

«Det skjer jo ingenting der oppe, jo!»: Noen subjektive betraktninger over komposisjonslinjens første 50 år ved NMH og noen refleksjoner over komposisjonsundervisningens langsomhet – eller var det hurtighet?

Asbjørn Schaathun Norges musikkhøgskole

Abstract: Since the founding of the Norwegian Academy of Music (NMH) in 1973, Norwegian musical life has expanded and undergone significant and profound changes. This essay discusses NMH's composition department's contribution to these fundamental changes. Indeed, what has NMH managed to bring into Norwegian music life in the area of compositional music? The conflict between modernism and traditionalism, or nationalism and internationalism, is a contradiction which, despite changing expressions throughout the 20th century, has been a fundamental and highly present dichotomy in Norwegian musical life, the educational environment and teaching right up to our time. Can we find traces of this fundamental dichotomy in the design of the school's composition teaching? The essay presents some subjective reflections on these key questions. The author was part of the first group of students at NMH's bachelor's programme in composition, established in 1981, and has been a teacher at the Academy for the last thirty years. In the essay's conclusion, he attempts, starting from a literary pair of opposites, speed and slowness (taken from the Czech-French writer Milan Kundera) to share some thoughts on whether it is possible to teach composition at all, all the while there is no generally recognised methodological work or fixed didactic scheme for teaching the subject 'free' composition systematically.

Keywords: music history, history of composition, composition teaching, modernism and traditionalism, speed and slowness

Introduksjon

«Ja ...», studiesjef Einar Solbu lente seg megetsigende over kontorpulten: «Vi kan jo se på saken, til tross for at du har levert inn denne søknaden – for sent ...» Dette etter at jeg med tung patos hadde bedyret min uskyld; jeg hadde virkelig ikke sett utlysningen noe sted, selv om jeg allerede var piano-student ved Norges musikkhøgskole (NMH) og lusket rundt i gangene til daglig. Jeg hadde oppdaget oppslaget ved en tilfeldighet – vel en ukes tid etter søknadsfristen: Det var nå mulig å søke om opptak ved et nystartet kandidatstudium i komposisjon allerede fra neste studieår! Samtalen med studiesjef Solbu må, med skolens søknadsprosedyrer in mente, beviselig ha funnet sted våren 1981 – og den skulle vise seg å bli min snublende inngang til både studier og senere arbeid ved Norges musikkhøgskole.

Født i 1961, med musikalsk oppvåkning på 1970-tallet, møtte jeg og min generasjon et musikkliv som fremdeles var preget av etterkrigstiden, dens idealer om folkeopplysning og nasjonsbygging. På en eller annen måte sanset vi dette, ikke vet jeg hvordan, men jeg husker, for eksempel, to mystiske ord som sto øverst på noen sider inne i *Arbeiderbladet*, som ble levert inn på den «sosialdemokratiske» trappeoppgangens andre avsats hver dag i min barndom: «Debatt og Kultur». Jeg forstod ikke hva ordene betydde – jeg kunne knapt lese – men ordene lokket, fascinerte og resulterte i noen underlige lyder når man leste dem sakte. Jeg forstod instinktivt at dette var ord av betydning. Navn som Klaus Egge og Pauline Hall var på et eller annet merkelig vis velkjente varemerker i tiden (som fryktede kritikere), de ble lest også av mine ikke-musiker-foreldre, og «romantiserte» bilder av pianisten Liv Glaser og fiolinisten Camilla Wicks figurerte gjentatte ganger i aviser og blader. Dette var selvfølgelig lenge før jeg forstod at disse musikalske personlighetene var en del av det som sosiologer benevner som «hovedkulturen» på den tiden. De var på mange måter denne tidens idoler (og ble dessuten sett på som representanter for en mulig borgerlig kulturdannelse i Norge), på samme måte som Stravinskij og Einstein var superkjendiser, internasjonalt, som representanter for nåtiden, fremskrittet og den nye verden. Datidens David Bowie og Bono.

Vi ble altså født inn i et samfunn hvor «høyverdig» kultur, som klassisk musikk, og til og med komposisjon, var ment å kunne være gyldige bidrag i å danne befolkningen. Det var ikke bare musikken i seg selv som var viktig, men også den underliggende idealismen i prosjektet: Vår generasjon skulle realisere potensialet som lå uforløst i befolkningen etter at levestandarden

hadde økt. (Som min far, som hadde fått avbrutt sine studier av krigen, sa det: ut og reis – og studér!) Vi ble altså på en eller annen måte fortalt av våre omgivelser at her lå det muligheter åpne for å kunne delta i samfunnsbyggende virksomhet og ikke bare i individuelle, selvrealiserende prosjekter. Med andre ord, denne begrunnelsen var utslagsgivende for at man i det hele tatt våget seg ut på en slik usikker vei: Jeg forstår den dag i dag, for mitt eget vedkommende, ikke hvor opphavet til ideen om å bli komponist kom fra. Uansett, Musikkhøgskolens nye tilstedeværelse skulle vise seg å bli av uomtvistelig betydning.

Post initium

Å skulle beskrive komposisjonslinjen ved Norges musikkhøgskoles indre liv og kunne gjengi dette på en noenlunde edruelig og sannferdig måte, er selvfølgelig en umulighet. Man blir dessuten som leser (og forfatter) tvunget til å bære over med en mengde unøyaktigheter og uetterretteligheter i fremstillingen – og for eksempel en fullstendig navneliste ville bli altfor lang hvis den skulle fremstilles i sin helhet. Og til slutt: alle krumspring og detaljer i historien om linjens (indre) liv vil neppe være av interesse for andre enn de som har vært direkte involvert.¹

Men – med dette som utgangspunkt er det allikevel noe som kiler min humoristiske sans og setter meg i gang – og det er misforholdet mellom hvordan det er – nettopp! – å være direkte involvert (helt ned til svært personlige samtaler med den enkelte student), versus omverdenens (la oss begrense det til musikk- og kulturlivets) oppfattelse av hva som faktisk foregår innenfor en slik kunstutdannelse, på en skole, på en institusjon og hvilke eventuelle ringvirkninger aktiviteten har avstedkommet i musikklivet som helhet. Herav dette lille essays forsøksvis lett ironiske tittel: «Det skjer jo ingenting der oppe, jo!»

1 Jeg begrenser meg i det følgende til å ha søkelys på de sentrale lærerne i selve komposisjonsutdanningen på bachelor- og masternivå. Samtidig med dette har det også foregått tilstøtende kurser med utspring i andre fagområder som teori og ikke minst satslære; senere også kurser i elektrofonik og i nyere tid, kurser innenfor et vidt teknologisk felt. Alle disse kursene inneholder selvfølgelig elementer av komposisjon. I denne sammenheng må allikevel spesielt nevnes videreutdanningskurset i komposisjon som, med utspring i Østlandets Musikkonservatorium (før sammenslåingen med NMH), ble grunnlagt og senere, i en årrekke, ledet av lærerne i satslære (og komponistene!) Kjell Habbestad og Yngve Slettholm. Dette kurset har hatt stor betydning for mange komponister som med vidt forskjellig bakgrunn og erfaring har kunnet søke dette ettårige kurset for faglig fordypning. Kurset, i en noe moderert form, eksisterer den dag i dag.

Dette handler i sin tur om forholdet mellom hurtighet og langsomhet. I denne sammenheng er det fristende å trekke inn og støtte seg på den nylig avdøde tsjekkisk-franske forfatteren Milan Kunderas bruk av disse begrepene, slik han litterært anvender disse i boken *Langsomheten* (Kundera, 1996), hvor han (i hovedpersonenes intrikate spill seg imellom), knytter langsomhet til det «å huske», og hurtighet til det «å glemme». Når man ønsker å nyte, huske eller å forlenge et øyeblikk, beveger man seg og handler sakte. På den annen side beveger man seg (eller reiser) man fort for å glemme en tidligere opplevelse.

Vi finner en opplagt parallell ved at en musikalsk skapende utdanning eksisterer mellom historie og (et nærmest flagellantisk forhold til) tradisjonen på den ene side og nytenkning og dyrking av moderniteten (forstått som øyeblikket i dag) på den annen side. Og alt dette må forstås og utvikles innenfor rammen av et moderne utdanningspolitisk byråkrati. Som dessuten har sine egne politiske mål. Så, det gjelder altså bare å finne ut hvilken bevegelsesmåte man ønsker å vektlegge: den langsomme for å huske, eller den hurtige for å glemme.

Kunst og håndverk og kunstnerisk utviklingsarbeid

I praksis på en komposisjonslinje handler dette ofte om avveiningen mellom utvikling av håndverksdyktighet og det kunstneriske; mellom forskning, forstått som å annamme kunnskap – også i ikke-akademisk forstand – og produksjon. Eller sagt med termer mer velkjent fra utdanningssystemet: avveiningen mellom kunnskap og teori – og praksis. La oss også våge til slutt å benevne dette med kategorier som passer en kunstfaglig institusjon: avveiningen mellom intellektuell og personlig modning og utvikling versus evne til praktisk organisering og gjennomføringsevne. Begge deler er strengt nødvendige for å kunne overleve i yrket.

I den senere tid, med start på tidlig 2000-tall, har også kompleksiteten blitt ytterligere økt i enhver kunstnerisk og skapende utdanning, gjennom innføringen og vektleggingen av et begrep – i praksis en vifte av praksiser – med samletittelen kunstnerisk utviklingsarbeid (internasjonalt omtalt som «kunstnerisk forskning»). Ingen vet hva begrepet egentlig innebærer, det finnes ingen entydige praksiser eller for den saks skyld mål for aktiviteten, nasjonalt eller internasjonalt, men dette har uansett etter hvert blitt en del av en akademisk diskurs hvor komposisjonsfaget, av natur, har blitt

en helt naturlig og viktig bidragsyter. (Nettopp ved sin uttalte tradisjonsmessige dikotomi mellom praksis og uttalt teoretisk spekulasjon i ettertid.) Kunstnerisk utviklingsarbeid/forskning har bidratt til at en så skjør utdanningskonstruksjon som en komposisjonslinje både har fått større (akademisk) selvtillit, og i forvirrende grad nærmet seg andre kunstfelts diskurs eller gjøren og laden – eller praksiser, som den sosiologisk myntede favoritt-termen lyder. Og samfunnsrelevansen, hvor ble det av den? Risikoen for å skape isolerte biotoper er sannsynligvis overhengende. Var det ikke slik at vi primært skulle utdanne – med vekt på å danne – gagnlige mennesker for vårt musikkksamfunn?

Før jeg imidlertid kommer dit hen å kunne fabulere videre rundt alt dette, forsøker vi i det minste å ordne noe av vår kunnskap i kronologisk forstand og finne ut hva det opp igjennom årene faktisk har blitt undervist i på komposisjonslinjen ved Norges musikkhøgskole.

Komponisten som *Einzelgänger*

Norsk komposisjonsmusikk historie er, før Musikkhøgskolens opprettelse, et relativt trist og ensomt kapittel i dobbel forstand, med en mengde underkjente *Einzelgänger* som en følge av mangel på miljø(er) for å kunne dyrke frem og hegne om talenter. Muligheten for kunnskapsinnhenting i det skrinne jordsmonnet som lenge utgjorde norsk musikkliv var mildt sagt minimal. Det var altså privatundervisning og ikke institusjonsundervisning som gjaldt, hvis man da ikke hadde anledning til å dra utenlands for å studere. (Geirr Tveitts reise- og studiestipend fra skipsreder Klaveness renner meg i hu.) Det var altså, i praksis, et svært begrenset tilfang av gyldige rollemodeller å lene seg på.

En fremstilling av norsk komposisjonsmusikk historie før Musikkhøgskolens etablering vil derfor være at enhver retning eller -isme i praksis er representert kun ved enkeltpersoner.² Først etter at NMHs komposisjons-

2 Listen er uendelig lang, blant de mer internasjonalt orienterte: proto-modernister som Bjørn Fongaard (1919–1980) og Finn Arnestad (1915–1994), som begge forsøkte å utvikle egne tonale og harmoniske systemer; Pauline Hall (1890–1969), som alene måtte representere fransk impresjonisme og ny-saklighet (Alf Hurum forsvant til Hawaii som maler); Fartein Valen (1887–1952) og Ludvig Irgens-Jensen (1894–1969), kompetente men ukjente i mangel av personlig kraft eller ønske om å nå ut. Blant de mer nasjonalt betonte: David Monrad Johansen (1888–1974), ruvende over en uttrykksform preget av norskdom, forsøksvis i forlengelsen av arven etter Grieg. Einstøingen og hyperbegavelsen Geirr Tveitt (1908–1981), som bedrev en nasjonal linje bortenfor realitetene. Senere Harald Sæverud (1897–1992), som i sitt individualistiske nasjonalistiske prosjekt projiserte dette gjennom en slags naivistisk tilnærming og til tider inkompetanse som stil. Alle sammen utgjorde intet miljø, men heller små tuster av kunnskap. Dette bare for å belyse problemstillingen i første halvdel av det 20. århundre.

linje hadde fått virke over noen år kunne vi imidlertid plutselig støte på hva som kan oppfattes som generasjoner og miljøer som kunne virke med en viss kollektiv kraft, for eventuelt å kunne endre noen grunnleggende holdninger i norsk musikkliv.

Det nasjonale versus det internasjonale

Allikevel, en av de få permanente gyldige dikotomier og en estetisk og musikalsk premissleverandør – og drivende kraft – i komposisjonsmusikken i Norge, finner vi i kampen mellom en «nasjonal» linje og en mer internasjonal tilnærming. («En norsk musikk bygget på en norsk tonefølelse», et utsagn som etter sigende går helt tilbake til Rikard Nordraaks dødsleie i Berlin i 1866, klinger altså som et bebudelsens ord over norsk musikkliv i nærmere 100 år!) Dette motsetningsforholdet var altså sterkt aksentuert nettopp i musikken i Norge, og var før, under og langt etter Grieg – med et særlig tyngdepunkt i tiden mellom første og annen verdenskrig – en tydelig drivende, splittende og samlende(!) kraft i den kulturelle nasjonsbyggingen.

Denne konflikten var, i hvert fall i første halvdel av det 20. århundre, og faktisk helt inn i to tiår etter den annen verdenskrig (der hvor jeg hentet inn *Arbeiderbladet* fra den sosialdemokratiske trappeavsatsen) de fleste norske komponisters *raison d'être*. I det minste var dette gjennomgående en konflikt mange definerte seg som tonekunstner i forhold til, og som dermed var med på å streke opp konfliktlinjer og kanskje til en viss grad fungerte miljøskapende på hver side av skillelinjene.

Det er på denne bakgrunn at man må kunne tolke ansettelsen av Finn Mortensen som Musikkhøgskolens første professor i komposisjon i 1973, som en – i norsk, nasjonal kontekst – radikal avgjørelse, og en markering av et linjeskift i norsk musikkliv: bort fra provinsialismen i det nasjonale og til, i hvert fall ønsket, om en mer internasjonalt rettet orientering.

Det er ellers nok å besøke tidligere Norsk Musikkksamplings arkiver av avleverte originalmanuskripter, nå musikkseksjonen ved Nasjonalbiblioteket, hvor jeg arbeidet i 16 måneder, fra 1988–1989. Her vil man finne et enormt tilfang av upublisert musikk som er skrevet av norske komponister (og noen utlendinger med). Det er som å skride inn i, litterært uttrykt, vår musikkhistories «ruiner, overgrodd av tistler»; det vil si, vi kan her skue tilbake og få en forestilling om hva den norske komposisjonsmusikken kunne ha blitt, bortenfor den offisielle og ryddede versjonen av dens fremferd.

Finn Mortensen

Finn Mortensen (1922–1983), var, og forble, ironisk nok, også en *Einzelgänger*. Det er i hvert fall vanskelig å kunne peke på noen direkte, stilistiske etterfølgere til ham, eller se at han på noen som helst måte har dannet skole, forstått som et stilistisk og metodisk rammeverk, til etterfølgelse. Men – hans direkte innflytelse på viktige personligheter i norsk musikkliv er uomtvistelig og godt dokumentert, både skriftlig og verbalt anekdotisk. Som lærer er det svært mange vitnemål om hans menneskelige toleranse og et virkelig «moderne» syn på undervisning basert på utviklingen av individet, les: individuelle egenskaper. Han forela ingen stilistiske tvangstrøyer. Jeg tenker at dette kanskje har vært Finn Mortensens aller viktigste bidrag og et fundament for oppbyggingen av komposisjonslinjen ved NMH.

Selv møtte jeg ham første gang som hospitant i NMHs diplomklasse i komposisjon. Dette var altså i 1980, året før komposisjonslinjens kandidatstudium ble opprettet. Senere fikk jeg ham som individuell lærer høsten 1982, da jeg begynte i annen avdeling på det da ett år gamle kandidatstudiet.

I min artikkel «Militant modernist eller følsom bamse? – og hvor tok all ting veien?» (Schaathun, 1988) setter jeg spørsmålstegn ved hvorvidt Mortensen egentlig var en radikaler. I hvert fall ikke av hjerte. Jeg skrev artikkelen som diplomstudent i 1988, etter at han allerede i mai 1983, under mitt første studieår med ham, brått hadde gått bort. Artikkelen vekker egen interesse på ny da den har en undertekst som er betegnende ved at den på en eller annen måte mer enn antyder at jeg allerede den gang, som student, og kort tid etter hans bortgang, oppfattet ham som malplassert i forhold til de musikalske og kulturelle hovedstrømningene i Norge.

Valget av Mortensen som professor var i all hovedsak basert på, slik jeg forstår det, at han var en av de få (jf. fotnote 2) som våget å tenke systematisk om musikk og ikke bare baserte seg på «den lyriske impuls» som i (altfor) stor grad hadde vært utgangspunktet for norske komponister i skyggen av Grieg og hans herav evige storform-problem. Mortensen hadde gjennom en serie tidlige verker så som *Stryketrioen op. 3*, *Blåsekvintetten op. 4*, *Symfonien op. 5* og den vektige *Fløytesonaten op. 6*, vist en frapperende håndverksskikkelighet, gjennom å dyrke (ekte) kontrapunkt (se blåsekvintettens dobbelfuge som bare blir tangert av den senere fugen fra *Fantasi og fuge op. 13* (1958), når det gjelder virtuositet), noe som var uvanlig i det norske komposisjonsmiljøet. (På noen få unntak nær som komponistene

Irgens Jensen og Valen i hans nære fortid.) Og han hadde allerede undervisningserfaring. Han var med andre ord også en formelt sterk kandidat og hadde ingen konkurrenter.

Imidlertid, i forlengelsen av dette kan man stille seg (det spekulative) spørsmålet om det også var en diskrepans mellom hva han var tvunget til å være og den han egentlig var – som komponist? Var det egentlig i kontrapunktikken og det «post-Brucknerske» musikalske landskapet fra hans første symfoni (1953) han egentlig ønsket å være? Man kan i hvert fall ane en kognitiv dissonans mellom mennesket Mortensen og den rollen han ble tildelt av det ganske begrensede norske musikkmiljøet. Han påtok seg uansett i rollen som underviser, rollen som (etterkrigs)modernismens bannerfører i Norge.

Mortensens undervisning

Mortensen har blitt tildelt flere vektige biografiske skisser, en avhandling og en større monografi av musikkviteren Elef Nesheim. I monografien sin har Nesheim publisert den omfattende undervisningsplanen som Mortensen la ut på for å reformere komposisjonsundervisningen (Nesheim, 2010). Her finner vi et meget detaljert forelegg med omfattende planer, bokstaver fra A til bokstaven Q (i alt 16 punkter), gruppert i alt fra formlære til instrumentasjonslære, tolvtoneteknikk og serialisme samt «nyvinningen» elektrofoni. Det mangler heller ikke på henvisninger til klassikere som Haydn eller romantikere som Bruckner. Alt dette burde altså en kyndig student være igjennom i løpet av studietiden, mente den nytilsatte professoren. Altså, et ganske velordnet, og på samme tid tradisjonelt undervisningsopplegg (som ville kunne blitt godkjent ved de fleste konservatorier på den tiden).

Imidlertid, hans helbred ble i løpet av de ti årene han beklede stillingen (frem til 1983) raskt dårligere, og hans undervisning bar etter hvert også preg av dette. Men fra det første året som hospitant i diplomklassen husker jeg med glede hans gjennomgang av Valens fiolinkonsert og Lutoslawskis cellokonsert. Senere, som individuell lærer, fremstod han som både klok, interessert og dypt menneskelig. Og han tilhørte den gamle skole, med alt hva det innebar av borgerlig kutyme – og disiplin; slipset var alltid på plass!

Og som et siste anhang til historien om Mortensen er vi nødt til å nevne hans tidligere student og gjennom hele hans periode, stødige våpendrager,

Per Christian Jacobsen som lojalt og inkluderende tok på seg rollen som hele komposisjonsutdannelsens faktotum.

Inn fra sidelinja ...

Inn fra sidelinja kom Lasse Thoresen (1949–) og Olav Anton Thommessen (1946–). Lasse hadde riktignok vært student i Finn Mortensens første klasse, men Olav Anton startet sin karriere som underviser i pedagogikkseksjonen på NMH, etter studier i USA. Parhestene skulle vise seg å utfylle hverandre på en forbilledlig måte, nettopp på grunn av forskjell i bakgrunn og egentlig dyptliggende ideologiske forskjeller. Jeg konfronterte Lasse (i 2023) direkte med spørsmålet om hvorvidt opprettelsen av det nye kandidatstudiet i 1981 kunne tolkes som et slags *coup d'état*, et fremprovosert generasjonsskifte. Til dette svarte han et rungende «nei», men det er hevet over enhver tvil at ikke minst Olav Anton hadde diverse «høner å plukke» med det sittende regimes syn på hva som var god musikk ...

Lasse Thoresen og Olav Anton Thommessen har vært av uomtvistelig grunnleggende betydning for komposisjonslinjens dannelse og utvikling frem til slik den også fremstår i dag. I løpet av deres periode som komposisjonslærere ved NMH, fra 1981 til henholdsvis 2019 og 2013, har de vært med å prege flere norske generasjoner av komponister og musikere – og noen musikkvitere med.

Modernisme-kritikk og sonologi

Gjennom å være både estetiske og til dels ideologiske antagonist, men også, på samme tid, makkere, skapte de en særegen dynamikk som grep rett inn i undervisningen. Med utgangspunkt i vidt forskjellige personligheter forvaltet de sitt (delvis) felles grunnleggende syn på musikk gjennom sonologien,³ som startet ut som et nærmest lyttepedagogisk prosjekt, utløst av en til dels heftig modernisme-kritikk, men etter hvert endte det, i det minste for deler av prosjektet, også opp som en forsøksvis generativ

3 Hovedproblemstillingen i sonologien er å systematisere begrepsdannelsen rundt auditive strukturer. Dette innebærer å utvikle et språk som gjør det mulig å kommunisere verbalt rundt visse sider av musikk. Sonologien kan videre sies å ha som mål å avdekke forholdet mellom auditive og teoretiske strukturer, nærmere bestemt å forsøke å avdekke den auditive struktur (i et stykke musikk), dennes funksjon i musikken og dens mulige utenom-musikalske mening. Denne delen av sonologien er også ment å ligge til grunn for en sammenlignende musikkvitenskap.

kompositorisk grammatikk. (Denne «linjen» er det i hovedsak Thoresen som har drevet de senere år.)

Sonologien er både ideologisk og praktisk grundig dokumentert primært gjennom et bredt spekter av skrifter fra Lasse Thoresens gjennom en årrekke og hele teorien med hele dens begreps- og detaljerte analyseapparat ble publisert i sin endelige versjon i storverket *Emergent Musical Forms: Aural Explorations* (Thoresen & Hedman, 2015).

Dette er et originalt prosjekt fundert med utgangspunkt i Thoresens og Thommessens vidt forskjellige personlighetstyper med dertil hørende fakulteter: Thommessen med sin monstrøse repertoarkunnskap, hyper-subjektive og nærmest fysiske lesninger av musikk fra hele historien, mens Thoresen med sin klassisistiske bakgrunn har et intellekt med sans for (fransk) *clarté*, gjerne basert på og beskrevet gjennom, språklige modeller i analyse så vel som i komponering. Thommessens fysiske oppfattelse av musikk og Thoresens hang til språklige modeller finner felles grunn i (den musikalske) «gesten», som forkroppsliggjort språk.

Plassen tillater ikke noen gjennomgripende portretter av dem begge, men for de interesserte har jeg forsøkt tegne et større portrett av Lasse Thoresen i artikkelen «En palimpsest: Lasse Thoresen – 33 år senere», utgitt i forbindelse med hans 70-årsdag (Schaathun, 2019), og for Thommessens del, i hvert fall et forsøksvis musikalsk portrett, i artikkelen «Formula Composition – Modernism in Music Made Audible», i festskriftet utgitt i forbindelse med hans 50-årsdag i 1996 (Schaathun, 1996).

Undervisningen

Når det gjaldt selve undervisningsformen slik den fremsto i det daglige, var den for dem begge, uten at dette var konkret og ideologisk formulert, preget av et slags 1968-lignende opprør mot tidligere tiders mesterundervisning. Et viktig aspekt av dette, som skulle vise seg å få stor betydning for undervisningsformen ved linjen i alle påfølgende år, var at Thommessen, som hadde studert komposisjon ved Indiana University under blant annet den greske komponisten Iannis Xenakis (1922–2001), tok aktiv avstand fra slik som Xenakis hadde undervist, nemlig ved å bare snakke om seg selv, sine egne ideer og prosjekter. Slik ville Thommessen IKKE ha det ved vår skole: Ikke denne typen utøvelse av autoritet! (Hele historien skulle med!) Og denne holdningen har på mange måter satt seg som en mal. Jeg kan trygt hevde og fortsatt ha mine ord i god behold, at det neppe finnes en

utdannings-institusjon innenfor komposisjon hvor lærerne snakker så lite om egen musikk som ved NMH. (Søkelys på egen produksjon og aktivitet er ofte et hovedanliggende for professorene ved tilsvarende institusjoner i andre land.)

Men noe av det viktigste som sitter igjen med hensyn til undervisningen, er sonologien som et uttrykk for en mulig sammenlignende musikkvitenskap, på tvers av sjangre og uttrykksformer; det at enhver spesifikk utforming av et stykke musikk, kan være bare nok et uttrykk, en utforming, av samme underliggende idé som i klingende form manifesterer seg helt annerledes annetsteds. Dette åpner opp for utrolige mange fruktbare innfallsvinkler i musikkskapingen. En nærmest økumenisk musikalsk tanke, at alt har en forbindelse, alt er uttrykk for (noe av) det samme, alt har en felles grunn og muligens opphav. Et meta-nivå av musikalsk tenkning. I praktisk forstand kan vi kommunisere rundt dette med språk. En mulig komposisjonsmetodikk er kanskje født? Dessuten, denne tenkning harmonerer veldig godt med mange, kanskje først og fremst nordiske idealer i undervisningen. På NMH allerede forberedt i Mortensens forbausende moderne undervisningsform gjennom søkelys på det individuelle talentet og dets mulige veier til egne uttrykksformer.

Bjørn Kruse

En lærer som definitivt også var med å forme hele denne perioden på komposisjonslinjen var Bjørn Kruse (1946–). Med sitt svært brede erfaringsgrunnlag som musiker, arrangør og en stor og vidtfavnende kompositorisk produksjon personifiserte han mange av de dyptgående endringer som musikklivet gjennomgikk i denne perioden, ikke minst gjennom inkluderingen av en mengde nye, også populærmusikalske, uttrykksformer. Gjennom hele sin omfattende produksjon og pedagogiske tenkning innenfor komposisjonsfaget var han en av de første som vektla kunsthagens gjensidige avhengighet, med hvilke muligheter dette gir for interaksjon. Dette pionerarbeidet innenfor tverrfaglig og tverrkunstnerisk tenkning og praksis finnes manifestert i boken *Den tenkende kunstner* (Kruse, 2011).⁴

4 Hilde Holbæk-Hansen har også, i forbindelse med NMHs 50-årsjubileum, gjennomført dokumentasjonsintervjuer med Lasse Thoresen, Olav Anton Thommessen, Per Christian Jacobsen og Bjørn Kruse som i større detalj belyser komposisjonslinjens første år. Transkripsjoner av intervjuene finnes i høgskolens arkiv.

Videre på 1980-tallet ...

Men lesningen, tolkningen og forståelsen av særlig modernismens mestere var mangelfull. Jeg fant alltid et paradoks i at sonologiens kraftige modernisme-kritikk hadde det lille musikklivet i Norge som base, hvor nettopp denne -ismen hadde hatt svært få talsmenn eller -kvinner (grunnet nevnte nasjonalisme-problematikk), og desidert svært få klingende eksempler av særlig betydning.

Den annen wienerskole med Schönberg, Berg og Webern, og etterkrigs-modernister som Boulez og Stockhausen, ble stemoderlig og ofte summarisk behandlet. (Jeg skriver altså ikke «henrettet» her!) Varèse og Xenakis var unntakene som begge ble behørig presentert grunnet sitt arbeid med klangstrukturer og en nærmest fysisk, taktil musikk. Jeg hadde selv, før min studietid, følt en voldsom affinitet til nettopp kompleks, eller mer presis sagt, dialektisk musikk, som har sitt utspring i den store tysk-østerrikske tradisjonen, inneholdende både kontrapunkt og diskuterende (store) former – og den musikken som etter annen verdenskrig sprang ut fra denne delen av musikalsk tenkning. (Dette som en motpol til den franske tradisjonen med sin vektlegging av *objet trouvé*, klanglige objekter som det mediteres over; som er utgangspunktet for komponeringen.) Dette av instinkt, og ikke ut fra en forståelse av at den var riktig historisk eller ideologisk, fra en ikke-musikerfamilie som jeg var. Og modernisme visste jeg ikke hva var. Derfor kjente jeg og likte jeg mye av denne musikken før jeg begynte på NMH. Da jeg begynte å studere utvidet denne interessen seg ytterligere med stadig påfyll fra repertoarkyndige lærere, som til tider presenterte verkene noe motvillig ...

Morsomme er episodene hvor disse estetiske motsetningene fikk utspille seg i studietiden, i klasserommet, hvor jeg, under Thommessens presentasjon av Scriabins *Le poème de l'extase* og verkets voldsomme (og til dels vulgære), utladninger, fikk fysiske reaksjoner og flekker i ansiktet, og måtte ut og ha luft; samtidig som Thoresen, med noen få ukers distanse i tid, fikk et alvorlig anfall av «klangforgiftning» med ditto fysiske reaksjoner, da studentene Berge og Schaathun våget å avspille *Zeitmaße* av Stockhausen på høyt volum i et mindre rom ... Thommessen mente her at vi hadde utviklet en slags musikalsk-estetisk lakmустest, slik at hvis bare Lasse eller Asbjørn ikke fikk fysiske reaksjoner med påfølgende svettetokter, uvelhet og behov av luft, kunne repertoaret godkjennes for videre bruk.

Og 1990-tallet ...

Thoresen og Thommessen opplevde nok etter hvert mot sent 1990-tall at studentene ikke lenger ukritisk ville være med på deres modernismekritiske lesninger av musikkhistorien – og særlig musikken etter 1945. Denne kunne kanskje også bare være uttrykk for, eller tolkes som en stil – og ikke nødvendigvis innebære en ideologisk stillingtagen? (Man kan i denne sammenheng fort få øye på gryende skillelinjer mellom en modernistisk og en post-modernistisk holdning til de samme musikalske uttrykkene.)

Den nye generasjonen studenter var kanskje også holdt oppe av en viss ironisk distanse til den generelt post-apokalyptiske tolkningen av verden (les: holocaust og kald krig). Tiden hadde rett og slett gått. Verdenspolitikken hadde endret seg og kunst- og musikklivet likeså; statiske, (anti)modernistiske lesninger og tolkninger av musikkhistorien var ikke lenger den eneste muligheten. Alt dette selv om Thoresen, stadig produktiv som lærer, opplevde noen riktige «heydays», særlig gjennom pling-plong-generasjonens⁵ affinitet til fransk spektral-musikk, blant annet, midt på 1990-tallet. (Foruten at de var en veldig begavet gjeng!) Jeg var selv inne som timelærer på denne tiden og kunne fornemme noe av den underliggende stemningen; det var også noe med den nye teknologien som var i anmarsj. Disse problemstillingene skulle vi, i det nye lærerkollegiet, senere få rett i fanget. Det skulle imidlertid gå ennå litt tid.

2000-tallet og Frounberg

Den som skulle bli ansatt som professor ved utlysningen i år 2000 var dansken Ivar Frounberg (1950–). Frounberg ble nok valgt fordi man ønsket å styrke undervisningen på nye områder fordi undervisningens vektlegging, gjennom en årrekke, av åpenhet og spontanitet, sannsynligvis hadde vært en medvirkende årsak til at studentens generelle kunnskapsnivå og allmenne musikalske dannelse hadde kommet i bakgrunnen. Instrumentalkravet til

5 Med utgangspunkt i plateutgivelsen *Absolute Pling-Plong: Eight Ways Of Making Music* (1994) fikk de åtte komponistene i denne generasjonen raskt tildelt epitetet «pling-plongerne». De åtte navnene på nevnte utgivelse var: Helge Sunde, Rune Rebne, Gisle Kverndokk, Jon Øivind Ness, Ragnhild Berstad, Peter Tornquist, Mark Adderley og Henrik Hellstenius, som alle hadde møtt hverandre på komposisjonsstudiet ved NMH.

opptak ved utdannelsen var ikke fjernet, men var på vikende front og ble til slutt fjernet i Frounbergs tid ved skolen.

Frounberg representerte sannsynligvis også et element av rasjonalitet og systematikk, utdannet fysiker som han var og med en større produksjon av analytisk materiale bak seg, et element fra lærernes side i undervisningen som, hvis vi ser bort fra Lasse Thoresens helt egne, omfattende produksjon, i lengre tid hadde vært stort sett fraværende ved skolen. Frounberg hadde også omfattende kunnskaper i akustikk og psyko-akustikk.

I Frounbergs år ved institusjonen (2000–2012) ble kontakten med det omkringliggende musikkksamfunnet kraftig økt gjennom konkrete prosjekter, for eksempel gjennom samarbeidet for å få spilt studenters verker i workshops med Kringkastingsorkesteret (KORK), og det ble også utviklet et nært og tett samarbeid med Ultima-festivalen. Her må også nevnes senere rektor ved skolen Peter Tornquist, som foruten å være studieleder i komposisjonsavdelingen over lengre tid også var en av de få lærerne som faktisk var direkte involvert i å forsøke videreføre sonologien som et eget emne ved skolen.

2013–

I 2013 ble jeg ansatt som professor i komposisjon ved NMH ved siden av Henrik Hellstenius, som på samme tid ble ansatt som førsteamanuensis. Han rykket imidlertid raskt opp til professor, og fra med høsten 2014 har vi i praksis ledet utdanningen ved skolen i et slags tospann, til tross for vidt forskjellige fagfelt som spesialer og at vi nok representerer, igjen, henholdsvis den «langsomme» (Schaathun) og den «hurtige» (Hellstenius) delen av komposisjonsundervisningen med våre svært forskjellige personlighetstyper. På samme måte som med våre forgjengere opplever jeg at det allikevel er gjennom nettopp disse motsetningene at det til tider oppstår en veldig god og fremtidsrettet dynamikk.

Etter hvert har dyktige medarbeidere kommet til, ikke minst gjennom Rune Rebne, Eivind Buene og Trond Reinholdtsen, som alle har hatt større engasjementer ved skolen. Videre må nevnes Bente Leiknes Thorsen og Cecilie Ore, som begge har vært med på å gi oss et lenge etterlengtet tilfang av kvinnelige rollemodeller for de unge komponistene. I senere tid har også Lene Grenager og Rolf Wallin kommet til og helt på tampen, den helt nye generasjon representert med komponister som Kristine Tjøgersen; alle med sine vidt forskjellige fagfelt, slik at lærerkollegiet i dag representerer en

forbausende bred vifte av samtidens musikalske uttrykk, hvor alle lærerne, heldigvis, har forankret sin aktivitet i tilsvarende stor kunnskap om historien, innenfor hvert sitt faglige speciale.

I skrivende stund gjennomgår for eksempel vår masterutdanning en grunnleggende omstrukturering for å kunne møte samtidens og kanskje fremtidens musikkfunn, men, jeg vil begrense meg til i det følgende å kommentere, til slutt, vår situasjon per i dag gjennom noen få generelle betraktninger.

Noen refleksjoner rundt komposisjons- undervisningen generelt – og dens eventuelle karakter ved NMH

Det ovenstående er skrevet med utgangspunkt i en slags underliggende hypotese om at undervisning i komposisjon skiller seg fra det meste av annen undervisning på en musikkhøgskole, både i metode og generell holdning overfor eget fagfelt. Dette gjelder også sammenlignet med de teoretiske søsterfagene, men aller mest med hensyn til den dominerende klassiske instrumentalundervisningen, som bygger på århundrelange, korporlige og interpretatoriske tradisjoner, for de fleste instrumenters vedkommende. Dette fører videre til en antagelse om at selve formen for kunnskapsformidling og ikke minst omløpshastigheten på kunnskap i komposisjonsfaget skiller det fra de andre fagene og disiplinene ved skolen.

Langsomhet – eller var det hurtighet?

På den ene side er overføringen av kunnskap innenfor et slikt fag uhyre langsom, det er mye å huske (gamle håndverkstradisjoner, stort repertoar, svært mange forskjelligartede ideer), og vi må derfor bevege oss langsomt – for å huske (jf. Kundera). På den annen side er skapende virksomhet også i slekt med bevegelighet og hastighet (i sinnet), det å raskt kunne plukke opp impulser fra omgivelsene og assimilere disse, og dette fra den stadig mer intense strømmen av påvirkning fra digital teknologi, mote (i vid forstand) og den generelle tidsånd. Videre er relasjonen mellom formidlet kunnskap, og påfølgende resultater, det vil si studentens bruk av denne, høyst individualisert (i beste fall!) og gjerne kryptisk formulert i form av

et sluttet verk. (En anakronisme?) Det hele gjøres jo ytterligere uoversiktlig ved at komposisjonsstudenter av i dag beviselig kommer fra vidt forskjellige erfaringsbakgrunner, eller igjen, praksiser, og blander disse på til tider høyst uventede måter.

Umuligheten av å rapportere

Et vesentlig moment, lokalt sett, er også at de ytre forutsetninger har endret seg fundamentalt ved at norsk musikkliv har ekspandert og gjennomgått store og dyptgripende forandringer nettopp i de årene som dekkes i forbindelse med Musikkhøgskolens jubileum. Her har uten tvil NMH også vært en drivende kraft. Men – med det ovenstående in mente – er det i det hele tatt mulig å spore opp, og undersøke, komposisjonslinjens eventuelle bidrag til denne fundamentale endringen? Altså, en slags «resepsjonshistorie» for komposisjonslinjens del? Påvirkning fra undervisning i et skapende fag som komposisjon, i tillegg utøvd innenfor en institusjons murer, kan uansett, vanskelig la seg føre – bevislig – tilbake til utgangspunktet, til den annammede kunnskapen.

Betydning for norsk musikkliv?

Hva har NMH på komposisjonsmusikkens område klart å bringe inn i norsk musikkliv? Er det bare gjennom at vi kan vise til at individuelle musikalske begavelser (som uansett ville klart seg!) har gjort en fin karriere og har vært utdannet hos oss? Uansett, vi har som fagmiljø i dag stor selvtilitt med hensyn til at vår utdanning gir våre studenter en bred portefølje å ta med seg ut i et foranderlig musikkliv, i et yrkesliv som vanligvis, for de aller fleste, ikke bare vil dreie seg om å komponere. Paradoksalt nok vil jeg hevde at vår utdanning er en av de mest praktisk yrkesrettede av NMHs utdannelser ved at den gir studenten muligheten til å sette sammen en svært bred portefølje av disipliner innenfor musikk til bruk i undervisning eller praktisk musikkutøvelse – og selvfølgelig, komponering.

Prioriteringer i komposisjonsundervisningen

Lar det seg virkelig gjøre å undervise i komposisjon lenger, all den tid det heller ikke finnes noe allment anerkjent metodeverk eller didaktiske opplegg for på en gjennomgripende måte kunne undervise i faget – og

dette i en mildest talt svært uoversiktlig og ugripbar musikalsk samtid? I hvert fall gjelder dette innenfor «fri» eller utvidet komposisjon, hvor vi også må inkludere improvisasjon – og ikke minst, i stadig økende grad, andre medier.

Faget kan altså hevdes å innta en særstilling da det ikke finnes et anerkjent metodeverk (til tross for at vi godt kunne ha valgt for eksempel den etter hvert velutviklede sonologien som ett), samtidig som det er et fag som grenser til det akademiske, gjennom musikkforskning og teori på den annen side. (Mer prosaisk sagt: Komponister er også gjerne rimelig gode på kontorarbeid og systematikk.) Undervisningen er fremdeles i høy grad basert på individuell respons og den personlige dynamikken mellom student og lærer. Begrepet mesterundervisning spøker fremdeles i bakgrunnen. Og det var vel her det hele startet en gang – musikk som erfaringsoverført håndverk fra lærer til elev.

Fraværet av pedagogiske og gjennomtenkte didaktiske tilnæringsmåter (det kan kjennes som et stadig økende krav om dette i dag), gjør også at det er vanskelig å gjøre rede for de kompliserte prosessene som fører frem til vektleggingen av utvalgte estetiske idealer (uten å anvende begrepet «stil») – fra fortid og nåtid, til enhver tid; og hvilke vurderinger og påvirkningsfaktorer som igjen danner grunnlaget for disse prioriteringene. Her kunne det vært av betydning, hvis plassen hadde tillatt det, å forsøke sette vår komposisjonsavdelings undervisningshistorie inn i en bredere internasjonal kontekst.

Penultima

Undervisningen foregår fortsatt i skjæringspunktet mellom de estetiske grunnleggende prioriteringene, det metodiske og det populære (for øyeblikket), da også vårt langsomme felt paradoksalt nok er utsatt for motesvingninger. Undervisningen er først og fremst klemt inne mellom samtidens estetiske og det (mulig) utledede metodiske av denne og de fremdeles underliggende krav om harmoni med historien.

I praksis ville dette manifestere seg som en «kamp» mellom idealisme (kanon) og pragmatisme (studentens egne verk), og til slutt, uttrykt som balansen i studiet mellom «å gjøre» konserter og prosjekter på den ene side – og fordyping, analyse og repertoar på den annen side. Dette er det spenningsfeltet som vi, både studenter og lærere er tvunget til å handle og virke i.

Ultima

Så kanskje vår generasjons bidrag til komposisjonsutdanningen har vært – med opptakt i Mortensen via Thoresen og Thommessen – en forståelse av individet, et syn som sannsynligvis faller sammen nåtidens søkelys på individet. Og når neste lille historiske bolk skal skrives om 50 år, er vel spørsmålet heller om det lenger finnes noen komposisjonsundervisning i tradisjonell forstand, men heller (bare) et allment kunstfelt hvor ikke bare undervisningen er individuell, men også hvor komposisjon som fag heller faller inn i det allmenne kunstfeltet gjennom å være formulert som kollektive kunstprosjekter – som ikke lenger er definert av en strikt fagdisiplins begrensninger og håndverkstradisjon.

Referanser

- Kruse, B. (2011). *Den tenkende kunstner: Komposisjon og dramaturgi som prosess og metode*. Unipub.
- Kundera, M. (1996). *Langsomheten* (K. O. Jensen, Overs.). Aventura.
- Nesheim, E. (2010). *Alltid på leting: Finn Mortensen – en kraft i norsk musikk*. Norsk Musikforlag.
- Schaathun, A. (1988). Militant modernist eller følsom bamse? – og hvor tok allting veien? *Ballade*, 1988(2), 37–41.
- Schaathun, A. (1996). Formula composition – Modernism in music made audible. I H. Holbæk-Hanssen (Red.), *Olav Anton Thommessen: Inspirator, tradisjonsbærer, rabulist* (s. 132–152). Norsk Musikforlag.
- Schaathun, A. (2019). En palimpsest: Lasse Thoresen – 33 år senere. I H. Holbæk-Hanssen (Red.), *Spektraler, lytting og humanisme – Lasse Thoresen 70 år* (s. 31–50). Norsk Musikforlag.
- Thoresen, L. & Hedman, A. (2015). *Emergent musical forms: Aural explorations*. University of Western Ontario.