

Lærdom i lyd

Musikkonservatoriet i Kristiansand gjennom 40 år

Torbjørn Aasen (red.)

Lærdom i lyd

Musikkonservatoriet i Kristiansand gjennom 40 år

I redaksjonskomitéen:

Terje Mathisen

Knut Tønsberg

Skriftserien nr. 113
274 sider

240,- kr
ISSN: 1503-5174 (elektronisk utg.)
ISBN: 82-7117-556-4 (elektronisk utg.)

© Høgskolen i Agder, 2005
Serviceboks 422, N-4604 Kristiansand

Design: Høgskolen i Agder

Disse har bidratt med fotografier:

Arild Jakobsen
Anne-Åse Kallhovd
Torbjørn Aasen
Magnar Østigård
Gudrun Johnsen Bolstad
Olav Breen

Forsidefoto: Olav Breen
Illustrasjonene er laget av Arild Andresen

Emneord:
konservatoriehistorikk,
konservatorium,
jubileumsskrift,
jubileumsbok,
musikkutdanning,
rytmisk musikk,
artikkelsamling

Innhold

Preludium	1
Forord ved redaktør Torbjørn Aasen.....	1
Hilsener	3
Ernst Håkon Jahr	3
Jan Oddvar Skisland.....	4
Jon Lilletun.....	4
Musikkfaglige artikler	7
Agder musikkonservatoriums historie	9
De rytmiske utdanningene ved Høgskolen i Agder	61
Biblioteket ved Agder musikkonservatorium – historikk	87
Improvisasjonsformer i norsk jazzliv: Rapport fra et forskningsprosjekt i musikkvitenskap.....	95
Mandora and Gallichon, a possible missing link between the baroque lute and the classic guitar?	127
Sigurd Lie: Brev	137
Fiin musikk – en kunstfundamentalists bekjennelser	187
Requiem som ikon – en interprets betraktninger	191
Heinrich Martens – vinhandleren fra Hannover som komponerte norske sanger	197
En sang tar form – appendiks til foregående artikkel	205
Dansing – en aktivitet kun for jenter?	213
Analog syntese – en kort gjennomgang av synthesizeren og beslektede elektroniske instrumenters utvikling.....	219
Die Stadtmusikanten im norwegischen Raum	229

Musikkonservatoriets ansatte	239
"Someone to watch over me" – en hyllest til Inger Sætre.....	239
"Thank you for the music" – personalet gjennom 40 år.....	243
De fast ansatte lærerne	243
Timelærerne	244
Stipendiatene	247
Postludium.....	249
"I left my heart in" – hilsener fra tidligere studenter	249
"Unforgettable" – noen anekdoter.....	265
"Keep on dancing" – tanker om konservatoriets fremtid	269
Artikkelforfatterne.....	273

Preludium

Forord ved redaktør Torbjørn Aasen

*I byen skal det være fest for Konsen oppå HiA,
for Konsen fyller førti år omtrent på denne ti´a ...*

Siden gode grunner for å feire et jubileum ved konservatoriet nærmest står i kø, passer det å sitere fra den kjente barnevisa, lettere omskrevet riktignok. Skal man som utgangspunkt for feiringen velge tidspunktet da

- tilbudet om teoriundervisning første gang fant sted,
- konservatorieavdelingen ved musikkskolen kom inn under privatskoleloven,
- Agder Musikkonservatorium (AMK) ble en egen, autonom stiftelse, med eget navn,
- de første offentlig godkjente fagplanene forelå, eller
- staten overtok driften 100 prosent?

Noen vil sågar hevde at jubileet burde knyttes opp til tidspunktet for opprettelsen av Høgskolen i Agder og overgangen til en Avdeling for kunstfag. Når året 1965 synes viktigst og derfor blir valgt er det fordi man dette året iverksatte den første spede konservatorieutdannelsen. Dette skjedde som et samarbeid mellom Kristiansand musikk-lærerforening og Kristiansand kommunale musikkskole. Det var særlig ut fra tre behov at dette ble sett på som nødvendig og derfor realisert:

- Den kommunale musikkskolen vokste og fikk stadig større behov for flere og bedre kvalifiserte lærere
- Etter hvert som musikkfaget i grunnskolen fikk større plass i fagfloraen, ble der også her stadig større behov for musikkfaglig utdannede lærere.
- Behovet for utdannede kirkemusikere var stadig stigende.

Det kan være verd å merke seg at selv om noen kanskje kunne ha tanker og visjoner om en ren musikerutdanning i landsdelen på denne tiden, var det ikke dette som var utslagsgivende for iverksettelsen i 1965.

Det viktigste med denne boken er, uansett, å få systematisert, dokumentert og skrevet konservatoriets historie.

Utdannelsen vår har aldri vært preget av stillstand, alltid har man måttet forholde seg til stadig nye fagplaner, nye fagtilbud, nye studentkull, skifte av faglige og administrative ledere og så videre. "Stillhet" har heller ikke vært et dekkende ord for institusjonen, kanskje kan uttrykk fra "Beauforts vindskala" illustrere dette: At stemningen har pendlet mellom "frisk bris" og "sterk storm", kan det vel ikke herske tvil om. Slik har det i hvert fall vært opplevd sett fra ståstedet til én som har fulgt konservatoriet gjennom mesteparten av disse førti åra.

På vegne av redaksjonskomiteen takker jeg alle som har bidratt på en eller annen måte, med faglige innlegg, intervjuer, anekdoter, hilsener og bilder. Den største takken går likevel til de personene som tidlig på 1960-tallet så behovet for en musikkutdanning i landsdelen, og som hadde mot, vilje, og faglig og administrativ dyktighet nok til å kunne sette sine ideer ut i livet!

Kristiansand, august 2005

Torbjørn Aasen

redaktør

Hilsener

Ernst Håkon Jahr

Rektor ved Høgskolen i Agder

Musikkonservatoriet – Institutt for klassisk musikk og Institutt for rytmisk musikk – ved Fakultet for kunstfag markerer at det er 40 år sidan konservatorieutdanning i musikk starta opp i landsdelen, og eg vil gjerne ved dette høvet få helse frå leiinga ved høgskolen. I 1994 var Agder Musikkonservatorium ein av dei seks høgskolane som gjekk saman i HiA, Høgskolen i Agder. På Gimlemoen ser vi no fram til at dei to institutta blir samlokalisert med resten av høgskolens verksemd i Kristiansand.

Konservatoriet med si klassiske og rytmiske musikkutdanning dannar no på eit vis det eine ytterpunktet i høgskolens studieportefølje, der teknologifaga kan seiast å representere det andre.

Vi har musikkstudantar frå fleire land som studerer hos oss, og det er viktig. Særleg har det no utvikla seg eit tett samarbeid med Beograd både med student- og lærarutveksling. Men det er samarbeid også med andre framstående fagmiljø i utlandet. Det er ein stor verdi for høgskolen – snart Agder universitet – at vi kan tilby studium også i utøvande kunstnarleg verksemd på høgt nivå. Vi tilbyr mastergradsstudium både i klassisk og rytmisk musikk, og høgskolestyret har våren 2004 peika ut rytmisk til eit kommende doktorgradsområde, når nødvendig kompetanse er tilstrekkeleg bygd opp.

Dei to musikkinstitutta leverer kvart år eit breitt og imponerande spekter av FoU-resultat og dei tilsette representerer høgskolen utetter på ein flott måte – regionalt, nasjonalt og internasjonalt.

Høgskolen i Agder er, og har grunn til å vere stolt av musikkutdanninga vår, og eg gratulerer så mykje med jubileet!

Jan Oddvar Skisland

Ordfører i Kristiansand kommune

En kunstfaglig hjørnestein

Det er med takknemlighet og glede jeg på vegne av Kristiansand kommune gratulerer musikkonservatoriet med 40-årsjubileet. Konservatoriet har vært og er en solid kulturinstitusjon og kunstfaglig hjørnestein i byen vår. En anselig mengde utøvende musikere og musikkpedagoger av ulike valør har funnet sin fortreffelige plass i det norske musikalske landskapet. Kristiansand er stolt over å ha i sin midte et musikalsk kraftsentrum som har markert seg både nasjonalt og internasjonalt.

Konservatoriets klassiske og rytmiske linjer har etter hvert fått professorkompetanse i sitt lærerkollegium. De uteksaminerte studentene fra hele landet innehar et meget høyt kunstnerisk nivå og mange har valgt nettopp musikken som sitt levebrød. Disse er med på å fronte faget, byen og landsdelen på en levende og særlig verdifull måte. I løpet av sin studietid styrker både de rytmiske og de klassiske studentene det lokale musikklivet med enten undervisning, kor- og korpsinstruksjon, kursing eller annen musikalsk utfoldelse.

Mitt ønske ved konservatoriets jubileum er at hele kunstfagfakultetet ved HiA, og på en særlig måte konservatorieavdelingen, vil fortsette å spille sammen på sangens og musikkens kreative og mangfoldige vinger til fordel for vår by og vårt land.

Jon Lilletun

Tidligere kirke-, utdannings- og forskningsminister

Eg vil få gratulere varmt med 40-årsjubileet. Jubilanten er til stor glede for studentane og dei tilsette, men og for langt fleire. Musikkonservatoriet har vist seg som ei sterk og mangesidig kulturell drivkraft i landsdelen. Sjølv har eg mange ganger hatt gleda av å nyte fruktene av arbeidet ved konservatoriet. Breidda er stor, kvaliteten er høg. Dette gjer meg viss på at konservatoriet vil halde stand som eit kunstnarleg kraftsentrum til glede og nytte for regionen og landet.



Musikkfaglige artikler

Agder musikkonservatoriums historie

Høgskolelektor Torbjørn Aasen

”Wichtige Begebenheit” – musikkonservatoriets tidligste periode

I "møtebok for musikkutvalget" ved Kristiansand Kommunale Musikk-skole kan man lese at utvalget hadde sitt første, konstituerende møte mandag 10. desember 1962. Henvendelser ble gjort til elever ved de ulike skoler i distriktet, der de fikk tilbud om undervisning på ulike instrumenter. Når det gjaldt å skaffe lærere på de forskjellige instrumentene, ble musikere i Kristiansand Byorkester og medlemmer av Kristiansand Musikk-lærerforening forespurt. Fra byorkesterets side syntes man at dette var en flott ide, og man håpet på et samarbeid der musikk-skolens arbeid kunne styrke og berike byorkesteret på sikt. Dette ville også være i tråd med orkesterets formål når det gjaldt å fremme vilkårene for et levende musikk-liv i byen. Orkesteret var således interessert i å stille musikere til disposisjon som lærere, men håpet samtidig at dette ikke gikk ut over deres øvrige musikerarbeid. Vi må huske på at Kristiansand Byorkester på denne tiden var et tilnærmet rent amatør-orkester, der medlemmene hadde andre yrker ved siden av.

Ettersom skolen vokste med stadig økende elevtilgang, fikk man etter hvert større behov for flere og bedre kvalifiserte lærere. Dette viser et sitat fra "møtebok for musikkutvalget" ved musikk-skolen 10. mars 1964:

Når skolekontoret skal avvertere etter lærer (til musikk-skolen, red. anm.) henstilles det til kontoret å forsøke å få ansatt lærer med utdannelse fra Bergen hvor de har musikk-linje (ved lærer-skolen, red. anm.).

Sommeren 1965 fikk Kristiansand Musikk-lærerforening eksamensrett, på lik linje med foreningene i Bergen, Trondheim og Stavanger. Dette betydde at foreningen nå fikk rett til å gjennomføre Norske Musikk-læreres Landsforbunds (NMLLs) opptaksprøver. Som en konsekvens av dette økte behovet for kompetanseheving blant regionens musikere og musikk-lærere. Man så etter hvert et økende behov for utdanningstilbud på stedet. Tidligere hadde man vært nødt til å reise til Oslo for å ta den nødvendige undervisningen som skulle føre frem til medlemskap i NMLL.

Samtidig vokste også behovet for bedre kvalifisert lærerpersonell i grunnskolen. Endelig dukker det første skriftlige tegnet på konservatorieideen opp i "møtebok for musikkutvalget" i form av to punkt fra møtet 14. juni 1965:

Fru Margrethe Erikstad sitter som representant i Statens musikkråd. Hun refererte brev av 14/5-65 fra Statens musikkråd til departementet hvor nevnte råd i sitt forslag til budsjett hadde satt opp kr 100.000 til opprettelse av konservatorieklasser i Kristiansand.

Forslag fra utvalget om å søke bystyret om bevilgning på kr 25.000 til opprettelse av konservatorieklasser ved musikkskolen.

Undersøkelser i riksarkivet, Kristiansand skolekontors arkiv, Kristiansand bystyre- og formannskapsreferater, samt i Fædrelandsvennens arkiv avdekker intet svar på hvorvidt pengene (både de 100 000 og de 25 000) noensinne ble bevilget. Det er imidlertid nærliggende å tro at dette *ikke* skjedde, men at både stat og kommune hadde et generelt positivt syn på opprettelse av et konservatoriestudium i Kristiansand, er helt klart. I et referat fra et møte den 14. mai 1965 i Statens Musikkråd under rådets daværende formann, Klaus Egge, finner vi følgende:

Kristiansand har en utmerket kommunal musikkskole. Det kan sikkert bli aktuelt med en viss konservatorievirksomhet også her, f.eks. skolemusikk lærerutdanning i samarbeid med lærerskolen.

Disse midler fordeles anslagsvis på 6 konservatorier (Nord-Norge og Kristiansand forutsettes tatt med) etter følgende skala:

Oslo kr 750 000
Bergen kr 350 000
Trondheim kr 125 000
Stavanger kr 150 000
Nord-Norge kr 125 000
Kristiansand kr 100 000

I Nord-Norge er det Narvik som på dette tidspunkt tiltenkes et konservatorium, på grunn av den veldrevne musikkskolen man allerede har på stedet. Fra et møte i musikkutvalget for musikkskolen i Kristiansand 24. august 1965 refereres:

Reidar Knudsen (...) refererte også fra en samtale han hadde hatt med formannen i musikk lærerforeningen, fru Bertha Steen ang. opprettelse av konservatorieklasser ved musikkskolen.

Når man i ettertid vet at undervisningen ble satt i gang senhøstes 1965, må man erkjenne at arbeidet fra planlegging og frem til realisering har vært imponerende kort! At saken allikevel var gjenstand for grundig behandling, viser referatet fra et møte i utvalget 10. september 1965:

Formannen, fru Braathen, ønsket samtlige velkommen, og gikk rett på sak 1:

1. Konservatoriekurs.

Formannen refererte til brev av 23/8-65 fra Kristiansand Musikk lærerforening, og ba om utvalgets mening. Der ble en bred diskusjon om de forskjellige punkter:

a) Kursets siktepunkt, b) administrasjon, c) økonomisk belastning for musikkskolen, d) lokale spørsmål, f) lederen av musikkskolens merarbeid og g) lærerspørsmål.

Etter at disse punkter var gjennomgått, ble man enige om at saken overlates til musikkskolens leder, Jørg Johnsen, og de respektive lærere angående kursplaner, kursavgift, timelønn, eksamensordning, etc. Følgende vedtak ble gjort:

Utvalget er enig i at der settes i gang musikkpedagogiske kurser ved musikkskolen i samarbeid med Kristiansand Musikk lærerforening. Utvalget ble bedt om å gi en oppstilling av denne sak til skolestyret. Dette ble overlatt til utarbeidelse til leder J. Johnsen, formann og sekretæren.

Men når? Dette er det ikke lett å finne eksakte opplysninger om i skriftlige kilder. At man startet i løpet av høstsemesteret, skulle følgende sitat tyde på, hentet fra et møte i utvalget 12. november 1965:

Leder Jørg Johnsen refererte et brev fra Norske Musikkstuderendes forening. Spørsmål om å danne elevsamfund ved skolen ble tatt opp. Man skulle undersøke om elevene var interessert i å danne et elevsamfund som kunne danne et miljø rundt skolen og gi opplysende kulturell karakter utad. Man skulle også spørre de voksne elevene ved konservatoriekurset.

Disse "voksne elevene" var altså det aller første kullet ved "Kristiansand Kommunale Musikkskoles konservatorieavdeling", som dette tilbudet het den første tiden. I denne forbindelse er det vel ikke å ta for hardt i å hevde at det var Jørg Johnsen som med iver og glød gjennom- og videreførte ideen om et konservatorium, til tross for at han også hadde andre og viktige oppgaver å skjøtte ved musikkskolen forøvrig. Den var jo også i sin tidligste fase på denne tiden.

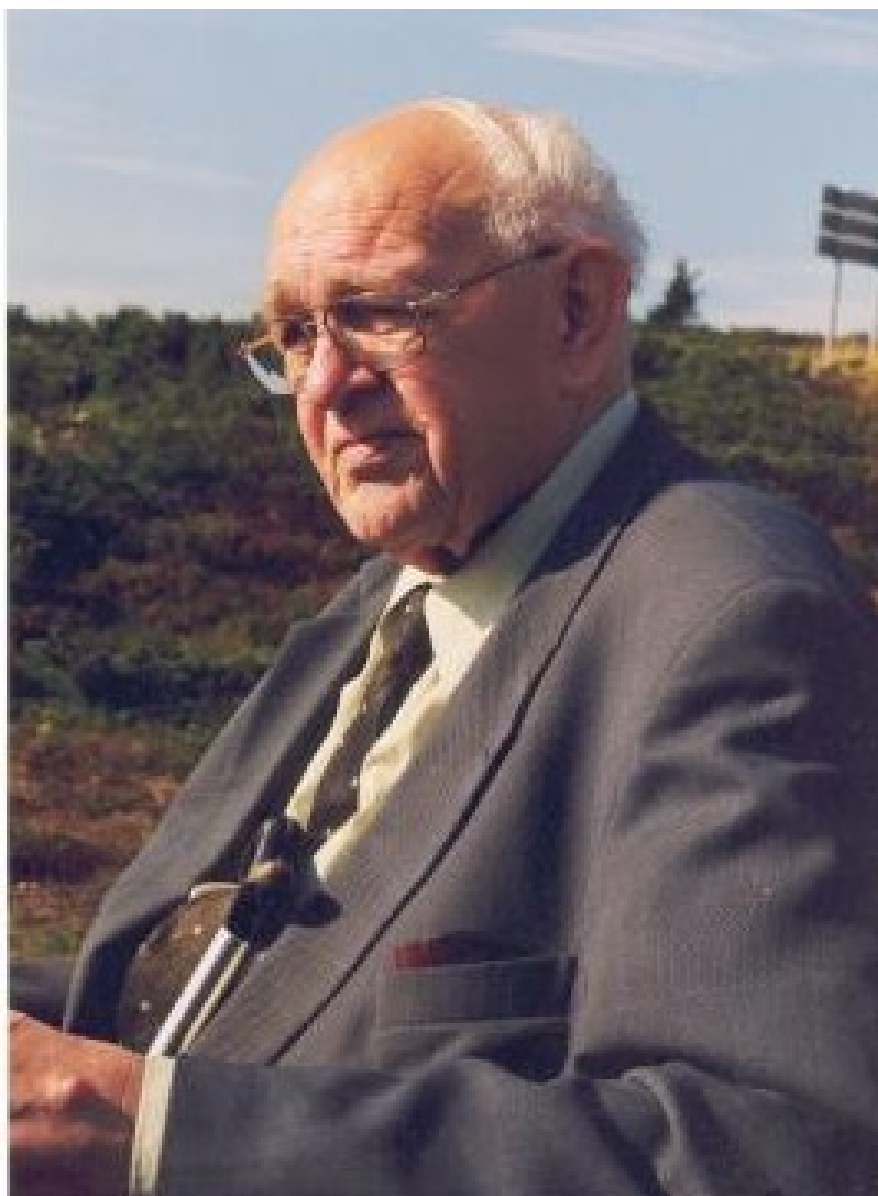
Mye tyder på at det var et populært tiltak som var satt i gang. I "Fædrelandsvennen" for 7. oktober 1965 er Jørg Johnsen intervjuet i forbindelse med det nye tilbudet. Han sier blant annet:

Problemet for skolen (musikkskolen, red. anm.) er å skaffe nok lærere. Det er nå 19 lærere som underviser, og deres kapasitet er utnyttet til det siste. Nå håper vi å kunne utdanne våre egne lærere i forbindelse med undervisningen for musikkpedagogisk eksamen. Det er bra tilslutning til denne undervisningen, bedre enn jeg hadde regnet med.

Under overskriften "Musikklivet i Kristiansand" fra "Norsk musikk Tidsskrift", mars 1966, skriver Jørg Johnsen blant annet om konservatorieutdanningen:

Da Kr.sand Musikk lærerforening av landsmøtet i Norske Musikk læreres Landsforbund siste sommer ble gitt rett til å gjennomføre forbundets oppptagelsesprøve, oppsto straks følgende problem: Når foreningen har fått denne eksamensretten, må det også sørges for at den nødvendige undervisning kan bli gitt på stedet. Hvordan kan dette skje? Musikk lærerforeningen fant løsningen, idet den allierte seg med musikk skolen i et samarbeid som i korte trekk går ut på at foreningen skaffer lærerhjelp, mens skolen sørger for lokaler og administrerer det hele. På dette grunnlag kom det i høst i gang undervisning i teoretiske fag, og i dag er nærmere

30 elever i gang med forberedelse til en eller annen konservatorieeksamen (...). Enkelte ser denne teoriundervisningen som den første spore til et fremtidig musikkonservatorium i Kristiansand, og skulle utviklingen føre til at byen en gang virkelig får et fullt utbygget konservatorium, vil dét sikkert få en betydning for det stedlige musikkliv som man i dag knapt nok kan ane omfanget av.



Jørg Johnsen (1922-2004), konservatoriets første rektor

Som man ser, gjaldt tilbudet undervisning kun i teoretiske fag. Fagplaner ble utarbeidet av Jørg Johnsen i nært samarbeid med Anfinn Øien fra Musikkonservatoriet i Oslo. Undervisning i spill og sang måtte studentene skaffe seg på egen hånd, og betale for selv. Betalingen for teoriundervisningen skjedde via en fastsatt avgift, fordelt på alle studentene. En av de tidligste studentene forteller at en annen student av nødvendige årsaker måtte avbryte studiet midt i et semester. Det ble da seriøst diskutert hvorvidt de resterende studentene skulle få noe høyere avgift, for å dekke inn "tapet" på grunn av den studenten som sluttet! Musikkpedagogstudiet var definert som et 4-årig studium, der man avla eksamen i enkelte fag hvert år, og med eksamen på hovedinstrument etter 4 år. Eksamenskravene var de samme som opptaksprøvene til NMLL, som hadde klare faglige krav til teoretiske fag og sang/spill. Bestod man disse kravene, var man kvalifisert for medlemskap i NMLL. Skolen ga også et tilbud til musikk lærere i grunnskolen som følte de trengte "faglig påfyll". Dette studiet førte kandidatene frem til "Skolemusikk lærereksamen" (fra og med 1967), og strakte seg over ett år. Tilbudet var populært og særdeles etterlengtet, da man tidligere hadde måttet reise til Oslo for å gjennomføre dette studiet. I tillegg hadde man en musikkbarnehagelærerutdanning som gikk over to år, der det første året var et studieår, og det andre et praksisår.

De første fem årene av virksomheten var undervisningen lagt til ettermiddager og kvelder, hvilket muliggjorde kombinasjonen arbeid/studium. I ettertid må man sende beundrende tanker til lærerne ved konservatoriet, som hadde sitt daglige virke andre steder, men som i tillegg, fulle av entusiasme, entret kateteret flere timer på ettermiddagen.

Første skriftlige dokumentasjon som viser at tanken om et mer selvstendig konservatorium er i emning, finner vi i referat fra et utvalgsmøte 2. desember 1968:

I forbindelse med dette, ble spørsmål om en formell omdanning av konservatorieundervisningen med tanke på eventuelt å etablere et mer selvstendig konservatorium, f.eks. under navnet Agder Musikkonservatorium behandlet. Musikkskolens leder fikk i oppdrag å bearbeide saken som i alle tilfelle må forelegges Kr.sand musikk lærerforening.

Det skulle enda gå et par år før dette ble en realitet. Nevnes må også at den første som ble uteksaminert fra konservatoriet, var Finn Ralph Andersen, med klaver som hovedinstrument. Han avsluttet sine studier i 1969.

De første årene holdt musikkskolen med konservatorieavdelingen til på Grim skole. For konservatorieundervisningen sin del gjaldt dette kun de teoretiske fagene, samt undervisning i metodikk til Skolemusikkklærereksamen. Undervisning i sang og spill (hovedinstrument) foregikk på andre steder, ofte hjemme hos den respektive læreren. Fra og med høsten 1969 flyttet hele virksomheten til Østre Strandgate 17A, som tidligere hadde huset Økonomisk gymnas. Dette betydde en stor forbedring; ikke minst fikk konservatoriestudentene et mye bedre tilbud hva gjaldt øvingsmuligheter.

Konservatoriet hadde sitt tilholdssted i Østre Strandgate i flere år. I 1988 finner vi den første skriftlige dokumentasjonen på at man var på vei mot et nytt studiested. I et orienteringsbrev til de ansatte 20. oktober 1988 redegjør rektor Poul Erik Hansen for et møte som har funnet sted hos byarkitekten, der representanter for konservatoriet har vært til stede. Man skal be kommunen om å utarbeide en kostnadsberegning, samt legge denne frem for Statens bygge- og eiendomsdirektorat. Godkjennes denne, blir det videre sendt til formannskapet for godkjenning. Går dette i orden, starter prosjekteringsarbeidet med det samme. Begge instanser godkjenner planene, og konservatoriet flytter inn i nye lokaler i den gamle "turnhallen", Kongens gate 54, i mai 1990. Huset kalles nå "Musikkens hus". Huset eies av kommunen, og gir i tillegg til konservatoriet, også lokaler til den kommunale musikkskolen.

Orgelpunkt – kirkemusikkstudiets vekst og fall

Det man opprinnelig forbandt med et konservatoriestudium, var kirkemusikkstudiet, eller organiststudiet. Studentene i denne første tiden, da de fortalte at de studerte ved konservatoriet, ble ofte møtt med spørsmålet "ja vel, så du skal bli organist". Grunnen til at man forbandt konservatoriestudiet med organiststudiet, er åpenbar, men selv om det tidligere kun var organister som hadde et studietilbud innen en organisert musikkutdanning, hadde man allerede på flere steder lenge hatt tilbud om utdanning også på andre instrumenter.

I Oslo var musikkonservatoriet opprettet allerede i 1883 av organistene Ludvig Mathias Lindeman og sønnen Peter Brynie Lindeman. I den første tiden var utdanningen kun beregnet på kommende organister, men etter en utvidelse i 1885 fikk institusjonen

navnet "Musik- og organistskolen". I 1892 ble det til "Musik-konservatoriet i Oslo". Dette var navnet helt frem til at Norges musikkhøgskole ble opprettet i 1973.

Musikkonservatoriet i Bergen ble grunnlagt i 1905, i Trondheim i 1911, og i Stavanger i 1945. I Trondheim var konservatoriet først en privat institusjon under ledelse av Oskar Skaug ("Oskar Skaug musikk-skole"), senere "Trondhjems musikk-skole", og fra 1973 "Trøndelag musikkonservatorium". Barratt Dues Musikk-institutt ble opprettet i 1927 av pianistinnen Mary Barratt Due og hennes mann, fiolinisten Henrik Due. Ved alle disse institusjonene ga man undervisning på ulike instrumenter.

I tillegg hadde man flere "klaverinstitutt" under ledelse av fremtredende pianister: Nils Larsen (frem til 1937), Robert og Reimar Riefling (fra 1941), Erling Westher (fra 1940) Hans Solum ("Oslo Klaverskole" 1956-62).



Kirkemusikkstudent Terje Tjervåg øver i Kristiansand Domkirke

Ved Kristiansand Kommunale Musikk-skoles konservatorieavdeling startet den første kirkemusikkstudenten høsten 1967. I likhet med de andre studentene måtte også han sørge

for undervisning på sitt hovedinstrument – orgel. Våren 1970 ble denne studenten ferdig utdannet etter hva man tidligere kalte "normalprøven".

I de påfølgende årene hadde man alltid god søkning til kirkemusikkstudiet. Kirkemusikkstudentene satte sitt positive preg på konservatoriemiljøet, fordi de etter hvert var en ganske tallrik gruppe, slik at man virkelig kunne snakke om et godt "kirkemusikkmiljø" ved konservatoriet.

Dessverre gikk søkertallet til kirkemusikkstudiet drastisk nedover på slutten av 1980-tallet og tidlig på 1990-tallet, slik det også gjorde ved andre tilsvarende institusjoner. I 1992 ga man således ikke lenger tilbud om grunnutdanning i kirkemusikk ved konservatoriet, kun videreutdanning. I strategiplanen fra 1992 står det:

Søkingen til kirkemusikkstudiet ved AMK har de siste årene vært lav, noe som har gjort at utdanningen både er svært kostbar og neppe kan sies å fungere faglig tilfredsstillende. Samtidig er det et stort udekket behov for kvalifiserte organister/kirkemusikere i Norge. Sett ut fra samfunnsmessige behov burde kirkemusikerutdanningen bygges ut, og kvalitativt styrkes ved AMK. Det er i dag bare én stilling knyttet til denne studieretningen. Ut fra søkertallene de siste årene bør en imidlertid vurdere hvordan utdanningen kan styrkes nasjonalt sett. AMK vil gjøre videre opptak til kirkemusikkstudiet avhengig av søkertilgangen til studiet, og søke å utvikle samarbeidsordninger med de andre musikkonservatoriene (Rogaland, Bergen og Trøndelag) og Norges musikkhøgskole som også tilbyr denne utdanningen, slik at en kan få til en styrking av fagmiljøene for kirkemusikk totalt sett.

Høsten 1993 ble ingen studenter tatt opp på kirkemusikk videreutdanning. Dermed var en viktig epoke ved konservatoriet slutt.

Fire "historiske" bilder fra Fædrelandsvennen:

Skolestart ved Agder Musikkonservatorium



Agder Musikk-konservatorium åpnet portene for et nytt skoleår igår. Rektor Reidar Sødal, Fredrik Werring fra kulturutvalget og musikk-studenter fra tidligere og nåværende kull sørget for at åpninga foregikk i musikalske og verbale former. Her er Sødal på talerstolen, mens Werring sitter i forgrunnen.

Foto: Geir Vraa

Høytidelig åpning av et nytt studieår ved konservatoriet



Gode
forhold
i
gamle
Handels-
gym

Samspill er en viktig aktivitet innenfor en utøvende musikkutdanning.



At Agder Musikkonservatorium tidligere ble kalt "gitarkonservatoriet" skulle dette bildet være en god dokumentasjon på.



Sangen spiller naturlig nok en dominerende rolle i undervisningen ved Musikkonservatoriet. Her er det Kjell Erik Jørgensen, Jan Finar Larsen og Anne Knudsen som forsøker å pøye gjennom vanskelige noter.

Noen hevder at stemmen er det egentlige instrumentet og at alle andre instrumenter kun er mer eller mindre gode etterligninger. Studentene på dette bildet ser ut til å kunne bekrefte en slik påstand.

"As time goes by" – fra 1970 og noen år fremover

En milepæl i konservatoriets historie kom 1. januar 1970. Fra da av fikk skolen statlig støtte, gjennom privatskoleloven. I forbindelse med den nye finansieringsordningen ble det høsten 1970 etablert et midlertidig interimsstyre.

Dette styret besto av følgende personer: Bjarne Sløgedal, Bertha Steen, Helene Braathen, Jørg Johnsen, Anders B. Faksvåg. Hva med representanter fra studentene? Dette spørsmålet er tydeligvis drøftet blant medlemmene (pkt. 6 i møte 8. februar 1971). På neste møte, 8. mars samme år, var det kun én sak: "Konservatorieavdelingens ledelse og administrasjon", og her finner man begrepet "studentrepresentant" nevnt for første gang: *"Studentenes representant, Tellef Juva, møtte for første gang og ble ønsket velkommen"*.

Styret sendte 26. januar 1971 en søknad til departementet om en permanent etablering av et Agder Musikkonservatorium (AMK). Konservatoriet skulle etableres som en stiftelse, og med et "stiftelsens styre" som den formelle eier. Etter flere purringer ser det ut til at departementet endelig har gitt sin godkjennelse. I et styremøte 7. mars 1972 ble det vedtatt at konservatorieavdelingen fra og med 1. mai samme år skulle fremstå som stiftelsen Agder Musikkonservatorium, med sine egne lover, sammenfattet i 6 paragrafer. Stiftelsens styre skulle ha denne sammensetningen: To representanter fra Kristiansand musikk lærerforening (KMLF), én oppnevnt av Kristiansand formannskap, én oppnevnt av musikk skolens utvalg, og én oppnevnt av konservatoriets lærerråd.

Det ble også bestemt at det skulle etableres et styre for konservatoriet, som skulle ivareta den daglige driften av institusjonen. Dette styret ble kalt "driftsstyret", og det hadde sitt første, konstituerende møte 29. juni 1972.

De første medlemmene i dette styret var Bjarne Sløgedal, Anders B. Faksvåg, Leif Bentsen og Elef Nesheim. I tillegg møtte studentrepresentanten Tellef Juva og rektor Jørg Johnsen. Angående administrasjonsordningen ved AMK kan man under pkt. 2 fra dette møtet lese følgende:

Man vedtok forslag til organisasjonsplan for Kristiansand musikk skole/Agder musikkonservatorium gjeldende inntil videre. De to skoler knyttes sammen administrativt ved at musikk skolens leder også er rektor for Agder musikkonservatorium.

Inntil videre var således begge rektorfunksjonene lagt til en person.

Da staten tok over eierskap og drift av konservatoriet 1. januar 1988, opphørte samtidig funksjonen til Stiftelsen Agder Musikkonservatorium, som frem til denne dato hadde vært den formelle eier av institusjonen. En kommunikasjonssvikt førte imidlertid til at statsovertagelsen skjedde uten at stiftelsen ble kontaktet. Dette førte videre til at den endelige, formelle oppløsningen av stiftelsen ble noe utsatt. Stiftelsens siste møte fant sted i august 1990. Et fulltallig styre med formannen Anders B. Faksvåg vedtok å sende et brev til Fylkesmannen, der man søkte om oppløsning av Stiftelsen Agder Musikkonservatorium (brev datert 22. august 1990).

En viktig epoke var nå formelt over, selv om det var gått over to år siden statsovertagelsen, og konservatoriet allerede var i full gang med å flytte inn i "Musikkens hus".



Foran Østre Strandgate 17A. Fra venstre Marit Økstad, Freddy Kolseth, Torgeir Fosli, Solfrid Jakobsen, Anne Lill Guldsmedmoen og Jens Olai Justvik

Frem til 1972 ble det undervist etter planer utarbeidet i henhold til opptaksprøver til NMLL. I 1972 ga Stortinget klarsignal for etablering av Norges musikkhøgskole, og man fikk med den et utdanningssystem som gikk ut på å gi undervisning på 2 nivå: Et 1. nivå med studier på inntil 3-4 år, og et 2. nivå med studier på to år etter 1. nivå. Musikkhøgskolen skulle gi undervisning på begge nivå med tilbud innen "alle" instrumenter og linjer, distriktskonservatoriene skulle gi utdanning innen ulike linjer og instrumenter på kun 1. nivå. Slik fikk hvert konservatorium muligheten til å profilere sin egen utdanning, basert på de instrumentene man til enhver tid hadde mulighet for å gi undervisning på.

På AMK var det ganske tidlig tre instrumenter som skilte seg ut som "de tre store": Sang, klaver og gitar. AMK var av mange kjent som "gitarkonservatoriet". Som nevnt hadde vi også en profilert kirkemusikerutdanning, mens det for andre instrumenters vedkommende var nokså varierende. Fløyte- og klarinettstudenter har der alltid vært noen av, ved siden av enkelte messingblåsere. På strykersiden var det de første årene ikke noe miljø i det hele tatt. Dette har heldigvis bedret seg.

Musikkhøgskolen satte med andre ord normen for konservatorieutdanningen i Norge. Dette førte til at man ved AMK i 1972 hadde studenter på tre ulike planopplegg:

- De studentene som hadde så lenge igjen av sitt studium at de uten større problem kunne fortsette studiet ved å følge musikkhøgskolens nye planer
- De studentene som kun hadde ett år igjen, og som det derfor var vanskelig å endre studieløp for
- Flere studenter gikk fremdeles på det toårige musikkbarnehagelærerstudiet. Dette inngikk verken i NMLLs planer eller musikkhøgskolens, men prinsippet var at de studentene som hadde påbegynt et studium, skulle få fullføre dette etter de opprinnelige planene.

Etter en overgangstid på et par år regnet man med at alle heltidsstudenter skulle følge musikkhøgskolens planer.

Fra og med 1973 forelå AMKs første årsmelding (studieåret 1972-1973). I årsmeldingene finnes en del dokumentasjon av både faglig og administrativ art. En annen og enda viktigere milepæl i konservatoriets historie finner sted i 1973. Nå kan man for

første gang gå i gang med å arbeide etter planer som er godkjent av departementet. Det godkjente studiet var et treårig faglærerstudium.

Fra før av hadde også departementet godkjent konservatoriets "skolemusikklærer-eksamen", men siden den var en tilleggsutdanning til en allerede eksisterende utdanning var dette naturlig nok ikke en like stor begivenhet.

Man gjør seg også forhåpninger om godkjennelse av "øvrige studier" det kommende studieåret. Den 4-årige instrumentalpedagogiske utdanningen var jo allerede etablert, og i full sving.



Jan Hartvig Henriksen

AMKs lærerstab økte i pakt med stadig nye og større behov. I 1971 ble de to første lærerne tilsatt i full stilling, i 1972 økte man til tre lærere i full stilling. Mesteparten av undervisningen ble imidlertid dekket av deltids- og timelærere. I studieåret 1972-1973 var hele 26 lærere engasjert på time- eller deltidsbasis. I studieåret 1973-1974 var der tilsatt fem faste lærere. På denne tiden (rundt 1974) hadde man ca 70 studenter (på heltid og deltid), og man så at man blant annet ut fra de rådende lokalitetsforhold hadde nådd en øvre grense når det gjaldt antall studenter. Ved siden av ordinær undervisning la konservatoriet også vekt på å legge til rette for andre faglige tilbud, som f.eks. konserter og seminarer. Studentene arrangerte i tillegg skolekonserter for barne- og ungdomsskolene i begge Agderfylkene.

De to første lærerne tilsatt i full stilling var Elef Nesheim (musikkhistorie, analyse, satslære og akkompagnementsimprovisasjon) og Unni Røskaft (hovedinstrument klaver).

Fra og med 1973 så studiestrukturen slik ut:

- Musikkpedagogiske studier
- Kirkemusikkstudier
- Faglærerstudier

Det musikkpedagogiske studiet tok sikte på å utdanne instrumental- eller vokallærere til musikkskoler eller privat musikkpedagogisk virksomhet. Man kalte også dette studiet "hovedstudium", og hadde i 1973 tilbud til følgende instrumenter: Klaver, sang, gitar, blokkfløyte, samt enkelte orkesterinstrumenter. Studiet gikk normalt over fire år. Man hadde også mulighet for å ta ett års pedagogisk tilleggsutdanning for undervisning i skoleverket. Den fireårige instrumental-/vokalpedagogiske utdanningen tilsvarte 1. nivå ved Norges musikkhøgskole, og eksamen fra AMK ga dermed grunnlag for søknad om opptak til diplomstudier ved musikkhøgskolen.

Kirkemusikkstudiet førte studenten frem til organist- og kirkemusikereksamen, normal grad. Utdanningen var treårig.

Faglærerstudiet tok sikte på å utdanne musikkklærere til det offentlige skoleverket. Dette studiet inneholdt tre studieretninger: Faglærerstudiet, 3 år, videreutdanning av lærere, 1-2 år, og kompetansegivende pedagogisk tilleggsutdanning for musikere (pedagogisk seminar) 1 år.

Alle søkere til et konservatoriestudium må gjennomføre opptaksprøver. Disse arrangeres i løpet av en uke i mars. Søkerne testes i teori, gehør, og hovedinstrument, og et godkjent resultat er avgjørende for om søkeren vil bli tatt opp som student. I den første tiden, til og med 1970, hadde man enda ikke etablert slike. Første gang opptaksprøver ble holdt var våren 1971. Dette foregikk ved at rektor, Jørg Johnsen, personlig reiste rundt til et par tre steder i landet og prøvde søkerne i gehør, teori og hovedinstrument. Allerede neste år etablerte man opptaksprøver ved AMK.

I mange år var ordningen slik at hvert konservatorium lagde sine egne opptaksprøver. Først på midten av 1990-tallet ble det felles opptaksprøver i gehør og teori. Siden 2002 er disse prøvene felles for både konservatoriene og Norges musikkhøgskole.



Eksamensnerver? Trappegangen I Østre Standgate 17A. Klaverpedagog Tellef Juva flankert av fra venstre Solfrid Jakobsen, Anne Berit Skrivervik og Marie Rafteseth

En annen viktig ting skjedde i 1970, av vesentlig faglig art. Frem til da hadde studiet vært lagt opp etter "deltidsmodellen", det vil si at all undervisning foregikk på ettermiddags- og kveldstid. Fra og med høsten 1970, da virksomheten flyttet til egne lokaler i Østre Strandgate 17A, ble undervisningen lagt til formiddagen, frem til kl 15. Etter denne tid overtok musikkskolen lokalene, og studentene ved konservatoriet måtte dermed vente med øving til etter at musikkskolen hadde avsluttet sin virksomhet, vanligvis ved 18-19-tiden. Man måtte ellers finne seg andre steder å øve, enten på sin hybel, privat, eller muligens på en skole. Fantasien måtte tas i bruk, her var det viktig å få satt av nok timer til øving! Nå først følte man seg som "virkelige heltidsstudenter". Dessuten skaffet nå skolen lærere i hoved- og biinstrument, slik at studentene slapp å gjøre denne jobben.

Det er ingen tvil om at studentene trivdes på konservatoriet. Det sosiale møtestedet var "Da capo", et rom i kjelleren som var innredet etter beste evne, og der stearinlysene brant heftig, kanskje til akkompagnement av en gitar, eller til snorking fra en sovende



"Da capo"

student. Man hadde også en ordning med "åpent brussalg" der man kunne ta ei flaske brus og legge pengene i ei skål – dette var før brusautomatens tid, men ordningen opphørte da det en dag verken var brus eller penger igjen! Ellers var også "Bowlers steakhouse" et treffsted for flere av studentene. Vertskapet på dette stedet gjorde i sannhet mye for konservatoriets studenter, blant annet ved at de ble tilbudt arbeid i pizzarestauranten i kjelleren, for på denne måten å få anledning til å spe på studielånet. Mitt inntrykk er at det sosiale livet virket positivt og inkluderende, og konkurransemomentet i forhold til det å

prestere noe fra scenen var slik det skulle være; man hadde alltid evnen til å glede seg over andres prestasjoner.



Fra gehørtreningstime med lærer Torbjørn Aasen

Som tidligere nevnt ble det i 1971 tilsatt to lærere i full stilling. Senere økte dette tallet, og i studieåret 1974-75 var 9-10 lærere fulltidsengasjerte. I samme studieår var totalt 36 lærere engasjert, enten på deltid eller på heltid.

Det kunne virke som at konservatoriet nå hadde funnet sin form. Det som imidlertid skremte, var de økonomiske forholdene, som var alt annet enn lyse. Mer om dette senere.

Man hadde frister blant annet for å bli registrert som søker. Korrekt utfylte søknadsskjema, pluss attestkopier og eventuelle andre vedlegg, måtte være konservatoriet i hende før 1. april. Opptaksprøvene fant sted i slutten av mai. Ennå var der som nevnt ikke noe samarbeid konservatoriene imellom når det gjaldt opptak; dette kom først mange år senere. I årsmeldingen for 1974-1975 sto for første gang nevnt obligatoriske verker til opptak for hvert instrument. Lærerstabten var ellers den samme som året før.

"Who's the leader of the band" – den faglige ledelse

Rektor Jørg Johnsen, som hadde vært konservatoriets leder siden starten, var som tidligere nevnt også rektor for den kommunale musikkskolen. Ettersom oppgavene ved begge institusjoner øker i takt med økende elev- og studentmasse, syntes det klart for alle at en deling mellom de to lederfunksjonene før eller siden ville komme. I referatet fra møtet i driftsstyret 3. februar 1975 står det under pkt. 2:

Styret drøftet også muligheten for å omorganisere toppledelsen ved musikkskolen og konservatoriet slik at det for fremtiden blir én rektor for hver av institusjonene. Man fant det uheldig at én mann er ansvarlig styrer for skolene - det medfører et arbeidspress ingen vil kunne makte over et lengre tidsrom. Innføres det en arbeidsdeling i toppledelsen, er det likevel ønskelig at de to institusjonene i fremtiden opprettholder det nære samarbeid som har vært - både med tanke på undervisning og administrasjon (kontorpersonale).

Vedtak: Styret vil på neste møte drøfte utlysningstekster for stillinger for skoleåret 1975-76.

Fra neste møte 25. februar 1975:

Styret finner ikke å kunne behandle saken (angående stillinger ved AMK, red. anm.) før administrasjonen har innhentet instruks for rektorstillingen fra de øvrige konservatoriene.

Ved siden av rektorstillingen vedtar man også å utlyse et fulltidsengasjement som undervisningsleder. De administrative byrdene er etter hvert blitt så store at man ønsker å øke bemanningen til to personer på full tid. Elef Nesheim var, som tidligere nevnt, tilsatt som lektor fra 1971, som én av institusjonens to første fulltids tilsatte. Etter noen måneder blir stillingen hans endret til inspektør. Dette skjer samtidig med at strukturen i ledelsen ved de andre konservatoriene gjennomgår samme forandringen. Stillingen hans blir definert slik: 50 prosent jobb som inspektør, og 50 prosent undervisning. Nesheim sitter som inspektør til 1973. Da velger man å utlyse stillingen som en hel stilling. Hans Magne Græsvold blir tilsatt, mens Nesheim fortsetter i sin gamle stilling, nå med tittelen

"undervisningsleder" knyttet til den administrative delen. Nesheim slutter i 1974 ved AMK, og flytter deretter til Oslo, hvor han siden har vært engasjert ved Norges musikkhøgskole. Græsvold sitter som inspektør i full stilling studieåret 1974-75.



Fra venstre: Åse Norevik, Even Fossum Svendsen og klarinettpedagog Pål Bue

Alle som har sittet i ledende stillinger vet at "en halv stilling" innen ledelse vanligvis vil omfatte mye mer arbeid enn en snever definisjon skulle tilsi. På bakgrunn av dette er det ikke vanskelig å tenke seg avtroppende rektor Jørg Johnsen's formidable arbeidspress som leder for to store institusjoner. Mange av oss husker Johnsen's kontor, med papirer og dokumenter som etter hvert antok store høyder. Men ba man om et eller annet, var svaret: "Nå skal vi se, jo, her har vi det". Uansett hvor kaotisk det kunne se ut for andre, Johnsen hadde alltid oversikten. I denne sammenhengen bør også nevnes at Johnsen, de første årene, ikke hadde noe ekstra godtgjørelse for sitt arbeide som rektor ved konservatoriet. Dette arbeidet kom i tillegg til hans fulle stilling som rektor ved musikkskolen. Samtidig satt Johnsen sentralt når det gjaldt etablering og oppbygging av *Norsk Musikkskoleråd*. Han satt som rådets første formann, fra 1973 og flere år fremover. Alt dette må i sum ha

ført til et enormt arbeidspress. En vanlig arbeidsdag strakk derfor oftest ikke til, og han måtte bruke kvelder og helger for å komme i mål.

Da fristen for søknadsinnlevering var gått ut 30. april 1975, hadde syv personer søkt rektorstillingen, og seks hadde søkt på undervisningslederstillingen. Som rektor blir Ove Kr. Sundberg innstilt som nr. 1, og som undervisningsleder Stein G. Dahl. Begge tar imot stillingene, og begge tiltrer 1. august 1975. Græsvold går dermed over i full undervisningsstilling studieåret 1975-1976. I mars 1976 kommer det en søknad om permisjon fra Sundberg, gjeldende fra 1. august 1976 til 1. august 1977. Søknaden blir innvilget. Man skal til neste møte ha planen klar for hvordan spørsmålet vedrørende vikar for Sundberg skal løses. Da neste møte finner sted 16. juni, foreligger ennå ikke det bebudede forslaget. Stort arbeidspress i forbindelse med eksamensavviklingen er årsaken. Det løser seg til slutt ved at Græsvold sier seg villig til å vikariere for Sundberg studieåret 1976-1977.

Det viser seg at forskningsperioden som Sundberg først hadde fått ett års permisjon for, skulle strekke seg over hele tre år. Konservatoriet var klar over ulempene dette medførte. Spesielt i en fase hvor man var i ferd med å omstrukturere hele ledelsen, var det viktig med størst mulig grad av stabilitet og kontinuitet. Til tross for dette finner styret det riktig å imøtekomme Sundbergs søknad ved å gi permisjon for hele forskningsperioden.



Full konsentrasjon på rom 2

Man setter imidlertid som forutsetning at han etter tre år gjenopptar sin stilling og binder seg til minimum to års tjeneste. Man skal deretter forsøke å finne en tilfredsstillende vikarordning i permisjonsperioden.

I møtet 16. mai 1977 er det kun to saker på agendaen; den ene er tilsetting av rektorvikar for perioden 1977-1979. Det hadde ved fristens utløp kun meldt seg én søker, Nils E. Bjerkestrand. Bjerkestrand tilsettes, med tiltredelse 1. august 1977. Konservatoriet synes å være fornøyd med denne løsningen, og vil legge forholdene til rette, blant annet med hensyn til gode boligforhold. I et møte 1. juni refererer imidlertid Græsvold et brev fra Bjerkestrand, der han meddeler at han likevel ikke kan ta imot stillingen. Dessuten har Dahl også – muntlig – gitt beskjed om at han trekker seg fra sin stilling som undervisningsleder ved utgangen av semesteret. Det er snart sommer, og man står uten rektor og undervisningsleder for kommende semester! Det blir bestemt at formannen i styret skal kontakte noen sentrale personer i landet for å finne ny rektor. Spørsmålet om ny undervisningsleder får man ikke drøftet på dette møtet.

Så, på neste møte en uke senere, 22. juni, ser det ut til at formannen og sekretæren har en løsning på rektorproblemet. Etter å ha undersøkt mulighetene via bl.a. universitetet i Oslo, viser det seg at ingen der har mulighet for å kunne påta seg oppgaven på så kort varsel. Informasjonssjef i Kristiansand kommune, Reidar Sødal, blir deretter kontaktet og forespurt om han kunne være villig til å påta seg rektorstillingen for en 2-årsperiode. Under forutsetning av tilfredsstillende vikarordning med kommunen, vil han påta seg jobben. Styret fatter deretter følgende vedtak:

Reidar Sødal tilsettes i rektorstillingen ved Agder Musikkonservatorium for 2 år fra 1. august 1977.

Vedtaket er enstemmig, og man kan endelig senke skuldrene og se positivt på fremtiden. Spørsmålet vedrørende undervisningsleder må man la ligge i denne omgang. På det første driftsstyremøtet etter ferien, 23. august 1977, kan den nye rektoren ønskes velkommen. På samme møte er oppe som sak undervisningslederstillingen ved AMK. Græsvold redegjør for ordningen slik den hadde vært, og peker på to konkrete løsninger vedrørende stillingens innhold. Styret finner ikke å kunne fatte noe endelig vedtak i saken før den er blitt drøftet i lærerråd. Man er samtidig klar over at den ikke kan utsettes for lenge, siden høstsemesteret er i gang. Allerede på neste møte, 11. oktober, foreligger en

utlysningstekst for ny undervisningsleder. Stillingen innebærer ansvar for studie-veiledning, studieplanutvikling, kontakt med lærerutdanningsinstitusjoner og departement, samt pedagogiske spørsmål og praksis/øvingsundervisning. Stillingen skal også omfatte arbeid i forbindelse med eksamen, opptak og opptaksprøver. I tillegg kommer halv undervisningsstilling. Ved fristens utløp har kun to søkere meldt seg, hvorav den ene ganske snart meddeler at han trekker søknaden tilbake. Da man ikke anser den andre søkeren som kvalifisert, blir det besluttet å lyse ut stillingen på nytt i januar/februar 1978. Det lages ny utlysningstekst og settes ny svarfrist 1. april 1978, og saken kommer opp på møte 11. april, der styret fatter følgende vedtak:

Styret slutter seg til rektors notat og tilsetter Pål Bue i stillingen som undervisningsleder fra 1. august 1978 (...)

Pål Bue tar imot stillingen, og forblir i ledelsen ved AMK i ni år.

Våren 1979 dukker det opp nok et problem, når Ove Kr. Sundberg i et brev datert 10. mars 1979 søker om å bli løst fra sin stilling som rektor. Dette skaper naturlig nok en del hodebry for konservatoriet, da det hele tiden har vært en forutsetning for hans permisjon at han skulle vende tilbake etter sin treårige forskningsperiode. Hans søknad om avskjed blir senere godkjent grunnet vedlagt sykemelding. Til tross for kort tidsfrist blir en ny utlysningstekst for rektorstillingen klar, utlysningen gjøres, og tiltredelse for ny rektor settes til 1. august 1979. Ved fristens utløp hadde det meldt seg én søker, som ikke blir funnet å være kvalifisert. Styret henstiller derfor til Sødal om å fortsette et år til, det vil si studieåret 1979-1980. Under forutsetning av enda et års permisjon tar Sødal imot jobben. Samtidig utlyser man stillingen på ny, med svarfrist 1. oktober 1979. Seks søkere melder seg innen fristens utløp, og i referatet fra møte 15. oktober står det:

Jan Hartvig Henriksen tilsettes i rektorstillingen ved Agder Musikkonservatorium fra januar 1980.

Henriksen tar imot stillingen og sitter som rektor til og med høsten 1982, da han ber seg fritatt for rektorfunksjonen, og søker om å bli overflyttet til full undervisningsstilling. Styret godkjenner søknaden, og Johan Varen Ugland konstitueres som rektor i ett år, med

effektivering fra 1. januar 1983, under forutsetning av innvilget permisjon fra organiststillingen i Lillesand.

Hans Magne Græsvold, som hadde vært tilsatt som inspektør siden 1973, søker seg i november 1980 over til ren undervisningsstilling. Han hadde i kalenderåret 1980 hatt permisjon fra inspektørstillingen og arbeidet som lektor i full stilling, men med ansvaret for timeplanlegging og eksamen i tillegg. Græsvolds søknad blir innvilget. Han skal fortsatt ha ansvaret for timeplanleggingen. Denne "ekstrajobben" har Græsvold helt frem til 1989.

Johan Varen Ugland, som ble konstituert rektor fra og med 1. januar 1983, får innvilget delvis permisjon fra Lillesand kommune for ett år, og starter rektorfunksjonen sin fra 1. januar. Etter hvert ser man det uheldige i et eventuelt rektorskifte midt i et studieår. Derfor henvender styret seg til Ugland og ber ham om å sitte som rektor til og med juli 1984. Ugland meddeler at han ikke kan regne med ytterligere permisjon fra Lillesand kommune, men er villig til å forlenge sitt arbeide som rektor under forutsetning av at han får anledning til å ivareta de tjenester som organistposten i Lillesand innebærer. Styret aksepterer dette, med følgende vedtak: Ordningen med Johan Varen Ugland som rektor ved AMK prolongeres til 1. august 1984.



I en periode fant korøvelsene sted i Frelsesarmeens lokaler. Dirigent: Johan Varen Ugland

Ny stillingsannonse for rektorstillingen blir utformet, godkjent og offentliggjort i november/desember 1983. Fristen blir satt til 1. februar 1984. Ved fristens utløp hadde tre søkere meldt sin interesse. Pål Bue blir innstilt på 1. plass. Under forutsetning av at han innvilges permisjon som undervisningsleder, tar han imot stillingen. Bue innvilges den nødvendige permisjonen for ett år, han tar imot stillingen og tiltrer 1. august 1984. Samtidig må undervisningslederfunksjonen besettes for ett år. Arne Stakkeland, som nettopp var tilsatt som høgskolelektor i pedagogisk teori og praksis, og Tellef Juva, høgskolelektor i klaver, blir forespurt om å dele på stillingen, med 50 prosent hver. Begge aksepterer denne løsningen.

Pål Bue blir tilsatt i fast stilling som rektor, bekreftet i et referat fra møte i driftsstyret 10. april 1985. Samtidig beslutter man å utlyse den ledige undervisningslederstillingen internt. Det understrekes samtidig at rektor og styreformann undersøker de formelle sidene ved en slik fremgangsmåte. Det viser seg at intet er til hinder for å utlyse stillingen internt, og ved fristens utløp foreligger to søknader. Arne Stakkeland blir

innstilt som nr. 1. Etter innleveringsfristens utløp foreligger imidlertid nok en søknad. Dette fører til at saken blir tatt opp til ny behandling, uten at det får noen innvirkning på innstillingen. Arne Stakkeland tar imot stillingen. I april 1986 søker Arne Stakkeland om permisjon. Denne innvilges under forutsetning om at det kan etableres en tilfredsstillende vikarordning for ham. Dette går i orden, Stakkeland går ut i permisjon, og vender tilbake til institusjonen etter endt permisjon 1. august 1987. Stillingsbetegnelsen hans går etter statsovertagelsen over til å være "avdelingsleder". Han får samtidig et vikarstipend, gjeldende for 12 uker i høstsemesteret 1988. Stakkeland er tilbake ved AMK igjen på slutten av 1988, og deler i en periode i begynnelsen av 1989 rektorfunksjonen med Poul Erik Hansen i forholdet 50/50. Stakkeland får imidlertid et vikarstipend også i 1989, og går ut i permisjon igjen, i februar. Per Kjetil Farstad, lærer i gitar, fungerer som avdelingsleder i Stakkelands permisjonsperiode. I august er Stakkeland tilbake igjen som avdelingsleder.

Sommeren 1987 slutter Pål Bue som rektor ved konservatoriet, og overlater samtidig ledelsen til Poul Erik Hansen. Konservatoriets, og især Pål Bues utrettelige kamp for statlig overtakelse har endelig ført frem, 1. januar 1988 overtar staten driften av institusjonen. En ny og viktig fase av konservatoriets historie tar nå til. To år senere, i mai 1990, flytter konservatoriet inn i nye, større og mer tidsriktige lokaler i Kongens gate 54. Poul E. Hansen sitter som rektor helt frem til konservatoriets neste milepæl i 1994. Nå skjer en gjennomgripende omorganisering av høyere utdanning i Norge, og konservatoriet blir en del av Høgskolen i Agder (HiA).

"Money, money, money" – en oversikt over økonomien

I det følgende kapitlet vil det bli gitt en oversikt over konservatoriets økonomi fra dets spede start, vel vitende om at dette ikke er noen enkel jobb. For det første er det ikke alltid like enkelt å finne det man er på jakt etter i skriftlige kilder, dessuten er personer som satt i sentrale posisjoner for 40 år siden, naturlig nok ikke alltid i stand til å huske detaljer omkring virksomheten.

Når undervisningen iverksettes høsten 1965, har man ingen offentlige tilskudd. Utgiftene til driften er helt og fullt basert på studentbetaling. Man søker, som nevnt tidligere, om kr 25 000 fra kommunen, uten å finne det dokumentert at pengene blir bevilget. Det hele har et visst preg av dugnad: Musikkskolens leder skjøtter i tillegg konservatorielederfunksjonen, og dessuten arbeider nok lærerne ikke alltid etter det man i

dag ville kunne kalle "gjeldende tariffer". Som nevnt holder musikkskolen og konservatoriet til i Grim skoles lokaler. Skolens rektor som er et musikkelskende menneske, og som ser betydningen av musikkopptreffer og -utdannelse, legger forholdene vel til rette, både for musikkskole- og konservatorieundervisning. Han stiller blant annet undervisningsrom til gratis disposisjon. Uten denne velviljen hadde nok utviklingen tatt lengre tid og påført institusjonen mye større økonomiske utlegg, blant annet til leie av undervisningslokaler.

Første gang det dokumenteres offentlig tilskudd er bekreftet i et referat fra møte i musikkutvalget 17. januar 1967. Det blir da bevilget kr 10 000 i støtte fra Kristiansand kommune til konservatorieundervisning. Samtidig blir det foreslått å søke Lillesand kommune (!) om tilskudd. Hvorvidt det i virkeligheten ble søkt, eller om det ble gitt tilskudd, er det ikke mulig å finne ut av via arkivundersøkelser i Lillesand kommune. Staten gir også et tilskudd på kr 6 754 dette året.

Fra studentene blir det i 1967 betalt inn kr 27 325. Utgifter til lønn for konservatorieansatte er på kr 33 600. Det totale antall undervisningstimer er dette året 1 200.

Mye tyder på at kommunen også i 1968 og 1969 yter kr 10 000 til driften, selv om dette ikke lar seg gjøre å dokumentere.



Øvingsmulighetene var ikke alltid like gode. Ofte måtte man ta i bruk både kjøkken og toalett.

Ved at konservatoriet kommer inn under privatskoleloven, gjeldende fra 1. januar 1970, blir man årlig sikret 75 prosent av godkjente driftsutgifter. Studentene må fremdeles skyte til resten,

minus evt. andre tilskudd - f.eks. fra Kr.sand kommune (sitat fra utvalgsmøte, 28. oktober 1970, pkt. 1).

Når det uttrykkes slik som her, har det sammenheng med at kommunen de to siste årene sannsynligvis hadde gitt et tilskudd til driften, uten at dette, som nevnt ovenfor, kan dokumenteres. I stedet for å kreve betaling av studentene blir det ordnet slik at de får anledning til å "betale" ved å undervise et visst antall timer i musikkskolen. At denne undervisningen kanskje ikke er noe man går til med lyst og motivasjon kan nok hende. Når man likevel velger å opprettholde ordningen med studentavgift, er det ikke vanskelig i ettertid å se at det også kunne sees på som en grei ordning, man fikk på denne måten en viktig praksis som det kunne trekkes vekslers på i ens senere virke som pedagog. Dessuten representerte det selvsagt en kjærkommen og nødvendig del av konservatoriets inntekter.

Kommunen gir altså ikke noe tilskudd i 1970 og 1971, kan det se ut som. Studentene synes etter hvert at egenbetaling er en antikvert ordning, og en aksjonskomité blir derfor dannet med hovedformål å avskaffe hele ordningen. Denne komiteen ber om, og får, et møte med interimsstyret, der saken drøftes. Man kommer frem til det syn at

Kristiansand kommune og Aust- og Vest-Agder fylker må koples inn på saken, med tanke på at disse overtar elevenes andel av driftsutgiftene ved konservatoriet.

Kristiansand kommune har allerede bevilget et beløp til konservatorieavdelingen i 1972. (Sitat fra møte i interimsstyret, 6. desember 1971)

Resultatet blir at man velger å avvente situasjonen i forhold til etableringen av en norsk musikkhøgskole. Dersom staten samtidig vil overta de andre konservatoriene, vil også det statlige tilskuddet øke, og dermed vil grunnlaget for studentinnbetaling – kanskje – falle bort. Studentene blir enige om å betale studieavgift for vårhalvåret 1972 under forutsetning av at dette skal tilbakebetales dersom det i løpet av året kan dekkes inn på annen måte. Styret og studentene er enige om at musikkutdanning bør stilles på like fot med annen utdanning når det gjelder skolepenger.

Allerede i 1965 reagerte Statens Musikkråd ved formann Klaus Egge på at studentene ved de daværende konservatoriene må betale for sin undervisning:

Det er dessuten et ganske selvfølgelig krav at en musikkstudent som velger en praktisk utdanning skal være like gunstig stillet som en som melder seg til et teoretisk musikkstudium ved universitetet. Der får de for øvrig en del undervisning i spill og sang gratis!

Når konservatorieavdelingen 1. mai 1972 blir formelt etablert som en stiftelse, velger man å ta bort studentfinansieringen, selv om det fremdeles ikke er mer enn 75 prosent dekning av totale driftsutgifter. I et møte 29. november 1972 blir rektor anmodet om å utforme et brev til Vest-Agder fylke og til Kristiansand kommune. Her skal man be om et møte for å diskutere en mulig løsning til dekning av de 25 prosent av driftsutgiftene som staten ikke dekker. På neste møte har rektor klar et utkast til brev. Møtet beslutter å sende dette til de nevnte adressater. I regnskapet for 1972 får man et underskudd på kr 26 000. Dette underskuddet drar man med seg inn i 1973. Det blir derfor av stor betydning at man raskt får en ordning vedrørende økonomien som gjør at man ikke fortsetter med underskudd.

Henstillingen til kommune og fylke om en fast støtte til inndeckning av de resterende 25 prosent fører foreløpig ikke frem. Imidlertid får konservatoriet for 1974 en bevilgning på kr 70 000 til dekning av utgifter til vedlikehold av bygninger og instrumenter. Man søker om mer, men bystyret avslår med knapt flertall.

Når driftsstyret har sitt første møte 14. januar 1974, er konservatoriets økonomiske situasjon sak 1. Man velger nå å gå mer offensivt frem for å få til en regional dekning av 25 prosent-andelen av budsjettet. Imidlertid finner man det hensiktsmessig å vente med søknaden til departementets godkjenning av budsjettet for 1974 foreligger, i løpet av de nærmeste to-tre ukene. På det neste møtet 25. februar, dominerer igjen den økonomiske situasjon dagsorden. Rektor Jørg Johnsen har i mellomtiden vært på rektormøte i Bergen for å drøfte felles økonomiske tiltak fra distriktskonservatoriene overfor departementet. Man regner her med at konservatoriene vil få et møte med departementet om tilleggsbevilgninger for 1974. Det godkjente budsjettet fra departementet er nå så lavt at man ikke ser noen mulighet for å komme gjennom året uten en tilleggsbevilgning eller annen form for støtte. I styret blir spesielle tiltak som reduksjon av undervisningstimer diskutert, men dette blir ikke effektuert. I stedet skal man intensivere arbeidet med å få etablert regional støtte. Konservatoriet har nå vokst seg til en betydelig institusjon i byen.

Både studenter og lærere utgjør en viktig ressurs i nærmiljøet, og nå gjenstår det bare at politikerne også blir klar over dette, og at de vil være villige til å skaffe til veie den nødvendige økonomien som skal til for å sikre fortsatt drift.

Det er tydelig at det er den økonomiske situasjonen som preger styresakene i disse årene. Også på det neste møtet, 22. april, er det dette som dominerer. Man søker departementet om tilleggsbevilgning, men søknad til de lokale myndigheter om inndekning av de manglende 25 prosent er ennå ikke sendt. Man innskjerper nemlig betydningen av å informere de politiske myndigheter på forhånd, før saken sluttbehandles. Men først måtte en søknad sendes! Som første punkt på neste møte 6. mai, står som følger:

Konservatoriets økonomiske situasjon

Styret vedtok å sende nye søknader til fylke og kommune.

a. En søknad til Vest-Agder fylke og til Kristiansand kommune om dekning av ca. 146 000 som er konservatoriets akutte behov for 1974, basert på et "krisebudsjett" som administrasjonen har utarbeidet, b. En søknad til Vest-Agder fylke og Kristiansand kommune om dekning av 25 prosent av det av staten godkjente budsjett for 1975.

Søknadene formes likt til fylke og kommune i det en forutsetter at de offentlige instanser seg imellom kan ta opp spørsmålet om hvor stor del som faller på hver av dem.

Neste møte er allerede 27. mai. Her bekreftes det at styret har fått orientering om at søknadene er til behandling. Man regner med, og håper på, at søknaden for 1974 vil bli raskt behandlet, og at søknaden for 1975 vil følge vanlig saksgang for 1975-budsjettet for øvrig.

I referatet for driftsstyremøtet ved konservatoriet 8. august 1974 kommer økonomien opp som referatsak, idet rektor Johnsen referer innstilling fra kulturutvalget i kommunen vedrørende tilskudd til AMK for 1974 fra kommunen og fylket. Det blir også



Tone Mjaasæth med studentene (fra venstre) Grete Hylland og Marion Kjetland

referert til kulturutvalgets innstilling når det gjelder bevilgninger til kulturorganisasjonene i distriktet for 1975, uten at det står noe om der blir bevilget noe eller ei.

Men, i referatet fra styremøtet 16. september 1974 leser vi at kommunen og fylket ennå ikke dekker de resterende 25 prosent, det vil si "restprosenten" etter at staten har dekket 75 prosent. Saken synes fastlåst, og er dramatisk, for så vidt som at 25 prosent jo betyr en ganske stor sum penger. Så refereres det til kulturutvalgets forslag til fordelingsnøkkel når det gjelder dekning av utgiftene for 1975: 10 prosent dekkes av Kristiansand kommune, 10 prosent av Vest-Agder fylke, og 5 prosent av konservatoriet selv. Styret finner ikke denne fordelingsnøkkel å være særlig gunstig, da det vil bli et problem for AMK å dekke 5 prosent av utgiftene per år. Det er jo, som kjent, også slutt på

studentbetalingen, som tidligere hadde sikret konservatoriet nødvendige inntekter. Man beslutter å innkalle kulturutvalgets formann og sekretær, eventuelt hele utvalget, til neste styremøte. I det neste styremøte som blir holdt 15. oktober 1974, møter således fire representanter fra kulturutvalget. Formannen i kulturutvalget orienterer styret om at kommunen og fylket er innstilt på å dekke de forventede 20 prosent, men at konservatoriet nok må gå med på å dekke de resterende 5 prosent, og

i neste omgang arbeide med tanke på full dekning. (Statlig dekning, red. anm.)

Dette synet blir støttet av de resterende kulturutvalgsmedlemmene. Det blir også gitt uttrykk for at man i fremtiden bør ha flere møter med kulturutvalget for å drøfte saker av interesse for konservatoriet. Fra møte 7. november 1974 blir regnskapsoversikten lagt frem som pkt. 6:

Til økning av budsjettrammen for lønninger har rektor søkt departementet om en tilleggsbevilgning på kr 80 000.

Etter nyttår ville det være en overdrivelse å hevde at det er optimismen som preger de økonomiske utsiktene ved AMK. På det første møtet, 7. januar 1975, orienterer rektor om budsjettet for 1975, og uttaler at det opprinnelige beløp man søkte staten om, er blitt beskåret med nærmere 240 000 kroner (man søkte om kr 1 412 298 og fikk kr 1 175 000). Dette er vesentlig lønn til faste lærere og timelærere. Rektor Johnsen mener man snarest mulig må rette en henvendelse til departementet om tilleggsbevilgning. Hvis man ikke får dette, vil ikke undervisningen kunne gjennomføres i henhold til det timetall studieplanen forutsetter. Styret ber derfor rektor om å utarbeide et tilleggsbudsjett som snarest mulig kan behandles i konservatoriets styre, for deretter å bli videresendt departementet. Kun to saker blir behandlet på det neste møtet, den 14. januar. Sak 1 er økonomisituasjonen og munner ut i et vedtak om at rektor bes utforme et brev til departementet, der de vesentligste momenter er med: Lærertilønnen, samt forholdet til forrige års budsjett. Det gjøres også klart at konservatoriet verken vil eller kan skjære ned på det timetall som studieplanen legger opp til. På neste møte, 3. februar, orienterer Johnsen om at han har sendt brev til departementet. Han refererer også til et rektorkollegiemøte på Hurdal, der

mulighetene for å få til et møte med departementet angående tilleggsbevilgninger ble drøftet. Det er altså ikke bare AMK som sliter med trang økonomi!

Samtidig understrekes det fra rektors side at det er viktig å vise nøkternhet i budsjettforslaget vis a vis departementet: Man bør ikke operere med kunstig høye beløp, for eksempel i forhold til gjennomsnittsutgifter per student, sammenliknet med tilsvarende utgifter ved andre konservatorier. Bortsett fra en del smådiskusjon om et par punkter i budsjettet er hele styret enig i at budsjettforslaget er

nøkternt vurdert og basert på konkrete behov og utgiftsoverslag.

Budsjettsituasjonen nevnes deretter ikke før i et styremøtereferat fra 16. oktober 1975. I mellomtiden har man tilsatt ny rektor, og mesteparten av virksomheten i denne perioden har derfor dreiet seg om rektorprosessen.



W. A. Mozart: Konsertarien "Chio mi scordi di te" KV 505. Klaverpedagog Trygve Trædal og sopranstudenten Halldis Berntsen sammen med Kristiansand Symfoniorkester under sin dirigent Robertson

Konservatoriets nytilsatte rektor, Ove Kristian Sundberg orienterer på dette møtet om at det er sendt en søknad til Privatbanken om et lån på kr 100 000 til dekning av lærerlønn for september, og at lånet vil bli innfridd 17. oktober. Videre har konservatoriet søkt departementet om utvidelse av budsjetttrammen med kr 280 000 for 1975. Han uttrykker optimisme i forhold til dette, da han mener at vårt konservatorium, sammenliknet med andre, ligger gunstig an når det gjelder budsjetterte utgifter per student. AMK har dekning til og med oktober, men kan komme i vanskeligheter igjen i november dersom ikke departementet er villig til å gi en tilleggsbevilgning. I motsatt fall vil det bli aktuelt å oppta et nytt lån.

Fra departementet kommer snart melding om at det ikke ville bli tale om tilleggsbevilgning for inneværende år, selv om man som nevnt ikke har midler til dekning av lærerlønn for november og desember, samt til leie av lokaler for resten av året. Samtidig ser det litt lysere ut for 1976, da beskjednen lyder på utvidelse av budsjetttrammen i forhold til hva man fikk bevilget i 1975. (Bekreftet i brev fra KUD 7. november). "Diplomati på høyt plan" hjalp ikke, og situasjonen blir etter hvert ganske dramatisk, da underskuddet bare ser ut til å øke.

På et møte i driftsstyret 11. november 1975 blir Aust-Agder fylke for første gang nevnt som en mulig bidragsyter. Anders B. Faksvåg foreslår å rette en henstilling til Aust-Agder om dekning av 5 prosent av budsjettet. Dette ville være naturlig, da flere av våre studenter kommer fra Aust-Agder, som jo også er vårt nærmeste nabofylke den veien. Forslaget blir vedtatt; rektor og styreformann skal reise til Aust-Agder og ta kontakt med fylkesordføreren. I siste møte dette året, 15. desember, referer rektor fra en telefonsamtale med fylkesadministrasjonen i Aust-Agder, der det blir uttalt at man ikke kan gi løfte om tilskudd. Konservatoriet blir bedt om å sende en søknad.

Utover vinteren 1976 konsentreres virksomheten mest om dette ene: Hvordan skal konservatoriet bli kvitt gjelden man etter hvert har fått, og som bare ser ut til å bli større og større? Rektor føler seg nødt til å legge opp til en stram sparepolitikk, med henblikk på å få sanert om ikke all, så i hvert fall en betydelig del av gjelden. Det foreslås bl.a. å innskrenke antall undervisningstimer, både individual- og gruppeundervisning.

AMK er ikke alene om å befinne seg i en vanskelig økonomisk situasjon. Alle de andre konservatoriene vil også få en overskridelse på 1976-budsjettet. Det legges derfor opp til felles strategier for å rette opp dette, bl.a. blir man enige om å sende en samlet søknad til departementet om utvidelse av budsjetttrammen for 1976.

Man vil ved AMK i tilfelle ytterligere økonomiske vanskeligheter ved slutten av året forsøke å oppnå en kommunal garanti i form av et kassakredittlån i en av byens banker. Konservatoriet bør derfor snarest mulig sende en orientering vedrørende den økonomiske situasjonen til Kristiansand kommune ved finansrådmannen. Som et ledd i innsparingen foreslås det også stopp i antall lærerstillinger. Styret støtter dette i et møte 26. februar 1976, og gir samtidig sin støtte til budsjettforslaget for 1977.

Konservatoriet har i 1976 12 heltidsansatte lærere, inklusive rektor, undervisningsleder og inspektør.

Den kommende tiden, fra mars og utover, preges situasjonen ved konservatoriet av en viss turbulens på grunn av stor usikkerhet omkring rektor Sundbergs søknad om permisjon. Det går således lang tid før man igjen finner noe som kan dokumentere de økonomiske forholdene. På driftsstyremøte 9. november 1976 leser man i et punkt, uttrykt ganske lakonisk:

Dahl orienterte om de enkelte punkter på budsjettet for inneværende år, og la i den sammenheng frem et notat. Dette ble tatt til etterretning. Det var for øvrig full enighet innen styret om at de bevilgede midler må anvendes, men en bør, så langt det er mulig, unngå at gjelden forøkes.

Under punktet "eventuelt" fra samme møte vedtas det å søke om forlengelse av kommunal garanti for kassakredittlån.

Man drøfter også muligheten for en overgang til distriktshøgskolesystemet; med andre ord en sterkere tilknytning til det øvrige høgskolesystemet i regionen. Dette skjer etter ønske fra direktør Lars Aase ved Agder distriktshøgskole, som ber om et informativt skriv fra konservatoriet vedrørende blant annet lærerpersonell, studieretninger, studenttall, budsjett og undervisningslokaler.



Som sanger er det også viktig å kunne beherske klaveret. Halldis Berntsen i aksjon.

Dette fører ikke til noe konkret. Man gjør også sporadiske forsøk på mulig samarbeid med lærerskolen, uten at dette gir noe resultat. Utover vinteren og våren 1977 bærer virksomheten preg av problemer i forbindelse med ledelsesstrukturen ved AMK – samtlige møter dette året har dette tema som sak. Økonomisituasjonen blir kun nevnt et par ganger, i form av en orientering om tilstanden.

Men så, på første møtet etter sommerferien, 23. august 1977, foreligger et brev fra fylkesrådmannen i Aust Agder om at fylkesutvalget har bevilget et tilskudd på kr 104900. Ser man endelig slutten på et mange års økonomisk maratonløp? Budsjettene godkjennes, konservatoriet holder seg i første halvdel av 1978 innenfor rammen av budsjettet. Så vel regnskapstall som likvide midler ligger på et nivå "som forventet" (1. oktober 1978). I årsberetningen for 1977-1978 står det følgende å lese:

Regnskapet for 1977 viste samlede utgifter på kr 2 137 000 og det kunne gjøres opp med et visst overskudd

Besparelsene ble muliggjort ved den reduserte bemanningen i administrasjonen, samt stram kjøring med hensyn til undervisningstilbud, materiellinnkjøp, etc.

Både i 1977 og 1978 har Agder Musikkonservatorium ved tilskudd fra fylkene og Kristiansand kommune fått dekket inn den 25 prosent andel av driftsutgiftene som etter lov er regionens ansvar. Men Aust-Agder fylke har bebudet at fra og med 1979 vil tilskuddet opphøre fra deres side.

Som sitatet viser, ser det altså ikke så lyst ut fra 1979 av, med hensyn til Aust Agders dekning av de resterende, udekkede 5 prosent av det totale driftsbudsjettet. Etter hvert ser man også en full statlig overtakelse som en stadig tydeligere realitet, ja faktisk som eneste mulighet for at konservatoriet skal kunne eksistere inn i fremtiden:

Dette forhold (vedrørende Aust-Agders bebudede opphør, red. anm.) ble presentert for de statlige myndigheter i et møte konservatorierådet hadde i Kirke- og Undervisningsdepartementet i mai 1978. Konservatorierådet gjorde det da klart at man fant full statlig overtakelse av samtlige distriktskonservatorier naturlig og ønskelig. Statens representanter kunne ikke gi noe tilsagn om dette, men anså det ikke urealistisk at ett av konservatoriene ble overtatt av staten fra 1979. På denne bakgrunn synes det rimelig å anta at de øvrige konservatorier kan komme etter i løpet av overskuelig fremtid.

Bortsett fra at økonomien nevnes i punkter på driftsstyrets dagsorden i årene frem mot statsovertakelsen, til dels med "røde tall", ser det ut til at man tross alt har en viss stabilitet i så henseende, basert på nøkternhet på alle plan. Én faktor er som tidligere nevnt imidlertid alvorlig nok, og den gjør at virksomheten slett ikke ser lys ut, på litt lengre sikt. Aust Agder trekker sitt tilskudd fra og med 1979. Siden dette tilskuddet utgjør 5 prosent av budsjettet er dette alvorlig, da det betyr en god del sårt tiltrengte midler. Ved at Aust Agder fylke trekker sitt bidrag, fører dette igjen til at konservatoriet får et årlig, akkumulert underskudd på 5 prosent, slik at gjelden øker år for år. Ved statsovertakelsen i 1988 lyder underskuddet på drøyt 1,1 million. Kristiansand kommune bevilger et sluttilskudd på ca 1/2 million kroner ved statsovertagelsen, da det viser seg at staten ikke alene kan påta seg å slette hele gjelden. Departementet tilfører likevel en del midler i

forbindelse med budsjettbehandlingen i oktober 1988, fordi det viser seg at noen posteringer frem til 1. januar 1988 er ført feil, slik at man ikke har fått det statstilskuddet man etter reglene har krav på. Et annet moment som gjør at den økonomiske situasjonen nok kan oppleves mer dramatisk enn den egentlig er, er følgende: Fra rundt år 1980 og frem til statsovertagelsen øker studentmåletallet fra 55 til 110. Imidlertid kommer ikke pengene samtidig med økningen i antall studenter, men først året etterpå. På denne måten får man et "gjeldsetterslep" hvert år. Mellom 1988 og 1994 blir likevel alle budsjett rapporter godkjent med mindre overskridelser, grunnet det nevnte "etterslepet", samt store utgifter til vikar ved sykdom.

For studieåret 1992-1993 blir det i forståelse med departementet ikke budsjettert med økte husleie- og driftsutgifter etter innflyttingen i Kongens gate 54. Dette bidrar også til overskridelsen, som man selvsagt drar med seg ved opprettelsen av HiA i 1994, og man blir en del av "Avdeling for kunstfag". Underskuddet ved overgang til HiA var på ca 1 000 000, og ble senere slettet av høgskolen. I årene som fulgte etter HiAs opprettelse, hadde man en del diskusjoner innad på konservatoriet mellom rytmisk og klassisk studieretning vedrørende økonomien. Dette førte til at de to studieretningene fikk atskilte budsjetter fra og med år 2000.



Den østerrikske sangeren Walter Berry gjestet konservatoriet i november 1997.
Her applauderer han for sangstudenten Tonje Haugland.

Epilog

Et musikkonservatorium er en ressurskrevende institusjon, og således dyr å drive, dersom man skal ivareta faglige krav, samt holde utstyr og instrumenter på et forsvarlig nivå. Å vinne gehør for det spesielle som ligger i en musikkutdanning har ikke alltid vært like enkelt. Man har mang en gang måttet riste på hodet i undring over at ens overordnede ikke har kunnet se de behov som konservatoriet til enhver tid har hatt, både på den utstyrmessige og den faglige siden.

Tar man en rask titt på listen over antall ansatte i jubileumsåret sammenliknet med hvordan det var for noen år tilbake, viser det seg at klassisk studieretning er kraftig redusert, både på den utøvende og den teoretiske siden. Tidligere hadde man blant annet en egen avdeling for teorifagene, "teoriseksjonen". Denne besto på det meste av fem fast,

fulltidsansatte lærere. Tre av disse hadde teorifag som sitt eneste virke; to hadde teoriundervisning som en del av sin stilling. I 2005 er der ingen seksjon for teorifagene, undervisningen er spredt rundt på timelærere. Selv om undervisningen er god, får man på denne måten intet miljø omkring fagene, og lærerne fratras i stor grad muligheten for samarbeid, da deres engasjement ved konservatoriet kun utgjør en større eller mindre del av deres totale virke.

I et jubileumsår er det naturlig å skue både bakover og fremover i tiden. Ser vi tilbake på de første 40 år må man stille spørsmålet: Har konservatoriet hatt den betydningen for "det stedlige musikkliv" som Jørg Johnsen forutså da han i mars 1966 uttalte:

... og skulle utviklingen føre til at byen en gang virkelig får et fullt utbygget konservatorium, vil det sikkert få en betydning for det stedlige musikkliv som man i dag knapt kan ane omfanget av.

Uten å skulle bli beskyldt for å være partisk må svaret etter min mening her bli klart og tydelig: Konservatoriet har hatt en enorm betydning, ikke bare for "det stedlige musikkliv", men for hele landet. I sentrale stillinger knyttet til musikk sitter det rundt omkring mange personer som har tatt sin utdanning ved vår institusjon. Konservatoriet har slik sett vært en meget viktig faktor i arbeidet med å høyne musikkfaglig kompetanse både innen undervisning, administrasjon, kirkemusikk og på det rent utøvende planet. Den første tiden kalte man konservatoriet et "distriktskonservatorium", på lik linje med landets øvrige konservatorier. Disse skulle gi et tilbud om musikkutdanning til folk fra distriktet, med håp om at de etter utdannelsen skulle slå seg ned på hjemstedet sitt. Distriktskonservatoriebegrepet er for lengst forlatt, konservatoriet er blitt en moderne institusjon med studenter fra hele landet, samt enkelte også fra utlandet. Studenter og lærere har mulighet til å delta i internasjonale utvekslingsprogram, forskning er blitt mer aktuelt enn tidligere, og man merker dessuten konkurransen fra andre konservatorier sterkere enn før. Alt dette har igjen ført til at man har måttet tenke mer moderne og markedsrettet, noe som ikke alltid er like enkelt å takle for personer med begge bena godt plantet i en trygg, klassisk musikktradisjon.

I fremtiden må man håpe på at konservatoriet gis tilfredsstillende rammebetingelser, og at de som står over oss må forstå at videre nedbygging ikke er

forenlig med videre drift. Våre viktigste ambassadører – studentene – må trives, og føle at de er viktige brikker i en større helhet, slik at de snakker positivt om konservatoriet til andre potensielle søkere. Faglig og administrativt ansatte som har kjempet i 40 år må fortsatt regne med å måtte kjempe for konservatoriets beste. Bare på den måten kan det skapes grobunn for en positiv fremtid.



Sensorer i arbeid: Per Kolstad, Bjørn Ole Rasch, Erik Gunvaldsen og Trond Lien



Steinar Borvik saxofon, Steinar L. Værnes trompet og Andre Kassen saxofon



Philipp Hans i samspill med Cecilie Wilder, fiolin, Sara Høigilt, cello og Guro Skumsnes Moe, kontrabass

Kilder

Referater fra Kristiansand musikkskoles møteprotokoller

Referater fra Agder musikkonservatoriums møteprotokoller

Fædrelandsvennens arkiv

Samtaler med personer i Riksarkivet i Oslo

Samtaler med personer ved Skolekontoret i Kristiansand

Samtaler med personer ved Lillesand kommune

Samtaler med sentrale personer fra Agder musikkonservatoriums tidligste periode:

Margrethe Erikstad, Anders B. Faksvåg, Johan J. Gjendem, Jørg Johnsen, Bjarne

Sløgedal, Anfinn Øien

Kronologisk oversikt over Agder Musikkonservatoriums historie

- 1965 Kristiansand kommunale musikkskole beslutter å sette i gang konservatorieundervisning innen teoretiske fag. Undervisningen foregår i Grim skoles lokaler. Eksamenskravet er opptaksprøvene til NMLL. Musikkskolens rektor, Jørg Johnsen, blir også musikkonservatoriets første rektor
- 1967 Kirkemusikkstudiet settes i gang. For første gang dokumenteres offentlige tilskudd: Kr 10 000 fra Kristiansand kommune og kr 6 754 fra Staten
- 1968 Tanken om et selvstendig musikkonservatorium på Agder bekreftes for første gang
- 1969 Virksomheten flyttes til Østre Strandgate 17A. Første student uteksamineres
- 1970 Første kirkemusikkstudent uteksamineres. Konservatoriet sikres økonomisk støtte via privatskoleloven, gjeldende fra 1. januar. Et midlertidig interimsstyre opprettes. Undervisningen går over fra å være kveldsundervisning til å foregå på dagtid.
- 1971 Søknad om en permanent etablering av et Agder Musikkonservatorium sendes til departementet. To lærere tilsatt i full stilling. Den ene av disse, Elef Nesheim, får etter noen måneder endret sin stilling til 50 prosent inspektør og 50 prosent undervisning. Opptaksprøver holdes for første gang.
- 1972 Agder Musikkonservatorium (AMK) blir vedtatt etablert i styremøte 7. mars, med effektuering fra 1. mai. Formell eier er "Stiftelsens styre", da AMK blir en stiftelse. Ansvarlig for driften blir "driftsstyret". Undervisningen foregår nå etter Norges musikkhøgskoles planer. Studentbetalingen fjernes. Man har ved årsskiftet et underskudd på kr 26 000.
- 1973 Første årsmelding. Første godkjente planer fra departementet foreligger. Første inspektør, Hans Magne Græsvold, tilsatt i full stilling. Nesheim fortsetter, nå i 50 prosent av stillingen knyttet til undervisning, og 50 prosent knyttet til

- administrative oppgaver, kalt undervisningsleder. Nesheim slutter ved AMK i 1974.
- 1974 Obligatoriske verker til hvert hovedinstrument kreves for første gang.
- 1975 Første rektor, Ove Kristian Sundberg, tilsatt i full stilling, med tiltredelse 1. august 1975. Første undervisningsleder, Stein Georg Dahl, tilsatt i full stilling, fra samme tidspunkt. Henstilling til Aust Agder om dekning av 5 prosent av budsjettet
- 1976 Rektor søker permisjon i ett år, fra 1. august 1976. Hans Magne Græsvold er villig til å sitte som rektor i Sundbergs permisjonsperiode
- 1977 Undervisningslederen sier opp sin stilling, med virkning fra og med høsten 1977. Mye uro i forbindelse med rektor- og undervisningslederstillingen, da Sundberg søker permisjon i ytterligere to år (studiepermisjon). Nils Eivind Bjerkestrand tilsettes som vikar for rektor, med tiltredelse 1. august 1977. Melder 14. juni fra om at han likevel ikke kan tiltre. Reidar Sødal blir bedt om å gå inn i rektorvikariatet, sier seg villig til det, tilsettes fra 1. august 1977. Første bevilgning fra Aust-Agder (kr 104 900). Bevilges også i 1978, deretter slutt
- 1978 Ingen undervisningsleder studieåret 1977-1978. Pål Bue tilsatt som ny undervisningsleder, fra 1. august 1978
- 1979 Nye uklarheter i forbindelse med rektorstillingen, da Sundberg sier opp stillingen som rektor. Under forutsetning av videre permisjon fra sin faste jobb sier Sødal seg villig til å fortsette som rektor inntil man kommer frem til en fast ordning igjen
- 1980 Ny rektor, Jan Hartvig Henriksen, tilsatt fra 1. januar 1980
- 1982 Henriksen søker om overgang til undervisningsstilling fra og med 1. januar 1983. Innvilget. Ny rektor, Johan varen Ugland, konstituert fra og med. 1. januar 1983

- 1984 Ny rektor, Pål Bue, tilsettes som rektor fra og med 1. august 1984. Forutsetningen er at man finner en kvalifisert person som kan overta Bues stilling som undervisningsleder. Arne Stakkeland og Tellef Juva blir spurt om å dele stillingen for ett år. Aksepteres. Senere overtar Stakkeland undervisningslederstillingen, og Juva går tilbake til undervisningsstilling
- 1987 Ny rektor, Poul Erik Hansen, tilsettes fra og med høsten 1987. Sitter som rektor frem til Høgskolen i Agder etableres
- 1988 Staten overtar driften 1. januar 1988
- 1990 Konservatoriet flytter inn i nye lokaler, i Kongens gate 54
- 1994 Høgskolen i Agder etableres



De rytmiske utdanningene ved Høgskolen i Agder¹

Førstelektor Knut Tønsberg

Innledning

Sommeren 1998 oppnevnte Kirke-, utdannings- og forskningsdepartementet (KUF) et utvalg som hadde som mandat å foreta en analyse av den faglige organiseringen av musikkutdanningene i Norge. I utvalget satt representanter for konservatorieutdanningene, Norges musikkhøgskole, de musikkvitenskapelige instituttene ved universitetene, Norsk Musikk- og kulturskoleråd, Landslaget musikk i skolen og Studentenes Landsforbund. Utvalget leverte sin innstilling "Fra vugge til podium" 1. juli 1999 (KUF 1999). Denne utredningen, kalt Boysenrapporten etter utvalgets leder Bjørn Boysen som da var rektor ved Norges musikkhøgskole i Oslo, skapte uro ved musikkonservatoriet ved Høgskolen i Agder. Uroen skyldtes et forslag om en "*eventuell avvikling av det klassiske tilbudet ved konservatoriet i Agder og overføring av de aktuelle studieplassene til rytmiske studier*" (s. 87).

Forslaget om styrking av de rytmiske studiene på bekostning av de klassiske gjorde noe med samarbeidsklimaet mellom det klassiske og det rytmiske fagmiljøet ved konservatoriet i Kristiansand. Lærerne på den klassiske linja følte at deres fag var i ferd med å miste status, at arbeidsplassene deres var truet og at det arbeidet enkelte hadde lagt ned i oppbyggingen av de rytmiske studiene, nå var i ferd med slå tilbake på dem selv. De rytmiske lærerne opplevde på sin side at både deres musikk og det rytmiske studietilbudet fikk aksept fra høyeste hold i norsk musikkliv og utdanningsvesen og at tiden var inne til å stille krav om flere studieplasser, bedre økonomi og styrking av lærerstaben, selv om en slik styrking kunne gå ytterligere ut over de klassiske studieplassene. Denne polariseringen utløste i oktober 1999 en formell søknad fra lærerne ved rytmisk linje til Høgskolen i Agder om å bli skilt ut som egen organisatorisk fagenhet under Avdeling for kunstfag. Og i 2001 ble de to fagmiljøene formelt atskilt i to helt selvstendige studieretninger, fra 2003 kalt institutter under Fakultet for kunstfag.

Dermed ble det skrevet enda et nytt kapittel i utviklingen av de rytmiske utdanningene ved tidligere Agder musikkonservatorium. Denne 20 år lange prosessen,

¹ Artikkelen ble skrevet i tidsrommet juni - september 2003 og diskuterer situasjonen slik den fremsto på den tiden. Senere har "akademiseringen" av de rytmiske musikkutdanningene i Kristiansand blitt styrket ytterligere. Nye

som startet i 1984 da konservatoriets klassiske gitarlærere fremsatte ideen om et studietilbud på el-instrumenter, hadde nådd enda en milepæl. Det er dette som er tema i denne artikkelen; omstendighetene rundt opprettelsen av rytmisk linje ved musikkonservatoriet i Kristiansand, bakgrunnen for den, utviklingen av den og hvordan de rytmiske musikkutdanningene fremstår i 2003. Problemstillingene blir følgende: *Hva var bakgrunnen for og hvordan var omstendighetene rundt opprettelsen av de rytmiske musikkutdanningene ved konservatoriet i Kristiansand? Hvordan har de rytmiske musikkutdanningene utviklet seg frem til 2003?*

Omstendighetene rundt opprettelsen søker jeg å belyse ved å diskutere hvilke faktorer som spilte inn da den rytmiske linja ble dannet, hvordan den fikk sin profil og hvilke institusjoner den hadde som forbilder. For å svare på hvordan de rytmiske musikkutdanningene har utviklet seg frem til i dag, vil jeg trekke frem noen begivenheter som har hatt betydning for den rytmiske linjas vekst og økende selvstendighet. For å svare på hvordan disse utdanningene fremstår i 2003, vil jeg trekke fram og diskutere enkelte sider ved noen sentrale temaer i utdanningene: Studietilbudet, søkerne, studentene og lærerne.

Begrepet rytmisk musikk

Rytmisk musikk er musikk som er tufta på den afroamerikanske musikktradisjonen. Slik ordlegger studielederne på rytmisk linje seg når de blir bedt om å forklare begrepet rytmisk musikk. Begrepet brukes som en samlebetegnelse for en rekke sjangere. Det går fram blant annet av semesterplanen for samspillsfaget i 2003:

- 1. år: Samspill (uten sjangerbetegnelser)
- 2. og 3. år: Afroamerikansk populærmusikk
 - Fusion, latin
 - World music/etnisk musikk
 - Pop, rock
- 4. og 5. år: Jazz-ensemble
 - Chart reading
 - Electronica

utviklingstrekk i 2004-2005 er mastergradsutdanning, flere professorer og stipendiatstillinger og vedtak i høgskolestyret om doktorgradsutdanning innen rytmisk musikkutøving. Søker- og studenttallene har økt ytterligere.

Etablering og utvikling av de rytmiske musikkutdanningene

Det var i 1965 at et tilbud om *klassisk* konservatorieutdanning, som en egen avdeling under Kristiansand musikkskole, ble opprettet. Studiet var en faglærerutdanning, etablert for å heve kompetansenivået blant musikkklærere i grunnskolen. I 1973 oppnådde disse utdanningene departemental godkjenning. Etter hvert fikk konservatoriet også instrumentalpedagogisk utdanning med sikte på undervisning i musikkskolen og med tiden også ren utøvende musikerutdanning.

En viktig periode når det gjaldt opprettelsen av *rytmiske* studier var tidsrommet 1984-1991, fra ideen om rytmiske studier ble lansert og til opptaket av det første kull rytmiske studenter på en egen linje. For å finne ut hvordan omstendighetene var rundt opprettelsen av linja har jeg stilt følgende spørsmål: Hvorfra kom ideen om en rytmisk linje? Hvorfor ble den rytmiske linja opprettet akkurat i Kristiansand? Hvorfor ble det en rytmisk linje og ikke for eksempel en jazzlinje? Hvordan var det mulig å ta opp stadig flere rytmiske studenter?

Svarene på disse spørsmålene har jeg funnet blant annet i arkivet ved musikkonservatoriet ved Høgskolen i Agder og i sentralarkivet på Gimlemoen, der Høgskolen i Agder holder til fra 2001. Jeg har studert sakspapirer til høgskolerådsmøter og referater fra disse og ulike rapporter og årsmeldinger. Jeg har også hatt samtaler med to tidligere konservatorierektorer, prosjektlederen for oppstartingen av den rytmiske linja og studieledere for rytmisk linje.

Hvorfra kom ideen om en rytmisk linje?

Det var de klassiske gitarlærerne som lanserte tanken om utdanning innen rytmisk musikk, og det var disse som i 1984 utarbeidet den første skissen til en fagplan for rytmisk utdanning. Bakgrunnen for dette var blant annet at flere av de klassiske gitarstudentene "klippet av seg neglene" og begynte å spille i band og undervise i el-gitar da de var ferdig med utdanningen, uten å være formelt kvalifisert til det. De to gitarlærerne så dessuten et økende behov i musikkskolene og i det frivillige musikkliv for utdannede musikkklærere, instruktører og utøvere innenfor "moderne instrumenter". Fordi de selv hadde bakgrunn fra ikke-klassiske sjangere fra 1960-, 70- og 80-tallet, som utøvere på el-gitar og el-bass, som komponister og som studiomusikere, kunne de bidra med kompetanse både på fagplansiden og som lærere.

Det var også et behov på midten av 1980-tallet for å utvikle nye studietilbud som kunne bidra til å opprettholde og helst øke søkningen til institusjonen. Den sterke visebølgen på 1960- og 1970-tallet hadde stilnet av og klassiske gitarister søkte opptak i mindre grad enn tidligere. I følge en tidligere rektor var dette medvirkende til en positiv holdning overfor de nye tankene.

Hvorfor ble den rytmiske linja opprettet akkurat i Kristiansand?

En oppfatning blant lærerne på rytmisk linje er at mange av de unge i Kristiansand på 1960- og 70-tallet lyttet til en annen type musikk enn det som var tilfellet mange andre steder i landet. For kristiansandsungdommen var det den svarte afroamerikanske musikken, framført av artister innen sjangerne gospel, soul, blues som var mest populær, ikke den "hvite" pop/rock-stilen. Følgende eksempel fra en av studielederne, som selv vokste opp i Kristiansand, kan illustrere dette (fritt gjengitt etter en samtale):

Den amerikanske artisten Mark Jordan, vokalist, pianist, låtskriver og produsent i Los Angeles, California, opplevde i en periode på 1970 og 1980-tallet et dalende platesalg, og mistet kontrakten med det amerikanske plateselskapet. Da guttene fra Kristiansand ringte selskapet for å høre om det ikke snart kom en ny plate, fikk de høre at selskapet ikke lenger ga ut Jordans plater, fordi det eneste stedet i verden hvor det hadde vært et visst salg den siste tiden var i Kristiansand, Norge!

Dette mener studielederne har sammenheng med den sterke kontakten denne landsdelen har hatt og fortsatt har med Nord-Amerika på grunn av utvandringen. Dette skal også være medvirkende til at tre gutter fra Kristiansand (hvorav én hadde vokst opp i Brooklyn i New York) rundt 1980 reiste til Boston, Massachusetts for å studere ved Berklee College of Music. Denne institusjonen ble grunnlagt i 1945 for å ivareta utdanning innen jazz og samtidsmusikk. Skolen hevder å være den første som brakte populærmusikk opp til et utdanningsnivå tilsvarende et konservatorium og den fikk allerede på 1950-tallet et renommé som gjorde at Berklee College of Music ble synonymt med jazzutdanning. At kristiansandsguttene etter hvert kom tilbake med høyere utdanning innen afroamerikansk musikk var igjen medvirkende til at det var mulig å gi et tilbud om slik utdanning i Kristiansand. Disse er nå lærere på den rytmiske linja ved konservatoriet ved Høgskolen i Agder.

Hvorfor ble linja rytmisk og ikke jazzprofilert?

En spesiell kontakt ble opprettet mellom Agder musikkonservatorium og Rytmisk musikkonservatorium i København. En av grunnene til dette var at rektor ved konservatoriet i Kristiansand fra og med 1988 selv hadde sin konservatorieutdanning fra Danmark på 1960- og 70-tallet og således kjente til den danske debatten om rytmisk musikk. Det er da også klart at den danske påvirkningen på hva slags profil utdanningen i Kristiansand fikk ved oppstarten har vært stor. Det var den breddeorienterte rytmiske utdanningen som ble det rytmiske konservatoriet i København sitt varemerke; det samme gjelder for øvrig Berklee College of Music. Medvirkende har også vært holdningen blant de toneangivende klassiske lærerne ved konservatoriet i Kristiansand, som mente at å satse bare på én sjanger ville være for smalt, arbeidsmarkedet tatt i betraktning (UiO 1993 s. 61). Derfor var det liten kontakt med for eksempel jazzlinja i Trondheim i forbindelse med etableringen av den rytmiske linja i Kristiansand.

Hvordan var det mulig å ta opp så mange nye rytmiske studenter?

Etter statsovertakelsen i 1988 måtte Agder musikkonservatorium på grunn av svak økonomi foreta en gjennomgang av ressursbruken for ulike utdanningstilbud. Etter denne gjennomgangen ble kirkemusikkutdanningen vurdert som så kostnadskrevenende i forhold til det lave antall både søkere og studenter at det ble vedtatt en gradvis nedbygging (Farstad 1995 s. 9-10). Fra et antall på til sammen 9 kirkemusikkstudenter i studieåret 1989/1990, sank antallet til 0 i løpet av tre studieår, noe som bidro til at det var mulig å ta opp det første kull med rytmiske studenter høsten 1991.

Også den statlige sysselsettingsordningen og en generell økning av utdanningskapasiteten ved alle konservatoriene bidro til at det ble rom for vekst for rytmisk linje utover på 1990-tallet. Det totale måltallet for konservatoriet som helhet steg med 100 prosent på fire år, fra 55 studenter i 1990 til 110 i 1994. Fram til 2003 har måltallet ligget fast på dette nivå.

Utviklingen 1984-2002

Våren 1984 møtte tre rytmiske søkere til opptaksprøver. Av disse ble én funnet kvalifisert etter hovedinstrumentprøven men han strøk på teorien. Det ble altså ikke tatt opp noen rytmiske studenter i 1984. Høsten 1985 tilbys en el-gitarist studieplass på grunnutdanning, men sier den fra seg. Den neste el-gitaristen på lista begynner, men fratras

plassen etter et år på grunn av for mye fravær. Det ble altså ikke noe med disse aller første "el-studentene" som de ble kalt. Høsten 1985 fikk imidlertid en *klassisk* gitarist opptak på en utøvende videreutdanning med el-gitar som hovedinstrument. Han hadde hatt el-gitar som biinstrument i sin ellers klassiske gitarutdanning og kunne derfor – riktig nok under tvil hos daværende rektor – aksepteres som kvalifisert for opptak på en videreutdanning, med el-gitar som hovedinstrument. Men først i 1986 fikk vi noe som kan kalles en tilnærmet rytmisk utdanning, da tre studenter, to på el-gitar og en el-bassist, fikk plass på prøveprosjektet "Faglærerutdanning med el.gitar/el.bass som hovedinstrument ved Agder Musikkonservatorium". Disse studentene fulgte spesielt utformede kursbeskrivelser for noen få fag: "kammermusikk/ensemble for el.gitar/el.bass", instrumentalkunnskap og lydstudiokunnskap, samt hovedinstrument. Undervisningen i alle øvrige fag, som musikkhistorie, hørelære og satslære, var felles med de klassiske studentene. Første rytmiske eksamen avlegges også i 1986, i el-gitar, på ettårig utøvende videreutdanning.

I årene 1987-1990 ble det innenfor denne ordningen tatt opp fra en til tre studenter årlig. Samtidig ble det arbeidet med en helhetlig plan for *el.linjen*. Et utkast til en slik plan fantes allerede i 1986, men den ble ikke realitetsbehandlet før etter rektorskiftet og statsovertakelsen i 1988. I 1989 ble det opprettet kontakt med Rytmisk musikkonservatorium i København. Våren 1990 forelå en helhetlig fagplan for en tre-årig utdanning innen rytmisk musikk. Denne "Studieplan med rammeplaner for 3-årig utdanning i rytmisk musikk", i to varianter; faglærerutdanning og fagstudium, ble sendt på høring til Rytmisk musikkonservatorium i København, Senter for rytmisk musikk og bevegelse i Silkeborg og Musikhögskolan i Malmö, og deretter godkjent av departementet, i februar 1991, for en periode på tre år. Dermed kunne konservatoriet samme høst ta i mot det første rytmiske kullet, på 9 studenter, av en søkermasse på 24; to på synth, to på el-gitar, tre på trommer, en på el-bass og en på sang. Fram til 2003 ble det tatt opp gjennomsnittlig 13 førsteårsstudenter, med unntak av 1995, da økonomien ikke tillot flere enn 6 nye studenter på rytmisk linje.

Arbeidet med utdanning av egne lærerkrefter hadde høy prioritet i tidsrommet 1986-1994. Foruten de tre lærerne med utdanning fra Berklee, ble to av timelærerne på begynnelsen av 1990-tallet uteksaminert på et nivå som er ekvivalent med dansk diplomeksamen og deretter fast ansatt. Og lærerne med utdanning fra Berklee skaffet seg pedagogisk kompetanse.

Etter høgskolefusjonen i 1994 ble konservatoriet organisert som ett av fire institutt under Avdeling for kunstfag, sammen med tre fagmiljøer med opprinnelig tilknytning til førskole- og allmennlærerutdanningene. Etter at de rytmiske musikkutdanningene ble skilt ut som egen organisatorisk enhet i 2001, utgjør de tidligere konservatorieutdanningene i 2003 to selvstendige institutter, sammen med de tre andre – mer lærerutdanningsprofilerte institutter – under Fakultet for kunstfag:

Institutt for rytmisk musikk

Institutt for klassisk musikk

Institutt for musikkpedagogikk

Institutt for kunst og håndverk

Institutt for drama og teater

Utviklingen for tidligere Agder musikkonservatorium har altså gått fra å være et rent klassisk musikkonservatorium, via et klassisk og rytmisk konservatorium, til å bli to selvstendige fakultetsinstitutter uten formalisert samarbeid verken innen faglige spørsmål, administrasjon eller økonomi:

1973-1983 Ett rent klassisk konservatorium

1984-2000 Ett felles klassisk/rytmisk konservatorium

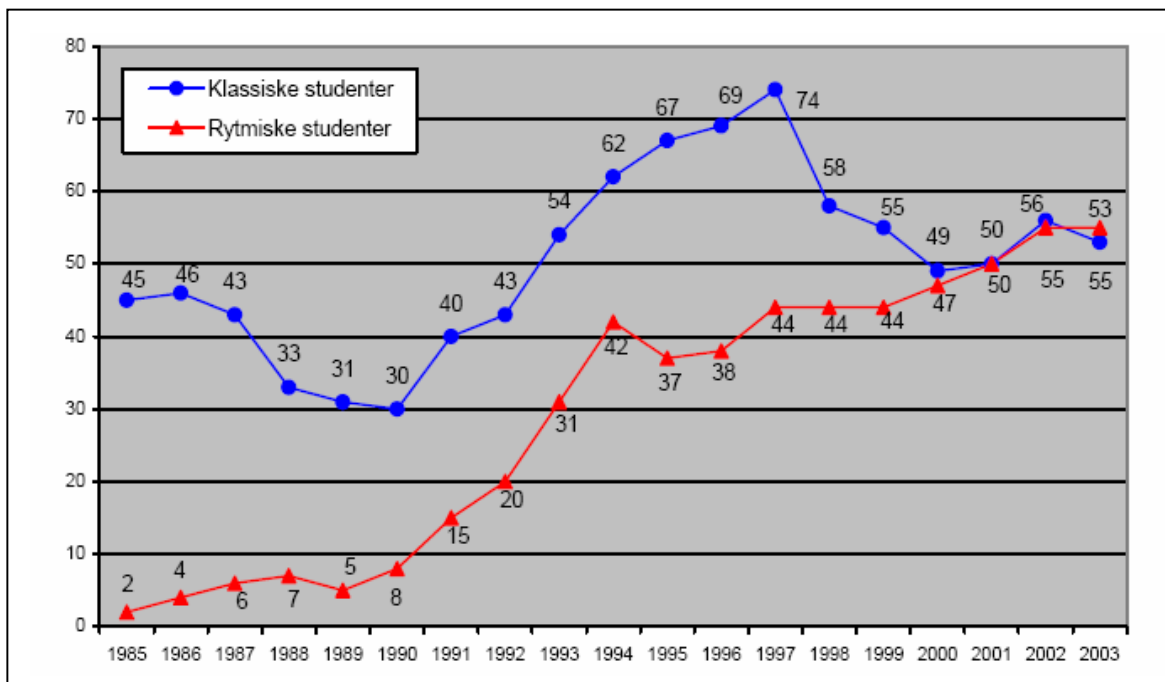
2001-2002 To studieretninger, en klassisk og en rytmisk

2003- Et rent klassisk institutt + et rent rytmisk institutt

Om denne utviklingen er av det gode eller om den er å beklage er det ulike oppfatninger om ved de to instituttene. Flere, på begge sider, beklager at det ikke var mulig å få til sjangeroverskridende studietilbud eller klassisk-rytmiske hybridutdanninger, når de rent fysiske forholdene lå til rette for det og flere studenter ga uttrykk for ønske om nettopp slike studietilbud. Når det ikke gikk, skyldes det vel både at samarbeidet om fordeling av studieplasser, økonomiske ressurser og faglig utvikling gradvis var blitt vanskeligere, at kulturforskjellene de to lærergruppene imellom var så store at det ikke var mulig å få øye på de kontaktflater som måtte finnes, og at majoriteten av lærerne anså utdanningsmessige klassisk-rytmiske fellesløsninger som faglig uforsvarlige. Utviklingen kan være et eksempel på disiplinariseringsprosessen som finner sted innenfor de fleste fag, en

uunngåelig ”akademisk drift” som fører til spesialisering og dermed oppsplitting i stadig nye fagområder.

Figuren nedenfor viser utviklingen av de rytmiske musikkutdanningene uttrykt ved antall studenter per år og sammenlignet med de klassiske utdanningene i samme tidsrom.



Figur 1 Antall klassiske og rytmiske studenter per år i perioden 1985-2003

Figur 1 viser etablering av rytmiske studier i 1985 som følge av nedgang i antall klassiske studenter på 1980-tallet, som igjen var forårsaket av synkende søkertall i forhold til de klassiske studiene. Fra 1990 skjer en oppbygging av både klassiske og rytmiske utdanninger med nye studieplasser og bedret økonomi. Måltallet gikk i denne perioden fra 55 studenter til 110. Utviklingen stagnerer for de rytmiske utdanningenes side fra og med høgskolefusjonen i 1994, mens studenttallet på de klassiske utdanningene fortsetter å vokse. Fra 1997 skjer en nedbygging av de klassiske utdanningene og måltallet for de to studentgruppene blir like stort fra og med 2002. En stikkordsmessig, kronologisk oversikt over den rytmiske linjas utvikling fra 1984 til 2003 finnes bakerst i artikkelen.

Hvordan fremstår de rytmiske musikkutdanningene i 2003?

For å svare på hvordan den rytmiske linja framstår i 2003, vil jeg trekke fram og diskutere fire aspekter; det rytmiske studietilbudet, søkerne, studentene og lærerne.

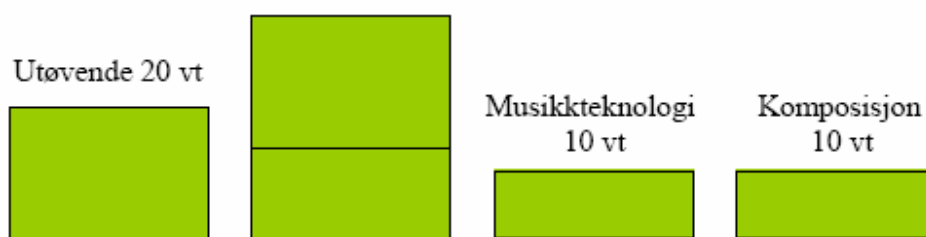
Det rytmiske studietilbudet

Studenter som gikk på disse utdanningene våren 2003 hadde tangentinstrumenter, el-gitar, el-bass, trommer, sang, saxofon, trompet eller trombone som hovedinstrument. De fleste gikk på treårig grunnutdanning, enten en ren utøvende bachelorutdanning eller en 3-årig faglærerutdanning i musikk, dans og drama, med hovedområde musikk. Noen studenter gikk på videreutdanninger, som rytmisk arrangement/komposisjon 10 vekttall eller musikkteknologi 10 vekttall eller et utøvende fordypningsstudium på 10, 20 eller 40 vekttall.

Felles for alle studietilbudene var at samtlige fag hadde et *rytmisk innhold*. Hovedtemaet i for eksempel musikkhistorie var den afroamerikanske musikken, lytte-eksempler og musikkdiktater i gehørtrening var innen jazz/pop-sjangerne og innholdet i satslære var grunnleggende jazzharmonisering. Faglærerstudentenes undervisningspraksis ble lagt til skoler der det drives undervisning på rytmiske instrumenter og praksisen i ensembleledelse fant sted i storband.

De rytmiske studentene hadde i tillegg enkelte fag som var særegne for disse, som improvisasjon, og samspillsdisipliner ble vektlagt spesielt. Lærerne spesialiserte seg på et par sjangere hver; studentene fikk undervisning i én eller to nye sjangere hvert semester. På denne måten oppnådde de en bred kompetanse innen den rytmiske musikken. Timelærere i sang, saxofon og trombone ble hentet fra hovedstadens musikermiljø. Eksterne sensorer ved utøvende eksamener ble hentet fra jazz-linja i Trondheim og blant lærerne i improvisert musikk/jazz ved Norges musikkhøgskole og ellers blant profilerte aktører innen den medieformidlete underholdningsindustrien. Figuren nedenfor viser det rytmiske studietilbudet i studieåret 2002/2003.

Videreutdanninger: Utøvende 40 vt



Grunnutdanninger: 3-årig utøvende 3-årig faglærer



Figur 2 Det rytmiske studietilbud våren 2003. De skyggelagte feltene angir studier med studenter i studieåret 2002/2003.

Den toårige utøvende grunnutdanningen opphører fra og med høsten 2003, og den treårige utøvende bachelorutdanningen – som ble opprettet fra og med høsten 2002 – overtar som eneste utøvende grunnutdanning. I 2003 ble Høgskolen i Agder ved Institutt for rytmisk musikk akkreditert for mastergradsstudier i utøvende musikk. Første opptak på mastergradsutdanningen skjer trolig høsten 2004. Dermed er det satt sluttstrek for den mangeårige drøftingen mellom Høgskolen i Agder og Norges musikkhøgskole om et mulig samarbeid om hovedfag i rytmisk musikkutøving, der musikkhøgskolen skulle stå faglig ansvarlig for de teoretiske/vitenskapelige aspektene og Høgskolen i Agder for de utøvende. I stedet drøftes i 2003 et mulig doktorgradstilbud i rytmisk musikkutøving, som skal bygge på de utøvende mastergradsutdanningene.

De rytmiske studentene har i realiteten bare to ikke-utøvende studietilbud å velge mellom. Studielederne på rytmisk linje har uttrykt et behov for å få utviklet nye halvårsenheter som kan øke fleksibiliteten for studentene og dekke skiftende behov i

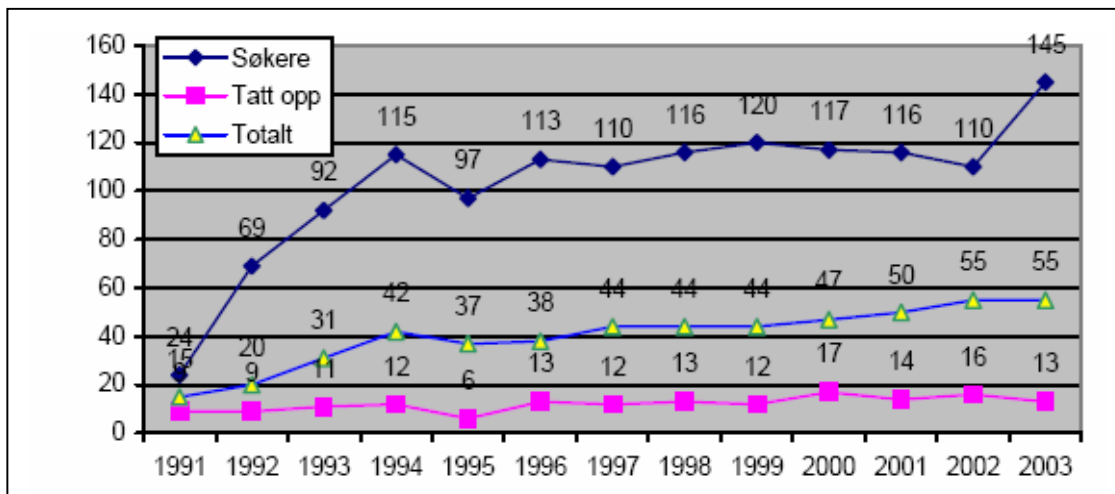
samfunnet. Det har vært nevnt studietilbud innen filmmusikk, musikk og IT, bransjekunnskap, kulturadministrasjon, musikkproduksjon og sjangeroverskridende utdanninger som kunne utnytte kompetansen og ressursene ved det klassiske instituttet.

Hvorfor utvikles ikke slike studietilbud? Årsaken ligger vel i at de rytmiske lærerne til nå har prioritert den utøvende profilen på de rytmiske utdanningene. De har valgt å ta opp et så stort antall utøvende studenter som den økonomiske situasjonen og dermed undervisningskapasiteten til enhver tid tillater. Det har blitt minimalt med tid og ressurser til å utvikle nye studietilbud og holde gående et forsvarlig undervisningstilbud innen disse. Arbeidskapasiteten hos de rytmiske lærerne har gått med til å utarbeide pensumlitteratur og opplegg for den daglige undervisningen. Så lenge søkerantallet holder seg så høyt, noe det er grunn til å tro vil fortsette siden utdanningene ved Høgskolen i Agder stadig er de eneste med breddeprofil, alle de andre er profilert mot jazz, oppleves det vel heller ikke som særlig nødvendig å tenke strategi, jobbe med rekruttering eller gjøre store anstrengelser for å endre situasjonen.

Trolig er dette årsaken til at de rytmiske lærerne heller ikke ser ut til å være opptatt av noen av de sidene ved rytmisk musikkutdanning som ble tatt opp ved konferansene om rytmisk musikkutdanning i København og Århus på slutten av 1990-tallet, i regi av UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation). Konferansene *Rhythmic Music Education – Jazz, Rock, World Music* (Traasdahl (red.) 1996) og *Music Education in a Multicultural Society* (Traasdahl (red.) 1999) drøftet blant annet utdanningstilbud rettet mot opplæring av 0-6-åringer (under mottoet: "*Målet er musikkpedagoger for alle fra vugge til krukke!*") (Erik Moseholm i Kjeldgaard (red.) 1996, s. 29)), utdanningstilbud rettet spesielt mot jenter, musikk og bevegelse, musikk i det multikulturelle samfunnet og tilbud rettet mot innvandrere eller bruk av innvandrerne som ressurs i et musikkstudium (Dich 1998 s. 58).

De rytmiske søkerne

Etter en ide- og planleggingsfase fra 1984, en prosjekt- og godkjenningsfase fra 1986 og en etablerings- og vekstfase fra 1991 har den rytmiske linja fra 1994 vært inne i en selvstendigjørings- og konsolideringsfase. Kjennetegnet for de rytmiske studiene i denne perioden er et høyt og stabilt søkerantall. Figur 3 viser utviklingen fra 1991 sammenholdt med antall studenter tatt opp til grunnutdanninger per år og det totale antall rytmiske studenter på linja, både på grunn- og videreutdanninger.



Figur 3 Antall søkere til rytmiske grunnstudier. Antall studenter tatt opp til rytmiske grunnstudier. Antall studenter på rytmisk linje i perioden 1991-2003

Som figuren viser eksploderte søkertallet etter at det første kullet på 9 rytmiske studenter var tatt opp på den helhetlige fagplanen i 1991. Gjennomsnittlig antall søkere per år i perioden 1994-2002 er 113. I forhold til det gjennomsnittlige antall opptatte nye studenter til grunnutdanningene i samme periode, 13 per år, blir dette 9 søkere per studie plass. Figuren viser en svakt nedadgående tendens når det gjelder søkertallet i perioden 1999-2002. Denne tendensen rettes imidlertid opp våren 2003, da hele 145 personer søkte de rytmiske grunnutdanningene. Totalt antall studenter på rytmisk linje viser en varierende grad av stigning gjennom de ti årene fra 1991 til 2002, men har endelig nådd måltallet 55, som er halvparten av konservatorieutdanningenes totale antall studie plasser i Kristiansand.

Det høye søkertallet blir betraktet som en av de rytmiske utdanningenes styrker, som selve legitimeringen av linjas eksistens og beliggenhet i Kristiansand. Slik jeg ser det, er det likevel ikke antall søkere som er avgjørende for den rytmiske linja, men antall *kvalifiserte* søkere. Og dette antallet kan skrumpe betydelig inn etter opptaksprøvenes gehør- og teoriprøver og gjennom hovedinstrumentprøvene. At antall kvalifiserte etter opptaksprøvene kan ligge på under en tidel av det opprinnelige antall søkere, er ikke uvanlig. Noen møter heller ikke opp til prøvene. I 2003 var ikke-møtt-andelen 30 prosent. Det betyr at antall *kvalifiserte* søkere per ledig studie plass ikke er større mer enn det må være, når faktum er at mange av søkerne også søker jazz-linja i Trondheim og musikkhøgskolen i Oslo og ofte prioriterer disse institusjonene hvis de blir funnet

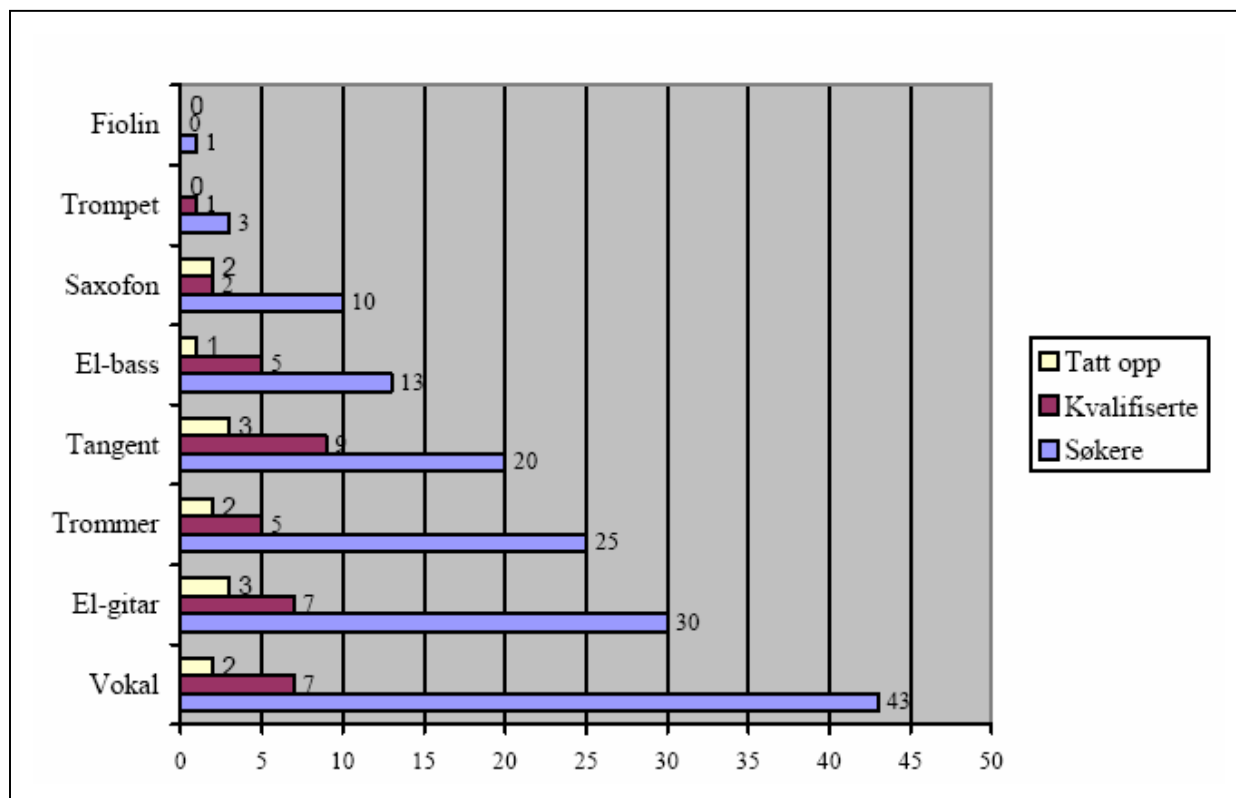
kvalifisert her. Med i dette bildet hører store instrumentspesifikke forskjeller og variasjon fra år til år, men som et eksempel fra 2003 kan nevnes at *ingen* av de opprinnelig 12 el-bassistene som søkte utøvende bachelor, begynte på grunnutdanningen i Kristiansand, til tross for at fire av dem ble funnet kvalifisert etter opptaksprøvene. Tilsvarende gjelder for faglærerutdanningen, der førsteårskullet starter opp høstsemesteret helt uten el-gitarister. Tabellen nedenfor viser situasjonen for alle instrumenter.

Tabell 1 Antall studenter tatt opp per instrument til grunnutdanningene, per medio august 2003

	Utøvende bachelor	Faglærerutdanning
El-gitar	3	0
El-bass	0	1
Tangenter	1	2
Trommer	1	1
Saxofon	1	1
Vokal	1	1
Sum	7	6

At Høgskolen i Agder ikke klarer å fylle opp de studieplassene som i utgangspunktet var definert som grunnutdanningsplasser, er allikevel ikke dramatisk for de rytmiske musikkutdanningene. Situasjonen gjør at man kan ta opp flere studenter på de kortere videreutdanningene, noe som budsjettmessig kan være vel så gunstig på grunn av høyere omdreiningstakt på vekttallsproduksjonen og dermed på tilførselen av eksterne driftsmidler. Måltallet på 55 studenter er det derfor heller ikke noe problem å nå. Allikevel bør situasjonen i 2003 være en vekker for ledelsen for de rytmiske musikkutdanningene: At man til tross for et rekordstort antall søkere altså kan havne i en situasjon der man ikke har studenter nok til å fylle noen av de mest sentrale studieplassene i grunnutdanningene.

Figuren nedenfor viser de øvrige instrumentspesifikke forskjellene i forholdet mellom opprinnelig antall søkere, antall kvalifiserte kandidater etter opptaksprøvene våren 2003 og antall studenter tatt opp per medio august 2003 – både til utøvende bachelor og faglærerutdanningen.



Figur 4 Instrumentspesifikke forskjeller mellom opprinnelig antall søkere våren 2003, antall kvalifiserte kandidater etter opptaksprøvene og antall studenter tatt opp til grunnutdanningene per medio august 2003

Figuren viser at 36 søkere ble funnet kvalifisert. Dette gir en andel av de opprinnelig 145 søkerne på 25 prosent. Antall tatt opp per medio august 2003 er 13; dette tilsvarer en andel av søkerne på 8,9 prosent.

Hvis vi ser på balansen mellom kvinnelige og mannlige søkere var det i 2003 et rekordstort antall kvinnelige søkere til de rytmiske grunnutdanningene, nemlig 45. Av de 145 søkerne utgjorde den kvinnelige andelen 31 prosent, den mannlige 69 prosent. Andel kvinnelige rytmiske søkere i forhold til totalt antall søkere i perioden 1999-2002 var: 15 prosent, 21 prosent, 24 prosent og 15 prosent.

De rytmiske studentene

Som figur 2 viste har det vært et økende antall studenter på den rytmiske linja de siste tre årene. Tabell 2 viser fordelingen på de enkelte studier.

Tabell 2 Antall rytmiske studenter per studium våren 2003.

	Vekttall	Studenter
3-årig utøvende bachelorutdanning (ny fra høsten 2002)	60	6
2-årig utøvende grunnutdanning (avvikles våren 2003)	40	6
3-årig faglærerutdanning i musikk, dans og drama	60	26
1/2-årig utøvende videreutdanning	10	1
1-årig utøvende videreutdanning	20	7
2-årig utøvende videreutdanning	40	9
Arrangement/komposisjon	10	7*
Musikkteknologi	10	9*
Sum		55

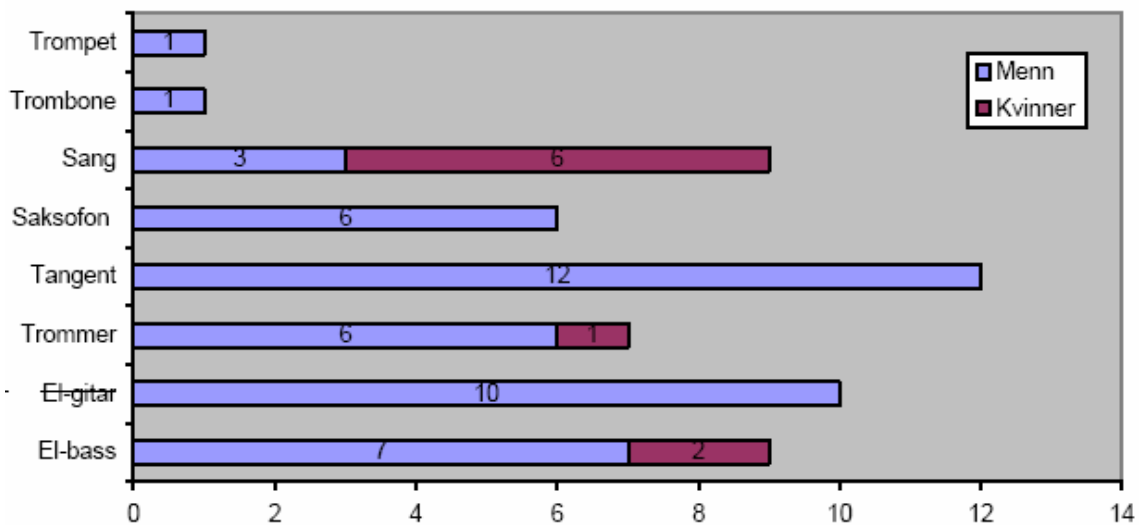
* På halvårsenhetene Arrangement/komposisjon og Musikkteknologi går henholdsvis syv og ni studenter i studieåret 2002/2003. Disse 10-vektallsenhetene inngår i andre hovedstudier; studentene som tar disse halvårsenhetene telles innenfor sitt hovedstudium og ikke under halvårsenheten, tallene 7 og 9 telles derfor ikke med i det totale studenttall.

Det store antall studenter på faglærerutdanningen er ikke et presist uttrykk for de rytmiske søkeres prioriteringer de siste årene, snarere tvert i mot. De aller fleste søker opptak på utøvende utdanninger. At nær halvparten av den totale rytmiske studentmassen allikevel befinner seg på faglærerutdanningen har sin årsak i to forhold: Ledelsen ved Høgskolen i Agder har de siste årene sett det som samfunnsmessig fornuftig å utdanne flere instrumentalpedagoger enn utøvere. Dette synet hadde støtte blant annet i Boysen-rapporten (KUF 1999). I henhold til dette synet ble det fra høgskolens side fastsatt at 75 av konservatorieutdanningens 110 rytmiske og klassiske studieplasser burde ligge innenfor faglærerutdanningen. Dette måltallet er aldri blitt nådd og kravet ble etter hvert trukket tilbake, men i en periode ble rytmiske studenter som hadde søkt og kvalifisert seg for utøvende utdanning overtalt til å ta i mot en studieplass på faglærerutdanningen i stedet, noe de ikke var motivert for, men som mange valgte å ta i mot, fordi det tross alt

var en studieplass ved de rytmiske konservatorieutdanningene. Dette førte til permisjoner, at studenter søkte seg over til andre konservatorier eller at studenter sluttet, noe som gikk ut over vekttallsproduksjonen.

Det andre forholdet gjaldt spørsmålet om de utøvende utdanningene egentlig var formelt godkjente i departementet eller ikke. Her hevdet konservatoriemiljøet at det aldri hadde vært departemental godkjenningssprosedyre på disse typer utdanninger. Dette var rene, ikke-undervisningskompetansegivende fagstudier som landets konservatorier selv i sin tid hadde opprettet og utlyst, etter hvert også med godkjenning gjennom de regionale høgskolestyrene. Mens denne debatten pågikk var det med nød og neppe at konservatoriet ved Høgskolen i Agder fikk ta opp studenter på utøvende studier overhodet. I 2003 er dette endelig avklart; søkerne har fått lov å søke det de har ønsket å søke, det har ført til at av de 145 søkerne til rytmiske grunnutdanninger dette året har 115 den treårige utøvende bachelorutdanningen på første plass, kun 30 har prioritert faglærerutdanningen.

På rytmisk linje ved konservatoriet i Kristiansand er det stor overvekt av mannlige studenter i forhold til kvinnelige studenter. Av 55 studenter i studieåret 2002/2003 er kun 9 kvinner. Dette forholdet har fulgt linja helt fra begynnelsen. Verken på trompet, trombone, tangentinstrumenter eller el-gitar har det noen gang vært kvinner blant studentene. På saxofon har det derimot vært nokså likelig fordelt mellom kjønnene i alle år fram til ca år 2000. På sang er det overvekt av kvinner og slik har det vært hele tiden. Figuren nedenfor viser situasjonen våren 2003 for alle instrumenter.



Figur 5 De 55 rytmiske studentene våren 2003, fordelt på instrument og kjønn, alle utdanninger

Nytt i dette bildet er, som figuren viser, at det høsten 2002 for første gang ble tatt opp to kvinnelige studenter på el-bass og én på trommer. Om dette er tilfeldig eller om det er uttrykk for en ny tendens, er selvsagt for tidlig å si noe om. Av de 13 studentene som medio august er tatt opp til høstsemesteret 2003 er det fire kvinner og ni menn; dette utgjør nøyaktig samme prosentvise fordeling som forholdet mellom antall kvinnelige og mannlige søkere, 45 og 100. Og de fire kvinnene fordelte seg likt på vokal og saxofon; ingen menn ble tatt opp på disse instrumentene.

De rytmiske lærerne

Lærerstabten ved den rytmiske linja ved konservatoriet ved Høgskolen i Agder er preget av høy faglig kompetanse og solid erfaring som utøvere. Av de seks fast ansatte, fordelt på fem hele og én halv stilling, er én professor (etter personlig opprykk våren 2003 på basis av utøvende og skapende virksomhet), to førsteamanuenser, to høgscolelektorer og én høgscolelærer. Disse seks stillingene er fordelt på samspill, trommer, keyboard, el-bass, el-gitar, saxofon, musikkhistorie, satslære, arrangering/komposisjon, improvisasjon, musikkformidling, musikkteknologi og metodikk. Fordelt på de 55 studentene blir dette én hel, fast lærerstilling per 10 studenter.

I følge lærerliste medio august 2003 var 5 timelærere tilknyttet de rytmiske musikkutdanningene. Disse underviste i samspill, jazzklaver, sang, ensembleledelse, gehør-
trening og musikkhistorie. I tillegg er det tilknyttet en faglig-administrativ person med ansvar for lydstudio og musikkteknologi. Dessuten har et par av de fast ansatte på Institutt for klassisk musikk rytmiske studenter i støtteinstrument klaver og diverse klassiske biinstrumenter. En viss faglig ressurs må også regnes innenfor rytmisk institutt i og med den fellesundervisningen som finner sted innenfor pedagogisk teori, kunstfagdidaktikk, fagdidaktikk og praksis.

I 2002 ble det utlyst flere åpne professorater ved de rytmiske musikkutdanningene som gjorde det mulig å søke om personlig opprykk til professor også for de fast ansatte. Vedtak i denne saken er ikke fattet per medio august 2003. Derimot ble det sommeren 2003 klart at en ekstern professor 2 er tilsatt i 20 prosent stilling, med tiltredelse høsten 2003.

I tillegg til dette ble det våren 2002 utlyst to doktorgradsstipendiatstillinger tilknyttet de rytmiske musikkutdanningene, begge 4-årige med 25 prosent undervisning. Den ene var finansiert av departementet, den andre av Sørlandets kompetansefond. Begge stillingene ble besatt i 2003.

Høsten 2003 er altså seks fast ansatte, fem timelærere, en teknisk-administrativ person, to stipendiater og en professor 2 tilknyttet Institutt for rytmisk musikk ved Høgskolen i Agder, til sammen 15 personer.

Oppsummering

Jeg har forsøkt å beskrive noen av faktorene som spilte inn da de rytmiske musikkutdanningene ble etablert ved tidligere Agder musikkonservatorium, nå Institutt for rytmisk musikk ved Fakultet for kunstfag ved Høgskolen i Agder. De viktigste faktorene her er slik jeg ser det a) to klassiske gitarlæreres ide om og engasjement for opprettelse av rytmiske musikkutdanningstilbud, b) noen kristiansandsgutters valg av Berklee College of Music som sted for sin utdanning innen afroamerikansk musikk, c) lav søkning til kirkemusikkutdanningen og til de klassiske studiene midt på 1980-tallet og d) en rektors kjennskap og holdninger til den rytmiske musikken innen det danske konservatorie-systemet.

Det var altså klassisk skolerte lærere ved det opprinnelig klassiske konservatoriet som på midten av 1980-tallet klarte å få gehør for etablering av de rytmiske utdanningene

som en del av Agder musikkonservatorium. Senere, på siste halvdel av 1990-tallet, førte a) kulturforskjeller mellom det rytmiske og det klassiske fagmiljøet, b) stadige vanskeligere samarbeid om fordeling av studieplasser, økonomiske ressurser og faglig utvikling og c) Boysenrapportens forslag om overføring av de klassiske studieplassene til de rytmiske utdanningene, til en oppsplitting i 2001. I 2003 er det tidligere konservatoriet organisert som to selvstendige institutter, uten formalisert samarbeid verken innen faglige spørsmål, administrasjon eller økonomi.

Det som karakteriserer situasjonen anno 2003 kan formuleres slik: Den faglige profilen på det rytmiske studietilbudet viser en stabilitet som på den ene siden er forståelig så lenge søkertallene fortsetter å øke, men på den annen side kan sies å være urovekkende, fordi det kan være uttrykk for at det skjer lite utviklingsarbeid, noe både kunsthøgskolefakultetets egne strategiplaner og universitets- og høyskoleloven forutsetter skal skje, også innen de rytmiske musikkutdanningene.

De stabilt høye søkertallene og ikke minst rekordtallet våren 2003 på 145 søkere til grunnutdanningene, kan ha blitt en sovepute for det rytmiske fagmiljøet ved Høgskolen i Agder. Miljøet bør imidlertid ha blitt vekket opp i løpet av sommeren 2003, da de gikk høstsemesteret i møte uten el-bassister på det nye utøvende førsteårskullet og uten el-gitarister på førsteårskullet i faglærerutdanningen. Dette på grunn av den lave andelen kvalifiserte kandidater etter opptaksprøvene og fordi mange av disse igjen prioriterer andre studiesteder.

Institutt for rytmisk musikk disponerer fra studieåret 2001-2002 55 studieplasser, det samme som det klassiske instituttet, noe som anses for å være en akseptabel fordeling av de 110 studieplassene. Studentmiljøet er nå så stort at den enkelte student kan få meningsfylte musikkfaglige arbeidsoppgaver i løpet av studiet, blant annet i form av skiftende bandkonstellasjoner innen varierte rytmiske sjangere.

Den typiske rytmiske læreren; her tenker jeg både på de fast ansatte og en del av timelærerne; er karakterisert av høy utøvende-kunstnerisk-kreativ realkompetanse og lav akademisk-teoretisk-vitenskapelig formalkompetanse. Dette bildet ble balansert noe i 2003 da to doktorgradsstipendiater, begge med teoretisk-vitenskapelige prosjekter innenfor rytmisk musikk og musikkutdanning, ble ansatt ved det rytmiske instituttet for en periode på fire år.

Og med tilbud om mastergradsutdanning fra 2004 og en pågående drøfting av fremtidig rytmisk doktorgradsutdanning har Institutt for rytmisk musikk ved Høgskolen i

Agder med sine 15 ansatte (august 2003) tatt de første steg mot å etablere seg som en forskningsinstitusjon innenfor rytmisk musikk og musikkutdanning.

Litteratur

Dich, Arne (red.) (1998) *Det jyske Musikkonservatorium. AM 25 år.*

Status over Almen Musikpædagogisk uddannelse i Århus.

Farstad, Per Kjetil (1995) *Selvevaluering av virksomheten.* Musikkonservatoriet,

Avdeling for kunstfag, Høgskolen i Agder. Kristiansand.

Kjeldgaard, Bo Asmus (red.) 1996 *Rytmaskonservatorium.*

10-års jubilæum. 1986-1996. København.

KUF (1999) *Fra vugge til podium. Utredning om den faglige organiseringen av musikkutdanningen.*

Traasdahl, Jan Ole (red.) (1996) *Rhythmic music education. Jazz, rock, world music.*

Dansk musikkråd. København.

Traasdahl, Jan (red.) (1999) *Music Education in a Multicultural Society.*

Dansk musikkråd. København.

UiO (1993) *Jazzens stilling innen høgre norsk musikkutdanning.*

Rapport fra en konferanse 14.-15. oktober 1992. *Skriftserie fra Institutt for musikk og teater, 1993:1.*

Kronologisk oversikt over utviklingen av de rytmiske musikkutdanningene ved Høgskolen i Agder, i perioden 1984-2003.

- 1984 To klassiske gitarlærere fremsetter ideen om rytmisk musikkutdanning. To el-gitarister og en el-bassist søker opptak til 3-årig pedagogisk grunnutdanning. Én ble funnet kvalifisert etter spilleprøven, men han strøk på teorien. Ingen ble tatt opp.
- 1985 Fagplan med kursbeskrivelser for hovedinstrument el-gitar, el-bass, samspill, instrumentkunnskap og lydstudiokunnskap utarbeides. En el-gitarist tilbys studieplass på grunnutdanning, men sier den fra seg. En el-gitarist begynner, men fratras plassen etter et år på grunn av for mye fravær. En student med grunnutdanning i klassisk gitar bli tatt opp på utøvende videreutdanning med el-gitar som hovedinstrument.
- 1986 Første rytmiske eksamen avlegges, i el-gitar, på ettårig utøvende videreutdanning. Tre studenter tas opp på 3-årig faglærerutdanning, to på el-gitar, en på el-bass. Hovedinstrumentundervisningen besørges først og fremst av de to klassiske gitarlærerne. Timelærere i ulike fag engasjeres. Fagplan for helhetlig el-linje drøftes.
- 1987 Én ny student tas opp, på el-bass. Fram til og med 1990 tas opp 1-3 nye studenter hvert år, på el-gitar og el-bass.
- 1988 Statlig overtakelse av konservatoriet og ny rektor setter fart i saken om en helhetlig rytmisk linje. Departementet vedtar ny rammeplan for musikkklærerutdanninga ved musikkonservatoriene.
- 1989 Utkast til fagplan for rytmisk linje utarbeides. Møte med departementet og reise til Rytmisk musikkonservatorium i København.

- 1990 Utkastet på høring til Rytmaskonservatorium i København, Senter for rytmisk musikk og bevegelse i Silkeborg og Musikhögskolan i Malmö. Søknad om godkjenning av fagplanen sendes til departementet.
- 1991 Departementet godkjenner 20. februar 1991 "Studieplan med rammeplaner for 3-årig utdanning i rytmisk musikk" med to varianter, en treårig faglærerutdanning og et treårig fagstudium, for en periode på tre år. Første opptak av et kull på 9 rytmiske studenter, alle på faglærerutdanningen, på el-gitar, el-bass, synth, trommer og sang.
- 1992 Nye studieplasser muliggjorde opptak av gjennomsnittlig 12 nye studenter hvert år framover. Ny Rammeplan for faglærerutdanning i musikk fra departementet. Denne er preget av rytmisk tankegods og begrepsbruk.
- 1993 Fagplaner utarbeides på grunnlag av den nye rammeplanen, én for klassisk og én for rytmisk utdanning.
- 1994 Første opptak på 4-årig integrert grunn- og videreutdanning, med valgfri pedagogisk komponent i de to siste årene. Høgskolefusjon. Styret ved Høgskolen i Agder vedtar rytmisk musikkutdanning som satsningsområde.
- 1995 Kun 6 nye studenter tas opp dette året grunnet dårlig økonomi. Enighet oppnås med Norges musikkhøgskole om drøfting av et fremtidig rytmisk hovedfagssamarbeid.
- 1996 Et utvalg nedsettes for utarbeidelse av søknad om nasjonal knutepunktfunksjon for de rytmiske utdanningene ved Høgskolen i Agder. Arbeidet blir ikke fullført.
- 1997 Utkast til ny sentral rammeplan for faglærerutdanning i musikk, dans og drama mottas ved konservatoriet. Reaksjoner fra de rytmiske lærerne; rytmisk tankegods er helt borte, lav utøvende profil. Høringsuttalelse utarbeides hvor dette hevdes.

- 1998 De rytmiske lærerne hevder at de må fritas fra pålegget om innføring av den nye rammeplanen, fordi det nasjonale rammeplanutvalget ikke kan ha tatt hensyn til de rytmiske fagmiljøene, men det søkes ikke om fritak og det fremsettes intet alternativ.
- 1999 Boysenrapportens forslag om "*eventuell avvikling av det klassiske tilbudet ved konservatoriet i Agder og overføring av de aktuelle studieplassene til rytmiske studier*" bidrar til at lærerne ved rytmisk linje søker om å bli skilt ut som egen organisatorisk fagenhet.
- 2000 Avtalen mellom Norges musikkhøgskole og Høgskolen i Agder om et fremtidig samarbeid om rytmisk utøvende hovedfag blir ikke realitetsbehandlet. Nye signaler om fremtidige mastergradsutdanninger ved høyskolene overflødiggjør et slikt samarbeid.
- 2001 Det klassiske og det rytmiske fagmiljøet blir formelt atskilt i to selvstendige studieretninger, uten formalisert samarbeid, verken budsjettmessig, administrativt eller faglig.
- 2002 Treårig utøvende rytmisk grunnutdanning blir til treårig utøvende bachelorutdanning i rytmisk musikk. Det utarbeides forslag til mastergradsstudium i rytmisk musikkutøving. To 4-årige doktorgradsstipendiatstillinger ved Rytmisk studieretning utlyses.
- 2003 Studieretning for rytmisk musikk blir til Institutt for rytmisk musikk ved Fakultet for kunstfag. Godkjenning oppnås av mastergradsutdanningen i musikkutøving. Doktorgradsstipendiatstillingene besettes. En av lærerne ved Institutt for rytmisk musikk får personlig opprykk til professor. En Professor 2-stilling besettes.



Biblioteket ved Agder musikkonservatorium – historikk

Avdelingsleder Anne-Åse Kallhovd

Den som tok initiativet til opprettelsen av bibliotek for musikkskolen og konservatorieavdelingen var rektor Jørg Johnsen. Da musikkskolen flyttet fra Grim skole til Østre Strandgate 17A sommeren 1970 tenkte Johnsen at det måtte være mulig å finne et egnet rom til samlingen av innkjøpte noter, bøker og andre gaver. Ved innflytting ble alt satt i kjelleren, og det var bare Jon Terje Johnsen, som hadde pakket kassene, som fant frem i systemet. I 1973 ble Ragnhild Ludvigsen ansatt i 50 prosent stilling for konservatorieavdelingen, som nå fikk navnet Agder musikkonservatorium (AMK). Hennes hovedoppgave var å samle alt note- og bokmateriale til et bibliotek. Ludvigsen tok Norsk korrespondanseskoles kurs i "Biblioteksdrift og katalogisering". Å drive et konservatoriebibliotek kan føles ensomt. Derfor ble bibliotekarene ved Norges musikkhøgskole og de regionale musikkonservatoriene enige om å ha årlige samarbeidsmøter. Ragnhild Ludvigsen deltok, og det ble opprettet et nært samarbeid som fremdeles fungerer til gjensidig nytte for alle.

Biblioteket fikk lokaler i 3. etasje i Kirkegata 1B. Rommet utgjorde musikkonservatoriets ekspedisjonskontor samtidig som bibliotekets samlinger sto i hyller rundt på veggene. Det var trangt og kummerlig, men et aktivt og pulserende sted hvor alle trivdes og fikk sine spørsmål besvart enten det gjaldt bøker, studier eller andre ting.

Biblioteksmateriale ble kjøpt inn etter behov. Lærerne og undervisningsleder kom med forslag og Ludvigsen foretok innkjøpene, registrerte og klargjorde materialet for utlån. I 1975 fikk Ludvigsen utvidet stillingen sin. Antallet studenter var økt til 52. Biblioteket besto nå av tre rom; bibliotekskontor (ekspedisjonskontor), lesesal og lytterom. En egen LP-platesamling ble bygd opp rundt undervisningen.

I årsmeldingen fra 1981/82 tok konservatoriets rektor Jan Hartvig Henriksen til ordet for at AMK ikke lenger burde være det eneste av de seks musikkonservatoriene som ikke hadde ansatt egen fagutdannet bibliotekar. I perioden 1982/83 gjennomgikk AMK en omorganisering av administrasjonen. Etter hvert som bibliotekssamlingen vokste og det

ble mer saksbehandling for Ludvigsen i ekspedisjonen, var det naturlig å skille bibliotekarbeidet fra kontorarbeidet.

Det ble bestemt at det skulle ansettes en bibliotekar i 50 prosent stilling. Anne-Åse Kallhovd ble ansatt og begynte i stillingen 1. mars 1983. Samtidig ble biblioteksarealene i Kirkegata 1b ombygd.

Et klasserom ble delt i to for at lærerne skulle få et arbeidsrom og biblioteket et nytt kombinert lytterom og lesesal. Den tidligere lesesalen ble omgjort til note- og bokoppstillingsrom med arbeidsplass for bibliotekaren. Og det gamle lytterrommet ble omgjort til møterom hvor skolens tidsskrifter kunne leses. Alt i alt ble arealene til skolens ekspedisjon og de nye lokalene til biblioteket funksjonelle og brukt i flere år før neste omorganisering.

I årsmeldingen fra 1983/84 står det følgende: *"Bibliotekets målsetting er å kunne stille til rådighet litteratur, noter, partiturer, plater og lydbånd til undervisningen, til lærernes faglige utviklingsarbeid, og til studentenes selvstendige studiearbeid"*.

Bibliotekaren og lærerne samarbeidet fra første stund, og gode rutiner for innkjøp til biblioteket og oppbygging av bibliotekets samling ble lagt. Det ble opprettet et eget bokbudsjett, og midlene ble fordelt innen fagområdene for å sikre en jevn utbygging av samlingen.

Det nære samarbeidet mellom Kristiansand musikkskole og AMK når det gjaldt felles biblioteksdrift fortsatte. Musikkskolen opprettet i 1984 25 prosent stilling til bibliotekspersonale, og Kallhovd ble ansatt. Fra 1. november 1985 overtok Are Skisland stillingen fordi Kallhovd fikk en halv stilling på Kristiansand folkebibliotek, hvor ho var med på å åpne musikkavdelingen.

Musikkbiblioteket ved konservatoriet økte i takt med antall studenter og nye studieretninger. Antall studenter økte fra 55 i 1980 til 110 ved statsovertakelsen i 1988. Bibliotekarens stilling var blitt utvidet til 100 prosent stilling i 1987, og Kallhovd sa opp sin stilling ved folkebiblioteket for å arbeide full tid ved musikkonservatoriet.

Nye bibliotekrutiner ble innført i 1989 da dataprogrammet MikroMarc ble kjøpt inn til alle musikkonservatoriene, og konservatoriebibliotekarene ble sendt på kurs. Arbeidet med omleggingen fra katalogkort til edb krevde mer arbeidskraft, og biblioteket søkte om og fikk midler via A-etat. Arbeidet med ebd-overføring av bokkatalogen tok 10 måneder. Samtidig flyttet konservatoriets administrasjon til Østre Strandgata 12 og biblioteket overtok lokalene i Kirkegata 1B.

I 1990 begynte en ny epoke. Konservatoriet og musikkskolen flyttet inn i ombygde lokaler i Kongens gate 54, "Musikkens hus". Biblioteket ble lagt til underetasjen sammen med studentenes øverom og lærerkontorene. Her fikk biblioteket dobbelt så stor plass og nærheten til studentenes øverom var perfekt. Studentene likte seg godt og samlingene ble brukt som aldri før. Særlig var lytterrommet med 4 stereoanlegg svært populært. Skolen tilbød studier innen klassisk og rytmisk musikk.

Arbeidet med automatiseringen av katalogdata fortsatte. Notesamlingen ble lagt inn på edb ved hjelp av nye perioder med midler fra A-etat og engasjert kontorhjelpe over AMKs eget budsjett. Våren 1991 begynte Sølvi Marie Mørk som biblioteksassistent i 80 prosent stilling. Ho gjorde en fantastisk jobb, og det var leit at stillingen hennes ble redusert på grunn av økonomiske nedskjæringer i forbindelse med høgskolesammenslåingen i 1994. Assistentstillingen forsvant helt fra 1. juli 1995. På grunn av at konservatoriet hadde med seg et stort budsjettunderskudd inn i den nye høgskolen, ble også bokbudsjettet sterkt redusert. Bokbudsjettet tok seg opp igjen i 1995 og har vært stigende siden da, men bemanningen i biblioteket har ikke kommet opp igjen på det nivået vi hadde en periode på 1990-tallet. Arbeidsoppgavene er blitt flere, og arbeidsdagen i biblioteket er travel.

Høgskolesammenslåingen i 1994 resulterte i at den nye høgskolens bibliotekstjenester i Arendal, Grimstad og Kristiansand fikk felles biblioteksjef. Hele organisasjonskartet ble endret og samarbeidet innen HiA-bibliotekene ble tettere med månedlige møter for bibliotekavdelingslederne og personalmøter to ganger i året. HiA-bibliotekene byttet datasystem og tok i bruk BIBSYS (felles system for universitets- og høgskolebibliotek) i 1995. Konservatoriebiblioteket bestemte seg for å vente med å innlemme samlingene inntil musikkmodulen i BIBSYS var ferdig utviklet. Kallhovd deltok i en arbeidsgruppe i forbindelse med dette arbeidet. Musikkmodulen ble ferdig i 2001, og flere musikkonservatorier overførte sine kataloger og begynte nyregistrering av materiale i BIBSYS. Ved HiA ble det søkt om ekstramidler til konverteringen på budsjettet for 2003. Man fikk bevilget en sum på 140 000. Fordi BIBSYS på dette tidspunktet hadde en kø av bibliotek som skulle konvertere sine kataloger, ble arbeidet med vår konvertering utsatt til 2004.

Bokkatalogen ble konvertert i mars, og 4273 poster med kjennetegn HIA/MUS (musikkonservatoriets BIBSYS-kode) ble gjort søkbare. I april fulgte notekatalogen etter med 12 191 poster. Kr 65 000 ble brukt på den automatiske konverteringen av bok- og

notebasen. Utlånssystemet ble automatisert og lånerne trenger ikke lenger å fylle ut låneblanketter.

Helge Risvand ble engasjert som ekstrahjelp i perioden fra november 2003 til og med juni 2004 for å hjelpe til med for- og etterarbeidet. I alt måtte ca 3000 poster kontrolleres og endres for at de skulle kunne gli inn i det nye systemet. Dessverre har en del av informasjonen fra det gamle systemet ikke blitt med over. Dette gjelder først og fremst innholdsnotene fra antologier og notehefter med flere verk i samme innbinding. Bibliotekets samling av lydopptak ble ikke med i konverteringen av tekniske årsaker. Disse må fremdeles søkes fram i biblioteket via det gamle MiroMarc-systemet. Opprettingsarbeidet er godt i gang og biblioteksbrukerne kan søke i katalogen over internett i biblioteket, fra eget kontor eller hjemmefra. Alt nyinnkjøpt materiale til biblioteket blir registrert i BIBSYS, også lydopptakene. Bibliotekets internettadresse er: <http://www.hia.no/hiabib/>

I tillegg til å søke i BIBSYS-katalogen via hjemmesiden har bibliotektjenesten de siste årene brukt mye tid og penger på å bygge opp en hjemmeside med et godt utvalg av databaser. Flere samarbeidsavtaler er inngått nasjonalt og internasjonalt, og HiAs studenter og ansatte har nå tilgang til bibliografiske databaser og fulltekstdatabaser fra hele verden. Bibliotekets hjemmeside inneholder informasjon innen alle emner det blir gitt undervisning i på høgskolen.

Musikkbibliotekets utvikling i tall:

	Samling 1984	Samling 2003
Noter	5 085	13 612
Bøker	2 314	6 935
Småskrift	751	911
LP-plater	623	1 835
CD-plater	0	6 002
Kassetter	0	308
Video	0	380
DVD	0	45
Tidsskrift	40	90
Aviser	1	2

Budsjettet i 1984 på 35 000 er økt til 200 000 i 2003. Utlånet av bøker og noter i 1984 var 323, mens tilsvarende tall ble 17 120 i 2003. Virksomheten i dag gjenspeiles i følge utdrag fra årsmeldingen for 2003. Sitat:

Antall utlån fra bibliotekets egne samlinger økte med ca 7 prosent. Totalt ble det lånt ut 17 120 enheter. LP-, CD-, kassett- og video/DVD-samlingen er ikke til hjemlån, og bruken av disse i biblioteket blir ikke statistikkført.

Tilbudet om innlån av bøker/noter fra andre bibliotek benyttes av lærere og studenter. Totalt 172 bestillinger innenlands og 21 bestillinger til utlandet. I tillegg ble 156 bestillinger fra enkeltpersoner og institusjoner og 80 fjernlånsbestillinger fra andre bibliotek til konservatoriet effektivert. Dette er en svak økning fra i fjor.

Besøkstallene har i år registrert 19525 personer (økning på 4,5 prosent). Med tanke på at det er våre 110 studenter og 25 lærere som utgjør brukerne, blir biblioteket benyttet i stor utstrekning. Lesesalen blir flittig benyttet av studentene. Studentene kan også benytte multimedia-PCen med DVD-spiller inne i biblioteket. På denne PC-en er noteskriveprogrammet Sibelius lagt inn, og det er koblet på et keyboard, samt skanner og laserskriver. Nytt i år er at Kristiansand kulturskole kjøpte inn en DVD-spiller og ny bruker-PC til biblioteket.



Improvisasjonsformer i norsk jazzliv: Rapport fra et forskningsprosjekt i musikkvitenskap¹

Professor, dr.art. Tor Dybo

Innledning

“Jazzimprovisasjon er i utgangspunktet åpen og kan utvikles i ulike retninger med tilhørende ulike variabler. Innenfor hver jazzstil må det nødvendigvis utvikles en egen improvisasjonspraksis.”

Med utgangspunkt i denne arbeidshypotesen fokuserer dette prosjektet på improvisasjonsmusikkens egenart. For å gjøre dette tar jeg utgangspunkt i improvisasjonspraksis innenfor ulike jazzstilistiske² strømninger³ i Norge.⁴ Og for å få mer kunnskap om improvisasjonsmusikkens egenart blir det i prosjektet foretatt et komparativt studium av et utvalg jazzstilistiske strømninger som ‘jazzrock,’ ‘standardjazz’ og ‘krysskulturelle improvisasjonsformer innenfor jazzen.’ Utvalget er foretatt ut fra dagens jazzliv. Men slike til dels “harde” stilistiske inndelinger er ikke uproblematisk da en i flere tilfeller vil oppleve jazzmusikere som både musikalsk og miljømessig beveger seg mellom ulike jazzstilistiske strømninger. Oppdelingene er allikevel valgt da eksempelvis standardjazzidiomet inneholder ganske andre

¹ Denne artikkelen bygger bl.a. på et paper som ble presentert på engelsk (“Forms of Improvisation in Norwegian Jazz Life: A Presentation of a Post-Doctoral Project in Musicology”) under *Jyväskylä Summer Jazz Conference*, 11. juni 1999, og på norsk 18. august 2000 under den *13. Nordiske musikkforskerkongress Aarhus 2000* (se Dybo 1999a og 2000). Jeg ønsker i denne sammenheng å få takke Bjørn Alterhaug, Kjell Oversand og Ola Kai Ledang ved Institutt for musikk, NTNU, for kritisk gjennomgang av tidligere utkast til foreliggende artikkel, og dessuten tilbakemeldinger på mine framlegg ved ovennevnte konferanser, der de kom med såvel teoretiske som jazzhistoriske innspill i tilknytning til artikkelens tematikk.

² Stil- og genrebegrepene er ikke uproblematisk innenfor musikkstudier. Hos bl.a. populærmusikkforskeren Allan F. Moore (1993) forstås genre som noe som foregår innenfor en stil, og stilbegrepet forstås da følgelig som ‘rockstilen,’ ‘jazzstilen’ osv. Både blant musikere og forskere innenfor gehørtraderte musikkformer for øvrig forstås gjerne ‘genre’-begrepet som en betegnelse for eksempelvis ‘rock’ og ‘jazz,’ og ut fra dette perspektivet vil spørsmålet om ‘stil’ gjerne være noe som foregår innenfor en genre. Eksempelvis kan det som samles inn under genre-etiketten ‘jazz’ inneholde stilarter som *New-Orleans-jazz*, *Chicogo-jazz*, *swing-jazz*, *bebopjazz*, *cooljazz*, *hardbop*, *modaljazz* osv., mens ‘rock’-genren vil eksempelvis inneholde stilarter som *symfonisk rock* (Yes, Emerson Lake & Palmer, Exception m.fl.), *avantgarde rock* (King Crimson, Gong, Soft-Machine, Henry Cow m.fl.), *progressiv rock*, *jazzrock*, *punk* osv. I tillegg kan det innvendes at slik Moore forstår denne distinksjonen er at dette kan bli vel statiske begreper, og et spørsmål til Moores tekst i denne sammenheng blir om disse begrepene fungerer. Et spørsmål som aktualiserer seg er om slike begreper inkluderer flyten mellom musikkformene. I denne sammenheng kan det tilføyes at en i historiens løp har opplevd en rekke ‘cross-over’-fenomener mellom rock- og jazzgenrene.

³ Begrepsdannelsen “jazzstilistiske strømninger” får en mer omfattende betydning i dette arbeidet enn “jazzstiler.” Sistnevnte oppfattes å referere nesten utelukkende til musikalske kjennetegn og kriterier mens “jazzstilistiske strømninger” inkluderer også den kulturelle settingen for en improvisasjonspraksis og inkluderer således en etnomusikologisk tilnærming til studiet.

⁴ Mot slutten av denne artikkelen drøfter jeg sider ved jazzbegrepet og dens iboende kompleksitet nærmere.

jazzmusikalske kjennetegn enn eksempelvis jazzrock. Videre kan sistnevnte ha andre improvisatoriske kjennetegn enn det som kan omtales som “krysskulturelle improvisasjonsformer innenfor jazzen.” Og ikke minst kan de kulturelle rammene for de jazzmiljøer som kjennetegnes av nevnte stilarter bli forskjellige i så måte.

Med utgangspunkt i de ovennevnte tre ulike jazzstilistiske strømningene søker jeg i dette prosjektet – gjennom en eksplorerende forskningsprosess – å beskrive og analysere særegenheter i improvisasjonsformer fordelt på forskjellige norske jazzmusikere og grupper fra slutten av 1960-tallet fram til i dag. Utvalget er foretatt blant musikere og grupper som Terje Rypdal, Karin Krog, Arild Andersen, Egil Kapstad, Bjørn Johansen, Bjarne Nerem, Einar Iversen, Blow Out, Moose Loose, E’Olen m.fl. Innenfor hver improvisasjonsform fokuseres det på spørsmål som berører kulturell setting, kommunikasjonsprosesser, improvisasjonsvalg, sound og ny musikkteknologi. Gjennom en eksplorerende forskningsprosess analyserer og beskriver jeg særegenheter i improvisasjonsformer nevnt ovenfor fordelt på forskjellige norske jazzmusikere og grupper fra slutten av 1960-tallet fram til i dag. Med “eksplorerende” menes at jeg stiller meg åpen for at nye oppdagelser underveis i forskningsarbeidet kan nødvendiggjøre endringer/justeringer i den videre forskningsprosessen. På denne måten søker jeg i dette forskningsarbeidet å drøfte likheter og ulikheter i improvisasjonsformene.

Begrepsavklaringer

Det kan være på sin plass å knytte noen kommentarer til terminologien i prosjektet. Det opereres med tre forskjellige begreper som alle er avledet av improvisasjonsbegrepet:⁵

1. *Improvisasjonsform* refererer til karakteristiske musikalske trekk innenfor hver genre, som f.eks. at “modaljazzimprovisasjon” regnes som en skalabunden improvisasjonsform, “frijazzimprovisasjon” kjennetegnes med parametere som støyflater, fravær av puls, framheving av øvre klangregistre etc., “standardjazzen” kjennetegnes som en harmonibunden improvisasjonsform, og “jazzrock-

⁵ Begrepet “improvisasjon” er vanskelig å definere eksakt, og en finner til dels sprikende definisjoner av dette begrepet i litteraturen. En måte å definere begrepet på i sin mer allmenne betydning er å si at improvisasjon refererer til en lekene intuitiv utøvelse av innlærte ferdigheter i øyeblikket, og da gjerne i samspill med andre aktører hvor det som skapes som oftest kan være åpent. Relatert til jazzutøvelse vil således improvisasjon – i dette tilfelle hvordan det gjerne forstås i Norge og andre nordeuropeiske land – referere til hvordan musikere med bakgrunn i og opplæring innenfor en tradisjon i jazzhistorien (f.eks. swing, bebop, cool og modal) bruker denne plattformen til å skape improvisasjonsmusikk. Denne definisjonen legges også til grunn i denne artikkelen (for en mer prinsipiell diskusjon rundt improvisasjon som begrep og fenomen, se f.eks. Alterhaug 2004, Berliner 1994, Jørgensen 2004, Netti/Russell 1998, og Oversand 1987).

improvisasjon” regnes som en skalabunden improvisasjonsform, men hvor de teknologiskapte klangene er med å skape mye av dens særpreg.

2. *Improvisasjonspraksis* viser til det som pågår innenfor en improvisasjonsform, og dermed innenfor en bestemt genre. Tradisjonen til den enkelte genre legger enkelte premisser for dens særegne improvisasjonspraksis, bl.a. for hvor mye som er innøvd på forhånd og hva som skjer spontant øyeblikket. Videre inkluderes den kulturelle settingen i denne forbindelse.
3. *Improvisasjonsprosesser* refererer til kommunikasjonsprosesser og interaksjonsformer innenfor en gitt improvisasjonspraksis.

Til sammenligning med mitt tidligere doktorgradsprosjekt om Jan Garbareks musikk (se Dybo 1995 og 1996) har dette forskningsprosjektet om improvisasjonsformer i norsk jazzliv en annen profil både tematisk og metodologisk. Tematisk ved å ha et bredere nedslagsfelt innenfor norsk jazzliv der jeg søker å fram forskjeller og likheter i ulike improvisasjonsformer hos et utvalg jazzmusikere og grupper (se navn nevnt ovenfor). Metodologisk ved å bygge opp en sterkere etnomusikologisk profil der jeg i omsøkte forskningsprosjekt har en etnografisk innrettet tilnæringsmåte i innsamlings- og analysearbeidet. Denne tilnæringsmåten går bl.a. ut på å studere forskjeller og likheter i

1. innlæringsmodeller for musikerne innenfor de ulike improvisasjonsformene og
2. rollemodeller for “settingen” av framføringssituasjonen og de interne koder for f.eks. forberedelse til konsert som er rådende i denne sammenheng. Med andre ord hvilke kulturelle forutsetninger som er til stede for framføringssituasjonen, dvs. hvordan miljøet rundt musikerne påvirker i en slik sammenheng.

Med dette som utgangspunkt er formålet for dette prosjektet – som presentert i innledningen – å foreta et komparativt studium av ulike jazzstilistiske strømninger i Norge i nyere tid for å fokusere på improvisasjonsmusikkens egenart. Dette avgrenses til et komparativt studium over tre ulike jazzstilistiske strømninger som: 1) jazzrock, 2) standardjazz og 3) krysskulturelle improvisasjonsformer i norsk jazzliv.

Valg av metoder og teorier

Prosjektet forskningsmateriale baseres bl.a. på analyser av utgitte og uutgitte innspillinger med norske jazzmusikere og grupper. I tillegg har det vært foretatt supplerende feltarbeid

i form av bl.a. intervjuarbeid som sammen med innspillingene har vært gjenstand for videre etterarbeid gjennom prosessorienterte analyser og beskrivelser av improvisasjonsformer. I dette prosjektet baserer jeg deler av analysearbeidet ved å etterintervjue de norske jazzmusikerne som er med de utvalgte innspillingene. De utgitte innspillingene inngår som supplerende kildemateriale til analysene av de utgitte innspillingene, og har vært framskaffet gjennom arkivgranskning i Norsk Jazzarkiv, Oslo. For hvert stilstudium rettes med dette fokus på kulturelle settinger, sound, ny musikkteknologi, kommunikasjonsformer under settingene og improvisasjonsprosessene.

Prosjektets problemstillinger og metodevalg forutsetter en etnomusikologisk tilnærming, siden den kulturelle settingen for de improvisasjonspraksiser som blir undersøkt utgjør en vesentlig del. Etnomusikologi som deldisiplin innenfor musikkvitenskapen kan vi si utgjør studiet av musiker- og kulturpraksiser, det vil si hvordan musikk inngår og oppstår i ulike kulturelle settinger. I denne sammenheng reiser det seg spørsmål som: Innenfor hvilken kulturell kontekst oppstår jazz? Innenfor hvilke kulturer – eller delkulturer – oppstår ulike jazzstilistiske strømninger? Hvilken betydning har den aktuelle jazzstilistiske strømmingen for den kulturen som er gjenstand for undersøkelse? Hvilke aldersgrupper finner tilhørighet innenfor de ulike jazzmiljøene som en har vært vitne til gjennom historien? Kan vi i denne sammenheng snakke om regionale og/eller nasjonale forskjeller? Når det gjelder sist nevnte spørsmål utgjør komparative studier et sentralt nedslagsfelt for mange etnomusikologer. Vi finner sammenlignende analyser av bl.a. musikkorganisering og musikerpraksiser innenfor til dels høyst ulike nasjoner og regioner.⁶

Selv om jeg i dette forskningsprosjektet analyserer med utgangspunkt i utgitte plateinnspillinger baseres en viktig del av prosjektets empiriske materiale på tallrike feltobservasjoner gjennom en årrekke på jazzklubber og jazzfestivaler i inn- og utland. Eksemplene er mange, bl.a. kan nevnes Kongsberg jazzfestival, Molde internasjonale jazzfestival, Stockholm Jazz Festival, Berliner Jazz Tage, Club 7 (Oslo), Hot House (Oslo), Oslo Jazzhus, Blå (Oslo), Copenhagen Jazz House (København), Ronny Scott Jazz Club (London) og Trondheim Jazzforum. Slike feltobservasjoner er nettopp valgt for å kunne analysere kulturelle settinger for kjennetegnende improvisasjonspraksis for jazzmusikere og grupper nevnt innledningsvis. På denne måten kan en si at her har prosjektet felles metodologisk ståsted med den amerikanske jazzforskeren Ingrid Monson

⁶ Se f.eks. Malm (1981).

(1991 og 1996) der kommersielle plateutgivelser danner utgangspunkt for analysearbeidet, men hvor samtidig feltobservasjonene utgjør noe av prosjektets viktigste empiriske materiale. Feltobservasjonene inngår således inn i analysene av de konkrete innspillingene.⁷

I tillegg til ovennevnte datainnsamling i form av bl.a. feltarbeid fordrer det analytiske arbeidet en metodepluralisme som bl.a. omfatter følgende elementer: 1) Visualisering gjennom å framstille grafiske tablåer for hendelsesforløp etc., og transkripsjoner av åpnings-, overgangs- og avslutningspartier der det faller naturlig ut fra den enkelte stilistiske strømning; 2) Analyser av improvisasjonspraksis og improvisasjonsprosesser basert på intervjuarbeid og feltarbeid i form av å koble dette innsamlingsmaterialet sammen med prosess- og kulturanalytiske teoridannelser innenfor etnomusikologi, sosialantropologi og sosiologi som vi finner hos Berliner (1994), DeVeaux (1988, 1989, 1991, 1995, 1997, 1998, 1999a og 1999b), Dreyfus og Dreyfus (1986), Floyd jr. (1991, 1995 og 1999), Gates jr. (1998), Monson (1991 og 1996) og Turner (1966). Blant disse vil den amerikanske etnomusikologen Paul F. Berliner (1994) antropologiske studier over innlæringsprosessene til jazzmusikere utgjøre et viktig diskusjonsgrunnlag i mitt prosjekt. Her kan nevnes at Berliner i sitt omfattende arbeid om jazzmusikerens tenkning under improvisasjon, drøfter hvordan de kulturelle rammene en jazzmusiker lever og virker innenfor (som vil si samfunnet i vid forstand) setter sitt preg på vedkommendes improvisatoriske ferdigheter. Endringer i kulturelle uttrykk over tid er

⁷ Ut over ovennevnte deltagende observasjoner på jazzklubber og festivaler har jeg gjennom en årrekke diskutert improvisasjonsproblematikk med jazzmusikere som Bjørn Alterhaug, Jan Garbarek, Jon Christensen, Bobo Stenson, Arild Andersen, Jan Erik Kongshaug, John Pål Inderberg, Erling Aksdal jr. m.fl. Videre har jeg diskutert jazzanalytiske og etnomusikologiske spørsmål med forskere som Steven Feld (The University of New Mexico, USA), Scott DeVeaux (University of Virginia, USA), Paul F. Berliner (Northwestern University, USA), Ingrid Monson (Harvard University, USA), Elisabeth Kolleritsch (Universität für Musik und darstellende Kunst, Graz/Østerrike), Franz Kerschbaumer (Universität für Musik und darstellende Kunst, Graz/Østerrike), Alfons M. Dauer (Universität für Musik und darstellende Kunst, Graz/Østerrike), Janos Gonda (Franz Liszt-akademiet, Budapest), Ekkehard Jost (Universität Gießen, Tyskland), Dieter Glawischnig (Musikhochschule Hamburg, Tyskland), Wolfram Knauer (Jazzinstitut Darmstadt, Tyskland), Walter Baumgartner (Universität Greifswald, Tyskland), Brian Priestley (BBC), Dan Morgenstern (Rutgers The State University of New Jersey, USA), Kjell Oversand (Institutt for musikk, NTNU), Bjørn Alterhaug (Institutt for musikk, NTNU), Ola Kai Ledang (Institutt for musikk, NTNU), Johs Bergh (Norsk Jazzarkiv), Bjørn Stendahl (Norsk Jazzarkiv), Finn Kramer Johansen (Norsk Jazzarkiv), Steinar Kristiansen (Norsk Jazzarkiv), Erik Kjellberg (Uppsala universitet), Peter Reinholdsson (Uppsala universitet) og Olle Edström (Gøteborgs universitet).

I tillegg har jeg som lærer innenfor universitets- og høyskolesektoren i nærmere femten år undervist i jazzteoretiske disipliner (herunder improvisasjonsproblematikk) på alle studietrinn fra introduksjonskurs til fordypningsemner på masternivå. Særlig bør trekkes fram min tid som stipendiat – senere timelærer og sensor – ved Institutt for musikk, NTNU (daværende Musikkvitenskapelig institutt, Universitetet i Trondheim). Det er gjennom Trondheimsmiljøet mye av ovennevnte kontaktnett er utviklet. Dette miljøet har vært – og er fortsatt – av stor betydning for faglige diskusjoner rundt improvisasjonsspørsmål.

med på å forme (endre) improvisasjonsuttrykket til en jazzmusiker, i følge Berliner. Således blir spørsmålet om kulturell variasjon gir tilsvarende variasjon i improvisatoriske ferdigheter hos jazzmusikere gjenstand for diskusjon i min undersøkelse. På denne måten har mitt prosjekt et etnomusikologisk perspektiv gjennom en drøfting av hvordan miljøet rundt musikerne påvirker dem i deres improvisatoriske valg; 3) Analyser av sound gjennom følgende tilnæringsmåte: Sammenligning av innspillingseksempler mellom norske jazzmusikere og internasjonalt kjente jazzmusikere (f.eks. Bjarne Nerem og Lester Young) for å diskutere i hvilken grad norske jazzmusikere er influert av sine forbilder innenfor en amerikansk jazztradisjon.

Improvisatorisk utgangspunkt

Med bakgrunn i arbeidshypotesen innledningsvis aktualiserer følgende spørsmål seg: Hvordan kan man si at ovennevnte etnomusikologiske aspekter gjenspeiler seg i improvisasjonspraksiser blant jazzmusikere? I denne sammenheng hvordan etableres jazzimprovisatorisk kunnskap? Hva er aktuell forskning på feltet? I flere nyere jazzstudier rettes oppmerksomhet om hvilke rollemodeller jazzmusikere opererer ut fra, og her tvinger spørsmålet seg fram om i hvilken grad preges disse av den kulturen som jazzmusikere lever og virker innenfor. Jazzmusikere etterstreber en personlig sound som er resultat av de sosialiseringer vedkommende musiker er en del av. I denne forbindelse tar Berliner (1994) opp en diskusjon om hvordan lydlandskapet og miljøet rundt et menneske kan påvirke vedkommendes musikalske utvikling og smak. På et hypotetisk plan diskuterer Berliner hvordan det ufødte barnet sannsynligvis påvirkes av morens lydverden; den musikken hun hører, hvordan hun opplever rytme og puls og hvordan hun beveger kroppen i forhold til dette. Steg for steg – fra det nyfødte barnet til den voksne og etablerte jazzmusikeren – går Berliner gjennom hvordan et menneske sannsynligvis påvirkes – både bevisst og ubevisst – i sin musikalske smak av den kulturen og det miljøet vedkommende lever innenfor. Lytting til radio og plater, film, TV, sosialiseringprosesser og miljøtilhørighet blir viktige ingredienser i denne sammenheng. Med henblikk på hvordan slike sosiokulturelle faktorer vil prege en musikers tidlige utvikling skriver Berliner at:

“Det er innenfor hjemmets lydlandskap og dens omgivelser at barn utvikler sin tidlige musikalske følsomhet, lærer sine kulturelle definisjoner av musikk og utvikler forventninger om hva musikk bør være. Tilsvarende, innenfor avgrensningen av deres

musikksamfunn eller kultur, lærer barn de estetiske grenser som definerer forskjellige områder for framførelse, former inntrykk av de mest grunnleggende egenskaper for musikervirksomhet.”⁸

Fra dette utgangspunktet fortsetter Berliner å granske og analysere jazzmusikerens utvikling av musikalske og improvisasjonsmessige ferdigheter og de mange improvisasjonsrollene som disse forventes å beherske innenfor jazzhistoriens tradisjoner. Den enkelte jazzmusiker vil innenfor en amerikansk tradisjon finne sin tilhørighet innenfor jazzmusikalske stilarter fra jazzhistorien som new-orleans, swing, bebop, revival (dixieland), cool, hardbop, modal, free jazz, jazzrock m.fl. I en europeisk tradisjon kan denne historiske utviklingen være ganske identisk fram til 1970-tallet, men fortøner seg annerledes etter denne tid. I Norge og andre nordeuropeiske land vil en i denne sammenheng ofte møte på oppfatninger av jazz som improvisasjonsmusikk skapt av musikere med bakgrunn i og opplæring innenfor en tradisjon i jazzhistorien (f.eks. swing, bebop, cool og modal), og som bruker denne plattformen til å skape nye musikalske synteser.

Jazzmusikerens improvisasjonsferdigheter⁹

Med bakgrunn i arbeidshypotesen og ovennevnte etnomusikologisk funderte refleksjoner kan følgende analyse av jazzmusikerens improvisasjonsferdigheter settes fram: Hver enkelt jazzmusiker har ulik erfaringsbakgrunn og forankring i jazzhistorien. Dette resulterer i at vi kan oppleve høyst ulike jazzmiljøer som eksisterer parallelt i samme tidsperiode. På denne måten søker jazzmusikere sin identitet og sitt musikalske virke innenfor jazzmiljøer som gjenspeiler den enkeltes interesser. En slik miljøtilhørighet har jeg i et tidligere arbeid betegnet med begrepet “kulturelt rom”¹⁰ og følgelig blir musikkmiljøtilhørighet betegnet med “musikkulturelt rom.” Innenfor norsk jazz på 1970-tallet kunne vi oppleve et oppkomme av forskjelligartede musikkulturelle rom. Dette skjedde ved at standardjazzformer som bebop, cool og hardbop gikk inn i en ny blomstringsfase i Norge i dette tiåret. Samtidig oppstod nye blandingsformer som jazzrock, eller fusionjazz, som er en annen etikett på denne musikkformen, der også

⁸ “It is within the soundscape of the home and its environs that children develop their early musical sensibilities, learning their culture’s definition of music and developing expectations of what music ought to be. Similarly, within the confines of their music community or music culture, children learn the aesthetic boundaries that define differing realms of performance, forming impressions of the most basic attributes of musicianship” (Berliner 1994:22).

⁹ Store deler av kapitlene “Jazzmusikerens improvisasjonsferdigheter” og “Korttids- og langtidshukommelse i forbindelse med improvisasjon” har jeg tidligere publisert i Dybo (1996 og 1999c), se også Dybo (1995).

¹⁰ Se Dybo (1996).

innflytelsen fra ulike etniske musikkformer fikk en viss betydning. Vi er også vitne til jazzmusikere som finner sitt kulturelle rom innenfor ulike tradjazzmiljøer. Miljøene danner sine egne tradjazzklubber og tradjazzfestivaler,¹¹ og det er særlig Oslo som markerer seg på dette området. Fenomenet går også inn under betegnelsen revivaljazz.

På denne måten har hver enkelt jazzmusiker inkorporert ulik erfaringsbakgrunn innenfor en jazztradisjon, først og fremst ved at den enkelte har lært seg å spille gjennom en bestemt stilretning i jazzhistorien (f.eks. new orleans, swing, bebop, cool og modaljazz). Og gjennom sosialisering inn i og samspill innenfor jazzmiljøer har han eller hun lært seg sin individuelle måte å frasere på, legge akkorder på, bygge opp sine improviserte melodilinjler på, for å nevne noe. Ikke minst har hver enkelt musiker utviklet sin individuelle *timing*.¹²

Dette er aspekter ved hvordan den enkelte jazzmusiker utvikler sin *sound*. Denne overføringen av kunnskap, dvs. det å lære å beherske instrumentet og dermed bli i stand til å utvikle en særegen sound, skjer som oftest gjennom en sosialiseringsprosess inn i et jazzmiljø der bl.a. deltagelse på jamsessions, festivaljobber og turnévirkosomhet er viktige arenaer for internalisering av en jazzmusikers improvisasjonsferdigheter. Når det i denne sammenheng brukes et uttrykk som “inkorporere”, viser det til en diskusjon om det vi kan kalle tonens “kroppsliggjøring.” Det vil si på hvilken måte kunnskaper internaliseres som kroppslige ferdigheter. Med dette siktes det til den læringsprosessen som en improvisasjonsmusiker gjennomgår fra han eller hun begynner å lære seg å spille et instrument, hvor alt er nytt og alt ned til hver minste detalj må læres inn som reflekterte handlinger, til det ekspertnivået musikeren befinner seg når han/hun er intuitivt på høyde med improvisasjonssituasjonen. På dette nivået trenger ikke improvisasjonsmusikeren lenger å reflektere over valgene som blir foretatt. Improvisasjonsferdighetene er internalisert og kan hentes fram i improvisasjonsøyeblikket. Kroppens handlingsmønstre i forhold til improvisasjonsutøvelsen skjer intuitivt. Musikeren foretar sine improvisasjonsvalg ut fra hva han/hun mottar av impulser fra sine medmusikere gjennom sanseintrykk fra hørselen og synet uten å reflektere i øyeblikket over det som skjer.

¹¹ Tradjazz er en forkortelse for det engelske uttrykket “traditional jazz” som er en samlebetegnelse for new orleans-jazz, dixielandjazz, hot jazz osv.

¹² Begrepene “time” og “timing” brukes for å beskrive hvor god, eller dårlig, en musiker er til å forholde seg rytmisk til pulsen i en låt. Time er ofte brukt i swing- og bebopsammenheng for å betegne hvordan en musiker innen disse tradisjonene forholder seg rytmisk i en framføringssituasjon. “He’s got time” er et superlativ som ofte brukes for å karakterisere en dyktig jazzmusiker ‘som svinger.’ Timing kan brukes innen frijazz og andre sammenhenger innen jazzen, for å beskrive en evne til å plassere fraser, musikalsk mening, på den ‘riktige plass’ i forhold til den øvrige samhandling under en samspillsituasjon.

Improvisasjonsmusikeren befinner seg på et ekspertnivå, hvis en skal bruke Hubert L. Dreyfus og Stuart Dreyfus' (1986) terminologi for en slik innlæringsprosess på et mer generelt plan.¹³ Improvasjonsvalgene skjer intuitivt på dette nivået gjennom en direkte rasjonell handling som skjer forut for den reflekterte tanke. Dreyfus og Dreyfus diskuterer slike spørsmål om innlæring i forhold til ferdigheter som fotballspill, bilkjøring og sjakkspill. Når det gjelder bilkjøring, kan vi ha i tankene det som skjer når vi kommer ut for en situasjon der det gjelder å handle raskt. Intuitivt trækker vi på bremsen, clutcher og skifter gir uten å reflektere over hvorfor vi i øyeblikket gjør det vi gjør i den gitte situasjon. Vi har ikke tid til å tenke i en slik situasjon, og kroppen handler direkte på impuls ut fra sanseinntrykkene som kommer gjennom synet og hørselen. Dette kan analogiføres med det å lære seg å spille et instrument, og det å lære seg improvisasjonsferdigheter. Dreyfus og Dreyfus (1986) setter et slikt innlæringsforløp opp som en femtrinns utviklingsmodell: 1) Novisen, 2) den viderekomne nybegynner, 3) den kompetente, 4) den kyndige og 5) eksperten.

Korttids- og langtidshukommelse i forbindelse med improvisasjon

Spørsmålene om innlæringsforløpets fem trinn berører et kognitivt felt der vi kan trekke inn en diskusjon om improvisasjonsferdighetene til en jazzmusiker, og diskutere hva som er “langtidshukommelse” og “korttidshukommelse” i improvisasjonspraksisen hos vedkommende.

Begrepet “langtidshukommelse” knyttes vanligvis til psykologisk forskning hvor “... stoff i minnet (kunnskaper, ferdigheter og personlige erfaringer) synes å være mer permanent etablert” (Helstrup 1989:80). Dette begrepet forsøkes anvendt på improvisasjonsmusikk for å kaste lys over enkelte sider ved hvordan jazzmusikeren har lært sine musikalske kunnskaper og ferdigheter. Spørsmålet om langtidshukommelse i forbindelse med improvisasjon tangerer også det som tidligere er beskrevet som “tonens kroppsliggjøring,” hvor en jazzmusikers improvisasjonsferdigheter er så innøvd og internalisert som kroppslige ferdigheter at disse intuitivt kan hentes fram i improvisasjonsøyeblikket, uten at det reflekteres over hvorfor vedkommende gjør det han/hun gjør av valg under slike improvisasjonshendelser (jf. nevnte Dreyfus-modell).

¹³ Se også Dreyfus (1990).

Tilsvarende kan vi diskutere hvilken rolle en improvisasjonsmusikers “korttidshukommelse” spiller for hvordan han/hun utvikler sine improvisasjonslinjer under musikkhendelsen, og i denne sammenheng tilpasser sitt uttrykk og sin improvisasjonspraksis ut fra den musikalske situasjonen vedkommende til enhver tid står overfor. Sagt annerledes berører dette hva slags interaksjonsformer som oppstår mellom jazzmusikere under en improvisasjonshendelse, og dermed hvordan hver enkelt musiker fanger opp impulser (fraseringsmåter, melodivendinger m.m.) fra sine medmusikere gjennom sanseorganer som hørselen og blikket for å bruke dette i sin egen improvisasjonsutfoldelse.

I skapingen av en *sound* er ofte øve- og konsertsituasjonen hos jazzmusikere forskjellig fra den som musikere innenfor en kunstmusikktradisjon praktiserer. Sistnevnte skal som regel reprodusere et stykke tid. Med det forstås en på forhånd nedskrevet komposisjon. Han/hun spiller innenfor en lukket tidsform hvor strukturene er lagt ferdig på forhånd. Øvesituasjonen konsentreres om etyder, skalaer og utdrag fra orkesterlitteraturen, dessuten en streben etter en mest mulig stilriktig klang for å passe denne inn i symfoniorkesterets klangideal. En kan med andre ord si at idealene er mer entydige i klassisk musikk når det gjelder å utvikle en *sound* på instrumentet. Musikerne har f.eks. klare mål for de uttrykkene de skal beherske på instrumentene sine. Dette gjelder musikalske uttrykk som *portato* (mellomting mellom legato og staccato), *leggiero* (lett) osv., dessuten ulike typer av vibratoeffekter. Med andre ord finnes det klare referanser til hvordan forskjellige musikalske uttrykk skal artikuleres innenfor en kunstmusikalsk tradisjon.

Hos jazzmusikeren er det andre momenter som spiller inn. Her kan det trekkes fram at interaksjonsforholdet mellom musikeren selv og instrumentet blir annerledes hos en jazzmusiker. Dette gjenspeiler seg både i øvings- og konsertsituasjonen. I en øvingssituasjon øver ikke jazzmusikeren ut fra et homogent klangideal for på den måten å passe inn i en større orkestersammenheng. Til dette kommer at han/hun sjelden øver etyder. I stedet blir utforsking av spillemåter og leken med instrumentet i øvesituasjonen en del av det personlige uttrykket. *Instrumentet blir en del av kroppen ved at jazzmusikeren spiller seg selv under en improvisasjonshendelse.* Det vil si at jazzmusikerens spill, som følge av sin gehørtradisjon, ikke går gjennom et filter av (note)symboler, men i en direkte kontakt mellom hjerne og kropp.

Når det gjelder tilblivelsen av den musikken vi kan oppleve i en konsertsituasjon, er jazzmusikeren stadig på leting, på grunn av improvisasjonselementet under framførelsen. For jazzmusikeren er framtiden “tom,” noe som skaper et enormt press – men samtidig en stor grad av frihet til kunstnerlig uttrykk – ved at han/hun både er idéskaper (komponist) og utøver samtidig. Det assosiasjonsplanet som skapes ut fra de stemningene som oppstår i forbindelse med en improvisasjonshendelse, vil være med på å styre hvilke veier improvisasjonsforløpet tar. De skjulte regler innenfor en stilretning i jazzen vil en utøver reagere spontant i forhold til.

Det som skjer under hendelsesforløpet i improvisasjonsprosessene kan beskrives i forhold til fenomenologiske kategorier ved å ta utgangspunkt i musikernes egne beretninger om det som hender. I denne forbindelse kan vi drøfte hva som er langtidshukommelse og hva som er korttidshukommelse i de valgene en jazzmusiker gjør. Videre kan det drøftes hvordan jazzmusikeren har internalisert sine improvisasjonsferdigheter. Disse momentene nevnes for å trekke fram enkelte eksempler på forhold som er med på å utvikle jazzmusikerens personlige sound. Vi skal nå gå inn på de mer særegne improvisasjonskodene som jazzmusikeren forventes å beherske innenfor improvisasjonsformer som standardjazz og krysskulturelle improvisasjonsformer.

Standard jazz

‘Standardjazz’ bygger på en amerikansk jazztradisjon, og som også kan bli betegnet med merkelapper som ‘neobop’, ‘mainstream’ m.fl. Samtidig med frijazzstrømningen på begynnelsen av 1970-tallet – og den kommende jazzrocken – fikk standardjazzen en ny oppblomstring på de hjemlige konsertarenaer, hvor jazzmusikere som bl.a. pianisten Egil Kapstad (f. 1940), tenorsaxofonisten Bjørn Johansen (1940–2002), bassisten Bjørn Alterhaug (f. 1945), tenorsaxofonisten Bjarne Nerem (1923–91) og pianisten Einar Iversen (f. 1930) ble sentrale aktører. Imidlertid kan det også tilføyes at Alterhaug, Kapstad og flere andre norske jazzmusikere i deres generasjon gjorde seg bemerket innenfor fri eksperimentell jazz og samtidsmusikk på denne tiden.

Som et generelt utgangspunkt kan det argumenteres for at innenfor de mange jazzkulturer hver enkelt musiker kjenner – som en form for taus kunnskap – er innlæring av jazzimprovisasjon basert på læring av en stil innenfor jazzhistorien. En stil, eller en bestemt musiker innenfor en stil, som har en personlig appell til en kommende jazzmusiker. Imitering av en modell på det samme instrumentet, spille sammen på

“jamsessions,” klubber og konserter er skolen for å lære jazz for mange utøvere. Dette er en muntlig kultur innenfor jazzsamfunnet – den samme måten å lære ferdigheter på som vi finner i mange andre muntlig traderte musikktradisjoner som ulike folkemusikktradisjoner i den vestlige verden, rock, ulike former for “etnisk” musikk i tredje verden land, som f.eks. reggae.

En vanlig oppfatning blant jazzutøvere, med utgangspunkt i jazzstilistiske strømninger som har sitt opphav før utviklingen av frijazz, er at en jazzmusiker må kjenne standardrepertoaret, eller som den norske jazzbassisten Bjørn Alterhaug uttrykker det: “... det er ikke populært å si at du ikke kan låta.”¹⁴ Dette er med på skape en rekke uttalte og uuttalte forventninger til jazzmusikeren. Altså, en del premisser – eller vi kan også omtale dette som “common knowledge” blant jazzmusikere – som er tilstede i den kulturelle settingen for en standardjazzframførelse. Forventningen er at når musikeren stiller på f.eks. jamsession så behersker vedkommende standardrepertoaret. Dette er noe premissene for denne type improvisasjonspraksis.

Hvordan kan vi så søke å forstå standardjazzbegrepet? I *The New Grove Dictionary of Jazz* definerer Robert Witmer begrepet “standard repertoar” som:

“... a song that a professional musician may be expected to know. Standards in jazz include popular songs from the late 19th century (e.g. *When the saints go marching in*), songs from Broadway musicals and Hollywood films by composers such as George Gershwin, Jerome Kern, Harold Arlen, Irving Berlin, Cole Porter, and Richard Rogers, and tunes newly composed by jazz musicians (e.g. Thelonious Monk’s *Round Midnight*, Dizzy Gillespie’s *A Night in Tunisia*, and John Coltrane’s *Giant Steps*). Jazz musicians themselves, however, distinguish further between these categories, referring to the first as comprising dixieland standards, the second as unqualified or mainstream standards, and the last as jazz standards; it is the concensus that the essential repertory of standards is comprehended within the mainstream category” (Witmer 1994:1155).

Også begrepet “Mainstream” er på denne måten en inklusiv kategori som inkluderer enhver akkordbasert jazzimprovisasjon fra den solistiske stilen til Louis Armstrong og andre på slutten av 20-tallet til nyere jazzstandardlåter. Men som James Lincoln Collier skriver i *The New Grove Dictionary of Jazz*:

“... most writers would still exclude the free or aleatory jazz of the avant garde, fusion styles (notably jazz-rock), and dixieland and other traditional forms from any definition of mainstream jazz” (Collier 1994:743).

¹⁴ Bjørn Alterhaug i intervju med forfatteren 8. juni, 1999.

I dette arbeidet defineres “standard” som en stil som innbefatter “mainstream” kategorien. Standard inkluderer enhver jazzframføring hvor improvisasjonene bygger på akkordsekvenser.

Mange norske jazzmusikere er opplært innenfor dette konseptet for jazzimprovisasjon som beskrevet. Jeg har allerede nevnt musikere som pianisten Egil Kapstad, tenorsaxofonisten Bjørn Johansen, bassisten Bjørn Alterhaug, tenorsaxofonisten Bjarne Nerem og pianisten Einar Iversen som sentrale personer i denne sammenheng.

I tråd med tidligere skisserte Dreyfus og Dreyfus-modell for innlæring av jazzmusikeren gjennom en årelang praksis lært og internalisert improvisasjonskodene som denne jazztradisjonen krever. Jazzmusikeren har gått gjennom de ulike læringsstadiene i denne modellen. Musikeren som er på Dreyfus og Dreyfus’ ekspertnivå bruker denne kunnskapen intuitivt.

La oss nå fokusere på hvordan noen av disse aspektene kommer til uttrykk i innspillingen “I Love You” fra 1980 med Egil Kapstad Bjørn Johansen Quartet:

Egil Kapstad Bjørn Johansen Quartet “I Love You”¹⁵

Det første spørsmålet som aktualiserer seg er hva er “standard” i denne framførelsen, som er basert på en komposisjon av Cole Porter? Med henblikk på at jazzmusikere bruker slike standardlåter som utgangspunkt for improvisasjon leder dette til neste spørsmål: I hvilken grad er denne innspillingen innøvd på forhånd, og hvor mye av framføringen skjer spontant? “I Love You” er opprinnelig komponert i F-dur, og er basert på en 32-takters skjemastruktur bygd på harmoniske kvintskrittsekvenser. Kwartettens versjon av “I Love You” framføres også i F-dur. Med andre ord: improvisasjon innenfor en klart definert struktur. Vi kan høre at musikerne er fortrolig med denne akkordbaserte improvisasjonsformen. Kwartettens bassist, Bjørn Alterhaug, forteller at de så godt som ikke forberedte slike standardlåter før framføring, slik at framføringen av flesteparten av slike standardlåter skjedde spontant.¹⁶ Med dette antydes en fortrolighet med standardjazzens improvisasjonspraksis som bl.a. innebærer følgende: Musikerne improviserer med utgangspunkt i melodier og deres tilhørende akkordrekker som kan være organisert i ganske strengt oppsatte formstrukturer. “Kompet” (kontrabassisten og

¹⁵ *Innspilt:* Trondheim 1980, Arctic KAL OLA-402. *Musikere:* Bjørn Johansen (tenorsaxofon), Egil Kapstad (piano), Bjørn Alterhaug (kontrabass), Ole Jacob Hansen (slagverk).

¹⁶ Bjørn Alterhaug i intervju med forfatteren 8. juni, 1999.

trommeslageren) artikulerer grunnrytmen tydelig ved at kontrabassisten spiller på alle grunnslag innenfor takten, og trommeslageren er med på å framheve denne pulsen. Ofte kan vi innenfor denne type improvisasjonspraksis finne et formoppsett som følgende i en 32-takters AABA-struktur:

- Temaet presenteres.
- Hver solist improviserer sine kor¹⁷ innenfor hver sitt 32-takters AABA-forløp.¹⁸
- Temaet spilles igjen som avslutning.

Denne utviklingsgangen i et improvisasjonsforløp forsterker inntrykket av linearitet med hensyn til artikulering og opplevelse av tid. Vi forventer oss et mål for det vi hører. Vi forventer at etter presentasjon av tema kommer f.eks. et saxofonkor, deretter et pianokor, så eventuelt en annen solist etc., og til slutt kommer temaet inn igjen som avslutning. Spørsmålet om den lineariteten som kommer til uttrykk her, kan ses på som et fenomenologisk spørsmål. Vi har forventning om noe framtidig, som f.eks. at temaet skal spilles som innledning og som avslutning. Innenfor denne rammen forventer vi at solistene skal spille sine kor etter tur. Innenfor hvert AABA-forløp forventer vi at etter to gjennomføringer av A-delen vil vi få en B-del (stikket)¹⁹ som igjen etterfølges av en A-del, så startes det igjen på AABA-skjemaet og samme prosessen gjentas, men forskjellen er at nå er det en annen solist som spiller. Vi kan med andre ord trekke en linje fra åpningstema til sluttema. Vi er målrettet mot en slutt, og de pulserende bassbevegelsene, forsterket av trommespillet, er med på å understreke denne opplevelsen.²⁰

Hvordan kommer så disse jazzmusikalske kjennetegnene til uttrykk i Kapstad/Johansen-kvartettens innspilling av I Love You? Framføringen åpner med en introduksjon hvor melodien blir spilt ad lib av tenorsaxofonisten Johansen og pianisten Kapstad i et rubato tempo. I neste gjennomføring av det 32-takters-akkordskjemaet kommer Alterhaug og Hansen inn i lydbildet på henholdsvis kontrabass og slagverk og låten spilles nå i tempo. Og som en gjenkjennende karakteristikk innenfor standard

¹⁷ *Kor*, kommer fra engelsk “chorus” og innebærer improvisasjon over komposisjon basert på standard/bluesskjema.

¹⁸ *Forløp*, betyr improvisasjon over f.eks. 32 takter i et standardskjema (jf. “kor”). Hver 32-takters gjennomgang under en framførelse utgjør et forløp

¹⁹ *Stikket*, i en 32-takters formstruktur med AABA-inndeling vil B-delen utgjøre stikket.

²⁰ Med dette er en inne på viktige sider ved kompleksiteten i rollene til bl.a. bassist og trommeslager i et jazzensemble. For nettopp noe av det som skaper det rytmiske drivet (også omtalt som “groove”) i en framføring er hvordan den enkelte musiker har utviklet sin individuelle måte å plassere tonen på i forhold til puls, men hvor samtidig mye av det som er med på å bygge opp “grooven” i en framføring er sammensetningen av de individuelle fraseringsmåtene.

idiomet hører vi et bass-slagverk-samspill i tråd med tradisjonen, hvor bassisten (Alterhaug) og trommeslageren (Hansen) bidrar til å skape det pulserende drivet. Rent improvisatorisk dokumenterer innspillingen fire musikere som er fortrolig med en jazz-i-en-amerikansk-tradisjon. Vi får oppleve fire musikere i et akustisk lydbilde som er i en improvisatorisk dialog med hverandre. Gjennom denne dialogen bygger musikerne opp en indre dynamikk og spenning som bærer preg av at alle er på “tå hev” overfor hverandre, noe som er med på skape spensten og drivet i innspillingen. Framføringen bygger på standardjazzens improvisasjonskoder hvor noen av dens karakteristikk er nevnt ovenfor.

“I Love You” ble spilt inn som et ekstra innspillingskutt på LP-utgivelsen Friends fra 1980,²¹ og ble gjennomført på ett “take.”²² I innspillingen blir tempoet satt av pianisten Egil Kapstad, som også leder ensembles avslutning av denne framføringen ved å spille kvintsirkelen som en outro.²³ Denne kvintsirkelavslutningen er en velkjent “que” (tegn) blant disse musikerne ved at Kapstad former en sirkel med hånden like før kvintsirkelen skal spilles. På denne måten fungerer den figurerte sirkelen som en interaksjonskode. Men her må det tilføyes at dette var en intern cue-praksis i Kapstad/Johansen-kvartetten. Et slikt sirkeltegn kan også forstås som codategn i andre ensemblesammenhenger.

I tilknytning til denne diskusjonen om norske jazzmusikere som viderefører en amerikansk jazztradisjon har jeg i et tidligere arbeid²⁴ satt fram hypotesen om musikalske forskjeller som nødvendigvis må komme med bakgrunn i forskjeller i kulturelt opphav. Dette kan eksempelvis være ørsmå intonasjonsmessige forskjeller – og dessuten i forhold til pulsoppfattelse og markering – som skaper forskjeller i framføringspraksis mellom amerikanske og norske jazzkulturer.²⁵ Premisset for en slik hypotese er at etnografiske forhold (bosted, oppvekstmiljø, hjemmemiljø, arbeidsmiljø, fritidsmiljø osv.) i det store og hele er av en annen karakter for norske jazzmusikere enn tilsvarende kulturelle

²¹ Hot Club Records HCRC 2022/KAL OLA-402.

²² Begrep brukt av lydteknikere, musikere og produsenter som term for et opptak av en låt i platestudio. Ofte blir det foretatt flere *takes* av en bestemt låt for å bruke det beste av hvert enkelt *take* i den endelige versjonen som vi kan høre på platene.

²³ Bjørn Alterhaug i intervju med forfatteren 8. juni, 1999.

²⁴ Se Dybo (2002a).

²⁵ Her er jo distinksjonen mellom “hvit” og “svart” rytmikk aktuell, hvor en kan møte på musikalske karakteristikk som “... han spiller svart,” og da med klar hentydning til en helt bestemt groove.

settinger for amerikanske jazzmusikere, og som i sin tur kan påvirke en jazzmusiker utvikling. Som vi har sett tidligere diskuterer også Berliner (1994) en slik hypotese.²⁶

Hvordan kan dette forstås i forhold til Kapstad/Johansen-kvartetten? En viktig læringsarena for denne type improvisasjonspraksis har for disse norske musikerne – foruten ulike jamsessions og turnevirksomhet med andre norske jazzmusikere – vært i møtet med amerikanske jazzmusikere. Som eksempler kan det nevnes at bassisten Bjørn Alterhaug bl.a. har spilt med musikere som Pepper Adams, Bill Hardman/Junior Cook og James Moody (1979), Lee Konitz (1983 og 85), Chet Baker (1983 og 84), Harold Land (1986) og Joe Henderson/Woody Shaw (1987).²⁷ Mens trommeslageren Ole Jacob Hansen har bl.a. spilt med Benny Bailey 1961, Lucky Thompson, Bud Powell og Don Byas 1962, Coleman Hawkins, Don Ellis og Dexter Gordon 1963. Donald Byrd og Eric Dolphy (sommeren 1964). Bill Hardman/Junior Cook (Kongsberg 1979).²⁸ Tilsvarende merittliste finner man for pianisten Egil Kapstad som har spilt med navn fra jazzhistorien som Chet Baker, Red Mitchell, Al Cohn, Barney Kessel, Bob Brookmeyer, Sheila Jordan, Mark Murphy, Toots Thielemans og Georg Riedel for å nevne noen.²⁹ Også tenorsaxofonisten Bjørn Johansen kan vise til tilsvarende meritter med amerikanske navn som Donald Byrd, Dexter Gordon, Joe Henderson og Clark Terry.³⁰ På denne måten har det skjedd en langvarig kulturell innlæringsprosess. Et viktig skille i denne sammenheng er kvartetten som kulturell setting, og de andre jazzkulturelle settingene disse musikerne går inn i på turneer, festivaler, plateprosjekter m.m. Her fungerer de ulike bandsammensetninger som musikerne går inn i som et møtested på tvers av kulturbakgrunner. Selv om man ikke deler kulturelt opphav og språk er de jazzmusikalske kodene felles. I denne sammenheng kan en driste seg til å si at jazzen blir et universelt språk og således kan en prate om en globaliseringsdimensjon i denne form for improvisasjonspraksis. Universelt på den måten at de felles kodene er utviklet hos den enkelte musiker med bakgrunn i og opplæring innenfor en tradisjon i jazzhistorien (f.eks. swing, bebop, cool og modal), og som bruker denne plattformen til å skape nye musikalske synteser. Jazzens utvikling kan således betraktes som en lang serie av kulturmøter mellom høyst ulike befolkningsgrupper og musikktradisjoner som har avstedkommet en rekke nye musikalske synteser. Av denne grunn kan en snakke om jazz

²⁶ Denne distinksjonen går jeg for øvrig nærmere inn på i Dybo (2002a, 2002b, 2003a og 2004).

²⁷ Kilde: www.jazzbasen.no

²⁸ Kilde: www.jazzbasen.no

²⁹ Kilde: <http://www.norskjazzforlag.no/Kapstad%20bio.htm>

som global musikkform.

Disse fire norske jazzmusikerne viderefører en amerikansk jazztradisjon, og mye av denne videreføringen danner grunnlag for en improvisatorisk kreativitet hvor en har lært de kulturelle kodene for standardjazzens musikalske kjennetegn. Denne form for improvisatorisk kreativitet kan sammenlignes med fotballspillerens hvor man i begge tilfellene må kunne spillereglene på en slik måte at de kan brukes intuitivt. Gjennom lang trening/øving er spilleferdighetene innøvd (internalisert) på slik måte at man behersker improvisasjonspråket tilsvarende Dreyfus og Dreyfus' ekspertnivå, og gjennom denne type kulturpraksis internaliseres jazzkulturelle koder som berører en rytmisk kompleks pulsoppfattelse ("timing"), harmonisering, skalabruk, intonasjon, klangfarger m.m. Men samtidig lever disse norske jazzmusikerne under andre etnografiske rammebetingelser enn sine amerikanske kolleger, og dette åpner opp for nevnte hypotese om musikalske forskjeller som nødvendigvis må komme med bakgrunn i forskjeller i kulturelt opphav. Denne hypotesen velger jeg imidlertid å ikke gå nærmere inn på i denne artikkelen av avgrensningsmessige hensyn, men henviser heller til min kommende bokutgivelse om jazz og globalisering (se Dybo 2004) hvor jeg forfølger dette problemfeltet nærmere.

De musikalske og kulturelle karakteristikaene innenfor standardjazzens improvisasjonspraksis – slik som de er eksemplifisert gjennom Kapstad/Johansen-kvartetten – kan i det følgende fungere som et sammenligningsgrunnlag for neste improvisasjonsform jeg skal ta for meg (krysskulturelle improvisasjonsformer).

Krysskulturelle improvisasjonsformer

På den internasjonale jazzscenen var det økende world music-tendenser på 1960-tallet, spesielt innenfor frijazzbevegelsen. Mange av disse tendensene kan tolkes som et resultat av Black Panther- og Black Power-bevegelsene blant afrikansk-amerikanere i USA. Mange afrikansk-amerikanske jazzmusikere søkte etter afrikanske røtter og andre musikkformer av "etnisk" opphav på denne tiden. Blant disse musikerne finner vi trompetisten Don Cherry, tenorsaxofonister som Albert Ayler, Archie Shepp og Pharoah Sanders, og altsaxofonisten Ornette Coleman. Musikere som Cherry, Ayler and Coleman hadde i lang tid vært interessert i ulike folkemusikkformer fra ulike kulturer i USA, men også ulike former av arabisk og asiatisk musikk. Også innenfor jazzrockbevegelsen fra

³⁰ Informasjon fra Bjørn Alterhaug 22. oktober, 2004.

slutten av 1960-tallet finner vi slike verdensmusikk-tendenser hos grupper og artister som Weather Report og Miles Davis, blant mange andre.

På 1970-tallets mange jazzscener brukte musikere og grupper som Jan Garbarek, Karin Krog og Sjør ofte folketonen under deres innspillinger og framføringer. Men en av de første gruppene på den norske jazzscenen som begynte å eksperimentere med blandingsformer mellom ulike musikkulturer var E'Olen.

E'Olen

En av de viktigste krysskulturelle improvisasjonsensemblerne i denne perioden ved overgangen til 1980-tallet er gruppen *E'Olen*. Den norsk-gambianske gruppen *E'Olen* ble startet i 1976 av perkusjonistene Mamodou "Miki" N'Doye fra Gambia and "Zakhir" Helge Linaae fra Norge. Miki N'Doye kom til Norge tidlig på 1970-tallet, og representerer en gambiansk wolof-trommetradisjon.³¹ Navnet *E'Olen* kommer fra det gambianske/senegalesiske språket Wolof og betyr "våkne opp." Gruppen *E'Olen* hadde tilhold i miljøet rundt Club 7 i Oslo fra slutten av 1970-tallet og i første halvdel av 1980-tallet, bestående av perkusjonisten Helge Linaae, elbassisten Sveinung Hovensjø, pianisten Jon Balke, altsaxofonisten Erik Balke, den filippinske trompetisten Pablo Guanio, trommeslageren Finn Sletten og den gambianske trommeslageren Miki N'Doye. Linaae hadde flere lengre opphold i Gambia siden begynnelsen av 1970-tallet da han startet opp denne gruppen. Senere ble Linaae fast bosatt i Lamin Village utenfor hovedstaden Banjul der han bygde opp et undervisnings-senter for vestafrikanske musikktradisjoner som inntil for et par-tre år siden var i aktiv drift.

*Eksempel: "E'Olen"*³²

Denne innspillingen representerer en blanding av ulike stiler hvor musikernes ulike etniske opphav og kulturelle bakgrunn synes å sette sitt preg på samspillet, og i denne sammenheng kan vi spørre om innspillingskuttet "*E'Olen*" representerer en syntese,³³ en

³¹ Wolof er også navnet på et av språkene i Senegal og Gambia.

³² *Innspilt*: Oslo 1979, MAI 7902. *Musikere*: Miki N'Doye (bongo, congas, kabassa, agogo, vokal), Erik Balke (altsaxofon, banta, fuglefløyter, vokal), Jon Balke (flygel, bongos, fuglefløyter, vokal), Pablo Guanio (trompet, vokal), Sveinung Hovensjø (elbass, vokal, tibetanske tempelklokker), Finn Sletten (slagverk, tomtom, vokal), Zakhir Helge Linaae (bocarabo, atopan-tromme, klokker, vokal).

³³ *Syntese* (som opprinnelig kommer av det greske *synthesis* og betyr sammensatt) blir tradisjonelt knyttet til filosofen G.W.F. Hegels dialektiske modell med et tese-antitese-syntese-forhold. Analogt til en endringsprosess innen musikkulturer kan dette settes opp som en modell der et kulturuttrykk settes opp mot et annet og vi får noe nytt som resultat (Problemet med den hegelianske tradisjon er at motsetningene skal *oppheves* (assimileres). Altså er det

akkulturasjon,³⁴ en transkulturasjon,³⁵ eller en synkretisme.³⁶ En kan sammenfatte disse begrepene ved følgende spørsmål: Hva slags lydbilde blir skapt i denne innspillingen, kan vi snakke om en form for “etnisk” sound?³⁷ Med disse blandingsformskategoriene i tankene er et av de første inntrykkene en får ved å lytte til denne innspillingen den spanske atmosfæren med sitt flamencopreg. Dette inntrykket grunnes kanskje i Sveinung Hovensjøs bass-spill som baseres på et afrikansk-kubansk rytmisk tema. Et annet “etnisk” element i denne framførelsen er at Hovensjø har vært i Gambia sammen med Linaae og studert noen landets trommetradisjoner. Linaae understreker i mitt intervju at Hovensjø var meget grundig i sine studier.³⁸ Som en generell kommentar vil jeg anføre at Hovensjø er en meget perkusiv bassist som tydelig er influert av slike gambianske musikktradisjoner. Selv om innspillingen har mange synkretistiske elementer hvor en kan skille ut opphavet (bl.a. modal improvisasjon og wollof-tromming) åpner Hovensjøs elbass-spill for en diskusjon om ikke sounden hans utgjør en form for syntese. Det suggererende drivet i spillet hans har som nevnt et afrikansk-kubansk preg, men

et totaliserende aspekt knyttet til ‘syntese’). Innen etnomusikologien er det vanlig å diskutere det nye som oppstår ut fra begrepet *akkulturasjon*.

³⁴ *Akkulturasjon* kan bety “adding cultures together,” med andre ord en sammensmeltning mellom kulturer. Resultatet blir at noe nytt oppstår. Dette impliserer at når det vi kan kalle kultur møter inntreffer, f.eks. med musikk fra slavetiden i USA, i møtet mellom afrikansk musikkultur og europeisk musikkultur, vil utviklingen av blues utgjøre en syntese. Med dette eksemplet kan vi si at afrikansk musikkultur vil utgjøre tesen, vestlig musikkultur vil utgjøre antitesen og det som kommer ut av dette det nye, det vil si syntesen, er bluesen. Bluesen vil utgjøre en del av den afroamerikanske musikkarven som kan diskuteres ut fra spørsmålet om akkulturasjon. Andre akkulturasjonsprodukter (blandingsformer) som følge av den afroamerikanske musikkarven er jazz, rock, gospel, reggae osv. Men denne prosessen pågår stadig. Det vil si: Nye synteser oppstår med den gamle syntesen i tese-forhold og vi får nye musikkgenrer (se f.eks. Kartomi 1981, Ledang 1985 og Lilliestam 1988.).

³⁵ *Transkulturasjon*. “Akkulturasjon” har framkalt en del definisjonsproblemer. Etnomusikologen Margaret Kartomi (1981:227–249) reiser kritikk mot innholdet av begrepet. Kartomi har fire kritiske bemerkninger til akkulturasjonsbegrepet: 1. Det forutsetter at kulturene har vært isolert, noe som er sjeldent i dag. 2. Termen har mange ulike betydninger. 3. Begrepet oppstod i 1880, og er koblet til kolonialisme og rasefordommer. Kartomi antyder enveiskommunikasjon fra såkalt høyere (kolonimakt-) kultur til såkalt lavere kultur (kolonikultur). 4. Begrepet kommer fra latin og betyr “adding cultures together.” Det betoner foreningen av foreldrene, men ikke avkommet, skriver Kartomi. Av denne grunn foretrekker hun å bruke begrepet *transkulturasjon* for det nye som kommer etter syntesen. Med andre ord får vi en tredje vei etter sammensmeltningen mellom to kulturer, og det er den tredje veien som er interessant å diskutere, nemlig syntesens videre utvikling.

³⁶ *Synkretisme* er spørsmålet om en type blandingsform hvor elementenes opphav fortsatt eksisterer og kan gjenkjennes (i motsetning til sammensmeltning). Det oppstår ikke noen ny syntese, med andre ord skjer det ingen sammensmeltning til en ny tredje vei. Synkretismebegrepet er tradisjonelt knyttet til religionsvitenskap, og her dreier det seg om blandingen av ulike religionsformer, men hvor opphavet til de ulike formene fortsetter å leve. Begrepet har også blitt trukket inn i forhold til postmodernismedebatten, hvor en er inne på collageformene.

³⁷ Begrepet ‘etnisk’ er kanskje en noe problematisk term å bruke i en etnomusikologisk diskusjon, særlig hvis dette begrepet brukes for skille ut musikk fra en muntlig tradert kultur som noe som kommer i motsetning til f.eks. vestlig kunstmusikk. På denne måten bygger en opp myten om musikk fra ikke vestlige kulturer som noe ‘eksotisk’ og ‘autentisk’ (og kanskje noe ‘primitivt’). Med etnomusikologene John Blacking (1973) og Bruno Nettl (1983) kan det argumenteres for at all musikk er ‘etnisk musikk,’ siden all musikk er resultat av menneskelig aktivitet. Et hvert musikalsk uttrykk kan på denne måten ses på som resultat av menneskelig handling i en kulturell setting.

innflytelsen fra bl.a. wollof-trommetradisjon er også til stede, og da på en slik måte at dette ikke umiddelbart kan skilles ut. Av den grunn kan det virke rimelig å snakke om en syntese i denne sammenheng. Nok et krysskulturelt element er hvordan den filippinske trompetisten Pablo Guanio setter sitt preg på framføringen gjennom sine improvisasjoner som synes å være farget av hans kulturelle bakgrunn.

Improvisasjonene i innspillingen er basert modale skalaer, i hovedsak på en eolisk skala i Diss. Den rytmiske grooven – bl.a. tydelig markert i elbass-spillet til Sveinung Hovensjø – baseres på at tonene Diss, Ciss, H og Aiss fra denne skalaen (det vil si halve skalaen i nedadgående bevegelse) utgjør de respektive grunntonene i de fire kvintbaserte akkordene i den afrikansk-kubansk pregete vampen. Ved å spille de samme kvintakkordene i oppadgående bevegelse fra Aiss til Diss, skapes en frygisk dreining (Aiss, H, Ciss og Diss) i vampen. Allerede her ser vi et aspekt i diskusjonen om blandingsformer: Et flamencopreg blandes med wollof-tromming og modal jazzimprovisasjon. En tolkningsvariant på dette er å si at det skapes en globaliseringsdimensjon i innspillingen hvor musikalske impulser fra flere verdenskulturer inngår. Dette kommer til uttrykk gjennom Hovensjøs elbass-spill tett fulgt opp av Finn Slettens trommespill, Miki N'Doyes og Linnaes spill på wollof-trommer og Guanios trompetkor. Disse musikerne er med på å skape innspillingens suggererende puls – tilsvarende basispuls i wollof-trommepraksis – som legger grunnlag for en krysskulturell rytmisk kompleksitet med innslag av rytmiske temaer fra forskjellige verdenskulturer. Noe av det særegne for dette prosjektet er de forskjellige kulturinnslagene i gruppens improvisasjonspraksis, som bl.a. grunnes i musikernes ulike etniske opphav (Norge, Gambia og Filippinene).

Innspillingen bærer preg av improvisasjonsmusikere på høyt nivå hvor den enkelte er influert av improvisasjonsmusikk fra flere verdenskulturer. Mens Kapstad/Johansen-kvartetten tydelig bygger på en amerikansk jazztradisjon, er ikke dette så tydelig hos E'Olen grunnet bruken av blandingsformer med impulser fra flere verdenskulturer. Her må det også nevnes at det etter 1970 blir vanskeligere å snakke om særegne musikalske stiler innenfor jazzhistorien. Fra da av opplever en i stadig større grad “flyten” mellom improvisasjonsmusikk fra ulike verdenskulturer som kjennetegn for flere jazzprosjekter. Selv om ikke diskusjonen om “verdensmusikk” ikke var på agendaen i særlig grad blant musikkritikere på denne tiden er E'Olen tidlig ute med blandingsformer som kan gå inn i

³⁸ Helge Linnae i intervju med forfatteren, november 1997.

en slik diskusjon. I bruken av blandingsformer kan en sammenligne E'Olen med grupper som Weather Report og Osibisa³⁹ som eksperimenterte med tilsvarende krysskulturelle blandingsformer. Men E'Olen vektla i større grad en sterk pulsering forsterket av wollof-rytmer enn ovennevnte grupper. I denne sammenheng framstod E'Olens sceneopptredener nærmest som et rytmisk "fyrverkeri" hvor ensemblet optrådte i fargerike gambiansk-inspirerte kostymer under konsertene. Musikken var dansbar med ovennevnte suggererende puls hvor bl.a. Hovensjø's elbass-spill utgjorde en viktig ingrediens med sine afrikansk-kubanske temaer, og ikke rent sjelden ble publikum sugd med i form av dansing. Her må det også tilføyes at E'Olen optrådte for det meste på diverse jazzklubber, klubber for rockemusikk, multikulturelle musikkklubber (bl.a. Club 7 i Oslo) m.m. Mens ovennevnte Weather Report og Osibisa i langt større grad var konsertband som nesten utelukkende optrådte på større scener.

Noen sammenligninger av improvisasjonsformene med bakgrunn i jazzbegrepet

Vi har i det foregående belyst noen karakteriserende trekk ved improvisasjonspraksisen til henholdsvis Egil Kapstad Bjørn Johansen Quartet og E'Olen. Begge disse ensemblene har vært argumentert for å representere to ulike strømninger i jazzhistorien (standardjazz og krysskulturelle improvisasjonsformer). Underforstått kan begge disse stilistiske strømningene inkluderes i jazzkategorien, bl.a. med tanke på at flesteparten av dens musikere har jazzbakgrunn. Begge strømningene kjennetegnes av særegne former for improvisasjonskoder som hver enkelt musiker forventes å kjenne. Men som det også kommer fram i denne sammenheng er jazzbegrepet komplekst og vanskelig å definere eksakt.

La oss i denne sammenheng se på noe av jazzbegrepets innhold og iboende kompleksitet: 'Jazz' blir av mange regnet som et sekkebegrep (eller vi kan si et inklusivt begrep) som først og fremst knyttes opp mot en amerikansk tradisjon, men blir også brukt for å betegne lignende tradisjoner innen andre geografiske områder, selv om disse – musikalsk, kulturelt og sosialt – kan ha beveget seg langt fra en amerikansk jazztradisjon.⁴⁰

³⁹ Osibisa presenters nærmere på følgende hjemmeside: <http://www.osibisa.co.uk/>

⁴⁰ Begrepet 'amerikansk jazztradisjon' refererer til de mange jazzhistoriske og jazzstilistiske strømningene i USA gjennom det tjuende århundre som 'afrikansk-amerikansk blues' (work songs etc.), 'New-Orleans-jazz,' 'Chicago-jazz,' 'swingjazz,' 'bebop,' 'cooljazz,' 'hardbop,' 'modaljazz,' 'mainstream jazz,' 'frijazz,' 'jazzrock' (fusion jazz) osv. For nærmere definisjoner, analyser og beskrivelser av slike strømninger se f.eks. Berendt (1991), Collier (1978), Gioia (1998), Gridley (2000), Shipton (2004) og Tirro (1979). En historiografisk fundert kritikk av slike

Flere påberoper seg retten til opphavet til jazzbegrepet, bl.a. har New Orleans-pianisten Jelly Roll Morton uttalt at 'I invented jazz in 1902' (Berendt 1982:7). Morton er kjent som den første jazzpianisten som improviserte over egne temaer – det vil si såkalte 'rags' (derav den stilistiske betegnelsen 'ragtime') – som regel var hans egne.

Det finnes flere definisjonsforsøk på jazzbegrepet. Den tyske jazzkritikeren Joachim Ernst Berendt har satt opp en modell for en jazzdefinisjon der han sier at jazz skiller seg ut fra europeisk kunstmusikk på tre områder (Berendt 1982:371):

- Jazz har en særegen relasjon til spørsmålet om 'tid', i dette tilfellet definert som 'swing.'
- Swing vil si 'spontanitet' og 'vitalitet' under musikalsk produksjon hvor improvisasjonselementet spiller en viktig rolle.
- Jazz fordrer en individuell måte å skape en klang/sound på og frasere på som gir hver musiker sin særegne sound (bl.a. ved at han/hun har sin særegne timing).

Berendt prøver med denne modellen å fange opp noe av det som kan oppleves som 'essensen' i svært mange improvisasjonsformer samlet inn under jazzbegrepet, nemlig 'spontanitet' og 'vitalitet' og ikke minst 'tid,' som i dette tilfellet refererer til swing-fenomenet (refererer til hvordan en jazzmusiker kan være 'forpå' eller 'bakpå' grunnpulsen, som derigjennom kan gi framførelsen et 'swingende' preg). Det er selvfølgelig ikke her sagt at annen musikk ikke er spontan og vital, men disse parametrene utgjør en sentral drivkraft i en musikkskapelse som skjer i øyeblikket, hvor notasjon får en mindre rolle.

Det noe abstrakte begrepet 'tid' viser til måter rytmisk å organisere et tidsforløp på. I denne sammenheng skriver Marshall Stearns i sin bok om jazzens historie at "... jazzens grunnlag er en marsjrytme, men jazz-musikeren plasserer kompliserte rytmer ovenpå denne" (Stearns 1962:10.). James Lincoln Collier skriver i *The New Grove Dictionary of Jazz*⁴¹ at jazzens tiltrekkende særtrekk – som i mange andre musikkformer – ligger i dens kombinasjon av 'rytme', 'melodi,' 'harmoni', 'instrumental klangfarge' (sound) og lignende. Men i følge Collier har tre betydningsskillende karakteristika gitt 'jazz' – i en generell betydning – dens spesielle tiltrekningskraft: 1) Swingfenomenet, 2) de

jazzhistoriske og stilistiske inndelinger kommer fram hos den amerikanske jazzforskeren Scott DeVeaux i flere av hans arbeider (se f.eks. DeVeaux 1991 og 1999b).

⁴¹ Se Collier 1994:580.

individuelle kodene og 3) dens ekstatiske funksjon.⁴²

De senere års utvikling innenfor deler av europeisk (og for så vidt også innen amerikansk) jazzliv, slik dette kommer til uttrykk gjennom utgivelser på f.eks. det tyske plateselskapet ECM, har musikalske karakteristika hvor en i svært liten grad kjenner igjen det omtalte swingfenomenet. I stedet opplever en eksempelvis hos ECM-artister som den amerikanske gitaristen Pat Metheny, den norske gitaristen Terje Rypdal, den sveitsiske fiolinisten Paul Giger, og den norske saxofonisten Jan Garbarek, bruken av lange og til dels svevende klangflater hvor en markert rytme, puls og groove (driv) blir nærmest fraværende. Dette er eksempler på improvisasjonsmusikere som også knyttes til jazzen, og det viser problemet med å gi en eksakt definisjon av jazzbegrepet. Dette stiller en overfor spørsmålet om hvem som har rett til å bruke begrepet 'jazz.' For å synliggjøre de motstridende definisjonene en kan møte på i litteraturen tydeligere kan den afrikansk-amerikanske musikkforskeren Leonard L. Brown (1989) trekkes fram. I sin doktoravhandling om afrikansk-amerikanske jazzmusikere i New England, USA, og deres syn på jazz definerer han jazz som musikk utviklet og utøvd av afrikansk-amerikanere i USA. Mens i Norge og andre nordeuropeiske land vil en som tidligere nevnt ofte møte på oppfatninger av jazz som improvisasjonsmusikk skapt av musikere med bakgrunn i og opplæring innenfor en tradisjon i jazzhistorien, og som bruker denne plattformen til å skape nye musikalske synteser.

Som vi ser har flere med høyst forskjellig kulturell bakgrunn et eiendomsforhold til denne musikkformen, noe som gjør en eksakt definisjon av jazzbegrepet vanskelig. I dette prosjektet legges til grunn nevnte norske og nordeuropeiske betydning av jazzbegrepet (improvisasjonsmusikk skapt musikere med bakgrunn i en bestemt tradisjon i jazzhistorien). Vi kan nå se på hvordan enkelte betydningsnyanser av jazzbegrepet aktualiserer seg innenfor henholdsvis standardjazz og krysskulturelle improvisasjonsformer i norsk jazzliv:

I relasjon til spørsmålet om hvordan de særegne improvisasjonskodene innenfor hver enkelt jazzstilistisk strømning strukturerer jazzmusikerens improvisasjoner, kan det argumenteres for at standardjazzens improvisasjonspraksis harmonisk og melodisk vektlegger akkordene og akkordskiftningene, mens den krysskulturelle improvisasjonspraksisen – slik den kommer til uttrykk hos E'Olen – fokuserer mer på skalaene. Jazzens historie fram til og med hardbop kan vi si bygger på dur og moll-

⁴² Ibid.

tonalitet med kvintsirkelharmonikk og tilhørende akkordorienterte improvisasjonsformer. Det vil si at en bruker akkordegne toner, altererte akkordtoner og gjennomgangstoner som improvisasjonsmateriale. De strukturerende parametere sentrerer om 'form' og 'melodikk.' Til de akkordorienterte improvisasjonsformene hører New Orleans jazz, swing, bebop og cooljazz som bygger mye på kvintsirkelbasert harmonikk. En slags motsats til de akkordorienterte (dvs. harmonibundne) improvisasjonsformene er de skalaorienterte improvisasjonsformene. Til disse hører bl.a. blues- og modalimprovisasjon.

Modaljazzen kan knyttes opp mot hardbopen, siden flere hardbop-musikere var med på å utvikle denne improvisasjonsformen. Viktige musikere i denne sammenheng var f.eks. Miles Davis, tenorsaxofonisten John Coltrane og pianisten Bill Evans. Det som kanskje først og fremst knyttes opp mot modaljazzen er Miles Davis 'Kind of Blue'-utgivelse.

Således kan det argumenteres for at noe av jazzhistoriens viktige improvisatoriske skiller gjenspeiler seg i forskjellene mellom improvisasjonspraksisene for disse to norske ensemblene som analyseres i denne artikkelen: Mens Kapstad/Johansen-kvartetten harmonisk og melodisk bygger på akkordbaserte improvisasjonsformer bygger E'Olen tilsvarende på skalaorienterte improvisasjonsformer (bl.a. kjennetegnende for Miles Davis' modaljazzprosjekter ved overgangen fra 1950- til 60-tallet og innenfor jazzrock/fusion fra slutten av 1960-tallet).

I sammenligningen med Kapstad/Johansen-kvartetten innspilling av I Love You er kanskje E'Olens innspilling mer planlagt med hensyn til dens bruk av åpningstemaet, men også ved å bruke klart definerte passasjer mellom vampene.⁴³ Men et likhetstrekk er at begge disse innspillingene er åpne og spillbare låter. Åpne i den forstand at det ikke er bestemt eller prestrukturert hvor lenge hver av disse framføringene skal vare.

Rytmask er det også betydelige forskjeller mellom improvisasjonspraksisene: I tråd med standardjazzens improvisasjonspraksis vektlegger Kapstad/Johansen-kvartetten det pulserende rytmiske drivet i kompet som bygger opp om den kvintsirkelbaserte harmonikken (jf. tidligere beskrivelser). I E'Olens krysskulturelle prosjekt settes det krysskulturelle rytmiske preget i fokus med vekten på en suggererende puls basert på bl.a. blandingen av afrikansk-kubanske og vestafrikanske rytmer. Det musikalsk harmoniske elementet får mindre betydning hos E'Olen. Således vektlegges forskjellige rytmiske

⁴³ 'Vamp' vil si gjentatte akkordsekvenser.

kompleksiteter i disse to ensemblene ved at E'Olen bygger mer direkte på de afrikanske røttene, mens Kapstad/Johansen-kvartetten på sin side bygger på den amerikanske jazzhistoriens transformasjon av afrikanske rytmiske røtter og kulturpraksis.⁴⁴

Også publikumet og den øvrige kulturelle settingen for disse to jazzstilistiske strømningene blir til dels forskjellig ved at de appellerer til forskjellige kulturelle identitetssymboler. Hos E'Olens publikum er det kanskje først og fremst de dansbare rytmene som kommer i fokus, og dette sammen med musikere som behersker sine respektive instrumenter på høyt nivå gjennom ulike soli og kompfunksjon. På sin side opererer Kapstad/Johansen-kvartettens med en annen symbolbruk. Dens publikum kunne være noe "eldre" og som gjerne hadde jazz-som-lyttemusikk som felles identitetssymbol.

Alt i alt viser begge disse to ulike eksemplene fra improvisasjonsformer i norsk jazzliv viktige aspekter ved kompleksiteten i jazzbegrepet.

Øvrige forskningsresultater fra prosjektet

Jeg har ovenfor presentert en sammenligning av to av de undersøkte jazzstilistiske strømningene i prosjektet (standard jazz og krysskulturelle improvisasjonsformer). Ut over dette har prosjektet materialisert seg i form av en rekke delresultater. Prosjektet er strukturert etter følgende mal: Innledning (prosjektpresentasjon som foreligger i denne artikkelen); Del 1 Forskningssituasjon, metoder og teoridannelser; Del 2 Standardjazz; Del 3 Jazzrock; Del 4 Krysskulturelle improvisasjonsformer; Del 5 Komparativ analyse av improvisasjonsformer i norsk jazzliv.

Del 1 Forskningssituasjon, metoder og teoridannelser

I forbindelse med presentasjon av prosjektets "Forskingssituasjon, metoder og teoridannelser" har jeg publisert to arbeider internasjonalt (se Dybo 1999c og 2002b) og ett arbeid nasjonalt (se Dybo 2002a). I artikkelen om etnomusikologiske utfordringer i norsk jazzforskning (se Dybo 2002b) drøfter jeg en del analytiske utfordringer som finnes bl.a. i det rikholdige materialet fra norsk jazzliv som er arkivert i Norsk Jazzarkiv, Oslo. For å perspektivere en del av de analytiske utfordringer som dette materialet fordrer, fører jeg en diskusjon med å trekke enkelte paralleller til dagens internasjonale jazzforskning

⁴⁴ I et annet arbeid (se Dybo 2004) teoretiserer jeg denne jazzhistoriske transformasjonen av afrikanske kulturuttrykk med bakgrunn i bl.a. Henry Louis Gates jr. (1988) sine teorier om 'signifyin.' I stikkordsform refererer denne teorien

(bl.a. kulturteoretiske arbeider av Ingrid Monson, Samuel A. Floyd jr. m.fl.). Mens Dybo (1999c) tar for seg interaksjonsanalytiske problemområder under jazzimprovisasjon med vekt på kroppsfenomenologiske tilnæringsmåter inspirert av den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty (1962), og de to amerikanske kunstig-intelligens-forskerne Hubert og Stuart Dreyfus (1986),⁴⁵ tar Dybo (2002a) for seg soundbegrepet som analytisk begrep innen jazz og populærmusikkforskningen. I sistnevnte artikkel belyser jeg en rekke analytiske utfordringer i tilknytning til dette begrepet, herunder spørsmålene om “groove,” “time” og “timing” hos jazzmusikere. Jeg tar i denne sammenheng for meg både eldre og nyere arbeider hvor analyse av sound er sentralt. I den nærmest ferdigstilte monografien *Representasjonsformer i jazz- og populærmusikkanalyse: En drøfting av enkelte problemområder, retninger og arbeider innen feltet*⁴⁶ undersøker jeg metodologiske løsninger i forbindelse med analyse av improvisasjon, sound, rytmiske aspekter m.m. i nasjonalt og internasjonalt publiserte arbeider innen feltet.

Disse metodologisk-teoretisk innrettede artiklene går strengt talt godt ut over det som hører til prosjektet. Flere av arbeidene utgjør selvstendige publikasjoner som favner om et bredere analytisk og metodologisk nedslagsfelt enn det som ligger i foreliggende prosjekt.

Del 2–4 Standardjazz, Jazzrock og Krysskulturelle improvisasjonsformer

I tilknytning til prosjektets del 3 om jazzrock går jeg – i artikkelen “Komparative aspekter ved norsk jazzliv på 70-tallet: Sammenligning mellom amerikanske, europeiske og norske utøvere”⁴⁷ – inn på kompleksiteten i de mange jazzhistorier en var vitne til i dette tiåret. Særlig vekt legges på plateindustriens rolle i denne sammenheng og den betydning den hadde for norske som jazzrock-grupper som Moose Loose og Blow Out, men også for det norske jazz- og norsk folkemusikkprosjektet Østerdalsmusikk. Sistnevnte prosjekt er også gjenstand for diskusjon i artikkelen “Plateselskapenes rolle for utviklingen av jazz i Europa.”⁴⁸

til hvordan vestafrikanske kulturpraksiser lever videre i afrikansk-amerikanske kultursettinger. Med bakgrunn i at jeg tar opp dette problemfeltet i mitt ovennevnte bokprosjekt går jeg ikke videre inn på dette feltet i denne artikkelen.

⁴⁵ Se også Hubert L. Dreyfus (1990).

⁴⁶ Se Dybo (2003b).

⁴⁷ Se Dybo (2003a).

⁴⁸ Se Dybo (2001b).

Prosjektets del 4 om krysskulturelle improvisasjonsformer i norsk jazzliv tar jeg for meg i bl.a. foreliggende artikkel med utgangspunkt i gruppen E'Olen. I det foreløpig upubliserte paperet "Cross Cultural Forms of Improvisation in Norwegian Jazz Life"⁴⁹ går jeg inn på en sammenligning av de krysskulturelle improvisasjonsprosjektene til norske grupper som E'Olen, Frode Fjellheim Jazz Joik Ensemble og Utlå.

For delene 2–4 som helhet foretar jeg i bokprosjektet *Jazz og globalisering – Komparative perspektiver på jazzens framvekst og utvikling i USA, Europa og Norge*⁵⁰ et sammenlignende studium over endringer i jazzmusikalske uttrykk og improvisasjonsformer både historisk og geografisk. I denne sammenheng drøftes hvordan de politiske og kulturelle rammene innenfor henholdsvis USA, Europa utenom Norge og Norge kan ha fungert som katalysatorer for jazzens ulike strømninger, og de endringsprosesser den har gjennomgått. Gjennom den spredning av jazz som har skjedd til andre geografiske områder utenfor USA har denne musikkgenren gjennomgått en rekke transformasjoner. I etnomusikologisk forskning omtales dette fenomenet ofte for 'music in diaspora', som refererer til en musikalsk genres utvikling etter at den har blitt etablert innenfor et nytt geografisk område (f.eks. europeiske land). Den amerikanske etnomusikologen Paul F. Berliner diskuterer i denne sammenheng som nevnt jazzmusikernes ulike rollemodeller ut fra en amerikansk tradisjon, men så kommer spørsmålet om hvordan dette forholder seg til f.eks. norske forhold.

Den sammenlignende drøftingen i boken bygger på aktuell etnomusikologisk teori basert på bl.a. Gates', Floyds, Monsons og Walsers⁵¹ analytiske perspektiver. I etnomusikologisk forskning er komparative studier vanlig (faget het opprinnelig 'sammenlignende musikkvitenskap'), og ut over det som er presentert tidligere, kommer det etnomusikologiske perspektivet til uttrykk i dette arbeidet i form av studier av jazzens framvekst og utvikling som en gehørtradert musikkform, der bl.a. de forskjellige jazzkulturenes interne koder og språk vies oppmerksomhet. Dette kan være koder og språk både i forhold til miljømessige forhold innad i en jazzkultur og musikkinterne hendelser. Ut fra dette etnomusikologiske perspektivet blir det foretatt en komparativ drøfting mellom jazzens utvikling og framvekst i USA og dens spredning til andre verdensdeler gjennom dens drøyt hundreårige historie ut fra overgripende spørsmål som:

⁴⁹ Paper presentert på konferansen *Music Grooves, Style and Aesthetics* i Bergen november 1999 og *Jyväskylä Summer Jazz Conference*, June 6-9, 2001, University of Jyväskylä, Finland. Se Dybo (1999b og 2001a).

⁵⁰ Se Dybo (2004).

⁵¹ Se Gates jr. (1988), Floyd jr. (1991, 1995 og 1999), Monson (1991 og 1996) og Walser (1995).

Hvordan spres jazzen til det europeiske kontinentet og andre verdensdeler? I hvilken grad og på hvilken måte påvirkes europeiske jazzmusikere av i sine amerikanske forbilder? I hvilken grad påvirker hjemlige kulturelle forhold europeiske jazzmusikere? Hva slags nye synteser oppstår i slike sammenhenger? I forbindelse med slike spørsmål kan det nevnes at flere etnomusikologer og antropologer studerer den kulturelle 'settingen',⁵² også omtalt som etnografiske analyser og beskrivelser, og dette er aspekter som inngår i foreliggende arbeid. Sagt annerledes rettes fokus både på makronivå (studiet jazzens utvikling sett i lys av kulturelle endringsprosesser innenfor et geografisk avgrenset område) og mikronivå (hvordan kulturelle forskjeller kan gi seg utslag i musikalske uttrykk under improvisasjonspraksis). Jazz representerer ulike improvisasjonsformer og ulike grader av struktur, og hvor kulturelle variasjoner i stor grad kan forekomme.

Del 5 Komparativ analyse av improvisasjonsformer i norsk jazzliv

Foruten den sammenligningen som blir foretatt mellom improvisasjonsformer i henholdsvis standardjazz og krysskulturelle improvisasjonsformer i forrige kapittel går ovennevnte bokprosjekt inn på en mer omfattende sammenlignende analyse av prosjektets improvisasjonsformer.

Oppsummering

Som det går fram har denne artikkelen søkt å sammenfatte et omfattende forskningsarbeid som har pågått over flere år. Prosjektet har hittil ikke resultert i en selvstendig overgripende monografi hvor ovennevnte deler utgjør underordnede kapitler, men har heller resultert i en rekke delresultater som søkes sammenfattet i denne overgripende artikkelen.

I innledningen ble det presentert en arbeidshypotese som tok for seg improvisasjon som utgangspunkt for jazzens egenart. Denne hypotesen har følgelig dannet grunnlag for de drøftinger og analyser som presenteres i foreliggende artikkel. En utvidet drøfting av denne hypotesen kommer i tillegg fram i de øvrige delresultater fra prosjektet som er presentert ovenfor, og da i form av et komparativt studium av et utvalg jazzstilistiske strømninger i norsk jazzliv som 'jazzrock,' 'standardjazz' og 'krysskulturelle

⁵² Se f.eks. Blacking 1973, Nettl 1983 og Berliner 1994.

improvisasjonsformer innenfor jazzen.’ I denne forbindelse vil det større arbeidet om jazz og globalisering (se Dybo 2004) inneholde en mer utvidet drøfting av ovennevnte hypotese, men i det bokprosjektet inngår i tillegg en sammenstillende drøfting av improvisasjonsformer i norsk jazzliv med strømninger i internasjonalt jazzliv. Med andre ord går det bokprosjektet en del ut over det som er tematikken i dette prosjektet.

Alt i alt har denne artikkelen søkt å belyse enkelte aspekter i tilknytning til improvisasjonsfenomenet ved to improvisasjonsformer innenfor norsk jazzliv. Temaet utgjør et komplekst felt, særlig med tanke på den problematiseringen som ble foretatt rundt jazzbegrepet ovenfor.

Generelt håper jeg gjennom foreliggende artikkel – ut over denne rapporten fra mitt pågående forskningsprosjekt om improvisasjonsformer i norsk jazzliv – å ha pekt på aktuelle tematiske og metodologiske vinklinger som kan utvikles videre innen forskningen på dette feltet.

Litteraturreferanser

- Alterhaug, Bjørn (2004): “Improvisation on a triple theme: Creativity, Jazz Improvisation and Communication,” *Studia Musicologica Norvegica* 30 (2004), side 97–118.
- Berendt, Joachim Ernst (1982): *The Jazz Book: From Ragtime to Fusion and Beyond* (eng. overs.), Westport Connecticut (f. utg. 1975).
- Berendt, Joachim Ernst (1991): *The Jazz Book: From Ragtime to Fusion and Beyond*, revised by Günther Huesmann; translated by H. and B. Bredigkeit with Dan Morgenstern; new sections translated by Tim Neville, Lawrence Hill Books, New York.
- Blacking, John (1973): *How Musical is Man?*, University of Washington Press, Seattle og London.
- Berliner; Paul F. (1994): *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, Chicago og London.
- Brown, Leonard L. (1989): *Some New England African Americans’ Views on Jazz: An Ethnomusicological Study*, avhandling (PhD.), Wesleyan University.
- Brownell, John (1994): “Analytical Models of Jazz Improvisation,” *Jazzforschung Jazz Research* “26” 1994, side 9–29.
- Collier, James Lincoln (1994): “Jazz,” i: Kernfeld, Barry (red.): *The New Grove Dictionary of Jazz*, The Macmillan Press Limited, London. Side 580.
- Collier, James Lincoln (1978): *The Making of Jazz: A Comprehensive History*, Granada Publishing, London.
- DeVeaux, Scott (1988): “Bebop and the Recording Industri: The 1942 AFM Recording Ban Reconsidered,” *Journal of the American Musicological Society* “41,” side 126–165.
- DeVeaux, Scott (1989): “The Emergence of the Jazz Concert, 1935–1945,” *American Music* “7,” side 6–29.

- DeVeaux, Scott (1991): "Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography," *Black American Literature Forum* 25:3 (Fall 1991), side 525–560.
- DeVeaux, Scott (1995): *Jazz in America, Who's Listening?*, Research Division Report "31," National Endowment for the Arts, Seven Lock Press, Carson, California.
- DeVeaux, Scott (1997): *The Birth of Bebop: A Social and Musical History*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles & London.
- DeVeaux, Scott (1998): "Reviews of 'Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation', by Paul Berliner. Chicago: University of Chicago Press, 1994. xix, 883 pp.; 'Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction', by Ingrid Monson. Chicago: University of Chicago Press, 1996. xii, 253 pp., *Journal of the American Musicological Society*, 2nd Review for Musicologies, side 393–406.
- DeVeaux, Scott (1999a): "Who Listen to Jazz," i: Walser, Robert (red.): *Keeping Time: Readings in Jazz History*, Oxford University Press, New York & Oxford, side 389–395.
- DeVeaux, Scott (1999b): "Constructing the Jazz Tradition," i: Walser, Robert (red.): *Keeping Time: Readings in Jazz History*, Oxford University Press, New York & Oxford, side 417–424.
- Dreyfus, H.L./Dreyfus, S. (1986): *Mind over Machine: The Power of Human Intuitive Expertise in the Era of the Computer*, Free Press.
- Dreyfus, Hubert L. (1990): "Husserls epifenomenologi" (Oversatt av Espen Søyby). I: *Agora* nr. 3-4/90. Side 8–26.
- Dybo, Tor (1995): "Jan Garbareks musikk i en kulturell endringsprosess," avhandling (dr.art.), Universitetet i Trondheim, AVH.
- Dybo, Tor (1996): *Jan Garbarek: Det åpne roms estetikk*, Pax forlag, Oslo.
- Dybo, Tor (1999a): "Forms of Improvisation in Norwegian Jazz: A Presentation of a Post-Doctoral Project in Musicology," Paper presentated at *Jyväskylä Summer Jazz Conference* June 11, 1999. Upublisert paper.
- Dybo, Tor (1999b): "Cross Cultural Forms of Improvisation in Norwegian Jazz Life," upublisert paper presentert på konferansen *Music Grooves, Style and Aesthetics* i Bergen november 1999.
- Dybo, Tor (1999c): "Analysing Interaction during Jazz Improvisation," *Jazzforschung/Jazz Research* 31 (1999), side 51–64.
- Dybo, Tor (2000): "Improvisasjonsformer i norsk jazzliv: En presentasjon av et forskningsprosjekt i musikkvitenskap," paperpresentasjon 18. august 2000 under den *13. Nordiske musikkforskerkongress Aarhus 2000*.
- Dybo, Tor (2001a): "Cross Cultural Forms of Improvisation in Norwegian Jazz Life," paper-presentasjon på *Jyväskylä Summer Jazz Conference*, June 6-9, 2001, University of Jyväskylä, Finland.
- Dybo, Tor (2001b): "Plateselskapenes rolle for utviklingen av jazz i Europa," *Studia Musicologica Norvegica* 27 (2001), side 185–210.
- Dybo, Tor (2002a): "En drøfting av analytiske perspektiver i tilknytning til soundbegrepet," i: Jonsson, Leif (red): *Musikkvidenskapelig årbok 2002*, NTNU, Trondheim 2002. Side 15–56.
- Dybo, Tor (2002b): "Ethnomusicological Reflections on Challenges in Norwegian Jazz Research," in: Alterhaug, B. / Dybo, T. / Oversand, K. (eds.): "Challenges in Norwegian Jazz Research – Report from a Conference in Trondheim, September 15-17 2000 arranged by The Department of Musicology, NTNU in co-operation with The Norwegian Jazz Archiv, Oslo and The Centre for Northern Norwegian Folk Music Research, Nesna

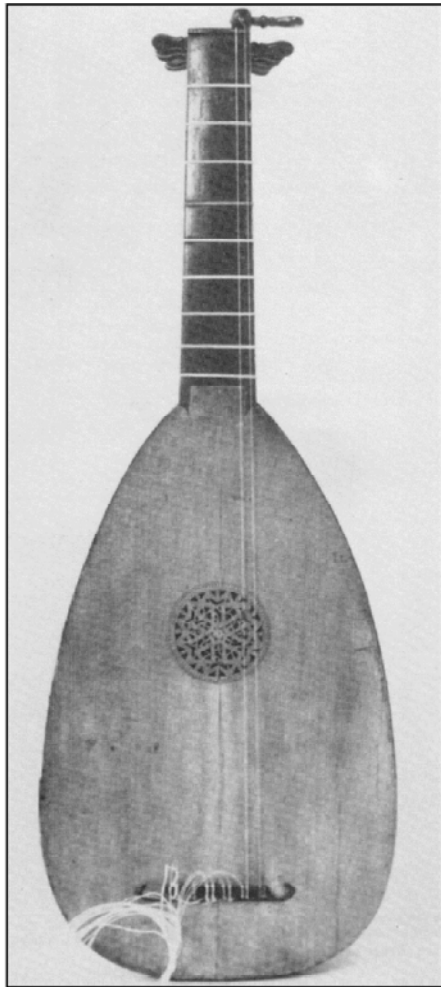
- University College,” in: Jonsson, Leif (red): *Skrifter fra Institutt for musikk*, NTNU, Trondheim 2002, side 131–150.
- Dybo, Tor (2003a): “Komparative aspekter ved norsk jazzliv på 70-tallet: Sammenligning mellom amerikanske, europeiske og norske utøvere,” i: *Publications from Norwegian Jazz Archives*, Norwegian Jazz Archives, Oslo, side 77–88.
- Dybo, Tor (2004): “Jazz og globalisering: Komparative perspektiver på jazzens framvekst og utvikling i USA, Europa og Norge” (fagbok i avslutningsfasen).
- Floyd jr., Samuel A. (1991): “Ring Shout! Literary Studies, Historical Studies, and Black Music Inquiry,” *Black Music Research Journal* 11:2, side 265–287.
- Floyd jr., Samuel A. (1995): *The Power of Black Music: Interpreting its History From Africa to the United States*, Oxford University Press, New York.
- Floyd jr., Samuel A. (1999): “Ring Shout, Signifyin(g), and Jazz Analysis,” i: Walser, Robert (red.): *Keeping Time: Readings in Jazz History*, Oxford University Press, New York & Oxford, side 401–410.
- Gates jr., Henry Louis (1988): *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, Oxford University Press, New York.
- Gioia, Ted (1998): *The History of Jazz*, Oxford University Press (første utgivelse: 1997).
- Gridley, Mark C. (2000): *Jazz Styles: History & Analysis* (7th ed.), Prentice Hall, Upper Saddle River, New Jersey.
- Helstrup, Tore (1989): “Hukommelse,” *Aschehoug og Gyldendal store norske leksikon*, bind 7, Oslo, side 80.
- Jost, Ekkehard (1974): *Free Jazz*, Graz.
- Jørgensen, Svein Halvard (2004): “På sporet av improvisasjonens potensiale,” avhandling (dr.art.), Det historisk-filosofiske fakultet, NTNU. Trondheim.
- Kartomi, Margaret (1981): “The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts,” *Ethnomusicology*, XXV May Number 2, side 227–249.
- Ledang, Ola Kai (1985): “Norsk folkemusikk i verdssamfunnet,” i: *Arne Bjørndals hundreårsminne* (rapport fra seminar i Bergen 3–5. mars 1982), Forlaget folkekultur, Bergen, side 129–147.
- Lilliestam, Lars (1988): *Musikalsk ackulturation: frå blues till rock: En studie kring låten Hound Dog*, Göteborg.
- Malm, Krister (1981): *Fyra musikkulturer: Tanzania, Tunisien, Sverige och Trinidad*, Stockholm.
- Merleau-Ponty, Maurice (1962): *Phenomenology of Perception*, (eng. overs.), London.
- Merriam, Alan P. (1964): *The Anthropology of Music*, Evanston.
- Monson, Ingrid (1991): “Musical Interaction in Modern Jazz: An Ethnomusicological Perspective,” diss. (Ph.D.), New York University.
- Monson, Ingrid (1996): *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, The University of Chicago Press, Chicago and London.
- Moore, Allan F. (1993): *Rock: The primary text: Developing a musicology of rock*. Open University Press, Buckingham.
- Nettl, Bruno (1983): *The study of ethnomusicology. Twenty-nine issues and concepts*, Urbana & c.
- Nettl, Bruno / Russell, Melinda (eds.) (1998): *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, The University of Chicago Press, Chicago and London.
- Oversand, Kjell (1987): “Improvisasjon og tilstedeværelsens estetikk,” i: Ledang, Ola Kai (red.): *Musikkvidenskapelig – Tretten essay Musikkvitenskapelig institutt 1962–87*, Solum forlag, Oslo.

- Reinholdsson, Peter (1998): "Making Music Together: An Interactionist Perspective on Small-Group Performance in Jazz," avhandling (Fil.Dr.), *Studia Musicologica Upsaliensia. Nova Series* 14. Uppsala University.
- Shipton, Alyn (2004): *A New History of Jazz*, Continuum, London.
- Stearns, Marshall W. (1962): *Jazzens historie* (oversatt av Karl Emil Hagelund), Gyldendal, Oslo. Original tittel: *The Story of Jazz*, Oxford University Press, New York (1956).
- Tirro, Frank (1979): *Jazz: A History*, J.M. Dent & Sons LTD, London, Melbourne & Toronto.
- Turner, Victor (1966): *The ritual process. Structure and anti-structure*. New York.
- Walser, Robert (1995): "Out of Notes: Signification, Interpretation, and the Problem of Miles Davis," i: Gabbard, Krin / Lester, James P. (red.): *Jazz Among The Discourses*, Duke University Press, Durham, N.C. 1995, side 343–365.
- Witmer, Robert (1994): "Standard," i: Kernfeld, Barry (red.): *The New Grove Dictionary of Jazz*, The Macmillan Press Limited, London. Side 1155.

Mandora and Gallichon, a possible missing link between the baroque lute and the classic guitar?¹

Professor, phil.dr. Per Kjetil Farstad

Mandora by *Simpertus Niggel*, lute and violin-maker in Füssen, 1754. (Nuremberg, Germanisches Museum MIR 895).



Besides the 11- and 13-course lutes, other types of lutes with fewer strings and quartal-tuning were used in 18th century Germany.² Among those instruments, the mandora and the gallichon can be regarded as possible links between the baroque lute and the classical guitar. The melody, supported by simple chords, is strongly emphasised in compositions for these instruments. This structure is in accordance with the general stylistic changes of the age of Enlightenment. The mandora and the gallichon were especially popular in Bohemia, Moravia, Southern Germany, and Austria.

The Mandora

The German mandora, a lute-like instrument, usually with six or eight courses, was a fine alternative for those who stopped playing the theorbo or the 11- and 13-course lutes. The many manuscripts for the mandora that appear in 18th century Germany indicate its popularity. It can be deduced from the tablatures for the mandora that, during the eighteenth century, six to eight orders of strings was the norm. The seventeenth century mandora usually had five orders of strings. The development to six, seven, and eight orders of strings probably took place in the first decades of the 18th century. In the 19th century the six and eight stringed

¹ See also Farstad, Per Kjetil (2000): German galant lute music in the 18th century. Göteborg University, Department of Musicology, Sweden.

² Donald Gill mentions that in fact more 18th-century lutes with 6-, 7-, and 8-courses have survived than regular 11-, and 13-course lutes. See Donald Gill, "Alternative lutes: The identity of 18th-century mandores and gallichones," in *The Lute, The Journal of the Lute Society Lute*, Vol XXVI, part 2 (1986), pp. 51-60.

mandora was the most common variant.³ This is confirmed by Simon Molitor in the preface to *Grosse Sonate für Gitarre*, op. 7, Vienna, 1807: "The mandora is quite similar to our six-string guitar, except for the addition of a deep C." Molitor, however, is probably referring to eight, rather than the seven-stringed mandora. These were tuned in E (like the guitar) and with low D and C, this corresponds to Albrechtbergers tuning (see below), the most common tuning used in the countries along the Donau.⁴ In the same preface, Molitor states that the mandora was as popular in Vienna at the beginning of the 18th century as the guitar was at the beginning of the 19th.⁵

The Gallichon

The gallichon (colochon / colachon / colochone / calichon / galischan / gallichona / gallichone / chalcedon / caliciono / calicono / calcedon / callichon),⁶ referred to by Mattheson as a small, lute-like instrument, tuned almost like the viola da gamba (D.G.c.f.a.d.), was used to accompany the voice and as an alternative to the keyboard. This tuning is, of course, similar to the tuning of the guitar, but a major second lower.

The origin of the gallichon is somewhat obscure. The Swedish musicologist Daniel Fryklund mentions two types of instrument called colascione. The first is lute like, with a long neck, has 16 to 24 frets, and two or three orders of strings. This is the type described by Kirchner (1650) and Mersenne (1636). It was played with a plectrum, and seems to have survived into the 18th century, presumably in Italy. Charles Burney described it as "a usual instrument in Naples. It is a kind of Zither, but with only two strings which are tuned in fifths."⁷ Domenico Colla, one of the Colla brothers (see below), who lived in the middle of the 18th century, wrote, according to Zuth, six Sonatas for the two-stringed colascionino, a sort of mezzo colascione.⁸

In a survey of the musical life in Hannover in the second half of the 18th century, Heinrich Sievers mentions two concerts, that took place in January 1764, at which the

³ Ernst Pohlmann, *Laute Theorbe Chittarone*, Bremen 1982, pp. 405-413.

⁴ Thanks to Pietro Prosser, Italy, for providing me with this information

⁵ See the preface by Simon Molitor, *Grosse Sonate für Gitarre*, op. 7 "als Probe einer besseren Behandlung dieses Instruments", Artaria, Wien 1807, as quoted by Josef Klima in, "Die Mandorakammermusik des Benediktinerstiftes Melk a.d. Donau / N.Ö.", Thematisches Verzeichnis von Josef Klima, *Wiener Lautenarchiv*, Nr. 19, A 2344 MariaEnzersdorf bei Wien, 1978, p. M1.

⁶ Many of the sub-names mentioned here are not found in the primary literature, and may be corruptions of secondary literature.

⁷ Josef Zuth, *Handbuch der Laute und Gitarre*, Wien 1926-28, p. 69.

⁸ "6 Sonate per colascioncino di due corde", Ibid

virtuoso Colla brothers played the *colascione* and *colascioncino*.⁹ They played their own compositions and also new compositions by the most famous Italian composers of the time. Sievers mention that the Hannover audience was fascinated by the variable dynamic sound of the instrument, a sound he found more similar to the "Zither" than to the lute. The brother's virtuoso performance resulted in amazing instrumental effects, and in the duos, he noticed a great variety of sounds. The European concert tours of the Colla brothers took place from 1753 to 1772. The size and order of strings of the instruments is, however, not known. On the 6th sonata of six sonatas by Domenico Colla, "colascioncino da due corde," ("colascioncino with two strings"), is printed. This could indicate that the other sonatas were for instruments with more than two strings. Schering mentions that the Colla brothers played a *Colascione* and *Colascioncino* - concert in Leipzig in 1764.¹⁰ Another duo, the Merchi brothers, was active at the same time as the Colla brothers (from 1752 to 1789). It is likely that they also performed their own compositions. However, no *colascione* compositions by the Merchi brothers are known.¹¹

The second type of *colascione* mentioned by Fryklund has five or six courses. This, however, seems to be the kind of gallichon known in Germany throughout the 18th century. When comparing the lute to the gallichon in *Untersuchung* (1727), Baron seemed to be aware of different types of gallichon (calichons). He mentioned that more could be done with many strings [on the lute] than with three, four or six courses [the gallichon].¹² In addition, Mattheson mentions a 5-string gallichone (see below). It is difficult to know whether the gallichone is a further development of the *colascione* or not.¹³

The gallichone was used for continuo playing as well. This can be seen in Johann Kuhnau's Memorandum of 1704. In a letter written in Leipzig to the Mayor dated the 4th December 1704, Kuhnau requests:

For our concerted sacred music we always have to borrow the so-called *Colochone* [*Colochonen*], a type of lute [whose sound], however, penetrates and is

⁹ It could be that calichon and colascioncino are, in fact, two different instruments, and as such similar only from an aesthetical point of view. Future research will hopefully clarify this.

¹⁰ Arnold Schering, *Der Musikgeschichte Leipzigs*, Vol. III 1725-1800, Leipzig 1941, p. 411

¹¹ Heinrich Sievers, *Hannoversche Musikgeschichte*, Vol. I, Tutzing, 1979, pp. 275-276 Ruggiero Chiesa, *Guiseppe Antonio Brescianello, Diciotto partite per chitarra dagli originali per colascione*, Milano, 1981, pp. X-XI.

¹² Ernst Gottlieb Baron: *Study of the Lute*, Instrumenta Antiqua, 1976, (English translation by Douglas Alton Smith of Historisch-Theoretisch und Practische Untersuhung des Intruments der Lauten, Nürnberg 1727), p.111.

necessary for all contemporary concerted music. Since we do not always manage to have them lent to us, [I request the purchase of] at least one of these (with case) for both churches.¹⁴

Mattheson seems to have used the gall chon as well:

We would like now and then to permit the punctual colophon which is a small lute like instrument with 5 [misprint, should be 6] single strings / and tuned almost like the viola da gamba (D.G.c.f.a.d) to accompany some little part even in the company of the ruling keyboard instrument.¹⁵

Mattheson, as we have seen, did not appreciate the 11-course lute as an accompaniment instrument but preferred the gallichone:

In churches and operas, the feigned accompaniment of the lute is lousy, and serves more to give airs to the instrument than aid to the singer, for which the accompaniment of the calichon is more suitable.¹⁶

According to Baron the lute or theorbo were more useful continuo instruments than the calichon.¹⁷ To him the calichon was only half an instrument. Philosophically he added, that a part could not be better than the whole lute.

Kuhnau seems to have used the calichon so frequently in "contemporary concerted music" that he had to purchase an instrument for the churches in Leipzig. Mattheson seems to have used it more restrictively, "now and then, to accompany some little part".

¹³ See Pietro Prosser, *Calichon e Mandore nel Settecento. Con un catalogo tematico del repertorio solistico*, Tesi di Laurea in Musicologia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona (Universita' di Pavia), a. acc. 1995-96, p. 217.

¹⁴ Laurence Dreyfus, *Bach's Continuo Group*, Cambridge, 1987, p. 170. He made a new request in 1709, and from that time, the "Oberpostmeister Kees" gave him a colochone on loan (Arnold Schering, *Der Musikgeschichte Leipzigs*, Vol. II, Leipzig, 1926, p. 114).

¹⁵ As quoted in Schering, p. 170 (from *Das neu-eröffnetes Orchestre*,). This quote is also found in Terry, *Bach's Orchestra*, p. 19.

¹⁶ As quoted in Baron, *Study*, p. 108. The english translator D. A. Smith uses the word *colascione* in his translation. Baron used the word *calichon* which corresponds to the type of lutes used for accompaniment and continuo.

¹⁷ Baron, *Study*, p. 111.

A very early statement illustrating the use of the calcedon is found in Johann Friedrich Uffenbach's letters. In Bologna, he visited a private concert on Count Caldarini's estate (1715), where Caldarini played alternately the lute and the calcedon.¹⁸

Half a century later we find that the Bayreuth lutenist and violinist Bernhard Joachim Hagen and some musicians performed a concert in Rotterdam. Besides the lute and the violin, Hagen also played the *callicioncino* – probably a small gallichon.¹⁹

There seems to be a connection between the mandora and the gallichon as well. In 1790, Albrechtsberger describes the mandora to have different tunings, one of the tunings being in accordance with the tuning of the calichon.²⁰ As mentioned by Pohlmann there is also a duet by Schiffelholz with the full title *Duetto G-dur: Mandora 1 e 2, Flut travers o Violino e Basso*. In the relevant parts, however, 'gallichone' is printed. From this it seems as though the gallichone and mandora are in fact identical instruments.²¹

The existing tablatures of music for the gallichon and mandora²² suggest that the instruments played a significant role during the 18th century. The mandora was especially popular in southern Germany and Austria. Among the German composers for the instrument we find: F. K. Pernember (1697-1754), Georg Albrechtsberger (1736-1809), and Johann Friedrich Daube (before 1730-1797).²³

Composers for the gallichone were: Placidius Cajetan von Camerloher (1718-1782), Guiseppe Antonio Brescianello (ca. 1690-1757), Duke Clemens Franz von Paula, Prince Elector of Bavaria (1722-1770), and Johann Paul Schiffelholz (ca. 1680-1758). Georg Philip Telemann used the calcedon extensively in his cantatas.²⁴

¹⁸ Eberhard Preussner, *Die musikalischen Reisen des Herrn von Uffenbach*, Bärenreiter, 1949, p. 74.

¹⁹ "Op Zaturdag den 14. Maart, sal B.J.Hagen voor sijn benefice in het extra concert by P.A. van Hagen, op de luyt, viool en callicioncino sig laten hooren; Mademoiselle Rosette Baptiste sal zingen, en het dogterje van P.A. van Hagen, een concert carillon op glaasen, en een op de viool peelen." From Rotterdamse courant: 10.3.1761 and 12.3.1761. This information was kindly given to me by Thiemo Wind, Netherlands, and Joachim Domning, Germany.

²⁰ Dreyfus, Laurence; *Bach's Continuo Group*, Cambridge, 1987, pp. 170 and 256.

²¹ Pohlmann, 1982, p. 401.

²² *ibid.*, pp. 401-407.

²³ Klima, *op. cit.*, p. M II.

²⁴ *Ibid.*, p. M I - M II; Chiesa, *op. cit.*, the preface; Donald Gill, "Alternative lutes: The identity of 18th-century mandores and gallichones," *The Lute, The Journal of the Lute Society Lute*, Vol. XXVI, part 2 (1986), pp. 51-60. (Gill mentions that Telemann composed many works with unfigured bass parts for "calcedon" in his Frankfurt-period from 1712-21).

In solo music, the sixth course of the gallichon was tuned to fit different keys.²⁵ The music for mandora and gallichon in quartal-tuning can, with some small adjustments, easily be adapted to the modern classical guitar. This music is actually much more idiomatic to the guitar than to the baroque lute, with its different tuning. Donald Gill mentions the two sonatas for guitar by Scheidler where the tuning of the sixth string is G, a second below the fifth string, i.e. the same tuning used for the mandora/gallichon.²⁶ Albrechtsberger (1790) shows an even closer example to guitar tuning as he gives the guitar's *e*-pitch for the mandora in his concertos with parts for mandora.²⁷ This was at a time when the guitar was changing from a five-course to a six-course instrument. All this points to the close relationship between the mandora, the gallichon and the guitar. Furthermore, it also points to a possible link between the classical guitar and the baroque lute.

The music for mandora and gallichon is typical for the *galant* period. It is not too difficult to play, composed to entertain and amuse, and was probably always written for amateurs.²⁸

²⁵ As in the five Sonatas (originally six, but one is missing) for gallichon duos by Johann Paul Schiffelholz (ca. 1680-1758). The first three sonatas (C, G, and G) are in the normal tuning D.G.c.f.a.d., while in the last two sonatas in F, the sixth course is tuned to F. In eight of the partitas by Guiseppe Antonio Brescianello the 6th string is tuned to F and in another eight partitas to D. The last two partitas are rather special cases since the 6th string is tuned to Eb!

²⁶ C.G. Scheidler, *Two Sonatas for Guitar*, (ca. 1800), Editions Chantarelle, Monaco, 1981. See Donald Gill, *Alternative lutes*, op. cit., pp. 51-60.

²⁷ J. G. Albrechtsberger, *Gründliche Anweisung zur Composition*, Leipzig, 1790, p. 432

²⁸ For more information about the origin of these instruments see the articles by: Donald Gill, *Mandore and Colachons*, The Galpin Society Journal, 1981, pp.130-141; Donald Gill, *Alternative lutes*, op. cit., pp. 51-60.







Sigurd Lie: Brev

Høgskolelektor Hans Magne Græsvold

Høgskolelektor Terje Mathisen

Den norske komponisten, fiolinisten og dirigenten Sigurd Lie ble født i Drammen 23. mai 1871, men kom allerede i 2-årsalderen til Kristiansand, der faren, Fredrik Gill Lie (1833-1899), ble knyttet til katedralskolen som overlærer. Sigurds foreldre var glad i musikk. Moren, Amalie Konstane, f. Nielsen (1843-1889) spilte bra piano, og faren syslet med korsang. Påvirkning i hjemmet sammen med undervisning i fiolin og piano hos domorganisten, tyskfødte Ferdinand August Rojahn (1822-1900), fikk stor betydning for Sigurd Lies musikalske utvikling i barne- og ungdomsårene.

Ferdig med gymnaset i 1889 – med særdeles godt resultat – hadde han to veier han kunne slå inn på. Valget stod mellom matematikk og musikk. Det ble til at han gikk i gang med realfagsstudiet ved universitetet i Kristiania, men sluttet allerede etter ett år for å vie seg helt for musikken. Ved Lindemans musikkskole fikk han undervisning i fiolinspill hos Gudbrand Bøhn og i teori og komposisjon hos Iver Holter. Praksis som utøver fikk han i Christiania Theaters orkester og som restaurantmusiker.

Våren 1891 reiste han til musikkonservatoriet i Leipzig og fikk der Wilhelm Rust¹ som lærer i teori, Carl Reinecke² i komposisjon og Arno Hilf³ i fiolin. Oppholdet gav avkastning i form av romanser, en strykekvartett og en klaverkvintett. I 1893 mottok han et statsstipend på 500 og året etter ytterligere 1000 kroner. Det satte ham i stand til å fortsette studiene i Tyskland, denne gang i Berlin, der han 1894-95 med Heinrich Urban⁴ som veileder fikk kjennskap til orkesteret og kunnskaper om orkestrering.

Ved sesongstart høsten 1895 ble han knyttet til ”Harmonien” i Bergen som konsertmester og dirigent for ”Musikforeningen” samme sted. I de 3 årene som fulgte var han svært aktiv som utøvende musiker, herunder også som klaverakkompagnatør. Da

¹ Wilhelm Rust (1822-92), tysk komponist, organist og pianist, fra 1878 organist ved Thomas-kirken og lærer ved konservatoriet i Leipzig. Særlig husket som utgiver av J. S. Bachs verker, et arbeid han syslet med fra 1855 til 1881.

² Carl Reinecke (1824-1910), tysk komponist, pianist, dirigent og pedagog, fra 1860 lærer ved musikkonservatoriet i Leipzig, direktør fra 1897. Han var lærer for en rekke norske musikere, bl.a. Grieg, Svendsen og Sinding.

³ Arno Hilf (1858-1909), tysk fiolinist, konsertmester ved Gewandhausorkesteret i Leipzig og fra 1892 professor ved konservatoriet der.

⁴ Heinrich Urban (1837-1901), tysk komponist, fiolinist og teoretiker, virket ved Kullaks akademi i Berlin. Han var best kjent for sine orkesterverker, bl.a. ”Vår”- symfoni og en ”Sheherazade”- ouverture.

Johan Halvorsen sluttet som kapellmester i "Harmonien" i 1898, var Sigurd Lie på tale som hans etterfølger. Lie hadde flere støttespillere blant musikere og publikum, men på ledende hold ville man det annerledes. Dermed forlot han Bergen og tiltrådte stillingen som kapellmester ved Centraltheateret i Kristiania for sesongen 1898-99.

I oktober 1899 hadde han stor suksess med egen komposisjonsaften i Logens store sal i Kristiania, der *Erling Skjalgson* for solo, mannskor og orkester, *Symfonisk marsj for stort orkester*, to satser fra en orkestersuite, pluss en del mannskorsanger ble fremført. Tre av de store mannskorforeningene i hovedstaden medvirket, og kastet glans over konserten. Med overskuddet fra konserten og støtte fra Houens legat hadde han mulighet for nok et Berlin-opphold. Avbrutt av korte opphold i hjemlandet ble han denne gang i Tyskland til sommeren 1902. Arbeidet med en symfoni i a-moll ble nå intensivert. Tre av satsene dirigerte han selv ved en konsert i Bergen med "Harmonien" i 1901. Arbeidet med finalesatsen tok tid. Maktesløs som han følte seg utover høsten 1902 og våren 1903 på grunn av sin lungesykdom måtte han be Iver Holter om å instrumentere sluttaktene. Det ble gjort, og 28. februar 1903 ledet Holter fremførelsen av symfonien i sin helhet ved en av Musikforeningens konserter i Kristiania. Komponisten kunne på grunn av sykdom ikke være tilstede og fikk dermed aldri høre hovedverket i sin endelige form.

I 1902 var Lie blitt ansatt som dirigent for Handelsstandens sangforening. Korarbeidet måtte imidlertid utsettes. Han ble innlagt på sanatorier i Valdres og Lillehammer, og først utover høsten 1903 begynte kreftene så smått å vende tilbake. I oktober giftet han seg med Gudrun Bødtker-Næss (1879-1923). Restituert var han imidlertid ikke. Han tilbrakte det meste av vinteren på Langseth sanatorium ved Lillehammer, og først i mai 1904 var han klar til å gå i gang med korarbeidet. Det dreide seg om å innøve repertoar for en lang Nordlandsturné koret skulle ha i månedsskiftet juni-juli. Turnéen ble en festreise, og Sigurd Lie kunne sammen med koret legge nye, store planer. Men etter en konsert, der han akkompagnerte sangerinnen Olivia Dahl, ble han igjen dårlig og døde 30. september i Vestre Aker, etter noen dagers sykeleie.

Sigurd Lies produksjon omfatter flere orkesterverker, kammermusikk, klavermusikk, vel 20 mannskorsanger og rundt 80 romanser, og alt ble til i løpet av 12-13 år. Flittig var han, ja, men også kvalitetsbevisst. Otto Winter-Hjelms omtale etter komposisjonsaftenen 1899 er treffende:

Den melodiske Aare har han kjendelig, den finere Sans for harmoniske og instrumentale Effekter ligeledes, og Formsansen synes at være ham givet med som hans musikalske Samvittighed. (Aftenposten 29.10.1899)

I det følgende vises 47 brev fra Sigurd Lies hånd. I tillegg har vi tatt med 5 brev fra hans hustru, Gudrun Lie. Disse er merket med stjerne og supplerer de øvrige brev.

Samlingen sett under ett viser at hele 25 brev har adresse til Heinrich og/eller Elli Martens i Kristiansand, 8 til Wilhelm Hansen Musikforlag, 4 til Iver Holter, 3 til Theodor Caspari, 3 til Anna og Didrik Grønvold, 2 til Edvard Grieg, 1 til Tyra Bentsen, 1 til Den norske Studentersangforening, 1 til Idar Handagard, 1 til Sophus Lie, 1 til Rasmus Rasmussen, 1 til Warmuths Musikforlag og 1 til Olaf Krohn. At han brevvekslet med hjemmet, faren og den 10 år yngre søsteren, Aagot, kan en gå ut fra, men det har ikke lyktes å oppspore noe av dette materialet.

Brevene gir bare korte opplysninger om Sigurd Lies fremgang som utøver og komponist. Helsetilstanden berøres flere ganger, og det er forståelig. Hans verste fiende, tuberkulosen, måtte han kjempe mot hele sitt voksne liv. Enkelte faglige spørsmål tas opp, særlig i brevene til Heinrich Martens, Iver Holter og Edvard Grieg. Vis a vis forlagene er det forespørsel om trykking og antydning av honorar som tas opp. De øvrige brevene går helst på praktiske ting, forespørsler og svar på forespørsler. Standpunkter knyttet til politikk eller religion kommer ikke til uttrykk, bortsett fra brev nr. 2 til Martens, der Lie tilkjennegir begeistring for utfallet av stortingsvalget i 1894. Lie hadde et sprudlende humør, men det er sparsomt med morsomme anekdoter i brevene. Derimot er det ikke så sjelden, spesielt i brevene til Martens, at han henfaller til nostalgien og omtaler hyggelige sammenkomster hjemme hos Martens-familien.

Reaksjoner på avisomtale av egne verker er han forsiktig med å tilkjenne. Det virker som han har respekt for andres vurderinger i så måte.

Brevene er skrevet på norsk, men det hender at Lie i korrespondansen med Heinrich Martens blander inn tyske ord og vendinger. Originalenes ortografi er fulgt, bortsett fra angivelser av årstall og datoer, som er modernisert og standardisert. Hver adressat presenteres med en ingress.

Brev til Heinrich og Elli Martens

Heinrich Theodor Hermann Martens (1855-1904) var født i Peine (Hannover), Tyskland, og kom i 18-årsalderen til Kristiansand. Han ble i 1876 gift med Elisabeth Dorthea Fredrikke, i familie- og vennekretsen kalt Elli (1857-1936), også hun tysk av fødsel.

Martens åpnet 12. oktober 1875 et vingrossistfirma i Kristiansand sammen med Julius Gundersen, og det utviklet seg raskt til å bli et av Skandinavias største, med filialer både i Kristiania og Bergen. Firmaet, J. O. Gundersen & Co., lå i Vestre Strandgate 35, der Martensfamilien også hadde sitt hjem.

Martens engasjerte seg også for byens ve og vel, og var 1894-98 medlem av bystyret. Etter bybrannen i 1892 var han en av grunnleggerne av Christianssands Aktieteglverk, som kom i gang i 1893. Selskapet ble oppløst 1902, men startet opp igjen i 1903 under navnet Lunds Aktieteglverk. Også denne gang var han styremedlem i bedriften.

Martens var meget kunstinteressert og hadde en stor kontaktflate med forfattere, malere og komponister, deriblant Knut Hamsun, Edvard Munch, Eyvind Alnæs, Johan Halvorsen og Johan Svendsen. Martens var selv en ivrig sanger i "Lies kor", et mannskor Fredrik Gill Lie, Sigurd Lies far, ledet. Sigurd Lies foreldre døde tidlig og han betraktet seg som "sønn i huset" hos familien Martens, hvor han hadde eget rom med piano. Sigurd Lie på sin side hjalp Heinrich Martens med å notere ned vokale og instrumentale stykker. Martens var nemlig ikke notekyndig, men komponerte romanser, mannskorsanger, klaver- og orgelstykker. En del av dette materialet var så bra at det ble utgitt på forlag i Kristiania og København.

Sigurd og Gudrun Lies brev til Heinrich og Elli Martens oppbevares ved Nasjonalbiblioteket i Oslo.

1

Berlin, 18. september 1894

Kjære Martens!

Idag fik jeg Deres brevkort fra Frankfurt; det havde vanket omkring paa forskjellige steder her i Berlin for at træffe mig, jeg har nemlig boet paa et par steder, før jeg kom til mit nuværende logi Johannisstrasse 21^{II}, hvor jeg

sandsynligvis blir boende i vinter. I Kristiania var jeg indom Zapffe⁵ for at snakke med ham om sangene Deres. Han sagde, at han ikke kunde give noget honorar for dem, da han ikke pleiede at give dilettanter noget saadant. Trods mine ihærdige bestræbelser for at slaa penge paa dem, lykkedes det altsaa ikke. Han skulde derimod gjerne besørge trykningen af dem uden nogen bekostning for Dem. Vil De skrive mig til, hvilken besked jeg skal give ham angaaende dette; eller kanske De har havt brev fra ham selv og svarer direkte til ham; han sagde nemlig, at han vilde skrive Dem til. Forresten tror jeg, Zapffe er den, som vil kunne gjøre mest udaf sangene med hensyn til salg, udbredelse o.s.v., saa jeg anser det for bedst om De holdt Dem til ham. Med hensyn til "Over de høie fjelde"⁶ har jeg, som før omtalt, læst korrektur og indleveret til Warmuth⁷. Imidlertid maa der læses korrektur en gang til, og det skal jeg gjerne besørge, hvis det blir sendt mig hid til Berlin.

Jeg er allerede igang med mine studier og tænker med glæde tilbage paa de mange hyggelige stunder af vort samvær isommer. Tak for alt! for gjæstfrihed, vin, poesi, stemning – og altsammen!

Og naar De reiser hjem til Norge, maa De endelig lægge veien over Berlin, saa vi kan faa et par hyggelige dage sammen og snakke om nyt og gammelt, musik og alt, hvad der er vakkert!

Hils vor ven portugiseren.

Auf Wiedersehen

Deres hengivne Sigurd Lie

I Kristiania var jeg indom filialen⁸ og drak et glas sherry med Johnsen i kjælderens - ak ja, gamle minder - frk. Olsen, - Krokleven den lille gutten - nu en saga blot!

D.S.

⁵ Haakon Zapffe (1870-1944), norsk musikkforlegger.

⁶ Denne sangen, med tekst av Bjørnson, var for blandet kor og piano, og ble utgitt på Carl Warmuths Musikforlag.

⁷ Carl Warmuths musikkforlag.

⁸ Firmaets filial i Grensen 12, Kristiania, ble åpnet i 1890. I 1899 lot firmaet oppføre en forretningsgård på hjørnet av Rådhusgaten og Kongens gate.

Berlin, onsdag [høsten 1894]

Kjære Martens!

Tak for Deres brev og tilbudet om fri reise hjem. Det skulde jo være saa svinagtig hyggelig at komme sammen i julen, gjøre lidt musik og præke som i gamle dage - men jeg tror dog ikke, det kan bli noget af.

Jeg ligger jo her i Berlin som statsstipendiat (hm!)⁹ og skal studere musik; reiser jeg saa hjem til julen, kommer jeg til at bli der meget længere end jeg egentlig bør, det afbryder mine studier o.s.v.

Det er forfærdelig snilt af Dem, kjære Martens, at De vil gjøre saa meget for mig, men saalænge mine penge rækker, maa jeg nok blive her i Berlin og studere. Vi kommer vel übrigens til at sees i April eller Mai; Naar vaaren kommer og de deilige dagene, da pilter jeg hjem til mit kjære Norge saa fort jeg kan.

Valget i Kristiania blev feiret henede af endel af mine ligesinnede norske kammerater med champagne fra kl.6 aften til 6 morgen¹⁰. Stor jubel.

“Over de høie fjelde” er nu all right. Der er et par smaating, som endnu skal rettes paa, men nogen ny korrekturlæsning behøves ikke, saa nu kan De bestille strax hos Warmuth saa mange expl. De ønsker.

Men Aftenstemningen! Den har jeg virkelig rettet paa før, og nu faar jeg den, som den var i sin allerførste skikkelse, De maa ha sendt mig et feil ark. “Millom Roser”¹¹ sender jeg i dag sammen med det andet. Faa jemand til at spille klaveraccompanimentet og sig, om De liker det; det er jo ikke stort, jeg har afveget fra Deres harmonisering og sats, men der er jo altid et par smaating.

Saa faar De hilse kvartetten og portvinen (salige ihukommelse!) og forresten ha´ det godt, gjøre meget musik, saa vi har noget at skrive ned, naar vi sees igjen.

Deres hustru og Bjørn, Rolf, Borghild, Astrid og Willy¹² maa De endelig hilse fra Deres hengivne

Sigurd Lie

⁹ Sigurd Lie fikk i 1893 kr. 500 og året etter kr. 1000 i statsstipend.

¹⁰ Det siktes her til stortingsvalget i 1894, hvor Venstre fikk et knapt flertall.

¹¹ “Millom Roser” (eller “Millom Rosor”), en sang til tekst av Kristofer Janson.

¹² Bjørn, Rolf, Borghild og Astrid var Martens` barn, men Willy er ukjent.

3

Berlin, 20. desember [1894]

Til Fru Elli Martens, fru Finken Rognerud¹³, frk. Andrea Hoch¹⁴, Heinrich Martens, Børge Rosenkilde¹⁵ og alle andre venner.

Adresse: Martens

Kjære venner og veninder!

Dette for at ønske dere alle glædelig jul og mye julekage og risengrynsgrød - og al den hygge og moro, som dere kan faa istand. Jeg skulde gjerne været hjemme og hilst paa dere - men - det er af de stød, som verden giver.

Saa faar dere more dere saa godt dere kan foruden mig og kanskje en gang imellem tænke paa mig, naar dere gjør musik eller synger o.s.v.

Altsaa en glædelig jul hele bundten!

Deres Sigurd Lie

4

Bergen, 25. januar 1896

Kjære ven!

Jeg har idag den glæde at sende dig resten af mit laan.¹⁶ Tak skal du ha for din Tjenestvillighed, kjære Martens, jeg er dig af hjertet taknemlig. Du forundres vel over, hvorfra jeg mon vel har faaet alle de penge. Gjort indbrud et eller andet steds, ikke sandt?

Kvartetsangen din skal bli færdig i denne maaneden.

Mere næste gang. Fælt optaget om dagen.

Din Sigurd Lie

Hils dine.

¹³ Finken Rognerud, født 1867, husmor, gift med banksjef Reinhard Rognerud (1857-1904) i Søndenfjeldske Privatbank. Hun ble senere medlem av arbeidskomitéen i forbindelse med opprettelsen av Kristiansand Folkemuseum.

¹⁴ Andrea Hoch (1858-1936), folkeskolelærerinne i Kristiansand.

¹⁵ Børge [Børre?] Rosenkilde (1869-1926), forretningsmann i Kristiansand.

¹⁶ Det kan bety at Sigurd Lie, nå konsertmester i "Harmonien" og dirigent for "Musikforeningen" i Bergen, var i stand til betale tilbake lån han hadde hatt hos Martens.

Bergen, 15. februar [1896]

Lieber Freund!

Gaar omkring i en mild glædesrus om dagene - har nemlig med meget held overstaaet min optræden i "Harmonien" som violinist.¹⁷ Af indlagte program kan du se, hvad jeg har geleistet. Gjorde lykke, ser du. Herregud, det var næsten rørende saadan at optræde som solist igjen.

Er forresten svært i vinden om dagen. Søndag var "musikforeningens" første koncert, og min egentlige offentlige debut som orkesterdirigent. Det gik bra, fuldt hus og megen applaus.

Og saa nu paa Tirsdag spiller vi min pianokvintet fra Leipziger=Tiden¹⁸ i vor 3die soirée for kammermusik. Som du ser, er jeg rent dagens helt for øieblikket.

Haaber, du har faaet korrekturerne og er fornøiet med arrangementet af "Vaar i Norge"¹⁹. De smaa forandringer, jeg har gjort i den sidste er betinget dels af deklamationen, dels af stemmeføringen; men forandringerne er saa faa og uvæsentlige, at jeg tror, de ikke vil gjøre nogen afbræk i dine intentioner. Det er forresten megen kraft og friskhed i den sangen, hvilket glæder mig meget, da jeg synes de 2 sidste nye var lidt "weichlich" her og der.

Om nogle dage kommer frøken Agnes Rabe²⁰ til Kristianssand paa gjennomreise til Kjøbenhavn. Jeg har sagt til hende, at hun maa opsøge dig (jeg har forresten omtalt dig saa meget, at hun allerede halvt om halvt kjender dig). Gjør det lidt hyggeligt for hende da du, medens hun er der. Det er en intelligent, musikalsk og hyggelig dame, god veninde af mig. Hun kan fortælle dig alt, hvad du vil vide om mig, da jeg daglig færdes i Rabes hus aldeles som i dit hus, naar jeg er i X.sand.

Tak Elli for brevet; jeg skriver snart igjen til hende.

Fanden, at jeg ikke var i Kristianssand paa din berømte festmiddag! Jeg tænker dere har havt det bon!- Hils alle.

Altid din Sigurd Lie.

¹⁷ Sigurd Lie var 13. februar 1896 solist i Max Bruchs fiolinkonsert i g-moll og sitt eget konsertstykke over folketonen "Huldra aa'n Elland".

¹⁸ Konserten fant sted 18. februar 1896. Pianokvintetten er dessverre gått tapt.

¹⁹ Mannskorsang med tekst av Per Sivle.

²⁰ Agnes Therese Wilhelmine Rabe (1866-1950) var datter av Carl Rabe, som startet musikkhandel og konsertbyrå i Bergen i 1858. Ved farens død i 1897 drev hun firmaet videre, sammen med sine søstre Hildur Elisabeth Rabe (1870-1953) og Gertrud Marie Rabe (1862-1936).

6

Hop pr. Bergen, 6. juni 1896

Kjære fru Martens!

Hvorledes skal jeg kunne takke Dem for alle Tingene? for blomsterne med de hjertelige ønsker i anledning min sygdom - for det nydelige lommetørklæde til fødselsdagen - for alt det andet?

Jeg er forfærdelig glad over alle disse tegn paa, at De endnu husker paa mig. Ogsaa en speciel tak for Deres mageløse gjæsteventlighed og opmærksomhed ligeoverfor Agnes Rabe. Hun blir aldrig færdig med at rose Dem og Heinrich i høie toner for, hvor hyggelige Dere var mod hende i Kristianssand.

Hav tak selv og tak de andre 2 damerne for telegrammet til den 23de. Dagen blev fejret herude paa næsset med kaffeslabras for nogle af mine venner og veninder.

Vi har fuld sommer nu, og det er deiligt her paa landet, saa jeg trives godt og anser mig nu selv for ganske frisk. I de sidste 4 uger har jeg tildraget 5 1/2 kilogram i vægt (fortæl Heinrich dette; jeg begynder at konkurrere med ham snart.)

Jeg tænker ofte paa Dere i Kr.sand; fisketurene og udflugterne avec mad og portvin til hytten er vel nu begyndt! Og det var hyggelige dage, da jeg var med.

Vi træffes nok iaar igjen om ikke før September! Vær hjerteligst hilset, kjære fru Martens, og hils Heinrich og børnene paa det kraftigste fra Deres hengivne Sigurd Lie

7

Hop pr. Bergen, 3. juli 1896

Lieber Heinrich!

Med mange Taksigelser omfavner jeg dig for den skønne portvin og den endnu herligere burgunder. Du est en perle!! Bitte send mig heftet hos Hansen,²¹ tilegnet mig, det har jeg ikke seet noget til. -

Med glæde ser jeg, at du kommer til Valders. Herregud, hvor koselig vi skal ha det og snakke gammelt og nyt sammen.

Jeg har gjort et nyt korværk med orkester: "Erling Skjalgson"²² af Per Sivle; jeg tror, du vil synes om det. - Gammelnorsk, enkel, kraftig tone, ved du; delvis unisont, delvis 4 stemmigt mandskor, med pompøs orchesterbegleitung.

²¹ "5 norske Sange" med tekster av Kristofer Janson, Bjørnson og Ibsen.

Vi seiler om dagen og tager ture med niste og brænder baal og koser os paa bedste maade. Deiligt sommergeir har vi.

Med mig er alt vel i alle maader. Den assistancen, som du snakker om med frk.

Lund, blev forpurret, saa jeg har endnu ikke været paa bredderne.

Lev vel. Hils Elli og børnene.

Paa snarligt gjensyn.

Din hengivne

Sigurd Lie.

8

Aaheim Hotel, Ulefos Thelemarken²³

Lieber Freund, dicker Papa!

Godmorgen! Hou duju duddelidu?

Her all right – megen vakker natur, men ingen König von Oporto.

Gjør musik saa det rislar i ro og trillar i tro – har gjort et par nye lieder, far, gode tror jeg.

Forresten Terje Vigen-mareridt²⁴ med gruelige hallucinationer.

Please send op de greierne fra v. Enzberg²⁵. Havde brev i dag fra ham. -

Haaber din dynamo er ladet, min ditto paa explosionspunktet.

Hils Elli og børnene.

Din Sigurd Lie

Gamlingen²⁶ ber hilse.

²² Dette verket fikk sin uroppførelse i Bergen 9. mai 1897 og en ny oppførelse i Kristiania 28. oktober 1899 ved Sigurd Lies komposisjonsaften i Logen.

²³ Årstall uvisst.

²⁴ Av et brev fra Heinrich Martens til Sigurd Lie 10. desember 1896 fremgår at Lie og den tyske dikteren Eugen von Enzberg (1858-1930) planla en opera over "Terje Vigen".

²⁵ Se foregående fotnote.

²⁶ Antagelig siktes det her til Sigurd Lies far, Fredrik Gill Lie.



Sigurd Lie flankert av Heinrich og Elli Martens

9

Paradis, 23. desember 1896

Kjære ven!

At jeg ikke har skrevet og ikke sendt dine sange som jeg lovede, er du vel rasende over, men jeg forsikrer dig, at jeg har havt saa meget at gjøre, at jeg ikke har havt tid til at tænke paa hverken den ene eller den anden, ikke en kjæft har hørt fra mig, saa du er ikke den eneste. Høstsæsonen har nemlig været usædvanlig strid, og jeg er glad, jeg har den bag mig, og min helbred har holdt det gaaende. Endnu i det gamle aar skal du faa dine børn²⁷ færdige til at befordres i trykken; det var ikke muligt at faa dem færdige til 15de Novbr. Altsaa mellem jul og nyttaar kan du vente dem.

Og tak skal du ha, kjære dig for dine breve og din taalmodighed, at du ikke har skjændt mig huden fuld; men den lille fritid, jeg har havt, har jeg benyttet til at puste ud i og hente kræfter igjen ser du.

Mod Enzberg²⁸ har jeg aldeles ikke været uhøflig, om jeg end ikke kan besvare hans spaltelange svada med et ligesaastort kvantum do. Men hvem kan tænke paa "Terje Vigen" nu? Op til ørerne i alt at bestille. Men bi til høsten; da river jeg mig løs fra Bergen og vil leve i udlandet et par vintre; da kan der bli raad.

Kjære ven! Glædelig jul for dig og hele familien. Kom og besøg mig i januar – du har lovet det, jeg venter dig sikkert. Bo her i landlig ro hos mig, saa skal vi snakkes ved og mucisere.

Hils alle.

Din Sigurd.

10

Paradis, 26. februar 1897

Kjære ven!

Endelig idag har jeg den fornøielse at sende dig resten af dine nye sange. Altsaa kanskje i et hefte disse 5 i denne orden:²⁹

1 Løv

²⁷ Martens pleide å kalle sangene sine "mine Børn".

²⁸ Se fotnote 24. I brevet av 10. desember 1896 bebreides Lie for ikke å ha besvart henvendelser fra Enzberg.

²⁹ "Stemning" og "Over mor" kom ut som "To Sange"/"Zwei Lieder" på Warmuths Musikforlag i 1897, mens "Løv" og "Edderfuglen" ble utgitt enkeltvis på samme forlag 2 år senere.

2 Haust

3 Edderfuglen

4 Over Mor

5 Stemning

Send mig endelig korrekturerne. Du maa idetheletaget ikke sende noget ud i trykken uden at jeg har seet det. At læse korrektur er jo ingen sag; det gjør jeg for alle 5's vedkommende i løbet af en ½ time.

Kom nu og besøg mig. Du skal faa det saa hyggelig. Kom altsaa.

Glæder mig, at dere synger "Bautar"³⁰. Min musikforening opførte den nu i søndags under meget bifald.

Venlig hilsen til hele familien.

Din Sigurd Lie.

11

Bergen, 24. mars 1897

Lieber Freund!

Har du ikke faat de sidste ting? Jeg rekommenderede dem ikke, men forhaabentlig er de ikke komne væk.-

Apropos! Det var den violinen, du købte til mig ifjor (var det ikke saa?) Kan du sende mig den nu; jeg har meget brug for den.

Ogsaa endnu en ting: Skal du ikke komme til Bergen nu? Jeg har meget fore, som kunde interessere dig:

10. april Solo i Harmonien (Vieuxtemps Violinkoncert) -

25de april sidste Musikforeningskoncert (opføres "Erling Skjalgsson" for stort kor og orkester af undertegnede). Ogsaa Paasken imellem der da, med ferie fra thetret hele stille uge, da kan vi jo ha' tiden for os.

Skriv om du er fornøiet med de sidste 2 sange. Jeg har forandret saa lidet som mulig ved dem. Bare klaversatsen hist og her gjort lidt fyldigere.

Haaber du sender violinen, jeg er nysgjerrig efter at se, hvordan den er.

³⁰ Denne mannskorsangen med tekst av Per Sivle skrev Sigurd Lie i Bergen. Sangen kom ut på Haakon Zapffes forlag.

Her er vaar og glade dage nu, bare lidt for meget at gjøre.
Lev vel. Hilsen fra frk.nene Rabe.³¹
Din Sigurd Lie.

12

Bergen, 3. februar 1898

Kjære ven!

Hermed dine 2 sange. Forsinkelsen skriver sig som sædvanlig fra megen optagethed. Melodien til fru Grønvolds³² tekst er svært bra; den anden derimod, som jeg før har sagt dig, svag i formel henseende og svært sentimental i Erfindung; et venneraad fra mig er, at du venter med trykningen af denne, du vil nok selv indse rigtigheden af min forøvrigt meget velmente kritik.

Tak for de hyggelige juledage. Det virkede svært oplivende at komme hjem en stund. Og de koselige boston-aftener hos dig har jeg endnu i friskt minde.

Jeg er i fuld gang med alle mine gjøremaal; det gaar bra forresten, helbred og humør prima. Haaber det samme er tilfælde med dig. Hils Elli og børnene.

Din hengivne
Sigurd Lie.

13

Bergen, 6. juni 1898

Kjære Heinrich og Elli!

Jeg skriver for endnu en gang at takke Dere begge to for de hyggelige pintsedage og den gjæstfrihed og elskværdighed som Dere (som altid før) viste imod mig nu sidst i Kristianssand. Det var en usædvanlig opfriskende tur hjem. -

Kom vel og bra til Bergen Lørdag aften. Reisen var fin. Havde følge med Høisæter³³ fra Haugesund til Bergen. Men, ingen sprøite paa veien. - Derimod en flaske fin-fin 84-er portvin med den blaa lak paa. Høisæter mente, Heinrich vilde bli fornøiet, naar han fik høre, hvad geschäft han havde gjort nu i Stavanger. -

³¹ Se fotnote 20.

³² Anna Maria Grønvold, født 1859, gift med Didrik Grønvold, hadde laget teksten til denne sangen, som bar tittelen "Bøn".

³³ Johannes Høisæter (1859-1927), handelsreisende i vin.

Var igaar med Hildur og Agnes [Rabe]³⁴ i udstillingen, hvor der var meget livligt. Hilste "Wissen Sie, verstehen Sie" - saameget fra Dere.

Fint sommerveir her.

Hjertelige hilsener til alle store og smaa og til Dere selv mest fra Sigurd.

14

Berlin, 23. februar 1900

Kjære Elli!

Gode veninde!

Jeg tænkte, dere var blit "vond" paa mig af en eller anden grund, siden jeg ikke hørte et eneste ord fra nogen af dere; men siden jeg i dette øieblik faar lange hyggelige skrivelser baade fra far og mor og datter, skjønner jeg nok, at dere ikke har glemt mig aldeles alligevel.

Forførdelig koseligt at høre fra dere alle 3 – tak, tak! Ligeledes er jeg dig megen tak skyldig for at du tar dig af mine møbler og andre jordiske eiendele; vil du være saa snil og bede Sevrin assurere dem for kr. 1000 og sende mig opgave over hva det koster, saa jeg kan faa refunderet ham beløbet.

Mig selv er intet noget videre at berette om. Har truffet et par norske damer hernede, som er meget hyggelige. Fru Danielson, som reiste sammen med Heinrich nedover i høst, sang "Jeg gjemmer" og "Liden Gut" i den skandinaviske forening sidst lørdag og gjorde svær lykke med dem. Forrige søndag havde jeg en liden kaffeslabras for venner og veninder paa hybelen; hvad synes du? - Her er vaarligt i veiret og solen skinner ind til mig her paa Schiffbauerdamm, saa det varmer helt ind i sjælen. Katfisken liker sig ogsaa i solskinnet, men jeg tror han længter, for han blir saa mager. Og den, som var saa struttende fed til jul!

Er noksaa flittig om dagen og det gaar fremover. Om søndagene slaar vi os ialmindelighed sammen nogle norske, som er her og spiller boston og hygger os paa bedste maade. Forleden dag var Rosenkilde³⁵ opom mig. Han skal bli sanger nu da, ser du. Gaar paa Stern's konservatorium hersteds og tar timer. Snakked med hans lærerinde forleden, som virkelig roste ham svært. Han sang lidt for mig ogsaa.

³⁴ Sigurd Lie var hyppig gjest hos familien Rabe i Bergen.

³⁵ Se fotnote 15.

Stemmen er kommen sig, om den end klinger noksaa anstrængt i høiden. Nogen "stjerne" kan han jo ikke bli, men da fyren jo er meget musikalsk, kan det nok hænde, han blir ganske flink. Han var forresten den gamle, altid ovenpaa i enhver situation, om denne end kan være nok saa skidt.

Haaber dere lever vel allesammen. Borghild³⁶ skal ha tak, for hun skrev. Glæder mig allerede til sommeren, katfisken ogsaa stakkar.

Hilsener til hele familien, ikke mindst til dig selv fra din hengivne ven
Sigurd Lie.

15

Berlin, 26. mars 1900

Kjære Elli!

Gratulerer med dagen!

Haaber dette træffer dig frisk og sund og rigtig fornøiet paa din fødselsdag d. 29de. Tak for brevet fra dig og Heinrich imorges. Har ikke tid mere idag men skriver en af dagene.

Venlig hilsen

Din Sigurd

Længe leve dig!

16

Berlin, 12. november [1900]

Kjære Heinrich!

Haaber dette træffer dig paa fødselsdagen i godt humør og ved prima helse.

Gratulerer hjerteligst og mine bedste ønsker for din sundhed og dit vel i fremtiden.

Enzberg-papirerne³⁷ modtog jeg for nogle dage siden, og jeg har nu faaet opspurgt en ren dævel af en inkassator, saa jeg haaber, der skal bli fremgang med tingen.

Manden heder Max Cohn, altsaa en af de ægte Israels børn, men det skader jo ikke, naar manden er god, og det skal han være.

³⁶ Se fotnote 12.

³⁷ Se fotnote 24.

Jeg har ikke faaet tid til at stelle med novelletten³⁸ endnu, men jeg skal tage den for mig en af dagene, saa du kan vente den med det første.

Ser netop af aviserne idag, at Ursin³⁹ er bleven organist hjemme; det glæder mig, og jeg tror ogsaa, han vil ”gjøre sig” i Chr.sand, hvor der jo nu er saa mange elementer til at lave musik af, naar bare en kyndig haand kommer til. Faa ham endelig til at tage op igjen ”Lies kor”, som saa længe har ligget brak. Det vilde glæde mig, om dette min faders kjælebarn kunde levne op igjen og fremdeles længe existere som et minde om ham.

Jeg sidder midt op i min symfoni, som professoren spaar skal bli svært bra. Han udtalte sin uforbeholdne ros over det, som jeg har vist ham af den. -

Saa faar du have en hyggelig festdag; jeg er hos Eder i tankerne og skaaler med dig: længe leve! Hjertelig hilsen til Elli, Ida⁴⁰ og børnene.

Ikke kast væk den lille lappen, som forteller om mine eventyr hernede - det er et udklip af ”Berliner Morgenpost”.⁴¹

17

Tonsaasen, 12. oktober 1902

Kjære venner Heinrich og Elli!

Tak for begge de hyggelige breve, dere har skrevet til mig. At jeg ikke besvarer dem før nu, har sin grund i min nedtrykte sindsstemning, som jo er forklarlig, saa I tar mig det ikke ilde op, er jeg vis paa.

Doktoren har konstateret fremgang i lungen - aftagen af symptomerne, saa jeg jo har grund til at se lidt lysere paa tingen.

Det glæder mig usigelig, at du Heinrich er bleven saa kjæk, hvad jeg skjønner af Ellis brev. Jeg led med dig i de dage, kan du tro, da du var saa daarlig. Og du maa ikke bære nag til mig,

fordi jeg ikke betroed dig min forlovelse⁴², men jeg vidste ikke, hvordan du vilde stille dig til den for det første, og for det andet var hverken din sindstilstand eller

³⁸ Et klaverstykke av Martens.

³⁹ Kristoffer Ursin (1869-1912) var 1900-11 domorganist i Kristiansand, komponerte bl. a. et rekviem eventyroperaen ”Snehvide” og ”Kantate ved avsløringen av Wergelandsstatuen i Kristiansand” 1908.

⁴⁰ Ida Köster, født 1870, var hushjelp hos Martens.

⁴¹ Avisutklippet (fra Berliner Morgenpost 30. oktober 1900) gjelder en episode, der en ung musiker ved en misforståelse blir plassert på samme hotellrom som en dame. Om historien kan knyttes til Lie er et åpent spørsmål.

⁴² Sigurd Lie hadde forlovet seg med Gudrun Bødtker-Næss (1879-1923), født og oppvokst i Bergen, men nå

min slig, at jeg orked at tale om mine ting, og din misbilligelse vilde have krænket mig. Men du kan tro, at vi har havt et vidunderligt eventyr os imellem, min deilige kjæreste og jeg. Det var lykke det. - Ja jeg har jo fortalt dig Elli, hvordan vi har havt det!!

Jeg forsøger at indtage en afventende holdning - saa forhaabningsfuld som mulig om hvordan dette vil gaa. Almenbefindende er vel, og vægten er tiltaget, saa der er ingen foruroligende symptomer.

Vær nu hjertelig hilset begge to - og hele hjemmet forøvrigt. Jeg skylder dere begge 2 saamegen tak for al godhed som bestandig er vist mig.

Lev vel saalænge.

Sigurd.

18

Tonsaasen, 25. oktober 1902

Min kjære ven Heinrich!

Da jeg føler, at min sygdom før eller senere ufravigelig maa ende med døden, vil jeg, medens jeg endnu har kraft dertil, sige dig og Elli farvel.

Dere har været storartet mod mig, og jeg kan ikke noksom takke dere begge 2 for al den godhed og hjertevarme, hvormed jeg til enhver tid er bleven mødt i det hus, som for mig var blevet mit 2det hjem. Tak, tak begge - jeg fik altsaa ikke opleve at kunne faa gjort noget igjen, men jeg ønsker, at lykkens sol endnu, trods mange skygger, som I begge har faaet føle, vil skinne paa Eders vei og gjøre livet rigt og lykkeligt som i gamle dage, da vi nød saa mange livets glæder sammen.

Adjø, mine venner!

Jeg velsigner Eder for alt, hvad I har været for mig!

Eders Sigurd Lie

19

Tonsaasen sanatorium, Valders, 21. mai 1903

Kjære Elli!

Det bedrøver mig dette, at Heinrich igjen er saa daarlig, at han maa søge didned for helbredens skyld. Forhaabentlig vil kuren gjøre ham godt og igjen bringe ham paa benene - det viser sig jo, at han har en kolossal livskraft, vor gode Heinrich, at han

bosatt i Tostrups gt. 1 i Kristiania (i dag: Tostrup terrasse 1, Oslo).

gang paa gang overvinder sin lumske sygdoms stormløb. Hvor inderlig jeg ønsker, at han denegang ogsaa maa gaa styrket og med nye kræfter ud af kampen.

Tak for dit kjære brev du. Dit forslag at tage Gudrun⁴³ med mig og reise til syden er slet ikke ilde, hvis jeg bare havde anledning til at følge det. Imidlertid kan jeg glæde dig med, at jeg er betydelig bedre; doktoren kan næsten intet høre i den angrebne lunge, og sommeren kan kanske læge resten. Men den lange sygdom har tat adskillig paa mig du. Mit humør især har lidt meget, og mit mod paa fremtiden er ikke lyst; det er jo ikke noget at stole paa og bygge paa, naar helbredden slaar klik. Jeg har grublet og tænkt saa meget over dette, at jeg nu ikke orker mere; du ved man lærer at slaa af paa sine fordringer til livet, jeg havde jo tænkt mig min fremtid lidt anderledes, især i det sidste, da lykken paa mange maader begyndte at tilsmile mig. Men kanske meget endnu kan rette sig. Vi faar se. -

Jeg havde brev fra Borghild⁴⁴ forleden dag - et ægte backfischbrev⁴⁵ fuldt af kvikheder og jargon, jo, jo, det er morsomt at se, hvordan hun udvikler sig.

Sandsynligvis kommer jeg til at bli her sommeren over. I næste maaned faar jeg kanske besøg af min lille kjæreste en tid. Det glæder jeg mig til, kan du vide. Hun er lige trofast og sød mod mig som før, og det gjør mig uendelig godt.

Skriv snart, hvordan det gaar med Heinrich. Og hils ham og dig selv hjerteligst fra din hengivne Sigurd.

20

Langseth, 11. november 1903

Kjære Heinrich!

Jeg hilser dig og gratulerer dig hjerteligst paa din fødselsdag. Haaber du er frisk og kjæk og i godt humør, at dine sorger er smaa, og dine glæder desto større.

Af Borghilds⁴⁶ brev ser jeg, at du fordetmeste er kjæk, og det glæder mig. At du af og til maa have dine Otraly-turer og rekreere dig er ikke saa rart, naar man har saa meget at staa i som du.

Mir geht's ganz gut. Meine junge Frau und ich geniessen die Freuden der Flitterwochen, haben uns gemüthlich eingerichtet hier und leben und gedeihen sehr

⁴³ Se fotnote 42.

⁴⁴ Se fotnote 12.

⁴⁵ Backfisch, pike i overgangen til voksen alder.

⁴⁶ Se fotnote 12.

wohl. Componi[e]rst du nicht mehr, lieber Heinrich? Hat deine Muse dich ganz und gar in Stich gelassen. Mit mir "is auch nix", aber es wird wohl kommen. Nächste Woche kriege ich ein Klavier hier herauf, und dann geht's erst recht los, hoffe ich.

Freund Grønvold⁴⁷ habe ich in Hamar begrüsst (auf der Durchreise nach Christiania) er war munter og "koselig" wie sonst.

Wann werden wir uns einmal wiedersehen, lieber Heinrich? Mir kommt's wie eine Ewigkeit vor - die Zeit von unseren letzten Zusammensein bis jetzt. Kommst du nie nach Christiania mehr ?

Von dort aus könntest du vielleicht auf ein paar Tagen uns besuchen. Ich darf nämlich, so lange meine Lunge noch nicht sicher ist, die Reise nach Christianssand nicht unternehmen. Und ich möchte so gern, dass meine Frau deine Bekanntschaft machen würde und umgekehrt. Ausserdem hätten wir ja so viel mit einander zu besprechen - von Freuden und Leiden, die wir beide durchgemacht haben. Ach ja, die Zeit hat manches verändert von damals, als wir beide gesund und rüstig die schönsten Stunden mit einander verlebten mit Wein und Gesang in der ausgelassensten Stimmung. Aber hoffentlich kommt auch eine solche Zeit einmal wieder. Und dann wird unsre Freude am Leben doppel gross sein!

Jeg bad i brev til Elli Rolf⁴⁸ om at finde frem nogle skind, og noder og sende mig dem. Hvis han vil gjøre det snarest, er han snil, da vi skal holde concert i næste maaned og trænger noderne. Vær nu selv, kjære Heinrich, hjerteligst hilset.

Ligeledes Elli og børnene og frk. Schröter⁴⁹
fra din hengivne Sigurd.

Min kone ber ogsaa hilse mange gange.

21

Langseth pr. Lillehammer, 8. februar 1904

Kjære Elli!

Tak for dit brev. Gjennem Ursin⁵⁰ hørte jeg forleden dag, at Heinrich har været tilsengs nogle dage og slet ikke frisk. Hvor sørgeligt du, at alt dette kommer paa

⁴⁷ Didrik Hegermann Grønvold (1855-1928), norsk skolemann og forfatter.

⁴⁸ Se fotnote 12.

⁴⁹ Kanskje en slektning av fru Martens, som var født Schröter.

⁵⁰ Se fotnote 39.

engang, baade det med forretningen og Heinrichs sygdom. Du kan tro, jeg føler med dig i disse dage, da alt kan se tungt og trist ud, og hvor gjerne vilde jeg ikke, hvis jeg kunde, forsøge at lette lidt for dig alt det, som du har at staa i. Men du skal se, at det kan rette sig endnu, og at du endnu har mange glædens dage tilgode til vederlag for alt, hvad du nu maa lide af sorg og savn.

Hvad mig selv angaar, saa har jeg ingen grund til at klage. Efter den forrige triste vinter er det jo en stor lettelse for mig, at min kone og jeg faar være sammen og dele alle glæder og sorger.

Og min helbred gaar stadig fremover omend langsomt. Jeg tror, hvis jeg har taalmodighed nok, at jeg med tiden helt skal overvinde min sygdom. Her for en stund siden fik vi en ordentlig skræk i livet. Jeg blev nemlig liggende i tarmslyng med de grufuldeste smerter, jeg nogensinde har kjendt. Min kone var fortvivlet, for du ved, hvor farlig denne sygdom er; doktoren var om mig stadig i de 2 døgn, det stod paa, og var sogar forberedt paa at tilkalde specialist fra Christiania for at operere mig; men heldigvis red jeg den af og var efter 4-5 dages forløb igjen paa benene og i fuld vigør.

Jeg er alligevel noksaa seiglivet, synes du ikke det, siden hverken tarmslyng eller tuberkulose kan faa bugt med mig. Ukrudt forgaar ikke saa let, heder det.

Slig en oplandsvinter er deilig; tindrende klart veir og stille, temmelig koldt, men en vidunderlig ren luft - ikke sno og træk, som er saa farlig for ømfindtlige lunger. Her paa sanatoriet lever vi godt; her er altid en del hyggelige mennesker, og naar vi ikke vil være sammen med dem, holder vi os for os selv paa vore 2 værelser. Vi maa jo, fordi jeg endnu ikke er i stilling, leve meget sparsommelig, men Gudrun er mageløs til at finde sig i dette, og det siger ikke saa lidet, fordi hun er vant til at faa alt, hvad hun vil ha. Og hun er flink i pengesager, og økonomisk anlagt - hvad der for mig betyder en hel del - du kjender min svigtende evne i disse retninger. Saa jeg synes, jeg har et helt mønster af en liden kone, og lykkelige er vi, saa det forslaar. Jeg er flittig ved mit arbeide om dagen, har afhændet en del ældre ting og arbeider paa nye. Til høsten haaber jeg sikkert at kunne gaa i gang med min sangforening⁵¹, og da har vi tænkt at bosætte os paa Slemdal. Vi glæder os begge til at faa vort eget hjem - hvor morsomt om vi kunde se dig og Heinrich der engang!

⁵¹ Sigurd Lie tiltrådte i mai 1904 som dirigent for Handelsstandens sangforening, Kristiania.

De tilsendte noder skal du snarest faa tilbage - men den ene sang for solo med kor mangler solostemmen - den maa jeg se, før jeg kan bedømme sangen.

Nu en hjærtelig hilsen til alle, store og smaa fra os begge.

Din hengivne Sigurd.

Gid jeg snart fik gode efterretninger om Heinrich.

22

Langseth pr. Lillehammer, 24. februar 1904

Kjære Heinrich!

Hvor glad jeg blev over at høre af Ellis brev, at du dennegang ogsaa har overvundet sygdommen og nu føler dig kjæk igjen. Du er jo en overmaade seig natur - at hverken sukker eller æggehvide kan gjøre det af med dig!!

En ligesaa stor glæde følte jeg over, at den fortrædelige teglværkssag endelig er bragt til afslutning med en saa eklatant opreisning for dig⁵². Hvor har ikke denne modbydelige historie voldt dig unødige sorger og bekymringer. Ja, jeg vil gjerne tro, at det er den, som har rystet din helbred og lagt grunden til den sygdom, som du nu i mange aar har maattet trækkes med. Men nu skal du bare være glad over, at du har reddet din ære pletfri ud af det smuds som dine "venner" har forsøgt at kaste paa dig. Ser du, det var da et lysglimt i disse dine tunge dage. Du skal se, der kommer nok flere af den slags solstreif, som kan forsone dig med mangt haardt og bittert. Jeg for min del nærer nu den overbevisning, at din forretning aldrig var kommen i vanskeligheder, hvis du havde kunnet vie den dine fulde kræfter. Men sygdommen har jo lammet din arbeidsevne, og da maatte jo mangt og meget gaa skjævt. Men friskt mod, alligevel, jeg mister aldrig troen paa, at du igjen skal komme overpaa, baade som menneske i almindelighed og som dit firmas prøvede chef.

Tak Elli for brevet. Jeg kan ikke sige, hvor det glæded mig at faa gode efterretninger fra hende. Jeg har det godt. Er meget produktiv. Kanske den lange tvungne uvirksomhed har gjort, at jeg har lettere for at forme mine musikalske tanker. Jeg føler det ialfald saa.

⁵² Martens var aksjonær og styremedlem i Christianssands Aktieteglværk på Kuholmen 1893-1902 og Lunds Aktieteglværk 1903-05.

Min kone er i Christiania en liden 8 dages trip for at hilse paa sin familie og adsprede og more sig lidt.

Det kan hun vel trænge til efter en lang vinter paa landet. Tak for fotografiet af stuen og husets frue og herre. Det var saa morsomt at se et slikt kjært interiør igjen. Saa mange glade timer jeg har oplevet i de omgivelser!

Dine 2 nydelige smaasange⁵³ sender jeg dig i dag i færdig stand. Det er ikke saa gal en idé at forme aftensangen som en solo med chor. Den vil gjøre sig meget godt. Lad mig læse korrektur, før du udgir dem.

Lev nu vel, kjære Heinrich. Du faar lage en straalende glad sang ovenpaa denne din seir efter aarelang kamp. Finder du en god text kommer nok melodien af sig selv.

Elli og børnene hilses hjerteligst.

Borghild skal ha tak for hendes venlige linjer tilslut i mamas brev.

Adjø min ven.

Sigurd.

23

Fosheim pensionat, Slemdal, 12. juni [1904]

Min kjære Heinrich!

Det gjør mig ondt at høre at du er daarlig igjen. Men jeg trøster mig med, at du jo har redet mangen haard tørn af før, saa din seighed og modstandskraft forhaabentlig ogsaa denne gang overvinder sygdommen. Du er jo en kjæmpe, som har gaaet med din lumske sygdom i mange aar uden at den har faaet bugt med dig. Saa friskt mod, kjære Heinrich! Du skal se, det glider pent over denne gang ogsaa som tidligere.

Hvad mig angaar, maa jeg sige, at jeg er ualmindelig frisk. Saa helt patent blir jeg vel aldrig i mit liv mere, men jeg er dog selv overrasket over min vigør og mine kræfter om dagen. Jeg klarer det temmelig forcerede arbeide i sangforeningen udmerket. 3 digre prøver om ugen og enda en koncert paa St. Hanshaugen iblandt. Gaar det saa godt fremover som hidtil, skal jeg ikke klage. En god støtte har jeg i vore venner Koppang og Dysthe⁵⁴, som er underanførere i koret og hjælper med

⁵³ For disse sangene har vi ikke sikre kilder.

⁵⁴ John Koppang, født 1874, forretningsmann, og Carl Schøyen Dysthe (1871-1936), musikkskribent og

det groveste arbeide som stemmeprøver og lignende. Vi faar en herlig tur kan du tænke dig. Om jeg kunde havt dig med paa 2den bassen og med dit humør og din festivitas fra gamle dage! Jeg tænker ofte paa dig og fars kor, naar jeg dirigerer «skratta mine barn og vänner»⁵⁵ og andre af de gamle kjendinger. I kjælderen du, med et glas f.f. portvin og den stemning som bestandig fulgte med sangen og vinen. Det var hyggelige dage, skulde jeg tro. Det bedste paa turen blir kanske koncerten i Trondhjems domkirke. Der synger vi «Al himlen priser» med orgel, «den store hvide flok» (Rode) «Høstandagt» af Reissiger og mange andre deilige sager. Imellem korsagerne synger Rode⁵⁶ ogsaa «Martin Luther»⁵⁷.

Koret har mange fortræffelige stemmer, især basser; og da det tæller 66 mand, ved du, at der blir en ganske stor klangmasse ud af det. Du følger kanske med i «Aftenposten» naar saa langt kommer; den sender nemlig referent med paa turen, saa der kan du læse om vore bedrifter.

Jeg bor, som du ser, paa Fosheims pensionat, kanske du husker, hvor det ligger paa veien til Holmenkollen. Her er deilig frisk luft, og jeg har et prægtigt værelse med altan, hvorpaa jeg holder luftetur hele ugen, naar jeg ikke maa til byen. Min kone bor af økonomiske hensyn hos sin mor, men hun besøger mig heroppe hver dag. Det er kjedeligt at skilles, men det er fornuftigst saa, da vi ikke har saa svært meget at rutte med om dagen. Forhaabentlig vil turneen bringe et pent udbytte, saa der kan falde af et klækkeligt honorar til dirigenten. Tak Borghild for brevet, jeg fik igaar, og ønsk hende god lykke til middelskoleexamen; tænk, hvor tiden gaar - at Borghild allerede er saa langt kommen!

Bor familien paa Otraly eller i byen, det gad jeg gjerne vide. Min kone og jeg reiser efter turneen op til Langseth ved Lillehammer igjen - det er prægtigt sted for min lunge.

Elli maa du hilse hjerteligst; hvor jeg føler med hende i denne tid, som kan falde hende tung nok. Og lyst haab og friskt mod baade du og alle de andre; alt blir nok

sanger, medstifter av Filharmonisk Selskaps Orkester.

Heinrich Martens tonesatte 3 tekster av Dysthe: "Stemming", "Over mor" og "Moderens Sang". De ble trykt på Carl Warmuth Musikforlag. Dysthe signerte tekstene med "c...d".

⁵⁵ Sangen er laget av Carl Michael Bellman (1740-95) og er nr.75 i "Fredmans epistlar" - med tittelen "Till rivalen fader Mowitz: Skratta, mina barn och vänner!".

⁵⁶ Halfdan Rode (1870-1945), barytonsanger, debuterte 1894, var knyttet til Nationaltheateret 1907-17.

⁵⁷ En av de 6 sangene i Lies sangsyklus "Wartburg" til tekst av Theodor Caspari, for baryton og klaver, utgitt 1904 på Oluf By's Musikforlag, Kristiania. Ny utgave i "Sigurd Lie / Sanger", redigert av Hans Magne Græsvold og Terje Mathisen (Høyskoleforlaget AS, 1999).

godt igjen, skal du se. De hjerteligste hilsener kjære Heinrich fra din hengivne Sigurd.

24

Langseth, 12. juli 1904

Kjære Elli!

Jeg læste i avisen idag, at vor hjertens gode Heinrich ikke er mere⁵⁸. Jeg kunde i begyndelsen slet ikke tro det - at han allerede nu i sine bedste aar skulde vandre bort, han, som saa tappert gang paa gang har overvundet sin lumske sygdom. Men siden, da den ubønhørlige vished stod for mig, var det første, jeg tænkte paa dig og hvordan du havde det nu i din dybe sorg. Aa, jeg føler saa med dig, Elli, i denne tid da det værste som findes har vederfares dig; at miste ham, du havde kjærest i livet. Og hvad er det ikke for en tung tid, som har gaaet forud for det endelige sidste voldsomme stød, som nu i søndags rammed dig! Du kan tro, jeg føler det ogsaa som et uerstatteligt tab - Heinrich og jeg var jo forbundne med et saa inderligt venskabens baand. Han var varmhjertet og trofast som faa, det har jeg mangen gang faaet føle. Saa dette slag blir tungt at bære, først og fremst for dig og børnene, men ogsaa for hans mange venner, hvoraf jeg tør rose mig at have havt en fremtrædende plads i hans hjerte. Jeg har ialfald følt det saa. Men en trøst har vi jo, kjære Elli, at Heinrich ikke lider mere, han har sandelig faaet gennemgaa mere end de fleste. Han har ikke smerter mere, han lider ikke de kvaler, som han i levende live ikke blev sparet for. Og med hans nedbrudte helbred og den deraf følgende ulykkelige vending i hans kjære livsgjerning var det kanske bedst for ham selv, at han ikke fik leve længer.

Men han efterlader sig en straalende skikkelse i vor erindring, en mand med hjerte og hoved paa rette sted, af naturen overdaadig udstyret med humor og vid, følsomhed og lune - han var ingen almindelig gjennemsnittsmand, vor kjære, uforglemmelige Heinrich Martens.

Mine hjertelige hilsener til dig og alle dine sørgende børn. Det gjør mit hjerte ondt, naar jeg tænker paa, hvad I alle mister.

Din hengivne Sigurd.

Gudrun deltar ogsaa i min sorg.

⁵⁸ Heinrich Martens døde 10. juli 1904.

Christiania, 1. oktober 1904

Kjære kjære Elli! ⁵⁹

Faar jeg lov at kalde Dem saa, kjære fru Martens, for Sigurd kaldte Dem altid med fornavn, og jeg har hørt saa meget om "Elli og Heinrich". – Ja nu er vor gode kjære Sigurd borte, er det ikke rart at han skulde følge saa snart efter Deres mand?

Tænk – han sa' isommer, da Heinrich var død og da saa Rognerud⁶⁰ døde, "at jeg blir den tredie." - - - Dengang var han jo saa kjæk og frisk, at det faldt mig aldrig ind med en tanke, at jeg skulde komme til at miste ham, derfor er det dobbelt ondt ogsaa. - - -

Og De kjære Elli, som netop selv har gennemgaaet det samme, De vil forstaa min sorg og fortvilelse over at miste det menneske, man elsker høiest i verden. Hvor jeg ønsked, De var her, og jeg kunde faa snakke med Dem! - -

Den eneste, Sigurd bad mig hilse, var Dem, kjære Elli, han hvisked hilsenen i mit øre, natten før han døde. Han holdt saa ubeskriveligt meget af Dem og Heinrich, saa hans tanker var hos Dem til det sidste. Ja – tak – hjertelig tak da, kjære, kjære Elli for al den godhed og kjærlighed, Dere har öst over Sigurd og for alle de glade og lykkelige timer, han har tilbragt i Deres hus, som han jo betragted som sit andet hjem. Gud velsigne Dem, kjære Elli, for alt!!! - -

Sigurd led frygtelig i de 4 ½ dög, han var syg, saa gudskelov, at han nu har faaet hvile og fred og at alle sorger og bekymringer er forbi. Stakker – han havde ikke saa faa af dem!!! - - -

Dödskampen var heldigvis rolig, og han sovned hen med hovedet paa min skulder. Aa – gud – hvor tomt og trist livet blir uden Sigurd! Han var den bedste og kjærligste mand under solen! - -

Mange mange kjærlige hilsener til alle Deres og til Ursins⁶¹ og ikke mindre til Dem selv, kjære Elli!

Deres dybt fortvilede

Gudrun

⁵⁹ Sigurd Lie døde 30. september 1904. Dagen etter skrev Gudrun Lie dette brevet til Elli Martens.

⁶⁰ Reinhard Rognerud døde 5. august 1904, 47 år gammel. Rognerud var banksjef i Søndenfjeldske Privatbank i Kristiansand fra opprettelsen i 1890. Han hørte med i Lies og Martens' bekjentskapskrets. Se også fotnote 13.

⁶¹ Kristoffer Ursin (1869-1912), domorganist i Kristiansand, og hans hustru Alma (1870-1923).

Brev til Sophus Lie

Sophus Lie (1842-99), født i Nordfjordeid, er ved siden av N. H. Abel det største navn i norsk matematikk. Han tok embetseksamen i 1865 og doktorgraden i 1871 og ble samme år universitetsstipendiat. Året etter opprettet Stortinget et ekstraordinært professorat for ham. I 1886 ble han professor ved det matematiske institutt i Leipzig, en stilling han hadde til han i 1898 vendte tilbake til universitetet i Kristiania. Hans var opphavsmann bak en ny matematisk disiplin, *teorien for transformasjonsgrupper*, som i dag benevnes *teorien for Lie-grupper*. Hans samlede verker i 6 bind ble utgitt i 1922-37. Et 7. bind med hans etterlatte arbeider kom i 1960.

Sophus Lie var yngste bror av Fredrik Gill Lie, Sigurds far. Under studietiden i Leipzig 1891-93 vanket Sigurd i onkelens hjem.

Kjøbenhavn, 8. april 1896

Kjære Onkel!

Jeg henvender mig til dig. Jeg har hernede stiftet gjæld og vil ikke – i alle fald foreløbig – bede min far om at klare mig udover den. Det vilde volde ham for megen sorg. – Du siger måske, at dette blir en løgn ligeoverfor far – og så jesuitisk er jeg altså også, at jeg finder en løgn berettiget i dette tilfælde – uden derfor på nogensomhelst måde at lure unna med min samvittighed. – Lige ud - spørger jeg dig så, om du vil sende mig Kr.100.00 inden kort tid. –

Indlagte fotografi kunde måske interessere dig at se. Jeg tog gruppen for en 2 ugers tid og skal have den fornøielse at overrække hver af fruene 3 billeder. Der er, som du ser, ikke mindre end 4 generationer [:] Oldemor fru Balle, bedstemor fru Thregient [Threziert?] til højre, samt fru Rothe og datter. – I vinduet i baggrunden vil du kunne opdage 2 nysgjerrige personer, der nok ikke har beregnet lysstrålernes gang. Ved leilighed skal jeg nu få sendt dem et billede med et par randgloser.

Venlig hilsen

Sigurd.

Brev til Wilhelm Hansen Musikforlag

Wilhelm Hansen var rundt århundreskiftet det mest betydelige musikkforlaget i Skandinavia og kom til å bety mye for nordiske komponister. Det å få utgitt verker på dette forlaget indikerte at man nådde ut i større kretser. Forlaget hadde nemlig kontakter både med engelske og tyske forlag. Sigurd Lie fikk hos denne musikk-forleggeren utgitt *Sange for en Mellemstemme med Piano* (1901), *8 Sange for en dyb Stemme* (1902), *Wartburg-balladen* (1902) og posthumt: klaverstykkene *Aarstids-billeder* (1905), *Orientalisk dans* (1909) og *Intermezzo* (1910).

Sigurd og Gudrun Lies brev til Wilhelm Hansen Musikforlag oppbevares i Wilhelm Hansen arkiv på Det kongelige Danske Bibliotek.

1

Seb. Bachs str. 28 ^{III} Leipzig, 23. september⁶²

Til Wilhelm Hansens musikforlag, Kjøbenhavn

Undertegnede ønsker medfølgende "Rhapsodie for pianoforte" udgivet paa Deres ærede forlag. Fordringer paa honorar ikke store (100 à 150 kroner).

Imødeseende Deres høitærede svar tegner

ærbødigst

Sigurd Lie

2

Leipzig, fredag 27. oktober

Til Hr. W. Hansens musikforlag, Kjøbenhavn.

Jeg indser, at en forkortelse af Rhapsodien vil være til gavn; da ogsaa pianosatsen trænger rettelser et par steder, maa jeg bede mig tilsendt mit manuskript, at jeg kan faa rettet disse ting. Rhapsodien i sin endelige skikkelse skal da sendes Dem inden kort tid.

Med megen agtelse

ærb. Sigurd Lie

Seb. Bachs str. 28 III

⁶² Årstall mangler i dette og følgende brev, men adressen (Leipzig) samt angivelse av ukedag, fredag 27. oktober, viser at året er 1893. "Rhapsodie for pianoforte" ble aldri utgitt, og manuskriptet er heller ikke

3

Kristianssand S, 3. oktober⁶³

Til Wilhelm Hansens musikforlag,
Kjøbenhavn.

Accepterer Deres Tilbud ang. honoraret. Min adresse er foreløbig: Bergens theater,
Bergen. Haaber sangene kan udkomme før jul.

Med venlig hilsen til hr. Alfred Hansen.⁶⁴

Deres ærbødige
Sigurd Lie.

4

Slemdal i [Vestre] Aker, 9. august 1904

Hr. Wilhelm Hansens musikforlag
Kjøbenhavn.

Jeg sender Dem et hefte klaverstykker "Aarstidsbilleder" med forespørgsel, om det
ærede forlag vil købe forlagsretten dertil og isaafald paa hvilke betingelser.

Imødeseende et snarligt svar tegner med høiagtelse
ærbødigst
Sigurd Lie

5*

Tostrupgade 1, Christiania, 19. november 1904

Hr Wilhelm Hansens
Musikforlag
Kjøbenhavn.

Jeg tillader mig herved at anmode det ærede forlag om snarest mulig at sende mig
svar, om hvorvidt forlaget vil udgive den af min afdøde mand, Sigurd Lie,
komponerede pianocyklus

funnet.

⁶³ Året er sandsynligvis 1901 og brevet gjelder enten "Sange for en Mellemstemme"(1901) eller "8 Sange for en dyb Stemme" (1902); ny udgave i "Sigurd Lies sanger", redigert av Hans Magne Græsvold og Terje Mathisen (Høyskoleforlaget, 1999).

⁶⁴ Alfred W. Hansen (1854-1923).

”Aarstidsbilleder”, som min mand sendte det ærede forlag i september. Da jeg gjerne vil udgive cyklusen snarest, maa jeg, i tilfælde De ikke skulde ville forlægge den, faa manuskriptet returneret saa snart som mulig. -

Imødeseende Deres ærede svar tegner jeg

Ærb.

Gudrun Lie

På brevet er med blyant påført ”200 Kr.” – trolig av forleggeren.

6*

Tostrupsgade 1, Christiania, 16. desember 1904

Hr. Wilhelm Hansens Musikforlag

Kjøbenhavn

I anledning af Deres brev af 9. ds. meddeles, at de 4 ”Aarstidsbilleder” er de sidste af min mands efterladte arbeider og derfor efterspurgt af flere forlæggere. Det ærede forlags tilbud af kr. 200 synes derfor temmelig lavt, og anmodes De om at give et høiere bud, saafremt De

ønsker at udgive dem. Deres ærede svar imødesees[.]

Ærbødigst

Gudrun Lie

7*

P. t. Raufos, 22. desember 1904

Hr. Wilhelm Hansen!

Kjøbenhavn

I anledning af Deres ærede [brev] af 19de ds. meddeles, at jeg accepterer Deres tilbud af kr. 300.00 som honorar for de 4 ”Aarstidsbilleder”⁶⁵. Beløbet bedes sendt under min adresse Tostrupsgd. I, Christiania.

Ærbødigst Gudrun Lie

⁶⁵ Etter kroneverdien i mai 2004 ville dette beløpet tilsvare kr. 17.010 (ifølge opplysninger fra Statistisk sentralbyrå).

8*

Tostrupsgd.1 Christiania, 21. september 1905

Hr. Wilhelm Hansen!

Kjøbenhavn

Herved anmodes det ærede forlag om at underrette mig om naar min mands, Sigurd Lies, 4 pianostykker "Aarstidsbilleder" udkommer. – Der er stadig forespørgsel efter dem baade hos mig og musikhandlerne her i byen, saa jeg haaber, det ikke vil være længe nu, før det ærede forlag trykker dem.

Især da koncertsaisonen nu begynder, og flere af vore første pianister og pianistinder gjerne vil ha dem paa sit repertoire.

Ærb. Gudrun Lie

Brev til Den norske Studentersangforening, Kristiania

Koret ble i tiden 1889-1912 ledet av Olaus Andreas Grøndahl (1847-1923), en energisk og dyktig dirigent, som opptok i korets repertoar verker av yngre norske komponister og bidro til å gjøre dem kjent, ikke bare i Norge men også utenfor landets grenser. Grøndahl ledet også andre kor: Haandverkernes Sangforening (1884-90) og Handelsstandens Sangforening (1888-1902).

Sigurd Lies brev til Den norske Studentersangforening oppbevares ved Nasjonalbiblioteket i Oslo.

[Trondhjem, 12. mai 1899]

Til den norske studentersangforenings bestyrelse, Kristiania.

For det første vil jeg uttale min hjerteligste tak for sangforeningens særdeles vellykede fremførelse af min "Per Spillemand" under Lundensernes ophold i Kristiania og tillige for den ved samme leilighed mig udviste gjæstfrihed og elskverdighed. Dernæst tillader jeg mig at forespørge hos den ærede bestyrelse, om jeg kunde regne paa sangforeningens værdifulde medvirken ved min koncert Lørdag den 28de Oktober d.A. Til opførelse kommer lutter egne kompositioner, deriblandt et værk for kor, soli og orkester som heder "Erling Skjalgson".

Dette var det min mening at anmode studentersangforeningen samt et par andre foreninger om at fremføre. Værket tager ca. 20 minutter til opførelse, korsatsen er

ikke svær, saa jeg tror ikke, indstuderingen vilde være forbunden med store vanskeligheder. Dirigenten, hr. Grøndahl, har allerede været saa elskværdig at tilsige mig sin assistance med indstuderingen.

Desuden vilde jeg bede sangforeningen om ved bemeldte koncert at gjentage "Per Spillemand" og synge endnu en sang for kor a capella "Midsommernat". Disse 2 sidste kompositioner skulde bare synges af studenterne, uden de andre foreningers medvirken.

Jeg er altsaa herved saa fri at anholde den ærede bestyrelse om sangforeningens medvirken.

Trondhjem 12/5 99.

Ærbødigst

Sigurd Lie

Adresse fra 20de Mai: Grønnegade 22, Kristiania.

Brev til Rasmus Rasmussen

Rasmus Rasmussen (1862-1932), skuespiller, født i Molde, ansatt ved Den Nationale Scene i Bergen 1887-1910, 1912-14 sjef for Det Norske Teater; høyt aktet karakter-skuespiller. Ivret for å utbre kunnskap om våre folkeviser. Sigurd Lies brev til Rasmus Rasmussen oppbevares ved Nasjonalbiblioteket i Oslo.

Kristiania, 28. mai 1899

Kjære Rasmus!

Tak for dit telegram til min geburtsdag. Det var meget elskværdigt af dig, at du erindrede mig. Med hensyn til, hvad du skriver om idag, maa jeg desværre bekjende, at jeg ikke kan hjælpe dig, da jeg allerede har faaet tilsagn fra Niels Buch⁶⁶ om at synge soloen i "Erling Skjalgsson" og et par romancer og mere kommer ikke til opførelse af solosager for herrestemme. Du skal forresten ha tak for tilbudet. Hyggeligt kunde det have været, om du havde været med.

⁶⁶ Nils Julius Buch (1860-1925), født i Ålesund, sanglærer og kordirigent, debuterte som sanger i sesongen 1894-95; vikarierte 1902-03 for Sigurd Lie som dirigent for Handelsstandens sangforening.

Jeg har læst om dine sidste triumfer som Seladon og ønsker dig af hjertet tillykke. Men det er det fordømte, at ingen sjæl herinde aner, hvad godt der blir gjort af theaterkunst henne i Bergen, og da nytter det ikke, om du spiller som en engel, du faar ikke nogen større glæde af det alligevel. -

Jeg holder paa at hverve tropper om dagen til min store koncert. Over 40 orkestermusikere har allerede tilsagt mig sin velvillige assistance, og jeg gir mig ikke, før jeg faar en 60-70. Fra Studenternes og Haandværkernes sangforeninger har jeg faaet imødekommende svar, og jeg haaber ogsaa at faa Handelsstanden med, saa koret kommer til at tælle mere end 200 mand. Som du ser, store forberedelser! Ogsaa den hyggelige omstændighed dertil, at jeg ikke resikerer synderligt. Orkestret og salen faar jeg gratis, og da er ca. 800 kroner sparet. Har hørt ymte om, at du kommer hidind isommer! Glæder mig til at træffe dig, saa kan vi ta' os et stille bæger paa god gammel vis!

Hils Cathinca og børnene!

Og paa gjensyn, gamle prøvede ven!

Din Sigurd Lie

Brev til Didrik Grønvold og Anna

Didrik Hegermann Grønvold (1855-1928), skolemann og forfatter, født i Bergen, tok filologisk embetseksamen 1881 og underviste ved Hambros private middelskole og gymnas i Bergen 1882-1895, ved Kristiansand katedralskole 1895-1901 og fra 1901 ved Hamar offentlige høyere almen-skole. Han ble i 1886 gift med en islandsk dame, Anna Maria Thorlacius. Begge hadde sterke litterære interesser. Didrik hadde i tillegg også fått musikalsk skolering, både i München og Kristiania. Han etterlot seg en rekke artikler, dikt, skuespill og romaner.

Sigurd Lies brev til Anna og Didrik Grønvold oppbevares ved Nasjonalbiblioteket i Oslo.

1

Christianssand S., 20. november 1901

Kjære Didrik Grønvold!

Du synes, jeg er en slubbert, som ikke har ladt høre fra mig; men jeg har havt saa mange ting fore - først sætte i stand symfonien, saa opføre den, saa ubehageligheder en masse i anledning dirigentposten i Bergen⁶⁷, saa jeg virkelig ikke har havt en tanke til overs for vor kjære Helga⁶⁸ før nu. Dine forslag til forandringer, som du i sin tid sendte mig, tiltaler mig meget, og jeg kan love dig sikkert, naar jeg til sommeren kommer til Chr.ania, at jeg skal have en hel del stof at vise dig. Og det skulde være morro, om vi kunde faa glæde af hverandre og vort fælles foster, som vi faar haabe maa blive forældrene værdigt. Jeg kommer vel i løbet af vinteren til at tilskrive dig angaaende nogle smaa forandringer i teksten her og der; i hovedtrækkene er vi jo enige.

Paa mandag reiser jeg til Berlin. Spiller først Max Bruch's koncert i herværende musikforening Søndag. - Du faar leve saa vel. Heinrich og Elli [Martens] hilser.

Det samme gjør jeg. Begge to, din kone og dig.

Din hengivne

Sigurd Lie

2

Langset sanatorium pr. Lillehammer, 17. oktober [1903]

Kjære Didrik!

Jeg vil ikke undlade at under[r]ette dig om, at jeg Tirsdag den 20.ds. gifter mig i al stilhed i Chr.ania. Brylluppet staar hos min svigermor Tostrups gd.1.

Venlig hilsen

Din Sigurd

⁶⁷ Sigurd Lie ledet noen konserter med "Harmonien" høsten 1901. På programmet 26. oktober stod bl.a. de tre første satsene av a-moll symfonien. Striden om kapellmesterstillingen blusset nå opp igjen. Mange ønsket at Sigurd Lie skulle vende tilbake til Bergen og bli leder for orkesteret.

⁶⁸ Trolig et komposisjonsprosjekt som ikke ble realisert.

Langseth, 20. juli [1904]

Kjære fru Grønvold!

Tak for tilsendelsen af nekrologen. Her har Didrik virkelig sat vor ven H.M.⁶⁹ et smukt mindesmærke. Det var forstaaelsesfuldt og vakkert skrevet.

Didrik er vel paa fjeldet nu. Jeg ber Dem hilse ham, naar De skriver.

Hjertelige hilsener fra min kone og Deres

Sigurd Lie

Brev til Theodor Caspari

Theodor Caspari (1853-1948), skolemann og forfatter, var 1890-1923 lektor ved Oslo katedralskole og 1910-31 litteraturanmelder i Aftenposten. Han følger som dikter tradisjonen fra Welhaven hva form angår, og henter gjerne motiver fra natur, historie og folkeliv.

Sigurd Lies brev til Theodor Caspari oppbevares ved Nasjonalbiblioteket i Oslo.

Berlin, 29. november⁷⁰

Hr.Theodor Caspari!

Tusen Tak for digtene, som endelig efter megen omflakken idag har naaet mig her. Efter min første gjennemlæsning har jeg faaet det indtryk, at Wartburg egner sig glimrende for musik. Das wäre was für Deutschland! - Skal forsøge, om jeg evner at gjøre noget ud af det. Med hensyn til oversættelse af digtene saa har jeg en bra mand, Freiherr von Enzberg⁷¹, bosat her i Berlin, som har gjort mange gode ting i denne branche før. Skal nok underrette Dem, naar saavidt kommer. Forresten er der blandt Deres nye digte mangen en "go´bit" for komponister. Jeg tror ikke, De skal komme til at beklage Dem over ikke at blive "brugt".

Venligste hilsener

Deres forbundne Sigurd Lie.

Adr.: Schiffbauerdamm 18A^{II} Berlin N.W.

⁶⁹ Nekrologen gjaldt Heinrich Martens, som døde 10. juli 1904.

⁷⁰ Årstallet er 1899. Brevet er svar på Casparis brev av 23. november 1899.

⁷¹ Se fotnote 24.

2

Berlin, 14. mai 1902

Kjære hr. Caspari!

Hjertelig tak for Deres pragtfulde verk. Der er jo meget for mange i disse skjønne vers og stemningsfulde billeder. Det er ikke usandsynligt, at nogle af de indtryk, jeg faar ved læsningen af Deres prægtige ord, med tiden vil forme sig til melodier. Ialfald vilde jeg intet heller ønske, end at jeg skulde faa kunstnerisk kraft nok til dette.

Jeg har med fryd sat hele Deres Wartburg-cyclus i musik denne vinter. Balladen om Barbarossa er allerede kommen til for en tid siden og sunget sogar i Bergen med orkesteracompanement (af Halfdan Rode); de andre derimod er alle nye fra tiden Januar - Marts d.a. Jeg tror særlig "Sangerkampen" og "Martin Luther" har lykkets mig. Oversættelser var det ikke saa let at faa; men jeg tror de, som Perzynski har faaet istand, vil vinde Deres bifal. Selv om de ikke paa alle punkter naar op til originalerne, er de i sanglig henseende fortræffelige, hvilket jo har sin store betydning for vore tings eventuelle udbredelse her i landet.⁷²

De har kanske seet af aviserne, at jeg har laget melodi til Deres studentermarsch. Sangforeningen (studenternes) har faaet den, men jeg ved endnu ikke, om de vil bruge den.

Jeg haaber, vi ogsaa i fremtiden vil faa megen glæde af hinanden, og ber Dem modtage min hjerteligste tak og hilsen.

Deres forbundne

Sigurd Lie

3

Tonsaasen, 25. januar 1903

Kjære hr. Th. Caspari!

Jeg sender Dem idag afskrift af Wartburg-balladen paa tysk. Jeg vil ikke netop sige, jeg synes den er saa god, omendskjønt den vel paa de fleste steder dækker

⁷² "Wartburg. Ballade for Bas-Baryton med Orkester" ble urfremført høsten 1900 under en konsert i Musikforeningen i Bergen. Verket ble utgitt på Wilh. Hansen Musikforlag, København, 1902. "Wartburg. Sangcyclus for Alt eller Baryton med Pianoacompanement" ble utgitt på Oluf By's Musikforlag, Kristiania, 1904. Begge verkene er utgitt på nytt i: "Sigurd Lie/ Sanger", redigert av Hans Magne Græsvold og Terje Mathisen (Høyskoleforlaget AS, 1999).

Deres norske text. Men nogen bedre oversættelse kunde jeg dengang ikke faa - de saakaldte authoriserede oversættere er som oftest nogle slemme drenge, naar de slippes til ligeoverfor vers. Min oversættelse er besørget af en tysk ven, som selvfølgelig intet har imod, at De eventuelt benytter den, det kan jeg strax love Dem. Maaske De her og der, hvor de tyske ord er svagere og mindre farverige end de norske, kunde gjøre forbedringer? Eller ialfald bruge medfølgende oversættelse som grundlag for noget bedre. I en henseende kan jeg sige, at jeg er tilfreds med oversættelsen. Den lar sig nemlig meget godt synge til min musik, og dette hensyn spiller ikke liden rolle for mig. Til Deres brug kan De jo skalte og valte med den, som De vil, den er min literære eiendom, som jeg giver Dem fuldstændig disposition over.

Jeg beklager, at jeg ikke for nærværende kan gaa ind paa Deres forslag med hensyn til "Vintereventyr".⁷³ Min helbred er slet ikke, som den burde være, saa jeg desværre er nødt til at lade alt arbeide ligge en tid. Men jeg har rasende lyst til at sætte musik til Deres prægtige vers, saa hvis jeg blir frisk igjen, kan De sikkert gjøre regning paa mig.

Jeg ber Dem modtage min hjerteligste hilsen med ønsket om godt udbytte af udenlandsreisen.

Deres forbundne

Sigurd Lie

De har kanske seet at Halfdan Rode har sunget "Martin Luther" paa kirkekongerter. Hele Wartburg-cyclusen er oversat men endnu ikke udkommet undtagen balladen.

Brev til Iver Holter

Iver Holter (1850-1941), komponist og dirigent, fikk sin utdannelse i Leipzig 1876-79 og Berlin 1879-81. I årene 1882-86 var han dirigent for "Harmonien" i Bergen og 1886-1911 for Musikforeningen i Kristiania. I 1897 stiftet han Holters korforening som han ledet frem til 1920. Han var dessuten leder for Haandverkernes sangforening 1890-1905 og

⁷³ Casparis diktsamling "Vintereventyr" kom ut i 1901. Herfra hentet Lie teksten til et verk for mannskor, "Nyttaarsløier". Denne syklusen ble uroppført av Handelsstandens sangforening på en minnekonsert for Sigurd Lie 11. desember 1904.

Handelsstandens sangforening 1905-18. I tillegg hadde han formannsvervet i Norsk Tonekunstnersamfund 1912-21 og fungerte som redaktør av Nordisk Musikk-Revue 1900-06. Til hans verker hører en symfoni i F-dur, orkestersuiten *Götz von Berlichingen*, to strykekvartetter, en fiolinkonsert og en romanse for fiolin og orkester, klaverstykker, korverker og kantater.

Sigurd Lie studerte teori og komposisjon med Holter 1889-91. I Mandssangen for 1924, s. 253-257 skriver Holter blant annet: ”Sigurd Lie er en av de morsomste elever jeg har hat. Han var sterkt interessert, grundig, vilde til bunds i alt, og saa gløg og hurtig i tilegnelsen, at et vink eller etpar ord var nok.”

Sigurd Lies brev til Iver Holter oppbevares ved Nasjonalbiblioteket i Oslo.

1

Berlin, 4. februar 1902

Kjære Iver Holter!

Tak for dit brev. Jeg vilde gjerne ha skrevet en musikkorrespondance forrige gang, men der var lidet eller intet at skrive om saa umiddelbart efter jul. Til førstkommende lørdag skal du imidlertid faa en epistel om nogle nye ting, som er gjort her i det sidste.

Haaber, du er saa venlig at sende mig “revuen”⁷⁴ som før. Den notitsen i forrige nummer om mine fataliteter i Bergen var udmerket. Jeg har ikke læst den i bladet selv, men jeg saa, at Bergens Tidende havde optaget den fra revuen. Gud ved, hvad de nu vil tage sig for derhenne. Mine venner inden direktionen er kjibbet ud, og de nye medlemmer ved jeg ikke hvordan stiller sig.

Vil du være saa venlig at underrette mig om, naar du gjør den sidste koncert i musikforeningen. Da kommer jeg nemlig til Christiania, og da kunde symfonien min komme deran kanske.

Jeg vil nødig sende den nu, da jeg laborerer med den for at faa den antaget til opførelse her.

⁷⁴ I Nordisk Musik-Revue for 28. oktober 1901 skrev Iver Holter bl.a.: ”... trods sine fremragende evner ogsaa som dirigent, ser det imidlertid ikke ud til at han kommer i betragtning. De faa stillinger for musikere her i dette land burde dog, naar der er anledning til det, og naar evnerne som i dette tilfælde utvivlsomt ogsaa er der, komme nordmend til gode.”

Jeg sendte dig for et par dage siden Lessmanns Musikzeitung med en kritik over mine nye Lieder. Tag den ind i revuen, er du snil⁷⁵.

Tror du, jeg kan dele mit stipendium⁷⁶, saa at jeg bruger halvdelen nu og halvdelen næste vinter? Maa jeg søge om det. I tilfælde hvem?

Haaber du lever vel.

Hjerteligste hilsener

Din hengivne

Sigurd Lie

Schiffbauerdamm 16^{III}.

2

Tonsaasen, 6. januar 1903

Kjære Iver Holter!

Jeg sender dig idag den nye finale til symfonien, og ber dig herved gjøre mig en tjeneste. Som du vil se, er der et par huller, hvor indholdet er angivet men ikke udført, ligesom slutsatsen ikke er instrumenteret.⁷⁷ Gjør dette istand for mig, er du snil, saa symfonien endelig kan blive istand til at opføres. Jeg selv kan ikke mere, ser du.

Jeg skulde jo, som du bad mig om, forlænge siden have skrevet til dig, men da jeg ikke har havt noget glædeligt at berette, har jeg ikke orket. Hele høsten udover har jeg havt nogle pinefulde nervøse hjertelidelser, som har plaget mig dag og nat, og nu er jeg ræd for, at den katarr i lungen, som jeg havde, da jeg kom hid op, og som hidtil har holdt sig i tømme (- ja sogar gjort fremskridt (d.v.s. gaaet tilbage)), nu vil for alvor bryde løs, og gjøre det af med mig.

Idetmindste har jeg en følelse af kraftløshed og mathed, som ikke spaar godt.

Denne vinter blir vel min sidste, er jeg ræd for.

Mine forpligtelser til legatet hviler tungt paa mig, derfor ber jeg dig være mig behjælpelig med at indfri disse. Men fremforalt kjære Iver Holter, behold disse

⁷⁵ Otto Lessman (1844-1918), tysk kritiker og komponist, var fra 1882 eier og utgiver av Allegemeine Musik-Zeitung. Holter gjengav, i norsk oversettelse, et klipp fra dette tidsskriftet i Nordisk Musikk-Revue 1902. Dr. Hugo Goldschmidt (1859-1920) skrev her bl.a.: "Sjelden har tonediktninger i så liketil skikkelse berørt meg så dypt som disse knappe, enkle sanger."

⁷⁶ Houens legat som han fikk ved utgangen av året 1899.

⁷⁷ Det dreier seg om fjerde sats, der det var noen detaljer som Holter ble bedt om å få på plass. Så langt en kan forstå gjaldt det noen hull i instrumentasjonen.

ting, som jeg her betror dig, for dig selv; jeg vil nødig gjøre nogen staahei, ser du, og vil helst at disse ting skal afvikle sig i ro og stilhed hvad det nu blir til.

Du gjør mig en stor vennetjeneste, hvis du hjælper mig med dette og jeg takker dig paa forhaand for dette, som for alt andet godt, du har gjort mig.

De andre satser af symfonien (partitur og stemmer) er deponerede i Christiania bank og kredittkasse. Papirerne hertil vil du faa udleveret af min forlovede, som sandsynligvis om en 8 a 14 dage kommer til byen.

Frk. Gudrun Næss Tostrups gd.1.

Du er saa snil at lade disse satser revidere (der er enkelte uoverens[s]temmelser mellem partituret og stemmerne) og bringe symfonien til opførelse, som du har lovet mig. -

Jeg skal underrette dig, hvis det gaar daarlig med mig (ogsaa hvis det mod min forventning skulde gaa bedre).

Hjertelige hilsener fra din hengivne

Sigurd Lie

Skriv et par ord, er du snil!

3

Tonsaasen, 7. februar 1903

Kjære Iver Holter!

Tak for dit brev imorges. Jeg kan ikke sige, hvor jeg er dig taknemlig for at du tar dig af symfonien, som jeg desværre med min nuværende helbredstilstand ikke magter at faa istand. Og jeg er ganske rolig for at kodaen og det øvrige manglende blir godt under dine hænder.

Hvad mit befindende angaar, er der ikke noget nyt at melde, jeg staar akkurat paa samme standpunkt som før. Denne pinlige uvished om hvilken vei det vil tage med mig tar al min energi i fra mig. Du kan vide, jeg heller vil, at det skal gaa hurtig nedover, hvis jeg ikke kan bli frisk, end at jeg længe skal forblive i denne tilstand som nu. Og den omstændighed, at jeg har bundet min forlovedes skjæbne til min, som slet ikke ser lovende ud for øieblikket, gjør ogsaa sit til at deprimere mig end yderligere. Jeg havde jo tænkt at skabe hendes lykke, forstaar du, og saa kommer jeg ikke til at berede hende andet end sorg sandsynligvis. Dette gjør mig saa hjerteskjærende ondt, at jeg ikke kan beskrive det.

Jeg maa fremdeles takke dig hjerteligst for dit tilbud med hensyn til Modum og dr. Gade⁷⁸, et tilbud, som jeg med glæde tar imod, og som dr. Konow⁷⁹ her ivrig anbefaler mig at gjøre brug af. Det gjør mig saa godt i denne sygdommens og sorgens tid at se, at mine venner tænker paa mig og gjør alt for at lette mig byrderne. Du er mer end elskværdig mod mig.

Jeg fortalte dig i sin tid, at Bernt Grønvold⁸⁰ tilbød mig et stipendium for at reise i udlandet denne vinter. Det blev altsaa ikke til noget med reisen, men pengene bruger jeg nu og dette sygefond kom desto bedre med, som jeg ellers vilde have staaet paa bar bakke. Og Grønvold skriver til mig, at saalænge min sygdom varer, skal han sørge for, at jeg ikke skal have nogen økonomiske bekymringer. Er ikke det storartet gjort?

Jeg har selvfølgelig ikke noget imod at min biografi kommer i revuen. Her har du i det følgende data og notitser, som du kan gjøre den brug af, du vil. -

Født i Drammen 1871 [,] kom i 2 aarsalderen til Christianssand. Fik i hjemmet rige musikalske indtryk, da mor spilte fortrinlig klaver, og far var en ivrig amatør med megen smag. De regelmæssige musikaftener hjemme, hvor der blev præsteret klaverspil og sang af mandskor og blandet kor virked vækkende paa min musikalske sands. Fik undervisning i violin og klaver hos organist Rojahn og gjennemgik kathedralskolen, tog artium 1889. Reiste saa til Kristiania, blev elev af Lindemanns musikskole, studerede videre under Böhn og Holter resp. violin og teori. Sad samtidig i Chr.ania theaters orkester et aar og spilte 2den violin under Hennem. Reiste senere omkring som violinist med forskjellige theaterselskaber og oplevede i denne vandretid adskillige baade tragiske og komiske eventyr, som jo ofte forekommer i en omflakkende musikants liv. Kom saa i 91 til Leipzig. Forblev der i 2 ½ aar og studerede under Rust, Reinecke og Hilf.⁸¹ Efter yderligere et aars ophold med stipendium i Berlin blev jeg ansat som koncertmester i Bergen (Harmonien)[,] blev samtidig dirigent i den netop oprettede “musikforeningen” dersteds. Efter 3 aars ophold i Bergen reiste jeg til Christiania og var et aar

⁷⁸ Fredrik Georg Gade (1855-1933), overlege ved Modum Bad 1897-1904, ivrig amatørmusiker; for øvrig Augusta Sindings første ektemann.

⁷⁹ Paul Konow (1865-1933), lege ved Tonsaasen sanatorium, Valdres; fra 1. september 1903 på Lillehammer.

⁸⁰ Bernt Borchgrevink Grønvold (1859-1923), maler og tegner, kunstsamler og mesén, født i Bergen men i voksen alder for det meste bosatt i Berlin. Han var bror av Didrik Grønvold.

⁸¹ Se fotnote 1, 2 og 3.

kapelmester ved Centraltheatret under Fahlstrøms regime. Gav min 1ste koncert i Kristiania høsten 1899 og reiste saa med Houens legat til Berlin, hvor jeg senere har opholdt mig. Kom høsten 1902 til Chr.ania og blev udnævnt til Grøndahls efterfølger som dirigent for "Handelstandens sangf."⁸²

Mine arbeider: Romancer og sange (temmelig mange nu, deraf flere som "Moderens vuggesang", "Jeg gjemmer en undersød drøm", "Sne", "Solskinsvise" temmelig populære.)

Sange for mandskor ("Per Spillemand" bekjendt) [,] klaverstykker, norske danse for violin og piano. "Wartburg" ballade for bariton m. orkester - symfoni A moll for orkester. Klaverkvintet (opført ved konservatorie prüfung i Leipzig - i Chr.ania og Bergen) [,] Udstillingskantate for bl. kor og orkester Bergen 98 - symfonisk marsch for orkester (opf. Christiania, Bergen, norske koncerter Paris.) [,] "Erling Skjalgson" for mandskor og orkester - "Orientalske billeder" for orkester (begge ting opført ved egen koncert Chr.ania 1899.)

Som komponist er jeg vel hovedsagelig lyriker med impulser væsentlig fra Schumann og Grieg - Wagner har vel ogsaa virket "befrugtende" paa mine instrumentalkompositioner. Kanske en ikke uvæsentlig side af mit musikerthum er mine evner som dirigent! Min musikalske hukommelse er jo blit adskillig beundret. Hvis jeg skrev min egen biografi, vilde jeg fremhæve, at din undervisning og kritiske evne har virket rensende og befordrende paa min produktion i høi grad. Jeg har dig saa uendelig meget at takke for.

Hjertelig hilsen fra din hengivne Sigurd Lie

4

Tonsaasen, 4. mars 1903

Kjære Iver Holter!

For det første vil jeg takke dig hjerteligst for dit arbeide med min symfonies istandsættelse og fremførelse. Jeg ser af aviserne, at den blir høist forskjellig bedømt, fordetmeste temmelig ugunstig. Nu vel, jeg medgir gjerne, at der i 1ste sats er steder som paa grund af feilregning i instrumentationen er blevne uklare. Kanske jeg ogsaa har vildet for meget, som Winter-Hjelm siger, i mit arbeide for

⁸² Han ble ansatt på komitémøte i koret 24. november 1902 med tiltredelse 1. juli 1903, men startet arbeidet først i mai 1904.

polyfont at gestalte stoffet interessant. Alt dette hadde jeg jo tenkt at rette paa, da min fatale sykdom kom i veien. Men jeg har endnu ikke opgivet oevret, og jeg tænker udover vaaren at omarbeide de nævnte steder, saafremt min helse strækker til da. Hvis du vilde give mig en kritik over svaghederne ved mit arbeide - en kritik, som du ved, jeg sætter overordentlig stor pris paa, - vilde jeg være dig meget taknemmelig. Sig mig aabent alt, hvad du synes ikke er, som det burde være. Hvordan klinger den nye finale? Er der ogsaa gjort formeget? Alle disse spøragsmaal vilde jeg være dig taknemlig for, om du vilde besvare. Saa vil jeg bede dig opgive, hvad udlæg du har havt med stemmeudskrivningen o.s.v., for at jeg kan faa godtgjort dig dette. Tak for den sympatiske biografi! Haaber du lever vel. Med mig er status quo. Hjerteligste hilsener
Din hengivne
Sigurd Lie
Vil du være saa elskværdig at besørge partitur og stemmer sendt til min forlovede?

Brev til Tyra Bentsen

Tyra Bentsen (1871-1959), pianist og klaverpedagog, deltok bl.a. ved minnekonserten for Sigurd Lie 11. desember 1904 i Handelsstandens festsal, der hun akkompagnerte Hanna Knagenhjelm i fire romanser. Sigurd Lie gav undervisning i harmonilære, både i Kristiania og Berlin.

Sigurd Lies brev til Tyra Bentsen oppbevares ved Nasjonalbiblioteket i Oslo.

Tonsaasen, 25. august 1903

Kjære frk. Bentsen!

Saa ondt det gjør mig, er jeg nok desværre nødt til at gaa fra mit løfte til Dem angaaende harmonitimerne. Der har været saa mange bestemmelser med hensyn til mit opholdssted til vinteren, at jeg ikke har kunnet give Dem ordentlig besked før nu, hvilket jeg ber Dem undskylde mig.

Jeg er forholdsvis svært bra, men maa nok finde mig i en vinters landsforvisning endnu, før jeg tør gaa i arbeide igjen.

En gang frem i tiden haaber jeg, at det endelig skal bli alvor af vort samarbeide, som jeg har stor lyst til og som vi forhaabentlig vil faa glæde af begge to.

Med de hjerteligste hilsener

Deres forbundne

Sigurd Lie

Adresse fra 1ste septbr: Lillehammer

Brev til Idar Handagard

Idar Antonius Handagard (1874-1959), forfatter og lege, født i Kristiansund. Hadde mange interessefelter og gjorde en stor innsats innenfor ulike fagområder. Han var statsstipendiat fra 1932. Sigurd Lie tonesatte en rekke av Handagards dikt. Følgende brev er stilt til rådighet av Ingvild Handagard, Oslo.

Langseth pr. Lillehammer, 2. mars 1904

Hr. I. Handagard!

Ja, De kan tro, jeg har havt glæde af Dem. Hele min sangproduktion den sidste tid har jo bare dreiet sig om Deres vers. Og jeg finder stadig nye perler blandt digtene.

For øieblikket har jeg et nyt hefte af Dem paa stabelen:

Du kveld med din fred

Da solens lys for første gang

Hvil

Som hvidørn at seile

Skogaas, farvel

Sollaug.⁸³

⁸³ De 3 første sangene kom posthumt ut i 1905 som "Sigurd Lie's sidste Romancer" på Warmuths Musikforlag. "Sol-laug" ble utgitt i 1904, mens "Som hvidørn at seile" først ble trykt i Sigurd Lie: Sanger redigert av Hans Magne Græsvold og Terje Mathisen (Høyskoleforlaget 1999). "Skogaas, farvel" er ikke funnet blant manuskriptene etter Sigurd Lie.

og desuden ”Gjenfødt” for mandskor med bas-solo. ”Flytfugl-længsler” skal Handelsstanden synge paa sin tourné til sommeren – saa mangfoldige mennesker vil nyde godt af Deres prægtige digt ved denne anledning.

Jeg vil gjerne have Deres skivise tilsendt. Det kunde godt være, det lykkedes mig at gjøre en populær melodi til.

Kan De ikke lage mig et lyrisk syngespil⁸⁴ i en akt? (operatext, forstaar De). Det kunde vi begge tjene penge paa, hvis vi fik noget godt udaf det. -

Svar mig om ikke saa længe, om De vil det.

Med hjertelige hilsener

Deres ærbødige

Sigurd Lie.

Brev til Warmuths Musikforlag

Hornisten Carl Warmuth (1811-92) kom til Norge i 1840 med orkestret ”Harz-Verein”. Han åpnet i 1851 et musikkforlag som sønnen, Carl Warmuth (1844-95), overtok ledelsen for i 1874. Firmaet hadde både musikkhandel, forlag, leiebibliotek og konsertbyrå.

Sigurd Lies brev til Warmuths Musikforlag oppbevares ved Nasjonalbiblioteket i Oslo.

Langseth pr. Lillehammer, 4. mars 1904

Til Warmuths musikforlag

Christiania

Jeg sender Dem idag et nyt korverk: ”Gjenfødt”⁸⁵ for bas-solo og mandskor. Vil det ærede forlag kjøbe forlagsretten hertil for 50 kroner?

Imødeseende snarligt svar tegner med agtelse

ærbødigst Sigurd Lie

Venlig hilsen til hr. Sørby⁸⁶.

⁸⁴ Sigurd Lie hadde tidligere vist interesse for å skrive opera, bl.a. over ”Terje Vigen”; men prosjektene måtte vike for andre verker.

⁸⁵ Manuskriptet til denne mannskorsangen med tekst av Idar Handagard er oppbevart ved Norsk Musikk-samling, Nasjonalbiblioteket i Oslo, mus.ms. 1190 og 2686. Vi har ikke registrert at den ble utgitt på Warmuths forlag.

⁸⁶ Olaf Sørby (1867-1947) var direktør for Carl Warmuths forlag 1902-09, deretter for firmaets fortsettelse,

Brev til Edvard Grieg

Edvard Grieg (1843-1907) tilhører generasjonen før Sigurd Lie, og det er nettopp i løpet av Lies levetid Grieg tar steget opp på ”sokkelen”, som Norges musikalske nasjonalsymbol.

Grieg skrev sitt gjennombruddsverk, klaverkonserten, tre år før Lie ble født, og følger opp med bl.a. ”Peer Gynt”-musikken, strykekvartetten i g-moll og Vinje-sangene, mens Lie er barn. Som tenåring opplever Sigurd Lie at flere sentrale Grieg-verker blir gitt ut, for eksempel suiten ”Fra Holbergs tid” og sonaten i c-moll for fiolin og klaver. Mot slutten av Lies liv kommer det fortsatt viktige arbeider fra Griegs hånd, som ”Haugtussa”-sangene og slåttene. Men det siste mesterverket får ikke Lie med seg; når Grieg setter sluttstrek for ”Fire salmer” i 1906 har Sigurd Lie vært død i to år.

Var det noe personlig forhold mellom de to komponistene? Og hvordan betraktet ”nasjonal-ikonet” sin yngre kollega?

Grieg har antagelig blitt kjent med Lies musikk gjennom musikkforleggeren Sigurd Hals, som ga ut Lies første arbeider, bl.a. Seks sanger (1892) og Fire klaverstykker (1893).

I et brev til Hals 4. mai 1893⁸⁷ røper Grieg indirekte at han var lite begeistret for sangene. Klaverstykkene liker han bedre: ”Tak for de tilsendte Noder. I Sigurd Lies Pianostykker er der mange vakre Ting og jeg tror, de vil holde Værket oppe. Det er i hvert Fald et forbausende Fremskridt fra Sangene.” I et senere brev til Hals, 12. februar 1894, sammenligner han Lie med Johan Backer Lunde (1874-1958): ”Også Lie får jeg Tro på efter de sidste Klaverstykker, skjønt jeg ikke tror, hans Talent har den Dristighed og Rækkevidde som Lundes. Det er såre vanskelig at udtale en afgjørende Dom i sådanne Ting og jeg vil være den Sidste til at gjøre det.”

På denne tiden møttes Grieg og Lie personlig i Leipzig. I et brev til Marie Beyer, datert 6. februar 1894, skriver Grieg: ”Vi er et Par Norske her: Holter, Selmer og Kone, to Musikere, Lie og Alnæs. Igårkvæld spillede vi Whist i en Kneipe.” Man kjenner ikke til ytterligere møter mellom Grieg og Lie, men de kan naturligvis ha truffet hverandre mens Lie virket i Bergen (1895-98). Uansett var kontakten neppe særlig nær - Sigurd Lies brev til Edvard Grieg er rent fagorienterte, og tonen signaliserer ærbødig avstand.

Norsk Musikforlag, 1909-27.

⁸⁷ Sitatene fra Griegs brev er hentet fra Finn Benestad og Bjarne Kortsen: ”Edvard Grieg/Brev til Frants Beyer 1872-1907”(Universitetsforlaget 1993) og Finn Benestad: ”Edvard Grieg/Brev i utvalg 1862-1907”, bd.1 (Aschehougs forlag 1998). Brevet fra Frants Beyer oppbevares ved Grieg-samlingen, Bergen off. Bibliotek.

Ble Grieg kjent med noen av Lies senere verker? Vi vet ikke; en bemerkning i et brev, kort tid etter Lies død, gir heller ikke svar på dette. Høsten 1904 skriver Frants Beyer til Grieg: ”Det var trist, at Sigurd Lie skulde gaa bort saa ung, men det var jo ikke uventet; igrunnen er det jo mærkeligt, at han – saa svag som han var – har kunnet leve saa længe” (10. oktober 1904). Og Grieg svarer: ”Ja, Sigurd Lie! Der er Stof til Betragtninger” (18. oktober 1904). Grieg var for øvrig til stede i Lies begravelse, 5. oktober 1904.

Sigurd Lie på sin side så Grieg som et av sine viktigste forbilder, det går frem av den selvbiografiske skissen i Lies brev til Iver Holter 7. februar 1903. Her finnes ikke spor av kunstnerisk generasjonsopprør, og Lie plasserer sin eldre kollega i det gjeveste musikalske selskap: ”Som komponist er jeg vel hovedsagelig lyriker med impulser væsentlig fra Schumann og Grieg – Wagner har vel ogsaa virket ”befrugtende” paa mine instrumentalkompositioner.”

Sigurd Lies brev til Edvard Grieg oppbevares ved Grieg-samlingen, Bergen offentlige bibliotek.

1

Fosheim pensionat, Slemdal, 13. juni 1904

Hr. Dr. Edvard Grieg!

Jeg er saa fri at sende Dem til gjennemsyn en bearbejdelse for mandskor av Deres „Modersorg“. Jeg holder saa uhyre meget af denne deilige sang, og saa fik jeg den idé at lade mine sangere (Handelstandens sangforening) synge den. Men forinden vilde jeg gjerne vide Deres mening om sagen. Bifalder De idéen? Giver De Deres samtykke til den af mig foretagne bearbejdelse? Jeg haaber, De ikke vil finde det næsevist af mig, at jeg for korsatsens skyld har maattet foretage et par uvæsentlige harmoniske forandringer. Hvis disse ikke skulde konvenere Dem, vilde jeg være taknemlig for en eventuel korrektur fra Deres mesterhaand. Med de ærbødigste hilsener.

Deres Sigurd Lie

Fosheim pensjonat, Hemsdal.
13. 6. 04.

Hr. Dr. Edvard Grieg!

Jeg er saa fri at sende
Dem til gjæmningen en
beaktelsesfuld for mandtke
af Deres "Morsong". Jeg
holder saa utyde mig af
denne drilige sang, og ser
fak jeg den ikke at lade
mine sangere (Haukelidens
sangforening) synge den.
Men forinden vilde jeg
jerne vide Deres mening
om sagen. Befalder De
ideen? Giver De Deres
kantske til den af mig
fontagne beaktelse?
Jeg haster, De ikke vil
finde det uinteressant af mig

at jeg for koncertens skyld
har maattet fontage et par
uressentlige harmoniske fo
andringes. Hvis disse ikke
skulle konvener Dem, vil
jeg være taknemlig for et
eventuel konstat fra
Deres meeterhaand.
Med de arbtvilske hils
ner. Deres

Sigurd Lie

Sigurd Lies brev til Edvard Grieg, 13. juni 1904

Fosheim pensionat, Slemdal [juni 1904]

Hr. dr. Edvard Grieg!

Hjertelig tak for Deres elskvædige brev og Deres gode ønsker for min sundhed og velfærd.

Det er naturligvis en uagtsomhed som er skyld i, at der er kommen et des for d i ”Modersorg”, og jeg har skyndet mig at rette paa det. Deres bemærkning om bibeholdelse af den oprindelige harmonisering i den 3^{die} sidste takt har jeg selvfølgelig ogsaa taget ad notam.

Det skulde glæde mig, om jeg kunde efterkomme Deres forventninger til mig angaaende den sag at løfte vor mandssang op i høiere luftlag. Jeg har i alfald de bedste hensigter. Og jeg tror, at jeg med et saapas kultiveret kor som Handelstandens skal i alfald komme et stykke paa vei. Et led i mine bestræbelser skal ogsaa være at skaffe sangerne værdifuldere literatur. Jeg har derfor tænkt at udnytte den store kunstneriske skat, vi har i Deres sange, saa meget som mulig. Nylig har jeg bearbejdet ”Nu løftes Laft og Lofte”, som jeg tror vil klinge svært vakkert i C dur. Gid jeg ogsaa kunde faa nogle af de deilige Vinje-sangene til. ”Ved Rondarne” tror jeg i alfald vil gjøre sig godt. Naar jeg faar et tilstrækkeligt antal færdig, skal jeg faa lov til at sende Dem sagerne til gjennemsyn⁸⁸.

Med hjertelig tak og de ærbødige hilsener

Deres forbundne

Sigurd Lie

P.S. Paa sangforeningens forestaaende turnée⁸⁹ synger vi følgende ting af Dem:

⁸⁸ Nettopp de to romansene Lie nevner hadde Grieg selv arrangert for kor. ”Nu løftes Laft og Lofte”(”Margretes vuggesang”) bearbejdet han for 4-stemmig damekor (1881), ”Ved Rondane” for 3-stemmig damekor (ukjent årstall). Ingen av disse versjonene ble utgitt i Griegs levetid (Se for øvrig: ”Edvard Grieg/Brev i utvalg 1862-1907, bd. I, s.15, redigert og kommentert av Finn Benestad. (Aschehougs forlag 1998)).

Lie tenker seg ”Nu løftes Laft og Lofte” i C-dur, mens Grieg hadde valgt B-dur for sin bearbejdelse. Romansens originaltoneart er Ass-dur.

⁸⁹ Turnéen fant sted i tidsrommet 26. juni – 7. juli 1904 og strakte seg via Hamar og Trondheim til Tromsø.

Min deiligste Tanke
Brumbraskøn i Bumba
Lad os hvirvle
Vestanveir
og Den store, hvide flok.

D. S.

(Vi har den morsomste ”katte”, De kan ønske Dem
til ”Brumbraskøn”)

Brev til Olaf Krohn

Olaf Krohn (1863-1933) var utdannet som maler, men virket først og fremst som karikaturtegner. Han skrev også humoristiske tekster, som han ga ut i flere samlinger. Nedenstående brevkort gjelder ”Grukkedalsvisen”, nærmest en revyviser. Så vidt vi vet, ble dette Sigurd Lies siste komposisjon.

Sigurd Lies brev til Olaf Krohn oppbevares ved Nasjonalbiblioteket i Oslo.

Langseth Mandag⁹⁰

Hr. Olaf Krohn!

Jeg skal med fornøielse lage en melodi til visen, og De skal faa den, naar jeg kommer til byen omkring 1ste september.

Deres ærbødige
Sigurd Lie

⁹⁰ Antagelig mandag 1. august 1904. Poststempelet synes å være ”2 VIII 04”.

I

Fiin musikk – en kunstfundamentalists bekjennelser

Komponist og dirigent
Rolf Gupta

Kunstmusikken har et image-problem. Den oppfattes av mange som eksklusiv, vanskelig og kjedelig. Vi som elsker denne musikken bør gå i oss selv for å finne ut hvem som har skylda.

I vestlig kunstmusikk var komponisten Gud. Musikerne kommer og går, Beethoven består. Publikum ble sett på som så uskolerte at de ikke var i stand til å forstå sin egen tids musikk. Det var kun den Store Komponisten som maktet å skape et genuint musikalsk uttrykk for sin egen tid. Han satt i sitt elfenbenstårn og mesket seg i privat innsikt om hvordan tilværelsen var skrudd sammen.

Etno- og verdensmusikk var fossilerte stadier av evolusjonen eller i beste fall en nasjonalistisk urkilde. Den ble fremført av musikalske analfabeter som musikkologene hevdet ikke spilte falskt selv om det hørtes sånn ut. I et forsøk på å popularisere uvesenet gikk etno-musikken til

sengs med pop-nissene. Jevn beat og klagesanger
over den hvite manns overgrep mot urmennesker
solgte bedre enn original råvare.

Rock, pop, jazz, hip-hop og heavy metal var en
pinlig kulturell kreftsvulst. Døgnflue-musikk og
kommersielle aksjer for kyniske bakmenn som
utnyttet et åndssfattig publikums forkjærlighet
for å spise kake.

Det verste var at den vestlige kunstmusikken var
så overbevist om sin fortreffelighet at den ikke
innså at den skjøt seg selv i foten. Publikum
gadd ikke lenger å forholde seg til denne
arrogansen.

Vi ønsker ikke å føle oss underlegne når vi
lytter til musikk. Vi vil oppleve noe som vi
kjenner oss igjen i.

Derfor må jeg som eksponent for den vestlige
kunstmusikken fjerne skylappene, ta en tur til
kirurgen og få fjernet bjelken i mitt eget øye:
Da kjenner jeg meg selv igjen i nesten alle
musikksjangre. Lasse Thoresen, Bruckner,
Røyksopp, opera, Sondre Lerche, balinesisk
gamelan og stev.

Musikken tilhører oss alle. Den vestlige
kunstmusikken også. Den spenner over ca. 700 år
og er en enorm skatt tilgjengelig for alle til
tross for sitt selvforskyldte image-problem.

Du eier den.

Jeg ber om tilgivelse på egne vegne og mange av mine nåværende og historiske vestlige musikk-kolleger for vår ofte hovmodige, imperialistiske, akademiske, borgerlige ovenfra-og-ned holdning til deg som simpelthen bare er glad i musikk og har lyst å la deg berøre av den. Uten deg forstummer den. I kraft av å være lytter forvalter du all verdens musikk.

Den britiske samtidskomponisten Harrison Birtwistle sa nylig: «Jeg er ikke ansvarlig for publikum. Jeg driver ikke restaurant.» I samme verden stemmer fjortis-publikummet via sms på hvilken Kurt de vil ha som sitt neste idol.

Alt henger sammen med alt. I en uendelig kjede uten begynnelse eller slutt der du er et av leddene.

II

Requiem som ikon – en interprets betraktninger

Komponist og dirigent

Rolf Gupta

Jeg har alltid tenkt at Händels Messias, Griegs klaverkonsert og Mozarts Requiem er så forslitte at disse verkene burde settes i karantene en 100 års tid. Nå møter jeg meg selv i døra når jeg har kommet i skade for å selv å skulle lede en fremføring av Mozarts mest myteomspunnede verk.

Myte

Mozarts produksjon slutter aldri å fascinere. For en perfekt eksponent for sin tid! Enkelt og komplekst, pasjonert og balansert på samme tid. Alltid nytt, men likevel gjenkjennelig. Aldri hverken for mye eller for lite (nesten, da). Lykkelig den som kunne skrive slik musikk!

Men når en romantiserende mytifisering av hans siste levedager gjør Requiemet om til et ikon, blir jeg litt mistenksom.

En anonym oppdragsgiver med uklare hensikter bestiller verket. Til seg selv? Til Mozarts egen begravelse? Til noen helt andre for å sette sitt eget navn på verket? Den misunnelige Salieri (etter å ha forgiftet ham)?

This is the fabric that fairy-tales are made of!
(Fritt etter Shakespeare I)

Men ingenting av dette er sant.

Parentes om copyright

Mozart var, til tross for mytifieringen av den lidende kunstner, en av Europas mest populære komponister mot slutten av sitt liv. Hans operaer ble spilt over alt, og han var høyt respektert og elsket for sin musikk. Til tross for dette var han ikke en rik mann. Han var både fattig og rik. Annenhver gang. (Som de fleste kunstnere i dag som er tvunget til å pante sine flasker en gang ut på slutten av sommeren). Vi kan følge Herr Mozarts økonomiske situasjon ved å kikke på hans mange boligadresser. Innenfor bymurene: Big time! utenfor: No fun.

Han levde av lønn og bestillinger. TONO eksisterte ikke, og operaenes suksess rundt i verden ble fremført uten at opphavsmannen mottok noen form for økonomisk kompensasjon.

1791

Hektisk liv! Zaubrerflöte (honorar: spille «for døra»), Titus, Requiem, orkester- og kammermusikk. Spille konserter. Helseproblemer. Sur Constance som ikke får den oppmerksomheten hun fortjener (til tross for et ellers godt ekteskap).

Overforbruk. Ubetalte regninger. Flytte igjen?

Enter Mr X

Lukrativ, upassende (fordi han holdt på med 2 andre operaprojekt) og anonym bestilling på et

Requiem (Grev von Walsegg).

An offer he couldn't refuse!

He should have died another time! (Fritt etter Shakespeare II)

De færreste 36-åringer dør med alle sine
prosjekter slutført. Constance trengte pengene,
og fikk verket slutført av Mozarts elev
Süssmayr. Flink fyr, forresten, siden han skrev
mesteparten av «Mozarts» mest spilte verk...

Constanze sørget for den viktigste mytifikeringen
av Wolfgang. Brente en god del brev, 1.konsulent
for Mozarts første biograf, Georg Nicolaus
Nissen, dansk Chargé d'Affaires (hennes nye
ektemann.) Wolfi fremsto gjennom hennes filter
som en mann i tråd med den romantiske,
subjektive, lidende kunstner vi alle kjente helt
frem til Milos Formans glimrende film-

Amadeus

Strålende på alle nivåer bortsett fra i
biografisk henseende. Bygget på den russiske
mulatten Pushkins skuespill «Mozart og Salieri»
(som Rimsky Korsakov har skrevet en opera over). Et
stykke om bitterhet, sjalusi og livets
urettferdighet og tilfeldighet. Filmen har blitt
stående som alminnelig referanse til hvem
personen Mozart var,- helt feil, men likevel
adskillig mere spennende enn hans romantiserende
biografer i kjølvannet av Constance.

Ikon

Man tilber ikonene. De har en mystisk kraft utover hvem som er avbildet (t.o.m. ikke alltid klart hvem det er), opphavsmann, -land og komposisjonsteknikk. Likevel tilber man dem. Kanskje det handler om tro. Vi vet jo at det bare er litt pigment på en plankebit. Restaurasjonen av Det Sixtinske Kapell avdekker Michelangelos originale farver; og svært mange har problemer med å akseptere de glorete farvene. Kunne virkelig gamle Mikke være så smakløs?

I vår tids tilnærming til historisk materiale avdekkes ofte momenter som står så sterkt i kontrast til våre tilvante sinnbilder at vi blir fristet til å fornekte sannheten.

Da tyr vi til ikonene: De er sannere enn sannheten.

Deilig farlig!



Heinrich Martens – vinhandleren fra Hannover som komponerte norske sanger¹

Høgskolelektor Jan Hartvig Henriksen

"Den tyske Martens" i Kristiansand - fargerik kunstner og kunstnervenn

I "Norges melodier" står en sang som heter "Hvi sidder du tidt så bedrøvet" med melodi av Heinrich Martens. Heinrich Martens solgte vin i Kristiansand i nesten 30 år. Og som fornnavnet røper, stod hans vugge ikke i Norge. Men norskere nordmann enn han vil man vanskelig finne.

Heinrich Hermann Theodor Martens var født i Peine, Hannover, i 1855, og han var ikke fylt 19 år da han kom til Kristiansand i 1874. Faren hadde vært en ganske velstående tekstilfabrikant, men unge Heinrich hadde lært sitt kjøpmannskap i en vinhandel i Ueltzen. Men noe vinfirma å søke beskjeftigelse i fantes ikke i Kristiansand, så da var det ikke annet å gjøre enn å starte et! Og den 12. oktober 1875 åpnet vingrossistfirmaet J. O. Gundersen & co sin virksomhet på hjørnet av Henrik Wergelandsgate og Vestre Strandgate. Julius Gundersen var reisende selger, og hjemme stelte den unge Martens og kjellermester Ohlmeyer.

Firmaet utviklet seg hurtig til en av Skandinavias største vinimportører med filialer både i Christiania og Bergen og kunder over hele landet. Og den unge hannoveren var blitt den tykke, brede og joviale konsul Martens, en institusjon i byen og medlem av kommunestyret.

Naturligvis gikk han med liv og sjel opp i sin daglige håndtering. Men det var andre ting som var hans egentlige liv. Det var familien. Det var hans selvvalgte fedreland Norge. Og det var kunst. Fremfor alt musikk.

Dikteren Kristofer Janson var en av hans utallige venner. En gang sendte Martens ham noen sanger han hadde gjort til Jansons tekster: - De husker vistnok den tykke vinhandler Martens fra deres besøg her. Og Janson svarer: - Om jeg husker Dem! - og ikke blot den "tykke" Martens, men mere den varmhjertede, følsomme Mand, der levde i Musik og var dømt til at selge Vin...

Merkelig nok fikk dette gjennom musikalske mennesket aldri noen opplæring i musikk. Han lærte seg aldri noter, men spilte frydefullt piano på gehør. Datteren Astri kan

¹ Denne artikkelen ble først publisert i Fædrelandsvennen 4. februar 1984.

godt nå i sitt 94. år huske hans kraftige spill, de mektige nevene grep dypt i klaviaturet og spente over svære akkordgrep.

Han fylte sitt hjem med musikk og musikere. Hva han har betydd for Kristiansands musikkliv fremover mot århundreskiftet kan man bare ane, han trakk dem til byen, alle våre beste navn. Og om besøket i konsertsalen stundom likevel kunne være labert, var det ikke lett for gjestene å ruge forstemt over halvtomme benkerader og magert økonomisk utbytte når Martens slo opp sine dører og åpnet sin veldige vinkjeller til musikalsk soirée etterpå.

Johan Halvorsen var der. Johan Svendsen var der. Ole Olsen, Christian Cappelen og Eyvind Alnes, for å nevne noen. Og fremfor alt Sigurd Lie. Ja, Astri Martens husker til og med at faren likeså godt inviterte hele brigademusikken hjem til huskonsert – med etterfølgende besøk i vinkjelleren.

Martens var en entusiastisk korsanger, og var med i et kor som Sigurd Lies far, gamle konrektor Fredrik Lie, dirigerte. En av hans sangerbrødre i koret, adjunkt Didrik Grønvold erindrer "hvorledes Stemningen først riktig kom op, naar Heinrich Martens viste seg i Døren med sitt joviale smilende Ansikt og sin runde Figur. Da blev der Humør over Øvelserne, og da kom der Klang over Basserne". Sønnen Rolf utviklet seg etter hvert til å bli en utmerket fiolinist, Bjørn spilte cello, og Borghild var en begavet pianistinne.

Astri Martens minnes en episode fra søsterens femte år. Da var selveste Johan Svendsen på besøk, og Borghild satte seg frimodig til pianoet og spilte intet mindre enn en egen komposisjon, en liten 16-takters polka i G-dur. Den kan nok ikke du! - sa hun til Svendsen. Jeg får prøve, sa Svendsen og satte seg til pianoet, og spilte. Men det likte ikke den lille komponisten: -Det var ikke riktig sånn, sa hun - og spilte melodien om igjen, men denne gang i mollversjon...

Men det var ikke bare musikerne som vanket i det Martenske hus. Hans interesse for litteratur, *norsk* litteratur, var intet mindre enn for musikken. Her var Bjørnson på besøk, og mangfoldige ganger Knut Hamsun. Brødrene Krag var der, Kristofer Janson, Per Sivle. Og ikke minst Danmarks vinløvomkransede Holger Drachmann, som var en meget flittig gjest. Astri Martens husker han var særdeles glad i noen svære kirsebær som vokste i haven ned mot sjøen.

Men at dikteren også hadde sans for den Martenske vin avslører han i et brev han sendte, hvor han gjorde oppmerksom på at han den 9. oktober 1896 kunne feire sitt 25-års

jubileum som dikter. - Om I maa sende mig en god Flaske Vin den dag? - Jagu maa I saa - og Tak til! Og Holger fikk vin denne gangen også.

Det er fristende å sitere noen av de poetiske eskapader lyriske gjester foretok i Elli og Heinrich Martens gjestebok. Slik doserer den alvorlige Kristofer Janson:

"Og bider Forfølgelsens Hunde
etter hver Tanke ny,
og gaver uvidende Munde
i Kirkens Hellige Ly,
og drypper der Blod for Kranse
for hver som paa FREMSKRIDT tror,
Jeg bryder dog endnu en Lanse
for SANDHEDENS Sag paa Jord".

Den erklæringen ble for svulstig for gavtyven Holger Drachmann. Han repliserer på neste side:

"Jeg bryr meg Fa'n om Kranse,
paa Fremskridt kun lidet jeg tror,
for SKØNHED - ja, Fa'n danse
mig, - bryder jeg Lanser paa Jord"!

Knut Hamsun må ha vært litt desillusjonert i 1894, da han skrev: "Livets byrder er ikke tyngre end at man kan bære dem - til man segner".

Et meget underfundig rim er signert Per Sivle:

"Jeg er ikke gal,
- det er det ene.
Jeg er ei normal,
- det er det annet.
Og hele mitt liv er et stort Notabene,
Vorherre og fanden har satt det i Scene,
og derfor det ble saa velsignet forbandet-

Forresten saa er jeg nu Dikter - iblant,
og lyver, - især naar jeg siger sandt".

Man kan ikke la være å forbauses over hvor fortrolig Heinrich Martens ble med både norsk litteratur og norsk sprog. Han var jo tross alt voksen da han forlot sitt første fedreland. Han var en særdeles flittig brevskriver, og ikke så rent sjelden representert i avisenes spalter med reisebrev og artikler. Hans stil er levende og farverik og bekrefter venner og bekjentes karakteristikk av ham. Selvironien er tydelig. Brev til Thomas Krag:

"De kjender nok mig igjen. Vinfilialen derinde - 230 pund, Musiker og glad i Litteratur. Forresten Xsand S"!

Brev til Knut Hamsun 9. desember 1896 - "Livets Spil" var nettopp utkommet:

"Min kjære Knut Hamsunn! Fanden så høit Du stiger i "Ballonen".! Du ser vel snart ikke mere Krybet hernede! Jeg glæder mig imidlertid overordentlig over dine "Successer". Himmelen være med dig udover, - men forresten klarer Du nok "sjølv" Biffen".

Hamsun hadde nok en særlig grunn til å omfatte den "tykke vinhandleren" med hengivenhet. Det var ikke bare med sin vin Heinrich Martens var rundhåndet.

Men i en helt spesiell stilling står hans omsorg for Sigurd Lie. Etter farens død i 1899 ble Sigurd Lie ikke bare som en sønn i huset, han *ble* en sønn i huset.. Astri Martens forteller at han fikk sitt eget rom med piano vegg i vegg med husets døtre. Og Sigurd Lie ble til gjengjeld det medium Martens anvendte for å formidle sine musikalske ideer til notepapiroet og dermed til andre mennesker.

Ytterst fornøyet skildrer Martens prosedyren i et brev til Drachmann:

"Sigurd Lie, Komponisten og min Intimus - reiste i gaar til Bergen, medtagende 6 af mine uopdragede Sange - de skal faa lære Plastik & ogsaa udkomme i Trykken"

Og i et takkebrev til Sigurd Lie kaller han sangen "sine børn":

"Tak for Deres Arbeide med "mine Børn", - Tak og atter Tak! Jeg synes svært godt om alt De har gjort. Ja nu skal jeg prøve Zapffe og se om jeg kan slaa Penge ud af ham til Dem"!

Og det gjør han, i følgende brev til musikkforleggeren:

"Kjære Ven, kjære Zapffe! Du ved, jeg er en stor Kunstner! Nu har jeg fået i stand fem Sange. Spøg til side: Disse Sange er gået gjennom Sigurd Lie & *han har givet sig Flid med disse*. De ere vakre, det siger jeg uden at blive rød i Fjæset af Selvros! Lie har havt Arbeide med disse, og jeg vil ha Penge for disse. Ikke til mig, - men til Lie. *Han* har havt Arbeide & *Du skal betale ordentlig!* Enten jeg heder Martens, - eller for expl...Grieg, kommer det an paa "Vægten", da "vipser" jeg ham op"!

Og i et annet brev til Zapffe:

"Godt Aar og glem ikke Sigurd Lie – *han bliver noget* – noget der maaske vækker Skindsyge i Bergen. Og giv ham mange Penge for "mine Sange".

Våren 1895 satt Sigurd Lie fast i Berlin og hadde ikke penger til å komme hjem. Da utstedte Martens følgende "leidebrev til Freidig Afbenyttelse hos mine Venner Captain paa Søndenfjeldske":

"Gode Captain Kjerulf eller gode Captain Aanensen! Gode Herrer og norske Mænd! Overbringeren heraf er Componist Sigurd Lie - min Ven og Vaabenbroder! Manden spiller brav Piano, fin Violin - og har en riktig kammertone i sit Liv. Vær hyggelig med ham, og hvis Dere vil have "Passagerbilletpris" for ham - "fra ham" saa lad ham gaa fri, men slaass med mig. Hvor intet er har Keiseren tabt sin ret! Dere tar saa mangen et tysk Selskab med over, der spiller falsk - skrækkelig - hu - hvorfor ikke være en smule Elskverdigg naar det gjelder en Arvtager af sælveste GRIEG!

Deres H. Martens"

En gang spilte Sigurd Lie sin eldre venn og velgjører et puss som han må ha moret seg kostelig over. De var sammen på vei sørover Skagerrak. Om bord var et skipsorkester. Plutselig forsvant Sigurd Lie. Han hadde stukket ned i lugaren, og der satt han og arrangerte en av martens sanger - "Ri, ri, te kjørkje" – for ensemblet – i valsetakt. Notene ble fordelt i all hemmelighet, og på et gitt tegn la orkesteret i vei. Så forvirret og himmelfallen har neppe noen sett den verdige konsul som da han gradvis dro kjensel på sine egne toner i den uvante gestalt.

Hvordan er så musikken til denne merkelige komponisten som ikke kunne en note? Er det bare en velstående amatørs lille eksklusive forfengelighet å få sitt navn trykket i dekorative slyngninger på titelbladet?

Ikke ville vel en sigurd Lie ha prostituert seg ved å bruke sin begavelse til å utforme et musikalsk stoff som det ikke var noe ved. Heinrich Martens hadde en umiskjennelig og opprinnelig melodisk åre. Det kommer ikke som noen overraskelse når Astri Martens forteller at han aldri *bestemte* seg for at nå skulle han sette musikk til den eller den teksten. Han valgte ikke tekstene selv, det var tekstene som *valgte ham* og utløste trangene til musikalsk uttrykk. Og da var det å kaste seg over pianoet for å fastholde ideen, få den i fingrene til det dukket opp en som kunne skrive den ned. Oftest var det sigurd Lie, og det er lett å merke hans elegante grep på den satstekniske utforming. Men også Eyvind Alnæs har tilrettelagt en del av komposisjonene for publisering. Han har også hatt andre medhjelpere, kan vi se av de etterlatte notemanuskriptene. For selvfølgelig fantes der andre notekyndige venner i Kristiansand om ikke Sigurd Lie var for hånden eller Eyvind Alnæs hadde tid.

Det aller meste han komponerte var sanger, godt og vel 30 for solosang med klaver, men også en håndfull korsanger. Han brukte tekster av Bjørnson og Ibsen, Jørgen Moe og noen mer ukjente diktere. Han var glad i nynorsk lyrikk og tonesatte dikt av Arne Garborg, Kristofer Janson og Per Sivle og dessuten et par kostelige viser av Mathias Skeibrok på Listadialekt. Såvidt jeg kan se laget han bare en eneste sang med tekst på sitt opprinnelige morsmål. Merkelig er det at han aldri lot seg inspirere til dikt av Vilhelm Krag eller Holger Drachmann!

Han ble ingen gammel mann. Han skjønte det godt selv da det begynte å gå mot slutten. Astri Martens husker nyttårsaften 1903, da hun var 13 år. Da han reiste seg for å holde nyttårstalen, var det klart at det var noe alvorlig han ville si. Han visste at han ikke

ville være sammen med sine på neste nyttårsaften, og tok farvel. Så satte han seg til pianoet.

Men han spilte ikke Heinrich Martens. Han spilte "Vår Gud han er så fast en borg". Sigurd Lie og Rolf sluttet seg til med sine fioliner. Barnet Astri husker hun kom til å se ut av vinduet. Det kom en mann oppover fra bryggene fra sjauerjobb. Han strøk av seg luen og ble stående utenfor som i bønn så lenge musikken varte.

Den 10. juli 1904 døde Heinrich Martens, 48 år gammel.

En sang tar form – appendiks til foregående artikkel

Høgskolelektor Terje Mathisen

Hr. Martens!

Drammen 7/10 - 97

Takker for indbydelsen. Det er muligt at jeg kommer lidt for sent; jeg husker ikke rigtig naar toget ankommer, men i hvertfald er det visst ikke senere end 8 og da gaar jeg direkte op.

Venlig hilsen:

Deres forb.

Eyvind Alnæs

Mannen bak dette postkortet er musikeren Eyvind Alnæs (1872-1932), 25 år gammel nå i 1897, og allerede en erfaren kunstner etter omfattende studier, blant annet i Leipzig. Som komponist har han særlig markert seg med ypperlige sanger, og han virker som organist ved Bragernes kirke i Drammen.

Alnæs står altså på farten, han er invitert av vingrossist Heinrich Martens, til firmaets filial i Kristiania, Grensen 12.

Hva slags tilstelning var dette? Et åpent spørsmål – vi vet heller ikke om flere var til stede. Når Alnæs i neste brev takker ”for sidst”, omtaler han sammenkomsten som en ”liden ballade”, så det er vel ikke utenkelig at vinhandleren spanderte en dråpe – eller to – fra varelageret. Men muligens benyttet de anledningen til å jobbe litt, også. Martens – genuint musikalsk, endog skapende, men lite notekyndig – hadde piano stående i lokalet, og kanskje dikterte han denne kvelden noen av sine komposisjoner til Alnæs, med tanke på utgivelse.

Tre uker senere finner vi Alnæs i Berlin, hvor han oppholder seg på statens kunstnerstipend. Nå har han bearbeidet materialet fra Martens, og sender ham resultatet:

Kjære hr. Martens!

Berlin. 28/10 – 97

Er netop nu færdig med Deres kompositioner. Jeg lovede jo at gjöre dem færdig i Drammen, men De maa undskyldte mig, jeg havde det saa travelt lige för reisen, at det var mig umuligt at faa det istand. Saa haaber jeg, De vil være fornöiet med

dem. Som De ser, har jeg i den sangen af Per Sivle gjort en større forandring. Saaledes som De har det kommer slutningen efter min mening altfor braat. Jeg har derfor gjentaget teksten og sat til et par takter, haaber De kan bruge det. Saa har jeg gjenoptaget den første akkompagnementsfigur for ligesom at faa en lidt roligere afslutning paa det hele. Det er meget muligt, at De ikke vil synes om det, for di De er vant til det andre, men jeg tror dog, at det er rigtigt...

Det dreier seg om "St. Hans", en sang til tekst av Per Sivle (1857-1904). Diktet kom ut i 1895, altså bare et par år før Martens fant sin melodi:

St. Hans

*Naturen staar smykket til Høitid i dag,
den har heist Millioner af viftende Flag.
Det er Blomsternes straalende Bryllup, den feirer.
Det er Haabets Triumf.
Det er Livet, som seirer.*

*Det forkyndes af tusinde jublende Kor,
at her spired paany, hvor der visned i fjor.
Der er Paaskefest nu
i det hvælvede Tempel.
- O, kunde du følge
det glade Eksempel.*

*Ja, kunde du magte at give dig hen!
- hvor nys du fortvivled, at haabe igjen!
Og kunde du magte
at leve en Sommer
og glemme den Vinter
som var – og som kommer!*

Er du syg, er du mat, er du skuffet og træt,

ak, saa ved jeg, det falder dig ikke saa let!

*Men held dig, ifald
du kan evne og skjønne:
tiltrods for det Visne
at favne det Grønne!*

(Etter 1. utgave av "Bersøglis- og andre Viser." Hydle & Co.s Forlag. 1895.)

Martens ble tydeligvis fornøyd med "assistentens" arbeid, for sangen kom ut med de endringene Alnæs beskriver, hos Carl Warmuths Musikhandel i Kristiania (Ill. 2).

Det er oppbevart en håndskrevet versjon av sangen, nærmest en skisse (Ill. 1). Som vi skjønner av brevet, representerer skissen det råstoffet Alnæs arbeidet med, og sånn kan vi få et gløtt inn i "verkstedet". I det følgende sammenlignes de to versjonene, og noen viktige endringer fra skisse til ferdig sang påpekes. Takttall i skissen angis med romertall, i den trykte utgaven med arabiske tall.

Vi ser at Martens tenkte seg de tre første strofene til samme melodi, i Ess-dur. Siste strofe baseres på nytt melodisk materiale, og starter i ess-moll (takt IX). Med fin formsans kobles inn en frase (takt V-VI) fra de første strofene, men nå i Cess-dur (takt XIII-XIV). Via denne føres 4. strofe tilbake til ess-moll, riktignok med dur-ters til slutt. Sangstemmen dominerer hele veien, en eneste liten pause finner vi i takt XII. Klaverstemmen er helt underordnet, men det antydes en imitasjon av sangstemmen i bevegelsen mellom taktene XII og XIII (diskantstemmen).

Det var stort sett i siste strofe Alnæs gjorde endringer. Han fant det nok nødvendig å bryte det monotone mønsteret; sangen har i skisseversjonen 2-taktsfraser hele veien, og får dermed et "stivt" preg. Dette løser Alnæs opp ved først å bringe et mellomspill i klaveret (takt 9-10), så ved å omdanne to takter til 9/8-takt (takt 13-14). Slik rydder han også kjærkomment rom for pianisten, som nå kommer tydelig "til orde" med sin imitasjon av sangmelodien (takt 14).

Videre ser vi hvordan den, oppriktig talt, nokså klossete overgangen mellom Cess-dur og ess-moll i skissen (takt XIV-XV) omformes med kyndig hånd: melodien utvides, og kombineres med en overbevisende basslinje (takt 16-19).

Alnæs holder seg til sangens opprinnelige intervaller, med et par viktige unntak. Septimspranget i takt XV (4. og 5. note i sangstemmen) erstattes med et oktavsprang (takt

17). Dette skyldes selvsagt hensynet til den underliggende akkorden, et nødvendig ledd i modulasjonen. Men det spørres om ikke Alnæs også ville renske ut det ”svulstige” preget som dette stedet unektelig får med et slikt nedadgående septimsprang.

Det er likeledes forståelig at Alnæs har endret avslutningstonen. Å synge ordet ”grønne” på en tostrøken g (takt XVI) vil være meget ubekvemt, selv for en skolert sanger.

En må for øvrig gi Alnæs rett i at sangen, i opprinnelig gestalt, slutter for brått – det trengs nesten sikkerhetsbelte for å synge det som står i skissen (takt XV-XVI)! Nedbremsingen av melodien i den ferdige utgaven (takt 19-21) er elegant gjort, likeså klaverets avrundning, som gir sangen nødvendig enhetspreg. Det passer nok også best at jubelen dempes til slutt, som i den endelige versjonen. Slik minner etterspillet oss på noe som sies i diktet: vinteren kommer tilbake.

Kanskje må en medgi at teksten er den beste grunnen til å fremføre sangen. Men også Martens og Alnæs har ære av et fint arbeid. Mon ikke de tok turen innom filialen igjen, og feiret resultatet med en skål?

De siterte brev og den håndskrevne skissen oppbevares ved Nasjonalbiblioteket i Oslo (Brevsamling 638: Brev til og fra Heinrich Martens og hustru Elli, f. Schröter. Fotokopier).

III. 1

Lied aus
P. J. Simeon *Op. 11*

Sei treu, *traue* *deiner* *Wort* = *ihrem* *paarjungbröt* *til* *Leitid* *i* - *dag*, *den* *kar*

III

heist *Wille* - *arier* *af* *uopheer* *de* *Freg*, *det* *er* *Blom* *stær* *skæ* *ndet*

VI

Kong *rup* *den* *seiner*, *det* *er* *Ma* *adets* *Tri* *umf*, *det* *er* *li* *et*, *for* *sin* *er* *er* *er*

IX

Handwritten musical score for system IX. The system consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The lyrics are written in cursive below the vocal line.

Jeg, er du træt, er du skuffet og træt, ah, ja ved jeg, det faldes mig

XII

Handwritten musical score for system XII. The system consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature is three flats and the time signature is 3/4. The lyrics are written in cursive below the vocal line.

Ikke - hej hej, min huld mig, i fald du ikke

XV

Handwritten musical score for system XV. The system consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature is three flats and the time signature is 3/4. The lyrics are written in cursive below the vocal line.

trods for det visne at farve det sprængte

Two empty musical systems, each consisting of a vocal staff and a piano accompaniment of two staves. The key signature and time signature are consistent with the previous systems.

III. 2

ST. HANS.

(Per Sivle.)

Heinrich Martens.

SANG.

1. Na - tu - ren staa - r smykket til Hoi - tid i - dag, den har heist Mil - li - o - ner af
 kyn - des af tu - sin - de ju - blen - de Kor, at her spi - red paany, hvor der
 kun - de du mag - te at gi - ve dig hen! - hvor nys du foftvi - led at

PIANO.

4

1. vif - ten - de Flag. Det er Blom - ster - nes straa - len - de Bryl - lup, den fei - rer. Det er
 2. vis - ned i - fjor. Der er Paa - ske - fest nu i det hvæl - ve - de Tem - pel. - O,
 3. haa - be i - gjen! Og kun - de du mag - te at le - ve en Som - mer og

7

cresc. 1-2. *dim.* 3.

1. Haa - bets Tri - umf. Det er Li - vet, som sei - rier. 2. Det for -
 2. kun - de du fol - ge det gla - de Ek - sem - pel. 3. Ja,
 3. glem - me den Vin - ter, som 3. var - og som kom - mer!

cresc. *dim. poco rit.*

♩

Heinrich Martens, Sangkompositioner.
 Christiania, Carl Warmuths Musikhandel.

G. 2361 W.

Osar/Brentschel, Leipzig.

9

4. Er du syg, er du mat, er du skuf-fet og træt,

13

ak, saa ved jeg, det fal-der dig ik - ke saa let! Men held dig, i - fald du kan

16

ev - ne og skjon-ne: til - trods for det Vis - ne, til - trods for det Vis - ne at

19

fav - ne det Grøn - - nel!

Dansing – en aktivitet kun for jenter?

Førstelektor Norvald Nilsen

Dans har fått en stor plass i norsk og skandinavisk utdanning de siste ti-årene. Dette gjelder skoleverket hvor dans har fått obligatorisk plass, spesielt i fag som musikk og kroppsøving, men også ellers i skolefagene som kulturell og sosial dannelsesfaktor. Videre gjelder det i frivillig kulturliv som kulturskoler og foreningsliv. I utgangspunktet skal det være alle typer dans.

Meningen har vært at dette skal være et tilbud til begge kjønn. Både gutter og jenter skulle oppleve det som positivt og viktig å delta i bevegelse til musikk eller strukturert kroppsbruk av alle typer, og sammen med andre. En tanke oppi det hele har også vært at barn og unge skal lære seg å omgås det andre kjønn på en adekvat og naturlig måte. Verken gutter eller jenter er tjent med at kjønnsoppførsel blir svært forskjellig og segregert.

Mine observasjoner de siste ti-årene tyder på at dette med dans blir mer og mer en ren jentegreie. Det er jentene som ønsker å danse, og det er jentene som melder seg på kurs og klubbaktivitet med dans. Det er også de kvinnelige lærerne som melder seg på kurs i dans for å kunne mestre et større eller mindre repertoar overfor egne elever i skole, kulturskole eller andre undervisningssammenhenger.

Årsaker

Å leite etter en årsak til at det er blitt slik er nok lite fruktbart. Det vil også være så forenklet at det ikke ville komme annet ut av det enn en avvisning blant dem som steller med danseundervisning. Det virker som om vi er kommet inn i en ”ond sirkel” hvor det bare blir mindre og mindre aktuelt for menn å danse i Norden. Det kan ikke ha noe med manglende evne og vilje til fysisk kroppsbruk å gjøre. Til det er det nok å vise til gutters og menns deltakelse i idrett og sport, aktiviteter som ofte krever like mye finmotorikk som dansing. Jeg tror det er mer fruktbart å se på hva slags typer av dans vi har, og hva som er representert i undervisning.

Hva er dans?

Det er mange forskjellige aktiviteter, og det vil nok være svært mange meninger om måter å dele opp området "dans" på. Vi kunne vel lage noen store bokser som:

- Sosialitet – sosial opplevelse
- Bevegelse til musikk – fysisk opplevelse
- Kultur – kulturell opplevelse
- Musikk – musikalsk opplevelse

Mye av dette er jo i utgangspunktet felles for de to kjønn. Så vi må vel forsøke å finne andre inndelingsbokser som er mer fruktbare i forhold til å finne årsaker til at guttene faller ut av eller vegrer seg i forhold til mange typer dans. Mange vil kanskje si at de inndelingene jeg her kommer med er store forenklinger, men jeg velger å gjøre det slik for lettere å kunne komme i dialog med personer som har interesser i feltet.

Dansing handler blant annet om dette:

- Å være flink
- Eksposisjon
- Kunststarten dans

Å være flink

Ordet "flink" i dansesammenheng har mange forskjellige meninger hos forskjellige mennesker. Jeg vil våge den påstand at ordet "flink" gjennomgående har størst betydningsforskjell mellom menn og kvinner.

I kvinnekulturen er "flink" det å kunne danse dansen med riktige trinn og bevegelser på en estetisk vakker måte. I kvinnekulturen kan en lære, og bli "flinkere" etter hvert, og mye dans har en kvinnerolle som den som lar seg lede eller styre. I folkedansklubbene kan "flink" også være den som husker lange bevegelsesforløp, for eksempel lange og kompliserte fastlagte koreografier i raskt tempo. Dette er en type kroppsbeherskelse, og er utfordringer som nok har absolutt mest appell til jenter/kvinner.

I mannskulturen betyr "flink" også mye av det samme som hos kvinnene: Riktige trinn og bevegelse på en vakker måte. Men i mannskulturen er det større krav til å mestre i utgangspunktet, en mann skal kunne dansen med en gang, og han skal gjerne også kunne

lede sin kvinnelige dansepartner på en god måte. Videre har nok menn en mer leken holdning til dans, noe som gir seg uttrykk i mer bruk av improvisasjon og utprøving i dansen. Mestring i denne sammenheng er en annen type kroppsbeherskelse og utfordring.

Eksposisjon

Dansere vil uansett dansetype eksponere seg for hverandre. Også her er selvsagt mye felles for de to kjønn, og danseaktivitet har selvsagt i all historie også vært en måte å vise seg fram for den en liker eller vil ha kontakt med.

I denne eksponeringen ligger også forskjellig innhold hos de to kjønn. En kvinnelig danseeksposering vil være en fremheving av det kvinnelige og det grasiøse, og en måte å bevege seg på som vekker oppmerksomhet på kvinnelig mykhet i uttrykket. Jeg påstår her at dette går mer på at hun ”er”.

En mannlige eksponering i dans vil ha andre elementer enn hos kvinner. Det er viktig å signalisere styrke og kraft, kroppskontroll og spenst. I tillegg til ”er” blir det viktig å eksponere ”gjør”.

Kunstarten dans

Dans for scenen, og ”fri” dans med bakgrunn i kunstfaget dans har alltid hatt svært forskjellig uttrykk og former hos jenter/kvinner og gutter/menn. Noen av de samme forskjellene som nevnt ovenfor under eksposisjon, kommer sterkt til uttrykk også her, og danseformene og –rollene for de to kjønn har helt ulike tradisjoner. Dette gjelder både den kunstfaglige dansen som har klassisk scenedans som utgangspunkt, og det gjelder nyere ”frie” danseformer. Begge disse retningene er svært jentedominert.

Valg av dans og dansetype

Valg av dans og dansetype vil i undervisningssammenheng selvsagt påvirkes av personen(e) som velger. Dette gjelder i obligatorisk og frivillig skole, i kulturskoler, og i frivillig kulturliv. Dersom det hadde vært både menn og kvinner som hadde deltatt i disse valgene, ville nok hverdagen i dans sett annerledes ut. Men siden vi i mange år har vært i en ”ond sirkel” hvor dans og danseundervisning blir mer og mer en jente-greie, vil uvilkaarlig danseformer og –måter som passer jenter bli valgt.

Den delen av dans i undervisning som bygger på selskapsdans eller tradisjonsdans blir da ofte danser med fast koreografi, dans med grasiøse bevegelser, og hvor

utfordringen er å huske lange forløp i hurtig tempo. Det blir altså i stor utstrekning bortvalg av dans som har fysiske utfordringer, eller som bygger på elementer som ledelse og improvisasjon.

Innholdet i dansefag i skole, kulturskole og frivillig kulturliv bærer også i stor grad preg av at det er mange uteksaminerte ballettpedagoger i Norge og Nordvest-Europa. Selv om L97 nevner alle typer dans, blir det lett til at ballett-preget "fri" dans tar det meste av tida. Dans i norsk høyskolesystem har langt på vei dette fri-ballett-innholdet, og det er da også kvinnelige studenter som går på disse studiene.

Hvordan snu utviklingen

Det nytter ikke å si at nå må jenter danse mindre og gutter danse mer. Men skal vi snu denne utviklingen slik at både jenter og gutter får med i sin oppvekst den kulturelle faktoren dans, må noe bevisst gjøre for å endre praksis.

- For det første må planarbeid for obligatorisk og frivillig danseundervisning utformes av både mannlige og kvinnelige danselærere på en slik måte at begge kjønns kultur er representert.
- Videre må danseutvalget bevisst gjøres ut fra begge kjønns forhold til det å være "flink" i dans.
- Sist – og ikke minst – må det mannlige rollemodeller inn i fag og timer hvor kvinnelige lærere arbeider med dans og danseuttrykk. Mannlige assistentlærere som kan være forbilder for guttene. Personer som kan vise at det ikke er bare feminint å bevege seg til dans og rytmer.



Analog syntese – en kort gjennomgang av synthesizeren og beslektede elektroniske instrumenters utvikling

Professor Bjørn Ole Rasch



Innenfor dagens behov for informasjon i fagfelt som informasjonsteknologi og annen digital kommunikasjon er det få som kjenner den musikkteknologiske utviklingen som startet allerede i begynnelsen av forrige århundre. Institutt for rytmisk musikk ved HIA er den eneste høyskolen i Norge som har den musikkteknologiske utviklingen som en del av sin fagplan. Nettopp derfor er det viktig at samtidige lærerkrefter blir oppdatert på dette området slik at man hele tiden ligger i forkant av den teknologiske utvikling. De som kjenner instrumentene som omfattes av begrepet “keyboard”, vil forstå at undervisningen må sees på som noe mer enn generell undervisning i ett instrument. For å dekke alt keyboard-undervisningen omfatter må man ha en større oversikt enn det som kreves for tradisjonell undervisning på et hovedinstrument. Ved siden av generelle kunnskaper om stil, repertoarkunnskap, teknikk, prima vista, improvisasjon osv., må man også ha kunnskap og oversikt over musikkteknologiske emner som programmering, midi, arrangering ved hjelp av synthesizer og annet midi-utstyr, sequencing, sampling, plug-ins og kunnskap om instrumentutviklingen i det siste århundret.

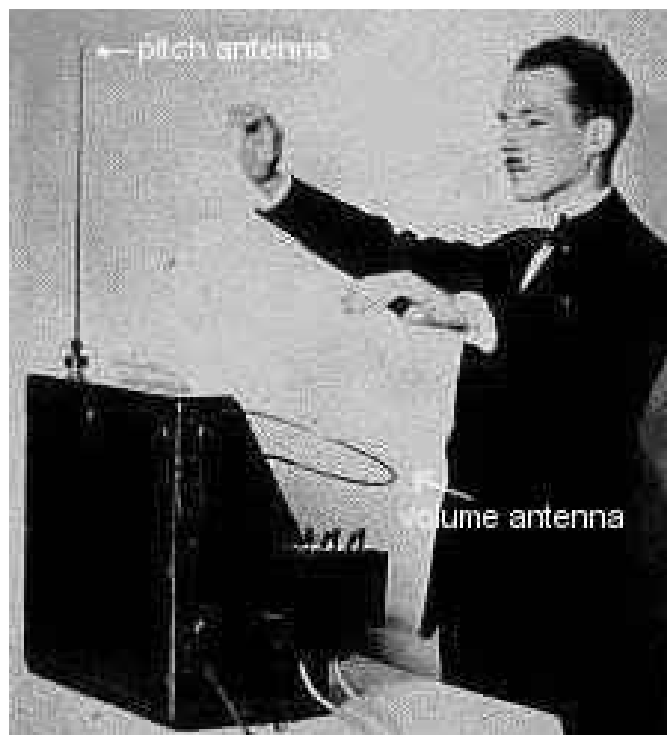
I de elektroniske instrumentene dannes tonen ved hjelp av elektriske tonegeneratorer (oscillatorer). De kan inndeles i to grupper: ”monofone instrumenter” som har en oscillator hvis frekvens forandres fra tone til tone, og ”polyfone” instrumenter, som i prinsippet har en oscillator for hver tone. De fleste elektroniske instrumentene var utstyrt med en eller annen form for tastatur eller tangentbrett, foruten en rekke forskjellige kontroller som f.eks. forandring av overtonespekter og toneansats, etterklang og durasjon. På mange av de elektroniske orglene fantes det en del faste registreringer i tillegg til de ovenfor nevnte mulighetene for trinnløs klangforandring. Ved å variere overtonespekter, ansats og andre lydparametere kunne man få instrumentet til å klinge nærliggende til allerede kjente tangentinstrumenter som kirkeorgel eller tilsvarende.

Med en synthesizer, opprinnelig et verktøy for samtidskomponister som skrev elektronisk musikk, hadde man enda større muligheter til å skape klanger og kontrollere større akustiske forløp. Den analoge synthesizeren har oftest en til to oscillatorer pr. tone. Alle dens funksjoner styres av likespenning, og tastaturet eller tangentbrettet er bare en måte å styre synthesizeren på. Synthesizeren inneholdt også en form for mekanisk eller elektronisk hukommelse som kalles sequencer hvor styresignaler kan lagres og programmeres på forskjellige måter til mer eller mindre kompliserte akustiske signaler. Etter hvert er denne styringsformen overtatt av en computer med hjelp av MIDI og annen digitalteknikk.

Det første elektroniske instrumentet som fungerte var et elektrisk orgel som amerikaneren Thaddius Cahill konstruerte omkring år 1900. Tonene ble dannet ved at en rekke tannhjul roterte foran spoler som var viklet rundt magneter. Antall tenner på hjulene og rotasjonshastigheten bestemte da tonehøyden. Allikevel kunne man bare høre det klingende resultat gjennom et telefonrør. Den gang eksisterte verken forsterkere eller høyttalere. Ca 1930 oppfant Laurens Hammond det klassiske hammondorgelet basert på Cahills prinsipper, men denne gang forsynt med elektronrørforsterker. Denne typen elektrisk orgel er siden blitt produsert så og si uten forandring de neste 50 år. Senere har også Hammond utviklet et orgel med digital tonedannelse slik som også de mer moderne synthesizere er utstyrt. De elektroniske kretsene er bygd opp på samme prinsipp som moderne datamaskiner.

I 1920-årene ble det konstruert en rekke elektriske og elektroniske instrumenter. Det aller mest kjente fra denne tiden er instrumentet *theremin* oppkalt etter oppfinneren Leòn Theremin. Man spilte på thereminen med å bevege hendene foran en rekke

radiospoler og på den måten variere frekvensene til en del høyfrekvens-oscillatorer. De interferenstonene som da oppsto, kunne avlyttes gjennom en høyttaler.



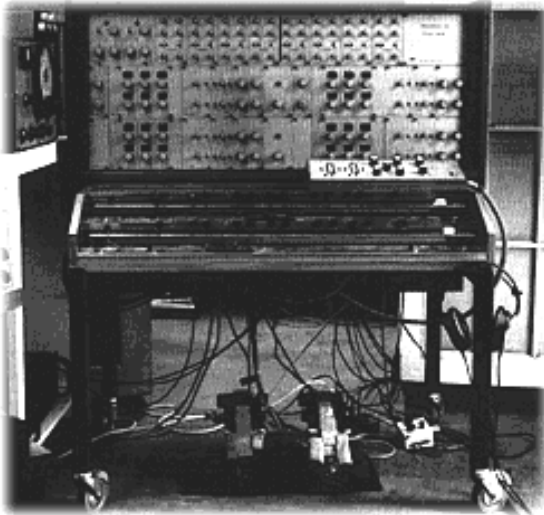
Paul Leòn Theremin (1896-1993) med sin *theremin*

Leòn Theremin demonstrerte selv instrumentet ved en rekke konserter i Vest-Europa og USA I 1927, og det vakte stor oppmerksomhet. Flere samtidskomponister lot seg inspirere av denne nye musikalske innovasjon, blant dem Edgard Varèse og Paul Hindemith.

Komponister som Pasjtsjenko og Schillinger skrev verker for *thereminen*. Theremin ledet frem til 1938 et eget forskningslaboratorium I New York hvor blant annet instrumentene *rhythmicon* og den flerstemmige *termenvox* (korklangkarakter), ble oppfunnet. *Trautonet* som ble konstruert av Friedrich Trautwein, hadde glimrøscillatorer og ble opprinnelig spilt på omtrent samme måte som *thereminen*. Senere ble den imidlertid forsynt med et brett der det var spent en metalltråd, og markeringene på brettet viste hvor man måtte presse tråden ned for å få tonene i den tempererte skala.

Oskar Salas *mixturtrautonium* fra 1952 var en videreutviklet og delvis nykonstruert utgave av *trautonet*. Ett annet elektronisk instrument fra denne tiden, *novachordet*, var

utstyrt med en elektronrøscillator pr. tone i en temperert skala og fem frekvensdelere for hver oscillator.



Oskar Salas *mixturtrautonium* fra 1952

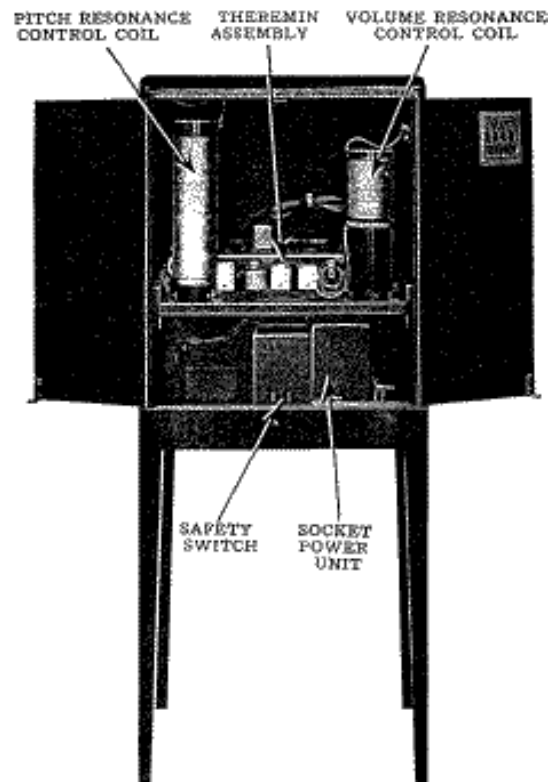


Figure 1--Rear interior cabinet view

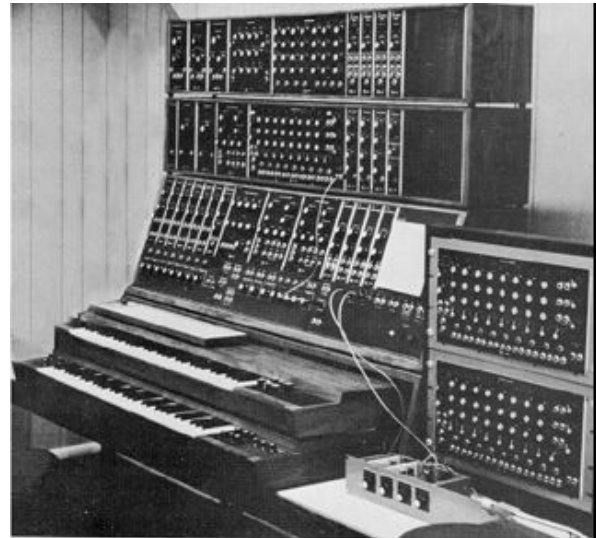
Arbeidstegning som viser hvordan *thereminen* er oppbygd

Da spenningsstyrte synthesizere kom på markedet i midten av 1960-årene fikk komponisten et mer komplett og letthåndterlig system av lydgenererende og lydbearbeidende apparatenheter til disposisjon. Oppfinnere som Robert Moog og Don Buchla var meget viktige i arbeidet med å gjøre tonegeneratorene såpass praktiske at de kunne fungere i forskjellige studio eller scener, mindre temperaturavhengige og ikke minst mer spillbare. Robert Moog's klassiske modular system var den første synthesizer som ble brukt på en scene i 1969. I 1970 kom den klassiske modellen *minimoog* som var den første masseproduserte synthesizer som hadde en såpass rimelig pris at nysgjerrige musikere kunne begynne å bruke den. Med det kunne artister i forskjellige musikalske båser for første gang utforske denne nye klangmuligheten. Utøvere som Jan Hammer,

Tomita, Keith Emerson og Stevie Wonder anses alle som pionerer på denne tiden for deres innovative bruk av synthesizeren.



Minimoog modell D 1971

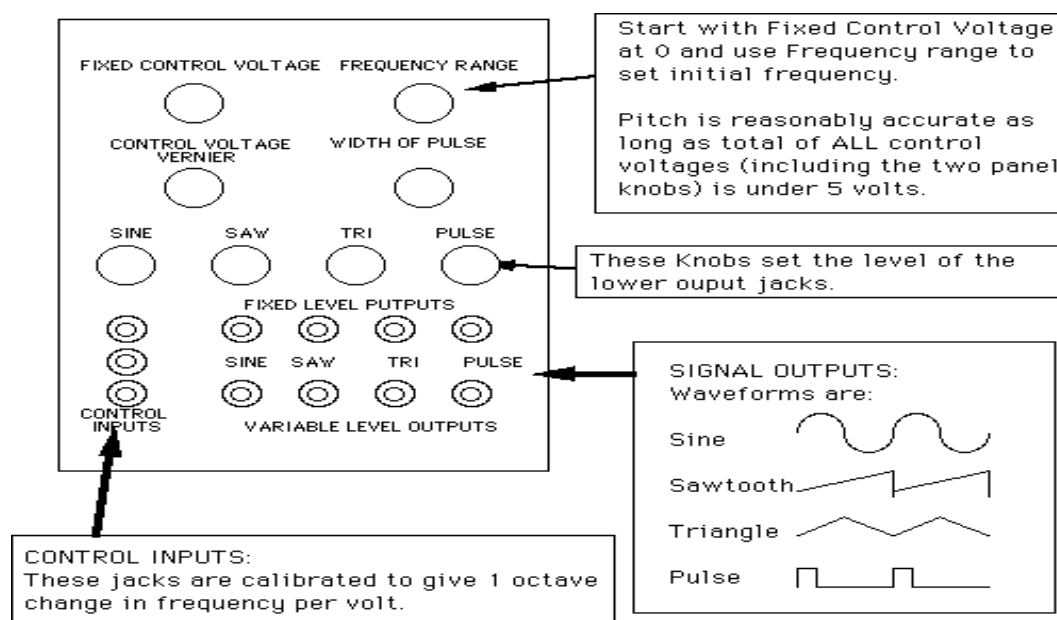


Robert Moog's berømte moduler system fra 1967

Alle synthesizersystemer inneholder, foruten de lydbearbeidende modulene, en eller flere tonegeneratorer (*OSC*) som kan produsere flere forskjellige elektroniske bølgeformer (sinus, bølge, firkant, sagtann etc.) I mange tilfeller kan man også trinnløst overføre en sinustone til en sagtantone eller stanse bevegelsen på et mellomstadium som får et annet deltonespektrum enn den opprinnelige.

Det spenningsstyrte filteret (*VCF*) var et meget anvendelig verktøy for å forandre og bearbeide tonene fra lydgeneratoren. Med hjelp av filteret kunne man skjære bort deler av et lydspektrum som man ville, avhengig av filterets virkningsgrad. Man skiller mellom flere forskjellige analoge filtre, for eksempel *High-* og *lowpassfilter*, *bånd-passfilter* og *nålfiler*. Highpassfilteret skjærer bort de lave frekvensene i et lyd-spekter, mens de høye slipper igjennom. Lowpass-filteret fungerer på samme måte men her blir de høye frekvensene fjernet og de lave slipper igjennom. Båndpassfilteret skjærer bort deler av et lydspekter rundt visse oppgitte frekvenser. Et av de mest brukte båndpass-filtrene er *tersfilteret*. På dette filteret er hele det hørbare frekvensområdet inndelt i store terser som man kan kombinere som man vil, slik at bare de tersbåndene som er koblet inn slipper lyden igjennom. Lydens durasjon bestemmes av en *envelope (ADSR)*, som bestemmer

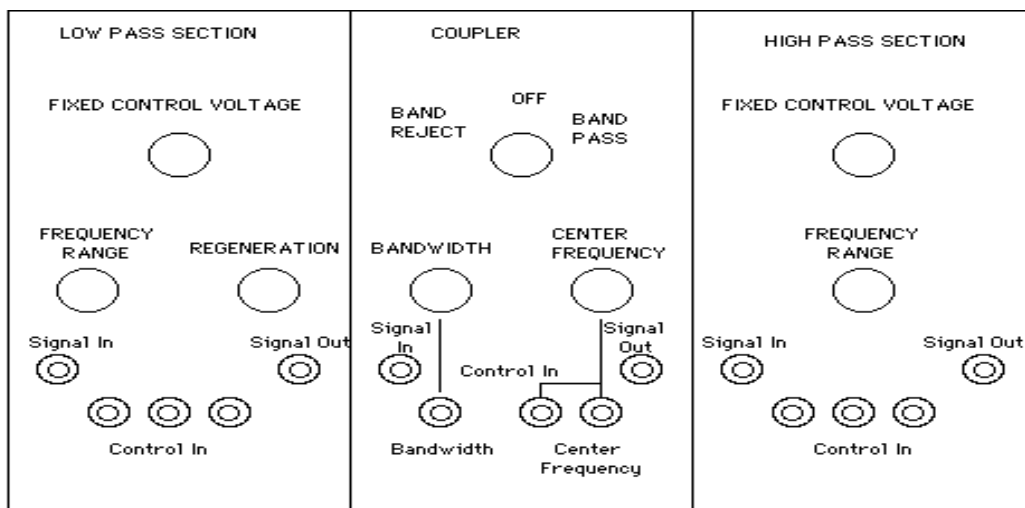
lydens forløp mens den klinger. Enveloper fra toner som spilles på vanlige musikkinstrument kan inndeles skjematisk i tre faser eller stadier. Den første fasen kalles innsvingningsforløpet, den andre den stasjonære fasen, den tredje utsvingningsforløpet. Ved hjelp av den analoge synthesizerens envelope kan man styre disse tre fasene individuelt. På denne måten kan man bestemme varigheten til de forskjellige fasene, og en slik forandring påvirker i høy grad den klangfargeopplevelsen lyden gir. I en del tilfeller er dette så påtagelig at envelopens form får større betydning enn lydens deltonespektrum. Envelopen kan også styre filterets bevegelse og på denne måten skape overtonebevegelser og såkalte "sweeps" som er en vesentlig del av synthesizerens identitet.



Enkel skjematisk oversikt over tonegeneratoren (oscillatoren) og dens bølgeformer.

I begynnelsen av 60-årene brukte man begrepet tilfeldighetsgenerator som en forløper til det vi i dag kaller en *analog sequencer*. De tidligste tilfeldighetsgeneratorne produserte serier av tilfeldige spenninger som styrte tonegeneratorene slik at disse kunne generere rekker av toner med tilfeldig valgte tonehøyder. Man kunne velge hvor stor spredning man ville ha, om spenningene, og dermed tonehøyden, skulle kunne velges tilfeldig innenfor et stort eller lite arbeidsområde. På denne måten kunne man få tilfeldige

variasjoner på tonehøyden til de tonene generatoren produserte. Resultatet kunne bli store intervallsprang over hele det hørbare området til tonehøydeforandringer som så vidt var hørbare, avhengig av hvordan tilfeldighetsgeneratoren var innstilt. Det var ikke bare komponister som jobbet med elektronisk musikk som var interessert i slike tilfeldige musikalske forløp. Helt fra midten av 1950-årene har man kunnet merke en økende interesse for tilfeldige og aleatoriske hendelser innenfor musikken generelt. Karlheinz Stockhausen og hans elever Edgar Froese og Christopher Franke er komponister som har benyttet seg av disse metodene også innenfor den mer progressive musikken via grupper som Tangerine Dream.

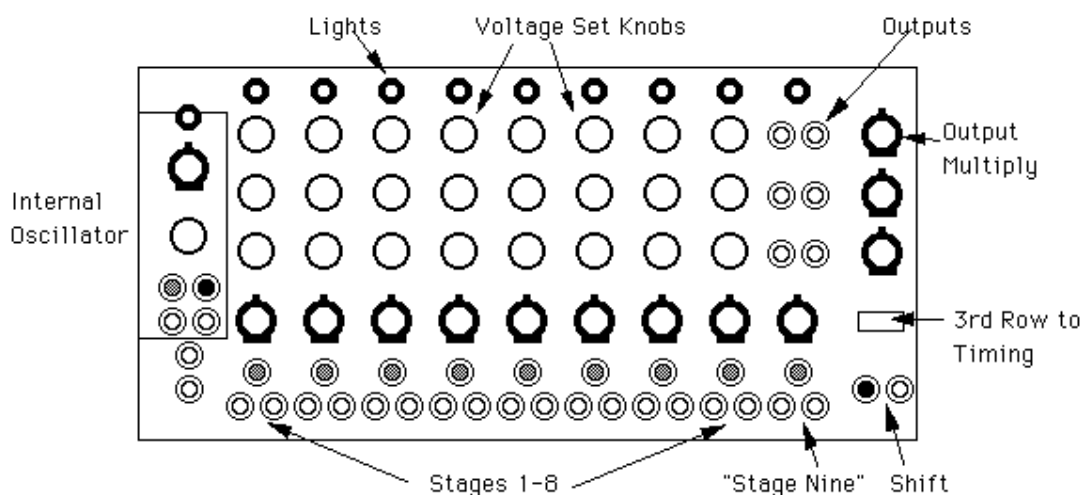


Spenningsstyrt low- og highpass filter

Den analoge sequenseren bruktes, i motsetning til tilfeldighetsgeneratoren, til på forhånd å bestemme eksakt tonehøyden på en rekke toner som skulle genereres av en eller flere oscillatorer. Ved hjelp av en forholdsvis stor sequencer kunne man på forhånd programmere rundt 16 toner slik at hver tone fikk sin individuelle tonehøyde, varighet og lydstyrke. Denne sekvensen kunne komponisten få gjentatt så mange ganger han ville, helt til han programmerte om sequenseren og ga den nye verdier å jobbe med. Slike forandringer kunne man utføre mens sequenseren var i virksomhet. Dette frigjorde komponisten i en konsertsituasjon slik at man kunne nærmest improvisere med tonerekker

og annen tematikk. Dette er en teknikk som fortsatt brukes den dag i dag via musikalske uttrykk som house og ambient-musikken.

Den analoge sequenceren er en meget fleksibel del av synthesizersystemet som i prinsippet kan styre alle de funksjoner i synthesizeren som det er mulig å styre. Den kan f. eks. brukes til å koordinere innsatser mellom de forskjellige apparatmodulene eller til å produsere komplekse enveloper eller rytmer. En større del av synthesizersystemet kan i dag kobles til en datamaskin og styres ved hjelp av denne, enten ved hjelp av de analoge tilkoblingene *gate*, *trig* og *cv*, eller med MIDI. Dette var til stor hjelp for komponister som jobbet med analog syntese, da de kunne programmere store avsnitt på forhånd, eller en hel komposisjon, og få synthesizeren til å produsere det musikalske resultatet via en kjøring. På denne måten får man helt andre redigeringsmuligheter som gjør det lettere å bruke energien på det rent kompositoriske.



Analog sequencer fra Robert Moogs modular system. Denne kunne gi en rekke på 8 toner.

Synthesizerens utvikling skjøt fart på midten av 1970-tallet da man begynte å produsere flere polyfone instrumenter. Også her var Moog banebrytende med sin polymoog som anses som en av de første polyfone synthesizere i historien. Også amerikanske fabrikanter som Oberheim og Sequential Circuits var tidlig ute med polyfone og programmerbare analoge synthesizere. I 1983 skulle det meste forandre seg da Sequential Circuits introduserte modellen Prophet 600. Den skulle bli den første synthesizer med MIDI

innebygd. Med denne modellen og Yamaha's DX7 basert på FM-syntese oppfunnet ved Stanford University, var dataalderen for alvor en del av synthesizerens verden.



Sequential Circuits's Prophet 600. Verdens første synthesizer med MIDI

De fleste instrumentene fikk digitale oscillatorer, filtre og envelopes som gjorde dem mer stabile og fullstendig kompatible med sequencer-systemer baserte på datamaskinbruk. Den programmerbare, multitimbrale og polyfone digitale synthesizer overtok fullstendig markedet for keyboard-instrumenter i løpet av 1980-tallet, og flere selskaper som produserte analoge synthesizere gikk konkurs. Der iblant Moog, Sequential Curcuits og Oberheim. Først i de senere år fra midten av 1990-tallet har vi sett en gryende interesse for de "gamle" analoge synthesizerne. I dag produseres de enten slik oppfinnerne originalt bygget dem eller som en "plug-in" til datamaskiner med softwarebasert sequencer.

Die Stadtmusikanten im norwegischen Raum¹

Skole- og kultursjef Arne Stakkeland

Die Tätigkeit der Stadtmusikanten in Norwegen erstreckt sich über einen Zeitraum von etwa 250 Jahren. Was diese Musiker von anderen Spielleuten unterschied, war deren Privileg, ihr alleiniges Recht auf musikalische Versorgung in ihrer geographischen Umgebung. Zunächst war dieser Bereich auf die Stadt selbst konzentriert, wurde jedoch alsbald auch auf einzelne benachbarte Ämter ausgedehnt. Sie sollten die städtischen Bürger mit Musik auf Festen und Hochzeiten versorgen, sowie die Kirchenmusik unter Leitung eines Kantors oder Organisten unterstützen. Ihre Rechte und Pflichten wurden in Einstellungspapieren belegt, die vom Stadtrat ausgestellt waren. Seit dem 1660 beginnenden Absolutismus bestätigte der König gewöhnlich diesen Arbeitsbescheid. Obwohl ein Grossteil ihrer Dienstleistung auf die Kirche bezogen war, wurden sie als Vertreter profaner Musik betrachtet.

Die stadtmusikalische Idee kam zu uns aus dem deutschen Kulturraum meistens über Dänemark. Da Norwegen durch eine Union mit Dänemark bis 1814 verbunden war, wurde Norwegen natürlich dänisch beeinflusst und erhielt ständig Anregungen von dort. In Dänemark lag Kopenhagen, die Hauptstadt des Zwillingreiches. Hier befanden sich gleichzeitig der Königshof und das Regierungsgebäude, die Universität und die Kunstakademie. Besonders während der Herrscherzeit von Christian IV (1596-1648) war die Hofmusik von internationaler Klasse. Im Kielwasser des Monarchen schwammen Grösse und Prunk, was man bei seinen Besuchen norwegischer Städte nachvollziehen konnte. Dies hat um so deutlicher die norwegische Bevölkerung beeinflusst, vor allem die Studenten, da Norwegen zu der Zeit noch keine eigene Universität besass.

Norwegen wurde auch durch seine ausgedehnten Handelsverbindungen mit anderen Ländern geprägt. Die südnorwegischen Städte Kristiansand, Arendal, Risør und Flekkefjord haben eine lange Seemannstradition mit bedeutender Lieferung von Hölzern, Bauteilen und Fisch nach anderen Ländern. Das führte beispielsweise dazu, dass eine verhältnismässig kleine Stadt wie Arendal um 1700 den grössten Exporthafen des Landes hatte.

¹ Artikkelen ble først holdt som forelesning ved en internasjonal musikkforskerkongress i Odense 1992 med tema Der Ostseeraum als Musiklandschaft, senere trykt i Bütthe, Julia-K. og Thomas Riis (1997): Studien zur Geschichte des Ostseeraumes. Die Städte des Ostseeraumes als Vermittler. Odense Universitetsforlag.

Die Kontakte, welche diese Städte mit dem In- und Ausland knüpften, sollten für die weitere Entwicklung des norwegischen Geisteslebens grosse Bedeutung bekommen.

Der Einfluss von aussen wirkte zunächst auf die Seefahrtsorte, die mit den Schiffen verhältnismässig leicht zu erreichen waren. Allerdings lagen die norwegischen Ortschaften weit verstreut und waren von ganz unterschiedlichem Aussehen, was ihr Alter, ihre Bevölkerungszahl, ihre Wirtschaft und ihr Kulturleben betraf. Daher waren auch die Arbeitsbedingungen ganz unterschiedlich, jenachdem wohin man kam. Die meisten Städte beschäftigten jeweils einen Stadtmusikanten, so dass irgendeine Zusammenarbeitsform zwischen den jeweiligen Städten sehr schwierig bis beinahe unmöglich war.

Eine aktuelle Frage ist, ob Norwegen zur Musikkultur der Ostseeländer gerechnet werden kann. Um eine Antwort darauf zu finden, habe ich mich in meiner Forschung über die Aktivitäten der Stadtmusikanten auf die Städte Bergen, Kristiansand und Trondheim konzentriert, die jeweils auf ihre Weise ein Bild vom Leben und Wirken eines Musikers unter norwegischen Verhältnissen geben. Hierbei besitzt Bergen eine Sonderstellung, verfasste sie nämlich den ersten schriftlichen Vertrag mit Musikanten in Norwegen. Demnach erhielten Jacob Luchasson und Hans Rasch am 27.10.1620 ihr Spielprivileg. Dieser Kontrakt stellte fest, dass beide Musiker gleiche Rechte wie ihre Vorgänger bekamen. Das wiederum bedeutete, dass vor ihnen Musiker mit Spielprivilegien ausgestattet worden waren, ohne hierauf dokumentarisch näher einzugehen. Dass man zwei Stadtmusikanten in derselben Stadt gleichzeitig einstellte, war in Norwegen sehr selten. Hierbei sollte man zudem erwähnen, dass fast 40 Jahre vergingen, bis eine weitere norwegische Stadt – nämlich Christiania – einen Stadtmusikanten in 1662 anstellte. Warum gerade Bergen so früh damit begann, möge verschiedene Ursachen haben. Bei genauer Betrachtung sollte man sich über die Bedeutung dieser Stadt im klaren sein. Sie war Mittelpunkt und Hauptstadt bis 1814 und schon früher ein wichtiges Handelszentrum, mit einem bedeutenden Export- und Importhafen. Sie war Knotenpunkt im Nordseebereich, verfügte aber ebenso über enge Kontakte zu Ostseestädten aufgrund ihrer hanseatischen Geschichte. Um etwa 1350 liessen sich nämlich deutsche Kaufleute, die Hanseaten, nieder und prägten in den folgenden Jahrhunderten den Aussenhandel. Zum Ende des Mittelalters war Bergen eine der wichtigsten Hansastädte und eine der grössten Städte Skandinaviens. Sie erfreute sich ihrerzeit grossen Zuganges von Menschen, die

Bürger werden wollten. Eine Untersuchung im Staatsarchiv in Bergen über die Bürgerschaftseintragungen zwischen 1613 und 1620 zeigt, dass die Zunahme insgesamt 68,9% der Stadtbevölkerung ausmachte. Hiervon kamen 49,5% ausserhalb Norwegens, 22,7% waren deutscher Herkunft und 22,1% aus Dänemark. Ortsbezeichnungen wie "Holländergasse", "Deutsche Brücke" oder "Engländerstrasse" verdeutlichen diese Geschichte Bergens.

Unter den vielen Einwanderern nach Bergen gab es auch eine Anzahl von Musikern. Von 1559 bis 1620 weist das Bürgerbuch von Bergen insgesamt 18 Spielleute auf, die den Bürgerbrief erhielten. In wieweit sie an die Stadt gebunden waren, ist recht zwerig zu beantworten. Sie waren jedenfalls eingewanderte Musiker, welche die meisten der Stadtmusikerstellungen bekleideten. Von den 19 in Bergen tätigen Stadtmusikanten kam Schediwy aus Prag über Dänemark, wo er Leiter eines dänischen Schauspielorchesters war. Später wurde er Dirigent für die Musikgesellschaft "Harmonien" in Bergen und hinterliess hier einige eigene Kompositionen aus der Stadtmusikzeit von 1838 bis 1847. Ole Petter Röddel soll über Schweden nach Bergen gekommen sein, was allerdings nicht nachzuweisen ist. Eine oder zwei Personen waren norwegisch und die übrigen wahrscheinlich deutsch. Ob diese direkt von ihren Heimatorten anreisten oder sich zuvor in anderen Ländern aufhielten, ehe sie die Bürgerschaft beantragten, ist unsicher. Auch die Frage, ob sie Aufgrund ihrer deutschen Herkunft als Norweger oder als Deutsche zu bezeichnen sind, ist schwierig zu beantworten. Einheitlich für diese Gruppe jedenfalls ist ihr Gesuch um Bürgerschaft im gleichen Jahr ihrer Anstellung als Stadtmusikanten. Nach einem Brief von Frederiksborg vom 14. April 1572 musste der zukünftige Bürger eidesstattlich versichern, dass er auf Lebenszeit in Bergen wohnhaft bleiben wollte. Erst dann konnte er beispielsweise eine Stadtmusikantenstellung erhalten. Ich kenne nichts vergleichbares aus anderen nordischen Ländern.

Kristiansand wurde 1641 von Christian IV als Garnisons- und Handelsstadt gegründet und war daher von grosser Bedeutung in den folgenden Jahren. Der Abstand zu Dänemark war verhältnismässig kurz, die Überfahrt mit Schiff einfach. In Kristiansand konnte man dänische Zeitungen lesen, die aus Kopenhagen kamen; und junge Menschen mit Studiumabsichten mussten – wie bereits erwähnt – hierzu dorthinreisen. So war die Kontaktaufnahme vieler Norweger mit Kristiansand naheliegend und verbreiteter als mit anderen norwegischen Städten.

Der Zuzug nach Kristiansand war damals verhältnismässig hoch, wenn man damit auch nicht direkt die Verhältnisse in Bergen vergleichen kann. Die Stadtabgeordneten bestanden grösstenteils aus Dänen, während die Offiziere Deutsche waren. Durch den Schiffstransport mit Eichenholz nach Holland kamen mehrere holländische Familien nach Kristiansand.

Schon 1680 stellte die Stadt einen eigenen Stadtmusikanten ein, den aus Dänemark stammenden Jakob Witte. Dieser Familienname wiederholte sich bei seinen beiden Nachfolgern. Später kamen zwei Stadtmusikanten deutscher Herkunft; und erst danach tauchte der erste norwegische Musiker namens Lorentz Nicolai Berg auf, 1775 eingestellt und eine äusserst aktive Persönlichkeit für das städtische Musikleben. Er schrieb übrigens ein interessantes Lehrbuch für Musik mit dem Titel "Den første Prøve for Begyndere udi Instrumental-Kunsten". Berg erhielt weiterreichende Privilegien, um auch Mandal, Flekkefjord und die nähere Umgebung zu versorgen.

Ein weiter wichtiger Stadtmusikant in Kristiansand war Bergs Nachfolger, Michael Ehregott Grose. Er galt als tüchtiger Klavier- und Orgelspieler. Seine Ausbildung erhielt er von seinem Vater, der wiederum langjähriger Schüler von Johann Sebastian Bach war. Er war ein fleissiger Komponist, dessen Werke erhaltengeblieben sind. Er sammelte auch eine Menge norwegische Volkslieder, von denen einige etwa 60 Jahre nach ihm in der Lindemannschen Volksliedersammlung festgehalten sind.

Der letzte von insgesamt 13 Stadtmusikanten in Kristiansand, war der deutsche August Ferdinand Rojahn. Er kam als Mitglied des deutschen Orchesters "Harz-Verein" 1840 nach Norwegen. Das Orchester löste sich auf, und Rojahn liess sich als Stadtmusikant und Organist in Kristiansand nieder.

Trondheim war eine weitere wichtige norwegische Hafenstadt, wo Handel und Schifffahrt stets zu den wichtigsten Wirtschaftszweigen gehörten. Am Ende des 16. Jahrhunderts erfuhr die Stadt einen kräftigen Aufschwung wegen ihres Holzexportes. Zugewanderte Geschäftsleute aus Südjütland und Norddeutschland hatten ihren Anteil an der Entstehung eines wohlhabenden Kaufmannstandes. Norwegen wurde 1152 Erzbistum mit Sitz in Trondheim, was von grosser Bedeutung für die mittelalterliche Entwicklung war.

Die erste Berufung zum Stadtmusikanten nach Trondheim erscheint im Jahre 1673. Sie gab Spielprivilegien an Alexander Wigand und Anders Brögger. Die Stadt handelte also wie Bergen mit der Einrichtung von zwei Stadtmusikantenposten

gleichzeitig. Auch in Trondheim wurden etliche ausländische Musiker angestellt. Einer von ihnen war Johan Daniel Berlin, der auf vielen Gebieten zu einem der hervorragenden Stadtmusikanten Norwegens wurde. Berlin wurde im preussischen Memelland – im heutigen litauischen Klaipeda – 1714 geboren, wo sein Vater, Johan Heinrich, Stadtmusikant war. Ab 1730 war Johan Daniel 7 Jahre lang Geselle bei dem Stadtmusikanten Andreas Berg in Kopenhagen und wurde also 1737 Stadtmusikant in Trondheim. Er hinterliess einige Kompositionen, sowie ein Lehrbuch in Musik, mit dem Titel "Musikalske Elementer". Sowohl dieses wie auch Bergs Lehrbuch sind einzigartig und nach meinen Untersuchungen die einzigen im damaligen Nordeuropa.

Alle diese Beispiele zeugen von der grossen Beweglichkeit der Musiker. Aufgrund des intensiven Handelsaustausches Norwegens mit Ländern in- und ausserhalb Europas, war es relativ einfach, zu norwegischen Küstenstädten zu gelangen. Diese Handelsverbindungen waren sehr wichtige Voraussetzungen für die Kulturausbreitung. Die Beispiele zeigen ebenfalls, dass besonders deutsche Musiker Norwegen für einen bedeutenden Arbeitsmarkt hielten. Und um in die gewünschten Städte zu gelangen, brauchten sie lediglich mit einem Schiff auf Transport- und Handelswegen mitzufahren. Das war doch die schnellste und leichteste Anreiseform. Auf den Wasserwegen konnte man bequem Länder und Städte erreichen, die hunderte von Kilometern entfernt waren, statt sich mühsam durch Wälder und Bergland vorwärtsbewegen zu müssen. Die reiche Musikkultur aus der südlicheren Regionen fand reichlich Nahrung in den norwegischen Städten, wenn auch auf kärglichem Boden. Obwohl Norwegen nicht an die Ostsee grenzt, war doch diese ein wichtiger Verbindungsweg in den Norden, so dass man Norwegen zurecht zum Musikkulturräum der Ostseestaaten rechnen kann. Aus norwegischer Sicht ist es ganz klar, dass der Schwerpunkt der Kulturlandschaft in den norddeutschen Städten mit ihrem bedeutenden Musikleben liegt. Von hierher wurden die norwegischen Städte stark beeinflusst, vor allem durch die Musiker, die mit ihrem Repertoire und ihrer Kulturerfahrung nordwärts reisten. Dasselbe gilt auch für die aus Dänemark oder anderen Gegenden Kommenden. Das Amt der Stadtmusikanten war bei uns stets geprägt vom derzeitigen Inhaber. In der regionalen Musikkultur profilierten sich fast immer die Musiker selbst und ihre Schüler. Man sollte nicht vergessen, dass ihre Musik vielerorts das einzige Angebot für die Bevölkerung war, ehe sich das öffentliche Konzertleben in unserem Lande durchsetzte. Als die verschiedenen Musikkgesellschaften entstanden, waren die Amtsträger zugleich die Schlüsselpersonen. Ferner unterrichteten sie die

Schüler, welche die Musiktradition fortführen sollten. Die Stadtmusikanten hatten mit anderen Worten viele Jahre lang eine äusserst bedeutende Stellung im norwegischen Musikleben.

Obwohl dieses Amt sehr unterschiedlich strukturiert war, je nachdem in welcher Stadt man wohnte, oder wer gerade die Stellung bekleidete, so gab es doch ein gemeinsames Vorgehen und Abstimmen bei den verschiedenartigen Aktivitäten, die man von anderen Ländern und deren längerer Tradition auf diesem Gebiete kannte. Deutschland und Dänemark waren für Norwegen die Vorbilder bezüglich Arbeitsbereich, Lehrverträge, Rechte und Pflichten, Bildungsanspruch, Angestelltenverhältnis und Lohnordnung.

Die norwegischen Stadtmusikanten führten wie ihre Kollegen in den übrigen Ostseestaaten einen ständigen Kampf gegen "Pfuscher" und Militärmusiker. Obwohl auch diese königliche Einstellungsverträge und Rechtsschutz hatten, gehörten sie nicht zu den Hochrangigen und wurden ihre Spielaufträge von anderen Musikern weggenommen. Es scheint dass sie sich oft mit dieser Negativhaltung gegen die früheren Wandermusiker abfinden mussten. Aber ihr Status hing ganz davon ab, wie tüchtig sie waren. Es konnte nämlich durchaus geschehen, dass eine Heirat mit einer Stadtmusikantenwitwe automatisch zur Übernahme des Amtes führte, wobei nicht immer das Können oder der richtige Hintergrund entscheidend waren. Es wurden gelegentlich Lehrlinge und Gesellen mit einem Auftrag versehen, für den sie noch nicht gut genug waren. All dies führte seinerzeit zu einer negativen Betrachtungsweise, geschah aber jedoch seltener.

Das Privileg der norwegischen Stadtmusikanten galt zumeist für ein verhältnismässig grosses geographisches Gebiet. Dies führte dazu, dass einzelne Regionen an andere Musiker verpachtet wurden.

Die Stadtmusikanten waren häufig arm. Das ist darauf zurückzuführen, dass sie einen ständigen Kampf gegen ungesetzliches Musizieren bestehen und übergrosse Privileggebiete beaufsichtigen mussten. Die Wirtschaftlichkeit wurde zum langjährigen Dauerthema. Zwar kamen feste Gehälter für kirchliche und städtische Aufträge herein, aber tatsächlich waren es die zusätzlichen Spielauftritte bei städtischen Bürgern, die zum Problemfall wurden und ständig Konflikte zwischen den konkurrierenden Spielleuten auslösten. Das Amt verlieh auch den Städten ein gewisses Ansehen. Doch war die Situation längst nicht so einfach, wie man zunächst meinen könnte. Man kann den Kampf um Stand und Stellung eigentlich nur bestaunen. Eines darf man jedoch ohne jeden

Zweifel feststellen: die Stadtmusikanten in Norwegen erfüllten einen wichtigen Kulturauftrag.

Dass die Ämter in den meisten norwegischen Städten bis etwa 1850 aufgelöst wurden, lag auch am Verlust ihres Monopols. Die Zeit hatte sich verändert, und die Stellungen wurden weniger attraktiv. Die Stadtmusikanten mussten den Spezialisten, den Virtuosen, weichen. Zugleich wuchsen die Musikgesellschaften heran wie beispielsweise die "Harmonien" in Bergen, wo alsbald Liebhaber einstiegen. Zu Beginn übernahmen Stadtmusikanten Führungsaufgaben, doch war die Zeit für die privilegierten Musiker abgelaufen. Der deutsche August Ferdinand Rojahn markierte die Amtsauflösung in Norwegen mit seiner Kündigung als Stadtmusikant in Kristiansand im Jahre 1853.



And... Antonio

Musikkonservatoriets ansatte

"Someone to watch over me" – en hyllest til Inger Sætre

Hvor finner man de personer som har "betydd mest" for en institusjon som vår? Selvsagt er det viktig og naturlig å skule til den faglige og administrative ledelse når dette emnet berøres. De personene som til enhver tid deltar i styringen av konservatoriet vil også være viktige brikker. Lærerne – den pedagogiske delen av virksomheten – likedan. Men man må ikke glemme at de viktigste personene vi har, studentene, ganske sikkert vil sette *trivsel* høyt opp på lista, dersom man spurte dem om hva som betyr mest for dem i en studiesituasjon – på lang sikt. Trivsel skapes ut fra flere faktorer. Ikke minst er det viktig for studentene at de har sentrale personer de kan henvende seg til for å få svar på sine spørsmål; også spørsmål som ikke alltid nødvendigvis knyttes til det faglige. Det er her vår nylig avgåtte administrative medarbeider Inger Sætre kommer inn i bildet. Hun har vært en av de få personene som uten avbrudd har fulgt konservatoriet nesten helt fra starten og frem til hun gikk av med pensjon i juli 2003. Få kjenner som henne de fleste av rutinene ved konservatoriet.

Når man velger å bruke et kapittel i jubileumsboka på Inger, er det fordi vi ønsker å gi henne den honnør vi mener hun fullt ut fortjener.

Inger ble tilsatt 1. mai 1971 som *kontorassistent*. Senere skiftet hun både status og tittel flere ganger, og hadde tittelen *konsulent* da hun sluttet. Den første tiden jobbet hun mye med å få etablert et kartotek over studentene, med viktige opplysninger om eksamen, karakterer, osv. Ingers "gule kort" har mang en gang i ettertid vært helt nødvendige kilder å henvise til når tidligere studenter har kontaktet konservatoriet for opplysninger om sitt studium kanskje flere tiår tilbake.

Etter hvert som den faglige staben vokste, fikk hun stadig mer å gjøre, og behovet for mer personell økte tilsvarende. Ragnhild Ludvigsen ble tilsatt i 1973, og dannet i flere år et viktig tospann sammen med Inger, som etter hvert også fikk ansvaret for å bygge opp et bibliotek, samt lage et system for katalogisering av alt materiellet der. Plassen var knapp, og biblioteket var i samme rom som der Ragnhild og Inger satt. Inger forteller at at

hun ofte måtte dekke til viktige papirer når studenter smøg seg bak ryggen hennes for å finne ei bok, eller lignende.

Antall studenter økte også etter hvert som tiden gikk, og dette skaffet Inger stadig flere oppgaver:

- studentarkivet
- sekretær for rektor og undervisningsleder
- arbeid med eksamen (forberedelser og vaktjeneste)
- statens lånekasse
- ekspedisjonsfunksjoner
- utlån av bøker

Skiftende ledelse var til tider også et problem, man rakk sjelden å bli skikkelig kjent før et nytt skifte skulle skje.

Konservatoriet leide lokaler i Kirkegaten 1B, nabohuset til Østre Strandgate 17A, hvor resten av virksomheten foregikk. Etter hvert ble plassen for liten, og administrasjonen flyttet i 1989 til Østre Strandgate 12. Her holdt man til i ett år, inntil flyttingen av hele konservatoriet til Kongens gate 54 var et faktum. Dette skjedde våren 1990.

Konservatoriet har alltd vært en interessant og lærerik arbeidsplass for Inger. Aldri stillstand, alltid nye ting å forholde seg til: Nye ledere, nye lærere, skiftende studentkull, stadig endring av fagplaner ... Hun har også vært med på endringen som kom ved innføring og stadig mer bruk av datamaskinen. Dette skulle jo forenkle rutinene ved konservatoriet, men det var ikke alltid slik det fungerte, spesielt ikke i starten. Etter hvert gikk det lettere, og Inger følte at hun taklet "den nye tiden" bra.

Når jeg spør henne om hvordan hun opplevde forholdet til studentene i løpet av alle disse årene, er hennes klare inntrykk at kontakten var tettere tidligere. Avstanden mellom skole og hjem kunne nok ofte virke lenger før, da man hverken hadde mobiltelefon eller mail som kontaktmiddel. Inger måtte ofte være "reservemamma" for litt bortkomne studenter, som hadde ekstra behov for en prat, og kanskje en skulder å gråte mot.

Til tross for at det alltid har vært for lite administrativt personell, ikke minst etter at HiA ble etablert, og at arbeidsoppgavene til tider har vært veldig mange og ofte utenfor

hennes egentlige plikter, kan Inger likevel ikke huske at hun noen gang har gruet seg for å gå på jobb. Hun har alltid hatt god helse, og har sørget for å pleie den med turer til fots, på sykkel og på ski.

Da Inger sluttet sommeren 2003 kunne hun se tilbake på sammenhengende 32 år i konservatoriets tjeneste. Både studenter og ansatte vil alltid være takknemlige for det store arbeidet som hun har nedlagt gjennom alle disse årene.



Inger Sætre

"Thank you for the music" – personalet gjennom 40 år

De fast ansatte lærerne

Da man iverksatte undervisningen i 1965 besto undervisningen kun av teoretiske fag. Undervisning på hovedinstrument måtte studentene selv skaffe lærere til. I 1971 ble de to første lærerne ansatt i full stilling. Senere økte tallet, og var på det meste oppe i 13 (1989), knyttet til det klassiske studietilbudet. Under følger i alfabetisk rekkefølge samtlige lærere som har eller har hatt fast stilling ved konservatoriet, rytmisk og/eller klassisk, samt deres "hovedgeskjeft":

Aasen, Torbjørn	hørelære
Bakke, Erling	pedagogikk
Berntzen, Mette	klarinet
Birkeland, Maja	cello
Bjøranger, Jan	fiolin
Bue, Pål	klarinet
Bøe, John Reidar	musikkteknologi
Drabløs, Per Elias	el-bass
Dybo, Tor	musikkvitenskap
Farstad, Per Kjetil	gitar
Græsvold, Hans Magne	satslære og fløyte
Gunvaldsen, Erik	teori
Hansen, Poul Erik	sang
Henriksen, Jan Hartvig	musikkhistorie
Hille, Ragnar	verksanalyse og satslære
Hofseth, Bendik	ensemble og teorifag
Juva, Tellef	klaver
Kapstad, Egil	jazz-klaver
Knudsen, Reidar	fiolin
Kristensen, Rolf	el-gitar
Kvareng, Nellie	sang
Larsen, Rolf Petter	pedagogikk
Lothe, Synnøve	klaver

Mathisen, Terje H.	akkompagnement
Mjaasæth, Tone	klaver
Mørch, Erik	gitar
Nesheim, Elef	musikkhistorie
Nilsen, Norvald	didaktikk
Nordhagen, Stig	klarinet
Pettersen, Jan Erik	gitar
Rasch, Bjørn Ole	synth
Rasmussen, Bruce	slagverk
Røskaft, Unni	klaver
Solberg, Erling	sang
Steffensen, Valborg	sang
Trædal, Trygve	klaver
Wettre, Petter	saxofon

Timelærerne

Et musikkonservatorium vil naturligvis måtte basere sin undervisning vesentlig på timelærere. Slik har det også vært ved vår institusjon. Timelærere brukes blant annet til undervisning på de "mindre" instrumentene, samt innenfor enkelte teorifag. Da man på midten av 1980-tallet åpnet for en gryende rytmisk utdanning, fikk man også her stadig større behov for timelærere.

På neste side følger i alfabetisk rekkefølge samtlige lærere som har vært engasjerte ved konservatoriet som timelærere. Enkelte av disse har senere blitt fast ansatt for kortere eller lengre tid, og står derfor i tillegg oppført blant de fast ansatte i oversikten ovenfor.

Aareskjold, Alf Johan	Drabløs, Per Elias	Herlofsen, Jack
Almås, Per Inge	Eik, Alf Emil	Hermansen, Hilde
Amundsen, Sigurd	Endresen, Sidsel	Hermansen, June
Andresen, Evelyn	Eriksen, Erling	Hillestad, Per
Anti, Erik Høigaard	Eriksen, Frode,	Hjelseth, Sigmund
Antonsen, Jens Petter	Eriksen, Therese	Holm, Ragnhild
Arnesen, Rune	Evensen, Kristian	Holter, Gjermund
Arntsen, Asbjørn	Faksvåg, Anders B.	Horn, Gunnar
Austrud, Salve	Fjelde, Harald	Hovland, Per Egil
Bakke, Erling	Fossli, Torgeir	Høgberg, Frank
Balchen, Max	Franck, Thomas	Imenes, Rolf Stian
Balstad, Ola	Fredriksen, Reidar	Inderberg, Jon Pål
Bang, Jan	Fridén, Knut	Ingelsrud, Kari
Baur, Eckhard	Frikstad, Kjell	Johannessen, Astrid
Beeldsnijder, Marianne	Fuglesang, Kåre	Johansen, Nils-Olav
Berg, Frode	Fåberg, Gudrun	Johansen, Niels O. Bo
Birkeland, Maja	Galambos, Peter	Johnsen, André Steene
Bjørå, Kristen	Gaustad, Ragnvald	Johnsen, Jon Terje
Bjøranger, Jan	Gewelt, Terje	Johnsen, Niklas
Brasel, Wayne	Giørtz, Anne Marie	Juva, Aslaug
Brodahl, Frank	Gjendem, Johan J.	Jørgensen, Kjell Erik
Brommeland, Odd	Gjesdahl, Lars A.	Kapstad, Egil
Brudvik, Erling	Gluch, Alexander	Karsten, Wieke
Brække, Øyvind	Grollmuss, Sabine	Kjekstad, Thomas
Bråthen, Tore	Grøthe, Anders	Kjellemyr, Bjørn
Bue, Pål	Gulbrandsen, Ørnulf	Kjelstrup, Richard
Bukkholm, Øystein	Gundersen, Espen	Knudsen, Reidar
Bøe, John Reidar	Gunvaldsen, Erik	Kolseth, Freddy
Carlsen, Morten	Haagensrud, Per G.	Kolstad, Per
Christensen, Jorun	Hadland, Lars Audun	Kristensen, Rolf
Christiansen, Jan F.	Hagen, Alf	Kroner, Erling
Dahl, Bergljot Schoder	Hansen, Jarle Boye	Kulsvehagen, Elin
Dahl, Thomas	Hansen, Ørnulf Boye	Kvareng, Nellie
Dalane, Kåre	Haugene, Ragnar	Kvebæk, Harry
Danielsen, Jan	Hefte, Hilde	Kärner, Jane
Dodd, Malcolm	Henriksen, Jan H.	Kärner, Wolfram

Landgren, Nils	Orton, Irene	Sunde, Helge
Larsen, Frode	Patey, Lakki	Svindland, Wenche H.
Lech, Beate S.	Pedersen, Leif Arne	Sødal, Kirsten
Lien, Jørgen	Pedersen, Sonja	Sødal, Reidar
Lilloe, Jon Eberson	Peersen, Randi	Takle, Mons Leidvin
Lind, Anne Sophie	Powell, Roy	Thortveit, Jorunn
Lind, John	Prebensen, Aase	Thune, Nanna
Lindberg, Pär-Ola	Påhlman, Chris	Tønnesland, Kjell
Ludvigsen, Tom Fredrik	Raknes, Eldbjørg	Tønsberg, Knut
Lund, Tom	Ramslie, Ida B. Vogt	Ugland, Johan Varen
Lyngstad, Odd	Rasmussen, Bruce	Ullensvang, Ellen
Malmgren, Nina	Ree, Anne Lill L.	Urstad, Brit
Marklund, Barbro	Refvik, Solveig Lie	Vinnacia, Paolo
Martinsen, Thor-Arne	Repål, Ove	Vogt, Sigrun
Mathisen, Per	Richards, Ian M.	Vold, Svein
Mjaaland, Einar	Risholt, Christen	Voss, Gun Skoglund
Moen, Bernt André	Roggen, Live Maria	Voss, Günther
Molvær, Nils Petter	Rosseland, Elin	Wentzel, Magni
Mortensen, Øyvind	Rostad, Kjetil	Wettre, Petter
Mujkich, Semir	Roux, Philippe C.	Wilder, Andrew
Myhrstad, Birte	Russell, Jane	Ydse, Kristin Lindland
Myhrstad, Wilhelm	Rødal, Harald	Zemtsor, Mikhail
Nerland, Monica	Saunes, Kjetil	Østvold, Jo
Nicolaisen, Randi	Schau, Jørn Eivind	
Nielsen, Anne Lise W.	Slettahjell, Solveig	
Nielsen, Arnulf Naur	Sløgedal, Bjarne	
Nielsen, Håkon	Sløgedal, Målfrid	
Nilsen, Martin	Slåttebrekk, Sigurd	
Nippierd, Mark	Sponberg, Atle	
Nordeng, Frode	Staalesen, Bjørg	
Nordhagen, Stig	Steen, Bertha	
Odden, Bjørn	Stigmer, Jan	
Olsen, Jostein	Strandbakken, Leif T.	
Olsson, Staffan W.	Strandberg, Olav	
Opdahl, Konrad	Straume, Olav	
Orlova, Svetlana	Støkken, Bergliot	

Stipendiatene

Statsstipendiater

Av midlertidig ansatte på statsstipendbasis har konservatoriet hatt fire personer, alle knyttet til faget komposisjon. Disse stillingene har vært toårige. Hensikten med slike stipendiatstillinger er først og fremst å gi stipendiaten anledning til å kunne utvikle seg i et aktivt musikkmiljø, med muligheten for å skrive musikk for institusjonens egne instrumenter, selv om dette ikke er noe krav. Den eneste forpliktelsen har vært knyttet til en liten undervisningsdel (25 prosent), slik at konservatoriet har kunnet benytte seg av denne ressursen i de årene man har hatt ordningen. Våre stipendiater har vært:

Kristian Evensen	1985 - 1987
Svein Christiansen	1989 - 1991
Lene Grenager	1999 - 2001
Tatjana Ristic	2003 - 2005

Doktorgradsstipendiater

I 2003 ble det tilsatt to doktorgradsstipendiater, begge ved Institutt for rytmisk musikk:

Anne Haugland Balsnes	2003 -
Knut Tønsberg	2003 -

De to stipendiatene følger et 4-årig doktorgradsprogram ved Norges musikkhøgskole i Oslo, som fører fram til graden philosophiae doctor (ph.d.). Anne Haugland Balsnes' prosjekt: "BelCanto – fortellinger om et kor", dreier seg om hvilken betydning kor-deltakelsen har for medlemmenes liv. Knut Tønsbergs tema er "Institusjonaliseringen av de rytmiske musikkutdanningene i Norge".

Postludium

"I left my heart in" – hilsener fra tidligere studenter¹

Helge Myrstad, Trondheim

Jeg begynte å spille cello i 9-årsalderen med min far som lærer. Etter 3 års videreutdanning på musikklinjen ved Oddernes gymnas begynte jeg ved Agder Musikkonservatorium i 1971. Etter cellopedagogisk eksamen i 1975 fikk jeg cellostilling som fylkesmusiker i Troms sammen med bl.a. Bjarne Fiskum. Som klavérkvartett holdt vi konserter i nord-Norge og Oslo, NRK, TV. Fra 1977 ble jeg cellist i "Kork" (kringkastingsorkesteret) frem til 1979. Jeg studerte hos Guido Vecchi i Gøteborg i fritiden og fikk fast plass som cellist i Trondheim symfoniorkester i 1979. Der var også Reidar Knutsen og vi dannet Trondheim strykekvartett. Vi hadde konserter med Liv Glaser, Eva Knardahl m.fl. rundt om i Norge. Deretter dannet vi "Divertimento", med musikere fra Trondheim symfoniorkester og holdt konserter i Trøndelag, da uten Knutsen som var flyttet. Jeg har hatt studieopphold i Nederland med statsstipend og i London hos W.Pluth. Jeg har dessuten turnert på Sørlandet med Trygve Trædal flere ganger.

Margit Mørkve Botterill, Voss

1979 var året. Då kom eg frå vesle Voss, til Kristiansand for å studera musikk ved AMK. Eg var 20 år, full av forventning, og veldig, veldig spent! Musikk og song var heile livet mitt, og no skulle eg få driva med det heile tida. Det var fantastisk, syntes eg.! At eg havna i Kristiansand var eigentleg tilfeldig, eller kanskje det var skjebnen?! I allefall, det tok ikkje lang tid før eg trivdes som plommen i egget, både når det gjalt skule og fritid. Dei "gamle" studentene tok utruleg godt vare på oss som var nye. Det var ein fantastisk gjeng, fargerike og dyktige, kvar på sitt område. Me var som ein stor familie, synest eg, og hadde mange FESTlege stunder!! Og så var det lærerane sjølsagt! Dei gjorde sitt til at eg hugsar AMK med glede. Erling, Tellef, Tone, Trygve, Torbjørn..... og alle dei andre sjølsagt!

¹ De fleste av studentenes hilsener er skrevet i 2003-2004.

Eg hadde så mange gode opplevelsar, men eit av dei største for meg, var å få syngja på De Unges konsert med Kristiansand Symfoniorkester. Det var ei stor oppleving for meg den gongen.

Seinare fortsatte eg med vidare sangstudiar i København og Stockholm, men studieåra ved AMK står for meg som dei beste. Der fekk eg mange gode vener, og lærte mykje som har vore til stor nytte seinare.

I dag gjer eg som mange andre, kombinerer undervisning og konsertering. Eg underviser i sang på musikklinja ved Voss gymnas og ved Voss folkehøgskule, dirigerer 2 kor, har nokre få privatelevar, og syng litt sjølv innimellom. Eg synest eg har vore heldig, og fått gjort mange spennande ting med veldig dyktige musikarar. Det viktigste er likevel å kunna gi glede til andre, det er det som betyr noko. Og då spelar det egentlig ingen rolle kor ein utøver sin kunst, om det er på dei store scenene eller i sitt lokale miljø.

Med desse visdomsord ynskjer eg noverande studenter og lærarar ved AMK til lukka med jubileet, og det aller beste for framtida.

Sindre Hotvedt, Oslo

Det er med undring jeg tenker tilbake på mine to år i Kristiansand. Undring, fordi det første som slår meg ikke har den miste relasjon til musikk. Det er klart jeg husker, og setter pris på, hvordan Kapstad rettet opp pedalteknikken min eller hvor lenge jeg kunne diskutere med Gunvaldsen om hvorvidt det burde brukes E9 eller E7b9 i en C-durtonalitet, men det er ikke det første som slår meg. Det første som slår meg er hvor nesten sykkelig opptatt mine medelever var, og sannsynligvis ennå er, av nasjonen Norge og hennes helter! Vi snakker overhodet ikke om rasistiske undertoner, men om en bunnløs og ekte kjærlighet til gutta på skauen, Frithiof Nansen, Thor Heyerdal og bl.a. Otto Sverdrup. Mang en time som sikkert burde vært benyttet til skalaøvelser ble istedet fylt med meningsfulle diskusjoner rundt temaet "*Var Nansen og Hjalmar Johansen noe mer enn bare elskere?*" eller "*Hvor mange gutter går det på én skau?*" Min favoritt var det stadig tilbakevendende temaet "*Hvordan redder man best en konge under en krig?*"

Ved første øyekast kan det virke som om vi kastet bort tiden vår med unyttig vrøvl, men jeg har en følelse av at det en vakker dag kan "come in handy", som engelskmennene sier. Hva skjer den dagen Michael Jackson ringer for å skjekke om jeg er den rette til å arre stryken på den neste plata hans (som kommer til å få Thriller til å fremstå som "Best of Kari Svendsen")? Etter litt nervøs småpludring i begynnelsen av samtalen slipper

Michael endelig det forløsende spørsmålet som lar meg skimte lyset i tunnelen;" *...by the way, Sindre , (Lys pipestemme) what can you tell me about Jan Bålsrud*"? Så kunne jeg med hånda på hjertet, takket være min studietid i Kristiansand, stolt svare;"*Actually, Michael...quite a lot! Did you for example know that when he saved King Haakon during World War 2, by rowing him from Norway to England, they lost their oars fighting off sharks, and he had to swim behind the boat (which was no tobøring, if I may add), pushing it with his nose from Stadt to Berwick-upon-Tweed!*" Etter noen sekunder i beundrende stillhet kunne Michael klynke: "*You got the job!*"

Det er med undring jeg konstaterer at den unyttige informasjonen plutselig kan bli den avgjørende informasjonen. En tilsynelatende uskyldig 17.-mai-tale kan plutselig skaffe deg et oppdrag med en megastjerne. Ta denne teksten du holder i hånda nå, f.eks. Den kan ved første øyekast virke som "lirum-larum" (sitat Kapstad), men plutselig en dag kan den skaffe deg ditt livs oppdrag! Man vet aldri. Verre ting har skjedd. Det *kan* skje! Men jeg ville ikke satt penger på det ...Ha et fint jubiléum!

Eldbjørg Furholt, Odda

Sommaren 1987! Eg var avgangsstudent ved Agder musikkonservatorium, følte meg proppa med kunnskap og hadde til og med ein jobb i lomma. Fire år med studium og beinhard øving. Det var ein eigen livsstil, det var LIVET, med oss i sentrum og konservatoriet som verda sin navle. Sjølv om framtidsutsiktene virka greie nok, var det vanskeleg å ta farvel, ein flott og rik periode var over.

Nå var det om å gjere å starte eit nytt løp, finne den rette kopling og som musikkpedagog og kulturarbeidar vonleg nå ut til mottakarane. Kven var dei, tru?

Det var ei stor utfordring å møte kvardagen i kultur-Norge. Kampen for kvalitet og omsorg for små nyansar, kven var vel opptekne av det? Foreldre hadde faktisk like mykje glede av og forventningar til alle "håpefulle", både dei talentfulle og dei meir eller mindre "vanlege". Kunne ein så vidt ane ein svikt i koplinga her?

"Kunnskap skal styra" ... ikkje ein undervisningstime utan at bilete og idéar dukkar fram som klare minne frå studietida. Pianotimane, historietimar med levande leksikon som lærar, høyrelære og Dave Brubeck, interpretasjonstimane, konsertane, vekkeklokka på øvingsromet ...! Igjen slår det meg kor positivt det er å ha fått sjansen til å bruke så mykje tid på seg sjølv, på fagleg fordjuping og kulturelt samspel i vid forstand i eit varmt og pulserande miljø. Det er berre dette med å få fatt i den rette koplinga ...

Kjære unge jubilar! Norge er framleis svolten på kultur – eit altomfemnande fenomen som KJEM med folk, ER folk, I folk ... og som er mykje viktigare enn kva mange vil ha det til.

Eg ønskjer lykke til inn i ei tid der krav til system og utdanning stadig er i endring. Målsettinga – uavhengig av forutsetningar og evner, må vere å få ein kvar blome til å bløme. Alle har noko å by på, som vil vekse og kultiverast ... berre vi finn den rette koplinga!!

Sverre Eftestøl, Kvinesdal

Sverre Eftestøl (1952-) er utdannet ved Agder musikkonservatorium i Kristiansand med klaver og orgel som hovedinstrument. Han fortsatte sine studier i klavér hos prof. Stanislav Knor i Oslo. Senere studier i komposisjon med bl.a. Georg Crumb og Mauricio Kagel ved Mozarteum, Salzburg. Eftestøl arbeider som komponist, organist og musikkskolerektor i Kvinesdal.

Han har mottatt en rekke kunstnerstipend og priser, bl.a. Kvinesdal kommunes kulturpris i 1988, 1.pris i Norges korforbunds komposisjons-konkurranse i 1990, og fikk i år 2000 Vest-Agder fylkeskommunes arbeidsstipend for kunstnere.

Eftestøl kan vise til en imponerende og allsidig verkliste med mange større arbeider og prosjekt. Han har skrevet flere bestillingsverk for orgel og klavér, men også for andre besetninger, for det meste innen kammermusikk. Komposisjonene er hovedsaklig skrevet i tradisjonelt tonespråk, men han tar også i bruk utradisjonelle virkemidler.

Orgelverket "Sju allegoriske bilete over folketonen *Kling no, klokka*" må regnes for ett av hans hovedverk. Det ble urfremført av den engelske konsertorganisten Christopher Herrich i Kingston Parish Church, Surrey i 1996, og har fått stor utbredelse, også internasjonalt. Det finnes bl.a. innspilt på Hyperion Records, London i serien "Organ Fireworks IX" med Ch. Herrich, og på Lynor, "Orgeltoner i Sør", med Eilert M. Hægeland.

Eftestøl sine komposisjoner er blitt fremført i Skandinavia og flere av de europeiske land som bl.a. England, Tyskland, Østerrike, Polen, Sveits. Han har også hatt urfremførelser i USA og på New Zealand. I 1996 gav han ut CD plata "På gamle tufter" (Lynor 9611 CD) der all musikk er komponert og arrangert av Sverre Eftestøl. "Evviva" for 4-hendig orgel er blant Eftestøl sine siste opus. Det er et bestillingsverk fra den danske

organistforeningen, urfremført i Vestervig kirke våren 2001. Førstegangsfremførelsen av "Evviva" i Norge fant sted i Oslo domkirke i serien "Domkirkens internasjonale orgelkonserter" august 2002.

For tiden arbeider Eftestøl med musikk til filmen "Et fnugg av gull", ny CD med orgelmusikk og "Klangbilder" for klaver til dikt av Leiv Knibestøl.

Solvår Græsvold Aamdal, Vennesla

Våren 1988 var jeg ferdig etter tre års faglærerstudier for klaver ved konservatoriet, Konsen, på hjørnet av Østre Strandgate og Kirkegata. Ser for meg hvordan vi studentene gikk på evig jakt etter øvingsrom, enten var vi heldige og fikk 2'eren der flygelet sto, eller vi tapte og fikk "vaskekottet". Pauserommet "da capo" har vel også mange historier å fortelle ... Skolekor og lunsjkonserter, Londontur og andre minner melder seg ... Selv om jeg tok en instrumentalrettet utdanning, syntes jeg tidlig det var spennende med de andre fagene vi hadde, satslære, hørelære og musikkhistorie. Derfor tok jeg etter hvert hovedfaget i musikk ved universitetet i Oslo. De siste 9 årene har jeg hatt full stilling ved Vågsbygd videregående skole og jobbet med de fleste fag vi har på denne linja, klaverundervisning, musikkorientering, hørelære, satslære, arrangering/komponering og så videre. Jeg synes det er spennende og gøy å være i dette miljøet med motiverte elever og faglige variasjoner og utfordringer.

Reino Ilkama, Søgne

Når konservatoriet feirer 40 år, er det en utdanning som har utviklet seg i tiden som er gått siden jeg startet studiene ved samme institusjon. Som student ved et av de tidligste kullene tok jeg 4-årig hovedstudium på klassisk gitar, fra 1975 til 1979 med bl.a. Erik Mørch og Jan Erik Pettersen. Dette var en tid da det især fra ledelsens side ikke ble sett på som særlig vesentlig å dyrke andre musikkformer enn den klassiske. 4. året klarte vi likevel med litt hjelp utenfra å starte et storband i skolens regi. Vi fortsatte også et par år etter at jeg var ferdig med studiene. Når sant skal sies var ikke miljøet bare konservativt. Foreningen Ny Musikk var f.eks. sterkt representert ved skolen. Selv var jeg styremedlem i syv år.

Jeg husker tilbake til denne tiden som interessante og lærerike år. Selv om jeg siden stort sett utviklet meg videre innen rytmisk musikk, føler jeg at jeg fikk en solid basis for mitt videre virke både som musiker og pedagog.

Jeg kom også tilbake som student og tok pedagogikk året 97/98, noe som gav mersmak til et påbegynt hovedfagsstudium i musikkvitenskap ved universitetet i Oslo.

Jeg er også veldig glad for å ha holdt kontakten med både lærere og studenter, gjennom spillejobber, som praksislærer eller sensor, som tilhører på spennende seminarer, og gjennom egne elever som har gått videre til konservatoriet. Ikke minst er det enormt spennende å både spille og å være tilhører på studentenes fantastiske eksamenskonerter. Siden er det flott å møte mange igjen som aktive musikere i ulike miljø og media.

Konservatoriet er en jublant som har betydd mye for meg og mange andre. Jeg vil gjerne både takke og gratulere. Litt om meg selv:

Som pedagog: Flere år i musikkskolen
20 år på Agder folkehøgskole – jazzlinja
ca. 15 år ved Vågsbygd videregående (gitar og samspill)
flere år ved Norsk Jazzforums sommerkurs i improvisasjon

Som musiker: Christiansand storband, Hodge Podge, Ruppert M,
Salsa Descarga, diverse egne band, kompet diverse artister,
innleid musiker til Kristiansand Symfoniorkester og
Kristiansand kammerorkester.

Terje Tjervåg, Herøy

I fem år var Agder Musikkonservatorium en viktig del av mitt liv. Høsten 1971 var vi en ganske stor gjeng som begynte å studere ved institusjonen. De fleste av disse var unge, men det var også noen som hadde levd en stund. Jeg hadde kommet til Kristiansand fra Møre noen år tidligere for å gå på den nyopprettede musikklinjen ved Oddernes gymnas, og jeg trivdes så godt i byen at jeg gjerne ville ta musikkutdannelsen der. Vi var ganske mange som bodde på hybel, og for oss ble det som skjedde på og rundt konservatoriet ganske viktig. En ganske spesiell del av miljøet var utallige kaffekopper på Bowlers Steakhouse på hjørnet i Dronningens gate. Der satt det alltid noen studenter. En del av studentene fant hverandre, og blant de heldige var jeg som fant min Birgit. Vi hadde en følelse av å gå på en skole som var i etableringsfasen. De fleste lærerne var timelærere, men etter hvert ble det flere og flere fast tilsatte. Jeg var en av de få kirkemusikkstudentene på den tiden. Jeg hadde domorganist Bjarne Sløgedal som orgellærer og fikk

være med på ganske mye av det musikalske arbeidet i Domkirken, blant annet som organistvikar. Jeg tenker med glede tilbake på noen flotte og inspirerende år på Agder Musikkonservatorium.

Wenche Hunsbedt Svindland, Kristiansand

Høsten 1975 begynte jeg på Agder Musikkonservatorium. Jeg startet på sangpedagogisk linje, og tok eksamen våren 1979. I 1990 tok jeg faglærereksamen, og i 1993 tok jeg 10 vekttall i klasse- og gruppeundervisning.

Min bakgrunn for å søke konservatoriet var Toneheim folkehøgskole og musikkfagskolen ved Østlandets Musikkonservatorium.

Siden 1979 har jeg vært ansatt som sangpedagog ved Kristiansand kulturskole. I 1997 begynte jeg som musikk lærer ved Fiskå skole. Min stilling i dag er 40% i Kristiansand kulturskole som sangpedagog og 60% ved Fiskå skole som musikk lærer. I tillegg til dette er jeg øvingslærer i sang ved klassisk linje ved Høgskolen i Agder, musikkonservatoriet.

Ved siden av å undervise har jeg vært aktiv innenfor utøvende virksomhet, og har hatt flere hovedroller ved lokale operaoppsetninger:

Mor i Hans og Grete	1980
Saffi i Sigøynerbaronen	1983
Grevinnen i Figaros bryllup	1984
2.dame i Tryllefløyten	1988

Jeg har hatt en rekke turnéer for Rikskonsertene og Folkeakademiet. Ellers har jeg holdt kirkekonserter og konserter for Musikkens venner.

Tormod Lindland, Mandal

Undertegnede begynte på kirkemusikkstudiet på konservatoriet i august 1985. Jeg kom da fra Kristiansand Lærerhøgskole hvor jeg hadde tatt almenlærerutdanning (1982-85). Som tredje år på KLH valgte jeg "musikkårsenhet". Musikkstudiet det året samt en god del "vikarorganistvirksomhet" gav meg lyst til videre studier innen musikken. Parallelt med studiet på konservatoriet jobbet jeg som musikk skolelærer og organist i tre mindre kirker i

Mandal kommune. Bl.a. dirigerte jeg et barnekor og to ungdomskor samt spilte høymesse hver søndag.

På våren 1988, før endelig eksamen som kirkemusiker, ble stillingen som organist i Mandal kirke ledig. Jeg fikk denne, med det forbehold at jeg besto eksamen (!) og har, med ett års permisjon da jeg var ansatt i skoleverket, vært ansatt der siden. Jeg har trivdes godt i denne stillingen, og har vært med og bygge opp flere kor og stadig fått nye og utfordrende oppgaver. For tiden har jeg litt redusert stillingsprosent for å få mer ordnet fritid i helgene. (Kompenseres med én dag i uken som musikk lærer i grunnskolen). I tillegg til orgelspill og diverse menighetsmessige oppgaver, er det korarbeidet som har vært min hovedsatsing. Jeg har i drøye 20 år dirigert 10 ulike kor i lokalmiljøet her, og til sammen har jeg mer enn 50 "dirigentårsverk" (ca.2,5 kor i året). Gjennom dette arbeidet har det også vært mulig å få prøvd ut litt "bruksmusikk", diverse små komposisjoner og arrangement som jeg har laget.

Mest moro har det vært/er det med Mandal Kantori som jeg startet i september 1988. Koret med ca 70 sangere har etter hvert fått stadig nye utfordringer, og samarbeider jevnlig med profesjonelle solister og musikere innen ulike sjangere. Blant annet har det vært spennende ved flere anledninger å få samarbeide med Kristiansand symfoniorkester. Koret planlegger for øvrig en 10 dagers tur til Kina i påsken 2004.

Årene på konservatoriet var en fin modningstid på mange måter. Jeg opplevde studiene som interessante og meningsfulle, og fikk et bredere og sterkere musikalsk fundament enn tidligere. Husker også med glede tilbake på to flotte studieturer; til Leningrad høsten 1985 og "orgeltur" til Holland våren 1987.

Kjell Åge Stoveland, Oslo

Mitt navn er Kjell Åge Stoveland og jeg spiller bratsj. Jeg studerte ved konservatoriet i Kristiansand fra 1996 til 2000. Jeg søkte i Kristiansand mye på grunn av Reidar Knudsen som jeg hadde vært elev hos i tre år på videregående. Som kjent ble Reidar syk og døde i 1997. Dette gjorde at lærersituasjonen ble noe ustabil for oss "småstrykere". Jeg hadde Jan Bjøranger, Morten Carlsen og P.O.Lindberg som hovedinstrumentlærer i løpet av de 4 årene. Etter eksamen våren 2000 kom jeg inn på Norges musikkhøgskole, hovedfag kammermusikk med Morten Carlsen som lærer, og skal ta eksamen våren 2004. Høsten 2002 fikk jeg fast jobb i Kristiansand symfoniorkester som tutti bratsj.

Jeg har mange gode minner fra årene på "konsen". Selv om vi var få strykere og ikke hadde fast strykelærer på huset, fikk jeg mye ut av studiene. Det har gjort at jeg har nådd mange av de målene jeg hadde. Jeg tror det gode og trygge miljøet har betydd mye for meg og mange av mine medstudenter. Når man studerer musikk så er det først og fremst selvøving og spilletimer som gjelder. For å kunne øve jevnt og trutt må man ha det bra og trives. Det var lett å trives på "konsen" i Kristiansand. Lykke til med jubileet!

Bjørg Solsvik og Mardon Åvitsland, Askøy

Bjørg hadde egentlig tenkt å bli lærer. Men hennes lidenskap for sang brakte henne til Agder musikkonservatorium etter 2 år på lærerskolen. Planen var å prøve ett år, men det ble altså 4 (1975-79). Året etter (1976) ble undertegnede tildelt studieplass med trompet som hovedinstrument. Jeg kom rett fra Toneheim, uten artium. Musikkinteressen min startet i korps og kor hjemme i Lyngdal. Etter ungdomsskolen ønsket jeg å bli sjømann. Skulle bare ta et år på folkehøgskole først. Men jeg ble altså helt oppslukt i musikkens verden. Det var fantastisk å få studieplass ved AMK. Vi var fem venner fra Toneheim som kom inn. Tre av oss manglet artium, men vi lovte å ta fire fag i studietiden. Spør ikke hvordan det gikk!

Det var i Da Capo jeg så henne først. Da hun sang på en huskonsert var jeg solgt; søt musikk oppsto. Vi giftet oss i 1978. Bjørg vokste opp lengst nord på Sotra. Så lenge hun kan huske, har hun sunget. Med citar og gitar var hun ofte å høre på bedehusene i Bergensregionen. I 1973 kom Bjørg til Kristiansand for å gå på lærerskole. Noen lærere der anbefalte henne å søke videre sangstudier og dermed havnet hun på AMK. Vi hadde noen gode år på konsen. Et lite og oversiktlig studentmiljø, godt sosialt samhold, trivelige og dyktige lærere. Bjørg var aktiv i domkirkens motettkor og jeg var så heldig å få spille med Kristiansand Symfoniorkester. Etter eksamen ved AMK reiste vi til London (1980) og Guildhall School of Music and Drama. Bjørg studerte opera samt lied og oratorie og jeg orkesterspill. Etter 2 år i London reiste vi hjem for å jobbe. Prøvde oss som free-lancere i Vest Agder med base i Mandal. Bjørg som sanger/sangpedagog og jeg som korpsdirigent, trompetlærer og litt musiker. I samarbeid med rikskonsertene og folkeakademiet ble en rekke konserter og turnéer gjennomført. Etter fire år i mandal reiste vi til USA hvor jeg studerte korpsdireksjon på North West University, Chicago. Bjørg studerte sang og jobbet en del som sanger. Hun medvirket bl.a. på Bach-festivaler i flere ulike stater dette året. Tilbake i "gamlelandet" igjen satset jeg på administrasjon og

ledelse. Fikk min første rektorjobb og dirigerte korps. Vi ble foreldre, og Bjørg fikk prøve seg som grunnskolelærer. Etter 3 år i Odal ble jeg oppfordret til å søke stillingen som musikkskolerektor og musikkleder i Hamar. I tillegg til å lede musikkskolen, fikk jeg ansvar for å koordinere og samordne ulike opplæringstilbud i fritidsmusikklivet. I tillegg til stillingen som musikkleder og rektor, dirigerte jeg Hamar musikkorps og flere andre korps i regionen. I denne perioden underviste Bjørg sangerne ved Stange videregående skole og Toneheim folkehøgskole. Da stillingen som rektor ved Askøy musikkskole ble utlyst i 1996, valgte vi å søke oss vestover nærmere Bjørgs barndomshjem. Bjørg ble sangpedagog ved Langhaugen og Voss gymnas samt Griegakademiet, avdeling for lærerutdanning. Bjørg har hele tiden vært aktiv som utøver av regelmessige konserter. Av solistoppdrag kan nevnes: Oslo, Stavanger, Nidaros, Hamar, Molde domkor, Bergen Oratoriekor, Boulder Bach festival, Village Bach Festival, Midland Odessa Symphony. Norges nasjonale ungdomskorps, Internasjonale kirkefestspill, Kristiansand. Bjørg er også tildelt en rekke stipender: Edvind Ruuds stipend for sangere, Kristiansand og Mandal kommunes kunstnerstipend, Fond for utøvende kunstnere, Vest-Agder og Hedmarks fylkes kunstnerstipend.

Jeg har skiftet fokus noe mer enn Bjørg i yrkeslivet: Var litt musiker de første årene, men mest pedagog og korpsdirigent. Senere ble det musikkskoleadministrasjon og litt korpsdireksjon. Så kulturskoleadministrasjon og datasystemer. Nå har jeg imidlertid tatt opp spillingen som en fritidsaktivitet og startet et messingensemble! Jeg ble ikke sjømann, men er ofte på sjøen, i egen båt!

Per Elias Drabløs, Kristiansand

Livet består av valg. Gjennomtenkte valg og tilfeldige valg. Disse valgene gjør deg til den du er, det du er og den du er det sammen med. Men i tillegg til de valgene du foretar sjøl, så har du de valgene andre tar for egen del, og som noen ganger kan ha store konsekvenser for ditt eget liv.

I mitt liv tok jeg på ett tidspunkt et vanskelig valg – på lik linje med de aller fleste andre – i 18-årsalderen. Man er snart ferdig med videregående skole, hva skal man så gjøre videre?

Skal man gjøre som mor og far og hodet gjerne vil, eller skal man følge hjertet sitt – dvs. sivilingeniørstudiet ved NTH, eller musikkstudiet ved AMK? Fast inntekt og sikker jobb, eller usikker inntekt og freelancevirksomhet? Men allerede her er det foretatt valg i

forkant. Ikke av meg, men av Per Kjetil Farstad og Jan Erik Pettersen. Disse to herrers valg – opprette et el-studium ved musikkonservatoriet i Agder – fører så til at unge Drabløs fra Orkdal i Sør-Trøndelag faktisk kan foreta et valg mellom hode og hjerte, og for meg har disse to sitt valg den gang i 1984, gjort meg til den jeg er i dag, det jeg er, og på et vis – hvem jeg er det sammen med.

Ganske vilt, ikke sant? To glimrende musikere med debutkonserter i Aulaen, pedagoger og komponister innenfor den noe rigide klassiske tradisjon, setter seg fore å adaptere et totalt annet musikalsk uttrykk inn i konservatoriemiljøet, med alt det bråket dette måtte medføre.

Nå var jo ikke "El-linja" en rytmisk linje som vi har i dag, langt der fra. Selv om vi spilte med strøm i instrumentene, så var fagene de samme som de klassiske studentenes; verksanalyse, satslære, gregoriansk korsang og kontrapunkt valgfag, men det var en mulighet til å få studert musikk på høyeste nivå selv om man hadde valgt el-bass som hovedinstrument.

Rytmisk linje er i dag, 20 år etter den spede begynnelse, antageligvis blitt en god del større og bedre enn hva Farstad og Pettersen hadde tenkt, og helt sikkert mye større og bedre enn hva det øvrige klassiske kollegiet hadde håpet. Det som imidlertid i en del grad har forsvunnet på veien, er samholdet og respekten de klassiske og rytmiske studentene hadde for hverandres uttrykk. For oss som gikk på El-linja, så var det like naturlig å lytte til Rachmaninoff og Brahms som Jarrett og Purple, og i tillegg så hadde vi da capo! Det lille kjellerrommet under konservatoriet i Kirkegata, hvor vi diskuterte Glenn Gould og festet og slappet av mellom øvingsøktene. Dette aspektet ved musikkstudiet forsvant etter at vi vokste oss større og bedre og til og med fikk kantine, så om jeg har noen ønsker for konservatoriet framover, så er det at studentene må få Da Capo tilbake i en eller annen form.

Det valget som førte meg til Kristiansand den gangen for mange år siden, viste seg altså bestemmende for resten av livet mitt. Jeg vil derfor benytte denne anledningen til å takke Farstad og Pettersen for at de turde å velge som de gjorde, og håper samtidig at de valg som blir tatt for konservatoriet framover er like modige og framsynte som den gang for 20 år siden!

Eva-Kristine og Kristian Hernes, Oslo

Gratulerer med 40-årsjubileet! Vi hadde noen fine år ved "konsen". Poul Erik Hansen og trygve Trædal var svært dyktige og inspirerende hovedinstrumentlærere for oss. Miljøet på "konsen" var også noe helt spesielt – atmosfæren i bygget og blant studentene har vi ikke funnet igjen på noe studiested senere. Tiden ved konservatoriet i Kristiansand har gitt oss en solid faglig ballast og mange gode minner!

Asbjørn Arntsen, Kristiansand

Heitar hell nokon hyggje på nr. 2

Vi som hører til konsens pionérgenerasjon og som ble utlært (!) og fikk utstedt vårt musiske sertifikat på kontoret hos fru Smestad tidlig på 1970-tallet, sitter på en liflig minnebok, full av tunge vekttall. Gamle Handelsgym på hjørnet av Kirkegaten og Østre Strandgate var altså åstedet for den nyskapende, kreative smeltedigelen for fremtidens musikkutdanning fra slutten av 1960-tallet og langt opp på Gimlemoen via den rytmiske og klassiske Turnhallen i Kongensgate. Vi som studerte der i Vietnamkrigens avslutningskadens og med obligatoriske Helldén-kurs som metodisk ballast, har mye å se tilbake på og være undrende takknemmelige for. Dette var før lydisoleringens tid, og rytmisk avdeling. Men det sto et kirkeorgel inne på nr. 2, og det gav bachsk lyd fra seg det også. Direkte forstyrrende kunne det vel virke for alle de klassiske gitaristene som hele uken i gjennom flittig filte negler i barré og satt ved mesterens (les: Pettersens) føtter.

Man kunne komme halsende inn etter et langfri og en medium stekt clubsteak samt et isbeger på Bowlers og bli beordret direkte fram i håndstående for å taktere fra Lindemans bok, 5/8 takt i agitato med den trøstefulle tekst for klassekoret å synge om at "der er heitt i helvite, heitar hell nokon hyggje". Men hyggje var det nok av på gamle konsen! Et frodig og velmenende lærerkollegium som bare ville det beste, enten det var snakk om formiddags-, ettermiddags-, eller kveldsundervisning. Det var lydt i gangen, og Åsgårdsreien tilhørende musikkskolen kom jo stormende inn fra kl. 15.00-16.00 og utover, og røykeloven eksisterte overhode ikke – ennå. Ny musikk ble stiftet med brask og bram på tross av all etablert angst og frykt for nye, kjekke impulser. Magister Elef Nesheim presenterte oss for Penderecki og Finn Mortensen med en glød og begeistring som var det hans nærmeste naboer og venner. Det ble sus i den musikkhistoriske serken, den som rommet kunstmusikkens utvikling etter 1945. Samtidig var det best for de mannlige studentene å hørelæremessig være vel forberedt dersom en skulle føle seg helt

trygg i frøken Røskafts timer. Intensiteten der lå ikke noe tilbake for Nils Arne Eggen. Det forplantet seg imidlertid en faglig ro og trygghet over menigheten når Græsvold førte oss inn i kontrapunktikkens edle kunst med sin sirlige og særdeles vakre håndskrift og noter. Og flere av lærerne var jo også utøvende musikere! Sånt rigget jo i en kresen studentmasse. Og lydforming var særdeles in i fagmetodikktime, med naturell sampling, klipping og liming på den Tandbergske båndopptageren som egentlig tilhørte musikkskolen. Jeg så en ulv, en rev, en hare – og da så ...

Kulturreisene til Oslo huskes, eller gjør de det? Direkte i buss lørdag formiddag etter forelesning, benke seg inn i ei Søgne-rute med fri eksoslukt og uten varmeapparat. Pakket inn i duffelcoat med kursen peilet attacca mot Den Norske Opera på Youngstorget og Valkyrien av Wagner, med vomfyll fra endel inntak av ulik fast og flytende proviant innover. Ouvertyren var vel neppe ferdigspilt før tornerosesøvn overmannet pilegrimene fra AMK. Det er heitt i operaen. Og karnevalene inne på nr. 2 – med Sløgedal, selveste domorganisten utkledd som Moshe Dayan og med sin sørlandske stevtoner på lur og blikket vendt mot Vestbredden og Østre Strandgate i vinterkvelden. Det er heitt på nr. 2. Joda, det swingte, og det var litt rock´n roll. Og det beste av alt. Endel av de studerende fortsatte faktisk å drive med musikk etterpå også! Er det kanskje noe i at "... musik ska byggas utav glädje" ...? "Du holde Kunst in wieviel grauen Stunden" ...



"Unforgettable" – noen anekdoter

*En student var oppe til eksamen i innstudering. Dessverre var tidspunktet for eksamen sammenfallende med hans daglige siesta, så midt under forberedelsene satte han seg ned i en medbragt fluktstol og hadde sin daglige halvtimes hvil.

*Gitarister er vanligvis ikke helt komfortable med det å spille piano. En gitarstudent var oppe til eksamen i piano, og midtveis i stykket stoppet han opp i et vanskelig parti. Han snur seg til sensor og sier: "Der modulerte han, det svinet"!

*En morgen jeg skulle på konservatoriet, traff jeg en medstudent, ganske så sjuk. "Du ser helt sylta ut, er du tett overalt"? spurte jeg. "Ja", sa han, "untatt et sted, der har jeg diaré".

*En orgelstudent kommer på sin første time, på joggesko. Idet han entrer orgelkrakken tar han av seg skoene og svinger seg opp, på sokkelesten. Da kommer det diplomatisk fra læreren: "Jeg tror det hadde vært på sin plass med et par sko".

*Det er time i hørelære. Læreren er mild og snill, og det var intervaller som skulle avsløres. Læreren spilte et intervall, og studentene svarte i tur og orden. Spenningen var stor da læreren spilte en kvart. Skjelvende svarer studenten: "Jeg tror det er en kvint". "Ja", svarer læreren, "men da ville det vært slik": (Han utvidet intervallet fra en kvart til en kvint).

*Det var sen kveld (vi øvde ofte til midnatt), og jeg var midt inne i en Mozart-sonate på øvingsrom nr 3. Med ett høres et drønn så kraftig at jeg ikke et øyeblikk var i tvil om at en bombe måtte ha falt. Med lynets hastighet og hjertet i halsen løp jeg ut i gangen for å se hva som hadde hendt. Jeg forestilte meg et kaos av murstein og betong, tangenter og strenger fra ødelagte instrumenter.

Det var tydeligvis flere som tenkte det samme. Ut fra øvingsrommene kom studentene, den ene etter den andre, i frykt for hva som hadde hendt. Rektor, som ofte arbeidet på kveldstid, var heller ikke sen med å tilkjenne sin sjokkerte uro, og artikulerte det tydelig og med store bokstaver! Så stod vi der, den ene mer spørrende enn

den andre til hva som hadde hendt, og nærmest ventet på at dommedag var et faktum. Men ingenting skjedde. Det ble dørgende stille, og vi holdt pusten i påvente av at en ny "bombe" kunne falle. Forsiktig turte vi trekke pusten. Da hører vi lyd fra lærerrommet. På tå hev lister vi oss mot døren. Rektor først og vi studenter etter. Hva ville møte oss? En spion, en forbryter eller en farlig person med våpen og kniv? Rektor lot det stå til. Han nærmest rev døren opp. Vi andre fulgte etter.

Du milde måne. Synet som møtte oss skal jeg sent glemme. Der stod en av gitarstudentene, forsiktig fremoverbøyd og støttet seg til gitaren. Spredt utover låg der noter og bøker, LP-plater, tidsskrifter og effekter av mange slag. Og midt på gulvet låg det store "gulv til tak skapet" som tjente til lærernes post- og oppbevaringsskap. "Nu går vel hele stipendet mitt" kom det skjelvende fra gitarstudenten. "Jeg skulle bare sette fra meg gitaren, og kom til å støtte meg på skapet". Vi måtte smile der vi sto. Faren var definitivt over. Vi kunne alle senke skuldrene. Med felles innsats i oppryddingen og kløktighet fra rektors side, ble skapet reparert på konservatoriets bekostning. Gitarstudenten kunne heve sitt stipend uten omkostninger. Men vi var alle enige om at det var en stor smell han fikk til, gitarstudenten på AMK.

*Tidligere hadde man kirkemusikkutdanning, og følgende historie utspant seg på en eksamen i kantoripraksis. Kandidaten hadde like før eksamen fått utlevert en korsats som skulle innstudies med koret, som besto av medstudenter. Men eksamenskandidaten var slett ikke fornøyd med stykket han skulle instruere. Etter hans mening holdt det absolutt ikke mål rent musikalsk, og dette utmalte han i det vide og brede til "koret", som på sin side hadde vondt for å holde latteren tilbake. Kandidaten strøk til denne eksamen, men det hører med til historien at han siden ble en meget anerkjent og dyktig kirkemusiker!

*I et teorifag hadde læreren lenge irritert seg over en student som alltid kom for sent. En time hadde han bestemt seg for å ta dette opp med vedkommende student, i alles påhør, og forberedte derfor de andre studentene på dette, da studenten også denne dagen ikke dukket opp i tide. Etter en halv time kom han inn døra, våt, med delvis ødelagt regndress, oppskrablet på hender og hjelm. Det var denne dagen et heftig regnvær, og på spørsmål fra læreren om grunnen til at han var så sen var svaret: "Jeg har kollidert med mopeden". Læreren: "Hvordan skjedde det?" Studenten: "Jeg kjørte i baken på en bil". Læreren: "Så du ikke at bilen foran deg bremsset?" Studenten: "Nei, bilen stod parkert på sletta i

Kjosbukta". Læreren: "Men, du må da ha sett bilen?" Studenten: "Du ser, det regnet så kraftig, og så har jeg ikke visir på hjelmen, derfor måtte jeg se rett ned, og rakk ikke å se bilen før det smalt. Det har nemlig aldri stått noe bil parkert der tidligere!"

*En av lærerne hadde ved et uhell fått kappet av halve langfingeren på høyre hånd – for en musiker i seg selv en tragedie – men læreren var i mange år en avholdt lærer i teorifag. En gang skulle han sette klassen inn i "solfege-systemet", som gjør bruk av finger- og håndtegn. Hånden som viser tegnet skal holdes høyt hevet. Studenten som forteller dette sier at siden hun bare så halve langfingeren til læreren oppfattet hun det slik at denne fingeren skulle brettes inn i hånden, noe som selvsagt er vanskelig å få til, da man i tillegg skifter håndtegn hele tiden. Hun strevde virkelig med å få til dette, og ble ganske flau da hun etter en stund oppdaget at det visstnok bare var hun som ikke hadde oppdaget lærerens "handicap"!

"Keep on dancing" – tanker om konservatoriets fremtid

– sett fra Institutt for klassisk musikk

Førsteamanuensis Tellef Juva

Mye har skjedd siden høgskolefusjonen høsten 1994. Musikkonservatoriet har gått fra å være en selvstendig høgskole til å bli et institutt for klassisk og rytmisk musikk innenfor Fakultet for kunstfag. Dette har ført til store utfordringer både administrativt og faglig.

Den klassiske musikktradisjonen står på mange måter ved et veiskille. Vi har aldri tidligere hatt så mange talenter og unge musikere som gjør internasjonal karriere. Det har heller aldri vært flere elever i kulturskolene. Likevel ser vi en stor utfordring i å øke publikums generelle interesse for den klassiske musikken samt å rekruttere nye søkere til de klassiske utøverstudiene ved konservatoriene.

Konservatoriet (klassisk og rytmisk) lever i en symbiose med et profesjonelt pulserende kulturliv. Kristiansands satsning innenfor kultursektoren, med konsert- og teaterhus, vil vitalisere hele kulturlivet. For konservatoriet vil det være helt essensielt å delta i denne utviklingen.

Jeg har derfor stor tro på framtida. Utfordringene ligger i å få tilstrekkelige rammebetingelser, få den klassiske musikken ut til nye grupper, og tydeliggjøre vår profesjonalitet og vårt mangfold.

– sett fra Institutt for rytmisk musikk

Høgskolelektor Rolf Kristensen

I 1991 fikk konservatoriet en egen linje for rytmisk musikk. Begrepet rytmisk musikk var da ganske ukjent for de fleste, men nå 14 år senere har dette blitt et ganske innarbeidet uttrykk, selv om vi fortsatt møter folk som tror vi er en form for tromme/perkusjon- eller rytmisk sportsgymnastikkskole. Det som for 14 år siden begynte som en linje med ca 10-12 studenter og 5-6 timelærere, har nå vokst til et eget institutt med 55 studenter og 10 fast ansatte lærere (deriblant tre professorer), og instituttet har blitt en viktig aktør innen Norsk musikkutdanning.

For oss var det svært viktig at vi kom i gang med en selvstendig rytmisk utdannelse så tidlig som i 1991. På den tiden var det bare Trondheim som hadde et

lignende studium, så det var et stort behov for denne type utdanning. Dette førte til god søking fra dag en. I dag står vi ikke lenger i den samme monopolsituasjonen. Nå har musikkhøgskolen og alle konservatoriene hevet seg på den nye trenden med rytmisk utdanning, med Griegakademiet som det siste høsten 2004. I denne situasjonen er ikke høye søkertall lengre noen selvfølge, så det er derfor veldig gledelig at antall søkere de to siste årene faktisk er høyere enn noen gang.

Noe av grunnen til dette ligger nok i at vi har funnet en egen nisje. Mens de andre konservatoriene stort sett baserer sin utdanning på jazz, så arbeider vi med et bredt spekter av stilarter innen den rytmiske musikken.

For å møte den nye konkurransesituasjonen er det viktig at vi fortsetter å være i forkant av utviklingen, og utnytter den posisjonen vi nå har som den største institusjonen innen rytmisk utdanning i Norge. Vi er i gang med et mastergradsstudium, og doktorgradsutdanning blir kanskje det neste. Det å drive med utdanning innen et nytt fagområde, stiller også store krav i forhold til aktualitet. Vi må ikke stivne i en form, men finne en riktig balanse mellom historisk fundament, og arbeid med de ferskeste uttrykksformene.

Det har vært spennende å være med i prosessen med oppbygging av det rytmiske studiet i Kristiansand, og fortsettelsen blir nok like spennende. Byen er i ferd med å utvikle seg fra småby til storby. Vi har fått kulturstiftelsen Cultiva, og om noen år har vi universitet, konserthus, og andre rytmiske spillesteder med god standard. I kombinasjon med goodwill fra lokalmiljø og Høgskolen i Agder, gir dette oss store muligheter for å utvikle institusjonen videre til å bli en ledende institusjon innen musikkutdanning i Norge.



Artikkelforfatterne

Torbjørn Aasen

Høgskolelektor ved Høgskolen i Agder, Institutt for klassisk musikk. Underviser i hørelære, besifringsspill og klaver. E-post: torbjorn.aasen@hia.no

Tor Dybo

Dr.art., professor ved Høgskolen i Agder, Institutt for rytmisk musikk. Undervisning og forskning innenfor vitenskapsteori, etnomusikologi, jazz- og populærmusikk. E-post: tor.dybo@hia.no

Per Kjetil Farstad

Phil.dr., professor ved Høgskolen i Agder, Institutt for klassisk musikk. Underviser i klassisk gitar og kammermusikk, og virker som veileder på mastergradsstudiet. E-post: per.k.farstad@hia.no

Hans Magne Græsvold

Tidligere høgskolelektor ved Høgskolen i Agder, Institutt for klassisk musikk, med fagene fløyte, komposisjon og satslære; virker nå hovedsakelig som komponist. E-post: hansmagne-graevold@c2i.net

Rolf Gupta

Dirigent og komponist. Siden 2003 sjefsdirigent ved Kringkastingsorkesteret, Oslo. En av de kunstneriske lederne for De Internasjonale Kirkefestspillene i Kristiansand. E-post: rgupta@c2i.net

Jan Hartvig Henriksen

Tidligere rektor ved daværende Agder musikkonservatorium, senere (til 2000) høgskolelektor ved Høgskolen i Agder, Institutt for klassisk musikk, med musikkhistorie som fag. Adresse: Nedre Skibberhei 5, 4836 Arendal

Anne-Åse Kallhovd

Avdelingsleder/avdelingsbibliotekar ved Høgskolen i Agder. E-post: anne-ase.kallhovd@hia.no

Terje Mathisen

Høgskolelektor ved Høgskolen i Agder, Institutt for klassisk musikk, med akkompagnement og musikkhistorie som fag. E-post: terje.mathisen@hia.no

Norvald Nilsen

Førstelektor ved Høgskolen i Agder, Institutt for klassisk musikk. Underviser i didaktikk, klasseromsarbeid og dans. E-post: norvald.nilsen@hia.no

Bjørn Ole Rasch

Professor ved Høgskolen i Agder, Institutt for rytmisk musikk. Underviser i tangentinstrumenter og musikkhistorie. E-post: bjorn.o.rasch@hia.no

Arne Stakkeland

Skole- og kultursjef i Hægebostad kommune, tidligere undervisningsleder ved daværende Agder Musikkonservatorium.

E-post: arne.stakkeland@haegbostad.kommune.no

Knut Tønsberg

Førstelektor ved Høgskolen i Agder, doktorgradsstipendiat ved Institutt for rytmisk musikk. E-post: knut.tonsberg@hia.no

