Musikk i perspektiv 2 - nynorsk (s. 8-315)

Hans Jacob Høyem Tronshaug og Svein Tørnquist  
Fagbokforlaget

ISBN: 978-82-450-0916-3

Innhald

[xxx1 Generell merknad for Statpeds leselistbøker](#_Toc38294744)

[xxx1 Forord](#_Toc38294745)

[xxx1 Kapittel 1](#_Toc38294746)

[xxx2 1.1 Historisk bakgrunnsteppe for perioden fram mot den første verdskrigen](#_Toc38294747)

[xxx2 1.2 Kunstretningar mellom 1900 og 1920](#_Toc38294748)

[xxx2 1.3 Litteratur mellom 1880 og 1920](#_Toc38294749)

[xxx2 1.4 Impresjonisme i musikken](#_Toc38294750)

[xxx2 1.5 Tonalitetskrise og musikalsk modernisme](#_Toc38294751)

[xxx2 1.6 Tre store komponistar – og tre ulike svar på tonalitetskrisa](#_Toc38294752)

[xxx2 1.7 Amerikansk avantgarde og musikalsk futurisme](#_Toc38294753)

[xxx2 1.8 Norsk musikk 1900–20](#_Toc38294754)

[xxx2 1.9 Bakgrunnsteppe for svart og kvit populærmusikk](#_Toc38294755)

[xxx1 Kapittel 2](#_Toc38294756)

[xxx2 2.1 Historisk bakgrunnsteppe for mellomkrigstida og den andre verdskrigen](#_Toc38294757)

[xxx2 2.2 Kunstretningar i mellomkrigstida](#_Toc38294758)

[xxx2 2.3 Litterære retningar i mellomkrigstida](#_Toc38294759)

[xxx2 2.4 Musikk i det franske kulturområdet i mellomkrigstida](#_Toc38294760)

[xxx2 2.5 Musikk i det tyske kulturområdet i mellomkrigstida](#_Toc38294761)

[xxx2 2.6 Tilbake til fortida – neoklassisisme](#_Toc38294762)

[xxx2 2.7 Norsk musikk i mellomkrigstida](#_Toc38294763)

[xxx2 2.8 Populærmusikken i mellomkrigstida](#_Toc38294764)

[xxx2 2.9 Jazzen i mellomkrigstida](#_Toc38294765)

[xxx1 Kapittel 3](#_Toc38294766)

[xxx2 3.1 Historisk bakteppe for perioden 1945–75](#_Toc38294767)

[xxx2 3.2 Biletkunsten i perioden 1945–75](#_Toc38294768)

[xxx2 3.3 Litteraturen i perioden 1945–75](#_Toc38294769)

[xxx2 3.4 Serialisme](#_Toc38294770)

[xxx2 3.5 Aleatorikk](#_Toc38294771)

[xxx2 3.6 Elektroakustisk musikk](#_Toc38294772)

[xxx2 3.7 Minimalisme](#_Toc38294773)

[xxx2 3.8 Klangflatestil](#_Toc38294774)

[xxx2 3.9 Sitatteknikk](#_Toc38294775)

[xxx2 3.10 Antikunst](#_Toc38294776)

[xxx2 3.11 Norsk musikk 1945–75](#_Toc38294777)

[xxx2 3.12 Underhaldningsmusikken etter den andre verdskrigen](#_Toc38294778)

[xxx2 3.13 Jazzen frå 1945 til 1975](#_Toc38294779)

[xxx2 3.14 Ungdomskultur og musikk](#_Toc38294780)

[xxx1 Kapittel 4](#_Toc38294781)

[xxx2 4.1 Historisk skisse for perioden 1975–2010](#_Toc38294782)

[xxx2 4.2 Biletkunsten etter 1975](#_Toc38294783)

[xxx2 4.3 Litteraturen etter 1975](#_Toc38294784)

[xxx2 4.4 Musikken etter 1975](#_Toc38294785)

[xxx2 4.5 Norsk musikk etter 1975](#_Toc38294786)

[xxx2 4.6 Postjazztendensar i tiåra på kvar side av tusenårsskiftet 2000](#_Toc38294787)

[xxx2 4.7 Rock og pop frå og med siste delen av 1960-åra](#_Toc38294788)

[xxx2 4.8 Rock og pop i 1980-åra](#_Toc38294789)

[xxx2 4.9 Rock og pop 1990–2010](#_Toc38294790)

[xxx2 4.10 Norsk folkemusikk i det tjuande hundreåret](#_Toc38294791)

[xxx2 4.11 Samisk musikk i det tjuande hundreåret](#_Toc38294792)

[xxx2 4.12 Epilog](#_Toc38294793)

[xxx2 4.13 Tidslinje 1875–2010](#_Toc38294794)

[xxx1 Informasjon fra originalboka](#_Toc38294795)

[xxx2 Forside](#_Toc38294796)

[xxx2 Baksidetekst](#_Toc38294797)

[xxx2 Utdrag fra tittelblad](#_Toc38294798)

# xxx1 Generell merknad for Statpeds leselistbøker

Filen har en klikkbar innholdsfortegnelse.

xxx innleder overskrifter. Overskriftsnivået vises med tall: xxx1, xxx2 osv.

--- innleder sidetallet.

Uthevingstegnet er slik: \_. Eksempel: \_Denne setningen er uthevet\_.

Ramme: Tekst som er markert i ei ramme.

Bilde: Tekst til bilete. Fotografier av ulike musikarar er utelatt.

Notebilde: Tekst til notebilete. Notelinjer og -ark er beskrive i eige hefte.

Ordforklaringar, gloser eller stikkord finn du etter hovedteksten. Eventuelle stikkordsregistre og kjelder er utelatt. Kolofonen og baksideteksten finn du til slutt i denne fila.

--- 3 til 320

\_Musikk i perspektiv 2\_

\_Nynorsk\_

Hans Jacob Høyem Tronshaug og Svein Tørnquist  
Fagbokforlaget

--- 5 til 320

# xxx1 Forord

Den boka du sit med i hendene no, er ei vidareføring av \_Musikk i perspektiv 1\_. Før du begynner å lese, kan det vere på sin plass å reflektere litt over sjølve omgrepet \_musikk i perspektiv\_. Omgrepet er i beste fall tvitydig. Då sentralperspektivet i kunsten vart innført, var poenget at verda vart skildra slik ho såg ut for tilskodaren. Slik er det også med denne boka. Den musikalske utviklinga frå 1900 og fram til i dag blir her skildra gjennom brillene til forfattarane. Det er forfattarane som avgjer kva som skal vere med, kva som skal vektleggjast, korleis stoffet skal organiserast og korleis dei enkelte elementa skal skildrast. Det vil samtidig seie at andre forfattarar truleg ville gjort andre val og dermed framstilt den same utviklinga i eit anna perspektiv.

Men omgrepet \_musikk i perspektiv\_ kan også gjere at vi set musikken inn ein vidare historisk samanheng. I bøkene \_Musikk i perspektiv 1\_ og \_Musikk i perspektiv 2\_ har vi prøvd å styrkje dette aspektet samanlikna med tidlegare lærebøker i musikkhistorie og musikkorientering. I bind 1 la vi vekt på å sjå musikken i lys av ei generell historisk utvikling. I bind 2 har vi utvida dette til også å omfatte biletkunst og litteratur. Difor har kvar del i boka tre innleiande kapittel som vi meiner skal gi eit bakgrunnsteppe for den meir spesifikke behandlinga av musikken. I tillegg har vi, særleg i omtalen av utviklinga i Noreg, i nokon grad prøvd å kaste lys over den rolla musikken og musikaren har i den generelle kulturpolitiske utviklinga.

I ei framstilling av musikkhistoria er vi alltid på jakt etter det nye, etter det første teiknet på ei utvikling som seinare har vist seg å vere levedyktig og viktig. I tillegg er vi på jakt etter det musikkdømet som illustrerer eit poeng mest mogeleg tydeleg. Begge delar fører til at mykje god musikk diverre blir utelaten frå framstillinga.

Vi har valt å dele framstillinga av musikken på 1900-talet inn i fire store delar. Første del omfattar tida frå omkring 1875 til den første verdskrigen, andre del mellomkrigstida og den andre verdskrigen, tredje del strekkjer seg frå 1945 til 1975, og fjerde del tek for seg perioden frå 1975 og fram til i dag. Å setje skilje ved dei to verdskrigane har vore naturleg fordi det ser ut til at begge dei to store katastrofane har løyst ut eit behov for å finne nye uttrykksmåtar. Grunngivinga for å setje eit skilje omkring 1975 er meir pedagogisk enn eigentleg fagleg. Rett nok er perioden frå 1975 fram til i dag prega av stilblanding og det vi kallar postmodernistiske trekk. Men desse trekka er synlege også før den tid, og dei kjem til syne på ulike tidspunkt i dei ulike sjangrane. For ikkje å operere med ulike periodar i jazz, rock og pop og kunstmusikk fann vi eit årstal som delte siste halvdel av den perioden boka handlar om, i to omtrent like store bolkar.

--- 6 til 320

Vi har også valt å skrive om endringar i populærmusikk og jazz saman med endringane i kunstmusikken, altså ikkje behandle den historiske utviklinga av desse sjangrane i eigne kapittel slik praksis har vore tidlegare. Skal vi og de kunne sjå musikken i perspektiv, meiner vi det er rett å plassere omtalen av all musikk der den høyrer heime i tid, slik at vi ser alle sjangrane i lys av same samtid og i forhold til samtidige historiske prosessar.

Ein historikar ønskjer gjerne å ha ein viss avstand i tid til dei fenomena som skal omtalast, ikkje minst for betre å kunne vise årsakssamanhengar som først blir synlege når det har gått ei stund. Det seier seg difor sjølv at framstillinga av dei siste tiåra fram mot i dag heller må bli ein presentasjon av enkeltfenomen enn tydelege utviklingslinjer. I somme tilfelle har vi teke sjansen på å nemne tendensar og retningar det kan verke som utviklinga går i, men lesarane får bere over med oss dersom det i ettertid skulle vise seg at vi har teke feil.

Det dukkar dessutan opp mange spørsmål når vi skal bruke eit musikkverk som historisk kjelde. Kva er forholdet mellom kunstnaren og kunstverket? Korleis er kunstverket eit spegelbilete av kunstnarsinnet? Korleis viser det livssituasjonen til kunstnaren? Korleis er det eit spegelbilete av det samfunnet og den tida det er skapt i? Dette er spørsmål som bør stillast til alle historiske kjelder.

Men kunstverk som historiske kjelder representerer ei tilleggsutfordring for historikaren: Dei er på ein heilt annan måte meir samtidige med oss sjølv enn andre historiske kjelder. Beethovens symfoniar har vore spela i konsertsalane verda over heile tida etter at dei vart skapte. Og dei har heile tida vorte tolka av både utøvarar, forskarar og publikum, ikkje i forhold til Beethoven og hans tid, men til den samtida dei blir framførte i. Kunstverket har altså vore gjenstand for ei kontinuerleg nytolking opp gjennom tidene. Det gjeld i særleg grad musikken, som er den mest abstrakte av kunstartene. Ikkje i forhold til noko kjeldemateriale er utsegna om «kvar generasjon må tolke om historia» så råkande som i ei musikkhistorisk framstilling. Og knapt i nokon historisk disiplin blir det så tydeleg at historie ikkje er noko som har skjedd i fortida, men det som har skjedd i fortida strukturert av oss og sett med våre auge.

Til slutt gjer vi som i den førre boka merksam på at ikkje alt stoff i denne boka er tenkt som eit pensum som skal kunnast. Krava til måloppnåing i læreplanen har vore styrande for kva stoff som er valt ut i boka. Ein del av stoffet er difor teke med som perspektivstoff og skal gi bakgrunn for utviklingstendensar innanfor fleire kunstarter delte opp i utvalde tidsperiodar. Det blir opp til læraren saman med elevane å vurdere kva som skal kunnast, og kva som berre skal stå som ein bakgrunn for det som på generelt grunnlag kan reknast som hovudlinjer i ein kontinuerleg musikkhistorisk endringsprosess.

Tynset og Stord, mai 2011

Hans Jacob Tronshaug Svein Tørnquist

--- 13 til 320

# xxx1 Kapittel 1

## xxx2 1.1 Historisk bakgrunnsteppe for perioden fram mot den første verdskrigen

Mot slutten av 1800-talet auka avstanden mellom rike og fattige kraftig. Den industrielle utviklinga i Storbritannia og sentrale delar av Europa førte til at eit lite velståande borgarskap levde høgt på ein sikker tilgang på billig arbeidskraft. Nye kommunikasjonsmiddel som undergrunnsbaner gjorde det mogeleg å transportere arbeidarane fort og effektivt. Samtidig kunne ein leggje dei borgarlege bustadområda og arbeidarstrøka i stor avstand frå kvarandre.

La belle epoque var altså ei gyllen tid for dei få og velståande. Rikdom skulle synast, og ein dyrka det luksuriøse og ekstravagante. Dei mange pompøse operahusa som vart bygde i denne perioden, var ikkje berre ein stad der ein kunne oppleve stor kunst, det var også staden der ein kunne sjå og bli sedd. Difor vart husa utstyrte med store foajear og breie trapper der ein kunne nyte sin champagne og beundre dei raffinerte kleda til kvinnene. Det var nettopp i denne tida at den franske \_haute couture\_ vart skapt, og ein passa frå no av på å endre motane frå år til år.

Epoken var prega av optimisme og ei tru på at den teknologiske utviklinga skulle gi fleire og fleire eit enklare og betre liv. Telefonen supplerte telegrafen som kommunikasjonsmiddel, elektrisk lys erstatta gasslykter som gatelys og parafinlamper som lyskjelde i mørke og overmøblerte borgarlege stover. Dei større byane fekk elektrisk sporveg, og fram mot 1914 begynte bilane å køyre på gater og vegar. Viktige vitskaplege framsteg vart gjorde innanfor bakteriologi, fysikk og kjemi, og tekniske nyvinningar som fonograf og film skulle få stor verdi i kulturlivet.

Tida frå den fransk-tyske krigen i 1870–71 og fram til utbrotet av den første verdskrigen var ein lang og samanhengande fredsperiode, i alle fall i Europa. Perioden stod i grell kontrast til det turbulente hundreåret som hadde gått før. Fredsoptimismen var sterk, og det gir eit nokså godt bilete av stemninga at nobelprisen på områda kjemi, fysikk, fysiologi/medisin, litteratur og fred for første gong vart utdelt i 1901.

Samtidig dekte denne optimismen og framtidstrua over ei lang rekkje djupe konfliktar som skulle bryte fram og få den gamle verda til å gå til grunne i den første verdskrigen frå 1914 til 1918.

I 1870-åra starta det imperialistiske kappløpet om koloniseringa av Afrika for alvor. Dei to store aktørane var Storbritannia og Frankrike, men etter samlinga i 1871 hadde også Tyskland gitt til kjenne at dei ville ha ein plass i sola. Drivkreftene bak var mange. Den grunnleggjande årsaka var den raske industrialiseringa av Europa og USA. Den hadde skapt eit stadig aukande behov for billige råvarer.

--- 14 til 320

Ei anna viktig drivkraft var den raske folkeveksten som industrialiseringa hadde ført med seg i Europa. Den hadde skapt eit behov for å erobre nye busetjingsområde i andre verdsdelar. Ei slik flytting av menneske vart mogeleg på grunn av teknologiske nyvinningar som jernbane, dampskip og telegraf.

Dessutan var det i Europa ei generell oppfatning at den industrielle utviklinga var eit prov på at den europeiske sivilisasjonen var betre enn alle andre sivilisasjonar. Det var difor ei plikt og ei oppgåve for den kvite mannen å ta styringa over andre folkegrupper. Så fekk desse folka tileigne seg den europeiske sivilisasjonen i den grad dei var i stand til det. Desse ideane fekk eit klart uttrykk i Berlinkonferansen i 1884–85. Det afrikanske kontinentet vart kynisk delt opp med bruk av linjal av europearar for europearar.

Men erobringane til europearane i fjerntliggjande område førte også til ein viss import av kulturelle impulsar. Den kanskje mest kjende verdsutstillinga i historia vart halden i Paris i 1989, då Eiffeltårnet vart bygd og fungerte som inngangsportal til utstillingsområdet. På denne utstillinga fekk mellom anna Debussy høyre eit javanesisk gamelanorkester som skal ha vore til stor inspirasjon for han i utviklinga av klangelementet i musikken. Imperialismen førte med seg ei slags motebølgje av eksotiske og framandkulturelle innslag i kunsten nettopp i denne perioden. Vi kan i den samanhengen nemne Paul Gaugins måleri frå Tahiti og Giacomo Puccinis operaer med handling frå Japan, Kina og Det ville Vesten.

Omgrepet nasjonal ære stod sterkt i la belle epoque. Denne æra kunne dyrkast på ulike vis. Alt frå skiturar over Grønland, siger i kampen om å kome først til Sørpolen, erobring og administrasjon av store koloniområde under fjerne himmelstrøk, til eksepsjonelle teknologiske nyvinningar var med på å auke den nasjonale sjølvkjensla.

Siste halvdelen av 1800-talet var også ein periode der mange land satsa på utbygginga av ein offentleg skole. Industrialiseringa hadde nådd så langt at ein såg behovet for meir spesialisert arbeidskraft. Og med auka lesedugleik hjå folk auka marknaden for det trykte ordet, særleg aviser. Og med avisene som medium fløymde den nasjonale propagandaen ut over samfunnet.

Alt dette aukar spenningsforholdet mellom dei europeiske stormaktene, særleg mellom Tyskland og Frankrike. Spenningsnivået mellom dei to var alt svært høgt. Samlinga av Tyskland vart gjennomført i fleire krigar mot nabostatane, og prosessen vart sluttført i den knusande sigeren over Frankrike i 1871. Her måtte Frankrike gi frå seg Alsace og Lorraine. I tillegg vart audmjukinga forsterka då den tyske keisaren vart utropt i spegelsalen i sjølvaste Versailles.

Den industrielle utviklinga hadde starta i England, og i alle fall fram til 1870 var England den dominerande stormakta. India var alt etablert som koloni, og ein gjekk raskt vidare med kolonisering av Afrika. Der såg ein for seg eit samanhengande belte frå Kapp til Kairo. Den britiske flåten herska over verdshava, og for å sikre sjøtransporten mellom India og England tok England kontroll over Egypt og Suezkanalen og annekterte Malta og Gibraltar.

--- 15 til 320

Frankrike var på denne tida enno først og fremst eit jordbruksland, men var kome i gang med industrialiseringa og hadde skaffa seg nokre koloniar i Nord-Afrika. Ambisjonen til Frankrike i Afrika gjekk ut på å skaffe seg eit samanhengande belte frå vest til aust, og det måtte på eit gitt tidspunkt føre til konflikt med britane. I 1898 heldt det på å bryte ut open krig mellom dei to landa ved byen Fashoda i Sudan. Konflikten vart løyst diplomatisk då franskmennene vart lova Marokko som kompensasjon.

Tyskland var inne i ei rask industrialisering og gjekk snart forbi Frankrike i industriell produksjon. Men samlingsprosessen fram mot 1870 hadde vore ressurskrevjande, og tyskarane hadde ikkje kome i gang med koloniseringsprosessen. Afrika var tilgodesedd med berre nokon få spreidde område, noko som skapte grobotn for svært bitre forhold. Når så franskmennene fekk tilgang til Marokko, eit område som tyskarane hadde håpa å få innverknad i, auka spenninga mellom dei to kontinentale stormaktene kraftig. Det bitre forholdet mellom Frankrike og Tyskland låg der som ein verkebyll heilt til etter den andre verdskrigen. Det breidde seg ei kjensle rundt hundreårsskiftet av at koloniseringskappløpet kunne kome til å resultere i eit militært oppgjer mellom stormaktene.

Fram mot 1914 hadde stormaktene alliansar med klar brodd mot kvarandre. England, Frankrike og Russland skipar \_trippelententen\_, medan Tyskland, Austerrike-Ungarn og Italia skipar \_trippelalliansen\_. Militarismen aukar, våpenarsenala aukar, og det vart innført allmenn verneplikt (så nær som i Storbritannia).

Alle desse usikre momenta var bakteppet for den stemninga som kom til uttrykk i omgrepet \_fin de siècle\_, at ein god epoke, \_la belle epoque\_, var i ferd med å nærme seg slutten. Omgrepet kom først i bruk i kunstnarkrinsar i Paris og var i særleg grad knytt til den litterære retninga \_symbolismen\_ med diktarar som Mallarmé og Verlaine. Omgrepet gir også assosiasjonar i retning av dekadens, som særleg kom til uttrykk i livsførsla og litteraturen til Oscar Wilde. Det var akseptert for menn å dyrke ein viss grad av bohemaktig livsførsel. Pessimismen og livstrøyttleiken kan vi også finne her heime hjå bohemkrinsen i Christiania og i måleria til Edvard Munch frå denne perioden, for ikkje å snakke om i Sigbjørn Obstfelders dikt \_Byen\_.

I Noreg var perioden frå 1870 til 1914 først og fremst prega av prosessen fram mot brotet med Sverige i 1905. Som eit viktig ledd i kampen mot Sverige hadde norsk kultur vore prega av ein sterk nasjonalisme. Vi ser det i nasjonalromantiske strøymingar i musikk, måleri og dikting, i kampen om eit norsk skriftspråk, i norsk historieskriving og i motkulturane på vestlandet: målsak, lekmannskristendom, fråhaldssak, folkehøgskolerørsla og frilyndte ungdomslag. Det er heller ikkje tilfeldig at den norske praktutgåva av \_Snorres kongesoger\_ med dei karakteristiske teikningane av kjende norske kunstnarar vart utgitt i 1899 då konflikten med Sverige var på det heitaste. Og det er vel heller ikkje tilfeldig at Erik Werenskiold brukte nasjonalhelten Frithjof Nansen som modell då han teikna heltekongen Olav Tryggvason.

Samtidig med at ein lang unionsperiode fekk si lukkelege avslutning, gav utsiktene for omgjering av vasskraft til elektrisk kraft og oppbygginga av ein elektrokjemisk industri den nye norske staten eit økonomisk lyft som vart svært viktig i første halvdel at 1900-talet. Mange såg det som viktig å sikre nasjonal styringsrett over naturressursar som skog og fossekraft. Det vart oppnådd gjennom konsesjonslovene i 1909. Desse lovene kom til å bli ein viktig modell for dei reglane som vart gjeldande for oljeverksemda på norsk sokkel seksti år seinare.

--- 16 til 320

Det er med utgangspunkt i dei sterke underliggjande konfliktane internasjonalt vi har valt å følgje musikkutviklinga i dei sentrale stormaktene kvar for seg framover i det tjuande hundreåret. Den einaste av stormaktene som ikkje ser ut til å spele ei dominerande rolle på musikkområdet, er Storbritannia. Årsakene til det må vi overlate til andre å gjere greie for. I tillegg er det naturleg å trekkje inn komponistar og retningar som dukkar opp utanfor desse sentrale områda når dei får noko å seie for den vidare utviklinga. Og sjølvsagt må vi følgje utviklinga i Noreg og relatere denne utviklinga til dei generelle strøymingane.

## xxx2 1.2 Kunstretningar mellom 1900 og 1920

\_Eg målar former slik eg tenkjer dei, ikkje slik eg ser dei,»\_ hevda den kanskje viktigaste kunstnaren på 1900-talet, \_Pablo Picasso\_ (1871–1973). Året 1900 markerer nokså presist eit viktig skilje i kunsthistoria til Vesten. 1800-talet hadde vore prega av ideane i romantikken om at dersom individet skulle vere fritt, måtte kunsten og kunstnaren også vere fri. Dermed kom kunsten meir og meir til å gå ut på å gi eit sannferdig bilete av eg-et til kunstnaren. I forlenginga av denne tanken begynte kunstnarane etter 1900 å sjå inn i seg sjølv like mykje som dei studerte den ytre verda.

Midt på 1800-talet hadde det naturalistiske måleriet fått ein kraftig utfordrar, nemleg fotografiet. Kva skulle ein no med måleriet?

Ved kunstakademiet i Düsseldorf, der dei sidan 1830-åra hadde dyrka det naturalistiske måleriet, hadde ein lagt vekt på å ta skisser og deretter arbeide vidare med dei i atelieret før måleriet vart måla. Ein del franske kunstnarar meinte at denne seine prosessen førte til at bileta mangla liv og spontanitet. Desse kunstnarane vart kalla \_impresjonistar\_, og dei meinte at ein i staden burde ta staffeliet med seg ut og måle motivet direkte på lerretet dersom ein verkeleg skulle framstille verda realistisk. Dermed ville biletet gi att eit spontant augneblinksinntrykk av motivet og ikkje vere ein gjennomarbeidd komposisjon etter langvarig og nitid arbeid i atelieret. Fargane skulle festast direkte på lerretet, og strøka skulle setjast raskt og tett. Når ein så studerte biletet litt på avstand, blanda fargane seg for auget. Bileta vart dermed ofte diffuse på same måte som ytterkantane i synsfeltet blir diffuse når vi fokuserer éin stad med blikket. Vi kan difor seie at impresjonistane ønskte å vise verda slik vi opplever ho, ikkje slik ho er.

Når ein på denne måten ønskte å gi eit spontant utsnitt av verda, kunne ein heller ikkje byggje opp måleriet som ei balansert form. I impresjonistiske bilete skjer difor ofte biletramma motivet på litt tilfeldige stader, og hovudmotivet i biletet er ofte heller ikkje plassert i sentrum av biletet. Eit godt døme på det er Christian Krohgs \_Kampen for tilværelsen\_ (1888–89).

--- 17 til 320

Den fremste impresjonistiske målaren var \_Claude Monet\_ (1840–1926). Vassliljebileta måla i hans eigen hage i Giverny vart skole for den augneblinkskunsten som impresjonismen representerte. Det same gjorde den serien han skapte då han måla vestfronten på katedralen i Rouen for å fange lyset til ulike tider av døgnet.

Nemninga \_impresjonist\_ vart i byrjinga brukt som eit skjellsord av ein kritikar i samband med ei utstilling i 1874. Der var Monet mellom anna representert med biletet \_Impression, le soleil levant\_ (Inntrykk, soloppgangen).

Impresjonistane var opptekne av å skildre vår oppfatning av den ytre verda. I motsetning til dei søkte andre målarar, mellom dei nordmannen \_Edvard Munch\_ (1863–1944), innover i menneskesinnet og analyserte sin eigen angst og si eiga framandkjensle i bilete i eit revolusjonerande formspråk. Ambisjonen var å måle eit \_indre\_ landskap. Fargane etterliknar ikkje naturen, men får eit symbolsk innhald. Eit godt døme på denne typen symbolistisk kunst er Munchs \_Skrik\_ (1893). Biletet framstiller ikkje ein mann som skrik, men sjølve skriket. Desse kunstnarane peikar dermed fram mot modernismen som veks fram omkring hundreårsskiftet, og særleg mot ekspresjonismen.

Særleg etter 1900 gjorde trongen til originalitet og nyskaping seg stadig meir gjeldande. Vi kan seie at utviklinga nærmast gjekk i ein fast rytme: Først demonstrerte ei gruppe avantgardekunstnarar mot det etablerte, før dei sjølv stivna i si eiga etablerte kunstform, som så igjen vart utfordra av ei ny gruppe avantgardekunstnarar, osv.

På same måte som ein i litteraturen søkte mot det eksotiske, leita biletkunstnarane etter nye inspirasjonskjelder i den såkalla primitive kunsten i framande kulturar. Det kjende Picasso-måleriet \_Les Demoiselles d'Avignon\_ (1907) er tydeleg inspirert av afrikanske masker.

Kunsten viste også att samfunnsendringar som prega denne tida, uvissa og konfliktane som var i ferd med å byggje seg opp mot den store katastrofen. Einstein hadde formulert relativitetsteorien i 1905, atomstudiane til Rutherford hadde vist at faste stoff ikkje var faste lenger, og Freud hadde gjennom si utforsking av det umedvitne stilt spørsmål ved medvitet og identiteten til mennesket.

Ei mengd ulike retningar gjorde seg gjeldande. Her skal vi berre ta med dei viktigaste. I Tyskland og Skandinavia stod særleg \_ekspresjonismen\_ sterkt. Sentrale kunstnarar innanfor denne retninga var \_Vassilij Kandinskij\_ (1866–1944), \_Emil Nolde\_ (1867–1956) og \_Käthe Kollwitz\_ (1867–1945). Ekspresjonismen uttrykte dei subjektive reaksjonane som kunstnarane hadde på verda. Menneskefigurane var ofte deformerte, fargane sterke og teikningane ofte vinkla med skarpe svarte konturar.

I Frankrike voks det fram ei anna sentral retning, \_kubismen\_. Dei fremste representantane for denne retninga var Pablo Picasso og Georges Braque. Paul Cezanne hadde ein gong sagt: \_«Alle former i naturen kan førast tilbake til kula, kjegla og sylinderen.»\_ Dei kubistiske målarane prøvde å redusere formene i naturen til geometriske figurar.

Den mest pågåande og mest politiske av dei viktige kunstretningane før den første verdskrigen var \_futurismen\_. I 1909 oppfordra diktaren og skodespelforfattaren \_Fillippo Thomaso Marinetti\_ (1876–1944) til handling gjennom skrivet \_Grunnlegginga og manifestet til futurismen\_. Her slår han til lyd for å etablere eit moderne, ærerikt og sterkt Italia. Han gjer seg til talsmann for ein kunst for framtida og forkastar all kunst frå fortida.

Men alle dei nye kunstretningane vart møtte med motstand eller likesæle frå det borgarlege publikum. Kunstnarane svara med å hevde at borgarskapet måtte sjokkerast og ristast ut av sine lammande vanar og sin stivna fantasi. Dermed opna det seg ei kluft mellom kunstnaren og publikum som kom til å setje sitt preg på heile 1900-talet.

--- 18 til 320

## xxx2 1.3 Litteratur mellom 1880 og 1920

Mot slutten av 1800-talet er europeisk litteratur prega av franske førebilete, \_naturalisme, symbolisme\_ og \_modernisme\_. Diskusjonen mellom naturalistar og symbolistar minner mykje om motsetningane mellom opplysningstid og romantikk hundre år tidlegare. Naturalistane hevda at berre det ein kunne oppfatte med sansane, var verkeleg, og at utviklingslæra kunne gi eit grunnlag for trua på ei lysare framtid, medan symbolistane ønskte å leggje vekt på fantasi og intuisjon. Naturalistane kravde ein nøyaktig kopi av verda, medan symbolistane ønskte å skildre verda slik vi opplever ho med kjenslene våre og fantasien vår. Idealet deira var at orda berre skulle antyde, ikkje at dei skulle gi eit presist uttrykk for særskilde tankar. Difor såg fleire av dei symbolistiske diktarane på musikken som den mest fullkomne kunstnarlege uttrykksmåten. Sjølv om naturalistane nok hadde den moderne naturvitskapen på si side, var det likevel ut frå det fokus symbolistane hadde på dei indre kreftene i mennesket, at den nye retninga på 1900-talet, modernismen, voks fram.

Det er særleg éin person som har spela ei uvurderleg rolle for vår innsikt i menneskesinnet, \_Sigmund Freud\_ (1856–1939). Gjennom vitskapleg forsking fann han ut at fysiske sjukdomssymptom ofte kunne ha psykiske årsaker. Dersom desse indre årsakene vart henta fram og lyfte opp i medvitet, forsvann symptoma nærmast som dogg for sola. Ideane hans om det umedvitne, om fortrengde drifter og om symbolikken i draumane vart svært viktig for diktarane. Det gjeld dei som hadde røter i naturalismen som Ibsen og Strindberg, men ikkje minst neste generasjon forfattarar. Freud fekk avgjerande innverknad på litteraturen og kunsten generelt utover i det tjuande hundreåret.

To britiske forfattarar frå same epoke må kort nemnast, \_H.G. Wells\_ (1866–1946) og \_Rudyard Kipling\_ (1865–1936). Wells står fram som den store framtidsoptimisten. I 1895 gav han ut si mest kjende bok, \_Tidsmaskinen\_, det klassiske verket i britisk science fiction.

Kipling er den forfattaren som først og fremst blir identifisert med det britiske imperiet i glansperioden til imperialismen rundt hundreårsskiftet. Den mest kjende og mest lesne boka hans er utan tvil \_Jungelbøkene\_ (1894–95).

Ordet \_moderne\_ er eit relativt omgrep. Stort sett bruker vi det i tydinga \_samtidig\_. Ofte omfattar det også eit brot med fortida, eit brot med ein epoke eller ein tradisjon. Men brukt i kulturhistorisk samanheng er \_modernisme\_ ei nemning på dei retningane som har utspring i avantgardistiske krinsar i Wien, Berlin og Paris i dei første tiåra etter 1900. \_Kunsten skulle ikkje lenger vere eit bilete av verda\_! Dermed bryt modernismen med ein tusen år gammal tradisjon. Diktarane bruker verda berre som eit middel til å framstille den indre, sjelelege verda.

--- 19 til 320

Omkring 1910 kom den verkelege fornyinga av poesien, den lyriske modernismen. Den fremste representanten for denne retninga var \_Guillaume Apollinaire\_ (1880–1918). I 1904 møtte han Pablo Picasso, som på det tidspunktet stod på spranget til å fjerne seg frå det

tradisjonelle perspektivmåleriet og skape det nye formspråket, \_kubismen\_. Apollinaire var ein av dei første som forstod det nyttige i ideane til Picasso, men han visste enno ikkje korleis kubismen skulle omsetjast til diktinga.

I tillegg til dikt skreiv Apollinaire også det burleske teaterstykket \_Les Mamelles de Tirésias\_ (Brysta til Téresias, 1918), der han i forordet lanserte slagordet \_surrealisme\_. Interessant er det også at nettopp dette stykket la grunnlaget for librettoen til operaen av Francis Poulenc med same namn frå 1944.

Mange av tankane som låg bak modernismen, vart fanga opp og formulerte av ein av dei store filosofane i Frankrike, \_Henri Bergson\_ (1859–1941). Den klare bodskapen hans var at intuisjonen var vegen til sann kunnskap, ikkje logisk tilrettelegging av sanselege erfaringar gjennom fornufta. Verda er ikkje styrt av mekaniske og ufråvikelege lover. Mennesket ber fortida si og føresetnadene sine med seg, men kvar ny augneblink i menneskelivet skaper det sjølv ut frå sin eigen frie vilje. Den forfattaren som finn det mest dekkjande uttrykket for filosofien til Bergson, er \_Marcel Proust\_ (1871–1922). Romanverket \_På sporet av den tapte tid\_ inneheld forteljinga om hans eige liv frå den tidlegaste barndomen til det tidspunktet då han set seg ned for å skrive boka, altså den boka vi akkurat har lese. Det er ein roman som fortel om sin eige skapnad, og her kjem Proust innom noko som kom til å bli eit viktig særtrekk ved kunsten på 1900-talet – \_metakunsten\_ – kunstverket som kommenterer seg sjølv og sitt eige opphav.

I Norden er det i denne perioden to store, dominerande forfattarar, svenske \_August Strindberg\_ (1849–1912) og norske \_Knut Hamsun\_ (1859–1952).

Forfattarskapen til Strindberg følgjer den litterære utviklinga i samtida. Dei naturalistiske og symbolistiske drama hans blir ståande som høgdepunkt i verdslitteraturen. Som eit døme på denne dramatikken kan vi nemne \_Frøken Julie\_ (1888), det mest kjende og mest spela skodespelet hans.

I 1890 skriv Knut Hamsun ein av dei mest kjende romanane sine, \_Sult\_, ei skildring av dei spontane sjelelege reaksjonane til ein ung mann medan svolten slit i han.

## xxx2 1.4 Impresjonisme i musikken

\_Claude Debussy\_ vart innskriven ved musikkonservatoriet i Paris berre elleve år gammal, og i åra som følgde, fekk han ei svært solid musikkutdanning som utøvar og komponist. Han vart tidleg kjend med Wagners musikk, og då han møtte Wagner i Venezia i 1880, auka beundringa ytterlegare for den store, tyske operakomponisten. Debussy arbeidde denne sommaren for mesenen til Tsjaikovskij, Nadesjka von Meck, som akkompagnatør og klaverlærar, og han reiste med ho over store delar av Europa. Mot slutten av komponiststudiet i Paris prøvde Debussy å vinne Romaprisen, og det lukkast han i andre forsøk. Prisen, som kvart år vart gitt til den beste komponisteleven ved musikkonservatoriet i Paris, omfatta forutan æra eit treårig stipendopphald i Roma. Debussy vann prisen med verket \_L'enfant prodigue\_ (Den fortapte sonen) i 1884, og han reiste til Roma året etter. Her likte han seg så dårleg at han returnerte til Paris etter berre to år.

--- 20 til 320

I Roma komponerte Debussy fleire verk som fekk dårleg mottaking av lærarane ved Pariskonservatoriet. Dei meinte at Debussy skusla bort evnene sine som komponist ved å komponere rart og uforståeleg. Då han hadde sendt inn verket \_Printemps\_ (vår) for kor og orkester i 1887, fordømde konservatoriet «den vage \_impresjonismen\_ i verket som er ein av dei farlegaste fiendane til kunstverket». Dette er første gongen nemninga impresjonisme blir brukt om Debussys musikk, og i eit seinare brev til venen og forleggjaren Jacques Durand skriv Debussy: «Eg prøver å føre inn noko nytt – så å seie sjølve røyndomen – det som dumme menneske kallar impresjonisme, eit faguttrykk som hovudsakleg blir brukt av kunstkritikarar på ein svært ukorrekt måte.»

I tida i Roma las han mykje symbolistisk litteratur, noko som kom til å knyte han tettare til målarar og diktarar enn til musikarkollegaer då han returnerte til Paris. Interessa for Wagner tapte seg også etter kvart som Debussy utvikla sin eigen impresjonistiske musikkstil inspirert av dei moderne målarane og diktarane i Paris. I denne perioden komponerte han mange romansar med tekstar av dei leiande symbolistiske diktarane, mellom anna samlingane \_Ariettes oubliées\_ (1885–87) og \_Poèmes de Baudelaire\_ (1887–89).

I 1890-åra fekk musikkstilen til Debussey gjennomslag, og ved hundreårsskiftet vart verka hans oppførte av dei store orkestera rundt om i Europa. I tillegg komponerte han fleire verk for klaver. Dei viktigaste verka frå denne perioden er \_Deux Arabesques\_ for klaver (1888 og 1891), \_Suite Bergamasque\_ for klaver (1890), \_Strykekvartett i g-moll\_ (1893), \_Prélude a l'après-midi d'un faune\_ for orkester (Faunens ettermiddag, 1894), \_Nocturnes\_ for orkester (i tre delar: Nuages, Fêtes, Sirenès). Utover på 1900-talet kjem dei tre symfoniske skissene for orkester: \_La Mer\_ (Havet, 1905), \_Images\_, tre orkesterstykke (Ibéria, Gigues og Rondes de printemps, 1906/12), \_Préludes I\_ (12 klaverstykke, 1909/10), \_Préludes\_ II (12 klaverstykke, 1910/13).

Eit sentralt verk i produksjonen til Debussey er operaen \_Pelléas et Melissande\_, som han arbeidde på i ni år (1893–1902). Librettoen er basert på eit teaterstykke med same namn frå 1893, skrive av den belgiske forfattaren og nobelprisvinnaren Maurice Maeterlincks, og Debussy engasjerte seg straks for å skape ein opera i symbolsk/impresjonistisk stil.

I åra etter 1910 var Debussy aktiv som kritikar i tillegg til å turnere som komponist og dirigent. I 1915 fekk han kreft og gjekk gjennom ein stor operasjon. Det gav han dårlegare helse, og han døydde i Paris i 1918. Den siste komposisjonsperioden hans er prega av sykliske verk. I 1915 komponerte han \_Sonate for cello og klaver, Sonate for fløyte, bratsj og harpe\_ og ei ny samling med \_12 etydar for klaver\_. Eit av dei siste verka hans vart \_Sonate for fiolin og klaver\_ frå 1917.

--- 21 til 320

Under verdsutstillinga i Paris i 1889 opplevde Debussy eit indonesisk gamelanorkester, og dei eksotiske klangane framførte av ulike typar klokkespel, xylofonar og slagverksinstrument inspirerte han til å tenkje

i heilt nye klanglege og tonale baner. Han seier sjølv at denne opplevinga inspirerte han i arbeidet med å skape eit nytt tonespråk som kunne tilfredsstille ønsket om å skape ein ny klangmusikk – ein augneblinksmusikk – som samsvara med dei ideane han og kunstnarkollegaene hans diskuterte i 1880-åra.

Dei vidare refleksjonane rundt dette førte til at impresjonismen i musikken vart eit like klart brot med fortida som impresjonismen i målarkunsten var det, og dei musikalske stiltrekka Debussy etablerte, revolusjonerte både innhaldet og uttrykket i musikken. Han var dessutan ein ypparleg skribent og forklarte kvifor han braut så fundamentalt med dei etablerte oppfatningane av kva musikk skulle vere, og korleis musikken skulle klinge. Desse musikkfilosofiske synsmåtane er saman med musikken hans viktige utgangspunkt for den vidare musikkhistoriske utviklinga utover på 1900-talet. Mange av dei ideane Debussy trekte fram som vesentlege for den musikkstilen han kom fram til, var eit resultat av den nære kontakten mellom han, dei impresjonistiske målarane i Frankrike og dei symbolistiske diktarane i Paris. Vi skal nedanfor sjå på nokre av dei musikalske elementa som er med på å definere musikken som impresjonistisk.

### xxx3 Harmonikk og tonalitet

Som annan musikk som vart skapt mot slutten av 1800-talet, representerer musikken til Debussey først og fremst eit brot med den strenge, funksjonelle \_tonaliteten\_ basert på dur og moll. Den tonale kadensen finn vi relativt sjeldan i musikken hans, og dei ulike akkordtypane, frå den enklaste treklangen til dei mest avanserte akkordane med til dels kraftige, spenningsskapande dissonansar, blir ofte \_parallellførte\_ diatonisk eller kromatisk uavhengig av tradisjonelle stemmeføringsreglar.

--- 22 til 320

Notebilete:

1. Diatonisk og kromatisk parallellføring av akkordar.

2. Alterert septimakkord (senka kvint).

3. Noneakkord med stor septim.

4. Kvartakkordar.

I musikken til Debussey blir \_enkeltklangen\_ dyrka. Det vil seie at enkeltståande akkordar blir sjølvstendige, og ofte inneheld akkordane krasse dissonansar. Desse akkordane blir ståande som klangsøyler og lyser som fargeklattar i det musikalske forløpet, nesten på same måte som sjølvstendige fargeklattar går inn i ein heilskap i det impresjonistiske måleriet. Dei dissonerande tonane i akkordane kan vere forminska eller forstørra treklangar, reine kvintar med tillagde sekunddissonansar, septimakkordar og noneakkordar, ofte i alterert form. 11 og 13 akkordar blir også brukte, men i desse akkordane utelèt Debussy ofte enkelttonar slik at dei er vanskelege å identifisere.

Debussy tek også i bruk kvartakkordar, men dei blir viktigare hjå andre komponistar utover på 1900-talet enn hjå Debussy.

I den tradisjonelle funksjonsharmonikken er dissonerande \_akkordar\_ spenningsskapande, og dei blir som regel oppløyste i ein konsonerande akkord som verkar avspennande. Spenning skal etter dei tradisjonelle funksjonsharmoniske prinsippa i regelen følgjast av avspenning. Hjå Debussy og impresjonistane får dei dissonerande akkordane ein annan funksjon. Dissonansane blir ikkje nødvendigvis oppløyste i konsonansar, men blir sette opp mot kvarandre som \_fargeklattar\_ og får ein eigenverdi som ikkje gir tonale kvilepunkt, men heller skaper ein svevande atmosfære. Dette er eit heilt anna prinsipp enn det vi finn hjå Wagner, ungdomsførebiletet til Debussy.

--- 23 til 320

Stilen hjå Wagner er også sterkt dissonerande, men grunnlaget for denne stilen er funksjonsharmonikken, og gjennom det horisontale linjespelet mellom enkeltstemmene i musikken er konsonansen – kvila – det endelege målet. Debussy bruker konsonansar og dissonansar om kvarandre, og \_klangsøylene\_ som blir skapte, skaper eit \_vertikalt linjespel\_ mellom stemmene, i sterk kontrast til det tradisjonelle horisontale linjespelet. Resultatet blir naturleg nok ei heilt anna klangverd enn den ein hadde høyrt tidlegare.

Eit av dei flottaste klangstykka til Debussey for klaver er \_Den sokne katedralen\_ («La Cathédrale engloutie») frå \_Preludes\_ Bd. 1 (nr. 10). I dette og fleire andre klaverstykke skaper Debussy klangflater ved hjelp av legatopedalen på klaveret. Pedalbruken er ikkje notert inn i notane, men lærer ein klaverstilen hans å kjenne, veit ein at bruken av bogar er svært nyansert og fortel korleis verket skal framførast. I dei to første taktene av stykket der bassakkorden ligg over to takter, seier bindebogen etter den siste firedelsakkorden i første takt frå om at pedalen skal haldast nede over to takter. På den måten blir det skapt ei klangflate over desse to taktene. Ei tilsvarande klangflate blir skapt over dei neste to taktene. Klangflata over dei to første taktene inneheld tonane g, a, h, d og e. Til saman lagar desse tonane ein pentaton skala.

Litt lenger ut i stykket finn vi desse taktene der treklangar blir parallellførte over eit orgelpunkt på c. Akkordane er ikkje oppstilte etter eit mønster som er godkjent i forhold til funksjonsharmoniske prinsipp. Akkordrekkjer som dette minner meir om dei som vart brukt i tida før dur-/mollsystemet var endeleg etablert. Då kunne kva som helst akkord etterfølgjast av ein annan innanfor same toneart. Når Debussy bruker akkordar på denne måten, får han gitt musikken ein modal atmosfære og eit svevande tonalt preg.

Notebilete: Debussy: \_Den sokne katedralen\_.

a) Taktene 1–7

b) Taktene 28–34

c) Taktene 59–67

d) Taktene 43–46.

--- 24 til 320

I dømet nedanfor (frå og med siste akkord i takt 62) parallellfører Debussy dominant-septimakkordar. Akkordane får inga funksjonsharmonisk oppløysing. Dette finn vi også hjå andre samtidige komponistar, mellom dei Grieg.

--- 25 til 320

Som nemnt sette Debussy saman akkordar på utradisjonelt vis, og han kunne utelate viktige tonar i enkeltakkordar, samtidig som han la inn doblingar av tonar som tradisjonelt ikkje skulle doblast. I 11- og 13-akkordane kunne til dømes tersen bli utelaten, medan septim og none vart dobla. På den måten skapte han akkordar med ein heilt ny farge. Samtidig blir akkordane tvitydige, og analyserer vi musikken ut frå funksjonsharmoniske prinsipp, kan vi tolke enkelte akkordar på ulike måtar. Same kva tolking vi vel, får musikken på grunn av det tvitydige i akkordmaterialet noko svevande og vagt over seg, samtidig som han blir svært fargerik.

\_Den sokne katedralen\_ er eit av relativt få reine programmusikalske verk Debussy komponerte. Utgangspunktet er ei legende frå Bretagne som vart nedskriven i 1839. Ein gong låg den praktfulle byen Ys på Bretagnekysten, men han vart slukt av havet. Det blir sagt at når Paris sig i grus, skal Ys stige opp av havet med fordoms prakt intakt. Under spesielle vêrforhold stig katedralen i byen delvis opp over vatnet i morgongryet, og ein kan høyre prestane syngje og klokkene ringje. Deretter blir katedralen slukt av bølgjene igjen, og alle lydar frå kyrkja forsvinn i djupet.

Notebilete:

1. Akkorden i takt 43 kan tolkast på fleire måtar.

2. Det same kan akkorden i takt 45

--- 26 til 320

### xxx3 Melodikk og rytmikk

Eit anna karakteristisk trekk ved impresjonistisk musikk er bruken av andre \_skalatypar\_ enn reine dur- og mollskalaer. Heiltoneskalaen, pentatone skalaer, kromatikk og modale skalatypar blir brukte i stor grad. Det er sjeldan Debussy bruker ein skalatype gjennomført i eitt stykke, men han set saman ulike skalatypar og integrerer dei i melodikk og harmonikk på ein raffinert måte. Heiltoneskalaer og pentatone skalaer manglar halvtonetrinn. Dermed har dei heller ikkje leietonespenningar. Det gir musikken det vage, ubestemte, slørete og ofte statiske preget som Debussy streva etter.

Mange av komposisjonane til Debussey inneheld ein nokså komplisert og samansett \_rytmikk\_ som delvis går over eit fleksibelt metrum med stadige taktartskifte. Det skaper ein ofte nærmast stilleståande rytme på den måten at mange verk manglar ein tradisjonell drivande \_puls\_. Synkopar og betoningsendringar er også sentrale verkemiddel i den rytmiske oppbygginga av komposisjonane. På den måten opplever vi ein del av den impresjonistiske musikken som svevande og statisk, utan ein puls som driv musikken framover. Det opphevar på mange måtar tidsperspektivet som ligg i det musikalske forløpet. Hyppig bruk av dei samanbindande elementa \_liggjetonar\_ og \_orgelpunkt\_ forsterkar ytterlegare det stilleståande inntrykket som ein del av den impresjonistiske musikken gir.

Notebilete:

1. Debussy: Syrinx, taktene 1–8.

2. Bilete b: Taktene 29–35.

--- 27 til 320

I Syrinx for fløyte solo viser Debussy karakteristiske trekk ved sin melodikk. Her kombinerer han kromatikk, pentatonikk og heiltoneskala. Frasane har ulik lengd og relativt komplisert rytmikk med betoningsforskyvingar og synkopar. Vi finn også taktskifte, og melodikken manglar retning i form av naturlege høgdepunkt slik vi finn det i wienerklassisisme og romantikk. Melodikken manglar puls, og verknaden blir svevande og improvisatorisk.

### xxx3 Instrumentasjon og form

I orkestermusikken krev Debussy eit stort orkester, men han økonomiserer med verkemidla. Det er difor ikkje dei store klangkaskadane frå postromantikken med store dynamiske utladingar sterkt farga av massingblåsarar og stor slagverkseksjon som pregar musikken hans, men ein selektiv, kresen og følsam instrumentasjon der strykarar og treblåsarar ofte står langt framme i klangbiletet. Massinginstrumenta får gjerne ein neddempa klang, medan slagverkseksjonen ofte inneheld både klokkespel, xylofon og celesta. Det er tydeleg at Debussy henta inspirasjonen frå gamelanorkesteret også når det gjeld sjølve instrumentalklangen.

På same måte som det impresjonistiske måleriet har vage konturar, prøvde Debussy medvite å tilsløre formavsnitta i musikken sin. Musikken blir difor opplevd som ein kontinuerleg straum utan klare inndelingar i formavsnitt. Debussy tok likevel ofte utgangspunkt i den lukka, tredelte ABA-forma, men han lét formdelane gli over i kvarandre slik at overgangane blir viska ut. Den siste A-delen er dessutan ofte variert i forhold til den første. I \_Den sokne katedralen\_ nyttar Debussy bogeform (ABCBA). Heller ikkje det var uvanleg.

Til sist må det nemnast at Debussy gav mange av verka sine ein skildrande tittel. Men på same måten som dei impresjonistiske målarane ønskte han berre å formidle dei stemningane og assosiasjonane titlane gir. Slik Monet ønskte å gi sitt \_inntrykk\_ eller si oppleving av soloppgangen (Impression, le soleil levant), ønskte Debussy å gi sitt inntrykk av til dømes \_Segl\_ (\_Voiles\_) eller \_Havet (La Mer)\_. Han presenterer si \_oppleving\_ av det motivet tittelen skildrar, ikkje sjølve motivet. For ytterlegare å forsterke denne ideen plasserer Debussy titlane til dei enkelte stykka i preludiesamlingane sine i ein parentes etter at stykket er slutt.

--- 28 til 320

Notebilde: Debussy: La Mer, 2. del: Jeux de vagues [Bølgjeleik].

--- 29 til 320

I dømet nedanfor, som er henta frå andre del av orkesterverket \_La Mer\_ (Havet), ser vi instrumentariet Debussy kunne bruke i orkesterstykka sine. Treblåsarseksjonen er utvida med pikkolofløyte, engelsk horn og ein ekstra fagott, medan massingseksjonen er amputert. Berre fire horn og tre trompetar spelar. Desse instrumenta er dessutan sordinerte når dei kjem inn i takt 8. Slagverkseksjonen er representert med triangel, cymbalar, klokkespel og to harper, medan strykarane spelar \_divisi\_, det vil seie at dei deler seg i fleire grupper. I dette tilfellet er første og andre fiolin delt i to grupper kvar, det same er bratsj. På den måten får Debussy eit 8-stemmig strykeensemble i delar av stykket.

Sjølv om få komponistar fullt ut tok til seg den impresjonistiske stilen Debussy kom fram til, ser vi gjennom den vidare utviklinga på 1900-talet at Debussy fekk stor innverknad. I første rekkje dreiar det seg om frigjeringa frå funksjonsharmonikken. Ei friare behandling av spenningsakkordane og lausriving frå dur-/mollsystemet kom til å få direkte verknad for komponistane på 1900-talet. Den svevande rytmikken til Debussey med stadige taktarts- og betoningsendringar inspirerte komponistar som ønskte eit friare forhold til takt og rytme. Endeleg kom instrumentasjonskunsten og klangdyrkinga til Debussey til å få stor verknad for den musikalske utviklinga i det tjuande hundreåret.

Debussys elev, \_Maurice Ravel\_ (1875–1937), var faktisk den einaste som direkte vidareførte den impresjonistiske stilen til læremeisteren. Utviklinga hjå Ravel skjedde på mange måtar parallelt med den hjå Debussy, men utover i 1920-åra nærma han seg ein tydeleg neoklassisk stil. Ravel er ein av dei finaste instrumentasjonskunstnarane i musikkhistoria, og han instrumenterte og arrangerte verk av mange andre komponistar for orkestermediet, som han beherska på ein framifrå måte.

Bilete: Maurice Ravel ved klaveret i 1928. Ravel var på turné i USA og Canada 1927–28, og songaren Eva Gauthier står rett bak komponisten. Heilt til høgre George Gershwin.

--- 30 til 320

Ravel studerte klaver og komposisjon ved Pariskonservatoriet, men lukkast aldri å vinne Romaprisen. Han vart ven med Debussy og lét seg påverke av den impresjonistiske musikkstilen. I 1913 møtte han Stravinskij og vart særleg inspirert av songane hans til japanske tekstar. Det førte til at Ravel begynte å hente impulsar utanfor musikkmiljøet i Paris. Under den første verdskrigen vart han kjend med jazz, og sjølv om han aldri skreiv direkte jazzinspirert musikk, var han så oppteken av musikksjangeren at han kalla andre satsen i fiolinsonaten \_Blues\_. Ravel var også oppteken av folkemusikk, spesielt frå dei baskiske områda i Spania, der mora kom frå. Ravel var ein førsteklasses pianist og reiste stadig på konsertturnear både i Europa og Amerika, mellom anna spela han i Oslo i 1933. Dei siste åra av livet var han sterkt rørslehemma og sjuk etter ei bilulukke.

Den musikalske stilen til Ravel endra seg som nemnt gjennom åra, og etter den første verdskrigen gjekk han gradvis over til å komponere i neoklassisk stil. Fram til då følgde han temmeleg nøye den musikalske stilen til Debussey, noko eit av dei tidlege verka hans, \_Jeux d'eau\_ (Vannets lek, 1901), viser.

Notebilde: Ravel: Jeux d'eau, taktene 1–6.

--- 31 til 320

Her finn vi same type trekk i melodikk, harmonikk og rytmikk som hjå Debussy, men alt i dette verket merkar vi likevel ein sterkare rytmisk pregnans og puls enn den vi i regelen finn hjå læremeisteren. Alt tidleg anar vi også andre trekk som skil seg frå Debussy. Ravel gav stykka sine ei tydelegare form der formdelane ikkje glir så glatt over i kvarandre, og toneartsplana er klarare definerte.

Blant dei viktigaste impresjonistiske verka til Ravel finn vi \_Strykekvartett i F-dur\_ (1902/03), \_Miroirs\_ (Speglar) for klaver (1905), \_L'Heure espagnol\_ (Den spanske timen), opera i éi akt (1907), \_Rhapsodie espagnole\_ for orkester (1907), \_Gaspard de la nuit\_, klaversuite (1908), \_Ma mère l'oye\_ (Mi mor gåsa), suite for firhendig klaver (1908), arrangert som suite for orkester (1908) og brukt som ballett (1912), \_Daphnis og Cloé\_, ballett (1912).

Notebilde: Bolero, taktene 1–8.

--- 32 til 320

Dei trekka som i denne perioden hadde skilt Ravels musikk frå musikken til Debussy, forsterka seg ytterlegare då Ravel gjekk over i neoklassisismen. På dette tidspunktet gjekk han så langt at han tok avstand frå impresjonismen. Ein markant og drivande rytme vart no motoren i mykje av musikken hans, og eitt av dei mest kjende verka hans, \_Bolero\_ (1928), er på mange måtar eit rytmestykke der bolerorytmen bind saman verket frå og med første tone. Musikken er elles eit einaste langt crescendo der heile det store symfoniorkesteret får vist seg fram. Tematisk sett er verket også svært einskapleg, der instrumenta spelar variantar av det same temaet gjennom heile stykket.

Viktige komposisjonar frå den neoklassistiske perioden til Ravel er mellom anna \_La Valse\_, ballett (1919) og \_Bolero\_. Begge desse verka vart skrivne som ballettar, og dei høyrer til dei mest spela verka Ravel komponerte. \_Tzigane\_, rapsodi for fiolin og klaver (1924), er inspirert av sigøynarmusikk og blir spela ofte, men som regel i orkesterversjonen. Operaen \_L'enfant et les sortilèges\_ (Barnet og trolleria, 1925), handlar om leikene til eit barn som slår seg saman mot det slemme barnet som eig dei. Andre sats i \_Sonate for fiolin og klaver\_ (1927) fekk namnet \_Blues\_ sjølv om det er få spor etter jazzmusikk i sonaten. Tittelen viser likevel klart kva sjanger som inspirerte Ravel på denne tida. To klaverkonsertar, i D-dur for venstre hand (1930) og i G-dur (1931), har fått fast plass på standardrepertoaret til pianisten. D-durkonserten vart bestilt av den austerrikske pianisten Paul Wittgenstein, som miste høgre armen under den første verdskrigen. Han utvikla ein eminent teknikk for berre venstre hand, og fleire av dei store komponistane i tida komponerte klaverkonsertar tileigna Wittgenstein.

## xxx2 1.5 Tonalitetskrise og musikalsk modernisme

På same måte som 1900-talet varsla ei ny holdning til kunsten innan biletkunst og litteratur, skjedde ei parallell utvikling på musikkområdet. Ein tok på ulike måtar eit oppgjer med det tonespråket som hadde vore dyrka sidan slutten av renessansen. Ein kan diskutere om det er eit brot eller ulike former for kontinuitet. Krafta og intensiteten i endringa kan nok få oss til å tenkje at det i alle fall i nokre tilfelle er snakk om eit brot. Men det er på den andre sida ikkje tvil om at endringa var førebudd i god tid.

I omgrepet \_tonalitetskrise\_ legg vi at mange komponistar rundt 1900 såg på den tonale musikken som ei uttrykkshemmande tvangstrøye, det vil seie den musikken som var basert på dur- og mollskala kombinert med funksjonell harmonikk. Mange opplevde at dei hadde utnytta det som var mogeleg med den tonale musikken, til yttergrensene. Etter tristanakkorden til Wagner hadde særleg nytyskarane og postromantikarane gått i retning av meir og meir kromatikk, som igjen hadde ført til at tonaliteten vart meir og meir tilslørt. På same måte som vi i litteratur og biletkunst ser at 1800-talsromantikken ber i seg kimen til sin eigen undergang når fokus flyttar seg frå å skildre den ytre verda til å skildre det indre livet til mennesket, ber den tonale musikken etter Wagner i seg kimen til sin eigen undergang. Komponistane hadde som andre kunstnarar i samtida vendt blikket meir innover mot medvitet og undermedvitet til mennesket. Det hadde igjen auka behovet for å finne nye og meir veleigna musikalske uttrykksmiddel.

--- 33 til 320

Oppgjeret med den tonale musikken måtte alle komponistar på 1900-talet ta stilling til. Og løysingane viste seg å bli mange og nokså ulike. Ulikskapane går både på stad og tid, det vil seie at dei løysingane som kom i det tyske kulturområdet, nok var annleis enn dei som kom i Frankrike eller andre stader i Europa. Dei løysingane som kom før den første verdskrigen, var dessutan nokså ulike dei som kom etter. I tillegg hadde sjølvsagt det personlege lynnet dl den enkelte kunstnaren mykje å seie for kva løysingar ho eller han valde.

## xxx2 1.6 Tre store komponistar – og tre ulike svar på tonalitetskrisa

### xxx3 Schönberg, pantonalitet og ekspresjonisme

Rundt hundreårsskiftet hadde Paris berre éin utfordrar som kulturell hovudstad i Europa, nemleg Wien, hovudstaden i dobbeltmonarkiet Austerrike-Ungarn. Byen hadde ein gong på 1700-talet vore møteplassen for det musikalske nord og sør, byen der den tyske kontrapunktikken og den italienske songevna smelta saman til den wienerklassiske stilen. Omkring 1900 skulle Wien igjen kome i fokus, denne gongen fordi det var her det kraftigaste og mest markante oppgjeret med den tonale musikken skjedde. Og den som først og fremst regisserte desse radikale endringane, var Arnold Schönberg.

\_Arnold Schönberg\_ (1874–1951) var fødd inn i ein ortodoks jødisk familie i Wien. Som komponist var han nærmast sjølvlært, og han stod perifert i forhold til det etablerte musikkmiljøet i heimbyen. Men han kjende fullt ut til dei tradisjonelle komposisjonsteknikkane og var heile livet involvert i studium og undervisning.

I dei tidlegaste verka sine står han fram som seinromantikar i Wagner-tradisjonen, men han heldt alltid fram Bach, Beethoven og Brahms (dei tre store B-ane) som sine musikalske forfedrar. Så sjølv om musikken hans var prega av wagnersk kromatikk, var interessa for dei kontrapunktiske prinsippa tydeleg heilt frå starten. Han var også hegelianar på den måten at han meinte at musikken som alle andre sider ved menneskelivet er del av ein stadig pågåande endringsprosess, og at det finst universelle og uunngåelege lover som styrer og kontrollerer denne historiske prosessen. For Schönberg var den klassiske formtradisjonen – det at all kunst skulle ha ei gjennomgripande intellektuell organisering – eit universelt prinsipp som heile tida måtte vere til stades. Kromatikken representerte derimot endring og utvikling.

Hans \_Verklärte Nacht\_ (1899), opphavleg skriven for strykesekstett, seinare orkestrert for strykeorkester, og hans enorme gjennombrotsverk \_Gurrelieder\_ (1910–11) for solistar, kor og stort orkester ligg begge innanfor den tyske romantiske tradisjonen. Men både desse to verka og ikkje minst den første strykekvartetten hans (1905) og \_Kammersymphonie\_ (1906) inneheld ei utviding av den kromatiske teknikken fordi oppløysinga av dissonansane blir forskyvd og utsett meir og meir. I Kammersymphonie ser vi også innslag av heiltoneskala og kvartoppbygde akkordar.

--- 34 til 320

I den andre strykekvartetten hans (1908) fjernar han seg endå lenger frå den tradisjonelle tonaliteten. Når han i dette verket siterer den kjende songen \_Ach, du lieber Augustin\_, får vi inntrykk av at han nærmast tek eit ironisk farvel med han. I dei to siste satsane innfører han den menneskelege stemma (noko heilt nytt i strykekvartettsamanheng) med orda til den tyske diktaren Stefan Georg: «Ich fühle Luft von anderem Planeten» (Eg kjenner luft frå andre planetar), kanskje for å gi uttrykk for at han var klar over at han var i ferd med å utforske noko nytt.

I det neste verket, \_Drei Klavierstücke op. 11\_ (1909), er den nye ikkje-tonale kromatikken totalt dominerande. For første gong har alt som skjer i musikken, kvar einaste klang, kvart enkelt intervall, berre innhald i seg sjølv. Den tematiske organiseringa i frasar og den teksturelle organiseringa i melodi og akkompagnement er halde ved lag. Men tonematerialet er basert på heile den kromatiske skalaen. Schönberg sjølv kalla denne musikken\_pantonal\_ (pan = alle), det vil seie at musikken inneheldt \_allet\_ onearter.

Denne pantonale musikken, som seinare ofte er kalla \_atonal\_ (a = ikkje), er det svaret musikken gir på den \_ekspresjonismen\_ som samtidig gjorde seg gjeldande i biletkunst og litteratur. Ein viktig inspirator var Sigmund Freud. Kunstnarane la vekt på å uttrykkje subjektive opplevingar, dermed blir ekspresjonismen ein egokunst. Ein ønskte å få fram dei skjulte sidene i menneskesinnet, særleg dei mørke som angst, depresjon og fortviling. På same måte som den ekspresjonistiske musikken kan vere krevjande å lytte til, var også lite av den ekspresjonistiske kunsten vakker og tiltalande. Men i tråd med dei modernistiske strøymingane i tida var noko av formålet med eit kunstverk å provosere publikum til refleksjon og ettertanke.

Klavestykka i op. 11 vart følgde av ein serie viktige verk der Schönberg bruker den same kromatiske teknikken, mellom anna i \_5 Orkesterstykke op. 16\_ (1909), dei to operaene \_Erwartung\_ (1909) og \_Die Glückliche Hand\_ (1913), og ikkje minst i \_Pierrot lunaire op. 21\_ (1912). Han strevar etter å bruke dei tolv tonane like mykje, slik at han unngår å skape tonale sentra. Dynamikk, aksentar og andre opplysningar er noterte svært detaljert. Kvart av desse stykka har i seg utforskinga av nye musikalske verkemiddel, ikkje minst innanfor orkestrering og klang. Speleteknikkar som tidlegare var rekna for å vere spesielle, blir no vanlege, som bruken av muter, sul ponticello, fluttertunge osv. Instrumenta blir brukte i ekstreme register og styrkegrader, samtidig med at dei er utnytta i ei mengd nye kombinasjonar. Satsen \_Farben\_ (= fargar) i \_5 Orkesterstykke\_ byggjer på ein enkelt akkordstruktur som går gjennom stadige endringar i orkesterklang og leie.

--- 35 til 320

Notebilde: Døme på talesong. Pierrot Lunaire OP 21 Musikk: Arnold Schönberg Copyright © Universal Edition AG, Wien. For Noreg: Norsk Musikforlag A/S, Oslo

--- 36 til 320

\_Pierrot lunaire\_ inneheld nesten alle teknikkar Schönberg brukte i denne perioden. Det er komponert for kvinneleg \_Sprechstimme\_ og eit kammerensemble av fem musikarar (fløyte/pikkolo, klarinett/bassklarinett, fiolin/bratsj, cello og klaver). Sprechstimme er nemninga på ei form for \_talesong\_ som ligg midt mellom tale og song. I notane er det lagt ei fast tonehøgd, men songaren skal berre følgje den nemnde melodiske linja omtrentleg, på ein måte som etterliknar talemelodien.

Dei 21 dikta som verket byggjer på, er organiserte i tre grupper på sju i kvar, og instrumenteringa er ulik frå song til song for å få mest mogeleg variasjon. Melodikken er sett inn i ein polyfon tekstur der komponisten ofte bruker gamle kanonprinsipp. Klangane som blir til, er sterkt dissonerande, og dissonansane blir ikkje oppløyste. Sjølv om utgangspunktet og komposisjonsteknikken til Schönberg er ein annan, blir resultatet det same som hjå Debussy: Dissonansane blir behandla som sjølvstendige storleikar utan at dei blir førte vidare til konsonerande klangar. Dermed kan vi seie at begge desse komponistane er med på å frigjere dissonansen. I neste kapittel skal vi følgje den vidare utviklinga til Schönberg etter den første verdskrigen når han utviklar tolvtonemusikken. Og sjølv om komponistane Alban Berg og Anton Webern studerte med Schönberg alt det første tiåret inn på 1900-talet og sjølv om det var her omgrepet \_den andre wienerskolen\_ vart skapt, har dei viktigaste verka deira kome etter den første verdskrigen. Det er difor mest naturleg å ta dei for seg i det kapitlet.

### xxx3 Béla Bartók og folkemusikken

Folkemusikken har i fleire hundreår vore ei viktig inspirasjonskjelde for komponistar. Det starta for alvor under utviklinga av wienerklassisismen på 1700-talet då komponistar som Haydn og Mozart brukte melodikk som hadde røter i tyskausterriksk folkemusikk. Noko av formålet den gongen var å gjere kunstmusikken lettare tilgjengeleg for det stadig større borgarlege publikum som mangla den klassiske danninga til adelen. På 1800-talet vart folkemusikken brukt som eit viktig element i den nasjonale identitetsbygginga, særleg hjå dei folkegruppene som var undertrykte og dirigerte av andre. Det er her nok å nemne Noreg, som var i union med Sverige, og tsjekkarane, som låg under det habsburgske dobbeltmonarkiet. Også ariane til Verdi har røter i italiensk folkesong. I tillegg til frigjeringstematikken i fleire av operaene hans forsterka det posisjonen hans som frigjeringssymbol. Nord-Italia var på det tidspunktet også under austerriksk styre.

Mange komponistar brukte utover på 1900-talet på ulikt vis folkemusikk frå landet sitt som eit viktig grunnlag for den kunstmusikalske stilen. Etnosnasjonalismen stod framleis sterkt, og tanken om at ei etnisk gruppe hadde sin eigen spesielle måte å uttrykkje seg kunstnarleg på, var framherskande hjå mange europearar, særleg i første halvdelen av hundreåret. Mange komponistar såg difor bruken av folkemusikkelement som ein måte å forankre den nye, moderne musikken hjå publikum på som ei slags erstatning for tonaliteten.

--- 37 til 320

Før 1900 hadde ein behandla folkekunsten på ein overflatisk måte. Ein hadde ikkje sett på han som høgverdig i seg sjølv, og ein måtte difor leggje han til rette og gjere han om til kunst i borgarleg meining for at han skulle kome til sin rett. Grieg hadde rett nok gjort eit heiderleg forsøk på å gjenskape særtrekka i hardingfelespelet i \_Slåtter op. 72\_, men elles hadde komponistane nøgd seg med å gjere meir eller mindre raffinerte arrangement av folkemelodiar. Verken Liszt med \_Ungarske rapsodier\_ eller Brahms med \_Ungarske danser\_ hadde brydd seg om at dei melodiane dei brukte, var sigøynarmelodiar og ikkje ungarske folketonar.

Ved hundreårsskiftet hadde likevel krava til vitskapleg metode vorte strengare, og folkekunsten hadde begynt å fange interessa til forskarane på ein heilt annan måte enn tidlegare. Ein av dei komponistane som også arbeidde som folkemusikkforskar, var ungararen \_Béla Bartók\_ (1881–1945). I 1908 reiste han og venen Zoltan Kodaly rundt på den ungarske landsbygda med sin hypermoderne fonograf, ein forgjengar til grammofonen, og samla inn folkemusikk.

Hjå Bartók ser vi eit godt døme på at auka kunnskap fører til større respekt for eigenarta i folkemusikken. I staden for å prøve å flette folkemusikkelement inn i ein meir eller mindre tradisjonell kunstmusikalsk stil, brukte han dei grunnleggjande trekka i den ungarske folkemusikken som basis for den kunstmusikkstilen han etter kvart utvikla.

Dei tidlegaste verka hans er påverka av seinromantikarar som Richard Strauss og Johannes Brahms, og frå 1907 kan vi også merke ein viss påverknad frå Debussys impresjonisme. Bartók hadde eit sterkt forhold til den ungarske identiteten sin, men han var også politisk radikal. I 1919 vart han saman med Zoltan Kodaly og E. Dohnányi utnemnd til medlem av Musikkdirektoratet i dei tre månadene den kommunistiske rådsrepublikken til Bela Kun eksisterte. Etter at rådsrepublikken braut saman og Miklós Horthy innførte eit høgreorientert diktatur, vart Bartók utsett for kraftig sjåvinistisk sjikane, og han vurderte å emigrere.

Bartók vart likevel buande i Budapest til 1940, då han flykta til USA. Her livnærte han seg med å skrive ned og systematisere grammofoninnspelingar av sørslavisk folkemusikk for Columbiauniversitetet. Ved sida av gav han klaverundervisning og arbeidde vidare med å systematisere si eiga folkemusikksamling som han hadde med seg frå Ungarn. Kort tid etter at han kom til USA, fekk han leukemi, og frå 1943 var han ute av stand til å arbeide. I 1945 døydde han i New York.

Bartók er særleg viktig innanfor tre område.

--- 38 til 320

For det første er han ein av dei fremste folkemusikkforskarane på 1900-talet. Han skreiv fem bøker og ei mengd artiklar om folkemusikk, og samla og gav ut nesten 2000 folketonar, hovudsakleg frå Ungarn og Romania. I tillegg samla han folkemusikk frå heile Balkan, Tyrkia og til og med Algerie. Bartók hevda at det var ein nær samanheng mellom folkemusikk og språk, difor var det viktig å lære seg språket før ein gav seg i kast med folkemusikken til eit land. Som ein konsekvens av dette synet vart han etter kvart svært språkmektig.

For det andre var han ein førsteklasses pianist og klaverpedagog. Frå 1907 til 1934 underviste han i klaver ved Lisztakademiet i Budapest. Eitt av dei mest kjende verka hans, \_Mikrokosmos\_, 153 klaverstykke i seks bind med stigande vanskegrad, er ikkje berre eit verk av stor pedagogisk verdi. Det er også ei oppsummering av hans eigen musikalske stil og av utviklinga i europeisk musikk i første tredelen av 1900-talet. I dette verket hentar Bartók inspirasjon frå Bachs \_Das Wohltemperierte Klavier\_, som også hadde eit pedagogisk, eit klaverteknisk og eit komposisjonsteknisk siktemål.

Ikkje minst er han utan tvil ein av dei største komponistane frå første halvdelen av hundreåret. Mange meiner at han er den som greier å fornye strykekvartettsjangeren etter dei «gale» kvartettane til Beethoven frå 1820-åra. Det er vel symptomatisk at Bartók visstnok alltid hadde eit hefte med Griegs \_Slåtter\_ på klaveret, og at han alltid gjekk med partituret til dei siste strykekvartettane til Beethoven i lomma.

Dei første verka Bartók komponerte, var i seinromantisk stil påverka av Johannes Brahms og Richard Strauss. Frå han i 1908 for alvor begynte å fatte interesse for folkemusikk frå heimlandet, begynte komposisjonane å vise ein ny personleg stil. Dei sentrale komposisjonane frå denne tida er den første strykekvartetten hans (1908), einaktsoperaene \_Ridder Blåskjeggs Borg\_ (1911) og \_Allegro barbaro\_ for piano (1911). I det siste stykket bruker Bartók klaveret meir som eit slagverk, noko som kom til å kjenneteikne mykje av den klavermusikken som vart skriven utover på 1900-talet, og som skil han frå det songlege idealet som prega klavermusikken i romantikken. Stykket har gitt namn til den retninga som vi kallar barbarisme eller primitivisme. Denne retninga er kjenneteikna av at ho har røter i folkemusikk og prøver å etterlikne såkalla primitiv musikk med markerte rytmar, avgrensa melodisk omfang, utstrekt bruk av motivgjentaking og skarpt dissonerande akkordar. Det er desse stiltrekka som også i stor grad pregar mellom anna \_Vårofferet\_ av Igor Stravinskij.

Verka frå denne tida er hovudsakleg tonale, og i dei verka som følgjer fram mot slutten av verdskrigen, blir påverknaden frå Schönberg og Stravinskij meir og meir tydeleg. Det gjeld særleg i \_2. Strykekvartett\_ (1917) og pantomimen \_Den mirakuløse Mandarin\_ (1919). Desse to verka står i ein merkverdig kontrast til kvarandre. Medan strykekvartetten er kontrapunktisk og innovervend og nesten schönbergsk i uttrykket, er \_Den mirakuløse Mandarin\_ storslagen og sterk i ekspressivitet på same måte som \_Vårofferet\_ av Stravinskij. Etter denne oppsummeringa av den nære musikkhistoriske utviklinga var Bartók i stand til å utvikle sin eigen stil der alle desse teknikkane, folketonar, tonale akkordar bygde på tersar, dissonerande atonalitet, kontrapunktisk struktur og perkusive rytmar, kunne fungere, ofte side ved side. Det kjem vi tilbake til i neste kapittel.

--- 39 til 320

Notebilde: Byrjinga av Allegro barbaro. Musikk: Béla Bartók Copyright © Universal Edition AG. Wien. For Noreg: Norsk Musikforlag A/S, Oslo.

### xxx3 Igor Stravinskij

Den tredje av dei store nybrotsmennene i byrjinga av 1900-talet var \_Igor Stravinskij\_ (1882–1971). Han var fødd i Oranienburg like utanfor St. Petersburg, der faren var operasongar. Etter å ha gitt opp jusstudiet begynte han å studere musikk. Han studerte komposisjon med Nikolai Rimskij-Korsakov, og i 1909 vart han kjend med Sergej Djagilev, ein velståande russar som hadde starta og dreiv sitt eige ballettkompani, \_Ballets Russes\_. Djagilev gav Stravinskij i oppdrag å skrive musikken til balletten \_Eldfuglen\_.

--- 40 til 320

Det førte Stravinskij til Paris, der balletten vart framført på operaen i 1910. Året etter set Ballets russes under leiing av Djagilev opp \_Petrusjka\_, også den med musikk av Stravinskij. Begge desse ballettane vart formidable suksessar. I 1913 hadde det tredje samarbeidsprosjektet mellom Djagilev og Stravinskij, \_Vårofferet\_, premiere. Det vart ein skandale som ingen knapt har sett maken til i europeisk teaterhistorie. Tumultane i salen overdøyvde alt som skjedde på scena. Etterpå utvikla det seg til det reine gateslagsmål, og politiet måtte ta hand om fleire av det musikkelskande publikum, som fekk tørke sine blodige nasar i arresten natta over. Dermed var suksessen til verket sikra!

Notebilde: Stravinskij: Hjå Petrusjka, taktene 9–21 i klaversuiten. © Copyright 1912 by Hawkes & Son (London) Ltd. Revised version: © Copyright 1948 by Hawkes & Son (London) Ltd. U.S copyright renewed. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

--- 41 til 320

Åra frå 1905 til 1915 blir gjerne kalla den russiske perioden til Stravinskij. Det har å gjere med at dei tre nemnde ballettane hentar historia si frå russisk forhistorie eller eventyrverd. I tillegg er det innslag av russisk folkemusikk i alle tre. \_Eldfuglen\_ er bygd over russiske folkeeventyr. I musikken er det spor av både seinromantikk og impresjonisme. Musikken er fargerikt instrumentert, og vi merkar tydeleg påverknaden frå Rimskij-Korsakof og Berlioztradisjonen der orkesterklangen har sin eigenverdi, og der det var om å gjere å blande lyden frå ulike instrument og på den måten kalle fram nye og uhøyrde klangar. Vi kallar gjerne denne typen orkesterbruk det syntetiske orkesteret (syntese = samband av to eller fleire ulike element). I tillegg er det element som peikar fram mot \_Vårofferet\_, ikkje minst på det rytmiske området.

\_Petrusjka\_ er meir ein collage sett saman av ulike folkelivsbilete. Handlinga går for seg på ein marknadsplass der ein gjøglar har framsyningar med dokketeateret sitt. Ved trolldom har han gjort dei tre dokkene, ei ballerina, mauraren og Petrusjka, levande. Petrusjka er forelska i ballerina, men ho blir dominert av mauraren. Dermed blir vi vitne til eit trekantdrama mellom dei tre figurane, eit drama som endar med at Petrusjka døyr.

Også i Petrusjka er det fleire tema som er inspirerte av russisk folkemusikk. Men det er her Stravinskij verkeleg tek i bruk biakkordikk og bitonalitet. I satsen \_Hjå Petrusjka\_ bruker han C-dur og Fiss-dur samtidig.

Bitonaliteten viser til det splitta kjenslelivet til Petrusjka og blir i dette tilfellet brukt for å underbyggje det som skjer på scena. Bitonalitet er eit verkemiddel som Stravinskij etter kvart bruker mykje, og det fungerer som eit alternativ til den tidlegare dur- og molltonaliteten.

Notebilde: Stravinskij: Vårofferet: Dei jamne åttedelane gir metrum, aksentane skaper rytmen. © Copyright 1912, 1921 by Hawkes & Son (London) Ltd. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Pubtishers Ltd.

--- 42 til 320

\_Vårofferet\_ har undertittelen \_Bilete frå det heidenske Russland\_. Handlinga går for seg i førhistorisk tid, og scena er ein offerfest der ei ung kvinne dansar seg til døde. Årsaka til at premieren vart ein slik skandale, var berre delvis at emnet var totalt annleis enn dei scenene ein var van til i ei ballettframsyning. Men det kunne ein nok ha akseptert om berre ikkje musikken hadde vore så ny og epokegjerande. Og det nye var først å fremst den vekta som vart lagd på rytmikken. Alle instrumentgruppene tek del i det rytmiske arbeidet. I dette dømet gjeld det strykarane, som vanlegvis skulle levere smektande melodiar:

Notebilde: Stravinskij: Vårofferet: Opninga. © Copyright 1912, 1921 by Hawkes & Son (London) Ltd. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

--- 43 til 320

Her ser vi eit godt døme på korleis Stravinskij markerer metrum med dei jamne åttedelane samtidig som han legg på eit rytmisk aspekt med bruk av markato i strykarane og stakkatoakkordane i dei fire horna. Andre stader i partituret fører han vidare tilsløringa av puls og rytme frå seinromantikken i ein polyrytmisk vev der kvintolar, sekstolar og septolar kan bli sette opp mot jamne åttedelar og firedelar. Eit tredje forfriskande rytmisk element som er mykje brukt i \_Vårofferet\_, og som blir vanleg i seinare verk av Stravinskij, er den stadige skiftinga mellom ulike heteropodiske (ujamne) taktarter. Eit godt døme på det finn vi alt i introduksjonen. Her er det også verdt å leggje merke til den ekstreme bruken av fagotten. Han er skriven i eit så høgt leie at han kling unaturleg og uvan.

Harmonikken i \_Vårofferet\_ er sterkt dissonerande, og mange vil seie at verket har ekspresjonistiske trekk. Det har det, men det har ikkje i seg den pantonale ekspresjonismen som Schönberg svor til. Hjå Stravinskij finn vi hyppig bruk av sentraltonar, akkordiske orgelpunkt og ostinatar. Det skaper tonale haldepunkt, ei form for utvida tonalitet som erstattar den gamle dur- og molltonaliteten. I tillegg er Stravinskij på same måte som Bartók rytmisk tydeleg med tyngd, slik vi gjerne assosierer det med noko folkeleg, kanskje noko opphavleg og grunnleggjande, og som difor også gir oss ei kjensle av gjenkjenning. Og denne kjensla av å kjenne igjen kan også vere ei erstatning for den gamle tonaliteten.

Vårofferet er blitt rekna som kanskje det viktigaste verket i første halvdelen av 1900-talet. Ingen komponistar kunne la vere å ta stilling til det, og mange prøvde å integrere element frå det i sine eigne verk. Stravinskij vende sjølv derimot aldri tilbake til denne stilen.

Då den første verdskrigen braut ut i 1914, busette Stravinskij seg i Sveits. Etter at revolusjonen i 1917 kasta Russland ut i ein årelang borgarkrig, ønskte Stravinskij ikkje å vende tilbake til sitt opphavlege fedreland. I 1920 flytta han igjen til Paris og vart fransk statsborgar.

Tida mellom \_Vårofferet\_ og 1920 er på mange måtar ein overgangsperiode. På grunn av krigen var det vanskeleg å organisere store orkesterkonsertar, og mange komponistar, mellom dei Schönberg og Stravinskij, begynner å skrive for små kammerensemble. Det viktigaste verket til Stravinskij frå denne tida er \_Historia om ein soldat\_ (1918), som også byggjer på eit russisk eventyr. Her møter vi ein soldat som møter djevelen og byter bort fiolinen sin mot ei bok som ser den økonomiske framtida hans.

--- 44 til 320

Musikken er skriven for ein septett av fiolin, kontrabass, klarinett, fagott, kornett (som ofte blir erstatta av trompet), trombone og slagverk. Historia blir fortald av tre aktørar, soldaten, djevelen og ein forteljar. Ein dansar framstiller den stumme rolla som prinsessa. Musikken er virtuos, og Stravinskij har fletta inn mange folkelege musikkformer, både marsjar, tango, vals, ragtime og koralar. Det er tydeleg at Stravinskij rundt 1920 fattar interesse for korleis underhaldningsmusikk kan integrerast i kunstmusikken, som mange andre komponistar rundt han i Paris. Eit godt døme er \_Ragtime for 11 instrument\_ og \_Piano Rag-Music\_, begge komponerte i 1919. På denne tida er han i full gang med ei forenkling av stilen og på veg over i det som blir kalla hans neoklassiske periode. Den skal vi ta for oss i neste kapittel.

## xxx2 1.7 Amerikansk avantgarde og musikalsk futurisme

Den retninga som har fått namnet \_futurisme\_, var først og fremst knytt til andre kunstretningar enn musikk. Men \_Luigi Russolo\_ (1885–1947), som var både målar og komponist, ønskte å innlemme støy som eit musikalsk verkemiddel. Han konstruerte nye instrument (intonarumori) som kunne gi att lydar frå dagleglivet. I 1913 skreiv han sitt futuristiske manifest som han kalla \_Støyens kunst:\_

«Beethoven og Wagner har i årevis rista våre nervar og våre hjarte. No er vi trøytte av dei og ventar ei langt større nyting, når vi i ånda kombinerer støyen frå jernbanen, eksplosjonsmotoren, vogna og den larmande menneskemengda.»

Instrumentparken til Russolo gjekk dessverre tapt under den andre verdskrigen medan han var under oppbevaring i Paris. Og sjølv om ideane hans fekk lita merksemd i samtida, var dei med på å leggje grunnlaget for musikken til Edgar Varèse og ikkje minst utviklinga av elektroakustisk musikk etter 1945.

--- 45 til 320

\_Charles Ives\_ (1874–1954) var den første store komponisten som stod utanfor den kulturelle hovudstraumen i Europa. Og på same måten som det amerikanske samfunnet er skapt av innvandrarar frå mange kantar av verda, har amerikansk musikk i mykje større grad enn den europeiske drege vekslar på mange ulike inspirasjonskjelder. Her finn vi ei blanding av element av teknologiske nyvinningar, ikkje-vestlege idear, etniske subkulturar, folkekultur og populærkultur i eit særeige amerikansk uttrykk.

I komposisjonane til Ives står likt og ulikt, konvensjonelle og ukonvensjonelle element side ved side. Fragment av folkesongar, dansemelodiar, gospelhymnar og marsjar blir sette saman med atonale og polyfone verkemiddel i ei kollasjaktig musikalsk utvikling. Han bruker både tradisjonelle rytmiske mønster, polyrytmikk og heilt fri rytme, og han kan la musikarane spele i ulike tempo. Han viser også framover mot aleatorikken ved å la utøvaren stå fritt når det galdt framføringa av eit verk. Han eksperimenterte med kvarttonar, brukte kløsterakkordar, bitonalitet og eksperimenterte også med å plassere ulike lydkjelder ulike stader i rommet. Alt dette er verkemiddel som først for alvor er tekne i bruk av komponistar etter den andre verdskrigen.

## xxx2 1.8 Norsk musikk 1900–20

Særleg to forhold kom til å prege, og mange vil seie hemme, utviklinga i norsk musikk rundt hundreårsskiftet. For det første vart mange komponistar ståande i skuggen av Grieg. Griegs suksess freista mange til å prøve å oppnå det same ved å etterlikne han. Dei vart dermed hengande i eit tilbakeskodande nasjonalromantisk tonespråk i ein fase då europeisk musikk var midt inne ei utvikling der nye former og nye uttrykk voks fram. Denne nasjonale tendensen vart forsterka av at det rundt 1900 bles sterke nasjonalistiske vindar over Europa, ikkje minst i Noreg i samband med unionsoppløysinga i 1905. Nordmennene måtte vise at dei kunne greie seg åleine. Dermed isolerte ein seg og dyrka det særeige norske.

For det andre hadde norske komponistar på heile 1800-talet i hovudsak vore orienterte mot Tyskland. Der hadde dei vorte utdanna, og der hadde dei vorte dyrka av publikum. Det var naturleg for dei at denne orienteringa heldt fram etter hundreårsskiftet. Anten dei vart oppfatta som nasjonale eller internasjonale, skreiv dei musikk i den tyske postromantiske stilen. Med sine konservative grunnholdningar tok dei avstand frå ekspresjonismen då han kom, medan dei samtidig tok avstand frå dei nye retningane som voks fram i Frankrike, impresjonismen og seinare neoklassisismen.

Det er vanskeleg å forklare den lojaliteten som dei dei norske komponistane hadde overfor den tyske romantiske tradisjonen. Grieg hadde på fleire måtar vore ein føregangsmann for impresjonismen og nytt stor popularitet i Frankrike, i alle fall inntil han engasjerte seg i Dreyfus-saka, og norske forfattarar hadde alt før hundreårsskiftet late seg påverke av fransk litteratur. Komponistane begynte derimot ikkje for alvor å dra til Paris før etter den første verdskrigen, då det også gjekk opp for dei at Paris hadde teke over som kulturhovudstad i Europa.

--- 46 til 320

### xxx3 Christian Sinding

\_Christian Sinding\_ (1856–1941) er ein av dei mest sentrale norske seinromantikarane. Etter ein heller sporadisk og lite vellukka skulegang vart han teken opp som elev ved konservatoriet i Leipzig i 1874. Men forholdet til konservatoriet vart nokså snart problematisk, og han kom raskt i konflikt med dei konservative lærarane sine. I 1877 reiste han heim, og i 1882 fekk han framført sitt første verk, \_Antar og Abla\_, som i Aftenposten vart meldt som «Noget av det Vildeste, Utilgjengeligste, der nogensinde har mødt os i en Koncertsal».

I 1885 hadde stemninga likevel snudd. \_Klaverkvintett op. 5\_ fekk ei begeistra mottaking i Noreg og ikkje minst i Tyskland. Han fekk kontrakt med Peters forlag i Leipzig, men til Sindings frustrasjon var dei mest interesserte i korte klaverstykke, som det etter kvart hadde utvikla seg ein formidabel marknad for hjå eit meir og meir velståande borgarskap. Eitt av desse klaverstykka skaffa han internasjonalt namn for alvor. I 1897 vart \_Frühlingsrauschen\_ urframført, eit verk som i alle fall i ein periode gjekk for å vere det mest spela klaverstykket i verda.

Sinding var både i holdningar og musikk lite nasjonal. I 1905 greidde han å erte på seg vreide frå heile folket då han reiste til Sverige å ta mot Vasaordenen. Etter det var forholdet til heimlandet noko problematisk, men i 1910 fekk han kunstnargasje av staten, og i 1924 kunne han flytta inn i Grotten, statens æresbustad.

Sinding hadde heile livet hatt ei nær tilknyting til Tyskland. Og den overstrøymande måten han vart motteken på av dei nye makthavarane etter 1933, var nok med på å prege synet hans på Tyskland i alderdomen. Då den tyske okkupasjonen var eit faktum 9. april 1940, tok Sinding likevel kraftig avstand og erklærte at han no berre var norsk. Men det tyske propagandaapparatet utnytta den aldrande kunstnaren. Åtte veker før han døydde, vart han meld inn i Nasjonal Samling. Det er likevel påfallande at han sjølv ikkje skreiv under på innmeldingsskjemaet. I staden har papiret ei påskrift som gjer det klart at kontingenten skulle betalast av den tyske generalkonsulen. At dette likevel var skadeleg for omdømmet hans i ettertida, er tvillaust. Mellom anna hadde NRK etter krigen ein politikk som gjekk ut på å ikkje spele musikk av komponistar som kunne knytast til NS.

--- 47 til 320

Dei viktigaste verka hans er fire symfoniar, tre fiolinkonsertar, ein klaverkonsert, ein god del kammermusikk, klaverstykke og romansar og ein opera, \_Der heilige Berg\_ (1914).

Sinding skriv i ein polyfon postromantisk stil med tyske førebilete, og det finst lite tilvisingar til norske folketonar i musikken hans. Førebileta hans var Wagner, Liszt og Richard Strauss. I stil skjer det lite utvikling i åra etter at stilen er etablert, og ein har aldri inntrykk av at Sinding ønskte å utfordre tonaliteten slik mange av hans samtidige gjorde. Dei fleste verka hans er forma etter klassiske mønster, særleg er han glad i sonatesatsforma. Ofte blir det brukt melodiske materiale i alle satsane slik vi finn det hjå mellom anna Liszt og Berlioz.

### xxx3 Hjalmar Borgstrøm

Medan Sinding står i ein klassisk-romantisk tradisjon når det gjeld form, er \_Hjalmar Borgstrøm\_ (1864–1925) først og fremst ein forkjempar for programmusikken i Noreg. I 1903 var han komen heim etter 16 år i Tyskland og hadde straks suksess med det symfoniske diktet \_Hamlet\_. Dei første tjue åra av 1900-talet kom han til å prege musikklivet i Kristiania som komponist, debattant og frykta kritikar. Han hevda med styrke at programmusikken hadde lange historiske røter, og at det eigentleg var den absolutte musikken som var unntaket. I tillegg forsvara han dei internasjonale strøymingane mot den nasjonale retninga som stod så sterkt i samtida. Borgstrøm studerte i 1880-åra med Johan Svendsen, L.M. Lindeman og Ole Olsen. Deretter reiste han til konservatoriet i Leipzig og hevda i ettertid som dei fleste andre norske komponistane at han ingen ting hadde fått ut av studia der. Men han fekk med seg mange konsertar og fatta ei sterk interesse for Wagner.

Etter suksessen med Hamlet kom det tre symfoniske dikt som perler på ei snor. \_Jesus i Gethsemane\_ (1904), \_John Gabriel Borkman\_ (1905) og \_Die Nacht der Toten\_ (symfonisk dikting for klaver, strykeorkester, trompet og slagverk) (1905). Borgstrøm hadde eit godt grep om orkestreringskunsten. For han var instrumenta berarar av kvar sin særeigne karakter, ein karakter som var foredla gjennom ein lang tradisjon med opera og programmusikk. Og han hadde klokkartru på evna i musikken til å uttrykkje sjølv dei mest djupsindige tankar. Likevel er ikkje motsetninga til absolutt musikk så klar hjå Borgstrøm som ein skulle tru. Hamlet er både eit symfonisk dikt og ein klaverkonsert samtidig. Vi kan godt samanfatte musikken hans som eit utanommusikalsk idéinnhald, ofte prega av kamp og konflikt, sett inn i ei logisk musikalsk form og framstilt i ein internasjonal musikkstil.

--- 48 til 320

I 1916 følgde det beste symfoniske diktet hans, \_Tanken\_. Det byggjer på ein prolog skriven av komponisten sjølv og er rekna for å vere eit av dei viktigaste orkesterverka i moderne norsk musikk. I siste sats bruker Borgstrøm både ambolt og sirener for å skildre industrialismen og materialismen som akkurat på dette tidspunktet hadde ført verda ut i den første verdskrigen.

Musikken til Borgstrøm vart spela jamt fram til den andre verdskrigen. Etter den tid har musikken hans kome meir i skuggen. Men mykje kan tyde på at ei ny interesse for Borgstrøms musikk har begynt å vakne etter år 2000. Begge dei to tidlege operaene hans, \_Thora paa Rimol\_ (1894) basert på Snorres framstilling av oppgjeret mellom den heidenske Håkon jarl og den kristne Olav Tryggvason, og \_Fiskeren\_ (1900), som skildrar eit trekantdrama i ein liten norsk kystby, vart endeleg urframførte i 2002 og 2003.

Dessverre må vi vel kunne seie at Borgstrøm så å seie heile tida var ute av takt med si eiga samtid. I ungdommen kom han til å stå i motsetning til dei som ønskte å skape eit særeige norsk tonefall. Programmusikken, som han hevda så sterkt, vann eigentleg aldri nokon særleg gjenklang i Noreg. Debatten som hadde rasa så uforsonleg mellom tilhengjarar av den autonome musikken og programmusikken i det tyske kulturområdet i siste halvdelen av 1800-talet, var først for alvor komen til Noreg etter hundreårsskiftet. Og då dei nye strøymingane frå Frankrike begynte å gjere seg gjeldande etter den første verdskrigen, stod Borgstrøm fram som ein konservativ gammal alvorsmann som tida hadde gått frå.

### xxx3 Johan Halvorsen

\_Johan Halvorsen\_ (1864–1935) kom gjennom sitt allsidige virke til å setje sitt preg på norsk musikkliv over ein periode på nesten femti år. I 1899 gav han ein konsert i Kristiania der han var både fiolinist, bratsjist, pianist og dirigent. På programmet stod berre eigne verk, mellom anna orkestermarsjen \_Bojarernes Indtog\_. Konserten var ein PR-framstøyt. Det var nemleg utlyst ei stilling som kapellmeister for orkesteret ved det nye Nationaltheatret. Konserten vart ein kjempesuksess, og Halvorsen fekk jobben. I tjue år, fram til 1919, dirigerte Halvorsen det største profesjonelle symfoniorkesteret i Noreg. Orkesteret hadde 45 faste musikarar, og seks kveldar i veka var dei opptekne med å spele scenemusikk til teaterframsyningane. I tillegg gav orkesteret fast symfonikonsertar, folkekonsertar, matinear og liknande. I dei stille teatermånadene mai og desember spela orkesteret også opera.

Halvorsen var svært produktiv som teaterkomponist. Han utvikla ein sann meisterskap når det galdt å gi ein musikalsk stemningskulisse til ei scene. Han henta inspirasjon frå mange stilarter. Til Holberg-stykke skreiv han musikk i ein tillempa 1700-talsstil, til Euripides' tragedie \_Medea\_ skreiv han korsatsar i modale skalaer, i det kinesiske \_Spillet om den hvite ring\_ brukte han pentatonskala, i Bjørnson-dramaet \_Kongen\_ nærmar han seg Wagner, og i Shakespeares \_As you like it\_ blir han romantisk drøymande som ein Mendelsohn.

--- 49 til 320

Halvorsen hadde ei djup interesse for norsk folkemusikk. I 1901 hadde han fått i oppdrag av Grieg å skrive ned 17 hardingfeleslåttar etter Telemark-spelemannen Knut Dahle. I 1905 komponerte han musikk til skodespelet \_Fossegrimen\_, som byggjer på mytar omkring Myllarguten. Her introduserte han som den aller første komponisten hardingfela som soloinstrument saman med symfoniorkesteret.

Den første verdskrigen var ein katastrofe også for musikarane i orkesteret i Nationaltheatret. Krigen og aksjespekulasjonen som følgde, førte til at økonomien kom i ulage. Inflasjonen var skyhøg, prisane steig, vi fekk det som har fått namnet dyrtida, og dermed kom kravet om høgare løn. Etter ein årelang lønskonflikt og etter at styresmaktene hadde innført løns- og prisstopp, måtte orkesteret leggjast ned. Det vart erstatta av eit lite salongorkester med 15 musikarar. Dette orkesteret var Halvorsen leiar for fram til 1929. Stillinga ved Nationaltheatret gjorde at han kunne komponere. Dessutan fekk han bruk for all si erfaring som instrumentator for å hente maksimalt ut av det vesle orkesteret.

I 1920 komponerte han 13 sjarmerande sørlandsviser til tekstar av mannen som skapte omgrepet \_Sørlandet\_, Vilhelm Krag. Året etter kom ei samling på fem mannskorsongar, og i 1924 laga han musikk til barneframsyninga \_Reisen til Julestjernen\_.

Halvorsen forstod tidleg at verken den franske impresjonismen, dei nytyske postromantikarane eller Schönbergs ekspresjonisme var nokon veg å gå for han. Sjølv om han i 1906 var den første i Noreg som hadde dirigert orkestermusikk av Claude Debussy, var han som komponist norsk nasjonalromantikar, ein arvtakar etter Grieg og Svendsen. Dei to norske rapsodiane hans er skrivne heilt i Svendsens ånd.

### xxx3 Catharinus Elling

Ein av dei som hadde innverknad i norsk musikkliv frå slutten av 1800-talet og langt inn på 1900-talet, var \_Catharinus Elling\_ (1858–1942). Han var den første etter L.M. Lindeman som samla inn og systematiserte norsk folkemusikk. Vi har ca. 1400 innsamla folkemelodiar etter han. Men det store arbeidet han gjorde for folkemusikken, førte til at han vart mindre påakta som komponist. Dessutan delte han lagnad med dei fleste av dei samtidige og vart ståande i skuggen av Grieg. I åra 1896 til 1908 var han ein respektert lærar i komposisjon ved konservatoriet i Kristiania. Mange av dei norske komponistane i neste generasjon studerte med han. I tillegg var han ein dyktig musikkmeldar, og han kunne gi uttrykk for nokså skarpe meiningar. At meiningane ofte gjekk på tvers av det det store fleirtalet meinte, auka ikkje akkurat populariteten hans.

Frå 1890 til 1894 skriv han det største verket sitt, operaen \_Kosakkerne\_, som bygde på forteljinga til den russiske forfattaren Nikolai Gogol, \_Tar as Bulba\_. Urframføringa i 1897 vart ein suksess. Særleg framheva ein dei dramatiske korpartia som spesielt vellukka, men Elling fekk også ros for utforminga av solistpartia og for den oppfinnsame orkestersatsen.

--- 50 til 320

I 1920-åra forfatta Elling fleire artiklar og skrift om ulike typar norske folkemelodiar. I desse skrifta legg han oftast vekt på dei rytmiske og tonale særtrekka.

Han gav også ut fleire notehefte med folketonar som han hadde lagt til rette og arrangert helst for klaver, men også for mannskor og andre besetningar.

Som folkemusikksamlar og folkemusikkforskar var Elling omstridd både i samtida og i ettertid. Det kom først og fremst av at han ofte endra melodiane slik at dei passa inn i eit kunstmusikalsk mønster. Han godtok ikkje at folkemusikken hadde sine eigne intervall eller andre spesielle særtrekk. Og talet på takter i slåttane vart justert i forhold til dei formprinsippa som galdt i kunstmusikken. Det var ei oppgåve for samlaren å «stille melodien ordentlig paa benene», meinte han. Det førte til strid med andre folkemusikkforskarar, ikkje minst O.M. Sandvik. Samanliknar vi Ellings syn med det synet på folkemusikk som prega det samtidige innsamlingsarbeidet til Bartók og Kodaly i Ungarn, ser vi straks at Elling er i utakt med si eiga tid. Det kan til og med sjå ut til at det arbeidet Grieg gjorde med folkemusikken i \_Slåtter op. 72\_, har gått Elling hus forbi.

Som komponist har Elling det same utgangspunktet som Grieg, nemleg den klassiske romantikken slik han viser seg hjå Mendelssohn og Schumann, og slik han vart dosert ved konservatoriet i Leipzig, der Elling studerte i 1877–78. Etter kvart kjem det inn ein påverknad frå Brahms som gir seg utslag i \_Karakterstudier i Valseform\_. Her finn vi tett klaversats, oktavdobling av den stort sett diatoniske melodien, mange parallelle tersar og sekstar, og ein hang til det mørke registeret på klaveret. Dei sykliske verka hans har som oftast den vanlege firesatsige oppbygginga. Tematikken er som regel klassisk i struktur, oppbygd av to- og firetakts motiv. I romansane har klaveret som regel berre ein akkompagnerande funksjon.

Komponisten Catharinus Elling var med andre ord ingen fornyar. Det som først og fremst lever etter han, er enkelte folketonearrangement og ein og annan romanse.

### xxx3 Gerhard Schjelderup

\_Gerhard Schjelderup\_ (1859–1933) og Hjalmar Borgstrøm står på ein måte saman om å representere den radikale postromantiske tradisjonen her i landet. Men dei gjer det på kvar sin måte. Borgstrøm konsentrerer seg om det symfoniske diktet og programmusikken, medan Schjelderup først og fremst er musikkdramatikar i wagnertradisjonen. Frå 1889 busette han seg fast i Tyskland og var deretter heime berre sporadisk bortsett frå nokre år etter 1916 då han budde fast i Noreg ei tid. I 1917 var han med på å ta initiativ til å starte Den norske Komponistforening, og fram til 1921 var han den første formannen i laget.

Etter å ha møtt musikkdramaet til Wagner i Tyskland i 1887–88 kom han til å sjå på musikkdramaet som sitt livs oppgåve. I alt komponerte han ti–elleve operaer, dei fleste av dei med sjølvskriven libretto, og dei fleste av dei vart oppførte i Tyskland. I tillegg skreiv han symfoniske verk, mellom anna det symfoniske diktet \_Brand\_, kammermusikk, ballettmusikk og annan scenisk musikk i tillegg til ein del romansar.

--- 51 til 320

Schjelderup hadde eit idealistisk forhold til musikken og musikkdramaet. Utgangspunktet var musikkdramaet til Wagner, men han meinte at han hadde gitt dramaet ei anna retning enn læremeisteren. Han ønskte å gjere det meir intimt. I staden for gudar og heltar ville han la musikken skildre det indre i det enkelte mennesket. Verka hans skulle vere «viet det virkelige livs skjulte poesi, dets utallige, upaaaktede helteskikkelser, det rige uendelig sammensatte sjæleliv». Vi kan i denne utsegna ane ei tidstypisk interesse for individet og psykologien kring individet, kanskje ein påverknad frå Freud. Og ser vi på bruken av leiemotiv hjå han, er det påfallande at dei alltid følgjer personar, sjeldan eller aldri handlingar, gjenstandar eller idear. Den sterkaste sida til Schjelderup ser ut til å vere å måle stemningar med orkestrale verkemiddel.

## xxx2 1.9 Bakgrunnsteppe for svart og kvit populærmusikk

### xxx3 Kva er populærmusikk?

Omgrepet \_popmusikk\_ er kjent for dei aller fleste, og mange veit nok at det er ein forkorta versjon av ordet \_popularmusikk\_. Ordet populær kjem av det latinske \_populus\_, som tyder folk. Omgrepet populær har altså med noko som er folkeleg å gjere, eller noko folket likar. Omgrepet har i mange samanhengar vore brukt nedsetjande om ein musikk som appellerer til dei mange, ein uforpliktande underhaldningsmusikk som ikkje krev musikalsk innsikt for å bli forstådd. Det er difor mange som med rette set fellestrekk mellom underhaldningsmusikk og populærmusikk. Vi veit likevel at mange høgt utdanna komponistar og klassisk skolerte musikarar nyt og set pris på populærmusikken, og ein del musikk som høyrer inn under omgrepet, kan vere minst like avansert og kompleks som mykje såkalla kunstmusikk.

--- 52 til 320

Det kan difor kanskje vere meir nyttig å seie at populærmusikk har brei appell, i første rekkje som underhaldningsmusikk, og at han talar til mange utan omsyn til utdanningsnivå og utvikla musikalsk modning. I vår framstilling bruker vi omgrepet populærmusikk som eit overordna sjangeromgrep som omfattar fleire undersjangrar, mellom dei underhaldningsmusikk, jazz og rock/pop. Felles for desse undersjangrane er at dei alle har sterke underhaldningselement i seg, og at mykje av denne musikken er skapt for kommersiell utnytting.

### xxx3 Ordbruk og definisjonar

Populærmusikken har alltid hatt sin eigen sjargong, og mange omgrep kan vere både tvitydige og upresise. På engelsk bruker dei ordet \_song\_ om populærmusikalske verk eller nummer, som ofte kunne få plass på éi side av ei 78-plate med ca. tre minutts speletid. I 1950-åra tok vi her i landet i bruk det svensknorske ordet \_låt\_ anten nummera var vokale eller instrumentale. I denne boka er difor ein \_låt\_ eit populærmusikalsk nummer eller verk. Dessutan bruker vi nemninga \_hit\_ om låtar som er populære og sel godt.

### xxx3 Den sosiale og musikalske bakgrunnen til populærmusikken

Sjølv om omgrepet populærmusikk er av nyare dato, har det bakgrunn i musikk som har hatt appell og vore populær langt bakover i tid. Vi veit frå musikkhistoria at den klassiske musikken på 1600- og 1700-talet stort sett var underhaldningsmusikk for dei få og privilegerte. Vanlege menneske eller massane hadde sin folkelege underhaldningsmusikk som ofte vart framført på marknadene saman med enkle, ofte improviserte teaterframsyningar. Slike former for musikk, som kunne vere ei blanding av folkeleg dansemusikk, sentimentale songar og improviserte musikalske effektar, endra seg relativt lite frå seinmellomalderen og fram til slutten av 1700-talet. Eit unntak er operaen i Italia frå siste del av 1600-talet. I Napoli fekk operaene raskt grep om massane, og operaariar og tema frå ouverturar og intermessoar vart eigedom for heile folket. På mange måtar kan det difor hevdast at Napoli er arnestaden for populærmusikken, og at utviklinga til denne musikksjangeren utover på 1800-talet var eit resultat av møtet mellom operaen som folkeleg musikkuttrykk og dei musikalske innfalla til gatejøglaren frå tidlegare tider. Gjennom hundreåret vart populærmusikken ein musikk for middelklassen. Middelklassen vart skapt i dei store byane i Europa og USA, og populærmusikken tok opp i seg dei sosiale, politiske, økonomiske og nytingssjuke ønska og lengslane som middelklassen til eikvar tid kunne ha.

I USA vart utviklinga ytterlegare påverka av at immigrantar frå store delar av verda (også dei afrikanske slavane) tok med seg sin musikkultur. Slik vart musikalske element elta og blanda til nye musikkuttrykk som både hadde lokal forankring og eit meir universelt preg fordi det henta element frå mange kantar av verda.

--- 53 til 320

Populærmusikken fekk i tillegg ein kommersiell verdi i takt med den kapitalistiske utviklinga i samfunnet. Slik vart underhaldningsmusikken for massane i industrisamfunnet etter kvart oppfatta som ein forbruksartikkel. Ein heil industri vart skapt for å sørgje for at massane fekk den musikalske underhaldninga dei ønskte. Men spenninga mellom dei sosiale røtene til denne musikken og industrien som gjorde han til eit masseprodukt, har lege der som eit bakteppe gjennom heile historia til populærmusikken. Det er vanskeleg å tenkje seg sjangrar som jazz, verdsmusikk, rock og ei heil rekkje popsjangrar utan å tenkje på dei sosiale røtene desse sjangrane spring ut av.

Det er naturleg å sjå utviklinga av wienervalsen, operetten, den engelske music hall-kulturen og oppbløminga av kabaret- og varietéteatera omkring 1900 som ei vidareutvikling og ein manifestasjon av utviklinga til populærmusikken i Europa. Dei sentrale byane i denne utviklinga var naturleg nok Wien, Paris, Berlin og London. I Italia kom den høgt utvikla kafékulturen med viktige innslag, og mange folkelege songar som hadde opphav innanfor denne kulturen, vart saman med operaariar kjende over heile verda og vart ein del av populærmusikkrepertoaret utover på 1900-talet.

Det er likevel først og fremst i USA at utviklinga av populærmusikken har skjedd i det tjuande hundreåret. Det var her mange av dei populærmusikalske sjangrane vart til, og det er difor naturleg å sjå utviklinga av populærmusikken og populærkulturen i heile den vestlege kulturkrinsen i lys av det som skjedde i USA.

Populærmusikkindustrien skapte etter kvart eit heilt spekter av nye yrke. Teatereigarar, produsentar, artistar, noteforleggjarar og etter kvart plate- og filmprodusentar, teknikarar, studiomusikarar osv. er yrke som er eit resultat av utbreiinga av populærmusikken.

### xxx3 Bakgrunnen for populærmusikken i Nord-Amerika – eit møte mellom kulturar

#### xxx4 Den kvite kulturen

Dei britiske kolonistane i Nord-Amerika på 1600-talet hadde teke med seg sin heimlege musikk, som omfatta religiøse songar, folkemusikk og barnesongar. Då koloniane starta lausrivingsprosessen frå Storbritannia i siste del av 1700-talet, vart det skrive fleire patriotiske songar som sidan gongen har vore grunnstamma i det amerikanske populærmusikkrepertoaret.

I første halvdelen av 1800-talet vart det arrangert religiøse \_camp meetings\_ i Kentucky og dei austlege sørstatane. Her samla presbyterianarar, baptistar og metodistar seg om det kalvinske salmerepertoaret, og mange nye religiøse hymnar vart til i åra som følgde. Mange av hymnane som vart komponerte på denne tida, har vorte så utbreidde både i USA og andre delar av verda at dei i dag høyrer til populærmusikkrepertoaret i fleire verdsdelar.

##### xxx5 Minstrels

I første halvdelen av 1800-talet voks det fram såkalla \_mimtrelshows\_ i USA. Det var ein slags kabaretar med komiske framsyningar, sketsjar, song og dans. Opphavleg var det kvite aktørar som sverta seg og kledde seg som afroamerikanarar. Dei vart framstilte som dumme, late, overtruiske, men musikalske. Mange minstrelmelodiar, eller \_coonsongar\_, er framleis i bruk som delar av underhaldningsmusikkrepertoaret i USA.

--- 54 til 320

##### xxx5 Country music

Innanfor kvegmiljøa i sør- og i midtvesten voks det fram ein sjanger som blir kalla \_country music\_. Denne musikksjangeren baserer seg på folkelege, sentimentale kjærleiksballadar og såkalla \_hillbillymusikk\_ eller \_old time-musikk\_ som hovudsakleg har røter i instrumental folkemusikk, i første rekkje frå dei britiske øyane. Denne musikken vart gjerne spela av eit \_string band\_ med instrument som banjo, fele, gitar, piano og kontrabass. I tillegg var det gjerne med eit munnspel eller to.

#### xxx4 Den svarte kulturen

Gjennom hundre år frå midten av 1700-talet vart meir enn ti millionar slavar importerte frå Vest- og Sentral-Afrika, dei fleste av dei arbeidde for kvite godseigarar i dei amerikanske sørstatane. Slavane var eigedomen til dei kvite på linje med husdyr og inventar og hadde ingen status i samfunnet. Det vart utgangspunktet for ein undertrykkingspolitikk i mange delar av USA som varte heilt fram til 1960-åra. Saman med undertrykkinga og «demokratiseringa» av det amerikanske urfolket – indianarane – høyrer dette til dei mørkaste og dystraste kapitla i historia til USA. Det er få eller ingen spor etter musikken til indianarane, medan den musikken slavane tok med seg frå Afrika, har sett djupe og markante spor, spesielt i populærmusikken.

##### xxx5 Afrikanske musikkimpulsar

Afrikanarane som kom som slavar til USA, fekk ikkje ta med seg musikkinstrument, og den kulturen dei tok med seg, vart sterkt undertrykt av dei kvite plantasjeeigarane. Likevel hugsa slavane musikken frå kulturen dei hadde vakse opp i, og sørgde for å føre vidare songtradisjonane og rytmane dei hadde i kroppen frå oppveksten i Afrika. I den vestafrikanske kulturen var musikken knytt til daglege gjeremål, men han vart også formidla av \_griotane\_. Griotane høyrde til visse familiar, og yrket gjekk i arv. Dei var nyhendeformidlarar, musikarar, underhaldarar, lærarar og tradisjonsformidlarar og hadde ein viktig funksjon i den afrikanske kulturen. Medan musikken europearane tok med til Amerika var basert på melodi og harmonikk, var musikken til afrikanarane basert på komplekse rytmemønster. I den afrikanske kulturen er musikk og dans uløyseleg knytte til kvarandre, og kompliserte polyrytmiske mønster lét ofte dansarane bruke dei ulike delane av kroppen til ulike rytme- og pulsmønster.

--- 55 til 320

På same måte som folkemusikken i store delar av verda er det også i Vest-Afrika ein nær samanheng mellom språk og musikk. Rytme og frasering heng nøye saman med språkmelodi og tonefall. Melodiane i den vestafrikanske musikken er rytmebaserte og byggjer i større grad på repetisjon og variasjon av korte rytmiske og melodiske frasar \_(riff)\_ enn på å skape lange melodilinjer. I denne musikken finst det også harmoniske kombinasjonar, og som europeisk folkemusikk er det helst tersar, kvartar og kvintar som blir brukte. Harmoniane blir som regel brukte som sjølvstendige klangar og går ikkje inn i ein funksjonsharmonisk samanheng.

Den afrikanske samspeltradisjonen er dialogbasert og byggjer på konversasjon der ein eller fleire startar med eit tilrop som andre svarar på – \_call and response\_. Både i tilrop og svar blir det brukt imitasjon og improvisert vidareutvikling av frasar.

##### xxx5 Plantasjelivet i USA – work songs, negro spirituals og band

Slaveeigarane i sørstatane i USA oppdaga raskt at slavane arbeidde meir effektivt når dei fekk syngje til arbeidet. Det var ein velkjend teknikk også i kvite kulturar der arbeidssongar bygde opp under samhald og god organisering av arbeidet. Ute på markene song slavane arbeidssongar, \_work songs\_ og \_field hollers\_, og med call and response-teknikken kunne dei kommunisere på ein måte som heldt slaveeigarane utanfor. På den måten fann slavane styrke, fellesskap og trøyst i felles lagnad.

Bilete: Slavar som dansar til banjo og trommer på ein plantasje i Sørstatane i USA i 1780-åra.

--- 56 til 320

Frå den vestafrikanske tradisjonen var slavane vane til at musikken hadde både ein sosial og ein religiøs funksjon, og raskt fatta dei interesse for dei religiøse songane dei kvite brukte. Slavane fekk lov til å ta del på vekkingsmøta til dei kvite, på den måten vart dei kjende med den fleirstemmige europeiske songtradisjonen basert på funksjonsharmonikk. Dei kvite vart på si side overraska over kor lett dei svarte improviserte over dei religiøse fleirstemde songane, og \_negro spirituals\_ utvikla seg som eit resultat av møtet mellom den afrikanske, rytmiske syngjemåten og det funksjonsharmoniske i den europeiske fleirstemde syngjemåten.

Gjennom kontakten med kvite småfarmarar fekk enkelte slavar tidleg tilgang på instrument. Dei utvikla banjoen som ei etterlikning av afrikanske instrument, dei spela fele, fife (ei trefløyte) og slaginstrument. Utover på 1800-talet kombinerte ein gjerne med massinginstrument, og desse banda vart eit tidleg førebilete for jazzbandet. Det var også svarte musikarar som stod for utbreiinga av den europeiske seksstrengsgitaren i USA. Banjoen og gitaren vart viktige instrument i jazz og blues, men også i den kvite hillbillymusikken.

##### xxx5 Blues

I sørstatane utvikla \_blues\_ seg etter borgarkrigen som ein eigen sjanger hjå slavane på dei store bomullsplantasjane, og det var deira \_arbeidssongar, spirituals, shouts\_ (ekstatisk danseritual) og \_chants\_ (enkle songar baserte på ein lyd eller ei staving og sungne på éin tone) som var grunnlaget for denne sjangeren. Blues er difor kanskje den afroamerikanske musikkforma som tydelegast fører vidare den vestafrikanske musikkulturen. Frå byrjinga var det ein uakkompagnert solosong som vart tradert munnleg, og omgrepet \_to feel blue\_, å kjenne vemod, melankoli eller liding, var velkjent hjå dei afroamerikanske folka. Såkalla \_bluesmen\_, som var omreisande trubadurar og historieforteljarar, hadde same funksjon som griotane i Afrika. Frå og med 1880-åra vart det teke i bruk instrument for å akkompagnere eller spele blues. I byrjinga vart det brukt munnspel, banjo eller gitar, og instrumenta alternerte med songen. Seinare vart akkordinstrumenta brukte til å akkompagnere songen.

Tonaliteten i blues ligg ofte mellom dur og moll, kalla blå tonalitet, og blåtonane er umogeleg å notere eksakt i det europeiske notasjonssystemet på same måte som mykje folkemusikk elles. Blues er elles kjenneteikna av at han er uttrykksfull og improvisatorisk med synkoperte rytmar og stor melodisk og rytmisk fridom. For å kunne plassere blåtonane i bluesen innanfor eit tonalt system opererer ein med omgrepet bluesskala, som det finst mange variantar av.

Bluesforma vart meir strukturert etter 1900, og det vart etablert eit meir eller mindre fast akkordskjema i ei tredelt form som kvar har fire takter, og som harmonisk baserer seg på første-, fjerde- og femtetrinnsakkordane i skalaen. Det er likevel ikkje dette tolvtakters akkordskjemaet som definerer blues. Repetisjon av små melodiske og rytmiske motiv \_(riff)\_, dialog \_(call and response\_) og blå tonalitet er viktigare element.

--- 57 til 320

Den tidlege bluesen vart ofte kalla \_country blues\_, og samspel mellom gitar og stemme vart vektlagt. Denne bluesen hadde to viktige geografiske sentra der utvikling og uttrykk var noko ulikt. I Texas var bluesen prega av \_field hollers\_ med ein tydeleg call and response-teknikk mellom gitar og stemme \_(texasblues)\_, medan den rytmiske betoninga var sterkare i Mississippideltaet med tydelege markeringar på basstrengene på gitaren og eit sterkare rytmisk driv i spelet (\_deltablues\_). I deltabluesen utvikla ein bottleneckteknikken med å dra ein flaskehals eller kniv over strengene for å skape glissandoeffektar i spelet.

#### xxx4 Kvite og svarte kulturar møtest

##### xxx5 Pianokultur og blåseorkester, marsj, cakewalk og ragtime

I 1870-åra vart pianoet det mest populære instrumentet i USA, slik det lenge hadde vore hjå borgarskapet i Europa. Mange dansehallar erstatta dei små strykeorkestera sine med eit piano og ein pianist. Omkring år 1900 var pianoet så billig at nesten kven som helst kunne skaffe seg eit slikt instrument. Mange av pianoa var utstyrte med automat slik at dei kunne spele sjølv. Spesielt langt unna dei store byane var sjølvspelande piano ei flott oppfinning og gjorde at ein kunne nyte godt av all den nye musikken som vart produsert med profesjonell standard og presisjon. Musikken vart lagd inn på valsar eller plater som dreia rundt og aktiverte hammarmekanikken i pianoet. Ved å betale eit lite beløp kunne ein velje musikk. Trass i denne automatiseringa av pianospelet var likevel dei fleste pianoa som vart selde, normale, og det var lett endåtil på mindre stader å få tak i pianonotar med arrangement av dei nyaste melodiane.

Som i England vart det i USA etablert militærorkester som var knytte til dei enkelte regimenta, men som også skulle underhalde eit sivilt publikum. Det førte mellom anna til at svarte musikarar lærte å spele massinginstrument som kornett, trompet og trombone. Alt i første halvdelen av 1800-talet fanst det brassband på ein del plantasjar i sørstatane der slavane spela.

--- 58 til 320

Under den amerikanske borgarkrigen i 1860-åra fekk militærorkestera (janitsjarkorps med både slagverks-, treblåsar- og massinginstrument) eit oppsving og vart ein viktig del av det amerikanske musikklivet. Desse orkestera spela ikkje berre marsjar, men også patriotiske songar, salmar og dansemusikk som valsar og polkaer. Den viktigaste leiaren for eit slikt blåseorkester i åra fram mot hundreårsskiftet var \_John Philip Sousa\_ (1854–1932). Sousa turnerte med sitt velkjende musikkorps over heile USA og i Europa, og musikken hans nådde ut til den minste avkrok gjennom notar, sjølvspelande piano og fonografen. Dei mest populære marsjane hans var \_Washington Post March\_ (1889) og \_Semper Fidelis\_ (1890).

I tida fram mot den første verdskrigen utvikla det seg ein ny stil basert på marsjen i to firedels takt. Det var \_cakewalk\_ med synkopert melodirytme henta frå musikken til afroamerikanarane. Spela på piano brukte ein i denne musikken venstre hand til å spele eit steady marsjkomp i to firedels takt, medan høgre hand spela synkoperte melodiske figurar, ofte henta frå den spelemåten banjospelarar brukte. Cakewalk og \_coonsongen\_ som vart brukt i minstrelshowa, er elles dei første døma på synkopert musikk som vart populær hjå dei kvite.

--- 59 til 320

Omgrepet \_ragtime\_ er avleidd frå ragmusikk, musikk spela av svarte musikarar for eit svart publikum. Fiolinen som hadde vore det dominerande instrumentet i underhaldningsmusikken til afroamerikanarane, vart ved hundreårsskiftet erstatta av pianoet. På pianoet kunne ein spele ragtime og coonsongar, og til å begynne med vart desse omgrepa brukte om kvarandre. Etter kvart vart ragtime brukt om coonsongar arrangerte for og spela på piano, eller synkopert pianomusikk generelt. Nokså raskt utvikla pianistane eit repertoar der også tradisjonelle klassiske pianostykke og operaariar vart synkoperte og tilpassa ragtimestilen. Vi kan seie at ragtime flytta den synkoperte musikken frå det litt naive miljøet på landet over til eit urbant miljø der musikken slo ny rot og fekk eit vesentleg større publikum. I form har ragtime mykje til felles med marsjane til Sousa. I begge musikksjangrane har kvar enkelt formdel normalt 16 eller 32 takter. I ragtime er det rytmisk kontrast mellom det som skjer i venstre og høgre hand. Høgre hand spelar normalt ein synkopert melodi, medan venstre hand held ein «steady beat».

Chicago var på mange måtar det første sentrum for ragtimen, og alt under verdsutstillinga i byen i 1893 kunne ein høyre ragtimemusikk spela på piano. Ragtime var alltid komponert, aldri improvisert, og difor fundamentalt ulik tradisjonell jazzmusikk. Likevel er det ikkje alltid lett å sjå og høyre skilnad på jazz og ragtime. I enkelte ragtimestykke finn vi parti som liknar svært på improvisasjonar, og første gong omgrepet \_jazz\_ vart brukt, var det faktisk ein ragtime som vart omtalt. Gjennom det meste av 1920-åra meinte dei fleste at jazz eigentleg var ein slags ragtime.

Den ragtimekomponisten som har vorte mest kjend, er \_Scott Joplin\_ (1867–1917) med komposisjonar som \_Maple Leaf Rag\_ (1897) og \_The Entertainer\_ (1902). Joplin hadde bakgrunn i marsjmusikk, men hans eigen spelestil var lyrisk, nokså sakte og stod i sterk kontrast til dei ferdiginnspela valsane som vart brukte av dei sjølvspelande automatane. Joplin var opplært i europeisk kunstmusikk, og repertoaret hans spente vidt. Han komponerte ein tjue minutts \_Ragtime Dance\_ (1902) og to «ragtimeoperaer»: \_The Ragtime Dance\_ (1899) og \_Treemonisha\_ (1911). Det siste verket er stort opplagt og har eigentleg ei nokså fjern tilknyting til ragtime.

Ei anna ragtimelegende, \_Eubie Blake\_ (1887–1983), har spela ei stor rolle for interessa for denne musikkforma i Noreg. Blake var pianist ved vaudeville- og minstrelshow i Baltimore, og den eminente venstrehandsteknikken hans gjorde han i stand til å skrive krevjande ragtimemusikk. Blake besøkte Noreg fleire gonger, mellom anna på Molde jazzfestival i 1973. Gjennom kontakt med og støtte frå nordmannen \_Morten Gunnar Larsen\_ (f. 1955), ein av dei mest kjende ragtimemusikarane i verda i dag, vart Blake nærmast gjenoppdaga då han var i åttiåra. Hans \_Charleston Rag\_ som vart publisert i 1919, men komponert i 1899, har venstrehandsrørsler som viser fram mot både stride- og boogie woogie-stilen som vart mykje brukt av jazzpianistar frå og med 1920-åra.

--- 60 til 320

### xxx3 Nye distribusjonsmedium

#### xxx4 Tin Pan Alley – noteforlag og grammofonindustri

New York har alltid vore den største byen i USA, og naturleg nok vart middelklassen i byen viktig for utviklinga av populærmusikken i USA. Midt i 1880-åra slo fleire tekstforfattarar, komponistar og musikkforleggjarar seg ned i det same vesle området av Manhattan, kalla \_Tin Pan Alley\_. Den mest populære forklaringa på namnet Tin Pan Alley er at kakofonien av piano som spela ulik musikk samtidig i dette vesle avgrensa området, høyrdest ut som om ein slo på tynne kasserollar med tresleivar.

På 1800-talet vart musikk hovudsakleg distribuert ved hjelp av trykte notar, og det var noteforlaga som i byrjinga skapte Tin Pan Alley. Då Thomas Alva Edison fann opp fonografen i 1887, vart det mogeleg å distribuere oppteken lyd kommersielt. Fonografen til Edison spela inn musikken på voksrullar. Berre nokre få år seinare fann Emile Berliner opp \_grammofonen\_. Der vart lyden teken opp og distribuert ved hjelp av sjellakkplater som dreia horisontalt med ein fart av 78 omdreiingar i minuttet (RPM = rounds per minute). Innan kort tid var fonografen til Edison utkonkurrert. Massane ville heller ha platene, og heilt fram til 1950-åra var dei såkalla steinkakene eller 78-platene det viktigaste mediet for distribusjon av levande musikk ved sida av etermedia i heile den vestlege verda.

#### xxx4 «Underhaldningslaboratoriet» New York – burlesque, sirkus, vaudeville og kabaret

New York vart i siste halvdelen av 1800-talet eit slags underhaldningslaboratorium, der nye musikk- og teaterformer vart utprøvde og kvalitetssikra før dei vart spreidde til andre delar av USA. Her voks det i 1860-åra fram ein ny type musikkteater, ei blanding av farse og opera. \_Burlesque\_, som tidlegare hadde vore enkel underhaldning for dei lågare klassane, vart i New York til framsyningar som parodierte operaer ved hjelp av overdådige sceneshow og nesten nakne kvinnelege dansarar som spela både mannlege og kvinnelege roller.

Den engelske \_sirkustradisjonen\_ vart utvida og tilrettelagd i New York. Musikken på sirkus vart gjerne framført av eit lite blåseorkester med ei rytmegruppe. Trompet, trombone, klarinett og saksofon var viktige blåseinstrument, medan piano, banjo, bass og slagverk omfatta rytmeseksjonen.

Den amerikanske \_vaudevillen\_ var hovudsakleg den amerikanske versjonen av britisk Music Hall med allsong, komiske innslag, sketsjar og reine konsertar. I USA voks det fram kjeder av vaudevilleteater over heile landet, starten på det vi kan kalle masseunderhaldning. Artistar vart knytte til desse kjedene og turnerte USA på kryss og tvers for å underhalde så mange som mogeleg på den mest rasjonelle måten. Komponistar stod nærmast i kø for å skrive musikk, og mange artistar skapte seg etter kvart eit namn langt utanfor veggene til vaudevilleteatera, ikkje minst ved hjelp av grammofonindustrien.

--- 61 til 320

Vaudevillescena vart også ein viktig arena for den bluesen som utvikla seg i byane og blir eit viktig utgangspunkt for jazzen. I denne bybluesen vart det brukt eit band som inneheldt element frå både string- og brassbanda. Både harmonikk og melodikk var prega av europeisk underhaldningsmusikk. Likevel var syngjemåten og formidlinga heilt i bluesens ånd. Det var først og fremst kvinnelege vokalistar akkompagnerte av eit mindre jazzband, ein såkalla jazzkombo, som var pionerane i bybluesen. Jazzkomboen hadde både ein rytmeseksjon og ein blåseseksjon, og dei fekk ein sentral posisjon i utviklinga av jazzen. Den fremste utøvaren av vaudevilleblues var \_Bessie Smith\_ (1894–1937). I bluesen sin formidla ho frustrasjonen hjå slavane over å ha hamna nedst på samfunnsstigen etter at slaveriet vart oppheva på 1800-talet. Ho vart difor ein viktig representant for eit heilt folk som kjende segregering og diskriminering på kroppen kvar dag. Bessie Smith vart ein av dei tidlege store plateartistane. Den første innspelinga hennar, \_Downhearted blues\_ (1923), selde 800 000 eksemplar, hovudsakleg til eit svart publikum. Det var likevel menn som kom til å setje sterkast preg på utviklinga av jazzen. Grunnen til det er at kvinnene var vokalistar, medan jazzen raskt vart instrumental.

Eit fenomen som kom til å prege den vokale jazzen, var \_scatsong\_ (ordlaus synging, gjerne med element av improvisasjon). Det var den kvite vaudevillesongaren Cliff «ukulele Ike» Edwards som utvikla denne måten å syngje på. Han prøvde å imitere ein jazztrompet, og etter kort tid hadde fleire vaudevillesongarar teke etter denne syngjemåten.

Endå ein arena for underhaldningsmusikk som overlevde trass i radioen og filmen, var \_kabareten\_. På same måte som burlesque hadde kabareten eit tvilsamt rykte og representerte difor eit tilbod mange ønskte å nytte. I 1918 begynte forbodstida i USA, og mange etablissement som var avhengige av alkoholservering, måtte stengje eller gå under jorda. Kabareten var ein slik type etablissement, og dei fleste av dei gjekk under jorda og vart til nattklubbar. Desse stadene var for pengesterke menneske, men likevel ein viktig arena for den tidlegaste jazzen. I 1923 opna Cotton Club i Harlem, New York, og her underheldt berre svarte artistar for eit kvitt publikum. Det musikalske nivået i denne klubben var svært høgt og profesjonelt. Vi skal seinare kome tilbake hit for å sjå nærmare på kva dette fekk å seie for utviklinga av orkesterjazzen.

--- 62 til 320

#### xxx4 Dansemusikken

Dans og musikken som høyrer til, er eit vesentleg kapittel i historia om underhaldningsmusikken. Spesielt i åra før radio og fjernsyn vart oppfunne, spela dansehallane (ballrooms) ei viktig sosial rolle i masseunderhaldninga. Den første dansen med verkeleg stor appell var \_cakewalk\_, som vart dans for massane omkring år 1900. (Den beste dansaren for kvelden fekk ei kake som påskjøning – dermed namnet cakewalk.) \_Foxtrot\_ vart raskt den dansen som markerte skiljet mellom generasjonane. \_Charleston\_ var ein dans som hadde utvikla seg innanfor det afroamerikanske miljøet i hamnebyen Charleston i Sør Carolina, og denne dansen tok over som den mest populære dansen omkring 1920. Den afroamerikanske kabaretartisten Josephine Baker gjorde dansen kjend i Paris. Charleston er ein endå villare dans enn foxtrot, normalt med 240 slag i minuttet.

Desse dansane representerte ei stor smaksendring i populærkulturen. Då populærmusikkindustrien voks fram i 1890-åra, kjøpte folk frå middelklassen notar slik at dei kunne spele og syngje etter dei heime. I åra etter 1910 ønskte ikkje folk å syngje sjølv lenger, dei ville heller danse. I staden for å kjøpe notar brukte mange heller pengar på ein danseklubb. Fleirtalet av dansemusikarane på denne tida var afroamerikanarar. Slik representerte faktisk dette skiftet ein overgang frå europeisk til afrikansk musikkforbruk, der musikk ikkje lenger skulle lesast før han vart opplevd, men opplevast direkte gjennom sansar og rørsler. Afroamerikanske orkester vart innan kort tid svært etterspurde.

--- 63 til 320

Gjennom distribusjon av musikk via grammofonindustrien og radioen vart mange orkesterleiarar kjende over heile USA i 1920-åra, og orkesteret med størst suksess i desse åra var Paul Whitemans orkester (frå San Francisco). Orkesteret fekk tidleg nemninga jazzband og brøytte veg for storbanda som spela swingjazz frå slutten av 1920-åra. Ei standard storbandbesetning hadde fire trombonar, fire trompetar, fire saksofonar og ein rytmeseksjon av bass, piano, gitar/banjo og slagverk. Besetningstypen vart utvikla i 1920-åra, og sjølv om mange reknar storbanda som reine jazzband, var dei i utgangspunktet danseorkester. Ein dans som vart populær i USA som eit resultat av storbandmusikken, var \_jitterbug\_, ein dans som først slo igjennom i Europa etter den andre verdskrigen.

#### xxx4 Jazz som populærmusikk

Jazz som eigen populærmusikksjanger vart ikkje etablert før i åra mot slutten av den første verdskrigen. Omgrepet jazz vart som vi har sett, brukt noko tidlegare, men då ofte generelt om dansemusikk med synkopert rytme. Med unntak av ragtime var det tidleg knytt ei orkesterbesetning til jazzomgrepet, og dei første jazzorkestera eller jazzbanda var sette saman av instrument henta frå brassbanda på 1800-talet (massingblåsarar + perkusjon) og stringband (banjo, gitar, piano, bass, fiolin). I starten ragga ein opp alle typar musikkstykke. Det fanst likevel få eller ingen ferdige arrangement. Det var dessutan dei færraste av dei afroamerikanske musikarane som kunne notar. Difor improviserte dei fem–seks musikarane stemmene sine i slik ragmusikk, som ofte kunne vere marsjar eller underhaldningsmusikk skriven for orkester med tretti musikarar eller fleire. Improvisasjonane gjorde musikken spontan og vital, og etter kvart begynte ein å improvisere fram ny musikk med element frå afroamerikansk arbeids- og kyrkjemusikk, blues, minstrels, vaudeville, ragtime og militærmusikk.

Kva er så jazz? Gjennom åra har mange prøvd å definere kva jazzmusikk er, men det einaste ein har klart å bli samd om, er at jazz representerer ein spelemåte, altså heller \_korleis\_ musikken blir spela enn \_kva\_ han er. Men ein er i alle fall samd om ein del av dei stilelementa vi knyter til jazz. Nokre av desse elementa er alltid til stades, men ikkje nødvendigvis alle på ein gong.

-- \_Blue notes\_ eller \_blåtonar\_ er alt omtalte i samband med blues.

Blåtonane ligg som regel mellom stor og liten ters og stor og liten

septim. Dei tilslører difor dur- eller molltonaliteten.

-- \_Call and response\_ (rop og svar) vart brukt både i arbeidssongane

og i den afroamerikanske kyrkjemusikken.

-- \_Hot\_ intonasjon er eit omgrep i jazz brukt om kjensleladde effektar

i spelet. Det kan vere skjelvetonar, glissando, ureine tonar,

brummelydar eller andre effektar henta frå den afroamerikanske

songtradisjonen, såkalla \_dirty notes\_.

-- Grunnpuls i musikk heiter \_beat\_ på engelsk. I jazz er det ulike

måtar å vektleggje pulsen på. Vi har \_downbeat\_ når alle slaga i

grunnpulsen blir markerte, og \_backbeat\_ når andre og fjerde slag

blir markerte sterkare enn einar og trear. Eit meir karakteristisk

element i jazz er \_offbeat\_. Det er avvik frå regulær grunnpuls i

form av synkopar eller at musikarane ligg litt frampå (spelar litt før

slaget) eller bakpå (spelar litt etter slaget).

-- \_Improvisasjon\_ er eitt av dei mest sentrale elementa i jazz.

Improvisasjonen kan vere solistisk eller kollektiv, og det er fleire

måtar å improvisere på. Det harmoniske fundamentet i låten

(akkordane) kan vere utgangspunkt for improvisasjon, det same

kan skalaen(e) melodien er basert på. Ofte omfattar

improvisasjonen også ornamentering av melodirørslene slik det ofte

var tilfellet i den klassiske musikken på 1600- og 1700-talet. I ein

del jazzmusikk står solisten heilt fritt i improvisasjonane. Det gjeld

spesielt i frijazz, som begynte å gjere seg gjeldande i 1950-åra.

--- 64 til 320

##### xxx5 Dei første åra til jazzen – New Orleans 1900–17

Utviklinga av jazz som eigen sjanger heng nøye saman med dei underhaldningstilboda som fanst i storbyen New Orleans på kysten av Mexicogolfen. Byen stod under både fransk og spansk styre før han saman med staten Louisiana vart innlemma i USA i 1803. Byen var hamneby for denne staten og hadde ein stor flåtebase. Byen hadde dessutan symfoniorkester og tre operahus på slutten av 1800-talet. I tillegg stod populærkulturen sterkt på grunn av alle underhaldningstilboda som fanst i byen. År 1900 budde det ca. 300 000 menneske i New Orleans, og byen var ein av dei mest multietniske og multikulturelle byane på det nordamerikanske kontinentet. I områda rundt byen var det plantasjar der afrikanske slavar hadde arbeidd gjennom store delar av 1800-talet. Byen var eit handels- og samferdselsknutepunkt for sørstatane med tett samband til Latin-Amerika og Karibia. New Orleans var og er framleis sentrum for \_kreolkulturen\_, som er ei blanding av indiansk, afrikansk, spansk og fransk kultur og etnisitet. Mange kreolar var velutdanna og rike, og mange kreolske søner vart sende til Europa for å bli utdanna.

I åra etter 1897 vart prostitusjon lovleg i eit lite område rundt Basin Street. Området vart straks døypt Storyville av folk i byen og vart det viktigaste underhaldningskvarteret i New Orleans. Her låg barane og bordella vegg i vegg, og mange av dei hadde eit eige band som stod for dansemusikken. Det var ikkje berre afroamerikanske musikarar som spela i desse banda. Jazzgrupper vart etablerte av italienarar, kreolar og europeiske immigrantar. Musikarane kan ha vore klar over dei afrikanske røtene til musikken, men det ser ikkje ut til å ha vore vanskeleg for dei kvite musikarane å kopiere den afroamerikanske musikkstilen. På repertoaret stod militærmarsjar, populærmusikk og blues. Musikken svinga, men han hadde lite til felles med rytmikken i seinare jazzmusikk. Musikken var prega av marsj musikken der tyngda ligg på første og tredje slag i takta, og musikarane flytta seg ikkje langt bort frå verken grunnrytme eller melodi.

--- 65 til 320

Den viktigaste orkesterleiaren omkring hundreårsskiftet var \_Charles «Buddy» Bolden\_ (1877–1931). Han var kornettist og etablerte eit brassband alt i 1893. Det gjekk i oppløysing då Bolden vart innlagd på mentalsjukehus i 1907. Fortenesta hans ligg først og fremst i at det var hans band som etablerte trompeten eller kornetten som \_leadinstrument\_ for melodien. Klarinetten vart brukt til forsiringar og dekorative utfyllingar til melodien, ofte i høgt leie. Trombonen spela motstemme til melodien frå trompeten og sørgde for harmonisk utfylling i tenorleiet. I tillegg var det med kontrabass, gitar og trommer. Mange band i New Orleans kopierte denne besetninga, men i fleire av dei var det med banjo i staden for gitar. Seinare kunne piano erstatte eller kome i tillegg til dei andre strengeinstrumenta. Mange av desse banda vart brukte i gateprosesjonar og gravferdsfølgje, og då vart kontrabassen erstatta av ein tuba.

Det er ikkje bevart innspelingar av Boldens band, men det var dette bandet som først nytta organisert \_kollektiv improvisasjon\_. Det afroamerikanske bandet til Bolden var dessutan først ute med å vektleggje \_hot jazz\_ som ein motsats til den litt tilbakelena og slepne \_downtownstilen\_ til kreolane. Rammene for improvisasjonane var strengt knytte til melodisk og harmonisk utvikling i musikken, og dei improviserte motstemmene har ofte nærmast kontrapunktisk karakter. Det var altså ikkje tale om improvisasjon med individuelt preg.

--- 66 til 320

I åra etter 1911 turnerte band frå New Orleans rundt om i USA, og jazz var kjend mange stader utanfor New Orleans då underhaldningskvarteret Storyville vart stengt i 1917.

Det førte til at mange musikarar drog nordover langs Mississippi. Dei fleste drog til Chicago, som nokså snart etablerte seg som det neste sentret for jazz i verda. Her fanst det to typar musikarar, rutinerte musikarar frå New Orleans, både svarte og kvite, og unge, kvite, lærevillige musikarar frå Chicago-området.

I 1917 vart den første jazzplata spela inn. \_The Original Dixieland Jazz Band\_ med berre kvite musikarar spela inn \_Dixie Jazz Band One Step\_ og \_Livery Stable Blues\_ i New York i februar dette året. Musikken hadde klare røter i vaudeville og ragtime, og innspelinga fekk enorme salstal. For første gong i historia kunne mange menneske oppleve jazz utan å vere til stades i ein klubb om natta. Bandet fekk også internasjonal suksess, mellom anna etter eit besøk i England. Omgrepet jazz vart innan kort tid etablert som nemning på ein ny sjanger i populærmusikken i store delar av verda.

--- 67 til 320

# xxx1 Kapittel 2

## xxx2 2.1 Historisk bakgrunnsteppe for mellomkrigstida og den andre verdskrigen

Verdskrigen frå 1914 til 1918 var ein katastrofe. I sluttfasen av krigen hadde tre keisardøme gått til grunne. I Russland var tsaren styrta i oktoberrevolusjonen i 1917. Deretter vart landet kasta ut i ein blodig borgarkrig med nye store lidingar for sivilbefolkninga som resultat. Og undertrykkinga heldt fram under despotiet til Stalin fram til 1950-åra.

I Tyskland vart det gamle keisardømet erstatta av Weimarrepublikken, ei svært demokratisk forfatning som dessverre skulle vise seg å ha lagnadstunge manglar.

Austerrike-Ungarn, som saman med Tyskland hadde vore den tapande parten i verdskrigen, var også gått i oppløysing. I Sentral- og Aust-Europa hadde det vakse fram ei mengd nye statar.

Desse statane var skipa på grunnlag av den gamle tanken om etnisk baserte nasjonalstatar, men fleire av dei vart fleiretniske fordi folkegruppene i desse områda til alle tider hadde levd integrerte med kvarandre. Den mest lagnadstunge statsskipinga var kongeriket Jugoslavia. Her fekk serbarane draumen om eit Stor-Serbia oppfylt og godkjend av stormaktene. Heilt fram til 1990-åra greidde ein å leggje lok på alle dei indre motsetningane i denne staten.

Rett etter den første verdskrigen kunne det sjå ut som om det kunne vekse fram eit demokratisk Europa. I dei nye nasjonalstatane kom det til å begynne med folkevalde regime. Men nokså snart viste det seg at desse regima var sårbare. Utover i 1920- og 1930-åra vart fleire og fleire av dei erstatta av diktatur av ulike politiske fargar. Særleg framgangsrike var ideologiar som forkasta sjølve demokratiet og parlamentarismen som grunnleggjande idé, som fascismen og den tyske varianten, nazismen. Dersom vi ser Sentral-, Sør- og Aust-Europa under eitt, var det faktisk berre Tsjekkoslovakia som overlevde som demokrati inntil tyskarane invaderte i mars 1939.

I versaillestraktaten fekk Tyskland skulda for krigen og vart pålagt å betale for dei øydeleggingane sigerherrane hadde fått av krigen. Heile avtalen var gjennomsyra av behovet hjå franskmennene for å ta hemn etter det skammelege nederlaget i 1871. Dermed heldt også konflikten mellom dei to store sentraleuropeiske stormaktene fram til neste verdskrig braut ut i 1939. Situasjonen internt i Tyskland var prekær. Fram mot 1923 vart den økonomiske situasjonen stadig meir alvorleg. For å greie å betale krigsskadeerstatningane til Frankrike lét tyskarane setelpressa gå under høgtrykk. Det førte til ein katastrofalt høg inflasjon som gjorde at den tyske statsgjelda for så vidt vart redusert, men det same skjedde med sparepengane til folk. Det heile toppa seg då Frankrike i 1923 okkuperte Ruhr-området for å sikre seg erstatning i verkelege verdiar.

--- 68 til 320

Etter at pengesystemet i Tyskland var sanert, kunne ein dekkje utgiftene gjennom lån i USA. I siste halvdelen av 1920-åra fekk Tyskland gradvis ei meir normal stilling mellom dei europeiske nasjonane, og både på tysk og fransk side vart det arbeidd for fred og forsoning. I kjølvatnet av dette følgde eit visst økonomisk oppsving. Så stuper New York-børsen 24. oktober 1929, og verda blir kasta ut i den alvorlegaste økonomiske krisa til då. Det galdt alle land som var knytte saman med amerikansk økonomi gjennom det kapitalistiske systemet. Naturleg nok gjekk det hardare ut over Tyskland med sin svake økonomi, og i 1930 slo verknadene inn for fullt. Konkursar og arbeidsløyse var resultatet.

Mange tyskarar opplevde at landet var redusert til ein annanrangs nasjon, og ein var på utkik etter ein person som kunne gjenreise den nasjonale æra til landet. Ein tredel av dei røysteføre i Tyskland meinte å ha funne denne mannen då Adolf Hitler vart utnemnd til rikskanslar i januar 1933.

USA hadde nølande kome med i krigen i 1917. Det var nok mest fordi amerikanske industrileiarar og finansfolk såg at ein rask slutt på krigen var nødvendig for å sikre at dei krigførande partane i Europa skulle vere i stand til å betale tilbake det dei skulda etter å ha teke mot enorme mengder amerikanske våpen og anna livsnødvendig under krigen. USA hadde altså ikkje hatt krig på eiga jord, dei hadde berre teke del i krigshandlingar i Europa i eit års tid. Amerikansk produksjonsliv hadde arbeidd på høgtrykk under heile krigen, og då freden kom, var USA den leiande industrinasjonen i verda. For ein liten, men svært velståande amerikansk middelklasse var det første tiåret etter den første verdskrigen ei gyllen tid. \_The Roaring Twenties\_ vart nemninga på ein periode med auka etterspurnad innanlands, innføring av reklame og tilbod om å handle på avbetaling. Nye forbruksartiklar som støvsugar og kjøleskap letta husarbeidet og gjorde at kvinnene lettare kunne ta seg jobb i dei ekspanderande serviceyrka. USA var i ferd med å bli eit forbrukarsamfunn. Radio og grammofon spreidde informasjon og kultur til heile befolkninga, og med Hollywood-filmane begynte USA å spreie massekulturen sin til resten av verda.

Sjølve krakket i 1929 var eit resultat av aksjespekulasjon over lang tid. Som ein konsekvens kravde USA at land som hadde lånt pengar av dei, no skulle betale tilbake. Dermed vart den økonomiske krisa eksportert til andre land, og 1931–32 slo verknadene for alvor inn i Europa, og uttrykket dei harde 30-åra vart ein realitet for svært mange.

I Noreg var det økonomiske biletet noko svartare også i 1920-åra enn det var i USA. Landet hadde vore nøytralt under den første verdskrigen, men økonomisk hadde krigen innverka sterkt. Kronekursen hadde falle fordi ein hadde trykt opp fleire pengar for å halde hjula i gang. Prisane steig på nødvendige varer, det vart dyrtid, som igjen førte til at arbeidarrørsla vart radikalisert.

--- 69 til 320

I 1919 vedtok Det norske Arbeiderparti å melde seg inn i Komintern, ein organisasjon som vart styrt frå Moskva, og som hadde som mål å spreie verdskommunismen etter mønster av den russiske revolusjonen. I 1923 melde partiet seg ut igjen, og i 1927 fjerna partiet revolusjonen frå partiprogrammet. Denne utviklinga viser hovudtendensen i norsk politikk også vidare utover i 1930-åra. I 1935 gjorde Arbeidarpartiet og Bondepartiet eit kriseforlik, og Johan Nygaardsvold kunne skipe regjering.

Etter den første verdskrigen vedtok Noregs Bank at kronekursen skulle tilbake på 1914-nivå. Denne partipolitikken førte til at dei som hadde fast gasje eller pengar i banken, kom forholdsvis godt ut fordi pengeverdien steig. Dei som hadde gjeld og jobba i industrien der det utover i 1920-åra stadig var eit press på å setje ned lønene, kom dårleg ut.

Som elles i Europa auka også den politiske polariseringa i Noreg. På venstresida hadde vi ei radikal arbeidarrørsle som var antiparlamentarisk på den måten at ein ikkje trudde at dei som hadde makt, ville gi ho frå seg utan gjennom ein revolusjon. På høgresida voks det samtidig fram ulike organisasjonar som også hadde klare antidemokratiske og antiparlamentariske trekk, og som ønskte å ta vare på det beståande same kva prisen var. Arbeidslivet var prega av streikar og konfrontasjonar. Det parlamentariske systemet verka handlingslamma når det galdt dei store utfordringane i økonomi og næringsliv. Samtidig var tida prega av ein tanke om etnisk norsk suverenitet. Det gav seg utslag i sterk undertrykking av minoritetar, mellom anna samar, kvenar, sigøynarar, taterar og jødar. Raseteoriar var altså eit felleseuropeisk tankegods, ikkje noko som berre var knytt til Nazi-Tyskland eller det fascistiske Italia. Det blåste også i Noreg ein nasjonalistisk vind over landet, kraftig forsterka av feiringa av 900-årsjubileet for slaget på Stiklestad i 1930.

Men sjølv om det var tronge tider, var også mellomkrigstida ein vekstperiode, ikkje minst i kulturlivet. Ein importerte massekultur og livsstil frå USA. Jazzmusikk, kino, vekeblad og sykkel- og teltturar vart viktige ingrediensar i tilværet for folk flest. Men den politiske polariseringa viste seg også i kulturlivet. Arbeidarrørsla skipa eigne foreiningar som alternativ til dei borgarlege. Det var eigne songkor, idrettslag, orkester, teatergrupper, lesesirklar og fråhaldslag for arbeidarar. Mange fleire enn tidlegare tok utdanning, særleg kvinner. Lesedugleiken vart kraftig betra, og elektrisk lys gjorde at ein i større grad kunne utnytte kveldane til lesing. Dei store klassikarane vart utgitt i samleutgåver, og særleg hadde arbeidardiktarane sin glansperiode. Det var eit uttalt mål for arbeidarrørsla på denne tida å bryte kunnskaps- og kulturmonopolet til borgarskapet. Når arbeidarane tileigna seg den borgarlege finkulturen, skulle dei setjast i stand til å utfordre makthavarane på deira eiga heimebane.

## xxx2 2.2 Kunstretningar i mellomkrigstida

Åra etter den første verdskrigen var prega av raske endringar, ikkje berre i vitskapane, men også i kunsten. At kubismen i byrjinga av hundreåret hadde brote med den tradisjonelle kopieringa av verda, opna for eit mangfald av kunstnarlege tiltak.

--- 70 til 320

Avantgardekunstnarane etter 1918 utmerkte seg ikkje berre ved at dei var opptekne av å utvikle nye stilideal. Dei ville gjennom den kunstnarlege verksemda prøve å endre livsvilkåra for menneska, å endre sjølve samfunnet. Dermed stilte dei spørsmål ved sjølve eigenarta til kunsten, ein debatt som har halde fram like sterkt heilt opp til våre dagar. Redslene frå krigen hadde effektivt sett ein stoppar for den positivistiske trua på framsteg som hadde prega kunsten før 1914.

Den første gruppa kunstnarar som utfordra det etablerte kunstsynet etter den første verdskrigen, var den internasjonale \_dadaistrørsla\_. Dei oppfatta den store katastrofen i 1914–18 som eit prov på at kulturen var korrupt. Difor burde den moderne sivilisasjonen sjølv øydeleggjast, og det middelet ein valde, var ikkje kunst, men ikkje-kunst eller antikunst. Ordet \_dadaisme\_ er utan meining, men \_dada\_ er eit ord som finst i ei mengd spedbarnspråk over heile verda. Dadaistane hadde eit felles mål, å øydeleggje og undergrave dei borgarlege verdiane som dei meinte låg til grunn for det etablerte samfunnet, og som hadde ført verda ut i den store katastrofen.

Ein av dei tydelegaste representantane for denne retninga var \_Marcel Duchamp\_ (1879–1968). Han starta som kubist før verdskrigen, og i 1917 presenterte han sitt mest kjende, eller rettare sagt berykta kunstverk. Under tittelen \_Fontene\_ tilbaud han Society of Independent Artists ein urinal signert R. Mutt (namnet til fabrikkeigaren). Tilbodet vart avvist. \_Fontene\_ er eit produkt av det ready made-prinsippet Duchamp hadde utvikla alt i 1914–15. Med det tok han eit oppgjer med det romantiske kunstnarsynet. Han hevda at alle kunstnarar har rett til å velje kva som helst gjenstand og ved å \_velje\_ eller signere gjenstanden gi han status som kunstverk. I 1918 skapte han eitt av dei mest provoserande bileta på 1900-talet rett og slett ved å utstyre ein reproduksjon av Leonardos \_Mona Lisa\_ med bart og fippskjegg og gi biletet tittelen \_L.H.O.O.Q\_., eit fransk ordspel som tyder «Ho er heit bak». Mange reknar dette som sjølve det eigentlege dadaistiske kunstverket. Det var eit åtak på etablerte kunstholdningar når Duchamp øydela det mest kjende av alle meisterverk. Duchamp var tru mot ideane sine heile livet, og han fekk mykje å seie for fleire retningar, også etter den andre verdskrigen, mellom anna kinetisk kunst, popkunst og konseptkunsten i 1960- og 1970-åra.

--- 71 til 320

Etterfølgjarane til dadaistane, \_surrealistane\_, avviste kompromisslaust det etablerte samfunnet på same måte som dadaistane hadde gjort. Men kunsten deira har likevel eit positivt preg fordi dei la vekt på den frigjerande rolla til fantasien og undermedvitet. Surrealismen utvikla etter kvart to retningar som kom til å eksistere side om side. Den eine arbeidde figurativt og reproduserte verda nøyaktig, men sette dei naturalistiske gjenstandane opp mot kvarandre i urealistiske samanhengar. Den viktigaste kunstnaren innanfor den retninga var \_René Magritte\_ (1898–1967). Helten i mange av bileta hans er mannen i utprega byklede – jakke, bowlerhatt, somme gonger med ei dokumentmappe og med eit uttrykkslaust ansikt. Magritte understreka ofte det tvitydige forholdet mellom modellen og biletet. Eit kjent døme er biletet hans av ei pipe med påskrifta «Dette er inga pipe». Det er nemleg eit \_bilete\_ av ei pipe, og det er noko heilt anna. Ein anna framståande kunstnar innanfor denne retninga var \_Salvador Dalí\_ (1904–89).

Den andre greina av surrealismen måla nonfigurativt. Den viktigaste kunstnaren her var \_Joan Miró\_ (1893–1983). Saman med Pablo Picasso og Salvador Dali høyrde han til den generasjonen av framståande spanske kunstnarar som slo seg ned i Paris tidleg på 1900-talet. Ein periode eksperimenterte han med det han kalla automatisk teikning. Formålet var å sleppe til frie assosiasjonar slik at han kunne finne fram til det absolutt spontane uttrykket.

Alt på 1800-talet hadde Paris etablert seg som den viktigaste kunstmetropolen i Europa. Denne stillinga var forsterka av gjennombrotet til kubismen like inn på 1900-talet, og så fort den første verdskrigen var over, etablerte byen seg igjen som den leiande kunstmarknaden i verda. Ei mengd store kunstnarar frå ulike land og med ulik stil heldt til i Paris i mellomkrigstida, mellom anna Picasso, Miró, Dalí, Modigliani, Chagall og Kandinskij i tillegg til franskmennene Matisse og Utrillo.

I 1919 grunnla arkitekten Walter Gropius \_Bauhaus\_ (omtrentleg omsett: byggje hytte) i Weimar i Tyskland. Det var ein skule der arkitektar, målarar og bilethoggarar måtte samarbeide for å skape det verkelege kunstverket, bygningen. I denne skulen hevda dei at det ikkje er nokon grunnleggjande skilnad mellom kunstnaren og handverkaren. Skulen hadde eit genuint ønske om å skape ein kvardagskunst som skulle vere tilgjengeleg for alle. I byrjinga var ein mest oppteken av arkitektur og industriell formgiving, noko som resulterte i ein enkel, funksjonell design som utnytta nye teknikkar og materiale (mellom anna plaststoff) og masseproduksjon. Vassilij Kandinskij og Paul Klee var sentrale kunstnarar som var knytte til Bauhaus i mellomkrigstida. Ideane bauhausrørsla stod for, vart ikkje utrydda då nazistane stengde skulen i 1933. Dei vart tvert imot spreidde over heile den vestlege verda etter kvart som medlemmene flykta frå undertrykkinga til naziregimet. Ikkje minst fekk bauhaustankane gjennomslag i USA, og skyskraparen som idé og konstruksjon heng nært saman med ideane til Bauhaus.

--- 72 til 320

Vanlegvis bruker vi omgrepet \_ekspresjonisme\_ om ein biletkunst der kunstnaren forvrengjer motivet for sterkast mogeleg å uttrykkje sine inste kjensler. Bileta kan ofte også vere ein kommentar til den ytre verda og romme ikkje så lite kultur- og sivilisasjonskritikk. Først og fremst har nemninga vore brukt om tyske og tyskinspirerte kunstnarar på byrjinga av 1900-talet. Men nemninga passar også på mange av dei kunstnarane som arbeidde i Tyskland etter 1918. Særleg kan vi merke oss \_George Grosz\_ (1893–1959) og \_John Heartfield\_ (Helmut Herzfelde) (1891–1968), som begge var sterkt sosialt og politisk engasjerte, og som gjorde narr av styresmaktene og militæret, som dei meinte undertrykte massane. Ikkje minst vart Hitler og nazistane utsette for harselas gjennom teikningar og fotomontasjar frå desse kunstnarane.

USA begynte ikkje før på slutten av 1800-talet å utvikle ei sjølvstendig kunstnarleg linje. I 1913 vart for første gong bilete av den europeiske avantgarden viste i det kjende Armory Show. Dei offentlege protestane var svært skarpe, men også dei fire måleria til Marcel Duchamp fann kjøparar. Det vart starten på den moderne amerikanske kunsten. Etter kvart vart amerikanske kunstnarar påverka av dei ulike stilane som florerte i Europa i samtida, både kubisme, tysk ekspresjonisme og futurisme.

Ein av dei mest særprega amerikanske kunstnarane i mellomkrigstida var \_Edward Hopper\_ (1882–1967). Han var ein framifrå skildrar av framandgjeringa i storbyen og einsemda til storbymenneska. Ikkje minst er dette formidla i det mest kjende biletet hans, \_Nighthawks\_ (Natteramnar) frå 1942.

For amerikansk kunst var grunnlegginga av Museum of Modern Art i 1929 i New York ein milepåle. Dessutan hadde USA i 1930-åra ei aukande tilstrøyming av europeiske kunstnarar som hadde måtta flykte frå herjingane til nazistane. Dei kom til å få stor innverknad på utviklinga av amerikansk kunst etter den andre verdskrigen.

Mellomkrigstida i Noreg er prega av sterke nasjonale strøymingar som først og fremst kjem til uttrykk gjennom dei store offentlege utsmykkingane. Dette er tidsalderen til monumentalmåleria i norsk kunst. Vi kallar mellomkrigstida gjerne freskoepoken. Dei fremste kunstnarane innanfor denne typen måleri var \_Axel Revold, Per Krohg\_ og \_Alf Rolfsen\_. Motivvalet er alltid prega av funksjonen til bygningen, men ein ting går gjerne igjen, den unge arbeidaren som begeistra er med på å byggje landet. Måleriet skulle mane til samhald og styrkje det nasjonale medvitet.

Rundt 1930 starta utviklinga av den såkalla tendenskunsten. Krakket på børsen i New York slo inn i Noreg for alvor i 1931–32 med arbeidsløyse og sosial naud som følgje, og tendenskunsten fokuserte nettopp på desse problema. \_Reidar Aulie\_ var den fremste eksponenten for desse politisk radikale kunstnarane som tok opp igjen tråden frå det sosiale engasjementet til Christian Krohg i 1880-åra.

Kunstnarar som orienterte seg i retning av eit meir modernistisk måleri, møtte stor motstand i Noreg i mellomkrigstida. Det var først etter den andre verdskrigen at modernismen slo igjennom her til lands. Fire kunstnarar lét seg likevel inspirere av kunstretningane i samtida utanlands alt i 1930-åra. \_Aage Storstein\_ (1900–83) uttrykkjer seg i eit moderat kubistisk formspråk, men motivkrinsen hans er den same som hjå freskomålarane, skildringar av handels- og næringsliv. \_Kai Fjell\_ (1907–89) er inspirert av tysk ekspresjonisme og fransk surrealisme, men kombinerer det med bonderomantiske og nasjonale motiv. Den fremste modernisten var likevel \_Arne Ekeland\_ (1908–94). Han var påverka ikkje berre av kubisme, ekspresjonisme og surrealisme, men også av bysantinsk mosaikkunst og renessansemåleriet. Ekeland var overtydd marxist heile livet, noko som viser seg i det sosiale opprøret som ofte pregar motiva hans.

--- 73 til 320

Tysk ekspresjonisme fekk også meir direkte innverknad på ei lita gruppe kunstnarar som samla seg om den tilflytta tyske emigrantkunstnaren \_Rolf Nesch\_ (1893–1975). Typisk for han er ei stadig eksperimentering med nye biletteknikkar, ikkje minst i grafikken. Men sjølv om motiva kunne vere nasjonale nok, til dømes \_Lofotfisket\_, var slike nye og radikale biletuttrykk rett og slett ikkje aksepterte som kunst i Noreg i 1930-åra.

## xxx2 2.3 Litterære retningar i mellomkrigstida

### xxx3 Fransk litteratur i mellomkrigstida

Dei aller fleste kunstnarane forstod etter den første verdskrigen at det neppe gjekk an å ta stilling til kunsten og verda på same måte som før 1914. Verdskrigen hadde sett eit skilje. Det fullstendig raserte Frankrike gjekk likevel inn i det som seinare vart heitande mellomkrigstida med eit svært aktivt litterært og kunstnarleg liv der ei mengd ulike retningar var representerte.

Mykje av det som vart skapt, bygde på tradisjonar frå før 1900. Det einaste eigentleg nye var \_dadaismen\_, som etter ein kort periode utvikla seg til \_surrealismen\_. Ytringane til dadaistane skulle vere spontane, dei skulle ikkje byggje på førehandsrefleksjon. I dadaistisk dikting er det ikkje berre bileta og orda som er vilkårleg samansette, også bokstavane kan ofte lage heilt meiningslause lydkonstellasjonar.

Kjenneteiknande for surrealistane er for det første at dei gjennom stadig å stå fram som gruppe tok eit oppgjer med den romantiske kunstnarmyten. På same måte som dadaistane ønskte dei å bryte ned alt gjengs tankegods, alle vedtekne normer for kunst, dikting og tenking. Ut av ruinane skulle ein så lyfte sin eigen draum om \_le merveilleux\_, det vedunderlege. Surrealismen var altså ei revolusjonær rørsle – som dada ville ein øydeleggje det beståande. Men surrealistane hadde i motsetning til dada ein draum om å byggje ei betre verd.

I Tyskland var dei nærmaste åra etter krigen prega av politisk vald, ustabile regjeringar og ein enorm inflasjon. Dei fleste diktarane som ytra seg på denne tida, var knytte til den ekspresjonistiske retninga. Dei hadde funne ord og uttrykk for angsten og undergangsatmosfæren, og dei var dei første som no forkynte at ein ny dag var i ferd med å demre, og at Europa skulle stå fram som ein verdsdel av fridomen og brorskap.

Ein særeigen forfattar må likevel nemnast, \_Franz Kafka\_ (1883–1924). Han stod på ein underleg måte utanfor den litteraturhistoriske samanhengen, men fekk likevel ein enorm innverknad på prosalitteraturen på 1900-talet. Han var tysk jøde og busett i Praha heile livet. Og nettopp Praha er konkret bakgrunn for dei to viktigaste bøkene hans, \_Prosessen\_ (utgitt 1925) og \_Slottet\_ (utgitt 1926). \_Kafkask\_ har vorte eit omgrep, ei nemning for noko skremmande og uverkeleg, noko dunkelt og utilgjengeleg, noko som ein ikkje får grep om, noko som vik unna, noko trugande og fiendtleg som er skjult i mørkret.

--- 74 til 320

For mange av ekspresjonistane og dei politisk radikale vart teateret det mest freistande mediet, og det var på dette området tysk litteratur i 1920-åra skapte noko nytt og viktig, ikkje minst på grunn av ein framståande dramatikar som \_Bertolt Brecht\_ (1898–1956). Aldri har nokon kombinert eit marxistisk samfunnssyn, teoretisk teaterestetikk og praktisk dramatikk slik Brecht gjorde. Den første store triumfen hans som dramatikar var \_Die Dreigroschenopfer\_ (Tolvskillingsoperaen, 1928). Brecht tok avstand frå den borgarlege dramatikken som kravde emosjonelt engasjement både frå skodespelarar og publikum. I det kollektivistiske kommunistiske samfunnet som Brecht hadde som ideal, var kjenslene til individet uinteressante. Difor arbeidde han systematisk med det han kalla \_Der Verfremdungseffekt\_, ein emosjonell avstand som må vere til stades mellom skodespelarar og publikum på den eine sida og personane i dramaet på den andre.

Under den kortvarige stabile perioden til Weimarrepublikken frå 1924 til 1930 kom romanen igjen i framgrunnen, og ei ny litterær retning vart skapt, \_Die neue Sachlichkeit\_ (den nye saklegskapen). Det poetiske uttrykksfulle hjå ekspresjonistane vart erstatta av ein enkel kvardagsrealisme og ein stil som gjekk rett på sak. Ein av dei sentrale romanane innanfor denne retninga var \_Im Westen nichts Neues\_ (Intet nytt fra vestfronten, 1929) av \_Erich Maria Remarque\_ (1898–1970), ein pasifistisk krigsroman som skildrar redslene i skyttargravene slik den meinige soldaten opplever dei.

For litteraturen var den konkrete følgja av maktovertakinga til nazistane i 1933 at meiningsundertrykkinga auka. Kommunistane var det første målet for den politiske hetsen frå nazistane, jødane for den rasepolitiske, og kommunistiske og jødiske forfattarar, kunstnarar, musikarar og vitskapsmenn var dei første som vart nøydde til å dra frå landet. For mange enda flukta i USA. Påkjenningane dei hadde opplevd før dei forlét Tyskland og den framandkjensla dei fekk i det nye heimlandet, førte til at mange ikkje makta å tru på ei framtid etter katastrofen, og endå færre hadde sjølvtillit nok til å seie som Thomas Mann at «der han var, der var også den tyske kulturen».

Det er to store namn i britisk litteratur i mellomkrigstida, \_James Joyce\_ (1882–1941) og \_Virginia Woolf\_ (1882–1941). Begge var med på å gi den engelske romanen ny kraft og ny form. Hjå Joyce og Woolf finn vi heilt nye verkemiddel. Sjelslivet til personane blir avdekt ved hjelp av den indre monologen. Det er ikkje lenger nødvendigvis livsløpet til hovudpersonen som gir form til romanen, men eitt eller anna sentralt symbol eller ein myte.

I den mest kjende romanen til James Joyce, \_Ulysses\_, er tidsramma berre éin dag, og myten som gir form til romanen er, som også tittelen seier, Odysseen av Homer. Boka har lite handling i tradisjonell meining. I staden møter vi tankane til personane, ikkje oppsummerte og presenterte i eit nøtteskal, men slik kvart innfall, kvar lita kjensle og kvar liten tanke kjem og går i sinnet. Ein slik presentasjon av medvitsstraumen (the stream of consciousness) gjer det mogeleg for oss å bli kjend med personen innanfrå.

--- 75 til 320

Virginia Woolf, det naturlege midtpunktet i bloomsburykrinsen av engelske intellektuelle i tida før den første verdskrigen, representerte nok ei meir avgrensa diktarverd enn Joyce. Men i hennar stream of conscious-romanar er det meir poesi i skildringa av menneskesinnet enn det er hjå Joyce. Hovudverket hennar, \_Mrs. Dalloway\_ (1925), strekkjer seg også berre over éin dag. I romanane hennar er det ei nesten desperat søking etter eit liv som er verdt å leve. Venskap og estetiske opplevingar må forfinast, følsemda må øvast opp. Men livet riv så mykje frå einannan.

1920-åra var ein ultrakonservativ periode i USA då velstandsauke og korrupsjon gjekk hand i hand. Det fascistiske Ku Klux Klan hadde sin gullalder, dei svarte, jødane og katolikkane var utsette for trugslar, og det vart sett i gang ein enorm hets mot sosialistane. Midt i dette var likevel stemninga optimistisk med tru på at teknisk og økonomisk suverenitet skulle føre den amerikanske nasjonen til stadig nye høgder.

Den fremste dramatikaren i amerikansk mellomkrigstid var \_Eugene O'Neal\_ (1888–1953). Det mest kjende stykket hans er \_Long Day's Journey into Night\_ (Lang dags ferd mot natt), ferdig skriven i 1941, oppført i 1956 etter at han var død. Stykket handlar om dei heilt grunnleggjande elementa i tilværet, livet og døden, angsten og einsemda til eg-et og vår desperate søking etter oss sjølv.

\_Gertrude Stein\_ (1874–1946) var amerikanar, men budde i Paris frå 1902. Ho meinte litteraturen måtte skildre verda og augneblinken så nøyaktig som mogeleg. Det var også ho som skapte omgrepet \_the lost generation\_ (den fortapte generasjonen), ei nemning på dei amerikanske diktarane som var fødde i 1890-åra, og som vart så sterkt prega av den første verdskrigen. \_Ernest Hemingway\_ (1899–1961) vart ein myte alt i levande live. Det er sjeldan det er så vanskeleg å skilje mellom liv og dikting hjå ein forfattar som hjå han. Eit paradoks er det at han som kom til å stå fram som den uredde machomannen som søkte farlege situasjonar, samtidig var den som mest resignert dikta om døden og dødsangsten.

#### xxx4 Nordisk litteratur i mellomkrigstida

Mellomkrigstida var ei stor tid for norsk dikting. To gonger i 1920-åra fekk norske forfattarar Nobels litteraturpris, Hamsun i 1920 og Undset i 1928. I tillegg var ei mengd forfattarar av stort format aktive: Olav Duun, Johan Falkberget, Nini Roll Anker, Nordahl Grieg, Sigurd Hoel, Kristoffer Uppdal, Hans E. Kinck, Ronald Fangen, Gabriel Scott, Herman Wildenvey, Arnulf Øverland, Olav Aukrust, Olaf Bull og Gunnar Larsen for å nemne nokre. Her var mange forfattarar med eigenart, men det kan likevel peikast på nokre tendensar eller retningar i norsk skrivekunst i 1920- og 1930-åra.

Det ser ikkje ut til at den første verdskrigen har sett det same skiljet i norsk litteratur som krigen gjorde elles i Europa og til dels i USA. Heller ikkje førte krigen til det same oppgjeret med gamle verdiholdningar som han gjorde i utlandet. I poesien til Kristoffer Uppdal finn vi likevel nokre teikn til ekspresjonisme, og Rudolf Nilsen uttrykkjer ei ny holdning til samfunnet når han skildrar byen og vilkåra til arbeidarklassen i dei tradisjonelt formstrenge dikta sine.

I romankunsten var det heller ikkje noko nytt i forma. James Joyce og Virginia Woolf hadde ingen arvtakarar i Noreg. Tarjei Vesaas var vel den som var mest ny i tonen, men han slo ikkje gjennom før etter den andre verdskrigen. Når det gjeld det ekspresjonistiske teater, som var typisk for Europa i 1920-åra, var det berre Ronald Fangen og Nordahl Grieg som prøvde seg. Men også det var tilløp som ikkje førte til noko generelt gjennombrot.

--- 76 til 320

Ved overgangen til 1930-åra skjedde det også i Noreg ei endring i holdningar. Diktinga fekk i større grad eit sosialt perspektiv. Den økonomiske verdskrisa, maktovertakinga til Hitler og psykoanalysen var tre viktige faktorar. Nordahl Grieg oppmoda ungdommen til å «gå inn i si tid». Ein vart meir oppteken av klassetilhøyrsle enn av det privat individuelle. Eit anna trekk i 1930-åra var at prosaen kom til å dominere over lyrikken. Det var særleg romanar om oppvekstvilkåra til barn og om kjærleikssviket som dominerte. Skildringane var realistiske, og retninga har fått namnet nyrealisme eller etisk realisme. Ein fokuserer på det ansvaret enkeltmennesket har for å gjere moralske val, og både miljøa og personane er nyansert skildra.

Nokre forfattarar, som Sigurd Hoel og Aksel Sandemose, orienterer seg meir i retning av den psykologiske romanen inspirert av tankane til Sigmund Freud og psykoanalysen. Her møter vi vaksne menneske i krise som leitar i sin eigen barndom og si eiga ungdomstid for å finne årsaka til krisa.

## xxx2 2.4 Musikk i det franske kulturområdet i mellomkrigstida

I dei første tjue åra av 1900-talet flytta det kulturelle sentrum i Europa seg frå det tyske til det franske kulturområdet. Den endelege spikaren i kista for tysk dominans var nederlaget i den første verdskrigen. Men det er viktig å vere klar over at endringa hadde gått gradvis. Alt før hundreårsskiftet begynte Paris å trekkje til seg utanlandske kunstnarar – målarar, forfattarar og komponistar. Frå 1920 var Paris det suverene kunstnarlege sentrum i den vestlege verda.

Det som i desse åra skjedde i Paris, fekk følgjer overalt elles i kunstverda. På musikkområdet forsterka den fransk-tyske konflikten den franske aversjonen mot tysk romantikk. Franske komponistar delte seg i to leirar, den eine styrt av postimpresjonistane Ravel og Albert Roussel, den andre representert av gruppa \_Les six\_ med talsmannen Jean Cocteau og det kunstnarlege førebiletet Eric Satie. Dei første var antiromantikarar, dei siste var i ord, om ikkje i gjerning, både antiromantikarar og antidebussyistar. Felles for dei alle var eit ønske om å framheve sin særeigne franske tradisjon, som lenge hadde levd i skuggen av den dominerande tyske tradisjonen. I tillegg gjorde sjølvsagt mange utanlandske komponistar som budde mellombels eller meir permanent i Paris, sitt til endringane i musikkestetikken. Det er nok her å nemne ein gigant som Stravinskij.

--- 77 til 320

\_Jean Cocteau\_ (1889–1963), lyrikar, romanforfattar, dramatikar, designar, biletkunstnar, filmskapar og boksemanager, var ein av dei mest særprega og framståande kulturpersonlegdomane i Paris i mellomkrigstida. I 1918 gav Cocteau ut det vesle skriftet \_Le Coq eit L'Arlequin\_, der han skisserer ein ny musikalsk estetikk. Punktvis kan vi setje estetikken opp slik:

1. Kunstnaren må kome bort frå det overlessa og vende tilbake til dei

enkle formene, sonaten slik vi finn han hjå Haydn, suiten slik han

vart utforma av Rameau.

2. Det må etablerast ei likevekt mellom kjensle og fornuft, noko

Cocteau hevdar kjenneteiknar den franske klassisismen.

3. Kromatikk skal ein unngå fordi det er eit av særtrekka ved

romantikken, og romantikken står for Cocteau som noko avskyeleg.

I denne samanhengen tek han også avstand frå tolvtonemusikken

til Schönberg, fordi denne musikken etter hans meining berre er ei

vidareutvikling av kromatikken frå romantikken til den ytste

konsekvens, nemleg atonaliteten.

4. Tvert imot, hevdar Cocteau, skal ein føre inn igjen det diatoniske

prinsippet både i melodikk og harmonikk, og på den måten etablere

eit tonalt fundament for musikken.

Eigentleg var dette vesle skriftet meint som eit forsvar for Eric Satie, men her låg også frå Cocteau ei oppmoding til unge komponistar om å følgje føredømet til Satie. Satie braut med romantikken ved å dyrke det nøkterne, presise og objektive. Musikken skulle vere ein ting komponisten hadde forma, ikkje hans «blødande hjarte på eit fat».

### xxx3 Les six

I denne atmosfæren førte fleire tilfeldige hendingar til at komponistgruppa \_Les six\_ (Dei seks) vart skipa. Desse seks var \_Arthur Honegger\_ (1892–1955), \_Darius Milhaud\_ (1892–1974), \_Francis Poulenc\_ (1899–1963), \_Germaine Tailleferre\_ (1892–1983), \_Louis Durey\_ (1888–1979) og \_Georges Auric\_ (1899–1983). Ikkje berre vart gruppa skipa tilfeldig, det var også tilfeldig at ho kom til å ha nettopp desse seks komponistane. Det dei hadde til felles, var eigentleg berre at dei kjende kvarandre og hadde fått framført musikk på dei same konsertane. Dei var svært ulike både når det galdt alder, lynne og musikalsk smak, men dei bestemte seg for å gi nokre felleskonsertar, nokre Conserts des Six. Den eldste av dei, Durey, forlét gruppa først. Det skjedde alt i 1921, det vil med andre ord seie at gruppa ikkje heldt saman meir enn eitt år. Resten av gruppa samarbeidde likevel frå tid til anna fram til 1926.

--- 78 til 320

Den stilen Les six utvikla, var prega av små former og enkle melodiar som minner om barnesongar og kabaretviser. Rytmikken var tilsvarande enkel, og synkopering henta frå ragtime og jazz var med på gi musikken eit eksotisk preg. Strykarane kom i bakgrunnen til fordel for treblåsarar og massing, og klaveret vart hyppig behandla som slagverkinstrument. Harmonikken var også som regel enkel, og ein opererte med klare tonale sentra. Vi kan seie at musikken får ein eim av sagmugg, nattklubb og landsbyorkester. Gjennom å framheve venleiken i det enkle, viste ein også venleiken i det banale, i det daglegdagse.

Det var eit særtrekk ved miljøet i Paris på denne tida at det skjedde ei radikal omforming av alle kunstartene samtidig. Ikkje berre var det ei stadig utveksling av idear og impulsar mellom kunstartene. Mange gonger kom det også til konkret samarbeid mellom kunstnarane. Og det var éin person som framfor nokon fungerte som katalysator og igangsetjar i heile perioden frå 1910 og langt ut i 1920-åra, russaren \_Sergej Djagilev\_ (1872–1929). Han hadde vore grunnleggjar og leiar for Ballet Russe (Den russiske balletten), som frå 1909 hadde hatt ei mengd fantastiske framsyningar i Paris. Det er nok å nemne samarbeidet med Stravinskij om musikken til framsyningane \_Eldfuglen\_ (1911), \_Petrusjka\_ (1911), \_Vårofferet\_ (1913), \_Pulcinella\_ (1920) og \_Les Noces\_ (1923), \_Daphnis et Chloé\_ (1912) av Ravel, \_Jeux\_ (1913) av Debussy, \_Parade\_ (1917) av Satie og \_Les Biches\_ (1923) av Poulenc. Kostyme og kulissar vart teikna og måla av kunstnarar som Picasso og Braque, ballettscenaria vart skrivne av diktarar som André Gide, Paul Claudel og Jean Cocteau, for å nemne nokre, og koreografien vart skapt av Djagilevs koreograf gjennom mange år, Michel Fokine. Ballet Russe utvikla ei ny form for ballet som var meir prega av showelement slik at balletten hadde meir appell til det jamne publikum.

Men kanskje var parallellane i estetikken klarast mellom Les six og dei litterære retningane i samtida som dadaismen og surrealismen. Den estetikken som Les six gjorde seg til talsmenn for, peikar også fram mot det som blir kalla \_le nouveau roman\_ (den nye romanen) i Frankrike i 1950-åra. Det er rimeleg å sjå på estetikken og musikken til Les six som ei fransk form for neoklassisisme. Men det er viktig å vere klar over at dette skil seg frå det uttrykket denne retninga fekk hjå andre komponistar, både franske og ikkje-franske. Mange vil hevde at den mest typiske franske neoklassikaren er \_Albert Roussel\_ (1869–1937). Han er neoklassikar på den måten at han bruker klare, klassiske former som sonatesats, rondo og ABA. Teksturen er polyfon utan å vere kontrapunktisk. Harmonikken er tonal, men det er innslag av polytonalitet, og akkordane kan ofte ha tillagt skarpe dissonansar. Rytmikken er markert og sterkt motorisk.

Dette uttrykket bruker også \_Arthur Honegger\_ (1892–1955), sjølv om han var medlem av Les six. Han var fødd i Frankrike av sveitsiske foreldre, og frå 1913 var han permanent busett i Paris. Hjå Honegger er det først og fremst verka i dei store formene som ruver. Produksjonen hans omfattar fem symfoniar, fleire sceniske verk, fleire oratorium, kammermusikk og dessutan underhaldnings- og filmmusikk. Symfoniane hans er stort opplagde og har røter tilbake i tysk og fransk postromantisk symfonitradisjon. Ofte blir koralaktige melodiar lagde oppå eit bachaktig, polyfont underlag. Eit godt døme på det er trompetsoloen i \_2. symfoni for trompet og strykarar\_ (1941).

--- 79 til 320

Den første store suksessen hans var oratoriet \_Le Roi David\_ (Kong David) (scenisk kammerversjon i 1921, omarbeidd til oratorium og orkestrert for fullt orkester i 1923). Dette verket markerte starten på framveksten av ein ny sjanger, ei blanding av oratorium og opera. Formene som blir brukte, er enkle, og harmonikken er prega av modalitet og milde dissonansar. I dei seinare verka fekk musikken hans ein meir kompleks kontrapunktisk tekstur prega av lange melodiske linjer. Harmonikken er hovudsakleg modal, akkordane er tersbaserte med tillagde dissonerande tonar. Vi kan også finne innslag av biakkordikk. Rytmikken er prega av faste og ofte kraftig markerte mønster.

Det mest kjende verket hans er truleg den symfoniske satsen \_Pacific 231\_ (1923). Sjølv om vi kan høyre tunge pust av damp, skrik i akslingar og skuring av stålhjul mot skjenene, var ikkje formålet å imitere lyden av eit tog som køyrer, men å formidle sjølve krafta i den enorme maskinen. Verket var altså ikkje tenkt som programmusikk i eigentleg meining. Vi opplever eit slags aksellerando sjølv om pulsen er nærmast konstant gjennom heile stykket. Med jamne mellomrom kjem temaet i stadig kortare noteverdiar, men kortare noteverdiar vil her også seie at tonane får mindre tyngd, og at kjensla av framdrift blir sterkare. Opplevinga av ein enorm masse som sakte aukar farten, er skremmande. Mot slutten blir bremsene sette på, og beistet fell til ro i ein serie kraftfulle akkordar. Alt er igjen berre masse – utan rørsle.

I dette verket står Honegger i ein tradisjon som ikkje berre går tilbake til futurismen før den første verdskrigen, men også til inntrykkskunsten i impresjonismen. Samtidig reflekterer det fasinasjonen for teknologi og fart i 1920-åra, noko som ikkje minst kjem til uttrykk i sovjetisk kunst. Med sine stort opplagde symfoniske verk og med kontakt tilbake til den romantiske symfonitradisjonen kan Honegger gjerne reknast som neoromantikar like gjerne som neoklassikar.

Den som ved sida av Poulenc var den mest utprega Les six-komponisten, var \_Darius Milhaud\_ (1892–1974). Men han var samtidig på mange måtar den rake motsetninga til Poulence. Produksjonen hans er enorm, og det er nesten uråd å gi ein samanfattande karakteristikk av musikken hans. Han var fødd i Sør-Frankrike i ein jødisk familie, var utdanna ved Pariskonservatoriet og komponerte imponerande lett. Verklista hans omfattar klaverstykke, kammermusikk (her ruvar dei 18 strykekvartettane), suitar, sonatar, symfoniar, ballettmusikk, songar, kantatar, operaer og filmmusikk. Det er ei svær spennvidd i uttrykket, frå harselasen og satiren i \_Le Boef sur le toit\_ (1919) (Oksen på taket) til den religiøst trufaste \_Jødisk Messe\_ (1947). Han hentar inspirasjon frå mange kjelder, brasilianske folkemelodiar og rytmar i orkesterdansane \_Saudades do Brasil\_ (1920–21) (Minne frå Brasil), og saksofonar, ragtimesynkopar og bluesters i balletten \_La Creation du monde\_ (1924) (Skapinga av verda). Musikken til Milhaud er hovudsakleg lyrisk i uttrykket, klar og logisk i forma og objektiv i karakteren. Slik sett følgjer han tradisjonen frå Satie.

--- 80 til 320

Eit teknisk grep som vi nokså hyppig finn hjå Milhaud, er \_polytonalitet\_ – eit omgrep som er mykje lettare å bruke enn å definere. Reint teknisk er det brukt om musikk der ulike stemmer går i kvar sin toneart samtidig. Men så kan vi spørje om det i praksis er mogeleg å høyre meir enn ein tonalitet om gongen. Dersom det ikkje er det, må konklusjonen bli at vi berre kan avsløre polytonalitet ved hjelp av analyse. No skal det også seiast at det ikkje er eit ukjent fenomen i musikkhistoria at komponistar har lagt nokså stor vekt på skjulte strukturar. Det er nok å vise til Ockeghem og Bach, og av nyare dato til Bartók, Webern og serialistane.

Det var mange estetiske kontaktpunkt mellom Milhaud og \_Francis Poulenc\_ (1899–1963), men som kunstnarpersonlegdomar var dei også svært ulike. Milhaud hadde ei grundig musikalsk skolering, Poulenc var nærmast sjølvlært. Milhaud uttrykte seg i dei store formata, medan Poulenc kanskje er på sitt aller beste i dei små formene. Milhaud skreiv forrykande mykje på kort tid, medan Poulenc var den som lenge kunne sitje å finpusse på detaljane.

Produksjonen til Poulenc omfattar operaer, ballettar, konsertar, sonatar, klaverstykke, korverk og solosongar. Fram til tida etter den andre verdskrigen komponerte han verk som har røter tilbake til Les six-tida, mellom anna balletten \_Les Biches, Konsert for 2 klaver\_ (1932), operaen \_Les Mamelles de Téresias\_ (Brysta til Téresias, 1944), for ikkje å snakke om hans vesle \_Elégi for to klaver\_ (1959), som «bør framførast med sigar i munnvika og eit glas konjakk på flygelet». Her er musikken prega av satire og vittige innfall, galne tonar, stumfilmmusikk og kabaretviser i ei salig blanding. Men gjennom alt det parodierande går det i denne musikken samtidig ei lyrisk åre som også kjem fram i mykje av piano- og kammermusikken. Poulenc skreiv også ei mengd solosongar, eller \_Mélodies\_ som han kallar dei. Etter kvart utvikla han seg til å bli kanskje den finaste romansekomponisten i det tjuande hundreåret, og den som verkeleg greidde å fornye romansesjangeren. Særleg må vi framheve hans evne til å setje musikk til surrealistisk poesi.

Frå midten av 1930-åra begynte han også å skrive religiøs kormusikk. Desse verka spenner frå små motettar til større verk for kor, solistar og orkester, og i kyrkjemusikken nærmar han seg den reine neoklassisismen i større grad enn verka i Les six-stilen. Teksturen i korverka er i hovudsak homofon, men dei enkelte stemmene er nokså sjølvstendig utforma. Skalagrunnlaget er ofte modalt, og harmonikken er fargelagd ved at han legg mildt dissonerande tonar til dei stort sett tersoppbygde akkordane. Men hjå Poulenc er det alltid den gode og lettflytande melodien som står i sentrum.

### xxx3 Maskinar og støy som musikk?

I førre kapittel nemnde vi italienaren Luigi Russolo, som i sitt futuristiske manifest i 1913 oppmoda komponistar til å skape eit heilt nytt instrumentarium som i større grad kopierte det nye industrielle samfunnet. Men det var først etter verdskrigen då dei nye støyinstrumenta vart presenterte i Paris, at ei viss eksperimentering kom i gang. Det kan henge saman med at futurismen på det tidspunktet hadde fått ein parallell i dadaismen, som vi har omtalt tidlegare. Dadaistane var nemleg også opptekne av å stille ut verda slik ho er, å bruke ting frå dagleglivet, og ved å stille det ut definere det som kunst. Det burde vere nok å minne om fontena til Duchamp.

--- 81 til 320

\_Futuristane\_ vart lenge ignorerte av musikkhistorikarane, men i dei seinare åra har dei med rette vorte dregne fram i lyset. I ettertid kan vi sjå at dei la grunnlaget for den elektroniske musikken som voks fram etter den andre verdskrigen. Fleire komponistar lét seg inspirere til å integrere støy i musikken sin, men få ville gi slepp på dei tradisjonelle instrumenta. Vi nemnde \_Pacific 231\_ av Honegger. Her bruker han rett nok støyeffektar, men besetninga er det tradisjonelle symfoniorkesteret, og støyen er skapt ved hjelp av ordinære instrument.

Den som for alvor begynte å integrere støy i verka sine, var \_Edgar Varèse\_ (1883–1965). Frå 1904 studerte han i Paris og seinare i Berlin. Etter at han vart invalidisert som fransk soldat under den første verdskrigen, emigrerte han til USA i 1915, og i 1927 vart han amerikansk statsborgar.

For Varèse var musikk organisert lyd. Alt på slutten av 1920-åra begynte han å eksperimentere med elektrofonar. Radiorøyret, som vart oppfunne i USA i 1907, gjorde det mogeleg å forsterke elektriske signal. Rundt 1930 kom det fleire instrument som bygde på denne teknologien. \_Theremin\_ vart oppfunne i 1928, eit instrument der tonehøgd og lydstyrke er kontrollerte ved at ein fører hendene opp og ned langs to antenner. Eit anna instrument i same familie er \_trautonium\_, oppfunne i Tyskland i 1930. Hær styrer ein tonehøgda ved å la handa gli langs ein sylinder, medan ein endrar klangfargen ved hjelp av knappar og brytarar. Både Richard Strauss og Paul Hindemith brukte dette instrumentet i komposisjonane sine. Eit tredje elektrofonisk instrument frå denne tida er \_ondes martenot\_, som vart oppfunne i 1928 av Maurice Martenot. Her spelar ein på eit vanleg klaviatur, men i tillegg kan ein skape glissando ved å la eit metallstykke gli langs ein streng framfor tangentane. I tillegg har ein brytarar og knappar til å endre klang og styrkegrad med. Fleire komponistar har brukt dette instrumentet i verka sine, mellom anna Milhaud i \_Le chateau de papes\_ (1932), Honegger i oratoriet \_Jeanne d'Arc på bålet\_ (1935) og ikkje minst Messiaen i den store \_Turangalila-symfonien\_ (1948).

Varèse reviderte i 1928 verket \_Amériques\_ for å få integrert ondes martenot i verket. Omkring 1930 skreiv han sitt mest kjende ikkje-elektroniske verk, \_Ionisation\_. Det er eit verk for 13 musikarar, 37 slagverkinstrument og to sirener. I dette verket, som i mykje av musikken hans elles, er tonehøgder uvesentlege. Det sentrale elementet er rytmen.

--- 82 til 320

Varèse var ofte engasjert i store prosjekt som viste seg å vere vanskelege å realisere. Eitt slikt var \_Espace\_ (1930), der han såg for seg kor og orkester spreidde over heile verda, og så skulle det heile knytast saman via radio. At han var før si tid blir tydeleg når vi minner om at dei olympiske leikane i 1998 vart opna ved at kor og orkester plasserte på fem kontinent spela og song saman ved hjelp av satellittoverføring.

Eksperimenta og prosjekta til Varèse kunne nok vere for ambisiøse i 1930-åra, men dei var til stor inspirasjon for komponistgenerasjonen som stod fram etter den andre verdskrigen. I 1950-åra, då den elektroniske musikken utvikla seg for alvor, var dei tekniske funksjonane mange fleire, og dei estetiske holdningane hadde endra seg radikalt.

## xxx2 2.5 Musikk i det tyske kulturområdet i mellomkrigstida

### xxx3 Schönberg og tolvtonemusikken

Schönberg var den komponisten som hadde gått lengst i å vidareutvikle det potensialet som låg i kromatikken i den tyske romantiske tradisjonen. Eksperimenta hadde ført han ut i den atonale eller pantonale ekspresjonismen. Han var også den som fekk fram den mest radikale løysinga på tonalitetskrisa då han arbeidde ut tolvtonesystemet sitt kring 1920. I staden for å leite etter nye tonalitetsskapande verkemiddel slik Stravinskij og Bartók gjorde, ønskte Schönberg å utvikle eit system som sikra atonalitet.

Frå dei store verka han hadde skrive før verdskrigen, gjekk det nesten ti år før det igjen kom eit verk frå Schönberg. Truleg hadde han utvikla \_tolvtonesystemet\_ eller \_dodekafonien\_ i 1921 under arbeidet med det femte og siste klaverstykket i \_Fünf Klavierstücke\_ op. 23 (1920–23). Også \_Serenade\_ op. 24 (1920–23) inneheld noko tolvtonemusikk, medan \_Klaviersuite\_ op. 25 (1921–23) og \_Blåsekvintett\_ op. 26 (1923–24) er heilt ut i tolvtonestil.

Tolvtoneteknikken til Schönberg er ein komposisjonsmetode der to område er regulerte:

1. Dei tolv tonane i den kromatiske skalaen er organiserte i ei

tonerekkje som blir konstruert slik at ho gir færrast mogeleg tonale

referansar. Det vil seie at ingen tone må gjentakast før alle er

brukte, fordi det ville skape eit tonalt haldepunkt. Dessutan må

rekkja ikkje innehalde motiv som lagar treklangar eller som på

annan måte er tonalitetsskapande.

2. Eit sett med reglar er sett opp for korleis tolvtonerekkja skal

brukast i komposisjonsarbeidet.

I dette systemet, eller metoden som Schönberg sjølv helst ville kalle det, blir kvart nytt stykke basert på ei ny tolvtonerekkje.

--- 83 til 320

Ramme:

I tillegg til originalrekkja har ein tre variantar som også kan brukast: Omvending (stigande intervall i originalrekkja blir fallande og omvendt), kreps (originalrekkja baklengs), og kreps i omvendinga. Originalrekkja og variantane Kan så transponerast til kva som helst tone i den kromatiske skalaen. Dette materialet er grunnlaget for melodikk og harmonikk. Rekkja kan altså brukast som melodi eller til å lage akkordar. Dei andre parametrane er derimot overlatne til den kreative fantasien til komponisten.

At Schönberg også var påverka av neoklassiske idear i samtida, kjem tydeleg fram når han tek i bruk kanonteknikkane til Ockeghem frå slutten av 1400-talet. I klaversuiten op. 25 bruker han dessutan satsnemningar som gavott, musette, menuett og gigg, alle dansesatsar karakteristiske for barokksuiten, og i blåsekvintetten op. 26 bruker han tolvtoneteknikken både i sonatesatsform, scherzo og rondo.

Tolvtonesystemet slik Schönberg utvikla og brukte det, regulerer altså berre melodikk og harmonikk. Som døme på stilen til Schönberg skal vi bruke dei første taktene av det aller første tolvtonestykket, \_Walzer\_, det siste stykket i \_Fünf Klavierstücke\_ op. 23.

Tolvtonerekkja frå Waltzer frå Fünf Klavierstücke op. 23:

Notebilete:

a) Originalrekkje

b) Kreps (baklengs)

c) Omvending (stigande rørsler i originalrekkja blir fallande og omvendt)

d) Omvend kreps (omvendinga baklengs)

--- 84 til 320

Originalrekkja blir presentert som melodi i høgre hand i dei fire første taktene. Samtidig er den same rekkja eit akkordisk akkompagnement i venstre hand (ho begynner rett nok ikkje etter regelen, nemleg med den sjette tonen.) Om vi vil telje oss gjennom stykket, kan vi avsløre at Schönberg stort sett bruker rekkja i originalform gjennom heile komposisjonen.

Når vi høyrer stykket, er det likevel ikkje utviklinga og bruken av rekkja som fester seg i øyret, like lite som det er c-mollskalaen som fangar interessa i femte symfoni av Beethoven. På same måte som hjå Beethoven er det temautviklinga, spenningskurvene, fraseringa og det musikalske uttrykket som interesserer oss. Forma er nokså enkel, ein slags symmetrisk struktur som minner om krossforma hjå Bartók: A–B–C–B-A, med ein koda til slutt. Tittelen på stykket, vals, blir understreka av taktart og tempo. Dessutan bruker han rytmiske særtrekk som minner om vals. Ikkje minst gjeld det dei nokså hyppige innslaga av hemiolar (til dømes taktene 10–14), som gir sterke assosiasjonar til wienervals og nyttårskonsert.

Men her er også andre aspekt det er verdt å leggje merke til. Truleg inspirert frå barokken er stykket gjennomsyra av komplementærrytmikk, noko som gir det ei kraftig framdrift. Andre ting som slår oss, er dei detaljerte og nøyaktige dynamiske og speletekniske tilvisingane frå komponisten. Stadig meir nøyaktig notasjon vart eit kjenneteikn for europeisk musikk utover på 1900-talet. Også på dette feltet var Schönberg ein føregangsmann.

I 1925 hadde Schönberg teke imot stillinga som professor i komposisjon ved universitetet i Berlin, men etter maktovertakinga til Hitler i 1933 vart han nøydd til å forlate Tyskland på grunn av sin jødiske bakgrunn. Same år drog han til USA, der han vart verande resten av livet. Her budde han for det meste i Los Angeles, der han underviste ved University of California. Mot slutten av livet gjekk Schönberg bort frå den strenge tolvtonestilen han svor til i 1920-åra. Han såg ikkje lenger på rekkja som ei lineær organisering av tonane, som melodi, men meir som ein serie tonegrupper og intervall med ibuande mogelege variasjonar som kunne løysast ut og utforskast i komposisjonen. Fleire av verka frå USA-tida viser teikn til at han også i ein viss grad vender tilbake til tonaliteten. I det sterkt uttrykksfulle \_A Survivor from Warsaw\_ (1947) set han mellom anna tonale referansar opp mot tolvtoneteknikkar.

Musikken til Schönberg vart vel eigentleg aldri nokon publikumssuksess. Jamvel tilhengjarane hans kritiserte han etter at han var død, for at han ikkje trekte dei nødvendige konsekvensane av sin eigen revolusjon. Og på sett og vis er det eit fnugg av sanning i kritikken. Det var enkelte elevar og andre etterfølgjarar som for alvor tok ut det revolusjonære potensialet som låg i metoden hans. Schönberg sjølv var eigentleg klassikar, og av alle dei store meistrane i byrjinga av 1900-talet var han den som kanskje mest av alle knytte banda tilbake til den rike europeiske musikktradisjonen. Sjølv om dei fleste opplevde tolvtonesystemet og atonaliteten som eit radikalt brot med fortida, er det paradoksalt nok dette som representerer ein nærmast ubroten tradisjon frå postromantikk via ekspresjonisme til dodekafoni.

--- 85 til 320

Notebilde: Byrjinga på Arnold Schönbergs Waltzer frå op. 23. Copyright © Universal Edition AG, Wien. For Noreg: Norsk Musikforlag A/S, Oslo.

### xxx3 Schönberg-elevane Berg og Webern – den andre wienerskulen

Schönberg underviste så å seie heile livet, og det er ikkje få store komponistar som har hatt han som lærar. To av dei, \_Alban Berg\_ (1885–1935) og \_Anton Webern\_ (1883–1945), har begge ein sentral plass i vidareutviklinga av tolvtoneteknikken. Det er dette trekløveret som fekk nemninga Den andre wienerskulen. Berg er karakterisert som den av dei to som knyter til tradisjonen, medan Webern er den radikale og intellektuelle som peikar framover mot serialismen etter den andre verdskrigen.

Alban Berg vart elev av Schönberg i 1904. Heile livet var han busett i Wien, og stort sett kan vi seie at han følgde same utviklingslinje som læraren sin. Dei første verka han komponerte, var prega av den seinromantiske tradisjonen med mykje kromatikk, blanda med litt impresjonisme og med det kontrapunktiske vevet til Schönberg. Fram mot den første verdskrigen utvikla han seg over mot ekspresjonisme og fritonalitet. Dei viktigaste verka frå denne tida er \_Klaversonate\_ op. 1 (1906–08), \_Altenberg-Lieder\_ op. 4 (1912), \_Fire stykke for klarinett og klaver\_ op. 5 (1913) og \_Tre orkesterstykke\_ op. 6 (1914–15).

--- 86 til 320

Mellom 1914 og 1922 arbeidde Berg med operaen \_Wozzeck\_. Her bruker han eit heilt sett av ulike komposisjonsteknikkar.

Ramme:

Berg laga sjølv librettoen til Wozzeck, basert på ein serie skodespelfragment skrivne av den tyske forfattaren Georg Büchner i 1837. Dramaet skal visstnok ha utgangspunkt i ei sann historie frå napoleonskrigane då store delar av den prøyssiske hæren var fattige polske leigesoldatar. Wozzeck er ein slik meinig soldat, kanskje litt mentalt tilbakeståande, ein tapar som blir hundsa av alle maktpersonane i leiren, i dag ville han vore definert som eit mobbeoffer. Kapteinen har moro av å plage han, og militærlegen driv medisinske eksperiment med han. Den einaste trøysta han har, er kjærasten Marie og barnet hennar, som han meiner han er far til. Verda rasar saman då det går opp for han at Marie også har eit forhold til tamburmajoren. I desperat sjalusi drep han Marie og druknar seg sjølv i eit forsøk på å kvitte seg med kniven i eit tjern. På eit djupare plan kan vi likevel skimte at den brutaliserte Wozzeck er menneskeleg og verdig på ein måte som dei andre sjablongaktige karakterane i dramaet manglar.

Wozzeck er ein ekspresjonistisk opera. Den gir eit musikkdramatisk bilete av eit plaga menneskesinn. Musikken er i det store og heile fritonal, og somme gonger blir det brukt tolvtonerekkjer, sjølv om Wozzeck er ferdig året før tolvtoneteknikken var fullt utvikla av Schönberg. Operaen har 15 scener som alle saman er oppbygde etter gamle tradisjonelle formskjema: rondo, fuge, sonatesats, variasjonsform og menuett. I tillegg bruker Berg dansemusikk, militærmusikk, folkeviser, Sprechgesang, bel canto-song, gjennomsiktige og kontrapunktiske kammermusikalske parti, wagnersk leiemotivteknikk og store orkesterparti for å gi musikalsk karakteristikk til dei ulike scenene. Også særtrekk som snorkekor, gurgling og ustemt piano er brukte som stemningsskapande verkemiddel. Bruken av tradisjonelle former viser tydeleg samanhengen mellom den andre wienerskulen og neoklassisismen, og blandinga av element frå ulike stilarter og sjangrar viser ein påverknad frå Mahler. Wozzeck er den einaste tyske operaen etter Wagner og etter tonalitetsbrotet, skriven i ein dissonerande kromatisk og stort sett fritonal stil, som har hatt ein varig suksess på scenene rundt om i verda.

Verka til Alban Berg frå mellomkrigstida er vanskeleg å tenkje seg utan påverknaden frå tolvtoneteknikken til Schönberg. Likevel skreiv han ingen stykke der han gjennomgåande brukte systemet. \_Kammerkonsert\_ for fiolin, klaver og 13 instrument (1923–26) er ikkje tolvtonemusikk i det heile. I staden byggjer det på eit tredelt tema som er basert på dei tre namna Schönberg, Berg og Webern. Ut av dette spesielle materialet skaper Berg ein tresatsig konsert der første sats er med klaversolist, andre sats med fiolinsolist og tredje sats med begge solistane.

Den andre operaen til Berg, \_Lulu\_, var basert på to skodespel av Frank Wedekind og var ikkje ferdig orkestrert då Berg døydde i 1935. Men ein fann skisser som har gjort det mogeleg å ferdigstille verket. Operaen var planlagd som ei symmetrisk form, der den siste satsen skulle vere det dramatiske høgdepunktet og fungere som ein musikalsk reprise og ei oppsummering. Lulu er ein karakter som står fram dels som hore, dels som mor jord. Som ei slags lekamleggjering av den kvinnelege seksualiteten går ho frå det eine kjærleikseventyret til det andre, det eine makabert, det neste komisk, det tredje tragisk osv. Musikken til Berg definerer karakterane med sine rekkjer, ved måten dei syng på og ved orkesterklangane som følgjer dei og får dramaet til å stå fram som ein grotesk tragikomedie.

--- 87 til 320

Det siste verket Berg fullførte, var \_Fiolinkonserten\_ (1935). Verket vart dedisert til minnet om Manon Gropius, Alma Mahlers dotter med arkitekten Walter Gropius (som i si tid hadde grunnlagt Bauhaus), som døydde i 1935 berre 18 år gammal. Berg gav verket undertittelen \_Til minne om ein engel\_. Det skulle vise seg at fiolinkonserten til Berg vart eit rekviem for han sjølv, på same måte som med Mozarts \_Requiem\_. Han døydde berre fire månader etter at verket var ferdig og fekk aldri høyre konserten framført.

Fiolinkonserten byggjer på ei tolvtonerekkje, men Berg behandlar som vanleg rekkja med stor fridom. I tillegg til rekkja bruker han også andre tema og motiv. Mellom anna lét han første sats slutte med ein sekvens der han fører inn ein folketone frå Kärnten i det sørlege Austerrike der Berg hadde eit sommarhus. I slutten av andre sats (verket har to satsar) bruker han Bachs koral \_Es ist genug\_ frå Kantate nr. 60. I tillegg til desse døma har han mellom anna fleire musikalske tilvisingar til wienervals i verket. Verket er prega av denne kombinasjonen av det kunstferdige og det folkelege, og det er kanskje grunnen til at det har vorte ein av dei mest populære fiolinkonsertane frå 1900-talet.

Det er også nokså karakteristisk for Berg at den tolvtonerekkja han bruker, kombinerer det ikkje-tonale med klare tonale prinsipp. Ho er sett saman av fire treklangar i stigande rekkjefølgje, vekselvis moll og dur, etterfølgde av fire heiltonetrinn. Treklangane følgjer kvintsirkelen (g-moll – D-dur – a-moll – E-dur), samtidig med at grunntonane svarer til dei lause strengene på fiolinen.

--- 88 til 320

Notebilete:

1. Kärnter Volksweise.

2. Bach-koralen Es ist Genug frå Kantate nr. 60.

3. Tolvtonerekkja frå Bergs Fiolinkonsert.

--- 89 til 320

Bach-koralen begynner med den same heiltonerørsla som avsluttar tolvtonerekkja, og med det blir også desse to elementa som ikkje kan sameinast, knytte naturleg saman.

Fiolinkonserten bør kunne stå som eit godt døme på Berg som tolvtonekomponist. Karakteristisk for tonespråket hans er at han kombinerer dette prinsippet med tradisjonelle verkemiddel. Det fritonale blir blanda med tonale element, formene er ofte tradisjonelle, og orkesteret er ofte det store romantiske orkesteret. Altså har vi for oss ein komponist med éin fot i tolvtonemusikken og éin i den neo-romantiske tradisjonen.

Medan Alban Berg tok tolvtoneprinsippet frå Schönberg vidare inn i dei store formene som var ein arv frå den tyske romantikken, arbeidde Anton Webern seg i motsett retning. På same måte som lyrikaren prøver å uttrykkje ei stemning eller ein tanke så kort og presist som mogeleg, ville Webern komprimere ideane og isolere den enkelte musikalske hendinga, skrelle av alt uvesentleg. Han er på same tid den enklaste og den mest kompliserte av alle komponistane, den mest og minst intellektuelle, den mest individuelle og personlege og samtidig den som har prega fleire generasjonar komponistar etter sin død. Schönberg skal ha sagt noko slikt som at Webern i eitt andedrag gir stoffet til ein heil roman. Det er påfallande at dei 31 verka hans til saman ikkje varer lenger enn ca. fire timar.

Webern vart som Berg elev av Schönberg i Wien i 1904. Samtidig studerte han musikkvitskap, og i 1906 tok han doktorgrad på ein studie av musikken til den flamske komponisten Heinrich Isaac. Webern budde det meste av livet i Wien. Han var også engasjert som kordirigent og kapellmeister i sørtyske og tsjekkoslovakiske byar. Under den andre verdskrigen levde han isolert i Wien. I september 1945 vart han drepen av eit vådeskot frå ein amerikansk soldat.

Notebilde: Bergs versjon av Bachs koral

--- 90 til 320

Han nådde tidleg fram til sin modne stil. Den første komposisjonen hans, \_Passacaglia for orkester\_ (1908) viser at Webern har utgangspunkt i den tyske seinromantikken. Men alt i verka frå 1910 og utover kan vi merke ein sterkare påverknad frå Schönberg. Han går då i retning av ein ekspresjonistisk fritonal og konsentrert stil.

Dei sentrale verka frå denne perioden er \_6 bagatellar for strykekvartett\_ op. 9 (1913), \_5 stykke for orkester\_ op. 10 (1911–13) og \_3 små stykke for cello og piano\_ op. 11 (1914). Heile tida er Webern ute etter å skape størst mogeleg variasjon innanfor ekstremt komprimerte einingar. Likevel må det seiast at musikken hans har ein melodisk basis. Det blir understreka av at over halvparten av verka hans er vokalverk. Mellom dei tidlegaste verka hans er op. 2, 3, 4, 8, 12, 13, 14 og 15 for vanleg songstemme (Webern bruker aldri Sprechstimme) og klaver eller andre instrument i den romantiske tyske liedtradisjonen. Dessutan skil dei seg frå komposisjonane til Schönberg og Berg i same periode i at det melodiske elementet har mist si tradisjonelle rolle. I staden for tradisjonell melodi har vi fått det Schönberg kalla ein \_klangfargemelodi\_, ein melodi som ikkje har tonehøgder, men klangfargar. Rekkjefølgja av tonehøgder, anten dei står isolerte eller er organiserte i små grupper, blir ei rekkje musikalske hendingar. Dei blir så fordelte på ulike register og mellom ulike instrument og instrumentgrupper. Dermed lagar dei ulike klangfargane og registra seriar som erstattar dei tonehøgdene ein tradisjonell melodi inneheld.

Notebilde: Anton Webern: 5 stykke for orkester op. 10 nr. 4. Copyright © Universal Edition AG, Wien. For Noreg: Norsk Musikforlag A/S, Oslo.

--- 91 til 320

Webern var ikkje den som straks kasta seg over tolvtoneteknikken til Schönberg, men når han først gjorde det, var det tolvtonesystemet i si strengaste form, der det nye til fulle er integrert i den komposisjonsmetoden han hadde utvikla tidlegare. Det ser vi mellom anna i \_Symfoni\_ op. 21 (1928), \_Kvartett for fiolin, klarinett, tenorsaksofon og piano\_ op. 22 (1930) og i \_Konsert for 9 instrument\_ op. 24 (1931–34).

Rekkja som Webern har konstruert for bruk i dette verket, er karakteristiske for hans måte å byggje opp tolvtonerekkjer på.

Notebilde: Anton Webern, Konsert for 9 instrument op. 24, byrjinga på første sats. Copyright © Universal Edition AG, Wien. For Noreg: Norsk Musikforlag A/S, Oslo.

--- 92 til 320

Notebilde: Tolvtonerekkja som er grunnlaget for op. 24 av Webern.

Rekkja kan delast i fire grupper, som alle er i slekt med kvarandre. Andre gruppe er omvend kreps av den første, tredje gruppe er kreps av den første og den fjerde er omvending av den første. Dermed kan vi seie at musikken eigentleg spring ut av eit musikalsk kjernemotiv på tre tonar. Det blir sagt at Webern lét seg inspirere av det magiske kvadratet frå Pompeii då han laga denne rekkja.

Når vi ser i partituret, kjenner vi igjen dei små cellene som også kjenneteikna \_Konsert\_ op. 10. Dei små musikalske utsegnene blir fordelte mellom instrumenta. Dette saman med den hyppige bruken av pausar har gitt musikken namnet \_punktmusikk\_. Dette var noko darmstadtskulen tok tak i og førte vidare etter den andre verdskrigen.

Ser vi på forma hjå Webern, viser han i denne fasen ei sterk tilknyting til dei rådande neoklassiske tankane. Den første satsen i symfonien frå 1928 er i sonatesatsform med ein repetert eksposisjon, ei gjennomføring og ein nokså fast reprise. Den andre satsen er eit tema med sju variasjonar. Og gjennom heile produksjon en hans finn vi ein sans for klassisk balanse og symmetri.

Det magiske kvadratet frå Pompeii:

Tabell: 5 kolonnar, 5 radar

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| s | a | t | o | r |
| a | r | e | p | o |
| t | e | n | e | t |
| o | p | e | r | a |
| r | o | t | a | s |

### xxx3 Paul Hindemith – ein tysk neoklassikar

\_Paul Hindemith\_ (1895–1963) var den yngste av dei første 1900-talspionerane. Den kunstnarlege utviklinga hans følgde stort sett dei same banene, men heile tida nokre år på etterskot. Han var fødd i ein liten by utanfor Frankfurt am Main, fekk fiolinundervisning som barn, tente til opphald som dansemusikar i ungdommen, vart visekonsertmeister i operaorkesteret i Frankfurt i 1914 og konsertmeister i 1917. Samtidig var han aktiv som kammermusikar både på fiolin og bratsj, det siste vart etter kvart hovudinstrumentet hans. I 1927 vart han utnemnd til professor i komposisjon ved Berliner Hochschule für Musik.

Den apolitiske holdninga til Hindemith og viljen til kompromiss tillét han å ha ein nokså langvarig karriere i Nazi-Tyskland trass i at han fekk sparken som professor ved universitetet i Berlin. Han blir difor på mange måtar ståande som eit symbol på det frustrerte og tvitydige forholdet som nazismen hadde til modernismen. Men han enda som offer for kulturpolitikken til nazistane. I oktober 1936 vart musikken hans endeleg bannlyst, og i 1938 kom musikken på lista over degenerert musikk.

--- 93 til 320

Då han vart overtydd om at han ikkje lenger hadde tilfredsstillande arbeidsvilkår i Tyskland, emigrerte han først til Sveits og i 1940 vidare til USA. Her fekk han tildelt eit professorat i musikkteori ved Yale University. Etter krigen opplevde han å bli rekna som ein av dei få tyske kunstnarane som hadde halde seg fri frå nazistisk påverknad, og musikken hans vart spela hyppig i vestlege land, også i dei okkuperte sonene i Tyskland. I 1953 returnerte han til Europa og slo seg ned i Zürich, der han underviste i komposisjon ved universitetet. Han begynte også å arbeide oftare som dirigent, særleg når hans eigne verk vart framførte.

Dei første verka hans frå perioden omkring den første verdskrigen står i den tysk-romantiske tradisjonen, men dei er meir inspirerte av Brahms og Reger enn av Wagner. Det ser vi særleg i den stadige bruken av kontrapunktikk, eit stiltrekk som han faktisk heldt på heilt til sin død. Men alt i verka rundt 1920, mellom anna det kjende \_Kleine Kammermusik for blåsarar\_ op. 24 nr. 2 (1922) og songsyklusen \_Das Marienleben\_ (1923), er dissonansbruken friare, og han nærmar seg ekspresjonistisk fritonalitet. I andre stykke, som i \_Suite 1922\_ op. 26, viser han ein sans for både humor og satire som går i retning av og av og til overgår Les six.

Omkring 1927 begynte Hindemith å endre stilen sin i retning av å vere enklare og klarare, og musikken blir prega av ein ny tonalt forankra stil, ein stil som kom til å prege musikken hans resten av livet. Det skjer altså hjå Hindemith som hjå så mange andre komponistar på denne tida ei dreiing mot neoklassiske ideal.

Hindemith var på alle måtar det vi kan kalle eit musikantisk menneske. Han komponerte påfallande lett, og heile livet var han aktiv bratsjist og dirigent. Nesten alle verka hans frå 1920-åra er for kammerbesetning, og ikkje sjeldan var han sjølve med i framføringa. Han var dessutan ein av dei første moderne musikarane som studerte tidlegmusikk, både som vitskapsmann og utøvar. Han var ein dyktig lærar, og han hadde sterk innverknad som musikkteoretikar. I 1927 formulerte han sitt syn på komponistrolla i samfunnet. Han legg som Stravinskij vekt på handverket, men han understrekar også at det er nødvendig å ha eit nært forhold til utøvaren. Det siste punktet er nokså interessant fordi det vel eigentleg ikkje vart teke på alvor av komponistane før i 1970- og 1980-åra.

--- 94 til 320

På slutten av 1920-åra og tidleg i 1930-åra skreiv Hindemith fleire ensemble- og solostykke for amatørar og studentar. Samtidig og på eit noko meir avansert nivå skreiv han ei lang rekkje sonatar for så å seie alle viktige instrument og dessutan ei mengd konserterande verk for soloinstrument og orkester av ulik storleik. Denne såkalla \_Gebrauchsmusik\_ (bruksmusikk) er ei slags idealisering av forholdet som hadde eksistert mellom komponist, utøvar og publikum før Beethoven. Den romantiske kunstnaren var inspirert av ei indre drivkraft, av behovet for å kommunisere noko. Hindemith lét seg likevel inspirere av ytre ting som ei bestilling, ein utøvar eller ein aktuell framføringssituasjon. Dermed vender han tilbake til det kunstnarsynet som galdt før romantikken. På den måten er han med på å etablere ei neoklassisk kunstnarholdning som eit viktig tilskot til den musikalske orienteringa som skjedde i samtida. Men gebrauchsmusikken til Hindemith er også eit forsøk på å nærme seg publikum igjen med ein lettare forståeleg musikk enn den som til dømes den andre wienerskulen skreiv.

Som teoretikar kom Hindemith også med fleire idear. Samtidig med at han arbeider med Gebrauchsmusik, blir den musikalske stilen hans forenkla, og han vender definitivt tilbake til tonaliteten. Det er tydeleg ikkje berre i solo- og kammermusikken, men også i dei større verka frå 1930- og 1940-åra, som operaen \_Mathis der Maler\_ (1934–35) og symfonien som vart forma på grunnlag av den. Samtidig begynner han på denne tida å systematisere ideane sine. Dette arbeidet resulterte i ei mengd teoretiske skrift og i det store verket \_Ludus Tonalis\_ (1943). Han hevda at musikken naturnødvendig må baserast på eit tonalt sentrum og med treklangen som fundament. Han tok utgangspunkt i naturtonerekkja, og derfrå utvikla han ei tonerekkje, eit slags tonehierarki av dei tolv tonane. Tonane er organiserte slik at dess lenger dei kjem frå utgangstonen, dess mindre er draginga deira mot denne tonen.

Denne rekkja lagar ein C-tonalitet som inneheld alle dei tolv kromatiske tonane, men som verken er dur eller moll. I \_Ludus Tonalis\_ er kvar fuge basert på éin av dei tolv tonane i rekkja, éin av dei hindemithske toneartene, med eit preludium framom, modulerande mellomspel imellom og eit postludium til slutt.

Musikken Hindemith skreiv mot slutten av livet, er basert på dette systemet. Og denne musikken fungerer på fleire område. Han ligg godt for instrumentet, han kan vere uttrykksfull, og på ein måte kombinerer han den store tyske lineære tradisjonen med ein slags kromatisk tonalitet. Slik sett er det kanskje rettare å kalle han neobarokk enn neoklassisk. Hindemith går med sitt fokus på musikalsk struktur inn i ein lang tysk tradisjon med store namn som Bach, Brahms og Schönberg.

Notebilde: Hindemiths rekkje 1, som ordnar stigande dissonerande intervall ut frå stamtonen C. LUDUS TONALIS Musik: Paul Hindemith © Schott's B Söhne Musikverlag. För Norden & Baltikum: Unischott Scandinavia AB. Tryckt med tillstånd av Gehrmans Musikforlag AB.

--- 95 til 320

### xxx3 To venstreorienterte komponistar

Det tyske kulturområdet og Tyskland spesielt var i mellomkrigstida prega av at dei antidemokratiske rørslene på begge sider i politikken var i framgang. Høgrefløya var prega av sterk nasjonalisme. Og eit viktig mål for dei var å gjenreise tysk ære etter det forsmedelege nederlaget i den første verdskrigen. På venstre fløy hadde kommunistane sterk framgang. I kjølvatnet av denne polariseringa følgde sosial og politisk uro, og politiske drap var ikkje uvanlege.

Paul Hindemith identifiserte seg nok helst med dei som ønskte å dyrke det særeige tyske og valde å arbeide innanfor ein hundreårlang tysk tradisjon, medan det er to komponistar som knyter seg meir eller mindre sterkt til kommunistane. Det er \_Hanns Eisler\_ (1898–1962) og \_Kurt Weill\_ (1900–50).

Hanns Eisler var fødd i Austerrike i ein jødisk familie. På grunn av den svake økonomien i familien fekk han gratis privatundervisning av Schönberg, og av og til av Webern, frå 1919 til 1923. Verka frå denne tida er klart influerte av læremeistrane. Etter kvart kjem det inn ein sterkare inspirasjon frå ragtime og jazz. Eisler utvikla tidleg marxistiske holdningar, og i 1926 melde han seg inn i det tyske kommunistpartiet. Same år førte auka misnøye med utviklinga i samtidsmusikken til eit brot med Schönberg. Frå 1927 skreiv han fleire marsjprega songar som på grunn av sin sterke og distinkte karakter straks vart svært populære hjå venstreorienterte grupper over heile Europa. For å gi dei ein trugande atmosfære går dei fleste av dei i moll, sjølv om bodskapen i seg sjølv eigentleg er positivt.

I 1930 innleidde han ein livslang venskap med den stor tyske dramatikaren Bertholt Brecht. Det resulterte straks i to meisterverk, \_Die Massnahme\_ (1930) og \_Die Mutter\_ (1935), som begge er i Eislers marsjsongstil. Då Hitler kom til makta i 1933, vart musikken til Eisler stempla som degenerert. Han drog i eksil, først til Moskva, deretter som så mange andre til USA. Tida i eksil vart ein svært produktiv periode der verka er prega av eit antinazistisk innhald. Særleg inneheld \_Die Rundköpfe und die Spitzköpfe\_ nokre av dei finaste songane hans.

På grunn av mistanke om kommunistsympatiar vart han, Brecht og fleire andre Hollywood-kunstnarar stilte for The Committee on Un-American Activities. Ein verdsomspennande støttekampanje vart sett i gang av folk som Chaplin, Thomas Mann, Einstein, Picasso, Matisse, Copland og Cocteau, men til ingen nytte. Eisler vart utvist frå USA i 1948. Han slo seg ned i Aust-Berlin, der han vart buande resten av livet. Her tok han opp att samarbeidet med Brecht, noko som førte til at mykje av musikken hans frå denne perioden er komponert for teatret.

--- 96 til 320

Hanns Eisler vart i den vestlege verda utsett for kritikk for at han stilte talentet sitt til disposisjon for det kommunistiske partiet og DDR-staten. Ein hevda at det uunngåeleg ville føre til at musikken forfall til banal propaganda. Dessutan meinte ein at musikk ikkje samtidig kunne både vere samfunnsnyttig og eit personleg kunstnarleg uttrykk.

Få komponistar fekk som Eisler merke trykket frå den kalde krigen. Når spenninga mellom Aust-Europa og den vestlege verda ser ut til å bli redusert etter at muren fall, må det vere lov å håpe at musikkhistorikarane ryddar ein romslegare plass til ein av dei mest originale arbeidarkomponistane i det tjuande hundreåret.

Kurt Weill kom også frå ein jødisk familie. Faren var kantor i synagogen i Dessau og hadde skrive musikk til bruk i den jødiske liturgien og ein del motettar. I 1918 drog Weill til Berlin for å studere musikk ved Hochschule für Musik, men han forlét høgskulen året etter delvis av finansielle årsaker. I 1920 vende han tilbake til Berlin, denne gongen for å studere under Busoni, som nyleg hadde etablert ein master class i komposisjon ved det prøyssiske kunstakademiet. Han avslutta studia i 1923, og ikkje lenge etter vart han kjend med den fremste ekspresjonistiske skodespelforfattaren i Tyskland, Georg Kaiser, og innleidde eit ti år langt samarbeid med han. Dette samarbeidet resulterte straks i suksessen \_Der Protagonist\_ (1926), ein opera kritikarane karakteriserte som den første vellukka operaen skriven av ein som høyrde til etterkrigsgenerasjonen. Han vart invitert til å skrive ein kort kammeropera for Hindemiths nystarta \_Deutsche Kammermusik\_ i Baden-Baden. Ettersom han på dette tidspunktet stod på terskelen til eit nyttig, men kortvarig samarbeid med Bertolt Brecht, valde han å skrive musikk til \_Mahagonny-Gesänge\_ frå den diktsamlinga som Brecht nyleg hadde gitt ut, \_Die Hauspostille\_. Weill kalla dette eit syngjespel, og det kom til å leggje grunnlaget for operaen \_Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny\_ (1927–29). I 1928 hadde \_Die Dreigroschenopfer\_ (Tolvskillingsoperaen) av Weill og Brecht historisk premiere. Operaen bygde på \_The Beggars Opera\_ av John Gay frå 1728 og markerte ein slags to hundre års jubileumsfeiring av «ein opera om vanlege folk, for folk flest». Suksessen gjorde Weill økonomisk uavhengig, og han kunne frå då av leve av inntektene som komponist.

--- 97 til 320

Verka han skreiv saman med Brecht, er kjenneteikna av songar med lettfattelege melodiar og enkel tonal harmonikk organisert rundt korte scener med talt dialog. Vi omtaler denne typen musikkteater gjerne som \_brecht-weill-teater\_. Musikken er prega av populærmusikk, særleg kabaretviser og jazz frå samtida. Musikken kan vere gripande og vittig, men sjeldan glad. Ofte kan det liggje eit motsetningsforhold mellom musikk og tekst, noko som aukar den dramatiske spenninga.

Det kan sjå ut som om Weill og Brecht tek ei slags antikunstholdning i teaterprosjekta sine. Dei er populære, til tider vulgære og uestetiske. Det er likevel rettare å seie at dei er antiromantiske, antirealistiske og antiekspresjonistiske og dermed i tråd med viktige strøymingar i deira eiga samtid. I Brechts teater blir vi stadig minte om at vi er i teateret, at vi ikkje ser på eit utsnitt av den verkelege verda. Og Brecht har ingen intensjonen om å få fram djupareliggjande kjensler hjå tilskodaren, slik vi finn det i ekspresjonismen. Målet var å mane dei til å reagere og gå ut i verda og handle.

Etter maktovertakinga til Hitler i 1933 måtte Weill emigrere frå Tyskland, og han slo seg etter kvart ned i USA. I 1936 hadde to av stykka hans premiere på Broadway i New York, \_Der Weg der Verheissung\_ (\_The Eternal Road\_ var den amerikanske tittelen) og \_Johnny Johnson\_. Musikken i desse stykka fall ikkje i smak hjå publikum, men Weill hadde begynt å feste røter i USA. Han innleidde eit samarbeid med den amerikanske skodespelforfattaren Maxwell Anderson. Det resulterte i 1938 i \_Knickerbocker Holiday\_, ein skarp politisk satire. Framleis var musikken til Weill europeisk, men denne gongen vart stykket vel motteke.

Dei siste ti åra av livet konsentrerte Weill seg om å skrive musikk for Broadway og Hollywood.

Ulikt Hanns Eisler, som avviste heile den borgarlege kunsten ut frå eit ideologisk grunnsyn, var Weill uhyre tilpassingsdyktig. Frå 1940 endra han stil og slutta seg til den amerikanske musikaltradisjonen. Og aldri seinare hadde han eitt einaste tilbakefall til stilen frå tida i Tyskland. I dei etterlatne papira frå denne perioden finst ikkje ei einaste skisse til ein sonate eller symfoni som skulle tilseie at han ønskte å gå tilbake til status som klassisk komponist. Svært lite utanfor Broadway fatta hans interesse. Tvert om gav han stadig tydeleg uttrykk for at han meinte at heile den europeiske musikktradisjonen hadde utspela si rolle, at denne tradisjonen no stod så isolert frå verda og frå det samfunnet trong, at han var dømd til undergang. Denne tradisjonen hadde fjerna seg meir og meir frå det moderne menneske har behov for, både på grunn av dei sterke konserverande kreftene som la si klamme hand over han, og dei stadige eksperimenta til avantgarden.

I dette synet var Weill på linje med mange komponistar, både i USA og i Europa, både innanfor europeisk og amerikansk avantgarde og populærmusikktradisjon. Det kan nemleg sjå ut til at begge dei to verdskrigane mellom anna hadde den effekten at ein i ettertid har opplevd dei som endepunktet for ein kultur, og dermed også for den musikken som var dyrka og dermed misbrukt av dei regima som hadde gått til grunne.

--- 98 til 320

## xxx2 2.6 Tilbake til fortida – neoklassisisme

Den første verdskrigen stod for mange som ein katastrofe som representerte sluttpunktet for ein forfeila politikk. Og på ruinane av det gamle samfunnet skulle eit nytt byggjast. Mange såg med positive auge på framtida, og det spreidde seg ein optimisme som kom til å prege den vestlege verda heilt fram til krakket på New Yorkbørsen i 1929, og til framveksten av fascismen i Europa begynte å kaste sine mørke skuggar utover i 1930-åra.

Mange komponistar var i 1920 opptekne av å finne ein ny ståstad for den europeiske kunstmusikken. Mange opplevde at å formidle sterke emosjonar og kjensler gjennom musikk var nærmast upassande etter dei redslene ein hadde gjennomlevd. Samtidig hadde tonalitetskrisa skapt ein situasjon der avstanden mellom komponist og publikum var begynt å auke. Ein trong difor ein musikk som inkluderte alle, og som var forståeleg. I denne situasjonen begynte fleire komponistar å sjå tilbake til tidlegare tider. Særleg var interessa for wienerklassisismen sterk, ikkje minst fordi Haydn og Mozart hadde laga musikk der det var balanse mellom det underhaldande og det intellektuelle. Det var dette som utvikla seg til det som fekk namnet \_neoklassisisme\_ (neo = ny).

Ramme:

Omgrepet \_neoklassisisme\_ kom etter kvart tit å omfatte mange utike stiltrekk. Nokre komponistar tok opp former og stiltrekk frå barokken, andre gjekk til renessansen for å hente inspirasjon, og atter andre skreiv nærmast i ein neoromantisk stil. Neoklassisisme er difor ikkje eit sett med musikalske stiltrekk, det er heller ei holdning, ein musikkestetikk.

Dei fleste neoklassikarane hadde eit sterkt fokus på musikalsk struktur, ikkje på uttrykk og evne i musikken til å formidle kjensler. Dei kan difor reknast som antiromantikarar sjølv om dei var det i mindre eller større grad. Mange av dei tok avstand frå postromantikken, impresjonismen, ekspresjonismen og vidareutviklinga av den, tolvtonemusikken.

Det var i Paris desse tankane fekk utvikle seg, ikkje berre hjå franske komponistar, men hjå mange av dei talrike komponistane som brukte tida si i denne byen i 1920-åra. Mange av dei hadde søkt til Paris for å studere med \_Nadia Boulanger\_ (1887–1979), som både var komponist og ein førsteklasses pedagog som gjennom si undervisning hadde ein sterk innverknad på dei fleste av dei viktigaste komponistane i denne perioden i Europa og i USA. Fleire norske komponistar var i Paris i denne perioden nettopp for å studere med Nadia Boulanger.

--- 99 til 320

Vi kan setje opp nokre generelle kjenneteikn for neoklassisk musikk:

Ramme:

-- Musikken er absolutt musikk, han formidlar altså ikkje noko

utanommusikalsk.

-- Ein bruker gjerne formprinsipp frå musikkhistoriske periodar før

1800.

-- Verka har som regel ikkje skildrande titlar, men stort sett titlar som

viser form, som suite, sonate, symfoni, konsert osv.

-- Musikken er tonal på den måten at han har tonale sentra, men

sjølve omgrepet blir utvida og tonalitet blir skapt på nye måtar:

bitonalitet (to tonearter samtidig), polytonalitet (fleire enn to), bruk

av modale skalaer (neomodalitet), bruk av konstruerte skalaer eller

bruk av orgelpunkt, sentraltonar eller ostinatar for å skape tonale

haldepunkt.

-- For å nærme seg publikum brukte ein ulike typar referansar som

publikum kjende seg igjen i. Det kunne vere noko som minte om

folkemusikk, populærmusikk, jazz eller musikk frå tidlegare tider,

og som tilhøyrarane kjende frå konsertsalen.

-- Musikken skulle ikkje vere noko ein lytta til «med hovudet i

hendene». Han skulle vere enkel og jordnær.

Dei neoklassiske komponistane tok klart avstand frå den romantiske kunstnarmyten, det vil seie at kunstnaren er eit geni som gjennom kunsten formidlar til menneska dei djupaste løyndomane i tilværet. Stravinskij kallar seg sjølv music innovator (= musikkoppfinnar) fordi ordet komponist er så belasta med romantiske overtonar. Musikken var eit møbel, og komponisten var konstruktøren. Det viser tydeleg at mykje av det som kjenneteikna neoklassisismen, hadde røter i musikkestetikken til Eric Satie slik han var formulert av Jean Cocteau.

I 1919 laga Stravinskij musikken til balletten \_Pulcinella\_. Her bruker han materiale av den italienske 1700-talskomponisten Pergolesi. Harmonikken, rytmikken og orkestreringa er ny, men musikken ligg så tett opp til originalmaterialet at han kan gi inntrykk av faktisk å vere skriven på 1700-talet. Dermed utfordrar Stravinskij også det romantiske kunstsynet som la avgjerande vekt på at det enkelte kunstverket skulle vere originalt og eineståande. Kor mykje kan ein kunstnar stele frå ein annan og framleis kalle kunstverket sitt eige? Kvar går grensene for plagiat? På den måten sende dette vakre og iøyrefallande verket sjokkbølgjer inn i musikkverda.

Stravinskij vart på grunn av sin posisjon og si evne til å spissformulere tankane sine ein leiarfigur i den neoklassiske rørsla. Han hevda med styrke at musikken ikkje kunne formidle verken kjensler, holdningar eller psykologiske tilstandar. Musikken var \_berre musikk\_. Han forlét i denne perioden den kraftige og uttrykksfulle orkesterbruken som kjenneteikna \_Vårofferet\_ og gjekk over til å bruke ei gjennomsiktig og kjølig orkestrering. Dei viktigaste verka frå den neoklassiske perioden hans er \_Oktett for blåsarar\_ (1923), \_Konsert for klaver og blåsarar\_ (1924), oratoriet \_Oedipus Rex\_ (1927), \_Salmesymfoni\_ (1930), \_Symfoni i C\_ (1940) og operaen \_The Rake's Progress\_ (1951).

--- 100 til 320

Oedipus Rex byggjer på det klassiske dramaet av Sofokles tilrettelagt av Jean Cocteau. Men for å framheve det klassiske ved dramaet lét Stravinskij teksten omsetjast til latin. Fordi latin var eit daudt språk, var det ingen som knytte emosjonar til dei enkelte orda. Han valde også den sterkt stiliserte oratorieforma framfor opera nettopp for å unngå ein scenografi som kunne påverke kjenslene til publikum. Som i eit tradisjonelt oratorium er det ein \_testo\_, ein forteljar, som gjer greie for handlinga mellom dei ulike nummera, som ofte har ei enkel ABA- eller rondoform.

Også \_Salmesymfoni for kor og orkester\_ er eit godt døme på neoklassisismen til Stravinskij. Det vart komponert til femtiårsjubileet for Boston symfoniorkester og «til Guds ære». Stravinskij hadde på dette tidspunktet vendt tilbake til den russisk-ortodokse trua og brukte den same formuleringa som Bach signerte mange av sine verk med, \_Soli Deo Gloria\_. Det er også verdt å merke seg at fiolinar og bratsjar er utelatne i heile verket. Stravinskij ønskte å fjerne alt det romantiske og uttrykksfulle som ein ofte knytte til desse instrumenta. Verket er i tre satsar, og koret og orkesteret er likeverdige. Andresatsen er forma som ei dobbeltfuge der éi fuge blir utvikla i orkesteret og ei anna i koret. Under framføringa blir dessutan gjerne likeverdet mellom kor og orkester understreka fordi koret sit på dei stolane fiolinistane og bratsjistane har forlate, framme på podiet. Dermed blir koret ein integrert del av orkesteret.

I \_Symfoni i C\_ bruker Stravinskij sonatesats i første satsen. Hovudtemaet har tydeleg tonalitet, og sidetemaet kjem heilt jamt på dominantplanet, eller med tonalt sentrum på femtetrinnet. Tittelen på verket viser til at dette verken er C-dur eller c-moll. Han bruker nemleg både stor og liten ters og stor og liten sekst. Dermed oppnår han ei form for bitonalitet.

Notebilde: Igor Stravinskij: Hovudtemaet frå første sats i Symfoni i C. © Schott's B Söhne Musikverlag. För Norden & Baltikum: Unischott Scandinavia AB. Tryckt med tillstånd av Gehrmans Musikforlag AB.

### xxx3 Ungarsk neoklassisisme

Béla Bartók var som vi var inne på i førre kapittel, ein av dei komponistane som var med på å utvikle nye tonalitetsskapande verkemiddel i byrjinga av det tjuande hundreåret. Omkring 1925 utvikla han den komposisjonsteknikken som skulle kjenneteikne musikken hans resten av livet. Gjennom forsking på eit stort innsamla folketonemateriale trekte han ut dei grunnleggjande elementa som den ungarske folkemusikken omfatta. Desse elementa lét han så vere grunnlaget for melodikk, harmonikk og rytmikk i komposisjonane sine. Det vil seie at når han fann ut at visse skalatypar, visse melodiformlar, visse rytmiske figurar ofte gjekk igjen i folkemusikken, brukte han desse elementa som byggjesteinar i den kunstmusikalske stilen sin.

Eitt av kjenneteikna i musikken til Bartók er bruken av eit \_konstruktivt intervall\_. Det vil seie at han lét eitt intervall, til dømes ein liten sekund, gjennomsyre både melodiutforminga og samklangane i ein sats eller eit stykke. Dermed skaper han ei strukturell eining mellom melodikk og harmonikk.

--- 101 til 320

Musikken til Bartók blir på denne tida meir kontrapunktisk og lineær. Han bruker ofte ulike kanonteknikkar, omvending, kreps, komplementærrytmikk og sekvensering, teknikkar som vi gjerne knyter barokken. Men melodikken følgjer sine eigne lineære lover, og samklangane blir dermed berre eit resultat av linjeføringa. Det gjer at vi kan seie at harmonikken hjå Bartók blir av underordna verdi. Men han skaper tonale sentra når han framhevar enkelttonar eller klangflater, til dømes når dei stadig blir gjentekne.

Når det gjeld form, ser vi tydeleg at Bartók går i neoklassisk retning. Han komponerer i dei klassiske formene, og tre- og firesatsige verk dominerer. Men han er også nyskapande. Han utviklar den såkalla \_krossforma\_ som han bruker både på storformnivå (i forholdet mellom dei ulike satsane i eit syklisk (fleirsatsig) verk) og internt i den enkelte satsen. Mønsteret kan setjast opp slik: ABCBA, eit strengt symmetrisk mønster der forma dreiar om ein sentral midtakse, C. Brukt som storform gjer dette at satsane 1 og 5 har same atmosfære, det same gjeld satsane 2 og 4. Den mellomste satsen er gjerne sakte, nesten stilleståande, ofte oppbygd av impresjonistiske klangflater. Hjå Bartók får desse karakteristiske satsane gjerne nemninga klangmusikk. Dermed kan vi seie at musikken til Bartók hentar strukturen sin frå balkansk folkemusikk og musikkepokar før 1800, samtidig med at det kjem inn eit kontrasterande impresjonistisk element. Desse midtsatsane blir sentrum i verket, den aksen som verket dreiar omkring. Det er interessant å sjå denne interessa for symmetri hjå Bartók når vi veit at Anton Webern samtidig eksperimenterte med symmetriske konstruksjonar i sine verk.

\_Zoltan Kodaly\_ (1882–1967) var den viktigaste ungarske komponisten ved sida av Bartók i første halvdelen av 1900-talet. Han var dessutan ein nær ven av Bartók, og dei samarbeidde mykje om innsamlinga av folkemusikk. Musikken til Kodaly er meir tonal og treklangorientert enn hjå Bartók, og han er meir lyrisk. Dei viktigaste verka til Kodaly er \_Psalmus Hungaricus\_ for tenorsolist, kor og orkester (1923), syngjespelet \_Háry János\_ (1926) og fleire kammermusikkverk, mellom anna to strykekvartettar (1908–09 og 1916–18).

Kodaly har også hatt sterk innverknad på musikkpedagogikken. Han meinte at songen skulle vere basis for all musikkutdanning, og han introduserte fleire reformer og nye teknikkar for korleis ein kan undervise i bladsong. Alle barn skulle ta del i korsong, og mange av hans eigne komposisjonar er skrivne for barn, amatørar og studentar.

--- 102 til 320

Sentralt i metoden står prinsippet om at eit barn skal nærme seg eit musikalsk uttrykk gjennom lytting, synging eller rørsle. Først når barnet har fått det inn under huda, lærer det korleis det skal noterast. Til hjelp i innlæringa bruker han \_solmisasjon (solfege)\_, eit system der tonane i skalaen får same nemning same kva tone som er grunntone. I tillegg har alle tonehøgder sitt handteikn.

Notebilde: Eksempel på solmisasjon.

Forklaring: Handteikn; DO, RE, MI, FA, SO, LA, TI, DO

### xxx3 Sosialistisk realisme

I mellomkrigstida ser vi at kunstnarane, særleg forfattarane, i større grad begynner å ta del i samfunnsdebatten. Vi ser også at kunsten ofte blir politisert på den måten at han ikkje berre rettar søkjelyset mot ulike samfunnsproblem, det hadde for så vidt både realismen og naturalismen gjort. Kunstverket gir i større grad uttrykk for eit politisk syn, ein politisk ideologi, og kunstnaren vegrar seg ikkje for å fremje eit politisk standpunkt. Døme på denne typen kunst finn vi hjå dramatikaren Bertholt Brecht, den norske diktaren Arnulf Øverland og den norske målaren Arne Ekeland.

I diktatura som veks fram i Europa i mellomkrigstida, får vi ein noko annan type politisk kunst. Tydelegast er dette under regimet til Stalin i Sovjetunionen. Vi kallar gjerne den kunstretninga som veks fram her, \_sosialistisk realisme\_, eit omgrep som først og fremst prega litteraturen, men som snart også kom til å spreie seg til dei andre kunstartene. Frå Sovjetunionen spreidde denne kunstretninga seg etter den andre verdskrigen til alle dei andre statane som kom under sovjetisk kontroll.

Under revolusjonen hadde bolsjevikane skipa organisasjonen \_Proletkult\_ (Den proletariske kultur- og opplysningsorganisasjonen). Mange såg på revolusjonen som ei frigjering frå undertrykkinga under tsaren. Kunstnarleg gav det seg uttrykk i ei mangfaldig eksperimentering innanfor alle kunstartene. Men det skulle ikkje gå lenge før motkreftene sette inn. Fleire i partiet meinte at retningar som kubisme og impresjonisme var leivningar etter den dekadente borgarlege kulturen som ein nettopp hadde gjort opprør mot og forkasta. Kunsten måtte vere forståeleg for proletariatet.

Sosialistisk realisme vart statleg politikk i 1932. Kunsten hadde frå då av som oppgåve å skildre og lovprise den heroiske kampen til proletariatet fram mot eit sosialistisk samfunn. Ein skulle skildre arbeidarar i kvardag og fest. Formålet var å oppsede folket og lære dei målet og meininga med kommunismen. Dermed vart kunsten også eit viktig propagandamiddel for partiet og ikkje minst for Stalin sjølv. Såkalla degenerert og depressiv borgarleg kunst og alle former for eksperimentell kunst vart kalla dekadent formalisme og bannlyst. Dette kunstsynet låg også til grunn når sensuren gjekk ut over utanlandske kunstnarar på estetisk grunnlag. Det galdt forfattarar som George Orwell og James Joyce og komponistar som Schönberg.

--- 103 til 320

Ikkje før under innføringa av \_perestrojka\_ og \_glasnost\_ under Gorbatsjov i 1980-åra slutta den sovjetiske leiinga å kontrollere kunstlivet.

\_Sergej Prokofjev\_ (1891–1953) var fødd i det som i dag er Ukraina. Dei første verka hans vart komponerte før den første verdskrigen, og vi kan her ane ein påverknad frå Skrjabin. Ser vi bort frå den første symfonien hans, den klassiske (1916–17), som er ei munter gjenskaping av Haydn-tradisjonen, er stilen hans sterkt dissonerande og prega av eit intenst motorisk driv. Sentrale verk i denne perioden er \_Scytisk suite\_ (1915) og klaverstykka \_Visions fugitives\_ (1917), \_3. og 4. klaversonate\_ (begge 1917) og den surrealistiske operaen \_Kjærleiken til dei tre appelsinane\_ (1919).

I 1918, etter revolusjonen, forlét Prokofjev Russland og drog til USA og seinare til Paris der han vart buande gjennom heile 1920-åra. I denne perioden komponerte han to ballettar for Djagilev, mellom anna \_L'Enfant prodigue\_ (Den bortkomne sonen, 1928–29), \_Symfoni\_ nr. 2 (1924–25), nr. 3 (1928) og nr. 4 (1929–30), \_Klaverkonsert\_ nr. 3 (1917–21), nr. 4 (1931) og nr. 5 (1931–32). I Paris hadde han kontakt med dei fremste komponistane i samtida, men sjølv om verka frå denne tida er glitrande og kraftfulle, held dei kanskje ikkje heilt det same nivået som tidlegare. Det er mogeleg at han fann det vanskeleg å arbeide borte frå heimlandet, for i 1936 flytta han for godt tilbake til Sovjetunionen og kasta seg ut i fleire praktiske prosjekt. Han skreiv filmmusikk til \_Løytnant Kije\_ (alt i 1934), Eisenstein-filmen \_Alexander Nevsky\_ (1938), ballettane \_Romeo og Julie\_ (1935–36) og \_Cinderella\_ (Oskepott, 1940–44), kantatar og andre vokalverk med patriotisk og propagandistisk tekst, i tillegg til det kanskje mest kjende verket hans, \_Peter og ulven\_ (1936). Dette er eit programmatisk og pedagogisk verk der instrument og tema skal karakterisere dei ulike figurane i eventyret.

Fleire av kammermusikkverka, klaversonatane nr. 6, nr. 7 og nr. 8 og fiolinkonserten vart også til i sovjetperioden. Det same gjeld dei tre siste symfoniane, mellom dei den mest populære, nr. 5 (1944), som vart oppfatta som ei feiring av sigeren for Den raude armeen over nazistyrkane, og der den fjerde satsen er ei gledesfylt hylling til menneskeætta.

Etter midten av 1930-åra forenklar Prokofjev stilen i musikken. Vi kan seie at han blir meir neoklassisk. Tonaliteten blir tydelegare og harmonikken meir treklangbasert. Han bruker ofte klassiske former som sonatesatsform, i alle fall som ei ytre ramme. Trass i denne forenklinga vart han stadig kritisert av styresmaktene.

--- 104 til 320

Notebilde: Tre døme på musikalsk karakterisering i Peter og ulven av Prokofjev (1936). Peter and the Wolf Music & Lyrics: Sergej Prokofjew © with kind permission Musikverlag hans sikorski gmbh & co. kg

Av den yngre generasjon russiske komponistar med karriere som fell saman med framveksten av sovjetstaten, er det tre som hevar seg over gjennomsnittet, armenaren \_Aram Khatsjaturian\_ (1903–78), \_Dmitrij Kabalevskij\_ (1904–87) og \_Dmitrij Sjostakovitsj\_ (1906–75). Dei to første skreiv musikk som var i tråd med dei retningslinjene som galdt i Sovjetunionen, folkeleg musikk basert på folkemusikkmateriale formidla gjennom ein fargerik, symfonisk stil med røter tilbake til postromantikken. Kabalevskij er mest kjend her i landet for mange pedagogisk tilrettelagde småstykke for klaver som hyppig er brukte i klaverundervisninga.

Den av dei tre som utan tvil er den mest originale og markante musikalske personlegdomen, er Sjostakovitsj. Han orienterte seg frå byrjinga i neoklassisk og tonal retning og viste tidleg ein fin sans for enkle symfoniske løysingar. På same måten som det var for Prokofjev i hans seine fase, var Beethoven utgangspunktet for Sjostakovitsj. (Dei sovjetiske teoretikarane såg på Beethoven som den første sosialistisk-realistiske komponisten.)

--- 105 til 320

Ramme:

Då Sjostakovitsj skreiv sine første verk, var dei russiske modernistane i nær kontakt med dei vestlege kunstmiljøa, og Sjostakovitsj var tydelegvis godt kjend med både franske og tyske musikalske kunstretningar. Det som slår oss alt i dei tidlegaste verka hans, er kontrasten mellom det nærmast sentimentale og det groteske og sterkt dissonerande. Operaene \_Nasen\_ (1927–28), \_Lady Macbeth frå Mtsensk\_ (1930–32) og balletten \_Gyldne tider\_ (1927–30) er glitrande verk med mykje satire. I \_Symfoni nr. 2\_, som er ei hylling til oktoberrevolusjonen, finn vi også den karakteristisk bitande kromatikken, dei brutale rytmane og den ofte tynne og sprø orkesterklangen som skulle skaffe han så mange vanskar seinare.

Då Stalin var til stades under ei framføring av Lady Macbeth frå Mtsensk i 1936, starta problema. Sterke sexscener, ei handling som framstiller tilfeldige arrestasjonar og eit rettferdig mord på ein tyrannisk despot, vart for mykje for Stalin. Han forlét losjen sin i sinne før sluttscena. Seinare stod ein arlikkel i partiavisa Pravda under overskrifta «Kaos i staden for musikk». Her stod det å lese at «musikken gryntar, klagar, gispar for å skildre kjærleiksscenene så naturtru som mogeleg. Og «kjærleiken» blir smurd ut over heile operaen i den mest vulgære form». Artikkelen gjorde det likevel klart al det ikkje berre var sjølve operaen ein var misnøgd med. «Faren med ein slik tendens i sovjetisk musikk er klar. Venstreorientert styggedom i opera spring ut av den same kjelde som venstreradikal styggedom i måleri, poesi, pedagogikk og vitskap. Småborgarlege «innovasjonar» skaper ein avgrunn til sann kunst, vitskap og litteratur.» Denne artikkelen var ikkjo ein vanleg musikkritikk. Dette var eit direktiv frå partiet, noko som vart understreka av at artikkelen ikkje hadde noka underskrift. Godt informerte kjelder i samtida var nokså sikre på at artikkelen var skriven av Stalin sjølv.

For Sjostakovitsj var hendinga eit vendepunkt. Dette var midt under moskvaprosessane, og han kunne risikere både deportasjon og det som verre var. Han trekte tilbake operaen og sin fjerde symfoni som på det tidspunktet var under innøving. Ein ballett med handling frå eit kollektivbruk var ikkje bra nok, musikkstilen var enno for tynn og stilisert. Først med den femte symfonien (1937), som hadde undertittelen «det kreative svaret på rettferdig kritikk frå ein sovjetisk kunstnar», vart han teken til nåde igjen. Verket vart framstilt som eit ypparleg døme på sosialistisk realisme, han vart tildelt Leninprisen, utnemnd til «kunstnar av folket» og fekk flytta inn i ein stor villa i eit eksklusivt strøk.

I ein lang periode skapte Sjostakovitsj no store heroiske symfoniar i mahlersk ånd, symfoni nr. 7 \_(Leningrad\_, 1941), nr. 8 (1943), nr. 11 (\_Året 1905\_, 1956–57), nr. 12 \_(Året 1917\_, 1959–61) og nr. 13 \_(Babi Jar\_, 1962) med bassolist og kor. I den sjuande symfonien skildrar han den 872 dagar lange beleiringa frå nazistane av Leningrad under den andre verdskrigen. Symfonien skildrar åtaket og lidingane til dei sivile og munnar ut i ei optimistisk tru på ein endeleg siger (sjølv om symfonien vart avslutta før sigeren var vunnen). Men som det er med mange av verka til Sjostakovitsj, det er også dei som meiner at her finst ein dobbelt botn. Kanskje handlar ikkje verket berre om overgrepet frå nazistane. Kanskje er det eit oppgjer med alle former for despoti og undertrykking, og kanskje er det eit oppgjer med den undertrykkinga Stalin stod for av sitt eige folk.

--- 106 til 320

Etter at Stalin døydde i 1953, vart livet noko lettare for kunstnarane i Sovjetunionen og i resten av austblokka. Hjå Sjostakovitsj ser vi i dei seinaste verka mellom anna ei viss interesse for tolvtoneteknikken, ein teknikk som han i tråd med krava frå styresmaktene hadde fordømt på det sterkaste tidlegare.

### xxx3 Engelsk neoklassisisme

Det er hevda at dei britiske øyane ikkje har fostra ein einaste komponist av noko format mellom Henry Purcell og det tjuande hundreåret, bortsett frå postromantikaren Edward Elgar. Om dette er spissformulert, er det samtidig noko sant i det fordi England alltid har importert store komponistar frå kontinentet. Det er her nok å nemne Händel og Johann Christian Bach. På 1900-talet har det derimot kome til fleire førsteklasses engelske komponistar. Den mest framståande ved sida av Elgar på slutten av 1800-talet og i første halvdelen av 1900-talet var Ralph Vaughan Williams. Han har vi alt omtalt i førre bok, og \_Benjamin Britten\_ (1913–76) peikar seg difor ut som den viktigaste og mest originale neoklassiske engelske komponisten på 1900-talet. Det er naturleg å nemne han her, sjølv om dei fleste av dei viktigaste verka hans vart til etter den andre verdskrigen.

Påverknaden frå Stravinskij og franskmennene kan merkast i musikken til Britten, men samtidig er det ein tydeleg engelsk atmosfære i musikken hans. Han bruker ei neoklassisk form for utvida tonalitet, og han vik ikkje unna for å bruke eit stort spekter av musikalske teknikkar. Men musikken hans er klar og naturleg med ein melodiøsitet som er vokal i utgangspunktet. Slik sett står han i ein gammal engelsk tradisjon som går heilt tilbake til Purcell og kanskje også til den folketoneprega elisbethianske madrigalen på slutten av 1500-talet. Melodikken er ofte diatonisk, og melodifrasane er sette inn i ein forholdsvis enkel kontrapunktisk tekstur og blir understøtta av fargerike, treklangbaserte akkordar. Eitt særtrekk er at dei enkelte frasane også inneheld ei harmonisk eller tonal dreiing like før slutten. Den siste tonen i frasen blir dermed også markeringa av eit nytt tonalt plan som den neste frasen startar på. Effekten av dette er at dei enkelte frasane på ein naturleg måte blir knytte saman i lengre melodiske og tonale forløp.

--- 107 til 320

Eit blikk på opuslista til Britten avslører straks kva verdi den menneskelege stemma har hatt for verka hans. At det livslange samlivet med stjernetenoren Peter Pears var ei sterkt medverkande årsak til det, er vel heva over tvil. Av store verk for kor og orkester må vi nemne \_A Spring Symphony\_ (1949) og ikkje minst \_War Requiem\_ (1962). Det siste vart til i samband med gjenopninga av Coventry Cathedral som vart bomba under krigen. Britten, som heile livet var overtydd pasifist, ønskte at verket også skulle vere ei oppmoding til mellomfolkeleg samarbeid. Difor var det hans ønske at dei tre solistane skulle kome frå England (Peter Pears), Tyskland (barytonen Ditrich Fischer-Dieskau) og Sovjetunionen (sopranen Galina Visjnevskaja). Men dette var på eit tidspunkt då den kalde krigen var på det aller kaldaste, så Visjnevskaja vart nekta utreise av dei sovjetiske styresmaktene. I \_War Requiem\_ kombinerer Britten den tradisjonelle rekviemteksten med ni dikt av den engelske diktaren Wilfred Owen, som vart drepen i kamp under den første verdskrigen. Av mindre korverk kan nemnast \_A Ceremony of Carols\_ (1942) og \_Rejoice in the Lamb\_ (1943).

Operaene er ein viktig del av produksjonen til Britten. Dei viktigaste er \_Peter Grimes\_ (1945), \_The Rape of Lucretia\_ (1946), \_Albert Herring\_ (1947), \_Billy Budd\_ (1951), \_The Turn of the Screw\_ (1954) og \_Death in Venice\_ (11973). Det er fleire grunnar til at desse operaene framleis har appell. For det første er teksten engelsk, noko som gjer dei lettare tilgjengeleg, ikkje berre i den engelsktalande verda. For det andre tek dei opp viktige og ikkje sjeldan kontroversielle tema. Som open homofil vel Britten ofte tema som har å gjere med tapt uskuld eller menneske som er utstøytte. Utvendig sett står operaene hans i ein italiensk bel canto-tradisjon, og han har sjølv vedgått at War Requiem er inspirert av Verdis Requiem, men samtidig går det for seg ein intellektuell dramatikk under overflata.

Britten laga også musikk for barn, til dømes det pedagogiske verket \_A Young Person's Guide to an Orchestra\_, som har undertittelen \_Variasjonar og fuge over eit tema av Purcell\_. Stykket vart skrive til ein film som skulle vise dei ulike instrumenta og instrumentgruppene i eit symfoniorkester. Dei ulike instrumentgruppene blir presenterte i kvar sin variasjon før heile orkesteret samlar seg i den avsluttande fuga. Verket kan framførast med forklarande kommentarar, men det er i dag mest vanleg på konsertar å spele det utan kommentarar.

Notebilde: Temaet til Purcell som Britten bruker i Young Person's Guide to an Orchestra. The Young Person's Guide to the Orchestra, op.34 – Britten © Copyright 1947 by Hawkes & Son (London) Ltd. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

--- 108 til 320

### xxx3 Tsjekkisk neoklassisisme

\_Bohuslav Martinu\_ (1890–1959), som var utdanna og fødd i Böhmen i det som i dag er Tsjekkia, starta den musikalske karrieren sin som fiolinist i Tsjekkisk filharmonisk orkester. I 1923 drog han til Paris for å studere komposisjon med Albert Roussel. Her kom han i kontakt med Stravinskij og Les six og fatta også ei sterk interesse for jazz. Etter kvart vart han også oppteken av dei tsjekkiske røtene sine, og element frå kulturen i heimlandet kjem stadig oftare inn i verka hans. I 1930-åra orienterer også han seg meir i retning av neoklassisismen. Fleire av desse verka er skrivne for dirigenten Paul Sacher og hans vidgjetne Basel kammerorkester (som også \_Musikk for strykarar, slagverk og celesta\_ av Bartók er skriven for). Ofte grip Martinu tilbake til concerto grosso-forma i barokken. Det viktigaste av desse verka er \_Dobbeltkonsert for to strykeorkester, klaver og paukar\_ (1938), som vart skriven som ein protest mot Münchenforliket der Storbritannia og Frankrike lét Hitler rykkje inn i og ta over den vestlege delen av Tsjekkoslovakia, Sudetenland. Det hindra også Martinu i å vende tilbake til heimlandet, og då tyskarane gjekk til åtak på Frankrike i 1940, flykta han som så mange andre kunstnarar til USA.

Eit sentralt verk frå 1930-åra er draumeoperaen \_Julietta\_. Her lanserer Martinu ein spesiell akkordprogresjon som er basert på ein kadens som var vanleg i folkemusikken frå heimtraktene hans, Moravia. Denne akkordprogresjonen går stadig igjen på sentrale stader i seinare verk som ein slags \_idée fixe\_. Dette er ein slags plagal kadens frå ein S13 til T. Denne vendinga blir så straks gjenteken, men no transponert ein stor sekund ned.

I 1942 skreiv han den første av i alt seks symfoniar. Dei fem første kom på rekkje og rad med berre eitt års mellomrom. Dei er rytmisk friske med synkoperte melodiar som ofte har preg av tsjekkisk folkemusikk, noko som har fått enkelte til å kalle Martinu ein moderne Dvorak.

Etter krigen eksperimenterer Martinu med nye uttrykksmiddel. I den sjette symfonien viser dei neoimpresjonistiske klangflatene fram mot aleatoriske teknikkar. Samtidig held han fram med å skrive ei rekkje folketoneorienterte stykke som er direkte og verknadsfullt enkle i uttrykket.

Det fanst også nokre komponistar utanfor USA og Europa som brukte folkemusikken i heimlandet som inspirasjonskjelde. Eit døme er den brasilianske komponisten \_Heitor Villa-Lobos\_ (1887–1959), som på same måte som Bartók og Vaughan-Williams i sine land reiste rundt på landsbygda i Brasil og samla inn folkemusikk. Han var også svært oppglødd for moderne fransk musikk, som han hadde utvikla under venskapen med Darius Milhaud, kulturattaché i Brasil frå 1917 til 1919. Villa-Lobos var ein førsteklasses gitarist og skreiv mange stykke for dette instrumentet, mellom anna ein konsert for gitar og orkester (1951).

--- 109 til 320

I musikken til Villa-Lobos finn vi ein tydeleg påverknad frå Les six, eit sterkt innslag av brasiliansk folkemusikk og populærmusikk, impresjonistiske trekk i instrumentbruken toppa med ei teskei jazz. Han hadde ein enorm produksjon, og det er vel ikkje all musikken hans som held same høge nivå. Det beste og mest karakteristiske av musikken hans finn vi i dei verka som har fått namnet \_Choros\_ (1920–29) og \_Bachianas Brasileiras\_ (1930–45). Choros er ei samling på 14 komposisjonar for ulike instrument som sologitar, kor og små ensemble av ulike instrument. I desse stykka skin den brasilianske folkemusikken tydeleg gjennom. Villa-Lobos budde ein lengre periode i Paris. Her vart han sterkt oppteken av musikken til J.S. Bach. I \_Bachianas Brasileiras\_ (som er suitar i Bachs ånd) set han den brasilianske folkemusikken inn i ein bachaktig kontrapunktisk stil for å vise at det er fellespunkt. Også i den brasilianske folkemusikken er dei enkelte stemmene i stor grad melodisk sjølvstendige. Kvart stykke i desse suitane har doble titlar, eit namn som peikar mot barokken (til dømes \_Preludium, Toccata\_ osv.) og eitt som peikar mot Brasil (til dømes \_Modinha, Ponteio\_ osv.).

Amerikansk musikk har hatt få av dei nasjonale overtonane som har prega musikken frå ulike delar av Europa. Men \_Aaron Copland\_ (1900–90) gjorde eit forsøk på å integrere amerikansk folkemusikk i ein kunstmusikalsk samanheng.

Copland var den første av mange amerikanske komponistar som i 1920-åra drog til Paris for å studere med Nadia Boulanger. I dei første verka, til dømes \_Music for the Theater\_ (1925), er visse trekk frå jazz blanda inn i ein heller dissonerande stil. Fram mot 1930 blir stilen hans meir kompleks og samansett.

Behovet for å vende seg til eit breiare publikum fekk han i slutten av 1930-åra til å integrere folkemusikkmateriale i verka sine, meksikanske folkesongar i \_El Salón México\_ (1936) og cowboysongar i ballettane \_Billy the Kid\_ (1938) og \_Rodeo\_ (1942).

--- 110 til 320

Skuleoperaen \_The Second Hurricane\_ (1937) og musikken til ei rad filmar er døme på bruksmusikk frå denne perioden. Høgdepunktet innanfor denne trenden nådde han med \_Appalachian Spring\_ (1944), som først vart skriven som ballett med eit lite orkester på 13 instrument, men som i dag er mest spela som ein suite for symfoniorkester. Her integrerer Copland både ein verkeleg folketone samtidig som han tek med trekk frå folkelege dansar.

Etter den andre verdskrigen tok Copland opp enkelte element frå tolvtonemusikken, men han forlèt aldri tonaliteten, sjølv om han blir skapt på utradisjonelle måtar. Som ein flink lærer har han hatt stor innverknad på yngre amerikanske komponistar og på enkelte europeiske, som finnen Einojuhani Rautavaara og vår eigen Knut Nystedt.

## xxx2 2.7 Norsk musikk i mellomkrigstida

### xxx3 Impresjonistisk intermesso

Som reindyrka stilretning var impresjonismen like kortvarig i Noreg som han var det i Frankrike og dei andre landa han fann fotfeste. Den som førte impresjonismen til Noreg, var \_Alf Hurum\_ (1882–1972). Han hadde studert både i Berlin, Paris og St. Petersburg, og alt i dei tidlegaste verka hans er innslaget av impresjonisme tydeleg. Publikum tok vel imot dette, men kritikarane var negative. Fransk musikk, også musikken til Debussy, vart på denne tida oppfatta som revolusjonær. Det mest gjennomførte impresjonistiske verket til Hurum er orkestersuiten \_Eventyrland\_ op. 16 (1920) og \_Gotiske bilder\_. Poemer for piano\_ op. 17 (1920). Men det skjer ei endring i stil i dei to store orkesterverka \_Bendik og Aarolilja\_ (1923) og \_Symfoni i d-moll\_ (1927). Dei impresjonistiske elementa er der enno, men komposisjonane representerer ei dreiing i meir konservativ retning. Dei er meir tradisjonelt romantiske i tonespråket, og harmonikken er utprega modal, det vil seie at han gjer bruk av dei gamle kyrkjetoneartene.

Hurum fekk liten innverknad på norsk musikkliv. I 1924 drog han frå landet for etter kvart å busetje seg på Hawaii. Her engasjerte han seg i reorganiseringa av Honolulu symfoniorkester og fungerte som dirigent for orkesteret det første året. Etter dette forlét han komposisjonsarbeidet til fordel for biletkunsten. Resten av livet verka han som målar. Han hadde ei lang rekkje separatutstillingar som fekk svært gode kritikkar.

### xxx3 Internasjonal stil

Ein mann som dessverre fekk ein kort karriere i norsk musikkliv, var \_Arvid Kleven\_ (1899–1929). Han var utdanna fløytist, og frå 1919 til han døydde var han tilsett som solofløytist i Filharmonisk Selskaps orkester. Hans første store verk var det symfoniske diktet \_Lotusland\_ op. 5 (1922) som han skreiv under eit opphald i Paris. Det er tydeleg inspirert av Debussys \_Prélude à l'après-midi d'un faun\_, men dei sarte impresjonistiske stemningane er blanda med den massive praktutfaldinga frå seinromantikken. Alt i det symfoniske diktet \_Skogens søvn\_ op. 9 (1923) merkar vi at Kleven er på veg over mot eit meir ekspresjonistisk uttrykk. Han forlèt aldri tonaliteten, men melodikken blir etter kvart meir prega av kromatikk, og i harmonikken begynner sekundoppbygde akkordar å gjere seg gjeldande ved sida av dei tersoppbygde.

--- 111 til 320

Etter at Kleven var død, var det berre \_Fartein Valen\_ (1887–1952) som skreiv i atonal stil her i landet. Han er utan tvil den mest særprega norske komponisten i første halvdelen av 1900-talet. Sin tidlegaste barndom levde han på Madagaskar, der foreldra var misjonærar. Etter filologi- og orgelstudium i Kristiania bestemte han seg for ein karriere som komponist. Det første verket hans, \_Legende for klaver op\_. 1 (1908), var skrive i seinromantisk stil og vekte stor oppsikt. Frå 1909 til 1911 studerte han ved musikkhøgskulen i Berlin, der han fekk ei klassisk tysk komponistutdanning. Etter studia vart han verande i byen og komponerte mellom anna \_Sonate for klaver nr. 1\_, også det eit seinromantisk verk med klare røter tilbake til Brahms. Etter fire år i Berlin flytta han til Valevåg nord for Haugesund, der han budde til 1924.

På denne tida vart stilen hans meir dissonerande og radikal. Han studerte Bach og Schönberg og utvikla etter kvart ein særeigen dissonerande polyfon stil som kom til å bli den musikalske uttrykksmåten hans resten av livet. Tonespråket til Valen nærmar seg det atonale, men utan at han lét seg freiste til å bruke tolvtonesystemet til Schönberg. I staden utviklar han i perioden 1917–24 sin eigen \_dissonerande polyfoni\_. Teksturen er stort sett polyfon, og dei sjølvstendige melodiske linjene møtest i dissonerande samklangar. Temaet er utforma slik at det ikkje gir noka kjensle av tonalt sentrum, og musikken hans har eit klart atonalt preg. To element har han henta frå Bach, \_vidarespinningsteknikken\_ som han bruker i utviklinga av melodikken, og \_komplementærrytmikken\_ mellom dei ulike stemmene. Han tek også i bruk omvending, kreps, augmentasjon og diminusjon, renessanseteknikkar som også Schönberg brukte i sin tolvtoneteknikk.

Då Valen i 1922 fekk framført songen \_Ave Maria\_ op.4 for sopran og orkester, vart han slakta av det konservative kritikarkorpset. Per Reidarson, ein tidlegare ven av Valen frå studietida i Berlin, skreiv:

«Et orkesterparti som i dårlig Max Regerstil bestod av toner som uden mål og med lå og luret og lumret op og ned lig maneter i grumset vand. Et sangparti, hvis toner heller aldrig visste om de skulde gå op eller ned, og derfor som oftest blev liggende på skjeve og ule, himlen må vite på hva. Haldis Halvorsen hadde den tvilsomme ære at virke som prestinde for dette verk. Det var vel neppe hendes skyld at det lød som hun mjauet og gol.»

Frå 1924 til 1938 budde Valen i Oslo, der han det meste av tida tente til opphald som inspektør ved den nyopna Norsk Musikksamling ved Universitetsbiblioteket. Han var også ein etterspurd komposisjonslærar, og mange av dei største komponistane våre var elevar av han i denne tida. Frå 1930 til 1934 komponerte han einsatsige orkesterverk, mellom anna det kanskje mest spela verket hans, \_Kirkegården ved havet\_ op. 20. Orkesterbruken hans er nokså tradisjonell, og han bruker eit forholdsvis lite orkester.

--- 112 til 320

Temaet er gjerne presentert i eit lågmælt innleiingsparti. Deretter blir satsen bygd opp av dynamiske bølgjer som blir understøtta av rytmisk intensivering og tette satsar. Etter eit klimaks blir gjerne satsen dempa ned igjen og avslutta av eit svakt parti der dei viktigaste tema blir gjentekne.

I 1935 fekk Valen kunstnarløn, og i 1938 kunne han flytta tilbake til Valevåg, der han budde resten av livet. Denne perioden er prega av dei store sykliske verka, fire symfoniar, \_Klaverkonserten\_ op. 44 og \_Fiolinkonserten\_ op. 37 (1940). Det siste verket har klare parallellar til Alban Bergs fiolinkonsert. Ei utløysande årsak til at dei to verka vart skrivne, er at eit ungt menneske i nærleiken av der komponisten budde, døyr. Men det er også musikalske parallellar. Som Berg innfører også Valen ein koral, «Jesus er mitt håp, min trøst», som tonal kontrast mot slutten av verket. Fiolinkonserten er nok det lettast tilgjengelege verket til Valen. Det har berre éin sats, og han bruker sonatesatsforma som formprinsipp.

Dei fire symfoniane til Valen har wienerklassiske modellar når det gjeld form. Det gjeld for så vidt mange av verka hans. Dei tre første har fire satsar, og i alle fire er første sats i sonatesatsform. Resten av satsane er gjerne i tredelt form, medan siste sats er ein rondo eller sonaterondo. Fjerde symfoni har berre tre satsar, der den siste satsen er ein stor chaconne med tjue variasjonar.

Skal vi prøve å plassere Fartein Valen musikkhistorisk, står han med sitt dissonerande og fritonale uttrykk nær den andre wienerskulen, særleg Alban Berg. Men når det gjeld formverket og den nøkterne orkesterbruken, viser Valen klare neoklassiske trekk. I teksturen, der dei melodiske linjene er vovne saman i eit kontrapunktisk flettverk, er påverknaden frå Bach og barokken tydeleg, medan dei dynamiske bølgjene og den følsame orkestreringa kan seiast å hente inspirasjon frå impresjonismen.

Sjølv om den harmoniske stilen hans hentar inspirasjon frå atonaliteten i ekspresjonismen, manglar musikken til Valen det brutalt groteske og sjelevrengjande som vi ofte finn hjå særleg dei tyske ekspresjonistane. Hjå Valen er tvert imot den dristige harmonikken kombinert med noko djupt inderleg og varmt i uttrykket.

\_Pauline Hall\_ (1890–1969) var den viktigaste kvinnelege komponisten i første delen av 1900-talet. I ei årrekkje var ho ein markant figur i norsk musikkliv som musikkritikar i Dagbladet og formann i foreininga Ny Musikk. Då Den norske Komponistforening vart skipa, var ho med i styret frå byrjinga.

I åra 1912–14 hadde ho eit studieopphald i Paris som fekk mykje å seie for holdninga hennar til musikk. I åra frå 1926 til 1932 budde ho i Berlin, der ho var musikk- og teaterkorrespondent for Dagbladet. Herfrå rapporterte ho om den kulturelle utviklinga i det førnazistiske Tyskland. Medan ho var her, gjorde ho ferdig orkesterstykket \_Verlaine-suite\_. Det har fire satsar og er inspirert av dikt av den franske symbolisten Paul Verlaine. Uroppføringa i 1929 vart eit gjennombrot for ho. Særleg framheva kritikarane den fine klangbehandlinga og instrumentasjonen. Men det var fleire som meinte at den franske påverknaden var for tydeleg.

--- 113 til 320

Pauline Hall var heile livet oppteken av teater og skreiv ei mengd teatermusikk. Ho dirigerte sjølv den første norske framføringa av \_Tolvskillingsoperaen\_ til Brecht og Weill i 1930. Mykje av teatermusikken kan ikkje så lett spelast i konsertsalen, og det har ført til at mange av komposisjonane hennar har gått i gløymeboka.

Verka til Pauline Hall frå før den første verdskrigen er skrivne i eit seinromantisk tonespråk. I 1920-åra gjekk ho meir over i impresjonistisk retning, noko Verlainesuiten er eit døme på. Frå 1930-åra blir dei neoklassiske trekka tydelege. Det kjem til uttrykk i den lett humoristiske \_Suite for blåsekvintett\_ (1945).

\_Harald Sæverud\_ (1897–1992) starta komponistkarrieren sin som seinromantikar, men utvikla seinare i 1930-åra ein neoklassisk stil.

Musikken til Sæverud er full av motsetningar, noko som er tydeleg i sjølve produksjonen. Han spenner frå små enkle undervisningsstykke for klaver til ni store symfoniar. Når det gjeld sjølve musikken, kan han vere kantete og eksplosiv, men samtidig mild og melodisk. Som vestlending og erkebergensar meinte han sjølv at musikken hans var «full av stein». Han må reknast som modernist, men var full av forakt for dei som forkasta melodien og ønskte å bryte med tonaliteten. Som kunstnartype var han utprega romantikar og ikkje lite av ein naturlyrikar med stor sans for tonemåleri. I det heile var naturopplevingane ei av dei sterkaste drivkreftene i komposisjonsarbeidet hans. Ikkje sjeldan kom temaet til han under dei tidlege morgonvandringane i skogen rundt Siljustøl, ofte berrføtt for å trekkje krefter frå jorda, som han sa. På den andre sida har fleire av dei symfoniske verka eit svært abstrakt uttrykk. Han opplevde folkemusikken som ei uuttømmeleg inspirasjonskjelde, men han brukte aldri folkemusikken direkte i musikken sin. Han komponerte heller sine eigne folketonar.

I 1930-åra gav Sæverud uttrykk for mange av dei same tankane om det nasjonale i musikken som vi finn hjå Monrad Johansen og Geirr Tveitt. Men hjå Sæverud er det meir fokus på sjela i folkemusikken enn på det meir spekulative om folkemusikken som ein del av den nasjonale identiteten til nordmennene. Takka vere si svært velståande kone, Marie Hvoslef, kunne familien i 1939 flytta inn i Siljustøl, eit eventyrslott på 800 kvadratmeter og med nærmare 200 mål naturtomt utanfor Bergen.

Sentralt i produksjonen til Sæverud står hefta med folkekjære og enkle klaverstykke, to hefte med \_Lette stykker for klaver\_ og 4 hefter med \_Slåtter og stev fra Siljustøl\_. Mange av desse små klaverstykka har fått nærmast programmatiske titlar som \_Småsvein-gangar, Vindharpe-slåtten, Myrdunspele' på månestrålefele\_ og \_Kristi blodsdråper\_. I desse klaverstykka følgjer Sæverud tradisjonen frå det romantiske karakterstykket slik vi kjenner det frå dei lyriske stykka til Grieg.

Orkestermusikken er langt meir radikal enn klavermusikken. Særleg bør vi nemne dei tre krigssymfoniane, \_Motstandsviljens symfoni\_ (nr.5), som på urframføringa i Bergen i 1941 forsiktig vart presentert med undertittelen \_Quasi una fantasia, Sinfonia Dolorosa\_ (nr. 6, 1942), skriven til minne om ein ven som vart avretta av tyskarane, og \_Salme\_ (nr. 7, 1944/45). Dei to første er einsatsige der forma tek utgangspunkt i den klassiske sonatesatsforma, men behandlinga av formprinsippet hjå Sæverud er nokså fri.

--- 114 til 320

Notebilde: Tema frå Kjempeviseslåtten. Kjempeviseslåtten – Harald Sæverud © Copyright 1946 by Musikk-Husets Forlag A/S, Oslo. Trykt med løyve.

Under okkupasjonsåra førte Sæverud ein musikalsk motstandskamp som gav han ein eineståande posisjon i medvitet hjå folk. Det er særleg verka frå desse åra som har vorte folkeeige, og som stadig går igjen på konsertprogramma. Ikkje minst gjeld det \_Kjempeviseslåtten\_, det siste av klaverstykka i op. 22 med undertittelen \_Til heimefrontens store og små kjempere\_. Det diatoniske og modalt prega temaet blir gjenteke med stadig meir dissonerande akkordunderlag og med stadig stigande intensitet i tekstur og dynamikk til det kulminerer i eit enormt raseriutbrot i sluttsekvensen.

Når det gjeld verka etter krigen, ligg det nær å nemne musikken til den avromantiserte oppsetjinga av \_Peer Gynt\_ på Det Norske Teatret i Oslo i 1947, av Hans Jacob Nilsen. Nilsen meinte at musikken til Grieg fortalde ei anna historie enn Ibsens tekst og difor påverka den sceniske framstillinga på ein uheldig måte. Sæverud prøvde i sin musikk å leggje seg tettare opp til teksten og ønskte å la musikken stå fram som eit ekko av tankane til personane. Musikken vart i alle tilfelle ein stor suksess for komponisten, sjølv om han med individualismen og det særprega kunstnargemyttet hjå Sæverud neppe kan karakteriserast som antiromantisk.

\_Ludvig Irgens-Jensen\_ (1894–1969) kom frå ein velståande kjøpmannsfamilie i Kristiania og fekk tidleg klaverundervisning. Etter artium begynte han på studium i filologi samtidig som han komponerte i det skjulte. Under den første verdskrigen studerte han på eiga hand det nyaste av moderne musikk, både tysk og fransk.

Han debuterte i 1920 med å gi ut 38 songar. Stilen i desse songane var seinromantisk med sterke ekspressive innslag. Nokre av dei gjekk mot atonalitet, og pressa kalla han «enfant terrible i den yngre tonekunsten vår». Utover i 1920-åra endra stilen til Irgens-Jensen seg i retning av å bli enklare med tydelegare tonalitet. Det merkar vi tydeleg i \_Fabler og barnerim\_ (1924) til eigne tekstar. Her er klaverstemma tynnare og uttrykket enklare enn i dei tidlegare songane. Dei tidlege songane har meir folkevisepreg og byggjer for det meste på modale skalaer.

I \_Tema con variazioni\_ (1925), eit av dei beste orkesterverka hans, bruker han eit koralaktig tema. Forma og den polyfone linjeføringa i tillegg til utstrekt bruk av modale skalaer gjer at vi kan kalle det eit neoklassisk verk. Men det er så sterkt emosjonelt i uttrykket at det ikkje kan reknast som antiromantisk. I dette verket flettar Irgens-Jensen inn ein stilisert springdans, og det vart sagt at melodikken skulle ha noko av ein mellomaldersk balladetone over seg. Det er bakgrunnen for at Irgens-Jensen frå då av blir plassert i bås med dei nasjonale komponistane og ikkje lenger rekna som internasjonal modernist.

--- 115 til 320

Notebilde: Døme: Temaet frå Tema con variazioni. Musikk: Ludvig Irgens-Jensen Copyright © Norsk Musikforlag A/S, Oslo.

Då det amerikanske plateselskapet Columbia lyste ut ein konkurranse i samband med hundreåret for Schuberts død om å skrive eit verk i hans ånd, deltok Irgens-Jensen med \_Passacaglia\_ (1928). Verket vart urframført i 1929 og vart strålande motteke. Ved musikkfesten i Venezia i 1934 vanka det godord både frå kritikarar og frå komponistar som Milhaud og Stravinskij. På same måte som \_Tema con variazioni\_ er \_Passacaglia\_ eit neoklassisk verk når det gjeld form og komposisjonsteknikk, men uttrykket har også her mykje av romantikken i seg. Det gjer at begge verka knyter tradisjonen tilbake til variasjonsverka til Brahms og Reger.

Ein nokså spesiell lagnad fekk Irgens-Jensens \_Heimferd\_ i 1930. Det var ein dramatisk symfoni, ein slags kantate, skriven til 900-årsjubileet for slaget på Stiklestad.

--- 116 til 320

Teksten var på nynorsk og skriven av Olav Gullvåg, og verket skulle framførast i Trondheim. Samtidig rasa ein bitter strid på grunn av eit vedtak i Stortinget om at namnet på byen skulle endrast til Nidaros. Protestane var sterke både mot overstyring frå hovudstaden og mot alt som hadde med nynorsk å gjere. Til slutt måtte Kyrkjedepartementet gå med på at verket ikkje vart oppført under Olavsfeiringa. Verket vart likevel ein stor suksess då det vart framført i Oslo i desember same år. Først i 1937 hadde gemyttane falle såpass til ro at ein kunne gjenta suksessen i Trondheim.

Av scenemusikken til Irgens-Jensen er det verdt å nemne musikken til \_Driftekaren\_ av Hans E. Kinck, oppført på Nationaltheateret i 1938 med Alfred Maurstad i hovudrolla som Vrål, ein figur i slekt med Peer Gynt. Året etter arrangerte Irgens-Jensen delar av scenemusikken som ein symfonisk suite, \_Partita sinfonica\_, der den kjende \_Bols vise\_ går inn som den seine andresatsen.

Irgens-Jensen har også ein stor produksjon av korsongar. Ikkje minst har songar til patriotiske tekstar frå krigsåra vorte populære.

Musikken til Irgens-Jensen kan ikkje definerast som nasjonal i uttrykket. Berre sjeldan bruker han folketonar, og sjeldan har melodikken hans noko særleg av folketonen i seg. Men det ser ut til at ein i mellomkrigstida og under okkupasjonen hadde behov for å definere det beste inn i ein nasjonal samanheng. Slik vart Irgens-Jensen utan å ville det definert som nasjonal først og fremst til innvortes bruk, medan han sjølv helst såg seg som ein representant for dei generelle neoklassiske eller kanskje rettare neoromantiske strøymingane i samtida.

### xxx3 Nasjonal stil

\_David Monrad Johansen\_ (1888–1974) er ein av dei mest sentrale norske komponistane i første halvdelen av det tjuande hundreåret. Dei første verka hans var prega av eit klassisk romantisk tonespråk med sterk påverknad frå Grieg. Etter studium i Berlin under den første verdskrigen fordjupa han seg i harmonilæra til Schönberg og klavermusikken til Debussy. Han utvikla så ein ny stil med sterke innslag av fransk impresjonisme. Det kjem mellom anna tydeleg til uttrykk i klaversuiten \_Nordlandsbilder\_ op. 5 (1918).

Monrad Johansen meinte at kunsten måtte vere nasjonalt forankra. Kompositoriske teknikkar kunne gjerne hentast andre stader, men innhaldet meinte han kom innanfrå og sprang ut av det personlege og det nasjonale. Særpreget i kunsten var for han knytt til etnisk tilhøyrsle. Utover i 1920-åra forenkla han stilen sin samtidig med at han trekte inn folkemusikkelement og modal harmonikk. Det kjem til uttrykk i dei viktigaste verka hans frå denne perioden, \_Voluspå\_ op. 15 (1926) for orkester, kor og solistar. Teksten er henta frå Den eldre Edda. Verket har klare impresjonistiske trekk med parallellføring av akkordar og modale akkordsambindingar. Inspirasjonen frå norsk folkemusikk skin igjennom i rytmikken og i enkelte melodiske vendingar.

--- 117 til 320

Etter nye studium i Tyskland i 1933 orienterte Monrad Johansen seg meir i retning av neoklassisismen. Det sentrale verket i denne perioden er orkesterverket \_Pan\_ op. 22 (1939), eit av dei mest populære verka hans, som var ei gåve frå NRK til Knut Hamsun på åttiårsdagen hans. Det er skapt under inntrykk av fleire av romanane til Hamsun, men Monrad Johansen var nøye med å presisere at det ikkje var programmusikk.

Ved sida av arbeidet som komponist var Monrad Johansen heile livet engasjert i kulturpolitisk verksemd. Gjennom mange år var han fast musikkmeldar i Aftenposten, og i 1934 gav han ut ein omfattande biografi over Edvard Grieg. I 1917 var han med på å skipe Den norske Komponistforening, der han sat lenge i styret. Han var også involvert i arbeidet med å forme ut ein kulturell og musikalsk programprofil for NRK, og han sat i fleire periodar i styret for TONO.

I 1941 melde han seg inn i NS. Sjølv hevda han at det var for å forsvare norsk musikkliv mot uønskt innverknad frå tyskarane og ikkje minst norske dilletantar som ønskte å utnytte situasjonen. På same måte som for Hamsun har ein leitt etter årsaker som kan forklare at Monrad Johansen kom til å støtte NS-regimet under krigen. Mange har meint at svaret låg i det nasjonale musikksynet han var ein så sterk talsmann for i mellomkrigstida. Han hadde då teke til orde for ein slags musikalsk morsmålstanke der han såg på tonespråk på same måte som verbalspråk. Arne Garborg hevda at tanke- og idéverda til ein nasjon viser seg i morsmålet. Blir språket undertrykt, blir mennesket undertrykt. Det er langt på veg denne tankegangen vi finn igjen i argumentasjonen hjå Monrad Johansen for å skape eit nasjonalt tonespråk. I hans auge var Noreg musikkspråkleg undertrykt, og den store undertrykkjaren var Tyskland. Han såg på den antityske og antiwagnerske holdninga til franskmennene etter den første verdskrigen som eit uttrykk for ein fransk nasjonal lausrivingsprosess, ein prosess som alle nasjonar burde setje i gang for sin eigen del. Den sterke motstanden mot tysk dominans som han gav uttrykk for, kan dermed vere med på å forklare kvifor grunngivinga hans for å melde seg inn i NS var eit ønske om å forsvare norsk musikkliv mot tysk innverknad. Den praktiske rolla han hadde under okkupasjonen som rådgivar for kulturstyresmaktene kan også til ein viss grad stadfeste dette. Men dei tidlegare skarpe utfalla sine mot tysk musikkundertrykking gjentok han ikkje under okkupasjonen. I landssvikoppgjeret vart Monrad Johansen dømd til fire års tvangsarbeid. Trass i dette greidde han å kome tilbake og etablere seg i norsk musikkliv etter krigen, då verka hans igjen stod på konsertprogramma.

\_Geirr Tveitt\_ (1908–81) var fødd i Hardanger og henta inspirasjon og impulsar både frå den europeiske kulturen og den norske bondekulturen slik han vart praktisert og formidla av folkehøgskulerørsla. Han studerte komposisjon i Leipzig frå 1928 og fekk der ei grundig, men noko konservativ skolering i kontrapunkt. Hans op. 1, \_12 tostemmige fyrestudier i lydisk, dorisk og frygisk\_, som han skreiv det første året som konservatoriestudent, er inspirert av dei tostemmige invensjonane til Bach, men dei har eit umiskjenneleg norsk tonefall. Enkelte av dei er så aggressive i karakteren at dei er karakteriserte som ein norsk barbarisme.

Etter Leipzig vart åra 1932–33 delte mellom Paris, Wien og Leipzig. Særleg i Paris kom han i kontakt med den franske klangkunsten frå impresjonismen. Det førte til at musikken hans etter kvart mister det sterkt kontrapunktiske preget han hadde i byrjinga.

--- 118 til 320

I 1938 blir eitt av hovudverka hans, \_Baldurs Draumar\_, uroppført. Dette var eit koreografisk drama for eit orkester på over hundre, songsolistar og resitatør. Teksten hentar inspirasjon frå dei norrøne eddadikta. Sjølv meinte Tveitt at verket var utprega norsk i sitt uttrykk, men fleire kritikarar meinte vel at det heller førte tankane mot impresjonistisk orientalisme. Her er også innslag av barbarisme, men elles finn vi i dette verket mange av dei trekka som særmerkjer stilen til Geirr Tveitt i seinare verk, det vil seie modale skalaer, enkle folketoneprega motiv, rytmiske ostinatar, innslag av bitonalitet, og ikkje minst klangflater som verkar som bakgrunn og framgrunn, og som set temaet i relieff i staden for at det blir tilrettelagt eller utvikla.

Det kan sjå ut som om Tveitt etter krigen går bort frå det norrøne, utan at det gjer at han forlèt den viktigaste inspirasjonskjelda si, folkemusikken. \_Nordljoskonserten\_ frå slutten av 1940-åra er noko av det mest avantgardistiske Tveitt har skrive med krasse prokofjevaktige dissonansar, men samtidig med innslag av impresjonistiske parti som fører tankane tilbake til Ravel. I 1953 kjem det kanskje mest populære klaververket hans, \_Femti Folkatonar frao Hardanger\_. Dei har også preg både av barbarisme og impresjonisme, men arrangementa er mildare enn tidlegare og peikar tilbake på den behandlinga Grieg gjorde av hardingfelemusikken i \_Slåtter\_ op. 72. Tveitt hadde heilt frå slutten av 1930-åra drive eit utstrekt innsamlingsarbeid av folketonar og arrangert dei ikkje berre for klaver. Han orkestrerte dei og gav dei ut i suitar med 15 stykke i kvar. I dag har vi fire slike suitar. Tveitt viser her ei fabelaktig evne til å lokke fram impresjonistiske nyansar i orkestersatsen.

I 1950- og 1960-åra kjem det folkemusikalske tydelegare fram igjen i verka til Tveitt. Dei er også meir neoklassiske i strukturen. I den femte klaverkonserten hans (1954) og dei to konsertane for hardingfele og orkester (1956 og 1965) nærmar han seg motivbruken og forsiringsteknikken i slåttemusikken.

I 1930-åra la Tveitt for dagen ein ekstrem fascinasjon for det norrøne. Han var oppteken av gammal åsatru, han skreiv runeskrift og opererte med si eiga tidsrekning, e. V. f. s. (etter Vinlands fyrsta sjá). Han sette også gammalnorske namn på dei vanlegaste modale skalaene i norsk folkemusikk. Han viste interesse for den nyheidenske rørsla i Tyskland som hadde ein nært kontakt med den tyske nazismen, og han gir i fleire brev frå den tida dessutan uttrykk for rasistiske og antisemittiske holdningar. Tveitt høyrde også til den radikale kjernen i Ragnarokk-krinsen, som stod for ein heidensk, sosialistisk og pangermansk opposisjon mot den meir kristenkonservative og nasjonalistiske linja til Nasjonal Samling. Mellom anna kritiserte ein Quisling for ikkje å vere rasetenkjande nok!

Saman med mellom anna Monrad Johansen takka Geirr Tveitt ja til å sitje i musikkgruppa i det konsultative rådet til Kulturdepartementet, som vart skipa av det kommissariske statsrådet hausten 1940. Frå 1941 var han statens musikkonsulent. I denne stillinga viste han seg å vere ein uredd forkjempar for \_entartet\_ musikk, både fransk, russisk og jødisk. I 1942 sa han opp stillinga i protest mot den nazistiske musikkpolitikken og drog heim til Norheimsund, der han mot slutten av krigen tok del i heimefrontarbeid.

--- 119 til 320

I 1960-åra begynte han å lage radioprogram og skrive musikk for NRK. Mellom anna var jobben hans å setje musikk til tekstar av ei rekkje norske diktarar. Det førte til at det vel er som visekomponist Geirr Tveitt først og fremst er kjend for folk flest. Det er her nok å nemne \_Fløytelåt\_ og \_Du skal ikkje sova bort sumarnatta\_.

\_Eivind Groven\_ (1902–77) var telemarking av fødsel og lærte tidleg å spele seljefløyte og hardingfele. Då han som ambisiøs ung mann kom til Oslo, sette han seg tre mål, å komponere ny musikk, ta vare på norsk folkemusikk og «få fram eit instrument som kunne samle upp i seg alle mogelege slags tonesystem». Ved sida av komponistverksemda utvikla han seg til ein førsteklasses tradisjonsberar og ein høgt skatta forskar innanfor folkemusikk og akustikk. Gjennom foredrag og artiklar ønskte han å gi bypublikum ei pedagogisk innføring i det særeigne med folkemusikken. Han meinte at folkemusikken var fullt på høgd med kunstmusikken når det galdt formstruktur, melodisk rikdom og kunstnarleg verdi. Han hevda at folkemusikken var skapt av anonyme enkeltpersonar, ikkje av eit kollektiv.

Ved sida av folkemusikken var Groven sterkt oppteken av Bach. Han meinte det var ein slektskap mellom vidarespinningsteknikken i barokken og knoppskytingsprinsippet i slåttemusikken.

Som komponist hadde Groven vondt for å finne seg til rette med dei formprinsippa som vanlegvis vart brukte i europeisk kunstmusikk. Verka hans er prega av rytmar, melodiar og former som tydeleg har røter i norsk folkemusikk. Han innførte temautviklingsteknikken frå slåttemusikken til kunstmusikken. Motiva skyt stadig nye skot og blir endra og varierte, i ein slags metamorfoseteknikk. Dette formprinsippet var nokså vanleg i kunstmusikken frå byrjinga av 1900-talet. Vi finn det brukt hjå så ulike komponistar som Anton Webern, finnen Jean Sibelius og danskane Carl Nielsen, Vagn Holmboe og Nils Viggo Bentzon. Dei to siste var på si side inspirerte av vidarespinningsteknikken til Béla Bartók.

Groven forlèt aldri tonaliteten, men musikken hans er i alle fall tidvis prega av nokså dristig harmonikk, slik at han må seiast å ha ei utvida form for tonalitet. Han eksperimenterte også med konstruerte skalaer som verken var durskalaer, mollskalaer eller modale skalaer.

Dei viktigaste orkesterverka hans er \_Symfoni nr. 1, Innover viddene\_, (1938/rev.l951) og \_Symfoni nr. 2, Midnattstimen\_, (1946), \_Symfoniske slåttar\_ (nr. 1, 1956) og nr. 2 \_Faldafeykir\_, (1967) og festovertyren \_Hjalarljod\_. Av andre større verk kan vi nemne \_Mot ballade\_ for kor og orkester med tekst av Hans E. Kinck (1933/rev.1952), \_Margit Hjukse\_ for kor, solistar og hardingfele (1964), \_Draumkvæe\_ for kor, solistar og orkester (1965) og \_Olav Liljukrans\_ for kor (1960).

Groven vart tidleg klar over at ein i folkemusikken brukte ikkje-tempererte intervall. Denne problematikken kom også til å engasjere han i vaksen alder. I 1936 konstruerte han sitt første reinstemte instrument, eit harmonium, der kvar tangent hadde tre ulike tonehøgder. Men det var tungvint i bruk. Seinare konstruerte han fleire orgel der dei reine samklangane kom automatisk medan ein spela. I eitt av dei eksperimenterte han også med uvande klangfargar, mellom anna sjeldne stemmer som bukkehorn, seljefløyte og sekkepipe.

--- 120 til 320

Samtidig med at han arbeidde med å konstruere instrumenta, skreiv han fleire vitskaplege avhandlingar om emnet. Arbeidet hans vekte interesse i utlandet, og då Albert Schweitzer hausten 1954 var i Oslo for å ta mot Nobels fredspris, fekk han spele Bach på det vesle reinstemte pipeorgelet som då var plassert i Trefoldighetskirken. Han skal i den samanhengen ha uttalt: «Dei lagar vinen, og eg drikk han.»

Gjennom musikken sin og som konsulent for eit halvtimes radioprogram kvar veke med nasjonalmusikk frå 1931 til krigen kom, verka Groven som ein viktig brubyggjar mellom folkemusikken og kunstmusikken. Og om han bruker folkemusikken som ei naturleg inspirasjonskjelde for både rytme, melodikk og form i komposisjonane sine, er det aldri tale om gjenbruk av klisjear. Musikken til Groven er eit møte mellom Telemark og Europa, forma av ein eigenarta personlegdom.

\_Klaus Egge\_ (1906–79) tok i dei tidlegaste verka utgangspunkt i norsk folkemusikk. Det kjem mellom anna til uttrykk i \_Draumkvedsonate\_ (1933), der han bruker tema som er henta frå dei tre overleverte draumkvedemelodiane frå Telemark. Det er påfallande i dei tidlege verka til Egge at mykje av melodikken og rytmikken ser ut til å vere sprungne ut av norsk folkemusikk utan å vere direkte lån. Dessutan bruker han store former, og det musikalske uttrykket er meir radikalt enn det som var vanleg i folkemusikkinspirert musikk frå same tid.

Etter studium med Fartein Valen og eit opphald i Berlin 1937–38 der han særleg studerte kontrapunkt, gjekk han i retning av ein meir fritonal musikk, men stadig med røter i norsk folkemusikk. Han eksperimenterte med å konstruere nye skalaer ved å setje saman tetrakordar frå ulike modale skalaer. Desse skalaene har ein annan karakter, men alle har tonalt sentrum. Musikken held stort sett på eit diatonisk preg, men melodivendingane blir nye og ukonvensjonelle. Denne nye stilen kjem til uttrykk i dei tre klaververka i \_halling-, springar- og gongarrytme\_ frå 1939, i \_Symfoni nr.l\_ (1942) og i \_Klaverkonsert nr. 2\_ (1944). Det siste verket er truleg hans mest framførte verk.

Mot slutten av livet fjerna han seg noko frå det norske og det strengt kontrapunktiske, sjølv om han heile tida arbeidde innanfor dei klassiske formprinsippa. Han nærma seg stadig meir den atonale musikken, og uttrykket vart meir aggressivt enn det hadde vore i midtperioden. Høgdepunktet i denne utviklinga var \_Symfoni nr. 4, Sopra BACH-EGGE\_ (1967). Symfonien er bygd på ei tolvtonerekkje som tek utgangspunkt i tonane b-a-c-h-e-g-(g-e). Sjølv om Egge bruker dei vanlege teknikkane med omvending, kreps og omvend kreps i tillegg til grunnform, er ikkje verket halde i nokon streng tolvtonestil, men det gir absolutt eit fritonalt inntrykk.

Egge engasjerte seg sterkt i organisasjonslivet etter krigen. Særleg var innsatsen hans som formann i Komponistforeningen frå 1945 til 1972 viktig. Han meinte at kunstnarane måtte få ein sterkare innverknad over bruken av kunst i samfunnet, og at samfunnet burde gi dei betre vilkår slik at dei kunne yte meir kunstnarleg.

--- 121 til 320

### xxx3 Kulturstrid og kamp om verdiar

Mellomkrigstida var i verdshistorisk perspektiv ein periode med sterke spenningar. Begge dei politiske ytterfløyene var prega av antidemokratiske strøymingar. På høgresida voks den fascistiske rørsla seg stadig sterkare, på venstresida flokka mange arbeidarar og intellektuelle seg rundt dei revolusjonære kommunistiske fanene inspirerte av den russiske revolusjonen.

Her i Noreg gav den politiske polariseringa seg utslag i skipinga av fleire høgreorienterte organisasjonar som opplagt var skeptiske til demokrati og det parlamentariske systemet. Den russiske revolusjonen hadde skremt mange, og det var nok ein god del som også i 1937 meinte som redaktøren i Aftenposten at dersom ein måtte velje mellom diktatura til Stalin og Hitler, då valde ein «uten betenkning Hitlers som det minste av to onder».

Grunnane til at det nasjonale kom til å stå så sterkt i norsk musikk i mellomkrigstida, må vi først og fremst søkje i dei forholda som prega utviklinga i Noreg frå slutten av 1800-talet og fram til 1930-åra, spesielt med innføringa av parlamentarismen i 1884 og unionsoppløysinga i 1905. Det var kort tid sidan Noreg hadde vorte sjølvstendig, noko som kan gjort at mange hadde eit behov for å styrkje den nasjonale identiteten og framheve den nasjonale eigenarta til Noreg. Det kan dessutan ha vore slik at mange meinte at å samlast om dei nasjonale verdiane kunne byggje bru over dei skarpe klassemotsetningane som prega særleg 1920-åra. Eit tredje moment kan vere at det i alle politiske parti fanst personar som argumenterte for rasehygiene, at ein skulle halde den norske rasen rein.

Den offentlege debatten i mellomkrigstida var også ein debatt om etiske spørsmål. Sentralt i denne debatten stod kjønnsmoralen og plikta den enkelte hadde til å ta stilling og velje side. Mellom kunstnarane var det først og fremst forfattarane som tok del. Ikkje nokon stad kom desse tankane så sterkt til uttrykk som i diktet til Arnulf Øverland \_Du må ikke sove\_ (1937). Men også mange av dei som ikkje debatterte offentleg, tok opp denne typen problemstillingar i litteraturen. Ikkje minst galdt det store romanforfattarar som Sigrid Undset, Olav Duun og Johan Falkberget, forfattarar som vi gjerne reknar til den nyrealistiske retninga i norsk litteratur, eller den etiske realismen som retninga også blir kalla. Og både den venstreradikale grupperinga Mot Dag og den kristne Oxfordbevegelsen er sterke vitnesbyrd om det etiske engasjementet som mange la for dagen i denne tida.

Når det gjeld musikarane og komponistane, er det likevel vanskeleg å få auge på ei tilsvarande politisering. I musikklivet dreia diskusjonen seg derimot om ein skulle vere nasjonal eller internasjonal. Når vi i ettertid ser på denne debatten, må vi kunne seie at han på mange måtar var ein skinndebatt. Det var nokså tilfeldig kva leir komponistane vart definerte inn i. Det må også vere lov å seie at Pauline Hall i sine nærmast hatske utfall mot dei nasjonale plasserte holdningar hjå dei som dei absolutt ikkje hadde. Dessutan ser vi at alle dei nasjonale av nokon verdi like vel som andre var orienterte mot den europeiske samtidsmusikken, og at både impresjonistiske og neoklassiske stiltrekk og teknikkar lett lét seg kople med eit norsk tonefall i musikken. Det er påfallande at komponistane stort sett la for dagen ei apolitisk holdning i ei tid då andre kunstnarar valde tydeleg side både politisk og etisk. Det kan sjølvsagt kome av ein viss arroganse – ein lyfter seg liksom over den kvardagslege politikken. Men det kan også vere at musikarar og komponistar hadde lite kontakt med kunstnarar innanfor andre kunstarter.

--- 122 til 320

### xxx3 Norsk musikkliv under okkupasjonen

Det har vore vanleg i historiske framstillingar å la dei to verdskrigane på 1900-talet fungere som skilje i den historiske utviklinga. Vi har vant oss til å bruke nemningar som mellomkrigstid og etterkrigstid, og også denne læreboka har ei kapittelinndeling som gjer det naturleg å oppfatte dei to krigane som bastante skiljevegger. Dette er likevel ikkje rett. Både når det gjeld den første og den andre verdskrigen, er mønsteret det same. Det som skjer i kulturlivet etter krigane, har røter tilbake til tida før katastrofane vart utløyste.

Når det gjeld forholda under den tyske okkupasjonen av Noreg i åra 1940–45, må vi likevel kunne seie at det skjedde ei endring i det offentlege kulturlivet rundt årsskiftet 1941–42. På dette tidspunktet starta for alvor nazifiseringa og einsrettinga av det norske samfunnet. Dermed auka også motstanden mot Quisling-regimet. I 1920- og 1930-åra hadde motsetningane i samfunnet ofte vore definerte som klassekamp. Under krigen vart dette tona ned. I staden la ein vekt på det som batt saman, og denne fellesskapskjensla og dugnadsånda kom på mange måtar også til å prege etterkrigstida då landet skulle byggjast opp igjen.

Dei som var motstandarar av det nye regimet, opplevde at dei måtte kjempe på to frontar. Ein skulle slåss både mot kultursynet til tyskarane og mot dei norske nazistane. Mykje tyder på at det var det siste som førte til dei største problema. Nasjonal Samling hadde lagt beslag på mange av dei nasjonale symbola, og eit ord som nasjonal fekk av den grunn ein negativ klang for mange. Samtidig ønskte også motstandsfolk å framheve det norske, men med eit anna innhald enn det nazistane la i det.

Det var få norske musikarar som før krigen hadde teke inn over seg at det fanst politisk kunst. Men for tyske nazistar var det naturleg å bruke musikk som påverknadsmiddel ikkje minst under dei store massemønstringane og paradane. Dessutan innførte naziregimet i Tyskland forbod mot det dei kalla \_entartete Kunst\_ – degenerert kunst. Jødisk musikk var bannlyst, og ettersom ein også meinte at modernismen i alle variantar var skapt av jødar og dermed skadeleg for den ariske rasen, var også den bannlyst. I praksis gjorde det at det ikkje var lov å spele musikk av Mendelssohn, Offenbach, Schönberg, Milhaud, Stravinskij, Bartók og Weill offentleg.

Dei norske nazistyresmaktene sette tidleg ned \_Det midlertidige konsultative råd\_ for musikk. Medlemmer vart komponistane David Monrad Johansen, Per Reidarson og Geirr Tveitt i tillegg til dirigenten Olav Kielland og pianisten Ivar Johnsen. Johnsen trekte seg før rådet hadde kome i funksjon, og det vart etter kvart så mykje krangel mellom medlemmene at dei trekte seg etter tur. Til slutt sat Geirr Tveitt igjen med nokså vide fullmakter som statens musikkonsulent. I 1942 rauk også han uklar med makthavarane og drog i sinne heim til Norheimsund. Det vart også skipa eit kulturting, og her vart Monrad Johansen ein av representantane for musikk.

--- 123 til 320

For å gi folk nokre lyspunkt i kvardagen prøvde ein i det lengste å halde i gang aktiviteten innanfor kultur og underhaldning. Og fram til 1944 ser det ut til at ein greidde å halde aktiviteten omtrent på førkrigsnivå. Vi ser til og med at konsertaktiviteten auka noko etter at radioane vart konfiskerte hausten 1941. Samtidig auka etterspurnaden etter notar som eit resultat av auka musikalsk eigenaktivitet. Den store bestseljaren vart jubileumsutgåva av verka til Rikard Nordraak.

I februar 1941 begynte ein med sensur av teaterstykke, revyar og store musikalske oppsetjingar. Fleire musikkverk med tekstar av nasjonal karakter vart faktisk nekta framføring fordi «publikums stemning er fortiden så opphisset, at en ikke kan ta ansvar for de følger en oppførelse av denne art vil kunne få». Frå februar 1941 måtte dessutan alle foreiningar og lag registrere seg hjå styresmaktene, og dermed vart mange nedlagde. Nokre av kora og orkestera dukka opp igjen under andre namn som kyrkjekor, kyrkjeorkester, bedriftskor osv.

Ofte vart frittståande kor og orkester utsette for press og fekk ordre om å vere med i NS-arrangement. Då galdt det å vere kreative i grunngivinga for å sleppe. Filharmoniens kor vart faktisk nedlagt då det kom krav om at \_Voluspå\_ av Monrad Johansen skulle framførast i mars 1942. Særleg mange kor vart nedlagde då det kom krav om at alle kor skulle tvangsorganiserast i ein nazistisk kororganisasjon.

Det vart også arrangert illegale konsertar i kyrkjer, bedehus og private heimar (huskonsertar). Dei kunne ofte vere annonserte som \_andakt\_, men det einaste verbale innslaget var at ein bad Fadervår saman. Ein kunne også invitere til musikkhistoriske foredrag der det var svært lite snakk, og der musikkdøma var mange og lange. Det voks etter kvart fram eit uformelt nettverk av personar som hjelpte til med å formidle musikarar til huskonsertar rundt omkring i landet. Dei kalla seg \_Musikkens Venner\_ og kom til å leggje grunnlaget for den organisasjonen av same namn som vart skipa 1947. Heilt fram til Rikskonsertane starta si verksemd i 1968, var Musikkens Venner ein viktig aktør når det galdt spreiing av musikk utover landet.

Då freden kom i 1945, var hemntanken sterk hjå mange. Jakta på nazistar og stripete bygde ofte berre på rykte, og i ettertid verkar tanken lite pen. Av musikarar var det likevel få som vart arresterte og endå færre som vart dømde. Nokre miste rett nok kunstnarløna si, men andre straffer kunne vel svi vel så kraftig. Ein fekk kanskje ikkje oppdrag som solist eller dirigent lenger, og komponistar kunne oppleve å ikkje få oppført verka sine. Men hemnlysta er sjeldan evigvarande. Etter få år var forholda komne tilbake til det normale, sjølv om dei større verka til Sinding ikkje kom på repertoaret hjå orkestera før mot slutten av 1960-åra.

## xxx2 2.8 Populærmusikken i mellomkrigstida

### xxx3 Tin Pan Alleys gullalder

Plateselskapa tok etter kvart over lokala til noteforlaga, og 1920-åra vart Tin Pan Alleys gullalder. No dominerte produksjon og distribusjon av 78-plater. Kvart år vart det selt 106 millionar plater i USA, og dei fleste av dei vart produserte i Tin Pan Alley. 78-plata hadde plass til ca. tre minutt musikk på kvar side, og mykje av populærmusikkrepertoaret vart innretta med tanke på det. Ein heil symfoni trong fem–ti plater for å få plass, ein heil opera 20–25 plater. Platene vart selde samla i \_album\_.

--- 124 til 320

### xxx3 Radioen, eit nytt distribusjonsmedium for musikk

Dei trådlause media eller etermedia fekk mest å seie for distribusjon av populærmusikk. I 1906 lukkast ein for første gong å overføre tale og musikk via radiobølgjer, men det gjekk enno nokre år før sendarutstyr og sendingar vart så stabile at dei kunne utnyttast kommersielt.

USA var det første landet som utvikla den nye teknologien, og den første radiostasjonen i verda, \_KDKA\_, vart starta i Pittsburgh, Pennsylvania, i 1920. I dei fire neste åra vart det sett i gang 530 radiostasjonar i USA, og i 1926 kom det første stasjonsnettverket som skulle dekkje heile det amerikanske kontinentet. Men sendingane frå stasjonane forstyrra kvarandre, og det nye mediet vart kraftig regulert. Med konsesjon frå styresmaktene fekk kvar stasjon utdelt sin sendarfrekvens, og det er dette systemet som framleis eksisterer over heile verda.

I Europa ønskte ein ikkje det sendekaoset ein hadde hatt i USA, og alt i byrjinga vart skipinga av radiostasjonar sterkt regulert. \_BBC\_ (British Broadcasting Company) i England vart skipa i 1922, og i 1927 tok den engelske staten over selskapet og rettane det hadde i England. Det skjedde for at staten skulle ha full kontroll med dei sendingane som gjekk ut, og mange rekna etter kvart BBC som ein rein propagandaradio for styresmaktene. Både propagandaomsyn og militære omsyn låg bak den strenge reguleringa i Europa.

I Noreg gjekk ein motsett veg. I 1925 fekk vi den første norske radiostasjonen, og det var det private \_Kringkastingsselskapet AS\_ som stod bak. Sendingane var kommersielle, og pengane til drifta skulle kome inn ved hjelp av lisenspengar, avgift på radiomateriell og reklame. I 1933 vart det statleg kontroll også i Noreg. Årsaka var at sendingane og den tekniske standarden til Kringkastingsselskapet heldt for dårleg kvalitet. Sendingane nådde dessutan ikkje ut til alle, og det vart ei politisk oppgåve, spesielt for Arbeidarpartiet, å sørgje for at alle som budde i Noreg, skulle kunne ta mot radiosendingar som heldt eit høgt kvalitetsnivå. Resultatet var skipinga av det statlege \_Norsk rikskringkasting\_ (NRK). Finansieringa av NRK har i alle år vore basert på lisenspengar og avgifter på kringkastingsmateriell, medan kommersiell reklame vart forboden alt i 1933.

### 

### xxx3 Radiostjerner og ny teknologi

Dei første radiostjernene i historia var også store plateartistar, og mange av dei var både utøvarar og komponistar. Pianisten og songaren \_Hoagy Carmichael\_ (1899–1981) var den første verkelege låtkomponisten i hundreåret og prototypen på ein \_singer-songwriter\_, som spesielt i åra etter den andre verdskrigen vart eit omgrep i populærmusikken. Carmichael var sterkt influert av den svarte, synkoperte musikken som i 1920-åra fekk namnet jazz, og han samarbeidde med fleire av dei profilerte jazzmusikarane i samtida, til dømes Bix Beiderbecke, Louis Armstrong og Dorseybrørne. Fleire av dei største hitane hans, til dømes \_Stardust\_ (1929), \_Lazy River\_ (1930) og \_Georgia on My Mind\_ (1930), kjem framleis i stadig nye arrangement og innspelingar.

--- 125 til 320

Notebilde: Storseljaren til Hoagy Carmichael: Georgia on my mind. Musik: Hoagy Carmichael Text: Stuart Gorrell © Peermusic III Ltd. För Norden & Baltikum: Peermusic AB. Tryckt med tiltstånd av Gehrmans Musikforlag AB.

--- 126 til 320

Den mestseljande songaren i første halvdelen av 1900-talet var \_Bing Crosby\_ (1903–77), som debuterte i 1926 som songar i Paul Whitemans storband i Los Angeles. Han vart også radiostemma framfor nokon i åra fram mot den andre verdskrigen. Songstilen til Crosby hadde mykje til felles med den italienske belcantostilen og vart kalla \_crooning\_, det vil seie at ein nyansert og velbalansert skjønnsong var viktigare enn styrke. Utviklinga av den elektriske mikrofonen gjorde ein slik songstil effektiv, og i 1930-åra dukka det opp stadig fleire crooners i underhaldningsbransjen. Mellom dei mest kjende songane hans er \_Silent Night, Holy Night\_ (Glade jul) frå 1934 og Irving Berlins \_White Christmas\_ (1941).

To nye instrumenttypar som kom til å få avgjerande innverknad på utviklinga av rock etter den andre verdskrigen, dukka opp i 1930-åra. Adolph Rickenbacker fann opp den elektriske gitaren i 1931 og Laurens Hammond hammondorgelet i 1933. Begge oppfinningane vart også svært viktige for jazzmusikken i åra som følgde.

Det tyske selskapet AEG introduserte magnetofonen i 1934. Her gjorde ein lydopptak på eit magnetisert band, og utstyret var både enkelt å bruke og lett å transportere. Det er sagt at bakgrunnen for denne oppfinninga var at Hitler ønskte å kunne tale til det tyske folket i alle småbyar utan sjølv å måtte vere til stades. Under krigen vart utstyret utbetra til ein standard som gjorde at ein kunne konkurrere med dei alt etablerte distribusjonsmedia, og ein amerikansk ingeniør tok med seg den tyske oppfinninga til USA mot slutten av krigen. Det førte til oppfinninga av den første Ampex-bandopptakaren, som vart brukt for første gong i 1947. Det var no mogeleg å ta opp lengre musikkframsyningar til små kostnader. Både LP-plata, som vart brukt kommersielt for første gong i 1940-åra, og bandopptakaren gjorde 78-platene overflødige.

Oppfinningane som vart realiserte like etter den andre verdskrigen, representerer saman med noteproduksjonen, pianorullane, jukeboksane og radioen endå eit steg på vegen til ei lytteoppleving distansert frå den eigentlege liveframsyninga. Og dei gjorde det nærmast overflødig å vere til stades ved slike framsyningar for å kunne oppleve sjølve musikken.

### xxx3 Den amerikanske dominansen i musikkindustrien

Plateselskapa hadde i utgangspunktet avgrensa middel for å skape etterspurnad etter musikk. Dei måtte stole på at andre medium som radio, tv, film og musikalar gjorde det for dei og samtidig promoterte varene, det vil seie artistar og musikk.

--- 127 til 320

Det var her det amerikanske og europeiske marknadsføringssystemet skilde seg frå kvarandre. Europeiske etermedium vart i mange år kontrollerte av politikarar og byråkratar med få eller ingen ønske om å endre format eller innhald. I USA har desse media alltid vore kontrollerte av forretningsmenn som ønskte å endre nettopp desse elementa i ein evig konkurranse om gunsten til publikum. Konkurranse fører ofte til nyvinningar, og for å få ein fordel overfor dei konkurrerande kringkastingsselskapa har dei amerikanske selskapa heile tida vore på utkik etter nye idear og konsept. Nye idear og programkonsept kom difor stort sett til Europa via skodespelarar og musikarar som hadde vore på besøk i USA, ikkje frå byråkratane i leiinga av kringkastingsstasjonane.

### xxx3 Musikk som fagforeiningssak og vare

Det amerikanske musikarforbundet (The American Federation of Musicians, AFM) vart skipa i 1896 for å sikre rettane til musikarane vis-à-vis framveksten av grammofonindustrien. Ein kravde at musikarane skulle få utbetalt ei avgift (royalty), ikkje berre for kvar selde plate, men også kvar gong plata vart spela av ein jukeboks eller på radio. Plateselskapa nekta å innføre ei slik avgift, og i august 1942 boikotta AFM all innspeling av musikk, både klassisk musikk og populærmusikk. Dei tre store plateselskapa (Decca, RCA Victor og Columbia) gav opp først i november 1944. På desse to åra fekk ikkje ein einaste jazzinstrumentalist selt eller spela inn kommersielle plater. Boikotten av instrumentalistane opna derimot for songarar som ikkje var medlemmer av musikarforbundet, og gjorde at mange vokalgrupper vart berømte nasjonalt og internasjonalt desse åra. Det førte i sin tur til at det meste av popmusikken som vart produsert i åra etter krigen, hovudsakleg var songbasert.

### xxx3 Stemningsmusikk (mood music), light music

Det var ikkje berre det som skjedde i USA som påverka dei ulike trendane og stiluttrykka i populærmusikken. Instrumental popmusikk hadde eksistert som ein del av Tin Pan Alleys verksemd sidan starten, men det var i Storbritannia at denne musikken utvikla seg til ein eigen sjanger. Den engelske komponisten \_Albert Ketelbey\_ (1875–1959) var ein av dei første som farga den instrumentale popmusikken sin ved hjelp av eksotiske titlar som \_In a Monastery Garden\_ (1915), \_In a Persian Market\_ (1920), \_In a Chinese Temple Garden\_ (1925), \_By the Blue Hawaiian Waters\_ (1927), \_In the Mystic Land of Egypt\_ (1931) og \_From a Japanese Screen\_ (1934).

I mange europeiske land og i koloniane deira voks det i 1920-åra fram ein tradisjon der hotellorkester stod for lett underhaldning i resepsjonsområdet til større hotell. Det mest kjende orkesteret av denne typen i England var \_The Max Jaffa Saloon Orchestra\_, som spela for første gong på radio i 1939.

\_Eric Coates\_ (1886–1957) kalla instrumental popmusikk \_light music\_, og dette omgrepet fekk ny aktualitet frå slutten av 1950-åra då omgrepet popmusikk fekk eit anna innhald enn det hadde hatt tidleg på 1900-talet. Coates komponerte fleire populære stykke for hotellorkester, eller \_light orchestras\_, som dei også vart kalla, og \_By a Sleepy Lagoon\_ (1930), \_A London Suite\_ (1933) og \_Calling all Workers\_ (1940) fekk enormt stor utbreiing både via grammofonen og gjennom radioen. Fleire av melodiane hans vart kjenningsmelodiar som introduserte populære program på BBC.

--- 128 til 320

Den første internasjonale superstjerna innanfor stemningsmusikken var den italienskfødde \_Annunzio-Paolo Mantovani\_ (1905–80). Mantovanis orkester vart i 1930-åra legendarisk på begge sider av Atlanteren, og som britisk statsborgar vart han den første utanlandske superstjerna i USA.

Her i Noreg starta NRK eit radioorkester i Stavanger i 1938, \_Stavangerensemblet\_. Orkesteret hadde besetning som dei engelske hotellorkestera og spela instrumental light music i formiddagssendingar på NRK heilt fram til midt i 1960-åra. Også musikkorpsa har hatt mykje å seie for spreiinga av light music i Noreg og andre land.

### xxx3 Musikalen

Musikkteateret har vore viktig for utviklinga av underhaldningsmusikken på begge sider av Atlanteren gjennom både på 1800- og 1900-talet. Behovet for å skildre ei handling som har til formål å formidle alle dei store kjenslene (kjærleik, liding, humor og sinne) ved hjelp av talte dialogar, songar, dansar og storslegne sceneframsyningar, ser ut til å ha vorte stadig større utover på 1800-talet. I Europa vart operetten den viktigaste musikkteatersjangeren og eit alternativ til opera. I USA vart vaudeville og burlesque dei viktigaste musikkteatersjangrane på 1800-talet. I Europa var dei sentrale operettebyane Wien, Paris og London, i USA var som vi har sett New York sentral, men mot slutten av 1800-talet vart fleire av dei større byane på det nordamerikanske kontinentet viktige i formidling og utvikling av desse sjangrane.

Alt i siste delen av 1800-talet etablerte westendteatera i London og teatera på Broadway i New York seg som musikkteaterscener. I London tok George Edwards \_The Gaiety Theatre\_ over. Her gjekk han etter kort tid bort frå dei tradisjonelle musikk-komediane der intellektuell, politisk og absurd satire hadde spela ei hovudrolle, til eit meir familievenleg musikkteater med fengjande melodiar, kjærleikshistorier og ein scenografi som inneheldt tidsrette kostyme og flotte sceneshow. Dansen kom også inn som eit sentralt element i desse framsyningane. Dei to framsyningane \_In Town\_ (1892) \_og A Gaiety Girl\_ (1893) vart kalla musikalske komediar, men var i realiteten \_musikalar\_, og framsyningane skulle setje standarden for musikkteaterframsyningane i London West End dei neste tretti åra.

--- 129 til 320

Det er ikkje heilt enkelt eksakt å peike på kva som skil musikalen frå operetten, men eitt av svara ligg i skildringa av miljøet der handlinga skjer. I operetten går handlinga ofte for seg innanfor den rike delen av borgarskapet, medan handlinga i musikalen oftast er henta frå dei miljøa vanlege menneske ferdast i. Den musikalske farsen, \_The Mulligan Guard Picnic\_ (1878), representerte eit viktig brot med formatet til både burlesque og vaudeville, men også operetten. Mennene bak farsen hadde henta handlinga frå kvardagslivet til vanlege menneske, og publikum sat faktisk og lo av seg sjølv. I The Mulligan Guard Picnic og seinare musikalske farsar skrivne av dei same forfattarane, Braham, Harrigan og Hart, heldt dessutan språket eit høgt litterært nivå, og det vart brukt litterære verkemiddel til å formidle handlinga. I motsetning til det som var vanleg i vaudeville og burlesque vart rollefigurane framstilte av skolerte songarar, ikkje prostituerte som ein hadde freista å endre til songarar på scena.

I 1890-åra vart det oppført fleire musikalske farsar i New York, og nokre av dei var fullt ut i stand til å konkurrere med dei populære operettane til Gilbert & Sullivan som fann vegen over Atlanteren i desse åra. I 1898 vart \_A Trip to Coontown\_, den første fullt ut afroamerikanske musikalske komedien, oppført på Broadway i New York. Både produksjonen, musikarane og alle skodespelarane var afroamerikanske. Naturleg nok var musikken prega av minstrelshowa. Musikkomedien vart kort tid etter følgd av fleire, og både ragtime og coon var representerte i det musikalske uttrykket.

Sjølv om musikalen etablerte seg som sjanger på begge sider av Atlanteren, var det amerikanarar som markerte seg som dei store musikalkomponistane. Russiskfødde \_Irving Berlin\_ (Israel Baline) (1888–1989) er ein av dei største låtkomponistane gjennom tidene. Hans første hit var \_Alexander's Ragtime Band\_ (1911), som rett nok læt meir som ein marsj enn ein ragtime, men som likevel på ein merkeleg måte fanga den amerikanske musikksmaken. Den musikalske stilen hans var liketil og enkel, og mange av dei fleire hundre komposisjonane hans vart store hitar over heile verda. Titlar som \_Easter Parade, White Christmas\_ og \_There's No Business like Showbusiness\_ blir framleis spela over heile verda. Den første musikalen til Berlin, \_Watch Your Step\_ (1914), var influert av ragtimestilen. Nesten alle musikalane hans hadde ein eller fleire signaturmelodiar som vart store hitar. Den kanskje beste musikalen hans er \_Annie Get Your Gun\_ frå 1946.

Ein annan sentral musikalkomponist i første halvdelen av 1900-talet var amerikanaren \_Jerome Kern\_ (1885–1945). Mange av musikalane til Kern hentar stoffet sitt frå kvardagen, ikkje frå fantasimiljøa som ofte pregar operettane. Kern samarbeidde med tekstforfattaren Oscar Hammerstein II ved fleire høve, mellom anna om musikalen \_Show Boat\_ (1927). Den blir av mange rekna som den beste musikalen hans.

--- 130 til 320

Filmen \_Top Hat\_ (1935) med fleire store hitar høyrer også til mellom høgdepunkta i den musikalske produksjonen til Kern.

\_George Gershwin\_ (1898–1937) spela ei minst like viktig rolle i underhaldningsmusikken som i kunstmusikken. Mange av dei musikalske hitane hans var resultat av eit samarbeid med broren Ira, og på mange måtar representerer Gershwin ei fornying av både underhaldningsmusikken og den klassiske. Tonespråket til Gershwin er influert av den afroamerikanske underhaldningsmusikken, og det var ingen som på same måte greidde å integrere det kunstmusikalske tonespråket med både afroamerikansk og tradisjonell underhaldningsmusikk slik Gershwin gjorde i tida før den andre verdskrigen. Denne stilfornyinga kjem først til syne i jazzoperaen \_Blue Monday Blues\_ (1922), så i det symfoniske verket \_Rhapsody in Blue\_ (1924) og operaen \_Porgy and Bess\_ (1935) med kjempehiten \_Summertime\_. I sin første musikal, \_Lady Be Good\_ (1924), etablerte ein tradisjonen med å la tittellåten bli ein av dei store hitane i musikalen. Dansaren Fred Astaire slo dessutan igjennom i denne musikalen. Det symfoniske diktet \_An American in Paris\_ (1928) vart brukt både som ballett og i ein av dei største filmsuksessane gjennom tidene produsert av MGM i 1951. Det symfoniske verket \_I Got Rhythm\_ (1930) er nok ein manifestasjon av den innverknaden jazzen har i Gershwins musikk, og \_A Cuban Overture\_ (1932) vart den første latinamerikanske komposisjonen som vart populær i USA. Det var også Gershwin som komponerte den politisk satiriske låten \_Of Thee I Sing\_ (1931), den aller største hiten i tiåret.

I åra etter den første verdskrigen vart musikalen den absolutt mest populære forma for underhaldning både i New York og London. Dei mest innverknadsrike musikalane på Broadway i 1920-åra var \_Irene\_ (1919) og \_No, No, Nanette\_ (1925), den siste med kjempehiten \_Tea for Two\_. Begge desse musikalane var ein spegel av optimismen i USA i 1920-åra og var moderne på den måten at dei viste fram samtidsånda på ein gjenkjenneleg måte for publikum.

Musikalen \_Shuffle Along\_ (1921) vart fullt ut produsert og framført av afroamerikanarar, mellom anna dei enno ukjende Josephine Baker og Paul Robeson. Eubie Blake, som alt hadde hatt fleire store ragtimehitar, hadde arrangert fleire av songane i musikalen. Shuffle Along vart viktig fordi han gav eit kvitt publikum innsyn i ei heil verd av dansemåtar som eksisterte i dei svarte miljøa i USA. Her kunne ein sjå og oppleve alt frå stepdans til jazzdans utvikla i danseklubbane i Harlem. Suksessen til denne musikalen gav dessutan Eubie Blake sjansen til å skrive ei ny musikkteaterframsyning der dansen stod i fokus, \_The Chocolate Dandies\_ (1924).

Notebilde: Klarinettsoloen i starten av Rhapsody in Blue

--- 131 til 320

Denne framsyninga gjorde Josephine Baker til ei av dei største stjernene i 1920-åra. Blake fekk etter dette fleire store hitar, men det var ein annan jazzpianist, James Price Johnson, som skulle få størst merksemd gjennom musikalen \_Runnin' Wild\_ (1923) fordi låten \_Charleston\_ frå denne musikalen løyste ut det største dansevanviddet så langt på 1900-talet, nemleg charlestondansen.

Den neste store musikalkongen i USA var \_Richard Rodgers\_ (1902–1979). Karrieren hans omfattar meir enn 900 låtar og 43 broadwaymusikalar. I tillegg komponerte han musikk for film og fjernsyn. Saman med tekstforfattaren Lorenz Hart komponerte han fleire broadwaymusikalar med \_Babes in Arms\_ (1937) som høgdepunkt. Fleire store hitar, mellom dei \_My Funny Valentine, Johnny One Note\_ og \_The Lady is a Tramp\_, kjem frå denne musikalen.

I 1940-åra byrja samarbeidet mellom Richard Rodgers og Oscar Hammerstein II, og ein av dei mest revolusjonerande musikalane i historia, \_Oklahoma\_ (1944), var det første høgdepunktet i dette samarbeidet. Musikalen var eit dristig forsøk på å skape ein seriøs musikal som ikkje var avhengig av flotte jenter og morosame innslag, men ei dramatisk handling og dramatiske karakterar. Mange monologar og dialogar blir sungne, og det vart brukt avantgardedans som byggjer opp under sjølve handlinga i staden for korjenter og massedans som berre skulle vere staffasje. Det var også den første musikalen i historia som vart teken opp og distribuert via LP-plater.

Den tunge økonomiske depresjonen gjennom ein stor del av 1930-åra burde ført til minimal aktivitet i musikkteatera. I staden vart dette det gylne tiåret for Broadway og den amerikanske musikalen. Depresjonen vart gjord til tema i mange musikalar, og mange av dei vart filmatiserte. Lydfilmen heldt oppe interessa for musikalane utanfor Broadway. Det var faktisk dei erotiske showa og revyane som leid under depresjonen. Dei vart vurderte som uaktuelle og gammaldagse, heilt i utakt med den tidsånda som rådde.

Den store låtkomponisten i 1930-åra var \_Cole Porter\_ (1891–1964). Han var ikkje redd for å ta opp sex i musikalane eller låtane sine. Det har han som eit tema både i \_Paris\_ (1928), \_Fifty Million Frenchmen\_ (1929) og \_The Gay Divorcee\_ (1932). Dei største musikalsuksessane hans var \_Kiss Me Kate\_ (1948) basert på komedien \_Troll kan temmast\_ av William Shakespeare og \_Can, Can\_ frå 1953.

### xxx3 Musikkfilmane frå Hollywood

Vaudeville og revy var populære underhaldningssjangrar fram til siste delen av 1920-åra, men då vart konkurransen frå filmen stadig sterkare. Spesielt etter at lydfilmen kom, fekk filmane ei stadig viktigare rolle både som formidlar av rein underhaldning og musikk av alle sjangrar.

--- 132 til 320

Musikk har vore eit viktig element i kinoframsyningane heilt sidan starten, men det musikalske innhaldet var i stumfilmane ikkje kontrollert av filmprodusentane, og det var heller ikkje garantert at kvar vising av filmen vart akkompagnert av den same musikken. Det var heilt opp til kinoen å avgjere kva musikarar som skulle leigast inn. Vanlegvis vart det leigd inn ein musikar for kvar vising av filmen, som regel ein organist eller pianist, og det var stort sett opp til musikaren å skrive eller improvisere musikken som skulle følgje filmen. I ein del tilfelle prøvde filmselskapet å leggje ved forslag til kva musikk som kunne gå godt saman med filmen. Filmen \_The Birth of a Nation\_ (1915) vart distribuert med forslag om musikk av Liszt, Verdi, Beethoven, Wagner og Tsjaikovskij. Klassiske komponistar vart ofte bedne om å komponere originalmusikk til filmar. I Frankrike vart Arthur Honegger beden om å komponere musikk til filmane \_La Roue\_ i 1923 og \_Napoleon\_ i 1927, medan Erik Satie komponerte musikken til filmen \_Entr'acte\_ i 1924. I Sovjetunionen komponerte Edmund Meisel musikken til meisterverket av Sergej Eisenstein, \_Panserkryssaren Potemkin\_ i 1926, og musikken var til og med endå meir oppsiktsvekkjande og heilskapleg enn sjølve filmen.

For kinoar som ikkje hadde råd til å engasjere eit orkester, introduserte American Photoplayer Company eit sju meter langt sjølvspelande piano som kunne spele orkestermusikk og lage lydeffektar og på den måten skape sitt eige lydspor som kunne følgje filmen. Mellom 1910 og 1928 vart det bygd meir enn 10 000 slike piano i USA.

I 1927 kom den første eigentlege lydfilmen i historia, \_The Jazz Singer\_. Filmen var eigentleg ein musikalsk versjon av musikalen \_The Day of Atonement\_ frå 1926, som hadde vore iscenesett på Broadway før han vart filmatisert i Hollywood. Filmselskapet Warner skapte ein musikkfilm som var ein musikalsk suite med musikk av svært ulikarta karakter. Det var musikk av Tsjaikovskij, hebraisk folkemusikk og \_Blue Skies\_ av Irving Berlin, og filmen vart dessutan ein viktig arena for popstjerna Al Jolson. Ut over det var filmen nesten stum med svært avgrensa bruk av tale.

Filmen \_The Singing Fool\_ som kom året etter, inneheldt meir av det same, men kjempehiten til Ray Henderson frå denne filmen, \_Sonny Boy\_, skapte eit skred av nye musikkfilmar.

Komponisten \_Nacio Herb Brown\_ var rundt 1930 den viktigaste filmmusikkomponisten i Hollywood, og han fekk fleire store hitar fram mot den andre verdskrigen, mellom dei \_Singin' in The Rain\_ (1929) og \_Temptation\_ (1933). Mange av låtane hans var skapte som musikkspor for film, men dei fekk også eit liv på hitlistene i USA.

--- 133 til 320

Til å begynne med hadde ikkje filmmusikalane nokon særleg popularitet, men 1933 vart eit viktig år for denne filmsjangeren. Koreografen Busby Berkeley og komponist \_Harry Warren\_ (det verkelege namnet hans var Salvatore Guaragna) hadde etablert seg i Hollywood, og med filmane \_42nd Street\_ med mellom anna låten \_Lullaby of Broadway, Gold Diggers\_ med mellom anna \_High Life\_ og \_The Gold Digger's Song/We're In The Money \_ og filmen \_Footlight Parade\_, alle frå 1933, skapte Berkeley musikalar som visuelle og dynamiske show der det geometriske mønsteret til dansarane gjorde publikum mykje meir oppglødd enn spektakulære sceneeffektar. 1933 var også året då det legendariske song- og danseparet Fred Astaire og Ginger Rogers slo igjennom i Hollywood, og i dei to påfølgjande åra fekk dei hovudroller i filmen \_The Gay Divorcee\_ (1934), opphavleg ein musikal komponert av Cole Porter og \_Top Hat\_ (1935), med musikk av Irving Berlin.

Ein av veteranane frå Cotton Club i Harlem, New York, \_Harold Arien\_ (1905–86), vart engasjert for å skrive musikken til filmen \_Trollmannen frå Oz\_ i 1939. Denne filmen gjorde Judy Garland til stjerne, og Arlen fekk med balladen \_Somewhere Over The Rainbow\_ ein av dei største låtsuksessane til alle tider. Arlen komponerte meir enn 400 låtar, mange av dei store hitane i 1940-åra.

To viktige musikkfilmar produserte i Hollywood mot slutten av 1930-åra følgde ikkje det tradisjonelle mønsteret. Den eine var Sergej Eisensteins \_Alexander Nevsky\_ (1938) med musikk komponert av Sergej Prokofjev. Den andre var Walt Disneys \_Fantasia\_ (1940), ein teiknefilm med klassisk musikk skriven av ulike komponistar, og for første gong med stereolyd i film.

Endeleg er det nødvendig å nemne dei to songarane og komikarane Bing Crosby og Bob Hope som var hovudrolleinnehavarar i ei rad musikkomediar produserte i Hollywood. Samarbeidet mellom dei tok til i filmen \_The Road To Singapore\_ (1940), og dei var aktive underhaldarar for dei amerikanske styrkane både i Asia og Europa gjennom heile den andre verdskrigen. Begge vart enormt populære over heile verda i dei 22 åra samarbeidet varte.

### xxx3 Filmmusikken

Vi har sett at filmindustrien raskt brukte element frå musikalar og andre sceneshow for å møte etterspurnaden frå publikum, spesielt i USA, men også til ein viss grad i Europa. Med lydfilmen vart det derimot mogeleg integrere handling med bilete, tale og musikk på ein heilt annan måte enn tidlegare.

--- 134 til 320

Dramatisk spenningsoppbygging og høgdepunkt kunne no bli understreka og oppbygde ved hjelp av musikk og lydeffektar. Musikken var ikkje berre ein lydkulisse, men ein integrert del av biletspråket i filmen. Vi har alt sett at klassiske komponistar som Prokofjev og Sjostakovitsj vart involverte i å skape filmmusikk, og i åra etter 1930 vart fleire komponistar nytta til å skape musikk for det nye mediet.

Etter noko eksperimentering vart det ei eiga kunstform å skrive spesifikk musikk for ein spelefilm, og det var i første rekkje to austerrikskfødde komponistar, \_Erich-Wolfgang Korngold\_ (1897–1957) og \_Max Steiner\_ (1888–1971), som skapte denne kunstforma. Korngold voks opp i Wien og komponerte mykje kammermusikk og operaen \_Den døde byen\_ (1920) i ungdomsåra. Med den jødiske bakgrunnen hans vart det stadig vanskelegare for Korngold i Europa i 1930-åra, og han bestemte seg for å emigrere til USA, der han slo seg ned i Los Angeles. Her vart den første oppgåva hans å skrive musikken til ein filmversjon av \_Ein midtsommarnattsdraum\_ av Shakespeare (1934). Mendelssohns musikk til det same verket var kjernen i musikken, men Korngold la til eigen musikk og skapte eit heilskapleg symfonisk partitur der musikken følgde det filmatiserte dramaet av Shakespeare heile vegen. Dette var ei heilt ny tilnærming til filmmusikk, og raskt vart denne måten å gjere det på mønster. Filmmusikkarrieren hans avgrensar seg stort sett til åra fram mot 1946, og dei mest kjende filmtitlane er \_Captain Blood\_ (1935), \_The Prince and the Pauper\_ (1937), \_The Adventures of Robin Hood\_ (1938), \_The Private Lives of Elizabeth and Essex\_ (1939) og \_Sea Hawk\_ (1940). Han fekk Oscarstatuetten for musikken til Robin Hood.

Max Steiner var også tidleg musikalsk moden og opplevde å ha både Johannes Brahms og Gustav Mahler til lærarar i Wien. Han kom til Amerika alt i 1914 og arbeidde som orkesterarrangør, dirigent og musikkprodusent for operettar og musikalar på Broadway i mange år før han kom til Hollywood i 1929. Då hadde han samarbeidd med alle dei store komponistnamna innanfor underhaldningsmusikkindustrien. Han slo igjennom med musikken til filmen \_King Kong\_ (1933), og denne musikken blir saman med partituret hans til \_Ein midtsommarnattsdraum\_ rekna som det første verkelege filmmusikkpartituret i historia. Skilnaden er at mykje av musikken i partituret til Korngold opphavleg var skriven av Mendelssohn, medan den til Steiner var fullstendig nyskriven. I åra som følgde, gav musikken til Steiner fleire filmsatsingar store lyft, og fram til slutten av den andre verdskrigen fekk han med seg tre Oscarstatuettar for beste filmmusikkpartitur for musikken til filmane \_The Informer\_ (1935), \_Now, Voyager\_ (1942) og \_Since You Went Away\_ (1944).

--- 135 til 320

I tillegg vart han nominert mange gonger, til saman 26, i karrieren. Den mest sedde filmen Steiner skreiv musikk til, er \_Gone with the Wind\_ (1939). Typisk for filmmusikkpartitura til Steiner er at kvar film fekk ei grunnstemning sett av musikalske tema og orkestrering. Stemninga kunne vere dramatisk, romantisk, sentimental, overenergisk eller pompøs. Poenget var at grunnstemninga på mange måtar styrte og dominerte det musikalske uttrykket i alle scenene i filmen gjennom spesiell harmonisering, bruk av spesielle skalaer i tema og ikkje minst måten å bruke den rike og varierte orkesterpaletten på. Sjølv om dei fleste filmane fekk eit romantisk eller postromantisk musikkuttrykk, finn vi innslag av impresjonisme, neoklassisisme og dodekafoni i filmmusikken til Steiner. Det er også innslag frå folke- eller underhaldningsmusikken frå ulike land for å setje den rette stemninga eller gi den rette koloritten til scenene som blir viste seg på filmlerretet.

Enkelte filmsjangrar fekk knytt til seg eit eige sett musikklisjear, og på den måten vart det skapt nærmast ein eigen filmmusikksjanger saman med filmane. Ukrainskfødde \_Dmitri Tiomkin\_ (1894–1979) er difor uløyseleg knytt til westernfilmane, men han komponerte også musikk til nokre av filmane til Alfred Hitchcock. Både i dei seinare westernfilmane og i filmane av Hitchcock greip Tiomkin tilbake til trekk frå musikkfilmen. Trass i at han var ute etter eit heilstøypt musikkuttrykk for karakter og innhald i filmen, ville han også ha ein markert filmhit, ein \_signaturlåt\_.

Ungarskfødde \_Miklos Rosza\_ (1907–95) er på si side knytt til filmnoirsjangeren. Han komponerte også musikk til teiknefilmen \_Jungelboka\_ (1942). Denne musikken vart innspela og utgitt på plater. Elles er musikken av Rosza knytt til storfilmar som \_Quo Vadis?\_ (1951) og \_Ben Hur\_ (1959).

Av dei klassiske komponistane står Dmitrij Sjostakovitsj i ein særstilling som komponist av filmmusikk. Han leverte musikken til heile 34 filmar, dei fleste pompøse uttrykk for kultursatsinga til sovjetmakta. Likevel viser musikken i filmar som \_Novyj Vavilon\_ (1929), \_Odna\_ (1931), \_Maxim\_ (1935), \_Zoya\_ (1944), \_Berlins fall\_ (1949) og \_Eit år er som eit liv\_ (1965) det store talentet til Sjostakovitsj som karakterkomponist, der det musikalske uttrykket er svært variert og nyansert, men likevel med ein karakterfast kjerne knytt til innhaldet og karakteren til filmen. Andre klassiske komponistar som har spela ei viktig rolle som filmmusikkomponistar, er engelskmennene \_Sir Arthur Bliss\_ og \_Malcolm Arnold\_, armeniaren \_Aram Khatsjaturian\_ og amerikanaren \_Aaron Coplan\_.

--- 136 til 320

Dei store satsingane til Walt Disney-konsernet på teiknefilm gjennom 1930-åra sette fokus på filmmusikk for barn, og fleire av desse filmane hadde gjennomkomponert musikk. Komponisten \_Frank Churchill\_ skreiv musikken til \_Snøkvit og dei sju dvergane\_ (1937), \_Dumbo\_ (1941) og \_Peter Pan\_ (1953), og spesielt musikken til Snøkvit fekk stor innverknad kommersielt fordi musikken vart gitt ut på plater. Fleire av låtane frå denne filmen vart enorme hitar, først i USA, seinare i store delar i resten av verda. \_Leigh Harline\_ var ein av dei andre store Disney-komponistane. \_When You Wish upon a Star\_ frå filmen \_Pinocchio\_ (1939) er ein av dei største filmhitane gjennom tidene og blir stadig brukt som kjenningsmelodi for teiknefilmar frå Disney-konsernet. Det var likevel \_Carl Staling\_, som med musikken til Disneys \_The Skeleton Dance\_ (1929) og musikk til fleire andre filmar, mellom dei \_Kalle Kanin, Daffy Duck\_ og \_Sylvester\_ produsert i åra 1930 til 1958, som kan karakteriserast som den mest originale teiknefilmkomponisten. Han hadde tilgang til innspela musikk av alle slag som han sette saman til store collagar med musikk der innslag av jazz, folkemusikk, popmusikk, klassisk musikk og reklamejinglar vart blanda ettersom stemningar og tempo i filmane kravde det.

\_Bernard Herrmann\_ (1911–75) vart i 1940-åra rekna for å vere den som hadde best tak på det store symfoniorkesteret som filmmusikkomponist. Han hadde ein lang karriere som programleiar og dirigent for CBS symfoniorkester då han nærmast over natta slo igjennom med musikken til filmen \_Citizen Kane\_ (1941) av Orson Wells. Med denne musikken fekk Herrmann vist eit sjeldan psykologisk talent som gav han ein Oscar alt for sitt neste filmmusikkpartitur til filmen \_The Devil and Daniel Webster\_ (1942). Hans sans for surrealisme og etter kvart bruk av elektroniske instrument gjorde han til den ideelle komponisten for filmane til Alfred Hitchcock. Heile ni av Hitchcockfilmane har musikk av Herrmann, mellom dei \_Vertigo\_ (1957), \_Psycho\_ (1960) og \_The Birds\_ (1963). Det siste filmmusikkpartituret hans vart skrive for filmen \_Taxi Driver\_ (1976) av Martin Scorsese og gjorde at han var oscarnominert post mortem.

## xxx2 2.9 Jazzen i mellomkrigstida

### xxx3 Chicago og dixieland

Etter at Storeyvillekvarteret i New Orleans vart stengt i 1917, trekte mange arbeidsledige musikarar nordover langs Mississippi, og mange av dei enda i Chicago, som vart det nye senteret for jazzen. I 1920-åra vart spelestilen i jazzen kalla \_dixieland\_, og nemninga er ofte brukt om chicagoskulen i jazz. Musikken vart spela av både kvite og svarte musikarar frå chicagoområdet, men ettersom mange av dei opphavleg kom frå New Orleans, er det vanskeleg å peike på konkrete skilnader mellom New Orleans-jazz og dixieland. Dei viktigaste skilnadene er at mange fleire kvite musikarar var aktive i Chicago enn i New Orleans, og at spelestilen vart noko meir avslepa og cool enn den meir ekspressive og hottare New Orleans-jazzen. Effektar som glissando og vibrato vart mindre brukte, og musikken stod fram med reinare harmoniar og ei glattare melodiføring. Marsjrytmen frå New Orleans løyste seg gradvis opp, og musikken fekk tilført ein stadig sterkare swingrytmikk. Individuell improvisasjon tok etter kvart over for den kollektive, kontrapunktiske improvisasjonen som hadde vore så typisk for New Orleans-jazzen, og i samspelet overtok fleirstemt harmonisering og til dels parallellføring i stemmene.

--- 137 til 320

### xxx3 Band og musikarar

Bilde: Joe «King» Olivers Creole Jazzband med Louis Armstrong i 1923. Armstrong er nr. 3 frå høgre i bakarste rekkje, medan Oliver står på kne i framgrunnen. Ved pianoet sit den første kona til Armstrong, Lilian Hardin.

Det leiande bandet i Chicago vart \_King Olivers Creole Jazz Band\_, som hadde med dei beste musikarane som hadde flytta til Chicago frå New Orleans. \_Joe «King» Oliver\_ (1885–1938) hadde vore ein av dei leiande jazzpionerane i New Orleans, og i Chicago vart han førande både som bandleiar og ikkje minst den som perfeksjonerte New Orleans-stilen. I bandet hadde Oliver \_Louis «Satchmo» Armstrong\_ (1901–71) som andrekornettist, og saman skulle desse to revolusjonere jazzen i 1920-åra. Den første plateinnspelinga gjorde bandet i 1923, og det var også første gong Armstrong var med på ei plateinnspeling. Mellom pionerane frå New Orleans som fekk stor suksess i Chicago, må vi også nemne pianisten \_Ferdinand «Jelly Roll» Morton\_ (1885–1941). Han var ein førsteklasses ragtimepianist og komponist som blanda blues og ragtime, dei kanskje tydelegaste elementa i den tidlege jazzen. Sjølv om han noko smålåten påstod at han hadde funne opp jazzen i 1902, er det altså noko rett i denne påstanden. Komposisjonen hans, \_The Jelly Roll Blues\_ frå 1915, er den første publiserte jazzkomposisjonen.

Louis Armstrong var den første supersolisten i jazzhistoria, og han vart ein av dei mest vidgjetne musikarane på 1900-talet. Som tenåring spela han på klubbane i Storyville, og etter at underhaldningskvarteret stengde, spela han på elvebåtane på Mississippi. Han kom til Chicago etter invitasjon frå King Oliver i 1923. Samspelet mellom dei to vart legendarisk nærmast over natta, og det var spesielt improvisasjonane dei utvikla, folk vart fascinerte av. Dei la inn korte \_breaks\_ i musikken der kompet stoppa opp frå to til fire takter og rytmen berre var underforstådd.

--- 138 til 320

I desse breaksane improviserte Oliver og Armstrong saman. I 1924 drog Armstrong til New York, der han spela i Fletcher Henderssons storband. Dette bandet spela mykje arrangert musikk som gav god plass for solistinnslag. Då Armstrong returnerte til Chicago året etter, etablerte han ein kvintett som sprang ut av kombobandet til Oliver, og gjorde fleire innspelingar som må karakteriserast som det første høgdepunktet i jazzhistoria. Med gruppene \_Hot Five\_ (1925) og \_Hot Seven\_ (1927), hovudsakleg med musikarar frå kombobandet til King Oliver, skapte Armstrong dei første studiobanda og supergruppene i historia. Armstrong var både trompet- og songsolist, og han tok tidleg i bruk scatsong. Han hadde stor melodisk fantasi, noko som kom til å prege improvisasjonskunsten hans. I 1947 etablerte han sekstetten \_Louis Armstrong All Stars\_, og dette vart bandkonseptet han brukte resten av livet. Han var med i over femti filmar og vart beundra og elska over heile verda som entertainer i superklassen. Så seint som i 1968 låg låten \_What a Wonderful World\_ på toppen av hitlistene i fleire land, men då hadde innverknaden hans på utviklinga i jazzen teke slutt for fleire tiår sidan. Den største fortenesta til Armstrong er at han var den første som individualiserte jazzen ved å setje soloen i sentrum.

Ein annan markant solist mot slutten av 1920-åra er den tyskætta \_Bix Beiderbecke\_ (1903–31). Han er den første store kvite jazzimprovisatoren og spela i ulike orkester både i Chicago og New York. Beiderbecke mangla bluesbakgrunnen til Armstrong og var meir påverka av eit europeisk klangideal. Spelestilen hans var kjøligare og inneheldt ikkje alle dei effektar og tekniske detaljar vi finn hjå Armstrong. Styrken til Beiderbeck var harmonisk rikdom, og han brukte ofte erstatningsakkordar og gjennomgangsakkordar som saman med firklangsharmonikk opna meir for ein rik improvisasjon enn den tradisjonelle treklangsharmonikken vi finn i New Orleans-stilen.

### xxx3 Nye impulsar – pianokultur – New York

Ein konsekvens av at individuell improvisasjon vart viktig i jazzmusikken, var at akkordskjemaet i låtane fekk større verdi. I utgangspunktet hadde jazzmusikken vore bygd på enkle treklangsskjema, men då solistane utfordra harmonikken i låtane ved hjelp av sin melodiske kreativitet, varte det ikkje lenge før mettingstonar vart tilførte. Treklangen vart utvida til firklangsakkordar, og kvartar, sekstar, septimar og nonar vart viktige

tonar i akkorden.

--- 139 til 320

Spesielt kvite arrangørar henta inspirasjon frå akkordbruken til klassiske komponistar som Debussy og Stravinskij. I siste delen av 1920-åra vart det vanleg praksis i jazz at ein presenterte ein melodi basert på eit akkordskjema som det deretter vart improvisert over. Repertoaret omfatta stort sett populærmelodiar og blues. I tillegg vart det komponert stadig fleire nye jazzlåtar, men den dominerande taktarta var framleis fire firedels takt. Det vanlegaste formskjemaet for jazzlåtane var eit 32-takters AABA. Låtar som er utforma etter dette skjemaet, blir difor ofte kalla \_standardlåtar\_. Denne forma har den fordelen at melodien set seg godt hjå lyttaren før det blir improvisert. Somme låtar bygde også på formskjemaet til militærmarsjane slik ragtimen hadde gjort.

Ramme:

I blues ligg det som regel eit enkelt akkordskjema i botnen for komposisjonen eller improvisasjonen. Det finst både 6-, 8-, 12 og 16-takters blues der akkordskjemaet blir gjenteke etter det talet på takter bluesforma byggjer på. Byblues elter vaudevilleblues har som oftast eit 12-takters akkordskjema som utgangspunkt. Dette skjemaet blir brukt i mange jazzlåtar, og då rocken voks fram i 1950-åra, vart akkordskjomaet i 12 takters blues også utgangspunkt for mange rockelåtar.

Grunnakkordane i 12 taktersskjemaet er TTTT/SSTT/DDTT (T = tonika, S = subdominant, D = dominant). Skjemaet kan varierast på mange måtar med erstatningsakkordar, gjennomgangsakkordar og akkordframande tonar, men grunnakkordane ligg nesten alltid til grunn for variasjonen.

I 1920-åra endra pianospelet seg i jazz. I bydelen Harlem i New York voks det fram ein subkultur der nattklubbar for afroamerikanarar spela ei viktig rolle. Dei fleste av desse klubbane hadde ikkje råd til eit heilt band, men pianistar i hopetal kom til New York for å arbeide i dei. Blues fekk i byrjinga av 1920-åra eit enormt oppsving, ikkje minst gjennom populariteten til Bessie Smith, og pianistane blanda blues og ragtime i ein ny stil som vart kalla \_stride\_ (gå med lange steg). Pianistane arbeidde etter å få pianoet til å klinge som eit heilt orkester. \_Charles «Luckey» Roberts\_ (1887–1968) var på mange måtar oppfinnaren av stridepianostilen, men Eubie Blake stod også sentralt. Han var i utgangspunktet ragtimekomponist, men i 1920-åra vart han ein av dei mest sentrale stridepianistane i New York og bindeleddet mellom ragtime og stride. Skilnadene mellom desse to pianostilane er at i ragtime held venstre hand ein stødig puls utan å flytta seg vekk frå bassleiet i særleg grad.

--- 140 til 320

I stride kunne venstre hand flytta seg over heile klaviaturet for å skape liv til eller aksentuere melodien, supplere og imitere melodifigurar samtidig som pulsen vart halden i gang. Både Blake og Roberts hadde uvanleg store hender og lange fingrar, noko som utan tvil er ein fordel når ein spelar stride. Den mest kjende og kommersielt suksessfulle mellom stridepianistane i Harlem var \_Thomas «Fats» Waller\_ (1904–43). Han kombinerte ragtime, blues og stride og var samtidig den første til å utvikle ein jazzstil for orgel. Ikkje minst då hammondorgelet kom på marknaden på midten av 1930-åra, fekk spelestilen til Fats Waller spelestil stor aktualitet. Den mest kjende låten til Waller, \_A'int Misbehavin'\_ (1929), vart udødeleg av Louis Armstrong. Sjølv gjorde Waller stor lukke med \_Honeysuckle Rose\_ (1934), \_Write Myself a Letter\_ (1935) og \_Jitterbug Walz\_ (1942).

Kona til Louis Armstrong, komponisten og pianisten Lil Hardin, var pianist i combobandet til Oliver og var med i Hot Five og Hot Seven, som ektemannen stod for. Seinare innleidde Armstrong samarbeid med pianisten \_Earl Hines\_ (1903–83). Hines var også aktiv i New York og revolusjonerte pianospelet i jazz ved å prøve å overføre energien og fraseringsmåtane frå blåsarane til pianospelet. Bruken av pianoet i tidleg jazz hadde for ein stor del vore prega av klassisk pianoteknikk slik han ofte vart brukt i ragtime. Hines spela med oktavdoblingar og tremoloeffektar, og han brukte aksentar og fraserte som ein blåsar. På den måten etablerte han eit svingande pianospel som både hadde innverknad på stridestilen, og som kom til å prege jazzen utover i 1930-åra.

Endeleg må \_Art Tatum\_ (1909–56) nemnast. Han hadde klassisk skolering, og han kunne leggje inn sitat frå dei klassiske komponistane i ein jazzsolo. Han fekk stor innverknad på moderne jazz gjennom ein avansert harmonikk og bruk av erstatningsakkordar. Han la til og med inn modulerande parti i soloane sine, det vi kallar \_side slipping\_.

Jazzen var etter kvart med på å bryte ned rasebarrierane i USA, men langt utover i 1930-åra vart innspelingar med afroamerikanske musikarar mynta på farga kjøparar kalla \_race records\_. Det viste seg raskt at like mange kvite kjøpte desse platene, og jazzen vart den dominerande sjangeren innanfor populærmusikken alt frå tidleg i 1920-åra. Samanbrotet på New York-børsen i 1929 innleidde ein langvarig økonomisk depresjonsperiode. Det førte til kollaps i gledeslivet i Chicago, og dei fleste musikarane flytta til New York. Det vart det nye jazzsentrum i verda, og den gylne æraen til jazzen tok til.

--- 141 til 320

### xxx3 Swing og storband 1930–40

1930–åra er swingperioden i jazzen, og det var den mest kommersielle av jazzperiodane. Dei små kombobanda frå 1920-åra voks til storband \_(big bands)\_ og vart brukte som danseorkester i dei store dansehallane i dei store byane. Storbandstilen gleid rett inn i det velsmurde kommersielle maskineriet som underhaldningsindustrien i USA var, og alt frå damemotar til sigarettmerke vart marknadsførte under merkelappen swing.

Ordet \_swing\_ har fleire tydingar. Det vart sagt lenge før swingperioden tok til at musikken måtte svinge, det vil seie at timinga og stemninga i musikken måtte stemme med rytmikk og tempo i musikken, og ordet vart brukt i samband med populærmusikk generelt, ikkje berre jazz. Swing er også nemning på dansen som vart skapt til swingmusikken. Samtidig refererer ordet swing til den rytmiske underdelinga av slaga i takten i swingmusikk. Ikkje minst er swing nemninga på ein periode i jazzhistoria.

Ramme:

I jazzmusikk taler vi ofte om jazzåttedelar, der den første av to åttedelar stel ein tredel av verdien til den andre. Dersom eit slag i ein 4/4-takt blir delt i to åttedelar, blir åttedelane i klassisk musikk normalt spela like lange. I swingjazz må vi sjå for oss ei triolunderdeling av kvart slag der den første åttedelen får 2/3 lengd, medan den andre åttedelen berre får 1/3. Vi får ein slags slepen punktert rytme som så blir kalla \_swingrytme\_.

Swingperioden vart perioden for storbandleiarane. Mange av dei var svært gode utøvarar, komponistar og arrangørar. I tillegg var dei fleste av dei showmenn som hadde stort talent som underhaldarar. Storbanda bygde vidare på kombobanda, og dei same instrumentfamiliane er representerte, men med atskilleg fleire instrument. Eit storband har to seksjonar massinginstrument i tillegg til ein treblåsseksjon og ein kompseksjon. Standardbesetninga er to til fem trompetar (idealt fire), éin til fem trombonar (idealt fire, av dei éin basstrombone), tre til fem saksofonar (idealt to altsaksofonar, to tenorsaksofonar og éin baryton) og éin kompseksjon med kontrabass, piano, gitar og slagverk. 17 musikarar blir rekna som den ideelle storbandbesetninga, men mange av dei kjende banda frå 1930-åra alternerte både i tal og samansetjing. Storbandet til Benny Goodman hadde til dømes ein av dei fremste klarinettistane i USA som leiar, og naturleg nok spela klarinetten ei sentral rolle i dette bandet. Bandet til Duke Ellington hadde også med ein klarinettist som ein viktig medlem av treblåsgruppa i bandet.

Arrangementa desse banda spela, var ofte riffbaserte og seksjonsdelte. \_Riff\_ er korte, rytmiske og melodiske vendingar på to til fire takter som blir gjentekne, som oftast av blåsarane, og dei blir ofte brukte som akkompagnement til eller i dialog med solistar som improviserer. Pianisten i storbandet fekk ei viktig rolle i den firklangbaserte jazzmusikken som tilretteleggjar av den harmoniske utviklinga og som rytmisk pådrivar. Det vart vanleg med \_walking bass\_, der bassisten skapte basslinjer som gjekk jamt på fire slag i takta, og som følgde det harmoniske fundamentet i låtane.

--- 142 til 320

I denne musikken vart gjennomgangsakkordar, erstatningsakkordar og dreieakkordar viktige, og dei best balanserte arrangementa vart skrivne firstemmig for kvar blåsegruppe. Trommeslagaren fekk ei viktig rolle som \_timekeeper\_ og piska musikken framover ved hjelp av ridecymbalen. Walking bass kombinert med ridecymbal, eller den nye oppfinninga hi-hat, swingrytmen, dei riffbaserte blåseseksjonane og det rytmiske og harmoniske drivet hjå pianisten er dei viktigaste kjennemerka på swingmusikken.

Det kan verke som eit paradoks at orkestera vart større under den økonomiske depresjonen, men underhaldningsbehovet hjå folk auka utover i 1930-åra, ikkje minst behovet for å kome saman og danse. Dansehallane vart etter kvart så store at ein måtte ha store band med mange blåsarar for å bli høyrde. Det førte til at musikken måtte arrangerast, og i storbandmusikk vekslar musikken ofte mellom strengt arrangerte parti og improvisasjon. Tidleg i swingperioden kunne arrangementa vere enkle, men etter kvart presenterte enkelte storband svært avanserte arrangement. I tillegg vart musikken kombinert med ekstravagante og store sceneshow som trekte til seg eit nærmast umetteleg publikum. Resultatet vart ein kommersiell suksess for storbanda som seinare berre popindustrien i 1960- og 1970-åra kan vise maken til.

### xxx3 Storbandleiarane og dei fremste solistane

Dei mest markante storbandleiarane var \_Edward Kennedy «Duke» Ellington\_ (1899–1974), \_William «Count» Basie\_ (1904–84), \_Benny Goodman\_ (1909–86) og \_Alton Glen Miller\_ (1904–44). Pioneren for utviklinga av storbandstilen var likevel bandleiaren \_Fletcher Henderson\_ (1897–1952). Alt i 1924 hadde han viktige musikarar som Louis Armstrong og Coleman Hawkins i bandet sitt, og innan tre år var bandet hans det mest etterspurde i New York. Likevel oppnådde han ikkje stor suksess som arrangør før i 1930-åra då han skreiv mange av bandarrangementa for Benny Goodman.

Den kvite klarinettisten Benny Goodman er ein av dei mest ambisiøse og beste musikarane frå denne tida, og i 1934 sette han saman eit eige storband. Han hadde samtidig eige radioprogram for NBC. Han knytte til seg dei beste musikarane i tida, og han gav dei rom til å utfalde seg solistisk. Han var dessutan den første kvite bandleiaren som hadde med afroamerikanske stjernemusikarar i storbandet. Mellom dei var gitaristen \_Charlie Christian\_ (1916–42), pianisten \_Teddy Wilson\_ (1912–86), trompetisten \_Cootie Williams\_ (1911–85) og vibrafonisten \_Lionel Hampton\_ (1908–2002). Framsyninga til storbandet i Carnegie Hall i 1938 markerte at jazz no var akseptert som ein fullverdig musikksjanger, vel verdt å lytte til, ikkje berre danse etter. Goodman spela også klassisk musikk, og han har fleire innspelingar som solist saman med symfoniorkester, mellom anna har han gjort ei innspeling av klarinettkonserten til Mozart. Det var likevel som jazzsolist han markerte seg tydelegast. Spesielt er dei innspelingane han gjorde med supersekstetten sin i 1940–41, legendariske. Her spela Count Basie piano, Charlie Christian gitar og Cootie Williams trompet. Seinare hadde han eit langvarig samarbeid med vibrafonisten Lionel Hampton. Hampton fekk sjølv etter kvart ein solid posisjon som orkesterleiar.

--- 143 til 320

Count Basie sette saman sitt storband i 1935, og mange meiner at det representerer høgdepunktet i swingperioden. Spesielt legendarisk er kompgruppa i dette bandet under leiing av Basie sjølv på piano, Freddie Green på gitar, Walter Page på bass og Jo Jones på trommer. Denne gruppa spela saman i elleve år frå 1937, og samspelet mellom dei står framleis som noko av det mest perfekte i jazzhistoria. Basie utvikla ein økonomisk spelestil der pianoet kommenterte ved hjelp av synkopar og rik harmonisering av det som skjedde i blåseseksjonane i bandet. Basie utnytta pausar og stille parti og fekk dermed kontrastar som skapte ein avslappa og laidback spelestil mange andre storband prøvde å etterlikne.

I 1930- og 1940-åra var Kansas City ein sentral jazzby i tillegg til New York. Swingjazzen i denne byen var meir prega av blues enn i til dømes New York, og banda her improviserte friare og mindre arrangert enn dei tradisjonelle storbanda. Basie etterlikna denne stilen, og storbandet hans kunne ofte fungere som eit komboband der riffet i blåsargruppene utfylte og kommenterte kvarandre, og heile bandet kunne improvisere fritt i staden for å bruke nedskrivne arrangement. Denne stilen vart kalla \_the riff band style\_ eller \_the Kansas City style\_. Som Goodman laga Basie også kombogrupper i 1940-åra. Han kalla dei \_Count Basie and his Kansas City Five\_ (eller også \_six\_ eller \_seven\_ etter kor mange musikarar som var med). I desse gruppene brukte han kompseksjonen frå storbandet saman med dei beste solistane, mellom dei saksofonisten \_Lester Young\_ (1909–59). Young hadde eit stort rytmisk og melodisk overblikk, men ein lys og spinkel tone i tenorsaksofonen, heilt ulik dei andre saksofonistane i samtida. Han spela dessutan utan vibrato og var cool samanlikna med dei hotte saksofonistane som elles var aktive i jazz. Young kom til å bli førebilete for ein heil generasjon saksofonistar som kom etter han. Spelestilen hans passa godt til den ofte mjuke og diskrete spelemåten i basiebandet.

Ramme:

Ein av standardlåtane til Count Basie er \_Lester Leaps In\_. Låten er basert på ei 32-takters standardform, AABA. Innspelinga av låten i 1939 følgjer eit vanleg mønster i standardlåtane frå swingtida som ikkje måtte vere meir enn nokre få sekund lengre enn treminuttsgrensa. Det gav plass til fem eller seks kor, avhengig av kor lang intro eller outro Basie la inn. Lester Leaps In har seks kor, og alle kor er på 32 takter. I versjonen frå 1939 er oppbygginga slik:

Intro: 4 takter

1. kor: Standarden blir presentert (32 takter aaba)

2. kor: Tenorsaksofon solo (32 takter) (Lester Young er solist)

3. kor: Tenorsaksofon solo, men med stoppkor^1 i a-delane

4. kor: 4-takters chase^2 mellom piano og tenorsaksofon

5. kor: a\1: totakters \_riff\_, 6 takter tenorsolo

a\2: totakters \_riff\_, 6 takter pianosolo

b: rytmeseksjonen åleine i 8 taktar

a\3: totakters \_riff\_, 6 takter tenorsolo

6. kor: a\1: totakters \_riff\_, 6 takter pianosolo

a\2: totakters \_riff\_, 6 takter pianosolo

b: rytmeseksjonen åleine i 8 taktar

a\3 : totakters \_riff\_, 6 kollektiv improvisasjon

1. I eit stoppkor markerer kompet berre einaren i annakvar eller

fjerdekvar takt.

2. Chase er ein duell/eit vekselspel mellom to eller fleire

improviserande solistar som avløyser kvarandre etter to, fire eller

åtte takter. I fjerde kor avløyser dei kvarandre etter fire takter.

Medan storbandstilen til Count Basie hadde hyppige innslag av improvisasjon, kan Glen Millers orkester stå som representant for den mest kommersielle og gjennomarrangerte storbandstilen. Han vart svært populær under den andre verdskrigen då han reiste rundt og underheldt dei amerikanske styrkane som var aktive i store delar av verda. Han og bandet fekk nærmast mytisk status då flyet som frakta dei, forsvann i dårleg vêr over Den engelske kanalen i 1944.

Duke Ellington har fått ein spesiell posisjon mellom storbandleiarane, både fordi han tidleg markerte seg som ein særprega komponist og arrangør, og fordi han viste ei evne til fornying som få andre. Alt i 1923 prøvde han å etablere seg med ein kvartett i New York. Etter fire vanskelege år fekk bandet platekontrakt, og det vart engasjert av Cotton Club i Harlem. Det førte til sikre økonomiske og musikalske forhold, og gjennom dei regulære radiosendingane frå klubben vart bandet til Ellington kjent over heile USA. Bandet var dessutan eit av dei første afroamerikanske orkestera som sleppte til i radioen i USA.

--- 145 til 320

Gjennom 1930-åra fekk storbandet til Ellington stor kommersiell suksess, og etter at engasjementet i Cotton Club var ferdig, turnerte det over heile USA og i Europa. Bandet spela mellom anna konsert i Colosseum kino i Oslo i 1939. Som så mange andre storband måtte bandet slutte å spele ein periode i 1940-åra på grunn av boikotten som plateselskapa sette i gang. Interessa for storband hadde også gått tilbake, og det tok lang tid før dei kom i gang igjen. For Ellington skjedde det på jazzfestivalen i Newport 1956 då den eine tenorsaksofonisten hans, \_Paul Gonzalves\_, profilerte bandet med ein enorm solo. Bandet fekk eit nytt gjennombrot som førte til ein svært kreativ periode. Ellington komponerte, turnerte og spela inn plater resten av livet. Mellom anna besøkte han Noreg i 1971, tre år før han døydde.

Musikarane i Ellingtons storband var individualistar med spesielle evner og særpreg. Det førte til at arrangementa til Ellington var nøye tilpassa kvar musikar og utnytta deira spesielle musikalske evner. På den måten fekk bandet ein eigen sound, heilt ulik dei andre meir eller mindre standardiserte storbanda. Ellington behandla musikarane sine med respekt, og han betalte dei godt. Det gjorde at det nesten ikkje fanst utskifting av medlemmer i bandet. Nokre av dei vart der heile livet, mellom anna saksofonisten \_Johnny Hodges\_ (1906–70), som med unntak av ein fireårsperiode først i 1950-åra då han prøvde å byggje seg ein solokarriere, høyrde til Ellingtons storband frå 1928 til 1970. Komposisjonsprosessen til Ellington var nærmast kollektiv, og han presenterte ofte eit tema for bandet som medlemmene i sin tur improviserte over. Ellington styrte likevel prosessen, og det var hans val som vart sett ned på papiret. Likevel førte denne demokratiske komposisjonsprosessen til at mange av musikarane hans står oppførte som komponistar av typiske ellingtonlåtar saman med bandleiaren sjølv. Første delen av 1940-åra blir ofte rekna som høgdepunktet i musikken til Ellington, mellom anna på grunn av tre nye musikarar som kom inn i bandet på den tida. Det var bassisten \_Jimmy Blanton\_ (1918–42), tenorsaksofonisten \_Ben Webster\_ (1909–73) og medpianist og arrangør saman med Ellington, \_Billy Strayhorn\_ (1915–64). Blanton var med i Ellingtons storband i berre to år, men det solistiske basspelet hans revolusjonerte bruken av kontrabass i jazz, og han spela inn fleire duettar med Ellington sjølv. Tenorsaksofonspelet til Webster minner mykje om den måten altsaksofonsolistar spela på, og han var saman med Blanton så viktig for Ellingtons orkester at bandet omkring 1940 vart kalla \_The Blanton-Webster Band\_. Billy Strayhorn komponerte signaturlåten til bandet, \_Take the A-train\_, men han var også sterkt delaktig i fleire av dei store arrangementa bandet brukte i 1940- og 1950-åra. Mange av komposisjonane til Ellington frå 1930- og 1940-åra blir i dag rekna som standardlåtar, og særleg har balladane frå 1930-åra vorte ståande som milepålar i jazzhistoria.

Duke Ellington sprang som pianist ut av stridetradisjonen, men han brukte seg sjølv relativt lite som solist i storbandet, som det meste av tida omfatta 14–15 musikarar. Det vart sagt at Ellington var pianist, men at orkesteret var hans eigentlege instrument. Stilistisk er det vanleg å dele komposisjonane hans i fire kategoriar: \_jungle style, standard style, mood style\_ og \_concerto style\_.

--- 146 til 320

\_Jungelstilen\_ utvikla Ellington i den tida bandet spela ved Cotton Club i Harlem. Ein prøvde å etablere ei eksotisk og afrikansk stemning i salen, og orkesteret måtte hjelpe på stemninga med jungellydar. Trompetisten \_Bubber Miley\_ og trombonisten \_Joe Tricky Sam Nanton\_ utvikla ein teknikk der dei etterlikna menneskestemmer, apeskrik og løvebrøl ved hjelp av avansert bruk av mute og \_growl\_ (knurreeffekt ved hjelp av stemmebruk saman med tradisjonelt spel på instrumentet). Dette representerte ein hot spelestil, eit intenst og kjensleprega uttrykk. Dei mest kjende komposisjonane i denne stilen er \_Black and Tan Fantasy\_ (1927) og \_The Mooche\_ (1928).

Mange av dei storseljande balladane Ellington og bandmedlemmene hans komponerte og spela inn i 1930-åra, representerer \_stemningsstilen\_ (mood style), som vart eit av varemerka til bandet. Raffinert instrumentasjon og effektbruk skapte bluesaktige stemningar som har hatt eit sterkt grep om både svart og kvitt publikum i alle åra etterpå. Mellom dei mest kjende låtane i denne stilkategorien er \_Mood Indigo\_ (1930) og \_Solitude\_ (1934).

\_Standardstilen\_ er representert i alle dei låtane Ellington komponerte som følgjer dei standardskjema som vart etablerte i 1920-åra for jazzlåtar. AABA-skjemaet på 32 takter er utgangspunktet for desse låtane, men dette skjemaet blir variert, og det finst både 16-takters, 24-takters standardar og andre variantar. Mange av dei mest populære jazzlåtane til bandet høyrer til denne kategorien, mellom dei \_Sophisticated Lady\_ (1932) og \_Don't Get Around Much Anymore\_ (1940).

Ein stilkategori som skil bandet frå dei fleste andre storbanda i jazzhistoria, er \_konsertstilen\_. Til denne kategorien høyrer dei lengre komposisjonane som bandet hadde på repertoaret alt frå starten. I 1930 kom \_Creole Rhapsody\_, som var lenger enn at han fekk plass på ei 78-plate med tre minutts speletid på kvar side. Gjennom åra følgde fleire lengre komposisjonar som var sette saman på ein collageaktig måte.

--- 147 til 320

Fleire tema og spelestilar med vekslande tempo og tonearter vart sette saman for å skape kontrastar og variasjon, og ikkje minst gjere det mogeleg for musikarane i bandet til å profilere seg. I 1940-åra kom suitane \_Black, Brown and Beige\_ (1943) og \_The Perfume Suite\_ (1945). I 1950-åra arrangerte Ellington saman med Billy Strayhorn orkestersuiten til Tsjaikovskij frå \_Nøtteknekkjaren\_ for storbandet. Dei gjorde det same med Griegs \_Peer Gynt-suite nr. 1\_, og i mange år var det ulovleg å sende utdrag frå versjonen til Ellington i NRK eller selje plata i Noreg. Den norske Griegkomiteen skulle ikkje ha noko av at ein tukla med Grieg! I åra 1965–73 komponerte Ellington tre \_kyrkjekonsertar\_ (Sacred Concertos). I dei to første av dei samarbeidde han med den svenske jazzsongarinna Alice Babs.

### xxx3 Dei sentrale kvinnene i jazz

Som nemnt var dei sentrale kvinneprofilane i jazz songarar, og vi har alt nemnt Bessie Smith som ein av dei kvinnelege pionerane. Gjennom 1930- og 1940-åra er det spesielt to namn som må nemnast, \_Billie Holiday\_ (1915–59) og \_Ella Fitzgerald\_ (1918–96). Lady Day som Billie Holiday vart kalla, hadde inga stor stemme, og omfanget hennar var avgrensa, så songstilen hennar ville vore umogeleg utan ein fantastisk mikrofonteknikk. Ho hadde eit lågmælt og melankolsk, men intenst uttrykk som gjorde at ho kunne gi nyansar til tekst og musikk som få andre. Gjennom 1930-åra gjorde ho fleire innspelingar som har vorte ståande mellom dei mest sentrale i jazzhistoria. Spesielt vellukka var det samarbeidet ho hadde med Teddy Wilson og Lester Young. Som kvinneleg afroamerikansk musikar opplevde Billie Holiday rasediskrimineringa på kroppen, og ho måtte slite for å bli godteken. Tolkinga hennar av \_Strange Fruits\_ (1939) og \_God Bless The Child\_ (1941) vart store hitar både då dei kom ut og i mange år etterpå.

I motsetning til Billy Holiday var Ella Fitzgerald ein svært virtuos songar som utvikla ein scatteknikk som passa svært godt til jazzstilen i 1940-åra, be-bop. Tolkinga hennar av \_How High the Moon\_ blir hugsa, og i 1950-åra spela ho inn ein plateserie som vart kalla \_Songbook\_. Her tolka ho mange av dei store standardhitane frå 1920- og 1930-åra med komposisjonar av Gershwin, Ellington, Rodgers & Hart, Porter, Kern og Berlin. Ho vart ein av dei verkeleg store formidlarane av jazzballadar og turnerte verda rundt. Legendarisk er også samarbeidet ho hadde med Louis Armstrong. Ho samarbeidde også med fleire av dei andre storbandleiarane, og den varme og litt sandete stemma hennar og ikkje minst den instrumentale songteknikken gav ho eit svært breitt repertoar. Ho har saman med Billy Holiday leiarposisjonen mellom alle dei kvinnelege jazzsolistane gjennom tidene.

--- 148 til 320

### xxx3 Jazzen i Europa før den andre verdskrigen

I åra like før den første verdskrigen vart ragtime populær i England, og då amerikanske jazzband begynte å gjeste både England og Frankrike i 1919, slo dei raskt igjennom. Paris vart den første hovudstaden for jazzen i Europa. Her var det fleire underhaldningsetablissement som hadde amerikanske artistar på plakaten, mellom dei Sidney Bechet og Josephine Baker, og ein kunne høyre amerikansk populærmusikk mange stader i byen. I 1922 vart den første jazzklubben i Europa opna i Paris, men i fleire land kom dei i gang med jazzkomboar, inspirerte av dei ein hadde høyrt på plate eller i framsyningar. Amerikansk jazz selde godt i Europa, og amerikanske artistar såg på det europeiske publikumet som minst like sakkunnig som det amerikanske. Dessutan vart afroamerikanske artistar godtekne utan diskriminering. I 1930-åra gjesta både Louis Armstrong, Duke Ellington og Coleman Hawkins Europa.

Den første verkelege europeiske jazzmusikaren vart \_Django Reinhardt\_ (1910–53). I åra 1934–39 spela han saman med fiolinisten \_Stephane Grapelli\_ (1908–97) i \_Quintette du hot club de France\_. Dette var eit \_stringband\_ i eigentleg meining ettersom det omfatta tre gitarar (éin sologitar og to kompgitarar), fiolin og kontrabass. Alle instrumenta var akustiske, og Reinhardt, som hadde rombakgrunn, blanda musikk og improvisasjon frå romfolket med dei nye impulsane frå USA. Reinhardt, som mangla to fingrar på grephanda, utvikla ein eigen fingersetjingsteknikk der korte frasar i improvisasjonen, vibrato, bending av tonar og ein skarp, metallisk klang i gitaren høyrde med til hans karakteristiske uttrykk. Mange gitaristar etterlikna denne måten å spele på, men dei fleste av dei spela på elektrisk gitar, som kom til Europa mot slutten av 1930-åra. I dag er det mange gitaristar som har teke opp igjen spelemåten til Reinhardt på akustisk gitar. I Noreg starta gitaristen Jon Larsen \_Hot club de Norvège\_ i 1979, og dette bandet, som har same besetning som Reinhardts Hot club de France, har markert seg sterkt i det norske jazzmiljøet dei siste to tiåra.

Bilde: Quintette du hot club de France fotografert i 1934 med fiolinisten Stèphane Grappelli til venstre og Django Reinhard i midten.

--- 149 til 320

### xxx3 Jazz i Noreg før den andre verdskrigen

Dansebølgja som hadde begynt i USA rundt hundreårsskiftet, nådde Noreg like etter den første verdskrigen, og mange nye orkester vart etablerte. I 1920 starta fiolinisten \_Lauritz Stang\_ eit jazzorkester i Oslo, men i fleire delar av Noreg vart det skipa orkester med jazz i namnet. Dei spela populærmusikken frå denne tida og dansemelodiar, og dei stod relativt fjernt frå det vi i dag tenkjer på med jazz. Utanlandske grammofonplater og etter kvart radioen var dei viktigaste inspirasjonskjeldene dei første åra. Det var naturleg nok skule- og studentmiljøa som rekrutterte både musikarar og publikum i desse åra. Oslobandet \_Sixpence\_, som eksisterte frå 1923 til 1930, var eit av dei høgast verdsette.

I 1930-åra vart det ei meir medviten holdning til jazz. Louis Armstrong gjesta Oslo i 1933 og Duke Ellington i 1938. I 1936 vart det opna såkalla rytmeklubbar både i Oslo og Trondheim. Det kom i gang stadig fleire komboband utover i 1930-åra, og det vart stadig fleire som følgde nøye med på kva som rørte seg i USA og i verda elles. Den norske amerikalinje hadde starta regulær passasjer- og fraktetrafikk over Atlanteren i 1913, så det vart etter kvart god tilgang på amerikanske jazzinnspelingar. Det beste norske jazzorkesteret i 1930-åra var \_Funny Boys\_ med \_Kalle Engstrøm, Gunnar Sønstevold, Finn Westbye\_ og \_Svein Øvergaard\_. I åra 1934–38 gjennomførte dette bandet fleire lengre turnear i Mellom-Europa. Mot slutten av tiåret var trompetaren \_Rowland Greenberg\_ og gitaristen \_Robert Normann\_ (1916–1998) dei leiande jazzmusikarane i Noreg. Normann var frontfigur i bandet \_String Swing\_, det fremste norske jazzorkesteret 1938–41.

--- 150 til 320

# xxx1 Kapittel 3

## xxx2 3.1 Historisk bakteppe for perioden 1945–75

\_«From Stettin in the Baltic to Trieste in the Adriatic an\_ iron curtain \_has descended across the Continent»\_, sa Winston Churchill i ein tale ved eit college i USA 5. mars 1946. Dei tretti åra frå 1945 til 1975 er prega av den verdsomspennande konflikten som har fått namnet \_den kalde krigen\_. Bakgrunnen låg i konflikten mellom dei to supermaktene USA og Sovjetunionen, USA med sitt demokratiske styresett, økonomisk liberalisme og kapitalisme, Sovjetunionen med kommunistisk eittpartidiktatur og planøkonomi. Begge partar ønskte å spreie systema og ideane sine ved å gi støtte til venlegsinna regime der dei enn måtte finnast, og på den måten vart heile verda arena for konflikten. For Europa førte det til at verdsdelen vart delt i to blokker, ei vestleg som vart knytt til USA gjennom Marshallhjelp og NATO, og ei austleg som vart knytt til Sovjetunionen når kommunistiske regime meir eller mindre vart påtinga dei enkelte landa i slutten av 1940-åra, og gjennom skipinga av Warszawapakta i 1955. Dermed hadde det, som Churchill sa i sin tale, senka seg eit jernteppe som delte Europa i to.

Dei to supermaktene hadde likevel svært ulike føresetnader for å lukkast i konflikten. USA hadde heller ikkje denne gongen hatt kampar på eiga jord, bortsett frå åtaket på Pearl Harbor på Hawaii. Det vil seie at då krigen var slutt, var produksjonsmidla intakte, og fabrikkane gjekk på høggir. For å få tilbake noko av det ein hadde brukt av ressursar under krigen, valde ein å gi støtte til oppbygging av Vest-Europa samtidig med at landa forplikta seg til å føre ein liberalistisk økonomisk politikk, noko som ville vere svært gunstig for USA. Sovjetunionen var på si side utpint og øydelagd av krigen, og tapstala både av militære og sivile var så enorme at Stalin valde å halde dei hemmeleg for at ikkje dei svake sidene ved landet skulle bli avslørte for omverda. For å bøte på dette plukka ein frå kvarandre og flytta heile fabrikkar frå landa i Aust-Europa til Sovjetunionen for så å byggje dei opp igjen der.

Eit viktig verkemiddel for å knyte saman dei allierte i kampen mot den andre parten var ein massiv bruk av propaganda via gamle og nye medium. I vest og aust skapte gjorde det folk mistenksame mot og redde for motparten. Det kom mellom anna til uttrykk i ei klappjakt på kommunistar i 1950-åra over heile den vestlege verda, også i Noreg. I austblokka svara ein med å bannlyse all vestleg kulturpåverknad frå modernistisk kunst til levisbukser. Likevel må det vere rett å seie at det trass alt var ein viss kontakt på det kulturelle området mellom aust og vest, ikkje minst mellom musikarar. I idretten brukte ein alle middel, også ulovlege kjemiske, for å prove at sitt eige system var suverent.

--- 151 til 320

Og då sjakklegendene Bobby Fischer frå USA og Boris Spasskij frå Sovjetunionen spela om verdsmeisterskapen på Island i 1972, vart det framstilt av propagandaen som eit slag i den kalde krigen.

Den amerikanske spreiinga av massekultur som hadde teke til i 1920-åra, vart kolossal utover i 1950-åra. Hollywood spydde ut filmar som glorifiserte amerikansk middelklasselivsstil. James Dean, Elvis Presley og Marilyn Monroe stod fram som ideal for ungdom over heile den vestlege verda. Kultur vart meir og meir ei forbruksvare på linje med klede og bilar. Draumen om Amerika var draumen som batt alle menneska i den vestlege verda saman i kampen mot vondskapens imperium, Sovjetunionen.

Det kom dessutan ein straum av skrekkfilmar som viste vonde krefter frå verdsrommet som invaderte jorda, ein trugsel som var eit symbol på kommunistfaren. CIA knytte til seg journalistar, aviser, telegrambyrå og radio- og tv-stasjonar. Under leiing av senator Joseph McCarthy dreiv ein regelrett klappjakt på folk som kunne tenkjast å ha kommunistiske sympatiar.

Men det var fleire interne konfliktar som kom til overflata i USA utover i 1950-åra. I sørstatane hadde raseskiljepolitikken overlevd frå slutten av 1800-talet, men mot slutten av 1950-åra begynte dei svarte å organisere ikkje-valdelege demonstrasjonar under leiing av folk som Martin Luther King. Utover i 1960-åra voks motstanden mot vietnamkrigen parallelt med at krigen vart opptrappa, hippiekulturen tok avstand frå forbrukarsamfunnet og den uhemma materialismen, og styresmaktene prøvde under justisministeren Robert Kennedy å ta eit oppgjer med mafiaen og den organiserte kriminaliteten.

Særleg i Frankrike var det ein viss skepsis til korleis USA såg ut å ville dirigere Vest-Europa. Då Vest-Tyskland utover i 1940-åra vart bygd opp igjen med hjelp frå amerikanarane, ønskte Frankrike å knyte landet økonomisk tettare til seg. Franskmennene sjølv trong støtte for å kunne halde ved lag statusen som stormakt. Dessutan ville eit samarbeid med tyskarane kunne hindre nye konfliktar mellom dei to nasjonane. For Vest-Tyskland ville eit slikt samarbeid vere ein veg tilbake i det gode selskapet. Storindustrien i dei to landa var oppteken av at tollgrensene skulle forsvinne slik at marknaden kunne bli utvida.

I 1951 vart \_Kol- og stålunionen\_ skipa. Den gjekk ut på at produksjonen av kol og stål i dei to landa skulle sjåast under eitt. I 1957 vart samarbeidet utvida til også å gjelde Italia og BeNeLux-landa. Då vart den såkalla \_Romatraktaten\_ underskriven, grunnlova til EF, der ein tok sikte på å innføre felles ytre tollgrenser, fri flyt av arbeidskraft og kapital og felles utvikling av kjernekraft. På lenger sikt var målet å utvikle ein økonomisk og politisk europeisk union. EF vart på denne måten ei motvekt til den dominerande posisjonen USA og Storbritannia hadde i Europa. Då Storbritannia omkring 1960 søkte om medlemskap i EF, la den franske presidenten Charles de Gaulle ned veto. Grunnen var at franskmennene var redde for at britane med sine nære kontaktar til USA skulle bli den sterke parten internt i organisasjonen og utmanøvrere Frankrike og Tyskland. Då Storbritannia omkring 1970 søkte på nytt, såg Frankrike seg derimot tent med å få britane inn, denne gongen for å vege opp mot eit sterkt Tyskland.

--- 152 til 320

I 1950- og 1960-åra vart det europeiske jordbruket mekanisert. Folk flytta til byane for å jobbe i industrien og i private og offentlege serviceyrke. Kvardagen til kvinna endra seg som eit resultat av p-pilla og vaskemaskinen. Den generelle velstandsauken og den gradvise innføringa av velferdsgode fritok kvinnene for det ubetalte arbeidet heime og førte dei for alvor ut i arbeidslivet. Og samtidig med at menneske i Nord- og Vest-Europa fekk råd til charterturar til Sør-Europa, starta ein motgåande straum av arbeidssøkjande gjestearbeidarar nordover.

Charles de Gaulles Frankrike var sterkt sentralisert, og forsøket hans på å gjere landet til ei militær stormakt gjekk kraftig ut over budsjetta til helse, skule og sosialhjelp. Utdanningssystemet var autoritært, og mange unge opplevde at samfunnet la opp til eit innhaldslaust liv som forbrukar. I 1968 braut opprøret ut i Paris, sterkt inspirert av venstreradikale ideologiar og opprøret hjå amerikanske ungdommar mot vietnamkrigen, med krav om ei demokratisering av undervisninga. Det gav støyten til opprør i fleire byar over heile den vestlege verda.

Ungdomsopprøret i 1968 vart følgt av eit kvinneopprør der krava var lik løn for likt arbeid, deling av ulønt husarbeid, fleire kvinner i leiande stillingar og sjølvbestemt abort. I 1970-åra fekk dei fleste landa i Europa lovfesta likestilling mellom kvinner og menn, og dei fleste landa vedtok lover om sjølvbestemt abort trass i sterk motstand frå kyrkjeleg hald.

Fem år med tysk okkupasjon og Noreg som ein enno ung nasjon var viktige årsaker til at nasjonalismen framleis stod sterkt i Noreg etter den andre verdskrigen. Og kjensla av nasjonal styrke vart også ei viktig drivkraft i det gjenreisingsarbeidet som kom til å prege dei første femten åra av norsk etterkrigstid. Det var politisk semje om at dette måtte bli ein nasjonal dugnad av dimensjonar. Samtidig hadde banda til USA og Storbritannia vorte sterkare under krigen. Handelsflåten hadde gjort ein stor krigsinnsats på alliert side, og det hadde ført til at Noreg i 1945 hadde ein nokså stor formue i amerikanske dollar som ein kunne tære på i dei første oppbyggingsåra. Marshallhjelpa som Noreg takka ja til, sikra vidare gjenreisingsarbeid etter at dei oppsparte midlane var oppbrukte. Det førte til at Noreg nokså fort etter krigen knytte seg økonomisk til USA og frihandelsprinsippet, sjølv om regjeringa Gerhardsen nok helst hadde sett at det i større grad hadde vore mogeleg å føre ein planøkonomi etter sovjetisk mønster i landet. I 1949 vedtok ein så å knyte seg til NATO. Då var den kalde krigen alt eit faktum, og Noreg hadde definitivt valt side i den konflikten.

Dette viser at det i Noreg gjekk to strøymingar parallelt, éi nasjonal som var ein motivasjon for gjenreisingsarbeidet, og éi internasjonal som voks ut av erkjenninga av det den tyske okkupasjonen hadde vist, at Noreg var eit lite land som måtte engasjere seg internasjonalt for å få den tryggleiken ein hadde behov for, og for å sikre gode vilkår for det norske næringslivet, som alltid har vore internasjonalt orientert. I siste halvdel av 1900-talet har det nasjonale elementet stadig vorte svakare, sjølv om det har kome til overflata enkelte gonger som under dei to folkeavrøystingane om EF/EU i 1972 og 1994. Det internasjonale engasjementet har likevel vorte sterkare, noko som har gitt seg utslag i at Noreg har vorte ein stadig meir aktiv internasjonal aktør, ikkje minst gjennom FN-systemet. Desse to strøymingane har også gjort seg gjeldande i kulturlivet. Kunstnarane har engasjert seg både i internasjonale spørsmål og i utforminga av eit moderne fleirkulturelt samfunn.

--- 153 til 320

## xxx2 3.2 Biletkunsten i perioden 1945–75

Heilt frå maktovertakinga til Hitler i Tyskland i 1933 var det kome ein jamn straum av kunstnarar frå Europa til USA. Dei fekk avgjerande innverknad for amerikansk kunst etter krigen. USA var i 1945 den mektigaste nasjonen i verda. Industrien hadde gått for fullt gjennom alle krigsåra, og det kunne sjå ut som ressursane i nasjonen var uuttømmelege. Det kom også kunsten til gode, og frå 1945 er det tydeleg at New York var i ferd med å trengje unna Paris som kunsthovudstaden i verda, ein posisjon byen har hatt heilt opp til våre dagar.

Omgrepet \_abstrakt ekspresjonisme\_ eller \_action painting\_ vart brukt som nemning på måleria til ei gruppe kunstnarar med tilhald i New York etter den andre verdskrigen. Den fremste eksponenten for denne retninga var \_Jackson Pollock\_ (1912–56). Han la lerreta sine på golvet og slyngde og dryppa tyntflytande måling i store rørsler utover det. Sjølve handlinga var minst like viktig som resultatet. Dette var ei form for spontanmåling som vart eit meir direkte uttrykk for undermedvitet til kunstnaren, og heile prosessen skjedde utan at intellektet hadde kontroll. Slik sett kan vi seie at metoden var ei vidareføring av automatismen frå surrealismen. Resultatet var eit stort og komplekst nettverk av linjer og fargar.

Etter 1945 vart ein del av kunstnarane som hadde flykta til USA, verande der, men nokre kom tilbake til Europa. Dei som kom tilbake, drog gjerne til Paris, der Picasso var the grand old man. Desse kunstnarane var påverka av den amerikanske abstrakte ekspresjonismen og utvikla den vidare på europeisk jord. Dei som stod action painting nærmast, var den såkalla COBRA-gruppa. (Dei kom frå København (Copenhagen), Brussel og Amsterdam, difor namnet.)

Likevel heldt dei gamle meistrane fram med å prege kunstbiletet også etter den andre verdskrigen. Særleg galdt det Picasso, som på same måte som Stravinskij viste ei fabelaktig evne til å vere nyskapande, utforske nye stilar til alle mogelege variantar var utprøvde, og så kaste seg ut i noko nytt. Han kunne til og med arbeide i ulike stilarter samtidig. I dei seinare verka av Picasso er det fleire element som går igjen. For det første er mange av dei beste verka hans frå denne tida variasjonar over kjende måleri av meistrane frå fortida – Velazquez, Delacroix, Manet og fleire. Dette er interessant fordi det viser ein klar parallell til den såkalla sitatteknikken i musikken rundt 1960.

--- 154 til 320

Ei mykje diskutert og til tider utskjelt retning innanfor biletkunsten var den amerikanske \_popkunsten\_ (Pop Art) som voks fram i 1960-åra. Pop stod for populær, men det skulle også representere noko lyst og eksplosivt, eit slags visuelt motstykke til poppinga frå popcorn. Retninga hadde utspring i Storbritannia, men det var i USA ho fekk sitt kraftigaste uttrykk i bileta til den mest medieomtalte av desse kunstnarane, \_Andy Warhol\_ (1928–87). Popkunsten representerte ei tilbakevending til den figurative kunsten. Motiva vart henta frå det moderne samfunnet rundt oss, særleg element vi knyter til forbrukarsamfunnet. På fleire måtar peikar popkunsten tilbake til dadaismen rundt 1920, kunstnarane kopierte den same typen ting, men ironiserte ikkje over desse tinga slik dadaismen hadde gjort. Ved å gi att gjenstandar som ikkje tidlegare hadde vore oppfatta som kunstnarlege objekt, som colaboksar, reklameplakatar, forenkla reproduksjonar av kjende måleri, til og med reprodusere reproduksjonar, stilte ein spørsmål ved kva som var kunst og ved verdien av handlaga og eineståande kunstgjenstandar. Men popkunsten kritiserte ikkje forbrukssamfunnet, han heller hylla det og dyrka ideala i det. Kunsten sjølv vart ei forbruksvare.

I 1960-åra voks også den såkalla \_miljøkunsten\_ fram. Det var eit uttrykk for ønsket om å ta kunsten ut av biletramma og ned av veggen. Kunsten måtte bli ein integrert del av verda utanfor, meinte ein. For å nå dette målet måtte kunsten ta i bruk alle tilgjengelege ressursar, skulptur, lyd, rørsle og levande menneske. Ein kan altså seie at det var den gamle wagnerske draumen om eit Gesamtkunstwerk som stod opp i ny drakt. Kunstutstillinga fekk dermed preg av show eller teater, ofte nemnd som happeningar eller performancekunst. Startpunktet var ei avgjerande førelesing som komponisten John Cage heldt ved Black Mountain College i 1952. Førelesinga vart gitt frå toppen av ein stige, og ho inneheldt lange stille periodar, med levande og mekanisk musikk, med poesi og med dans.

Ordet kinetisk tyder noko som har med rørsle å gjere. \_Kinetisk kunst\_ skaper ei oppleving av rørsle hjå tilskodaren. Den forma for kinetisk kunst som gjorde mest inntrykk i 1960-åra, var utan tvil \_opart\_, ein optisk kunst som gav illusjonen av rørsle sjølv om biletet reint fysisk var statisk. Den fremste representanten for denne retninga i Europa var ungararen \_Victor Vasarély\_ (1906–97). Særleg innanfor skulptur var det ei mengd døme på kinetisk kunst, nonsensmaskinar og installasjonar som flytta seg mekanisk eller som vart sette i funksjon av ytre faktorar, til dømes av publikum, medvite eller umedvite. Ein av dei mest spektakulære installasjonane innanfor denne retninga er Stravinskijfontena utanfor Pompidousenteret i Paris. Fontena vart skapt av Jean Tinguely og Niki de Saint Phalle i 1983 og er eit grunt basseng på 580 kvadratmeter. Oppi bassenget er det plassert 16 skulpturar som flyttar seg og sprutar vatn. Kvar skulptur er inspirert av eitt av verka til Stravinskij. Bassenget er plassert over kontora til organisasjonen IRCAM, som arbeider for å fremje moderne musikk og musikkvitskap. Organisasjonen er knytt til Pompidousenteret, og det var grunnleggjaren av organisasjonen, komponisten og dirigenten Pierre Boulez, som lanserte ideen til fontena.

--- 155 til 320

Norsk kunst i etterkrigstida er prega av dei erfaringane ein hadde gjort med nazismen under okkupasjonen. Dei unge og radikale kunstnarane ønskte å uttrykkje seg på ein måte som ikkje hadde noko å gjere med dei kunstkonvensjonane som hadde vist seg å kunne bli misbrukte av fascistar og stalinistar. Det var difor naturleg for dei å vende seg til det abstrakte måleriet. Dei viktigaste kunstnarane i denne gruppa var \_Jakob Weidemann\_ (1923–2001), \_Ludvig Eikaas\_ (1920–2010), \_Knut Rumohr\_ (1916–2002), \_Ingar Sit\_ (f. 1929), \_Carl Nesjar\_ (f. 1920) og \_Gunnar S. Gundersen\_ (1921–83).

## xxx2 3.3 Litteraturen i perioden 1945–75

Erfaringane frå den andre verdskrigen har sjølvsagt sett djupe spor i etterkrigslitteraturen, men det som hadde den mest langvarige verknaden, var nok atombombene over Hiroshima og Nagasaki i august 1945. Dei førte til at japanarane kapitulerte og at krigen endeleg var over, men dei skapte samtidig ein ny angst i verda. Det vart med eitt klart at menneska var i stand til å utslette seg sjølv, og atomangsten var dermed reell. Det stod for mange forfattarar klart at under trugselen om utsletting av ikkje berre den enkelte, men heile menneskeætta, vart tilværet meiningslaust. Dermed blir \_absurdismen\_ eit viktig særtrekk ved den moderne litteraturen.

Ein av dei som har hatt den sterkaste innverknaden på tenking og litteratur i etterkrigstida, er \_Jean-Paul Sartre\_ (1905–80). Det var han som formulerte den franske forma for \_eksistensialisme\_. Det at mennesket \_eksisterer\_ og handlar, er meir vesentleg enn at mennesket har ein \_essens\_, ein indre natur. I staden for at mennesket handlar som eit resultat av ibuande eigenskapar, meiner eksistensialistane at eigenskapane til mennesket tvert imot blir skapte av handlingar. Og mennesket står alltid fritt til å handle som det vil.

\_Samuel Beckett\_ (1906–89) og \_Eugène Ionesco\_ (1909–94) er dei to viktigaste eksponentane for det som er kalla \_det absurde teateret\_. Det mest kjende stykket til Beckett er \_Mens vi venter på Godot\_ (1953), medan debutstykket til Ionesco, \_Den skallete damen\_, høyrer med til hans beste.

I Tyskland var det mange av dei yngre forfattarane som i dei første åra etter krigen hadde eit sterkt behov for å starte på nytt. Regimet til Hitler hadde knebla ekspresjonismen medan han var i kraftig vekst. Mange kjende det difor naturleg å gripe fatt i denne retninga igjen, sjølv om ho etter krigen ikkje lenger stod så sterkt i andre land. Ein av dei mest framståande forfattarane i Vest-Tyskland i etterkrigstida var \_Heinrich Böll\_ (1917–85). Han vart på mange måtar samvitet til det tyske folket og stod i etterkrigstida fram som ein garantist for eit tysk hjartelag som det helst var dei som hadde flykta for naziregimet, som hadde representert.

Under krigen hadde den russiske litteraturen nytt godt av ei viss avspenning, men i innleiinga til den kalde krigen fann kommunistpartiet det nødvendig å innskjerpe kontrollen. Etter at Stalin var død i 1953, begynte det å vise seg visse teikn til klimaendring. Denne tøvêrsperioden førte med seg fleire store litterære verk av eldre forfattarar som \_Dr. Zhivago\_ av \_Boris Pasternak\_ (1890–1960) og \_Mesteren og Margarita\_ av \_Mikhail Bulgakov\_ (1891–1940).

--- 156 til 320

Mellom yngre prosaforfattarar, særleg hjå \_Aleksander Solsjenitsyn\_ (1918–2008), kom det no eit krav om ein ny, ekte realistisk litteratur. Det måtte bli slutt på den gamle staffasjen. Særleg kjem det til uttrykk i romanane hans frå dei stalinistiske fangeleirane i Sibir, mellom dei \_En dag i Ivan Denisovitsj' liv\_ (1962).

Den viktigaste dramatikaren i Storbritannia i den perioden er \_Harold Pinter\_ (1930–2008). Han kombinerer det absurde teateret slik vi kjenner det frå Beckett og Ionesco med ein realisme ikkje ulik den vi kjenner frå Ibsen.

Eit godt døme på amerikansk etterkrigslitteratur er \_The Naked and the Dead\_ (De nakne og de døde, 1948) av \_Norman Mailer\_ (1923–2007). Det er utvendig sett ein spenningsroman om krigen i Stillehavet. Samtidig er det ein roman om korleis den demokratiske idealismen gjekk til grunne. To dramatikarar bør også nemnast i denne samanhengen, \_Tennessee Williams\_ (1911–83) og \_Arthur Miller\_ (1915–2005). Det viktigaste stykket til Williams er \_A Streetcar Named Desire\_ (En sporvogn til begjær, 1947), der natur og sivilisasjon blir sette opp mot kvarandre. Arthur Miller skildrar i det viktigaste stykket sitt, \_Death of a Salesman\_ (En handelsreisendes død, 1949) eit offer for den amerikanske suksessmyten. Hovudpersonen blir driven i døden fordi han ikkje maktar å leve opp til det dei andre ventar av han.

\_Beatgenerasjonen\_ vart fellesnemninga på ei gruppe kunstnarar, forfattarar, musikarar og biletkunstnarar som i 1950-åra tok eit kraftig oppgjer med dei verdiane som den amerikanske middelklassen stod for. I staden dyrka dei fullstendig toleranse overfor alle former for seksualitet, dei ga seg over til cooljazz, medvitsutvidande stoff og orientalsk musikk. Ein stor inspirator var forfattaren \_Henry Miller\_ (1891–1980). Han hadde i litteraturen sin vore ekstremt sjølvutleverande. Sivilisasjonen er død, og det einaste som er igjen, er kunst og sex. Bruken hans av obskøne ord i samband med dei mange sexskildringane førte til at bøkene vart forbodne både i England og USA. Den sentrale personen mellom beatpoetane var \_Allen Ginsberg\_ (1926–97). I debutsamlinga \_Howl and Other Poems\_ (Hyl og andre dikt, 1956) startar titteldiktet slik:

«I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterically naked, dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an angry fix.»

(Eg såg dei beste heimane i min generasjon øydelagde av galskap, sveltande hysteriske nakne, slepe seg gjennom negergatene i grålysninga på jakt etter ei hissig sprøyte.)

Det er interessant i denne samanhengen at Ginsberg sjølv kommenterte rytmen i desse strofene ved å vise til fraseringa be-bop-jazz.

I Noreg er mykje av etterkrigslitteraturen naturleg nok direkte prega av krigserfaringane. Fleire forfattarar prøver å analysere naturen til nazismen, mellom dei \_Tarjei Vesaas\_ (1897–1970; \_Huset i mørkret\_, 1945) og \_Sigurd Hoel\_ (1890–1960; \_Møte ved milepælen\_, 1947).

--- 157 til 320

Det er den realistiske forteljartradisjonen som kjenneteiknar den norske prosaen i denne perioden, men jamvel fleire av dei eldre er villige til å eksperimentere. Vesaas går i retning av den symbolske romanen. \_Johan Borgen\_ (1902–79) står med sitt grunnleggjande spørsmål «Kven er eg» sentralt i norsk modernistisk dikting i 1950-åra. Det kjem til uttrykk i hovudverket hans, den tilslørt sjølvbiografiske romantrilogien \_Lillelord\_ (1955–57). Som ein motpol til det djupdykket Borgen gjer i personlegdomen til individet står \_Jens Bjørneboe\_ (1920–76). Han er krigaren som går til frontalåtak på all urett. Han grip fatt i den medisinske eksperimenteringa nazistane gjorde med levande menneske i \_Før hanen galer\_ (1952), han hudflettar skuleverket for regelrytteri og manglande pedagogisk innsikt i \_Jonas\_ (1955), og han rasar mot barneheimar og fengsel i \_Den onde hyrde\_ (1960).

Norsk lyrikk hadde hatt eit moderne gjennombrot i 1930-åra med \_Emil Boysen\_ (1897–1979) og \_Claes Gill\_ (1910–73). Dessutan hadde \_Rolf Jacobsen\_ (1907–94) stått fram med si lovprising av byen og den teknologiske utviklinga i diktsamlinga \_Jord og jern\_ (1933). I dikta til den poeten som har fått æra for å innføre den lyriske modernismen i Noreg, \_Paal Brekke\_ (1923–93), er språket oppløyst, tilværet ser ut til å vere utan samanheng, og han legg for dagen ei pessimistisk livsholdning \_(Skyggefektning\_, 1949).

Den norske modernismen i etterkrigsåra var prega av eit djupt alvor. Bakgrunnsteppet var sjølvsagt erfaringane frå krigen, angsten for atomkrig og dei nye erfaringane knytte til den kalde krigen. I 1960-åra dukka det derimot opp ein ny generasjon forfattarar som tok eit oppgjer med dei alvorstunge modernistane. Sjølv om erfaringane var dei same, ønskte dei å nærme seg røyndomen på ein meir leiken og humoristisk måte. Langt framme i kampen for denne nye litteraturen stod den såkalla \_profilkrinsen\_. Sentralt i denne gruppa stod to forfattarar som kom til å prege norsk litteratur i lang tid, lyrikaren \_Jan Erik Vold\_ (f. 1939) og prosaforfattaren \_Dag Solstad\_ (f. 1941). Wold vil få bukt med gravalvoret og seier at grunnen til at livet blir oppfatta som tragisk, er at vi ventar å finne ei djupare meining som ikkje finst. Difor må vi lære oss å glede oss over dei nære tinga.

Solstad nærma seg det tilfeldige prinsippet som John Cage utvikla innanfor musikken då han føreslo denne måten å skrive ei historie på: Legg eit kart og to øskjer med lappar på bordet. I den eine øskja er det namn på personar, i den andre funksjonar (mann, kone, dotter osv.). Trekk lappar og plasser dei på kartet. Flytt brikkene og skriv det som har skjedd på kartet utan å leggje til kommentarar av noko slag.

Eit anna prosaeksperiment var \_Anne\_ (1968) av \_Paal-Helge Haugen\_ (f. 1945). Boka kan i struktur minne om den sitatteknikken som blir utvikla i musikken omtrent samtidig. Teksten fortel ei historie, men er oppbygd opp som ein mosaikk av små tekstfragment.

--- 158 til 320

## xxx2 3.4 Serialisme

På same måte som etter den første verdskrigen hadde ein i 1945, særleg i Europa, ei sterk kjensle av at kunsten trong ein ny start. Mellomkrigstida hadde vore dominert av diktatoriske regime som hadde undertrykt kunsten brutalt, og undertrykkinga heldt fram like hardt i Aust-Europa, i alle fall fram til Stalin døydde i 1953.

Det var fleire ting europeiske kunstnarar var opptekne av i desse åra. For det første var ein klar over at ein aldri meir kunne hevde at ein som kunstnar var upolitisk slik mange romantiske kunstnarar hadde hevda.

For det andre var det viktig, særleg etter at den kalde krigen hadde begynt å gjere seg gjeldande, å prøve å samle kunstnarane i den vestlege sfæren. Særleg galdt det å få integrert kunstnarar frå dei to store tapande statane, Vest-Tyskland og Italia, i ein stor vesteuropeisk fellesskap.

For det tredje var det i 1945 for mange tyskarar og franskmenn svært viktig at dei to dominerande statane i Sentral-Europa la ned stridsøksa for godt. Heilt sidan napoleonskrigane hadde kivinga mellom dei vore den sentrale konflikten i Europa.

Alle desse momenta kan ha vore viktige årsaker til at det i 1946 vart skipa eit musikkinstitutt i Darmstadt, sørvest i Vest-Tyskland. Gjennom årlege feriekurs skulle komponistar frå ulike land møtast her for å utveksle idear og erfaringar. Symptomatisk er det at tre av dei sentrale komponistane som voks ut av dette miljøet, nettopp var tyskaren \_Karlheinz Stockhausen\_ (1928–2007), franskmannen \_Pierre Boulez\_ (f. 1925) og italienaren \_Luigi Nono\_ (1924–90).

Alt som kunne ha noko som helst med uttrykka i romantikken å gjere, var ubrukeleg for komponistane i den nye generasjonen. Musikk som sette seg føre å uttrykkje stemningar og emosjonar, hadde vorte så til dei grader misbrukt i den massesuggererande propagandaen for dei totalitære regima, at ein kjende eit sterkt behov for å avemosjonalisere han. Alle komponistane hadde sitt individuelle minne å slite med. Kunne ein lage musikk som ikkje gav ubehagelege assosiasjonar tilbake til ei tid ein så sterkt ønskte å leggje bak seg?

--- 159 til 320

Heilt frå hundreårsskiftet og gjennomslaget for kubismen i kunsten hadde det vore ein tendens til at kunsten vart meir rasjonell og basert på matematikk. Dessutan hadde dei nye elektriske instrumenta vorte konstruerte på grunnlag av matematisk-vitskaplege prinsipp. Det smitta over på konvensjonelle komposisjonsmetodar. I tillegg kan den generelle kjensla av det einsame individet som særleg breidde seg under den kalde krigen og som vart formulert av eksistensialistane, ha drive fram eit ønske om å skape ein musikk som kvilte på eit intellektuelt fundament og ikkje vende seg til kjenslene til publikum.

For å få dette til greip ein fatt i tolvtoneteknikken til Schönberg. Den var tidleg karakterisert av diktatura som entartet eller borgarleg dekadent, og Schönberg sjølv hadde som jøde vore nøydd til å flykte frå nazismen. Dermed var musikken hans utan kontaktlinjer til dei totalitære ideologiane til Hitler og Stalin. Men det var ikkje den romantisk-ekspressive bruken Schönberg eller Alban Berg gjorde av teknikken ein greip fatt i. Forståeleg nok var det den strukturorienterte og strenge bruken til Anton Webern som først og fremst fascinerte. Ein oppdaga at Webern i sine seinare verk også hadde ein tendens til å organisere ikkje berre tonehøgd, men også andre parametrar som dynamikk og klangfarge, i tilsvarande rekkjer. Det var dette som vart utgangspunktet for det vi kallar \_seriell organisering\_, altså at to eller fleire parametrar blir organiserte i rekkjer eller seriar, og at dei blir brukte strengt i komposisjonen. Difor fekk også denne retninga namnet \_serialisme\_.

Det var særleg avgrensingane i det musikalske språket til Webern som fascinerte den nye generasjonen europeiske komponistar, nærmare bestemt avgrensa emosjonelt uttrykk og avgrensa verkemiddel. Med høg grad av førutbestemming blir det musikalske materialet avgrensa mest mogeleg, noko som igjen fører til høg grad av einskap. Denne einskapen blir sterkare fordi Webern ofte bruker kontrapunktiske teknikkar eller spegelkonstruksjonar. Dessutan er dei rekkjene han bruker, ofte oppbygde av ein kombinasjon av små sekundar og små og store tersar, noko som skaper ein melodisk og harmonisk einskap i stykket.

Det første ein greip fatt i og utvikla vidare frå Webern, var punktmusikken. Ein tenkte at på same måten som auget samlar og organiserer fargeklattane i eit pointillistisk måleri til former og fargenyansar, organiserer øyret lydpunkta i punktmusikken til forståeleg musikalsk kommunikasjon. Men punkta blir gjerne organiserte i kontrapunktiske mønster, og på den måten peikar denne punktmusikken framover mot serialismen. Eit godt døme på slik punktmusikk er starten på Luigi Nonos \_Polifonica – Monodia – Ritmica\_ for kammerorkester skriven omkring 1951. Verket startar med at dei enkelte instrumenta presenterer enkeltståande klangpunkt. Gradvis lagar desse punkta større og større grupper. Musikken utviklar seg kontrapunktisk i ein jamn straum som gir han ein nærmast statisk karakter.

--- 160 til 320

Notebilde: Døme på punktmusikk frå tidleg i 1950-åra: Starten på Polifonica. Polifonica – Monodia – Ritmica Musik: Luigi Nono © Schott's B Söhne Musikverlag. För Norden & Baltikum: Unischott Scandinavia AB. Tryckt med tillstånd av Gehrmans Musikforlag AB.

--- 161 til 320

Det var særleg éin komponist som fekk mykje å seie for serialismen, franskmannen \_Olivier Messiaen\_ (1908–92). Heile den musikalske produksjonen hans er prega av refleksjon omkring religiøse spørsmål, noko som ofte viser seg i dei titlane stykka har fått. Han var ein etterspurd lærar, og mange av dei fremste komponistane i etterkrigsgenerasjonen studerte med Messiaen. Han var ein framståande teoretikar og var fleire gonger med under sommarkursa i Darmstadt, der teknikkane og ideane hans vart flittig diskuterte. Alt i 1931 vart han utnemnd til organist i Église de la Sainte-Trinité i Paris, ei stilling han hadde livet ut. Og interessefeltet hans var usedvanleg vidt. Musikalsk spente det frå gregoriansk song til indisk raga. Han var dessutan ein dyktig ornitolog, og fleire av verka hans er bygde på melodiar, klangar og rytmar frå fuglesong.

Då tyskarane invaderte Frankrike i 1940, vart Messiaen teken til fange og hamna i tysk fangeleir. Her skreiv han i 1941 \_Quatuor pour la fin du temps\_ (Kvartett for livets ende). Stykket var for klaver, klarinett, fiolin og cello og vart framført med han sjølv som pianist for 5000 medfangar.

Dei tidlege verka hans, mellom anna den store \_Turangalila-symfonien\_ (1946–48), er ein lovsong til kjærleiken og tida og ei blanding av mange ulike påverknader. Her er impresjonistiske trekk, påverknad frå komponistar som Varèse, særleg når det gjeld klang og dei statiske formene, innslag av populærmusikk, austindiske rytmar, gamelanmusikk frå Bali i tillegg til fuglesong og tolvtoneteknikk. I dette verket bruker han også ondes martenot, eit elektrisk instrument som Varèse også hadde brukt omkring 1930.

Det verket som fekk mest å seie for utviklinga av serialismen, var \_Mode de valeurs et d'intensités\_, éin av \_Quatre études de rythme\_ (Fire rytmestudiar, 1949–50) for klaver. Dette stykket er bygd på seriar av 36 tonehøgder, 24 lengder, 12 styrkegrader og 7 ulike anslagsmåtar.

Ei viktig drivkraft bak den interessa Messiaen hadde for musikalske strukturar, er også hans katolske tru og interessa for mystikk, tanken om at ei handling kan vere eit symbol for noko djupare i tilværet. Ofte ser vi dette i titlane på stykka, som i \_Vingt regards sur l'enfant-Jésus\_ (Tjue tankar om Jesubarnet, 1944), \_Couleurs de la cité céleste\_ (Fargar i den himmelske stad, 1963) for klaver og ensemble og \_Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité\_ (Meditasjonar over mysteriet i den heilage treeininga, 1969) for orgel. I det siste verket har han ordna tonane i eit system som svarar til bokstavane i alfabetet. Dermed ligg det ordtydingar skjulte i musikken, ein teknikk som har røter tilbake til figurlæra i barokken.

--- 162 til 320

Notebilde: Dømet viser korleis kvar bokstav i alfabetet svarar til ei bestemt tonehøgd i orgelverket Méditations av Messiaen. Extract from: Olivier Messiaen – Méditations sur le Mystère de la Sainte-Trinité – Le langage communicable. Reproduced by kind authorization of Alphonse Leduc, owner and publisher, Paris-France.

At Messiaen hadde panteistiske tankar og meinte at det var ein nær samanheng mellom natur og kultur, kjem tydeleg til uttrykk i dei komposisjonane som byggjer på fuglesong. I ein kommentar til verket \_Réveil des oiseaux\_ (Morgonsong av fuglane, 1953) for klaver og orkester skriv han: «Utøvaren må imitere songen til ei stor mengd fuglar i kadensane sine, og bør difor gå nokre turar i skogen den første morgontimen for å kunne gjere seg kjend med førebileta som skal imiterast.»

Pierre Boulez var ein av dei viktigaste komponistane i den såkalla \_darmstadtskulen\_. Det tidlegaste verket hans var i tolvtonestil og sterkt påverka av Webern. Etter studium med Messiaen gjekk han i retning av serialismen. Han vart nokså snart etter krigen ein av dei mest framståande teoretikarane i denne retninga. Han ønskte meir abstraksjon og meir eksperimentering i musikken. Han ønskte å skape ein musikk som kunne stå som ein motpol til den meir nasjonalistisk prega musikken, ein internasjonal musikk som ikkje kunne misbrukast slik til dømes Beethovens musikken til Beethoven vart misbrukt av nazistane.

Musikken til Boulez er prega av ein ekstrem kompleksitet. Verka frå det første tiåret etter krigen er skrivne i streng serialistisk teknikk. I \_Structures I\_ (1952) for to klaver, som er rekna som ein milepåle i serialistisk musikk, har han organisert både tonehøgd, lengd, anslag og styrkegrader i rekkjer. Desse parametrane blir så kombinerte på mange ulike måtar som komponisten har bestemt på førehand. Dermed set han sterke grenser for korleis utøvarane kan påverke tolkinga av stykket. Og dette var også siktemålet hans. Musikken skulle ikkje uttrykkje dei personlege kjenslene til komponisten eller utøvaren. Musikken skulle vere ein objektiv storleik som gjennom sin struktur formidla ei innsikt i den kompliserte og komplekse verda som mennesket lever i.

--- 163 til 320

Notebilde: Pierre Boulez: Structures 1a + tolvtonerekkja og tonelengderekkja som ligg til grunn for stykket. Copyright © Universal Edition AG, Wien. For Noreg: Norsk Musikforlag A/S, Oslo.

--- 164 til 320

I verket \_Le Marteau sans Maitre\_ (Hammaren utan herre, 1953–57) for altstemme, fløyte, bratsj, gitar og slagverk bruker Boulez den serielle teknikken på ein friare måte. Tekstgrunnlaget er tre dikt av den franske diktaren René Char. Her bryt Boulez fullstendig med den tradisjonelle måten å setje musikk til ein tekst, nemleg at ord og strofer skal kome etter kvarandre i ein logisk samanheng, ein samanheng som kommuniserer ei meining. I staden kan vi seie at orda og instrumentpartia blir vovne saman i ein slags labyrint, eller byplan som Boulez ville ha kalla det. I dette verket kan vi også ane ein sterkare innverknad frå Messiaen, særleg frå Turangalila-symfonien hans. Det er mykje meir uttrykksfullt enn dei tidlegare serialistiske verka til Boulez, og det står fram som ein syntese av mange strøymingar innanfor moderne musikk. I tillegg hentar det element frå moderne jazz, balinesisk gamelan, tradisjonell afrikansk musikk og tradisjonell japansk musikk.

Samtidig med at Boulez arbeidde med \_Le Marteau sans Maitre\_, eksperimenterte han også med å kombinere streng seriell teknikk med improvisasjon, noko han kalla å arbeide kontrollert tilfeldig. I fleire av verka frå 1960- og 1970-åra lét han musikarane velje. Men dei får ikkje velje heilt fritt eller improvisere. Dei må velje mellom ulike alternativ som alle er nøyaktig utskrivne av komponisten.

I seinare år har Boulez brukt meir tid som orkesterdirigent og har særleg skapt seg eit ry som ein førsteklasses tolkar av musikk frå det tjuande hundreåret. I 1970-åra vart han leiar for IRCAM, Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (Forskingsinstitutt for akustikk/musikk), eit senter for forsking på elektroakustisk musikk. Her skapte han eit miljø som kunne tilby komponistar tilgang til dei beste musikarane og det beste elektroniske utstyret som var å oppdrive. Han hadde denne leiarstillinga fram til 1992.

Notebilde: Frå tredje sats (L'artisanat furieux) i Le Marteau sans Maitre. Musikk: Pierre Boulez Copyright © Universal Edition AG, Wien. For Noreg: Norsk Musikforlag A/S, Oslo

--- 165 til 320

Luigi Nono vart i 1950-åra ein av dei sentrale personane i darmstadtskulen. Han hadde vore aktiv i den italienske motstandsrørsla under krigen og var heile livet politisk engasjert på venstresida. Den antifascistiske holdninga hans kjem tydeleg til uttrykk i det første verket han fekk presentert i Darmstadt, \_Variazioni canoniche sulla serie dell' op. 41 di A. Schönberg\_ (Variasjonar over tolvtonerekkja frå op. 41, 1950 av Arnold Schönberg). I tillegg til tolvtonerekkja brukte han også ein serie på seks lengder i dette verket. I 1955–56 skriv han eitt av hovudverka i europeisk musikk frå denne tida, \_Il canto sospeso\_ (Den avbrotne songen, 1955–56) for solostemmer, kor og orkester. Verket er skrive til minne om offera for fascismen, og tekstgrunnlaget er avskjedsbrev som dødsdømde politiske fangar skreiv før dei vart avretta. Som i Le Marteau sans Maitre av Boulez blir teksten klipt sund sine enkelte stavingar, som så blir plasserte punktvis i dei ulike stemmene i ei flytande rørsle, ein slags parallell til klangfargemelodien hjå Schönberg.

Det viktigaste verket til Nono i den perioden vi konsentrerer oss om i dette kapitlet, var \_Intolleranza 1960\_. Nono kalla det ei scenisk handling og avviste kontant at det var ein opera. Handlinga dreiar seg om ein emigrant som er fanga i fleire scenario som er karakteristiske for det moderne kapitalistiske samfunnet. Her er undertrykking av arbeidarklassen, gatekampar, politiske arrestasjonar og tortur, internering i konsentrasjonsleir og flyktningproblematikk. For å få fram den antikapitalistiske bodskapen og skape eit rikt, ekspresjonistisk drama bruker han ei rad verkemiddel. Her er stort orkester, lydband, kor og høgtalarar, og librettoen inneheld politiske slagord forutan poesi og sitat frå Brecht og Sartre.

Karlheinz Stockhausen er ein av dei mest sentrale komponistane i det tjuande hundreåret. Han var gjennom heile karrieren ein eksperimenterande natur og var sentral i utviklinga av fleire av retningane etter den andre verdskrigen. Ved sida av Boulez var han ein av dei viktigaste komponistane i Darmstadt, der han for første gong møtte musikken til Webern.

Stockhausen var fødd i nærleiken av Köln og miste begge foreldra sine under krigen. Frå 1952 studerte han med Messiaen i Paris, der han livnærte seg som jazz- og restaurantmusikar. Her kom han også i kontakt med Pierre Schaeffer, leiaren for musique concrète-studioet i fransk radio. I 1953 vart han tilsett som fast medarbeidar i det elektroniske musikkstudioet til Westdeutsche Rundfunk i Köln.

Dei strengt serialistiske stykka til Stockhausen er skrivne i 1950-åra. I desse verka ser vi at det ikkje var nok for Stockhausen å avgrense den serielle organiseringa til berre dei tradisjonelle musikalske parametrane. Han ønskte å overføre denne tenkjemåten til alle musikalske hendingar. Også forhold som støy, intensitet, informasjonstettleik og kontrast vart lagde under seriell kontroll. I det store verket \_Gruppa\_ (1957) for orkester, som er høgdepunktet i den serielle produksjonen hans, er til og med sjølv romopplevinga dregen inn i komposisjonen. Her er orkesteret delt i fleire grupper som er plasserte rundt omkring i rommet medan publikum er plassert i midten. Sjølve stykket er bygd over ei tolvtonerekkje der lengda på kvar tone er basert på svingetalet til tonen. Det styrer så heile komposisjonen. Det blir det vi kunne kalle ein formelkomposisjon der ein grunnleggjande struktur blir ein formel som styrer heile verket, lengd, tempo, samklangar osv.

--- 166 til 320

Ei av utfordringane komponistane stod overfor når det galdt serialismen, var at kvart nytt verk måtte innehalde ein ny måte å organisere det musikalske stoffet på. Medan ein både i tradisjonell tolvtonestil og i neoklassisismen kunne skrive fleire verk ut frå dei same grunnleggjande prinsippa, var det nærmast umogeleg innanfor streng serialisme. Det førte til at det vart produsert svært få verk som er reint serielle, og at komponisten nokså snart såg seg nøydd til å finne måtar å kombinere dei serielle teknikkane med andre komposisjonsprinsipp på.

Det er på dette området Stockhausen var særleg viktig, og vi støyter difor naturleg nok borti han når vi no går vidare til å omtale andre retningar i denne perioden.

### xxx3 Fri tolvtonestil

Utover i 1950-åra gjer det seg gjeldande eit behov for å mjuke opp den strenge serialismen. I og med at kvart nytt stykke måtte vere skapt ut frå eit nytt strukturelt prinsipp og fordi mykje av den serielle musikken skapte ekstreme vanskar for utøvarane, gjekk komponistane i retning av enklare musikk. Snart begynte dei strenge prinsippa å vike for ein friare struktur. Musikken bygde på dei same grunnleggjande prinsippa, men han var meir spontan og variert og hadde eit djupare emosjonelt uttrykk. I historisk perspektiv kan vi seie at den frie tolvtonemusikken greip tilbake til den atonale ekspresjonismen frå før den første verdskrigen. Han hadde som kjent vorte strukturert av Schönberg i tolvtoneteknikken tidleg i 1920-åra. Seinare hadde dette vorte utvikla vidare av serialistane i 1950-åra, og så avrunda ein det heile med å vende tilbake til utgangspunktet. Men det er viktig å seie at sjølv om den strenge serialismen var eit avslutta kapittel omkring 1960, har tolvtoneprinsippet og seriell tenking late etter seg varige spor i musikkhistoria.

I den frie tolvtonemusikken er tonerekkjefølgja forholdsvis fri, og tonegjentaking og repetisjon av små motiv er ikkje ulovleg, men eit viktig kompositorisk element. Rytmen er ofte like komplisert som i serielle komposisjonar. Når det gjeld harmonikken, unngår ein å skape tonale assosiasjonar. Det blir heller ikkje brukt kontrapunktisk tekstur som i serialismen, men den harmoniske tettleiken er ofte større. Særleg karakteristisk er bruken av kløsterakkordar.

## xxx2 3.5 Aleatorikk

### xxx3 Improvisasjon, grafisk notasjon og tekstpartitur

I tradisjonell jazzmusikk har som oftast improvisasjon anten vore ei utbrodering av eit melodisk materiale eller ei fantasering over eit gitt akkordmønster. I nyare jazz er omgrepet atskilleg utvida slik at ein no ofte improviserer på andre og friare grunnlag.

Går vi til den kunstmusikalske tradisjonen, dekkjer omgrepet improvisasjon eit like stort felt, frå ein avgrensa grad av fridom for utøvaren til ein situasjon der han nærmast blir komponist.

--- 167 til 320

I begge tilfelle er essensen i omgrepet eit sterkt innslag av spontanitet, at improvisasjonen er noko som skjer i augneblinken, her og no. Det er difor vanskeleg å tenkje seg at noko ein kunne kalle førebudd improvisasjon, kan kombinerast med den opphavlege ideen i improvisasjonen.

For å bøte på dette skapte ein omgrepet \_group improvisation\_. Det ein då tenkte seg, var at dyktige og øvde improvisatorar arbeidde saman innanfor gitte rammer og laga ein slags \_action music\_. Dermed blir det sett likskapsteikn mellom improvisasjon og komposisjon, og handlinga blir ein slags performance. For å gi musikarane den nødvendige informasjonen og dei rammene ein ønskte, vart det utvikla nye former for notasjon – grafiske partitur og tekstpartitur. Det er på mange måtar graden av improvisasjon som avgjer kva slags informasjon komponisten meiner det er rett å gi, og korleis denne informasjonen skal bli gitt. I eit grafisk partitur prøver ein med symbol, figurar og kommentarar å formidle til utøvaren korleis stykket skal framførast. Partituret kan også innehalde tekst som skal framførast av musikarane, og då nærmar ein seg musikk som teater.

### xxx3 Aleatorikk

\_Aleatorikk\_ og \_aleatorisk\_ er avleidde av det latinske ordet \_alea\_, som tyder terning. Vi bruker det om musikk der den musikalske utviklinga på ein aller annan måte er prega av noko tilfeldig og uventa. Det kan dreie seg om å bruke tilfeldige prosedyrar når ein komponerer, å overlate til utøvaren å velje mellom fleire forslag eller bruke unøyaktig notasjon slik at det blir overlate til fantasien hjå utøvaren å tolke notebiletet og å omsetje det i klingande musikk.

Tilfeldigheitsmusikken vart først utvikla i USA, og det skjer omtrent samtidig med at europearane utviklar sin serialisme, altså like etter den andre verdskrigen. Noko av grunnen til at serialismen aldri slo rot i USA, kan vere den store skilnaden når det gjeld offentlege støtteordningar til kunst og kultur. I Europa var ikkje komponistane like avhengige av publikumstilstrøyminga som dei var i USA, der komponisten sjølv ofte måtte stå økonomisk ansvarleg for arrangementet. Vi skal ikkje sjå bort frå at det har vore med på å gi amerikansk modernisme eit meir underhaldande preg enn den europeiske, og at det i USA oftare vart blanda inn humor og performance enn i Europa.

Den komponisten som først tok i bruk aleatoriske verkemiddel, var Charles Ives. Nokre av stykka hans oppmoda utøvaren til å stå fritt eller tvinga utøvaren til å finne eigne løysingar fordi notasjonen ikkje var mogeleg å realisere. Men den som verkeleg var med på å forme ut aleatorikk som komposisjonsmetode, var \_John Cage\_ (1912–92). Han hadde i 1930-åra studert med Schönberg og var inspirert av tolvtoneteknikken utan at han sjølv adopterte sjølve systemet.

--- 168 til 320

I 1940-åra vart Cage oppteken av dans, og han vart ein viktig person i utviklinga av moderne dans, ikkje minst på grunn av det livslange samarbeidet med dansaren og koreografen Merce Cunningham. Mange av verka som han skreiv for preparert klaver, er skrivne som resultat av dette samarbeidet. Han kunne leggje skruar, boltar, papirbitar, teiknestiftar, skeier, binders og anna skrot på eller mellom strengene eller feste det til hamrane på eit flygel, og skapte slik eit slags einmanns slagverkinstrument som kunne minne om klangen i eit indonesisk gamelanorkester.

Utover i 1940-åra studerte Cage buddhisme og Austens filosofi. Med utgangspunkt i dette utvikla han så dei musikalske ideane og teoriane sine. Tid er å vere til stades, ikkje noko som krev ei utvikling. For Cage var musikk handling, ein tilstand, ikkje ei utvikling med spenning og avspenning. I staden var han oppteken av den enkelte klangen og lengda på denne klangtilstanden. Musikken skulle vere hendingslaus, hypnotisk og, som for serialistane, fri for personleg uttrykk.

Cage var lite oppteken av europeisk musikkhistorie. I staden henta han inspirasjon frå asiatisk musikk, indisk raga, tradisjonell kinesisk opera, balinesisk gamelan osv. Mykje av den musikken han skreiv i 1940-åra, var difor anten melodisk eller perkusiv, eller ei blanding av dei to. Fleire av verka hans inneheld også element av teater eller performance, der det sceniske er ein integrert del av musikken.

I 1950-åra utviklar Cage ein komposisjonsfilosofi der han bruker tilfeldigheitsprinsippet når han konstruerer sine musikalske verk. I \_Music of Changes\_ for klaver (1951) bruker han terningar for å avgjere tonehøgd, klang og lengd. Same år lager han verket \_Imaginary Landscape No. 4\_ for 12 radioar, 24 utøvarar og dirigent. I dette verket har kvar radio to utøvarar, éin som styrer volumknappen og éin som styrer frekvensveljaren. I 1952 kjem det verket som han sjølv rekna som sitt viktigaste, \_4'33"\_. Dette er ei vidareutvikling av den same ideen. Ein pianist kjem inn og set seg på pianokrakken. Der sit han i nøyaktig 4 minutt og 33 sekund før han reiser seg, bukkar og går ut. Alle dei lydane som blir produserte i rommet i det aktuelle tidsrommet, er den klingande musikken. Det einaste som gjer dette til musikk, må vere avgrensinga i tid fordi det gjer det mogeleg å definere det som organisert lyd. Sjølv om Imaginary Landscape nr. 4 byggjer på dei same prinsippa som 4'33", krev det eit stort apparat når det skal framførast. 4'33" er alltid for handa, det er alltid det same og likevel alltid ulikt.

For Cage var det om å gjere å finne fram til metodar for komponering som fjerna musikken frå kontrollen til både komponisten og utøvaren. Alle lydar skulle tillatast, få lov til å vere seg sjølv. Lyden eller klangen var god nok i seg sjølv, den måtte ikkje på død og liv ha noko innhald noko for å bli definert som musikk. Som ein parallell til rørslemåleriet hjå Pollock var ideen å frigjere musikken frå tradisjonen og fjerne alle spor av subjektivitet. Det tilfeldige og ikkje det komponisten valde, skulle vere middelet.

Bilde: Partituret til 4'33" av John Cage. Legg merke til at verket er i tre satsar, og at alle satsane er markerte med «tacet» (stillheit). John Cage: 4'33"© Copyright 1960 by Henmar Press Inc., New York. Reprinted by permission of Peters Edition Limited, London.

Forklaring: Tekst i bilde med romartal: I TACET, II TACET, III TACET

--- 169 til 320

Etter kvart vart partitura meir og meir opne med grafisk notasjon, skjema eller berre mindre instruksjonar til utøvaren. I \_Inlets\_ (vikar, sund, 1977) har også utøvaren mist kontrollen over resultatet. Fleire store konkyliar blir med til dømes vatn. Mikrofonar festa til konkyliane forsterkar lydane som kjem når dei blir vende og snudde på. Utøvaren improviserer rørslene, men det er forma på konkyliane som set klangen i det heile.

## xxx2 3.6 Elektroakustisk musikk

Alt før den første verdskrigen begynte komponistar å interessere seg for elektronikk. I byrjinga var det om å gjere å finne måtar å overføre, lagre og reprodusere lyd. Etter kvart vart interessa konsentrert om å konstruere elektroniske instrument til bruk i praktisk musisering. Men det var oppfinninga av magnetbandet som verkeleg sette fart i utviklinga av elektronisk musikk. Dette bandet var nemleg eit påliteleg lagringsmedium som sjølv kunne redigerast og manipulerast på fleire ulike måtar. For første gong i musikkhistoria var komponisten i stand til å arbeide direkte med det musikalske mediet utan å vere avhengig av hjelp frå ein utøvar. Han fekk kontroll over heile komposisjonsprosessen frå idé til klingande resultat.

Det var først og fremst Frankrike og Tyskland som var føregangslanda når det galdt elektronisk musikk i åra etter krigen. Etter kvart kom det studio i fleire land. I Noreg vart eit slikt senter for elektroakustisk musikk etablert i 1993, NoTAM (Norsk nettverk for Teknologi, Akustikk og Musikk).

### xxx3 Konkret musikk

I 1950-åra skilde ein gjerne mellom to ulike former for elektronisk musikk, \_konkret musikk\_ der ein gjorde opptak av naturlege lydar som ein så arbeidde vidare med i studio, og \_elektronisk musikk\_ der sjølve lydmaterialet var skapt av lydgeneratorar i studio.

Rett nok hadde futuristen Luigi Russolo alt i 1913 skrive i boka \_Støykunsten\_ at ein burde bruke støy og naturlydar i komposisjonane. Men vi reknar gjerne den franske komponisten \_Pierre Schaeffer\_ (1910–95) som pioneren på dette området. Han blir vanlegvis rekna for å vere den første som laga musikk ved hjelp av magnetband. Alt i 1942 etablerte han Studio D'Essai i samarbeid med fransk radio (RTF). Og i 1948 komponerte han sitt første stykke konkret musikk, \_Cinq études de bruits\_ (Fem støystudiar). Dei fem studiane er baserte på ulike lydkjelder.

--- 170 til 320

1. Étude aux chemins de fer – tog

2. Étude aux tourniquetes – leiketøy og slagverk

3. Étude violette – pianolydar innspela av Boulez

4. Étude noire – pianolydar innspela av Boulez

5. Étude pathétique – sausegryter, kanalbåtar, song, tale, harmonika og piano

I desse studiane klipte han og delte banda, endra tempo, monterte dei baklengs og omgrupperte delane. I tillegg brukte Schaeffer ulike filter for å manipulere lydane. Lyden av vanlege instrument og stemma vart maskert til det ukjennelege. Når så dei ulike bitane vart sette saman, stod verket fram som ein musikalsk collage.

I 1950 laga Schaeffer eit anna kjent verk, \_Symfoni pour un homme seul\_ (Symfoni for eit einsamt menneske). Her tok han utgangspunkt i alle dei lydane eit menneske kan få fram: pust, hjarteslag, song, skrik, plystring, latter osv. Om dette verket seier han sjølv:

«Det einsame mennesket bør finne sin eigen symfoni inne i seg sjølv, ikkje berre ved å tenkje seg musikken abstrakt, men gjennom å vere sitt eige instrument.»

### xxx3 Elektronisk musikk

Det andre senteret for elektronisk musikk låg i Köln. Her hadde dei ikkje noka særleg interesse for den konkrete musikken. I staden hadde dei installert såkalla lydgeneratorar som produserte det lydmaterialet dei trong til komposisjonane heilt frå grunnen av. Desse generatorane produserte lyd ved hjelp av elektriske impulsar. Det fanst tre ulike typar generatorar. \_Sinusgeneratoren\_ produserer sinustonar, det vil seie tonar utan overtonar. Ved å kombinere ulike sinustonar i eigne forhold kan ein få fram uendeleg mange klangvariantar. \_Støygeneratoren\_ produserer det som blir kalla kvitt brus, som er den støyen vi får når alle tonar innanfor det frekvensområdet vi er i stand til å oppfatte, blir spela samtidig. Såkalla farga brus kan ein så lage ved å filtrere bort delar av feltet. \_Impulsgeneratoren\_ regulerer dei elektromagnetiske signala som blir sende gjennom han. Dei blir stoppa og berre sleppte igjennom i svært korte impulsar. Tidsrommet mellom impulsane kan så regulerast heilt eksakt. Det var musikk som var produsert med hjelp av slike generatorar, som fekk namnet \_elektronisk musikk\_.

Særleg komponistar som hadde vore serialistar, fatta interesse for den elektroniske musikken. Ein hadde ofte hatt problem med å få framført den serielle musikken fordi utøvarane ikkje greidde å spele han nøyaktig nok. Dessutan kunne ein med generatorane lage heilt glidande overgangar mellom ulike klangfargar, frå ein rytmisk impuls til ein tone, frå det svakaste svake til det sterkaste sterke og frå den lågaste frekvensen til den høgaste. Dei nye elektroniske media var som skapte for serialistane. Og igjen var Stockhausen ein føregangsmann. I 1953 laga han \_Elektronische Studie I\_ basert på sinustonar og i 1954 \_Elektronische Studie II\_ basert på kvitt brus.

--- 171 til 320

### xxx3 Elektroakustiske blandingsformer

Etter kvart vart det skarpe skiljet mellom dei to retningane borte. Noko av grunnen til det var at dei begynte å gripe over i kvarandre fordi teknikkane vart kombinerte. Eit av dei første verka som blandar konkret og elektronisk lyd, er \_Gesang der Jünglinge\_ (Songen til dei unge mennene, 1956) av Stockhausen som har vorte eit av dei sentrale verka frå etterkrigsåra. Her blandar Stockhausen ei gutestemme med elektronisk produsert lyd. Gutestemma er sungen inn på band, og så blir stemma tilrettelagd og manipulert til ho liknar elektronisk klang. På den andre sida legg ein til rette dei elektroniske klangane slik at dei nærmar seg menneskestemma. Stockhausen deler også teksten opp i sine enkelte språklydar (fonem) og organiserer dei i rekkjer etter serialistisk mønster. Desse språklydane blir så tilrettelagde elektronisk igjen.

Dei første elektroniske verka kunne berre framførast ved hjelp av bandavspelingar der lyden vart forsterka og send ut gjennom høgtalarar. Mykje av denne musikken var difor først og fremst tenkt for radio. \_Gesong der Jünglinge\_ er tenkt for konsertsalen, og ikkje berre det, lydrørslene i rommet er også dregne inn i komposisjonsprosessen. Publikum er plassert midt i rommet, og rundt dei er det plassert fire høgtalargrupper. Eigentleg hadde Stockhausen tenkt seg den femte høgtalargruppa hengande i taket, men det var ikkje praktisk mogeleg under urframføringa. Difor vart denne gruppa plassert i midten.

Som sagt var mykje av den elektroniske musikken laga for radio og andre medium. I konsertsituasjonen fungerte han ikkje så godt. Det auka avstanden mellom komponist og publikum, som naturleg nok ikkje tykte det var særleg triveleg å sitje og sjå på elektronisk utstyr og lytte til høgtalarar i staden for til levande musikarar. Det pressa seg difor nokså snart fram eit behov for å blande elektronisk musikk med levande musikk. Alt Edgar Varèse hadde gjort det i verket \_Déserts\_ (Ørkener, 1954) for orkester og lydband med konkret musikk.

I 1960 laga Stockhausen eit stykke han kalla \_Kontakte\_ for klaver, slagverk og lydband, der lydbandet spelar ei sjølvstendig rolle i forhold til dei andre instrumenta. Tittelen indikerer at han ønskte å skape kontakt mellom to former for musikalske uttrykk som inntil då hadde vore plasserte i ulike båsar. I 1964 gjekk han eit steg vidare. I verket \_Mikrophonie 1\_ blir det elektroniske materialet tilrettelagt live på konserten. Det musikalske materialet blir skapt av ein stor gong som blir spela av to musikarar. Samtidig held to musikarar kvar sin mikrofon som dei flyttar nærmare og lenger bort frå gongen, eller faktisk gnir mot han. Herfrå blir lyden send vidare til eit miksebord der han blir manipulert, forsterka og send ut gjennom høgtalarane. Dermed blir musikken ei blanding av den akustiske lyden frå gongen og den elektronisk tilrettelagde lyden som kjem gjennom høgtalarane.

I \_Telemusik\_ (1966), \_Hymnen\_ (1966–67) og \_Prozession\_ (1967) bruker Stockhausen folkemusikk, nasjonalhymnar, samtalar, radioutsendingar og til og med sin eigen tidlegare musikk som grunnlag for elektronisk tilrettelegging. I \_Kurzwellen\_ (Kortbølgjer, 1968) nærma han seg aleatorikken til John Cages og bruker signal tilfeldig tekne opp frå kortbølgja, som så blir endra.

--- 172 til 320

Mellom 1977 og 2003 komponerte Stockhausen sju operaer i ein syklus under tittelen \_Licht, Sieben Tage der Woche\_ (Lys, sju dagar i veka). Kvar opera handlar om ulike historiske tradisjonar som er knytte til ein av vekedagane (måndag – fødsel og svangerskap, tysdag – konflikt og krig osv). Operaene er inspirerte av indisk filosofi og japansk noh-teater. Rollefigurane kan like gjerne vere representerte av dansarar eller musikarar som av songarar, og i nokre parti tek han i bruk skriven eller improvisert tekst i simulert eller oppfunne språk.

Den tredje scena i \_Onsdag\_ frå Licht-syklusen er kjende \_Helikopterstrykekvartetten\_ (1993). Dei fire medlemmene i strykekvartetten flyr i kvar sitt helikopter i ulike baner over konsertsalen medan dei framfører musikken. Lyd og bilete blir sende ned til konsertsalen via satellitt. Lyden frå instrumenta blandar seg med lyden frå motoren og rotorblada på helikopteret som gir det heile ein ekstra rytmisk dimensjon.

Karlheinz Stockhausen må reknast som ein av dei aller største nyskaparane i andre halvdelen av 1900-talet. Og det er mange musikarar som nettopp peikar på Stockhausen som ei av deira inspirasjonskjelder. Ikkje minst har han hatt innverknad på jazzmusikarar som Miles Davis, Herbie Hancock og Charles Mingus. Innanfor rocken har både Frank Zappa, The Beatles, Pink Floyd, The Who, Jefferson Airplane, Grateful Dead, Kraftwerk og islandske Björk vedkjent seg Stockhausen som inspirasjonskjelde.

## xxx2 3.7 Minimalisme

Eit vesentleg element i vestleg musikk og kunst, i alle fall frå barokken og framover, har vore det dualistiske prinsippet basert på kontrastar og motsetningar. Tanken om ein ikkje-dualistisk musikk basert på små gjentekne mønster i ei stadig endring er kjend frå mange andre musikkulturar rundt om i verda, men fekk eigentleg først på 1900-talet innpass i vestleg kunstmusikk, først i USA.

Minimalistisk musikk er kjenneteikna av ein stadig repetisjon av små rytmiske, melodiske eller harmoniske motiv eller modular som sakte blir endra og varierte. Det vart ein reaksjon mot overfloda av informasjon i det stadig meir kompliserte industrisamfunnet. I staden søkte ein innover i menneskesinnet, og musikken fekk dermed eit meir rituelt preg. I byrjinga var det ein nær kontakt mellom minimalistane og beatpoetane og hippiekulturen, og diverre også til bruk av medvitsutvidande kjemiske stoff.

\_Terry Riley\_ (f. 1935) var den som først etablerte den nye stilen i sin strykekvartett (1960). Musikken til Riley er ofte ein improvisasjon over modale figurar av ulik lengd. Den mest kjende komposisjonen hans er \_In C\_ (1964). Stykket har 53 ulike modular på omtrent éi takts lengd. Alle desse små modulane er ulike, men dei har det til felles at dei som tittelen på stykket seier, har ein slags c-tonalitet. Dette er eit godt døme på at minimalismen også er ei tilbakevending til tonaliteten. Ein av utøvarane spelar dei to øvste c-ane på eit piano i jamne åttedelar for å halde eit jamt tempo. Dei andre utøvarane, og dei kan vere så mange ein vil og spele kva som helst instrument, spelar så dei ulike modulane etter nokre nokså lause retningslinjer. Stykket er slutt når alle utøvarane har spela modul nr. 53.

--- 173 til 320

Notebilde: In C. Text & musik: Terry Riley© Ancient Word Music/Warner/Chappell Music Scandinavia AB Tryckt med tillstånd av Notfabriken Music Publishing AB/Faber Music Ltd.

Den komponisten som kanskje best viser utviklingspotensialet i minimalismen, er \_Steve Reich\_ (f. 1936). Heilt tilfeldig oppdaga han at to bandspelarar aldri går nøyaktig like fort. Dersom dei spelar av same musikk samtidig, får vi det som blir kalla faseforskyving, det vil gradvis bli ei forskyving mellom lydane.

--- 174 til 320

I verka \_It's Gonna Rain\_ (1965) og \_Come Out\_ (1966) utnyttar han dette svært effektfullt. Begge har røter i konkret musikk fordi Reich bruker opptak av konkret lyd som utgangspunkt i begge stykka. I det første er det ein dommedagsprofet som står midt i støyen på Union Square i San Francisco og snakkar om at endetida er nær, og i Come Out bruker han eit vitnemål frå ein ungdom som hadde vore med på tumultane i den svarte bydelen Harlem i New York i 1964, i begge tilfelle sterke verbale uttrykk. Stemmene ligg i bandsløyfer som går samtidig i ulikt tempo. Resultatet er ein sakte framoverskridande lydprosess som har ein nærmast rituell, hallusinatorisk effekt. Etter kvart utvida Reich teknikken til også å inkludere instrument og levande musikarar.

Etter studium med ein trommeekspert i Ghana laga Reich \_Drumming\_ (1971) for ni slagverk, to–tre kvinnelege vokalistar og éin fløytist. Utgangspunktet for verket er eit rytmisk motiv på ei takt (12/8) som blir bygd gradvis opp. Etter at det rytmiske motivet er utvikla, fasar to musikarar ut slik at dei spelar rytmen ein firedel frå kvarandre. Dei andre fell så inn med dei rytmane som kjem i samspelet mellom dei to. Verket har fire satsar, men lengda på det kan variere fordi talet på gjentakingar av dei små eintakts motiva blir fastsett av utøvarane.

Midt i 1970-åra forlét Reich den strenge minimalistiske musikken og faseteknikken. I staden gjekk han over til å bruke tradisjonelle instrument og klassiske kammer- og orkesterkombinasjonar, og han la etter kvart meir vekt på harmonisk progresjon og lengre frasar. Det førte til at estetikken og musikken hans vart meir akseptabel for musikkinstitusjonane og det jamne konsertpublikum.

At \_Philip Glass\_ (f. 1937) vart den første amerikanske klassiske komponisten som skapte seg eit stort publikum, kom både av det musikalske uttrykket hans og av dei endringane som smaken til publikum har vore gjennom i nyare tid. Etter studium både med Milhaud, Nadia Boulanger og ikkje minst Ravi Shankar i 1960-åra, skipa han i 1967 sitt eige ensemble i New York og skapte ein serie med utprega minimalistiske verk, for det meste for blåsarar og elektrisk piano. Desse komposisjonane er prega av enkle rytmiske mønster og enkle akkordar som stadig blir gjentekne. Dei viktigaste av desse verka er \_Pieces in the Shape of the Square\_ (Stykke i kvadratform, 1967), \_Music in Fifths\_ (Musikk i kvintar, 1969), \_Music with Changing Parts\_ (Musikk med skiftande delar, 1970), \_Music in Twelve Parts\_ (Musikk i 12 delar, 1971–74) og \_Another Look at Harmony\_ (Eit anna blikk på harmonikk, 1975). Det siste var utgangspunktet for mykje av musikken i den mest kjende og lengste operaen hans, \_Einstein on the Beach\_ (1976). Vi skal kome tilbake til Philip Glass i neste kapittel.

## xxx2 3.8 Klangflatestil

I 1956 heldt Nikita Khrusjtsjov sin kjende tale på den tjuande kongressen i det sovjetiske kommunistpartiet der han tok eit oppgjer med Stalins undertrykking av dei sovjetiske folkegruppene og persondyrkinga rundt den døde diktatoren. Innhaldet i talen, som skulle vere hemmeleg, lak ut og sette i gang ei bølgje av reformforsøk i dei kommunistiske statane i Aust-Europa. Då ein prøvde å gjennomføre politiske endringar i Ungarn same år, enda det i katastrofe, men både på det kulturelle og det økonomiske området vart forsiktige reformer aksepterte i Moskva. Dei landa som gjekk fremst på desse områda, var Polen og, underleg nok, nettopp Ungarn.

--- 175 til 320

I Polen kom det til opprør i 1956, men utfallet var ikkje så dramatisk som i Ungarn. Mot å love å støtte sovjetisk utanrikspolitikk og ikkje bryte ut av Warszawapakta fekk polakkane større fridom på andre område, ikkje minst i kunst og kultur. Polske kunstnarar og intellektuelle kravde og fekk gjennomslag for at kunsten og kulturen skulle vere uavhengig av den politiske styringa til det regjerande kommunistpartiet. Det førte til ei rivande utvikling i polsk musikkliv og eit svært oppsving i interessa for moderne musikk, også hjå publikum. Nokså snart fekk ein mellom anna etablert eit velutstyrt elektronisk studio i Warszawa. Det vart dessutan opna for meir kontakt med vestlege komponistar. Dei fleste av dei austeuropeiske komponistane stilte seg likevel avvisande til serialismen. Dei ønskte ikkje å sleppe tanken om at musikken skulle vende seg til eit breitt publikum, og at det var avgjerande for arbeidarklassen å få del i kunsten som tidlegare hadde vore eit privilegium for borgarskapet. Det voks utover i 1950- og 1960-åra opp fleire årvisse festivalar i Polen der store mengder menneske kom og fekk oppleve samtidsmusikk.

Omkring 1960 dukka det som er kalla \_klangflatestilen\_ opp, ein stil der ein arbeider med store flater av tette kløsterklangar.

Ramme:

Omgrepet kløster vil seie at tonane ligg tett ved sida av kvarandre, gjerne berre med små sekundars avstand (eller endå tettare).

Det blir umogeleg å skilje dei enkelte tonane frå kvarandre, og skiljet mellom melodikk og harmonikk forsvinn. Musikken får eit statisk preg, slik sett kan han ha noko til felles med minimalismen, men i motsetning til den retninga bruker komponistane gjerne store kontrastar i dynamikk, tonehøgd, klangfargar og instrumentasjon. Ofte er også komponistane på jakt etter nye klangar, både uvanlege instrument og ikkje minst ved å flette inn elektroniske verkemiddel.

På grunn av karakteren til musikken var ein nøydd til å utvikle nye former for notasjon. Klangflatemusikk blir difor gjerne notert i grafiske partitur der ein prøver å gi ei visuell framstilling av lydutviklinga, og der lengda på musikken ofte blir oppgitt i sekundar og minutt i staden for i tradisjonelle takt- og tempotilvisingar.

Ein viktig representant for klangflatestilen var \_Witold Lutosławski\_ (1913–94). Den første symfonien hans var skriven under krigen, og då kommunistane etter krigen tok over styringa i Polen, vart symfonien erklært formalistisk av visekulturministeren, noko som gjorde at Lutoslawski var ute av det gode selskapet heilt fram til midten av 1950-åra.

--- 176 til 320

I 1958 vart \_Musique Funèbre\_ (Klagemusikk) framført, eit verk som var skrive til minne om Béla Bartók. Her bruker Lutoslawski sin særeigne tolvtoneteknikk som tillèt han å byggje opp både harmonikk og melodikk ut frå særskilde intervall, i dette verket forstørra kvart og liten sekund.

Same år kom han i kontakt med aleatorikken til John Cage. Frå då av tek han i bruk desse prinsippa, men han set grenser for kor tilfeldig det skal vere. Sjølv seier han: «Den avantgardistiske musikken i 1950-åra var så komplisert at medlemmene i eit orkester vart reduserte til små maskindelar, dei var ikkje menneske lenger. Ein av grunnane til at eg innførte tilfeldigheitselement, var ønsket om å få spelegleda tilbake.»

I verka som følgde, skreiv han lange passasjar der stemmene i ensemblet ikkje er synkroniserte med kvarandre. På teikn frå dirigenten kunne kvar musikar gå direkte til neste del, spele ferdig den delen han heldt på med eller stanse. Slik vart alt det tilfeldige kontrollert av komponisten. Lutoslawski noterte musikken sin heilt nøyaktig, utan rom for individuell improvisasjon og utan rom for individuelle val for den enkelte musikaren. Det er difor aldri nokon tvil om korleis partituret til Lutoslawski skal realiserast.

Ein annan viktig representant for klangflatestilen var \_Krzysztof Penderecki\_ (f. 1933). I dei tidlegaste verka sine viste han ein tydeleg påverknad frå Webern og Boulez, men det verket som for alvor gav han internasjonal merksemd, var \_Threnodi (klagesong) for Hiroshimas ofre\_ (1960) for 52 strykarar. Her har alle musikarane si eiga stemme, og Penderecki bruker utradisjonelle spelemåtar, mellom anna å spele på feil side av stolen. Vi finn også omfattande bruk av kløsterklangar.

Eit verk som gjorde Penderecki endå meir populær hjå det store publikum, ikkje minst i Vesten, var \_Lukas-pasjonen\_ (1963–66). Det er eit stort tilrettelagt verk med ein inderleg religiøsitet skrive i eit sterkt modernistisk tonespråk, sjølv om det altså vart til i Austblokka, i Polen. I dette verket bruker han fleire teknikkar, ikkje berre klangflateteknikken frå \_Threnodi\_. Verket inneheld intenst dramatiske effektar med blanding av kløsterakkordar, fri babling i koret, gregorianikk og til og med durtreklangar. Forma er henta frå barokken. Han bruker også serialisme i verket, og ei av rekkjene han bruker, inneheld det kjende B-A-C-H-motivet, kanskje eit forsøk på å byggje bru mellom dei eksperimentelle og dei meir tradisjonelle elementa. På same måten fungerer dei to store durakkordane i stykket, D-dur-akkorden i slutten av Stabat Mater-delen og den triumferande E-dur-akkorden som avsluttar heile verket.

--- 177 til 320

\_György Ligeti\_ (1923–2006) var ungarar og opplevde som mange av dei sine å bli stempla som dekadent av kommunistregimet. I desember 1956, to månader etter at den ungarske oppstanden var slått ned, flykta han til Wien og tok der seinare austerriksk statsborgarskap. Dei første verka av han som vekte merksemd, var \_Apparitions\_ (Tilsynekomstar, 1958–59) og \_Athmosféres\_ (1961). Dei var baserte nesten berre på store massar av klang. Det er nokså illustrerande at det siste opnar med ein kløsterakkord som berre inneheld halvtonar, og som dekkjer eit felt på heile fem oktavar. Ut av denne akkorden veks ein klangmusikk der klangmassen heile tida går gjennom endring. Det er denne teknikken Ligeti sjølv kalla \_mikropolyfoni\_. Den er kanskje endå tydelegare i \_Requiem\_ (1964), som var påverka av opplevingane til foreldra hans i Auschwitz under krigen, og korverket \_Lux aeterna\_ (Det evige lyset, 1966). Det siste er ein 16-stemmig kanon der teksten også er henta frå rekviemmessa. Både utforminga av melodikken og tekstplasseringa har serialistiske trekk. Dessutan er det rytmiske aspektet nærmast fjerna fordi kvar stemme har ulike underdelingar av firedelen, nokre har sekstendelar, nokre kvintolar, andre igjen sekstolar, og tekstplasseringa og toneskifta kan skje på kva som helst underdeling. Sjølv om melodiane i dei enkelte stemmene er prega av store sprang, er heilskapsinntrykket det same som i dei andre verka til Ligeti frå denne tida, ein klangmasse som er i stadig endring, og der klangfargane skifter i eit sakte framskridande tempo. Heile verket tonar gradvis ut i eit langt decrescendo der ei djup altstemme er det siste vi høyrer før verket blir avslutta med åtte takter stillheit.

Etter at Ligeti hadde flykta til Vesten, oppheldt han seg ein periode i Köln og arbeidde med elektronisk musikk, utan at det førte til at han i særleg grad brukte det i komposisjonane sine seinare. Men når vi høyrer Lux aeterna, gir dei store dissonerande klangflatene assosiasjonar til ei elektronisk lydverd. Stanley Kubrick brukte då også utdrag frå dette og fleire andre Ligeti-verk i sin kjende film \_2001 – ein romodyssé\_ frå 1968.

--- 178 til 320

Det var ikkje berre i USA og Aust-Europa ein sette spørsmålsteikn ved serialismen. Det gjorde også den gresk-franske komponisten, arkitekten og ingeniøren \_Iannis Xenakis\_ (1922–2001). Under krigen var han involvert i motstandsarbeid i Hellas, og etter krigen hadde han som kommunist teke del i valdelege demonstrasjonar mot det høgreorienterte regimet som var installert etter at tyskarane hadde trekt seg ut. Under ein demonstrasjon fekk han ein granatsplint i ansiktet, overlevde ved eit mirakel, men miste synet på venstre auge. Når styresmaktene i 1947 begynte å jakte på kommunistar og gamle motstandsfolk, fann Xenakis det sikrast å rømme frå landet. Han drog til Paris, der han møtte Honegger, Milhaud og Messiaen samtidig med at han fekk seg jobb ved arkitektkontoret til Le Corbusier. Han vart i heimlandet dømd til døden (in absentia), ein dom som seinare vart omgjord til ti års fengsel. Dommen mot han stod uendra heilt til militærjuntaen fall i 1974.

I 1954 vart Xenakis med hjelp frå Messiaen teken opp i Groupe de Recherche de Musique Concrète som Pierre Schaeffer hadde teke initiativet til. I 1958 arbeidde han saman med Edgar Varèse og Le Corbusier på Phillipspaviljongen som vart oppført på verdsutstillinga i Brussel. Samtidig komponerte han \_Métastasis\_ (1953–54), der han begynte å bruke matematiske sannsynsutrekningar som grunnlag for komposisjonsarbeidet. Verket var tenkt å skulle illustrere byggverket musikalsk.

Også verka \_Pithoprakta\_ (1955–56) og \_Achoripsis\_ (1956–57) er orkester- og ensemblestykke oppbygde av glidande og stadig skiftande klangmassar som er baserte på sannsynsutrekningar. I seinare verk som \_ST/10-1,080262\_ (1956), \_Eonta\_ (1963–64) for piano og massingblåsarar og \_Stratégy\_ (1959–62) utvidar han konseptet til å omfatte bruken av datateknologi.

I 1955 hadde han skrive artikkelen \_Krisa i den serielle musikken\_, der han hevdar at det ikkje er mogeleg å oppfatte strukturen i eit serialistisk verk. Ein kan berre ta stilling til overflata og massen (= opphoping av tonar i ulike register). Alternativet meinte han var skyer eller galaksar av lyd. Og desse lydgalaksane eller denne stokaiske musikken (stochos = målretta) som han kalla den, konstruerte han ved hjelp av matematiske utrekningar.

--- 179 til 320

For Xenakis var ikkje bruken av statistikk, formlar og datateknikk ein måte å automatisere komposisjonsarbeidet på. Det var heller ein måte å leite seg fram til nytt materiale og nye former på. For musikken til Xenakis gjeld det same som hjå Ligeti, dei kan nok begge la ulike intellektuelle prinsipp liggje til grunn for detaljane og strukturen i verket, men som Olivier Messiaen seier: «Det som overraskar, er at alle utrekningar på førehand er fullstendig gløymde når du opplever musikken.» Det er heilskapen ein festar seg ved, nettopp som Xenakis peikte på i sin artikkel frå 1955.

## xxx2 3.9 Sitatteknikk

Den stadige jakta til avantgarden på det nye og uhøyrde hadde ført til at ein fjerna seg meir og meir frå eit publikum som stilte seg meir og meir uforståande til det dei fekk høyre og sjå. I eit forsøk på å byggje bru over denne klufta begynte enkelte komponistar å leggje inn kjende element i verka sine, kjende tema, tradisjonelle akkordprogresjonar, klassiske former osv.

Ved å sitere kjende verk signaliserte komponisten også at han ønskte å vere ein del av ein tradisjon. Dermed kan vi seie at ein hadde noko av det same siktemålet som neoklassikarane hadde hatt i mellomkrigstida, då dei greip tilbake til gamle former og komposisjonsteknikkar.

Sitata vart sjølvsagt sette inn i nye samanhengar, i nye musikalske omgivnader. Dermed vart dei også viste frå ein annan vinkel samtidig som det gav dei nye omgivnadene ein karakter av historikk. Det var dette som fekk namnet \_sitatteknikk\_. Musikken skulle kommentere samtida, musikken hadde fått ein bodskap igjen. Sitatteknikken har mykje til felles med allusjonar i litteraturen. For at lyttaren skal ha glede av dei, må lyttaren kjenne originalen. Gjer han det, blir han også lukka inn i den fellesskapen som blir knytt mellom komponist og lyttar, og det blir mogeleg å kommunisere.

Mange komponistar begynte å bruke sitatteknikk utover i 1960-åra. Mellom anna brukte Stockhausen nasjonalsongar frå heile verda i verket \_Hymnen\_ i 1967. I \_Sinfonia\_ (1968–69) av italienaren \_Luciano Berio\_ (1925–2003) finn vi sitat frå mange tidlegare komponistar. Stykket er skrive for den kjende vokalgruppa \_Swingle Singers\_, og besetninga er åtte songarar med mikrofonar og orkester. Verket har fem satsar der den mellomste er sentralaksen i verket. I denne satsen låner Stockhausen så å seie heile scherzoen frå den andre symfonien til Mahler og lèt han vere rammeverket for satsen. Rundt dette skaper Berio ein collageaktig labyrint av fleire musikalske sitat (Mahler, Debussy, Ravel, Alban Berg og fleire) og småpludrande tekstar henta frå romanen \_Den Unevnelige\_ (1953) av Beckett. Dei fire andre satsane er studiar i forholdet mellom tekst og musikk.

--- 180 til 320

Dette er særleg tydeleg i andre sats med tittelen \_O King\_, som er ein hyllest til den svarte borgarrettsforkjemparen Martin Luther King. Det fulle namnet hans veks gradvis fram frå dei enkelte grunnleggjande stavingane i namnet hans. Med sin Sinfonia ønskte Berio å fokusere på det absurde i at ein skriv musikk og arrangerer konsertar i ei verd som er så full av krig og elende, og der enkeltmennesket står fullstendig makteslaust.

Den amerikanske komponisten \_George Rochberg\_ (1918–2005) formulerte filosofien bak sitatteknikken slik: «Kvar einaste ein av oss er eit resultat av tidlegare liv, eksistensar, tankemodellar, vanar og opplevingar. Vi drøymer draumane til kvarandre og til forfedrane våre – tida er ikkje lineær, men sirkulær.» Vi siterer alle fortida med våre liv.

## xxx2 3.10 Antikunst

Den europeiske kunstmusikken hadde aldri hatt eit stort publikum. Rett nok hadde den sterkt veksande arbeidarklassen i alle fall i mellomkrigstida hatt ambisjonar om å tileigne seg den borgarlege kulturen for å kunne kjempe ned borgarskapet på deira eiga heimebane, og kunstnarane hadde svara med å produsere kunst med politisk, ofte sosialistisk appell. Men i 1950-åra vart avantgardekunsten utfordra frå fleire hald. For det første velta den amerikanske massekulturen og underhaldningsindustrien innover Europa. Dessutan vart det etter kvart tydeleg at arbeidarklassen i staden for å ta over den borgarlege kulturen stiller det heilt grunnleggjande spørsmålet: Er det sikkert at denne kulturen er betre enn kulturen til arbeidarklassen? Og dersom han ikkje er det, er det då nødvendig å overta han? Er det ikkje betre å dyrke det vi har?

I 1960-åra begynte dei viktige strøymingane i samfunnet å vende seg mot folkelege kulturytringar meir enn mot den smale avantgardismen. Det førte til at kritikken også voks fram internt i avantgardemiljøa. Musikken måtte bli meir tilgjengeleg for folk flest. Kunstnarane måtte ta del i samfunnet og vere aktive i samfunnsdebatten. Dei var nøydde til å ta eit oppgjer med l'art pour l'art-ideologien. Somme begynte å integrere verkemidla frå underhaldningsmusikken i verka sine, andre brukte klangflater for om mogeleg å nå eit større publikum.

Enkelte musikarar gjorde opprør mot konvensjonane i kunstmusikken ved å arrangere konsertar andre stader enn i tradisjonelle konsertlokale. For at musikken på den måten kunne kome folk flest i møte, var det viktig at han vart framført der folk var. Konsertsalen kunne då vere butikken, kjøpesenteret, torget, gata osv. Andre gjorde opprør mot tradisjonane ved å gå til åtak på det tradisjonelle instrumentariet. Ein arrangerte happeningar der instrument vart ramponerte eller symbolsk gravlagde. Eller ein kunne gå endå meir radikalt til verks som den koreansk-amerikanske komponisten \_Nam June Paik\_ (1932–2006). Han håna det konvensjonelt borgarlege hjå publikum under ein konsert i Tyskland i 1960 ved å hoppe ned frå scena og klippe slipset av komponisten John Cage. (Då 400 menneske var samla i ein seremoni etter at han var død, klipte dei som var til stades, slipset av sidemannen og la det i den opne kista.) Ein annan gong tok han eit oppgjer med musikarprofesjonen ved å «drukne» seg sjølv i eit badekar når framsyninga var slutt.

--- 181 til 320

Den amerikanske komponisten \_La Monte Young\_ (f. 1935) eksperimenterte i 1960-åra med verk der instrument kunne vere med i meiningslause handlingar. Partitura var ofte berre korte informasjonar om kva ein skulle gjere. Av og til var handlinga faktisk ikkje mogeleg å gjennomføre. Verket \_Compositions 1960\_ inneheld ei mengd ulike handlingar som \_Teikn ei rett linje og følg ho, Lag eit bål, Skyv eit piano gjennom ein vegg\_ og \_Slepp ein sommarfugl laus i rommet\_.

I komposisjonane til tysk-argentinaren \_Mauricio Kagel\_ (1931–2008) er det eit sterkare teaterpreg. Han var inspirert både av John Cage og av det europeiske absurde teateret. I det instrumentale teaterstykket \_Sur Scène\_ (På scena, 1960) i éi akt for skodespelar, songar og tre instrumentalistar demonstrerer Kagel korleis kulturelle aktivitetar er lausrivne frå kvarandre. Alle aktørane held hardnakka på med sitt utan å la seg forstyrre av dei andre. I \_Pas de Cinq\_ (Steg for fem, 1966) går fem aktørar, nokre med spaserstokk, omkring i lokalet etter fastlagde mønster. Musikken er då koplinga mellom det visuelle inntrykket og rytmane som kjem fram når musikarane går og set stokkane i golvet. I det store sceniske verket \_Staatstheater\_ (1971) kjem Kagels bruk av humor og satire tydeleg fram. Det er nemnt å skulle vere ein ballett for ikkje-dansarar og er den første antioperaen hans. Musikarane må gjennomføre grunnleggjande ballettrørsler. Dei seksti kormedlemmene fungerer som solistar, walkietalkie og blåsebelger fungerer som instrument, elles er det musikalske materialet spela inn på førehand. Kagel ønskte med dette stykket ikkje berre å fornekte operaen som kunstart, men å stille spørsmål ved heile den musikalske tradisjonen vår.

## xxx2 3.11 Norsk musikk 1945–75

Krigen hadde skapt eit samhald og ei fellesskapskjensle som fekk stor verdi i etterkrigstida. Ein ønskte å få kunsten ut i distrikta for å motverke sterk lokalisering av kulturlivet, som det vart sagt. Det var også politisk semje om at det offentlege måtte spele ei avgjerande rolle i dette arbeidet. Innan nokså få år skipa staten fleire viktige kulturinstitusjonar: Riskteateret 1948, Norsk Bygdekino 1948, Riksgalleriet 1953, Den Norske Opera 1957, Institutt for musikkvitskap (Oslo 1958, Trondheim 1961), Norsk Kulturråd og Norsk kulturfond 1964 og Rikskonsertane 1967. Omkring 1970 tok staten over ansvaret for dei private musikkonservatoria, og i 1973 vart Noregs Musikkhøgskule skipa.

Krigen hadde forseinka ein heil generasjon norske komponistar, og i 1945 var det nesten nødvendig å stadfeste det nasjonale sinnelaget sitt ved å forankre musikken i norsk nasjonal identitet. Mange av dei eldre etablerte komponistane som Tveitt, Groven og Egge skreiv framleis i ein nasjonalt prega stil slik dei hadde gjort før krigen. Fredsgenerasjonen hadde derimot rikeleg med norsk ballast, men dei mangla dei internasjonale impulsane. Mange av desse komponistane hadde bakgrunn som organistar fordi det berre var organistutdanninga som la stor vekt på ei brei teori- og satsopplæring. Det galdt mellom anna \_Knut Nystedt\_ (f. 1915), \_Egil Hovland\_ (f. 1924), \_Johan Kvandal\_ (1919–99) og \_Edvard Fliflet Bræin\_ (1924–76). Når desse komponistane etter krigen søkte ut i verda, var det naturleg nok ikkje Tyskland dei søkte til, det ville nærmast vore landsforræderi, men først og fremst Frankrike, nokre til København og Nystedt til USA der han studerte med Boulanger-eleven Aaron Copland. Norske komponistar kom altså ikkje i kontakt med det eksperimentelle miljøet i Darmstadt og Köln.

--- 182 til 320

I Paris var det først og fremst Nadia Boulanger, denne grand old lady frå neoklassisismen, som trekte til seg elevar. Det var ingen som orienterte seg i retning av den konkrete musikken til Pierre Schaeffer på dette tidspunktet. Dermed utvikla dei fleste av desse komponistane ein nokså tradisjonell neoklassisk musikkstil. Det nasjonale sleppte likevel meir og meir taket hjå dei fleste av dei, før det hjå somme kom tilbake i endra form i 1970-åra. Utover i 1950-åra vart den internasjonale orienteringa endå tydelegare, og etter kvart seg det inn hjå komponistar som \_Finn Mortensen\_ (1922–83), \_Arne Nordheim\_ (1931–2010) og Egil Hovland ein påverknad frå serialisme og elektronisk musikk. Det vart eit skilje mellom norske komponistar, mellom \_modernistane\_ og \_tradisjonalistane\_, men skiljet mellom dei såg ikkje å ha vore så bastant som det kunne verke i samtida.

Nokre av dei komponistane som var sterkast forankra i tradisjonen, var Johan Kvandal og Edvard Fliflet Bræin. Kvandal var son til David Monrad Johansen, og dei første komposisjonane hans var prega av ein nasjonal stil med sterke røter i folkemusikken. Etter studium i Paris med Nadia Boulanger midt i 1950-åra vart den tidlegare nasjonalromantiske stilen erstatta av ein neoklassisk stil. Utover i 1960-åra kom det i tillegg inn visse modernistiske trekk, mellom anna inneheld \_Antagonia\_ (1973) for to strykeorkester og slagverk tendensar til tolvtoneteknikk i andre sats. Frå 1970-åra nærma han seg igjen det nasjonale og meir nyromantiske i \_Kvintett for hardingfele og strykekvartett\_ (1978).

Edvard Fliflet Bræin studerte også i Paris og begynte alt i dei første verka sine å orientere seg mot ein neoklassisk stil med sterk folkeleg appell. Det mest folkekjære musikkstykket hans er vel \_Ut mot havet\_, som opphavleg var skriven for song og klaver, men som han seinare orkestrerte. Stykket er karakteristisk for ein komponist som sjølv sa at han heller valde det enkle og naturlege framfor det kompliserte.

Fliflet Bræin komponerte også to operaer som vakte stor merksemd og avslørte ein gåverik dramatikar, \_Anne Pedersdotter\_ (1971) og \_Den Stundesløse\_ (1975).

Ramme:

\_Anne Pedersdotter gifter\_ seg med den førti år eldre Absalon Pederssøn Beyer, ein kjend prest og skribent midt på 1500-talet. Ho forelskar seg i sonen til Absalon, Martin, og innleier eit forhold til han. På grunn av dette blir ho skulda for trolldom og brend på bålet som heks.

Den Stundesløse er ein komisk opera basert på skodespelet til Holberg. I samband med dette stykket skreiv Fliflet Bræin: «Dersom kunsten min gleder og set mot i menneska, er det mi beste løn.» Produksjonen hans inneheld mange ulike fargar og nyansar. Det tragiske og det komiske går side ved side, og uttrykket spenner frå det folkelege og enkle til det kompliserte og modernistiske. Men alltid går det ei lyrisk melodisk åre gjennom musikken hans.

--- 183 til 320

I 1953 vart ISCM-festivalen arrangert i Oslo, og dermed gjorde den modernistiske musikken sitt inntog i Noreg. I 1955 vart elektronisk musikk av Pierre Schaeffer presentert i radio. Etter dette begynte ei gruppe komponistar med Finn Mortensen, Arne Nordheim og Egil Hovland i spissen å møtast og studere verk av mellom anna Webern og Stockhausen. Utover i 1960-åra stod modernistane stadig i fokus i media. Men det vart også klart at det innanfor den modernistiske leiren var store stilistiske skilnader.

Finn Mortensen var den som var sterkast orientert mot det som skjedde på sommarkursa i Darmstadt. I 1957 skreiv han \_Fantasi & Fuge\_ i fri tolvtonestil. Han var også den første norske komponisten som fekk eit verk oppført der i 1966: \_Sonate for 2 klaverer – Lykkehjulsonaten\_ (1964). I åra 1957 til 1965 er Mortensen oppteken av å blande serielle og aleatoriske element i musikken. Lykkehjulsonaten er nettopp eit døme på det. I siste delen skal utøvaren dreie på dei to lykkehjula for å få fram kva akkordar det skal improviserast over.

Rundt 1970 utvikla Mortensen eit komposisjonsprinsipp som han kalla \_nyserialisme\_. Utgangspunktet var serialismen, men det melodiske elementet kom sterkare fram, ofte med tonale trekk. Dermed greidde han å kombinere det serialistiske med dei nyvenlege ideane som braut igjennom nettopp på denne tida. Då Noregs musikkhøgskule vart skipa, vart Mortensen utnemnd til den første professoren i komposisjon i Noreg. Gjennom dette arbeidet kom han til å påverke ein heil generasjon av norske komponistar.

Egil Hovland orienterte seg tidleg internasjonalt, han var mellom anna den første norske komponisten som drog til Darmstadt. Han starta som neoklassikar, og utover i 1950-åra vart stilen hans etter kvart meir fritonal. Verka frå 1959 til 1965 er baserte på serielle teknikkar kombinerte med aleatoriske innslag, men musikken hans har i det heile eit noko meir musikantisk preg enn hjå Mortensen.

Notebilde: Lykkehjulsonaten.

Sonate for 2 klaverer – Lykkehjulsonaten. Musikk: Finn Mortensen. Gjengitt med lyøve frå Rune Mortensen.

Forklaring: Notelinjene er laget i sirkler.

--- 184 til 320

Notebilde: Frå Varianter for to klaverer av Hovland. Denne varianten er forma som ei stor dynamisk bølgje. Han startar som ein kløsterklang og endar i enkle tonar som blir klimpra med plekter direkte på strengene. Musikk: Egil Hovland Copyright © Norsk Musikforlag A/S, Oslo.

I \_Varianter for to klaverer\_ (1964) lagar han seriar av tonehøgd, dynamikk og lengd. Verket omfattar tjue variantar som kan spelast i kva som helst rekkjefølgje, men den siste varianten (omegavarianten nr. 20) skal alltid avslutte stykket.

Hovland er kalla ein avantgardist i Guds hus, og i ein periode i 1960-åra skapte musikken hans strid i kyrkja. Det galdt verk som \_Elementa pro organo\_ (1965), som inneheldt kraftige kløsterakkordar, aleatorikk og blåsing i lause orgelpiper. Ein god del oppstyr vart det også då han i 1967 skreiv \_Missa Vigilate\_ for kor, to solistar, ballettdansarar, orgel og lydband. Det var særleg dansen som fall enkelte tungt for brystet.

Same år skreiv han endå eit eksperimentelt kyrkjeleg verk, \_Rorate\_ for orgel, kammerorkester, fem sopransolistar og lydband. Her bruker han tolvtoneteknikk, aleatorikk, elektronisk lyd og ikkje minst klangflateteknikk.

I 1968 endra Hovland stil fullstendig og gjekk over til ein meir nyromantisk uttrykksmåte. I ein artikkel i Aftenposten i 1983 skriv han:

«Mot slutten av 60-årene ble det tydelig for enhver at kløften mellom komponister og lyttere var blitt så stor at det ikke kunne fortsette. Det interessante er at dette skjedde samtidig med at folk begynte å oppdage hvordan teknologien og vitenskapen hadde spilt fallitt. Fremmedgjøringen i samfunnet og kløften mellom rike og fattige land viste tydelig at teknikken ikke evnet å skape en bedre verden. Selv opplevde jeg en slags personlighetskrise, som munnet ut i ønsket om å komme mennesker mer i møte enn før.»

--- 185 til 320

\_Kyrkjesongrørsla\_ blømde i 1950-åra. Ei av mange oppgåver var å gi alle dei små kyrkjekora rundt omkring eigna oppgåver under gudstenestene. Hovland og Nystedt laga i denne samanhengen ei mengd små motettar. Hovland valde å lage enkle éin- og tostemmige komposisjonar med iøyrefallande melodikk og eit meir avansert teksttolkande stoff i orgelakkompagnementet. Nystedt begynte tidleg å bruke musikkstudentar som kor ved gudstenestene i Torshov kirke, der han var organist, og kunne difor komponere noko meir avanserte korsatsar for blanda kor.

Notebile: Utdrag frå De Profundis av Nystedt. De profundis Musik: Knut Nystedt. Copyright © Associated Music Publ. Inc. Trykt med tilladelse af Edition Wilhelm Hansen AS, København.

--- 186 til 320

Knut Nystedt var ein av dei som først søkte ut etter krigen. Dei første komposisjonane hans var haldne i nasjonal stil, men etter krigen orienterte han seg i retning av neoklassisismen. Bach og Mozart var ideala hans i denne perioden, noko som kjem tydeleg fram i \_Concerto Grosso for strykere og tre trompeter\_ op. 17 (1946) og \_Brennofferet, bibelsk scene for resitasjon, kor og orkester\_ op. 36 (1954). Omkring 1960 gjekk han meir over mot klangflatemusikk.

Som dirigent for \_Det Norske Solistkor\_ frå starten i 1950 til 1990 formidla Nystedt samtidsmusikk til det norske publikummet, samtidig som han hadde eit eminent ensemble for handa for å prøve ut eigne idear. Dei fleste av dei store korverka hans er skrivne for dette koret og krev ofte ekstreme stemmeregister. I \_De Profundis\_ op. 54 (1964) blandar han moderne klangflateteknikk og massive kløsterklangar med musikk frå eldre tider, som gregoriansk song.

Den same blandinga finn vi også i eitt av hovudverka hans, \_Lucis Creator Optime\_ op. 58 for solo, kor, orgel og orkester (1968).

Etter 1970 gjekk også Knut Nystedt meir i nyvenleg retning med verk som \_Ichtys\_ op. 76 (1976) og \_Sinfonia del Mare\_ op. 97 (1983).

\_Arne Nordheim\_ (1931–2010) er den norske komponisten som har vunne størst internasjonal aksept i andre halvdelen av 1900-talet. I verket \_Canzona per orchestra\_ (1960) lét han seg inspirere av dei antifonale klangblokkene i venezianarskulen og klangflatekomponistane på slutten av 1950-åra, Lutosławski, Penderecki og Ligeti. Men hjå Nordheim står klangblokkene i kontrast til eit melodisk element basert på eit lite kjernemotiv. Dette kontrastforholdet har følgt musikken til Nordheim heile tida seinare. \_Epitaffio\_ (Gravskrift, 1963) var ein endå meir utprega klangflatekomposisjon. Den skarpe kontrasten mellom det lyse og det mørke i dette verket kan kanskje minne om serialisme, men Nordheim nytta aldri teknikken til darmstadtskulen. I Epitaffio fører han inn lydband med manipulerte menneskestemmer som eit tilleggselement til orkestersatsen.

I åra 1967 til 1972 hadde Nordheim fleire opphald ved Studio Eksperymentalne i Warszawa. Dette studioet hadde den gongen noko av det mest avanserte utstyret for elektronisk musikk i heile Europa. Her laga han dei elektroakustiske verka \_Solitaire\_ (1968), \_Warszawa\_ (1970) og \_Voce\_ (1970). Dette var pionerarbeid innanfor skandinavisk elektroakustisk musikk.

--- 187 til 320

Etter kvart som Nordheim utvikla evnene sine innanfor elektroakustisk musikk, begynte dei to formene, elektronisk musikk og akustisk musikk, å nærme seg og påverke kvarandre. I \_Colorazione\_ (1968) for hammondorgel, slagverk, elektronisk forseinking, ringmodulator og filter blir det musikarane spelar, heile tida teke opp, og så spela tilbake til dei 15 sekundar seinare. Dermed smeltar notid og fortid på ein måte saman, ikkje heilt ulikt det som skjer med bruk av sitatteknikk. Og leiken til Nordheim med tidsfaktoren sluttar ikkje her. \_Lux et tenebrae\_ (1970), som er ein forkorta konsertversjon av det verket Nordheim laga til verdsutstillinga i Osaka i Japan, har seks bandsløyfer av ulik lengd som blir spela samtidig. (I teorien skulle det gå 102 år før alle banda møttest i det same punktet igjen, så ein forstår behovet for å lage ein forkorta konsertversjon.) Teknikken er ikkje ulik den isorytmiske motetten i mellomalderen der eit rytmisk mønster stadig blir gjenteke og forskyv seg i forhold til det melodiske mønsteret. Denne elektroniske overlagringsteknikken blir overført i orkesterverka \_Floating\_ (1970) og \_Greening\_ (1973) til eit reint akustisk medium. I Floating er det lange kanonparti med opptil 48 stemmer som forskyv seg i forhold til kvarandre.

Frå midten av 1970-åra skjer det ei endring hjå Nordheim som hjå dei fleste andre norske komponistane. Melodien og til dels også tonaliteten vender tilbake. Av verka frå denne tida er balletten \_Stormen\_ (1979) det som har fått mest merksemd etter ei mengd oppføringar i innland og utland. Balletten byggjer på skodespelet til Shakespeare av same namn. Alle verka frå denne tida har menneskestemma i sentrum og er kjenneteikna av klangen av harper, celesta og metalliske slagverkinstrument, og dei har eit neoromantisk uttrykk.

I dei seine verka sine vende Nordheim noko meir tilbake til ein slags neoekspresjonistisk klangflateteknikk, men klangflatene er meir gjennomsiktige enn tidlegare. Mellom anna kjem det melodiske tydelegare fram i desse verka, gjerne slik at det melodiske materialet blir formidla av soloinstrument.

Sjølv om Nordheim lenge av den jamne nordmannen vart rekna som «han som lagar pling-plång-musikk», etablerte han seg gradvis som den nye nasjonalkomponisten i Noreg. Særleg var \_Stormen\_ ein publikumssuksess av dei heilt store, og det var ingen store protestar då han i 1982 fekk flytta inn i statens æresbustad Grotten.

Kravet om at samtidsmusikken måtte bli meir publikumsvenleg var utgangspunktet for det som har fått nemninga \_nyvenleg\_. Omgrepet dekkjer eit vidt spekter av individuelle musikalske uttrykk og komposisjonsteknikkar, men har det til felles at ein ønskjer å nå eit større publikum ved å gjere musikken lettare tilgjengeleg. Særleg to komponistar var viktige i Noreg når det galdt overgangen til ein meir publikumsvenleg musikk, \_Kåre Kolberg\_ (f. 1936) og \_Alfred Janson\_ (f. 1937).

For Kolberg vart det midt i 1960-åra viktig å bryte det dogmatiske hegemoniet til darmstadtskulen. Kommunikasjonen mellom komponist og tilhøyrar måtte bli meir aktiv og det likegyldige måtte vekk. Ein måte å gjere det på var å bryte ned skiljelinjene mellom såkalla klassisk musikk og andre musikalske sjangrar, og også mellom musikk og andre kunstarter.

I 1966 skreiv Kolberg \_Plym-plym\_ for kor, songkvartett og speaker (med mikrofon). I dette verket bruker han eit variert vokalt uttrykk: song, talekor, kviskring, nynning, mumling, sukk, stønning, «spele på slurva»-lydar og liknande. Med utgangspunkt i språket vekslar komposisjonen mellom meiningsberande tekstar og parti der ulike tekstar eller fonetiske lydar ligg oppå kvarandre slik at det blir klangfelt. Elles er verket prega av hyppig bruk av ostinatar. Her opnar Kolberg for ein viss aleatorikk fordi han ikkje seier kor mange gonger ostinatfiguren skal gjentakast.

--- 188 til 320

Plym-plym har altså røter tilbake til klangflateteknikk og aleatorikk, men det som skil verket frå andre modernistiske komposisjonar og som gjer at vi karakteriserer det som nyvenleg, er at han også bruker melodiske og tonale element som kan kjennast igjen. Her er mellom anna referansar til popmusikken i 1960-åra når vokalkvartetten har parti som minner om bakgrunnskoring.

Notebilete:

a) Døme på ostinatfigurar.

b) Firstemt «dabbadoo-kor».

c) Karakteristisk omarbeiding av originalteksten: «For sladder er som aske på duken.» Plym-plym Musikk: Kåre Kolberg Copyright © Norsk Musikforlag A/S, Oslo.

--- 189 til 320

Teksten til Plym-plym er henta frå to dikt av Stein Mehren. Det eine, \_Man er tilstede\_, handlar om på liksom-kommunikasjon, ein snakkar hyggeleg saman, men utan å engasjere seg i det som blir sagt. Det andre diktet heiter \_Metodisk framskritt\_ og har ein mykje skarpare politisk brodd slik det ironiserer over den blinde trua på velsigninga i framsteget. Bakgrunnen er vietnamkrigen, og målet for kritikken er amerikansk utanrikspolitikk. Men dermed blir den bruken Kolberg gjer av dikta, også ein kritikk av den modernismen som hadde som ein av grunntankane nettopp utviklinga av det gode samfunnet. Og når Kolberg markerer ein ironisk distanse til modernismen, er han i dette verket med på å føre inn postmodernismen i norsk musikk.

Alfred Janson henta gjerne inspirasjon frå jazzen i sine nyvenlege komposisjonar. I 1967 skreiv han \_Nocturne\_ for harpe, to blanda kor og to like instrumentalgrupper av slagverk og cello. I tillegg har harpa og celloane mikrofonar. Janson hadde på denne tida vore med på innspelinga av den første norske stereoplata. Han prøvde å utnytte nettopp denne stereoeffekten ved å plassere dei ulike gruppene på denne måten:

Bilde: Oppstillinga av instrumentgruppene i Nocturne av Janson.

Forklaring: Dirigenten står føre publikum. Ytst på kvar side står ein høgtalar. Instrumenta er fordelt likt på kvar side, frå ytst til inn mot midten. Her står slagverk, cello med mikrofon og harpe med mikrofon i midten. Bak på kvar side står eit kor med tenor, bass, sopran og alt.

--- 190 til 320

Teksten i Nocturne er henta frå Nietzsche, \_Also sprach Zarathustra\_, og vanleg korsong er blanda med talekor, kviskring og plystring slik at det blir skapt klangflater.

Skalagrunnlaget i verket er den såkalla dimskalen som kjem fram når ein set saman tonane i to (av tre) dimakkordar. Det gir ei viss oppleving av tonalitet utan at akkordane er bundne til eit eige tonalt sentrum. Men klangflatene blir tynna ut fram mot høgdepunktet i verket, slik at dei blir skapte i tre- og firklangar. Akkordprogresjonane som då kjem fram, kan gi assosiasjonar til impresjonistisk musikk.

Blanding av ulike teknikkar og ulike sjangrar er også karakteristisk for mykje av den seinare musikken til Janson. Den klare sosialistiske overtydinga hans har også gjort at fleire av verka gjennom titlar eller kommentarar har vore sterke innlegg i den pågåande politiske debatten. \_Forspill\_ (1975) var tileigna den myrda chilenske presidenten Salvador Allende. Operaen \_Ett Fjelleventyr\_ var ein kommentar til den norske EU-debatten. \_A Bagdad Blues (not for Blair, not for Bush;\_ 2003) var ein kommentar til den amerikanske og britiske invasjonen i Irak. Dei høgaste bølgjene laga likevel \_Mellomspill\_ (1983), som inneheldt ei helsing til Arne Treholt: «Med hilsen til offeret for vårt lands mest overlagte justismord, med håp om lysere tider.»

Store delar av 1900-talet, i alle fall frå slutten av den første verdskrigen, hadde i stor grad vore prega av klassisistiske og antiromantiske holdningar, men mot slutten av 1960-åra fekk særleg musikken til Gustav Mahler ein vel fortent renessanse. Medan den nyvenlege retninga tok utgangspunkt i modernismen, var det også komponistar som brukte seinromantisk musikk som utgangspunkt samtidig med at dei tilførte modernistiske element. Dette fekk her i landet nemninga \_nyromantikk\_. Dei fremste representantane for denne retninga var \_Ragnar Søderlind\_ (f. 1945) og \_Halvor Haug\_ (f. 1952). Begge hadde studert ved Sibeliusakademiet i Helsingfors og har skrive mange symfoniske verk. Eitt trekk ved nyromantikarane var også at dei ofte fann inspirasjon i naturen, litteratur eller i andre utanommusikalske fenomen.

Det verket som innleidde nyromantikken i Noreg, var \_Trauermusik\_ (Klagemusikk, 1968) av Søderlind, som var skriven som ein protest mot den sovjetiske innmarsjen i Tsjekkoslovakia. Det romantiske i verket er for det første orkestreringa, som er inspirert av Mahler og Richard Strauss, og for det andre måten tematikken blir utvikla på, som er inspirert av metamorfoseteknikken til Sibelius. Samtidig er verket moderne i bruken av dissonerande klangblokker og kløsterklangar.

Notebilde: Impresjonistisk inspirert akkordprogresjon i Nocturne. Musik: Alfred Janson. Copyright © 1968 Edition Wilhelm Hansen AS, København. Trykt med tilladelse.

--- 191 til 320

## xxx2 3.12 Underhaldningsmusikken etter den andre verdskrigen

### xxx3 Filmmusikk

Det fører for langt her å nemne alle komponistane som har gjort karriere i Hollywood gjennom åra. Somme har likevel gjort seg nærmast udødelege gjennom kombinasjonen av musikk og levande bilete. Italienarane \_Ennio Morricone\_ med musikken til filmen \_C'era una volta il west\_ (1969) og \_Nino Rota\_ med musikken til \_La Strada\_ (1954) har på ein svært følsam måte dempa Hollywoods hang til nesten alltid å ville ta ut dei store kjenslene og uttrykka med gigantiske utladingar. Amatøren og austerrikaren \_Anton Karas\_ gjorde eit uutsletteleg inntrykk med musikken til filmen \_The Third Man\_ (1949). Franskmannen \_Michel Legrand\_ understrekar den franske melankolien i musikken til \_Les Parapluies de Cherbourg\_ (1964), og japanaren \_Toru Takemitsu\_ med musikken til \_Suna no Onna\_ (1964) og \_Ran\_ (1985) gir ein tydeleg asiatisk koloritt til bileta på filmlerretet. \_Henry Mancini\_ gjorde seg udødeleg med musikken til \_The Pink Panther\_ (1964). Legendarisk er også musikken av \_Maurice Jarres\_ til filmen \_Doctor Zhivago\_ (1965), med mellom anna den drøymande og vakre temalåten \_Lara's Theme\_.

Nemnast bør også \_John Williams\_ (f. 1932), ein av dei mest suksessrike komponistane i Hollywood, som kanskje først og fremst blir hugsa for musikken til \_Star Wars\_ (1977), \_E.T\_. (1982), \_Schindlers liste\_ (1993) og til filmane om \_Harry Potter\_ (2001–11). Han er elles nominert til Oscarstatuetten for musikken sin heile 45 gonger og har teke mot denne heidersstatuetten fem gonger. Det er berre komponistane i Walt Disney-konsernet som har teke mot Oscarstatuetten fleire gonger for filmmusikkpartitur enn Williams. Williams har vist seg å vere ein svært dyktig karakterkomponist som kontrollerer orkestermediet på ein førsteklasses måte. Spesielt i filmen \_Schindlers liste\_ viser han ei karakteriseringsevne som vi må tilbake til 1940- og 1950-åra for å finne maken til i filmmusikken.

I 1950-åra gjorde rockemusikken sitt inntog i filmverda, og filmen \_Blackboard Jungle\_ (1955) er den første filmen i historia som brukte ein rockelåt. Låten \_Rock Around The Clock\_ vart skriven alt i 1953, men fekk enorm spreiing og popularitet med filmen to år seinare. Raskt knytte Hollywood til seg fleire av dei mest populære rockestjernene i tida, og Elvis Presley spela inn fleire musikkfilmar i åra etter 1956. Den innspela filmmusikken frå filmane \_G.I. Blues\_ (1960), \_Blue Hawaii\_ (1961) og \_Girls, Girls, Girls\_ (1962) fekk dei høgaste salstala for LP-plater i verda i første halvdelen av 1960-åra.

--- 192 til 320

Låtane i desse filmane var ei blanding av gamle og nye rockelåtar komponerte av fleire både kvite og afroamerikanske komponistar, og musikken var låtbasert, ikkje komponert som ein heilskap til filmtemaet og filminnhaldet. Filmane vart difor svært stereotype når det gjeld handling og innhald, men høyrer med til dei mest sedde filmane Hollywood har produsert. På mange måtar er desse filmane dei første musikkvideoane i verda fordi filmane i seg sjølv eigentleg berre er ein kulisse rundt låtane. Folk gjekk på kino for å sjå Elvis Presley syngje, ikkje oppleve han som skodespelar. Vi finn den same tendensen i Europa, der engelske Cliff Richard gjorde stor suksess med filmane \_The Young Ones\_ (1961) og \_Summer Holiday\_ (1963). Sjølv om handlinga i desse filmane kan seiast å spele ei noko viktigare rolle enn i musikkfilmane til Elvis Presley, er det likevel låtsongaren Cliff Richard og låtane han framfører, som står i sentrum. Fleire av dei store rockestjernene i tida har prøvd seg som komponistar av filmmusikk, men det er få som har lukkast i same grad som \_Peter Gabriel\_ med musikken til filmen \_The Last Temptation of Christ\_ (1989) og \_Neil Young\_ med musikken til \_Dead Man\_ (1996). I begge tilfella er musikken ein heilskap som gir filmane ein ny dimensjon.

## xxx2 3.13 Jazzen frå 1945 til 1975

### xxx3 Be-bop 1940–50

Mange dyktige jazzmusikarar som sat i dei kommersielle storbanda rundt 1940, kom ofte saman på jamsession etter at spelejobben i storbandet var avslutta for kvelden. Dei organiserte seg i kombogrupper og søkte nye musikalske utfordringar. Ikkje minst vart improvisasjonselementet utforska i desse nattetimane. Medan swinglåtane framførte av storbanda hadde vore big business, søkte musikarane no å finne sjela til jazzen gjennom å la musikken tale for seg sjølv. Den publikumssuksessen mange svarte musikarar hadde opplevd gjennom 1920- og 1930-åra, hadde gitt den afroamerikanske befolkninga i USA større sjølvmedvit, og den underdanige og audmjuke rolla etterkomarane etter slavane hadde hatt gjennom nesten eitt hundreår, var i ferd med å endre seg.

Musikarane, dei fleste av dei farga, kom saman i \_Mintons playhouse\_ i Harlem, og mellom dei mest kjende musikarane innanfor den nye stilretninga i jazz var pianisten \_Thelonius Monk\_ (1917–82), trommeslagaren \_Max Roach\_ (1924–2007), trompetisten \_Dizzy Gillespie\_ (1917–93) og saksofonisten \_Charlie Parker\_ (1920–55). Omgrepet be-bop eller berre bop er lydmalande ord for scatting av instrumentale bopfrasar.

--- 193 til 320

Musikalsk er bopstilen svært ulik swingstilen:

Ramme:

-- Bopmusikken er i mykje større gr ad enn swingmusikken basert på

individuell improvisasjon, og improvisasjonane er ofte

asymmetriske med lange melodilinjer på tvers av den eigentlege

fraseinndelinga til låten, som oftast var på lo eller fire takter.

Frasane fekk ofte ei inndeling i tre, fem eller sju takter. Ein solo

kunne gå over både to, tre og fire kor.

-- Tilleggstonane i akkordane (7, 9, 11 og 13 med eventuelle

alterasjonar] vart vektlagde.

-- Musikken blir framført av komboar, sjeldan storband, og ein brukte

sjeldan nedskrivne arrangement.

-- Stilen er virtuos, og musikken held ofte høgt tempo. Melodiane i

boplåtane har ofte raske sekstendelspassasjar med uvande og

hissige aksentueringar og pausar som brått klipper av melodilinjene

i improvisasjonen.

-- AABA-forma eller 12-taktersbluesen i standardlåtane er oftast

utgangspunkt for boplåtane.

-- Ofre var det eldre standardlåtar med deira harmoniske grunnlag

som var utgangspunkt for boplåtane. Det vart laga ein heilt ny

melodi på det opphavlege harmoniske grunnlaget. Eit døme er

\_Ornithology\_ av Charlie Parker, som er bygd over akkordskjemaet

til \_How High the Moon\_.

-- I mange låtar vart det harmoniske grunnlaget endra fordi enkelte

akkordar vart bytte ut, nye akkordar lagde til og mange av

akkordane utvida og/eller altererte: Til dømes kunne niande og

tiande takt i bluesskjemaet, som eigentleg har to takter med

dominantseptimakkord, bli erstatta av/em7 ebm7/dm7 dbm7/ i ein

C-dur blues.

-- Rytmeseksjonen held pulsen i gang. Bassisten markerer som før alle

fire slaga i takta, og det var framleis vanleg å la bassen vandre

langs akkordtonane som i walking bass til swingen. I tillegg skulle

bassen støtte opp under og kommentere solisten. Det vart etter

kvart vanleg å la kontrabassen få soloparti.

-- Trommeslagaren bruker mykje ridecymbal og hihat for å markere

den faste rytmen eller for å understreke aksentueringane i

improvisasjonane. Han kunne også leggje inn frie rytmefigurar på

skarptromma og basstromma, ofte som kommentarar til solisten.

-- I bopen skal pianisten binde saman blåsarane og kompgruppa. Det

blir ofte gjort ved å leggje inn akkordstikk på tvers av grunnpulsen.

Rytmemarkeringa blir meir overlaten til bass og trommer.

Pionerane innanfor den nye stilistiske retninga i jazz, som etter kvart skulle bli kalla \_be-bop\_, såg på seg sjølv som kunstnarar, ikkje berre underhaldarar. Det kravde høgt utvikla instrumentale evner å framføre musikken. Be-bop-musikken var dessutan like mykje lyttesom dansemusikk, og han vart verdsett av ein liten elite. Desse forholda var med på å bryte det nære sambandet mellom jazz og populærmusikk. Mange begynte å rekne jazz som kunstmusikk på linje med klassisk musikk, og ein starta ein diskusjon som kom til å vare i fleire tiår om kva som eigentleg er jazzmusikk.

--- 194 til 320

Framveksten av be-bop skjedde samtidig med ei ny internasjonal interesse for New Orleans-jazz, og dette skapte etter kvart motsetningar på tvers av generasjonane innanfor jazzmiljøa, spesielt i Europa der interessa for dixieland eller tradjazz var sterkast.

\_Charlie «Bird» Parker\_ vart den viktigaste bopmusikaren. Han påverka fleire generasjonar musikarar som kom etter han gjennom sin spelestil og sine musikalske uttrykk, som på mange måtar vart eineståande i jazzhistoria. Trass i at livsstilen og den sviktande helsa hans gjorde at han faktisk berre fekk ein karriere som varte i sju-åtte år, sette han gigantiske musikalske spor etter seg.

I 1942 møtte Parker \_Dizzy Gillespie\_ då dei begge spela i storbandet til Earl Hines, og dei oppdaga snart at dei delte dei same musikalske visjonane. Det førte til ein nær venskap, og dei var mellom dei musikarane som oftast jamma på Mintons playhouse. Her sette dei sine musikalske tankar ut i livet, og i lange periodar spela dei kvar natt etter at dei eigentlege spelejobbane var ferdige. Parker gjorde mange plateinnspelingar som har vorte legendariske, ikkje minst saman med Gillespie. Han samarbeidde også ein kort periode med trompetaren Miles Davis, og i karrieren sette han saman den eine komboen etter den andre som stort sett omfatta dei beste jazzmusikarane i tida.

Bird spela energisk og frodig, og han var usedvanleg kreativ. Soloane hans var oftast svært kompliserte både rytmisk og harmonisk. Mange av desse improvisasjonane vart til eigne komposisjonar som vart pugga av andre musikarar. Mange av låtane Bird skapte, hadde vanleg standardform AABA eller var bluesbaserte. Fleire av dei var baserte på eldre standardlåtar, til dømes \_Donna Lee\_, som er bygd over akkordskjemaet til den 32-takters standarden \_Back Home Again in Indiana\_ (populært kalla \_Indiana)\_ og \_Hot House\_ som vart komponert over Cole Porters \_What Is This Thing Called Love\_. Ein del av komposisjonane til Parker hadde eigne akkordskjema, men dei fleste var bygde over standardskjema som Donna Lee. Parker døydde i 1955 berre 34 år gammal, utsliten etter langvarig heroinmisbruk.

John Birks «Dizzy» Gillespie voks opp i ein musikalsk familie og vart tidleg ein etablert storbandmusikar. I motsetning til Parker levde Dizzy eit velordna og roleg familieliv utan innslag av rus. Han møtte som nemnt Parker i Earl Hines' storband, og samarbeidet mellom dei tok til i 1942. Frå 1944 spela Gillespie også i storbandet til Billy Eckstine, og det var det første storbandet som greidde å spele bop på ein vellukka måte.

Bilde: Dizzy Gillespie. Eit av varemerka hans var trompeten med skråttstilt sjallstykke.

--- 195 til 320

Dizzy var ein virtuos på trompeten, og han skreiv originale komposisjonar som \_A Night in Tunisia\_ og \_Groovin' high\_. Som nemnt er innspelingane han gjorde med Parker, legendariske, og dei to utfordra kvarandre musikalsk slik at improvisasjonane i desse innspelingane står fram som magiske. Gillespie fekk ein lang musikkarriere, og hans utoverretta og humoristiske stil gjorde han til ein av dei fremste talsmennene for be-bopen sjølv om han utover i 1950-åra vart fanga opp av og vart ein leiande figur i mainstreamjazzen.

### xxx3 Jazz i 1950-åra

#### xxx4 Cooljazz

Den uttrykkssterke og på mange måtar individbaserte be-bop-musikken møtte ein del motstand både hjå publikum og andre jazzmusikarar. Det førte mellom anna som nemnt til ei ny interesse for New-Orleans-jazzen. Samtidig henta enkelte sentrale jazzmusikarar inspirasjon frå mellom anna spelestilen til Lester Young, som var tørrare og meir neddempa enn den frodige intensiteten til Charlie Parker. Særleg hadde kvite jazzmusikarar ei litt meir akademisk tilnærming til jazz og drog linjer tilbake til spelestilen til Bix Beiderbecke i 1920-åra. Mange av dei hadde dessutan klassisk musikkutdanning med utgangspunkt i europeisk kunstmusikk, og dei spela på ein skolert måte. Musikken fekk ofte eit kammermusikalsk preg, og element som kontrapunkt og imitasjonar var ikkje framande i denne stilen. Mange av dei kvite musikarane heldt til i California i USA, og omgrepet vestkyststil i jazz voks fram i 1950-åra som eit resultat av denne tilnærmingsmåten til jazz. Bopstilen hadde senter i New York, og musikken som vart spela her, var dominert av afroamerikanske musikarar som hadde instrumental bakgrunn frå dei mange storbanda som var aktive i 1930- og 1940-åra. Det kan likevel vere vanskeleg somme gonger å skilje bop frå cool.

Coolstilen vart dominert av nokre få sentrale musikarar, og \_Birth of the cool\_-innspelingane i New York i åra 1948–50 vart gjennombrotet for den nye stilretninga i jazzen. Musikarane som gjorde desse innspelingane, var samla av trompetaren \_Miles Davis\_ (1926–91), barytonsaksofonisten \_Gerry Mulligan\_ (1927–95) og arrangøren \_Gil Evans\_ (1912–88), og mange av dei kom frå Claude Thornhills storband, som alt tidleg i 1940-åra hadde vore coolpionerar. Evans arrangerte musikk for dette bandet, og dei nærmast impresjonistiske klangane hans skapte av uvanlege instrument i storbandsamanheng (valthorn, tuba, fløyte, obo og engelsk horn) gav erfaringsbakgrunn for arrangementa til Birth of the cool-innspelingane.

--- 196 til 320

Bandet på desse innspelingane hadde ni musikarar (nonett), og ettersom det var med tuba, blir det ofte kalla \_tubabandet\_ eller \_capitolbandet\_ etter plateselskapet som gav ut innspelingane, som dessutan vart samla på ei LP-plate med ni av låtane i 1955. (Plata vart utvida med endå to låtar i 1957.) Tubabandet var ikkje noko permanent orkester og var berre samla dei få vekene innspelingane tok. Klangleg og i arrangement skil denne musikken seg sterkt frå bopmusikken. Klangen er dempa og tett og prega av at både barytonsaksofon og tuba har dominerande roller. Dei mest profilerte musikarane i bandet var ved sida av Davis og Mulligan altsaksofonisten \_Lee Konitz\_ (f. 1927) og slagverkaren \_Max Roach\_ (1924–2007).

Konitz var elles ein av få saksofonistar som ikkje var påverka av Charlie Parker på slutten av 1940-åra. Konitz hadde melodiøse soloar sette saman av lange legatofrasar, og han var sterkt inspirert av læraren sin, den blinde pianisten, komponisten og læraren \_Lennie Tristano\_ (1919–78), ein av dei viktigaste inspiratorane for coolstilen. Tristano var utdanna pianist og grunnla sin eigen jazzskule i New York i 1951. Han hadde ein eksperimentell stil som gjorde at han hadde langt frå kommersiell suksess som musikar. Han var dess viktigare som lærar, og han underviste i teori og analysesystem for jazz. Alt i 1946 eksperimenterte han med atonalitet i jazz og vart dermed eit førebilete for frijazzen i 1950- og 1960-åra.

Amerikansk filmindustri var etablert i Los Angeles på vestkysten av USA. Her var det også viktige tv-stasjonar, og denne delen av underhaldningsindustrien trekte til seg mange musikarar. Jazzmusikarane fekk arbeid som studiomusikarar og kunne heve dagleg lønn. Musikken som vart spela, var avdempa og hadde legato spelemåte. Musikken inneheldt dessutan mange element frå europeisk kunstmusikktradisjon. Om kvelden spela musikarane i jazzkomboar eller storband.

Eit av dei sentrale storbanda i Los Angeles hadde \_Stan Kenton\_ (1911–79) som leiar. Her vart det fokusert på komposisjonar og arrangert musikk framfor improvisasjon. Bandet eksperimenterte også med element frå klassisk musikk. Fleire storband arbeidde på same måte i 1950-åra, også på austkysten av USA. Vi har tidlegare nemnt Duke Ellington og samarbeidet med Billy Strayhorn om jazzifisering av mellom anna Peer Gyntsuiten av Grieg. Men også Count Basie hadde ein god periode i 1950-åra. I dette storbandet starta Quincy Jones sin karriere som musikar og arrangør, og han fekk like stor suksess i 1960- og 1970-åra som Ellington og Basie hadde hatt i 1950-åra.

--- 197 til 320

Mellom vestkystmusikarane var trompetaren \_Chet Baker\_ (1929–88), altsaksofonisten \_Paul Desmond\_ (1924–77), pianisten \_Dave Brubeck\_ (f. 1920) og barytonsaksofonisten \_Gerry Mulligan\_ av dei mest framståande. Chet Baker var kjend for sin runde og mjuke tonekvalitet og sine lange frasar. Han fekk sitt internasjonale gjennombrot med kvartetten der også Gerry Mulligan spela. Kvartetten vekte oppsikt fordi han mangla piano. Baker var ein stor romantikar som kanskje er mest kjend i Noreg gjennom samarbeidet med lyrikaren Jan Erik Vold om plata \_Blåmann\_, spela inn i 1988 like før Baker døydde. Mulligan var eigentleg frå New York, men fekk stor innverknad på vestkyststilen, ikkje minst som arrangør. I kvartetten var samspelet mellom han og Baker nesten kontrapunktisk, og harmoniane vart til mellom blåsarane og bassisten. Blåsarane måtte spele svært neddempa for å kunne balansere med bassen som ofte hadde same rolle som blåsarane. Spelestilen var legato, og musikken inneheldt mange element frå europeisk kunstmusikk.

Notebilde: Line for Lyons. Notedømet viser samspelet mellom Mulligan og Chet Baker, som var ein viktig medspelar i 1950-åra. Musik: Gerry Mulligan © Criterion-Music Corp / Scandinavian Fried Music Tryckt med tillstånd av Mars Music AB / Notfabriken Music Publishing AB.

--- 198 til 320

Også Paul Desmond og Dave Brubeck lét seg inspirere av kunstmusikk. Brubeck hadde studert komposisjon og teori med Darius Milhaud, og Desmond hadde Tsjaikovskij og Rachmaninov som inspirasjonskjelder. Legendarisk er samarbeidet mellom Desmond og Brubeck i åra 1951–67. Karakteristisk for musikken til Brubeck er bruk av heteropodiske taktarter (5/4; 7/4; 11/4 etc.), og \_Take Five\_, komponert av Desmond, vart ein millionseljar for kvartetten til Brubeck. Både denne låten, \_Rondo a la Turk\_ og \_It's a raggy waltz\_ er typiske representantar for stilen til kvartetten til Brubeck i 1950- og 1960-åra. Eit interessant døme er Blue Rondo a la Turk, som var inspirert av den tyrkiske rondoen av Mozart frå A-dursonate nr. 11. Den tyrkiske rondoen til Brubeck går i 9/8, men med ei uvanleg inndeling. I den første firetaktsfrasen av melodien er dei ni åttedelane grupperte slik: 2+2+2+3, medan fjerde takt har ei normal gruppering av åttedelane: 3+3+3. På den måten skaper Brubeck ein illusjon om at rondoen går i ei heteropodisk taktart sjølv om han ikkje gjer det. Brubeck fekk stor internasjonal aksept, og gjennom sin humoristiske, teknisk slepne og avslappa spelestil introduserte han jazz for eit stort publikum som tidlegare ikkje hadde hatt sans for denne musikken. Brubeck har også komponert musikk for film og fjernsyn.

### xxx3 Hard bop/neobop

Ser vi nøyare etter, finn vi i hovudsak at bopen vart dominert av svarte musikarar, medan det var dei kvite jazzmusikarane som utvikla ein spelestil prega av melodiøs legatostil og ein meir avslappa og cool tilnærmingsmåte til musikken. Den litt akademiske og coole vestkyststilen slo ikkje så godt an i New York. Musikarane her og andre stader langs austkysten av USA ønskte å utforske bopen gjennom å tilføre musikken element frå det opphavlege uttrykket i jazzen, i første rekkje blues, men også element frå svart underhaldningsmusikk som gospel, soul og rhythm and blues. Det vart også naturleg å leggje ti 1 trekk frå rockemusikken som hadde begynt å gjere seg gjeldande. Den nye stilen vart kalla \_hardbop eller neobop\_, kort sagt var denne musikken ein syntese mellom svart avantgardemusikk og svart populærmusikk godt fundamentert i ein av dei viktigaste grunnsteinane til jazzen, \_blues\_. Hardbop vart ei viktig svart motvekt til cooljazz i siste halvdelen av 1950-åra. Denne musikken var først og fremst dansemusikk, ikkje lyttemusikk slik cooljazzen hovudsakleg var.

--- 199 til 320

Ein tidleg frontfigur for den nye spelestilen var trompetisten \_Clifford Brown\_ (1930–56). Han etablerte ein kvintett med Max Roach i 1952, og innspelingane denne kvintetten gjorde i perioden 1952–56, er legendariske. Dessverre døydde Brown i ei bilulukke berre 26 år gammal. Trommeslagaren og pianisten \_Art Blakey\_ (1919–91) brukte hihat og skarptromme på ein karakteristisk måte og vart typisk for den gospelinspirerte backbeaten i hardbopen. Blakey samarbeidde med kvintetten til pianisten Horace Silver, og dei to etablerte bandet \_The Jazz Messengers\_ i 1953. Då samarbeidet mellom dei to tok slutt i 1956, brukte Blakey framleis bandnamnet på gruppene. The Jazz Messagers gav god opplæring og vart eit godt utgangspunkt for fleire svært gode utøvarar som slo igjennom i 1960- og 1970-åra.

I 1950-åra vart gitaren igjen svært aktuell som jazzinstrument. Etter at Charlie Christian døydde i 1942, miste instrumentet aktualitet, men i samband med hardbop og latinjazz fekk gitaren nytt oppsving som improvisasjonsinstrument. \_Kenny Burrell, Joe Pass\_ og \_Jim Hall\_ er nokre av mange viktige gitaristar i 1950-åra. \_Wes Montgomery\_ (1923–68) hadde lært å spele jazz på gitar etter innspelingane til Christian frå byrjinga av 1940-åra. Montgomery brukte fingerspel i staden for plekter og hadde ein mjuk og varm tone. Han vart eit førebilete på grunn av utstrekt bruk av oktavvoicing og akkordvoicing i soloane sine. Georg Benson er ein av mange gitaristar som vart sterkt inspirert av spelestilen til Montgomery. Den kanskje fremste jazzorganisten i tida var \_Jimmy Smith\_ (1925–2005). Han blanda kyrkjemusikk, soul, rhythm and blues, swing og hardbop og utvikla sin eigen stil som ei mengd organistar har kopiert gjennom åra. Smith var ein førsteklasses solist og dyktig bandmusikar, og han samarbeidde med dei beste storbanda i 1950-åra. Mange storband orienterte seg mot hardbopstilen i 1950-åra med arrangement som var soulinspirerte og kravde høg grad av virtuositet. Dei viktigaste saksofonistane innanfor hardbopstilen i 1950-åra var altsaksofonisten \_«Cannonball» Adderly\_ og tenorsaksofonisten \_Sonny Rollins\_.

Trass i at be-bop og cool vart rekna som elitistisk, fekk jazzmusikk generelt eit enormt oppsving i 1950-åra. Det vart etablert nye profilerte plateselskap som gav ut jazzmusikk. Jazz vart spela mykje i radio og fjernsyn, og jazz dominerte som musikksjanger i USA. Spesielt kom swingjazzen igjen i fokus, særleg \_mainstreamjazz\_, der både eldre og nyare element vart blanda i den jazzmusikken som vart spela. Hardbop med element frå soul og blues førte saman med den nye interessa for swing til at jazz igjen vart den viktigaste sjangeren i populærmusikken. Både Basie, Goodman, Armstrong og Ellington fekk eit oppsving og ein popularitet i 1950-åra som var fullt på høgd med den dei opplevde i 1930- og 1940-åra. Songarar som \_Ella Fitzgerald\_

og \_Frank Sinatra\_ gjorde at koplinga mellom swingjazz og populærmusikk vart sterkare, og profilerte jazzpianistar som \_Eroll Garner, Oscar Peterson\_ og \_George Shearing\_ markerte seg sterkt som solistar og leiarar for jazzgrupper både i 1950- og 1960-åra.

--- 200 til 320

Plate- og filmindustri gjorde at jazzen fekk stor popularitet i 1950-åra. I tillegg vart det starta fleire innverknadsrike jazzfestivalar i dette tiåret, og dei gjorde at mange yngre menneske fekk oppleve dei store jazzprofilane live. Ein av dei første som kom i gang, var Nice jazzfestival i Frankrike, og Louis Armstrong var den første store jazzprofilen som spela her. Newport jazzfestival i New York som opna i 1954, vart ein viktig arena på det amerikanske kontinentet, og vi har tidlegare sett at denne festivalen gav storbandet til Ellington eit kraftig lyft i 1956. Her i Noreg kom jazzfestivalen i Molde i gang i 1961, og den har sidan etablert seg som ein av dei viktige festivalane i verdssamanheng. I 1990-åra vart det arrangert meir enn tusen jazzfestivalar kvart år over heile verda.

\_Miles Davis\_ (1926–91) blir av mange rekna som den mest innverknadsrike jazzmusikaren i det tjuande hundreåret og kanskje den viktigaste fornyaren innanfor jazz gjennom fleire periodar i jazzhistoria. Han starta karrieren som boptrompetist og erstatta ein periode Dizzy Gillespie i Charlie Parkers kvintett. Trass i at Davis hadde solid musikkbakgrunn frå barne- og ungdomsår, hadde han ikkje utvikla ein teknikk som kunne matche Parker og Gillespie. Han måtte difor utvikle sin eigen særeigne stil. Ansatsane hans kunne verke upresise, og han sa sjølv at han ikkje kunne spele dersom ikkje klangen var sentrert i midten. Med det meinte han at han skulle vere vibratofri og ikkje ha for mykje bass. Likevel varierer trompetklangen til Davis fordi han brukte pitchbend og mykje mute. Han var ikkje redd for å spele enkelt. «Less is more» var hans filosofi, og han var ein meister i musikalsk sjølvkontroll. Etter hans meining skulle alle soloane på ein låt balansere og vere med og uttrykkje same musikalske atmosfære.

Samanlikna med mange jazztrompetarar både før og etter Davis hadde han ein relativt sart og forsiktig tone i hornet, men denne tonen passa perfekt til musikken han i samarbeid med Gil Evans skapte på plata \_Birth of the Cool\_.

Bilde: Miles Davis, ein av dei største stilskaparane i jazz.

--- 201 til 320

I 1955 sette Davis saman ein kvintett med saksofonisten John Coltrane, pianisten Red Garland, bassisten Paul Chambers og «Philly Joe» Jones på trommer, og innan tolv månader spela denne kvintetten

inn fem LP-plater. Med desse innspelingane fekk kvintetten ry som ein av dei finaste komboane i jazzen. Kvintetten vart dessutan det første av mange innverknadsrike og stilskapande band sett saman av Miles Davis. Musikken denne kvintetten spela, låg vesentleg nærmare hardbop enn cool.

Parallelt med arbeidet i kvintetten tok Davis opp igjen samarbeidet med Gil Evans, og det resulterte i tre merkverdige innspelingar, \_Miles Ahead\_ (1957), \_Porgy and Bess\_ (1958) og \_Sketches of Spain\_ (1960). Alle dei tre albuma utnyttar LP-formatet fullt ut og vart ein stor kunstnarleg og økonomisk suksess både for Gil Evans og Miles Davis. På plata \_Miles Ahead\_ spelar Davis flygelhorn, og storbandet har ei temmeleg original samansetjing. Den tradisjonelle saksofonrekkja vart erstatta av ein blåseseksjon av valthorn, tuba, altsaksofon, klarinett, bassklarinett og fløyte. Det var på mange måtar ei vidareføring av tubabandet frå slutten av 1940-åra, og musikken blir opplevd som kjølig og statisk. Musikken på plata \_Sketches of Spain\_ er gjennomarrangert og inneheld element frå latinamerikansk og spansk musikk. I denne musikken fungerer Davis som trompetsolist akkompagnert av eit stort orkester.

I 1958 spela kvintetten inn albumet \_Milestones\_, og her går musikarane bort frå den tradisjonelle tonale improvisasjonsmåten basert på dei funksjonelle akkordprogresjonane til låtane. I staden baserer improvisasjonane seg på modale skalaer. Det var likevel gjennom den neste LP-plata \_Kind of Blue\_ (1959) at denne improvisasjonsmåten vart gjennomført fullt ut. Plata er av mange rekna som den beste til Miles Davis og har vorte ståande som den første verkelege \_modaljazzplata\_ i jazzhistoria.

Ramme:

Omgrepet \_modaljazz\_ spring ut av bruken av modale skalaer (til dømes dorisk, lydisk, mixolydisk osv.) som utgangspunkt for tema og improvisasjon. I modale tonearter blir den tradisjonelle funksjonsharmoniske samanhengen opphevn, og akkordane kjem som statiske klangar utan eit eigentleg spenningsforhold mellom dei. Inndelinga av åttetakters periodar blir likevel følgd. Først og fremst blir dei skalaeigne tonane nytta i improvisasjonane, men etter kvart blir improvisasjonane meir kromatiske.

Skalaimprovisasjonane i modaljazz frigjorde musikarane frå akkordtenking, og det forvirra musikarane til å begynne med. Dette prinsippet gir musikaren fridom til å dvele lenger ved særskilde tema, rytmar og klangar fordi akkordane blir statiske einingar som skifter sjeldnare enn i ein vanleg akkordlåt. Den skalabundne improvisasjonsmåten opna for å bruke til dømes indiske skalaer, noko som vart vanleg i hardbopen i 1960-åra. Opningssporet på Kind of Blue heiter \_So What\_, og standarden låten er basert på, er sett saman på denne måten:

Tabell: 4 kolonnar, 3 radar

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| a | a | b | b |
| d-dorisk | d-dorisk | ess-dorisk | d-dorisk |
| (8 takter) | (8 takter) | (8 takter) | (8 takter) |

--- 202 til 320

Miles Davis arbeidde i alle år saman med talentfulle, unge musikarar, og på \_Kind of Blue\_ er John Coltrane saksofonist medan Bill Evans er pianist. Begge desse musikarane førte skalabaserte modulasjonar vidare i musikken sin.

Dei neste store innspelingane i karrieren til Davis var albuma \_In a Silent Way\_ frå 1969 og \_Bitches Brew\_ (1970). Spesielt vart det siste albumet banebrytande på den måten at det gav retninga for moderne jazz det neste tiåret. I denne innspelinga var det med nokre av dei som skulle bli dei mest dominerande musikarane i 1970- og 1980-åra. Albumet var dessutan det første verkelege jazzrockalbumet som vart spela inn. Mellom musikarane var gitaristen John McLaughlin, saksofonisten Wayne Shorter, pianistane Joe Zawinul og Chick Corea og bassisten Dave Holland. Det vart brukt elektriske instrument og fleire slagverksinstrument enn det som hadde vore vanleg tidlegare. Det er lagt meir vekt på rockeliknande beat og repetisjonsmønster, og ikkje minst stemning og groove i musikken. Trompetstilen til Davis er også endra. Han spelar oftare i høgare register, og klangen blir endra ved hjelp av elektroniske effektar. Som musikken på \_Free Jazz\_-albumet til Coleman liknar store delar av musikken på \_Bitches Brew\_ ei abstrahert form for blues, og det er få soloar i tradisjonell meining.

Utover i 1970-åra tok Davis i bruk element frå indisk (sitar/tabla) og latinamerikansk musikk. På den måten nærma han seg verdsmusikkrørsla som fekk eit oppsving i desse åra. I 1980-åra gjorde Davis fleire funkprega innspelingar, og synthesizeren fekk fast plass i instrumentariet til ensemblet saman med sequensarar og samplarar.

Miles Davis er unik på den måten at han greidde å appellere til eit nytt og ungt publikum i kvart tiår av sin karriere. I siste delen av karrieren var det likevel overvekt av eit ungt, kvitt publikum som i første rekkje trykte musikken hans til sitt hjarte.

Få tiår i jazzhistoria har hatt fleire store personlegdomar som har vore førebilete for dei seinare generasjonane. Av pianistane bør \_Thelonius Monk\_ (1917–82), \_Bud Powell\_ (1924–66) og \_Bill Evans\_ (1929–80) nemnast. I tillegg har bassisten \_Charles Mingus\_ (1922–79) hatt svært mykje å seie for utviklinga av basspelet i jazz.

Thelonius Monk blir ofte referert til som grunnleggjaren av be-bop, og han var ein av gigantane i amerikansk jazz. Monk hadde ein unik improvisatorisk stil og skapte nokre viktige standardlåtar gjennom karrieren. Mellom dei er \_'Round Midnight, Blue Monk\_ og \_Straight, No Chaser\_ av dei mest kjende. Etter Ellington er Monk den jazzkomponisten som har flest innspela titlar i jazzhistoria, og det er ikkje minst underleg fordi Ellington lét etter seg meir enn tusen komposisjonar, medan Monk berre komponerte i overkant av sytti låtar.

--- 203 til 320

Etter kvart utvikla spelestilen til Monk seg bort frå tradisjonell be-bop, og improvisasjonane hans vart fulle av dissonerande og utvida akkordar, og ein kantete melodisk vri der aksentar og frasar møter uventa taktslag. Det samsvara heilt med den uortodokse pianostilen til Monk, som kombinerte eit slagverksliknande anslag med brå og dramatisk bruk av stille parti som eit viktig musikalsk verkemiddel.

Bud Powell var den viktigaste boppianisten ved sida av Monk, og han spela med alle dei store stjernene, inkludert Parker og Gillespie. Den beste perioden hans var i byrjinga av 1950-åra. Powell prega fleire generasjonar pianistar med sin svært virtuose spelestil, og han blir ofte kalla pianoets Charlie Parker. Saman med trommeslagaren Max Roach og bassisten Curly Russel hadde Powell ein av dei viktigaste jazztrioane i jazzhistoria i byrjinga av 1950-åra. Spelestilen til trioen der alle tre instrumenta spela ei likeverdig rolle skapte innhald til omgrepet kammerjazz og var førebilete for seinare trioar.

Bill Evans blir av mange rekna som den mest innverknadsrike jazzpianisten etter den andre verdskrigen. Hans oppfinnsame tolking av tradisjonelt jazzrepertoar, den melodiøse stilen hans prega av impresjonistisk akkordbruk og uavhengig rytmikk har prega pianistar som Chick Corea, Herbie Hancock, John Taylor og Keith Jarrett. Gjennombrotet til Evans som musikar kom då han spela saman med Miles Davis på albumet Kind of Blue. I åra fram til 1961 spela han i ein trio med Paul Motian på trommer og Scott LaFaro på bass. Dei leverte kammerspel av høg klasse, og La Faro brukte bassen på ein lyrisk og uttrykksfull måte og førte vidare det sjølvstendige og melodiske basspelet som hovudsakleg var skapt av Jimmy Blanton.

Den bassisten som likevel kanskje i størst grad har fornya basspelet, er Charles Mingus. Komposisjonane hans er inspirerte av klassisk musikk, gospel og ikkje minst Duke Ellington. Mingus starta karrieren som bassist for Louis Armstrong i 1943, og i 1950-åra begynte han å fokusere på kollektiv improvisasjon slik banda i New Orleans hadde gjort i byrjinga av jazzhistoria. Som Ellington var Mingus like oppteken av personlegdomen til musikarane som av deira musikalske evner, og mange unge musikarar fekk ei svært positiv kunstnarleg utvikling i banda som Mingus skapte gjennom åra. Mingus hadde utvikla ein briljant bassteknikk og ein aggressiv spelestil. Musikken han skreiv i 1950-åra, vart av mange karakterisert som uspeleleg av andre enn Mingus sjølv. Denne musikken var ofte prega av rytme- og stilskifte med overraskande stopp undervegs og med overraskande melodipassasjar og tempoendringar. I tillegg eksperimenterte Mingus med forma på låtane for å unngå 12- og 32-takters-standarden som dominerte i jazz.

### xxx3 Jazz i 1960-åra

1960-åra vart viktige for frigjeringskampen til afroamerikanarane i USA, og alt som kunne gi denne delen av den amerikanske befolkninga identitet og sjølvkjensle, vart trekt fram i kampen. Den kanskje viktigaste identitetsskaparen vart musikken, og grunnideane i jazzen om fridom og improvisasjon spela ei viktig rolle.

--- 204 til 320

### xxx3 Frijazz

Frijazz er per definisjon \_fri\_, fri for akkordskjema og skalaer, fri for faste tempo, melodirørsler og rytmefigurar. Opphavleg brukte ein omgrepet frijazz om improvisasjon som ikkje lenger baserte seg på akkordar eller skalaer. I 1960-åra vart frijazz til leik med klangar, rytmar, tonesprang og ikkje minst ein musikalsk leik med medmusikarar. Dette var gjennombrotet for fritonaliteten i jazzen.

Ramme:

Omgrepet \_frijazz\_ refererer seg tik forsøk på å rive seg laus frå dei vedtekne konvensjonane i jazz, det vil seie at musikken skulle vere tonal, at han skulle ha eit fast takt- og/eller rytmemønster, ei fast formoppbygging, og at improvisasjonane skulle vere baserte på rakkordar og/eller melodikk i låten.

Improvisasjonane i frijazzen var baserte på enkelte sentraltonar eller opne akkordar som kvartakkordar. Kvartakkordane inneheld ingen spenhihgsskapande tonar og trekkjer difor ikkje i noka særskild retning (jf. impresjonismen), Klangelementet spela difor ei viktig rolle i frijazz.

Dei to fremste representantane for frijazzen i 1960-åra var altsaksofonisten \_Ornette Coleman\_ (f. 1930) og pianisten og komponisten \_Cecil Taylor\_ (f. 1929). Cecil Taylor spela for første gong i Europa i 1962, og medlemmene i kvartetten hans improviserte heilt fritt. Dei frigjorde seg frå faste rytmemønster, harmoniskjema og formmønster (åttetaktersmønsteret frå standardlåtane).

Alt i 1960 hadde Ornette Coleman gitt ut albumet \_Free Jazz – A collective improvisation by the Ornette Coleman Double Quartet\_, og denne utgivinga markerer den musikalske ståstaden til Coleman. For at publikum skulle forstå musikken, utstyrte han låtane sine med forklarande titlar: \_Something else!!!!!, The Shape of Jazz to Come, Tomorrow is the Question, Sadness\_ eller \_Peace\_. Med slike utgangspunkt lét han ideane strøyme fritt, og mange av stykka hans vart klangstykke der instrumenta vart utforska både i samspel og fri improvisasjon. Albumet vart spela inn med to kvartettbesetningar, begge utan piano, og kvartettane spelar i kvar sin stereokanal. Musikarane var Don Cherry og Freddy Hubbard på trompet, Eric Dolphy og Coleman på saksofon, Charlie Haden og Scott LaFaro på bass og Eddie Blackwell og Billy Higgins på trommer. Det viser seg likevel at frijazzen til Coleman ikkje er heilt fri. Musikken er ikkje heilt tilfeldig, han er ikkje atonal, og vi får rett som det er ei kjensle av toneart sjølv om musikken ikkje følgjer eit fast akkordskjema eller ein skala som er avtalt på førehand.

--- 205 til 320

Musikken er likevel fri frå fast tempo og metrum, og går utan ei fast periodekjensle. Personlege musikalske uttrykk er viktige i denne musikken, og Coleman meinte at generelle harmoniske prinsipp ikkje måtte styre musikken, men at lyden av instrumentet og sjølve melodien som vart skapt, skapte reglane for musikken der kvar harmoni vart eit resultat av melodilinjene. Ulikt Schönberg erstatta ikkje Coleman det forkasta tonale og harmoniske systemet med eit nytt definert system. Han tenkte meir intuitivt og bluesaktig der mangelen på definerte akkordar ofte førte til låtar med berre ein akkord basert på ein sentraltone.

Frijazz appellerte til eit relativt lite publikum, og paradoksalt nok var dei fleste av tilhengjarane av frijazzen kvite akademikarar. Ettersom frijazzen i utgangspunktet skal ha sprunge ut av den svarte protesten og borgarrettskampen i USA, kan vi seie at det avantgardistiske musikkuttrykket bomma på sitt publikum. Tanken om at frijazzen skulle vere eit uttrykk for hat, sinne og protest vart skapt av ei lita gruppe musikkjournalistar og musikarar i New York og er langt frå dekkjande for all frijazz.

I avantgardemiljøa i New York og Chicago vart det eksperimentert både med frijazz og rock, og begge sjangrane fekk etter kvart eit breitt uttrykksregister. Dei mest framståande musikarane i dette miljøet var komponisten og pianisten \_Carla Bley\_ (f. 1936), bassisten \_Charlie Haden\_ (f. 1937), trompetisten og komponisten \_Don Cherry\_ (1936–95) og Cecil Taylor. I dette miljøet vanka også nokre av dei avantgardistiske frontfigurane i rocken, som Frank Zappa, Lou Reed og avantgardekunstnaren Andy Warhol. Bley har nærma seg swinglåtar, barnesongar, etnisk musikk og mykje anna på ein leiken og humoristisk måte. Mykje av musikken hennar har vore inspirert av musikalske idear hjå klassiske komponistar som Kurt Weil, Charles Ives og Eric Satie. Eit av dei mest originale verka hennar er den surrealistiske operaen \_Escalator over the hill\_ (1972). Haden etablerte seg i 1960-åra som ein av dei mest nyskapande bassistane i tiåret saman med Scott LaFaro og Charles Mingus. Haden samarbeidde med Bley mot slutten av tiåret, og begge er rekna mellom dei mest nyskapande komponistane i jazzen. Cherry var ein av dei viktigaste medspelarane til Coleman omkring 1960. Han var oppteken av den polske klangflatekomponisten Krzysztof Penderecki, men også av avantgardistar i rocken som Jimi Hendrix og Frank Zappa. Cherry brukte også element frå orientalsk, indisk og tyrkisk musikk, og han var ein pådrivar for utviklinga av verdsmusikken. Taylor har vore oppteken av å utforske det klanglege potensialet til klaveret og ikkje minst finne fram til korleis det kan brukast perkussivt. Også hjå han finn vi element frå mange sjangrar og stilar, som afroamerikansk jazztradisjon (Ellington, Tristano og Monk), europeisk klassisk musikk (Bartók, Schönberg og Boulez) og tradisjonell afrikansk og indisk musikk. Ein kontroversiell bandleiar og komponist i frijazzmiljøet har \_Sun Ra\_ (1914–93) vore. Hans bruk av elektriske instrument og effektar gav musikken eit kosmisk preg som fekk innverknad på fusion og jazzrock utover i 1970- og 1980-åra.

I frijazzen har og så. \_Art Ensemble of Chicago-\_, etablert i 1968, spela ei viktig rolle. Ensemblet utvikla ei leiken form for frijazz, og den humoren medlemmene i ensemblet tilførte musikken, fekk sterk innverknad på seinare jazzmusikk. Konsertane til ensemblet skulle gi ei totaloppleving der musikk, dekor og kostyme skulle gå opp i ein heilskap. Alle medlemmene i ensemblet var multiinstrumentalistar. Fleire av musikarane flytta til Paris, og frijazz fekk stor innverknad på europeisk jazz utover i 1970- og 1980-åra.

--- 206 til 320

### xxx3 Latinjazz – third world music – verdsmusikk

Latinamerikansk dans og musikk vart populær hjå eit breitt publikum i USA mot slutten av 1950-åra. Det inspirerte enkelte innverknadsrike jazzmusikarar som Stan Getz, Charlie Byrd, Miles Davis og Dizzy Gillespie til å trekkje latinamerikanske element inn i tradisjonell jazz. Omgrepet \_latinjazz\_ vart brukt om denne musikken. Som regel var det det kjølige og avslappa uttrykket frå cooljazzen som prega musikken, men samtidig vart det lagt stor vekt på ein mjuk og syngjande tone, og på lydbiletet og arrangementet. Legendarisk er samspelet mellom tenorsaksofonisten \_Stan Getz\_ (1927–91) og den tysk-brasilianske songaren \_Astrud Gilberto\_ (f. 1940). Saman med gitaristen \_Joao Gilberto\_ og pianisten \_Antonio Charlos Jobim\_ gjorde dei brasiliansk bossa nova kjend over heile verda. Kjempehitane \_The Girl from Ipanema\_ og \_Desafinado\_ er døme på denne musikken.

I 1960-åra fekk indisk musikk innverknad på jazzen, ikkje minst frijazz. Klassisk indisk musikk hadde lang improvisatorisk tradisjon, var kompleks og prega av rytmisk rikdom, og mange meinte det gjorde han ideell som utgangspunkt for jazz. Tonalt sett var også indisk musikk eit alternativ til vestleg tonalitet og harmonikk, og omgrepet \_third world music\_ vart teke i bruk. Det var ein forgjengar for dagens omgrep, \_verdsmusikk\_. I 1960-åra og i tiåra som følgde vart det meir og meir vanleg å bruke element av musikk frå ikkje-vestlege kulturar i jazz, men det var først då musikken til urfolka vart blanda med vestleg kunstmusikk, jazz eller rock, at omgrepet verdsmusikk vart allment utbreidd.

\_John Coltrane\_ (1926–67) er ein av dei mest sentrale jazzmusikarane gjennom tidene, og han kom til å dominere jazzen i 1960-åra saman med Coleman. Coltrane eller Trane som han ofte vart kalla, starta karrieren sin som tenorsaksofonist i kvintetten til Miles Davis i 1955, og han var som nemnt ein framståande musikar på modaljazzalbumet \_Kind of Blue\_. I 1960 etablerte han sitt eige band, og det vart eit av dei viktigaste i jazzhistoria. Coltrane var naturleg nok påverka av den bruken Miles Davis gjorde av modalitet. I tillegg tok han i bruk element som polytonalitet, indiske ragaer og afrikansk pentatonikk. Mot slutten av 1950-åra vart stilen til Trane karakterisert som \_sheets of sound\_. Han spela tonane i soloane sine i så rask rekkjefølgje at spelet likna det ein pianist kunne få til ved å spele mange brotne akkordar etter kvarandre.

--- 207 til 320

Han la ofte til ekstra akkordar for å ha eit rikare grunnlag for improvisasjonane sine. Coltrane spela like godt på alle register på saksofonen, ikkje minst høgda, og eitt av kjennemerka hans var \_the cry\_ – saksskriket. Eit døme på stilen forklart ovanfor er låten \_Giant Steps\_ frå 1959. Det er nærmast ei øving i å improvisere over akkordar med fjern slektskap, og det gir mange uvanlege vendingar i improvisasjonen. Ei av dei viktigaste innspelingane hans er \_A Love Supreme\_, som vart spela inn i 1964 saman med Elvin Jones på trommer og pianisten McCoy Tyner. Trane hadde sjølv komponert materialet det blir improvisert over. Coltrane kunne også spele balladar, og bruken hans av sopransaksofon førte til at også dette instrumentet vart godteke i jazz. \_My favorite things\_ frå musikalen \_Sound of Music\_ av Rogers & Hammerstein er eit tidleg døme på den lyriske stilen til Trane.

### xxx3 Jazz i 1970-åra

#### xxx4 Postjazz, jazzrock – fusjon

Medan dei føregåande tiåra i jazzhistoria hadde vore dominerte av ei spesiell stilretning, vart 1970-åra eit tiår for pluralismen og starten på det vi kan kalle \_postjazz\_. Omgrepet er utleidd av postmodernisme og er ei stilblanding i jazzen som tek til i 1970-åra. Alle tidlegare retningar i jazz var representerte og vart spela overalt der ein kunne høyre jazzmusikk. Mot slutten av 1960-åra vart jazz nærmast overkøyrd av den nye populærmusikken basert på elektriske instrument og stringent puls. Jazz hadde gjennom alle år hovudsakleg vore akustisk, improvisasjonane var avhengige av spontanitet, og eksperimentering skjedde utanfor platestudioa. Både rock og pop tok tidleg til seg fasilitetane og teknikken i opptaksstudioa, og alt i midten av 1960-åra ser vi korleis enkelte pop- og rockegrupper eksperimenterer med opptaksteknikk og får kommersiell suksess. Jazz, som er ein mykje meir individbasert sjanger, hamna litt i bakleksa i forhold til dette.

I 1970 kom \_Bitches Brew\_ av Miles Davis, og denne LP-plata markerer eit skilje i jazz. Blandingsstilen som blir presentert her, var starten på \_jazzrock\_ eller \_fusjon\_, og mange musikarar kom til å arbeide i grenselandet mellom jazz og rock. Av og til er det vanskeleg å avgjere om musikken vi lyttar til, kan kategoriserast som jazz eller rock. I denne blandingsstilen tek som regel rocken opp i seg improvisasjonselementet og bruken av blåsarar frå jazz, medan jazz nyttar av elektriske instrument og rytmiske element som er typiske for rock. Rock var dessutan bandmusikk i motsetning til den individbaserte jazzen, og innanfor fusjon vart ein slags kollektiv improvisasjon eit av kompromissa ein nytta seg av.

--- 208 til 320

Alt i slutten av 1960-åra finn vi rockegrupper som bruker meir jazzliknande improvisasjon enn vi vanlegvis finn innanfor rock på denne tida, mellom anna \_Blood, Sweat & Tears\_ og \_Chicago\_. Vi finn også fri, improvisatorisk musikk i noko av den psykedeliske rocken som høyrde til hippiekulturen. Både \_Cream, The Doors\_ og \_Grateful Dead\_ var grupper som tok i bruk individuell improvisasjon, og Jimi Hendrix var også ein viktig impulsgivar for jazzen i 1970- og 1980-åra som han var det for rocken.

Dei viktigaste pianistane i jazz frå slutten av 1960-åra har vore \_Chick Corea\_ (f. 1941), \_Herbie Hancock\_ (f. 1940) og \_Keith Jarret\_ (f. 1945). Alle tre byggjer på det musikalske grunnlaget lagt av Bud Powell og Bill Evans, og dei har all tre spela saman med Miles Davis. Alle tre har solid musikkutdanning, og dei spelar nesten like godt alle stiluttrykk i jazz.

Chick Corea er ein av dei mest allsidige pianistane i jazzen, og kanskje den som i siste del av 1900-talet har hatt størst kommersiell og kunstnarleg suksess. Corea spelar latin, bop, frijazz, elektrisk og akustisk jazz i tillegg til klassisk musikk og pop/rock. Han har skrive både abstrakt musikk og dansemusikk, og han står fram både som romantikar og meir nøktern. Med Corea kom elpianoet for alvor inn i jazzen. Han etterfølgde Hancock i bandet til Miles Davis frå 1969 til 1972 og gav bandet i stor grad den elektrifiserte sounden i desse åra. Sjølv etablerte Corea bandet \_Return to Forever\_ i 1972, og med sin latinamerikansk inspirerte fusion fekk bandet stor suksess med sitt første album, \_Light as a Feather\_, som mellom anna inneheld ein av dei største hitane til Corea, \_Spain\_.

--- 209 til 320

Herbie Hancock har som Chick Corea klassisk bakgrunn, og han hadde klaverkonsertar av Mozart saman med Chicagosymfonikarane berre elleve år gammal. I 1960-åra var han ein av dei mest etterspurde jazzpianistane, og sin første store suksess som jazzpianist fekk han i bandet til Miles Davis i siste halvdelen av 1960-åra. I tiåret etter vart han ein frontfigur for elektronisk jazzrock og funk. Albumet \_Headhunters\_ frå 1973 er ei stilskapande innspeling av funkjazz. Spelet til Hancock verkar enkelt same kor kompliserte element det inneheld. Han kan blande modal harmonikk med polyrytmiske kompefigurar, og stilen i spelet hans er allsidig og rikt på kontrastar. Han har vore nyskapande innanfor jazzrock, funk og pop. Eit viktig album er \_The New Standard\_ frå 1996. Her prøver han å lage jazzstandardlåtar av popmusikk, og låtar av The Beatles, Nirvana, Prince og Peter Gabriel arrangerte som mainstreamjazz.

Bandet \_Weather Report\_ vart etablert i 1970 og oppløyst i 1986. Dei kunstnarlege drivkreftene i bandet var saksofonisten \_Wayne Shorter\_ (f. 1933) og pianisten \_Joe Zawinul\_ (1932–2007). Begge hadde spela i bandet til Miles Davis og vore viktige i utviklinga av jazzrocken. Saksofonen til Shorter og keyboardet til Zawinul skapte saman med fleire perkusjonsinstrument den varierte spennande klang- og rytmeverda Weather Report er kjend for. Bandet tok utgangspunkt i den kollektive improvisasjonen til dei tidlege jazzbanda, men med elektriske instrument og rytmar som i mange tilfelle var henta frå rock eller verdsmusikk. Etter kvart vart stilen til bandet meir funky og riffbasert, og låtene vart arrangert. Typisk er bruken av dei nærmast uendelege klanglege variasjonane i synthesizeren. Weather Report var eit eksperimentelt band, og på same måte som hjå Hancock fekk element frå populærmusikk innpass i musikken til bandet utan at tradisjonelle jazzelement forsvann.

--- 210 til 320

Det opna likevel opp for ein kommersiell suksess fordi musikken appellerte til eit breitt publikum. Eit av dei mest kjende låtane til bandet, \_Birdland\_ frå 1977, var ein hyllest til Ellington og Basie, og med utgangspunkt i tonespråket i jazzrocken prøvde Zawinul å etterlikne \_riff bandstilen\_ til Basie. Musikken til Weather Report fekk ny vitalitet då bassisten \_Jaco Pastorius\_ (1951–87) vart med i bandet. Han har vore den kanskje største nyskaparen på sitt instrument og blir av mange rekna som elbassens Jimi Hendrix. Nyvinningane hans gjekk mellom anna ut på at han ofte inkluderte harmoniske overtonar og brukte songkvaliteten i desse overtonane på fretless bass (elbass utan band).

Eksperimentering med rock-, pop- og etnomusikk som element i jazz saman med ei sterk elektrifisering gjer at vi i tråd med stilblandingskonseptet i postmodernismen godt kan kalle perioden frå siste delen av 1970-åra og fram til i dag \_postjazzperioden\_. Alt er mogeleg og alt er lov, og det kan i mange tilfelle vere vanskeleg å avgjere om musikken vi høyrer, er jazzmusikk eller underhaldningsmusikk med trekk frå jazz.

### xxx3 Jazz i Noreg 1960–1990

Omkring 1960 ser vi at ein ny generasjon europeiske jazzmusikarar begynner å søkje etter eit særeige europeisk uttrykk i jazz. Ikkje minst såg dei folkemusikken som ei viktig inspirasjonskjelde, og mange av desse musikarane prøvde å blande element frå amerikansk mainstreamjazz med element frå folkemusikken til dei respektive landa. Det er tilfellet spesielt i dei nordiske landa, der musikarar som Jan Johansson, Svend Asmussen, Monica Zetterlund, Bengt Hallberg, Bjarne Nerem og Karin Krog fekk ein sentral posisjon i skandinavisk jazz. I 1960-åra fekk albumet \_Jazz på svenska\_ av Jan Johansson enorm suksess, og dei omarbeidde svenske folketonane på dette albumet har inspirert mange av dei andre musikarane til å finne fram til eit jazzuttrykk som skil seg frå amerikansk mainstream på vesentlege punkt.

Jazzfestivalen i Molde opna i 1961, og festivalen på Kongsberg kom i gang i 1964. Begge festivalar har etablert seg i det internasjonale jazzmiljøet. Desse to festivalane har vore viktige vitamininnsprøytingar for det norske jazzmiljøet og inspirert til starten av fleire nye årlege festivalar rundt om i landet. Nattjazz under Festspillene i Bergen kom i gang frå 1973, Vossajazz frå 1974, Dølajazz på Lillehammer frå 1978. Seinare er Oslo Jazz Festival, Glengfestivalen i Østfold, Maijazz i Stavanger, Sildajazz i Haugesund og Trondheim jazzfestival komne i gang.

Det norske jazzmiljøet opplevde ein stagnasjon i 1960-åra på grunn av sterkt aukande ungdomsinteresse for rock og pop. Jazzmiljøet sette i gang mottiltak som førte til auka interesse for jazz. Aksjonen stod jazzmusikarane sjølv for, og i 1965 etablerte dei Norsk Jazzforum i Oslo. På kort tid kom Bergen Jazzforum, Trondheim Jazzforum og Nord-Norsk Jazzforum etter, og alle arrangerte konsertar med inntekt til seg sjølv. Det var ikkje store summer, men konsertane stadfesta at det fanst ei stor interesse for jazzmusikk over heile landet, og konsertverksemda vart forsterka. Norsk Jazzforum tok seg av verksemda, og gjennom hardt og målmedvite arbeid vart interessa for jazz i Noreg forsterka gjennom dei neste tiåra.

--- 211 til 320

Frå midten av 1960-åra er norske jazzmusikarar lagde merke til i utlandet, og fleire har hatt stor suksess. Det gjeld først og fremst saksofonisten \_Jan Garbarek\_ (f. 1947), men også songaren \_Karin Krog\_ (f. 1937), bassisten \_Arild Andersen\_ (f. 1945), gitaristen \_Terje Rypdal\_ (f. 1947) og trommeslagaren \_Jon Christensen\_ (f. 1943). Alle desse fem har hatt langvarige internasjonale samarbeidsprosjekt. Dei har mange omfattande og samansette plateutgivingar bak seg og har teke mot fleire nasjonale og internasjonale prisar. Den mest sentrale av dei og ein av dei viktigaste europeiske jazzmusikarane i siste delen av 1900-talet er utan tvil saksofonisten Jan Garbarek. Inspirasjonskjeldene hans har vore John Coltrane, Ravi Shankar, George Russell og A. A. C. M. \_(Assosiation for the Advancement of Creative Musicians\_), ein kunstnarfellesskap i Chicago som mellom anna Art Ensemble of Chicago sprang ut av. Den første plata til Garbarek, \_Afric Pepperbird\_, vart spela inn i Oslo i 1970 saman med bassisten Arild Andersen, gitaristen Terje Rypdal og slagverkaren Jon Christensen. Garbarek spelar med ein typisk europeisk saksofonklang, og spelestilen er hovudsakleg cool, men med høg intensitet. Garbarek har samarbeidd med musikarar frå ulike kulturar, mellom anna med folkemusikaren Agnes Buen Garnås, den samiske musikaren Mari Boine og med Hilliardensemblet som har spesialisert seg på tidleg musikk. Han har skapt musikk for film, fjernsyn og teater, og synthesizeren har vore viktig for den spesielle sounden Garbarek har skapt med ensembla han har leidd. Gjennom sin trettiårige karriere har han stadig stått for fornying, og album som \_I took up the runes\_ (1990), \_Officium\_ (1994) og \_Rites\_ (1998) viser noko av breidda og eigenarta i musikken hans. Den amerikanske pianisten Keith Jarret skipa i 1970-åra ein populær kvartett med Jan Garbarek, Jon Christensen og bassisten Palle Danielsson. Albumet \_Belonging\_, innspela i Oslo i 1974, er eit resultat av dette samarbeidet.

Ramme:

Det særeigne klangbilelet på platene til Garbarek er utvikla i samarbeid med den tyske produsenten Manfred Eicher i plateselskapet ECM. Lydbiletet er prega av ein avslappa, lyrisk og meditativ spelestil som ofte blir karakterisert som \_nordic sound\_ eller \_lyrisk jazz\_. ECM har sidan starten i 1969 spesialisert seg på jazz, og prominente musikarar som pianistane Keith Jarrett og Chick Corea, vibrafonisten Gary Burton, trommeslagarane Jon Christensen og Paul Motian, gitaristane Pat Metheny og Terje Rypdal, bassistane Arild Andersen, Charlie Haden og Dave Holland og Art Ensemble of Chicago er representerte i katalogen til plateselskapet. Platesel kapet har også etter kvart skapt eit eige lydbilete i sine klassiske innspelingar, og både verdsmusikk og new age er viktige satsingsområde ved sida av jazz.

--- 212 til 320

## xxx2 3.14 Ungdomskultur og musikk

### xxx3 Rockekulturen – rock and roll

Omgrepet \_rock and roll\_ blir ikkje brukt som nemning på ein eigen musikkstil før midten av 1950-åra. I 1955 arrangerte Alan Freed det første \_Rock'n'roll Stage Show\_ i New York med R&B-artisten Fats Domino og dei to doowopgruppene The Clovers og The Drifters som attraksjonar. Publikum var hovudsakleg kvite ungdomar, og uttrykket rock and roll, som hadde vore brukt i fleire tiår både i songtekstar og i andre samanhengar, vart brukt for å dekkje over at det faktisk var svart musikk dei spela.

Omgrepet rock and roll vart brukt om ein del av populærmusikken i eit avgrensa tidsomfang, faktisk berre i åra 1955–60. Omgrepet \_rock\_ tok då over som nemning på delar av ungdomskulturen inkludert musikken, medan andre delar av denne kulturen i større grad identifiserte seg med omgrepet \_pop\_. Vi skal ikkje her gi oss ut på ein finurleg definisjon av kva som er rock og kva som er pop, men heller peike på stilelement i musikken som støttar seg sterkare til det rocken opphavleg stod for, og dominerande stilelement som går meir i retning av det populærmusikken representerer. Vi bruker fellesnemninga \_rock\_ om dei ungdomskulturelle musikkuttrykka vi finn i alle tiåra mellom 1950 og 2010.

### xxx3 Røtene til rocken

Rock og jazz har fleire felles røter. Det dreiar seg først og fremst om musikk knytt til den afroamerikanske kulturen, og blues, gospel, jazz og rhythm & blues høyrer med til desse røtene. I tillegg er også element frå kvit populærmusikk utgangspunktet for rock. Først og fremst dreiar det seg om countrymusikken, som i USA går tilbake til den musikken immigrantane hadde med frå Europa på 1800-talet, men også element frå populærmusikkindustrien i 1920- og 1930-åra må reknast med mellom røtene til rocken.

Ramme:

Omgrepet \_rock and roll\_ (rock'n'roll) vart for første gong brukt i samband med eit radioprogram i Cleveland, Ohio i 1951. Programleiaren Allan Freed kalla programmet \_Moondog's Rock and Roll Party\_, med tittel henta frå ein Rhythm & Blues-låt frå 1947, \_We're Gonna Rock, We're Gonna Roll\_. Orda \_rock\_ og \_roll\_ vart elles opphavleg brukte metaforisk om samleie av afroamerikanarane.

Programma til Allan Freed inneheldt hovudsakleg rhythm & blues-låtar spela av svarte musikarar. Programmet vende seg stort sett til kvite lyttarar, og det var første gong svart musikk, eller race-musikk, vart servert for eit hovudsakleg kvitt publikum. Det var også starten på det kommersielle gjennombrotet for rocken. Innan får år kunne ein høyre rock på nesten alle radiokanalane i USA og mange stader elles i verda.

--- 213 til 320

Ramme:

I USA starta bransjetidsskriftet \_Billboard\_ målingar av populariteten til plateinnspolingar av ulike kategoriar alt i 1930-åra. Salstala til enkelte låtar vart offentleggjorde på desse listene, og det skapte \_hitar\_. Billboardlistene vart difor kalla \_hitlister\_, og dette omgrepet er også brukt i dag. Afroamerikansk musikk vart kalla \_The Harlem Hitparade\_ fram til 1949. I åra 1949–58 vart denne platekategorien kalla \_race records\_ (raseplater) eller også \_rhyhtm and blues\_ (r & b).

#### xxx4 Blues og rhythm and blues

I jazzkapitlet såg vi at bluesen utvikla seg i fleire retningar tidleg på 1900-talet. \_Countryblues\_ og \_cityblues\_ var dei to viktigaste retningane. Utover i 1930-åra vart det lagt stadig større vekt på cityblues eller urban blues, ikkje minst fordi mange afroamerikanarar flytta frå sørstatane til byane i nord for å få arbeid. Chicago vart eit sentrum for blues, og \_chicagoblues\_ vart eit omgrep. Bluessongaren \_Robert Johnson\_ (1911–38) var ein viktig stilskapar som markerte overgangen frå countryblues til cityblues. Han gjorde fleire viktige innspelingar i 1930-åra. Elgitaren vart teken i bruk nesten samtidig med at Chicago vart bluessenter, og gav bluesen eit råare uttrykk. Chicagobluesen var meir rytmisk pregnant enn tidlegare bluesuttrykk og tekstane frekkare. Dei to leiande bluesartistane i chicagobluesen var \_Howlin' Wolf\_ og \_Muddy Waters\_. Elgitar, munnspel og song var klangverda til bluesen i 1940- og 1950-åra. Chicagobluesen har vore viktig for utviklinga av rocken, ikkje minst engelsk rock. Ein av låtane til Muddy Water, \_Rollin' Stone\_, gav namn til ei av dei største engelske rockegruppene gjennom tidene, \_The Rolling Stones\_.

Ramme:

I 1940-åra brukte musikarane oftast den halvakustiske elgitaren. I 1948 lanserte Fenderfabrikken den første elgitaren med kropp i heiltre (plankegitaren), og i 1952 kom så den legendariske \_stratocasteren\_. Elbassen kom på marknaden i 1951.

I nær slekt med chicagobluesen var sjangeren \_rhythm and blues\_. Denne musikken vart framført av små combogrupper som normalt omfatta bass, trommer, elgitar, piano og saksofon. I New York var det leiande rhythm & blues-bandet i 1940-åra \_Louis Jordans Tympani Five\_. I New Orleans vart \_Fats Domino\_ (f. 1928) svært populær, også hjå kvite. Han vart ein av dei mestseljande plateartistane i USA i 1950-åra, og han fekk mange topphitar på billboardlista i dette tiåret. I California slo \_T-Bone Walker\_ (1910–75) igjennom som rhythm and blues-artist, hovudsakleg på elgitar. Han vart ein av dei største stilskaparane på dette instrumentet saman med jazzgitaristen Charlie Christian i 1940-åra.

--- 214 til 320

T-Bone spela med gitaren på ryggen eller brukte tennene som plekter tjue år før Jimi Hendrix. Rhythm and blues hadde som regel swingrytme og skilde seg frå chicagoblues ved at musikken hadde \_backbeat\_, det vil seie at dei tunge taktslaga fall på toaren og firaren i staden for \_downbeat\_ i chicagobluesen med vekt på alle fire taktslaga eller einar og trear. Backbeat hadde lenge vore vanleg i gospelmusikk.

#### xxx4 Gospel og doowop

Gospel tyder eigentleg den gode bodskapen, og nemninga vart brukt av afroamerikanarane om kvit kyrkjemusikk på 1800-talet. I 1920-åra vart gospelmusikken utvikla i baptist- og metodistkyrkjene for dei svarte. Musikken skulle formidle den evangeliske bodskapen, og det vart ofte liten skilnad på tale og song i desse kyrkjene. Denne bruken av gospel eksisterer framleis, og gudstenestene kan ofte bli livlege, kjensleladde, intense og spontane. \_Call and response\_ er mykje brukt i denne musikken der forsongaren eller presten står for tilropet, medan kor og kyrkjelyd svarar. Gospelmusikk brukt på denne måten blir ofte kalla songpreike der presten syng bodskapen, medan kyrkjelyden stadig gir respons og svarar tilbake.

Songaren \_Mahalia Jackson\_ (1911–72), \_the queen of gospel\_, vart sjølve kjenneteiknet på gospelmusikken som med ho nådde langt utanfor kyrkjeveggene med. Ho stod for den første millionseljaren i gospelmusikken med \_Move on up a little higher\_ i 1947.

I 1940-åra dukka det opp tusenvis av afroamerikanske songgrupper i USA. Mange av dei hadde bakgrunn i gospelmusikken, men mangel på instrument og ein stad å øve førte til at songarane slo seg saman i mindre grupper. Songstilen dei utvikla, vart kalla \_doowop\_. Éin eller to solistar song melodiane med tekst medan tre-fire songarar fylte inn bakgrunnsharmoniane der dei song på rytmiserte stavingar, til dømes «doo – wop». Ein av desse songarane song som regel i falsett medan ein annan gjekk så djupt som mogeleg i bassen. Ofte hadde gruppene med eit enkelt komp, til dømes piano, bass og trommer. I 1950-åra var dei mest kjende av desse gruppene \_The Moonglows, The Drifters\_ og \_The Platters\_. Fleire seinare artistar og band var inspirerte av doowopgruppene, til dømes The Beatles og Paul Simon. \_Mahalia Jackson\_.

--- 215 til 320

#### xxx4 Country

Countrymusikken sprang ut av den folkemusikken europeiske immigrantar tok med seg til USA, spesielt immigrantane frå dei britiske øyane. Lengst overlevde denne musikken i Appalachane, fjellområda i den søraustre delen av USA (først og fremst i statane Virginia og Tennessee).

Ramme:

Fjellbøndene I Appalachane vart kalla \_hillbillys\_. og folkemusikken som omfatta danselåtar og balladar, vart kalla \_hillbiliymusikk\_. Instrumental countrymusikk vart etter kvart kalla \_bluegrass\_ medan den vokale fekk namnet \_country and western\_.

Den vokale countrymusikken var prega av ein nasal syngjemåte, påverka av den nasale sørstatsdialekten til dei kvite. Glissandointonasjonen som også var eit særpreg ved denne musikken, kom truleg frå det folkelege felespelet i hillbillymusikken. I 1920-åra vart denne musikken som andre folkelege musikkuttrykk i USA omskapt til kommersiell musikk som vart utgitt på plater. \_The Carter Family\_ og \_Jimmy Rodgers\_ (1897–1933) gav begge ut sine første innspelingar i 1927, og dei vart viktige stilskaparar. The Carter Family song om dei amerikanske verdiane og viste sterkt konservative verdinormer gjennom å syngje om kjærleiken til Gud, familien, heimen og fedrelandet. Gruppa song fleirstemt og vart akkompagnert av strengeinstrument. Låtane til Jimmy Rodgers var sterkt inspirerte av blues både musikalsk og i tekst. Han la inn jodleeffektar i musikken, og dette vart eit kjennemerke for stilen hans. Mange seinare countryartistar har kopiert nettopp dette stilelementet.

\_Hank Williams\_ (1923–53) fekk leve eit kort og hektisk liv, men vart likevel ein av dei aller største artistane i countrymusikken. Han song med nasal stemme, brukte glissandointonasjon og jodleeffektar. Dessutan blanda han stilelement frå tradisjonell country, blues og swingjazz. Steelgitaren spelar ei viktig rolle i lydbiletet hans. Fleire av låtane han song, har vorte klassikarar, mellom dei \_Jambalaya\_ og \_Long Gone Lonesome Blues\_.

Ramme:

Den elektriske \_steelgitaren\_ vart lansert av Rickenbacker i 1931. Det var den første elektriske gitaren som slo an, og han er mykje brukt, spesielt i countrymusikk.

Blandinga mellom swingjazz og country blir kalla \_western swing\_. Innanfor denne stilretninga av countrymusikken blir det brukt steelgitar og feler som blåsarane i eit storband. I 1940-åra kom det til endå ei stilretning i countrymusikken, \_honky tonk\_. Stilen var nostalgisk på den måten at honky tonk spelar på alle pianoautomatane ein fann i saloonane og landevegskroene rundt hundreårsskiftet. No vart countrymusikken urbanisert og elektrifisert med band av elektriske gitarar. Tekstane i denne retninga tok opp emne som tidlegare ikkje hadde vore vanlege, som alkoholisme, skilsmisse, utruskap og vald, altså langt frå dei verdikonservative tekstane The Carter Family hadde formidla. Western swing og honky tonk fekk stor innverknad på rock and roll, og fleire av dei aller fremste artistane i rocken hadde sitt musikalske utgangspunkt i nettopp den urbaniserte countrymusikken.

--- 216 til 320

### xxx3 1950-åra – rock and roll

#### xxx4 Tenåringsrevolusjonen

1950-åra var ei oppgangstid i store delar av den vestlege verda, og tiåret var prega av optimisme og pågangsmot. Fritid vart eit vanleg omgrep, og kulturliv og underhaldningsindustri tok konsekvensen av det. I USA var \_teenager\_ eit omgrep i 1950-åra, og innan få år var tenåringar etablerte som eiga befolkningsgruppe i dei fleste vestlege landa. Dei amerikanske tenåringane med sin klesmote, sine lommepengar og sin livsstil vart raskt førebilete for tenåringane i andre land, ikkje minst gjennom det dei såg på kino, las i magasin eller høyrde på plater. Desse elementa skapte eit kollektiv samhald innanfor ei særskild aldersgruppe, og i det amerikanske samfunnet vart omgrepet generasjonskluft etablert. Det var mange stader større gap mellom foreldre- og ungdomsgenerasjonen enn mellom svart og kvit, og ein kan på mange måtar rekne 1950-åra som tiåret for ungdomsrevolusjonen.

Ramme:

Samtidig med at LP-plata i vinyl slo igjennom i 1948, lanserte plateselskapa \_singelpiata\_ i vinyl som spann: rundt med 45 omdreiingar i minuttet. Denne plata fekk med éin låt på kvar side, og formatet eigna seg ypparleg for jukeboksar og for platepratarar i radioen. LP-plata, som spann i ein fart av 33 1/3 RPM, hadde ca. tretti minuttars speletid på kvar side og vart frå byrjinga brukt til kunstmusikk og underhaldningsmusikk med lang speletid (musikalar, musikkfilmar). Men frå byrjinga av 1960-åra og fram til midten av 1980-åra var LP-plata den viktigaste fonogramtypen. Deretter tok CD-plata gradvis over marknaden. I del første tiåret på 2000-talet har mp3- og etter kvart mp4-formatet gjort at CD-salet har gått sterkt tilbake, og vi ser ein plateindustri i sterk omlegging.

Den nye singelplata var rimeleg i innkjøp, og ho vart raskt det viktigaste mediet for distribusjon av ungdomsmusikk, rock and roll. Naturleg nok tok det tid før den nye befolkningsgruppa, tenåringane, fann seg sjølv.

#### xxx4 Coverperioden

Det hadde alt i fleire år vore sterkt medvit i det rasedelte USA om at rhythm and blues var svart musikk, medan populærmusikken i tida, hovudsakleg hitar frå musikalar og musikkfilmar i tillegg til country, var kvit musikk. Mange kvite ungdomar lytta likevel til svart musikk og fann han mykje meir spennande enn den kvite. Det var dessutan mogeleg å danse til den svarte musikken. Mange plateselskap hadde oppdaga dette forholdet, og dei begynte difor tidleg i 1950-åra å gi ut coverversjonar av den svarte musikken innspela med kvite musikarar. Den bokstaveleg talt kvite versjonen av dei svarte låtane hadde vorte snillare på den måten at arrangementa var meir polerte og tekstane reinsa for slangord og mindre farlege for kvite ungdomar. Eit døme er \_Shake, Rattle and Roll\_, som \_Bill Haley & The Comets\_ spela inn.

--- 217 til 320

Låten var laga av Joe Turner, men Haley laga ein lettare rytme og endra noko på det erotiske innhaldet i teksten. Samtidig hadde Haley ein kjempehit med \_Rock Around The Clock\_. Spesielt etter at låten dukka opp i fimen \_Vend dem ikke ryggen\_ \_(Blackboard Jungle)\_ frå 1955, gjekk låten verda over og har i alle år sidan vore ein av dei viktigaste markørlåtane i rock and roll. 1955 markerer elles vendepunktet på coverperioden. Dette året selde originalinnspelinga til Fats Domino av \_Ain't That A Shame\_ like godt som coverversjonen til Pat Boone.

\_Elvis Aaron Presley\_ (1935–77) voks opp i fattigkvarteret i Memphis, Tennessee. Her høyrde han countrymusikk, blues og gospel, og det vart på mange måtar det musikalske utgangspunktet hans. Berre 19 år gammal vart han oppdaga av Sam Philips, som hadde starta plateselskapet \_Sun Records\_ to år tidlegare. Philips hadde god teft og vart lagd merke til med sine B-utgåver. Han skal ha sagt til dei tilsette at om han fann ein kvit gut som kunne syngje med svart feeling, ville han få ein braksuksess. Guten dukka opp i 1954 med låten \_That's All Right Mama\_, som vart lagd på A-sida av singelen. På B-sida song Elvis \_Blue Moon of Kentucky\_. Suksessen Philips hadde venta, vart ikkje innfridd til å begynne med, men i Sun-studioet vart stilen utvikla, ikkje minst ved hjelp av gitaristen Scotty Moore og bassisten Bill Black. Elvis var ein svært allsidig songar som var godt kjend med dei særeigne stiltrekka til både blues og country. Det utnytta Philips, og han lét dei første singlane Elvis spela inn, innehalde ein rock and roll-låt på den eine sida og ein countrylåt på den andre. Den stilen Sun og Elvis utvikla saman på dei første platene, blir kalla \_rockabilly\_. Stilen er ei blanding av hillbillymusikk og rock. Denne tidlege forma for rock and roll hadde eit aggressivt komp og markert backbeat. Klangbiletet er prega av elektrisk og akustisk gitar, kontrabass og slagverk. Bassisten på desse låtane markerer rytmen ved hjelp av slapteknikk der strengen blir trekt opp og sleppt slik at den slår i gripbrettet. Innspelingane frå Sun-studioet vart også kjende for romklangen på platene. Vegger, golv og tak reflekterte lyden frå musikarane og skapte eit naturleg spesialekko som var med på opptaka.

--- 218 til 320

Elvis var den første artisten som tok fordel av fjernsynsmediet. I 1950-åra auka talet på fjernsynsapparat i USA frå éin million til femti millionar, og dette tiåret vart pionertida for fjernsynet som musikkformidlar. Innan 1958 hadde Elvis spela inn fire filmar. Dei var hovudsakleg filmar som promoterte Elvis som songartist, ikkje som skodespelar.

Ein av dei største stilskaparane i rocken i 1950-åra var \_Chuck Berry\_ (f. 1926). Han skreiv konsekvent sine eigne låtar som den einaste av dei tidlegare rockemusikarane, og han kom til å spele ei viktig rolle for den vidare utviklinga av rocken. Som musikalske førebilete hadde Berry bluesgitaristar som B.B. King, Muddy Waters og T-Bone Walker, og det var chicagobluesen med sin bruk av elektrisk gitar som i størst grad forma Berry som musikar. Han utvikla ein særeigen gitarstil som vart eit førebilete for ein rekkje rockegitaristar utover i 1960-åra. Eit av dei mest kopierte gitarriffa frå tida er introen til \_Johnny B. Goode\_ frå 1958. Det er eit godt døme på den spesielle pianoinspirerte spelestilen til Berry på elgitar.

Berry har i alle år hatt ei enorm utstråling på scena, og han vart kjend for dei morosame sceneshowa sine. Mellom anna er han kjend for \_duck-walk\_, som er kopiert av mange gitaristar gjennom åra. Chuck Berry komponerte fleire låtar som vart store hitar, \_Roll Over Beethoven, Carol, Sweet Little Sixteen\_ og \_Rock And Roll Music\_. Mange band og artistar har opp gjennom åra laga coverversjonar av låtane til Chuck Berry. Mellom dei gruppene som har hatt stor suksess med slike låtar, er dei britiske gruppene The Beatles, The Rolling Stones og The Animals.

--- 219 til 320

\_Jerry Lee Lewis\_ (f. 1935) hadde som Elvis bakgrunn i countrymusikken. Lewis er pianist, og den spesielle boogie woogie-stilen hans med stive anslag i diskantregisteret og bruk av glissandi over heile omfanget av pianoet vart stilskapande. Han vart kjend for sine ville sceneshow, og med temmeleg direkte erotiske tekstar sjokkerte han det etablerte borgarskapet i USA. Låtar som \_Breathless, Whole Lotta Shakin' Goin' On\_ og \_Great Balls of Fire\_ overlét lite til fantasien, og mange foreldre vart styrkte i trua om at rock and roll var usunn for den oppveksande generasjonen. Ein annan stor person på scena var Little Richard (f. 1932). Bakgrunnen hans var gospel, og stilen hans var på same måte som den Jerry Lee Lewis representerte, inspirert av boogie woogie og R&B i tillegg til gospel. Little Richard vart den første \_screameren\_ i rocken. Han spela på vulgaritet ved å sminke seg og bere bisarre kostyme på scena. Dei største hitane sine som \_Long Tal Sally, Tutti Frutti\_ og \_Good Golly Miss Molly\_ vart til i åra 1956–58. Den mest originale låtskrivaren ved sida av Chuck Berry var Buddy Holly (1936–59). Trass i ein platekarriere som varte berre i eitt og eit halvt år, vart han ein av dei første store nyskaparane i rocken. Han var oppteken av det opptakstekniske og var den første til å dubbe sin eigen vokal og gjere separate opptak av instrumenta i staden for å spele inn alt samtidig. Han var dessutan oppteken av klangen i roda meir enn å fortelje historier slik Berry gjorde, og han hadde ei svært god melodisk evne. Han var dessutan den første rock and roll-musikaren som nærmast promoterte stratocasteren. Mellom dei største hitane hans er \_Peggy Sue\_ og \_Words of Love\_.

--- 220 til 320

### xxx3 Rock og pop i 1960-åra

Mot slutten av 1950-åra hadde rocken vorte kommersialisert av plateselskapa som prøvde å mjølke artistane så langt det var mogeleg. Artistane var fullstendig \_styrte\_ av plateselskapa, som hadde forstått at det låg eit enormt salspotensial i rock and roll. Musikken måtte ikkje vere støytande. Difor fjerna plateselskapa alt som kunne knytast til ungdomsopprør, sex eller det foreldregenerasjonen kunne knyte til umoral.

Forsøka frå plateselskapa på å styre artistane førte dessutan raskt til at artistar og band skaffa seg managerar som kunne forhandle på deira vegner. To av dei mest kjende managerane i rock er \_Colonel Tom Parker\_ som promoterte karrieren til Elvis Presley, og \_Brian Epstein\_ som var manager for mellom anna The Beatles. Managerane vart viktige både for showa til artistane og for deira imagebygging, og etter kvart førte det til at den makta plateselskapa hadde over artistane, vart redusert.

Relativt tidleg i 1960-åra vart plateprodusentane viktige for å skape den særeigne sounden til artisten eller bandet. Plateselskapa og studioa dei brukte, rådde over stadig fleire lydeffektar, fleirsporsteknikk gjorde det mogeleg å redigere og behandle lyden, og stereolyd vart stadig vanlegare.

Rocken hadde i rock and roll-tida representert ein progressiv og innovativ musikkultur, men snillismen hjå plateselskapa i byrjinga av 1960-åra førte til ein stagnasjon i den vidare utviklinga av rocken. Frå og med midten av 1960-åra begynte rocken igjen å bli eksperimentell, og musikarane fekk ei sjølvforsting som progressive kunstnarar i ein motkultur. Totalt sett var det med på å definere 1960-åra som ein eigen musikkepoke der utviklinga av rocken fekk store konsekvensar for utviklinga også i andre musikksjangrar. Musikk vart igjen ein viktig sosial og politisk faktor i samfunnet. Ikkje minst tok dei politiske rørslene i 1960- og 1970-åra i bruk rock til å formidle sine idear og vekkje eit ungdommeleg engasjement. Grupper og artistar som i særleg grad gjord mykje for denne nyorienteringa, var The Beatles, Beach Boys, Bob Dylan, The Byrds og Rolling Stones.

#### xxx4 Musikk som studioproduksjon

Tre musikkprodusentar har sett varige spor etter seg i rockehistoria i 1960-åra, amerikanarane \_Phil Spector\_ (f. 1940) og \_Brian Wilson\_ (f. 1942) og engelskmannen \_George Martin\_ (f. 1926). Spector var fram til 1960 knytt til plateselskapet \_Atlantic\_, men starta eige selskap, \_Philles\_. Han skapte ein manipulert symfonisk klang ved å engasjere stadig fleire musikarar til studioopptaka, og lydveggen hans (\_The Phil Spector wall of sound)\_ vart eit omgrep i bransjen. Spector utnytta den mogelege \_panoreringa\_ i stereoteknikken og avgjorde kvar i lydbiletet det enkelte instrumentet skulle kunne høyrast. Han samarbeidde med Ike og Tina Turner i 1960-åra, og under innspelinga av albumet \_River Deep, Mountain High\_ i 1966 hadde Spector over hundre musikarar i aktivitet.

Brian Wilson var keyboardist i gruppa Beach Boys som hadde spesialisert seg på avansert fleirstemd song. Dei vann enorm popularitet med sin melodiøse californiske surfrock. I 1966 komponerte, arrangerte og produserte Wilson LP-plata \_Pet Sounds\_.

--- 221 til 320

Ho skil seg frå dei tidlegare platene til Beach Boys ved eit nærmast visjonært lydbilete der fleire effektar og uvanlege instrument i rockesamanheng er tekne i bruk. Mange av arrangementa viser fram mot dei lydane synthesizeren kom til å kunne skape i 1980-åra. Albumet er heilt ut studioskapt og vart ein viktig milepåle i moderne musikkproduksjon.

George Martin blir ofte kalla den femte Beatles, og han spela ei svært viktig rolle i utviklinga til The Beatles og rockehistoria generelt. Han hadde avgjerande innverknad på alle dei seinare albuma The Beatles gav ut, til dømes \_Rubber Soul\_ (1965), \_Revolver\_ (1966), \_Sgt. Pepper\_ (1967) og \_The White Album\_ (1968). Alle er eksperimentelle både når det gjeld lyddesign, arrangering og musikalsk innhald, og mykje av dette stod George Martin for. Frå og med albumet \_Revolver\_ vart The Beatles utelukkande eit studioband. Låtane og arrangementa var altfor avanserte til å kunne framførast på ei scene med den teknologien som fanst på den tida. Spector, Wilson og Martin gjorde produsenten og lydteknikaren like viktige som musikarane, kontrollrommet like viktig som innspelingsrommet, og \_sound\_ til eit grunnleggjande element i rock.

#### xxx4 Soul

Soul er ein musikkstil som blandar blues, R&B og gospel, og det var dei afroamerikanske artistane som dominerte denne sjangeren. I 1960-åra, då kampen for borgarrettane til afroamerikanarane i USA kulminerte, hadde soulmusikken vorte eit symbol på denne kampen. \_James Brown\_ (1933–2006) summerer opp slagorda som oppelda dei svarte og gav dei sjølvmedvit i låten \_Say It Loud – I'm Black and I'm Proud\_ frå 1968.

I 1954 spela \_Ray Charles\_ (1930–2004) inn låten \_I Got a Woman\_. Det var i utgangspunktet ein gospellåt som handla om kvinner, ikkje Gud, og gospelkoret var erstatta med ei blåsarrekkje. Dette vart det vanlege konseptet for soul, og Charles vart kanskje den største stilskaparen i denne sjangeren.

Soulmusikken hadde sin glansperiode mellom 1963 og 1968, og suksessen var knytt til to geografiske sentra i USA, hovudsakleg på grunn av plasseringa av plateselskapa. I Detroit, nord i USA, vart plateselskapet \_Tamla Motown\_ etablert i 1959, medan plateselskapa \_Stax\_ og \_Atlantic\_ var lokaliserte i sør, i Memphis, Tennessee. Den største stjerna til det vesle plateselskapet Stax var \_Otis Redding\_ (1941–67). Han vart også populær hjå eit stort kvitt publikum. Plateselskapet Atlantic hadde i 1960-åra eit nært samarbeid med Stax og brukte delvis dei same musikarane og innspelingsstudioa. I siste halvdel av 1960-åra var \_Aretha Franklin\_ (f. 1942) den største soulstjerna i Atlantic.

--- 222 til 320

Med låtane \_Think\_ og \_Respect\_ frå 1968 sette ho kvinnekampen på kartet, og Think er kalla ein feministisk hymne der likeverd mellom kjønna er bodskapen. Røtene hennar i gospel er tydelege i låten \_I Never Loved A Man\_ frå 1966. Som stilskapar vart Franklin eit førebilete for mange kvinnelege vokalistar i 1970- og 1980-åra, og ho blir ofte kalla \_The Queen of Soul\_.

Det var likevel Tamla Motown som første slo igjennom internasjonalt, ikkje minst fordi musikken selskapet gav ut, eigna seg godt som dansemusikk. Musikken dette selskapet sende ut, vart hyppig brukt på diskoteka som utover i 1960-åra poppa opp som paddehattar i heile den vestlege verda. Eit musikalsk særpreg ved motownstilen er måten elbassen blir spela på. Han har markert bassgang med kort anslag og riffbaserte figurar, og dette vart eit førebilete for diskostilen i 1970-åra. Ein av dei mest populære artistane i motownstallen var \_Diana Ross\_ (f. 1944), rå, tøff og sensuell frontfigur i jentegruppa \_The Supreemes\_.

#### xxx4 Tidleg engelsk rock og pop – skiffle og merseybeat

Den kulturelle påverknaden frå USA hadde vore sterk i England i åra etter den andre verdskrigen, og engelsk ungdomar i 1950-åra var godt kjende med rockemusikken frå den andre sida av Atlanteren som toppa dei første hitlistene i Storbritannia. Det inspirerte engelske ungdomar til å etablere eigne band der tradisjonelle engelske revyviser, amerikansk countrymusikk, jazz, rockabilly og blues stod på repertoaret. Instrumenta til desse gruppene var meir eller mindre heimelaga og omfatta vaskebrett, vaskebaljebass, kam, banjo og billige gitarar. Musikken, som dukka opp omkring 1956, vart kalla \_skiffle\_, og mange musikarar som vart sentrale i rocken i 1960-åra, hadde bakgrunn i slike skifflegrupper. Den viktigaste skiffleartisten var \_Lonnie Donegan\_ (1931–2002). Han vart kalla \_The King of Skiffle\_ og påverka ein heil generasjon songarar og musikarar som slo igjennom i britisk rock i 1960-åra.

Dei første engelske rockestjernene var \_Tommy Steele\_ (f. 1936) og \_Cliff Richard\_ (f. 1940). Begge var til å begynne med mest Elvis-etterlikningar, men spesielt Richard markerte seg raskt som sjølvstendig artist etter debuten i 1958, og han fekk ein enorm internasjonal karriere som har vart heilt fram til i dag. Saman med backingbandet sitt, \_The Shadows\_ med gitaristen \_Hank Marvin\_ (f. 1941) i spissen, har Richard selt meir enn 280 millionar plater. The Shadows spela inn fleire plater på eiga hand, og i åra mellom 1959 og 1964 hadde bandet, anten åleine eller saman med Richard, ein singel på dei engelske hitlistene kvar einaste månad.

--- 223 til 320

Besetninga i bandet har heilt sidan starten vore elbass, slagverk, elektrisk og akustisk gitar. Denne besetninga og den musikkstilen bandet skapte, inspirerte tusenvis av nye \_shadowband\_ over heile Europa omkring 1960. The Shadows skapte ein moderne og unik sound som vart førebilete for britisk rock gjennom heile 1960-åra. Musikken var gjennomarrangert, og opptaksteknikken omfatta kunstig romklang, vibrato og ekkomaskin.

Ungdomar i sjøfartsbyen Liverpool ved osen elva Mersey vart tidleg inspirerte av den amerikanske rock and roll-musikken, og då skifflebølgja la seg, vart det etablert eit musikkmiljø med fleire hundre band i byen, dei fleste med shadowbesetning. Musikken desse banda spela, vart kalla \_merseybeat\_ eller berre \_beat\_. Dette var den engelske versjonen av rock and roll, med ei sterkare vektlegging av melodisk og fleirstemd song enn den amerikanske versjonen. Banda spela meir som eit likeverdig kollektiv enn det som hadde vore vanleg i amerikansk rock and roll, der ein songar ofte song solo, medan resten av bandet berre akkompagnerte. Liverpoolmiljøet erobra etter kvart dei engelske hitlistene, og det mest suksessrike bandet frå Liverpool tidleg i 1960-åra var \_Gerry and The Pacemakers\_ som toppa hitlistene med sine tre første singlar i 1963.

#### xxx4 The Beatles

Beatbølgja gjekk fort over, ikkje minst takka vere eit liverpoolband som gjekk ut over dei relativt tronge rammene til engelsk beat, \_The Beatles\_. Medlemmene i gruppa voks opp i Liverpool, og dei var vel kjende med skiffle og engelsk music hall-tradisjon, amerikansk blues, country og rock and roll. Bandet hadde som mange andre hatt spelejobbar både i Liverpool og i Hamburg, og det starta som eit reint rock and roll-band. The Beatles spela låtar av mellom anna Chuck Berry, Buddy Holly og Little Richard. Nokre av låtane til bandet var dessutan inspirerte av den tidlege motownstilen, til dømes \_Twist and Shout\_ (1962), ein coverlåt opphavleg innspela av The Isley Brothers. Sounden til The Beatles skilde seg frå dei amerikanske førebileta mellom anna ved mykje bruk av fleirstemd song og mangel på saksofon. Gitaren var sentral i bandet, der det elles var elbass, slagverk, lead- og kompgitar. Dette lydkonseptet vart kalla \_merseysound\_.

Medlemmer i bandet var \_John Lennon\_ (1940–80), \_Paul McCartney\_ (f. 1942), \_George Harrison\_ (1943–2001) og \_Ringo Starr\_ (Richard Starkey, f. 1940), og dei spela saman i ein tiårsperiode 1960–70. Brian Epstein vart manager for gruppa i 1961, og han rydda opp i dei uryddige kleda og det uryddige håret til musikarane. Han skaffa den første platekontrakten for gruppa, og den første singelen, \_Love Me Do\_, kom ut i 1962. Same år kom det første albumet frå gruppa \_Please, Please Me\_, og i dei komande tre åra slo The Beatles igjennom både i England og USA. Ingen britiske rockeartistar hadde greidd å slå igjennom i USA før The Beatles gjorde det i 1964. Bandet bana veg for ei rad engelske artistar i dei følgjande åra.

--- 224 til 320

Trass i at The Beatles spela mange coverversjonar av amerikanske rockelåtar, skreiv Lennon og McCartney stadig meir av materialet gruppa spela inn. Eit døme på den tidlege stilen er \_I want to hold your hand\_, som var gjennombrotshiten til gruppa i USA. Forma er ein 32-takters AABA, slik standardlåtar i jazz ofte er oppbygde. Kompet er rock and roll-basert, og melodien går trinnvis basert på ein durskala, ikkje ein riffbasert bluesstruktur. Koringa minner mykje om den enkelte motowngrupper hadde, og vi merkar innverknad frå den amerikanske songduoen The Everly Brothers. I tillegg er element frå amerikansk doowop og gospel med bruk av falsett tydelege i fleire av dei tidlege låtane til Lennon/McCartney.

Albuma \_Rubber Soul\_ (1965) og \_Revolver\_ (1966) markerer ei kunstnarleg nyorientering for The Beatles. Alt musikalsk materiale er her komponert av medlemmene i gruppa, og George Martin laga ein del arrangement og var produsent for desse albuma og dei neste. George Harrison var som dei andre medlemmene i gruppa oppteken av indisk filosofi og musikk midt i 1960-åra, og på låten \_Norwegian Wood\_ bruker Harrison sitar (indisk strengeinstrument) i staden for gitar. Strykarar er også med på nokre låtar, og både i \_Yesterday\_ og \_Elleanor Rigby\_ blir Paul McCartney akkompagnert av ein strykekvartett. Dei fleste av dei seine albuma til The Beatles er prega av ei heilskapstenking der komposisjon, innspeling, sound og plateomslag er nøye planlagde og går inn i ein overordna heilskap.

I 1967 gav The Beatles ut \_Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band\_. Mange reknar dette albumet som høgdepunktet i produksjonen til bandet og det albumet som best utgjer eit heilskapskonsept. Låtane glir direkte over i kvarandre, og mange av tekstane har eit psykedelisk biletspråk som er understreka av musikalske og tekniske spesialeffektar. Spesielt har \_Lucy in The Sky With Diamonds\_ dette preget. Sitaren blir brukt på mange låtar, og gjennom heile albumet kan innverknaden frå indisk musikk merkast. Barokkinstrumentet cembalo er også med, og igjen er strykekvartetten til stades, denne gongen saman med ei harpe i låten \_She's Leaving Home\_. Siste låt på albumet, \_A Day In The Life\_, er kanskje høgdepunktet på albumet reint musikalsk. Her kan vi mellom anna høyre tonegenerator og ein elektronisk lydmontasje inspirert av musikken til Karlheinz Stockhausen.

Frå 1966 brukte bandet all si tid i opptaksstudioet og eksperimenterte med lydeffektar i kombinasjon med det rockekonseptet bandet opphavleg stod for. Etter \_Sgt. Pepper\_ gav gruppa ut endå tre album, og sjølv om eksperimentering med lyd er eit gjennomgåande element på desse platene, viser dei på mange måtar kva musikalske røter The Beatles sprang ut av.

--- 225 til 320

Her er det reine rock and roll-låtar, countrymusikk, gospel- og soulprega låtar, blues og music hall-viser, alt filtrert gjennom den unike spelestilen til gruppa og dei høgt utvikla melodiske evnene til Lennon/McCartney. Siste album, \_Let It Be\_, kom ut i 1970, same år som The Beatles vart offisielt oppløyst.

#### xxx4 Engelsk blues – The Rolling Stones

London vart eit senter for engelsk blues tidleg i 1960-åra. Fleire klubbar dukka opp rundt om i byen, og det var spesielt chicagoblues musikarane var opptekne av. Drivkreftene i dette miljøet var \_Alexis Korner\_ (1928–84) og \_John Mayall\_ (f. 1933). Bandet til Korner, \_Blues Incorporated\_ (skipa i 1957) og Mayalls \_Bluesbreakers\_ (starta i 1963), vart dei reinaste bluesskulene, og mange unge musikarar som skulle kome til å forme framtida til rocken, var innom desse banda eller høyrde til bluesmiljøet skapt av dei. Mellom dei mange musikarane som var innom Korners band, finn vi trommeslagaren \_Charlie Watts\_ (f. 1941), gitarist og multiinstrumentalist \_Brian Jones\_ (1942–69), gitaristen \_Keith Richards\_ (f. 1943) og vokalisten \_Mick Jagger\_ (f. 1943). Saman med bassisten \_Bill Wyman\_ (f. 1936) starta dei bandet \_The Rolling Stones\_ i 1962. Til å begynne med kopierte bandet chicagobluesen, og dei første plateutgivingane hadde berre coverlåtar. Musikken var aggressiv, rå og intens, og bandet la opp til eit pøbelaktig image og vart marknadsført som motpolar til snille The Beatles. Begge banda utnytta denne motsetninga i lanseringa av plater og i samband med framsyningar, men eigentleg var bandmedlemmene gode vener og musikarkollegaer. Richards og Jagger fekk raskt ein dominerande posisjon i bandet. Gjennombrotet som låtskrivarar fekk dei to med \_(I can't get no) Satisfaction\_ i 1965. Denne låten opna for suksess i USA. Låten var riffbasert, og det vart brukt fuzzgitar.

--- 226 til 320

Riffbaserte låtar som dette vart varemerket til Rolling Stones. Typisk for denne typen låtar er eit statisk og enkelt arrangement som gjer at vokalisten får all merksemd. Jagger hadde den intensiteten som skulle til og gjorde mykje for det store populariteten til Rolling Stones. Tekstane til Jagger og Richard harselerer ofte over det meiningslause i medium og reklame, og er ofte samfunnskritiske. Mange av dei har ein sterk erotisk undertone og fører på den måten vidare tradisjonen frå barndomen til rocken i USA.

I 1966 kom albumet \_Aftermath\_, som mellom anna inneheldt ein av dei få kjærleiksballadane til Rolling Stones, \_Lady Jane\_. På slutten av 1960-åra gjennomlevde «Stones» ein turbulent periode. Narkotikamisbruk førte til fleire rettssaker for bandmedlemmene, men trass i uroa rundt bandet leverte det musikk på høgt nivå. I 1968 kom albumet \_Beggars Banquet\_, året etter \_Let It Bleed\_, og i 1971 kom \_Sticky Fingers\_.

The Rolling Stones har i alle år vore eit live band fordi repertoaret til bandet stort sett er rockelåtar som faktisk får eit lyft når dei blir framførte live. «Stones» har halde konsertar i Noreg heile seks gonger, første gong i 1965, siste gong i 2007.

Fleire av dei sentrale musikarane i den engelske bluesboomen i 1960-åra hadde vore innom John Mayall's Bluesbreakers. Av dei er det supergitaristen \_Eric Clapton\_ (f. 1945) som har vorte mest kjend gjennom åra. Saman med trommeslagaren \_Ginger Baker\_ og bassisten \_Jack Bruce\_ skipa han den første supergruppa i rocken, Cream, i 1966. Gruppa utvikla eit krevjande triospel basert på blues og rock, og musikken som vart skapt, har fått merkelappane \_bluesrock, hardrock\_ og \_psykedelisk rock\_. I bluesrock er improvisasjon eit grunnleggjande prinsipp, noko som virtuositeten til Claptons opna for. Tidlegare hadde improvisasjonar vore svært avgrensa i rockemusikk, men då lengre improvisasjonar vart ein del av rockelåtane, vart låtforma meir uklar, og låtane kunne bli svært lange.

Rammer:

1. \_Hardrock\_ er karakterisert av forvrengd gitarklang der bruk av

overdrive og fuzz står sentralt. Hardrocklåtar har høg energi, er

aggressive og blir spela med høg lydstyrke.

2. \_Psykedelisk rock\_ har ein del verkemiddel felles med hardrock,

men bruker opptakstekniske effektar som panorering, forseinking

og baklengskøyring av opptaksbanda. Gitarlyden er prega av

feedback, wah-wah og fuzzklang. Det blir ofte brukt indiske

instrument som sitar, og tabla, og ofte blir det lagt stor vekt på

bruk av klaverinstrument som cembalo, orgel eller mellotron

(tonegeneratorinstrument, forgjengar til synthesizeren).

Improvisasjon er eit viktig musikalsk element. Psykedelisk tyder

\_medvitsutvidande\_.

Det var fleire grupper som mot slutten av 1960-åra markerte seg med bruk av elektroniske verkemiddel og triospel som cream. Dei viktigaste gruppene er \_The Who\_ og \_Jimi Hendrix Experience\_. The Who med gitarist og vokalist \_Pete Townshend\_ (f. 1945) som frontfigur markerte seg med ville sceneshow der gitarknusing og ramponering av forsterkarutstyret var vanleg. Musikken vart spela på høgaste volum, og bandet brukte dei kraftige forsterkarane marshallfabrikken hadde utvikla.

--- 227 til 320

Amerikanaren \_Jimi Hendrix\_ (1942–70) var ein av dei mest virtuose rockegitaristane i historia, og feedback vart det spesielle varemerket hans. I tillegg brukte han mykje wah-wah og fuzz.

Ramme:

\_Feedback\_ vil seie at strengemikrofonane på den elektriske gitaren plukkar opp lyden frå den forsterka gitarlyden som kjem ut gjennom høgtalarane. Lyden går dermed i ring og kan opparbeide ei intens hyling.

\_Wah-wah\_ er ein teknikk der gitaristen skifter raskt mellom diskant- og bass-klang med forvrenging (fuzz).

\_Fuzz\_ er rett og slett elektronisk forvrenging av elgitarlyd.

Hendrix utvikla bluesrøtene sine vidare ved å føre nye klangfargar, dynamikk og harmoniar til musikken, ikkje minst ved hjelp av ny teknologi. Han skapte dermed ein sound som vart ein referanse for mange musikarar i både rock og jazz. Hendrix vann berre å gi ut fire album i sin korte karriere. Dei viktigaste er \_Are You Experienced\_ (1967), \_Axis: Bold As Love\_ (1967) og \_Electric Ladyland\_ (1968).

#### xxx4 Visesong – folkrock – Bob Dylan

Det var amerikansk folk music som var utgangspunktet for både den amerikanske og den internasjonale visebølgja. I 1940- og 1950-åra høyrde mange amerikanske visesongarar til på venstresida i politikken, og på grunn av dei samfunnskritiske tekstane såg styresmaktene på dei med skepsis. Leiarfigurar i det amerikanske visemiljøet var \_Pete Seeger\_ (f. 1919) og \_Woodie Guthrie\_ (1912–67). Guthrie hadde vore omreisande visesongar alt i 1930-åra, og songen og gitaren var våpenet hans mot urettferd i samfunnet. På gitaren sin hadde han skrive «This machine kills fascists». Rundt 1960 gjekk visesongen over til å bli bykultur \_(urban folk)\_. Visesongarane engasjerte seg både i kampen dei svarte førte for borgarrettar og i motstanden mot vietnamkrigen i 1960-åra. Tekstane kritiserte politikken til styresmaktene og lovprisa fred og sosial rettferd. Dei fremste av dei unge visesongarane i 1960-åra var \_Joan Baez\_ (f. 1941), trioen \_Peter, Paul and Mary\_, og den aller fremste av dei, \_Bob Dylan\_ (f. 1941).

--- 228 til 320

I 1962 kom debutalbumet til Dylan der påverknaden frå Guthrie er tydeleg. Albumet inneheld tradisjonelle viser, blueslåtar og berre to sjølvkomponerte låtar. I åra som følgde, fylte Dylan alle albuma sine med sjølvkomponert stoff, og han vart raskt ein av dei store låtskrivarane, og ikkje minst lyrikarane, i det amerikanske visemiljøet. I motsetning til dei fleste rockeartistane var han samfunnsengasjert, og han song om sosiale og politiske spørsmål. Då faren for atomkrig var som størst under Cubakrisa i 1962, skreiv han låten \_A Hard Rain's a-Gonna Fall\_, og han kommenterte borgarrettskampen til dei svarte eit par år seinare med låten \_The Times They Are a-Changin'\_.

Songane til Dylan kjendest ekte og jordnære, og han spela munnspel og song medan han akkompagnerte seg sjølv på akustisk gitar, utan teknisk briljans, heilt i pakt med visesongtradisjonen i USA. Han song også med ei litt nasal naturstemme og ein svevande intonasjon. På same måte som Guthrie brukte Dylan \_talking blues\_, ein slags snakkesong som høyrde heime både i den tradisjonelle countrybluesen og i visesongtradisjonen. Dylan hadde vakse opp med rock and roll, og han ønskte sjølv å bruke tonespråk og effektar frå rocken, men då den første rockeplata hans kom i 1965, vart han rekna som ein svikar av mange visetilhengjarar. Han som til no hadde vore eit samfunnskritisk talerøyr, hadde vorte endå ein kommersiell rockeartist. Den eine sida på albumet, \_Bringing It All Back Home\_, som kom i 1965, er rett nok fylt opp av elektriske rockelåtar, men albumet inneheld også ein del av dei tradisjonelle visesonguttrykka hans, og to av dei mest kjende låtane hans, \_Mr. Tambourine Man\_ og \_It's All Over Now\_, er med på albumet saman med fleire andre tradisjonelle folk songs. Det sjette studioalbumet til Dylan, \_Highway 61 Revisited\_ (1965) er i endå sterkare grad prega av elektriske instrument, og ein av dei mest kjende låtane til Dyland, \_Like a Rolling Stone\_, er med her. Denne låten er meir enn seks minutt lang og bryt med det vanlege treminuttskonseptet som framleis var vanleg i rock. Dei lange låtane Dylan spela inn, var ein protest mot denne kommersialiseringa av rocken (det er fleire av dei på Highway 61 Revisited; det siste sporet, \_Desolation Row\_, varer i meir enn elleve minutt). Det vart elles etter kvart vanleg med lengre låtar også hjå andre rockeartistar.

--- 229 til 320

I 1968 kom albumet \_John Wesley Harding\_, og på denne plata utforskar Dylan countrymusikk og gamle balladar blanda med trekk frå rock. Frå og med \_Highway 61 Revisited\_ var på mange måtar viserockkonseptet etablert, og mange artistar utover i 1970- og 1980-åra tok i bruk folk rock som eit sentralt uttrykksmiddel. I 1960-åra er \_The Byrds\_ og \_The Band\_ to sentrale amerikanske viserockband. Duoen \_Simon & Garfunkel\_ må også seiast å høyre til denne stilretninga.

#### xxx4 Norsk rock og pop fram til 1970

Noreg er eit lite land i verda, og det kjem særleg til syne i dei populærmusikalske sjangrane. Underhaldningsmusikken har alltid følgt dei internasjonale trendane med unntak av nokre særtrekk som høyrer til i det skandinaviske populærmusikkmiljøet. Nivået på musikarane i Noreg står derimot ikkje tilbake for den generelle internasjonale standarden, og det kan kanskje verke noko urettferdig at det berre er nokre få norske rockemusikarar som har hatt internasjonal suksess.

Rock and roll fekk innpass i norske ungdomsmiljø kort tid etter at dei amerikanske hadde teke til seg denne musikken, men det var likevel merseybeaten frå England som fekk størst innverknad i Noreg dei første åra. Omkring 1960 vart det starta fleire shadowband, og nokre av dei vart viktige for den vidare utviklinga av rock og pop i Noreg.

#### xxx4 1960-åra

Mellom banda som var inspirerte av The Shadows, finn vi oslobandet \_The Beatnics\_, bærumsbandet \_Vanguards\_, med gitaristen \_Terje Rypdal\_ (f. 1947) som ein sentral medlem og tromsøbandet \_The Pussycats\_. All tre banda brukte engelsk som hovudspråk, men song unntaksvis på norsk. The Pussycats med songar og bassist \_Sverre Kjelsberg\_ (f. 1946) som ein sentral medlem fekk raskt base i Stockholm. Bandet fekk stor merksemd då det var oppvarmingsband for The Rolling Stones i Oslo i 1965 og fekk sine eigne fans til å forlate salen før hovudbandet kom på scena. Gjennombrotssingelen i Sverige var \_Cadillac\_ (1965) og i Noreg instrumentalsingelen \_Ebb Tide\_ frå same år. Vanguards debuterte med singelen \_Eg ser deg utfor gluggjen\_ i 1963.

I 1960-åra velta den amerikanske visebølgja inn over Noreg, og fleire unge norske visekomponistar og visesongarar fekk framføre visene sine i ei rad viseklubbar som voks fram utover heile landet i siste halvdelen av tiåret. Den første av dei var viseklubben \_Dolphin\_ i Oslo, og mellom dei første som var med her, var duoen \_The Young Norwegians\_ med \_Bjørn Morisse\_ (Store-Bjørn) og \_Bjørn Nilsen\_ (Lillebjørn). Andre visesongarar som markerte seg alt i 1960-åra og som framleis er aktive, er \_Øystein Sunde, ASA\_ (Asbjørn Sverre Krogtoft), \_Ole Paus, Lars Klevstrand, Hege Tunaal\_ og \_Finn Kalvik\_. Seinare er \_Jan Eggum\_ (f. 1951) komen til som ein av dei finaste visesongarane i Noreg.

--- 230 til 320

xxx1 Kapittel 4

## xxx2 4.1 Historisk skisse for perioden 1975–2010

I 1975 var vietnamkrigen slutt. Meir enn 58 000 amerikanske soldatar hadde falle, og millionar av vietnamesarar var drepne. USA hadde sleppt fleire bomber i Vietnam enn det som totalt var brukt under den andre verdskrigen. Aldri hadde USA vore med i ein lengre samanhengande krig, og aldri tidlegare hadde amerikanarane tapt ein krig. Mange meiner at slutten på vietnamkrigen markerer den eigentlege slutten på den kalde krigen. Rivaliseringa mellom dei to supermaktene heldt nok fram, men mykje av krosstogånda forsvann, sjølv om det blussa noko opp igjen på amerikansk side under president Reagan i 1980-åra og under George W. Bush på 2000-talet.

Vietnamkrigen hadde kosta USA dyrt, og landet fekk ei langvarig økonomisk nedgangstid. Også Sovjetunionen opplevde det same, ikkje minst etter invasjonen i Afghanistan i 1979. Dei sovjetiske styrkane skulle bli ståande i landet i ti år. Denne vietnamkrigen til Sovjetunionen var også ei av dei viktigaste årsakene til at den kommunistiske blokka i Aust-Europa gjekk i oppløysing rundt 1990.

I 1980-åra blåste det ei høgrebølgje over den vestlege verda. Dei fremste representantane for denne politikken var Margareth Thatcher i Storbritannia og Ronald Reagan i USA. Dei viktigaste elementa i den økonomiske politikken deira var privatisering, reduksjon i offentlege utgifter og skattelette. Thatcher greidde å få kontroll over dei britiske statsfinansane, men prisen var auka sosial uro, særleg mellom arbeidslaus innvandrarungdom.

I 1985 fekk Sovjetunionen ny leiar, Mikhail Gorbatsjov. Vestleg press og ein skakkøyrd og ineffektiv økonomi var med på å tvinge fram nytenking. Frå 1987 opna Gorbatsjov for ei viss demokratisering, større rettstryggleik og større ytringsfridom gjennom politikken som vart karakterisert med nemningane \_perestrojka\_ (omstrukturering) og \_glasnost\_ (opning). Dermed kunne også Reagan kome Gorbatsjov og Sovjetunionen i møte. Gorbatsjov såg at han trong eit betre forhold til Vesten for å få sving på økonomien. Av same grunn kunne ikkje lenger Sovjetunionen overføre ressursar til land i Aust-Europa som ikkje var villige til å innføre politiske og økonomiske reformer. Det førte til at så å seie alle dei kommunistiske regima i Aust-Europa braut saman i 1989.

I 1990 vart Tyskland samla med støtte frå Sovjetunionen. Frankrike og Storbritannia var naturleg nok skeptiske, dei hadde historisk sett Men det skulle vise seg at Tyskland også etter samlinga vart ein pådrivar innanfor EU når det galdt å føre vidare prosessen mot ein tettare union. Dermed vart den britiske og franske uroa dempa.

--- 231 til 320

Det ytre imperiet til Sovjetunionen braut altså saman i 1989. I 1991 braut også det indre imperiet saman. Vi skal ikkje her gå inn på dei årsakene som ligg bak ein kollaps av ei supermakt. Men ser vi på verknadene, er det fleire forhold som gjer seg gjeldande utover i 1990-åra og på 2000-talet. For det første har vi i dei tjue åra som har gått sidan muren fall, sett mange døme på at den gamle etnosnasjonalismen har vakna til live igjen. Det ser ut til at nasjonalitetar som har vore undertrykte i sentraliserte diktatur, har ein hang til å bruke etnisk og religiøs tilknyting som grunngiving for å skape ein nasjonalstat. Det er her nok å nemne dei tre baltiske landa, Tsjetsjenia og Georgia innanfor det gamle Sovjetunionen og Slovenia, Bosnia-Herzegovina, Kroatia og Kosovo innanfor det tidlegare Jugoslavia. Men for mange av desse nasjonane kan det sjå ut som om den nasjonale frigjeringa berre er eit mellomsteg. Mange av dei har søkt og fått medlemskap både i NATO og ikkje minst i EU og har gjennom det vore villige til å gi frå seg noko av det sjølvstyret dei har fått.

EF utvikla seg i den perioden vi snakkar om her, til å bli ein vesentleg maktfaktor i verdspolitikken. Frå å vere ein organisasjon av generelt velståande statar i Nordvest-Europa, vart området alt i 1980-åra utvida med fleire fattigare land i Sør-Europa som Spania, Portugal og Hellas. Etter at muren fall, har mange av dei nye landa i Aust-Europa vorte medlemmer. I 1993 skifta EF namn til EU. EFTA-landa Noreg, Island og Liechtenstein fekk ein avtale med EU, EØS-avtalen, som sikra tilgang til den indre marknaden. I 2000 vart ØMU-avtalen underskriven, der EU-landa, bortsett frå Danmark, Sverige og Storbritannia, vart einige om å innføre felles penge- og valutapolitikk, og i 2002 vart euroen innført.

Det er viktig å vere klar over at usemja internt i EU er sterk. Generelt kan vi seie at Tyskland er ein pådrivar for å få til ein større grad av overstatleg styring. Storbritannia ønskjer på den motsette sida i større grad at enkeltnasjonane skal ha mykje å seie.

To gonger har Noreg sagt nei til å bli medlem av Den europeiske fellesskapen. Årsakene er mange. Noreg ligg i periferien av Europa, og tradisjonelt har landet vore knytt til Storbritannia og USA gjennom handel, skipsfart og utvandring. Få europeiske land har i større grad enn Noreg importert amerikansk massekultur som popmusikk, fjernsynsprogram og Coca-Cola. Mange peikar på at Noreg er ein ung stat. Etter fleire hundre år i union med Danmark og Sverige vart nordmennene sjølvstendige i 1905. Det er mange som er skeptiske til å bli fjernstyrte frå eit sentrum langt borte.

Det er fleire viktige føresetnader for at Noreg har kunna stå utanfor EF/EU i dei siste førti åra. Den absolutt viktigaste har vore oljeproduksjonen som kom i gang på norsk sokkel rundt 1970. Oljeverksemda har gitt den norske staten enorme inntekter, noko som har gitt oss ein økonomisk handlefridom som få andre land i verda har hatt. Det har ført til at vi har hatt råd til å gjennomføre store reformer i arbeidsliv, landbruk og skule. Den gode norske økonomien har også kome kulturlivet til gode i form av støtteordningar til kunstnarar og kunstformidlingsprosjekt og til skiping av musikkskular og bygging av kulturhus i alle kommunar med respekt for seg sjølv.

--- 232 til 320

Utover i 1980-åra auka talet på uføretrygda og sosialhjelptrengande kraftig, og fram mot 1990 auka arbeidsløysa inntil ho nådde ein etterkrigstopp i 1993. Samtidig auka innvandringa av ikkje-europearar til Noreg, og samane begynte for alvor å kjempe for sine rettar etter at staten vedtok å byggje ut Altavassdraget, ein kamp som i 1989 enda med at samane fekk sitt eige folkevalde organ, Sametinget.

### xxx3 Postmodernisme

Postmodernisme er eit omgrep som ofte er brukt som nemning på dei kulturytringane som har kome frå 1970-åra og fram til i dag. Det er likevel vanskeleg å finne ein definisjon på omgrepet som alle kan slutte seg til. Det ein ser ut til å vere rimeleg einig om, er at postmodernisme ikkje kan brukast som nemning på ein epoke eller ei stilretning. Det postmoderne er heller ein ny historisk situasjon, der informasjonsteknologien har ført til at vi blir overstrøymde av informasjon vi ikkje kan sortere. Dermed er vi sette ut av stand til å orientere oss i retning av ei felles oppfatning av verda rundt oss.

Det postmoderne mennesket lever i no-et, medan verda flimrar forbi. Eit viktig element for ho eller han er å realisere sin eigen individualitet. Ein set seg sjølv i scene og viser gruppetilknyting ved hjelp av motar, piercing og tatoveringar. Det stadig skiftande språket i dei nye media blir ikkje noko negativt og frustrerande, men tvert imot eit ideal. I det postmoderne samfunnet har ideologiane og ismane mista sitt innhald. Alle kan plukke det ein vil frå kvar ein vil, og ingen ting er meir verdifullt enn noko anna. Postmodernistane stel frå samtid og fortid og set elementa saman som det måtte passe. Leiken med ulike uttrykksmiddel, fargar og former er like viktig som innhaldet.

Ein viss kritikk har i dei seinare åra vore reist mot desse holdningane. Kan det tenkjast at når alt er like gyldig, blir alt likegyldig?

## xxx2 4.2 Biletkunsten etter 1975

### xxx3 Postmodernismen i biletkunsten

I biletkunsten var postmodernismen først og fremst ein reaksjon mot det fokus modernismen hadde på struktur, mot formalisme. Ein reagerte mot at kunsten hadde vorte eliteprega og universell. I staden sette ein opp eit ideal om at kunsten skulle vere tilgjengeleg for folk flest, at han godt kunne vere kvardagsleg, folkeleg, mellombels, forgjengeleg og kortliva. Dermed vart også skiljet mellom kunst og populærkultur viska ut. Det kan også trekkjast inn stiltrekk frå andre tider og bruke dei side om side med meir moderne element, ofte på ein ironisk måte. Difor blir ofte den \_nyfigurative\_ kunsten som voks fram i 1970-åra, rekna som postmoderne.

Det er likevel først og fremst kunstnarlege uttrykksmåtar som \_konseptkunst, installasjonar\_ og \_intermediekunst\_ som er knytte til omgrepet postmodernisme.

--- 233 til 320

Konseptkunsten blir ofte rekna som postmodernistisk fordi han stiller det heilt grunnleggjande spørsmålet: Kva er kunst? Konseptkunsten hevdar at det er tilskodaren som skaper kunstverket ved å definere det som kunst, ikkje ein ibuande eigenskap ved sjølve tingen. Viktige førebilete for denne typen postmoderne kunst er John Cages \_4'33''\_og Duchamps \_Fontene\_.

Eit godt døme på postmodernistisk installasjonskunst er Stravinskijfontena utanfor Pompidousenteret i Paris. I motsetning til dei fleste andre fontener er ho humoristisk med installasjonar måla i sterke fargar og harselering med meiningslause maskinar som sprutar vatn ut frå eit tilsynelatande tilfeldig prinsipp.

Intermedia er eit omgrep som er brukt på kunstnarlege uttrykk som involverer ulike medium eller kunstarter. Særleg blir omgrepet brukt om kunstuttrykk som bruker videoteknikk, og ofte er også performancekunst inkludert i omgrepet. Intermediekunst har også ei tilknyting til computerstyrt kunst og virtuell kunst.

### xxx3 Postmoderne kunst i Noreg

Ludvig Eikaas laga i 1970 kanskje sitt mest kjende bilete, \_Jeg\_. Dette er konseptkunst fordi det harselerer med behovet modernistane hadde for å uttrykkje seg – at kunstverket skal vere personleg og unikt.

Andre kunstnarar engasjerte seg på den politiske venstresida. \_Per Kleiva\_ (f. 1933) brukte i 1971 silketrykkteknikken frå popkunsten i \_Blad fra imperialismens dagbok\_, ein serie manipulerte fotografi med tydeleg krigssymbolikk og med sterke assosiasjonar til vietnamkrigen.

Av norske nyfigurative kunstnarar må vi nemne \_Odd Nerdrum\_ (f. 1944) og \_Rolf Groven\_ (f. 1943). Nerdrum bruker det kunstnarlege uttrykket frå barokken, men tek i bileta sine opp dagsaktuelle tema. I \_Flyktninger på havet\_ (1979–80) skildrar han flukta til dei vietnamesiske båtflyktningane i overfylte båtar på Sørkinahavet. Rolf Groven bruker landskapsmåleriet og parodierer også ofte eldre bilete i sine ofte humoristiske politiske kommentarar. Eit godt døme på det er \_En Bondebegravelse\_ (1993), der han parodierer Erik Werenskiolds bilete med same namn frå 1885.

Også \_Marianne Heske\_ (f. 1946) bruker ofte landskapsmåleriet som utgangspunkt for sin videokunst, medan \_Rosemalingsinstallasjon\_ (1984) av \_Lars Paalsgard\_ er ein ironisk kommentar til vår eiga dyrking av nasjonal eigenart i ei globalisert verd. Her er bondemøblar og tømmervegger laga i forgjengeleg bølgjepapp og måla i ein stil som parodierer rosemåling, men som også minner om moderne graffiti.

Bilde: Ludvig Eikaas: Jeg – signaturen til kunstnaren og personlegdomen hans sprengjer dei tronge rammene som dei altfor mange vassrette strekane set for sjølvutfaldinga hans.

--- 234 til 320

## xxx2 4.3 Litteraturen etter 1975

### xxx3 Postmodernismen i litteraturen

Omgrepet postmoderne litteratur blir gjerne brukt om litteratur der forteljarstemma er utydeleg, som er prega av fragmentering og av paradoks, altså litteratur som er ein reaksjon mot opplysningsideala frå 1700-talet og det som har fått namnet \_det moderne prosjektet\_. Postmoderne romanar er ikkje samanhengande forteljingar som prøver å framstille og avsløre samanhengar i tilværet og gi meining til vår kaotiske verd. I staden er ein postmoderne roman ofte ein leiken og ertande parodi på dette konseptet. Ein postmoderne forfattar tvilar kanskje til og med på si eiga rolle som forfattar og forteljar. Kanskje går noko tilfeldig og bråe innfall framom kravet om struktur og handverk. Ein skil heller ikkje mellom høgspråk og lågspråk, begge delar kan stå side om side på same måte som ein kan integrere element frå andre kulturar i teksten.

Lista over forfattarar som representerer postmodernismen, varierer mykje. Men det er enkelte namn som ser ut til å gå igjen, amerikanarane \_William S. Burroughs\_ (1914–97), \_Kurt Vonnegut\_ (1922–2007) og \_Paul Auster\_ (f. 1947) og den tyrkiske nobelprisvinnaren \_Orhan Pamuk\_ (f. 1952).

Både modernismen og postmodernismen i litteraturen representerer eit brot med realismen, og begge retningane prøver å utforske menneskesinnet. Begge retningane dyrkar ei form for fragmentarisk forteljestil, og karakteren som blir skildra, blir også ofte framstilt som fragmentarisk. Men medan modernistane såg denne fragmenterte verda som ei eksistensiell krise som ein måtte finne ei løysing på, seier postmodernistane at dette kaoset er uoverstigeleg. Den einaste måten å overleve på er å erkjenne dette og spele med i kaoset. Difor blir også ironi og det leikne ein viktig ingrediens i postmoderne litteratur.

### xxx3 Norsk litteratur etter 1975

I norsk litteratur etter 1975 er det fleire tendensar og retningar. Dag Solstad, som vi kort var inne på i eit tidlegare kapittel, er framleis ein markant person i norsk litteratur heilt opp til vår tid. To viktige verk er \_Arild Asnes 1970\_ og \_Gymnaslærer Pedersens beretning om den store politiske vekkelsen som har hjemsøkt vårt land\_ (1982). Heile forfattarskapen til Solstad står i ein god modernistisk tradisjon med røter i eksistensialismen. Men i dei seinare bøkene nærmar han seg det vi ofte tenkjer på med postmodernismen, ei blanding av det djupt tragiske og det lett komiske, bråe innfall og episodar og refleksjonar som får lesaren til å trekkje på smilebandet.

I dei korte novellene til \_Kjell Askildsen\_ (f. 1929) gjer det seg gjeldande ein minimalisme som kjem til uttrykk i eit enkelt og kvardagsleg språk og mykje dialog. Eit visst postmodernistisk element har mellom anna dukka opp i norsk litteratur som det ein kunne kalle ein muntermelankolsk kvardagsrealisme representert ved forfattarar som \_Ragnar Hovland\_ (f. 1952) og \_Lars Saabye Christensen\_ (f. 1953).

--- 235 til 320

Nokre forfattarar som \_Erlend Loe\_ (f. 1969) og \_Gro Dahle\_ (f. 1962) har utvikla ein nesten barnleg forteljestil som kan kallast ei form for naivisme. \_Det store eventyret\_ av \_Jan Kjærstad\_ (f. 1953) kan stå som eit godt døme på ein postmodernistisk framtidsdystopi (= ein dyster framtidsutopi). Her blir Noreg skildra som ei tropisk øy, der den kvite rasen blir undertrykt. Vi må her også nemne \_Jon Fosse\_ (f. 1959), ein av dei fremste nolevande dramatikarane i Hardanger og Europa. Stykka hans representerer ein slags dramatisk minimalisme. Handlinga er stilleståande, dialogen knapp, stilisert og kvardagsleg, men ofte lyrisk enkel.

## xxx2 4.4 Musikken etter 1975

Når det gjeld omgrepet postmodernisme og musikk, er også definisjonen nokså uklar. Det er likevel vanleg å knyte omgrepet opp mot to i og for seg ulike tendensar som har prega musikklivet frå 1970-åra og fram til i dag. Den eine tendensen gjeld den sterke auken i tilgjengeleg musikkteknologi og den bruken komponistane gjer av den. Den andre kan vi kalle globaliseringa av musikken. Det har gitt seg fleire utslag, både verdsmusikk og at komponistar i langt større grad enn tidlegare blandar musikalske uttrykk frå ulike tider, ulike stader og ulike sjangrar. Fokuset ligg ikkje lenger på struktur og teknikk, men i større grad på innhald og evne til kommunikasjon i musikken. Det vil seie at vi kan finne postmodernistiske tendensar alt i 1960-åra, til dømes i sitatmusikken.

Eit anna trekk ved tida etter 1975 og som vel også kan kallast postmodernistisk, er at musikarar i større grad enn tidlegare er villige til å samarbeide over sjangergrensene. Jazzmusikarar samarbeider med folkemusikarar og ekspertar på renessansemusikk, og Stavanger Symfoniorkester spelar musikk av Josef Haydn og Frank Zappa på same konsert!

Også det offisielle kunst- og kultursynet ser ut til å ha endra seg omkring 1970. Frå å definere noko som finkultur og noko som folkeleg kultur begynte ein å sidestille alle kulturytringar og behandle dei på lik linje. Det som kjenneteiknar situasjonen i dag og som også kjenneteiknar den postmoderne tilstanden, er at komponistar, utøvarar og publikum går utan vidare frå det eine uttrykket til det andre.

Men ikkje berre må dei ulike samtidsuttrykka kjempe om å få merksemd og finne sin plass. Dei må også ta opp kampen med kunst frå tidlegare tider. For svært mange er Bach viktigare enn Stockhausen. Utfordringa blir forsterka av at musikken stadig blir lettare tilgjengeleg gjennom ei stor mengd plateprodukt og via Internett. Dermed aukar verdien av utøvaren som formidlar av musikken. Vi ser at aviser og fjernsyn i dag gjerne marknadsfører utøvaren meir enn å fokusere på kunstverket og den som har laga det.

På same måten som det politiske mildvêret midt i 1950-åra skapte grobotn for å utvikle klangflatemusikken i Polen, må vi kunne seie at etter at Berlinmuren fall i 1989, vart ein i vest kjend med nye musikalske uttrykk og fleire spennande komponistar frå det tidlegare kommunistiske Aust-Europa.

--- 236 til 320

Ein framståande representant for ein russisk postmodernisme som har røter til sitatteknikken, er \_Alfred Schnittke\_ (1934–98). Dei første verka hans viser ein sterk påverknad frå Sjostakovitsj. Etter å ha vore innom serialismen utvikla han i slutten av 1960-åra sin eigen \_polystilistiske\_ stil. Her set han på postmoderne vis ulike stiltrekk frå fortid og notid opp mot kvarandre. «Målet i livet mitt er å kombinere seriøs og lett musikk, sjølv om eg skulle knekkje nakken når eg gjer det», skal han ha uttalt. Trass i kronisk sjukdom hadde Schnittke ein stor produksjon. Verklista omfattar ni symfoniar (den siste ikkje ferdig), seks Concerti Grossi, solokonsertar for mange instrument og fleire kor- og kammermusikkverk. Han har skrive filmmusikk og fleire ballettar, mellom anna \_Peer Gynt\_ (1988) basert på Ibsens drama. Operaen \_The Life with an Idiot\_ (1991) er ein satirisk kritikk av det sovjetiske samfunnet. Den absurde handlinga er slik: Fordi hovudpersonen («Eg») ikkje arbeider hardt nok, blir han straffa av styresmaktene. Straffa er å måtte leve saman med ein idiot. Han vel Vova, som er innlagd på eit psykiatrisk sjukehus. Til å begynne med ter Vova seg eksemplarisk, men med eitt blir han irriterande. Mellom anna riv han sund bøker av Marcel Proust som høyrer til kona til «Eg». «Eg» og kona flyttar inn i eit anna rom, og Vova roar seg. Men så blir kona forelska i Vova, og han gjer ho gravid. «Eg» og Vova vender seg då mot kona, Vova drep ho, og «Eg» blir idiot!

Frå slutten av 1980-åra forlét Schnittke mykje av det utoverretta uttrykket i den polystilistiske stilen til fordel for ein meir innoverretta og kjølig stil, noko som kjem tydeleg fram i dei siste symfoniane.

### xxx3 Kontemplativ bølgje

Medan den religiøse fridomen som har prega den vestlege verda dei siste hundreåra, ser ut til å ha ført til ei sekularisering prega av likesæle, ser det ut til at den tvangssekulariseringa som dei kommunistiske regima gjennomførte i Aust-Europa og Russland, har ført til eit eitt religiøst engasjement etter at muren fall. Det kjem ikkje minst til uttrykk i det som gjerne blir kalla \_den kontemplative bølgja\_ i musikken. For dei komponistane som høyrer til denne retninga, har gjerne mystikken i den gresk- og russiskortodokse kyrkja vore ei viktig inspirasjonskjelde. Men her er også sterke røter tilbake til interessa for austleg filosofi og religion i 1960-åra. På same måten som med minimalismen skildrar den kontemplative musikken meir ein tilstand enn ei utvikling. For mange som opplevde det moderne samfunnet som oppjaga, stressande og usamanhengande, vart denne musikken ei kjelde til ro, refleksjon og ettertanke.

--- 237 til 320

Den fremste representanten for denne stilretninga er estlendaren \_Arvo Pärt\_ (f. 1935). Dei første verka hans frå slutten av 1950-åra er neoklassiske i stilen og påverka av dei russiske neoklassikarane Sjostakovitsj og Prokofjev. Omkring 1960, mellom anna i sin første symfoni (1963), som vart fordømd av sovjetiske styresmakter, orienterte Pärt seg i retning av tolvtoneteknikken til Schönberg og prøvde også ut serielle teknikkar i nokre stykke. Pärt fann etter kvart den serialistiske teknikken lite tilfredsstillande og begynte å eksperimentere med collageteknikk, mellom anna i verket \_Collage over B-A-C-H\_ for obo, cembalo, klaver og strykeorkester (1964).

Omkring 1970 tok Pärt ein av fleire komposisjonspausar som han brukte på å studere gregorianikk og dei gamle meistrane Machaut, Ockeghem og Josquin. Han skreiv nokre stykke inspirerte av renessansepolyfonien, mellom anna tredje symfoni (1971). Men i 1976 kom han igjen inn på arenaen med ein musikk som så å seie ikkje hadde noko til felles med den musikken han hadde skrive tidlegare. Den teknikken han då hadde utvikla og som han konsekvent har halde seg til sidan, kallar han \_tintinnabuli\_ (frå latin: \_små klokker)\_. Grunnelement i den nærmast minimalistiske tintinnabulateknikken til Pärt er at ei stemme går trinnvis til og frå eit tonalt sentrum, først opp og deretter ned. Den andre stemma held seg heile tida til dei tre tonane i tonikatreklangen. Rytmen er enkel og tempoet fast. Etter at han hadde funne sin stil, kom det fleire verk frå hans hand, mellom anna dei tre frå 1977, \_Fratres\_ for kammerensemble (og seinare for mange andre besetningar), \_Cantus in Memoriam Benjamin Britten for strykeorkester og klokke\_ og \_Tabula Rasa\_ for to fiolinar, strykeorkester og preparert piano. \_Spiegel im Spiegel\_ (Spegel i spegel, 1978) er brukt fleire gonger som filmmusikk.

Eit karakteristisk trekk ved musikken til Pärt er at mykje er skrive til religiøs tekst. Han bruker gjerne latin eller det gamle kyrkjeslaviske språket som er brukt i den ortodokse messa heller enn sitt eige morsmål, som er estisk. Sentrale store religiøse verk er \_Johannespasjonen\_ (1982), \_Miserere\_ (1989), \_Berlinermesse\_ (1992) og \_Te Deum\_ (1995).

--- 238 til 320

Notebilde: Byrjinga av kyriesatsen i \_Berlinarmesse\_ av Pärt, eit godt døme på tintinnabulistilen hans. Musikk: Arvo Pärt Copyright © Universal Edition AG, Wien. For Noreg: Norsk Musikforlag A/S, Oslo.

--- 239 til 320

I 1980 hadde Pärt fått nok av kampen med dei sovjetiske styresmaktene og flytta til Wien med familien der han fekk austerriksk statsborgarskap. Derfrå flytta han vidare til Berlin, der han budde og arbeidde til omkring tusenårsskiftet. Han flytta då tilbake til heimlandet og bur no i Tallinn.

I 2008 skreiv han sin fjerde symfoni for strykeorkester, harpe og slagverk. Den vart tileigna Mikhail Khodorkovskij, den russiske oljedirektøren som var fengsla og tiltala for svindel. I programmet skreiv Pärt at verket var skrive med tanke på alle dei som er fengsla utan rettar i Russland.

Steve Reich skal ha sagt om Arvo Pärt at «han er fullstendig ute av takt med tidsånda, og likevel er han enormt populær, noko som er svært inspirerande. Musikken hans dekkjer eit djupt menneskeleg behov som ikkje har noko med mote å gjere». Det er ingen tvil om at Pärt har fungert som brubyggjar mellom ulike musikkmiljø, mellom aust og vest, mellom det religiøse og det sekulariserte, og mellom det gamle og det nye. For mange er han ikkje så lite av ein kultfigur, og det seier noko om populariteten hans i ulike leirar at musikken hans i alle år er utgitt på plateselskapet ECM, som helst er kjent for å gi ut moderne jazz.

Ein komponist som var kunstnarleg i slekt med Arvo Pärt, er polakken \_Henryk Górecki\_ (1933–2010). Han vart i 1950-åra assosiert med den radikale bølgja som voks fram i Polen etter at Stalin var død. Komposisjonane hans frå 1950- og 1960-åra var inspirerte av Webern i tillegg til hans eigne samtidige Stockhausen og Penderecki.

Midt i 1970-åra la han om til ein enklare sakral minimalisme som vi finn i den tredje symfonien hans (1977). Den har undertittelen \_Sorgfulle songar\_ og er for orkester og sopransolo. Verket har eit sakte og kontemplativt preg. Teksten til første sats er henta frå ein klagesong frå 1400-talet, medan tekstgrunnlaget i andre sats er ein inskripsjon rissa inn av ei tenåringsjente på veggen i ei celle i Gestapofengslet i Zakopane, der ho ber om hjelp frå jomfru Maria. I tredje sats bruker han teksten til ein silesisk folkesong der ei mor leitar etter sonen sin som er drepen i eit folkeleg opprør. Då denne symfonien i 1992 vart gitt ut på plate, vart han til overrasking for alle ein kommersiell kjempesuksess med over ein million selde plater.

--- 240 til 320

Som Pärt har også Gòrecki vore oppteken av å studere musikk frå eldre tider. I verket \_Genesis 1,2 og 3\_ (1963) bruker han polsk mellomaldermusikk som grunnlag. Han har også som Pärt vore oppteken av å ytre seg i aktuelle politiske situasjonar. Verket \_Miserere\_ (1981) vart skrive som ein protest mot den politivalden som vart brukt mot Solidaritetsrørsla i Polen. Av den grunn var dette verket bannlyst av dei polske styresmaktene fram til 1987.

I studietida i Sovjetunionen vart musikken til \_Sofia Gubaidulina\_ (f. 1931) stempla som uansvarleg fordi ho eksperimenterte med ulike måtar å stemme instrumenta på. Men til avsluttande eksamen fekk ho støtte frå ein av sensorane, Dmitrij Sjostakovitsj, som oppmuntra ho til å gå vidare på «si kriminelle løpebane». Ho fekk derimot bruke det modernistiske tonespråket sitt i dokumentarfilmar.

Saman med mellom anna Alfred Schnittke vart ho lansert i vest tidleg i 1980-åra då den latviske fiolinisten Gidon Kremer framførte fiolinkonserten hennar, \_Offertorium\_ (1980, revidert i 1982 og 1986). Verket er basert på det kongelege temaet som Bach bruker i \_Musikalisches Opfer\_. Gubaidulina orkestrerer temaet etter mønster av klangfargemelodien til Webern ved å flytta dei ulike tonane i temaet frå instrument til instrument for å utforske klangen i kvart enkelt instrument. Orkesterintroduksjonen presenterer heile temaet bortsett frå den siste tonen. Solisten kjem så inn og startar fleire variasjonar der temaet er redusert med ein tone for kvar variasjon heilt til det berre står att éin tone. Deretter følgjer eit fritt mellomspel før temaet byggjer seg opp igjen tone for tone frå den tonen som stod igjen i slutten av første del. Denne gongen blir temaet derimot brukt i kreps. I kodaen blir heile temaet endå ein gong presentert i kreps av solofiolinen i eit lyst register.

Notebilete:

Øvst: temaet til Bach frå Musikalisches Opfer.

Nedst: orkestreringa til Gubaidulina av temaet i Offertorium. Offertorium: Conercerto for violin and orchestra Music: Sofia Gubaidulina © with kind permission Musikverlag hans sikorski gmbh & co. kg.

--- 241 til 320

I dette verket kombinerer Gubaidulina dei tre viktigaste inspirasjonskjeldene sine, Webern, Bach og ein kristendom rotfesta i den ortodokse tradisjonen. Offertorium er eit godt døme på dei modne komposisjonane hennar med krinsing om sentrale kristne symbol som død og oppstode. Samtidig representerer banda til Bach og Webern ein vilje til å sjå sitt eige verke som ein del av ein lang tradisjon. Dei religiøse symbola kjem også fram reint visuelt i nokre av partitura til Gubaidulina, til dømes når notane er skrivne som ein kross. Det peikar tilbake til musica reservata i renessansen og figurlæra i barokken.

Det er også vanleg å rekne den britiske komponisten \_John Tavener\_ (f. 1944) til den kontemplative bølgja. Han vekte første gong interesse med den dramatiske kantaten \_The Whale\_ (1968) basert på den bibelske historia om Jonas. I 1977 konverterte han til den russisk-ortodokse kyrkja, særleg lét han seg fascinere av mystisismen i den russiske kyrkja. Fleire av verka hans byggjer på ortodokse tekstar og songar, mellom anna \_Ikon of Light\_ (1984). Teksten til dette verket er av St. Simeon \_Den nye teologen\_ (942–1022), kanskje den mest mystiske forfattaren i historia til den ortodokse kyrkja. I 1989 skreiv han \_The Protecting Veil\_ (Det vernande sløret) som byggjer på den ortodokse myten om at grekarane ein gong vart verna mot sarasenarane fordi jomfru Maria viste seg på himmelen og skjulte dei under sløret sitt. I dette verket for cello og strykarar prøver Tavener å formidle noko av den kosmiske makta til jomfru Maria. Celloen representerer Maria og syng heile tida, medan strykarane representerer ei gigantisk utviding av den uendelege songen hennar.

Seinare fatta Tavener også interesse for austleg filosofi, noko vi kan sjå spor av i \_The Veil of the Temple\_ (2003) som byggjer på tekstar frå ulike religionar. Det er skrive for fire kor, fleire orkester og solistar og varer i minst sju timar. I 1004 skreiv han \_Prayer of the Heart\_ for den islandske artisten Björk, noko som viser at han også på godt postmodernistisk vis ikkje er redd for å krysse sjangergrensene.

I dei tidlegaste verka var John Tavener påverka av den seine Stravinskij. I dei modne verka er stilen forenkla, er vorten diatonisk og tonal. Mange samanliknar han med Arvo Pärt både på grunn av den ortodokse religiøsiteten som verka deira er prega av, og på grunn av diatonikken og den fargerike slagverkbruken.

--- 242 til 320

### xxx3 Computermusikk

Det har i heile den perioden vi tek for oss her, vore ei rivande utvikling når det gjeld teknologi som kan brukast på ein eller annan stad i musikkformidlinga. Frå 1980- åra har særleg datateknologien hatt ei kraftig utvikling. Han sette komponistane i stand til å gjere kompliserte utrekningar og planleggje krevjande arbeidsoperasjonar. Samtidig gjorde teknologien det mogeleg å leggje til rette lyden på ein måte ein ikkje hadde kunna tidlegare. Og vart mogeleg å leggje til rette lyden i sann tid slik at datamaskinen kunne bli ein medspelar i konsertsalen.

I 1980-åra kom også MIDI-teknologien, som gjorde det mogeleg å overføre lydinformasjon mellom ulike elektroniske musikkinstrument. Seinare i 1980-åra kom NeXT-datamaskinane, som gjorde det mogeleg for komponistane å klippe og lime direkte på maskinen.

Endå fleire løysingar opna seg då Internett vart introdusert i 1990-åra. Her kunne ein kommunisere direkte med både musikarar, komponistar og publikum. Mange bruker no nettet både til komposisjon og til utveksling av lydfiler.

\_Computermusikk\_ er musikk som er komponert av eller med utstrekt bruk av datateknologi. Men i og med at det aller meste av det som skjer av musikkproduksjon i dag involverer datateknologi på eitt eller anna nivå, er det kanskje rettare å seie at computermusikk omfattar all musikk som ikkje kunne vore laga \_utan\_ datateknologi.

Vi skil gjerne mellom to hovudgrupper av computermusikk:

1. Musikk der partituret blir laga av ein datamaskin, men der musikken

skal framførast av menneske.

2. Musikk som både er laga og blir framført av datamaskinar.

Ein av dei første som laga musikk med hjelp av datateknologi, var Iannis Xenakis. Via datamaskinen fekk han konstruert talrekkjer som han så omsette til partitur som igjen vart framførte på vanlege instrument. Seinare laga komponistar som tysknederlandske \_Gottfried Michael Koenig\_ (f. 1926) musikk der datamaskinen både konstruerte musikken og framførte han. Computermusikken til Koenig vart til ved at han overførte sin eigen serialistiske komposisjonsteknikk til datamaskinen. Koenig arbeidde i mange år ved det elektroniske studioet som seinare vart Institutt for Sonologi ved universitetet i Utrecht. Her verka han som lærer for fleire framståande yngre komponistar.

Datateknologien har gjort det mogeleg å leggje til rette lyd og å produsere syntetiske lydar. Vi kan seie at vi har fått eit heilt nytt instrumentarium med heilt nye klangvariasjonar. Mange komponistar har arbeidd med å kombinere syntetisk lyd, altså lyd skapt ved hjelp av datamaskin og innspela naturlege lydar som så er tilrettelagde digitalt. Sjølv om teknikken er ulik, er dette det same som då ein for seksti år sidan kombinerte den konkrete musikken med den elektroniske. Fleire framståande komponistar har arbeidd på denne måten, mellom anna \_Jean-Claude Risset\_ (f. 1938), som i 1995 laga stykket \_Variantar for fiolin og digital bearbeiding\_.

--- 243 til 320

\_Jonathan Harvey\_ (f. 1939) er ein britisk komponist som fleire gonger har arbeidd i studioa til IRCAM. Han har vore særleg oppteken av forholdet mellom den menneskelege stemma og musikk omarbeidd med datamaskin (computer). I 1980 laga han stykket \_Mortus Plongo, Vivos Voco\_. Stykket er ei digital omarbeiding av opptak gjort av to lydkjelder, den eine er lyden av klokkene i Winchester Cathedral, den andre er stemma til sonen hans som song i koret der.

Mykje av utviklinga i datateknologi har vore drive av miljø som først og fremst har vore fascinerte av dei teknologiske løysingane som finst, og kanskje ikkje så mykje av kva desse løysingane skal brukast til i praksis, i alle fall ikkje når det gjeld kunstnarleg aktivitet. Difor har utviklinga av såkalla computermusikk alltid lege i skjeringspunktet mellom kunst og ingeniørarbeid. Men eitt miljø har stått sentralt når det gjeld forsking på forholdet mellom lyd og data, IRCAM-senteret under Stravinskijfontena i Paris. Her brukte mellom anna komponisten \_Tristan Murail\_ (f. 1947) datateknologien til å gå inn i sjølve lyden og forske på heile det universet av mikrolydar som ein enkelt naturleg lyd inneheldt. Ut av denne nye klangverda skapte han den såkalla \_spektralmusikken\_.

Det er sjølvsagt ei umogeleg oppgåve å trekkje opp dei musikkhistoriske linjene gjennom dei siste 35 åra. Til det er mylderet av ytringar for stort og uvissa knytt til kva som er levedyktig og kva som har utviklingpotensial, for sterk. Vi kan difor berre nemne tendensar og meir eller mindre tilfeldig vise til personar som har noko med desse tendensane å gjere.

Eit generelt trekk ved utviklinga i 1960- og 1970-åra var som vi tidlegare har vore inne på, at etablerte komponistar blanda element frå ulike retningar og sjangrar. Steve Reich, som hadde vore involvert i minimalismen, flettar i \_Electric Counterpoint\_ (Elektrisk kontrapunkt, 1987) inn så ulike element som afrikansk folkemusikk, strenge kanonteknikkar og gitarsolistar som spelar mot eit førehandsinnspela opptak av dei sjølv. Dessutan var jazzgitaristen Pat Metheny med på å forme ut gitarpartiet.

Den andre store minimalisten, Philip Glass, begynte også å orientere seg mot musikkulturar utanfor den vestlege verda. I 1988 skreiv han \_Itaipú\_ for kor og orkester. Verket er ei hylling både til naturen og til eit moderne teknologisk under, den store dammen som vart bygd ved Itaipú i elva Paranå som er grensa mellom Paraguay og Brasil. Teksten er ei framstilling av skapingsmyten til dei lokale guraniindianarane og framført på deira språk.

Glass har også samarbeidd med musikarar som vi gjerne knyter til andre sjangrar, Paul Simon, Suzanne Vega og Mick Jagger, og han har vore inspirator for mellom anna Mike Oldfield og Talking Heads. I 2007 samarbeidde han med Leonard Cohen om ei omarbeiding av diktsamling \_Book of Longing\_ av Cohen. Det vart eit verk for sju instrument og songkvartett der han bruker opptak av opplesingar av Cohen sjølv.

Den amerikanske komponisten \_John Adams\_ (f. 1947) har også late seg påverke av så ulike inspirasjonskjelder som aleatorikk, jazz, rock og popmusikk. Han nyt i dag stor internasjonal respekt, ikkje minst på grunn av fleire operaer. \_Nixon in China\_ (1987) og \_The Death of Klinghoffer\_ (1991) vart store suksessar som i to tiår var mellom dei mest spela operaene i verda.

--- 244 til 320

Seinare har han følgt opp med syngjespelet \_I Was Looking at the Ceiling and Then I Saw the Sky\_ (1995), \_El Niño\_ som var ei fleirspråkleg attforteljing av Jesu fødsel, og \_Doctor Atomic\_ (2005) om den amerikanske atomfysikaren J. Robert Oppenheimer og framstillinga av den første atombomba.

\_A Flowering Tree\_ (2006) er basert på eit eventyr frå Sør-India og inspirert av Tryllefløyten av Mozart. Dette verket inneheld dei same elementa som syngjespelet til Mozart, ungdom, kjærleik og framveksten av eit moralsk medvit.

Ein annan viktig representant for den postmodernistiske holdninga er den britiske komponisten \_Michael Nyman\_ (f. 1941), som mellom anna er kjend for kammeroperaen \_The Man Who Mistook His Wife for a Hat\_ (1986). Han har gjennom ein lang karriere vore involvert i ei mengd ulike prosjekt. Han har skrive filmmusikk, mellom anna til filmen \_The Piano\_ (1993) av Jane Campion. Han var i ein periode medlem i \_Portsmouth Sinfonia – the World's Worst Orchestra\_, og han har samarbeidd med rockemusikarar, mellom anna med The Flying Lizards på albumet \_Fourth Wall\_ (1981). Han har dei seinare åra begynt å kombinere musikk og video. Videoane er ein slags spontane dagboknotat gjorde med handhalde kamera og med fokus på det kvardagslege, det uventa og det som sjeldan blir lagt merke til. Lydspora som Nyman legg på, kan vere baserte på lydmaterialet frå det aktuelle staden opptaket er gjort på, musikklipp frå den tidlegare musikalske produksjonen hans eller ein kombinasjon av dei begge sett saman i ein lydcollage.

I 2009 gav han ut CD-en \_Glare\_ saman med songaren og låtskrivaren David McAlmont. Albumet inneheld elleve klassiske Nymankomposisjonar som McAlmont har lagt tekstar på. Tekstane byggjer på aktuelle nyhendeoppslag i pressa og tek opp høgaktuelle tema som moderne sjørøveri, traficking, sexanklager mot statsleiarar, medynksdrap, reality-tv, immigrasjon av foreldrelause barn frå Afrika, bankskandalar og narkotikahandel.

--- 245 til 320

Amerikanaren \_John Zorn\_ (f. 1953) kan stå som representant for ein yngre garde postmoderne komponistar. Han har arbeidd med ei mengd musikalske sjangrar og har laga musikk til både film og dokumentarprogram. Han har vore leiar for eit punkjazzband og vore anten utøvar, komponist eller produsent for over hundre plateinnspelingar. I komposisjonane hans finn vi musikk frå ulike sjangrar side ved side. Han seier sjølv at han vel det han treng frå ein slags musikkens varehus, og at alle dei ulike stilartene han bruker, heng organisk saman med kvarandre. Han har laga musikk for orkester og kammerensemble og har også eksperimentert med elektronisk musikk og computermusikk.

Noko av det som først og fremst kjenneteiknar yngre komponistar og musikarar som er fødde etter krigen og har starta sin musikalske karriere i 1970-og 1980-åra, er at dei ser ut til å ha små problem med å gå frå den eine sjangeren til den andre. Eitt døme er den kjende \_Kronos-kvartetten\_, som frå 1973 har framført verk av Bartók, Sjostakovitsj, Webern, John Adams, Alfred Schnittke, John Zorn, framståande jazzkomponistar som Ornette Coleman, Charles Mingus, Thelonius Monk og rockelegender som Jimi Hendrix. I tillegg har dei samarbeidd med mellom anna playbacksongarar frå Bollywood, inuittiske strupesongarar og eit rumensk sigøynarorkester. Dei har spela live med Allen Ginsberg, Modern Jazz Quartet og artistar som Tom Waits og David Bowie. I tillegg til å ha turnert over heile verda har Kronos-kvartetten utgitt over 45 plater og teke mot fleire høgthengande prisar.

## xxx2 4.5 Norsk musikk etter 1975

Frå 1970-åra og framover skjedde det mykje som var med på å profesjonalisere og styrkje musikklivet i Noreg. Verksemda til Rikskonsertane vart trappa kraftig opp, særleg når det galdt skulekonsertar og samarbeidsprosjekt mellom profesjonelle musikarar og lokale amatørkrefter. Ein viktig føresetnad for dette var skipinga av distrikts- og fylkesmusikarstillingar rundt omkring i landet. Dei vart som ein slags moderne stadsmusikantar, ein profesjonell krumtapp i det lokale musikklivet. Musikkskular, og i dag kulturskular, har gjerne etablert kombinasjonsstillingar der ein del av stillinga er utøvande, for å trekkje til seg høgt kvalifiserte lærarkrefter.

I 1968 vart Høvikodden Kunstsenter opna, og i 1977 Ny Musikks Ensemble. Det var to viktige hendingar som førte til at norske musikarar og komponistar kom i kontakt med dei aktuelle strøymingane i tida. Høvikodden skulle bli eit kraftsenter for ny kunst. Ein henta stadig inn fleire av dei leiande komponistane i verda, som Cage og Stockhausen, til seminar og møte med det norske miljøet.

I 1970-åra begynte for alvor det vi kallar den postmodernistiske tilstanden å prege norsk musikkliv. Rett nok hadde fleire komponistar vore med på å rydde grunnen alt i 1960-åra ved å blande musikalske element frå ulike stilar og tider i verka sine. Men det som då var eit særsyn, vart i 1970-åra eit generelt trekk. Komponisten og slagverkaren \_Kjell Samkopf\_ (f. 1952) skal ha sagt: «Ein person som er fødd og oppvaksen på Vestlandet, som har budd åtte år i Nord-Noreg og fjorten år i Tyskland, vil ha ein dialekt og ein måte å ordleggje seg på som er prega av dette.» Dette er treffande sagt fordi det på den eine sida seier at musikken er eit språk, han kommuniserer, og ein ønskte å nærme seg publikum og kommunisere med dei. På den andre sida seier han at dei ulike komponistane gjerne har sin eigen måte å seie tinga på avhengig av deira historie, men at dette berre er ulike dialektar, ikkje ulike språk.

--- 246 til 320

Det som kjenneteiknar den musikalske utviklinga i 1970-åra, også her i Noreg, er at ein forlét den strenge og reindyrka modernismen til fordel for ein meir mangfaldig krattskog av musikalske uttrykk. Postmodernismen var i ferd med å slå inn også i vårt land. Ulike musikkulturar og musikkuttrykk vart sidestilte. Komponistar og musikarar begynte utan vidare å gå frå den eine musikktradisjonen til den andre. Sitat og allusjonar vart også tekne i bruk av enkelte norske komponistar, og også hjå oss vart fortida teken vare på og brukt om igjen. At ein komponist bruker element frå mellomaldermusikken og ein annan bruker samisk joik, gjer ikkje den første til tradisjonalist og den andre til folkemusikar. Det er \_korleis\_ det musikalske stoffet blir brukt, som er avgjerande, ikkje \_at\_ det blir brukt. Det vil seie at dei gamle skilja mellom gammalt og nytt, nasjonalt og internasjonalt vart umogelege å bruke. Ein komponerte ikkje \_i\_ ein stil, men \_med\_ fleire stilar.

Både \_Bjørn Kruse\_ (f. 1946) og \_Terje Rypdal\_ (f. 1947) er gode døme på komponistar som har bakgrunn i pop, jazz og rock, og som i musikken sin tidleg begynte å trekkje inn element frå ulike sjangrar. Rypdal ytrar seg både som komponist og utøvar og er i dag rekna for å vere ein av dei internasjonalt mest aksepterte jazzgitaristane i Noreg.

I Noreg ønskte ein også å byggje bru over den klufta som modernismen etter den andre verdskrigen hadde skapt mellom komponistane og publikum. Musikken fekk difor tilbake mykje av det forteljande preget som dei gamle symfoniske dikta hadde hatt, ei moderne form for programmusikk. Vi kan gjerne bruke uttrykket \_ekspresjonisme\_ på den uttrykksviljen som var til stades i mykje av musikken i 1970-åra. Det skjer ei dreiing tilbake til alt det som var bannlyst under modernismen, tonalitet, klare motiv og tydelege rytmefigurar.

Ein slik rytmisk vitalitet er eit kjenneteikn på musikken til \_Ketil Hvoslef\_ (f. 1938). Han står dermed i kontrast til annan musikk i 1970-åra som ofte var prega av breie klangflater og sakte og flytande utvikling. I \_Trio for sopran, alt og piano\_ (1974) får vi eit bilete av den mangfaldige bakgrunnen til Hvoslef. Songstemmene er utan tekst og går i eit rytmisk samspel med pianoet som kan minne om \_scat song\_ i jazzen. Men rytmikken til Hvoslef er ikkje berre henta frå hans erfaring som jazz- og popmusikar. Han hentar samtidig impulsar frå trongføringsteknikken til Bach og den rytmiske fortettingsteknikken til Beethoven.

Hvoslef er ein allsidig komponist som har skrive musikk for fleire vanlege og uvanlege besetningar. \_Konsert for kor og kammerorkester\_ (1977), der koret syng berre på nonsensstavingar, vart kåra til årets verk av Norsk Komponistforening i 1978. I 1979 skreiv han \_Konsert for fiolin og popband\_ og i 1989 \_Entrata bergensis\_ for bogekorps, blanda kor, tape og orkester. Ein viktig del av produksjonen hans er dei 17 konsertane for ulike instrument og instrumentgrupper.

--- 247 til 320

\_Magne Hegdal\_ (f. 1944) stod i kontrast til det forteljande aspektet som dei fleste andre komponistar i 1970-åra heldt seg til. Han vart tidleg påverka av aleatorikken til John Cage og vart i Noreg ein periode kjend som komponisten med terningane. Han representerte ein slags radikal postmodernisme der verket spegla det fragmenterte og oppstykka i tilværet utan å prøve å sy det saman til ei logisk samanhengande forteljing. Bitar av eigen musikk eller musikk av andre vart stokka om ved hjelp av ulike tilfeldige prinsipp. Dermed fokuserer han på augneblinksassosiasjonen i staden for på vidareføringa frå det eine til det andre elementet. I stykket \_Make BeLieve Rag\_ (1981) bruker han element frå den kjende \_Maple Leaf Rag\_ frå 1899 av Scott Joplin. Dei enkelte elementa frå originalversjonen er brotne ned og kasta om på. Det same gjeld den opphavlege songteksten, dei karakteristiske trampane og den dansande sopranen som begge delar kjenneteikna originalmusikken. Vi kallar gjerne komposisjonen til Hegdal postmodernistisk dekomponering, men det er samtidig eit stykke som kommuniserer godt med eit breitt publikum med tydelege referansar til eit kjent musikkstykke. Då kan det vere på sin plass å minne om den skandaløse integreringa som Les six gjorde av kabaretsongar i kunstmusikken etter den første verdskrigen og ikkje minst \_Ragtime for 11 instrument\_ (1919) av Stravinskij. Dette viser med heilt tydeleg at kunstnarlege ytringar som kan verke provoserande i éin periode, kan verke integrerande i ein annan.

Ein komponist som representerte eit anna alternativ til den forteljande musikken, er \_Folke Strømholm\_ (f. 1941). Etter å ha studert joik begynte han omkring 1970 å bruke element frå samisk musikk i verka sine, til dømes \_Samisk Ouvertyre\_ (1969) og \_Sámiid Ædnan\_ (1972). Utover i 1970-åra forsvinn den særeigne melodikken i joiken, men han held på prinsippet om små motiv som blir gjentekne og gjentekne. Dermed står Strømholm fram som ein norsk representant for minimalismen, eller det som litt humoristisk har fått namnet arktisk minimalisme. Stykka hans frå denne tida, til dømes \_Tapetmusikk\_ (1975) og \_Farewell to the Piano\_ (1976), dyrkar det meditative. Dei er prega av monotone gjentakingar av små motiv i sakte endring.

I klaverstykket \_Vann\_ (1974) bruker han også aleatorikk. Det grafiske partituret gir lite informasjon om korleis musikken skal klinge. Det er heilt nødvendig å lese dei instruksjonane som følgjer med. Etter eit lite opningsmotiv kan pianisten velje éin av tre alternative måtar å gå vidare på. Dei tre alternativa har ulik lengd, men alle tre inneheld nokre faste akkordar, og på desse akkordane skal så pianisten improvisere og gi eit musikalsk bilete av vatn i ulike former slik han tenkjer seg det (regn, bølgjer, skvulp, foss, sildring osv.). Dette skal vare i ca. fem minutt før opningsmotivet blir gjenteke. Mot slutten går stykket over i frittståande enkelttonar som blir liggjande og vibrere – pedalen skal nemleg haldast nede gjennom heile stykket. Sjølve avslutninga er overlaten til fantasien til pianisten.

Sjølv om vi her har trekt fram to komponistar, Hegdal og Strømholm, som på kvar sin måte representerte eit alternativ til den forteljande musikken, er det viktig å ha klart for seg at det meste av den musikken som vart skrive i 1970-åra, var forteljande i sin karakter.

--- 248 til 320

Notebilde: Partituret til Vann av Strømholm. Vann op. 27 Musikk: Folke Strømholm Copyright © Norsk Musikforlag A/S, Oslo.

### xxx3 1980-åra

Den nye generasjonen komponistar som var fødd etter den andre verdskrigen, var i større grad villig til å involvere omverda i komposisjonsarbeidet, og det voks fram mange direkte samarbeidsprosjekt mellom komponistane og ulike musikargrupper. Dessutan hadde den sterkaste stormen mot modernismen lagt seg, og det modernistiske tonespråket var meir akseptert mellom folk flest.

I 1981 vart det skipa eit fireårig kandidatstudium i komposisjon ved Noregs Musikkhøgskule som skulle vere ei grunnutdanning for eit vidare diplomstudium. Dermed var det mogeleg for norske komponistar å ta heile utdanninga si i Noreg. Som eit resultat av dette ser vi ein svært auke i urframføringar av norsk kunstmusikk utover i 1980-åra. Ein del av årsaka er vel også at ein hadde fått mykje betre bestillings- og støtteordningar i 1970-åra. Og vi kan vel også seie at det skjedde ei kvalitativ heving av nivået, noko som kom til uttrykk ved at fleire unge norske komponistar fekk velfortent suksess i utlandet. Fleire av dei, som \_Rolf Wallin\_ (f. 1957) og \_Cecilie Ore\_ (f. 1954), har vunne høgthengande internasjonale prisar.

Det var særleg med Rolf Wallin at rocken kom inn i samtidsmusikken. Han hadde bakgrunn som trompetar i rockegruppene Holy Toy og Kjøtt. Det kan også ha medverka til at han utan vanskar har veksla mellom seriøse konsertkomposisjonar, dristige performances, computerbaserte system og improvisasjon. Han har dessutan samarbeidd mykje med frie danse- og teatergrupper, særleg med elektroakustisk musikk. Det meste av musikken til Wallin spelar på kontrasten mellom rørsle og stillstand. Han var også mellom dei første i Noreg som tok i bruk datamaskinen som eit verktøy ikkje berre for å komponere elektroakustisk musikk, men også som eit hjelpemiddel i komponeringa av reint akustiske verk, det vi gjerne kallar computerstøtta komponering.

--- 249 til 320

I 1994 laga han komposisjonen \_Yo\_ for kontrolldress og datamaskin. Lydmaterialet er basert på hans eiga stemme. Kontrolldressen er utstyrt med elektriske punkt og ved å kome i kontakt med desse punkta med straumførande metallbeslag på fingrane blir datamaskinen styrt på same måte som ein manøvrerer seg fram i eit dataspel med ein joystick.

Mellom folk flest er Wallin mest kjend for verket \_Stonewave\_ (1990) som vart brukt i vettedansen under opningsseremonien til vinter-OL på Lillehammer i 1994. Dette verket er heilt ut skrive for trommer og metallinstrument utan tonehøgd og er prega av ein kraftig drivande motorikk og ei lang spenningsoppbygging mot slutten. Det kan difor vere overraskande at det faktisk er strengt matematisk oppbygd. Han har brukt såkalla fraktalar, i og for seg enkle formlar som skaper fascinerande mønster når dei blir viste grafisk på ein datamaskin eller spela som musikk. I dei systembaserte verka sine gjer Wallin alltid ei estetisk vurdering når han vel ut kva materiale han skal bruke av alt det som systemet genererer. Han bruker alltid minst éin musikalsk parameter som utgangspunkt for eigen fantasi.

Cecilie Ore er ein av dei mest konsekvente modernistane i Noreg med stadig fokus på musikalsk tid. Ho var ein av dei første norske komponistane som tok i bruk datamaskinen til såkalla computerstøtta komponering. Det mest kjende verket hennar er \_Codex Temporis\_ (1988–92), der strukturen i dei ulike delane er laga med hjelp av datamaskin. Dei fire delane verket omfattar, er skrivne for ulike ensemble, og alle instrumenta blir elektronisk forsterka. Ore har også laga elektroakustisk musikk. I \_Etapper\_ (1988) byggjer ho på ein tradisjon som går heilt tilbake til den eksperimenteringa Nordheim gjorde med elektronisk omarbeiding av den menneskelege stemma.

Etter at Finn Mortensen døydde i 1983, var det særleg to komponistar som fekk innverknad på norske komposisjonsstudentar, \_Olav Anton Thommessen\_ (f. 1946) og \_Lasse Thoresen\_ (f. 1949). Begge var kritiske til den strenge modernismen, dei var meir klangorienterte og mindre strukturorienterte enn det Mortensen hadde vore. Dei hadde også begge studert \_sonologi\_ i Nederland, ein analyse- og komposisjonsreiskap som i større grad legg vekt på det auditive og dyrkar ein komposisjonsteknikk basert på eit vekselspel mellom lytting og skrift. Som komponistar hadde dei røter i modernismen, men dei henta også inspirasjon frå musikken i tidlegare tider. Dei var også begge opptekne av dramaturgi og retorikk i musikken, så det er naturleg å plassere dei inn i den forteljande tradisjonen som voks fram i norsk musikk etter 1970.

--- 250 til 320

Thommessen er ein komponist som trekkjer mange ulike element inn i musikken. Orkestreringa hans kan vere prega av både seinromantiske og modernistiske ideal. Dessutan bruker han ofte sitatteknikk med tilvising både til eldre musikk og til andre sjangrar. Eitt av hovudverka til Thommessen er \_Et glassperlespill\_ (1979–83), eit heilaftans verk i seks delar som er inspirert av romanen med same namn av den sveitsiske nobelprisvinnaren Hermann Hessen. I del nummer to, som blir kalla \_Makrofantasi over Griegs a-mollkonsert\_, bruker han sitat frå musikken til Grieg. I dei andre delane låner han av andre komponistar, mellom anna Beethoven og Verdi. Med den utstrekte bruken av sitat har dette verket mykje til felles med Berios \_Sinfonia\_ frå 1968.

Lasse Thoresen spenner som komponist over eit stort spekter av uttrykksmåtar, frå elektrofoni til vanlege kammerbesetningar, frå modernistiske klangeksperiment til nyromantikk, frå mikrotonalitet til store kor- og orkesterverk inspirerte av tekstar frå bahai-religionen. Han har også interessert seg for norsk folkemusikk. I \_Yr\_ for solofiolin (1991) bruker han ei enkel ABA'-form som ramme om verket. Det startar og sluttar med uttrekte klangar og melismar inspirerte av hardingfelemusikken. Midtdelen er ein slags fantasi over hallingen der han fabulerer over rytmen i hallingen, dei karakteristiske samklangane i hardingfelemusikken, dessutan i ornamentikk, mikrotonalitet og motivisk knoppskytingsteknikk i den same musikken.

I 1980-åra stod det fram fleire unge komponistar som hadde teke mot sterke impulsar frå Thommessen og Thoresen: \_Nils Henrik Asheim\_ (f. 1960), \_Glenn Erik Haugland\_ (f. 1961) og \_Asbjørn Schaathun\_ (f. 1961).

Nils Henrik Asheim debuterte som komponist alt som 15-åring etter å ha studert komposisjon med Olav Anton Thommessen i tre år! Han har seinare teke mot fleire prisar for komposisjonane sine, og verklista omfattar viktige verk som trilogien \_Som ringer i vann, Vannspeil\_ og \_Speil\_ (1984–87) for orkester og \_Turba\_ (2000) for orkester, kor, solistar og elektroniske stemmer. Det første verket er prega av sonologisk tankegang med fokus på den klingande musikken meir enn indre struktur. Her stiller Asheim opp ulike sjikt og teksturar ved sida av kvarandre og mot kvarandre.

I \_Turba\_ kan vi merke teikn til ei viss stilendring. Her forlét han den lineære utviklingstenkinga til fordel for ein musikk som er oppbygd av ulike musikalske rom som han går ut og inn av. Det musikalske grunnmaterialet blir presentert i byrjinga av stykket, og deretter blir det vist frå ulike vinklar i dei ulike romma. Dette opnar for meir bruk av improvisasjon og for å parallellføre ulike musikalske lag som ikkje er synkroniserte med kvarandre. Møtepunkta mellom desse laga er planlagde, men ikkje kontrollerte, altså eit innslag av aleatorikk i ei stram arkitektonisk form. Det kjem tydeleg til uttrykk i dei nyare komposisjonane til Asheim som kammerverka \_Glasshus\_ (2001), \_Chase\_ (2001), \_Scream Soft\_ (2002) og \_Nicht\_ (2002).

--- 251 til 320

Glenn Erik Haugland har særleg arbeidd innanfor musikkteater i vid meining. Han har eksperimentert med performances, konsertframsyningar og musikkteater både for vaksne og barn. Han er også ein av dei som har ivra sterkast for ei aktiv formidling av samtidsmusikk og har fleire gonger som musikkskribent lasta dei store musikkinstitusjonane for ikkje i stor nok grad å ta ansvar for å formidle ny musikk til sitt faste publikum. Han har også teke initiativet til fleire amatørmusikkprosjekt i utkant-Noreg, og i 1990 var han med på å starte musikkteatergruppa Opera Omnia, som først og fremst skulle rette verksemda si mot barn og unge. I 2000/2001 fekk Opera Omnia to store suksessar med kammeroperaen \_Hulda og Garborg\_ og barneoperaen \_PoY\_. I 2004 vart Haugland innstilt til Nordisk Råds musikkpris nettopp for Hulda og Garborg. Hausten 2007 hadde operaen \_Rebekka\_ basert på romanen \_Dukken i taket\_ av Ingvar Ambjørnsen urpremiere under opninga av Ultima-festivalen. Urpremieren var i Bærum kulturhus i Sandvika utanfor Oslo fordi Den Norske Opera på det tidspunktet var på flyttefot medan dei venta på at operahuset i Bjørvika skulle bli ferdig.

Ein av dei som gjekk i bresjen for computerstøtta komponering i Noreg, var Asbjørn Schaathun. I tillegg til å bruke datamaskinen til å få fram musikalsk materiale, bruker han maskinen også som liveinstrument i mange av verka sine. I 1986 var Schaathun initiativtakar til skipinga av Oslo Sinfonietta, som seinare har markert seg med fleire framføringar av norsk og utanlandsk samtidsmusikk. Ein sinfonietta er eit ensemble som har med alle instrumenta i eit symfoniorkester, men med berre éin utøvar på kvart instrument. Dermed blir klangrikdomen i orkesteret kombinert med det meir gjennomsiktige i kammerensemblet. Eit slikt ensemble er meir tilpassa krav i samtidsmusikken til fleksible instrumentbesetningar. Som professor i komposisjon ved Noregs Musikkhøgskule har Schaathun også vore med på å setje sitt preg på ein yngre garde av norske komponistar som har begynt å gjere seg gjeldande etter tusenårsskiftet.

Schaathun står fram som ein av dei mest modernistiske og strukturorienterte komponistane i sin generasjon. Her ligg også noko av grunngivinga for hans bruk av computerteknikk. Han ønskjer å finne strukturar som ligg utanfor hans eiga framsyningsevne. Men samtidig held Schaathun kontrollen over dei estetiske vala som skal gjerast i komposisjonsprosessen. Det er ofte klare romantiske islett i musikken hans, og musikken kan gjerne reknast som ein slags poetisk modernisme.

--- 252 til 320

Det mest sentrale verket til Schaathun er \_Actions, Interpolations & Analyses\_ (1991) for bassklarinett og orkester. Her set han nokre akkordar frå \_Symfoni for blåsarar\_ (1920) av Stravinskij opp mot eige materiale i stykket i ein prosess der dei to elementa påverkar og gradvis endrar kvarandre. Dei musikalske handlingane til solisten (actions) blir blanda med det musikalske materialet i orkesteret (interpolations) og undersøkte (analyses) i ei symfonisk utvikling.

### xxx3 1990-åra og fram til i dag

I 1995 voks den såkalla Pling-plong-gruppa fram i samband med ei plateinnspeling og eit manifest i musikktidsskriftet \_Ballade\_. Dei åtte komponistane som var med i prosjektet, var alle fødde i 1950- og 1960-åra, og nokre av dei hadde hatt ein viss internasjonal suksess i 1990-åra. Men på same måte som hjå Les six 75 år tidlegare, fungerte pling-plong-konseptet meir som ein felles komponistpresentasjon enn som ei etablering av ei komponistgruppe med sterke fellestrekk. I dag står medlemmene heilt klart fram som enkeltindivid og ikkje som gruppe.

Likevel er det tydeleg at dei estetisk er sterkt prega av at dei har felles utdanningsbakgrunn, nettopp hjå Thommessen og Thoresen. Mange av pling-plongarane viser den same interessa for klangfarge og sjiktteknikk som læremeistrane deira. Dermed står dei også trygt forankra i tradisjonen frå Nordheim og Janson, og står saman med alle dei som kritiserer eksperimenteringa og fokuset på musikalsk struktur i darmstadtskulen. Som generasjonen før dei knyter dei seg til modernismen, men tonespråket deira bruker heile den musikkhistoriske tradisjonen. Mangt av det medlemmene har uttalt, viser sterke postmodernistiske trekk. Ein av dei, \_Jon Øyvind Ness\_ (f. 1968), har sagt:

«Når ein er oppdradd til å tru at alle typar musikk er like gode, og til å oppleve at mykje av han faktisk er det, kan ein bruke det meste. Då kan ein ta ein tanke, eit konsept eller eit materiale frå nesten kvar som helst. Alt er av like stor verdi.»

Jon Øyvind Ness har bakgrunn som rockemusikar. Her er han også typisk for den yngre generasjonen norske komponistar. Dei har ofte bakgrunn og erfaring frå andre sjangrar og musikkformer og kryssar grensene mellom dei utan problem.

Verket \_The Dangerous Kitten\_ (1998) av Ness kan stå som døme på tonespråket til pling-plongarane. Tittelen viser til Frank Zappa-låten \_The Dangerous Kitchen\_. Ness har bygd opp verket som ein slags musikalsk stream of consciousness der han flettar inn alle dei innfalla som dukkar opp i komposisjonsprosessen, mellom anna ein kattunge som kjem inn i huset, standardlåten \_The Girl from Ipanema\_, eit telenorsignal og \_Dyrene i Afrika\_. Sjølv om tilsvarande teknikkar er brukte av eldre kollegaer, lét musikken til Ness langt meir modernistisk.

--- 253 til 320

Han bruker mellom anna heilt andre musikktradisjonar i musikken enn det til dømes Janson brukte. Dessutan er sitata ofte omarbeidde til det ukjennelege, og når det gjeld forma, er pling-plongarane heller ikkje så forteljande som førebileta sine. Musikken er i liten grad prega av samanheng og utvikling. Tvert imot er han fragmentarisk og oppstykka og har dermed eit sterkare fokus på augneblinken her og no.

Mot slutten av 1990-åra kom det også meir humor og ironi inn i musikken hans, noko som etter kvart også vart eit kjenneteikn på postmodernismen. Det finn vi mellom anna i titlane \_Dandy Garbage\_ (1993), \_Cascading Ordures\_ (1997) og \_Tulip Smacking\_ (2003). Han ønskjer at musikken hans skal vere vakker på den måten at han skal vere god å høyre på. Men han vil gjerne også bli oppfatta som moderne og seriøs. Han vil derimot ikkje provosere publikum. Etter hans meining er det ingen ting som eigentleg provoserer lenger, det berre irriterer, og det er det ingen vits i.

Rundt tusenårsskiftet stod det fram ein ny generasjon komponistar som deler den meir strukturorienterte estetikken til Schaathus, og som han bruker også dei i stor grad datamaskin som komposisjonsverktøy. Og på same måte som pling-plongarane har dei teke konsekvensen av at vi lever i eit mediestyrt samfunn ved å marknadsføre seg som gruppe, retromodernistar eller generasjon kompleX, som dei også kallar seg. Dei fremste representantane for denne gruppa er \_Eivind Buene\_ (f. 1973), \_Lars Petter Hagen\_ (f. 1975) og \_Trond Reinholdtsen\_ (f. 1972). Dei er også kritiske til stilblandinga i postmodernismen. I motsetning til det som har vore hovudtrenden i norsk musikk etter 1975, ønskjer retromodernistane å gripe tilbake til den meir reindyrka modernismen frå 1950- og 1960-åra med strenge former og fokus på indre struktur. Førebileta er komponistar som Webern, Stockhausen og Boulez. Det skapte nokså høge bølgjer i den heimlege andedammen då Trond Reinholdtsen i januar 2003 fyrte av denne salva i Morgenbladet:

«La meg berre i parentes seie at popmusikk sjølvsagt er ei totalt idiotisk og latterleg musikkform, banal og historielaus til det perverse, og gjennomkorrumpert av kapitalkrefter, kunnskapsløyse og generelt dårleg smak. Berre lågpanner og noksagtar bruker tid på den.»

Musikken til Reinholdtsen har i den seinare tida utvikla seg meir i retning av performance og integrering av utanommusikalske element, som forklarande kommentarar, live-kamera-film, grimaseskjering og liknande. Det har nærmast vorte eit varemerke at verka hans blir avslutta med ein komponistens tale, gjerne på skjerm live eller i opptak, helst på norsk, men også på tysk og engelsk dersom konserten er i utlandet.

Det kan sjå ut som om retningsendringane i norsk musikk går raskare og raskare etter kvart som vi har nærma oss vår eiga tid. Det ser også ut til at vi dei siste seksti åra har levd med spenninga mellom ein utoverretta estetikk der ein ønskte å kommunisere med publikum gjennom ein episk forteljande musikk, og ein innoverretta, strengt modernistisk musikk, der verdien til verket låg i strukturen og ikkje nødvendigvis i om det kommuniserte med tilhøyrarane.

--- 254 til 320

Frå etterkrigsmodernismen til Mortensen, Nordheim og Hovland i 1950-åra går vi vidare til dei mildare og meir kommuniserande uttrykka hjå Thommessen og Thoresen. Deretter bryt Ore, Wallin og Schaathun inn med ein meir europisk orientert modernisme igjen i 1980-åra. I 1990-åra står pling-plongarane fram med ei nyorientering i retning av ein postmodernistisk stilblandingsestetikk, før generasjon kompleX, elevane til Schaathun, igjen går i retning av ein streng strukturalisme.

## xxx2 4.6 Postjazztendensar i tiåra på kvar side av tusenårsskiftet 2000

Dei siste tiåra av 1900-talet har som 1970-åra vore prega av alle former for fusjon. Spesielt er element frå popmusikken blanda med jazz. I tillegg har element frå etnomusikk og folkemusikk sett sitt preg på jazzen, spesielt i Europa, men også i Asia og på det amerikanske kontinentet. I USA vart vestkystfusjon populær utover i 1980- åra. Musikken blir også kalla vestkystpop fordi han representerte ei kopling mellom jazz og pop, ikkje minst funk og disco.

I 1980-åra kom det opp ein ny generasjon musikarar som i hovudsak kombinerte rock og jazz, og som for det meste brukte elektroniske instrument eller elektronisk manipulering av akustisk lyd. I jazzrock ligg eit stort ansvar på perkusjonistane og bassistane, og vi kan vel seie at bassfigurar var like viktige for musikken i 1980- og 1990-åra som altererte akkordar var det i 1940-åra. Viktige slagverkarar i siste delen av 1900-talet var Billy Cobham, Al Foster og Steve Gadd, medan bassistane Stanley Clarke, John Pattitucci og Darryl Jones også markerte seg. Mellom saksofonistane tok \_Michael Brecker\_ (1949–2007) ein leiande posisjon, ei stilling han deler med \_Sonny Rollins\_ (f. 1930) som har ein lang karriere innanfor tradisjonell jazz. Brecker hadde også ein solid bakgrunn i ulike stilarter, og han fekk stor suksess som improvisator og studiomusikar. I tillegg til å ha store virtuose evner utforska han gjennom store delar av karrieren bruk av elektronikk, og desse elementa har gjort han til ein av dei viktigaste jazzmusikarane så langt i postjazzperioden.

Gitarist og komponist \_Pat Metheny\_ (f. 1954) starta Pat Metheny Group (PMG) i 1978 og har gjennom åra gjort at ungdom i stadig større grad har vorte interesserte i jazz. Han har samarbeidd med mange unge talent over store delar av verda i tillegg til arbeidet i PMG. Metheny har også eksperimentert med fleire gitartypar, ikkje minst har bruken av synthgitar gitt gode musikalske frukter. Musikken til Metheny er melodiøs, ofte meditativ, og han er rytmisk og harmonisk spennande.

--- 255 til 320

Som utøvar er Metheny beundra i bop- og frijazzmiljøet og av rockemusikarar. Både Brecker og Metheny representerer ein stil som ofte blir kalla \_smooth jazz\_, og som kanskje er den mest kommersielle fusjonsstilen.

Mot slutten av 1980-åra eksperimenterte mange produsentar og diskjockeyar med å setje saman musikk med element frå jazzimprovisasjon, elektronisk houseproduksjon blanda med funk- og hip-hop-rytmar. Det skjedde på begge sider av Atlanteren, og denne fusjonsmusikken vart kalla \_acid jazz\_. Dette var primært dansemusikk som fornya jazzinteressa hjå ungdomen. I 1990-åra skjedde det same med elektronisk techno og jazz, der det vart brukt datateknologi for å skape elektronisk lydbilete. Den norske trompetaren Nils Petter Molvær spela inn albumet \_Khmer\_ i 1997, og musikken ligg i skjeringspunktet mellom jazz, pop og techno.

\_Jazz rap\_ utvikla seg i siste delen av 1980-åra og byrjinga av 1990-åra. Fleire musikarar blanda jazz og hip-hop ved hjelp av digital samplingsteknikk. Ein brukte eldre jazzinnspelingar og la inn hip-hop-rytmar. Det førte i utgangspunktet ikkje til kommersiell suksess, men ved å bruke jazzmusikarar i studio saman med rapparar vart det betre organisk heilskap og betre kommunikasjon mellom improvisasjon og rapp/hip-hop. Rapparen Guru starta i 1993 utgiving av ein musikkserie han har kalla \_jazzmatazz\_, der han brukte jazzmusikarar i studioopptaka. Det siste albumet til Miles Davis, \_Doo-Bop\_, som vart utgitt posthumt i 1992, er i stor grad basert på hip-hop-rytmar, og Herbie Hancock lét seg inspirere av hip-hop i midten av 1990- åra med albumet \_Dis Is Da Drum\_ (1994).

Endeleg bør stilretninga \_pønk jazz\_ eller \_jazzcore\_ nemnast. Denne retninga sprang ut av postpønkmusikken i London og New York i 1980-åra og førte til ny interesse for jazz. Bandet \_Pop Group\_ frå Bristol blanda frijazz med dub reggae og fann gjennom det fram til sin eigen pønkrockstil. I New York henta bandet \_No Wave\_ inspirasjon frå både frijazz og pønk. Det finst også døme på band som blanda soul med både frijazz og pønk. Saksofonisten og komponisten John Zorn (sjå s. 244) vart i midten av 1980-åra merksam på utviklinga av tempo og dissonansar i postpønkmusikken, og han blanda dette med frijazz i det vi kan kalle \_thrashcore\_. Denne aggressive musikken, som altså er fusjon mellom frijazz og trash eller hardcore pønk, er opphavet til jazzcore. I 1990-åra kom det etter kvart inn element frå ekstreme metallretningar som \_thrash metal\_ og \_death metal\_ i pønkrocken. Desse elementa har forplanta seg vidare til jazz, og retninga blir kalla \_metallisk jazzcore\_. Banda \_Iceburn\_ og \_Candiria\_ representerer denne retninga.

Mot slutten av 1990-åra vart omgrepet \_nu jazz\_ eller \_future jazz\_ etablert som nemning på musikk som blandar jazz og andre musikkstilar som funk, soul, elektronisk dansemusikk og fri improvisasjon. Det norske bandet \_Jaga Jazzist\_ og jazzpianisten Bugge Wesseltoft er typiske representantar for nu jazz.

--- 256 til 320

I dag blir det spela jazz i ei mengd variantar, og som vi har sett, skaper mange utøvarar nye uttrykk gjennom å blande jazz med samtidsmusikk av ulike sjangrar. Ein del utøvarar er opptekne av tradisjonelle jazzuttrykk, medan andre tek utgangspunkt i dei musikalske trendane som er rådande for tida. Rundt om i verda blir det skapt særeigne stilarter i møtet mellom jazz og ulike folkemusikalske tradisjonar, og estetikk og tradisjonar frå jazzen gjennomsyrer mange ulike sjangrar utan at merkelappen jazz blir brukt. Somme kritikarar meiner at den eigentlege jazzmusikken er død fordi det er blandingsformene som dominerer. Det er berre delvis sant. Går vi på jazzklubbar rundt om i verda, opplever vi at tradisjonell, akustisk jazz i høgste grad lever vidare. Både innanfor det profesjonelle musikklivet og amatørmusikklivet blir det spela storbandjazz, ofte av høg klasse, og i nesten alle land i den vestlege verda finn vi dixielandgrupper som held den tidlege jazztradisjonen levande. Faktum er at det i dag blir spela meir tradisjonell jazz enn nokon gong, ofte av og med unge utøvarar, og påstanden frå kritikarane om at jazzen er død, verkar difor sterkt overdriven og står i skarp kontrast til det mangfaldet som pregar jazzen i dag.

### xxx3 Postjazztendensar i Noreg omkring tusenårsskiftet

Norsk jazzforbund har hatt ei svært sentral rolle for den aukande interessa for jazz i Noreg. Frå og med 1960 har forbundet gitt ut tidsskriftet \_Jazznytt\_. Det starta plateselskapet \_Herman og Odin\_ i 1981, og i 1990-åra starta forbundet konsertformidling under namnet \_Den norske jazzscene\_. Det har dessutan vore produsert norsk jazz heile tida på plater i alle år sidan 1960-åra, spesielt av det tyske selskapet ECM saman med ein del mindre og idealistiske selskap som Gemini, Hot Club Records, Curling Legs og Nor. I 1981 vart \_Norsk jazzarkiv\_ skipa, og jazzmusikarane organiserte seg i eit eige fagforbund i 1980-åra. Rekrutteringa av unge musikarar skaut fart då jazzlinja ved Trøndelag musikkonservatorium, no ein del av NTNU, starta verksemda si i 1979. Der har jazzmusikarane \_Terje Bjørklund, Jon Pål Indreberg\_ og \_Bjørn Alterhaug\_ vore mellom initiativtakarane og viktige pedagogar gjennom dei 32 åra linja har vore i verksemd. Seinare er fleire institusjonar kome til med eit undervisningstilbod i jazz, og i dag er det mange unge og spennande norske jazzmusikarar som er i ferd med å hevde seg både nasjonalt og internasjonalt. Mellom dei mest profilerte musikarane her i Noreg dei siste tiåra finn vi \_Bjørn Kjellemyr, Magni Wentzel, Sidsel Endresen, Jon Eberson, Nils Petter Molvær, Bugge Wesseltoft\_ og \_Arve Henriksen\_. Alle desse har fått \_Buddyprisen\_, heidersprisen frå Norsk jazzforum til norske jazzmusikarar.

Også i norsk jazz har dei siste tre tiåra vore prega av pluralisme slik den internasjonale jazzen har vore. Unge musikarar spelar i dag innanfor dei fleste jazzkategoriane og stilane, men som tidlegare tiår ser det ut til at musikarane framleis lét seg inspirere av norsk folkemusikk. Større ensemble og storband har også spela ei viktig rolle i norsk jazz dei siste tiåra.

## xxx2 4.7 Rock og pop frå og med siste delen av 1960-åra

### xxx3 Hippierørsle – 68-generasjonen – acid rock – Woodstock

Eksperimentering med klangeffektar i rock vart raskt knytt til hippiekulturen. I denne kulturen hadde det utvikla seg ei romantisering rundt bruken av rusmiddel, og i rocken handla det om å finne ei kopling mellom rusopplevingane framkalla av LSD eller marihuana og musikk. Denne retninga av rocken blir kalla \_psykedelisk rock\_ eller \_acid rock\_. Dei fleste rockegruppene som var aktive i siste delen av 1960-åra, var påverka av denne stilen, og gode døme på låtar som handlar om dette, er \_Lucy in the sky with diamonds\_ \_(The Beatles)\_, \_Eight miles high\_ \_(The Byrds)\_, \_White Rabbit\_ \_(Jefferson Airplane)\_, \_Strange Brew\_ \_(Cream)\_ og \_Dark Star\_ \_(Grateful Dead)\_.

--- 257 til 320

Flørtinga med dop mot slutten av 1960-åra førte til fleire tragiske dødsfall. Jimi Hendrix døydde i 1970. Året etter døydde \_Jim Morrison\_ (1943–71), vokalisten i \_The Doors\_. Morrison vart eit av dei store kulturelle ikona i 1960-åra som eksperimenterte med film, poesi og musikk. Showa hans på scena likna teaterframsyningar, og han vart etter sin død ein av dei store kultfigurane i rocken. I 1970 døydde også den første store kvinnelege vokalisten i rocken, \_Janis Joplin\_ (1943–70), av ein overdose heroin. Joplin song med stor intensitet og innleving, og hennar store førebilete var Bessie Smith, den første bluesdronninga i jazzhistoria. Mellom dei store hitane til Joplin finn vi \_Me & Bobby McGhee\_ og \_Mercedes Benz\_.

I august 1969 samla mange av dei største namna i rocken seg ved den vesle byen Bethel i upstate New York til ein tredagars freds-, musikk- og kjærleiksfestival. Omtrent ein halv million rockeentusiastar opplevde den største rockehappeningen gjennom tidene. Woodstockfestivalen vart både ei slags musikalsk oppsummering av 1960-åra og ei tydeleg melding om kva som skulle kome i det neste tiåret. Her kunne ein høyre blues, countryrock, funk og visesong, samtidig med at Jimi Hendrix avslutta festivalen med si legendariske forvrenging av den amerikanske nasjonalsongen i protest mot vietnamkrigen. Festivalen vart samtidig kulminasjonen på hippierørsla. Realitetane i krigen og kommersialismen hadde henta inn draumen om ein fredeleg og naturleg eksistens i vidaste meining.

### xxx3 Rock og pop i 1970-åra

I siste halvdelen av 1960-åra vart det skapt mange stilvariantar i rock som gjorde at rocken i 1970-åra blir prega av eit stort mangfald det er vanskeleg å få oversikt over. Mange grupper og artistar nærmast skifter stil frå album til album, eller til og med frå spor til spor på enkelte album, og det gjer at 1970-åra verkar temmeleg forvirrande og uoversiktleg. Det er likevel mogeleg å sjå nokre stillinjer som nokså konsekvent går gjennom heile tiåret, og dei viktigaste skal vi ta for oss her.

I 1970-åra er ikkje rocken lenger ei rein ungdomsrørsle. Mange av rockestjernene frå 1950-åra er ikkje lenger unge rebellar, og ein stor del av publikum som den gong var ungdom, er i 1970-åra vaksne og etablerte med familie. Rockemusikken appellerte til eit breiare publikum enn nokon gong, han var stoverein og hadde eit internasjonalt musikkspråk som økonomisk sett var i ferd med å bli ein viktig faktor.

#### xxx4 Progrock – kunstrock – symfonisk rock

Denne retninga i rocken er i stor grad influert av kunstmusikalske prinsipp, og alle nemningane i overskrifta blir brukte om den same stilretninga. Både låtar og album vart komponerte som heilskaplege kunstverk der låtskrivarane kunne sitere tema frå eksisterande kunstmusikk og tenkte form og disponering av verkemiddel på same måte som det blir gjort i klassisk musikk.

--- 258 til 320

På den måten sprengde fleire av gruppene rammene for rocken, og resultatet kunne bli lange klangflatelåtar eller låtar der stor musikalsk virtuositet var eit viktig element. Det vart også lagt stor vekt på lydkvalitet både i studioproduksjonane og i konsertsituasjonen. Gruppene tok også etter kvart i bruk audiovisuelle sceneshow som understreka den heilskaplege bodskapen i konserten. Musikkritikarane har difor hatt tendens til å gi denne rockestilen høgare prestisje enn dei andre retningane i rocken.

Den kanskje mest sentrale gruppa innanfor denne retninga i 1970-åra og det følgjande tiåret var \_Pink Floyd\_. Bandet vart starta av arkitektstudentane \_Roger Waters\_ (f. 1943) og \_Nick Mason\_ (f. 1944). Dei har saman med \_David Gilmour\_ (f. 1946) vore dei dominerande kreftene i bandet. Det musikalske utgangspunktet for bandet var den psykedeliske rocken frå 1960-åra, og studioalbumet \_Atom Heart Mother\_ frå 1970 inneheld musikalske element som plasserer det som eit av dei første i symfonisk stil. Store delar av musikken på albumet var arrangert og notert. Det første sporet er på meir enn 23 minutt og er oppdelt i seks seksjonar der den første er sterkt prega av eit massingblåsarkor, medan eit stort songkor pregar den tredje seksjonen. Innimellom er det improviserte parti der leadgitaren får utfalde seg, og der det er talesong og vokallydar slik vi finn det i samtidige avantgardistiske korverk. Det er også lagt inn lydmontasjar, noko som blir eit av varemerka til Pink Floyd. I 1973 vart albumet \_The Dark Side Of The Moon\_ utgitt. Albumet er selt i meir enn 35 millionar eksemplar og er dermed det mestseljande albumet nokon gong.

Mange reknar dette og albumet \_The Wall\_ frå 1979 som høgdepunkta i den musikalske produksjonen til Pink Floyd. Bandet var dessutan eit av dei første som tok i bruk lyseffektar og videosnuttar som ein integrert del av sceneframsyningane.

Eit av dei første banda som nytta lån frå kunstmusikk, var \_Procol Harum\_ som i låten \_A Whiter Shade of Pale\_ (1967) brukte akkordrekkja frå Bachs \_Air\_ frå \_Orkestersuite nr. 3 i D-dur\_. Slike sitat vart vanlege i 1970-åra, og i musikken til bandet \_Emerson, Lake & Palmer\_ finn vi ei mengd sitat og lån frå ulike klassiske komponistar.

Ein viktig grunnidé for musikarane og banda i progrock (progressiv rock) var å lage konseptalbum der låtane vart spela i eitt og med felles tema. Dei tre albuma av Pink Floyd som er nemnde ovanfor, er slike konseptalbum. Andre døme på slike konseptalbum er \_A Nightat the Opera\_ (1975) med \_Queen\_. Gruppa \_Genesis\_ med dei seinare profilerte soloartistane \_Peter Gabriel\_ (f. 1950) og \_Phil Collins\_ (f. 1951) gav ut det doble studioalbumet \_The Lamb Lies Down on Broadway\_ i 1974.

--- 259 til 320

Her er konseptet ei historie skriven av Gabriel om ungguten Rael. Endeleg må albumet \_Thick as a Brick\_ (1972) av bandet \_Jethro Tull\_ nemnast. Multimusikaren \_Ian Anderson\_ (f. 1947) ville vise eit døme på det ultimate konseptalbumet, og Thick as a Brick hadde berre eitt spor då det kom ut.

I 1967 kom det ut eit nærmast musikalsk sensasjonelt album innspela av \_The Velvet Underground\_. Albumet fekk namnet \_Velvet Under-ground & Nico\_ og hamna på mange måtar i skuggen av \_Sgt. Pepper\_ av The Beatles. Bandet, The Velvet Under-ground, sprang ut av det kunstnarleg avantgardistiske New York-miljøet (sjå jazzkapitlet, s. 205), og det samarbeidde med popkunstnaren \_Andy Warhol\_ (1928–87), mellom anna om framsida på albumet, som framstilte ein banan teikna av kunstnaren.

Dei to mest kjende medlemmene var \_Lou Reed\_ (f. 1942) og \_John Cale\_ (f. 1942). Cale spela mellom anna elektrisk bratsj, og han tilførte musikken impulsar frå klassisk avantgardemusikk. Musikken til The Velvet Underground har delvis ein dyster atmosfære som saman med dei angstfylte tekstane og det skjerande gitarspelet til Lou Reed ligg langt frå det romantiske flower power-uttrykket i musikken til hippierørsla. Derimot hadde den mange felles trekk med minimalismen i kunstmusikken (sjå s. 172). Låtar som \_Run, run, run, Heroin\_ og \_European Son\_ er krevjande å lytte til, og det statiske preget låtane har, fekk stor påverknadskraft på progrocken dei neste tiåra.

Ein avantgardistisk frontfigur som også kom til å prege kunstrocken dei neste tiåra, var \_Frank Zappa\_ (1940–93), som med bandet \_The Mothers of Invention\_ gav ut det første dobbeltalbumet i rockehistoria, \_Freak Out\_, i 1966. Året etter leverte han sitt svar på hippiekulturen og The Beatles, \_We're Only In It For The Money!\_. Zappa var inspirert av mellom anna Edgar Varèse (s. 81), komposisjonen hans \_Ionisation\_ frå 1931 hadde gjort eit uutsletteleg inntrykk. Zappa var svært produktiv, og på 25 år gav han ut eit femtitals album. Musikken hans er ofte collageprega med korte tema, raske breaks og rock and roll-innslag som saman med verbale innslag går inn i ein heilskap.

--- 260 til 320

Musikken ligg i grenselandet mellom rock, jazz og klassisk symfonisk musikk. Tekstane er ofte provoserande og smaklaust vulgære, men mange av dei var meinte ironisk. I 1980-åra definerte Zappa seg som klassisk komponist, og han samarbeidde mellom anna med Pierre Boulez i verket \_The Perfect Stranger\_.

Ein artist som delvis vidareførte musikken Velvet Underground skapte, var \_Iggy Pop\_ (James Jewel Osterberg, f. 1947). Med bandet \_The Stooges\_ skapte han ein aggressiv og teatralsk musikkstil som fekk stor innverknad på \_pønk\_. \_David Bowie\_ (David R. Jones f. 1947) vart i siste halvdelen av 1960-åra sterkt inspirert av avantgardestilen representert ved Andy Warhol og Velvet Underground. Bowie gjorde image til ein livsstil slik fleire seinare rockeartistar skulle gjere, og i rolla som \_Ziggy Stardust\_ frå 1972 stod han fram som tvikjønna på scena.

Fleire grupper eksperimenterte med elektronikk i 1970-åra. Det gjeld mellom anna dei tyske gruppene \_Kraftwerk\_ og \_Tangerine Dream\_. Musikken dei skapte var ein avantgardistisk elektronisk rock, men spesielt det siste bandet har også vore sterkt inspirert av komponistar som Corelli, Bach, Ravel og Ligeti. I 1970-åra ser vi derimot ei tydeleg linje frå dei musikalske ideane til Karlheinz Stockhausen og Pierre Schaeffer (sjå s. 169) til den musikken banda skapte i dette tiåret. Som Bowie var begge gruppene pionerar innanfor synthrocken og viktige førebilete for house- og hip-hop-stilen i 1980-åra.

#### xxx4 Jazzrock – fusion

Omgrepet jazzrock blir brukt både om rock som er jazzinfluert og jazz med element frå rock, som Miles Davis og Chick Corea er kjende for. Dette kapitlet bør difor sjåast i samanheng med tilsvarande kapittel under jazz (s. 207ff), men i dette kapitlet skal vi fokusere på musikarar som har bakgrunn i rock.

Gitaristen \_Mike Bloomfield\_ (1943–81) voks opp i Chicago og spela med mange av legendene innanfor chicagobluesstilen. I 1967 starta han bandet \_Electric Flag\_, det første storbandet i rocken, som spela både soul og R&B. Besetninga hadde åtte mann, mellom dei både tenorsaksofon og trompet, og det vart ein parallell til bandet \_Blood, Sweat & Tears (BS&T)\_ som var skipa i New York same år. Skilnaden var at BS&T spela gjennomarrangert musikk, medan Electric Flag spela med eit tydelegare improvisatorisk islett. Begge banda blanda element frå rock og jazz. Bandet \_Chicago\_ vart også etablert i 1967 og har faktisk halde det gåande heilt fram til i dag. Bandet la vekt på glattare og smidigare arrangement med eit tydelegare soul-element og bruk av bakgrunnskoring.

Dei viktigaste kjenneteikna ved jazzrock er at det som regel blir brukt elektriske instrument. I den grad akustiske instrument er med, blir dei forsterka (elektrifiserte) slik at det blir mogeleg å omarbeide lyden. Jazzrock nyttar som regel enklare harmoniske strukturar enn rein jazz og med tydeleg tonal forankring. Melodiane skal kunne syngjast slik dei ofte kan i soul, og instrumental virtuositet er praktisk talt ein føresetnad. Eit av dei mest virtuose jazzrockbanda var \_Mahavishnu Orchestra\_, starta av den engelske supergitaristen \_John McLaughlin\_ (f. 1942).

--- 261 til 320

Bandet eksisterte i to periodar, éin i 1970-åra og éin i 1984–87. I den siste perioden var jazzpianisten Bill Evans med i bandet. To album frå den første perioden er sentrale i jazzrock, \_The Inner Mounting Flame\_ frå 1971 og \_Birds of Fire\_ frå 1973. Inspirasjonen til å skipe eit eige jazzrockband fekk McLaughlin etter å ha vore med på innspelinga av albumet \_Bitches Brew\_ til Miles Davis i 1970.

Ei grein av jazzrocken går i meir latinamerikansk retning. Den meksikansk-amerikanske gitaristen \_Carlos Santana\_ (f. 1947) starta bandet \_Santana\_ i 1968 og er ein av dei fremste representantane for ein latinrockstil med sterke element frå jazz. Bandet har alltid hatt minst to perkusjonistar, og afrokubansk polyrytmikk blanda med klangen frå elektriske gitarar skaper den spesielle sounden Santana er kjend for. Albumet \_Abaraxas\_ frå 1970 vart stilskapande innanfor latinrocken.

--- 262 til 320

#### xxx4 Hard rock – heavy rock – heavy metal

Hard rock, eller heavy rock, er ei stilretning i rock der musikken har eit aggressivt uttrykk i høg styrkegrad. Elgitaren dominerer i lydbiletet, gjerne med forvrengd klang og andre effektar. Det gjeld både rytmegitarane som ofte spelar enkle, gjentekne riff, og leadgitaren med soloane. Slagverkaren fokuserer på drivande rytmar, sterk basstromme med etterslag på skarptromma og rytmeaksentuering på cymbalane. Elbassen arbeider tett saman med slagverket, av og til med riffrørsler, som oftast som støtte for rytme- og leadgitarane. Vokalistane syng ofte med grums på stemma eller legg stemmeleiet svært høgt, enkelte syng til og med i falsett. Ofte er det med eit klaviaturinstrument som hovudsakleg har akkompagnementsfunksjon.

Hardrocken sprang ut av den bluesbaserte engelske rocken i midten av 1960-åra, og grupper som The Kinks, The Who og tidleg The Rolling Stones må reknast som førebilete for denne rockestilen. Band med endå sterkare bluespreg, som Cream, er eit endå tydelegare førebilete. Mange reknar likevel gruppene \_Led Zeppelin\_ og \_Deep Purple\_ som dei viktigaste stilskaparane for hardrock. Led Zeppelin vart starta i 1968 av gitaristen \_Jimmy Page\_ (f. 1944) og vokalisten \_Robert Plant\_ (f. 1948). Page blir av mange rekna som ein av dei viktigaste gitaristane og låtskrivarane i rockehistoria, og han vart tidleg kjend for å spele dobbelthalsa elgitar på konsert. Plant er rekna til dei mest markante vokalistane i rocken, og innverknaden hans kan merkast på mange vokalistar utover i 1980- og 1990-åra, mellom dei Freddie Mercury i Queen. Led Zeppelin hadde fleire studioalbum som låg på førsteplass på hitlistene både i USA og Europa utover i 1970-åra. Det første av desse albuma, \_Led Zeppelin II\_ (1969), inneheld låten \_Whole Lotta Love\_, som er typisk for stilen til bandet ved inngangen til 1970-åra. Ein av dei viktigaste og mest karakteristiske låtane e til bandet er \_Stairway to Heaven\_ frå 1971. Den åtte minutt lange låten er inndelt i fleire seksjonar og komponert av Page og Plant i fellesskap.

--- 263 til 320

Deep Purple vart også etablert i 1968, og dei mest innverknadsrike åra hadde bandet fram til 1973. Fleire av bandmedlemmene i desse åra har vore viktige stilskaparar. Det gjeld vokalisten \_Ian Gillan\_ (f. 1945), som også var ein av dei viktigaste låtskrivarane i bandet, keyboardist \_John Lord\_ (f. 1941) og slagverkaren Ian Paice (f. 1948), som er den einaste som er igjen av dei opphavlege musikarane i bandet. Deep Purple har vore innom både hardrock, bluesrock og progrock, men er mest kjent som stilskapar for hardrock. Opningsriffet frå låten \_Smoke on Water\_ (1972) har kanskje vorte det mest kjende i rockehistoria. Ian Gillian song elles rolla til Jesus i rockeoperaen \_Jesus Christ Superstar\_ på albuminnspelinga frå 1970. Han samarbeidde også med bandet Black Sabbath i 1983.

\_Black Sabbath\_ med vokalisten \_Ozzy Osbourne\_ (f. 1948) markerte seg tidleg som eit verstingband og flørta med element av okkultisme og satanisme. Osbourne gav eit mørkt preg til sceneshowa og musikken til bandet, og han vart kjend som \_Prince of Darkness\_ gjennom åra i bandet. Osbourne har dessutan hatt ein fantastisk solokarriere etter Black Sabbath med over hundre millionar selde album over heile verda, og han blir av mange rekna å vere sjølve gudfaren til heavy metal-sjangeren. Albuma \_Black Sabbath\_ og \_Paranoid\_ frå 1970 er rekna mellom klassikarane i heavyrock. Eit anna hardrockband som blir rekna til heavy metal-pionerane, er det skotskaustralske bandet \_AC/DC\_ som slo igjennom med albumet \_High Voltage\_ i 1975.

Hard rock har i ein del tilfelle fått nemning \_hanerock\_ (cock rock) for det første på grunn av sceneshow med open vektlegging av maskulinitet og seksualitet, for det andre fordi denne stilen tradisjonelt har vore dominert av menn og for det tredje fordi denne musikken tradisjonelt har vendt seg til hovudsakleg vaksne menn frå arbeidarklassen. Det endra seg noko utover i 1970-åra, ikkje minst gjennom flørtinga til Kiss og Black Sabbath vis-à-vis dei yngre tenåringsårsklassane.

#### xxx4 Country rock

I USA vart country- og folktradisjonen førte vidare i ei moderne elektrifisert innpakning frå slutten av 1960-åra. Den litt romantiserande og idylliserte landevegsrocken som vart skapt i forlenginga av viserepertoaret til Bob Dylan, står i skarp kontrast til den typen hardrock som Black Sabbath og Kiss stod for. Etter kvart fekk country-rocken også innpass i Europa og Australia, og han vart kanskje den mest populære stilretninga i rocken i 1970-åra. Det var først og fremst det tidlegare backingbandet til Bob Dylan, \_The Band\_, som initierte countryrockbølgja, og deira to album \_Music from Big Pink\_ (1968) og \_The Band\_ (1969) inspirerte mange amerikanske artistar til å slå inn på denne retninga som har djupe røter i amerikansk tradisjon. På desse to platene finn vi difor element frå både country, folk, gospel og blues.

--- 264 til 320

Det kanskje mest populære bandet i USA ved inngangen til 1970-åra var \_Creedence Clearwater Revival\_. Den fremste låtskrivaren i bandet var \_John Flogarty\_ (f. 1945). I motsetning til dei fleste andre rockgruppene i 1970-åra gav Creedence ut singlar som stadig vekk hamna på toppen av hitlistene. Låtane til Flogarty er enkle og direkte, og dei lovprisar musikkulturen på den amerikanske landsbygda. Nokre av dei mest kjende er \_Bad Moon rising, Travelin' Band\_ og \_Proud Mary\_.

\_Neil Young\_ (f. 1945) er ein av dei mest sentrale artistane i rocken. Han starta bandet \_Buffalo Springfield\_ og var ei viktig brikke i kvartetten \_Crosby, Stills, Nash & Young\_ i 1960-åra. Då grønsjrocken slo igjennom i 1990-åra, var Neil Young ein viktig støttespelar. Han har primært halde seg til to stiluttrykk gjennom heile karrieren, ein akustisk folk- og countryrockstil og ein elektrisk hardrockstil saman med bandet \_Crazy Horse\_. Sidan 1990-åra har han vore innom alternative rockeuttrykk og grønsj (grunge).

Gjennom countryrockrørsla vart også den tradisjonelle countrymusikken fornya, og artistar som Willie Nelson, Kris Kristofferson, Waylon Jennings og Johnny Cash fekk eit røffare uttrykk enn det som hadde vore vanleg. Stilen vart kalla \_outlaw country\_ (fredlaus country) fordi det nye uttrykket vart rekna som radikalt i ein temmeleg konservativ sjanger. Det meir rockeaktige uttrykket vart utgangspunkt for rootsmusikken i 1980-åra.

Ei viktig europeisk folkrockgruppe er engelske \_Fairport Convention\_, som bruker irsk og skotsk folkemusikk som utgangspunkt for sitt rockeuttrykk. Bandet vart det viktigaste europeiske bandet innanfor denne retninga i 1960- og 1970-åra, og viktige album er \_Unhalfbricking\_ (1969) og \_Rising for the moon\_ (1975).

#### xxx4 Pønk og nyveiv (new wave)

Mot midten av 1970-åra materialiserte det seg ein ny ungdomskultur, først og fremst i England, men også i andre land i Europa og USA. I England var det høg arbeidsløyse mellom ungdom, og samfunnet var prega av sterkt konservative holdningar. Utviklinga i rocken der pengegriske superstjerner heldt gigantiske stadionkonsertar, skapte berre forakt, og ei kjensle av verken å høyre til i samfunnet eller i musikken greip som seg. Ungdom uniformerte seg med fillete klede, dei farga håret i unaturlege fargar, gjerne sett opp i hanekamfrisyre, og pierca seg med sikkerheitsnåler. Dei kalla seg \_punk (pønk)\_, som er det amerikanske ordet for \_ramp\_. Pønkarane ville ta rocken tilbake og føre inn igjen dei opphavlege rebellholdningane dei meinte musikken hadde hatt i 1950- og tidleg i 1960-åra. Dei ønskte å vise at alle kunne lære seg å spele ein elgitar, stå på ei scene og formidle ein bodskap. Det vart starta ei mengd amatørband både i England og andre land i Europa, også i Noreg. Jenter var like velkomne til å spele som gutar, og for mange jenter vart pønken inngang til den frå før mannsdominerte rocken. Tyske \_Nina Hagen\_ og engelske \_Siouxie & The Banshees\_ vart førebilete for jenterockarane.

--- 265 til 320

Generelt var pønkmusikken i byrjinga inspirert av undergrunnskulturar i USA, der Iggy Pop og Patti Smith var førebilete. Band som The Who og Velvet Underground med vokalistar som Lou Reed og Nico var også svært viktige. Den antiprofesjonelle holdninga i pønkrørsla gjorde at raffinement og virtuositet var nærmast fråverande i pønkmusikken. Stilen skulle vere enkel og primitiv, energisk og spontan, og det vart brukt få akkordar. Rytmen skulle ofte vere rask med harde markeringar. Tekstane hadde gjerne politiske undertonar, og dei skildrar den håpløysa mange opplevde overfor storsamfunnet der arbeidsløyse og dårlege framtidsutsikter rådde. For utanforståande verkar mange av desse tekstane både rå og vulgære, men dei gav meining for dei ungdomsgruppene som identifiserte seg med pønkarane.

Det mest kjende britiske pønkebandet vart \_Sex Pistols\_. Bandet var sett saman av folk i miljøet rundt den engelske anarkisten Malcolm McLaren, som åtte klesbutikken Sex. McLaren meinte at rock var ei kraft som kunne endre samfunnet. \_Johnny Rotten\_ (John Lydon, f. 1956) vart den perfekte vokalisten i bandet. Han kunne ikkje syngje, men hadde ein utsjånad og ei holdning som passa perfekt i den rolla bandet skulle ha, nemleg å skape avisoverskrifter og dermed blest omkring bandet og bodskapen det formidla. I 1976 markerte Sex Pistols seg sterkt med debutsingelen \_Anarchy in the UK\_. Året etter kom \_God Save the Queen (and her fascist regime)\_ til 25-årsjubileet til dronninga. Det vart ulovleg å spele låten på BBC.

Både bandet og pønken fekk kort levetid, mellom anna på grunn av den dårlege musikalske standarden det og mange andre pønkeband heldt. Men nye band og nye eksperimentelle retningar voks fram frå dei same miljøa. Det første av dei var \_The Clash\_. Bandet fekk lengre levetid enn Sex Pistols og heldt vesentleg høgare musikalsk standard. Dobbeltalbumet \_London Calling\_ (1979) har vorte ein klassikar i britisk rock. Bandet innleidde det vi kallar \_new wave\_, på norsk \_nyveiv\_, den nye bølgja, som vart meir eksperimentell. Nyveiv førte vidare energien og opprøret i pønken, men det musikalske ambisjonsnivået var vesentleg høgare.

#### xxx4 Reggae – soul – funk – disko

Reggae sprang ut av den svarte musikkulturen på Jamaica, spesielt i dei fattige forstadene til hovudstaden Kingston. Her vart det utvikla ein musikkstil som tok utgangspunkt i den tradisjonelle dansemusikken \_mento\_ og frå \_skastilen\_. Ska var ei blanding av tradisjonell karibisk musikk og R&B frå New Orleans-området.

--- 266 til 320

Den karibiske musikken har for ein stor del opphav i afrikansk musikk på same måte som blues og gospel. Reggae har eit coolt og tilbakelena tempo, men med stor intensitet i uttrykket. Rytmikken er spesiell fordi taktslaga blir fordelte på instrumenta som er med. Kvart taktslag får difor sin eigen klangfarge og artikulasjon. Elbassen arbeider saman med melodistemma og betonar ikkje einaren. Rørslene i bass skjer elles langs tonane i treklangane. Slagverket betonar trearen, medan rytmegitaren spelar stakkatoakkordar på toar og firar.

Reggaemusikken var nært knytt til kampen mot undertrykking og til rastafarireligionen. Men då musikken slo igjennom i heile den vestlege verda og Afrika midt i 1970-åra, var den opphavlege bodskapen ikkje lenger så aktuell. \_Bob Marley\_ (1945–81) vart den fremste reggaeartisten, og gjennombrotet fekk han saman med bandet \_The Wailers\_ med låten \_No Woman, No Cry\_ i 1975.

Funk var ei oppfølging i 1970-åra av soulmusikken frå 1960-åra. Det er ein klar samanheng mellom musikken til James Brown og Wilson Picket til \_Stevie Wonder\_ (f. 1950), som med låten \_Superstition\_ (1972) markerte soulen i 1970-åra og viste kva funkstilen omfatta. Wonder trekte ikkje berre inn element frå latinamerikansk og afrikansk musikk, men også frå klassisk, jazz og pop. Desse elementa er tydelege i låten \_You Are the Sunshine of My Life\_ frå 1973. I 1970-åra vart han den viktigaste frontfiguren til Tamla Motown. Wonder har hatt mykje å seie for seinare generasjonar av svarte jazz- og rockemusikarar både som musikar og i kraft av sin personlegdom. Hyllinga hans til Duke Ellington, låten \_Sir Duke\_ (1977), har vorte ein av klassikarane i soulmusikken. Ein endå viktigare musikar i utviklinga av funkrock er \_George Clinton\_ (f. 1941). Saman med gruppene \_Funkadelic\_ og \_Parliament\_ var han sterkt med på å utvikle funk. I funk blir det lagt vekt på rytmar og grooves, og musikken er rifforientert. Elbass og slagverk spelar viktige roller. Spesielt blir virtuos teknikk på bass ein viktig del av funken. Clinton viste stor originalitet, og han var nesten like produktiv som Frank Zappa. Funkmusikken hans har hatt stor innverknad på hip-hop og rapp, og i 1990-åra var han den musikaren som vart sampla mest.

Utviklinga av \_diskostilen\_ heng nøye saman med framveksten av diskotek i 1960-åra, først og fremst i USA og Frankrike. Ved inngangen til 1970-åra var diskotekfenomenet så utbreitt at platebransjen såg eit enormt potensial for soul- og funkbasert musikk som dansemusikk for diskoteka.

--- 267 til 320

\_Disko\_ er ikkje ein musikk som utviklar seg gradvis over tid, men han legg vekt på og lever i augneblinken. Det er altså opplevinga her og no som blir viktig i denne rockestilen. Stilen er funksjonell på den måten at han er skapt som dansemusikk. Eit viktig kjenneteikn ved disko er den maskinaktige pulsen som går i mellom 120 og 150 slag i minuttet. Alle fire slaga i takta blir markerte, og bass og slagverk ligg langt framme i lydbiletet. Musikken er delvis riffbasert og liknar på funk, spesielt spelar blåsarriff ei viktig rolle i denne musikken. To viktige artistar innanfor diskostilen var \_Barry White\_ (1944–2003) og \_Donna Summer\_ (f. 1948). Barry White i sølvglinsande frakk og eit enormt stemmeomfang dominerte dei første diskoåra på herresida. Donna Summer vart raskt diskodronning, og den jazz- og gospelinspirerte diskolåten \_Hot Stuff\_ (1979) kan stå som ein typisk representant for stilen hennar i 1970-åra.

Størst suksess fekk bandet \_The Bee Gees\_, som hadde laga musikken til filmen \_Saturday Night Fever\_ frå 1977. Albumet med filmmusikken har selt i tretti millionar eksemplar, og brørne Gibbs tette og harmoniske song saman med diskorytmar appellerte til tenåringar over heile verda. Gibb-brørne song med lys, nasal vibratoklang. Låtane \_Stayin' Alive\_ og \_Night Fever\_ er typiske døme på denne stilen. Disko vart svært viktig for utviklinga av house- og tekno i 1980- og 1990-åra.

#### xxx4 Rock som teater – glamrock

Heilt sidan starten har konsertane vore ein viktig del av rockekulturen. I 1960-åra gjorde ny teknologi det mogeleg å utvide konsertkonseptet gjennom stadionkonsertar og gigantfestivalar. I 1970-åra fekk konsepttanken også konsekvensar for konsertane til banda. Konsertane skulle gi ei totaloppleving, og musikken gjekk inn i ein heilskap der lyd- og lysproduksjonen var viktig i tillegg til kostyme, sminke, bilete og etter kvart video.

Sceneshowa kunne te seg som reine teaterframsyningar, og sjokkeffektscenografien til heavyrockarane breidde om seg. \_Alice Cooper\_ simulerte avrettingar på scena. \_Kiss\_ (Knights in Satan's Service) stod fram som teikneseriefigurar, sterkt sminka, i høge platåstøvlettar og silkekostyme. Bandet vende seg på same måte som Black Sabbath til yngre tenåringar med ein bodskap om vald, sadisme og satanisme. Queen lét seg påverke av opera med pompøse sceneshow, og fleire undergrunnsband trekte inn element frå moderne teater.

--- 268 til 320

Frå og med gjennombrotet til rocken i 1960-åra har sjangeren vore prega av kontrastar. Det blir endå tydelegare gjennom 1970-åra, ikkje minst dukkar det opp utanommusikalske fenomen som får gjennomslag. Det gjeld ikkje minst \_glamrocken\_ der visuelle effektar og kostyme blir viktige. Platåsko, opne silkeskjorter, glitter, paljettar og sminke høyrer til glamrockkonseptet \_(glam\_ kjem av \_glamour)\_. I glamrock var singelen distribusjonsmediet framfor noko, og gruppene og artistane som dominerte denne retninga, produserte ukontroversiell pop for unge tenåringar. Det mest populære bandet i glamrocken var \_T. Rex\_ med \_Marc Bolan\_ (1947–77) som den mest profilerte musikaren.

#### xxx4 Songar og komponist – singer/songwriter – visepoprørsla

Fleire soloartistar slo igjennom i byrjinga av 1970-åra. Mange av dei komponerte og spela låtane sjølv, og dei representerte ei rørsle som vart stor både i 1970- og 1980- åra. Svenskane kallar denne retninga i popmusikk \_vispop\_, og her i Noreg vart dette omgrepet brukt i eit par tiår. Frå 1990-åra har det vore ein stadig sterkare tendens til å bruke det engelske omgrepet \_singer/songwriter\_ om denne rørsla.

Ramme:

\_Visepoprørsla\_ blir brukt som nemning fordi artistane viser mange fellestrekk trass i individuelle særtrekk:

Dei var alle songarar som skreiv eigne tekstar og akkompagnerte seg sjølv på gitar eller piano. Tekstane er meir baserte på eigne, erfaringar og er meir personlege enn generelt samfunnskritiske. Det musikalske handverket er viktig, og lydbiletet på platene er ofte gjennomarbeidd og spennande. Artistane skriv ofte tekstar med ein viss intellektuell appell, og musikken har eit meir neddempa preg enn rocken.

Av dei kvinnelege artistane i denne rørsla var det først og fremst \_Carole King\_ (f. 1942) og \_Joni Mitchell\_ (Roberta Joan Anderson, f. 1943) som markerte seg i byrjinga av tiåret. King hadde vore låtskrivar for andre med fleire store suksessar i 1960-åra. Ho er ein stilsikker og dyktig komponist med god sans for melodi og form. Låten \_Crying in the Rain\_ som vart ein kjempehit for The Everly Brothers i 1962 og for a-ha i 1990, er komponert av ho. I 1970 valde Carole King å skape seg ein karriere som songar, og albumet \_Tapestry\_ (1971) selde i meir enn 13 millionar eksemplar. Songkarrieren hennar vart kort, men ho har i alle år seinare halde fram med å skrive låtar.

--- 269 til 320

Joni Mitchell starta som visesyngjande hippie med gitar, men i 1970-åra vart ho megastjerne med stadionkonsertar. Seinare har ho gått over i jazz. Låtane hennar er sungne av Bob Dylan og Frank Sinatra, og ho har samarbeidd med jazzmusikarar som Charlie Mingus og Pat Metheny. Spennvidda og originaliteten hennar som låtskrivar og songar er tydeleg i albuma \_Blue\_ (1971) og \_Mingus\_ (1979). Begge desse kvinnelege artistane gjekk føre i ei mannsdominert verd, og etter pønkperioden mot slutten av 1970-åra har stadig fleire kvinner hatt suksess som solist og komponist. Nokre av dei mest populære som fekk gjennombrotet sitt i 1970-åra, er \_Carly Simon\_ (f. 1945) og \_Linda Ronstadt\_ (f. 1946).

Som elles i rockehistoria er det også i visepoprørsla atskilleg fleire mannlege artistar enn kvinnelege. Ein av dei fremste er \_James Taylor\_ (f. 1948) som slo igjennom i 1970 med singelen \_Fire and Rain\_ og seinare same år med albumet \_Sweet Baby James\_. Taylor har sett skule med sin elegante popmusikk, influert både av country, gospel og blues. Eit anna stort namn er \_Paul Simon\_ (f. 1941), som hadde stor suksess saman med Art Garfunkel i 1960-åra. Alt i 1970-åra trekte Simon inn latinamerikanske rytmar i musikken, som dessutan hadde element frå jazz og gospel. Eit av høgdepunkta til Paul Simon i 1970-åra er albumet \_Still Crazy After All These Years\_ (1975).

Nokre andre populære mannlege visepopartistar er \_Leonard Cohen\_ (1934), \_Billy Joel\_ (f. 1949), \_Randy Newman\_ (f. 1943) og \_Jackson Browne\_ (f. 1948).

Ein av dei største visepopartistane i 1970-åra var engelskmannen \_Elton John\_ (Reginald Kenneth Dwight f. 1947). Han er ein av få i visepoprørsla som bygde på imagen frå glamrocken, og kjennemerket hans er den melodiøse popballaden, til dømes \_Your Song\_ (1970), \_Candle in the Wind\_ (1974), \_Blue Eyes\_ (1982), \_Nikita\_ (1985) og \_Sacrifice\_ (1989). Dobbeltalbumet \_Goodbye Yellow Brick Road\_ frå 1973 var den viktigaste plata hans i 1970-åra, og éi av dei viktigaste i visepopsjangeren i det heile. Dei musikalske inspirasjonskjeldene hans har vore klassisk musikk, underhaldningsmusikk, rock and roll-pianoet til Jerry Lee Lewis og R&B.

--- 270 til 320

#### xxx4 Easy listening – musak – Eurosong – Abba

I 1970-åra såg plateselskapa eit stort marknadspotensial i aldersgruppa 20–35 år. Det handla om menneske som hadde vore med på barndomen til rocken, og som framleis var interesserte i pop og rock. Både plateselskap og radiostasjonar begynte å skreddarsy utgivingar for denne aldersgruppa. Musikken skulle vere velprodusert, melodiøs og fengjande, men ikkje kontroversiell eller krevjande å lytte til. Uttrykket \_easy listening\_ blir brukt om denne musikken, og tankegangen minner mykje om den musikkbransjen hadde dei første tiåra av 1900-talet då underhaldningsmusikken stort sett var diktert av forlaga og plateselskapa i Tin Pan Alley. Musikken er gjerne prega av gjenkjenningseffektar og lite originalitet og er ofte ei blanding av ulike stilarter og uttrykk som straks skal sitje i øyret. Det var også i 1970-åra at bakgrunnsmusikkindustrien (musak) fekk ny aktualitet, og han har heilt sidan 1920-åra bygd på prinsippa for easy listening.

Som eit ledd i samlinga av Europa i ein kringkastingsunion i 1950-åra vart \_Euro-vision Song Contest\_ etablert i 1956. Det var ein musikkonkurranse produsert for fjernsyn, og dei visuelle aspekta har i alle år spela minst like stor rolle som dei musikalske. Her i Noreg vart denne musikkonkurransen kalla \_Melodi Grand Prix\_ i fleire tiår. Konkurransen har i alle år vore utskjelt av musikkritikarane i stort sett heile Europa, men har vore svært populær hjå sjåarar i alle land. Grunnen til det er truleg at musikken alltid har hatt ein easy listening-profil.

Sjeldan har dei store verdsstjernene vunne Eurovision Song Contest, men det desidert mestseljande popbandet i 1970-åra, den svenske gruppa ABBA, vann i 1974 med låten \_Waterloo\_. Sjølv om musikken til ABBA tilfredsstilte mange av easy listening-kriteria, hadde bandet eit individuelt særpreg som gjorde dei til noko meir enn eit vanleg dusinband. Rett nok hadde musikken til bandet utspring i kvit poptradisjon meir enn i rock, noko som førte til at ein del av låtane til bandet fekk eit litt nostalgisk preg.

--- 271 til 320

Rytmisk er dei fleste låtane godt forankra i rock og disko, og perkusjonsinstrument har ein viktig plass. Lydbiletet i musikken til ABBA er perfeksjonert, der avansert bruk av synthesizerar og orkesterinstrument er eit tett bakteppe for vokalduoen, \_Agnetha Fältskog\_ og \_Anni-Frid Lyngstad\_. Vi anar Phil Spectors wall of sound som klangleg idé i mange av produksjonane til ABBA. Den konsekvente musikalske kvaliteten til bandet saman med ein spesiell sound gjorde ABBA til den fremste eksportartikkelen til Sverige i 1970-åra, og den mest lønnsame bedrifta i landet framom Volvo-konsernet. Komponistane \_Benny Andersson\_ og \_Bjørn Ulvaeus\_ song og spela i bandet, og saman skapte dei store hitsinglar som \_Dancing Queen, Money, Money, Money\_ og \_Fernando\_, alle frå 1976. Bandet slutta å spele saman i 1983. Andersson og Ulvaeus har seinare samarbeidd om musikalane \_Chess\_ (1984), \_Kristina från Duvemåla\_ (1997) og \_Mamma Mia!\_ (1999). Den siste vart filmatisert i 2008 og distribuert under namnet \_Mamma Mia! The Movie\_.

#### xxx4 Vestkystpop

I 1970-åra vart Los Angeles senter for utviklinga av ei meir avansert form for pop iblanda element frå jazz. Den estetiske hovudideen var å skape så perfekte musikkproduksjonar som mogeleg, og stilen vart kalla \_vestkystpop\_ eller \_vestkystfusion\_. Musikken skulle ha detaljrike arrangement som laga ein imponerande og perfekt heilskap. Det førte til at musikken fekk eit litt syntetisk, sjellaust og glatt preg, og amerikanarane kallar det \_slick music\_. Men stilen hadde publikumsappell og har vist seg levedyktig og lett å selje, spesielt vis-à-vis den vaksne delen av publikum. Musikarane har også likt denne stilen fordi han er musikalsk utfordrande. Band som \_Earth, Wind & Fire, Doobie Brothers, The Crusaders, Toto\_ og vokalisten \_Randy Crawford\_ høyrer til denne retninga.

Gruppa \_Steely Dan\_ vart stilskapande mot slutten av 1970-åra. Musikarane var frå New York, men dei stod for ein musikalsk perfeksjonisme som høyrer heime i vestkystpop. Musikken til bandet var inspirert av be-bop og filmmusikk meir enn av rock, og det musikalske uttrykket til Steely Dan gjekk langt ut over dei stilistiske grensene til vestkystpopen i originalitet. \_Donald Fagen\_ (f. 1948) og \_Walter Becker\_ (f. 1950) var kjernen i bandet. I tillegg har dei to alltid plukka ut dei beste studiomusikarane til plateproduksjonane sine, og bandet har i alle år hovudsakleg fungert som studioband. Tekstane er ofte bitande ironiske, fylte av skarpe observasjonar og bisarr humor. Albumet \_Gaucho\_ frå 1980 er rekna som eit av meisterverka i den amerikanske popen.

#### xxx4 Tradisjonalistane i 1970-åra

Nokre av dei store stjernene frå 1960-åra stod for ei vidareutvikling av rocken i 1970-åra, medan andre gjekk vidare i den retninga dei hadde etablert tidlegare. Paul McCartney hadde prega stilen i The Beatles, og i 1970-åra utvikla han dette konseptet vidare, men no med sitt eige band, \_The Wings\_, saman med Linda McCartney.

--- 272 til 320

John Lennon heldt også fram i den retninga han hadde byrja i The Beatles og utvikla samarbeidet med Yoko Ono i \_Plastic Ono Band\_. Rolling Stones heldt fram med sitt rockekonsept, Diana Ross sin tamla motown-soul med The Supremes fram til 1977, seinare som soloartist. Elvis heldt fram i same spor, Paul Simon likeins utan Art Garfunkel, og Bob Dylan leverte eit av dei aller beste albuma sine i 1974, \_Blood on The Tracks\_.

I tillegg kom det til fleire nye grupper og artistar som heldt seg til det tradisjonelle rockesporet, men likevel på ein personleg måte. To av dei fremste artistane i denne kategorien var \_Bruce Springsteen\_ (f. 1949) og \_Van Morrison\_ (f. 1945). Springsteen starta karrieren som ein vidareførar av dylantradisjonen og har greidd å halde seg på topp i over tretti år. Tekstane hans er både politiske og personlege, og han skriv om den amerikanske draumen og den desillusjonen mange i hans generasjon opplevde etter vietnamkrigen. Det kjem til uttrykk både på albumet \_Born To Run\_ (1975) og det internasjonale gjennombrotsalbumet \_Born in the USA\_ (1984). Den nordirske multimusikaren Van Morrison leverte ei mengd flotte album gjennom 1970-åra som starta med \_Astral Weeks\_ (1968) og \_Moondance\_ (1970). Musikken til Morrison er sterkt inspirert av soul, R&B, jazz og keltisk folkemusikk.

Bilde: Bruce Springsteen, ein av dei finaste tekstforfattarane i rocken.

#### xxx4 Norsk rock og pop

1970-åra vart naturleg nok prega av \_progrocken\_, og band som \_Junipher Greene, Aunt Mary\_ og \_Popol Ace\_ var av dei mest dominerande. Også desse banda brukte hovudsakleg engelske tekstar, medan norsk stort sett vart brukt i popmusikken. Junipher Green var opphavleg eit bluesband med \_Geir Bøhren\_ (f. 1951) og \_Bent Åserud\_ (f. 1950) som sentrale medlemmer. I 1971 gav bandet ut det første dobbeltalbumet i norsk rock, \_Friendship\_, der kunstnaren Odd Nerdrum hadde måla coverbiletet og NRK-medarbeidaren Harald Are Lund var medprodusent. Dette albumet er ein av klassikarane i norsk progrock. Medlemmene i Aunt Mary busette seg i Danmark, og debutalbumet deira \_Aunt Mary\_ kom ut i 1971. Det inneheldt bluesbasert progrock og vart selt med suksess i fleire land. Ein av dei viktigaste medlemmene i bandet, bassisten \_Svein Gundersen\_ (f. 1949), har etter at bandet vart oppløyst i 1973, gjort suksess som låtskrivar, produsent og filmkomponist.

Popol Ace vart etablert av mellom anna vokalisten \_Jahn Teigen\_ (f. 1949) og keyboardist og gitarist \_Pete Knudsen\_ (f. 1947) under namnet Popol Vuh i 1971.

--- 273 til 320

Debutalbumet \_Popol Vuh\_ (det tyder \_folkebok\_, 1972) vart kritikarrosa, mellom anna for sin virtuose og melodiøse progrock. Då bandet skulle lanserast i utlandet i 1975, skifta det namn til Popol Ace. Frank Zappa prøvde fåfengt å gi ut plater av bandet i USA. Teigen engasjerte seg elles i eurosongkonkurransane på tv (Melodi Grand Prix), og vekte oppsikt då han med låten \_Mil etter mil\_ fekk null poeng i konkurransen i 1978. Teigen var med i komibandet \_Prima Vera\_ saman med \_Herodes Falsk\_ frå 1975 til 1984. Teigen har sidan 1960-åra vore ein av dei fremste songarane i norsk rock og har sunge i musikalar, vore soloartist, bandmusikar og låtskrivar i 45 år.

På same måte som Teigen har det gjennom åra vore fleire sentrale utøvarar i både rock og pop. Det gjeld til dømes \_New Jordal Swingers\_, som vart skipa av låtskrivaren \_Eigil Berg\_ i 1973, og \_Dizzie Tunes\_ med \_Yngvar Numme\_ (f. 1944) og \_Øyvind Klingberg\_ i spissen. Dizzie Tunes gjekk tidleg over i ei retning som hadde meir jazz i seg enn rock/pop. Ikkje minst har albumet \_The New Sound of Edvard Grieg/Folk Music\_ frå 1969 mykje jazzharmonikk. Albumet vart kontroversielt, og mange meinte ein ikkje skulle lage popmusikk av Grieg. Yngvar Numme har sidan byrjinga av 1960-åra vore ein av dei mest sentrale musikarane og songarane i norsk underhaldningsverd, ofte saman med Dizzy Tunes og \_Grethe Kausland\_ (1947–2007), men også som soloartist. Også i Noreg har rock vore dominert av mannlege utøvarar, men i populærmusikken har vi hatt fleire profilerte artistar. Den mest profilerte av dei er \_Wenche Myhre\_ (f. 1947). Namnet hennar har vore sterk knytt til Melodi Grand Prix, og ho har vore med fleire gonger for Noreg og Tyskland. Ho fekk ein stor karriere som songar og underhaldningsstjerne i Tyskland i 1960- og 1970-åra. Også \_Kirsti Sparboe\_ (f. 1946) kan knyte delar av songkarrieren til Melodi Grand Prix, og i ti år frå midten av 1960-åra var ho ein av dei viktigaste kvinnelege songartistane i Noreg. Grethe Kausland var barnestjerne i 1950-åra, og ho vart ein viktig kvinneleg songartist og entertainar i 1970- og 1980-åra. Spesielt vart samarbeidet med Dizzy Tunes viktig for karrieren hennar. Ho var oppteken og inspirert av jazz, men nådde aldri å gi ut ei eiga jazzplate.

Engelsk har i alle år hatt ei dominerande rolle i norsk rock/pop, men frå midten av 1970-åra vart det stadig meir akseptert at norske band og artistar song på norsk. Denne utviklinga hang opplagt saman med at svensk progrock og folkrock fekk stor innverknad i Noreg. Frå slutten av 1960-åra hadde dessutan svenske danseband og artistar som Tore Skoglund, Sven Ingvars og etter kvart Vikingarna og Lasse Stefanz vore populære i Noreg, og det vart etablert fleire norske danseband med same besetning som dei svenske. Eit av dei banda som har overlevd frå denne tida fram til i dag, er hamarbandet \_Ole Ivars\_.

I midten av 1970-åra debuterte namsosmusikaren \_Åge Aleksandersen\_ (f. 1949) med norskteksta album, rett nok utan særleg suksess. Aleksandersen hadde rockebakgrunn som medlem av bandet \_Prudence\_, eit av dei mest innverknadsrike rockebanda i første delen av 1970-åra. Bandet spela ei blanding av folkrock og progrock med førebilete i artistar som Jethro Tull og The Band. I 1977 vart Aleksandersen frontfigur i \_Sambandet\_, og etter to album, \_Lirekassa\_ (1977) og \_French Only\_ (1979), fekk han saman med Sambandet sitt store gjennombrot i 1980 med albumet \_Ramp\_.

--- 274 til 320

Aleksandersen har brukt trønderdialekten sin på dei fleste låtane han har skrive og spela inn, og etter fleire store salssuksessar utover i 1980- og 1990-åra er omgrepet \_trønderrock\_ etablert. Låten \_Lys og varme\_ frå albumet \_Levva livet\_ (1984) vart ei stor landeplage. Aleksandersen har vore ein av dei mest sentrale artistane i norsk rock sidan midten av 1970-åra. Under kategorien trønderrock høyrer mellom anna også \_Terje Tysland\_ (f. 1951) som spela saman med Aleksandersen i Prudence, og namsosbandet \_D.D.E\_. som vart starta i 1991 med \_Bjarne Brøndbo\_ (f. 1964) som frontfigur.

#### xxx4 Rockefestivalar

Dei to store rockefestivalane i Woodstock (1969) og Isle of Wight (1970) inspirerte norske rockeentusiastar til å starte festivalar, og alt i 1971 kom \_Kalvøyfestivalen\_ i Sandvika i gang. Han utvikla seg til å bli den største i Noreg, men vart arrangert siste gong i 1997. \_Ragnarockfestivalen\_ vart arrangert i Holmenkollen i 1973 og 1974 og på Ullevål stadion i 1975. Sidan 1992 er \_Norwegian Wood-festivalen\_ arrangert i Oslo (første gong rett nok i Bærum), og fleire store internasjonale rockeartistar som Johnny Cash, Van Morrison, The Kinks, Bob Dylan, David Bowie og Neil Young har vore mellom trekkplastera på festivalen. I 1992 starta også \_Quart-festivalen\_ på Odderøya i Kristiansand. Festivalen gjekk konkurs i 2008, men vart starta opp igjen i 2009 og gjekk atter konkurs etter sterk konkurranse frå den nystarta \_Hovefestivalen\_ på Tromøya ved Arendal (etablert i 2007), men også denne festivalen har slite med økonomien. Noreg har vorte eit festivalland av dimensjonar. Ikkje i noko anna land i verda blir det arrangert så mange musikkfestivalar i forhold til folketalet. Mange av festivalane tek utgangspunkt i klassisk musikk og folkemusikk, men omtrent like mange presenterer jazz, populærmusikk og rock, og desse festivalane er spreidde over heile landet. Noreg har heilt sidan 1960-åra hatt eit aktivt bluesmiljø, og bluesfolket har sin eigen store festival, \_Notodden Bluesfestival\_, arrangert første gong i 1988. Det har vorte den største bluesfestivalen i Norden.

## xxx2 4.8 Rock og pop i 1980-åra

Det mangfaldet i stilar som er omtalt i kapitlet om 1970-åra, held naturleg nok fram i 1980-åra. Ettersom rocken som sjanger var nesten tretti år gammal då tiåret gjekk inn, førte det til at alle nye artistar som byrja karrieren seint i 1970-åra eller gjennom 1980-åra, hadde mange førebilete og skapte musikk som høyrde til i ein alt etablert musikksjanger. Dei tidlege rockestjernene begynte å bli godt vaksne, og mange av dei tok i bruk audiovisuelle verkemiddel både på scena og ikkje minst for å promotere musikken sin. Videoen fekk eit gjennombrot i 1980-åra, og den amerikanske \_fjernsynskanalen\_ MTV starta døgnkontinuerlege sendingar der musikkvideoar og intervju med dei store rockestjernene fekk mykje sendetid. Plateselskapa nytta musikkvideoen som det viktigaste promoteringshjelpemiddelet av både nye og gamle rockestjerner frå og med siste halvdelen av 1980-åra. Videoen vart for nokre artistar eit viktig hjelpemiddel i formidlinga av den bodskapen låtane hadde.

--- 275 til 320

Det vart utvikla ny digital opptaksteknikk, og CD-plata tok innan kort tid over som det viktigaste distribusjonsmediet for musikk. Det førte til at musikkbransjen raskt begynte å gi ut gamle vinylplater i CD-format. Mange av dei opphavlege analoge opptaka vart forbetra teknisk (remastered) før dei vart digitaliserte.

Med nyveivretninga i slutten av 1970- åra vart det klart at instrumentelle evner igjen vart verdsette, og utviklinga i 1980- åra stadfesta at det musikalske handverket igjen vart sett i høgsetet. Fleire grupper stod fram som eksponentar for denne trenden, til dømes \_The Police\_ og \_Dire Straits\_. Spesielt dei leiande musikarane i desse banda, \_Sting\_ (Gordon Sumner, f. 1951 – The Police) og \_Mark Knopfler\_ (f. 1949 – Dire Straits) markerte seg med eit svært høgt musikalsk nivå.

### xxx3 Nytradisjonalisme og roots

Mange av banda frå 1980-åra valde ein annan veg enn den teknologiske og søkte tilbake til røtene i rocken med ein enkel og jordnær rock, ein gitarbasert rock utan dominerande klaviaturinstrument, fancy rytmeinstrument eller teknologiske effektar. Bandet \_U2\_ kan saman med Bruce Springsteen stå for denne retninga innanfor rocken i 1980-åra. Fleire band var opptekne av verdssituasjonen, og engasjementet fekk uttrykk gjennom tekstane. Spesielt var britiske band opptekne av situasjonen i Nord-Irland, og kampsongen \_Sunday, Bloody Sunday\_ av U2 frå 1983 var ein sterk kommentar. Med \_New Year's Day\_ (1983) viste U2 engasjementet sitt i samband med kampen Solidaritet kjempa for demokratiske rettar i Polen. Frontfiguren i bandet, \_Bono\_ (Paul David Hewson, f. 1960), har dei siste tiåra vore sterkt engasjert i politiske saker og miljøspørsmål.

I forlenginga av interesse for den ekte rocken fekk dei opphavlege stiluttrykka i rock ein renessanse, og den stilen som i 1980-åra fangar opp i seg desse uttrykka, blir no kalla \_roots\_. Det musikalske innhaldet i rootsbølgja var stort sett blues, country og visesong (folk). Fleire av dei store banda var i 1980-åra innom roots, men det var ein fornya interesse for blues og country som sette i gang rootsbølgja.

--- 276 til 320

### xxx3 Hardrockbølgja i 1980-åra – og alt som er heavy og metall

Også hardrock fekk ny energi i 1980-åra, men gjekk i fleire retningar.

Ei tradisjonell retning med delvis virtuose element er representert av mellom anna \_Van Halen, Motörhead, AC/DC, Iron Maiden\_ og \_Guns N'Roses. Eddie Van Halen\_ (f. 1955) starta bandet Van Halen i 1978. Han utvikla gitarteknikken i virtuos retning og fann opp \_two hand tapping\_. Det vil seie at strengene blir slått mot gripbrettet med høgre hand samtidig som venstre hand set tonane som skal spelast. Tonane får på den måten ekstra ansatsar, og gitaristen kan spele enormt raske løp. Dette tempoet blir eit av kjenneteikna på hardrocken i 1980-åra. Det mest innverknadsrike heavy metal-bandet i 1980-åra var \_Metallica\_. Albumet \_Master of puppets\_ (1986) er representativt for det musikalske uttrykket til bandet i dette tiåret.

Ei retning tok i bruk melodiøsitet, arrangement og harmonikk frå popen kombinert med elgitarspel og vokalstil frå heavy metal. Sjangeren vart kalla \_heavypop\_ eller \_pop metal\_, og han vart ein kommersiell suksess i 1980-åra med suksessar som \_Def Leppard\_ og \_Bon Jovi\_.

Nokre grupper og utøvarar blanda pønk og heavypop og kombinerte det med virtuos gitarteknikk og høgt tempo, ei blanding som vart kalla \_trash metal\_. Retningane \_death metal\_ og \_black metal\_ vart også introduserte tidleg i 1980-åra med føregangsband som \_Morbid Angel, Death\_ og \_Venom\_. I denne typen musikk er ikkje berre gitarlyden vrengd, men også songen. Vokalstilen er \_grinding\_, han skulle låte djupt, gryntande og trugande, i motsetning til den lyse vokalklangen i heavy metal. Fuzzlyden til gitarane skulle også vere mørk, dyster og meir brutal enn i heavy rock. Støy og høgt tempo vart ein viktig del av uttrykket, og valdsromantikk, sexisme og okkultisme var viktige element. I black metal handlar det ofte om satanisme, medan det i death metal dreiar seg om død, liding og smerte. Death metal er dessutan ofte meir velprodusert med ei kraftigare og djupare grinding. Black metal lét oftast tynnare, spedare og skal låte stygt og vondt.

--- 277 til 320

### xxx3 Undergrunnsstrøymingar – alternativ rock – manchesterrørsla

Frå byrjinga av 1980-åra voks det fram fleire band i studentmiljøa i USA og Europa. Mange av dei var inspirerte av idear og energi i pønken, men dei var også opptekne av melodiskapinga i popmusikken. Dei fleste av desse banda søkte rimelege innspelingsløysingar, og dei vart utgitt på små plateselskap. Banda eksperimenterte med å blande melodiøsitet frå popen med brutal støy. Denne musikkstilen fekk mange namn i byrjinga, og dei viktigaste er \_indie rock, britpop, gothic rock\_ og \_grønsj\_. Prinsipielt er det ingen skilnad på musikken desse ulike omgrepa omfattar. Nemninga \_alternativ rock\_ har festa seg som paraplynemning på denne retninga frå byrjinga av 1990-åra. Det mest kommersielt suksessrike bandet innanfor denne retninga var \_R.E.M\_.

I 1980-åra vart Manchester i England eit hovudsete for utviklinga av undergrunnsmusikk. \_The Smiths\_ vart eit viktig kultband og bindeleddet mellom ein del 1970-talsband og 1990-talsbanda. Bandet \_New Order\_ begynte å eksperimentere med elektronikk, og på den måten la bandet grunnlaget for elektronisk dansemusikk og housekultur i England. Banebrytande var ein tolv tommars singel frå 1983, \_Blue Monday\_. Begge desse banda høyrde til \_manchestermiljøet\_ som i 1980-åra fostra mange band som spela musikk med element frå tradisjonell pop, new wave, indie rock med bruk av ny teknologi. Band som \_Stone Roses\_ og \_Happy Mondays\_ representerte starten på ei ny stor tid i engelsk poprock i overgangen til 1990-åra.

### xxx3 Hip-hop og rapp

Bydelane Bronx og Harlem i New York hadde sidan 1960-åra høyrt til dei mest kriminalitetsbelasta områda i USA. Som alternativ til utestader og diskotek i dei rikare bydelane voks det i 1980-åra i det fattigare afroamerikanske miljøet fram ein gatekultur i dei fleste storbyane i USA. Uttrykksformer som graffiti og breikdans vart naturlege i dette miljøet. Breikdans er ein fristilsdans der det handlar om å vise akrobatiske evner. Raske rotasjonar på nakke og skuldrer og delvis robotliknande rørsler er særtrekk i denne måten å danse på. Musikken dei dansa til, var utvikla på dei heimelaga lydsystema til unge gutar og jenter. I tillegg til musikken vart det prata ein tekst som skulle følgje rytmen til musikken, og det handla ofte om å få sagt så mykje som mogeleg på kortast mogeleg tid. Denne ungdomskulturen vart kalla \_hip-hop\_, som også etter kvart vart nemninga på ein musikksjanger.

Ramme:

\_Hip-hop\_ \_eller\_ \_rapp\_ \_vart laga ved at ein DJ eller spinnar miksa saman utdrag frå to platespelarar, scratcha lydeffektar og isolerte tromme og basslyd som vart gåande i sløyfe (vart spela om og om igjen). Oppå denne samansette lydmiksen vart det prata tekst til rytmen. Rytme og vokal er dermed hovudelementa i denne musikken i tillegg til sjølve lydproduksjonen\_.

--- 278 til 320

Musikken har korte, stakkato bassfigurar og fekk etter kvart syntetiske rytmar skapte av ein rytmeboks i tillegg til rapping \_(rap =\_ amerikansk for \_preik)\_. Rapp er altså ein rask, ofte improvisert, snakkesong som blir lagd oppå eit lydspor som er skapt på førehand. Lydsporet er skapt av alt eksisterande musikk, og ein DJ tek over rolla til musikaren. Rapp kan trekkje linjer heilt tilbake til scatsong og røtene til jazzen. Dei tidlege rappeartistane vart stilskapande, og \_Grandmaster Flash\_ (Joseph Saddler, f. 1958) vart kjend for sin raske spinnarteknikk som han kalla \_cutting\_ og sterkt fokusering på trommelyd. Han skapte nærmast sensasjon med albumet \_The Message\_ (1982) med tekstar som skildrar dei dystre sosiale tilstandane i Bronx. Same år kom albumet \_Planet Rock\_ skapt av \_Afrika Bambaata\_ (Nathaniel Hall, f. 1960). Han blandar musikk av George Clinton, Herbie Hancock og Kraftwerk i ein produksjon som peikar framover mot seinare hip-hop-sound.

Rundt midten av 1980-åra fekk rappen sitt kommersielle gjennombrot, og vi kallar tida før dette \_old school rap\_, medan tida etter blir kalla \_new school rap\_. Innan få år etter 1984 vart rapp massekultur og ein av dei dominerande sjangrane i rocken over store delar av verda. Bandet \_Run DMC\_ stod for gjennombrotet for rappmusikken, mellom anna med låten \_Walk this way\_ Grandmaster Flash i sitt rette miljø. (1986). Låten var eit samarbeidsprosjekt med heavybandet \_Aerosmith\_ og vart banebrytande fordi han blanda svart og kvit tenåringsmusikk. Seinare følgde fleire viktige album som alle gjorde rapp minst like akseptert hjå eit kvitt som eit svart publikum.

Rapp delte seg i mange retningar utover i 1980-åra, han vart mangfaldig og like multinasjonal som afroamerikansk. Fleire nye rappegrupper voks fram, og tekstane vart etter kvart både politiske og kontroversielle med både sexisme og sterke valdsskildringar. I 1990-åra gjekk rappen inn i hovudstraumen i populærmusikken med artistar som \_MC Hammer, Vanilla Ice, Fugees\_ og \_Puff Daddy\_. Den mest suksessfulle businessrapparen er truleg \_Jay-Z\_ som etter hundreårsskiftet har bygd opp eit enormt forretningsimperium basert på inntekter frå rappmusikken.

### xxx3 House

Opphavet til \_house\_ finn vi i Chicago og New York. Her vart det arrangert festar i nedlagde varehus og garasjar i 1986, og dette fenomenet vart kalla \_garage\_- eller \_houseparty\_, eller \_raves\_, og plateselskapa fekk nokså snart auga opp for det nye behovet for dansemusikk. Den første nr. 1-singelen med housemusikk i England var \_Pump Up the Volume\_.

--- 279 til 320

Han vart utgitt hausten 1987 av ei samansett gruppe som kalla seg \_m/a/r/r/s\_, og var den einaste utgivinga frå gruppa. Det var dessutan den første nr. 1-hiten som var oppbygd av musikken til andre artistar på engelske hitlister. Både rapp, hip-hop og house er sjangrar som vart utvikla etter at den teknologiske samplingsteknikken var tilgjengeleg for alle i midten av 1980-åra. Det er dessutan musikk som er så billig og enkel å produsere at alle med litt teknisk innsikt og med rett utstyr kan greie det. Ein samplar eksisterande musikk og legg på eigne digitale rytmar og eventuelt andre effektar. Housemusikken sprang ut av disko, og housekulturen med rave- og houseparties vart ein viktig del av den urbane ungdomskulturen i 1990-åra. Dessverre vart kulturen kopla til det nye motedopet, ecstasy, og vart difor kontroversiell.

### xxx3 Soul og funk

På same måte som tidlegare tiår i rockehistoria hadde den soulbaserte rocken ein stor tilhengjarskare også i 1980-åra. Dei to største stjernene i 1980-åra innanfor denne sjangeren var \_Prince\_ (f. 1958) og \_Michael Jackson\_ (1958–2009). Vokalist og multimusikar Prince (Prince Rogers Nelson) kombinerte i 1980-åra moderne teknologi og produksjonsmåtar frå hip-hop og housekulturen med uttrykk og stil frå utøvarar som George Clinton, Sly Stone og James Brown. Han fekk sitt musikalske gjennombrot med albumet \_Purple Rain\_ (1984), men eit av dei kunstnarlege høgdepunkta hans kom med albumet \_Sign O' The Times\_ i 1987.

Michael Jackson var barnestjerne saman med syskena sine i Jackson Five i 1960- åra. Gjennombrotet som soloartist kom med albumet \_Off The Wall\_ i 1979. Det var jazzkomponist og storbandleiar Quincy Jones som produserte plata. Han var også produsent på dei to neste albuma, \_Thriller\_ (1982) og \_Bad\_ frå 1987. Jackson kombinerer motowninspirert soul med disko, pop og rock, men den berande musikalske krafta er likevel hans eiga særeigne stemme. Jackson vart ein banebrytar for svarte artistar i MTV, og hans eigne videoar held svært høg kvalitet. Jackson var entertainar av verdsklasse. Han var ein framifrå dansar, sceneartist og videoartist, og plateproduksjonane hans sette standard for andre.

--- 280 til 320

### xxx3 Popmusikken i 1980-åra

Etter kvart som den digitale utviklinga gjekk sin gang, fekk synthesizeren som instrument eigenskapar som gjorde han attraktiv for pop-/rockebransjen. Synthen hadde vorte polyfon (kunne spele fleire tonar samtidig) og hadde etter kvart fått ein lyd som var akseptabel både for musikarar og publikum. Omgrepet \_synthpop\_ vart etablert og brukt om den synthbaserte popmusikken som breidde seg på begge sider av Atlanteren. Det var i første rekkje disko- og popproduksjonar som lét synthlyden dominere klangbiletet. Innanfor rocken var artistane noko meir restriktive, sjølv om vi også her finn band som gjorde utstrekt bruk av synthesizeren.

\_Madonna\_ (Madonna Louise Veronica Ciccone, f. 1958) vart den viktigaste kvinnelege popstjerna i 1980-åra. Sceneshowa hennar var kontroversielle fordi ho brukte både seksuelle og religiøse symbol. På same måte som Michael Jackson er Madonna ein dyktig dansar med enorm sceneappell, og ho skapte trendsetjande videoar. Låtane \_Open Your Heart\_ frå albumet \_True Blue\_ (1986) og \_Express Yourself\_ frå albumet \_Like a Prayer\_ (1989) vart begge store hitar.

I England grodde det fram fleire nye band i byrjinga av 1980-åra. Mange av dei skapte karrierane sine som videoband like mykje som plateband. 1980-åra var jappetid med ein overflatisk urban livsnyterisk forbrukarkultur der store pengesummar skapte på kjapp børshandel var teiknet på eit vellukka liv. Anten burde ein ha ein hitsingel eller to før dei fylte tjue, eller i det minste ha tent sin første million. Denne ideologien blir kalla nyromantikk – \_new romantics\_ – og varte til bobla sprakk i 1987. Hitlistene vart dominerte av band som \_Spandau Ballet, Duran Duran\_ og \_Culture Club\_. Bandet \_Wham!\_ henta mykje inspirasjon frå motownstilen og var det popbandet som selde mest gjennom 1980-åra i Storbritannia. Fleire av banda vart store på verdsbasis, og i USA vart det snakka om ein ny britisk musikkinvasjon tilsvarande den ein hadde hatt midt i 1960-åra, denne gongen rett nok via MTV.

### xxx3 Politisk rock – world music

Mykje av rockemusikken i 1980-åra må kunne reknast som underhaldningsmusikk. Det var likevel nokre artistar som greip tak i dei verkeleg vesentlege spørsmåla i samtida. Særleg var det i 1980-åra ei interesse for utviklinga i Afrika. Peter Gabriel (tidlegare Genesis, f. 1950) ønskte å rette merksemda mot den tredje verda både i tekstar og med musikken. I 1980 kom låten \_Biko\_, ein skarp kritikk av apartheidregimet i Sør-Afrika.

--- 281 til 320

I 1986 kom albumet \_So\_, mellom anna med låtane \_Sledgehammer\_ i funktradisjon og \_Don't Give Up\_ i duett med \_Kate Bush\_ (f. 1958). Gabriel var medverkande i alle dei 28 menneskerettskonsertane Amnesty arrangerte i åra 1986–98, og han er ei drivande kraft i WOMAD-rørsla (World of Music, Arts and Dance). Dette er ein festival som har vore arrangert sidan 1980, og som reiser til alle verdhjørne for å skape eit møte mellom musikarar, dansarar og artistar frå alle kulturar.

### xxx3 1980-åra i norsk rock og pop

Internasjonalt var byrjinga av dette tiåret prega av den britiske pønkrocken og \_nyveiv\_ (new wave). Nokre av dei viktigaste gruppene i desse retningane her i Noreg var \_Stavangerensemblet\_, som spela nyveiv på Stavangerdialekt, pønkebandet \_Kjøtt, Raga Rockers\_, som er rekna som eit av dei fire store i norsk rock, \_De Press\_, som med albumet \_Block To Block\_ (1981) gav ut eit av dei beste albuma i norsk rockehistorie, \_The Aller Værste!\_ med morosame og samfunnskritiske tekstar, \_Can Can\_ med \_Anne Grete Prøys\_ (f. 1957) som frontfigur og duoen \_The Monroes\_.

Den siste gruppa med \_Lage Fosheim\_ (f. 1958) og \_Eivind Rølles\_ (f. 1959) skapte fengjande låtar med engelsk tekst og prøvde å bli lansert internasjonalt, men utan særleg suksess. Gjennombrotslåten deira, \_Sunday People\_ (1983), vart ein kjempehit i Noreg, og albumet med same namn gav dei Spellemannprisen i 1985. I 2005 var dei saman med \_Ravi og DJ Løv\_ med på kjempehiten \_Tsjeriåu\_, som var ein ny versjon av hiten \_Cheerio\_ av The Monroes frå 1985. Dei einaste artistane som kan seiast å høyre til verdsstjernene i rock/pop, er \_a-ha\_. Bandet vart starta i 1982 av \_Magne Furuholmen\_ (f. 1963) og \_Paul Waaktaar-Savoy\_ (f. 1961). I 1983 kom vokalist \_Morten Harket\_ (f. 1959) med, og med debutalbumet \_Hunting High and Low\_ (1985) gjorde dei sitt internasjonale gjennombrot. Den melodiske popmusikken til bandet fekk stor internasjonal appell, ikkje minst i Brasil og Japan, og bandet har til saman selt opp mot førti millionar plater. Ingen andre norske artistar kan vise til noko tilsvarande. Låten \_Take on Me\_ frå debutalbumet er ein av dei mest selde låtane til bandet, og han fekk i 2008 Spellemannprisen for den beste VG-listelåten gjennom tidene. Totalt har a-ha teke mot heile ti spellemannprisar.

Bilde: A-ha, den største eksportartikkelen i pop frå Noreg nokon gong.

--- 282 til 320

## xxx2 4.9 Rock og pop 1990–2010

### xxx3 Digital revolusjon

Den digitale teknikken kom for fullt i 1980-åra, og innan få år revolusjonerte denne teknikken musikkbransjen. Fleire nye digitale medium kunne brukast til opptak og distribusjon av både lyd og bilete. CD-plata (compact disc) er alt nemnd.

I 1987 kom den digitale opptakskassetten DAT (digital audio tape). Ved hjelp av ein samplar kunne ein gjere opptak frå kva som helst lydkjelde og lagre, omarbeide og spele av opptaka ved hjelp av eit klaviatur eller ein datamaskin. Samplaren vart teken i bruk alt i 1980, og sequensaren kom omtrent samtidig. I 1983 vart MIDI (musikal instrument digital interface) industristandard som forenkla bruken av synthesizerar, sequensarar og dataprogrammert lyd.

Eit viktig teknologisk hjelpemiddel vart datamaskinen som hadde fått eit handterleg format gjennom 1970-åra. I 1981 vart PC-en (\_personal computer\_) eller heimedatamaskinen introdusert. Med den vart det enklare å behandle lyd på ein profesjonell måte også for amatørar. Utover i 1990-åra vart det etablert mange heimestudio med handterlege computerbaserte opptaksanlegg. Spesielt profitterte dei teknologibaserte musikkformene på denne demokratiseringa av musikkbransjen. No kunne musikarar og DJ-ar sjølv produsere musikken sin utan å måtte gå vegen om plateselskapa. Det sette selskapa under press, og utviklinga dei siste tjue åra har vist at det nokså raskt skjedde ei avskaling av alle dei store plateselskapa og plateprodusentane i 1980-åra. Inn kom nye og mindre aktørar som med enkle, digitale produksjonsmiddel har greidd å etablere seg i ein tøff bransje i 1990-åra og etter tusenårsskiftet.

I byrjinga av 1990-åra kom CD-ROM-plata \_(compact disc – read only memory)\_ der ein kunne lagre både lyd, bilete og tekst. I 1995 kom den nye videolagringsstandarden, DVD-plata \_(digital video disc\_ eller \_digital versatile disc)\_. DVD-plata blir også brukt til lagring av lyd.

\_Internett\_ vart det nye digitale distribusjonsnettet i 1990-åra. Opphavleg var det eit nettverk som batt saman datamaskinar innanfor eit mindre område, men www-standarden \_(world wide web)\_ vart lansert i 1992, og utover i tiåret vart det distribuert både lyd og bilete over nettet med stadig betre kvalitet. Ved tusenårsskiftet fanst det fleire gratis distribusjonssentralar for lydfiler over Internett. Det vart ei stor utfordring for musikkbransjen, og utfordringa vart møtt med at eigne nettstader vart etablerte der enkeltlåtar kunne kjøpast over nettet og lastast ned til ein datamaskin. Desse nettstadene blir stort sett styrte av platebransjen sjølv slik at rettar og økonomi er sikra. Gjennom det første tiåret på 2000-talet har stadig fleire av gratissentralane vorte stengde. Standarden for distribuering av lydspor over Internettet har i mange år vore mp3 \_(mpeg audiolayer 3)\_. Utover på 2000-talet er mp4-formatet brukt stadig meir i distribusjonen av lyd, mellom anna fordi denne standarden gir høgare kvalitet og betre stabilitet. Distribusjonen av mp3-/mp4-filer og sal av CD-plater over Internett har fått dramatiske følgjer for den tradisjonelle platebutikken. Til og med store kjeder som Virgin og HMV har lagt ned plateforretningar over heile verda fordi salet av den tradisjonelle CD- eller DVD-plata over disk har gått sterkt tilbake etter at platehandelen på nett har skote i vêret.

--- 283 til 320

Internett har også nærmast fullstendig teke over distribusjon av bilete og film. Musikarar og band har heimesider der ein kan få tilgang til bilet- og filmmateriale, og ikkje minst lydspor. Sosiale medium som \_Twitter\_ og \_Facebook\_ er nettstader der ein kan få direkte kontakt med artistar og band, og ein kan oppleve å ha nærkontakt med nesten kva som helst verdsstjerne. Til slutt bør også nettstaden og distribusjonskanalane \_YouTube\_ og \_Spotify\_ nemnast. Youtube distribuerer musikk frå alle sjangrar og tidsepokar, medan Spotify stort sett held seg til populærmusikksjangrane. Begge stader kan vi finne innspelingar av nærmast kva som helst låt eller verk framført av både amatørar og profesjonelle. For musikarar og musikkinteresserte er Youtube ei gullgruve der ein kan finne alt frå sjeldne og spennande film- og lydklipp som handlar om mange av dei viktigaste musikkpersonlegdomane på 1900-talet, via attgiving av mange klassiske verk, og til heilt personlege og familiære ytringar av nær sagt kva som helst bagatell. Spotify er ein meir selektiv distribusjonskanal der brukarane må betale for å laste ned låtar. På den måten blir dei økonomiske rettane til musikarane sikra.

### xxx3 Teknomusikken rundt tusenårsskiftet

Den kanskje viktigaste nyskapinga innanfor pop-rock i 1990-åra var tekno. Denne musikken er fullstendig computerbasert og var fram til 1994 ein undergrunnskultur. Dette året slo mellom anna \_Aphex Twin\_ og \_The Prodigy\_ igjennom. Musikken dei og andre representerer, er både danse- og lyttemusikk, slik mykje av popmusikken har vore det gjennom heile si historie. Tekno har mange førebilete både innanfor klassisk musikk og pop-rock. Av dei viktigaste høyrer house- og synthpop i 1980-åra, funk og disko i 1970-åra, tysk elektroakustisk musikk og tysk synthrock i 1960- og 1970-åra. Minimalismen i 1970- åra var også viktig for tekno.

Tekno hadde utspring i housemiljøet i Detroit i slutten av 1980-åra. Her var bruken av elektronisk lyd hjå DJ-ane meir eksperimentell enn andre stader. Likevel kom dei fleste spennande artistane innanfor tekno frå England. Både \_jungle\_ og \_trip hop\_ er oppfølgjarar av den svært lange britiske dansemusikktradisjonen. Denne retninga er saman med ein ny \_gitarpop\_ hovudretningar i engelsk pop i 1990-åra og dei mest internasjonalt innverknadsrike popmusikkretningane med utspring i England sidan 1960-åra.

--- 284 til 320

\_Dance\_ blir ofte brukt om den enklaste forma for house og tekno. Denne stilen ligg nær diskostilen frå 1970-åra og representerer den mest kommersielle delen av tekno. Ei litt meir introvert og meditativ retning er \_ambidient\_. Komposisjonane i denne retninga inneheld stort sett lydteksturar og lydmontasjar. Det er kanskje ikkje så rart ettersom retninga vart lansert av Brian Eno. Albumet \_Snivilisation\_ (1994) av \_Orbital\_ er døme på \_ambient\_ som vart svært populær. \_Hardcore tekno\_ representerer motstykket til ambient. Her er det høg energi og høgt tempo. \_Jungle\_ med sin svært kompliserte rytmikk er ei vidareføring av hardcore tekno. Trommelooper og trommer spela live blir kombinerte og lagde oppå kvarandre i eit komplisert rytmisk mønster. \_Drurm'n'bas\_ er ein litt enklare versjon av jungle, men begge nemningar er delvis brukte om kvarandre. Både \_Goldie\_ og \_Grooverider\_ sette fokus på denne musikken rundt midten av 1990-åra. Musikken var nyskapande og kompleks og henta inspirasjon frå progrock og hip-hop i 1970-åra. Albumet \_Timeless\_ (1995) av og med Goldie gjorde drurm'n'bas populær mellom eit større publikum. Det mest kjende teknobandet er likevel \_The Prodigy\_, og deira album \_Music for the jilted generation\_ (1994) inneheld også drum'n'bas-musikk. Både punk og heavy metal er representert i musikken til The Prodigy. Trioen heldt også imponerande liveshow, og frå å vere ein undergrunnskultur vart tekno massekultur takk vere The Prodigy og plateinnspelingane deira i fleire format.

Ved sida av Manchester og London vart Bristol eit musikalsk senter i 1990-åra. Bandet \_Massive Attack\_ frå Bristol vart eit av dei mest nyskapande i tiåret. På albumet \_Blue Lines\_ (1991) vart grunnlaget for rytmane og lydsamansetjinga i \_trip hop\_ lagt. Musikken er ei blanding av dubba lyd, soul, pop, acid jazz og hip-hop pakka inn i eit høgteknologisk lydbilete, men både improvisatoriske element og popmelodikk er viktige. Massive Attack representerer difor eklektismen og dei kompliserte musikkstrukturane som vart ein viktig del av nesten alle musikkuttrykk i tiåra på begge sider av tusenårsskiftet. Eit anna bristolband som gjorde stor suksess med trip hop i 1990-åra, var \_Portishead\_. Musikken på albumet \_Dummy\_ (1994) er prega av minimalisme og nyromantikk samtidig som han er rytmisk og spennande arrangert.

Tekno er ofte konstruert som ei rytmisk lydkulisse eller ein lydcollage som manglar framdrift både melodisk og funksjonelt. Spenning/avspenning som tradisjonelle musikkuttrykk er avhengig av for at vi skal oppleve framdrift, manglar i tekno. Musikken kan klippast saman på mange måtar og dermed lage eit funksjonelt klangteppe som omsluttar ravedeltakarane og set dei inn i ein tilstand der tid og stad tek slutt. I form har tekno mykje til felles med indiske ragaer og den klassiske samtidsmusikken. I tekno finn vi referansar til klangflatestilen frå 1960-åra og den elektroakustiske og minimalistiske musikken frå 1960- og 1970-åra. Musikken til Górecki og Stockhausen ligg faktisk nærmare tekno enn musikken til The Beatles og Queen.

--- 285 til 320

### xxx3 Postmodernismen i populærmusikken

Åra på begge sider av tusenårsskiftet har vore prega av fleire store og grensesprengjande artistar. \_Prince\_, som fekk gjennombrotet sitt i 1980-åra, vart stor i 1990-åra, og han viste ein stor variasjon i stil, komposisjonsteknikkar og produksjonar gjennom albuma sine. Gjennom stilblanding representerer Prince \_eklektismen\_, som vart eit av hovudtrekka i postmodernismen gjennom 1990-åra og på 2000-talet. Albumet \_Diamonds and pearls\_ (1991) viser dette. Prince blander identitetar når han står fram i ulike kostyme og blandar kjønnsidentifikasjonselement i sceneshowa sine. Bruk av ulike songteknikkar forsterkar dette. Beck (Hansen, f. 1970) har utvikla det eklektiske musikkuttrykket vidare i sin musikk. Han blandar folk, rock, country og rapp med funk, soul, disko og blues til eit unikt musikalsk uttrykk som verkar eksperimentelt, men samtidig temmeleg slagkraftig. Ideen i postmodernismen om at alt er lov, pregar både Prince og Beck. I tillegg utnyttar Beck teknologien fullt ut og har det litt rufsete uttrykket som pregar mange av artistane i 1990-åra. Stilomgrep som er brukte om musikken til Beck, er \_alternative\_ og \_indie\_. Beck står i dag fram som ein moderne postmodernistisk artist med eit breitt aksepterande publikum over heile verda.

\_Björk\_ (Guđmundsdottir, f. 1965) har sidan 1990-åra markert seg sterkt i internasjonal pop/rock. Som Beck høyrer ho til den alternative rockstilen og blandar avantgardejazz, symfonisk musikk, minimalisme, folk, trip hop og dance. I tillegg har Björk ein svært spesiell stemmekvalitet som gir musikken hennar eit personleg uttrykk det er umogeleg å etterlikne. På same måte som Beck er Björk multiinstrumentalist, spesielt etter tusenårsskiftet har ho brukt seg sjølv som filmskodespelar, og ho har vore tilknytt motebransjen. Ho står altså fram som ein ekte postmodernistisk artist som blandar både ulike uttrykksmiddel og ulike uttrykksmåtar. Ho slo igjennom i 1990 med singelen \_It's Oh So Quiet\_. Alt frå starten med det første albumet \_Debut\_ (1993) og heilt fram til det hittil siste, \_Volta\_ (2007), står ho fram som ein av dei mest nyskapande artistane innanfor pop og rock i åra rundt tusenårsskiftet. Ho har eksperimentert med musikkuttrykk og klang på alle albuma sine. Musikken hennar blir brukt på raveparty, popinteresserte ungjenter lyttar gjerne til ho, ho er etnisk på den måten at ho bruker verkemiddel frå asiatisk, afrikansk, amerikansk og europeisk folkemusikk, og ho tenkjer og bruker musikalske verkemiddel som ein jazzartist – med andre ord, ein typisk, nyskapande postmoderne komponist og artist.

--- 286 til 320

Bandet \_U2\_ med \_Bono\_ markerte ei ny retning i den musikalske karrieren sin med albumet \_Achtung Baby\_ i 1991. Gjennom 1990-åra gjekk U2 frå å vere mellom dei mest respekterte tradisjonalistane i 1980-åra til å bli postmodernistar i 1990-åra. Støycollagar og sampla lyd henta dei frå tekno, meir tradisjonelle lydmontasjar og elektronisk lyd tok over for det gitarbaserte rockeuttrykket, og Bono var på den eine sida popstjerne som parodierte seg sjølv, på den andre sida ein intellektuell avantgardist. Det albumet bandet kom med ved tusenårsskiftet, \_All That You Can't Leave Behind\_ (2000), var atskilleg meir rockbasert, og vi kunne kjenne igjen det opphavlege musikalske uttrykket til U2, men med Brian Eno som produsent var rocken likevel iblanda mange av dei eksperimentelle innslaga frå 1990-åra. Dei to neste albuma på 2000-talet var prega av endå meir basic rock, men det hittil siste albumet, \_No Line on The Horizon\_ (2009), er igjen noko meir eksperimentelt.

U2 har etter alle albuma turnert over heile verda, og fram til 2001-turneen heldt bandet stadionkonsertar med eit enormt teknisk apparat. På 2000-talet har miljøprofilen til bandet redusert apparatet mykje, og bandet held no berre arenakonsertar.

#### xxx4 Avantgarde blir stoverein

1990-åra snudde opp ned på tidlegare oppfatningar om kva som var undergrunnsrørslene i rocken, og kva som var mainstream. Metallica og Nirvana som i utgangspunktet vart rekna som undergrunnsband, selde millionvis av plater dette tiåret. Det same gjorde eksperimenterande artistar som Nick Cave og Björk. I ungdomskulturen vart det ein trend i 1990-åra å like det smale og sære, og jazz vart igjen populært. Det er likevel slik at når mange nok søkjer det som er spesielt, er det ikkje så spesielt lenger. Difor vart avantgardeartistar stovereine og fullt ut aksepterte nærmast over natta. At den eksperimenterande og noko sære delen av rocken vart populær, gjorde naturleg nok at også det kommersielle aspektet forsterka den ufarlege karakteren til avantgarden.

### xxx3 Grønsj

I 1990-åra fekk den nye undergrunnsbølgja i rocken sitt utspring i Seattle knytt til plateselskapet \_Sub Pop\_. Rørsla vart kalla \_grønsj\_ (grunge), ein blandingsstil med element frå heavy metal, pønk og pop. Gitarspelet i grønsj er prega av melodiøsiteten i popen, det engelske riffet og overstyrte lydbiletet i metallmusikken og med holdningar frå pønken.

Mellom dei tidlege banda i grønsjbølgja finn vi \_Mudhoney\_ og \_Soundgarden\_, men også \_Pearl Jam\_ og \_Nirvana\_ høyrer med til dei viktigaste banda i bølgja. Spesielt gjorde Nirvana med albumet \_Nevermind\_ (1991) massekultur ut av grønsj og Seattle til eit musikalsk sentrum i USA i 1990-åra. I 1980-åra hadde ungdom begynt å søkje nye førebilete, ikkje dei foreldra hadde hatt, og \_Kurt Cobain\_ (1967–94) var som skapt for dette.

--- 287 til 320

Han førte ein sjokkerande livsstil, stod for ein nyskapande rå musikk og hadde ei sceneutstråling som vi må langt bakover i rockehistoria for å finne maken til. To av låtane på Nevermind, \_Smells like Teen Spirit\_ og \_Lithium\_, høyrer til rockeklassikarane i 1990-åra. Dessverre gjorde den bråe kjendisstatusen bandet fekk, at Kurt Cobain vart ein av dei unge døde i rocken i 1994.

### xxx3 Britpop

I England skapte manchesterbølgja med indiepopen ny interesse for popmusikk generelt, og den gode, melodiøse, britiske, gitarbaserte poplåten spesielt. Omgrepet \_britpop\_, som eigentleg var skapt i 1960-åra då britisk popmusikk var ein av dei største eksportartiklane til Storbritannia, fekk ny aktualitet i 1990-åra. Dei to banda \_Oasis\_ og \_Blur\_ fekk sine gjennombrot i 1994, og begge banda hadde solide engelske førebilete. Oasis baserte musikk og image på popmusikken i 1960-åra med The Beatles i spissen. Det manchesterbaserte bandet lånte også stiltrekk frå T. Rex, Stone Roses og The Smiths. Debutalbumet deira, \_Definitely Maybe\_ (1994), er prega av rå kraft og enkelt innhald, og låtskrivaren i bandet, \_Noel Gallagher\_ (f. 1967), blanda originale og nye musikalske idear med tradisjonelle element frå den britiske popmusikken i 1960-åra. Etter ein turbulent periode på 2000-talet der den ville livsstilen til Gallagher-brørne stadig var på framsidene i avisene, trekte Noel Gallagher seg frå bandet i 2009. Det siste albumet til bandet vart \_Dig Out Your Soul\_ (2008). Resten av bandmedlemmene valde å halde fram, men gav bandet nytt namn, \_Beady Eye\_.

Dei to første platene til londonbandet Blur, \_Modern Life Is Rubbish\_ (1993) og \_Parklife\_ (1994), refererer til både music hall, psykedelisk rock, nyveiv og disko, og frontfiguren i bandet, \_Damon Albarn\_ (f. 1968), har mellom anna The Kinks og Ray Davies som viktige førebilete. Etter tusenårsskiftet har Blur vorte meir eksperimentelt, og albumet \_Think Tank\_ (2003) inneheld meir elektroniske klangar og mindre gitarbasert musikk. Mellom anna reflekterer dette albumet den aukande interessa hjå Albarn for hip-hop og elektronisk musikk, afrikansk musikk og musikk frå Midt-Austen.

--- 288 til 320

Også suksessen til banda \_Suede\_ og \_Pulp\_ understrekar statusen til britpopen i 1990-åra, men uttrykka deira er temmeleg ulike dei Oasis og Blur stod for. Glamrock og popen frå 1970-åra representert ved David Bowie er utgangspunkt for uttrykksmåtane deira. \_Ok Computer\_ (1997) frå \_Radiohead\_ er inspirert av progrocken og særleg Pink Floyd. Albumet blir rekna som eit av dei viktigaste popalbuma i 1990-åra. Fleire av banda ovanfor har vore påverka av dei økonomiske problema til plateselskapa, og spesielt etter tusenårsskiftet har det ført til at fleire av dei har hatt lange pausar frå nyinnspelingar og konsertar. Situasjonen har tydelegvis vorte litt lettare dei siste åra, og konsertverksemda til banda vart teken opp igjen i 2009 og 2010.

### xxx3 Kvinnelege artistar som popindustri og salsobjekt rundt hundreårsskiftet

Kvinner, spesielt i popbransjen, styrkte posisjonen sin endå meir i 1990-åra, og kvinnelege artistar har aldri hatt høgare salstal enn i dette tiåret. \_Whitney Houston\_ (f. 1963), som voks opp i eit sterkt R&B-miljø, gav ut albumet med musikken frå filmen \_The Bodyguard\_ (1992). Det vart det mestseljande enkeltalbumet i 1990-åra. Ho er den kvinnelege popartisten med flest offisielle prisar.

\_Mariah Carey\_ (f. 1970) hadde som den einaste ved sida av The Beatles og Elvis Presley hitsinglar på toppen av dei amerikanske hitlistene kvart einaste år i 1990-åra. Det vart heile 14 av dei. Albuma \_Music Box\_ (1993) og \_Daydream\_ (1995) selde til saman meir enn førti millionar eksemplar. Etter denne sterke karrierestarten gjekk det ein del år der populariteten dala, og ho mista avtalar med fleire plateselskap. Med albuma \_The Emancipation of Mimi\_ (2005) og \_E\_=\_MC2\_ (2008) har karrieren teke seg opp igjen, ikkje minst fordi ho etter tusenårsskiftet har søkt tilbake til sine gospel- og R&B-røter og forlate det lettkledde, sexy syngjedameuttrykket.

--- 289 til 320

I motsetning til Houston og Celine Dion er Carey aktivt med i komposisjonsprosessen i låtane ho syng.

Tilsvarande mange album har kanadiske \_Celine Dion\_ (f. 1968) selt, og med albuma \_The Colour of My Love\_ (1993) og \_Falling into You\_ (1996) matcha ho salstala til Carey over berre eitt år. Dion song dessutan temalåten frå filmen \_Titanic\_ (1997), og albumet med filmmusikken er det mest selde filmmusikkalbumet gjennom tidene. Dion er tospråkleg, og albuma hennar har ofte vore gitt ut både på engelsk og fransk. Dion har eit litt meir samansett musikkuttrykk enn Carey og Houston. Som dei har Dion bakgrunn i R&B, men rockeuttrykket er noko sterkare hjå Dion enn hjå dei to andre. Dessutan har Dion også klassisk musikk som ei viktig inspirasjonskjelde.

Gjennom heile 1900-talet har pene jenter vore seljarar for kyniske bakmenn som har hatt meir eller mindre tvilsame produkt å tilby. Platebransjen er ikkje noko unntak, og dei tre artistane ovanfor representerer det mest kommersielle konseptet platebransjen nokon gong har greidd å kome opp med, den romantiske \_balladepopen\_. Alle tre representerte, i alle fall i 1990-åra, ein glatt, litt overflatisk popstil som ved hjelp av deira gode stemmer og sceneappell, god og profesjonell produksjon og marknadsføring førte til den kanskje mest kyniske kommersielle satsinga i popindustrien gjennom tidene. For at produktet skulle selje, måtte det ikkje innehalde kontroversielle eller eksperimentelle element i form av tekstar eller musikalsk innhald. Produktet skulle som massekultur seljast til forbrukarar over heile verda. Etter tusenårsskiftet anar vi likevel ein sterkare musikkprofil enn tidlegare hjå artistane sjølv. For alle tre har det musikalske utgangspunktet vorte viktigare, og vi ser no musikarane tydelegare enn innpakning og staffasje pålagd av platebransjen. Det verkar også som om publikum etter tusenårsskiftet er meir interessert i ekte vare, ikkje ei vare skapt som eit marknadsføringsjippo. Det er dessutan innlysande kva enorm musikalsk og songteknisk påverknad Whitney Houston har hatt på kvinnelege vokalistar både i pop og gospel frå midten av 1990-åra. Ikkje minst har Mariah Carey peikt på dette fleire gonger og halde fram Houston som sitt aller fremste musikalske førebilete.

### xxx3 Kvinnelege artistar back to basic med store salstal

Tre kvinnelege artistar med sterk personlegdom og singer-/songwriterprofil har hatt stor internasjonal suksess i åra før og etter tusenårsskiftet. Det gjeld kanadiske \_Shania Twain\_ (Eilleen Regina Edwards, f. 1965), kanadisk-amerikanske \_Alanis Morissette\_ (f. 1974) og georgisk-engelske \_Ketevan «Katie» Melua\_ (f. 1984). Alle tre har hatt enorme salstal, ikkje minst på grunn av deira engasjerande tekstar og originale musikk som ligg innanfor popsegmentet. Shania Twain har ein sterk folk- og countryprofil og fekk stor internasjonal suksess med albumet \_Come On Over\_ (1997). Twain har vunne 27 prisar for eigne komposisjonar, og ho er ein av dei første countryartistane som har hatt suksess med fusion mellom country og pop. Ho har ein avgrensa produksjon med berre fire produserte album, det siste utgitt i 2002. Trass i det er ho ein av dei mestseljande kvinnelege artistane i historia. Kanadiske Alanis Morissette har indiansk bakgrunn og er naturalisert amerikanar.

--- 290 til 320

Tekstane hennar handlar naturleg nok om naturen som blir øydelagd og klimautfordringane verda står overfor, men også menneske som er framandgjorde fordi storsamfunnet tek over og legg strenge restriksjonar på kultur og landområde som urfolk over heile verda har hatt naturleg tilgang til. Ho starta karrieren som tenåring med to dance-popalbum, men det internasjonale debutalbumet hennar, \_Jagged Little Pill\_ (1995), har eit sterkt rockeuttrykk, og det vart ein av dei største salssuksessane i USA av ein kvinneleg artist. Morissette komponerer musikken og produserer platene sine sjølv, den siste så langt er \_Flavors of Entanglement\_ (2008). Berre 19 år gammal gav Katie Melua ut sitt første album, \_Call off the Search\_ (2003). Det vesle plateselskapet Dramatico med komponist Mike Batt som leiar stod for utgivinga. Det andre albumet hennar, \_Piece for Piece\_, kom i 2005, og i 2006 var ho den mestseljande kvinnelege artisten i Storbritannia. Ho er også den europeiske kvinnelege artisten som har høgast salstal i Europa nokon gong. Melua representerer den gammaldagse og genuine singer-/songwriterstilen med samfunnsaktuelle tekstar og enkle, songlege melodiar som raskt festar seg hjå lyttarane. Ho har dessutan ei særeiga songstemme og ei sceneutstråling vi sjeldan finn. Som Alanis Morisette syng ho på ein enkel og ekte måte som talar direkte til publikum. Det siste albumet hennar så langt er \_The House\_ (2010).

### xxx3 Norsk rock og pop på begge sider av tusenårsskiftet

Pluralismen i internasjonal rock og pop finn vi også i Noreg, og det går ikkje lang tid frå ei ny stilretning dukkar opp i utlandet til ho når Noreg. På same måte som i utlandet finn vi ei mengd stilar og blandingsformer i norsk rock gjennom dei siste tjue åra. Det har også vorte nokre fleire internasjonale gjennombrot enn tidlegare, men ingen av dei kan samanliknast med a-ha i popularitet.

--- 291 til 320

Av viktige grupper i norsk rock som har slått igjennom dei to siste tiåra, finn vi \_DumDum Boys, deLillos, Mercury Motors, The September When, Bel Canto, Dance With a Stranger, Velvet Belly, Seigmenn, CC Cowboys, Hellbillies, D.D.E., Clawfinger, Motorpsycho, Briskeby, Turboneger, Madrugada\_ og \_Kaizers Orchestra\_. Fleire av banda har også eit internasjonalt publikum, spesielt dei tre siste. Kaizers Orchestra er store i Tyskland, Danmark og Sverige trass i at dei konsekvent syng på brynedialekt. Appellen til bandet ligg først og fremst i fengjande låtar som blir spela på ukonvensjonelle instrument og innanfor eit surrealistisk univers. Alt debutalbumet, \_Ompa til du dør\_ (2001), fekk store salstal.

Madrugada med sin intense og stemningsfulle rock sel også godt i fleire europeiske land, og gruppa har vore ei av dei mest populære i Noreg på 2000-talet. Frontfiguren i gruppa, \_Sivert Høgem\_ (f. 1976), skapte saman med visesongaren \_Ane Brun\_ (f. 1976) duetten og kjempehiten \_Lift Me\_ i 2005.

Turbonegro med frontfigur \_Hank von Helvete\_ (Hans-Erik Dyvik Husby, f. 1972) spelar deathpønk, og dei fem første albuma frå gruppa selde dårleg. Etter ein pause 1998–2002 kom bandet sterkt tilbake, og med teatralske verkemiddel på scena har bandet etter kvart fått eit breitt publikum i mange land.

--- 292 til 320

I 1990-åra vart \_black metal\_ ein viktig eksportartikkel i norsk rock, og spesielt to band fekk stor suksess i utlandet. Banda \_Dimmu Borgir\_ og \_Satyricon\_ starta karriere i byrjinga av 1990-åra, og dei har begge fått ein god posisjon i det internasjonale black metal-miljøet. Dimmu Borgir fekk gode plasseringar på hitlistene og eit sal på meir enn 250 000 eksemplar av albumet \_Death Cult Armageddon\_ (2003) saman med Praha symfoniorkester, og hamna på førsteplass i Noreg, 43. plass i USA med albumet \_In Sorte Diaboli\_ (2007). Polerte lydbiletet til bandet har engasjert eit breitt publikum og plassert det mellom dei som blir rekna med innanfor black metal. Satyricon har gitt ut sju album, alle med gode omtalar. Albumet \_Volcano\_ (2002) gav bandet Spellemannprisen.

I det siste tiåret har artistar som \_Lene Marlin\_ (f. 1980), \_Sondre Lerche\_ (f. 1982), elektronikaduoen \_Røyksopp\_ og \_Marie Mena\_ (f. 1986) markert seg sterkt i norsk populærmusikk. Lene Marlin var framleis elev ved musikklinja på vidaregåande i Tromsø då ho slo igjennom med singelen \_Unforgivable Sinner\_ i 1998. Året etter kom albumet \_Playing My Game\_, som selde svært godt både i Noreg og i fleire andre land. Etter endå nokre store internasjonale hitar, store videosuksessar på MTV og fleire prisar (mellom anna fem spellemannprisar), vart mediepresset så stort at ho trekte seg tilbake frå rampelyset. Siste album så langt er \_Twist My Truth\_ frå 2009.

Sondre Lerche er også eit av vedunderbarna i norsk rock. Berre 16 år gammal fekk han platekontrakt og debuterte med radiosingelen \_You Know So Well\_. Debutalbumet \_Faces Down\_ (2001) fekk svært god omtale og nådde andreplass på VG-lista. Lerche har etter det spela inn endå fem album, det siste \_Heartbeat Radio\_ i 2009. Både Marlin og Lerche høyrer til singer-/songwriterkategorien innanfor rock og pop, og dei varierer uttrykket frå visesong til eige akkompagnement via poputtrykk og meir jazzprega uttrykk til rein rock.

Duoen \_Røyksopp (Svein Berge\_, f. 1976 og \_Torbjørn Brundtland\_, f. 1975) lagar og framfører musikk i elektronika- og housesjangeren og har hatt stor suksess i fleire europeiske land, ikkje minst på grunn av gode musikkvideoar. Debutalbumet \_Melody A. M\_. (2001) hausta strålande kritikkar og gjekk til topps i Noreg. Det same gjorde albuma \_The Understanding\_ (2005) og \_Junior\_ (2009). Røyksopp har hatt svært lønsame remiksjobbar og har mellom anna remiksa Coldplay, The Streets, Peter Gabriel og Beck.

--- 293 til 320

Marie Mena har trass i sin unge alder nådd å bli ein etablert artist både i Nederland og Tyskland, der platene hennar sel bra. Ho skriv svært personlege tekstar til fengjande melodiar, og debutalbumet \_Another Phase\_ (2002) selde i over 40 000 eksemplar i Noreg. Det hittil siste albumet, \_Causes & Effect\_ frå 2008, er selt i meir enn 100 000 eksemplar berre i Tyskland.

Det er mange norske soloartistar som har høg stjerne i Noreg, men som ikkje har prøvd å skape seg ein internasjonal karriere. Mellom dei finn vi \_Lynni Treekrem\_ (f. 1958), \_Jonas Fjeld\_ (Terje Jensen, f. 1952), \_Bjørn Eidsvåg\_ (f. 1954), \_Sigvardt Dagsland\_ (f. 1963), \_Jørn Hoel\_ (f. 1957), \_Steinar Albrigtsen\_ (f. 1957), \_Unni Wilhelmsen\_ (f. 1971), \_Bertine Zetlitz\_ (f. 1975) og \_Thomas Dybdahl\_ (f. 1979). I tillegg er norsk vistetradisjon dekt av nyare artistar enn dei som slo igjennom med visebølgja i 1960-åra. Mellom dei finn vi \_Kari Bremnes\_ (f. 1956) og \_Halvdan Sivertsen\_ (f. 1950), som begge kjem frå Nord-Noreg. Kari Bremnes har etter kvart tilført musikken sin element frå jazz, rock og verdsmusikk. Halvdan Sivertsen har mellom anna hatt stor suksess saman med Jan Eggum, Lillebjørn Nilsen og Øystein Sunde då dei i åra 1988–94 gjennomførte gruppeprosjektet \_Gitarkameratene\_.

I mange år prøvde norsk rock å bli godteken på linje med klassisk musikk og jazz, og i dei seinare åra er det etablert støtteordningar, rett nok avgrensa, som stimulerer til kursverksemd og rekruttering også innanfor dette populærmusikalske sjangerområdet. Rockeklubbar og festivalane tek også mot noko støtte, men ettersom populærmusikken i utgangspunktet er kommersielt fundert, har det vore langvarige diskusjonar og stor usemje om det er rett å gi statleg støtte til populærmusikk.

## xxx2 4.10 Norsk folkemusikk i det tjuande hundreåret

Det kanskje viktigaste som har skjedd på 1900-talet i norsk folkemusikk, har vore å sikre folkekulturen gjennom organisering og institusjonalisering. Det har også vore drive eit utstrekt innsamlingsarbeid, og folkemusikken heldt fram med å inspirere komponistar innanfor klassisk musikk. Etter den andre verdskrigen har også utøvarar i jazz og rock/pop brukt norsk folkemusikk som musikalsk utgangspunkt.

I siste halvdelen av hundreåret er opplæringa i folkemusikk sett i system. Fleire kommunale musikkskular, seinare kulturskular, folkehøgskular, vidaregåande skular og høgskular/universitet har hatt fast opplæringstilbod i norsk folkemusikk.

### xxx3 Organisering av folkemusikken

\_Noregs Ungdomslag\_ som vart skipa i 1896, har vore ein sentral organisasjon i vernet om den norske bygdekulturen. I dag har laget 16 000 medlemmer organiserte i 450 lokale ungdomslag over heile Noreg. Aktivitetane til desse laga er hovudsakleg knytt til folkedans, teater og barne- og ungdomsarbeid. Laget var dessutan i mange år engasjert i utforminga av lokale bunader. Oppbygginga og populariteten til laget har i alle år vore motivert ut frå ønsket om å ta vare på så mykje som mogeleg av den norske bondekulturen, spesielt slik han vart forma på 1700- og 1800-talet. Då urbaniseringa på 1800-talet for alvor tok til, såg mange dette som ein trugsel mot bygdekulturen, og ein av dei fremste profilane i arbeidet med folkedrakter og folkedans var \_Hulda Garborg\_ (1862–1934).

--- 294 til 320

Ho var også svært teaterinteressert og meinte at vi i Noreg trong eit teater der stykka vart spela på landsmål eller nynorsk. Forgjengaren for \_Det Norske Teatret\_, \_Det norske spellaget\_, vart skipa i 1910 etter initiativ frå mellom anna Hulda Garborg. Både teaterarbeidet og arbeidet med folkedans og folkedrakter skjedde i nært samarbeid med Noregs Ungdomslag.

Medan Hulda Garborg hadde engasjert seg sterkt for å få nytt liv i den norrøne songdansen, arbeidde \_Klara Semb\_ (1884–1970) med dokumentasjon av den nærmast utdøydde turdanstradisjonen rundt om i Noreg. Noregs Ungdomslag engasjerte seg etter kvart sterkare i arbeidet med folkedansen og folkemusikken, og kappleikar vart ein del av dei årlege stemnene i laget. Som ein del av aktivitetane til laget vart \_Landslaget for Spelemenn\_ (LfS) skipa i 1923. I samband med skipingsmøtet i Bergen vart det arrangert ein landsomfattande kappleik, og den er rekna som den første landskappleiken. Spelemannen \_Arne Bjørndal\_ (1882–1965), som budde i Bergen, vart den første leiaren for LfS. Landslaget må først og fremst reknast som ein interesse- eller fagorganisasjon av spelemenn frå alle delar av Noreg, og laget har gjort mykje for å styrkje identitetskjensla og felleskjensla hjå spelemennene. Like etter den andre verdskrigen vart LfS utskilt frå Noregs Ungdomslag.

Den første landskappleiken i 1923 hadde berre éin klasse for fele. I Molde året etter var hardingfele og vanleg fele skilde i to klassar, og slik har det vore sidan. Det vart også opna ein klasse for eldre folkeinstrument der også klarinetten fekk vere med. Dans til vanleg fele og hardingfele fekk eigne klassar. Først i 1955 vart det skipa ein eigen klasse for vokal folkemusikk og to år seinare for lagspel på fele. I lagspelklassen var lokale spelemannslag med. Dei var samansette av lokale spelemenn som var opplærte i same tradisjon, og som kom saman for å dyrke fellesskapen og markere styrke ved å stå saman. Etter kvart spela spelemennene saman på regulær basis mange stader, og dei perfeksjonerte samspelet. Det var hovudsakleg i flatfeleområda at hovudaktiviteten til spelemannslaga vart samspelet.

Landskappleiken blir arrangert kvart år, og det er LfS som står bak arrangementet. Sidan 1980 blir det arrangert \_noregsmeisterskap\_ i folkemusikk og folkedans i samband med landskappleiken, og vinnaren blir tildelt kongepokal. Kappleiken er organisert i klassar og underklassar, og nokre klassar har senior- og juniorinndeling. I dei seinare åra er det også kome til ein open klasse for nyskaping og arrangering. Det blir også konkurrert i felebygging på landskappleiken. Landskappleiken har meir enn tusen deltakarar kvart år og opp mot 10 000 publikummarar. Landskappleiken er ved sida av Titanofestivalen det største årlege arrangementet for tradisjonsmusikk i Noreg.

--- 295 til 320

I tillegg til landskappleiken blir det arrangert fleire distriktskappleikar rundt om i landet. Dei viktigaste er Vestlandskappleiken, Buskerudkappleiken og Jørn Hilme-stemnet i Valdres.

### xxx3 Institusjonar i folkemusikken

I første halvdelen av 1900-talet vart det gjort eit omfattande innsamlings- og dokumentasjonsarbeid av folkemusikk og folkedans. I byrjinga vart folkemusikken skriven ned på notar, men alt tidleg vart det gjort opptak på fonograf og voksrullar. Nesten samtidig vart det gjort opptak på 78-plater. Mange av dei fremste spelemennene i byrjinga av hundreåret vart tekne opp mellom 1910 og 1920. Det gjeld mellom anna Knut Dahle, Ola Mosafinn, Arne Bjørndal, Kristiane Lund og Ola Okshovd. Desse opptaka er eit svært verdifullt kjeldemateriale i dag. Dei to fremste innsamlarane av folkemusikk fram til 1930 var Arne Bjørndal som reiste rundt på heile Vestlandet, og \_Ole Mørk Sandvik\_ (1875–1976) som først samla inn folkemusikk i Gudbrandsdalen og Østerdalen, seinare i resten av landet. Han konsentrerte seg om vokaltradisjonen og slåttetradisjonen på vanleg fele. Fram til 1930-åra vart musikken samla inn ved hjelp av direkte notasjon på notar utan at det var mogeleg med korreksjonar seinare, men etter at NRK fekk sin eigen opptaksbuss, har innsamlingsarbeidet skjedd nærmast berre ved hjelp av lydopptak.

\_Kringkastingsselskapet\_ tilsette Eivind Groven for å ta seg av folkemusikken i 1931. Då \_NRK\_ vart skipa i 1933, heldt Groven fram arbeidet i det statlege kringkastingsselskapet. Han var programleiar for ein halv times radioprogram med nasjonal musikk. Programmet vart etter kvart kalla \_Folkemusikkhalvtimen\_, og det eksisterer framleis, åtti år seinare.

NRK fekk utstyr for grammofonopptak i 1934 og eigen opptaksbuss frå 1935. Frå då av køyrde bussen rundt i heile landet, og oppbygginga av eit omfattande landsdekkjande folkemusikkarkiv vart starta. \_Rolf Myklebust\_ (1908–90) frå Nordfjord vart tilsett i full stilling for å arbeide med folkemusikken. Med åra har \_NRKs folkemusikkarkiv\_ vorte til det største landsdekkjande lydarkivet for folkemusikk i landet.

\_Norsk Folkeminnesamling\_ ved Universitetet i Oslo gjorde voksrullopptak og skreiv ned folketonar før 1920. \_Nordnorsk Folkemusikksamling\_ ved Universitetet i Tromsø dekkjer folkemusikk frå Nord-Noreg i tillegg til musikk frå norsk, finsk og samisk kulturområde i vår nordlege landsdel. \_Arne Bjørndals samlingar\_ ved Griegakademiet i Bergen, no ein del av Universitetet i Bergen, har ei stor samling folkemusikk frå Vestlandet. \_Norsk Folkemusikksamling\_ ved Universitetet i Oslo inneheld ei stor samling lydopptak av folkemusikk, hovudsakleg frå Austlandet. Institusjonen har vore sentral i utgivinga av det store mangebinds standardverket for hardingfeleslåttar og slåttar for vanleg fele.

--- 296 til 320

\_Rådet for folkemusikk og folkedans (Rff)\_ held til i Trondheim. Her finst ei omfattande samling med musikk og dans frå heile landet. Samlinga omfattar film, lydband, videoar, notar, fotografi og lysbilete.

Dette er den einaste samlinga i landet som har teke vare på og dokumentert folkedans. Dette arkivet som er knytt til Rff-senteret, vart skipa i 1973. Rådet for folkemusikk og folkedans er det offisielle organet som gir dei norske styresmaktene råd når det gjeld å prioritere løyvingar til norsk folkemusikk og folkedans, mellom anna til innsamlingsarbeid og forsking. Det finst også eit internasjonalt organ for folkemusikkforsking, \_IFMC\_ (International Folk Music Council). Den norske varianten av denne organisasjonen er \_Norsk Folkemusikklag\_, som spesielt i siste delen av 1900-talet har vore eit viktig forum for fagleg og kulturpolitisk debatt i folkedans- og folkemusikkmiljøet her i landet.

Mellom andre store nasjonale samlingar bør \_Norsk visearkiv\_, eit nasjonalt tekstarkiv for vokal folkeleg musikk, og \_Norsk musikksamling\_ tilknytt Universitetsbiblioteket i Oslo, nemnast. Spesielt har den siste institusjonen ei svært omfattande samling nedskriven folkemusikk frå heile landet. Samlingane etter L. M. Lindeman, Catharinus Elling og O. M. Sandvik finst her.

I siste delen av 1900-talet er det kome til fleire regionale folkemusikkarkiv som driv innsamlings- og samordningsarbeid innanfor større eller mindre regionar. Det er knytt opplæring til nokre av desse arkiva, og fleire stader i landet er folkemusikarar tilsette som fylkesmusikarar, mellom anna i Hedmark, Oppland, Sogn og Fjordane og Hordaland.

### xxx3 Utdanningsvegar i folkemusikk

Tradisjonelt har opplæringa i folkemusikk skjedd når ein interessert elev gjekk til ein læremeister, vanlegvis ein aktiv spelemann med tradisjonsrepertoar, og etter mange besøk lært seg repertoar og spelemåte. Eleven måtte gå i lære som i kva som helst anna yrke. Meister og svein vart einige om læretid og løn. Den kunne betalast i kontantar, i arbeid eller ein kombinasjon av arbeid og pengar. Gjennom opplæringa vart eleven ein del av eit spelemannsmiljø. I folkemusikk har difor omgrepet \_spelemannsskule\_ vore brukt om denne læremåten. I dag er ein slik opplæringsmåte sjeldan. Unge som ønskjer å lære ein folkemusikktradisjon, kan gå på kurs organiserte av lokale spelemannslag, eller få opplæringa i ein \_kommunal kulturskule\_. Ein del kulturskular har folkemusikarar som lærarar og gir eit godt tilbod. \_I grunnskulen\_ skal ein lære om folkemusikk i samsvar med læreplanen, det same skal ein også innanfor programområdet \_musikk, dans, drama\_ i den vidaregåande skulen. Somme stader finst det tilbod om fordjuping i folkemusikk innanfor dette programområdet, mellom anna i Setesdalen og Gudbrandsdalen.

\_Universiteta i Oslo og Trondheim (NTNU)\_ har hatt musikkvitskapleg institutt i fleire tiår, og her blir det med jamne mellomrom gitt kurs i folkemusikk. Det har dessutan vore mogeleg å få undervisning på folkemusikkinstrument. I tillegg har studentane sjølv kunna velje fordjupingsemne i folkemusikk på både bachelor- og mastergradsnivå. Sidan 1990-åra har også \_Griegakademiet\_ i Bergen hatt eit slikt tilbod.

--- 297 til 320

I 1977 starta \_Ole Bull-akademiet\_ på Voss si verksemd etter initiativ frå mellom anna folkemusikaren \_Sigbjørn Bernhoft Osa\_ (1910–90). Det var realiseringa av ein idé Ole Bull hadde alt i 1860-åra då han ivra for å starte eit musikkakademi som bygde på nasjonale element i musikken. Dei fleste høgare musikkutdanningsinstitusjonane bruker Ole Bull-akademiet fast. Her blir det gitt undervisning både i vokal og instrumental folkemusikk, først og fremst kveding og på dei to feletypane som er i bruk i norsk folkemusikk.

### xxx3 Norsk folkemusikk på begge sider av tusenårsskiftet – fusjon, tradisjon

Heilt sidan midten av 1800-talet har norske komponistar og musikarar late seg inspirere av folkemusikken, men det har gått i bølgjer, og interessa hjå folk flest har variert i takt med kor aktuell folkemusikken har vore som bruksmusikk, først og fremst på bygdene. Framover mot midten av 1900-talet var interessa hjå det store publikum laber, ikkje minst i byane. Men kappleikverksemda heldt tradisjonsmusikken i hevd innanfor dei mest etablerte folkemusikkmiljøa, spesielt i Telemark, Setesdal, Hallingdal, Valdres og Gudbrandsdalen. Også på Vestlandet fanst det stabile og solide folkemusikkmiljø. Det var likevel få ungdomar som interesserte seg for tradisjonsmusikk i åra etter den andre verdskrigen, og innan få år var delar av tradisjonen nærmast gått tapt i enkelte landsdelar. Då rockebølgja slo inn i 1960- åra, var det nok mange i folkemusikkmiljøet som såg mørkt på rekrutteringssituasjonen. Visebølgja mot slutten av 1960-åra fekk likevel opp igjen noko interesse for mellomalderballadane og eldre folkelege viser. Derfrå var ikkje vegen lang til tradisjonell kveding, og fleire gode kvedarar har markert seg frå midten av 1970-åra og fram til i dag.

### xxx3 Fusjonistar

Samtidig med visebølgja auka interessa for folkrock både internasjonalt og i Noreg. Enkelte av dei internasjonale folkrockbanda, mellom anna Fairport Convention, auka interessa for instrumental folkemusikk. Her i Noreg vart folkrockbandet \_Folque\_ etablert i 1972, og det tok aktivt del i norsk rockemiljø gjennom heile 1970-åra. I desse åra spela gruppa inn fleire plater. Folque vart oppløyst i byrjinga av 1980-åra, men møttest for å spele inn albumet \_Dans, dans\_ ... i 1991. Bandet \_Kong Lavring\_ tok over etter at Folque meir eller mindre vart oppløyst. I 1980- åra vart bandet \_Ym:stammen\_ starta, og musikken til bandet var gjennom dette tiåret hovudsakleg basert på norsk folkemusikk og rock. Seinare har det musikalske uttrykket dreia meir i retning pop, og etnomusikk frå andre land og verdsdelar vart teken i bruk. Bandet hadde siste framføringa si i 1999. På 2000-talet gjorde bandet \_Gåte\_ stor suksess med debutalbumet \_Jygri\_ (2002), men etter berre tre år vart bandet oppløyst. I dag (2010) er \_Valkyrien Allstars\_ den kanskje viktigaste og mest kreative folkrockgruppa i Noreg. Gruppa starta som hardingfeletrio, men blanda tidleg inn element frå jazz og rock i musikken og utvikla eit svært personleg folkrockuttrykk. Bandet debuterte i 2007 med albumet \_Valkyrien Allstars\_ og vart nominert til Spellemannprisen same år. Hittil siste album er \_To måner\_ (2009).

--- 298 til 320

Det er også i dei siste førti åra gitt ut mange album med fusjonsmusikk og jazz/folkemusikk. Det første av dei var \_Østerdalsmusikken\_ (1974), spela inn av ei gruppe med jazzmusikaren \_Torgrim Sollid\_ (f. 1942) som leiar. Musikken tok utgangspunkt i boka til O.M. Sandvik frå 1943 der tradisjonsmusikken han hadde samla i Østerdalen, vart trykt. Sollid starta jazzgruppa \_Søyr\_ i 1976. Gruppa eksisterer enno og har gjort fleire innspelingar med fusjonsmusikk gjennom åra. Andre jazzmusikarar har i dei siste tretti-førti åra hatt interessante samarbeidsprosjekt med folkemusikkutøvarar, der mellom anna \_Jan Garbarek\_ og kvedaren \_Agnes Bogen Garnås\_ og \_Arild Andersen\_ og kvedaren \_Kirsten Bråten Berg\_ har vekt størst merksemd. Denne retninga innanfor folkemusikk blir kalla \_fusjonisme\_, og alle blandingsformer rock/pop/folkemusikk, klassisk musikk/folkemusikk og jazz/folkemusikk høyrer til denne retninga.

### xxx3 Tradisjonalistar

Grunnideen i hippiekulturen, å vende tilbake til naturen, til det ukunstla, til det opphavlege, auka også interessa for bygdeliv og bygdemusikk, og i samband med folkeavrøystinga for eller imot EU i 1972 var nei-sida med på å skape ei nasjonal kulturell reisning der tradisjonsmusikk vart ein viktig del.

Desse faktorane auka interessa for tradisjonsmusikk, spesielt i byane, og det vart sett i gang fleire kurs i folkemusikk og folkedans. Det vart forska på folkemusikk, og tradisjonar som låg nede fordi tradisjonsberarane var døde, vart vekte til liv igjen baserte på studiar av lydopptak og nedskrivne notar. Instrumentmakar \_Sverre Jensen\_ frå Oslo bygde kopiar av instrument som ikkje lenger var i bruk, men som eksisterte på museum. Både den gamle bygdeharpa og knipselyra frå mellomalderen vart gjenskapte og tekne i bruk. Det vart halde kurs i felebygging og bygging av langeleikar, og den gamle bygdefløyta, tussefløyta eller tyskarfløyta vart igjen tekne i bruk. Det vart bygd neverlurar etter gammal tradisjon, og bukkehorn av ulike typar vart konstruerte etter gamle førebilete. Munnharpetradisjonen vart teken opp igjen, og det vart konstruert seljefløyter som ikkje var avhengige av årstidene for å kunne fungere. Ved sida av Jensen har \_Egil Storbekken\_ (1911–2002), \_Tone Hulbækmo\_ (f. 1957) og \_Hans Fredrik Jacobsen\_ (f. 1954) frå Tolga og \_Steinar Ofsdal\_ frå Oslo vore sentrale som fornyarar og gjenskaparar av tradisjonell bruk av dei gløymde instrumenta i både folkemusikk og mellomaldermusikk. Interessa for den tradisjonelle folkemusikken kallar vi \_nytradisjonalisme\_, og det vart den andre viktige retninga folkemusikken tok frå slutten av 1960-åra. Det må likevel leggjast til at mange ny tradisjonalistar også er nyskaparar som blandar uttrykk frå andre folkemusikktradisjonar enn den norske med eigen tradisjonsmusikk. Fleire av dei ser på den verdslege mellomaldermusikken som utgangspunkt for dagens folkemusikktradisjonar i fleire delar av Europa, og blandar element frå denne rekonstruerte musikken med norsk folkemusikk.

Felles for både fusjonistar og nytradisjonalistar er interessa for å arrangere folkemusikken slik at han blir attraktiv for eit større publikum. Det har skapt interessante grupper som \_Chateau Neuf Spelemannslag\_, der medlemmene har vore eller er musikkstudentar ved Universitetet i Oslo.

--- 299 til 320

Gruppa spelar for det meste tradisjonsmusikk, men musikken er arrangert for både fele, klarinett, saksofon og song. Både energien og samansetjinga av ensemblet er kanskje i like stor grad inspirert av jazz som av den tradisjonelle folkemusikken. Eit yngre ensemble er \_Majorstuen\_, som vart etablert i 2000. Seks felespelarar frå ulike delar av Noreg er medlemmer i bandet, og dei spelar både sjølvkomponert musikk inspirert av norsk folkemusikk og norsk tradisjonsmusikk. Trass i at bandet er akustisk basert og strykarbasert, finn vi element frå både rock og pop i den sjølvkomponerte musikken deira. Det hittil siste albumet er \_Skir\_ (2010).

Ein folkemusikalsk sjanger som vart svært populær etter den andre verdskrigen, er \_gammaldansmusikk\_. Opphavleg var det runddansrepertoaret som vart spela av eit ensemble med trekkspel, gitar og bass. Fleire ensemble hadde også med fele, og utover i 1970- og 1980-åra kom også eldre slåttar med i gammaldansrepertoaret. Gammaldanstilhengjarane fekk i 1979 sin eigen festival, \_Titanofestivalen\_, og året etter vart noregsmeisterskapen i gammaldans lagd til festivalen. Han har sidan byrjinga av 1990-åra vore lokalisert til Vinstra i Gudbrandsdalen. Mellom gammaldansorkestera som har markert seg sterkast dei siste tretti åra, er \_Arnsteins\_ frå Trøndelag, \_Oddvar Nygårds kvartett\_ frå Gudbrandsdalen, \_Bent Jacobsen\_ med \_Dalakopa\_ og \_Sven Nyhus' kvartett/kvintett/sekstett\_. Dei siste to ensembla har sterk tilknyting til Røros og tradisjonsmusikk frå rørosområdet.

Kappleikane har vore ein viktig arena for tradisjonalistane i norsk folkemusikk, men også platestudioet og NRK har hatt mykje å seie for dei viktigaste tradisjonsberarane. Dei mest markante tradisjonalistane i første delen av 1900-talet finn vi stort sett i dei stroka av landet der folkemusikken har stått sterkast gjennom dei siste to hundre åra, det vil seie Telemark, Setesdalen, Indre Buskerud, Hallingdalen, Valdres, Gudbrandsdalen, Voss, Sogn og rørosområdet. Mellom dei viktigaste tradisjonsberarane i desse områda finn vi medlemmene i \_Hardingfeletrioen\_ som var aktiv i 1930-åra: \_Alfred Maurstad\_ (Sogn), \_Eivind Groven\_ (Telemark) og \_Sigbjørn Bernhoft Osa\_ (Voss). Som trio spela desse tre arrangement laga av Groven, men dei var kvar for seg markante tradisjonsberarar og viktige folkemusikkaktørar. I tillegg til å vere innsamlar og organisasjonsmann var Arne Bjørndal ein viktig tradisjonsberar og vidareførar av tradisjonsmusikken etter Ola Mosafinn frå Voss. \_Truls Ørpen\_ (1880–1958) frå Krødsherad var saman med Arne Bjørndal og Eivind Groven initiativtakar til å få utgitt det store sjubindsverket \_Norsk folkemusikk\_. I tillegg til å ha eit stort slåtterepertoar, hovudsakleg frå Indre Buskerud, var han ein ivrig innsamlar av folkemusikk, og han brukte både notenedskrift og bandopptakar. Han var også flink til å formidle historiene rundt slåttane han samla. Heile tre hundre av slåttane i Norsk folkemusikk er nedskrivne av Ørpen.

Etter den andre verdskrigen finn vi fleire folkemusikarar som både har markert seg på kappleikar og/eller vore viktige tradisjonsberarar og formidlarar av folkekunst. I Gudbrandsdalen høyrer \_Ola Opheim\_ (1920–2003) frå Vågå og \_Hans\_ W. \_Brimi\_ (1917–98) frå Lom til dei fremste tradisjonsberarane på fele.

--- 300 til 320

Opheim hadde eit langvarig samarbeid med trekkspelaren Oddvar Nygård, og med sitt enorme repertoar og drivande dansespel har han gjort at gammaldans har fått ein sterk posisjon som vidareførar av tradisjonsmusikk. Brimi var den viktigaste tradisjonsberaren i Ottadalen gjennom 1900-talet, og han hadde ein svært sentral posisjon som formidlar av tradisjonsmusikk på vanleg fele.

I rørosområdet har \_Sven Nyhus\_ (f. 1932) vore den viktigaste formidlaren og tradisjonsberaren av folkemusikken frå dette området. Han hadde mykje musikk etter faren, Peder Nyhus, men gjennom forsking og innsamling av slåttar bygde han opp eit stort repertoar. Sven Nyhus var sentral i fullføringa av sjubindsverket \_Norsk folkemusikk\_. Han tok over stillinga som folkemusikksjef i NRK etter Rolf Myklebust i 1978 og vart den første professoren i folkemusikk i landet ved Noregs musikkhøgskule i 1990.

Syskena Buen, opphavleg frå Jondalen ved Kongsberg, har markert seg sterkt i det norske folkemusikkmiljøet. Dei formidlar hovudsakleg musikk frå Telemark, men spesielt \_Knut Buen\_ (f. 1948) har eit enormt stort repertoar som også omfattar andre tradisjonar. Han er i tillegg ein stor kulturpersonlegdom og formidlar av norsk folkekultur i heile si breidd. Han driv mellom anna Buen kulturverkstad og Tuddal Amfi og Tonehall. Han har teke mot fleire prisar og heidersteikn for sin innsats for norsk folkemusikk. Systera, \_Agnes Buen Garnås\_ (f. 1946), har i meir enn tretti år vore ein av dei viktigaste utøvarane av vokal folkemusikk i Noreg. Ho har fleire plateproduksjonar bak seg og har verka som lærar i kveding på mange nivå, mellom anna på Ole Bull-akademiet og akademiet i Rauland. Ho har hatt samarbeid med Jan Garbarek og fleire andre musikarar. Ho etablerte \_Norsk Kvedarforum\_ i 2002. Også ho er rikt dekorert med heidersteikn. Ein tradisjonssongar frå Telemark som også har hatt stor suksess, er \_Sondre Bratland\_ (f. 1938). Han har gjort mange innspelingar av både tradisjonsmusikk og eige stoff, og han har samarbeidd med fleire yngre folkemusikarar, mellom dei Annbjørg Lien.

Som formidlarar og vidareførarar av folkemusikktradisjonane i Setesdalen har \_Torleiv H. Bjørgum\_ (1921–90) og sonen \_Hallvard T. Bjørgum\_ (f. 1956) stått sentralt. Torleiv H. Bjørgum var av faremoslekt og førte denne delen av setesdalstradisjonen vidare på ein førsteklasses måte. Den alderdommelege spelestilen og spesielle bogeteknikken hans dokumenterte det gamle setesdalsspelet på ein overtydande måte. Han var også sølvsmed, kvedar og ein svært dyktig munnharpespelar. Sonen har vunne landskappleiken to og Spellemannprisen tre gonger. Han fører faremotradisjonen vidare etter faren og har gitt ut fleire plater med setesdalsmusikk. Han har ein av dei største hardingfelesamlingane i landet. Kvedaren \_Kirsten Bråten Berg\_ (f. 1950) er ved sida av Agnes Buen Garnås den mest profilerte kvedaren i siste halvdel av 1900-talet. Ho formidlar setesdalstradisjonen og bur i Valle, der ho også verkar som sølvsmed. Saman med Hallvard T. Bjørgum er ho rekna til dei viktigaste fornyarane av den norske folkemusikken på 1900-talet. Som han har ho ein omfattande plateproduksjon bak seg, og ho har teke mot fleire prestisjetunge prisar, mellom anna tre spellemannprisar.

--- 301 til 320

På Vestlandet høyrer songaren \_Ragnar Vigdal\_ (1913–91) frå Luster i Sogn med til dei viktigaste tradisjonsberarane på 1900-talet. Gjennom han levde ei stor mengd religiøse folketonar vidare, og hans alderdommelege syngjemåte med ein ulikesvevig temperert songstil (sjå Musikk i Perspektiv 1, s. 241) har vore førebilete for yngre songarar som ønskjer å formidle det gamle salmestoffet som er bevart. Han samla også ei stor mengd folketonar frå Sogn. Ein førsteklasses spelemann og tradisjonsberar er \_Knut Hamre\_ (f. 1952) frå Hardanger. Han har vunne landskappleiken heile sju gonger og er tradisjonsberar av slåttemusikk frå Hardanger, Voss og Telemark. Han har arbeidd som lærar i folkemusikk i kulturskulen i fleire hardangerkommunar i meir enn 25 år. Sidan 1992 har han vore tilsett som fylkesmusikar i Hordaland. Albumet \_Toneflaum\_ frå 1998 var eit samarbeidsprosjekt mellom Hamre, Hallvard T. Bjørgum og Bjarne Herrefoss frå Telemark, og det gav dei Spellemannprisen.

I dei siste to tiåra av 1900-talet kom det til ein ny generasjon unge folkemusikarar som vi kan seie høyrer til pluralismen i folkemusikken. Dei mest markante mellom desse unge musikarane er \_Annbjørg Lien\_ (f. 1971) frå Sula, \_Arve Moen Bergset\_ (f. 1972), Telemark, \_Susanne Lundeng\_ (f. 1969) Susendalen og Bodø og \_Sinikka Langeland\_ (f. 1961) Finnskogen. Alle desse artistane er tradisjonsberarar, men dei har også samarbeidd breitt med andre musikarar og gjennom det ikkje minst inspirert ungdom til å bli interessert i folkemusikk. Annbjørg Lien har samarbeidd med musikarar både i innland og utland. Her i Noreg er ho kjend mellom anna som medlem av gruppa \_Bukkene Bruse\_ saman med Arve Moen Bergset og Steinar Ofsdal. I samband med den kulturelle lanseringa og førebuinga til dei olympiske leikane på Lillehammer i 1994 hadde både ho og Moen Bergset framvisingar i fleire land. Dette vart sterkt karrierefremjande og markerte at norsk folkemusikk også er for yngre menneske. Eit interessant samspelprosjekt over landegrensene er ensemblet \_String Sisters\_. Medlemmene er \_Annbjørg Lien\_ på fele (Noreg), \_Emma Härdelin\_ på fele og vokal (Sverige), \_Catriona Macdonald\_ på fele (Shetland), \_Mairéad Ní Mhaonaigh\_ på fele og vokal (Irland), \_Liz Knowles\_ på fele (USA) og \_Liz Carroll\_ på fele (USA). String Sisters spela saman for første gong i 1998 på rootsfestivalen Celtic Connections i Glasgow, Skottland. Slike grensesprengjande ensemble og samarbeidsprosjekt har vorte stadig vanlegare og representerer på mange måtar pluralismen som også har gjort seg gjeldande i folkemusikk dei siste tjue åra. Det gjeld ikkje minst Sinikka Langeland, som med sin kantele og runosong vel eigentleg representerer finsk folkemusikk meir enn norsk. Ho er likevel ein tradisjonsberar for musikken på Finnskogen som i utgangspunktet har mest finske røter. Langeland har samarbeidd med både klassiske musikarar, jazzmusikarar og norske folkemusikarar i fleire cross-over-prosjekt.

Sjølv om mange av dei unge utøvarane i norsk folkemusikk står stødig i sin eigen tradisjonsmusikk, har den opne holdninga, kreativiteten og evna til å samarbeide på tvers av sjangergrenser aldri vore større. Somme vil sikkert hevde at det er ein trugsel mot den ekte folkemusikken, men som med språket er musikken i stadig endring. Trass i sterke impulsar frå både verdsmusikk, jazz og rock verkar det som om dei yngre musikarane er sikre på sitt eige utgangspunkt, noko som ikkje minst viser seg i deira eigne komposisjonar. Det verkar difor ikkje som om tradisjonsmusikken står i nokon direkte fare. Han har tvert imot vorte rikare og meir mangfaldig enn han nokon gong har vore.

--- 302 til 320

## xxx2 4.11 Samisk musikk i det tjuande hundreåret

Historia til samane går fleire tusen år bakover, men det er først dei siste 200–300 åra storsamfunnet har vist noka interesse for den samiske kulturen og det samiske samfunnet. Ettersom samane har status som urfolk, reknar vi med at den samiske befolkninga var tidlegast ute etter siste istid med å busetje seg i det vi i dag ser på som norsk område. Det er stadfesta dei siste åra gjennom arkeologiske utgravingar. Ettersom samane stort sett levde av jakt og fiske, vart dei etter kvart trengde unna av folkeslag som busette seg permanent for å drive jordbruk, og den samiske kulturen overlevde i nokre få område, spesielt der det ikkje var klimatisk mogeleg å drive jordbruk. Ettersom kulturen var ein jakt- og fangstkultur, var han på mange måtar flyktig. Det vart ikkje skapt prangande monument og kulturelle minnesmerke, og delar av den samiske befolkninga hadde ulike bustader sommar og vinter. Dei religiøse monumenta var naturfenomen som fjell og terrengformasjonar, og stader med religiøs funksjon som \_siediar\_ eller offersteinar låg slik at dei gjekk meir eller mindre i eitt med naturen.

Det kom etter kvart forbod mot avgudsdyrking og heilage stader. Siediane vart forbodne, det same vart bruk av det som vart rekna som ofringar og trolldom. Typiske samiske religiøse og kulturelle uttrykksmiddel som runebomme, bjørnesongar og joik vart også forbodne. Forbodet førte til at runebommene vart brende og forteljande joikar forsvann. Straffa for å ignorere desse forboda var døden, og det førte til at berre nokre få i all løynd heldt dei religiøse og kulturelle uttrykka i samekulturen levande.

Alt på 1600-talet vart det skrive ned samiske dikt og joikar. Det var først og fremst samen Olof Mattson Sirma frå Kemi Lappmark i Finland som gjorde slike nedskrivingar, og dei vart publiserte i boka \_Lapponia\_ i 1673. På grunn av deira eksotiske karakter vekte desse samiske kulturuttrykka stor merksemd ute i Europa. Tekstane vart joika, men melodiane som vart brukte, vart ikkje nedskrivne, så vi veit ikkje korleis dei lét.

Det fanst ikkje eit felles skriftspråk for den samiske befolkninga, og religiøse uttrykk, musikk og andre kulturelle ytringar vart overleverte munnleg frå generasjon til generasjon. Den læstadianske rørsla som fekk gjennomslag i Sverige og Noreg på 1700-talet, gjorde at samane fekk skriftspråk. Dei strenge levereglane til rørsla heldt også mange frå å bruke alkohol. Alkoholen var komen med storsamfunnet, og drikkinga førte til at hemningane forsvann og kjenslene tok over. Folk som elles ikkje ville finne på å joike, gjorde det etter å ha drukke sprit. Joiken vart difor kopla til alkohol, og læstadianarane rekna difor joiking som syndig.

--- 303 til 320

Bilde: Draktene frå dei ulike samiske områda er svært ulike. Frå venstre drakt frå Snåsa (sørsamisk), i midten frå Kola (austsamisk) og til høgre Kautokeino (nordsamisk).

Trass i joikeforbodet har joiken overlevd, men bruken av han har vore kontroversiell heilt fram til siste delen av 1900-talet. Nokre joiketekstar har eit underliggjande erotisk innhald, og dei fleste vaksne meiner denne typen joik eignar seg dårleg for barneøyre. I 1954 vedtok Kautokeino skulestyre eit forbod mot joik i skulen både på grunn av den tette koplinga mange såg mellom alkohol og joik og upassande tekstar. Først i 1980-åra vart forbodet oppheva, men bruk av joik i skulesamanheng har vore problematisk også i åra som følgde.

### xxx3 Den samiske musikken framover mot tusenårsskiftet

Skipinga av Sametinget i 1987 og innføring av ein eigen samisk nasjonalsong som blir sungen på alle dei samiske dialektane, har skapt eit medvit om eit felles kulturelt opphav. Det har dessutan gjort at joiken på mange måtar er rehabilitert og har vunne attende status. Men ettersom joiketradisjonen er utdøydd i mange område, er det vanskeleg å sjå han som eit musikalsk element som sameinar heile \_sápmi\_. Indre Finnmark er i dag sentralområdet for joiken, og det er her joiken først og fremst må overleve. Joiken har ingen funksjon i reindriftsarbeidet i dag. Rovdyr som ulv og bjørn er ikkje lenger ein trugsel av same omfang som før, og maskinelle reindrifta stimulerer ikkje til joiking som før. Det er heller ikkje slik at alle får sin personlege joik, men det er likevel denne joiketypen som ser ut til å overleve best gjennom nyskaping sjølv om ein del dyre- og stadjoikar også blir haldne i hevd. Joiken blir i dag sjeldan vidareført frå foreldre til barn, og kunsten å skape tekstar med dobbel meining er i ferd med å forsvinne.

--- 304 til 320

Gjennom etermedia (radio og fjernsyn) og fonogram (plater og band) har musikkulturen frå storsamfunnet hatt ein massiv påverknad på den samiske musikken og syngjemåten i joik. Sveveintervalla (dei halvhøge intervalla) er i ferd med å forsvinne, og den symmetriske rytmikken i populærmusikken er på full fart inn i joiken. Orgelet har påverka salmesongen i kyrkjene, og den særeigne læstadianske salmesongen er borte mange stader. For at joiken skal overleve, har det heilt sidan 1970-åra vore organisert stimuleringstiltak. Det vart sett i gang joikekonsertar, og spesielt i Karasjok og Kautokeino er slike konsertar ein tradisjon. I Kautokeino blir det til dømes kvar påske arrangert \_Sámi Grand Prix\_, som er inndelt i to sjangerkonkurransar, éin for joik og éin for vanleg populærmusikk. Radiosamarbeidet på Nordkalotten tok til mellom Noreg og Sverige i 1971. Sendingane inneheldt mykje samisk musikk, både tradisjonsmusikk og moderne variantar. Det finske nasjonale kringkastingsselskapet YLE kom med i samarbeidet i 2001, og i dag blir det sendt mest blandingsmusikk der joik er blanda med andre musikksjangrar.

Ein av dei viktigaste norsk-samiske kulturpersonlegdomane i siste delen av 1900-talet er \_Ingor Ántte Áilu Gaup\_ (f. 1960). Han starta karrieren som rockemusikar i det første samiske rockebandet \_Ivnniguin\_. Etter at gruppa vart oppløyst i 1980, arrangerte Gaup dikt av mellom anna Ailo Gaup, og dei vart seinare ein del av musikalen \_Min Duoddarat\_ (Våre vidder) som vart spela på sameteateret i Kautokeino og framført under Festspela i Nord-Noreg. Musikalen er teken opp igjen i 2011 som tretti års jubileumsframsyning. Musikalen førte til ei teaterinteresse som førte til etablering av \_Beaivváš Sámi Teáhter\_. Gaup har vore tilsett ved dette teateret sidan 1983. Dette var det første samiskspråklege teateret i verda, og det blir medvite brukt samiskinspirert musikk i framsyningane ved teateret. Klassiske framsyningar som Jeppe på Bierget av Holberg og Peer Gynt av Ibsen er omsette til samisk, og bruken av samisk språk og samisk musikk styrkjer den kulturelle identiteten mellom samane. Teateret skifta namn til Beaivváš Sámi Našunálateáhter/Beaivváš Samiske Nasjonalteater i 2009.

Mange ser det likevel som eit faremoment at joiken blir trekt ut av sitt naturlege miljø og flytta inn på scena eller formidla via etermedium. Joiken er ein svært personleg uttrykksmåte, og mange samar blir brydde og flaue over å høyre personjoiken sin bli formidla til alle på denne måten. Mange opplever likevel dette som ærefullt og godtek at joiken deira blir brukt. Det blir likevel eit spørsmål om ikkje kommunikasjonselementet i joiken blir skadelidande. Masseproduserte joikar ser ut til å miste den personlege meiningsytringa som ligg innbakt i all joik, og dermed kommunikasjonen gjennom den personlege bodskapen i joiken.

### xxx3 Joik som verdsmusikk

Den første samiske konsertjoikaren var \_Nils-Aslak Valkeapää\_ (1943–2001). Kunstnarnamnet hans var \_Áilluhaš\_, og han var finsk-samisk multikunstnar som var kjend både for dikting, song, joik og biletkunst. Han komponerte dessutan musikken til filmen \_Veiviseren\_ (Ofelaš, 1987).

--- 305 til 320

Áilluhaš eksperimenterte med akkompagnementsformer til joiken, og han fekk ein omfattande plateproduksjon. Han vart ei inspirasjonskjelde, ikkje berre for samiske kunstnarar, men også for urfolk rundt om i heile verda. Han var ein etterspurd artist som var med på mange festivalar både i og utanfor Europa der han stilte ut dei kunstnarlege arbeida sine og framførte poesi, joikar og annan musikk. Han vart den første samen som fekk Nordisk Råds litteraturpris. Det skjedde i 1991. Saman med den finske musikaren Seppo Paakkunainen gav Áilluhaš ut ein joikesymfoni året etter, og han har gitt namn til ein musikkpris (Áilluhaš-prisen) som går til samiske musikarar som utmerkar seg.

På norsk side har den samiske verdsmusikaren \_Mari Boine\_ (f. 1956) fått eit stort namn både nasjonalt og internasjonalt. Ho har skapt eit personleg uttrykk som blandar element frå samisk musikk, rock, jazz og musikk frå andre kulturar. Ho har etablert seg som den fremste representanten for verdsmusikk i Noreg. Tekstleg har ho i alle år engasjert seg sterkt mot overgrepa frå læstadianismen, kyrkja og styresmaktene mot den samiske kulturen. Boine har vore engasjert i samisk teater, skrive musikk for Vossajazzfestivalen og hatt samarbeid med jazzmusikarar som Bugge Wesseltoft og Jan Garbarek. Dette samarbeidet resulterte i albuma \_Eight Seasons (Gåvcci-Jahkejuogo\_ 2002) og \_Iddjagieđas\_ (2006). Ho har teke mot Spellemannprisen fleire gonger, mellom anna for albuma \_Gula Gula (Høyr stemma til stammemødrene\_ 1989), \_Goaskinviellja (Ørnebror\_ 1993) og \_Eallin\_ (1996). Det er først og fremst Boine, Valkepää og Gaup som innlemma samisk musikk i verdsmusikken. Boine har fornya joiken ved å føre til element frå jazz, rock og folkemusikk frå ulike kulturar. Boine komponerte musikken til filmen \_Kautokeinoopprøret\_ (2008).

--- 306 til 320

På grunn av innsatsen sin som formidlar av samisk musikk og kultur er ho ein av dei mest prislønte norske musikarane. Sidan 2009 er Mari Boine professor i musikkvitskap ved Høgskulen i Nesna.

Ingor Ántte Áilu Gaup har også vore ein pioner når det gjeld å fornye joiken, og som Boine har han arbeidd for at den samiske musikken har fått status som verdsmusikk. Han har samarbeidd med Jan Garbarek, Nils-Aslak Valkeapää og Knut Reiersrud, og han har vore ein av hovudartistane på Riddu riddu-festivalen, vore med på jazzjoikframsyninga \_Saman i gaman\_ på Moldejazz (2004) og ved Nordlysfestivalen same år. Han har også teke mot fleire prisar både som musikar og teatermann.

\_Inga Juuso\_ (f. 1945) har fleire viktige plateproduksjonar bak seg. Ho har både vore soloartist og medverkande musikar på plater utgitt av andre. Ho held den nordsamiske joiketradisjonen i hevd og har vore ein fornyar av joiken gjennom å samarbeide med leiande jazzmusikarar og joikfusjonsorkesteret \_Orbina\_. Som andre markerte samiske musikarar har ho turnert over heile verda med joiken. Saman med bassisten Steinar Raknes er ho ein del av duoen \_Skáidi\_. Den siste plata hennar er \_Vaimmo Ivnnit – Where the rivers meet\_ og \_Patterns of the heart\_, begge frå 2008.

Ein annan og yngre kvinneprofil i samisk musikk er \_Máddji\_, eller \_Ánne Máddji Hætta\_ (f. 1983). Ho er både songar og komponist og har fått gode kritikkar for sitt første soloalbum, \_Dobbelis\_ (2010). Musikken hennar er opplagt inspirert av joik, men det elektroniske og distanserte lydbiletet minner om enkelte jazzinnspelingar inspirerte av samisk musikk frå 1990-åra. Med Dobbelis har Máddji tydeleg hatt som mål å forsterke inntrykket av joik som verdsmusikk.

Frå sørsamisk område har musikaren og komponisten \_Frode Fjellheim\_ (f. 1959) markert seg både i Noreg og internasjonalt. Gjennom gruppa \_Jazz-Joik-Ensemble\_, seinare \_Transjoik\_, har Fjellheim prøvd å gjenskape den sørsamiske joiken som høyrer til ein nærmast utdøydd tradisjon. Det finst ein del nedskrivne joikemelodiar, og dei har Fjellheim brukt som utgangspunkt for komposisjonar og improvisasjon. Han har vore festivalkomponist fleire gonger, vunne Spellemannprisen og har ein solid plateproduksjon. Han har samarbeidd med mange folke- og jazzmusikarar, og det siste albumet hans er \_Med joik som utgangspunkt\_ frå 2004.

### xxx3 Joik som fusjonsmusikk

Alt i byrjinga av 1900-talet vart samisk musikk blanda med andre musikksjangrar. Ole Olsen skreiv fleire operaer frå samisk miljø, Wilhelm Peterson Berger komponerte sin \_Lapplandssymfoni\_ (Same Ätnam, 1913–15), og Folke Straumholm, Kjetil Vea og John Persen har alle late seg inspirere av joiken i ein del av verka sine. I byrjinga av 1970-åra fekk joiken innpass i populærmusikk, rock, viser, countrymusikk og jazz. Den første gruppa om fekk gjennombrot med ei blanding av joik og pop, var \_Tanabreddens ungdom\_, som vart etablert i 1973. Gruppa har halde det gåande gjennom meir enn tre tiår og fekk stor merksemd i 1970-åra ved å joike på plate. Låten frå Noreg til \_Eurovision Song Contest\_ (Melodi Grand Prix) i 1980 var \_Sámiid Ædnan\_, framført av Sverre Kjelsberg og Mattis Hætta. Protestjoiken til Hætta går inn i låten til Kjelsberg på ein overtydande måte, men låten nådde ikkje høgare enn ein 16. plass i den internasjonale finalen.

--- 307 til 320

I 1974 kom gruppa \_Masijentene\_, og \_Marit Hætta Øverli\_ (f. 1964) som var medlem av gruppa, har seinare etablert seg som soloartist med ein del plateproduksjonar. Ho vann også Sámi Grand Prix i 1992. Debutalbumet hennar var \_Ohcame\_ (1995). \_I\_ 2006 var ho festivaljoikar på Nordlysfestivalen saman med Klemet Andres Buljo, og ho er ein av dei mest markerte songarprofilane i samisk område i dag. Gruppa \_Rolffa\_ frå Karasjok bruker både samisk, norsk og engelsk og er ei meir tradisjonell popgruppe. Låten \_Partyjoik\_ frå albumet med same namn (2008) vart ein stor hit.

Samisk musikk og jazz har i mange år vore ein god kombinasjon. Jan Garbarek fekk mykje rettkomen merksemd med albumet \_I Took up the Runes\_ (1990). På dette albumet var både Marie Boine og Ingor Ántte Áilu Gaup med. Begge dei to siste har også brukt jazz som eit viktig element i sin eigen musikk. Det same har Frode Fjellheim og Transjoik. Det er mange fleire jazzmusikarar i Noreg som bruker joik som utgangspunkt i musikken sin, og fleire av dei har samisk bakgrunn sjølv om dei bur andre stader enn i Finnmark. Ein interessant musikar som bur i Kautokeino, er \_Johan Sara\_ ((f. 1963). Han leier \_J.S. & Group\_ som spelar det han kallar \_punk-joikjazz\_. Sara har komponert musikk for radio og teater. Gruppa gav ut albumet \_Ovcci vuomi ovtta veaiggis\_ i 1995 og har turnert internasjonalt. I 1998 fekk Sara framført dei to første satsane av verket \_De 8 samiske årstider\_ i Oslo konserthus. Verket er komponert for nordsamisk joik og janitsjarorkester.

Nye uttrykksmåtar i samisk samanheng er så ulike som ballett og kor. Beaivváš Sámi Teáhter og Den Norske Opera har samarbeidd om to ballettframsyningar, \_Bárgiduvvon Balgat\_ (1998) og \_Ridn'oaivi ja nieguid oaidni\_ (2008), til samisk musikk. \_Sámi Jienat\_ er eit samisk prosjektkor frå 2002. Koret har medlemmer frå Noreg, Sverige og Finland og syng og joikar på samisk, det vil seie alle samiske dialektar. Korsj angeren er ny i samisk musikk, og det finst få samiske musikkverk for kor. Det blir difor ei viktig oppgåve å skrive ny musikk for Såmi Jienat. Koret har samarbeidd med Frode Fjellheim, som har komponert fleire korverk baserte på joik.

Denne oversikta viser at det er god musikalsk aktivitet i det samiske kulturområdet. Gjennom det siste tiåret har dessutan samiske artistar teke del på musikkfestivalar over heile verda, og samisk musikk er i dag rekna som ein viktig del av verdsmusikken.

--- 308 til 320

## xxx2 4.12 Epilog

Vi var i forordet til denne boka inne på at dess nærmare vi kjem vår eiga tid, dess vanskelegare er det å få auge på og trekkje opp linjer og samanhengar. Som framstillinga venteleg også har vist, har den musikkhistoriske utviklinga gått frå epokar kjenneteikna av stiltrekk som er felles for ei mengd samtidige komponistar, til ein situasjon der det har vorte meir og meir fokus på det individuelle særpreget til komponistane. I tillegg har det stilistiske mangfaldet, sjangerblandinga og kompliserte komposisjonsprinsipp baserte på matematiske matriser og computerteknikk gjort det vanskeleg å gi ei oversiktleg framstilling av musikkhistoria slik ei grunnleggjande lærebok i faget burde vere. I staden har vi vore nøydde til å forenkle og til tider til og med utelate viktige element for i alle fall i nokon grad å nå målgruppa. Vi kan berre seie oss leie for at aktørane i musikkhistoria ikkje har teke dei nødvendige omsyna til elementære pedagogiske prinsipp.

Men nokre lange linjer har vi prøvd å gjere tydelege i desse to bøkene. Éi linje har vore det forholdet musikken og musikarane har til publikum. Etter kvart som det vestlege samfunnet vart demokratisert frå siste halvdelen av 1700-talet og framover, ser vi at komponistane bruker mange ulike måtar å nærme seg publikum på. Særleg har vi sett at den konstante spenninga mellom på den eine sida ønsket om å uttrykkje noko djupt og vesentleg og på den andre sida sørgje for at publikum forstår bodskapen, har gått som ein raud tråd gjennom heile 1900-talet.

Ein annan tendens som ser ut til å ha gjort seg gjeldande, er at dei store krigane på 1900-talet har sett spor etter seg i musikken fordi det verkar som om behovet for struktur er sterkare etter dei. Etter den første verdskrigen voks det fram retningar som dodekafoni og neoklassisisme, og etter den andre verdskrigen fekk vi serialismen. I begge tilfelle søkjer ein eit nytt musikalsk uttrykk der ein tonar ned den emosjonelle sida i musikken og framhevar den strukturelle. Men det er også éin viktig skilnad. I 1918 var det viktig, særleg for hemngjerrige franskmenn, å fremje sin eigen kulturelle tradisjon. Og for franskmenn har det alltid nærmast vore identisk med klassisistiske prinsipp. Dermed hadde dei ein dobbelt grunn til å ta avstand frå romantikken. Ikkje berre tok ein avstand frå føleriet, det var minst like viktig å bryte den tyske kulturelle dominansen.

I 1945 stilte saka seg heilt annleis. Sigerherrane hadde lært mykje av fadesen med versaillesfreden. Serialismen veks fram som eit resultat av eit samarbeidsprosjekt mellom først og fremst tyske, franske og italienske komponistar. Ein prøver altså å finne ein felles musikalsk ståstad der alle er likeverdige, ein musikalsk stil som er fullstendig fri for assosiasjonar til tida før katastrofen. I det perspektivet blir altså serialismen ein kunstnarleg forgjengar for Romatraktaten i 1957 og det som etter kvart har utvikla seg til EU.

--- 309 til 320

At musikken stadig bruker ny teknologi og nye medium er eit viktig trekk ved 1900-talet, men det er ikkje noko nytt. Det har vore der til alle tider. Det er nok å nemne utviklinga av strykeinstrumenta tidleg i barokken, vidareutviklinga av tre- og massingblåsarane på 1700- og 1800-talet, utviklinga av notetrykkjarkunsten og overgangen til offentlege konsertar omkring 1800. I det heile må vi kunne seie at kunsten i vår del av verda, og ikkje minst musikken, til alle tider har stått i eit nært og nyttig gjensidig forhold til den teknologiske utviklinga, og på den måten viser kunsten også det industrialiserte og teknologifokuserte vestlege samfunnet. I musikken blir det utvikla nye komposisjonsmetodar, han blir formidla på stadig nye måtar gjennom nye medium, og tilgangen blir stadig enklare for stadig fleire. Verda blir stadig mindre, og vi blir stadig meir globaliserte. Dermed står komponistane og musikarane overfor eit dilemma: På den eine sida gjer globaliseringa og sjangerblandinga at musikken etter kvart mister det nasjonale, lokale og individuelle preget. På den andre sida er det nødvendig at musikken deira har eit individuelt særpreg for at han skal nå fram til publikum og bli høyrd gjennom den massen av musikalske ytringar som blir spydd ut over oss dag ut og dag inn. Og ein må spørje seg kvar det skal bli av det vanskeleg tilgjengelege kunstverket i den fråssinga vi i dag ser i kulturell fast food.

## xxx2 4.13 Tidslinje 1875–2010

-- Musikk historie

-- 1878: Grieg: Strykekvartett i g-moll

-- 1887: Fauré: \_Requiem\_

-- 1893: Debussy: Strykekvartett i g-moll

-- 1894: Debussy: Faunens ettermiddag

-- 1898: Grieg: Haugtussa Op 67

-- 1903: Ravel Strykekvartett i f-dur

-- 1905: Debussy: \_La Mer\_

-- 1911: Bartók: Alegro barbaro

-- 1912: Schönberg: \_Pierrot Lunaire\_

-- 1913: Stravinskij: \_Vårofferet\_

-- 1917: Føeste jazzplate

-- 1917: Satie: \_Parade\_

-- 1920: Stravinskij: \_ Pulcinella\_

-- 1920: \_Les six\_ blir skapa

-- 1923: Schönberg: 5 Klavierstücke Op. 23

-- 1924: Gerhwin: \_Rhapsody in Blue\_

-- 1925: Alban Berg: \_Wozzeck\_ urframføring

-- 1926: Monrad Johansen: \_Voluspaa\_

-- 1927: \_The Jazz Singer (første lydfilm)

-- 1928: Webern: Symphonie Op. 21

-- 1928: Brecht/Wiell: \_Tolvskillingsoperaen\_

-- 1930: Ellington: \_Mood Indigo\_

-- 1930: Stravinskij: Salmesymfoni

-- 1933: Varèse: \_Ionisation\_

-- 1934: Hindemith: \_Mathis der Mahler\_

-- 1936: Sjostakovitsj fell i unåde hjå Stalin

-- 1940: Valen: \_Fiolinkonsert\_

-- 1941: Messiaen: \_Quatuor pour la fin du temps\_

-- 1949/50: Miles Davis: \_Birth of Cool\_

-- 1952: Boulez: \_Strucures 1\_

-- 1952: Cage: 4'33''

-- 1954: Tveitt: \_Hundrad Hardingtonar\_

-- 1956: Stochausen: Gesang der Jünglinge

-- 1958: Miles Davis: \_Kind of Blue\_

-- 1962: Beatles: \_Love Me Do\_

-- 1963: Nordheim: \_Epitaffio\_

-- 1964: Hovland: \_Variantar for 2 klaver\_

-- 1966: Mortensen: \_Lykkehjulsonaten\_

-- 1967: Beatles: \_Sgt. Pepper\_

-- 1969: Miles Davis: \_Bitches Brew\_

-- 1970: Beatles blir oppløyst

-- 1971: Fliflet Bræin: \_Anne Pedersdotter\_

-- 1974: Garbarek/Jerret: \_Belonging\_

-- 1977: Pärt: \_Fratres\_

-- 1979: Nordheim: \_Stormen\_

-- 1979-83: Thommessen: \_Et Glassperlespill\_

-- 1983: Janson: \_Mellomspill\_

-- 1987: Adams: \_Nixon in China\_

-- 1988: Glass: \_Itaipú\_

-- 1991: Schnittke: \_The Life with an Idiot\_

-- 1993: Garbarek/Hillard-ens.: \_Officium\_

-- 1994: Wallin: \_Yo\_

-- 1995: Plingplång-gruppen blir etablert

-- 2000: Asheim: \_Turba\_

-- 2007: Glass: Book of longing

-- 2008: Pärt: 4. symfoni\_

-- Historiske hendingar

-- 1884: Parlamentarismen blir innført i Noreg.

-- 1905: Den svensk-norske unionen blir oppløyst

-- 1914: Den første verdskrig bryt ut

-- 1918: Den første verdskrigen slutt

-- 1929: Krakket på New York-børsen

-- 1933: Hitler rikskansler

-- 1935: Arbeidarpartiregjering i Noreg

-- 1939: Den andre verdskrig bryt ut

-- 1940: Tysk åtak på Noreg

-- 1945: Den andre verdskrig slutt

-- 1953: Stalin døyr

-- 1956: Opprøret i Ungarn

-- 1961: Berlinmuren blir bygd

-- 1962: Cubakrisa

-- 1968: Ungdomsopprøret

-- 1969: Noreg finn olje i Nordsjøen

-- 1972: Norsk EF-nei

-- 1989: Berlinmuren fell

-- 1994: Nytt norsk EU-nei og OL på Lillehammer

-- Biletkunst

-- 1874: Den kjende impresjonistutstillinga i Paris.

-- 1880: Rodin: \_Tenkjaren\_

-- 1880: van Gogh: \_Solsikker\_

-- 1888/89: Krogh: Kampen for tilværelsen.

-- 1893: Munch: \_Skrik\_

-- 1885: Munch: \_Madonna\_

-- 1907: Picasso: Les Demoiselles d'Avignon

-- 1910: Matisse: \_Dansen\_

-- 1917: Duchamp: \_Fontene\_

-- 1020: Kandinskij: \_Høgt oppe\_

-- 1925: Einstein: Panserkryssaren Potempkin (film)

-- 1928: Chagall: \_Hanen\_

-- 1931:Dali: Hukommelsen standhaftigheit

-- 1933: Moró: \_Måleri\_

-- 1937: Picasso: \_Guernica\_

-- 1942: Hopper: \_Natteramnane\_

-- 1951: Giacometti: \_Hund\_

-- 1952: Pollocl: \_Konvergens\_

-- 1964: Warhol: \_Brillo\_

-- 1969: Vasarely: \_Arny-C\_

-- 1972: Bacon: \_Sjølvportrett med skadd auge\_

-- 1976: Hanson: \_Par med handleposer (skulptur)

-- 1983: Tinguely/de St.Phalle: \_Stravinskijfontena\_

-- Litteratur

-- 1879: Ibsen: \_Et Dukkehjem\_

-- 1883: Kielland: \_Gift\_

-- 1888: Strindberg: \_Frøken Julie\_

-- 1890: Hamsund: \_Sult\_

-- 1895: Garborg: \_Haugtussa\_

-- 1907: Undset: Fru Marta Oulie

-- 1922: Joyse: \_Ulysses\_

-- 1925: Kafka: \_Prosessen\_

-- 1925: Woolf: \_Mrs. Dalloway\_

-- 1931: Hoel: En dag i oktober

-- 1933: Sandemose: En flyktning krysser sitt spor

-- 1938: Sartre: \_Kvalmen\_

-- 1949: Brekke: \_Skyggefekting\_

-- 1953: Beckett: Mens vi venter på Godot

-- 1956: Mykle: \_Sangen om den røde rubin\_

-- 1957: Vesaas: \_Fuglane\_

-- 1971: Solstad: \_Arild Asnes 1970\_

-- 1984: Kjærstad: \_Homo falsus\_

-- 1994: Solstad: Genanse og verdighet

-- 1997: Loe: Naiv. Super.

-- 2003: Petterson: Ut og stjæle hester

-- 2006: Solstad: Armand V. Fotnoter til en uutgravd roman

-- 2007: Fosse: \_Andvake\_

--- 316 til 320

Blank side

# xxx1 Informasjon fra originalboka

## xxx2 Forside

\_Musikk i perspektiv 2\_

\_Nynorsk\_

Hans Jacob Høyem Tronshaug og Svein Tørnquist  
Fagbokforlaget

## xxx2 Baksidetekst

Musikk i perspektiv 2 er ei vidareføring av \_Musikk i perspektiv 1\_. Framstillinga av musikken på 1900-talet er inndelt i fire store delar. Første del omfattar tida frå omkring 1875 til den første verdskrigen, andre del mellomkrigstida og den andre verdskrigen, medan tredje del strekkjer seg frå 1945 til 1975. Fjerde del tek for seg perioden frå 1975 og fram til i dag.

Forfattarane skriv om endringar i populærmusikk og jazz saman med endringane i kunstmusikken. Skal vi sjå musikken i perspektiv, bør vi plassere omtalen av all musikk der han høyrer heime i tid, slik at vi kan sjå alle sjangrane i lys av same samtid og i forhold til samtidige historiske prosessar.

Boka dekkjer læreplanen i faget musikk i perspektiv 2 i programområdet musikk, dans og drama i den vidaregåande skolen.

\_Hans Jacob Høyem Tronshaug\_ har musikkvitskap hovudfag og musikkvitskapleg doktorgrad. Han underviser ved Nord-Østerdal videregående skole og er dessutan organist.

\_Svein Tørnquist\_ har musikkvitskap hovudfag og underviser i musikk og historie ved Stord vidaregåande skule.

--- 4 til 320

## xxx2 Utdrag fra tittelblad

Kolofon:

Copyright © 2011 by

Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS

All Rights Reserved

Grafisk produksjon: John Grieg AS, Bergen

Omslagsdesign ved forlaget

Omslagsfoto: © iStockphoto/Michal Puchala

ISBN: 978-82-450-0916-3

Boka er utgitt med støtte frå Utdanningsdirektoratet

Spørsmål om denne boka kan rettast til

Fagbokforlaget

Postboks 6050, Postterminalen

5892 Bergen

Telefon 55 38 88 00 Faks 55 38 88 01

e-post: [fagbokforlaget@fagbokforlaget.no](http://fagbokforlaget@fagbokforlaget.no)

<http://www.fagbokforlaget.no/>

Materialet er verna etter åndsverklova. Utan uttrykkjeleg samtykke er eksemplarframstilling berre lov når det er heimla i lov eller etter avtale med Kopinor.

Denne boka er tilrettelagt for synshemmede. Ifølge lov om opphavsrett kan den ikke brukes av andre. Kopiering er kun tillatt til eget bruk. Brudd på disse avtalevilkårene, som ulovlig kopiering eller medvirkning til ulovlig kopiering, kan medføre ansvar etter åndsverkloven.  
Statped.

::::xxxx::::2020.04.21 MBK