinna menningarsvæða, nýtir í list sinni og setur í samhengi við ýmiss konar tækni, efni og fleira.² Verkið *a vine that grew over the city and no one noticed* er gott dæmi um þetta, en verkið byggir á umhverfi og þjóðlagahefð Suður-Karólínu.

MENNING, MINNI OG MYNDLÍKINGAR

Verkið *a vine that grew over the city and no one noticed* er 43 mínútur að lengd og skiptist í fjóra hluta:

- Cripple Creek // Pretty Polly*
- 10:23pm through the Saluda Grade // Moonshiner*
- interlude (Nachtmusik)*
- “the by and by”*

Eins og áður sagði kannar Weston og afbyggir á vissan hátt menningararf Suður-Karólínu í verkinu, en við flutning verksins eru í forgrunni tvö umbreytt banjó sem stýrt er með talsvert flóknum tæknibúnaði úr smiðju tónskáldsins. Þar má meðal annars nefna heimasmíðaða segulómgjafa og vélknúna slegla sem stýra banjóunum sem ef til vill líkjast afurðum frá Intelligent Instruments Lab (IIL) að vissu leyti, til að mynda Proto-langspilinu. „Við höfum áhuga á að kanna menningarlegar skírskotanir hljóðfærisins og að kanna viðtökur samfélagsins eftir því

¹ *Weston Olencki / Hugj Kjartansson & Hjalti Nordal*, Mengi Óðinsgötu, 8. febrúar 2024.

² „About,” Weston Olencki, sótt 12. febrúar 2024, <http://www.westonolencki.com/about>.

sem að það kemst í meiri notkun,“ segja hljóðfærasmíðir IIL sem eru líkt og Weston í samtali við staðbundna þjóðmenningarhefð.³



Mynd 1 og 2: Til vinstri: Rafstýrðu banjóin sem notuð eru í *a vine that grew over the city and no one noticed*. Til hægri: Hið íslenska Proto-langspil úr smíðju Intelligent Instruments Lab.

Nálgun og aðferð Westons við tónsmíðarnar felur í grunninn í sér að hlusta mjög virkt á umhverfið og víða að sér miklu efni úr því, ásamt því að rannsaka sögulegar tengingar þess. Nálgun hans er að einhverju leyti uppreisn gegn hinnari viðteknu hugmynd um tónverk:

Eins og ég skil þær, eru væntingarnar til tónskálds í grunninn í andstöðu við þessa tegund staðgreiningar. Það er viðtekin venja að líta svo á að hljóðfæri, hefðir, rými og í raun fólk mótist þannig að það verði til ákveðin hljóðræn heimsmynd sem hægt er að flytja og tónflytja að vild. Ég hef áhuga á annars konar nálgun með áherslu á fjölræði, aðlögun og sveigjanleika í vinnu okkar með það sem er í kringum okkur.⁴

Líkt og IIL er Weston að vinna með möguleika gervigreindar, en í verkinu eru Markov-keðjur og einföld tauganet notuð, meðal annars til að vinna úr gömlum upptökum af banjóleikurum frá Suður-Karólínu og Appalachiufjöllum og myndar tæknin með þessum aðferðum eins konar endurgervingu af spilatækni þessara flytjenda fortíðarinnar. Meðal annarra sögulegra hráefna má nefna eimreiðahljódupptökur eimreiðaáhugamannsins og ljósmyndarans O. Winstons Link undir lok eimreiðaflutninga í Ameríku á sjötta áratugnum og ýmsar karólínskar

³ Mín þýðing á: „We are interested in exploring the cultural connotations of the instrument, studying the cultural reception of it as it becomes used and played as part of musical practice.“ „Proto-Langspil,“ Intelligent Instruments Lab, 26. febrúar 2024, <https://iil.is/research/langspil>.

⁴ Mín þýðing á: „The expectations for a composer, as I’ve understood it, are fundamentally in opposition to this kind of locality, the normal practice viewing instruments, traditions, spaces, and ultimately people to be molded to construct a specific sonic worldview, able to be relocated and transposed at will. I’m interested in taking a different approach, one that values plurality, adaptation, and flexibility in order to work with what is around us.“ Weston Olencki, „Toward a future practice,“ *Wet Ink Archive* (blogg), 7. júlí 2020, <https://archive.wetink.org/archive-02/toward-a-future-practice>.

heimildarupptökur fengnar af segulböndum, vaxhólkum, vínýlplötum og vír.⁵ Einnig tilgreinir tónskáldið AM-útvarpsenda, gömul lampaútvörp, lestarteina, sultukrúkkur og bjögunarbúnað þar sem hljóðmerki eru sigtuð í gegnum jarðsýni af karólínskum rauðleir.⁶ Rétt er að taka fram að í tónleikunum í Mengi var útgáfa verksins örlítið frábrugðin þeirri sem finna má á hinni útgefnu upptöku, til dæmis var útgáfan í Mengi einungis flutt á annað af banjónunum tveimur en auk þess voru ekki allir kaflar fluttir í fullri útgáfu.

Í fjórða hlutanum, „*the by and by*“, mataði tónskáldið gervigreindina Jukebox frá OpenAi á lagi Carter-fjölskyldunnar *Can the Circle Be Unbroken* og notaði hana til að umbreyta efninu með röddum og stílbrögðum ýmissa þekkra amerískra þjóðlaga- og kántrítónlistarmanna á borð við Johnny Cash, Elizabeth Cotten, Hank Williams, Loretta Lynn og fleiri.⁷ Í fyrirlestri sem tónskáldið flutti um verk sín í málstofu tónsmíðanema í Listaháskólanum þann 9. febrúar síðastliðinn benti hán meðal annars á að með tauganetinu væri reynt að hljóðgerva (*e. synthesise*) efnið á mun dýpra stigi en til dæmis MIDI-stiginu sem manni hefði ef til vill dottið fyrst í hug við umritun af þessu tagi. Gervigreindin vinnur á einhvers konar stafrænu frum-eindastigi, það er að segja hún byggir út frá einhverju sem nálgast frekar grunneiningar hinnar stafrænu gagnaskráar.⁸

ÓHUGNANLEGT HIMNARÍKI

Það er eitthvað draugalegt við þennan samruna hins raftæknilega og sögulega. Þjóðlagatónlistin sem liggur til grundvallar verkinu varpar gjarnan upp mjög tilvistarlegum spurningum að mati tónskáldsins, vangaveltum um það hvað gæti beðið okkar handan við móðuna miklu. Weston vekur á sinn hátt upp furðulegan draug með því að taka þetta sögulega hráefni, hljóðupptökur sem eru mjög fastbundnar tilteknum stað og tíma og varpa þeim inn í stafrænt umhverfi sem tilheyrir algjörlega öðru og gjörólíku tilvistarplani. Afurðin hljómar eins og einhvers konar varðveitt heimild sem tilheyrir fortíðinni en er í raun glæný „hugarsmíð“ hins stafræna. Weston minntist í fyrirlestri sínum á að það mætti ímynda sér hina stafrænu sérstæðu (*e. digital singularity*) sem nokkurs konar óhugnanlegt himnaríki.⁹ Þannig er þessi stafræni draugagangur kominn í samtal við hinn tilvistarlega efnivið þjóðlaganna sem byggt er á.

Þarna er stutt í tengingar við ýmsar hugmyndir um tæknisérstöðuna (*e. technological singularity*), það er að segja kenningar um að í fyrirsjáanlegri framtíð muni skapast ástand þar sem samruni og framþróun nýrrar tækni, til að mynda gervigreindar, umbreyti skyndilega veruleika okkar á róttækan og ófyrirsjáanlegan máta. Þar má finna hugmyndir um svokallaðan netódaudleika (*e. cyberimmortality*), þar sem menn sjá fyrir sér framtíð þar sem við getum öðlast eilíft stafrænt líf út yfir gróf og dauða með því að hlaða hugsunum okkar og

⁵ „Frequently Asked Questions,“ O. Winston Link Productions, Sótt 18. febrúar 2024, <http://owin-stonlinkrailwayproductions.com/FAQ.aspx>.

⁶ „a vine that grew over the city and no one noticed [2020-22],“ Weston Olencki, sótt 12. febrúar 2024, <http://www.westonolencki.com/#/city-vine/>.

⁷ „Old Time Music,“ Tripticks Tapes, sótt 12. febrúar 2024, <https://triptickstapes.bandcamp.com/album/old-time-music>.

⁸ Weston Olencki, „Málstofur tónsmíðanema“ (fyrirlestur, Listaháskóli Íslands, Reykjavík, 9. febrúar 2024).

⁹ Olencki, „Málstofur tónsmíðanema.“

tilfinningum, sálinni svo að segja, inn í eilíft gagnakerfi.¹⁰

Vísindaskáldsögulegar hugmyndir á borð við netódaudleikann hljóta þó að teljast talsvert langt frá kjarna tónsmíða Westons Olencki, sem hán skilgreinir sem „dreifbýlisnálgun á tilraunatonlist“.¹¹ Tónskáldið leikur sér að því að láta háþróaða tækni (sem tekur sífellt meira pláss í samtíma okkar og felur á vissan hátt í sér bæði útópísk fyrirheit um framtíðina en líka uggvænlega forboða) vinna með veðraðan efnivið í lágri upplausn, fullan af skráfi og skruðningum sem hafa myndast við framrás tímans. Weston leitast ekki við að skyggnast inn í tæknidrifinn ódaudleikann heldur tekur hán staðbundna þætti, sem oft hafa sögulegar vísanir til fortíðar, og sundrar þeim í öreindir, les þá og meðhöndlar með verkfærum samtímans. Weston fæst við umgjörð tónlistarinnar í ýmsum skilningi: vísanir, myndlíkingar og merkingu efniviðarins sjálfs. Í augum hans er hráefni ekki bara óskrifað blað heldur vísar allt efni bæði í fortíð sína og til annarra tengdra hluta. Þannig eru verk á borð við *a vine grew over the city...* landfræðilega bundin umhverfi tónskáldsins og mótuð af persónulegu sambandi tónskáldsins við það umhverfi. Tónskáldið gerir samband sitt við umhverfi sitt áþreifanlegt með milli-göngu hljóðsins.¹²

BANJÓIÐ SEM MYNDLÍKING

Tengingar Westons við Suður-Karólínu eru margslungnar, en hán á ættir að rekja í smábæ þar um slóðir. Hán talar um hvernig fagurt landslagið, ríkuleg tónlistarhefðin og hæglyndislegt tímaskyn svæðisins sé gróið inn í vitund hans og veiti háni innblástur, en bendir jafnframt á hvernig saga svæðisins sé menguð af blóðsúthellingum, þrælahaldi, fordómum, þjóðarmorðum, gifurlega skaðvænlegri iðnvæðingu og ýmiss konar órétti enn þann dag í dag.¹³ Að velja banjóið sem eins konar brennipunkt verksins er í þessum skilningi afar viðeigandi í ljósi flókinna menningarsögu þess, en hljóðfærið á ættir sínar að rekja til Vestur-Afríku, þar sem spilahefð skyldra hljóðfæra má rekja alla leið aftur á sjöundu öld, og jafnvel enn lengra. Frá Afríku ferðaðist banjóið til Ameríku á sautjándu eða átjándu öld með afrískum þrælum, fyrst til Karíbahafsins og síðan til suðurhluta Bandaríkjanna.¹⁴

Eftir að hafa þróast og dreifst með þrælum um suðurhluta Bandaríkjanna fór að bera á því á átjándu öld að hvítir landnemar lærðu á banjóið, en sú þróun helst í hendur við tilkomu minstrelsýninganna.¹⁵ Minstrelhefðin, sem er smánarblettur í sögu Bandaríkjanna, jók vinsældir banjósins svo um munaði og gegnir lykilllutverki í tilkomu kántrítónlistarinnar og staðalímyndinni um að banjó tilheyri fyrst og fremst hvítu „hillbilli“ sveitameningu. Þrátt fyrir það má einnig sjá að afrísk-ameríska banjótónlistin sem varðveitist í Appalachiufjöllum er beinn forveri afrísk-amerísku ragtime-tónlistarinnar, blússins og í kjölfarið djasstónlistar.¹⁶

¹⁰ „Singularity,“ Britannica, Sótt 12. febrúar 2024, <https://www.britannica.com/technology/singularity-technology#ref1255067>.

¹¹ Mín þýðing á: „rural approach to experimental composition.“ Olencki, „Málstofur tónsmíðanema.“

¹² Olencki, „Toward a future practice.“

¹³ Olencki, „Toward a future practice.“

¹⁴ Cecelia Conway, „Black Banjo Songsters in Appalachia,“ *Black Music Research Journal*, 23, nr. 1/2 (2003): 150-155.

¹⁵ Conway, „Black Banjo Songsters in Appalachia,“ 155.

¹⁶ Conway, „Black Banjo Songsters in Appalachia,“ 163-164.

Annar þráður þessa flókna menningarvefs er einmitt öðrunin, sérstaklega innan tónlistarbransans, á hinum hvíta „hillbillí“ eða sveitalubba, sem þurfti að lúta lægra haldi fyrir hinni hetjulegu amerísku ímynd kúrekans um 1930. Hún gerði hvítum millistéttaralmenningi í Bandaríkjunum auðveldara að samsama sig kántrítónlistinni innan viðteknari, þægilegri og ósýnilegri hvítleika.¹⁷ Ef ekki hefði verið fyrir tilstuðlan útvarpstækninnar og tónlistaríðnaðarins sem réð útvarpinu hefði kántrítónlist (og banjóið) líklega ekki orðið það sem hún er í dag.¹⁸ Þarna sjáum við amerísku mýtuna í þróun, sem Weston er á sinn hátt að taka fyrir í verki sínu. Banjóið verður myndlíking fyrir það hvernig vesturafrísk, karabísk og suður-amerísk menning blandast við strauma frá evrópskum landnemum, kvíslast í hinar og þessar áttir og endar sem jaðarsett, þjóðernissinnuð, hvít „redneck“ menning.¹⁹ Sjálf segir Weston að hán hafi í kjölfar andláts móður sinnar byrjað að kanna samband sitt við þessa heimahaga sem hán hafði hingað til „reynt af öllum krafti að aðgreina [sig] frá listrænt, menningarlega og landfræðilega.“²⁰

LOKAORÐ

Weston velur vísvitandi banjóið sem miðpunkt verksins enda hefur banjóið mjög margslungna merkingu, frá því að vera tákn sveitamenningar og þjóðlagatónlistar fjallanna, yfir í að vera nátengt rasískri kynþáttahyggjumenningu, og þannig tákn fyrir ok – en jafnframt sterkt tákn fyrir afríska arfleið innan amerískrar menningar. Weston nýtir sér meðal annars útvarpsbúnað og upptökur og minjar frá eimreiðaflutningum sem myndlíkingar með vísun í þessa svæðisbundnu sögu. Hán notar einnig tækni dagsins í dag og afbyggir þannig þetta hráefni og mótar eitthvað algjörlega nýtt. Skemmtilegar tengingar má finna milli notkunar Westons á þessu þjóðlega hljóðfæri og langspili IIL, en langspilið á sér einnig flókna og undarlega sögu sem meðlimir IIL eru innblásnir af. Frumleg notkun gervigreindar og tauganeta varpar ljósi á skapandi möguleika tækninnar og vekur upp spurningar. Það verður forvitnilegt að kafa dýpra í verk Westons og einstök ánægja að fá tækifæri til að fylgjast með þessu spennandi tónskáldi flytja verk sitt hér á landi.

¹⁷ Glenda Goodman og Samuel Parler, „White Noise: Historiographical Exceptionalism and the Construction of a White American Music History,“ í *Sounding Together: Collaborative Perspectives on U.S. Music in the 21st Century* (Michigan: University of Michigan Press, 2021), 221.

¹⁸ Olencki, „Málstofur tónsmíðanema.“

¹⁹ Goodman og Parler, „White Noise,“ 228.

²⁰ Mín þýðing á „Sparked by my mother’s sudden death in 2017, I began to personally reforge my relationship with this place I worked so hard to artistically, culturally and geographically distance myself from.“ Olencki, „Toward a future practice.“

HEIMILDASKRÁ

Britannica. „Singularity.“ Sótt 12. febrúar 2024.

<https://www.britannica.com/technology/singularity-technology#ref1255067>.

Conway, Cecelia. „Black Banjo Songsters in Appalachia.“ *Black Music Research Journal* 23, nr. 1/2 (2003): 149-166.

Goodman, Glenda og Samuel Parler. „White Noise: Historiographical Exceptionalism and the Construction of a White American Music History.“ 7. kafli í *Sounding Together: Collaborative Perspectives on U.S. Music in the 21st Century*. Michigan: University of Michigan Press, 2021.

Intelligent Instruments Lab. „Proto-Langspil.“ Sótt 26. febrúar, 2024.

<https://iil.is/research/langspil>.

O. Winston Link Productions. „Frequently Asked Questions.“ Sótt 18. febrúar 2024.

<http://owinstonlinkrailwayproductions.com/FAQ.aspx>.

Olencki, Weston. „a vine that grew over the city and no one noticed [2020-22].“ Sótt 12. febrúar 2024. <http://www.westonolencki.com/#/city-vine/>.

Olencki, Weston. „About.“ Sótt 12. febrúar 2024. <http://www.westonolencki.com/about>.

Olencki, Weston. „Málstofur tónsmíðanema.“ Fyrirlestur fluttur í Listaháskóla Íslands, Reykjavík, 9. febrúar 2024.

Olencki, Weston. Wet Ink Archive (blogg). <https://archive.wetink.org/archive-02/toward-a-future-practice>.

Tripticks Tapes. „Old Time Music.“ Sótt 12. febrúar 2024.

<https://triptickstapes.bandcamp.com/album/old-time-music>.

MYNDASKRÁ

Mynd 1: Intelligent Instruments Lab. Sótt 26. febrúar, 2024. <https://iil.is>.

Mynd 2: Olencki, Weston. Sótt 26. febrúar 2024. <http://www.westonolencki.com>.

Þorlákstíðir og tónlistarlíf miðalda á Íslandi

Þórbergur Bollason

INNGANGUR

Hvernig var menning miðalda á Íslandi? Margt hefur tapast í tímans rás en þær heimildir sem við eigum um menningu þjóðarinnar fyrir á tímum er helst að finna í gömlum handritum og bókum, fyrir utan það sem hefur lifað í munnlegri geymd. Miðaldir voru uppgangstími í menningarlífi Íslendinga á öllum sviðum lista. Byggðar voru kirkjur um allt land, prýddar skrautlegu handverki, samanber Valþjófsstaðahurðina sem er varðveitt í Þjóðminjasafninu. Tímamótarit í íslenskri bókmenntasögu voru rituð, bæði snemma á hámiðöldum þegar öll helstu miðaldaritin sem við þekkjum eru skrifuð, svo sem Heimskringla og Íslendingasögurnar, en líka á síðmiðöldum, ekki síst innan kaþólsku kirkjunnar á Íslandi, þar sem við fáum tímamótaverk eins og Sólarljóð og Lilju. En hvað vitum við um tónlist þessa tíma?

Ein helsta heimildin sem við eigum um tónlist síðmiðalda á Íslandi er handrit að Þorlákstíðum. Þorlákstíðir eru tíðasöngur sem sunginn var, og er enn, til heiðurs Þorláki helga Þórhallssyni, Skálholtsbiskupi og dýrlingi. Tíðasöngurinn var fluttur tvisvar á ári, á Þorláksmessu að sumri 20. júlí og Þorláksmessu að vetri 23. desember.

Skiljanlega gefur handritið því miður ekki heildstæða mynd af því hvernig tónlistarlíf hefur verið á Íslandi á þessum tíma. Við verðum því aðeins að geta í eyðurnar. Í þessari grein er reynt að varpa ljósi á þá tónlist sem iðkuð var hér á landi, sérstaklega í hinu kirkjulega umhverfi á þeim tíma sem handritið var skrifað, á mótum 14. og 15. aldar. Greinin er unnin upp úr BA-ritgerð minni í tónsmíðum við Listaháskóla Íslands, þar sem rannsóknarspurningin *hvort Þorlákstíðir hafi verið fluttar í fjölröddun*.

HANDRITIÐ

Sjálfst skinnhandritið sem geymir tíðasönginn kallast *AM 241 a II folio* og hefur verið varðveitt á Árnastofnun í Reykjavík síðan 1996. Hvar það hefur verið í aldanna rás er ekki gott að segja, en áhugavert er að á spássíu þess stendur ritað: „þessa bok a kyrckian j skallolltti en eingin Anar A 1597“.¹ Í doktorsritgerð sinni um Þorlákstíðir sem stuðst verður nokkuð við í þessari

¹ (Bjarni Þorsteinsson, 1906-1909, bls. 80)

grein taldi Róbert Abraham Ottósson líklegan höfund geta hafa verið Arngrím Brjánsson ábóta í Þingeyrarklaustri og líklegan upprunatíma handritsins á mótum 14. og 15. aldar.²

Ekki kemur sérlega á óvart að handritið hafi verið skrifað í klaustri, enda voru þau mikilvægur hluti af innviðum kirkjunnar á Íslandi og menningarstarfsemi Íslendinga á þessum tíma.

Klaustrin voru merkar menningarstofnanir. Munkarnir frumsömdu bækur og skrifuðu upp handrit. Í Þingeyrarklaustri, störfuðu svo að dæmi sé tekið, Oddur Snorrason, sem skrifaði sögu Ólafs konungs Tryggvasonar, og Gunnlaugur Leifsson sem skrifuðu sögu Jóns biskups Ögmundarsonar. Karl Jónsson ábóti (1169-1181) var líka liðtækur rithöfundur og skrifaði sögu Sværris konungs Sigurðarsonar. Helgafellsklaustur á Snæfellsnesi átti stórt bókasafn enda ríkasta klaustur landsins.³

Í töflu 1 og mynd 1 má sjá hversu víða klaustur voru fyrir síðaskipti.⁴ Klausturlíf á Íslandi var í tveimur reglum, munkar af Benediktsreglu kenndri við Benedikt frá Núrsíu og kanúkar af Ágústínusarreglu kenndri við Ágústínus kirkjufóður, en munkarnir af þeirri reglu voru jafnframt vígðir prestar.⁵

Klaustur	Stofnað - hætti störfum	Regla
Bæjarklaustur	Miðja 9. öld (1050)-óþekkt	óþekkt
Þingeyrarklaustur	1133-1551	Benediktsregla
Munkaþverárklaustur	1155-1551	Benediktsregla
Hítardalsklaustur	1166-miðja 13. öld	óþekkt
Þykkvabæjarklaustur	1168-1550	Ágústínusarregla stofnað af Þorláki helga Þórhallssyni
Helgafellsklaustur	1172-1543	Ágústínusarregla
Kirkjubæjarklaustur	1182-óþekkt	Benediktsregla, nunnuklaustur
Keldnaklaustur	lok 12. aldar-óþekkt	óþekkt
Saurbæjarklaustur	lok 12. aldar-miðja 13. öld	óþekkt
Viðeyjarklaustur	1226-1542	Ágústínusarregla
Reynisstaðarklaustur	1295-1551	Benediktsregla, nunnuklaustur
Möðruvallarklaustur	1295/1296-miðja 16. öld	Ágústínusarregla
Skriðuklaustur	1493-1552	Ágústínusarregla

Tafla 1: Klaustur á Íslandi⁶

Handritið að Þorlákstíðum hefur eftir því sem við best vitum verið ritað í Þingeyrarklaustri, en stuttu síðar orðið eign biskupsstólsins í Skálholti og verið notað þar fyrir tíðasöng heilags Þorláks. Eins og sjá má á mynd 2 er innihald handritsins að langmestu leyti nótur að einradda laglínunum sem skrifaðar eru við texta, en á stöku stað stendur textinn stakur án tónefnis. Allt er þetta tónlist úr kaþólsku helgihaldi. Að mestu leyti eru þetta tíðasöngliðir, en einnig eru tveir messuliðir auk fleiri tilfallandi þátta sem erfitt er að staðsetja í samhengi við annað efni

² (Róbert Abraham Ottósson, 1959)

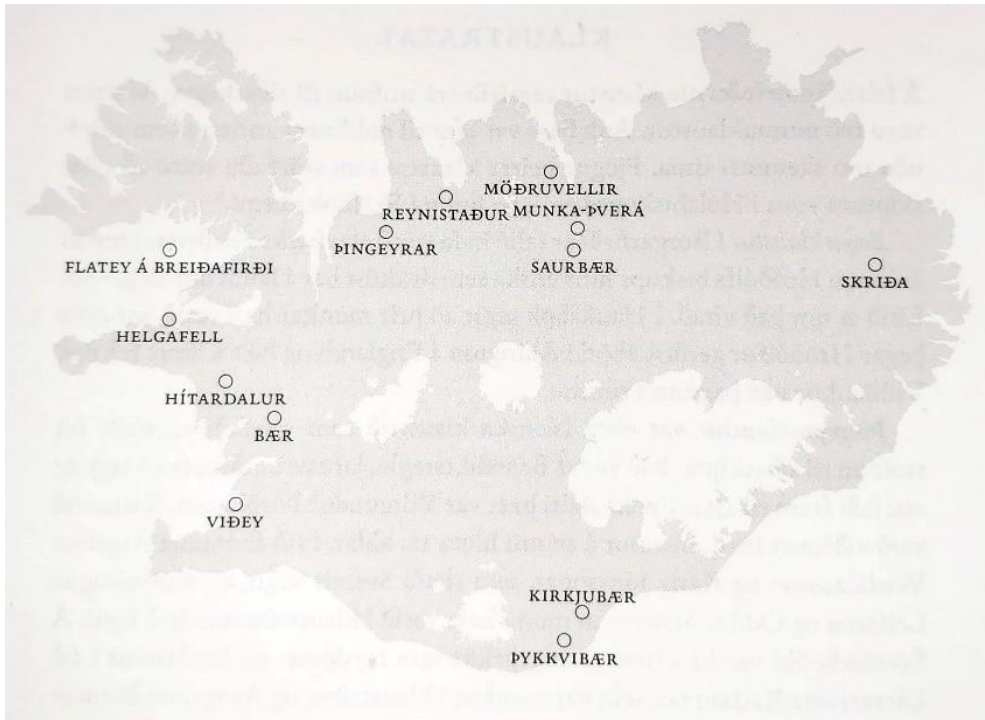
³ (Guðmundur J. Guðmundsson, 2010, bls. 25)

⁴ (Haraldur Bernharðsson (ritstj.), 2016)

⁵ (Guðmundur J. Guðmundsson, 2010)

⁶ (Haraldur Bernharðsson (ritstj.), 2016)

handritsins.⁷ Vert er að minnast á í þessu samhengi að handritið er nokkuð skemmt – spássíur eru víða tættar og á stöku stað hafa blaðsíður glatast.⁸ Svo virðist sem að í tímans rás hafi blöðin losnað úr upprunalegri bindingu og röð blaðsíðna ruglast. Hér er stuðst við endurröðun Róberts Abrahams Ottóssonar á blaðsíðunum og flokkun hans á efni handritsins.⁹



Mynd 1: Kort af klaustrum á Íslandi¹⁰

Eðlilegt er að spurning vakni um hvaða tónlist felist í þessum tíðasöng, og hvernig hún hafi verið iðkuð á miðöldum? Til að varpa ljósi á það er í köflunum hér á eftir fjallað um ýmislegt tengt tónlistarflutningi í kaþólsku helgihaldi miðalda.

NÓTNASKRIFT

Nótnaritunin í handriti Þorlákstíða virðist við fyrstu sýn kunnugleg þeim sem læsir eru á nótur en fljótlega sést að hún er þó nokkuð frábrugðin þeirri nótnaritun sem við þekkjum í dag. Handritið er skrifað í *naumum* (lat. neuma) sem er fyrsta nótnaritunin sem er þekkt í kaþólskum kirkjusöng, og þar með ein sú fyrsta í tónlistarsögu Vesturlanda.¹¹ Naumur byrjuðu sem minnistæki, þær voru línur skrifaðar ofan við tiltekinn texta til þess að minna flytjanda á hvort að viðeigandi lag færi upp eða niður í tónhæð. Þetta er einföld nótnaritun, til

⁷ (Róbert Abraham Ottósson, 1959)

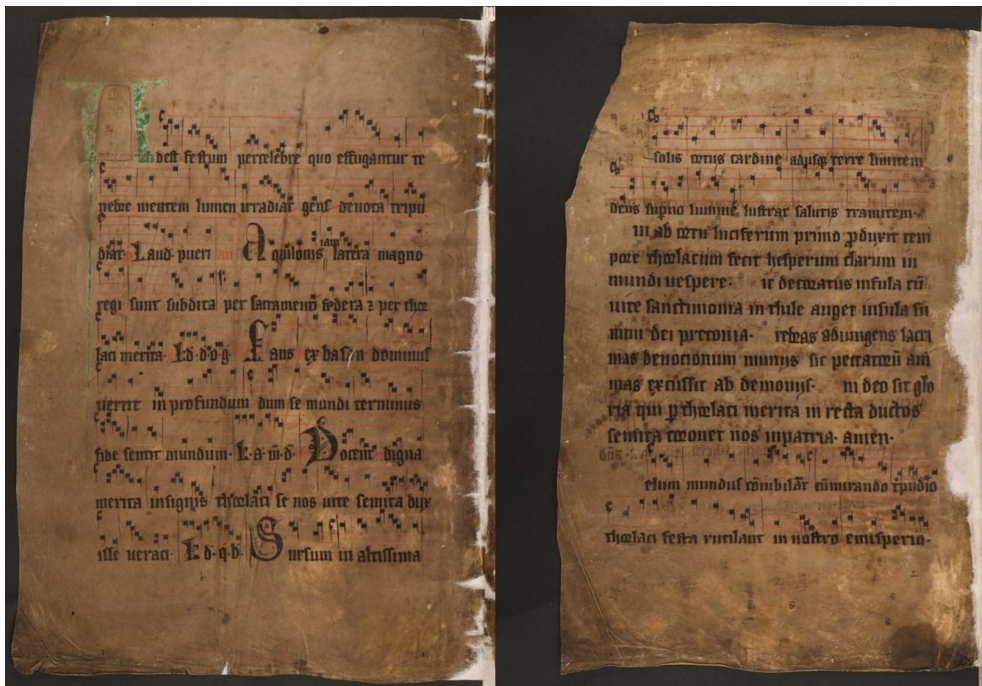
⁸ (AM 241 a II fol. - Þorlákstíðir)

⁹ (Róbert Abraham Ottósson, 1959)

¹⁰ (Haraldur Bernharðsson (ritstj.), 2016)

¹¹ (Hoppin, 1978)

minnis fyrir flytjanda sem þekkti þegar viðkomandi lag. Fyrstu naumurnar voru aðeins tvö tákni, *virga* („/”) sem þýddi hækkun og *punctum* („.”) sem þýddi lækkun.¹² Þegar leið á var farið að gera greinarmun á því í hvaða hæð naumurnar voru skrifaðar. Þannig merktu tvær naumur skrifaðar í sömu hæð sömu tónhæð. Stærsta skrefið kom svo þegar bætt var við þverlínunum fyrir skýrleika.¹³ Fyrst í stað voru eingöngu tvær línur, efri línan gul sem táknaði *c'* og neðri línan rauð sem táknaði *f*. Fljótlega urðu línurnar þó fjórar og kynntir til leiks tveir lykklar, C-lykill og F-lykill, sem tóku við af litunum til að staðsetja naumurnar í tónsviði.¹⁴ Þarna var kominn nótnastrengur miðalda. Með því að skrifa á hann naumur mátti rita niður alla þá tónlist sem mann listi með nákvæmri tónhæð. Kallast þessi nótnaskrift *hóffadraskrift* (e. square notation) og er þetta sú skrift sem notuð er í handriti Þorlákstíða. Á mynd 2 sést hvernig fjögurra lína nótnastrengurinn er ritaður með rauðu bleki og C-lykill er staðsettur á efstu línu strengsins. Enn var þó engin leið til þess að skrifa hrynjanda, einungis tónhæðir. Þó að það virðist freistandi að líta á þverlínurnar í handritinu sem einhverskonar taktstrik tel ég öllu líklegra að þær séu einfaldlega til þess gerðar að hjálpa auganu að para betur saman tóna og texta.



Mynd 2: Forsíða og síða innan úr handritinu AM 241 a II folio 15

¹² (Hoppin, 1978)

¹³ (Hoppin, 1978)

¹⁴ (Hoppin, 1978)

¹⁵ (AM 241 a II fol. - Þorlákstíðir)

HVAÐ ER TÍÐASÖNGUR?

En hvert er eðli þessa tíðasöngs sem Þorlákstíðir samanstanda af? Til þess að svara því getur verið tilefni til að líta um stund aftar í söguna, aftur í frumkristnina á fyrstu öldum okkar tímatafs.

Á þessum tíma var messan ekki enn orðin til, og voru helgiathafnir kristinna manna oft haldnar á nóttunni, bæði til þægindaauka en einnig vegna hættu á ofsóknum. Fyrsta form tíðasöngs sem við þekkjum voru slíkar næturathafnir þar sem haldið var upp á síðustu kvöldmáltíð Jesú Krists, og heilagt sakramenti þegið. Þessar athafnir voru haldnar aðfaranótt sunnudags og fólust aðallega í bænnum, ritningarlestri og sálmasöng, en einnig var fljótlega farið að syngja hymna.¹⁶

Þegar leið á, og altarisgangan færðist yfir í messuna, skiptist þessi næturathöfn í nokkra hluta og fór þá að móta fyrir þeim tíðum sem við þekkjum í dag. Á laugardagskvöldi, í aðdraganda messunnar, var byrjað að fara með tíð sem nefndist *Vesperas*. Þegar var liðið á nóttina var farið með meginþátt helgihaldsins sem var athöfn í þremur liðum, svokölluðum noktúrnum, sem saman mynduðu tíðina *Matutinum*. Að lokum var farið með morguntíðina *Laudes* áður en haldið var til messu. Þessar þrjár tíðir eru enn veigamestu tíðir kirkjunnar og hafa mest tónlistarlegt innihald.¹⁷

Við framangreindar tíðir bættust síðar fjórar tíðir sem oft eru kallaðar „minni tíðirnar“ sökum þess hvað þær eru stuttar í flutningi, og voru þær persónulegri helgiathafnir; *Primam* klukkan 6, *Tertiam* klukkan 9, *Sextam* klukkan 12 og *Nonam* klukkan 15. Að lokum kom tíðin *Completorium* og eru þá upptaldar allar tíðir miðalda. *Completorium* var einskonar minni útgáfa af *Vesperas* sem farið var með fyrir háttinn. Hún kemur okkur þó minnst við hér þar sem músíkalskt vægi hennar er takmarkað sökum þess hve lítið var skrifað fyrir hana af tónlist.¹⁸

Latneskt heiti	Íslenskt heiti	Tímasetning	Lengd, (um það bil)
<i>Vesperas</i>	Aftansöngur	Fyrir sólarlag	45 mín.
<i>Completorium</i>	Náttsöngur	Þegar gengið er til náða	30 mín.
<i>Matutinas</i>	Óttusöngur	02:00	2-3 klst.
<i>Laudes</i>	Morgunsöngur	Við sólarupprás	45 mín.
<i>Primam</i>	Minni tíðir	Miðmorgunstíð	06:00
<i>Tertam</i>		Dagmálatíð	09:00
(Messa)		(Messa)	
<i>Sextam</i>		Miðdagstíð	12:00
<i>Nonam</i>		Nón	15:00
			15-20 mín.

Tafla 2: Yfirlit yfir tíðir í kaþólskum tíðasöng miðalda¹⁹

Upprunalega var farið með tíðir í hverri viku aðfaranótt sunnudags fram á sunnudagskvöld og þá bæði byrjað og endað á *Vesperas*, en fljótlega fór að tíðkast að fara með tíðir á öðrum

¹⁶ (Hoppin, 1978)

¹⁷ (Hoppin, 1978)

¹⁸ (Hoppin, 1978)

¹⁹ (Árni Heimir Ingólfsson, 2016, bls. 16)

helgum dögum svo sem dögum dýrlinga eða píslarvotta. Tíðasöngurinn þróaðist þó mest í klaustrum á miðöldum, en þar voru tíðirnar sungnar á hverjum degi. Ásamt messunni gat helgihaldið þar tekið 7-8 klukkustundir hvern sólarhring. Forskriftina að því gerði Benedikt frá Núrsíu, stofnandi Benediktsreglunnar. Oft voru tíðasöngvarnir aðlagðir að helgidögum kristna helgihaldsins, eins og á við um Þorlákstíðir. Þá er talið frá Vesperas aðfaranótt Þorláksmessu að Vesperas Þorláksmessukvölds.²⁰

Meginuppistaða tíðasöngsins, sérstaklega til að byrja með, var sálmasöngur. Söngurinn var þó kannski aðeins frábrugðinn því sem eigum að venjast - texti helgihaldsins var nefnilega að miklu leyti ekki sunginn við tilbúin „lög“ eins og við eigum að venjast heldur við svokallaða *tóna*.²¹ Tónarnir voru ákveðnar forskriftir nótna sem mátti laga að þeim texta sem átti að flytja hverju sinni. Tónarnir voru samsettir annarsvegar af *raustarhaldi*, nótu sem meginhluti textans var sunginn á, og hins vegar slaufum sem gerðar voru í byrjun og enda texta.²² Hver tónn var venjulega sunginn yfir eitt vers sem eru hvert tvær línur, og var einnig oft slaufa á mótum lína erindisins. Einfaldir tónar voru oftast á miðöldum með raustarhald á nótnunni A með slaufur niður á G eða F, en á 13. öld fór að verða algengara að hafa raustarhaldið á F eða C og enda þá lítilli tvíund neðar á E eða H. Ekki var mikið músíkalskt innihald í þessum einfalda söng, en tónarnir gátu orðið mun skrautlegri eins og komið verður að síðar.²³

Fyrir þennan mikla og stöðuga flutning voru sálmarnir ekki svo ýkja margir. Með því að syngja tíðasöng á hverjum degi mátti komast í gegnum alla 150 Davíðssálmana á einni viku. Gera má ráð fyrir að munkum hafi farið að leiðast óskreyttur tónasöngurinn eftir að hafa sungið þetta sama efni árum saman, enda fóru fljótlega að verða til mismunandi flutningsaðferðir til þess að lífga upp á sönginn, sem fólust í því að bæta við flúruðum laglínunum, oft með nýjum texta. Sálmásöngurinn gat þá ýmist verið *antifónískur*, *responsorískur* eða *beinn*:²⁴

*Hægt er að greina þrjár mismunandi flutningsaðferðir sálmasöngs: beinan, antifónískan og responsorískan sálmasöng. Í beinum sálmasöng eru erindi sálmsins sungin í gegnán viðbættis texta. Antifónískur flutningur gefur í skyn að tveir helmingar kórsins skiptist á að syngja annaðhvort erindi sálmsins, eða (sem var öllu algengara) viðbætt erindi sem sungin voru við einfaldar laglínur – antifóníur – annaðhvort á undan eða á eftir sálminum, eða milli erinda hans. Í responsorískum sálmasöng syngur stakur flytjandi texta sálmsins, en söfnuðurinn eða kórinn syngur svar eftir hvert erindi.*²⁵

Í hverri tíð voru sungnir sálmur bæði antifónískt og responsorískt, en svo virðist sem að beinn

²⁰ (Hoppin, 1978) (Árni Heimir Ingólfsson, 2016)

²¹ (Hoppin, 1978)

²² (Hoppin, 1978)

²³ (Hoppin, 1978)

²⁴ (Hoppin, 1978)

²⁵ According to the method of performance, we may distinguish three different types of psalmody: *direct*, *antiphonal*, and *responsorial*. In direct psalmody, the verses of the psalm are sung straight through with no textual additions. Antiphonal performance implies the alternation of two half-choirs, either in singing the verses of the psalm itself, or, as was more commonly the case, in singing an additional verse set to a simple, free melody –an antiphon– before, between, and after the verses of the psalm. Responsorial psalmody involves solo performance of the psalm text, with a congregational or choral response after each verse. (Hoppin, 1978, bls. 81)

sálmasöngur hafi ekki verið algengur. Laglínurnar (*antifóniurnar*) mátti þó finna víðar en í sálmasöngnum, því fljótlega fóru antifóniur að fylgja með öðrum liðum tíðasöngvanna svo sem Biblíusöngnum og bæninni undir lok hverrar tíðar.²⁶

Eins og sjá má í töflu 3 eru fleiri liðir í tíðasöngnum en bara sálmasöngurinn. Taflan sýnir uppsetningu liða hvers tíðasöngs, en fyrir áhugasama um eðli hvers liðar má finna nánari skýringar í viðauka.

<i>Vesperas</i>	<i>Completorium</i>	<i>Laudes</i>	Minni tíðir	<i>Matutinum</i>
Faðir vor, Ave María og trúarjátning	Faðir vor, Ave María og trúarjátning	Faðir vor, Ave María og trúarjátning	Faðir vor, Ave María og trúarjátning	Faðir vor, Ave María og trúarjátning Vers
Deus in adjutorium	Deus in adjutorium	Deus in adjutorium	Deus in adjutorium	Deus in adjutorium Inngangssálmur og antifónía
Sálmar – 5 sálmar við 5 antifóniur	Sálmar – sálmur og antifónía Hymni	Sálmar – 4 sálmar og 1 biblíusöngur við 5 antifóniur	Sálmar – sálmur og antifónía Hymni	Hymni I. Noktúrna 3 sálmar og antifóniur Faðir vor, syndaaflausn og blessun 3 langir ritningarlestrar 3 löng responsorium
Stuttur ritningarlestur	Stuttur ritningarlestur	Stuttur ritningarlestur	Stuttur ritningarlestur	II. Noktúrna 3 sálmar og antifóniur Faðir vor, syndaaflausn og blessun 3 langir ritningarlestrar 3 löng responsorium
Langt responsorium	Stutt responsorium	Langt responsorium	Stutt responsorium	III. Noktúrna 3 sálmar og antifóniur Faðir vor, syndaaflausn og blessun 3 langir ritningarlestrar 3 löng responsorium
Hymni		Hymni		Te deum laudamus
Vers	Vers	Vers	Vers	Vers
Biblíusöngur – Magnificat og antifónía	Biblíusöngur – Nunc dimittis og antifónía	Biblíusöngur – Benedictus Dominus Deus Israel og antifónía		
Bæn og antifónía	Bæn og antifónía	Bæn og antifónía		Bæn og antifónía
Benedicamus Domino	Benedicamus Domino	Benedicamus Domino	Benedicamus Domino	Benedicamus Domino

Tafla 3: Yfirlit yfir þætti tíða í kaþólskum tíðasöng á miðöldum. Í viðauka greinarinnar eru skilgreiningar á öllum liðum tíðasöngsins sem koma fram í töflunni ²⁷

Til samanburðar skulum við líta á hvaða innihald er að finna í handriti Þorlákstíða. Í töflu 4 má sjá tíðasöngsliði handritsins.²⁸

²⁶ (Hoppin, 1978)

²⁷ (Hoppin, 1978)

²⁸ (Róbert Abraham Ottósson, 1959)

Nr. RAÓ			Sálmanúmer
	Vesperas I		
	Antifóniur og sálmar		
	Antifóniur	Sálmar	
1	<i>Adest festum</i>	<i>Laudate pueri</i>	112
2	<i>Aquilonis</i>	<i>Laudate Dominium</i>	116
3	<i>Fans ex Basan</i>	<i>Lauda anima mea</i>	145
4	<i>Docent digna</i>	<i>Laudate Dominium</i>	146
5	<i>Sursum in altissima</i>	<i>Lauda Jerusalem</i>	147
	Responsorium		
	Svar	Vers	
6	<i>Dum Johannis</i>	<i>Elevata manus</i>	
	Antifónía og Biblíusöngur		
	Antifónía	Biblíusöngur	
7	<i>O pastor Hyslandie</i>	<i>Magnificat</i>	
	Matutinas		
	Invitatorium og sálmur		
8	<i>Tonanti laudis</i>	<i>Venite</i>	94
	I. Noktúrna		
	Antifóniur og sálmar		
	Antifóniur	Sálmar	
9	<i>Beatus esse</i>	<i>Beatus vir.</i>	1
10	<i>Predicat assidue</i>	<i>Quare fremuerunt</i>	2
11	<i>Erudite gracia</i>	<i>Domine quid</i>	3
	Responsorium		
	Svar	Vers	
12	<i>Gloriosa</i>	<i>Mundi contagiis</i>	
13	<i>Illibatam</i>	<i>Plenus intus</i>	
14	<i>Verbum dei</i>	<i>Ventilatum</i>	
	II. Noktúrna		
	Antifóniur og sálmar		
	Antifóniur	Sálmar	
15	<i>Qui se deo</i>	<i>Cum incovarem</i>	4
16	<i>Gloriatur</i>	<i>Verba mea</i>	5
17	<i>Domen dei</i>	<i>Domine dominus</i>	8
	Responsorium		
	Svar	Vers	
18	<i>Obiurgatur</i>	<i>Castitate</i>	
19	<i>Hunc regula</i>	<i>Augustini</i>	
20	<i>Argumentosa</i>	<i>Quod in scolis</i>	
	III. Noktúrna		
	Antifóniur og sálmar		
	Antifóniur	Sálmar	
21	<i>Non concepit</i>	<i>Domine quis</i>	14
22	<i>Magna eius</i>	<i>Domine in virtute</i>	20
23	<i>Montem sanctum</i>	<i>Domini est terra</i>	23
	Responsorium		
	Svar	Vers	
24	<i>Larga manus</i>	<i>Ex claritate</i>	
25	<i>Hic Helias</i>	<i>Hic onias</i>	
26	<i>Jubar vite</i>	<i>Qui eductam</i>	
	Prósi		
27	<i>Innocentem te servavit</i>		
	Laudes		
	Antifóniur og sálmar		
	Antifóniur	Sálmar	
28	<i>Hunc canoro</i>	<i>Dominus regnavit</i>	92
29	<i>Joseph relinquens</i>	<i>Jubilare deo</i>	99
30	<i>Ad instar</i>	<i>Deus deus meus</i>	62
31	<i>Manum mittens</i>	<i>Benedictus (Biblíusöngur)</i>	
32	<i>Angelorum socius</i>	<i>Laudate Dominum</i>	148

	Antifónía og Biblíusöngur		
	Antifónía	Biblíusöngur	
33	<i>Regularis vite</i>	<i>Benidictus</i>	
	Primam		
	Antifónía og sálmur		
	Antifónía	Sálmur	
34	<i>Mente sancta</i>	<i>Deus in nomine</i>	53
	Tertiam		
	Antifónía og sálmur		
	Antifónía	Sálmur	
35	<i>Crucifixi stigmata</i>	<i>Legem pone mihi</i>	118 III
	Sextam		
	Antifónía og sálmur		
	Antifónía	Sálmur	
36	<i>Christus robur</i>	<i>Defecit</i>	118 VI
	Nonam		
	Antifónía og sálmur		
	Antifónía	Sálmur	
37	<i>Diva condens</i>	<i>Mirabilia</i>	118 IX
	Vesperas II		
	Antifóniur og sálmar		
	Antifóniur	Sálmar	
38	<i>Claruit dum docuit</i>	<i>Dixit dominus</i>	109
39	<i>Vindicator</i>	<i>Confitebor</i>	110
40	<i>Induis iustice</i>	<i>Beatus vir</i>	111
41	<i>Gravium certaminum</i>	<i>Laudate pueri</i>	112
42	<i>Celestia per dogmata</i>	<i>Laudate dominum</i>	116
	Antifónía og Biblíusöngur		
	Antifónía	Biblíusöngur	
43	<i>O consolator</i>	<i>Magnificat</i>	

Tafla 4: Liðir tíðasöngs Þorlákstíða sem finna má í AM 241 a II folio.²⁹

Ef við berum saman formið á tíðasöngvunum í töflu 3 við innihald handrits Þorlákstíða í töflu 4 má sjá að handritið inniheldur langt í frá alla liði tíðasöngvanna. Í fyrsta Vesperas í handritinu er sem dæmi aðeins að finna fimm antifóniur við sálma, responsorium og antifóniuna fyrir Magnificat. Þegar þetta er borið saman við Vesperas í töflu 3 þá sést að þetta dekkar bara þrjá af tíu liðum helgihaldsins. Allar líkur eru því á því að þetta handrit hafi aðeins verið skrá yfir þær undantekningar sem flutningur á Þorlákstíðum krafðist frá hefðbundnum tíðasöng. Þar sem farið var með tíðasöng á hverjum degi í klaustrum landsins, og yfir alla Davíðssálmana í hverri viku, er ekki ósennilegt að stóran þátt helgihaldsins hafi flytjendur þekkt utanbókar. Þá var hægt að glugga í handritið þegar komið var að Þorláksmessu til þess að sjá hvar þyrfti að breyta út af hefðbundinni dagskrá. Þessu til stuðnings má sjá texta um tónskáld Notre Dame skólans, sérstaklega þar sem talað er um stærð handritsins, en vert er að hafa í huga að blaðsíðustærð AM 241 a II fol. er 320 mm x 224 mm, sem hefur ekki hentað vel fyrir marga að lesa af samtímis:³⁰

Það er eðlilegt að ímynda sér að hin miklu verk Parísarhöfundanna sem afrakstur tónsmíðavinnu sem fest var á blað áður en hún var flutt, rétt eins og hjá síðari tíma tónskáldum. Þó er ólíklegt að þeir Leoninus og Perotinus hafi setið sveittir við að „semja“ þau verk sem þeim eru eignuð. Sennilegra er að þeir hafi ritað það sem þeir höfðu áður sungið nótnalaust með félögum sínum við messugjörð, og haft góðan

²⁹ (Róbert Abraham Ottósson, 1959, bls. 37-39)

³⁰ (AM 241 a II fol. - Þorlákstíðir, án dags.)

tíma til að æfa saman, prófa lausnir og velja það sem þeim þótti best. [...] Kannski hafa frönsku söngvararnir ráðfært sig við handrit áður en haldið var til kirkju en varla hafa þeir sungið með höfuðið ofan í nótnabókinni. Til þess eru handritin sem varðveist hafa af „organum-bókinni miklu“ hreinlega of smá í sniðum.³¹

T A B E L L E 1
Liturgische Funktion der Vorlagen

<i>S. Thorlaci:</i>	<i>S. Dominici:</i>	<i>S. Petri Martyris:</i>	<i>Andere Feste:</i>
Mel. 1	1. Laudesantiphon		
2		2. Laudesantiphon	
3-5	3.-5. Laudesant.		
6		3. Responsorium der Nokturn	
7	Magnificatant. der II. Vesper		
8		Invitorium	
9-26	Ant. und Resp. der 1., 2., 3. Nokturn		
27			S. Nicolai: Prosa zum 9. Resp.
28		1. Laudesantiphon	
29	2. Laudesantiphon		
30		3. Antiphon der Nokturn	
31 = 15			Coronæ Spineæ: 5. Laudesantiphon
32	Benedictusant.		
33			St. Thomæ de Aquino: 2. Antiphon der 3. Nokturn
34 ≈ 33		5. Laudesantiphon	5. Laudesantiphon
35			
36			
37			
38	1. Laudesantiphon <i>In Translatione</i>		
39	2. Laudesantiphon <i>In Translatione</i>		
40		3. Laudesantiphon	
41			? (s. Kap. V)
42	5. Laudesantiphon <i>In Translatione</i>		
43		Magnificatantiphon der I. Vesper	
44	Alleluia und Vers		
45	Sequenz		
46	Benedictusantiphon <i>per oct. ut ad memoriam</i>		

Mynd 3: Samanburður á efni AM 241 a II folio og mögulegra fyrirmynda.³²

Í þessu samhengi er einnig vert að hafa í huga að sálmarnir sjálfir eru ekki skrifaðir niður í handritinu, heldur virðist hafa nægt að vísa einfaldlega í þá með upphafsordum svo sem

³¹ (Árni Heimir Ingólfsson, 2016, bls. 52)

³² (Róbert Abraham Ottósson, 1959, bls. 51)

Laudate pueri eftir fyrstu antifóníuna.³³

Efni handritsins sem ekki eru staðlaðir textar (svo sem sálmar) er meira eða minna allt textar ritaðir Þorláki helga Þórhallssyni til heiðurs. Áhugavert er að í ritgerð sinni setur Róbert Abraham fram þá tilgátu, að þótt að textinn um heilagan Þorlák sé að öllum líkindum innlend smíð, séu laglínur handritsins byggðar á erlendum fyrirmyndum.³⁴ Þessu til stuðnings hefur hann fundið mögulegar fyrirmyndir í erlendum ritum sem að passa nær fullkomlega við laglínur handritsins, þó með nokkrum undantekningum.

Á mynd 3 sést tafla Róberts Abrahams um mögulegar fyrirmyndir.³⁵ Númer laglínanna eru þau sömu og í töflu 4.

TÓNTEGUNDIR OG TÓNAR

Hvernig hljómaði tónlistin sem rituð er í handritinu? Til þess að átta sig því, og einnig sérstaklega á þeirri fjölröddun sem síðar verður að komið, þarf fyrst að kynna umhverfi tóntegundanna; hvernig hugsaði fólk um og skipulagði tónhæðir á þessum tíma?

Tóntegundir miðalda voru allar díatónískar tóntegundir, sem þýðir að þegar nótur voru ritaðar var almennt ekki stuðst við formerki. Hugmyndir manna um tóntegundir voru nokkuð frábrugðnar því sem við þekkjum í dag í dúr/moll-kerfinu. Ekki var enn farið að hugsa um „funsjónir“ sæta tóntegundar og sést það meðal annars á því að mikilvægi grunntónsins fólst eingöngu í því að vera lokatónn verks í tiltekinni tóntegund, en hann var einmitt kallaður *finalis*.

Flokka mátti tóntegundirnar í fjóra hópa, kallaðir *maneria*, eftir því hvort grunntónn þeirra var D, E, F eða G, en þeir hétu þá *protos*, *deuterus*, *tritus* og *tetradus*. Innan hvers hóps voru síðan tvær tóntegundir, ein aðal tóntegund (e. *authentic*) og ein afleidd tóntegund (e. *plagal*). Í dag myndum við kannski ekki greina mikinn mun á aðal og afleiddum tóntegundum þar sem þær voru byggðar á sömu tónbilum út frá grunntóni. Eini munurinn var tónsviðið. Á þessum tíma var nefnilega ekki hugsað um áttundir sem jafngildar, þannig að ef lag var í ákveðinni tóntegund hélt hún sig nær alltaf innan tónsviðs tóntegundarinnar. Helstu undantekningartilvik voru ef söngvarar leyfðu sér að skauta eina nótu upp eða niður fyrir formlegt tónsvið tóntegundarinnar.³⁶

Aðaltóntegundirnar hétu *dórísk* frá D, *frýgísk* frá E, *lýdísk* frá F og *mixólýdísk* frá G. Afleiddu tóntegundirnar fengu forskeytið *hýpó-*, og urðu því *hýpódórísk*, *hýpófrýgísk*, *hýpólýdísk* og *hýpómixólýdísk*.³⁷ Eins og sjá má á mynd 4 byrja afleiddu tóntegundirnar í raun á því sem væri 5. aðal tóntegundarinnar, og spanna því tónsvið sem er 4^{und} neðar en aðaltóntegundirnar.³⁸

³³ (AM 241 a II fol. - Þorlákstíðir, án dags.)

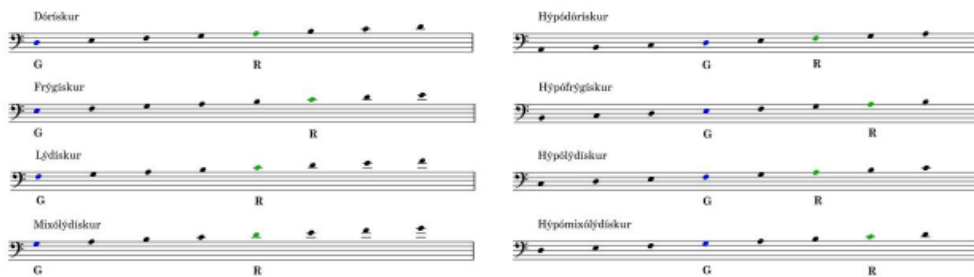
³⁴ (Róbert Abraham Ottósson, 1959)

³⁵ (Róbert Abraham Ottósson, 1959)

³⁶ (Hoppin, 1978)

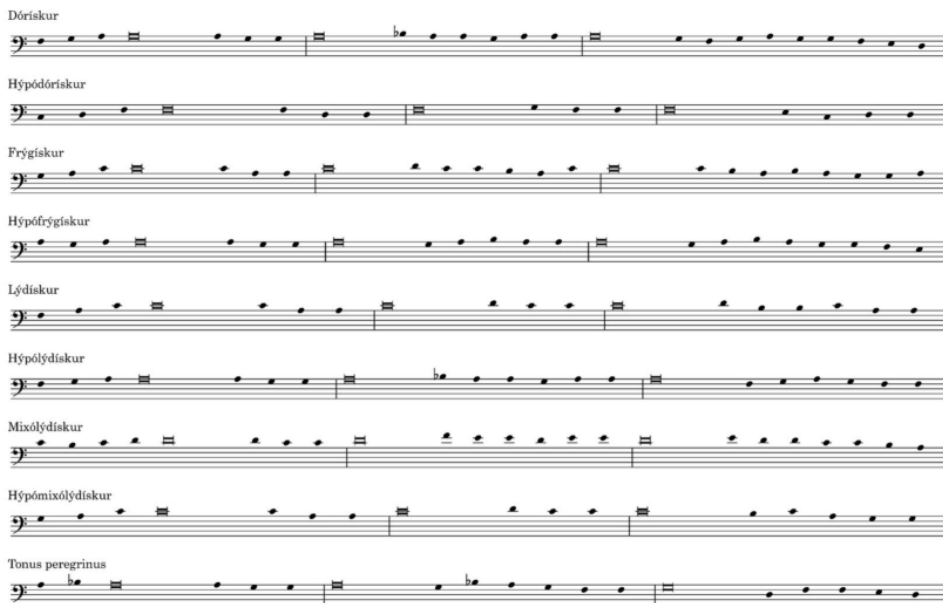
³⁷ (Hoppin, 1978)

³⁸ Talað er um að myndun þessara tóntegunda hafi orðið til út frá tveimur klösum nótna, einum fimmtónastiga (pentachord) og einum fertónastiga (tetrachord). Aðaltóntegundirnar voru þá samsettar



Mynd 4: Tóntegundir miðalda.39

Fyrir utan grunntón var annar lykiltónn í hverri tóntegund sem var raustarhaldið. Upprunalega var það alltaf $\mathfrak{5}$ í aðaltóntegundum og $\mathfrak{3}$ í afleiddum tóntegundum, en þegar leið á hliðraðist það frá H til C í frýgískum og hýpómixólýðiskum og frá A til G í hýpófrýgískum.⁴⁰



Mynd 5: Helstu sálmtónar miðalda41

Ástæðan fyrir mikilvægi raustarhaldsins í tóntegundunum var ekki síst vegna þess að beiting þessara tóntegunda er fyrst sýnileg í svokölluðum *sálmtónum*, sem voru þeir tónar sem sungnir voru við Davíðssálmanna. Helsti munurinn á sálmtónum og öðrum tónum var að þeir voru sjaldnast fluttir stakir, heldur voru þeir nær alltaf hluti af stærri heild. Þar af leiðandi

fyrst af fimmtónastiganum (sem voru fyrstu 5 nótur tóntegundarinnar) og síðan fertónastiganum (sem voru næstu 4). Afleiddu tóntegundirnar voru frábrugðnar aðaltóntegundunum að því leyti að fertónastiginn kom fyrir neðan fimmtónastigann í staðinn fyrir að koma fyrir ofan hann, og lágu því neðar í tónsviði. (Hoppin, 1978) (Árni Heimir Ingólfsson, 2016)

³⁹ (Hoppin, 1978, bls. 65)

⁴⁰ (Hoppin, 1978) (Árni Heimir Ingólfsson, 2016)

⁴¹ (Hoppin, 1978, bls. 82)

þurftu sálmarnir að vera sungnir í tónum sem pössuðu við músíkalskt umhverfi sitt og voru sálmtonarnir því allir í tóntegundum.⁴² Gróflega má segja að einn megin sálmtonn hafi verið fyrir hverja tóntegund, auk eins til viðbótar; *tonus peregrinus*, sem var með grunntón á D, en raustarhald sem fór úr A í fyrri hluta sálms niður á G í seinni hluta hans.⁴³

Snemma á 11. öld kynnti tónfræðingurinn Guido d'Arezzo söngkennsluáferð sem hann hafði þróað sem átti síðar eftir að vera Sol-fa kerfið sem við notum í dag.⁴⁴ Í þessu kerfi skipulagði hann tónsvið miðaldasöngs með því að skipta því niður í marga sextónastiga (hexachords), sem allir voru samforma og höfðu tónbilin S2-S2-L2-S2-S2 (sem samsvarar fyrstu sex nótnum í dúrskala).⁴⁵ Guido gaf nótum hvers sextónastiga nafn eftir því hvaða sæti sextónastigans viðkomandi nóta var: 1. nóta var *ut*, 2. nóta var *re*, 3. nóta var *mi*, 4. nóta var *fa*, 5. nóta var *sol*, og 6. nóta var *la*. Þessum sextónastigum raðaði hann svo niður á nóturnar C, F og G svo að úr varð skali sem kallaður hefur verið „Gamminn“ sem átti að innihalda allar mögulegar nótur sem hægt var að syngja.⁴⁶

Stóra nýjungin með tilkomu þessa kerfis fólst í því að söngvari átti nú alltaf að geta staðsett sig inni í einhverjum af þessum sextónastigum og átti þá auðveldara með að syngja rétt það sem hann las af blaði. Ef að hann þurfti að fara út fyrir mörk eins sextónastiga notaði hann bara einhverja sameiginlega nótu til þess að staðsetja sig í nýjum sextónastiga.⁴⁷ Með þessu var þá hægt að ætlast til þess að söngvarar læsu tónlist beint af blaði, en áður hafði verið algengast að söngvarar lærðu löggin, allavega að hluta til, eftir eyranu.



Mynd 6: „Gamminn“, tónsviðsskali Guido d'Arezzo⁴⁸

Ekki er alls ólíklegt að söngaðferðir Guidos hafi ratað til Íslands, enda menntunarstig hátt meðal klerkastéttarinnar, og mikil tengsl við meginlandið. Talsvert var um það á árdögum íslensku kirkjunnar að Íslendingar færu í nám til Evrópu til þess að mennta sig til prests. Komu þeir heim til Íslands og settu á laggirnar skóla hérlandis þar sem kenndar voru ýmsar listir mikilvægar fyrir presta, meðal annars tónlist.

Dæmi um þessa Evróputengingu er Ísleifur Gissurarson hvíti sem var eftir kristnitökuna kjörinn fyrsti biskup Íslands á Alþingi. Hann stundaði nám í Herford í Þýskalandi og var vígður sem biskup af erkbiskupi Brima með stuðningi Hinriks III keisara Heilaga rómverska keisaradæmisins. Settist hann að í Skálholti og stofnaði þar skóla til að mennta presta.⁴⁹ Gissur,

⁴² (Hoppin, 1978)
⁴³ (Hoppin, 1978)
⁴⁴ (Encyclopedia Britannica, Guido d'Arezzo, 2007)
⁴⁵ (Hoppin, 1978)
⁴⁶ (Hoppin, 1978) (Árni Heimir Ingólfsson, 2016)
⁴⁷ (Hoppin, 1978)
⁴⁸ (Árni Heimir Ingólfsson, 2016, bls. 31)
⁴⁹ (Guðmundur J. Guðmundsson, 2010)

sonur Ísleifs, tók við af honum árið 1080 og lét hann löggilda Skálholt sem biskupsstól og byggja dómkirkju. Annar biskupsstóll var stofnaður á Hólum árið 1106 og stofnaði Jón Ögmundarson, fyrsti biskupinn þar einnig skóla auk þess sem hann reisti dómkirkju og grundvallaði klaustrið á Þingeyrum. Í sögu Jóns biskups Ögmundarsonar er þess getið að í skólanum á Hólum hafi starfað söngkennarinn Rikini, sem hefur líklega verið franskur.⁵⁰ Einnig voru skólar víðar um landið, auk þess sem hvert klaustur hefur líklegast einnig sinnt kennslustörfum:

„Vitað er að tveir þeirra trúboðsbiskupa sem hér störfuðu um miðja 11. öld ráku skóla. Þeir voru Hróðólfur sem var enskur og starfrækti skóla, og hugsanlega klaustur, á Bæ í Borgarfirði og Bjarnharður sem var saxneskur og var með skóla í Stóru-Giljá í Húnaþingi. Áður hefur verið minnst á skólana á biskupstólunum en fleiri menntastofnanir var að finna á landinu. Oddverjaættin starfrækti skóla á Odda á Rangárvöllum og er líklegt að Sæmundur hinn fróði hafi stofnað hann. Teitur bróðir Gissurar biskups var með skóla í Haukadál. Síðar voru einnig skólar í klaustrunum.“⁵¹

FJÖLRÖDDUN

Það er úr þessum jarðvegi sem fjölröddun kaþólsku kirkjunnar sprettur. Þar sem efni kaþólska helgihaldsins var mikið sungið af klerkastéttinni er skiljanlegt að þeir hafi leitast við að skreyta músíkina. Fyrsta fjölröddun innan kirkjunnar sem við höfum heimildir um er svokallaður *organum*. Ekki er hægt að segja með góðu móti hvornig upphaf *organum* átti sér stað, en heimildir segja að hann hafi byrjað sem spunaaðferð innan kirkjunnar til þess að skreyta tónefnið sem þegar var til.⁵²

Þar sem hún byrjaði sem skreyting við sléttisönginn, þjónaði fjölröddun [organum] nær eingöngu því hlutverki að auka á glæsileika kirkjuathafna frá niúndu öld vel fram á þá þrettánda. Það má því líta á það sem einskonar trópa sem birtist samhliða sléttisöngnum í stað þess að vera einradda viðbætur við hann. Sérstaka athygli vekur að fjölröddun átti sér upphaf á sömu öldum og á sömu stöðum og þar sem mikið var um skriftrópa og sekvansa. Báðar tegundir tónlistar koma greinilega frá sömu þörf á listrænni útrás. Báðar sinntu þeirri þörf á sem rökréttastan máta með útvíkkun eina almennilega safns tónlistar sem þá var til.⁵³

Tróparnir og sekvensarnir sem minnst er á í þessari tilvitnun voru tónhendingar sem oft var

⁵⁰ (Guðmundur J. Guðmundsson, 2010)

⁵¹ (Guðmundur J. Guðmundsson, 2010, bls. 24-25)

⁵² (Árni Heimir Ingólfsson, 2016)

⁵³ Beginning as an elaboration of plainchant, polyphony served almost exclusively as a means of increasing the splendor and solemnity of church services from the ninth century until well into the thirteenth. It may be regarded, then, as a kind of trope in which new music appeared together with the chant instead of being added to it by monophonic extensions. Significantly, polyphony originated and was first cultivated extensively in the same centuries and in some of the same places that produced the large repertoires of tropes and sequences. Both types of music quite evidently resulted from the same need to find an outlet for creative activity. Both fulfilled that need in them most logical way by expanding and enriching the only large musical repertory then existing. (Hoppin, 1978, bls. 187)

bætt við gamlan kirkjusöng, og eru annað dæmi um sköpunargleði klerkanna við flutning helgihaldsins.

Talið er að organum hafi einungis verið mjög takmörkuð fjölröddun til að byrja með. Sem dæmi má nefna að fylgirödd gat sungið drón undir tiltekinn sléttsöng eða sungið laglínu sléttsöngsins samstígt áttund neðar eða ofar.⁵⁴ Fljótlega fór þó að bera á því að fylgiröddin þurfti ekki endilega að fylgja sléttsöngnum í áttundum, heldur gat hún líka fylgt honum í öðrum hreinum tónbilum, fimmundum og ferundum. Þessi fjölröddunaraðferð, að syngja efnid í þessum samstíga tónbilum, er í dag kölluð *strangur organum*. Aðalröddin bar nafnið *vox principalis*, en fylgiröddin *vox organalis*.⁵⁵

Það eru tvær bækur sem eru helsta heimild fyrir þess kyns organum: *Musica enchiriadis*, „handbók um tónlist“, og *Scholia enchiriadis*, „skýringar við handbókina“. *Scholia enchiriadis* inniheldur nokkur góð sýnidæmi um hvernig syngja skal strangan organum sem öll eru byggð á röddun sama sálmtónsins.⁵⁶

a. AT THE OCTAVE ABOVE AND BELOW

Example a shows two staves of music. The upper staff is labeled 'V.P.' and the lower staff is labeled 'V.O.'. The lyrics are: "Nos qui vi - vi - mus, be - ni - di - ci - mus Do - mi - no,". The V.P. part is a single melodic line, while the V.O. part consists of a series of chords, one for each syllable of the text.

Example b shows two staves of music. The upper staff is labeled 'V.P.' and the lower staff is labeled 'V.O.'. The lyrics are: "ex hoc nunc et us - que in sae - cu - lum." The V.P. part is a single melodic line, while the V.O. part consists of a series of chords, one for each syllable of the text.

b. AT THE FIFTH BELOW

Example b shows two staves of music. The upper staff is labeled 'V.P.' and the lower staff is labeled 'V.O.'. The lyrics are: "Nos qui etc." The V.P. part is a single melodic line, while the V.O. part consists of a series of chords, one for each syllable of the text.

c. THREE FORMS OF COMPOSITE ORGANUM AT THE FIFTH

Example c shows three forms of composite organum at the fifth. It consists of three measures of music. The first measure shows V.P. and V.O. parts. The second measure shows V.O. and V.P. parts. The third measure shows V.P. and V.O. parts. The lyrics are: "We who are living will bless the Lord from this time forth and forever. - Psalm 113:27 (115:18)".

We who are living will bless the Lord from this time forth and forever. -
Psalm 113:27 (115:18)

Mynd 7: Dæmi um strangan organum⁵⁷

⁵⁴ (Hoppin, 1978)

⁵⁵ (Hoppin, 1978)

⁵⁶ (Hoppin, 1978)

⁵⁷ (Hoppin, 1978, bls. 190)

Byrjað er á því að sýna hvernig bæta megi við fylgirödd áttund ofan eða neðan við aðalröddina, eða fimmund fyrir neðan, og er þessi tveggja radda fjölröddun kölluð *einfaldur organum*. Ef að bæta átti við fleiri röddum var hægt að grípa til *samsetts organum*, en þá var efni einfalda organumsins sungið áttund ofar. Úr varð fjögurra radda fjölröddun þar sem aðalröddin var sungin frá grunntóni sléttsöngins, önnur fimmund neðar en sléttsöngurinn, þriðja ferund ofar en sléttsöngurinn, og fjórða áttund ofar.⁵⁸ Dæmi eru tekin um að fara mætti í enn frekari fléttur. Hægt var syngja í þremur röddum með því að sleppa neðstu röddinni (sem söng fimmund neðan við aðalröddina) og jafnvel mátti færa röddina sem var ferund ofar við aðalröddina upp um áttund, svo hún endaði sem efsta röddin, ellefuund ofan við aðalröddina.⁵⁹

Vitað er að fjölröddun af þessu tagi tíðkaðist á Íslandi á svipuðum tíma og handritið var skrifað og hefur lifað lengi síðan með þjóðinni, en það er sá söngur sem við köllum í dag *tví-söng*, eða stundum *fimmundasöng*:

Hún [tvíróddun] var til dæmis iðkuð á Íslandi svo öldum skipti. Hér var það kallað tví-söngur þegar tvær raddir sungu í þessum einfalda stíl og elsta handritsbrotið með slíkri tónlist sem varðveist hefur með hendi íslensks skrifara er frá árinu 1473. [...] Þótt útfærslan hefi breyst í aldanna rás á hún þó að sumu leyti rætur að rekja til fjölröddunar kaþólsku kirkjunnar fyrir meira en þúsund árum.⁶⁰

Nokkurt ósamræmi er á milli *Musica enchiriadis* og *Scholia enchiriadis* um hvernig skyldi meðhöndla strangan organum þar sem sungið er í samstíga ferundum, en í bókunum er talin hætta á myndun trítónusar. Þetta hefur þó líklega ekki verið raunverulegt vandamál:

Eins og haldið er fram í De harmonia eftir Hucbald, syngja karlar og drengir ósjálfrátt strangan organum í samstíga áttundum. Samstíg hreyfing í fimmundum og ferundum myndi sjálfsagt þarfnast meiri athygli flytjandans, en það virðist þó ekki jafn langsótt þegar athugað er að þægilegt söngsvið tenórs og bassa liggur um það bil fimmund frá hvoru öðru. Strangan organum, hvort sem hann er einfaldur eða samsettur, þurfti aldrei að skrifa niður, og flytjendur lentu aldrei í vandamálum með trítónusa. Um leið og hver söngvari hafði byrjað á sínum upphafstóni, söng hann einfaldlega tónbil laglínunnar þaðan, rétt eins og ef allir hefðu byrjað með sama upphafstón. Trítónusinn var því aðeins áhyggjuefni fræðimanna sem voru að reyna að útskýra og skrifa með nótum það sem sungið var á þeirra tímum.⁶¹

⁵⁸ (Hoppin, 1978)

⁵⁹ (Hoppin, 1978)

⁶⁰ (Árni Heimir Ingólfsson, 2016, bls. 47)

⁶¹ As Hucbald's *De harmonia* suggests, men and boys singing together would unconsciously produce strict organum at the octave. Parallel motion at the fourth or fifth would probably require a more conscious effort, but even this procedure seems less strange when we remember that the most comfortable ranges for bass and tenor voices lie approximately a fifth apart. Strict organum, whether simple or composite, never needed to be written down, and for the performers the problem of tritones would never arise. Once each singer had settled on his starting pitch, he would merely reproduce the intervals of the original melody, just as he would join in unison singing at a pitch level most convenient for the group as a whole. Avoidance of the tritone, then, would concern only the theorist who was trying to explain and *notate* the improvised practices of his time. (Hoppin, 1978, bls. 192-193)

Mikil straumhvörf urðu í sögu fjölröddunar þegar leið á 11. öldina sem fólst í því að fylgiröddin fór að öðlast sjálfstæði frá aðalröddinni. Til að byrja með má nefna það sem í dag heitir „*modified parallel organum*“, sem er nafn yfir það sem virtist gerast undir lok hendinga í þeim dæmum sem við höfum um strangan organum, að fylgiröddin fór allt í einu að hreyfast í hliðstæðri eða jafnvel gagnstígru hreyfingu til þess að aðalröddin og fylgiröddin gætu endað á sömu nótu.⁶² Þegar komið var fram á 11. öldina virðist sem að þessi stíll hafi opnað fyrir það sem við köllum *frjálsan organum*. Það er fjölröddun þar sem aukaröddinni (sem virðist aðeins hafa verið ein) er frjálst að ferðast í þá átt sem hún vill, en er ekki tjóðruð í samstígni við aðalröddina.⁶³ Í samtímakennslubókinni *De musica* eftir John Cotton er talað um að fylgiröddin megi enda kadensur hvort sem er í einund við aðalröddina eða í áttund sitthvoru megin við. Þar að auki nefnir hann möguleg tónbil milli aðalraddar og aukaraddar, og telur þar upp ekki aðeins hreinu tónbilin áttund, fimmund og ferund, heldur líka tvíund og þríund, og jafnvel sjöund.⁶⁴ Þar sem það er ekki tekið fram í textanum er það mitt mat að síðustu þrjú tónbilin, sem öll geta verið ýmist stór eða lítil, séu ýmist stór eða lítil í samhengi við það hvaða tóntegund miðalda er verið að nota hverju sinni. Þessi þróun var sérstaklega markverð vegna þess að:

Þrátt fyrir allar þessar framfarir er mikilvægasta inntak umræðu John um organum skýr vísending um að komið var ákveðið valfrelsi í sköpunarferlið. Þar sem nú voru komnir margir valmöguleikar voru tónsmíðar orðnar að skapandi listformi, og fjölröddun nýtt form tónlistar.⁶⁵

Á 12. öld urðu síðan aftur miklar breytingar í fjölrödduðum söng kirkjunnar. Í París var mikil gróska á sviði tónlistar, og sérstaklega meðal klerkanna í Notre Dame kirkjunni, en þar varð til stíll sem síðar átti eftir að vera kenndur við þá kirkju.⁶⁶ Miklar nýjungar komu þar fram, svo sem frjálst organum í allt að fjórum röddum. Var það kallað *organum triplum* ef um var að ræða þrjár raddir og *organum quadruplum* ef um var að ræða fjórar, en orðin *duplum*, *triplum* og *quadruplum* stóðu fyrir aðra, þriðju og fjórðu rödd fyrir ofan sléttisönginn ef þær stóðu sér.⁶⁷ Stærsta breytingin er þó uppfinning svokallaðra *hrynhátta*, en með þeim mátti í fyrsta sinn skrifa niður skýran hryn í svokölluðu „modal notation“. Þetta var mikilvægt framfaraskref til að lýsa hækkanði flækjustigi tónlistar þessa nýja stíls. Ef syngja á saman í fjórum sjálfstæðum röddum er mikilvægt að hafa gott vald á hrynjandi. Þessi hrynritun var ný þróun út úr hóf-fjaðraskrift sléttisöngsins þar sem naumurnar sem þegar voru til voru notaðar til þess að tákna hryn á eftirfarandi hátt⁶⁸:

Þar sem að nótur melismu má flokka saman eftir mynstrum í skrift naumanna, má nota þessi mynstur til þess að greina mismunandi hrynhætti. Ef tónskáld vildi til

⁶² (Hoppin, 1978)

⁶³ (Hoppin, 1978)

⁶⁴ (Hoppin, 1978)


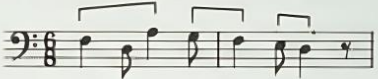






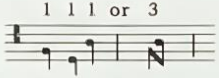



⁶⁵ Despite all these advances, the most important of John’s discussion of organum is the clear indication that an element of choice has entered into creation. With the availability of various alternatives, composition has become a creative act, and polyphony a new form of musical art. (Hoppin, 1978, bls. 196)

⁶⁶ (Hoppin, 1978) (Árni Heimir Ingólfsson, 2016)

⁶⁷ (Hoppin, 1978)

⁶⁸ (Hoppin, 1978)

dæmis gefa í skyn flutning í fyrsta hætti myndi hann skrifa þriggja nótna naumu á undan tveimur tveggja nótna naumum.⁶⁹

Mode	Perfect ordo	Pattern of ligatures	Modern equivalent
1	Third		
2	Third		
3	Second		
4	Second*		
5	First		
6	Third		

* By analogy with the third mode, some writers end the fourth with a single note. Apel, NPM, pp. 222 and 225, gives both versions. As the fourth mode was rarely used, the matter is of little importance.

Mynd 8: Ritunaraháttur hrynhátta Notre Dame skólans.⁷⁰

FLUTNINGUR ÞORLÁKSTÍÐA

Eins og kom fram fyrr í þessari grein eru laglínurnar í handriti Þorlákstíða nær allar byggðar á erlendum fyrirmyndum, og því ekki ólíklegt að þeir sem hafa flutt þær fyrirmyndir til landsins hafi beitt svipuðum flutningsaðferðum og hafi verið við lýði í Evrópu á þeim tíma. Við vitum auk þess að samgangur hefur verið nokkur við Evrópu, en eins og minnst hefur verið á fyrir var nokkuð um það að Íslendingar færu til Evrópu að mennta sig og skiluðu þeirri þekkingu heim til Íslands. Þar sem fjölröddun hafði verið við lýði í Evrópu frá ármíðöldum, og við vitum að einföld fjölröddun hefur tíðkast á Íslandi á þessum tíma, er allsennilegt að Þorlákstíðir gætu hafa verið sungnar í einhverslags fjölröddun. En þá hvernig?

Þar sem handritið er allt skrifað einraddað hefur aukaröddin þurft að vera spunnin frekar en lesin, og þrengir þetta að talsverðu marki flækjustig mögulegrar fjölröddunar. Eins og fyrr er

⁶⁹ Because the notes of a melisma may be grouped in distinctive patterns of ligatures, those patterns could be used to identify the different rhythmic modes. If a composer wanted to indicate performance in the first mode, for example, he would write a three-note ligature followed by a series of two-note ligatures. (Hoppin, 1978, bls. 224)

⁷⁰ (Hoppin, 1978, bls. 224)

nefnt má sjá að nótur handritsins eru skrifaðar í naumum⁷¹ með fyrrnefndri hóffjaðraskrift. Ég get ekki með góðu móti greint að naumur handritsins séu þess eðlis að þær geti fallið inn í hrynhætti Notre Dame skólans svo að ég geri hér ráð fyrir að svo sé ekki, þó með þeim fyrirvara að ég er ekki sérfræðingur í lestri miðaldanauma. Við skulum því taka fjölröddun Notre Dame skólans út fyrir sviga eins og sakir standa, og líklegast að kontrapunktísk fjölröddun hafi haldið sig við aðalrödd og mótrödd.

Það sem eftir stendur er þá organum, annars vegar strangur organum og hins vegar frjáls organum. Eins og sést í tilvitnun fyrir í þessari grein er þekkt að strangur organum var sunginn á Íslandi í það minnsta frá árinu 1473 og er það ólíklega fyrsta dæmið um fjölraddaðan söng á Íslandi. Strangur organum er aðgengileg söngaðferð sem var um það leyti sem handritið var skrifað orðin í það minnsta 500 ára gömul í Evrópu. Ekki er þó jafngott að segja með frjálsan organum, enda um talsvert flóknari tónlistariðkun að ræða. Frjáls organum er kontrapunktísk list þar sem mótröddin er ekki tjóðruð við aðalröddina og krefst því stökkið yfir í frjálsan organum þess að flytjandi hafi tilfinningu fyrir, og vald á, þeirri tóntegund sem hann er staddur í og sambandi sinnar raddar við mótröddina.

Sem dæmi má taka fyrsta sálm handritsins, Laudate pueri, sem stendur með Adest festum, fyrstu antifóníu handritsins. Adest festum er í dórískri tóntegund, eins og má sjá frá grunntóni og tónsviði, og hefur því sálmurinn verið sunginn við dórískan sálmtón. Ef á að syngja annaðhvort sálmtóninn eða antifóníuna í fjölröddun verður söngvari að vera meðvitaður um að fylgiröddin haldi sig í sömu tóntegund og laglínán, og að hún endi á grunntóni tóntegundarinnar með laglínunni. Þetta kann að virðast augljóst fyrir tónlistarmenn nútímans, en þarfnast þó skilnings á tóntegundum, og sætum nótna innan tóntegundar, sem strangur organum þarfnast ekki.

Að mínu mati er það þó ekki ósennilegt að þessi kunnátta geti hafa fundist á Íslandi á þessum tíma. Við vitum að söngkennsla var nokkur á Íslandi á miðöldum.⁷² Ef kenndar voru til dæmis aðferðir Guido d'Arezzo er alls ekki ólíklegt að söngvarar hafi haft nægilegt vald á tónlistinni til þess að geta flutt frjálsan organum. Þetta er heldur ekki ósennilegt í ljósi þess samgangs sem var við Evrópu á miðöldum (sem sést meðal annars á því að lögin eru að mestu innflutt) og þess að frjálsur organum hafði þegar verið iðkaður í Evrópu í um það bil 400 ár þegar handritið var skrifað.

En var allt efni handritsins þá sungið fjölraddað? Hvað varðar tíðasöngsliðina sjálfa tel ég skýrt að hefð hafi verið fyrir því að fjölradda efni hafi verið sungið við sálmtóna. Því til stuðnings eru fyrrnefnd dæmi úr Scholia enchiriadis sem öll eru byggð á sálmtónum. Einnig vitum við að þekkt var að fjölrödduð verk voru samin við responsorium.⁷³ Það sem er ekki alveg jafn skýrt er hvort að antifóniur hafi verið sungnar fjölraddaðar. Það getur þó varla talist mjög langsótt, sérstaklega þegar hugsað er um strangan organum þar sem tiltölulega aðgengilegt er að syngja sama lagið í samstígu hreinu tónbili.

Niðurstaða mín er því sú að allar líkur séu á því að mikið af efni Þorlákstíða hafi verið sungið

⁷¹ (Róbert Abraham Ottósson, 1959)

⁷² (Guðmundur J. Guðmundsson, 2010)

⁷³ (Hoppin, 1978)

í fjölröddun, að öllum líkindum einhverskonar organum. Sem niðurlag set ég að neðan fram töflur 5-12 sem taka saman það efni sem rætt hefur verið um hér að framan. Þar er dregin upp mynd af því hvernig raunverulegur flutningur á Þorlákstíðum gæti hafa verið á þeim tíma sem handritið var skrifað, bæði hvað varðar liði tíðasöngsins þegar þeir voru fluttir í heild sinni, en einnig tilgátur mínar um það hvort efnið hafi verið flutt í fjölröddun.

Töflurnar eru allar settar upp á sama hátt:

- Í fyrsta dálki eru upplýsingar úr handriti Þorlákstíða tengdar við hefðbundna liði tíðasöngs (upplýsingar um tíðasöngsliði Þorlákstíða úr handritinu eru með bláu lettri, hefðbundnir liðir tíðasöngs á miðöldum í Evrópu eru með svörtu lettri auk sálmanúmera).
- Í dálkum 2-5 er auðkennt hvernig viðkomandi tíðasöngsliður hefur verið fluttur, það er hvort hann var lesinn, sunginn með venjulegum *tóni*, sunginn með *sálmtoni*, eða sunginn við *fullsamda laglínu* byggt á umfjöllun hér að framan.
- Í dálki 6 er tilgáta mín um hvað geti hafa verið sungið í fjölröddun, byggt á umfjölluninni að framan. Þar sem merkt er X tel ég líklegt að efnið hafi verið sungið í fjölröddun en O er merkt við það sem að öllum líkindum hefur verið sungið einradda.
- Þar sem ég tel vera óvissu er sett spurningamerki.

<i>Vesperas I</i>	Lesið	Tónað	Sálmtonað	Saminlaglína	Ein-/Fjölraddað
Faðir vor, Ave María, Trúarjátning	?				
Deus in adjutorium		X			O
Antifóniur og sálmar					
<i>Adest festum</i>				X	?
112 <i>Laudate pueri</i>			X		X
<i>Aquilonis</i>				X	?
116 <i>Laudate Dominium</i>			X		X
<i>Fans ex Basan</i>				X	?
145 <i>Lauda anima mea</i>			X		X
<i>Docent digna</i>				X	?
146 <i>Laudate Dominium</i>			X		X
<i>Sursum in altissima</i>				X	?
147 <i>Lauda Jerusalem</i>			X		X
Stuttur ritningarlestur	X				
Langt responsorium					
<i>Svar:</i> <i>Dum Johannis</i>				X	X
<i>Vers:</i> <i>Elevata manus</i>				X	X
Hymni				X	?
Vers		X			O
Bibliúsöngur					
<i>Antifónía:</i> <i>O pastor Hyslandie</i>				X	?
<i>Bibliúsö:</i> <i>Magnificat</i>			X		X
Bæn	?				
<i>Benedicamus Domino</i>		X			O

Tafla 5: Yfirlit yfir líklegt form Þorlákstíða – Vesperas I. Blár texti er efni úr handritinu AM 241 a II folio en svartur texti er hefðbundnir tíðasöngsliðir kaþólsku miðaldakirkjunnar.

<i>Matutinum</i>	Lesið	Tónað	Sálmtónað	Samin laglína	Ein-/Fjölraddað
Faðir vor, Ave María, Trúarjátning	?				
Vers		X			O
Deus in adjutorium		X			O
Antifónía og inngangssálmurinn					
Tonanti laudis				X	?
94 Venite			X		X
Hymni				X	?
I. Noktúrna					
Antifóniur og sálmar					
Beatus esse				X	?
1 Beatus vir.			X		X
Predicat assidue				X	?
2 Quare fremuerunt			X		X
Erudite gracia				X	?
3 Domine quid			X		X
Faðir vor, syndaaflausn og blessun	?				
Langur ritningarlestur	X				
Langt responsorium					
Svar: Gloriosa				X	X
Vers: Mundi contagiis				X	X
Langur ritningarlestur	X				
Langt responsorium					
Svar: Illibatum				X	X
Vers: Plenus intus				X	X
Langur ritningarlestur	X				
Langt responsorium					
Svar: Verbum dei				X	X
Vers: Ventilatum				X	X
Langur ritningarlestur	X				
II. Noktúrna					
Antifóniur og sálmar					
Qui se deo				X	?
4 Cum incovarem			X		X
Gloriatur				X	?
5 Verba mea			X		X
Domen dei				X	?
8 Domine dominus			X		X
Faðir vor, syndaaflausn og blessun	?				
Langur ritningarlestur	X				
Langt responsorium					
Svar: Obiurgatur				X	X
Vers: Castitate				X	X
Langur ritningarlestur	X				
Langt responsorium					
Svar: Hunc regula				X	X
Vers: Augustini				X	X
Langur ritningarlestur	X				
Langt responsorium					
Svar: Argumentosa				X	X
Vers: Quod in scolis				X	X

III. Noktúrna		
Antifóniur og sálmar		
Non concepit		X ?
14 Domine quis	X	X
Magna eius		X ?
20 Domine in virtute	X	X
Montem sanctum		X ?
23 Domini est terra	X	X
Faðir vor, syndaaflausn og blessun	?	
Langur ritningarlestur	X	
Langt responsorium		
Svar: Larga manus		X X
Vers: Ex claritate		X X
Langur ritningarlestur	X	
Langt responsorium		
Svar: Hic Helias		X X
Vers: Hic onias		X X
Langur ritningarlestur	X	
Langt responsorium		
Svar: Jubar vite		X X
Vers: Qui eductam		X X
Langur ritningarlestur	X	
Prósi		
Innocentem te servavit		X X
Te deum laudamus		X ?
Vers	X	O
Bæn	?	
Benedicamus domino	X	O

Tafla 6: Yfirlit yfir líklegt form Þorlákstíða - Matutinum. Blár texti er efni úr handritinu AM 241 a II folio en svartur texti eru hefðbundnir tíðasöngsliðir kaþólsku miðaldakirkjunnar.

Laudes	Lesið	Tónað	Sálmtonað	Saminlaglína	Ein-/Fjöl-raddað
Faðir vor, Ave María, Trúarjátning	?				
Deus in adjutorium		X			O
Antifóniur og sálmar					
Hunc canoro				X	?
92 Dominus regnavit			X		X
Joseph relinquens				X	?
99 Jubilate deo			X		X
Ad instar				X	?
62 Deus deus meus			X		X
Manum mittens				X	?
Bíblíusö. Benedictus			X		X
Angelorum socius				X	?
148 Laudate Dominum			X		X
Stuttur ritningarlestur	X				
Langt responsorium					
Svar: [ekki í handriti]				X	X
Vers: [ekki í handriti]				X	X
Hymni				X	?
Vers		X			O

Bíblíusöngur			
Antifónía:	Regularis vite	X	?
Bíblíusö.:	Benedictus Dominus Deus	X	X
Bæni	?		
	Benedicamus Domino	X	O

Tafla 7: Yfirlit yfir líklegt form Þorlákstíða - Laudes. Blár texti er efni úr handritinu AM 241 a II folio en svartur texti eru hefðbundnir tíðasöngslíðir kaþólsku miðaldakirkjunnar.

Primam	Lesið	Tónað	Sálmtónað	Samin laglína	Ein-/Fjölraddað
Faðir vor, Ave María, Trúarjátning	?				
Deus in adjutorium		X			O
Hymni				X	?
Antifónía og sálmur					
Mente sancta				X	?
53 Deus in nomine			X		X
Stuttur ritningarlestur	X				
Vers		X			O
Benedicamus Domino		X			O

Tafla 8: Yfirlit yfir líklegt form Þorlákstíða - Primam. Blár texti er efni úr handritinu AM 241 a II folio en svartur texti eru hefðbundnir tíðasöngslíðir kaþólsku miðaldakirkjunnar.

Tertiam	Lesið	Tónað	Sálmtónað	Samin laglína	Ein-/Fjölraddað
Faðir vor, Ave María, Trúarjátning	?				
Deus in adjutorium		X			O
Hymni				X	?
Antifónía og sálmur					
Crucifíxi stigmata				X	?
118 III Legem pone mihi			X		X
Stuttur ritningarlestur	X				
Vers		X			O
Benedicamus Domino		X			O

Tafla 9: Yfirlit yfir líklegt form Þorlákstíða - Tertiam. Blár texti er efni úr handritinu AM 241 a II folio en svartur texti eru hefðbundnir tíðasöngslíðir kaþólsku miðaldakirkjunnar.

Sextam	Lesið	Tónað	Sálmtónað	Samin laglína	Ein-/Fjölraddað
Faðir vor, Ave María, Trúarjátning	?				
Deus in adjutorium		X			O
Hymni				X	?
Antifónía og sálmur					
Christus robur				X	?
118 IV Defecit			X		X
Stuttur ritningarlestur	X				
Vers		X			O
Benedicamus Domino		X			O

Tafla 10: Yfirlit yfir líklegt form Þorlákstíða - Sextam. Blár texti er efni úr handritinu AM 241 a II folio en svartur texti eru hefðbundnir tíðasöngslíðir kaþólsku miðaldakirkjunnar.

<i>Nonam</i>	Lesið	Tónað	Sálmtonað	Samin laglína	Ein-/Fjölraddað
Faðir vor, Ave María, Trúarjátning	?				
Deus in adjutorium	X				O
Hymni	X				?
Antifónía og sálmur					
<i>Diva condens</i>	X				?
118 IX <i>Mirabilia</i>	X				X
Stuttur ritningarlestur	X				
Vers	X				O
Benedicamus Domino	X				O

Tafla 11: Yfirlit yfir líklegt form Þorlákstíða - Nonam. Blár texti er efni úr handritinu AM 241 a II folio en svartur texti eru hefðbundnir tíðasöngslíðir kaþólsku miðaldakirkjunnar.

<i>Vesperas II</i>	Lesið	Tónað	Sálmtonað	Samin laglína	Ein-/Fjölraddað
Faðir vor, Ave María, Trúarjátning	?				
Deus in adjutorium	X				O
Antifóniur og sálmar					
<i>Claruit dum docuit</i>	X				?
109 <i>Dixit dominus</i>	X				X
<i>Vindicator</i>	X				?
110 <i>Confitebor</i>	X				X
<i>Induis iustice</i>	X				?
111 <i>Beatus vir</i>	X				X
<i>Gravium certaminum</i>	X				?
112 <i>Laudate pueri</i>	X				X
<i>Celestia per dogmata</i>	X				?
116 <i>Laudate dominum</i>	X				X
Stuttur ritningarlestur	X				
Langt responsorium					
<i>Svar:</i> [ekki í handriti]	X				X
<i>Vers:</i> [ekki í handriti]	X				X
Hymni	X				?
Vers	X				O
Bibliusöngur					
<i>Antifónía:</i> <i>O consolator</i>	X				?
<i>Bibliusö.:</i> <i>Magnificat</i>	X				X
Bæn	?				
Benedicamus Domino	X				O

Tafla 12: Yfirlit yfir líklegt form Þorlákstíða - Vesperas II. Blár texti er efni úr handritinu AM 241 a II folio en svartur texti eru hefðbundnir tíðasöngslíðir kaþólsku miðaldakirkjunnar.

HEIMILDASKRÁ

AM 241 a II fol. – Þorlákstíðir. (án dags.). Sótt 20. 11 2022 frá handrit.is:
<https://handrit.is/manuscript/view/is/AM02-0241a-II/0#mode/2up>

Árni Heimir Ingólfsson. (2016). *Saga tónlistarinnar*. Reykjavík: Forlagið.

Bjarni Þorsteinsson. (1906-1909). *Íslensk þjóðlög*. Kaupmannahöfn: S. L. Møller.

Encyclopedia Britannica, Guido d'Arezzo. (28. 3 2007). Sótt 20. 11 2022 frá
<https://www.britannica.com/biography/Guido-dArezzo-Italian-musician>

Guðmundur J. Guðmundsson. (2010). *Þættir úr Íslandssögu – frá landnámi til 1820*. Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag.

Haraldur Bernharðsson (ritstj.). (2016). *Íslensk klausturmenning á miðöldum*. Reykjavík: Miðaldastofa Háskóla Íslands.

Hoppin, R. H. (1978). *Medieval Music – a Norton introduction to music history*. New York: Norton.

Kristján Eiríksson, Sigurborg Hilmarsdóttir. (1999). *Bókastoð – Ágrip af íslenskri bókmenntasögu*. Reykjavík: Iðnú.

Róbert Abraham Ottósson. (1959). Sancti Thorlaci Episcopi Officia Rythmica et proprium missae in AM 241 A folio. *Bibliotheca Arnamagnaena, Supplementum vol. III*, 9-127.

MYNDASKRÁ

Mynd 1: Haraldur Bernharðsson. *Kort af klaustrum á Íslandi*. Skann úr Íslenskri klausturmenningu á miðöldum.

Mynd 2: Handrit á Árnastofnun. *Forsíða og síða innan úr handritinu AM 241 a II folio*. Ljósmynd sótt af <https://handrit.is/manuscript/view/is/AM02-0241a-II/7#page/1v/mode/2up>.

Mynd 3: Róbert Abraham Ottósson. *Samanburður á efni AM 241 a II folio og mögulegra fyrirmynda*. Endurgerð á upprunalegri mynd úr Sancti Thorlaci Episcopi Officia Rythmica et proprium missae in AM 241 A folio.

Mynd 4: Richard H. Hoppin. *Tóntegundir miðalda*. Endurgerð á upprunalegri mynd úr *Medieval Music – a Norton introduction to music history*.

Mynd 5: Richard H. Hoppin. *Helstu sálmtónar miðalda*. Endurgerð á upprunalegri mynd úr *Medieval Music – a Norton introduction to music history*.

Mynd 6: Árni Heimir Ingólfsson. „*Gamminn*“, tónsviðsskali Guido d'Arezzo. Endurgerð á upprunalegri mynd úr Sögu tónlistarinnar.

Mynd 7: Richard H. Hoppin. *Dæmi um strangan organum*. Endurgerð á mynd úr *Medieval Music* – a Norton introduction to music history.

Mynd 8: Richard H. Hoppin. *Ritunarháttur hrynhátta Notre Dame skólans*. Skann úr *Medieval Music* – a Norton introduction to music history.

VIÐAUKI

1: Skýringar á liðum tíðasöngsins

2: Nánari lýsing á liðum tíðasöngva

3: Lýsing á Cofinalis-tóntegundum

4: St. Martial fjölröddun⁷⁴



⁷⁴ <https://lhi.canto.global/s/MBBKF?viewIndex=0>

Hlustið vel

inngangur að málstofuerindum

Berglind María Tómasdóttir

Inngangur að málstofuerindum

Þann 26. janúar síðastliðinn fór fram málstofa undir yfirskriftinni Hlustið vel. Málstofan var haldin á vegum RÍT – Rannsóknastofu í tónlist sem starfrækt er við tónlistardeild Listaháskóla Íslands – í samstarfi við tónlistarhátíðina Myrkir músíkdagar. Innihald málstofunnar var hlustun og arfleifð bandaríska tónskáldins Pauline Oliveros. Á hátíðinni fóru jafnframt fram tónleikar Skerplu þar sem flutt voru verk eftir Pauline Oliveros auk þess sem heimildamyndin Deep Listening, sem fjallar um ævistarf Pauline Oliveros, var sýnd á hátíðinni. Það má því segja að Myrkir músíkdagar þetta árið hafi rúmað örtónlistarhátíð helgaða Pauline Oliveros.

Pauline Oliveros (1932-2016) var skapandi tónlistarmaður og brautryðjandi á sviði tónlistar. Ferill hennar spannar yfir sex áratugi og var síbreytilegur; hennar elstu verk bera merki þess hefðbundna tónsmíðanáms sem hún stundaði. Á sjöunda áratugnum var Oliveros meðal frumkvöðla á vesturströnd Bandaríkjanna sem fengust við raftónlist. Ekki leið á löngu þar til tónlistariðkun hennar tók enn breytingum og þá undir áhrifum frá pólitískum tíðaranda þess tíma. Úr varð iðkun sem síðar varð þekkt sem djúphlustun (e. Deep Listening).

Hugmyndir Pauline Oliveros um hlustun voru miðpunktur málstofunnar Hlustið vel. Dr. Rachel Beetz reið á vafið með erindinu „Hlustun handan Pauline Oliveros“ (e. Listening beyond Pauline Oliveros). Í kjölfarið hélt dr. Angela Rawlings erindið „Að hlusta er að tengja er að styðja“ (e. To Listen is to relate is to sustain). Bæði erindin fóru fram á ensku og birtast hér í riti Þræða. Á málstofunni var einnig flutt tónverkið *Thickening Time* eftir Linnéu Falck, tónsmíðanema við Listaháskóla Íslands. Flytjendur voru Bergþóra Ægisdóttir söngkona, Sigurður Halldórsson sellóleikari og undirrituð á flautu. Hluti verksins var á myndbandsformi sem Linnéa vann í samstarfi við Iðu Brá Ingadóttur nemanda við myndlistardeild Listaháskóla Íslands. Við lok málstofunnar stýrði Stefanía Helga Sigurðardóttir, tónsmíðanemi við tónlistardeild Listaháskóla Íslands, umræðum.

Tónleikar Skerplu á Myrkum músíkdögum fóru fram 24. janúar í opnu rými Hörpu. Sum verkanna sem flutt voru er að finna meðal Hljóðrænna hugleiðinga (e. Sonic Meditations), sem komu út snemma á áttunda áratugnum, önnur eru frá seinni æviskeiðum Oliveros. Verkin voru öll valin og flutt af nemendum í Skerplu sem jafnframt nutu fulltingis Bergþóru Ægisdóttur söngkonu, Rachel Beetz flautuleikara og Sóleyjar Stefánsdóttur harmónikku-

leikara og stundakennara við Listaháskóla Íslands. Hér gefur að líta ljósmyndir frá tónleikunum og málstofunni.

Njótið vel.

Flytjendur: Skerpla ¹

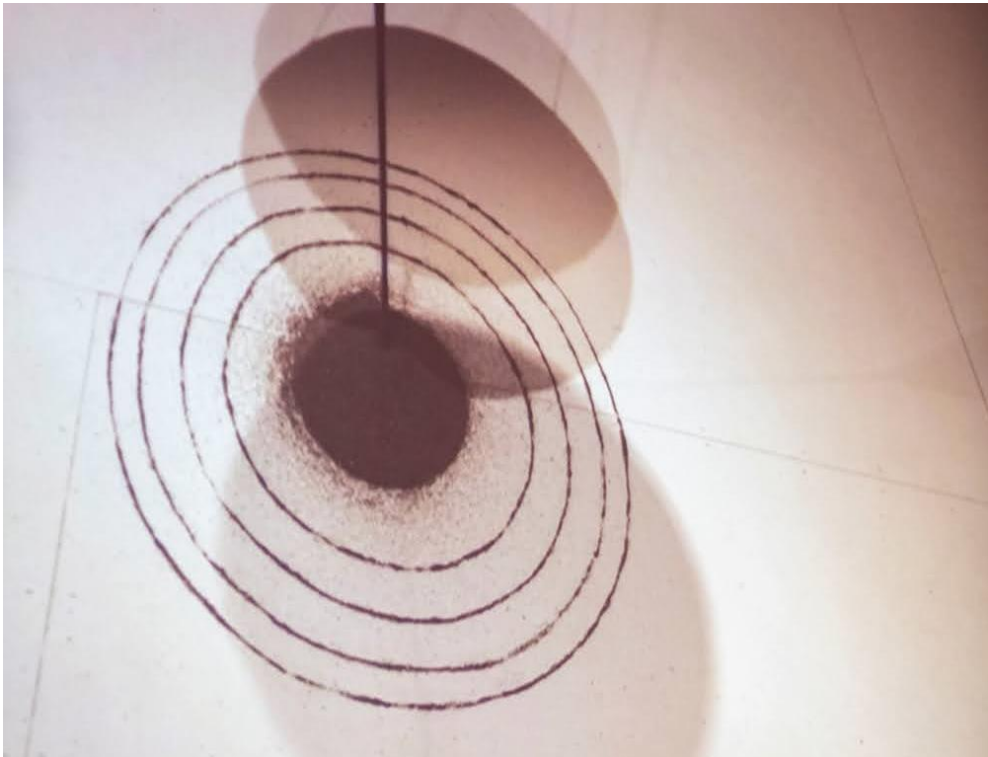
Skerpla er tónlistarhópur sem starfar innan Listaháskóla Íslands, stofnaður haust 2018. Skerpla rannsakar, skapar og flytur tónlist af tilraunakenndum toga með það að markmiði að vika út hefðbundnar hugmyndir um tónlist. Berglind María Tómasdóttir, prófessor við Listaháskóla Íslands, og John McCowen, stundakennari við sama skóla leiða starfsemi Skerplu.

Ljósmyndari: Hans Vera.

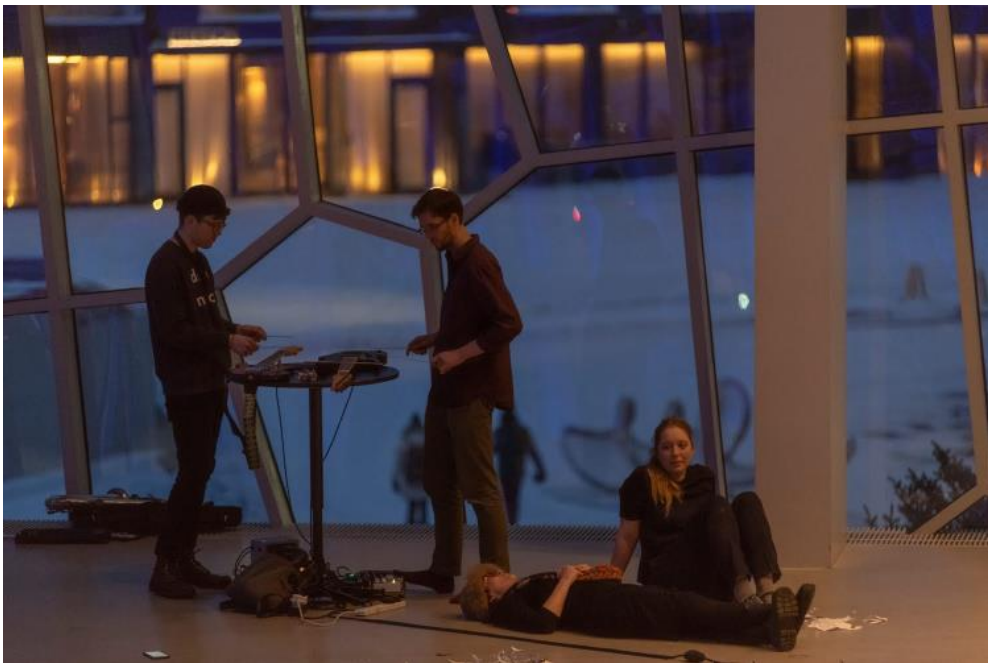


Mynd 1: Sigurður Halldórsson, Berglind María Tómasdóttir og Bergþóra Ægisdóttir flytja verk Linnéu Falck, Thickening Time.

¹ <https://skerpla.lhi.is/>



Mynd 2: Stilla úr verki Linnéu Falck, *Thickening Time*.



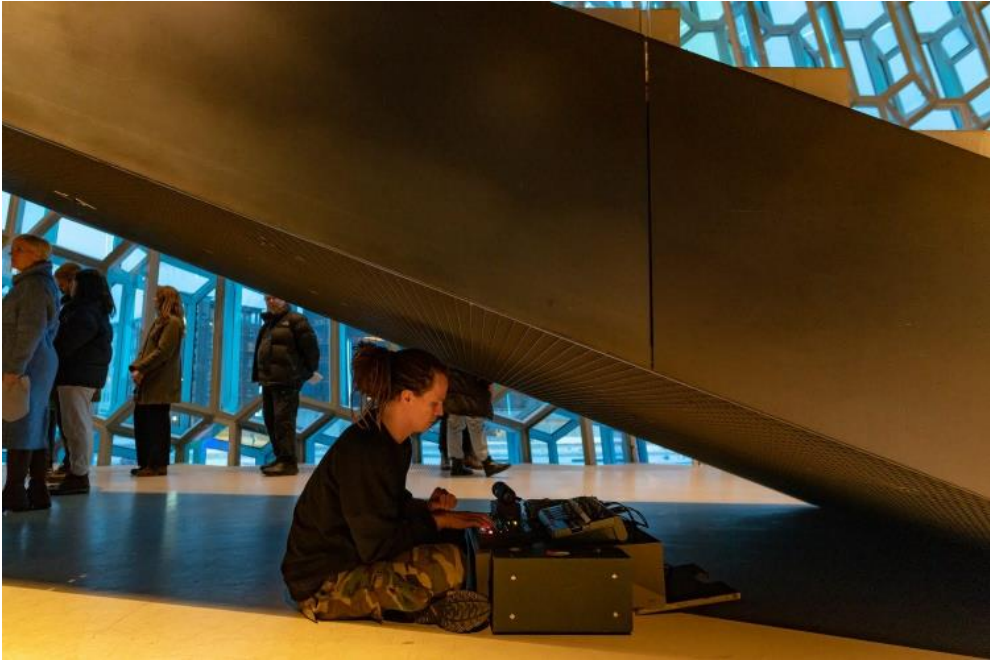
Mynd 3: Af tónleikum Skerplu á Myrkum músíkdögum þar sem flutt voru verk eftir Pauline Oliveros.



Mynd 4: Af tónleikum Skerplu á Myrkum músíkdögum þar sem flutt voru verk eftir Pauline Oliveros. Sóley Stefánsdóttir tónskáld og stundakennari við LHÍ tók þátt í tónleikunum.



Mynd 5: Af tónleikum Skerplu á Myrkum músíkdögum þar sem flutt voru verk eftir Pauline Oliveros.



Mynd 6: Af tónleikum Skerplu á Myrkum músíkdögum þar sem flutt voru verk eftir Pauline Oliveros.

To Listen is to Relate is to Sustain¹

Angela Rawlings

The following article was presented at Hlustið Vel (Listen Well), a seminar hosted by the Centre for Research in Music / Rannsóknastofa í tónlist (CRiM/RÍT) and Dark Music Days on January 28, 2024.

Midway through her keynote speech for the conference Improvisation Across Borders in 1999, Pauline Oliveros listed the abilities she would like installed on her imagined future cyber-implant – her “musician chip.”

On my musician chip I would like the... Ability to perceive and comprehend inter-dimensional spatiality... Ability to perceive and comprehend the spiritual connection and interdependence of all beings and all creation as the basis and privilege of music making.... Ability to create community and healing through music making...²

Twenty-five years beyond this keynote and after Oliveros passed, her beautiful thinking resonates with urgent relational issues pertinent to our glocal being. Oliveros advocated for listening as relations – to oneself, to one’s collaborators or community, to the space in which one exists. Her practice in the 1960s was to “[l]isten to everything all the time and remind yourself when you’re not listening”³. In 2024, Oliveros’ scores and Deep Listening praxis transfer this advocacy to incoming generations of creative practitioners who face countless known and unknown precarious nows.

Deaf artist Christine Sun Kim’s work is primarily focused on sound, and has included a Manhattan soundwalk called *Listen* that adapted Max Neuhaus’s own soundwalk from fifty years earlier⁴ to Kim’s speculative contexts of listening beyond what can be heard. Kim’s scores and happenings follow in Oliveros’ weirding of sonic attention/intention. In *Listen*, Kim asks, “What is the sound of arms moving? Or of rats gossiping? What about the sound of slight anticipation, or the sound of memories?”⁵ *Flash Art’s* “Listening In” columnist Jessica Holmes describes Kim’s scores as weirding “the prestige of hearing in music through

¹ The title of this talk owes a debt to Berglind María Tómasdóttir whose essay “To perform is to compose is to listen – empowering the performer” informs its syntax.

² Oliveros 1999

³ Weintraub 2023

⁴ Voon 2016

⁵ Holmes 2020

multisensory attentiveness, ...where viewing is feeling is listening and so on"⁶. This description dovetails with Oliveros' own experiments while studying at University of California – San Diego in using movement and material placements – vis-a-vis theatre and visual artworks – to *feel* the sound.⁷

Within the context of deaf education, percussionist Dame Evelyn Glennie describes her capacity to hear pitches in her percussion mallets by where they resonate or vibrate in her fingers, hands, wrists, arms.⁸ Glennie's description positions listening not only as an action of hearing-normative bodies; instead, listening is a sense of soundwave touching *through* the body. Our torsos and extremities act as resonating chambers, and we listen via felt sense or corporeal vibration, listening to self, cultivating a New Materialist practice of self-listening.

Performing arts studies likewise invests in cultivating how we listen to others by emphasising embodiment and relationality. Artist researcher Fiona Templeton defined "[t]heatre [a]s the art of relationship"⁹. As creators of the Viewpoints framework for physical theatre, Anne Bogart and Tina Landau extend this notion to the role of listening in an embodiment/relationality praxis.

*To work effectively in the theater, a field that demands intense collaboration, the ability to listen is the defining ingredient. And yet, it is very difficult to listen – to really listen... We learn to listen with the whole body, with the entire being.... Extraordinary listening means listening with the whole body without an idea of the result.*¹⁰

TO SURVIVE IS TO SUSTAIN IS TO SURVIVE

In the documentary *Deep Listening: The Story of Pauline Oliveros*, Oliveros posits in an interview that "Listening... is about focus, noticing, expanding"¹¹. Witnessing, *withnessing*. To survive, to sustain, to survive – I draw on Templeton's theatre definition for my neologism *withness*: the art of interdependent relationship.

Oliveros' musician-chip abilities, outlined at the start of this talk, provide a maquette for a *withness* listening practice suitable within sustainability pedagogy:

*"Ability to perceive and comprehend the... interdependence of all beings... to sound and perceive... the universe much as whales sound and perceive... the oceans.*¹²

Much of Oliveros' work in their now has paved the way for, has proven prescient, has strong resonance with Posthumanism and New Materialisms theories of the 21st century – where

⁶ Holmes 2020

⁷ Weintraub 2023

⁸ Glennie 2003

⁹ Templeton 1990

¹⁰ Bogart and Landau 2004

¹¹ Weintraub 2023

¹² Oliveros 1999

listening as a practice for coming into relationship with the more-than-human has entered academic discourse. Posthumanist scholar Donna Haraway describes such relationship formation as “[b]ecoming-with, not becoming...; becoming-with is how partners are, in Vinciane Despret’s terms, rendered capable”.¹³

Such interdependence is not new; indeed, it’s at the heart of much Indigenous social structure and practice, to which Posthumanist and New Materialist scholars owe citation. As an example, Indigenous scholar and bryologist Robin Wall Kimmerer describes her experience with an ecocentric ethos

*[i]n traditional indigenous communities, (where) learning takes a form very different from that in the American public education system. Children learn by watching, by listening, and by experience. They are expected to learn from all members of the community, human and non.*¹⁴

To become response-able is to cultivate a relationship where listening is activated. For Kimmerer, she asserts the felt sense of her research in bryology (the study of moss): “Learning to see mosses is more like listening than looking”.¹⁵

And, somehow, learning to hear ecosystems is more like tearing paper. To wit: Listaháskóli’s Skerpla performed the text-score “Papericity” by Oliveros¹⁶ this past Friday at Dark Music Days, with more than ten performers exploring sound production through folding, tearing, dragging, blowing, and crumpling paper. The performers appeared fixated on their individuated paper-listening/sounding, with the variety of sounds producing a complex soundscape that resisted conventional audience-as-listener decoding through recognisable rhythm, melody, or narrative. And yet, as I listened, the individuated sounds appeared to carve their own spaces within the overall sonic spectrum. I was immediately reminded of soundscape ecologist Bernie Krause’s Acoustic Niche Hypothesis, where “animals evolved species-specific sounds in certain frequency bands and temporal patterns to minimize competition (i.e., masking) with sounds from other animals and the environment.”¹⁷

Oliveros’ maxim “Listening is survival”¹⁸ resonates in the necessity of activating non-normative listening practices that will help response-abilities in the wake of mass migration and displacement due to political terror, the climate crisis, and biodiversity loss. As an example, through the pandemic, many humans listened differently to their surroundings due to quarantines and curfews. People detected an increase of bird calls in their ecosystems¹⁹ in a way they hadn’t when human-produced sounds filled sound frequencies with their louder decibels and constancy. The pandemic activated listening, cultivating the initial blush of human-bird relationship. How does one sustain this relationship when avian populations and biodiversity suffer extraordinary losses?

¹³ Haraway 2016

¹⁴ Kimmerer 2003

¹⁵ Kimmerer 2003

¹⁶ Oliveros 2013

¹⁷ Krause 1993; Schoeman et al. 2022

¹⁸ Oliveros 2005

¹⁹ Gordo et al. 2021

TO LISTEN IS TO SUSTAIN IS TO LISTEN

During her Wyandot Thanksgiving Address that opened the Anthropocene Research Day²⁰, Indigenous artist Catherine Tammaro posed the question: “What makes you want to listen to the Earth?” One might answer Tammaro’s question with politics, as exemplified in the Dutch art collective The Embassy of the North Sea. They situate the rights of nature as the *raison d’être* for their eco-listening practice through “an invitation to collectively listen to the North Sea and other ecosystems and recognise them as political, cultural, and legal players”.²¹

In their 2014 essay “*Weathering: Climate Change and the ‘Thick Time’ of Transcorporeality*,” hydrofeminist Astrida Neimanis and gender studies scholar Rachel Loewen Walker enter the definition discussion. “[W]e want to think carefully about the meaning of ‘new’ in a transcorporeal world”^{22,23} Such interrogation of ‘new’ challenges the modernist, avant-garde preoccupation with the word, linked to poet Ezra Pound whose (borrowed) maxim “Make it new” became a maxim of the 20th century movement. Oliveros likewise weirded the definitions of ‘new’ and ‘free’ through her questions in the previously mentioned keynote. “What in fact does happen when a creative musician makes new music? How can it be new or free? What is it free of? What could be new about it?” (Oliveros 1999). Neimanis and Walker’s transcorporeality implies an entangled, intertangled, porous ecosystem of bodies on which and in which humans exist. Especially in the context of acoustic assemblages (Gautier 2015), this transcorporeality insists on the multitemporal, the interspatial, and an ecocentric curiosity (or learning with, learning from, becoming with the more-than-human implicit in that transcorporeality). What could be new about new in this context?

My score “Deep Time Listening” advocates for a transcorporeal, geologic listening *beyond* a new and *beyond* a now, listening into imaginaries of deep time, speculative futures, and the many entities co-composing or comprising the sonic therein. The title, itself, combines Oliveros’ ‘deep listening’ with the geologic ‘deep time’—suitable in its cheekiness given the term ‘deep listening’ was coined while Oliveros and company were deep underground.²⁴

DEEP TIME LISTENING

Go outside and listen for what cannot be heard.

Go to a foreshore and listen for the benthic community beneath the sand, rock, or mud.

Listen for the ocean’s youth, whose story may echo in a periwinkle shell.

Go to a mountain and listen for orogeny.

Listen for the thoughts of a once-thriving ecosystem, of current ecosystem struggle, of future ecosystem resilience.

Go to a young forest and listen for the unfurling of Devonian ferns in early morning sun.

Go to a coniferous forest and listen for the first Permian pine cones to drop from tree to floor.

Go to the winter and listen for Ice Ages past, melting glaciers’ present, and the ghosts of glaciers future.

(Rawlings 2019)

²⁰ Anthropocene Research Day occurred in January 2024 as part of the multi-year research project “Bomb Pulse: Cultural and Philosophical Readings of Time Signatures in the Anthropocene.”

²¹ ‘Embassy of the North Sea’, n.d.

²² Neimanis and Walker 2014

²³ Shout-out to Bergþóra Ægisdóttir for drawing my attention to this quote.

²⁴ Weintraub 2023

The multiple, entangled temporalities of the more-than-human entities in “Deep Time Listening” reconfigure through the tension of speeds indicated in the terms deep time and sustainable futures.

With such layers, strings, knots, and many’s, who/how/when does any one – who is not one but multiple—sort through a definition for that many-timed many-spaced many-bodied ‘new’? Is what is unknown ‘new’? To or for whom? Is new not now but a speculative future? As a thought experiment, how might we listen to a virus, or to our gut microbiomes? On my musician chip, I would like the ability to listen to the interiority of ourselves – the many bodies housed in our bodies—in order to embrace, decolonise, or even transcend a dependence on corporeal individuation or a preoccupation with the ‘new.’ This listening may queer sonic conceptualisation of the temporal, the spatial. In response, and in response-ability²⁵, I propose: rather than make it new – make it known, make it now. Relate. Become-with. Kin it.

²⁵ Haraway 2016

REFERENCES

- Bogart, Anne, and Tina Landau. 2004. *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. 1st ed. Ann Arbor: Theatre Communications Group.
<https://www.amazon.com/Viewpoints-Book-Practical-Guide-Composition/dp/1559362413>.
- 'Embassy of the North Sea'. n.d. Embassy of the North Sea. Accessed 13 January 2024.
<https://www.embassyofthenorthsea.com/>.
- Gautier, Ana María Ochoa. 2015. *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Duke University Press.
- Glennie, Evelyn, dir. 2003. *How to Truly Listen*. TED Talk.
https://www.ted.com/talks/evelyn_glennie_how_to_truly_listen.
- Gordo, Oscar, Lluís Brotons, Sergi Herrando, and Gabriel Gargallo. 2021. 'Rapid Behavioural Response of Urban Birds to COVID-19 Lockdown'. *Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences* 288 (1946): 20202513. <https://doi.org/10.1098/rspb.2020.2513>.
- Haraway, Donna J. 2016. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. London: Duke University Press.
<https://www.dukeupress.edu/staying-with-the-trouble>.
- Holmes, Jessica A. 2020. 'Essential Music: Christine Sun Kim |'. Flash Art. 30 July 2020.
<https://flash-art.com/2020/07/listening-in-5-christine-sun-kim/>.
- Kimmerer, Robin Wall. 2003. *Gathering Moss: A Natural and Cultural History of Mosses*. Corvallis: Oregon State University Press.
<http://osupress.oregonstate.edu/book/gathering-moss>.
- Krause, Bernie. 1993. 'The Niche Hypothesis: A Virtual Symphony of Animal Sounds, the Origins of Musical Expression and the Health of Habitats'. *The Soundscape Newsletter* 6 (June): 6-10.
- Neimanis, Astrida, and Rachel Loewen Walker. 2014. 'Weathering: Climate Change and the "Thick Time" of Transcorporeality'. *Hypatia* 29 (3): 558-75.
<https://doi.org/10.1111/hypa.12064>.
- Oliveros, Pauline. 1999. 'Quantum Improvisation: The Cybernetic Presence'. Keynote address presented at the Improvisation Across Borders, University of California, San Diego, April 11.
<https://www.hz-journal.org/n16/oliveros.html>.
- — —. 2005. *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. iUniverse, Inc.
- — —. 2013. *Anthology of Text Scores*. Lulu.com.
- Pijanowski, Bryan C., Luis J. Villanueva-Rivera, Sarah L. Dumyahn, Almo Farina, Bernie L. Krause, Brian M. Napoletano, Stuart H. Gage, and Nadia Pieretti. 2011. 'Soundscape Ecology: The Science of Sound in the Landscape'. *BioScience* 61 (3): 203-16.

<https://doi.org/10.1525/bio.2011.61.3.6>.

Rawlings, Angela. 2019. *Sound of Mull*. Glasgow, Scotland: Laboratory for Aesthetics and Ecology.

Schoeman, Renée P., Christine Erbe, Gianni Pavan, Roberta Righini, and Jeanette A. Thomas. 2022. 'Analysis of Soundscapes as an Ecological Tool'. In *Exploring Animal Behavior Through Sound: Volume 1: Methods*, edited by Christine Erbe and Jeanette A. Thomas, 217–67. Cham: Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-030-97540-1_7.

Templeton, Fiona. 1990. *You, the City*. Roof Books.
https://books.google.co.uk/books/about/You_the_city.html?id=pR9aAAAAMAAJ&pgis=1.

Voon, Claire. 2016. 'A Silent Soundwalk, Noisy with Abstract Compositions'. Hyperallergic. 4 November 2016. <https://hyperallergic.com/335030/a-silent-soundwalk-noisy-with-abstract-compositions/>.

Weintraub, Daniel, dir. 2023. *Deep Listening: The Story of Pauline Oliveros*. Capone Productions. <https://paulineoliveros.caponeproductions.tv/>.

Listening Beyond Pauline Oliveros

Rachel Beetz

The following article was presented at Hlustið Vel (Listen Well), a seminar hosted by the Centre for Research in Music / Rannsóknastofa í tónlist (CRiM/RÍT) and Dark Music Days on January 28, 2024.

It can be easy today to mistake Pauline's "Deep Listening" work as a kind of self-care, but it is so much more than that. Her philosophies of listening connect to the ideas of cybernetics and radical constructivism. Cybernetics is a systems science that relies on feedback loops, where an output becomes an input. The word comes from the Ancient Greek meaning of 'helmsperson,' where in steering a ship, the helmsperson continuously adjusts steering according to new inputs of the environment in order to find a steady course. Pauline pioneered feedback systems in her early tape machine experiments, layering multiple playback heads and mixers in live performance settings. Her sonic meditations filter listening through embodied feedback loops where participant/listeners carry sounds through their bodies and imaginations. Radical constructivism is an approach to knowledge that situates a person's knowing within their individual experience. Pauline's work in music places the listener center stage over the objectivity of the composed sound material. Through the filter of their perception and body, they become the music. In this talk I gather three ideas inspired by Pauline's practice which summarize how we listen.

1. Listening is a practice through the body.
2. Listening requires attention and awareness of self to connect with others.
3. Listening is a form of time travel.

We shall see how Pauline's prescient work carries through more recent musicological discussion, resonating through creative time and space. Ultimately, we find an embodied listening which transforms musical space from the objectivity of sound toward a vibrational and resonant practice in experience and presence.

STATEMENTS ON LISTENING

1. LISTENING IS A PRACTICE THROUGH THE BODY.

Our senses communicate meaning to our bodies prior to our analytical mind. We know this well: if we touch a hot stovetop – our hand pulls away before our mind identifies the object as 'hot.' Sound is no different than touch. Pauline acknowledged this pre-sensing:

“The body is continually sensing and recording all of the information that is delivered to the auditory cortex, even though we may not be conscious of this constant activity. This is why the brain/body knows far more than our mind can process immediately. Inclusive listening then opens us to all possibilities in the space/time continuum. Depending on our perspective or emotional arousal... we can enter the profound interplay of the universe through sounds.”¹

Notice here she distinguishes between brain/body and the mind. She also kept both listening and dream journals. Frequently in her journals, she describes the sensory experience of sound such: “hearing seems to take place in my stomach...sound moves through my jawbone and out the back of my neck”². These journals show an interplay between her physical sensing, the identification of sounds, and metaphors for what she hears in relation to her compositional voice. Later on, as she devised the deep listening curriculum, she would include units on sound and movement and sound in dreams. Compositionally, Pauline is not concerned about the material of sound, but how it is sensed and she increased her sensing sensitivity to improve her agency over her practice.

Let’s now consider how sound transfers through the world and how we hear it. Sound itself is not an object, but a wave of compression and rarefaction that propagates through a medium, which is usually air. Sound waves traveling in air do not move the air molecules from point a to point b; rather the energy of the wave pushes and pulls the air molecules through space. It is not matter I send to you when I speak, but a wave of energy.

Our own sense of hearing transduces this wave through several mediums within the body. Sound waves funnel through the ear canal, vibrating the eardrum. The bones of the inner ear amplify the vibrations, translating the sound wave to the liquid within the snail-shaped cochlea. It is interesting to note here that lower sounds with longer waves are sensed further into the cochlear spiral, while higher sounds are at the base. The liquid in the cochlea activates tiny hairs. As the hairs move, ions rush into the tips of the hair cells which produce chemicals at their base. These chemicals connect to the auditory nerve, sending signals to the brain. Overall, our ears transduce sound waves between many mediums: air, bones, liquid, and chemicals. Of course, we can also hear sound through the sympathetic vibration of bones in our temporal lobe, which activate the cochlear liquid.

When we consider sound as a transduction of energy through a medium, we realize that sound is a form of touch. The intimacy of sound as touch flips my classical values of music from one of sound as object – something a composer manipulates, to a view of sense and receptivity. When I touch someone physically, I consider the relationship between myself and the touched, considering how that touch may be received. Is it welcome? Or inappropriate? This consideration is somewhat outside of colonial listening perspectives, which are discussed in Dylan Robinson’s 2020 book *Hungry Listening*. “The meeting between listener and listened-to is bounded by a Western sense orientation in which we do not feel the need to be responsible to sound as we would another life... the act of listening should attend to the relationship between

¹ Oliveros DL 18-19

² Oliveros 1968, p. 18

listener and the listened-to.”³ If we name music as touch, then the musician is responsible for the listener. Only through sense listening will the musician be able to take responsibility for their sounding. **To make music is to be a listener.**

As humans, we already know that embodied listening is a core experience of being alive. Musicologist Nina Eidsheim begins her 2015 book *Sensing Sound: Singing and Listening as Vibrational Practice* with the well-known inquiry of a tree falling in the forest. If we were actually present for such an event, we really wouldn’t be worried about the sound, we would be sensing the fall of the branches, the trunk, the ground rumbling underneath our feet as we sense shadows and potentially run away from the danger. Later on, Nina connects this embodied listening with experiencing music, “We participate in the points of transmission: for each of us, there is no knowable music or sound before its singular transmission through us. While each iteration is unique, we exist as a sine qua non, and the vibrational energy exists prior to the particular transmission.” (Eidsheim 2015, p.18). Sound exists without us, yet we are the essential thing that transforms it into meaning. By feeling sound, we give it a sensed meaning. If to make music is to be a listener, **to be a listener is to make music.**

2. LISTENING REQUIRES ATTENTION AND AWARENESS OF SELF TO CONNECT WITH OTHERS.

Attention and awareness are two different ideas and require focus of both the self and the self in relation to others both human and non-human. To understand this relationship, we need to know our position. Pauline thought about these relationships as an explanation of the inquiry into how we hear:

“How does one hear? Such a question necessarily promotes exploration of the nature of one’s role, as well as the nature of one’s physiology within the musical process. Understanding must be sought of the nature of another’s role within the same process. The resulting awareness tends to produce an inclusive, interdependent atmosphere ... This calls for the conscious training of intuition and feeling as well as observational and analytical skills, in order that one may experience and come to value the roles of others through imagination and reflection as well as present reality.”⁴

By directly inquiring about how we hear, Pauline immediately names developing an understanding of one’s position and sense. Both musicologists Nina Sun Eidsheim and Dylan Robinson name the importance of discussing our positionality as listeners. For Eidsheim to name the position requires naming the values of our culture, “To advance the viability of the listener’s self-inquiry as an analytical focus, we need to clarify who we are as listeners and... to read and interrogate the impact of a piece of music as it is experienced by a listener who is encultured in a given way”⁵. This identifies that the same piece would not be received in the same way between two differently cultured listeners. Robinson goes further in naming how the various ways we are cultured affects our listening position:

“Critical listening positionality involves a self-reflexive questioning of how race,

³ Robinson 2020, p.15

⁴ Oliveros, *Software for People: The Noetics of Music* 1984, p. 131

⁵ Eidsheim 2015, p.5

class, gender, sexuality, ability, and cultural background intersect and influence the way we are able to hear sound, music, and the world around us...As part of our listening positionality we each carry listening privilege, listening biases, and listening ability... by becoming aware of normative listening habits and abilities, we are better able to listen otherwise.”⁶

Pauline understood that to deepen her listening practice, she first needed to deepen her own sense of self and body. She kept listening journals that focused on her sense and connection to space and time. She kept dream journals, to deepen her connection to her subconscious. She was an early adopter of listening to recordings to evaluate her improvisation practice. She cultivated communities which evaluated their own listening practices together.

Ultimately, attention to listening for Pauline was a vehicle for cultivating mutual respect and connection. From Pauline:

“If ‘attention’ is the act of using our senses, it begins with the ability to concentrate. Next is the ability to process our external environment through our senses by taking an interest. Third is giving care and tending to the information we have received, then fourth is responding to the information by an affectionate act. The summation of these properties creates respect... Attention is a gift we give to others, that builds respect...When we successfully give our attention, one may ‘feel heard.’ this justifies another’s bodily experiences – empowering that other body into a shared reality. It is a way of forming connections.”⁷

This is Pauline’s equation for a respectful interconnected listening practice. You don’t have to be a professional musician to practice this, an essential quality for Pauline. In fact, with this process, you become a pretty advanced musical improviser. In this equation we see a care for the reception and resonance of sound through our bodies and also through others in a process that builds respect within communities.

3. LISTENING IS A FORM OF TIME TRAVEL.

At several points in her sound journals of 1971 and 1972 it is unclear if she is writing about her lived experiences or her dreams. Her descriptions of live listening become more and more dynamic, embodied, and somewhat otherworldly. The people in her dreams blur into the people she discusses in lived activities. Already in the previously mentioned quotations we’ve seen how she connects listening practices through the body and through space time.

Personally, as a young musician, I was always fascinated by the time travel of music performance. After I developed more musical skill, I realized that every time I performed, I was in all times at once. In the present moment, I played notes while simultaneously evaluating notes from the past already played as they lingered in my sonic memory, while also projecting my present phrase into the future.

However, this time travel is less present in my listening practice, I can keep sound in my

⁶ Robinson 2020, p.10

⁷ Oliveros 2005, 63

memory, but have no idea what sound could come next. Dylan Robinson connects the pace of our listening to the hunger of settler colonial perception, defining hungry listening as starving:

“Hungry listening consumes without awareness of how the consumption acts in relationship with those people, the lands, the waters who provide sustenance. Moving beyond hungry listening toward anti colonial listening practices requires that the ‘fevered’ pace of consumption for knowledge resources be placed aside in favor of new temporalities of wonder disoriented from anti relational and non situated settler colonial positions of certainty.”⁸

As a listener entrained in the practices of western classical music, it can be difficult for me to hear music without evaluating it against those values. What is the tonality? Intonation? Rhythm? Form? All of these questions, while stemming from an ‘educated’ perspective distract me from connecting to the music on a basic level, what does it feel like in my body? In order for me to try to hear music aside from this training, I perform a kind of dimensional time-travel, to a place where I am in my current physical body, but allow my brain to explore a time and space without this training and expectations. While I cannot ignore my training, I can traverse space time to hear sound anew. It begs the question: What would aural skills pedagogy look like in conservatories if it included these more embodied and intuitive practices?

It is important to note here that one cannot ‘try-on’ another way of listening, as it is a kind of appropriation. I cannot hear outside of my own experience, there are aspects of music and sound that I may never understand because of my perspective as a classically trained musician. But in accepting my own limitations as a critical listener, I can also come to find a respect for more perspectives beyond my own and develop new practices for my future listening.

CONCLUSION

Western classical music perspectives have historically prioritized the objectivity of the musical score, the genius composer’s great work of art; Music is an object, something that can be owned and performed with fidelity. What happens to these values when we prioritize the sense of listening over the objectivity of musical sound? Much of Pauline Oliveros’ work answers this question through her practice of deep listening with the body and within dreams and her sonic meditation compositions. She radically constructed knowledge through her sensing body and developed practices for her communities to share these experiences. Her cybernetic approach to listening continuously re-evaluated sound inputs, to find new paths through composition and community. Her work continues to resound and feedback through our encultured positions as we grow as a listening community. This respectful community building approach to listening is not only a process to increase our receptivity and agency to be better musicians, but is also in how we relate to humans and non-humans alike. Thank you.

⁸ Robinson 2020, p. 52-53

BIBLIOGRAPHY

“Cybernetics.” *Encyclopædia Britannica*, Encyclopædia Britannica, inc., 11 Jan. 2024, www.britannica.com/science/cybernetics.

Eidsheim, Nina Sun. *Sensing Sound: Singing et Listening as Vibrational Practice*. Duke University Press, 2015.

“How Do We Hear?” National Institute of Deafness and Other Communication Disorders, U.S. Department of Health and Human Services, www.nidcd.nih.gov/health/how-do-we-hear#:~:text=Sound%20waves%20enter%20the%20outer,malleus%2C%20incus%2C%20and%20stapes. Accessed 18 Jan. 2024.

Oliveros, Pauline. *Deep Listening: A Composer’s Sound Practice*. Universe, 2005.

—-. *Software for People: Collected Writings 1963-80*. Pauline Oliveros Publications, 2015.

—-. *Sonic Meditations*. PoPandMoM Publications, 2022.

“Radical Constructivism.” *Wikipedia*, Wikimedia Foundation, 2 Jan. 2024, www.en.m.wikipedia.org/wiki/Radical_constructivism#:~:text=Radical%20constructivism%20is%20an%20approach,the%20world%20beyond%20that%20experience

Robinson, Dylan. *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*. University of Minnesota Press, 2020.

Truax, Barry. *Handbook for Acoustic Ecology*. “Sound Propagation.” https://www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/handbook/Sound_Propagation.html, 1999.

Um höfunda

Dr. **Angela Snæfellsjökuls Rawlings** is a Canadian-Icelandic interdisciplinary artist-researcher who works with languages as dominant exploratory material. Rawlings' books include *Wide slumber for lepidopterists* (Coach House Books, 2006), *Gibber* (online, 2012), *o w n* (CUE BOOKS, 2015), *si tu* (MaMa Multimedijalni Institut, 2017), and *Sound of Mull* (Laboratory for Aesthetics and Ecology, 2019). In 2022, Rawlings co-curated SPHERE Festival for the Canadian National Arts Centre's Orchestra in partnership with the Canadian Museum of Nature, Royal Danish Library, and Nordic Bridges. In 2024, Rawlings founded Snæfellsjökul fyrir forseta, a collective bringing the rights of nature to Iceland through the nomination the glacier Snæfellsjökull as the country's future president.

Ari Frank Inguson lærði tónlist í Tónlistarskóla FÍH og Menntaskólanum í tónlist og lýkur nú rytmísku kennaranámi frá Listaháskóla Íslands. Auk þess er hann með BA gráðu í heimspeki frá Háskóla Íslands. Ari lítur á tónlistarsköpun sem þverfaglega iðkun þar sem tæknileg færni sameinast heimspekilegum og menningarlegum hugmyndum. Tónlist vinnur með músíkalskar einingar, hugtök, menningarlega strauma og hið mannlega ástand. Fyrir hann er tónlistarsköpun leið til að kanna og skilja veruleikann. Ari hefur gefið út nokkrar plötur undir nafninu Ari Árelíus og starfað með fjölbreyttum hópi listafólks sem gítarleikari og pródúser, þar á meðal Pale Moon og ATM trio.

Atli Ingólfsson er prófessor í tónsmíðum við Listaháskóla Íslands.

Berglind María Tómasdóttir hefur skipað sér í framvarðarsveit íslensks tónlistarfólks með tilraunagleði og forvitni að leiðarljósi. Hún er prófessor við Listaháskóla Íslands og hefur verið afar virk á tónlistarsenunni sem flytjandi og tónskáld, hérlendis og erlendis. Í verkum sínum leitast hún við að kanna ímyndir og erkitýpur sem og tónlist sem félagslegt fyrirbæri. Berglind hefur komið fram víðs vegar um heim, meðal annars í Ástralíu, Japan og Evrópu með Björk sem hluti af flautuseptettum viðbra. Hún hefur leikið inn á fjölda hljóðrita, til að mynda sem einleikari ásamt Sinfóníuhljómsveit Íslands undir stjórn Vladimir Ashkenazy. Árið 2022 hlaut plata hennar, *Ethereality*, Íslensku tónlistarverðlaunin í flokki sigildrar og samtímatónlistar. Verk Berglindar hafa meðal annars verið pöntuð 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.

Einar Torfi Einarsson er tónskáld og prófessor við tónlistardeild Listaháskóla Íslands. Hann nam tónsmíðar í Reykjavík, Amsterdam, Graz, og lauk doktorsprófi í tónsmíðum frá háskólanum í Huddersfield. 2013-2014 gegndi hann rannsóknarstöðu við Orpheus Institute í Belgíu. Tónlist hans hefur verið flutt á tónlistarhátíðum víða um heim og unnið til verðlauna í Hollandi og Austurríki. Rannsóknir hans hafa verið birtar í *Perspectives of New Music* og gefnar út af Leuven University Press. Þá hefur tónlist hans verið gefin út hjá KAIROS útgáfunni.

Elín Gunnlaugsdóttir er tónskáld og aðjúnkt við Listaháskóla Íslands. Hún nam tónsmíðar við Tónlistarskólann í Reykjavík og útskrifaðist þaðan 1993. Árið 1998 lauk hún framhaldsnámi í tónsmíðum frá Konunglega tónlistarháskólanum í Den Haag. Hún hefur unnið við tónsmíðar og kennslu frá því hún lauk námi. Verkaskrá Elínar samanstendur af kammerverkum, söngverkum og einnig hefur hún skrifað tónlistarævintýri fyrir börn. Elín hefur unnið með list sína í ýmsum formum, sent verk á póstkortum, gefið út bókverk og tekið þátt í myndlistarsýningum. Verk Elínar hafa verið flutt bæði hér heima og erlendis.

Linda Björg Guðmundsdóttir hefur starfað sem þjónustu- og tæknifulltrúi í tónlistardeild Listaháskóla Íslands frá haustönn 2018. Hún útskrifaðist úr skapandi tónlistarmiðlun árið 2014 hjá Listaháskóla Íslands og kláraði hljóðtækni hjá Stúdío Sýrlandi árið 2015. Linda vann sem tækni- og hljóðmaður hjá Hörpu árin 2016 og 2017.

Composer, flutist, and improviser, **Rachel Beetz** explores presence through sound and listening. Her works recreate physical atmospheres based on her deep listening adventures in the wild, exploring hidden worlds of nature and machines. Combining experimental field recordings and electronically modified flutes, her works examine community, environmentalism, and women's work through sound, textiles, and lighting. Her projects have been featured in concert halls and galleries in Australia, Iceland, India, the United Kingdom, and the United States. You can hear her on Orenda, Blue Griffin, iikki, and Neuma record labels. She is currently a co-director of Populist Records.

Rebekka Blöndal er tónlistarkona og þjóðfræðingur. Hún lærði tónlist í Söngskólanum í Reykjavík og tók þar Grunnpróf en lærði einnig jazz söng við Tónlistarskóla FÍH og MÍT og útskrifaðist þaðan vorið 2019. Rebekka stundar nú nám við Listaháskóla Íslands á rytmískri kennaabraut og útskrifast þaðan vorið 2025. Rebekka er einnig með BA gráðu frá Háskóla Íslands í Þjóðfræði, með áherslu á Kynjafræði og er einnig með MA próf í blaða- og fréttamennsku. Rebekka hlaut Íslensku Tónlistarverðlaunin fyrir söng ársins í flokki jazz tónlistar árið 2022 en hún gaf einnig út sóló plötuna sína það sama ár. Rebekka hefur unnið með fjölbreyttum hópi tónlistarfólks og staðið fyrir ýmsum tónleikaverkefnum.

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

Tumi Árnason er tónskáld og saxófónleikari sem er nú að ljúka tónsmíðanámi við Listaháskóla Íslands. Hann hefur undir eigin nafni gefið út plötuna Hlýnun, með kvartett sínum skipuðum Magnúsi Jóhanni, Skúla Sverrissyni og Magnúsi Trygvasyni Eliassen, en hún var valin tónsmíð ársins á Íslensku tónlistarverðlauninum 2022. Hann hefur einnig gefið út tvær plötur af dúettum með Magnúsi Trygvasyni Eliassen, nú síðast Gleypir tígur gleypir ljón árið 2023. Þess utan hefur hann leikið inn á aragrúa hljómplatna sem flytjandi með tónlistarfólki úr ýmsum áttum. Tumi hefur komið að kvikmynda- og leikhústónlist bæði sem flytjandi og tónskáld, og samdi síðast tónlist fyrir leikverkið Ást Fedru eftir Söruh Kane sem sýnt var í Þjóðleikhúsinu haustið 2023.

Þorbjörg Daphne Hall er prófessor við tónlistardeild Listaháskóla Íslands. Hún lauk doktorprófi frá Háskólanum í Liverpool 2019 þar sem hún fjallaði um togstreitu milli hinna ólíku frásagna um „hið íslenska“ í dægurtónlist á Íslandi nútímans. Þorbjörg leiðir Building Bridges Through Collaboration (Byggjum brýr með samvinnu) sem er þriggja ára rannsóknarverkefni, sem styrkt er af Rannsóknarsjóði, sem skoðar starfsemi og aðferðafræði MetamorPhonics sem er dæmi um samfélagsmiðað tónlistarverkefni. Samhliða því vinnur Þorbjörg að bók um íslensku tónlistarsenuna sem mun koma út hjá Bloomsbury og rannsóknarverkefni um íslenska jazztónlist (1930-2010) í samvinnu við Ásbjörgu Jónsdóttur. Hún ritstýrði

bókinni *Sounds Icelandic* sem kom út hjá Equinox Publishing 2017 ásamt Nicola Dibben, Árna Heimi Ingólfssyni og Tony Michell. Þorbjörg hefur gefið út greinar og haldið fyrirlestra á alþjóðlegum 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 *Þráða*, tímariti tónlistardeildar LHÍ frá 2016.

Þórbergur Bollason er tónskáld sem útskrifaðist með bakkalárgráðu í tónsmíðum frá Listaháskóla Íslands vorið 2023. Hann er á leið í meistaranám í tónsmíðum við Grieg-akademíuna í Bergen haustið 2024 og er auk þess í sendinefnd Íslands á Ung Nordisk Musik í Örebro sumarið 2024. Auk tónsmíðanna hefur Þórbergur bakgrunn í píanóleik, kennslu og stjórnun. Árið 2020 lauk hann framhaldsprófi í klassískum píanóleik við Menntaskóla í tónlist undir handleiðslu Þóru Fríðu Sæmundsdóttur. Veturinn 2023-24 hefur Þórbergur verið í námi í píanóleik og kennslufræði við Listaháskóla Íslands, í klassískum píanóleik hjá Peter Maté og Eddu Erlendsdóttur, og rytmískum píanóleik hjá Sunnu Gunnlaugsdóttur. Þórbergur hefur einnig lært undirstöðuatriði stjórnunar hjá Gunnsteini Ólafssyni og Magnúsi Ragnarssyni og hefur stjórnað opinberum flutningi bæði á kammer- og kórverkum. Vorið 2024 var hann auk þess meðlimur Hljómsveitarstjóraakademíu Sinfóníuhljómsveitar Íslands þar sem hann stjórnaði SÍ á tónleikum hljómsveitarinnar ásamt öðrum nemendum akademíunnar.