

KAPITTEL 8

«min klode, mi sjel» Mitt møte med Magnar og musikken

Kjell Habbestad

Summary: I met Magnar Åm during my schooldays in Bergen, where he taught me jazz piano. In 1972 I enjoyed participating in the première of his breakthrough work. Later, during composition studies, I based my diploma dissertation on an analysis of Åm's work *punkt null* (1978). In the present article I revisit this work and attempt to establish and name some of the compositional principles used, and discuss the composer's relation to programmatic content.

In the second part of the article, I present a brief overview of Åm's later production, aiming in particular to find points at which he departs from his original manifest. My plan from the start was not to present the works in chronological order, but rather to group them according to various characteristics and similarities. However, it became apparent during the process that the portfolio had a natural progression in itself, revealing a sequential thematic and dramaturgical development, thus making it unnecessary, with few exceptions, to depart from the chronological order.

After this overview, I attempt to 'place' the composer and to draw some – highly subjective – conclusions.

Keywords: Magnar Åm, stylistic characteristics, free-tonal, melodic-harmonic form, musical score

Sitering av denne artikkelen: Habbestad, K. (2022). «*min klode, mi sjel*». Mitt møte med Magnar og musikken. I Hjorthol, G., Løvoll, H.S., Oltedal, E. & Sørbo, J.I. (Red.), *Stemma og stilla i musikk og litteratur. Festskrift til Magnar Åm* (s. 129–167). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.158>
Lisens: CC BY-NC-ND.

Eg har alltid hatt sterk utferdstrong, og i ungdomsskuletida drøymde eg om snarast råd å koma meg ut i verda. Hellet var at det ikkje fanst gymnas med musikkline nærare enn i Bergen, ved U. Pihls skole.¹ I tida før eg skulle søkja om plass, hadde eg lese ein artikkel i Bergens Tidende om den unge komponisten Magnar Åm, og det var forvitneleg å finna artikkelen att i arkivet mitt, godt 50 år etter. I oppslaget, som bar den vidfemnande tittelen: «**Kantoreksamen og artium same våren**, 18-åring har orgeldebut med eige verk. *Magnar Aam (sic) uroppfører Trio – og skriv symfoni!*», framstod han som ein profet eller guru, avbildta med langt hår og skjegg, og inngav djup respekt på ein ung skuleelev.

I tillegg til alle desse bragdene hadde han like gjerne plassert seg på den norske Grand Prix-toppa med *La meg sove*. «Den som har mykje ugjort, lyt vera annig», skreiv skribenten *rs*². *Veslefrikk med fela* hadde han laga til klassen sin ved musikklina, med Magnar i rolla som lensmann, og han kunne sjølv urframføra orgeltrioen sin i Johanneskirken. Vidare står det: «Og han spelar jazz. I ledige stunder!» Eg kan her skyta inn at eg seinare oppfanga ein anekdote om at Magnar ein gong hadde gjeve ein jazzkonsert (i Konsertpaleet?), der han hadde spela med ein slik villskap at han blødde frå neglene.

Artikkelen tek elles på kornet eit par særtrekk ved intervjuobjektet som eg finn det verdt å nemna. Vedrørande orgeltrioen seier Magnar at han ikkje er tiltrekt av effektmakeri og unngår «det storfelde orgelbruset. I så måte er trioen stille og beskjeden». Under spørsmålet om dette er uttrykk for ei opposisjonell haldning til ein stor del av samtidas orgelmusikk, teiknar så journalisten eit av dei viktigaste særtrekk ved komponisten: «Magnar Aam tenkjer litt – han er redd for å seia for mykje – men så kjem det: ‘Eg lagar musikk som eg kjenner behov for å skriva.’» Den innleiande togna (etter min målestokk *altfor* lang), etterfylgt av det korte, ja, eigentleg tverre og noko avvisande svaret, nesten messiansk i

1 Opphavleg Ulrike Pihls pikeskole, der unge jenter kunne læra huslege syssel, lesing, skriving og rekning. Skulen har namnet sitt etter Ulrike Eleonora Pihl, som overtok den frå tanta si, Madame Henriette Thrap-Meyer i 1865. Frå 1906 heldt skulen til i Fosswinckels gate 5. Frå 1954 vart den omgjord til gymnas for både gitar og jenter med musikkline oppretta ein gong i 1960-åra. I 1988 vart skulen flytta til Åsane. Den vart nedlagd i 2018. (Kjelde: Wikipedia: https://no.wikipedia.org/wiki/U._Pihl_videreg%C3%A5ende_skole)

2 Truleg Reidar Storaas.

karakteren, kjenner eg godt att frå mine seinare møte og livsvarige venenskap med komponisten. Dette var det eine særtrekket, gurufaktoren. Vidare fortel journalisten at *Trio* er eit «fritonalt» verk med to kontrasterande satsar, og litt seinare, om den komande symfonien, at denne er «i eigen fritt dissonerande stil». Omgrepa ‘fritonalt’ og ‘fritt dissonerande’ er ord Magnar ofte nyttar i omnemning av eigen musikk, noko eg skal koma attende til.

Eg tok mot til meg og skreiv til Magnar, 17. mars 1971. Eg har vel alltid vore noko motstraums, og sidan eg var oppvaksen med nynorsk, var dikta eg skreiv på denne tida, gjerne på bokmål. Og skulle ein korrespondera med danna og framståande folk, laut ein nytta riksspråket, må eg ha tenkt, og skreiv (også eg Aam med to a-ar) på Remington-maskina slike ting som: «Jeg er fra Bremnes på Bømlo ...» osb. med høfleg tiltale, ‘Dem’ og ‘De’, i ein noko styltete og tilgjort stil. Eg kjenner atter skamroden stiga når eg i dag les dette, og særskilt på bakgrunn av Magnar sitt svar frå Blomsterdalen nokre dagar etter, på klingande nynorsk, kvardagsleg og i ei noko steil handskrift. Første møte var soleis skivebom, og det sit nok framleis noko i. Soleis slit eg jamt med slike tankar: Eg tenkjer for kort, talar for fort, han tenkjer før han talar. Eg surfar på livsens bylgjetoppar, han eig den kunstnarlege *lidinga*. Eg arbeider med skalaer og teori, han er intuitiv og fritonal. Eg skriv notar, han er tonesetjar.

I brevet mitt la eg nærast ei føring; ville hjelpe rådgjevaren min til å devaluera musikkлина til noko som låg på eit for lågt nivå, og heller tilrå ei allmennline med fullt språkval, i tillegg til pianotimar ved konservatoriet. Men – Magnar tilrådde musikkлина og meinte eg burde starta der «viss du har lett for vanlege skulefag, og ta halv eller heil konservatorieutdanning ved sida av». Til sist dytta han heile spjåkeskapen min over bord med denne uforferda konklusjonen: «Men ta denne tilrådinga med ei klype LSD, for eg tenkjer heile tida ut ifrå min eigen arbeidsrytme og tidsvinningsmani.» Eg tok til på U. Pihl, og for meg vart det ingen kombinasjon med konservatoriestudiar, dei fekk koma i sin tur. Men det er ei anna soge.

I gymnastida tok eg kontakt med Magnar og tileigna meg jazzharmonikk og -improvisasjon hjå han. Magnar teikna ned små ‘akkordblekker’ på standardlåtar, men gjerne òg på norske folketonar. Denne

vidareføringa av Griegs og nasjonalromantikkens einevelde på harmonisering av tradisjonsmateriale vart skilsetjande for mi seinare harmoniske interesse. På gymnaset sleit eg nok litt med matematikken, men her kom Liv, kona til Magnar, meg til hjelp med ekstraundervisning. Undervisningstimar av b e slag fann stad i heimen deira på Paradis, og inkluderte alltid aftansm al med, for meg, ukjend vegetarmat, og gjerne overnatting til neste skuledag.

Mitt første møte med Magnar sin musikk var gjennom det som gjerne vert rekna for sjølve gjennombrotsverket,

b n, for kor, sopran og strykeorkester (1972).³

Sjølv om tittelen, ja dei aller fleste titlane til Magnar er i minusklar (små bokstavar), var besetninga «FOR STRYKARAR OG BLANDA KOR MED SOPRAN SOLIST» (sic) gjeven i versalar (store bokstavar) i den karakteristisk steile og noko potetrunde handskrifta som ein  g fann att i notane. Eg la vidare merke til at han nytta italienske instrumentnamn: *vlni*, *vle*, *vc* og *cb* (fiolinar, bratsjar, celli og kontrabassar). Jo, *musikkuttrykk*: tempo, dynamikk og artikulasjon, går no gjerne på italiensk, men *instrumentnamna* gav dette partituret ein endå meir internasjonal og autorit er d m, som fylte meg med age. *Grandeuren* med   delta i dette verket på Konsertpaleets scene gjer at eg no er overraska over   konstatera at det ikkje var for symfoniorkester, berre strykarar. Minnet tillegg framberinga ein større dimensjon.

Verket vart urframført 8. mars 1973 av koret ved musikklina på U. Pihl, sopransolisten Anne Bolstad og Musikselskabet Harmoniens Orkester under leing av Sverre Bruland. Me, songarane, hadde vore under kunnig innstudering av musikklina sin primus motor, Kjell Leikvoll, f r Sverre Bruland overtok oss. Eg hugsar godt den store respekten eg kjende for alt i hop f r me strøymde inn på scena, og podiemeisteren hadde førebudd oss med desse ord: «Di første går inn, v ardi' og pr kti', og di siste nett så di sku' hatt k  mner en i heel'e!» Han hadde lang røynsle frå dette med   administrera entr en, og djup innsikt i prosesjonens vesen og åtferd med omsyn til k danning og oppløysing.

3 Bibliografiske opplysningar om verka finst i verklista bak i boka.

All forklaring og informasjon låg på tittelbladet, oppå linene på eit vanleg noteark, og eg legg særleg merke til utøvarinstruksen om å «perform with clearness, distinction and *total presence*.» Ikkje noko unnasning bakarst i 2.-fiolinrekkja her! Endå ein kuriositet er den spegelvende tekstlina nedst på sida, som eg, ved hjelp av moderne teknikk, greidde å snu og tolka til «S?nova» Transparentnotenpapier Nr. 308 - 20 zeilig». (20-linjers, altså 20 notesystem.) Kvifor spegelvend? Jo, av di mangfaldiggjeringsvylda på den tid var ein lyskopimaskin. Notane vart skrivne på gjennomsiktig kalkérpapir med Rothring-penn, eit tynt røyr som måtte haldast nærast loddboint mot underlaget. Gjorde ein feil, var det først å la mistaket tørka, og deretter skrapa varsamt med eit barberblad til noteteiknet var borte. Denne prosedyren etterlet gjerne ei porøs overflate, som ved ny innteikning gav eit noko utflytande resultat. *Kor* tida og metodane har endra seg sidan den gong!

Resten av partituret, etter omslagssida, har elles 32 noteliner, og noko av grunnen til at minnet gjer dette til eit orkesterverk, er at den unge komponisten har hatt mot til å disponera notearket ope og luftig. Medan det i mange tilfelle er råd å notera alle strykarane i orkesteret på fem notesystem, er partituret her strekt ut over alle dei 32 'zeilene', sidan fiolinar, bratsjar og celli til tider er inndelte i så mange som fire åtskilde stemmer (*divisi*) på kvar sine notesystem, og kontrabassane på to. Magnar har til overmål hoppa over annakvart notesystem, slik at det vert eit høgt partitur.

Verket er i speletid ikkje omfattande, omlag ni minutt, men står i minnet mitt som ein bauta, ja, nærast ein heilaftan. Det opnar med 1.-cellogruppa i *p* med eit tema i mixolydisk toneart (dur med senka sjuandetrinn) underleg nok (høyr, no vaknar vegleiareren i meg!) notert i G-nøkkel, i eit område som absolutt påkallar F-, til naud tenornøkkel, i eit *intensivo cantabile*. Og her er me allereie ved den syngjande Magnar. Instrumenta skal syngja!

Taktarten er $4/4$ stykket igjennom, i eit tempo som tilsvarar ein hjartepuls på 60 i minuttet, utan tempo- eller taktartskifte. Men dei to firetala er også det einaste firkanta i verket, for herifrå gjer komponisten alt som står i hans makt for å unngå kjensla av $4/4$ -betoning av noko slag. Tonane kjem ofte *før* slaget, overbundne inn i neste takt, eller '*off beat*', forseinka med ein åttandedelspause e.l. Her er òg ein utbreidd bruk av rytmiske

underdelingar, triolar, sekstolar o.l. Temaet er vidare ornamentert med forsiringar, slik ein gjerne finn det i folkemusikk; små forslag og ‘krullar’. Komponisten tilviser rett ofte på kva for strengjer tonane skal framberast; *sul D*, *sul A* osb. Instrumenteringsmessig nyttar han ofte oktaveringar; den same melodien vert samstundes framført av fleire instrument i oktavs avstand, noko som gjev ei brei, likesom autorisert melodikjensle.

Stryketonane som normalt eig *vibrato*, er stundom pålagde å ikkje vibrera (*non vibrato*). Frå tid til anna er notert tre strekar over notehalsen, då er det *tremolo*; ei høgfrekvent bogerørsle fram og attende på strengen, som dannar ein lyd omlag som av ei summande humle. Klangen kan vera dempa med *sordin*, den vesle gaffelen ein set oppå stolen eller strengebraua, *con* (med) eller *senza* (utan) *sord*. *Pizzicato* (plukka streng) er mykje nytta, *Bartok-pizzicato* også, då trekkjer ein strengen opp (som ein gjer med bogestrengen før pila fer av garde) og slepper den ned i gripebrettet med ein skarp smell. Og så har du *col legno*, der ein snur bogen og dengjer på strengen med bogestokken (*legno* = tre).

Kvifor fortel eg alt dette, og går slik inn i detaljane? Jo, først av di alle dei ovannemnde informasjonane til utøvarane er gjevne allereie på dei første sidene av *bøn*-partituret. Og ikkje minst av di dette var mitt første møte med sokalla seriøs samtidsmusikk; eit møte som sette avtrykk i eit ungt og ope sinn. Ved nokre augnekest i eigen musikk er det slåande kor mange av desse og tilsvarande element som har gått inn i mitt vokabular, og kor stor innverknad dette tidlege møtet med Magnar Åm sin musikk fekk, og framleis har.

bøn er ei ordlaus bøn. ‘Teksten’ består av vokallydar, ofte *o* eller *a*, men gjerne òg i kombinasjon med konsonantar, som t.d. *da*, *da*. Songarane intonerer i *ppp* etter ei 14 taktars instrumental innleiing; først 3. sopran, dinest 1. alt, så 2. sopran, 2. alt og 1. sopran som over fire taktar byggjer opp dei fem første tonane i ein g-mollskala til eit *cluster*. Så overtek instrumenta i nye ti taktar. Og so var det vår tur: tenorane, i eit heilt anna uttrykk: eit markert *f*. Her fekk me høve til å ropa ut bønane i Konsertpaleet, i vårt beste register: eit kvartsprang frå *a* opp på *d* og dinest stegvis opp til *gess!* Like før me nådde vårt dynamiske klimaks som enda i eit lydleg *ah!*, hadde sopransolisten intonert på ein høg *g* i *ppp*, med ei tilsvarande crescendo-utvikling til sitt *ah!*

Det er uråd å attfortelja eit heilt musikalsk forløp, og eg nøyer meg difor med desse markørane i utviklinga av Magnars 'viskningar och rop'.⁴ Frå dei ulike dynamiske vokale høgdepunkt ut mot det gylne snittet vert stykket meir lågmælt og mindre rørleg, med lengre noteverdiar i orkesteret i overvegande veik dynamikk, med unntak av eit siste store utbrot, som so døyr og døyr i lange liggjetonar.

I dei siste taktane får ein denne føresegna: *whisper without voice (like a breath of wind, like a secret into the ear of a friend)*: «kan hende eig vi sola før dagen døyr». Den siste konsonanten vert utdregen over ein fjerdedel, som rulle-r med *crescendo* opp mot ein avsluttande markert *rh*-lyd. So legg kor og orkester seg til kvile på ein open C-dur-akkord som har meir kvint enn grunntone i seg, ja, so open er han at han endåtil kviler på den ustabile og kvileause kvinten i bassen. *Misterioso!*

Så dette var bøna: La oss vona me får sjå ljuset før det mørknar!

Etter gymnaset før eg til musikkhøgskulen i Oslo, og kontakten med Magnar vart venteleg mindre. Men då eg etter fire års kyrkjemusikkstudium og to års diplomstudium i komposisjon (brakte noko lengre tid enn Magnar, eg) skulle skriva diplomoppgåva mi, valde eg å ikkje skriva om musikk frå verdslitteraturen som alt var bandsterkt omhandla, men å pløya ny mark. Eg ville konsentrera meg om musikken til ein norsk samtidskomponist, ein kollega, og valet fall på Magnar Åm. Oppgåva vart skriven i 1980/81, og Magnar hadde då mellom mangt anna lagt til sitt *grand oeuvre*'s verket

punkt null — for kor, barnekor, sopran, alt og orkester (1978)

og dette valde eg å omhandla. Som del av grunnlaget for arbeidet, møtte eg komponisten og gjorde lydbandfesta samtalar med han – «for å finna meir av det som ligg attom noteskrifta og innom auga hjå han», som det står i føreordet (Habbestad, 1981, s. 6). Der vektlegg eg elles at Magnar har gjeve meg ei mengd verdfulle tankar kring det å oppfinna i augneblinken (improvisera) og skriva ned, samstundes som eg stadfester at våre innfallsvinklar har vorte ulike, slik at me gjerne har kome godt på avstand i utgangspunkt og tankeverksemd. Likevel gjev eg Magnar ei stor takk for

4 Bergman-filmen kom faktisk same året.

5 *magnum opus*, ein kunstars livsverk.

vekkjing, medvitgjering og musikalsk utrusting. Intervjua på kassettspelaren var elles av so veik kvalitet, at eg med full styrke og hovudtelefonane djupt i øyra, til naud var i stand til å utskilja brokkar av det som vart sagt, gjennom eit hav av kvit, og skitnare, støy. Eg siterer meg sjølv: «På dette omkverve står eg ikkje ansvarleg for sitatfusk. (Spelaren tilhørde Magnar, lat meg no ha *det* sagt –)» (Habbestad, 1981, s.8).

Sidan Magnar ikkje såg det som særleg naudsynt å gå inn på verket i teoretisk-analytisk forstand, vart emnetilfanget til denne delen i lydband-intervjuet heller tynt; eg måtte finna ut av det sjølv. Oppgåva vart inndelt i to hovudbolkar: «Tonane – og lengten attom», ein musikalsk og ein utanommusikalsk innfallsvinkel, kongruent med ein av Magnars seinare titlar: *min klode, mi sjel* (1982). Eg tek her med litt av komponisten sine tankar om sjølv skapingsprosessen – det å komponera.

«Å lage musikk er ikkje noko mysterium», sa Magnar i intervju med poesitidsskriftet *Dyade* i 1980 (Habbestad, 1981, s. 10).⁶ «Oppskrifta er i alle fall svært so endefram. Du treng eitt eller fleire instrument som kan gje lyd frå seg. So tek du ein del av desse lydane og set saman til ein heilskap. Det er alt.» I tillegg til reiskapane papir, blyant og viskeler tilrår han òg ein viss porsjon førestillingsevne/intuisjon, samt formsans. Intuisjon definerer han som «evnen til sjølv å kjenne etter kva som er rett». Og vidare: «Eg ser på intuisjonen som det mest arbeids- og tidkrevjande som finst; at eg lever kvar minste detalj, heilt til det tvingar seg fram ei fortsettjing som gjer mønsteret klårt... Det gjeld for både liner, klanger, rytme og spenning. Det som gjer arbeidet spennande, er dette at ein ved hjelp av intuisjonen heile tida oppdagar noko nytt.»

I samtalen hevdar Magnar vidare at utgangspunktet er *heilskapsidéen* i seg sjølv, «der det klanglege, melodiske, harmoniske og rytmiske er heilt likeverdige faktorar. Ideen presenterer seg heilt frå byrjinga av skaparprosessen, får form og vert nedteikna». Neste steget er så utvikling av liner og dynamiske og klanglege spenningsoppbyggingar. Linene får lov til å utvikla seg sjølv, leva sitt eige liv. Storparten av dette arbeidet er gjort utan noka form for konsultasjon med pianoet; komponisten står ved eit bord, dirigerer og dansar. Magnar seier:

6 Alle sitat av Magnar Åm på s. 136-145 er henta frå Habbestad (1981), også når dei originalt stod andre stader.

Det er muskelkraft i dei musikalske rørslene... eg har arbeidd mykje ut frå det utgangspunktet at muskulaturen får vere med og bestemme kva som skjer. Reint praktisk skjer dette ved at eg dansar ut det meste, dirigerer og veivar, og lear på kvar ting som vert gjort.

Det harmoniske momentet tykkjest ikkje vera så naudsynt på dette stadiet, viktigare er spenningsoppbygginga, det at spenninga skal vera konstant, at det ikkje skal finnast bølgeverknader i form av spenning/avspenning. Magnar:

Kvart sekund skal ha total spenning. Men det finst kan hende ei slags spenning ein kan kalle avspenning; den som rettar blikket attende, set gamle ting i perspektiv. Og den er viktig. Men avslapping som musikalsk byggjestein, blir oftast for mjuk for meg. Slikt kan ein heller gjere når ein har høyrte *frå* seg.

Først når dette stadiet er attendelagt, kjem fastlegginga av akkordar og harmonisk utvikling. Hå Magnar er omsynet til linespelet viktigare enn det harmoniske. Akkordane oppstår meir som resultat av 'kollisjonar mellom linene'. I fastlegging og justering av det harmoniske, som Magnar nemner 'klangane', vert derimot gjerne pianoet nytta som 'tonehøgds målar'.

Eg har tidlegare vore inne på Magnar si omnemning av eigen musikk som 'fritonal' og 'fritt dissonerande'. Då eg nokre år seinare kom som lektor til Bergen Musikkonservatorium, overtok eg det eittårige komposisjonskurset Magnar hadde hatt hand om, under nemninga 'Fri skaping' (av vittige tunger straks omdøpt til 'Frisk aping'). Hå meg fekk det den meir akademiske tittelen Komposisjon vidareutdanning; eit kurs eg etter kvart tok med meg til Østlandets Musikkonservatorium og deretter til musikkhøgskulen, og har drive i 40 år, på Magnar sin leist, men med større teoretisk medvitjing enn rein intuisjon som grunnlag.

Det var denne frie skapinga. Det er akkurat som om det går ein smådjev i meg; eg vil denne heilage intuisjonen til livs, og utfordra tonesetjaren ved å nytta analyse som målestav på hans intuitive arbeid, ja, setja tal, bokstavar, klammer og klassiske formomgrep på den, heilt på tvers av tanken hans om å vera fri frå all påverknad. I denne oppgåva (som altså vart skriven for nøyaktig 40 år sidan) vil eg prøva Magnar si tilnærming mot mi.

Stor og mindre form

Eg går difor først laus på ein formanalyse av verket, som er inndelt i tre satsar, to store yttersatsar og ein kort mellomsats med *intermezzo*-preg, og finn at yttersatsane i viss mon korresponderer med einannan; begge er todelte. A-delen i baa satsane eig eit ganske dissonerande uttrykk, medan B-delen, som i stor grad er sams for begge satsane, representerer eit brot med det krasse, og opnar opp for ei delikat valseprega openberring. *Intermezzosatsen* (sats 2), som Magnar sjølv omtalar som «ei lita perle mellom kampesteinane, ein løynd skatt», er kammermusikalsk (solist, kor og 2 gitarar) og langt lausare i forma.

Deretter syner det seg – og dette kjendest som ei *verkeleg* stor oppdaging! – at Magnar sin intuisjon samsvarar heilt med eitt av tradisjonens høgast vyrde formprinsipp, det *dynamiske*, eller *barforma*, ei form med bokstavsetjinga *A A' B*, også karakterisert som *Stollen 1* (strofe), *Stollen 2* og *Abgesang* (ettersong), som stammar heilt frå dei tyske minnesongarane (12.–14. årh.).⁷ Dette retoriske prinsippet kan karakteriserast slik: Først seier eg *litt* (*A*), så seier eg *litt til* om det same (*A'*) (utt.: '*A merka*') – og til sist seier eg *alt* (*B*).

Etter kvart som eg arbeidde meg innover i musikken, fann eg at dette prinsippet let seg applisera på nesten heile byggverket. Først (teoretisk sett, og noko tvungent) inndelinga i tre satsar (*A A' B*). Deretter fann eg klåre skilje å plassera bokstavane ved; i 1. sats: *Stollen 1* (*A*) takt 1–51, *Stollen 2* (*A'*) takt 52–99, og *Abgesang* (*B*) takt 100 og ut. Den same inndelinga gjekk like lett å finna i dei to neste satsane.

So stilte eg skarpare, og gjekk inn i den første *A* og fann at også denne kunne inndelast i tre delar: *A A' B*. Dinest gjekk eg inn i sistnemnde underdelings *A*, og fann nye tredelingspunkt, osb. Heile hierarkiet vart kartlagt og framsynt på ei tidslinje, i alle dei tre satsane, med ein slåande

⁷ Forma vart overteken av Meistersinger-lauga i det 15. til 18. århundre. Tilsvarande formoppbygging er å finna i dei lutherske koralane, som sterkt har påverka formprinsippa i Bachs kantatar. I seinare tid finn ein den i songar av Schubert, Schumann og Brahms, samt hjå Wagner i operaen *Die Meistersinger von Nürnberg*. Barforma utgjer òg eit viktig prinsipp i Bruckners symfoniar, og i det 20. århundre finn me den i Bartoks musikk. Det same gjeld for populærmusikk som blues (*A1, A2, B*). (Grout, 2019)

konsekvens (om enn med sporadisk motstand, somme, men ikkje mange stader). Heilt ned på tema-, ja, endåtil på motivnivå, fann eg den same underdelinga, jf. fylgjande eksempel frå 1. sats:

Eks. 1: *Stollen, Stollen, Abgesang (A A' B)*: 1. sats, takt 1-4:

The musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 4/4 time. The score is divided into three sections: A, A', and B. Section A (measures 1-2) features the word 'Far,' with dynamics *mf* and *f*. Section A' (measures 3-4) features 'Far,' with dynamics *f* and *ff*. Section B (measures 5-6) features 'Far,' with dynamics *p* and *ff*. The lyrics 'Far,' are written below each staff.

Ovanstående eks. syner dette fenomenet på enklaste vis og i mest konsentrerte form, gjennom tre utrop av ordet 'Far', der det andre utropet er intensivert i høve til det første, og *Abgesang (B)* ytterlegare spent, samt utstrekt over lengre tidsrom.

A A' B-inndelingar finst òg på solistisk/tematisk nivå som nedom; her er det gjeve rom for fleire tonar innan kvar *Stollen*:

Eks. 2: *Stollen, Stollen, Abgesang (A A' B)*: 1. sats, 'sidetemaet' takt 52-55:

The musical score for a single voice in 4/4 time, showing a melodic line with dynamics *pp*, *mf*, and *mf*. The score is divided into three sections: A, A', and B. Section A (measures 1-2) features a melodic phrase with dynamics *pp* and *mf*. Section A' (measures 3-4) features the same phrase with dynamics *mf*. Section B (measures 5-6) features a triplet melodic phrase with dynamics *mf*.

Første *Stollen* kjem med ei utsegn. Andre *Stollen* rekapitulerer den, litt knappare denne gong; vil liksom vidare, medan *Abgesang* snirklar seg meir inn i utsegna og utdjupar den, med gjentaking av sluttmotivet.

Motiv, rytme, tema og tid

I freistnad på å bli meir kjend med komponistens ‘klode’ og ‘sjel’ går eg so vidare med å fokusera på byggjesteinane i verket, *motiv, rytme, tema og tid*. Finst her nokre karakteristika eller personlege trekk som gjer at ein kan kjenna ‘lusa på gangen’? Som systematikar ynskte eg gjerne å sondra i ovannemnde fire element, men heller ikkje her ville tonesetjaren gje meg noka handsrekking. Han meinte han tok utgangspunkt i «alt på ein gong». «Alt får utvikla seg som det vil», sa Magnar, og påkalla atter intuisjonens heilage kraft.

Wikipedia definerer omgrepet intuisjon m.a. slik: «umiddelbar forståelse, innsikt eller fornemmelse av en sak eller situasjon, uten hjelp av refleksjon, erfaring eller resonnement».⁸ I rein ulydnad leitar sjølvsagt diplomavhandlinga etter element som ikkje kunne vore framkomne utan ved nettopp «refleksjon, erfaring eller resonnement». Og resultatata let ikkje venta på seg. Her fann eg temadanning og handsaming/utvikling i tradisjonell klassisk forstand: gjentaking, utvikling/tonal forflytting, variasjon, og utviding. Dinest førekomstar av same tema i fleire stemmer samstundes, kvar stemme med ulik rytme og utstrekking i tid, à la Olivier Messiaens handsaming.⁹ Interessant var det at komponisten under desse samtalanane sjølv vart medviten om samanhengar han ikkje visste var der.

Dinest – dei stadene der tydeleg temaarbeid ikkje kunne påvisast, ‘zooma’ eg inn til motiv- og rytmenivå og leita etter fylgjande føresetnader: Motivet måtte ha ei klårt artikulert utforming, etablara ein struktur, og vera gjenteke, med eller utan endringar, so ofte at det steig fram

8 <https://no.wikipedia.org/wiki/Intuisjon>

9 Olivier Messiaen (1944): *Technique de mon langage musical*, s. 22–23.

Den fyrste rørsle, den *retirerande*, tilbaketrekkjande, i klassifiseringa assosiert med «ein snurrebass som, før han legg seg til ro etter lengre tids stillestående framdrift, brått skifter retning og snurrar motsett veg», er den mest nytta i heile verket, påvist heile 34 gonger, ofte som avrunding av ein temainnsats. Den andre, den *akselererande*; ei line som intensiverer seg med tonegjentaking i stendig kortare noteverdiar til ho endar på ei sekstolrørsle, er òg ofte i bruk i Magnars musikk; 22 gonger i dette verket. Den tredje, noko respektlaust nemnt *slentrande* rørsle, karakterisert ved det noko likesæle, allereie stadfesta, ikkje-noko-å-gjera-medpreget, utgjer rake motsetnaden til den neste, den åtakande, aktive og framåtretta. Så fylgjer den *pregnante*, som med gjenteken tyngde etter korte opptaktar utpeikar *éin* og same hovudtone, den *stivbeint kromatiske* med insisterande nedgåande kromatikk i statiske noteverdiar, den *tunge, presiserande*, som i lange triolverdiar *pesante* markerer si frigjering frå 2- eller 4-delt taktart, og til sist den *kvervlande fallrørsle*, som kan assosierast med eit dalande haustgult blad.

Om sitt tilhøve til rytme proklamerte Magnar dette:

Eg tykkjer det er mykje friare å kunna inndele i 3, framom å nytta strenge 4-delingar i 8-, 16- og 32-delar... Triolrørsler og andre ujamne inndelingar ser eg på som viktige verkemedel til å lausrive og gjere stemma sjølvstendig. Særleg er *lange* triolrørsler eigna til dette; dei rører seg ubunde av 4-delinga. Dette er med på å spreie kreftene, slik at dei får verke kvar for seg; ikkje som i ein koralsats der understemmene [...] er innordna under hovudpulsen. Lange triolar presenterer på mange vis kjensla av ein ny puls.

Og vidare:

Med *rytme* meiner eg ikkje anna enn tid... Det rytmiske momentet i min musikk er dette: Når – i kva tidsrom – hender tinga i høve til einannan? Rytme i annan musikk utartar gjerne i *motorikk*. Når nokon seier: «Det var slik herleg rytme i musikken», så tenkjer dei meir på *motoren*... Musikken min er nok stillestående, på fleire omkverve. Han vantar 'rytmisk kontur' i vanleg nemning, det vante rytmepreget er utviska... I tidsdimensjonen lyt eg gjennomsyngja alt i rett tid. For kvar ny detalj må alt gjennomsyngjast; difor er tidsmomentet i musikken eit av dei mest tidkrevjande arbeid i prosessen.

Harmonikk

Me har alt fastslege at det i Magnar sin musikk ikkje er dei harmoniske stasjonane som fyrst vert konkretiserte på skisseplanet. Det startar i det *fritt dissonerande* linespelet, med i fyrstninga omtrentlege retningar og intervall. Pianoet vert eventuelt konsultert heilt til sist i skapingsprosessen, for å måla tonehøgder/notenamn. Den endelege fastsetjinga av samklangane *kan* soleis justera linene litevetta, men oftare er det linene som justerer harmonikken. Komponisten hevdar vidare at han ikkje er så interessert i det som skjer *mellom* akkordane, dvs. den harmoniske *progresjonen*, som i 'klangane' (harmoniane) sjølv.

Klangane står separat og talar for seg sjølv; dei strevar ikkje i noka retning. Men eg vil ikkje (av den grunn) karakterisera min eigen musikk som spenningslaus og lite engasjerande. Musikken min engasjerer ikkje først og fremst grunna rørlene, men mest grunna sin *tilstand*... Ofte får det harmoniske stå åleine som isolerte samklanger. Ikkje som *oppbygging* av ei spenning, men som berar av ei konstant spenning... I romantikken var det når harmonien *skifte* at det skjedde noko; hjå meg er det medan klangen *er* der at det skjer noko. Interne spenningar i sjølv klangen vert berarar av ein bodskap... Eg går ikkje fram etter eit på førehand fastlagt prinsipp om korleis klangane skal oppbyggjast. Her er det intuisjonen som rår.

Han seier òg:

Eg unngår *vakre* klanger. Dei tilhøyrer visse typar musikk med kombinerande karakter; assosiasjonsbøra blir for stor. For meg skaper ein maj-septim straks ei mengd førestillingar om ein røykfull gløymsleatmosfære over eit glas vin... Dette er nøye samanbunde med uttrykket i musikken. Eg kjem liksom aldri bort frå smerten, same kor sæl sfæren er ikring.

Tonalitet

Komponisten nyttar omgrepet *fritonalt* om sin eigen musikk. I dette ligg at verket er relatert til/forankra i visse (skiftande) tonale plan, der relasjonane utgår frå ei hierarkisk ordning av tonane, med utgangspunkt i ein gjeven grunntone. Musikken kan ikkje katalogiserast under omgrepet *atonal*. Somme nemner Fartein Valen sin dissonerande polyfoni som inspirasjonsgrunnlag for Magnars musikk. Dette kan for så vidt ha relevans for linespelet som prinsipp, men på det tonale plan arbeider desse to komponistane heilt ulikt. Magnar sin musikk eig inga streving etter likeverd mellom alle tonar, og han nyttar ikkje 12-toneteknikk. På den andre sida har verket liten og ingen relasjon til dur/molltonalitet. Altså: *fritonalt*. Komponisten leitar intuitivt fram si eiga tonalitetsskjensle. «Dette er mine spenningar. Slik er sentreringa i meg, utan at eg kan konkretisere det nærare» (Habbestad, 1981, s. 48).

Utsegna triggjar ei nyfikne hjå meg til å sjå nærare på 'klangane' i musikken. Her nyttar eg, også polemisk mot alt det frie og intuitive, Paul Hindemiths *Stufengang*-metode,¹⁰ der eg på Hindemiths grunnvoll utkrySTALLISERER grunntonar i meir eller mindre komplekst akkordmateriale heile verket gjennom, ved eit 3-linerssystem som på øvste nivå reflekterer verkets fortløpande toppstemme, på 2. line dei, etter Hindemiths metode, framkomne *grunntonar* undervegs; sterkast her er kvintslektskapet, der nedste tonen er grunntone, så fylgjer gradvis veikare relasjonar som kvart- (øvste), ters- (nedste) og sekst- (øvste) slektskap, osb. Resultatet vert kalla *Stufengang* (sekvens av grunntonar/skalatrinn/nivå). På 3. line kjem så summeringa av desse, ved å knipla saman eit naturleg antal grunntonar som kan danne ein tonal familie. På dette viset kan ein kanskje fastslå ein overordna tonalitet i eit avsnitt, ein satsdel, kanskje til og med i ein heil sats. Hindemith nytta sjølv denne metoden for å terga 12-tonekomponisten Arnold Schönberg, som idealiserte *vektløysa* i eit sosialt regime der alle 12 tonane skulle eiga same tyngd. Mot denne ideologien gjekk altså Hindemith inn med tonale målestavar – og påpeika klare tonale sentra i Schönbergs atonale musikk.

Tonalitetsgjennomgangen av *punkt null* avdekkar at 1. sats har ein hovudtonalitet på G, 2. sats også på G og 3. sats eit overordna C-plan.

¹⁰ Publisert i hans *Unterweisung im Tonsatz* (1935).

Sidan kvintfallet er den sterkaste tonale indikatoren i Hindemiths teori, resulterer dette samla sett i eit musikkverk i C-tonalitet.

Eg kommenterer elles veikskapar og styrke i instrumentering, koloritt, sjikt, fokusering/spenningsskifte i rommet, osb. og går (ser eg no) til tider noko hardt fram mot min helt og læremeister.

... og lengten attom

Andre halvdel av oppgåva (Habbestad, 1981) omhandlar idégrunnlaget. I spørsmål om korvidt Magnar sin musikk har ein artikulert bodskap, framkjem det at –

om ein med ‘bodskap’ meiner eitkvart uttalt politisk, religiøst eller filosofisk, som like gjerne kan uttrykkjast i ord, trur eg ærleg talt ikkje musikken kan formidle noko som helst. Musikken formidlar seg sjølv. Det dannar seg i all musikk ein intern logikk, eit indre forhold mellom alt som hender: Svakt mot sterkt, høgt mot lågt, raskt mot sakte, osb. Dette forholdet er etter mitt syn det einaste ‘innhaldet’ ein kan snakke om ved sida av lyden sjølv... Slik kan ein gjerne seie at den indre samanhengen i musikken i seg sjølv er ei virkande kraft. (Dyade, 1980, Habbestad, 1981, s. 71).

Deretter ironiserer han over programmatisk musikk, musikk som freistar å frambera ein utanommusikalsk bodskap:

... og bruksområda ser visst ut til å vere utan tal: til trøyst, til kveik, til kamp, til fred, og har du eitt eller anna du vil ha sagt, kan du alltid rekne med at eit tonefylgje vil gje det større tyngde. – Pass berre på at bodskapen er uttrykt i ord, anten gjennom tittelen, teksten eller programkommentaren, elles risikerer du at musikken ikkje seier noko som helst, men berre står der *uavhengig* som ei *universell* kraft-. Når eg tenkjer meg om, så er det faktisk ikkje så veldig ‘berre’ det heller – for å seie det mildt. (ibid.)

Dette kapittelet er òg utførleg (34 sider), men sidan mi oppgåve her er å omhandla *musikken*, let eg desse refleksjonane liggja i vår samanheng, og forlet, etter denne ganske omfattande gjennomgangen, verket *punkt null*.

Magnar si verkliste

Alt som er omhandla i det ovanståande, refererer til verk som er høvesvis 50 og 44 år gamle. Grunnen til at eg har gjeve dei så brei spalteplass, er, for det *første* verkets vedkomande, at dette representerte innfallsvinkelen min til jubilanten – og det *andre*: av di eg kjenner dette verket godt, ja, betre enn dei fleste, kunne meddela somme av mine røynsler med det, og etablera ein del av tonesetjaren sine kompositoriske prinsipp, i alle fall slik dei ovra seg på *den* tida.

Det som *no* kan vera av interesse, er å sjå framover, på Magnar sin seinare produksjon, korvidt han har halde same fana høgt, verket og livet (så langt) igjennom.

Magnar har ein omfattande produksjon som har synt seg utmanande å femna. Han nummererer ikkje sine opus. I tillegg kjem at storparten av verka finst på notar, men ikkje er innspelte på CD eller tilgjengelege på t.d. Spotify. Eg må uansett gjera eit val. Ikkje alle verk kan verta kommenterte. I det vidare vil eg trø lett, og berre kort meditera framom utvalde apparisjonar, for å sjå om komponisten held fram som han stemnde, eller om han på ulike vis har lagt om kursen. Eg seier med Olav H. Hauge:

Syn meg åkeren din!

Etter *punkt null* har mitt møte med Magnar sin musikk vore av meir sporadisk art; ei hende framføring her eller der, samt ein del vurderingar i samband med mitt seinare arbeid som formann/viseformann i Norsk Komponistforenings musikkfaglege råd, TONOs vurderingsutval og Komponistenes Vederlagsfond. Soleis har eg frå ein ytre ståstad kunna fylgt med på somme, men ikkje mange, av Magnar sine produksjonar.

Fartein Valen skal ha sagt det slik: «Det viktigste er ikke at musikken blir fremført, men at den er skrevet.» Dette er ei audmjuk, men òg sterk utsegn, som vitnar om komponisten si bergfaste tru på at verdiane i dei stilleiande hieroglyfane før eller seinare vil koma verdsarven til gode. For min del fungerer det i alle fall nett slik: Det er hovudsakleg som partiturlisar eg kan gjera meg ei vandring i Magnar sin åker. Sidan så få av

vedkomande verk er innspelte, må det bli ei *synfaring*, meir enn ei klingjande røynsle. For *somme* av verka har eg likevel tilgang til både notar og lyd.

Men før eg skrevar fram over plogförene; lat meg endå ein gong kika meg litt over skuldra. Om me sokalla ‘seriøse samtidskomponistar’ nokon gong kan tala om å ha produsert ein *slager* (min definisjon er at stykket må ha vore framført meir enn *tre* gonger), må denne: *Studie over ein salmetone frå Luster* (1977) vera Magnar sin. I alle høve er dette eit verk som gjerne står på programmet, og som har fått danna mykje av grunnlaget for at dei eg talar med, ‘likar Magnar sin musikk’. Tone-setjaren skal ein gong ha sagt at han helst ikkje vil gå i opptrakka løyper; men heller meir ‘*off piste*’ og setja skispora sine sjølv. Dette inneber at han berre ugjerne vil ta utgangspunkt i ein eksisterande melodi, og arrangera, harmonisera eller bearbeida den. Likevel er det nettopp det han har gjort her, med folketonen *Dagen viker og går bort*, henta or O. M. Sandviks samlingar. Folketonen eig ein tvitydig tonalitet, noko som kanskje har vekt Magnar si interesse og gjort at han her bryt dette prinsippet. Det vert òg nemnt i CD-lettbooka at denne tonalitetstypen til og med har vorte eit hovudelement i det kompositoriske verktøyet hans, og skilsetjande for fleire av dei fylgjande verka. Verket, som òg finst i ein versjon for orgel, kom til året før *punkt null*, og eig det eg heretter vil omtala som den ‘magnarske’ ande. Opne attakkerande kvintar vekker merksemda. To enkle liner i lange spenn, mot korte innfall (som i *bøn*), der element frå salmetonen (*cantus firmus*) møter eit fritonalt kontrapunkt, til tider over ein lang liggjetone i bass, eit orgelpunkt, etterfylgt av ei stillsleg oppbygging av eit kvintkompleks. Så openberrar *cantus firmus* seg i litt lengre spenn, og presenterer ein slag mixolydisk skala med låg sekst. Denne kombinasjonen av høg ters og låg sekst gjev den eit tonalt særpreg som komponisten veit å dvela ved og diskutera, til tider i insisterande tonerepetisjonar i oktavdobling. Her fylgjer eit interessant avsnitt der salmemelodien er ikledd parallelle tersar (som vekker assosiasjonar til *gymel* eller *cantus gemellus*, tvillingsong, som i St. Magnus-hymnen). *Vibrato largo*, ein stor, langsam vibrato er òg eit nyhende. Alle desse elementa kjem attende på ulik vis, varierte, intensiverte, gjerne i bråe dynamiske skift. Stykket døyr

ut på ein svak tremolo i alle lyse strykarar. Kontrabassen har lagt seg til kvile, men vaknar og lear på seg i sirklande rørsler kring si tonale grunnfesting, før den atter går til ro og alt døyr ut.

Me fer vidare, hoppar lett frå stein til stein, og finn kontrabasskonserteren, *på glytt* (1981), skriven til og urframført av bassisten Bjørn Ianke saman med Harmonien. I dette verket er me notasjonsmessig komne over på NMI¹¹ sin notepapirstandard. Lyskopi er erstatta av den moderne *foto-statkopimaskina*. Også her finst små motiv, 2–3 tonar i dialog frå instrument til instrument i eit ganske ope partitur. Rørslemotiva frå *punkt null* er attkjennande: repeterte tonar, triolrørsler – lange og korte, kvintolar, sekstolar, ‘stivbeint kromatisk rørsle’, samt dynamikk frå *niente* til *ff*. Når endeleg bass-soloen gjer sin entré, er det ikkje i kontrabassregisteret, men høgt oppi sopranlægjet, til sporadiske innfall frå andre instrument. Marimbaen går brått amok i ei virtuos kvervlande 32-dels fallrørsle, heile vegen ned til repeterande akkordar i tutti orkester. Ved seinare innsatsar får kontrabassen også synt meir av sitt sanne ego, i F-nøkkel-registeret.

Rørsle i rommet

Mitt neste møte med Magnar sin musikk fekk eg då eg saman med kona mi, Inger Elisabeth, flytte attende til Bergen og me baa song i Bergen Domkantori. I 1982 framførte koret *burfugls draum*. Dette verket ber i seg ein ny ingrediens: bruk av etnisk/folkloristisk materiale, ikkje som i ei norsk folketonebearbeiding, men i tilnærma genuint attgjeving av bulgarsk kvinnesong «henta frå eller farga av onnesongskikken i Vest-Bulgaria» (Magnars føreord i partituret) implantert i elles velkjend ‘magnarsk’ tekstur. Songen eig ein karakteristisk, sterkt dissonerande fleirstemmigheit, ‘rett på’ stemmebandet; ein gjennomtrengjande hals- eller brystklang til utandørs bruk, opphavleg utvikla for å bera langt over markene eller frå fjelltopp til annan.

11 Norsk musikkinformasjon, oppretta i 1979, namneendra til Musikkinformasjonssenteret MIC, så MIC Norsk musikkinformasjon, og deretter NB noter; Nasjonalbiblioteket si publiserings-teneste for norsk samtidsmusikk som ikkje er utgjeven på forlag. Omfattar meir enn 14 000 norske musikkverk frå 1940 og fram til i dag. MIC vart i 2012 samanslege med Music Export Norway til organisasjonen Music Norway. (https://no.wikipedia.org/wiki/Norsk_musikkinformasjon)

Eit anna nyskapande trekk ved dette verket var at Magnar tok til å *organisera* mannskapa sine. Året før, i 1981, hadde eg skrive mitt *Jubal* til orgelinnsvinga i Borgund kyrkje, Ålesund.¹² Eg let der instrumentgruppene stå på bak- og krossgalleri, medan koret vandra frå stad til stad gjennom heile verket, etter ein hendingsstyrt og liturgisk dramaturgi. Magnar har vedkjent at han vart inspirert av dette, ikkje til å fortelja ei søge ved hjelp av forflyttingar, men til å spreia klangobjekta utover i romdimensjonen. Slik eg hadde teikna rørslekart i Borgund, var Magnar sitt partitur utstyrt med det same; og skissene av domkyrkja synte ei ropegruppe på galleriet, ei til høgre framme og ei på preikestolen, medan koret ustanseleg var på vandring i til saman 24 rørslemoment. «Ska' vi løyse / ørna i oss, / kaste 'du' og 'eg' og 'her' og 'då' / som gamle fjør / og ta av.....!» fekk Magnar oss til å ynskja, og så *gjorde* me det.

min klode, mi sjel (1982). Så har Magnar sanneleg òg skrive ein symfoni! Ja, ikkje berre *ein*, BT-journalisten nemner ein symfoni alt i 1971, men denne tykkjest vera radert frå verklestene. Men – kven skulle tru Magnar ville befatta seg med sovore klassisk besteborgarfjas, som gjerne ber med seg både formmessige og tonale forventingar? Eg les relativt raskt ut av partituret at verket unndreg seg dei fleste tradisjonelle symfoniske *comme il faut*s. Av nytt finst her ein del lydspesifisering; pustelydar i treblåsarar, innpust og utpust gjennom instrumentet, 'kyss' og handklapp på/i munnstykket, plystring, bruk av negler, klut til å gni over strengene med, osv. Symfonien har tre satsar, men ikkje hurtig – langsam – hurtig; mellomsatsen er raskare enn yttersatsane. Eg kjenner ikkje 'programmet' (det skal vel heller ikkje finnast?), men tolkar at her finst ei retning – frå smerte til balsam, gjennom dei tre satsane. Første sats har den oppsiktsvekkjande overskrifta: – *alt skrik (ei fuge)*. Ja, den er faktisk ei fuge, i alle fall eit stykke på veg, om enn med svar på utradisjonelle tonale nivå. Ein oppsiktsvekkjande kommando er denne at det skal haldast eitt minutt pause mellom 1. og 2. sats. *Det* er lang tid! 2. sats har overskrifta – *general "Eg" (ein scherzo)*. Slagverksinstrumenta er særsgodt spesifiserte, eitt av dei er ei offisersjakke hengjande på ein piassavakost festa på toppen av eit mikrofonstativ, full av medaljar på framsida og ringlande bjøller på

12 Kjell Habbestad (1981). *Jubal*, Op. 4. Liturgisk drama over bibelske tekstar. NB noter.

baksida. I slagverket er det vidare bruk av koppar, tallerkar og flasker. Offisersjakka set i, her er løvebrøl, kjevebein, song og fyllerør, og orkestermusikarane tek med eitt til å tala og le. I finalesatsen – *men eitt har enno ikkje fått namn... (eit preludium)* (preludiet kjem altså til sist!) dukkar det heilt uventa opp ei ung sopranstemme med desse salvande orda: «kom stigande sevjestraum dropar or kjærleiks store djupe flaum alt som lever er eitt og drikk av same botnlause brunnen».

Partituret til verket *tvers gjennom alt dette* – bestillingsverk til Harmoniens 200-årsjubileum i 1985, det europeiske musikkåret, eig òg dei ‘magnarske’ element, det same gjer *Fritonale samtalar* for klavertrio (1986). Dette er kalligrafisk/notasjonsmessig eit betre utvikla partitur enn før; det er òg eit meir aktivt stykke med tettare tekstur. I tillegg gjer komponisten seg flid med nye teikn og forklaringar for ulike flageolett-typar, cluster, osv. Pianoet er ‘preparert’; det vil sei at ulike strenger er hindra/‘muffled’ med viskeler imellom, og i andresatsen ligg eit metallkjede over strengene. Magnar har teke til å eksperimentera, ikkje berre i rom, men òg i utviding av klangtypar.

Eit vidare steg i utviklinga finn me i *lyfter me som ein* for orkester (1988), urframført i Grieghallen med Bergen Filharmoniske Orkester, no med endå mognare kalligrafi, samt vidareutvikling av ein del ekstrateikn; ein firkant/kvadrat kring t.d. eit tersintervall for å utfylla/tetta dette med så mange kvarttonar som råd, og eit nytt omgrep, *tenuto marcato*, der noten *i heile si lengd* skal ha like stort trykk som attakket. Ny utvikling er her skiftande tempi og taktarter, ofte takt for takt. I dette verket er Magnar på høgda kalligrafisk, partituret er rikt utvikla, og nærmar seg ein pryd for auga. Nytt, men attkjennande.

I verket *og let båten gli stille ut* for orkester (1989) går Magnar endå lenger i å gjera musikken også til *rommets* kunstart. Eg kjenner han jo som ein tenkjande, smålåten og noko tagal gut, men her seier han tydeleg og uredt ifrå *akkurat* korleis han vil ha det (jf. instruksen om klårleik, distinksjon og absolutt tilstadevær i *bøn*) – og er ikkje redd for å utfordra verken musikarar, dirigent eller publikum. Han har atter teikna kart over instrumentoppstillinga, der han plasserer musikarar framom, attom og på sidene av tilhøyrarane. Perkusjonsinstrumenta inkluderer her ingrediensar som opphengde bein, skjel og småsteinar som dei slår

mot kvarandre, ei knust klokke/bjelle og seks brukte sykklar(!) som står opp-ned, med ein streng eller spikar som lagar lyd mot spilene, og ein bit hardplast som gnikar og gnyr mot dekket. I tillegg krev han elektronikk, mikrofonar, åtte høgtalarar, synthesizer, digital sampler, osb. Som om ikkje dette var nok, krev han at orkestermusikarane flyttar seg ikring på sokkeleisten, medan Magnar i høgtalaren framfører eige dikt. I notebiletet opererer han elles med *mobilar*; små eller større toneforråd inn-gjerda i firkantboksar – som skal sviva og gå ei tid, inntil dei vert avløyste av anna materiale. Verket markerer ein ny kurs, ei ny eksperimentering, improvisasjon, klangflater, eksperimentell notasjon med enten fikserte eller heilt frie notar; ein dristigare Magnar på alle vis. Dei to sistnemnde verk koplar Magnar så saman med eit tredje; *tidlaus energi* (1991), som han plasserer i midten, til ein ny symfoni.

Magnar goes digital

Kom til ro mitt hjarte, tingingsverket til opninga av 1000-årsjubileet for Kyrkja i Noreg 1995, står på ei vis i eit kryssingspunkt; innføring av ny teknologi; datamaskin og notasjonsprogram peikar framover, samstundes som estetikken peikar noko bakover. Kuriøst nok er omslagssida framleis blyantteikna, smusstittelblad og instruksjonar har ein kombinasjon av gammaldags skrivemaskin og handteikningar, medan notane altså er sette i notasjonsprogram. Samanlikna med føregåande verk er dette notemessig eit steg attende til den ‘gamle’, attkjennande Magnar; ingen boksar, inkje eksperiment. Eg vågar å tru dette kan ha to grunnar. For det første at det tek tid å læra seg jamvel tradisjonell notasjon med det nye hjelpemiddelet; endå verre er det å ‘lura’ noteprogrammet til å framstilla alle kreative innfall og idéar, som difor førebels er enklare å teikna for hand. For det andre kan jo komponisten ha teke omsyn til ressursane; amatørar i møte med profesjonelle i mostraspelsorkestret (i mi heimbygd). Uansett held Magnar fram med ommøbleringstrongen ved å plassera 10 av blåsarane mellom og rundt publikum. Desse fungerer som ei ‘initiativgruppe’, som han kallar dei, medan resten av orkesteret er *instrumentert akustikk* (gjenklang), sjølv om dei gradvis slepp fram, og til sist får leva sitt eige liv.

I *undringa og underet* for orkester (1997) kan ein so møta «ein og annan tilfeldig forbipasserande delfin»(!) (kommentar i Magnars partitur). Magien let seg forklåra ved at delfinane er bandfesta og syng or ein kvadrofonisk kassett, og Tascam-bandspelaren kan ein få låna hjå komponisten-. Her er me attende til *ein* taktart, utan temposkifte, og inga større eksperimentering utover medverkinga av elektronisk innspelt lyd. Iaugnefallande nytt for verket er at også omslagssida er sett i datamaskina med runde, stilige fontar, det same med smusstittelsida og den vegleiande teksten. Farvel, blyant! Farvel til noko anna-?

I *sårt hardt, sårt mjukt* for fiolin (2000) har Magnar teke til å meistra notasjonsmediet. Komponisten ber om at klangfargen må varierast frå 'airy' klang i mjuk dynamikk til solid stål i hard dynamikk, og at uttrykket må vera så sårbart og fryktlaust som hjå eit barn som skrik ut si einsemd i eine augneblinken, men vender seg mjukt og tillitsfullt innover i neste. Innspelinga er gjort med laaaaaang etterklang, enten i eit overakustisk rom som t.d. Vigelandsmausoleet¹³, eller med hjelp av digitale hjelpemidlar. Vridninga av dei ulike konsonerande treklangane i denne akustikken får stor verknad i stendig nye lysbrytingar. Særs korte *sforzato*-åtak på strengen gjev òg stor klangleg respons frå dette mektige rommet.

dan talande harpo (2002) byggjer på ein djupt gripande og tragisk mellomalderballade, også kjend under namnet *Horpa* eller *Dei to systrene*. Gjennom 44 strofer, Magnar inkluderer alle, får me skildra dramaet om dei to; «ei go' og fager, ei ljot og vond». Den eldste er svartsjuk på den yngste som har fått seg festarmann og skal gifta seg. Ho lokkar veslesyster si ned til elva og skuvar henne uti, så ho druknar. Den eldste går no heim og overtek brudgomen. Nokon finn veslesystema og byggjer eit musikkinstrument, ei harpe, av liket hennar. Dei tek med seg instrumentet og dreg til bryllaupsgarden der dei tilbyd harpeslått. 'Dan talande harpo' avslører no gjennom spelet den grufulle sanninga, og eldstesystema vert straffa og brend på bålet. Verket er skriva for kvedar og kammerensemble. Sjølv om her finst ein 'nylaga tone av Magnar Åm', går komponisten òg delvis i 'opptrakka løype', ettersom tonen etter Andreas Lavik er innvoven i instrumentalsatsen, og etter kvart dukkar fram i rein sungen form «for så

13 Emanuel Vigelands museum på Slemdal, Oslo, oppført i 1926.

å bli tatt over av den nye igjen». Instrumentarieret inkluderer mellom anna ein 20-strengs krokharpe (spela av fiolinisten) og preparert flygel. Stemminga av krokharpa er nøye spesifisert. Denne har elles seks dørnøklar som heng i eit snøre frå toppen og rører strengene, heilt til dei blir kutta ned med ei saks. Pianoet er preparert på ulike vis: Vesle D skal gje 'metallaktig' lyd, store H 'kjøtaktig' lyd og registeret store Diss og nedover skal ha ein lett metallkjede «liggande ved strengerota og vibrere». Det går ein slags stødig fjerdedels puls gjennom stykket som eit akkompagnement til originaltonen, med einskilde kraftutbrot i piano 'off beat'. Og over dette, dei meir 'magnarske' ytringsmåtar.

Fjerdedelspuls er vel eigentleg eit noko atypisk trekk for den Magnar eg har lært å kjenna – desse trekk når sin kulminasjon i dei to fylgjande verk: orgelverket *århundra samanfuga* (2002) og *her, i oppstoda* for strykekvartett. Orgelfuga eig ein gregorianskprega melodi, utjamna på flate fjerdedelar, som etter kvart møter eit ganske 'uregjerleg' kontrapunkt, stundom med små rytmiske forseinkingar. Pedalstemma som etter kvart melder seg, 'stemmer' heller ikkje heilt i hop, og samklangane vert meir og meir kompromisslause. Temaet *insisterer* seg gjennom, men motstemmene lystrar liksom ikkje (her er det fugepedagogen som talar!); det blir på sett og vis eit 'umogleg' kontrapunkt. Teksturen eig lite av den rytmiske fleksibiliteten som finst i tidlegare verk, og resultatet vert, for denne lydaren, noko utmanande, eller 'travelt', som mor mi sa.

her, i oppstoda for strykekvartett (2002) med tekstar frå Bibelen og apokryfane går endå nye vegar. Det nye her er *fleksibel speletid*, frå 27 minutt i kortversjonen til «frå 1 time til 24 timar – kan også utvidast om ein vill!» (Ja, skal me ta ein runde til?) Litt i tråd med den amerikanske komponisten Morten Feldman sine 'extremes of duration', dette, sjølv om *hans* lengste verk, String Quartet II (1983) er litt over seks timar, utan pause. Strykekvartetten er plassert rundt publikum, lesaren og 1.-fiolin rett framom, 2.-fiolin rett bak, cello i midtgangen, bratsj på galleriet. Så skal det òg vera råd for 1.- og 2.-fiolin å gå rundt publikum, der det er oppstilt 32 notestativ (36 i fullversjonen) med eit ulikt antal oppslegne A4-sider etter ei særns noggrann fordeling og utgreiing. I full versjon vert tekstane lesne på eit nytt språk for kvar repetisjon, hebraisk, gresk, arabisk, russisk, osb. fylgjande den historiske utbreiinga av dei. Det som

vidare overraskar, er teksturen, notane. Stykket går i 4/4 med tempo 60 heile vegen og inneheld berre fjerdedelar, halvnotar og punkterte halvnotar, annankvar tone låg og høg – eller høg og låg; intervallet mellom dei er ofte stor septim eller liten none. Det er òg sær sars sparsamleg med dynamisk informasjon. Her må komponisten ha overgjeve all kontroll til tilfeldigheitsaspektet. *Come what may!* Magnar hevdar at stykket vil vera i endring i 24 timar. Så vil det 'start over again'. Strykekvartetten er vel til no idé- og konstruksjonsmessig det verket som plasserer seg lengst bort frå nullpunktet, der eg starta mi vandring.

Apropos det digitale og dei nye hjelpemidlane – det slo meg med ei viss tyngd at Magnar, då me ein gong i denne tida vitja heimen hans i Volda, stolt synte fram eit nyinnkjøpt Yamaha-piano med digitalt opptaksutstyr løynt under klaviaturet! Der kunne han sitja og improvisera og la dette fangast opp av den japanske teknologien, og så rann det ut notar i andre enden! Noko så effektivt og elegant! Eg vart vel både tiltrekt og noko fråstøytt; det siste av di improvisasjonsprosessen sjeldan kan verta så grunnfest og heilstøypt som det å komponera. I ymse notebilete frå denne fyrste tida såg då òg gjerne musikken til Magnar ut som om den var ausa rett ut or dette maskineriet. Kvar vart det av tonesetjaren som ikkje konsulterte pianoet før heilt til sist? Kvar vart det av den syngjande, dansande, veivande Magnar?

Eg har nemnt at Magnar ikkje er redd for, på musikkens vegner, å vera kravstor. I denne perioden er me visst inne i ein slik gigantomani, og *einsam/omfamna* for fagott og orkester (2004) byr på eit av dei høgaste partitur eg har sett; 67 system(!) med ei *inngåande* spesifisering av dei 4 perkusjonsstemma, men ikkje minst i inndelinga av strykarane; 32 1.-fiolar, delt i 12 stemmer, med instruksjonar som at stemme 9 vert lesen av 1.-fiolin, stemme 1 og 10 av 2.-fiolin, osv., osv. Også her er orkesteret dandert kring i rommet, dei høgst nummererte stemmene bak publikum, dei lægste i front. Soleis skjer det som er øvst på partituret, i front, og det som er *nedst*, lenger bak i salen. Orkesteret er jo fullstendig omstokka, og det kan slett ikkje ha vore enkelt for dirigenten å prøva å leita seg fram til dei respektive musikanane. Magnar har her oppfunne ei hjelperåd med små 'kartboksar' ved dei ulike innsatsane, som skal leia dirigentens merksemd i rett himmelætt for dei einskilde utøvarane.

I dette verket er det flust med taktskifte mellom 3/4, 4/4 og 5/4. Partituret er særst omfangsrikt og detaljert med ei veldig oppdeling av ressursane, og visuelt 'vifteforma' klangforflyttingar gjennom rommet som nordlys, ja, som ein moderne versjon av Tomas Tallis' 1500-tals-kvadrofoni i verket *Spem in alium*, der klangen flyttar seg mellom klanggruppene i ein 40-stemmig fleirkorig/antifonal kontekst. Innimellom er imidlertid satsen 'lufta', slik at soloinstrumentet får klingja *heilt* åleine. Og sjå, det er kanskje dette som ligg i tittelen: *einsam*, og altså til dei grader *omfamna*. Dette er komponistens største og mest detaljert utarbeidde partitur.

I *stalagmittid* for fiolin og orkester (2004) får utdrag frå Fartein Valen sine daglege temaskisser til ein uskriven femte symfoni danna «ståande og liggjande søyler av inspirasjon», «framvaksen i og samanvaksen med ein høyrbar scenografi» (Magnars kommentar). Også her plasserer Magnar instrumenta ikring på utradisjonelt vis, *på scena* og *bak scena* denne gongen, med ymse vandringsmønster, og hjelper dirigenten med å lokalisera sine troppar og forflyttingar ved hjelp av dei nyoppfunne kartboksane. Stykket eig ein valensk polyfoni i fritt dissonerande møte og skiftande taktarter. I solofiolinstemma kjenner eg att den gamle Magnar som strir med eitkvart, repeterer og krinsar kring tonen, ein sekund over, ein sekund under, omkransa av korthogne affektar og motiv i dei andre instrumenta.

I påstanden *det er 'kje snøen som fell, det er me som stig* (2006) ynskjer Magnar atter å plassera instrumenta i publikum, men ordlyden er denne gongen noko meir diplomatisk (kan han ha møtt motstand, tru?). For her heiter det meir: plassering av instrument «*if possibilities are there...*» og: dei av instrumenta «*that preferably should be placed above/below the audience...*», og: – dersom *ingen* av dei føreskrivne plasseringane er moglege, vil han nøya seg med ei maksimal spreiding på eit lineært stereo-nivå *på scena*. Atter har han teikna ei mengd små kartboksar til dirigenten si komplekse orienteringsløype. Også her er strykarane inndelte i mange *divisi*, 10 i både 1.- og 2.-fiolin, 8 i bratsj, 10 i cello, 7 i kontrabassar. Det nye i dette stykket er teksturen: ein høg tone (trestrøken a) i raskt repeterande sekstendelar i åttandedels-triolrørsle set inn suksessivt i eitt og eitt (eigentleg to og to) instrument, i stadig fleire 1.-fiolar. Etter kvart

‘sklir’ somme av dei ned til underliggjande nabotone og presenterer same perkussive rytmen der. So eit anna instrument, lenger ned. Når eitt instrumentfag i alle 10 *divisi* på dette viset er breiddfullt utvikla, er det 2.-fiolingruppa sin tur til å hengja seg på. Dei overtek gradvis podiet i litt lægre *pitch*, medan 1.-fiolinane *fade’ar* meir og meir ut. Deretter det same med bratsjgruppa, osb. i ei klangvandring, som tonehøgdmessig gradvis endrar seg frå topp til botn i denne ubønhøyrlege tonerepeteringa – til sist er det berre kontrabassane som skrubbar i veg. Undervegs har andre instrument hatt lange liggjetonar eller *glissandi*. Denne teksturen, som ikkje liknar noko av det eg før har sett hjå Magnar, dekkjer første tredjedelen av stykket, til den med eitt vert avløyst i ein meir ‘magnarsk’ ande, polyfon med ein anna type utsegnskraft, og til sist uttoning.

Eit lite malapropos: Når det gjeld forlagsutgjevingar, ser det ut som at det var ei sak Magnar opptok seg med relativt tidleg i produksjonen, så mykje at tre–fire av dei tidlege verk vart utgjevne, så som *Studie over ein salmetone frå Luster, burfugls draum* og *min klode, mi sjel*. Så ser det ut som om komponisten ikkje lenger har funne det verdt med heile utgjevinga. ‘*Studie*-n har nok selt ein del, dei andre sikkert ikkje så mykje.¹⁴ Klok av røynsle har Magnar difor lagt resten av verkporteføljen sin i NB-noter. Med nokre få unntak, som til dømes det neste verket, *vere meininga* – for harpe og strykesekstett (skrive 1999, men urframført først i 2005). Dette verket er, saman med ein del mindre kammer- og korverk samt oratoriet *ømhetens tre* utgjeve på Cantando musikkforlag. Det kan vel ha noko å gjera med at desse er verk i tilgjengelege format; stykke som lettare kan koma i bruk enn store orkesterverk.

I *vere meininga* ser det ut til at me, etter den store kraftutladninga på føregåande sider, har ridd stormen noko av. Dette stykket er stillfarande, lite rytmisk utfordrande, og utlagt på ein idiomatisk *arpeggio*-manér. Harpisten uttalar med jamne mellomrom noko verbalt midt i spelet sitt. Dette har jo ein oppsiktsvekkjande verknad, at ein instrumentaltutøvar sit og reflekterer over meininga med tilveret. Også her går både harpe og strykarar ut og inn av konsonerande klanger. Eit intenst, lyrisk, djupt og ektefølt stykke arbeid er dette, fullt av uttrykk og emosjon.

¹⁴ Arne Damsgaard i Musikkhusets forlag fortalde meg at dei brukte 50 år på å selja ut partituret til Fartein Valens fiolinkonsert, som var trykt i 100 eksemplar.

motstraum for hardingfele og kammerorkester (2007) har feleslått *Straum* som eit viktig utgangspunkt (ja, eit kontrapunkt til *Straum* må vel gje *motstraum*!). Her finst ingen spesifikke krav om plassering i rommet. Rytmsk går me i retning eit spel på jamnare fjerde- og åttandedelar, i ein omgjevnad av *mobilar*, dei nemnde boksar med improvisasjonsmateriale, og sporadiske *Bartok-pizzicati*. Fiolinsoloen eig den repeterte og intensiverte rørsla, i uttrykksfull dynamikk. Ei framferd som eg tykkjer eg har lagt meir og meir merke til, og som òg markerer seg her, er ei slags musikalsk *rolletildeling*. Det er som om dei ulike grupper får tildelt kvar si oppgåve, og blir ved denne leisten, med avgrensa utvikling og variasjon. Til dømes får hardingfela eit folketoneaktig materiale i frygisk ande, fiolinsolist og celli får *Bartok-pizzicati*, medan resten av strykarane får improvisasjonsmobilar. På staden der hardingfela går over til raskt repeterte sekstolrørsler i *spiccato*, får resten av strykarane lange tonar – over lengre avsnitt, heilt til nye ‘rørslekort’ vert utdelte. Ein får kjensla av skiftande stillbilete eller tablå.

Kor- og vokalverk

I andre desenniet av tusenåret vender Magnar si merksemd seg mot det vokale, kanskje av di han i stor grad vert ein korhovding i bygda, med ansvar for ungdomskoret *Digitalis* (1986–2008) og frå 1992 blandakoret *Volda Vokal*.

Magnar har aldri vore otten for å stå fram som poet, bruka eigne tekstar enten i resitert eller sungen form, soleis alt i *bøn* (berre ei setning der), men meir i *punkt null*, og heile vegen frametter. I *å sjå gjennom*, for blanda kor (2010) kjem Magnar nærast med eit manifest om – det å laga musikk! Han seier det m.a. slik:

Det som rører meg, / som gjer at tonane må ut, / det er ei uro, / ein boblande
løyndom eg prøvar å fange, / eit svar eg søkjer / om det å vere / av rom, / å vere
av tid, og / likevel ane meir, / noko bortanfor, / ein uutforska samanheng, / ei
bortgløymd sanning, / eit ekko frå djupner eg enno ikkje ser.

Også i det vokale har han krav til plassering av solistane: 1.- og 2.-sopran, tenor og bass i halvsirkel framme «med god avstand mellom

stemmegruppene». 1.-sopranen får ei pentaton, einstemmig opning, med ei staving pr. note 'på dei svarte tangentane'. Solisten bryt dette mønsteret og presenterer meir 'magnarske' intervall og melismar. Denne åtferda flytter seg til tenor og dei andre stemmefaga. Også her merkar eg den nye strategien: å dela ut ulike 'rørslekort'; gruppa som får kortet, skal utføra ordren som der står. Ein annan (solist eller gruppe) får ei anna oppgåve, og denne blir dei ved, med mindre variasjonar, i heile avsnitt eller gjennom heile satsen.

Elles undrar eg meg litt over tonesetjaren si teksthandsaming og -vektlegging, samt tilhøvet mellom viktige og mindre viktige ord. Magnar hadde tidleg eit ideal om tilknaппing av tekst, forkorting, *Dichtung* heilt ned i minste essens, som t.d. i *punkt null*. Der er den lange, omstendelege og alt ivaretakande liturgiske teksten *Te Deum* i Magnars penn omgjord til: «**I** Far / tak min song / og mitt alt», «**II** Jesus / oppstoda / nåde / og reinleik / Mi gåta» og «**III** Ande / Loge av lengt / og nærver / evige kraft.» Ferdig med det-. (Alt ivareteke her òg.) Herverande verk, å *sjå gjennom*, ber òg Magnars tekst, men dette er eit *ordrikt* dikt på mange strofer. Det medfører til tider, i dette verket og i seinare taletrengde verk, at stavingane nærast vert *auste* ut over ei rad med sekstendedelar. På ei vis verkar det ikkje som det er maktpåliggjande å *uttrykkja* desse orda – det er viktigare at dei *er* der som ein del av altet. I tillegg kjem at 'uvesentlege' ord som t.d. den ubundne artikkelen 'eit', samt konjunksjonen 'og' gjerne kan tildelast minst like lang tone og merksemd som eit 'vektord'. Det verkar som om teksten på sett og vis er underlagt *melodien* og ikkje omvendt, samt at stavingane, like gjerne som det motsette, kan koma på 'feil' betoning, og vera oppstilte i 'ulogiske' rytmiske einingar. Ikkje så mykje ein melodi som ein formel, ein konstruksjon eller eit prinsipp ligg til grunn for denne handsaminga. Tonekonstruksjonen 'rular', og så får orda hengja med i svingane. Ein slik sekstendedelskonstruksjon gjev t.d. fylgjande betoning: 'eg kjenner *meg* litt *letta-re* litt *opna-re* litt *næra-re* då'.

Eit vidare teikn på at persepsjonen av teksten er av underordna betydning – eller kanskje ei tru på at den verkar *i si eiga kraft* – materialiserer seg når 1.-sopran tek til å syngja: «*Revo eket rah geledne al-lits rån ratfyl mos*», etc. (Her stussar ein ved meiningar som 'revo', 'rån' og 'ratfyl' (ved nærare ettersyn skulle det vera *rattyl*), men so forstår ein at dette altså er

teksten lesen baklengs. Noko av den same haldninga kjem attende i eit seinare verk med, eg vil sei, *ganske* så utanlandsk tekst.

vil denne augneblinken nokon gong sleppe taket? (2013) for solistar, kor, perkusjon og den noko uvanlege besetninga lutt, harpe, 2 akkordeon, celli, *strupesong*, *theremin* og kyrkjeklokker – med tekst av Jan Erik Vold, urframført i Oslo Rådhus med alle kor; Digitalis, Volda Vokal, Ensemble 96, dans og japansk medverknad! *For ein fest det må ha vore!* Volds dikt er *Deleatur* og *Hugge i luft* frå «Sorgen. Sangen. Veien» (1987). Her vidareførest tanken om orda si kraft i seg sjølv, når utsegna «Du er ropt på» og andre strofer vert utsungne på 16 ulike språk! Partituret eig rikt med instruksjonar. Også denne leiken byrjar med å dela ut ‘rørslekort’: *thereminen*¹⁵ får altså *si* oppgåva, rytmisk/motivisk i ‘magnarsk’ ande. Harpa har fått tildelt dur- og mollakkordar. Akkordeon og cello har fått ein A. Barytonstemma intonerer same A og syng: «Du er ropt på.» Dette avføder 2.-alt og tenors tekstboksar med individuelle repetisjonar og tempi. Så er me i gang. Dei ulike ordrane kan skiftast om utover i satsen.

Termen ‘*deleatur*’ er eit korrekturteikn forma som ein handskriven gotisk ‘*DI*’ (*delete*), som betyr at bokstaven, ordet eller avsnittet som er avmerkt, skal *utgå*. Denne termen får her ei eiga tyding, ettersom verket var bestilt for å framførast i Hiroshima, på minnedagen for bomba. ‘*Deleatur*’ får her eit kraftig førevarsel i *ff* i basstromme og gong. Same ordet hengjer seg opp i nye tekstboksar, osb. Slik vert del for del oppbygd med nye mantra på ulike språk, og sporadiske brot og skifte i vekslende utstillingar.

Ei ytterlegare forvansking utgjer så teksten av den walisiske Mererid Hopwood i verket *bru til bortanfor* (2014) for 3 kor eller 13 stemmer *a cappella*. Diktet handlar om walisisk språk, landskap, historie, folk og musikk, og lyder i opninga slik: «*Yn nhryloywder yr amserau / heibo i lais yr awr a’i bloedd*», osb. Ikkje mykje å bli klok på her, men – så forstår dei jo språket i det landet verket vart skrive til. Instruksjonane er at dei tre kora skal plas-serast i ein triangel som omgjev publikum. I løpet av dei første to av dei tre lange akkordane i enden av stykket, bevegar kora seg gjennom hallen og passerer inn i eit tilliggjande rom, der dei syng den siste akkorden.

15 Ei tidleg elektronisk oppfinning som ein spelar på ved at muskarane bevegar hendene sine i lufta mellom to fast oppstilte elektrodar/antennar.

Eit meir firkanta idiom

Sistnemnde verk er rytmisk meir firkanta enn tidlegare, meir *på* slaget, meir motorisk, om enn framleis i eit kompromisslaust, fritt dissonerande samklangsideal. Medan Magnar i sine tidlegare verk gjorde seg flid med å bryta ‘taktstrekens tyranni’,¹⁶ er det som om han i den seinare produksjonen gjev noko avkall på denne ideologien. Noteverdiane avgrensar seg i større grad til åttandedelar, fjerdedelar og halvnotar, og er ikkje så opp-tekne som før med for einkvar pris å viska ut det metriske. Kan det til dømes henda at han har lært av livet, av arbeid med amatørsongarar og -musikarar?

Slik er det òg i viss mon i *nur ein Lächeln lang* (2016/17) for kor og cello (tekst: Rainer Maria Rilke). Endå her òg finst boksar med tekstbrokkar som vert gjentekne individuelt, vert andre stemmer, samt solistane, førte inn på ein noko så nær jamn åttandedels stig, av og til med triolar. Kan henda finst her ein løynd agogikk-intensjon som gjev songarane instruks om friare og meir tekstrytmisk karakter enn det som står notert?

I dette verket omgjev Magnar seg for øvrig atter med barokke formomgrep: Preludium, Kadenz, Fuge. Fuga er like respektlaust fri som den i *århundra samanfuga* frå 2002, og det tykkjest meg som om einkvar tone er velkomen i kontrapunktet. Det som gjev denne fuga eit for meg større lyft, er at den har meir varierende noteverdiar og soleis rikare *fortspinnung*. Med Rilke-teksten: «*um dich an alles Leben zu verschenken wie einen Dank*» får eg her ei kjensle av beethovensk stordom.

Operaer og oratorium

Ikkje reint lite mot Magnars inderlege og asketiske natur kastar han seg òg ut i det store formatet; dei lange durataer (over ein time) med sær ordrike libretti. Dette ser me i *...og livet*, oratorium for kor, resitasjon og kammerensemble (1990) eller *Pilegrimsspelet*, til tekst av Carl Fredrik Engelstad, skrive til Nidarosdomen i Trondheim - og i neste heilaftans

¹⁶ Claude Debussy, Igor Stravinsky og Aaron Copland mfl. nyttar nemninga «the tyranny of the barline».

verk, *ømhhetens tre*, eit oratorium for kor, solistar, 4 celli eller akkordeon, lesar og dansarar (1999), med varigheit 1 time og 35 minutt. Tekstmaterialet er Gunvor Hofmos (i utval ved Ragnhild Vannebo) i kombinasjon med delar av den latinske messa. Verket inkluderer dans, i urframføringa utført ved Gunhild Hovden Kvangarsnes og tonesetjaren si dotter, Einy Åm. Verket var skriva til ungdomskoret Digitalis. Urframføringa fann stad i Volda kyrkje fyrste dagen i milleniumskiftet 1.1.2000 med Ragnhild Vannebo som hovudopplesar. I tillegg til Digitalis medverka Volda mannskor, Volda kyrkjekor, Heltne/Bratteberg grendakor¹⁷, Volda blandakor, barnekoret White Spirit(!), kor av tidlegare Digitalis-medlemmer, instrumentalistar og fugleimitator Knut Mo. Dirigent var Magnar Åm. For ein måte å opna det nye tusenåret på!

Pendinga mellom Gunvor Hofmo sine sterke, subjektive og kjenslevare dikt og dei objektive, utmeisla og autoriserte messeledd er av stor verknad. Opningsorda i sopransolistens einsame *Jeg vil hjem* i stigande septimsprang i møte med kyriesatsen syner denne dualiteten. Magnar sitt *Kyrie* er kyrkjetoneinspirert. Det er ein særleg dåm over dette *Kyrie*, som godt kunne fungert som ein av alternativmelodiane i ein ny liturgi. Endå verket er skriva for eit ungdomskor på bygda, let ikkje Magnar solisten sleppa lett; og utfordrar gjerne med til tider krevjande intervall. Rytmissett har Magnar elles her lagt til side ein kvar freistnad på å løyna taktarten. Somme av satsane nyttar endå rytmiske mantra, slik som «Ingen, ingen» i satsen *Jeg elsker ingen, stjernetomme natt*. I satsen *Loven* er etterslagsidéen vidareført, no i 4/4 med åttandedelspause og punktert fjerdedels etterslag to gonger i takten. Satsen *Akrobat* er, til Magnar å vera, reint lystig. Fjerdedelstempoet er med eitt oppe i 120, og satsen eig ein rytmisk fastleik eg ikkje kjenner frå før, rett nok avbroten ved ymse stadium og stikkord i teksten. Når *det* først er nemnt: Raske tempi har ikkje ofte vore å finna hjå denne komponisten. Framdrifta plasserer seg stort sett i ei fjerdedels varigheit på frå 54 til 69 slag i minuttet (tettbygde strok), somme gonger opp i 80. Men her altså: 120!

Fleire av dei liturgiske ledda får hjå Magnar elles ei dragning mot tredelt takt, som *Gloria* – med etterslag på to-aren, også dette med ei

17 Eit bydelsskor som seinare vart til Volda Vokal, eit kor for heile Volda.

gregoriansk kjensle. Men nesten leikande og lett, ja, ein stille jubel, som kan minna om den forløysande 'valsen' i *punkt null*. Somme stader eig korsatsen berre ulike ordlause klanger, medan resitatøren ber fram Hofmos tekst. *Credo* tykkjest òg vera inspirert av det kyrkjetonale, med endelause repetisjonar på *ein* resitasjonstone. Heller ikkje her er det gjort nokon større freistnad på å skriva ut ein naturleg talerytme. Under satsen *Denne stillheten* vert diktet lese medan koret uttrykkjer raske lydar i åttandedelar i høgt tempo: «*pa va pa pa og pa pa vy*» og «*pa pa pa pa wi a bo bi bå*». Her finn me ein sterkt rytmisert Magnar, i eit framandkulturliknande folklorepreg i innspela mellom lesinga. Desse rytmisk/motoriske utladningar med parallell kvartakkordikk byggjer seg opp i litt lengre musikalske avsnitt for kvar gong. Satsen er særeigen i Magnar sitt *oeuvre*, og må her nemnast som *noko anna!* Den døyr ut med fuglelydar (ved Knut Mo, ein framifrå fugleimitator). Medan tradisjonens *Sanctus*-satsar gjerne har stor ytre prakt, er hverande *Sanctus* mystisk og innåtvend. Kvart 'Sanctus'-utrop endar i tremulerande strykeakkordar i celli. I orda «*Hosanna*» og «*excelsis*» døyr akkordane ut i ein lang *sh(y)*. Halvparten av koret står på rekkje bakover langs begge sider av publikum. Når dei kjem til *s-sh(y)*-passasjane, får s-en starta fremst i rekkja, vert send bakover og aukar til eit sterkt *shy* attarst, så det blir som ei havbylgje som slår bakover publikum, eit mykje verknadsfullt klangeksperiment. I satsen *Tømre* er me oppe i det høge tempoet att – her nyttar Magnar rytmefaste kvintar i 'kompet', tre stigande og ein fallande i ein bylgjeverknad, også dette eit uvanleg trekk. *Benedictus* er òg som *Gloria* i 3/4, men denne satsen verkar vera utan gregorianske minningar. *Klovnen som danser og hans partner* er ein grotesk humoreske, der to celli legg ut på eit *spiccato* sekstendedelsforløp, som endar i ein hylande liten ters i dei to andre celli. «Gud og Djevel har danset sammen gjennom årtusener på kneiper og kafeer i kirker og på slagmarken», seier Gunvor Hofmo, og «Er klovnen Gud, og djevelen hans lattermilde publikum?» Desse orda er ikledde ein heilt ny satstype frå Magnar si hand. *Agnus Dei* har fått asketisk drakt, ei pentaton unison opning i jentestemmene, deretter tostemmig med herrestemmene. Så løyser satsen seg i individuelle framberingar av teksten, og messa endar i ein lang, fritt improviserande korklang som endrar og vender seg – lenge, og kulminerer i tiltakande vindklokkeklang.

Frå *ømhetens tre* til *God's I's – arias of innocence and growth* (an oratorium/opera) (2007) med ei varigheit på 1:12:20. Dette verket har tekstar av Neale D. Walsch frå boka *The Little Soul and the Sun* (1998). Eit sams trekk med verk av lengre durata tykkjest vera at Magnar sparar på ensemblestorleiken, og let det vokale koma gjennom. Dei fire celli i førre verk (som alternativt kunne utførast av akkordeon) utgjorde eit særst godt sjølvstendig og underbyggjande klangmedium, veileigna til oppgåva. Sjølv om ensemblet i *God's I's* er noko større (obo, klarinett, fagott og strykarar), går Magnar her motsett veg: Medan partituret til fagottkonserten *einsam/omfamna* (2004) var *høgt* (67 linjesystem) og komplekst med eit utal *divisi* i stemmegruppene, ser det ut til at komponisten i verk som er langt utstrekke *i tid*, har forenkla tonefylgjet monaleg til det relativt enkle og oversiktlege. Og det kan jo vera bra; songarane slepp i stor grad *gjennom*, uhindra av overinstrumentering. Ved nærare ettersyn finn eg òg at treblåsarane er relativt lite inne i lydbiletet, og at instrumenta stort sett spelar *colla parte*, det vil seia ei dobling, eller *det same* som songstemmene. Taktartene er ikkje komplekse, kanskje ei praktisk forordning sidan det er opera? Utfordringa er atter tekstunderdeling, av di det her er mengder av tekst. Og medan det var *lesaren* som påtok seg brorparten av teksten i førre verket, blir alle stavingane her sungne og distribuerte, på korte noteverdiar.

Operaen over Tarjei Vesaas sin roman *Is-slottet*, med ei varigheit på 1:34:00. har på same vis liten besetning (klarinet, akkordeon, perkusjon, fiolin/bratsj og cello). Også her, i ouverturen, får instrumenta utdelt 'rørslekort'. Akkordeon får ein *arpeggio*figur, som den held seg til i heile gjennomgangen, fiolinen ei lang trille, bassklarinetten lange tonar, det får etter kvart også cello. Og så utfører dei det. Det er forvitneleg å sjå Tarjei Vesaas sine tekstar på dansk; dette heng saman med at verket vart tinga av Den Ny Opera, Esbjerg og Musikteatret Saum, København, og at librettoen er ved Jesper Bræstrup Karlsen. Når personane i operaen tek til å syngja, er instrumentmedverknaden særst sparsam, om ikkje *colla parte* som i førre verk. Figurane får ofte tre fram heilt uakkompagnerte til små motiviske kommentarar. Eg legg elles merke til ein del programmatisk(!) antydningar, t.d. ved tekst som «hjertet dunker», der bassklarinetten har

etterslag i ein pulsfigur oppbygd saman med fiolin og cello. Det deklamatoriske tek elles heller ikkje her mykje omsyn til tunge og lette stavingar, men byter like gjerne om på desse. Atter er det som om *durataen*, den horisontale utstrekkinga av verket, i visst mon utmattar det vertikale detaljnivået.

Det same gjeld for *Kimen* – opera over Tarjei Vesaas' roman (2018) med libretto av Oda Radoor. Her vedkjenner komponisten endå at song-solistane er dobla av orkesteret gjennom heile operaen, og tilføyer at ein under framføringar med songsolistar(!) kan sløyfa instrumentaldoblingane om ein vil. Dette må enten tyda at verket skal kunna spelast reint instrumentalt,¹⁸ eller at det òg kan syngjast nærast *a cappella*. Strykeorkesteret presenterer elles eigne intro- og mellomdelar utover i verket.

Eg er no heilt i utkanten av åkeren komen, stig ut på reina, set meg på ein stein og skodar attende på groren. Eg kjenner at eg har hatt stor glede av det eg såg, og veit mykje meir enn før om kva som veks langs denne å (åm, norrønt ár, fleirtal av å, elv). Men – her finst *endå* meir å gle seg over. På vandringa mi har eg merka at Magnar i verka etter *punkt null* i større grad likar å utfordra dei tilvande konsertformer/*venues* og formidlingsmåtar, og sprengja dei ulike ritual. Soleis er han òg litt av ein

Installasjonskunstnar

Tidlegare nemnde strykekvartett *her, i oppstoda* (2002) til dømes, eksisterer i fem versjonar. Den eine føreset at lydaren flyt på rygg i eit varmtvassbasseng med øyro under vassflata, medan verket vert framført i undervasshøgtalarar. Ideelt skal dei òg kunna sjå eit opptak av dans i taket.

Eit anna døme er *Tonebad – multimedieverk* (1989) (eg har sjølv lauga meg i dette badet!), eit audiovisuelt opplevingsrom for *ein* person om gongen, der musikken bevegar seg tredimensjonalt ikring lydaren. Her trengst timebestilling (dette hadde høvd godt i koronatida, men då laut ein sprita godt mellom kvar gjest!). Rommet er ein kunstinstallasjon av

¹⁸ Eg er gjort merksam på at Lars-Erik ter Jung har gjort nettopp dette; spela inn ein instrumentalversjon av verket med sitt Telemark kammerensemble.

Astri Eidseth Rygh, og den sungne teksten er av Liv Holtskog, og medan du ligg der, kviskrar Magnar deg nokre visdomsord i øyra.

sårt hardt, sårt mjukt for fiolin (2000) er døme på musikk spelt på stader med langvarande ekko eller gjenklang. Rommets svar på musikken er eit viktig aspekt for tonesetjaren.

på en stol (1989) 'visuell konsert', for mimar, lydband, klarinett, trompet, perkusjon og piano, tekst Torun Lian, er ein Rikskonsertproduksjon der pianistinna sin kjole går i eitt med flygelet (ein svart finérkasse med digitale samplerar og keyboard inni), klarinettisten sit på ein barkrakk, trompetisten har sirkusmusikarjakke og slagverkaren eit belte som festar han til stolen han sit på, med hjulkapslar, støytfangarar og sentrifugevasketromlar å spela på.

I kammerverket *fritt fram* (1987), for sopran, fløyte, klarinett, fiolin, cello, slagverk og piano, er musikarane gøymde bak publikum og startar konserten der, før dei gradvis kjem til syne på scena.

Improvisasjonsprosjekt

Magnar driv òg eit langsiktig improvisasjonsprosjekt, 'Musikalsk spegelbilette', der ein person kan verta improvisert, eller få skrive eit pianostykke tileigna seg sjølv der og då, inspirert av vedkomande si eiga utstråling, omlag som ein karikaturteiknar på Montmartre gjer det, eller på tilsvarende vis som ein samisk joik er meint å reflektera ein person. Som samene *joikar* deg, *spelar* Magnar deg. Og den som vert joika, blir «eigar» av joiken. Ei slik handsaming har eg enno ikkje utsett meg for. Men kven veit – ein dag?

Kor plasserer me Magnar – let han seg plassera?

Mange merkelappar er forsøkte sette på den særeigne komponisten Magnar Åm. Det er ikkje lett, han verkar først og fremst å vera 'noko for seg sjølv'. *Nyromantisk, nyvenleg?* Neppes. Nokon har nemnt ordet *nyspiritualistisk*. Denne -ismen kan kanskje vera meir dekkande, sett på bakgrunn

av den alltid nærverande åndelege dimensjonen i musikken hans. Magnar skal sjølv ha uttrykt at eit toneunivers alltid har ei åndeleg grunngeving. Og sidan det åndelege er vår sanne identitet, vil all anna tilnærming vera eit paradoks. Det skal handla om å uttrykkja ånd i materie. Han vil gje sjel til tonane, så den som lyder, kjenner seg att.

Ord som *ekspressivt*, *asketisk* og *innåtvendt* tonespråk vert òg nytta om Magnars musikk (det første adjektivet står vel gjerne i paradoksal motsetnad til dei to siste).¹⁹ Me har sett både enkle og komplekse strukturar i musikken hans – kanskje to sider av same leitinga mot eit åndeleg univers med ei sentral kraft som alt utgår ifrå, der me sjølv er det mottakelege *punkt null*? Det fritonale vert gjerne sett på som ei kjensle av å sveva fritt utan tonalt feste (orsak, Magnar, at eg freista å tonalt forankra ditt punkt null til C–), men så slepp ein ikkje unna tyngdekrafta, den menneskelege lidinga som komposisjonane vitnar om, og kjenner seg bundne i høve til.

Magnar ser *tid* og *rom* som eigna reiskapar for den som søkjer å medvitgjera den djupaste essensen i, og meininga med seg sjølv, anten som tonesetjar, utøvar eller lydar. Utforskinga av tid og rom blir soleis eit livsprosjekt, og til dette er musikken det fremste uttrykks- og verkemiddelet.

I dette ligg òg hangen hans til å bryta vanen – behag og vane vert lett eit dyssande slør og eit hinder når ein søkjer etter sin djupaste essens.²⁰ Medan Magnar i startfasen tykkjest ha eit nærast heilag tilhøve til tonane som åndelege openberringar fødde i meditasjon og framkalla gjennom fysiske rørsler, får tonesetjaren etter kvart eit større behov for *merksemd*, for å *nå gjennom*, ved etter kvart å sysselsetja eit nærast uavgrensa ytre apparat. Soleis rører han seg frå ein indre askese til, i all sin fredsame framtoning, å verta nær sagt ein laussloppen sirkusartist, for å vekkja sitt publikum, sjokkera og bryta ned konvensjonar. Sjølv om denne ytre oppfinnsemda *kan* stå i fare for å få hovudfokus framom toneutvalet han framber, tykkjest det i stor grad vera maktpåliggjande å heile tida finna nye metodar som kan styrkja musikken si rolle i verda.

19 Arvid Skancke-Knutson nytta desse orda i samband med urframføringa av verket *du bak du*, 26. april 2005. (<https://www.ballade.no/kunstmusikk/gallakonsert-med-verker-av-nordheim-westby-og-urfremforing-av-am/>)

20 Slik uttrykte han seg i 2008 på den tidlegare heimesida si.

Men det var *det* då. Kor langt ut i verda rekk musikken vår? Fartein Valen var nøgd med at notane fanst. I samband med ein Spellemann-nominasjon vreid eg litt på denne utsegna, og sa: «Det viktigaste er ikkje at musikken blir *framført*, men at den blir *innspelt!*», som ei takk til plateselskap og finansiering, men òg i det større perspektivet: Kva tener musikken best? Eit noteblad djupt nedgravd i fjellhallane i Mo i Rana, ei framføring for 50 menneske – eller ei innspeling som via Spotify kan flyga som ein vind frå New Zealand til Svalbard, frå Tierra Fuego til Sibir? Herverande arbeid utgjer sjølv eit levande vitnemål: Mykje av denne livsrøynsla, dette livsverket skulle vore bandfesta, teipa, ('evig eies kun'), ja, tilgjengeleg – for alle! Samfunnet gjev nokolunde bra med stønad og oppmuntring til sjølv skapingsprosessen. Men – midlar til alle former for framføring og publisering sit lenger inne. Sjå der, greidde eg òg, på overtid, å inkludera mi hjartesak, mitt sukk!

Til sist: Magnar sine særeigne tittelval kjem heile tida til syne i verk både med og utan tilknytning til tekst. Titlane er som nemnt oftast i minusklar, dette forklarar Magnar med at det på den måten vert klårare at det kan finnast noko både *framom* og *etter*, og at titlane berre utgjer utsnitt av ei lang utsegn som strekkjer seg over heile produksjonen – som han enno ikkje ser enden på. Og godt er det!

Eit imponerande livsverk så langt, Magnar! Hald fram med dei små bokstavane!

Litteratur

- Copland, A. (1952). *Music & Imagination*. Harvard University Press.
- Grout, D. J. (2019): *A History of Western Music*. Norton.
- Habbestad, K. (1981). "Zero", *punkt null. Tonane – og lengten attom*. Avhandling ved diplomstudiet i komposisjon, Norges musikkhøgskole.
- Hindemith, P. (1937). *Unterweisung im Tonsatz*. Schott.
- Messiaen, O. (1944). *Technique de mon langage musical*. Alphonse Leduc.