

Podium

FoU-magasin fra Universitetet i Tromsø, Det kunstfaglige fakultet - # 05/2011

Kunst, kraft og kreativitet jubilerer



Jubileum

■■■■ I år er det femte gang vi gir ut magasinet Podium. Formålet med magasinet er å synliggjøre og dokumentere noe av den FoU-virksomheten som rører seg ved Det kunstfaglige fakultet ved Universitetet i Tromsø. Fakultetets mangeartede produksjon spenner fra tradisjonell vitenskapelig forskning til eksperimentelle kunstneriske prosjekter, alle med nyskaping og kreativitet i fokus. Selv om vi naturlig nok, og heldigvis, ikke kan skriftliggjøre alle typer kunstnerisk arbeid, har vi i Podium som ambisjon å vise noen av de tanker og refleksjoner som ligger bak den kunsten man kan se, høre og fornemme.

■■■■ Denne utgaven av Podium har som tematisk tyngdepunkt Musikkonservatoriets 40-årsjubileum. I magasinet reflekteres fakultetets fortid, nåtid og ønskelige framtid gjennom en rekke forskjellige artikler.

*Hilde Synnøve Blix, Anne Eriksen,
Kjell Magne Mælen (red.)*

<i>TEMA: Musikkonservatoriet 40 år</i>	<i>s</i>	<i>04</i>
<i>Skrivebordserfaring</i>	<i>s</i>	<i>15</i>
<i>Nytt masterprogram på Kunstakademiet</i>	<i>s</i>	<i>16</i>
<i>Musikalsk polarforskning</i>	<i>s</i>	<i>18</i>
<i>Kunst møter Bolognaprosessen</i>	<i>s</i>	<i>21</i>
<i>Eksistensielle møter: Lærer og elev</i>	<i>s</i>	<i>22</i>
<i>Noter som språk</i>	<i>s</i>	<i>24</i>
<i>Et forsøk med elektronikk</i>	<i>s</i>	<i>26</i>
<i>Interaktiv trompetkonsert for barnehagen</i>	<i>s</i>	<i>29</i>

Nyskaping og innovasjon

21. september fyller
Musikkonservatoriet i
Tromsø 40 år.

■■■■ Kjell Magne Mælen

21. september fyller Musikkonservatoriet i Tromsø 40 år. I alle disse årene har kunstnere tilknyttet Musikkonservatoriet vært en sentral del av Nord-Norges kunst- og kulturliv. Hvordan ville dette kulturlivet sett ut uten et musikkonservatorium? Vi kan ane konturene av svaret gjennom de om lag 250 offentlige konserter og forestillinger konservatoriets studenter og lærere fremfører årlig. Tidligere og nåværende studenter og lærere har sitt daglige virke i kulturskoler, korps, klasserom og konsertsaler, gjennom plateutgivelser, radio-, TV- og festivalprogram, mesterklasser og på mange andre arenaer både lokalt, regionalt, nasjonalt, og ikke minst internasjonalt.

Nye utfordringer: De var trygge på at de gjorde noe viktig og riktig de som i 1971 startet privatskolen Nordnorsk Musikkonservatorium AS. Tidligere rektor Bernt Johan Ottem tegner i denne utgaven av Podium opp det kulturpolitiske bakteppet for etableringen av konservatoriet, og stiller oss samtidig overfor nye utfordringer. Selvtillfredshet med oppnådde resultater passer dårlig med et levende musikkonservatorium. Den samme utfordringen stiller prodekan Anne Eriksen oss overfor i sin artikkel. Hun understreker betydningen av at et kunstfaglig utdanningsmiljø må befinne seg i fronten både når det gjelder forskning og utdanning med særlig vekt på barn og unge. I artiklene av Liset og Haugseth, Blix og Isaksen ser vi forskjellige eksempler på hvordan det kan gjøres.



Immateriell infrastruktur: Til debatten om kunstfagenes samfunnsmessige betydning som vi finner i disse bidragene, kan vi også hente inspirasjon fra Ytringsfrihets-kommisjonens arbeid ¹⁾ og begynne å omtale kunsten og kulturen som en del av vårt samfunns immaterielle infrastruktur. Kunstens fiktive verden tjener gjennom sin appell til fantasi, til det enkelte menneskes evne til å se sammenhenger og forme visjoner og nye forståelsesformer. Kunstneriske handlinger og opplevelser gir engasjement og næring til egen læring og utvikling. Den allmenndannende skole, vitenskapen og kunsten, er noen av de viktigste institusjoner for utviklingen av lærende mennesker, av lærende samfunn, og er således en forutsetning for et samfunns nyskappings- og innovasjonskraft.

Visjonær: De forsto det, de gamle grekerne. De forsto det i renessansens Italia. Du tviler ikke på om Botticelli, Michelangelo, Leonardo da Vinci, Brunelleschi og Alberti påvirket enkeltmenneskene og samfunnet gjennom musikk, kunst og kultur når du vandrer blant malerier, skulpturer, kirker og palasser i Firenze. De forsto det, de som i 1971 grunnla Musikkonservatoriet og senere sørget for at konservatoriet i 1980 fikk status som statlig høyskole, ble en del av Høgskolen i Tromsø i 1994 og i 2009 en del av Det kunstfaglige fakultet ved Universitetet i Tromsø.

Nordområde: Paul Wåhlberg tillater seg likevel i denne utgaven av Podium å spørre om vi virkelig har tatt dette inn over oss. Gjennom sitt arbeid med fløyta som i 1871 ble funnet i hytta til renessansemennesket og nordområdeforskeren Willem Barentz på Novaja Zemlja, demonstrerer han kunstfagenes betydning i arbeidet med å bringe fram en helhetlig kunnskap om Nordområdene. Instituttleder Helga-Marie Nordby beskriver i sin artikkel hvordan nettopp dette skal skje gjennom den

nye masterutdanningen i samtidskunst. Argumentet her er at kunst og kultur - og ikke minst kunstutdanning - «i økende grad (må ses) på som en normal og påvirkelig del av livet som har like stor betydning for utviklingsprosessen i et samfunn som økonomi og politikk.» ²⁾ Kunstnerisk og kulturell frihet er ikke bare en menneskerett, men også en avgjørende forutsetning for utvikling og stabilitet.

Ny strategi: Bernt Johan Ottem mener at dette perspektivet, som var så viktig for utforming av kulturpolitikken i Nord-Norge, er forsvunnet i dagens fragmentering av ansvar og rivalisering mellom byer, fylkeskommuner og institusjoner. Han mener det er til skade for landsdelen og at det er tid for å lage en ny landsdelsplan for musikklivet i Nord-Norge. Men det står ikke bedre til på nasjonalt plan. I Regjeringas *Nordområdestrategi*, som de siste årene har gjennomsyret den politiske tekning omkring vår landsdel, blir ikke det profesjonelle kulturlivet – kunsten – viet mye plass, til forskjell fra den betydningen kunsten gis i det samme departements strategi for det globale kultursamarbeidet sitert ovenfor. Begrepet ”kultur” finner man imidlertid igjen i ulike sammenhenger som ”kulturtilbud”, ”kulturopplevelser” og ”kultursamarbeid”. ”Kulturverdier” i urfolksdimensjonen skal være en integrert del av nordområdepolitikken. Selv ikke i avtalen om kultursamarbeid mellom Russland og Norge har kunsten og kunstfagene noen særskilt rolle.

Kultur som smøring: Både av Nordområdestrategien og i kulturavtalen er det mulig å lese kulturens plass som smøring av relasjonene til Russland og som instrument i utviklingen av Nordområdene og Barentshavet som en ny europeisk ”energiprovins”. Om hensikten med kulturavtalen heter det:

«Styrking av kultursamarbeidet med Russland er en viktig del av regjeringens nordområdesatsing. Strategien

skal bidra til å fremme forståelse og kommunikasjon, skape møteplasser og nettverk som kan åpne for samarbeid også på andre samfunnsområder». ³⁾

På toppen av verden: Skal vi lage en ny plan er det nok en kunst- og kulturlivets Nordområdestrategi vi trenger. En plan som reflekterer kunstens samfunnsdannende nyskappings- og innovasjonskraft, som tar inn over seg at vår tids kunstneriske praksis både er tradisjonsbærende og nytenkende. En plan som reflekterer en interesse for det sjangeroverskridende og interdisiplinære. Som viser hvordan man gjennom bruk av kunstneriske metoder og produksjon av kunstverk kan inspirere og motivere til at såvel kunstnere som andre forskere, politikere og hverdagsmennesker kan evne å se sammenhenger de ikke før har sett, til å forme framtidsbilder, nye forståelsesformer og innsikter som blant annet kan tjene som grunnlag for egen og samfunnets læring og utvikling.

En Nordområdestrategi for kunst- og kulturlivet må være forankret i de lokale og regionale forhold som preger livene i vårt område, i forståelsen for menneskers, steds og områders kompleksitet, og i potensialet for global orientering som det å bo *on Top of The World* gir. ■

Kjell Magne Mælen er dekan, Det kunstfaglige fakultet, UiT.

1) NOU 1999: 27 «Ytringsfrihed bør finde Sted»

2) UD's strategi for kultursamarbeid - <http://www.regjeringen.no/nb/dep/ud/tema/norgesfremme-og-kultursamarbeid/globalt-kultursamarbeid.html?id=449173>

3) KD - <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/pressemeldinger/2008/5-millioner-kroner-til-norsk-russisk-kul.html?id=531174>



Musikkonservatoriet ligger på sørpissen av Tromsøya. Denne delen stod ferdig i 1985. Foto: <http://www.ub.uit.no/baser/arkinord/>, Jan Martin Berg.



Nordnorsk Opera og Symfoniorkester. En fantastisk nyvinning eller et symptom på problemer? Foto: NOSO.



Den gamle Latinskolen i Tromsø - der Musikkonservatorietholdt til - brant ned i romjula 1979. Foto: Musikkonservatoriet.

40 år med høyere musikkutdanning i nord

- Et personlig skråblikk på Nordnorsk Musikkonservatorium

//// Bernt Johan Ottem



Han hette Sigvart Sten – min forgjenger som musikkinspektør i Alta. Han forlot stedet i harnisk etter konflikt med rådmannen. Han dro til Tromsø og ville starte musikkonservatorium, men døde før han fikk gjort det. Victor Rostin Svendsen tok over stafettpinnen og fikk startet musikkskolens konservatorielinje.

Jeg var musikkinspektør i Alta i fire år før også jeg forlot stedet i harnisk etter konflikt med rådmannen. Min gode venn Victor lovte meg noen timer ved musikkskolen dersom jeg flyttet til Tromsø.

Bakteppet

Et merkelig aksjeselskap: I 1971 var det komplisert å finansiere musikkundervisning. Privatskoleloven ble redningen, og høsten 1971 lette alle gode krefter etter å finne organisasjonsformen som skulle åpne pengesekkene. I oktober fant man den geniale løsning å stifte et aksjeselskap «med formål å

drive høyere musikkutdanning». Staten kom med sine 75% og før fylkene egentlig skjønte konsekvensene, hadde de bundet seg til de resterende 25%. Tromsø Musikkonservatorium AS var etablert.

Administrasjon ble tilsatt. Timelærere ble engasjert. Studieplasser utlyst. Opptaksprøver avholdt. Noen studenter tvilte på at å synge «Millom bakkar og berg» og spille «O bli hos mig» holdt det nødvendige nivå for et høgskolestudium. Det gjorde det kanskje ikke, men når vi ser tilbake på de første uteksaminerte kandidatene (som nå er – eller er i ferd med å bli – pensjonister), ser vi at de uten unntak har gjort en strålende jobb for musikklivet i landsdelen. Mange av dem har til og med markert seg langt utover det ordinære.

Nordnorsk Musikkråd: I 1968 var Nordnorsk Musikkråd etablert – et offentlig oppnevnt samarbeidsorgan hvis første oppgave var å lage en «Landsdelsplan for musikklivet i Nord-Norge». Hvert fylke hadde sitt musikkutvalg, og samtlige (!) kommuner i landsdelen hadde oppnevnt

en kontaktperson for rådet. Detaljert informasjon om tilstanden i landsdelens musikkliv ble innsamlet. Av og til meget kortfattede rapporter – der var ikke noe musikkliv. Av og til skapte det hakeslepp fordi musikkaktivitetene var spennende, omfattende, varierte og på et uventet høyt nivå.

Landsdelsplanen ble levert Norsk Kulturråd i 1972 og etter hvert ble det igangsatt en forsøksordning med landsdelsmusikere i alle tre fylkene. I 1979 ble ordningen evaluert og permanent etablert på stats- og fylkesbudsjettene.

Kongstanken om enighet: Skjevfordeling av midler var ikke ukjent på 1970-tallet heller. Bevilgninger på vei nordover møtte hindringer allerede i Sinsen-krysset. Av den grunn var det nordnorsk enighet om at: «Vi må dokumentere hva vi har og hva vi er verdt. Vi må være fullstendig enige om de tiltak som bør igangsettes. Nord-Norge må tale med én stemme».

Vi hadde mye: Festspillene i Harstad ble Festspillene i Nord-Norge – med vekselspill mellom profesjonelle og amatører, opplæring og seminarer, ut-

stillingsvindu for kommende solister. Kor- og korpsbevegelsen skapte mye liv selv i de minste samfunnene. Musikkinspektøren i Alta administrerte for eksempel 11 skolekorps i kommunen. Et timelangt direktesendt radioprogram fra Berlevåg i 1964 hadde 127 forskjellige musiserende personer på scenen i ei bygd med 1800 mennesker.

Den nordnorske visebølgen ga landsdelen økt selvtillit. Rikskonserternes kvelds- og skolekonserter ble gjennomført med topp kunstnere i like stor grad på Træna og i Lille Lærresfjord som i Stavanger og Oslo. Vi hadde Forsvarets Musikkorps – landsdelens eneste profesjonelle musikere på den tiden – som vi var skjønt enige om spilte fletta av alle andre. Carl-Trond Nedberg i Narvik skapte et symfoniorkester der intet symfoniorkester skulle kunne finnes. Opera ble framført i byens Folkets Hus nesten før Den Norske Opera kom skikkelig i gang. Tromsø Byorkester utviklet seg hele tiden, strykemiljøene este ut over alt – til og med Finnmark Symfoniorkester ble stiftet. Ingen fagott. Ingen obo. Ingen waldhorn.

«Er alt bare fryd og gammen? Nei. Kan noe gjøres? Selvfølgelig.»

Eldste stryker 86 år, yngste 6. Spesi-alskrevet musikk av Ketil Veia gjorde at alle musikerne maktet sin oppgave til fulle. Kunstnerisk leder og solist Stephan Barratt-Due minnet stadig alle deltakerne om at «livet er herlig!» Orkestret hadde en uventet lang levetid – var det 15 år?

Vi manglet mye. Sandnes kommune hadde i 1972 flere utdannede musikk lærere enn hele Nord-Norge. Musikklinjer ved videregående skoler var nærmest totalt fraværende. Kun de færreste av kommunene hadde opprettet musikk skoler. Vi hadde ingen høyere musikkutdanning. Den onde sirkel syntes av og til helt å ta over det positive som var på gang. Og kongstanken ble at den onde sirkel måtte brytes over alt – samtidig.

Det brenner: Nordnorsk Musikkonservatorium AS ble medlem i det nasjonale konservatorierådet der arbeidsoppgavene først og fremst dreide seg om å harmonisere utdanningstilbudene og jobbe for å få institusjonene

på statsbudsjettet. For oss var det svært verdifullt å møte kollegaer fra de andre skolene - meningsutveksling, sensur-samarbeid, utveksling av lærere og så videre. Skolene vokste, lærerstabene likeså.

Lokalene i den gamle Latinskolen ble de første årene ordnet på dugnad. Mange husker godt hvordan ukyndig bruk av motorsag fikk fjernet uønskede vegger uten tap av lemmer eller menneskeliv. Omsider skulle dette gjøres skikkelig: Bygningen måtte beholde sitt ytre, men innvendig pusset profesjonelle opp. Da arbeidet var ferdig, forlangte brannsjefen sprinkleranlegg i hele bygningen. I romjula 1979 brant Parkgata 18 ned. To studenter – en av dem senere rektor for konservatoriet – ble innkalt til politiafhør, mistenkt for å være brannstifter. Etter hvert ble det avklart at arbeidene med sprinkleranlegget hadde påført det elektriske anlegget skader slik at brannen oppstod.

En merkelig følelse å stå utenfor og vente på at flyglet på nr. 27 skulle falle ned fra andre etasje. En skuffelse over at det klanglige resultat ikke inspirerte til gjentakelse i konsertsalen.

En nydelig følelse å konstatere at påpasselig kontorpersonale og en brann-

TEMA

Nordnorsk Musikkonservatorium:

UNDERSKUDDET VOKSER FARE FOR NEDLEGGELSE

Av AILLO GAUP

Nordnorsk Musikkonservatorium i Tromsø, aksjeselskapet som utgjør landsdelens eneste videregående musikkutdanningsstilbud, har trusler om nedleggelse hengende over seg. Dette skyldes dårlig økonomi. For 1976—77

har konservatoriet akkumulert et underskudd på 900 000 kroner. Om dette ikke blir løst vedtak innen 1. juni, går permisjonsvarsler ut til Konservatoriets 50 fulltidsstudenter, 20 hospitanter og 15 fast ansatte lærere.

— Grunnen er at vi kun har penger til drift og lønninger fram til 1. september. Da er kassa tom. Får vi ikke tilført ny kapital stanser alt opp før høstsemesteret begynner, forteller Håkon Stødle, som er skolens inspektør.

Statsfinansiert

— På hvilken måte har Konservatoriet akkumulert underskudd?

— Først og fremst stikker det i finansieringsordningen vi får midler gjennom. Nordnorsk Musikkonservatorium går inn under privatskoleloven. I henhold til dette yter staten 75 prosent av godkjent budsjett. I tillegg betaler Troms Fylke 12,5 prosent av vårt godkjente budsjett. Men de resterende 12,5 prosent har ingen påtatt seg ansvaret å dekke. For året 1975—76 utgjør det 326 500 kroner.

For 1977 har departementet godkjent et budsjett som ligger omkring 180 000 kroner lavere enn det som er nødvendig for en forsvarlig undervisning. Derfor

regner vi med et underskudd for 1977 på 540 000 kroner.

— Hvilken finansieringsordning ønsker skolen seg?

— Som vi ser det er det klare fordeler for oss om vi blir en statsfinansiert institusjon. Men hittil har departementet ikke kunnet ta stilling til dette, fordi de venter på privatskoleloven.

Det siste Nordnorsk Musikkonservatorium har fått høre om eventuell statsovertagelse, er at dette av budsjettmessige grunner neppe kan skje før 1979. Troms Fylke mener det er en statsoppgave å finansiere Konservatoriets drift.

Mangler 1,2 mill.

Fram til 1979 vil undervisningsinstitusjonen ha akkumulert et underskudd på 1 200 000 kroner.

Om det ikke finnes noen mulighet for å få bevilget disse midler fra statlige, fylkeskommunale eller kommunale kasser er det fare for at Konservatoriet må nedlegges fram til 1979, fastslår skoleinspektør Stødle.

— Finansieringen må altså sikres fram til eventuell statsovertagelse om man skal unngå full stans ved skolen?

— Ja.

— Har dere tre måneders oppsigelsestid for personalet?

— Ja, og derfor bør vi ha klar beskjed før 1. juni. Da kan vi få gitt beskjed i tide så alle vet hva de må belage seg på til høsten. Våre 50 elever vil nok få store vansker med å finne studieplasser andre steder i landet, for alt er sprenget.

— Hvilken økonomisk løsning kan tenkes?

— Et fellesløft fra alle de tre nordlige fylker, sammen med økte statsbevilgninger.

— Hva er grunnen til at Nordland og Finnmark ikke støtter Konservatoriet økonomisk?

— Vi reiser samme spørsmål, uten å få klart svar. Men hittil har de ikke støttet opp om oss økonomisk, selv om ganske mange elever fra fylkene har fått sin utdanning ved Konservatoriet, fremholder Håkon Stødle.



★ MÅ VI nedlegge driften? spør skoleinspektør Håkon Stødle.

Faksimile fra en tid da pengeproblemer ved et musikkonservatorium fikk en halv side i VG - anført av en ung og bekymret Håkon Stødle.

sikker safe bevarte viktige protokoller og papirer.

En merkelig følelse å oppdage at alle instanser i Tromsø by stilte opp umiddelbart slik at undervisningen kunne starte opp som planlagt etter nyttår. Nye instrumenter kom på plass. Avspilingsutstyr kom som JetPak. Riktignok til 13 forskjellige lokaler.

En gledelig konsekvens var at vi ble det første statlige musikkonservatoriet i Norge og kort tid etter igangsatte Statsbygg planleggingen av nye og permanente lokaler.

Slik har konservatoriet blitt

Det enkleste tankeeksperiment for å skjønne hva konservatoriet har betydning er å tenke seg hvordan det ville vært uten. I 40 år har utdannede musikere og musikkpedagoger fra konservatoriet skapt nye musikkentusiaster som har ønsket seg en musikkutdanning - en positiv sirkel.

Nivået på studentene har utvilsomt steget: Kanskje ville avgangseksa-

men for 20 år siden ikke kvalifisert til opptak i dag? Vårt konservatorium er et attraktivt studiested, også for internasjonale studenter. Våre lærere har satt Tromsø på kartet gjennom konserterende virksomhet og faglig utviklingsarbeid. Desentraliserte tilbud og fjernundervisning har muliggjort at studenter som av ulike grunner ikke har kunnet følge et institusjonsbundet forløp, likevel har fått en utdanning til glede for seg selv og sitt lokalmiljø.

Konservatoriet har aldri vært seg selv nok - aldri jobbet isolert i en boble. Det har kontinuerlig jobbet for å oppnå en stadig høyere kvalitet uten å glemme oppgavene som må løses for landsdelen. En forslitt analogi: «Toppidrett» har hos konservatoriet vært sterkt i fokus med sentrale støttefunksjoner overfor «breddeidretten».

Er alt bare fryd og gammen?

Nei.

Hva har gått galt? Fylkene fikk etter hvert sine kulturadministrasjoner. Disse

fikk sine kultursjefer som ble opptatt av sine egne revirer. Disse revirene skulle framstå bedre enn andres, gjerne på bekostning av nabofylkene. Nordnorsk Musikkråd ble lagt ned - med fylkeskultursjefer var det ikke behov for et samordnende organ for landsdelen.

Nord-Norge mistet sin kraftfulle argumentasjon: «Vi er en landsdel, og vi er enige om å kreve at...». Nå har rikspolitikerne lokaliseringdebatter og intern splid å henvise til når de avslår midler til relevante tiltak.

Et strålende eksempel på det er Nordnorsk Opera og Symfoniorkester AS. En helt spesiell ordning er tredd nedover hodene på musikklivet i landsdelen uten at noen har blitt spurt om den passet inn. «Take it or leave it - dersom dere ikke vil ha millionene på mine premisser (Trond Giske) så går de til andre!» Så får vi et symfoniorkester som aldri kan bli et bra symfoniorkester - med plassering i to byer vil det aldri få øvelsestid nok til det. Så skal dette selskapet til og med drive med opera! Det finnes ingen eksempler på at det har vært vellykket å la samme

organisasjon drive symfoniorkester og opera. Vi takker for tilliten, men hvorfor tror Giske at dette kan gjøres i Nord-Norge?

Hvordan burde det ha vært? Konservatoriet burde vært dobbelt så stort som det er nå. En liten institusjon sliter med få stillinger. Selv om kreative løsninger er utnyttet med kombinasjonsstillinger mellom konservatoriet, musikkskolen og landsdelsmusiker- og distriktsmusikerordningene, må likevel viktige utdanningsstilbud utelukkes på grunn av manglende lærerstillinger.

Tromsø burde hatt et 70-manns stort symfoniorkester i dag. Bodø, Alta og Narvik burde hatt profesjonelle kammerorkestre. Landsdelsmusikerne burde vært doblet i antall slik at musikere virket i flere lokalmiljøer.

Kan noe gjøres? Selvfølgelig. Vi kan glede oss over det som har skjedd. Vi kan glede oss over at konservatoriet er etablert og fungerer. Vi kan til og med glede oss over at diverse millioner er bevilget til landsdelen selv om vi stiller spørsmål ved om de benyttes riktig. Dersom vi ønsker å gjøre noe mer, må det imidlertid gjøres i samlet flokk, med én stemme. For utfordringene står i kø, og mulighetene er mange.

Burde vi lage en ny plan «Landsdelsplan for musikklivet i Nord-Norge - 40 år etter»? ■

Bernt Johan Ottem er tidligere rektor ved Nordnorsk Musikkonservatorium. Han var gjennom formannskapet for Nordnorsk Musikkråd aktiv i oppbyggingen av det noerdnorske musikklivet fra 1972 og framover. Er nå styreleder for Sangkraft Berlevåg.



Odd Erik Rude gjestet Moldefestivalen som nyutdannet i 1974. I 2011 debuterer han på CD. Foto: Helge Matland.

Tidlig student, endelig på CD

Odd Erik Rude var en av de første studentene ved musikkonservatoriet i Tromsø. 40 år senere debuterer han med egenkomponert musikk på CD.

Øystein Nordvoll

Rude er ingen hvem som helst i Tromsøs musikkliv. I 1974, 22 år gammel, spilte han under jazzfestivalen i Molde. I 1976 var han der igjen med egen kvartett og egne låter. Gjennom hele 1970-tallet var han en av de mest aktive musikerne i Tromsø innen rytmisk musikk. Han var med å etablere et storband i byen. Han var en av initiativtakerne til gruppa *Heiåhå* - en gruppe med forskjellige besetninger - som startet som ren jazzgruppe rundt 1970. Rude var komponist og arrangør for disse besetningene. Senere startet han kvartett med pianist Inge Kolsvik.

Aktiv: Under hans mest aktive musikerår, rundt 1980, hentet Rude blant annet trommeslageren Jon Christensen inn for spillejobb på utestedet "Prelaten" i Tromsø. Medvirkning på plate med Cornelius Vreeswijk ble det også i denne perioden.

H13: Rude var ikke særlig aktiv som musiker på 1980-tallet. Han var noen år musikkskolelærer i Hedmark og senere i Harstad. Under oppholdet i Harstad kom han i kontakt med musikere i Divisjonsmusikken. Sammen med saksofonist og arrangør Helge Sveen, startet de trettenmannsbandet *H13*.

Tilbake i Tromsø har han mest jobbet med egen musikk i kvartett-, kvintett- og nonettformat. Med egne komposisjoner og arrangement, turnerte hans egen gruppe *Odd Erik Rude Nonett* i landsdelen. Med på laget hadde han flere av landsdelens fremste jazzmusikere.

Det er nettopp med egne komposisjoner og arrangement i kvintett- og nonettformat at Rude debuterer med egen plate i september. Og tittelen er passende nok *Still present*. ■

The 2nd Top of the World International Piano Competition - Tromsø, 19.-24. juni 2011



Kunstnerisk leder Tori Stødle. Foto: Mona Haug.



Årets prisvinnere.



Årets jury.

- Et stort privilegium

- Etter 40 år i nordnorsk musikkliv, har arbeidet med Top of the World International Piano Competition vært et stort privilegium og en stor inspirasjon, sier kunstnerisk leder Tori Stødle.

■■■■ - Å motta søknader fra så mange eksepsjonelle unge pianister fra hele verden som alle ønsker å komme til Tromsø, er virkelig oppfyllelsen av en drøm som har oversteget alle forventninger, sier kunstnerisk leder for Top of the World International Piano Competition, og professor ved Musikkonservatoriet i Tromsø, Tori Stødle.

- Det har gitt mange rike musikk-kopplevelser å lytte seg igjennom alle innspillingene som er sendt inn til konkurransen. Alle som ble invitert til Tromsø i 2009 og nå i 2011 – og mange flere – er i realiteten vinnere.

- Konkurransen er en unik hendelse av stor betydning og inspirasjon for studenter og ansatte ved Musikkonservatoriet, ja, også lokalt, nasjonalt og internasjonalt gjennom konserter, radio- og TV- overføringer og internett-streaming, sier dekan Kjell Magne Mælen ved Det kunstfaglige fakultet.

- Den faglige betydning av Top of the

World International Piano Competition er uvurderlig. Det bekreftes også gjennom at den i 2010 ble tildelt World Piano Teachers Association's (WPTA) Diploma of Excellence. Konkurransens initiativtaker, primus motor og kunstneriske leder professor Tori Stødle er også utnevnt til WPTAs honorære president i Norge.

- Stødles arbeid med konkurransen førte også til at hun fikk Universitetet i Tromsøs formidlingspris for 2010 og bidro sterkt til at hun i år ble utnevnt til Ridder av 1. klasse av St Olavs Orden, fortsetter Mælen.

Bakgrunn: Under den store europeiske klaverkonferansen i Tromsø juni 1999, hvor 116 pianister og pianopedagoger fra 36 land var samlet, ble idéen om en internasjonal klaverkonkurranse i Tromsø lansert av Paul Pollei, direktør for den prestisjetunge Gina Bachauer-pianokonkurransen i USA. Han mente at «Tromsø – the most exotic place in

the world!» måtte være det rette stedet for en ny klaverkonkurranse.

Men skulle det bli enda en ny internasjonal klaverkonkurranse (bare i Italia er det 700) måtte det bli en konkurranse med høye prispenger og topptung jury. Mulige samarbeidspartnere som NRK, KulturHuset, Musikkonservatoriet, Norsk kulturråd og Nordlysfestivalen ble kontaktet i tillegg til Tromsø kommune og Troms fylkeskommune. Alle mente dette var en strålende idé, men det viste seg likevel at tiden for så store tanker ikke var inne. Det måtte gå 10 år før idéen om konkurransen ble virkeliggjort.

Første gang: Musikkonservatoriet, Universitetet i Tromsø (UiT) og Nordlysfestivalen gikk i 2008 sammen om en søknad til RDA-Troms¹⁾ om støtte til å starte The 1st Top of the World International Piano Competition. I mai ble 850.000 innvilget og konkurransen

gikk av stabelen i Tromsø 14.-19. juni 2009.

- Det kom 361 søknader fra 56 land. Internasjonalt var det aldri før mottatt så mange søkere til en førstegangs konkurranse, forteller Tori Stødle. En topptung jury, høye prispenger (1. pris 30.000 euro, 2. pris 20.000 euro og 3. pris 10.000 euro) og Tromsøs beliggenhet – Top of the World – var utslagsgivende. Konkurransen ble en stor suksess. Mange ga etterpå uttrykk for at «vi ikke skjønnte hvor stort dette skulle bli».

Konkurransen ble dokumentert gjennom Knut Erik Jensens film Forte-Piano-Forte og en dobbeltd fra 2. runde og finalen. Knut Erik Jensens film hadde premiere under Tromsø Internasjonale Filmfestival i januar 2010.

Gjetord om konkurransen har siden spredt seg i det nasjonale og internasjonale miljø. I NRK P2 Kulturnytt ble den 10. mai i år omtalt som en av verdens mest prestisjetunge konkurranser.

Andre gang: Top of the World International Piano Competition ble organisert som egen stiftelse i april 2010. Styret på fem med-

lemmer ledes av Arne Eidsmo. Årets konkurranse ble arrangert i samarbeid med Musikkonservatoriet, Det kunstfaglige fakultet UiT og Sparebank 1 Nord-Norge. Konkurransen har mottatt støtte fra Troms Fylkeskommune, Tromsprodukt, Sparebank1 Nord-Norge, UiT og en anonym sponsor.

- Til årets konkurranse mottok vi søkere fra 47 land. Nivået var enda høyere enn i 2009, sier Stødle, og fortsetter: - Da Gustav Alink i Alink-Argerich Foundation²⁾ så listen over de 24 inviterte pianister til årets konkurranse, sa han at det var sensasjonelt at så mange av verdens aller fremste pianister under 35 år ville bli samlet på et sted og at vi måtte lage cd-innspilling for å dokumentere dette.

Årets konkurranse ble i samarbeid med Musikkonservatoriet streamet direkte på internett. Stødle forteller at de hadde seere over hele verden. NRK P2 og Alltid Klassisk sendte fra 2. runde og finalen 24. juni direkte. En fullsatt storsal i Kulturhuset hylltet Kringkastingsorkesteret, dirigenten Thomas Søndergård og de tre vinnerne – 1. pris

TIL RIDDER TORI
4. FEBRUAR 2011

*Vår Ridder
står
midt i kampen
for musikken
Optimistisk pågående
Målbevisst tålmodig
Smittsomt engasjert
Tenksom talefør
men tydelig
ved uenighet
Irriterende påståelig for noen
utrettelig målbevisst for andre*

*Med en sjel
som holder kroppen oppreist
gjennom motgang sykdom
Forbruker ikke energi
på det traurige
men på en grenseløs drøm
om et liv i musikk*

*Vår Ridder er
ubegripelig lojal
i vennskap
Husker det gode som en elefant
Forlater det smålige
som fugl i flukt
Sårbar
og ubestikkelig sterk
Skamløs sjenerøs
Oppmerksom*

*En elegant estetiker
Leken kontrollert
Fingerdansende humorist
Strengt selvkritisk
med overbærende hjerte for andres feil
Men hun hever lanser når hun må
stiger til hest når det kreves
for saken
i front og uten brynje*

*Gratulerer, kjære Tori
med Kongens utnevnelse til St. Olav
Ridder av første klasse!*

Herbjørg Wassmo

Top of the World Piano Competition – A Story of the Apex Accolade

When the Top of the World International Piano Competition in Tromsø was promulgated around the globe, it catapulted into the classical music stratosphere a striking, bold and nononsense approach to all areas that matter when it comes to piano competitions. Where many stray, search and procrastinate, the Top of the World, illuminated by the illustrious torch in the hands of Tori Stødle, lost no compass, time or effort. It cherished the wisdom of others, capitalized on the accumulated experience, filtered the debris out, consorting the distilled constituents into a magical new brand.

So, is it then that The Top of the World used a tested and re-tested formula where a mingle of major prize-awards, finest instruments, world-class orchestra, uncompromising communal support and top-notch jurors creates a magic wand in the hands of an adroit administrator? Of course. But, at the same time, the vision was far more scintillating!

By inviting those who are already embossed with gleaming kudos and have long decreed upon themselves the title of a master, The Top of the World congratulates the awarded artist on the 24-karat éclat and hallows the lifetime of intransigent loyalty to the monarch of classical music. For the awarded it is by no means yet another prize: it is the apex accolade.

May you have the grace to purport your cunning mission with such providence for years to come.

So that, long after we have all left our mark and dismissed ourselves from this earthly place, it shines upon generations of musicians from the Top of the World eternally.

Yours lovingly,

Ilana Vered, Myrthala Salazar, Sigurd Slåttembrekk, Sergej Osadchuk, Hyoung-Joon Chang, Michael Uhde, Dorian Leljak

Juryen oppsummerer årets Top of the World International Piano Competition på denne måten.

Alberto Noso, Italia. 2. pris Ashot Khatchaturian, Armenia. 3. pris Yaron Kohlberg, Israel.

- Samtlige konsertopptak er tilgjengelig på internett – det er bare å nyte det hele, smiler Stødle.

Konkurransen hadde inngått samarbeid med Festspillene i Nord-Norge 2011. Kringkastingsorkesteret spilte derfor dagen etter finalen i Tromsø festpillenes avslutningskonsert med 1. prisvinneren som solist. I Nordlys utropte anmelder Bjørn H. Larssen konserten til den beste klassiske konsert

under festspillene i år og ga terningkast 6. Et godt grunnlag for et fast samarbeid mellom festspillene og Top of the World.

Steinway & Sons har invitert konkurransen til å inngå i *Steinway Prize Winner Concerts Network*. Et nettverk for internasjonale klaverkonkurranser som utelukkende bruker Steinway i sine konkurranser. Samarbeidet betyr at vinneren kan få konsertengasjement andre steder. *CHT Goes Classic*³⁾ representert ved pianoduoen Shoko Hayashizaki og Michael Hagemann i

Steinways nettverk valgte i år å komme til Tromsø.

- De fulgte hele konkurransen og ville velge en av finalistene – ikke nødvendigvis 1. prisvinner – til sin festival i Bebenhausen i Tyskland i 2012. De valgte alle tre, sier kunstnerisk leder Stødle stolt, og fortsetter: - I festivalens 10-årige historie har dette ikke skjedd tidligere. Dette bekrefter det eksepsjonelt høye nivået på årets deltagere, noe som til stadighet ble bemerket både av jury, deltagere og publikum. Som en deltager uttrykte det: «Hvor er jeg – er jeg utenfor verden? Når jeg deltar i konkurranser er en eller to meget gode og resten er på ”det jevne”, men her er alle på aller øverste nivå!»

- Konkurransen har stor betydning for pianomiljøet på Musikkonservatoriet, forteller professor Stødle. Studentene bidrar med frivillig arbeid i forberedelsene og gjennomføring av konkurransen. De får anledning til å møte unge pianister på høyeste nivå og blir inspirert til enda større innsats. De blir kjent med klaverlitteraturens rike mangfold og utvider sin repertoarkunnskap.

Som alltid er Stødle omhyggelig med å takke sine omgivelser: - Gjennomføringen av årets konkurranse ville ikke vært mulig uten hjelp og støtte fra sponsorene, stiftelsens styre, Håkon Stødle, Stig Jakobsen i Appaloosa for web, facebook og program/flyere, Thron Irby, Steinway-Service AS, Håkon Pettersen for alt arbeidet med netstreaming, Musikkonservatoriet, UiT, KORK, KulturHuset, Sparebank 1NN, studentenes frivillige innsats og andre samarbeidspartnere. ■

- 1) <http://www.rdatromso.no/>
 - 2) <http://www.alink-argerich.org/foundation.htm>
 - 3) <http://www.chtgoesclassic.com/>
- For konsertopptak fra årets konkurranse: <http://topoftheworld.no/?p=560>.

Som man sår, høster man



Til venstre: Økosystemet, i form av gress. Foto: Wikimedia commons. Til høyre: Musikk, i form av Rakel Nystabakk på trompet.

- Om mulige sammenhenger mellom utdanning i kunsthøgskole på ulike nivåer i utdanningssystemet.

■■■■ Anne Eriksen



Som prodekan for utdanning er jeg spesielt opptatt av samfunnsmandatet Det kunstfaglige fakultetet har når det gjelder å utdanne skapende og utøvende kunstnere på et høyt kunstnerisk nivå. Men et minst like viktig mandat er å utdanne kunst- og kulturformidlere samt kunstpedagoger rettet mot hele utdanningsløpet.

Økosystem: Vi ønsker med våre utdanninger å legge grunnlaget for at barn allerede i barnehagen opplever god undervisning og formidling, og forhåpentligvis blir både nysgjerr-

rige på kunst og får lyst til å utøve og skape selv. Og det er ikke utenkelig at barn som blir opptatt av kunst også blir kunstelskende ungdommer og voksne, og dermed publikum for våre uteksaminerte studenter utøvende og skapende virksomhet. Kanskje blir de til og med kunstfagstudenter selv, som i neste omgang kan bidra til å skape nye og flere spirer som kan blomstre på vårt fakultet. Det er fristende å bruke økosystemet som metafor i denne sammenhengen: Et system der alle delene er avhengige av hverandre for at det hele skal være i balanse og fungere optimalt. Slik jeg ser det må vi tenke på samme måte når det gjelder kunstfagutdanningene. Hva må det kunstfaglige fakultetet gjøre for å oppnå dette?

Kvalitet: De dyktige kunstnerne, utøverne og pedagogene ved Det kunstfaglige fakultetet representerer i vårt “økosystem” solenergien og næringstilførselen; det som skal gi kraft til studentenes blomstring. Det er derfor viktig å opprettholde et faglig høyt nivå blant de ansatte og stimulere til kunstnerisk og kunstpedagogisk utviklingsarbeid, forskning og formidlingsvirksomhet. Vårt fakultet lykkes med dette. Det bekreftes blant annet i studentevalueringer og ved lavt frafall fra studiene.

I tillegg er gode studietilbud en forutsetning for at studentene skal få optimal vekst og utvikling, og vi skal stille strenge krav til innhold, organisering og andre forhold knyttet til studiekvalitet. Å sikre at studieprogrammer og

emner er i tråd med felles europeiske rammeverk og at de oppfyller universitetets krav til studiekvalitet er også viktig. Det er stor konkurranse om studentene i universitets- og høyskolesektoren, med mange studietilbud innenfor alle fagområder, også kunsthøgskolen. Ryktet om god studiekvalitet og dyktige lærere spres fort, og gir signaler til omverdenen som kan bidra til å rekruttere nye studenter med både de faglige forutsetningene som kreves for å bli tatt opp på våre studier, og som har den nødvendige motivasjon og drivkraft for å gjennomføre studieløpet.

Aktuelt tilbud: Samfunnets behov for fagfolk og studentenes etterpørsel etter utdanninger er andre sentrale fokus. «Det kunstfaglige fakultetet skal gi utdanninger med høy faglig kvalitet gjennom å tilby studieprogrammer og emner som reflekterer kunstfaglig aktualitet.» (Det kunstfaglige fakultetets strategi- og handlingsplan 2010 – 2013) Kunstfaglig aktualitet betyr blant annet å være nytenkende, og dette studieåret opprettes to nye studier; Bachelorprogram i drama og teater og Master in Contemporary Art. Det utforskes også bruk av ny teknologi i kunstfaglige studier ved vårt fakultet. Men aktualitet handler også om å revidere og revitalisere eksisterende utdanninger for at de skal være relevante og oppdaterte. Dette viktige arbeidet er i gang med bachelorprogrammene i musikk i konservatorieutdanningene.

Beriker livet: Det kunstfaglige fakultetet har også et spesielt fokus på utdanning av kunstfaglærere for grunnskolen. En viktig forutsetning for at det omtalte økosystemet ikke skal kollapse, er for eksempel

at det utdannes musikkfaglige lærere med særskilt kompetanse for å undervise i grunnskolen. Fakultetet tar dette ansvaret på alvor. Vi ønsker at alle barn, uavhengig av sosial eller kulturell bakgrunn, skal få kunstfaglig opplæring av god kvalitet. Kunstopplevelser og kunstopplæring er først og fremst viktig for menneskets dannelse og utvikling (Eriksen 2010, Opstad 2010). Anne Bamford viser i sin

«Kunstopplevelser og kunstopplæring er først og fremst viktig for menneskets dannelse og utvikling.»

forskning at god kunstfagundervisning i tillegg til å lære opp barn til kunstneriske uttrykk, også har positiv betydning når det gjelder skoleprestasjoner

og skolemotivasjon, og for trivsel og utvikling av selvtilit. Dårlig kunstfagundervisning derimot, hemmer de fordelene som er tydelige i god kunstfagundervisning (Bamford 2008). I tillegg til å berike det enkelte barns liv, vil god kunstfagopplæring i barnehage og grunnskole i et langsiktig perspektiv også kunne bety noe for rekruttering til studier i kunstfag i universitets- og høyskolesystemet. For å komme tilbake til ordtakene jeg startet med:

- Vi må så riktig for å få den avlingen vi ønsker! ■

Anne Eriksen er prodekan for utdanning, Det kunstfaglige fakultet, UiT.

Referanser:

Bamford, A. (2008). *Wow-Faktoren*, Oslo: Musikk i skolen

Eriksen, A. (2010). *Hvem er du – og hvem kan du bli? Dannelse gjennom innlevelse og refleksjon*, i Brekke, M. (red.) *Dannelse i skole og lærerutdanning*. Oslo: Universitetsforlaget

Det kunstfaglige fakultet: *Strategi og handlingsplan 2010 - 2013*

Opstad, K.D. (2010). *Estetisk dannelse – estetiske fags bidrag i skolens dannelsesperspektiv*, i Brekke, M. (red.) *Dannelse i skole og lærerutdanning*. Oslo: Universitetsforlaget

Skrivebordserfaring

//// Morten Wintervold

Det skjer hver gang. Jeg skal skrive en artikkel, en bokanmeldelse eller forberede et innlegg til et seminar. I stedet begynner jeg på et dikt. Fristen nærmer seg, nå burde jeg virkelig ta fatt på arbeidet med artikkelen.

Temaet er på forhånd bestemt, objektet er lagt frem for meg, det burde være en smal sak å få ned noen linjer som er i overensstemmelse med oppdragsgiverens intensjoner. Men jeg graviterer mot et mer usikkert spill.

I motsetning til en artikkel, dreier ikke diktet seg om noe på forhånd gitt. Diktet dreier seg om det det skal komme til å dreie seg om etter utallige mislykkede omdreininger, som er: Den kreative skriveprosessen. Innvevd mellom øyeblikk av ekstase, under arbeidet uttrykt gjennom tungas klask i munnhula og fingrenes oppildna ferd over tastaturet, består den kreative skriveprosessen av en serie tvilsspørsmål. Jeg har ei forestilling om hvordan et godt dikt skal være, men ettersom diktet jeg er i ferd med å skrive nettopp ikke finnes fra før, det må oppfinnes, eller finnes frem til, er jeg aldri helt trygg på at teksten som er i ferd med å folde seg ut fremfor øynene på meg, kommer forestillinga i møte.



Foto: Cappelen Damm (Margbok).

Nå burde jeg begynne på den artikkelen. Jeg har tatt kaffekanna med og lukka døra til arbeidsværelset. Markøren blinker oppe til venstre i dokumentet. Når jeg skriver en artikkel, er jeg et menneske som utfører et arbeid. Jeg inngår i et sosialt system. Det finnes et marked for denne beherska skrifta som jeg jobber frem med petimeterhjernen til en kontorist.

Men allerede under ingressen sklir det ut. Tanken fortaper seg til fordel for rytmen i skrivearbeidet. Lyden av en diftong lokker frem et helt annet ord enn det jeg trenger for å komme over i brødteksten. Når jeg skriver en artikkel, er jeg et menneske som utfører et arbeid. Når jeg skriver et dikt, er jeg et plaprende pattedyr. Et vellystig kjøttvesen med melkebart og sviktende stemme.

Kjøttfulle fingre raser over tastaturet. De ligner på fingrene til oldefar, men er spinklere. Jeg er en foreløpig endestasjon for et større kjøtt som fraktes frem gjennom historia, fra livmor til livmor. Nå er det min tur. Fingrene raser over tastaturet. De samme fingrene lurte seg for noen timer sida inn under truses-trikket ditt. Fingrene har også vært inni en brøddeig, de har pressa små frø ned i fuktig mold og løfta en forgasser opp mot sola. Verden er gripbar og konkret. Alt jeg har løfta opp, fingra med og putta i munnen, sugd og slikka på, finnes som avleiringer under tuppene som seinere slår ned plastknottene på et tastatur.

Det kommer ut som assonans, innrim, enderim, innpust, utpust, innfall, utfall; ei elv av vokaler nedover arket. Arild Vange skriver om den tyske poetten Brigitte Oleschinski:

«For [henne] er det ikke bare dikteren som tilfører diktene tankestoff, diktene tenker selv, de er egne entiteter, hun møter dem lik levende vesener av iakttagelser og betydninger som trår frem for henne som reelle erfaringer».

Det er ikke bare dikteren som tilfører diktet tankestoff, diktet tenker sjøl. Jeg forestiller meg et dikt, men straks jeg setter i gang med arbeidet, nekter teksten å komme forestillinga i møte. I et virvar av intensjoner trekker språkarbeidet verden med i retninger jeg ikke forutså. Tunga jobber i munnhula og armene beveger seg over tastaturet. Tennene klapper, og snakk om tenner: Ordene skal bite, ordene skal ha beat. Slag, puls, hamring. Eller stille stryk over lette dun på underarmen til ei jente.

Jeg prøver ut ei setning i munnhula, forkaster den, prøver ut ei setning, forkaster den – til det likevel står noe igjen på arket, en rest, et dikt på embryostadiet. Det skjer ikke at et dikt skrives rett ned for seinere å stå uforandret gjennom manusutviklingsprosessen og til slutt, like uforandret, trykkes i den ferdige boka. En dag åpner jeg et dikt jeg lenge har ansett som ferdig og legger merke til en detalj jeg tidligere ikke har sett. Dreier det seg om noe så

monstrøst som et overflødig adjektiv, gir straffeutmålinga seg sjøl: Adjektivet må bort.

Men det kan like gjerne være noe mindre, for eksempel et komma som herper skriftbildet. Jeg gir meg i kast med å erstatte kommaet med et punktum, men ser straks at den påfølgende store bokstaven som nå tvinger seg frem, gjør krav på for mye oppmerksomhet. Om jeg i stedet sletter kommaet, oppstår behovet for å markere pauseringa på en annen måte. Jeg prøver meg med et linjeskift. Det gir ikke bare diktroppen en annen pust; det fører også til ei semantisk forskyvning som gjør at jeg nå ser helt andre muligheter i stoffet. Jeg skriver noen nye linjer som jeg anerkjenner som gyldige, men ser samtidig at de nye linjene dementerer den opprinnelige teksten. Jeg beholder de nye linjene og flytter den opprinnelige teksten over i et dokument som heter *Rester*.

Slik folder manuset seg ut og trekker seg sammen som en glassmanet i drift. På et tidspunkt var det på over 90 sider, etter måneder med intensivt arbeid er det nå på 33. Fra denne sammentrukne tilstanden folder det seg på nytt ut, skyter fart, før det igjen trekker seg sammen. Snart er jeg hele Malangskjeften unna intensjonen jeg hadde da jeg satte i gang med arbeidet. Det ferdige verket, uansett hvor heterogent det måtte være, bindes likevel sammen av denne bevegelsen bort fra det det egentlig skulle dreie seg om.

Og artikkelen? Nå burde jeg snart begynne på den artikkelen! ■

Morten Wintervold er forfatter og tidligere student ved Forfatterstudiet, UiT.

Teksten ble skrevet til åpningen av Det kunstfaglige fakultet, høsten 2010.



«Kjøttfulle fingre raser over tastaturet. De ligner på fingrene til oldefar, men er spinklere.»

Kunstakademiets nye masterprogram:

Kapitalisme, kunst og bærekraft

Studenter ved Kunstakademiet deltar i workshopen *Lessons on Sustainability*, i Skibotn. Foto: Kunstakademiet, UiT.

I januar 2012 er det oppstart av Kunstakademiet i Tromsøs nye engelskspråklige masterprogram. Samarbeid og selvorganisering er sentrale arbeidsformer, og studiet har en tematisk overbygning som vil være ny for hvert studentkull. Først ut er temaområdet kapitalisme, kunst og bærekraft.

■■■ Helga-Marie Nordby



Kunstakademiet i Tromsø skal tilby en nyskapende, robust og dynamisk masterutdanning som relaterer seg til globale problemstillinger og den internasjonale kunstscenen, med utgangspunkt i en lokal kontekst. I januar 2012 er det oppstart av Kunstakademiets nye engelskspråklige masterprogram *Master in Contemporary Art*. Søknadsfristen er 15. september og det tas opp seks studenter. Vi henvender oss til søkere som ønsker å utforske lokale og regionale forhold, utvikle forståelse for steders og områders kompleksitet, samtidig som det retter seg utover og er globalt orientert.

Kritisk refleksjon: Som instituttleder for Kunstakademiet har jeg ledet arbeidet med å utvikle dette masterprogrammet som følger opp og spisser det grunnlaget for organisering, undervisning og kunstnerisk utviklingsarbeid som er lagt gjennom Kunstakademiets profil. Kunstakademiet i Tromsø skal utdanne kunstnere på høyt profesjonelt nivå og bidra med ny kompetanse innenfor samtidskunstfeltet. Utdanningen skal være fundert i kunstnerisk integritet, bærekraftighet, bevissthet, ansvar og kritisk refleksjon. Målet med å kultivere disse kvalitetene er reflektert i den organisatoriske strukturen og det pedagogiske rammeverket for både Bachelor i samtidskunst og Master in Contemporary Art.

Integritet og følsomhet: Det er et tydelig fokus på samarbeid og selvorganisering i studiet. Dette er arbeidsformer som hos oss anses som sentrale i utviklingen av selvstendige og bærekraftige kunstmiljøer og som stimulerer til sterke og aktuelle kunstnerskap. Arbeidsformene innebærer åpenhet, evnen til å lytte, handle og utnytte de ressursene man har tilgjengelig på best mulig vis. Masterprogrammet har ambisjon om å utdanne kunstnere som er rustet til å respondere kunstnerisk på dagens komplekse virkelighet med integritet og følsomhet.

Kapitalisme: Vi ønsker å skape et miljø hvor masterstudentene kan utvikle evner og eksperimentere med metoder for å undersøke overordnede tema el-

ler problemstillinger som vi har valgt å kalle *Thematic Fields*. Temaene vil være spesifikke for hver nye studentgruppe og bestemmes av et faglig råd. Temaet formuleres i relasjon til akademiets profil og kontekst, så vel som en global og kritisk diskurs, og kan ha et teoretisk, diskursivt og estetisk fokus. Masterprogrammets første tema er *Capitalism/Art/Sustainability* som vil sette fokus på problemstillinger, sammenhenger, relasjoner og muligheter knyttet til forholdet mellom kapitalisme, kunst og bærekraftighet.

Selvdefinert prosjekt: Studentene tas opp på bakgrunn av deres spesielle interesse for det aktuelle temaet. Dette gir grunnlag for en studentgruppe som er spesielt motivert for studieprogrammet og som sammen kan oppnå et avansert nivå innen kunstnerisk praksis, teori og forskning. Masterprogrammet er strukturert rundt tre emner som alle går over to år:

Master Project/Self Defined Research (60 sp) er hver enkelt students selvdefinerte kunstneriske prosjekt i relasjon til det overordnede temaet. Kombinert med de andre studentenes masterprosjekter utgjør dette en mangfoldig og sammensatt læreplan som vil være spesifikk for hvert studentkull, og som sådan bidrar til et bredere interessefelt innenfor gruppen. Helheten av tilnærmingmåter skaper bredden av kunnskap som vil bli kollektivt delt, testet og styrket gjennom veiledning av ansatte og medstudenter. Hver student kan i tillegg til hovedveileder velge to eksterne veiledere til å følge sitt prosjekt.

Åpen sirkel: Masterprosjektet skal presenteres to ganger hvert semester i det vi kaller *Open Circle*, som er et forum hvor arbeidet til den enkelte diskuteres, utfordres og utvikles. Her åpnes det for en kollektiv bearbeidelse av de utfordringer den enkelte studenten vil møte i sitt arbeid, og det gir den enkelte

mulighet til å bringe spørsmål og problemstillinger knyttet til eget prosjekt på banen. Denne delen av programmet hviler på hver enkelt deltakers evne til en fordomsfri utforskning av ideer, metoder og etikk. *Open Circle* krever at studentene beskriver egne arbeidsmetoder og bidrar med refleksjon om innhold og form i egen praksis.

Publikasjon: *Lessons on ThematicField* (30 sp) skal fungere som en kollektiv plattform basert på forelesninger, lesning og analyse med fokus på det overordnede tema. Målet er å undersøke forholdet mellom estetikk, teori og vitenskap og kjernen vil være å utforske teorier og ideer knyttet til det overordnede temaet. Disse ideene og diskusjonene skal formidles til et bredere publikum i form av en publikasjon. Vi ønsker å bidra til den offentlige diskurs, og at studentene selv produserer refleksjon og utvikler nye teorier og et språk til å formulere disse teoriene.

Selvorganisering: Selvorganisering kan være et verktøy for å danne uavhengige arenaer som alternativer til det etablerte og institusjonelle. Dette er en sentral strategi og metode for å utvikle alternative ideer og strukturer basert på åpenhet, respekt og ansvar. Emnet er både praktisk og teoretisk og fokuserer på ulike teorier og metoder med utgangspunkt i selvorganisering. *Practising Self-organisation* (30 sp) gir studentene erfaring i å ta initiativ og kontroll over egen situasjon og fremtid som profesjonelle kunstnere. Emnet er forankret i *forsamlingen/The Assembly* som er gruppen av studenter og lærerstab. *Forsamlingen* møtes i starten av hvert semester og forventes å

utforme en samlet ambisjon for semesteret. Denne ambisjonen vil påvirke og forme semesterets undervisningsopplegg. Dette skaper også en mulighet for å dele kunnskap og ressurser som allerede finnes i studentgruppen.

Aldri autopilot: Det blir veldig spennende å se hvordan dette programmet blir mottatt både nasjonalt og internasjonalt. Vi er forberedt på både kritikk og ros i det vi har utformet et

så kunstideologisk masterprogram. Kunstakademiet i Tromsø har valgt å fundere sin identitet på en tydelig profil og kunstsyn, og dette er, og kommer i fremtiden til å være, utfordrende. Vi har med andre ord

ikke gitt oss selv en enkel jobb, men det at selve lærings- og undervisningsstrukturen og pedagogikken til enhver tid har et fokus, diskuteres og evalueres gjør at vi kontinuerlig kan lære av våre feil, utvikle og forbedre oss. Kunst blir til i det komplekse møtet mellom individ og samfunn og Kunstakademiet i Tromsø ønsker å utdanne kunstnere som er rustet til å respondere kunstnerisk på dagens komplekse virkelighet med integritet og følsomhet. Vi tror at den undervisningsplattformen akademiet har utviklet gjennom sin profil, sitt bachelorprogram og sitt nye masterprogram skaper muligheten for slike kunstnerskap.

Autopiloten skal aldri på! ■

Helga-Marie Nordby er instituttleder ved Kunstakademiet, UiT.

En fløyte etterlatt av en nederlandsk polarekspedisjon i 1596, får konsekvenser for fløytespill og musikkforståelse.

En fløyte i isen



Paul Wählberg

Da jeg ble oppmerksom på fløyten som ble funnet av ishavsskipperen og selfangeren Elling Carlsen på øya Novaja Zemlja, i den russiske delen av Barentshavet, i 1871, hadde jeg ikke nevneverdig erfaring med tverrfløyter fra før ca. 1700. Jeg ble spurt om å bidra med fløytemusikk ved åpningen av en utstilling av nederlandske kart fra 1500- og 1600-tallet på Universitetsbiblioteket i Tromsø. Jeg begynte å grave i hukommelsen og fant fram til den gamle historien jeg hadde lest litt om

for mange år siden. Meget kort fortalt handler den om nederlandske Willem Barentsz og hans menn som ble nødt til å overvintre på Novaja Zemlja vinteren 1596-97. De klarte å bygge en hytte, som de måtte forlate i to små åpne båter året etter, siden skipet deres fortsatt var innefrosset. Det aller meste, blant annet fløyten Elling Carlsen fant i 1871, måtte de la ligge igjen på stedet. Formålet med turen var å finne Nordøstpassasjen.

A flute in the Ice: Jeg har nøyaktige kopier av fløyten laget av en kollega i Canada. Møtet med dette instrumentet har satt i gang prosjektet *A flute in the Ice*. Foreløpig har det resultert i en rekke konserter, skoleforestillinger, foredrag og en CD-innspilling. CD-en ble lansert i forbindelse med en konsert under Festspillene i Nord-Norge i Harstad i juni i år.

Kor er ikke kor: For å illustrere litt hvordan jeg tenker og arbeider når det gjelder *A Flute in the Ice*, har jeg lyst til å fortelle om forskningen til den engelske dirigenten og musikkforskeren Andrew Parrott. Han lanserte, sammen med sin amerikanske kollega Joshua Rifkin, teorien at Bachs korverker opprinnelig ble fremført med kun én sanger på hver stemme. Dette skjedde omkring 1980, og de ble selvfølgelig utskjelt og latterliggjort. Bachs store korverker tøyser man da ikke med på den måten!

Utgangspunktet var kort fortalt at de mente at ordet kor hos Bach slett ikke betyr det vi i dag forbinder med

kor; en større gruppe hvor det er flere sangere på hver stemme. Det er en betydning av ordet som vi har arvet fra 1800-tallet og nasjonalromantikken da det vokste fram korforeninger i mange europeiske land, særlig i Tyskland.

Historiske kilder: Parrott gikk til skriftlige kilder fra Bachs tid, han så på det som er igjen av notematerialet som ble brukt ved Bachs framføringer av kanta-ter, oratorier, pasjoner og så videre. Og ikke minst så han på malerier fra samme tid. Han studerte nøye den Luther-ske musikktradisjonen som Bach var en del av. Bildet var helt klart: Bachs korverker var ikke skrevet for kor.

Hele tiden supplerte han sin akademiske forskning med framføringer av Bachs korverker, på meget høyt profesjonelt nivå. Jeg hadde gleden av å være med på en rekke slike konserter i Tyskland, Sveits og Norge under hans ledelse på 90-tallet, hvor han prøvde ut dette i praksis. Alt ble stilt på hodet; fire, eller noen gang åtte sangere og et orkester på ca 20 musikere. Ikke et lite instrumentensemble og et svært kor slik det er vanlig i dag. Alt med datidens instrumenter selvfølgelig.

Resultatet var overveldende. Nå kommer det en strøm av CD-innspillinger bygget på Parrotts forskning, og hans forskningsresultater anerkjennes av de aller fleste.

Utfordrer sannheter: Bak konsertene og innspillingen av *A Flute in the Ice* ligger mye arbeid, som ligner på arbeidet Andrew Parrott har gjort med Bachs kormusikk. Funnet av fløyta på

Novaja Zemlja utfordrer på flere måter:

1. Det har vært en etablert sannhet at tverrfløyter i renessansen ble brukt i “consort”, det vil si at flere fløyter i

Fantes det flere slike, eller var dette den eneste som ble laget? Hva ble den brukt til?

- Hvilke melodier ble sunget? I sangboken finner man bare tekster.
- Hva ble trommestikken som også ble funnet på stedet brukt til? “Fife and drum”? Signaler? Varsling?

forskjellige størrelser spilte sammen i en gruppe.

2. Det har vært en etablert sannhet at i renessansen var musikken polyfon, det vil si flerstemt og intrikat, og at barokken og generalbassepokken begynte i ca. 1600 med Monteverdis operakunst, altså at man spilte eller sang en melodi ledsaget av en basstemme med akkorder.

Pussig da med denne fløyten på skipet. Bare ett instrument. Ikke spor av noe consort. Og hva kan de ha spilt? Neppe avansert polyfon musikk. Men de hadde en sangbok, som også ble funnet av Elling Carlsen. Det er nærliggende å tro at de sang fra sangboken og spilte fløyte, kanskje unisont med sangen, kanskje med litt improvisasjon her og der.

Nederland: Det er mange spørsmål jeg vil prøve å finne svar på:

- Dette er den eneste bevarte fløyta fra Nederland av denne typen. Hvem laget den? Hvorfor var den ombord?

- Hvilken bakgrunn hadde mennene ombord? Fra hvilket miljø kom de? Hvordan var musikklivet der? Hvordan ble fløyten brukt hjemme i Amsterdam før og etter turen? Hvilke instrumenter spilte man sammen med da?
- Hvordan var musikklivet i Nederland ved denne tiden? Kirkemusikk, offentlig musikk (hoffkapell eller lignende), hjemmemusisering?

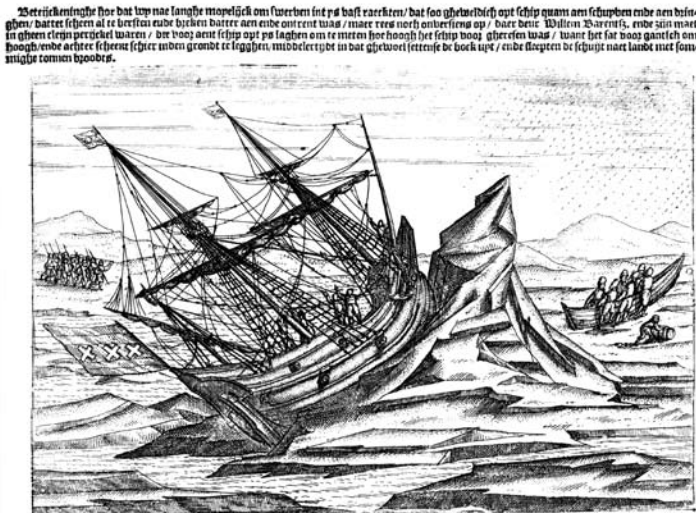
Høy kvalitet: Det er svært spennende at dette instrumentet er av så høy kvalitet. Den skiller seg fra andre fløyter fra samme tid i andre land, med omtrent samme utseende, ved at den har spesielt tynne vegger. Fløyten får på den måten langt bedre resonans enn lignende fløyter, og den har et meget stort omfang. Den må ha vært laget av en meget dyktig og erfaren instrumentmaker. Han laget neppe kun én tverrfløyte. Vi vet lite eller ingenting om hva som skjedde med tverrfløyten i Europa

før fløyter med én klaff dukket opp i Frankrike noen år før 1700. Svært få instrumenter fra denne perioden er bevart. Kan fløyten fra Novaja Zemlja hjelpe oss der?

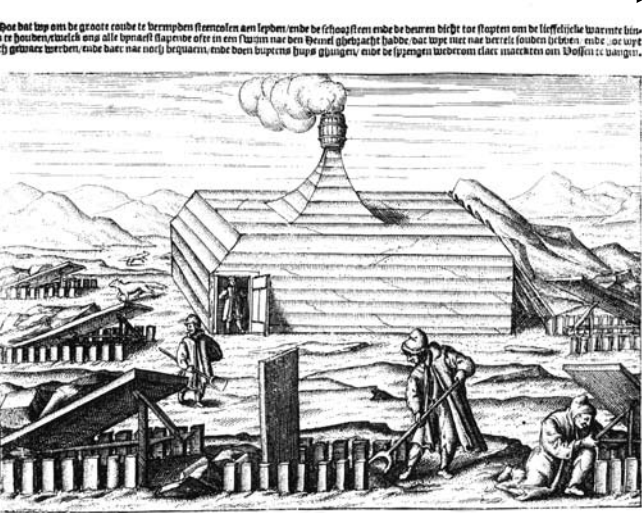
På malerier fra 1500-tallet finner man ofte musikkinstrumenter. Det er en viktig informasjonskilde. Det er mange malerier med tverrfløyter som ligner instrumentet fra Novaja Zemlja; sylindriske, og omtrent like lange. Og det er slett

ikke bare bilder med flere slike fløyter sammen, i consort. Ofte er det fløyte sammen med en sanger, en lutt, kanskje en gambe. Svært ofte er det fløyte og tromme, til hest, i krig.

Instrumentet viser vei: Jeg har jobbet med instrumentet, lært å spille på det med 30 års erfaring med 1700-tallsfløyter som bakgrunn. Instrumentet viser på mange måter vei. Jeg har funnet ut hva som lar seg gjøre og hva som er umulig. Jeg har fått hjelp i Nederland med å finne fram til melodiene som tekstene i sangboken ble sunget på. Jeg har samlet musikere, fra flere land i Europa, i et ensemble for å presentere resultatet. Jeg har samarbeidet med en luttenist/arrangør/komponist som har lagt til annen tidsriktig musikk for ensemblet, hovedsakelig fra Nederland.



Bilder fra dagboken etter Willem Barentsz' siste ekspedisjon, utgitt i 1598 av Gerrit de Veer, som selv deltok; skipet i isen, og hytta «Het Behouden Huys».



► **Utøver og forsker:** Den tradisjonelle musikkforskeren som sitter ved sitt skrivebord og studerer partiturer har kanskje på mange måter utspilt sin rolle. Mange musikere i dag arbeider som jeg gjør; en kombinasjon av utøvende virksomhet og mer tradisjonell forskning, både i sin egen utøvende virksomhet og i sin undervisning. Mine studenter bruker utelukkende faksimiler av historiske utgaver eller manuskripter ved innstudering og framføring av eldre musikk. Dette er utgaver som ikke har vært gjennom det filter som tradisjonelle utgaver, redigert av en eller annen musikkforsker, bærer preg av. Gjennom å arbeide parallelt med å utvikle ferdigheten på instrumentet og å studere originalutgaver oppdager man hele tiden ting som forskeren ved skrivebordet lett overser. Rollene som forsker og utøver smelter sammen.

Nordområdene: Så til slutt litt om spørsmålet om Nordområdene og nordområdeforskning. Har kunstfagene en rolle å spille her, eller skal vi bare være til pynt og bidra med et kunstnerisk innslag av og til når det er behov for

det? Mitt prosjekt har et klart nordområdeperspektiv, mener jeg. Det er ekspedisjoner til polare områder både på 1500-tallet og på 1800-tallet som er utgangspunkt for hele prosjektet. Uten Barentsz og Ellingsen ville vi aldri ha fått den kunnskapen som prosjektet kan frambringe.

På tilsvarende og lignende måter mener jeg at andre prosjekter innenfor kunstfagene kan bidra. Barentsz og hans menn var interesserte i absolutt alt; fysikk, geografi, botanikk, musikk, litteratur, tegning... Har vi i nordområdeforskningen i dag et like vidt perspektiv? Er nysgjerrigheten like stor?

Et tankekors for meg er at det har vært meget vanskelig å finansiere *A Flute in the Ice* – helt til jeg fikk kontakt med oljeselskapet Total, som nå har finansiert hele CD-prosjektet. CD-platen blir den sentrale formidlingskanalen av resultatene så langt.

Er det bare i oljeselskapene vi finner åpenheten, nysgjerrigheten og kreativiteten som skal til? ■

Paul Wählberg er professor i fløyte, UiT.

Kvalifikasjoner på kunstnerisk utøvende fagområder må beskrives annerledes enn på teoretiske fagområder.

■■■ Håkon Stødle

Det er nå 12 år siden Europas utdanningsministre undertegnet Bologna-deklarasjonen med målsetting om å innføre felles struktur på høyere utdanning i Europa. Derigjennom ønsket man å gjøre utveksling av studenter over landegrensene enklere å gjennomføre. Det har resultert i innføring av tre utdanningssyklener: (I) et 3-årig løp som fører til Bachelor som er grunnlaget for (II) et 2-årig løp til Master som igjen er fundamentet for (III) et 3-årig løp til PhD eller doktorgrad.



Dublin-deskriptorene: Høyere musikkutdanning – både teoretisk og utøvende – har i flere land, også i Norge, blitt en del av og integrert i en universitets- og vitenskapelig høyskoleverden med sterke akademiske tradisjoner innen utdanning og forskning. Den internasjonale utviklingen er fulgt opp på nasjonalt plan med innføring av nasjonale kvalifikasjonsrammeverk med beskrivelser av oppnådd læringsutbytte og kompetanse for de tre syklene i høyere utdanning. De opprinnelige beskrivelsene av læringsmål og kompetanse, som kalles Dublin-deskriptorene, er først og fremst tenkt ut fra og tilpasset teoretiske og akademiske fagområder. De passer svært dårlig til kunstnerisk utøvende fagområder som musikk. Så også med beskrivelsene i det norske kvalifikasjonsrammeverket. Disse beskrivelsene er vanskelig anvendbare i kunstnerisk utdanning som i stor grad har utøvende deler i seg.

Bologna og høyere musikkutdanning

Original shared Dublin Descriptors for 1st cycle awards	Polifonia/Dublin Descriptors for 1st cycle awards in higher music education
<i>Qualifications that signify completion of the first cycle are awarded to students who:</i>	<i>Qualifications that signify completion of the first cycle in higher music education are awarded to students who:</i>
<i>- have demonstrated knowledge and understanding in a field of study that builds upon and their general secondary education, and is typically at a level that, whilst supported by advanced textbooks, includes some aspects that will be informed by knowledge of the forefront of their field of study;</i>	<i>- have demonstrated skills, knowledge and artistic understanding in the field of music that build upon training undertaken within or concurrently with general secondary education, are typically at a level of advanced study and, in the principal study area, are informed by the experience and knowledge of those at the forefront of their field;</i>
<i>- can apply their knowledge and understanding in a manner that indicates a professional approach to their work or vocation, and have competences typically demonstrated through devising and sustaining arguments and solving problems within their field of study;</i>	<i>- can apply their skills, knowledge and artistic understanding in the field of music in a manner that indicates a professional approach to their work or vocation, and have competences demonstrated practically/creatively as well as through devising and sustaining arguments and solving problems within their field of study;</i>

Et eksempel på hvordan Dublin-deskriptorene kan tilpasses musikk, for 1. syklus.

Musikkdeskriptorer: Den europeiske konservatoriesammenslutningen, *Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique, et Musikhochschulen* (AEC), har i årene etter Bologna-deklarasjonen tatt fatt i denne utfordringen gjennom et strukturert arbeid gjennomført av flernasjonale grupper under merkelappen *Polyfonia Erasmus Thematic Network for Music*. Gruppene har forfattet håndbøker til fri bruk for de institusjonene som kan ha nytte av dem, som for eksempel: *AEC Handbook - Implementation and Use of Credit Points in Higher Music Education*, *AEC Handbook - Admissions and Assessment in Higher Music Education*, *AEC Report - Doctoral Studies in the Field of Music - Current Status and Latest Developments*, *AEC WG Report - Quality Assurance and Accreditation in Higher Music Education - an Inter-*

national Comparison

AEC har også vedtatt egne forslag til Dublin-deskriptorene som kalles *Polyfonia/Dublin Descriptors* (se egen ramme).

Fare for svekkelse: Kvalifikasjonsrammeverket skal implementeres i løpet av 2012 for alle fagområder. Formuleringene i rammeverket vil nødvendigvis få stor innvirkning på studieplanene. Det er derfor viktig at det utarbeides egne beskrivelser for læringsmål og kompetanse for det kunstneriske fagområdet, ellers vil det utøvende elementet lett svekkes – i alle fall over tid. Det norske fagrådet for utøvende musikk arbeider med denne problemstillingen og det er å håpe at sentrale myndigheter innser at det er viktig, ja nødvendig, med beskrivelser som er tilpasset kunstneriske fagområder spesielt

med utøvende elementer. Universitets- og høyskolerådet har en oppgave i å følge opp denne prosessen. ■

Håkon Stødle er førsteamanuensis i klarinett, UiT.

Hele Polyfonia/Dublin Descriptors-dokumentet finnes her:

<http://www.jointquality.nl/content/descriptors/Polifonia-Dublin%20Descriptors%20020806%20external.pdf>

Det generelle kvalifikasjonsrammeverket finnes her:

http://www.regjeringen.no/upload/KD/Vedlegg/Internasjonalt/Europa/Europeisk_kvalifikasjonsrammeverk.pdf



Ensemblet bak A Flute in the Ice: Lux Borea; Håkon Mørch Stene, slagverk, Thor-Harald Johnsen, lutt, Jan van Elsacker, tenor, Paul Wählberg, fløyte, Varpu Haavisto, gambe. Foto: Knut Aserud.

Den eksistensielle speletimen

Musikarar kan ofte sjå tilbake på åra med eineundervisning som noko av det viktigaste i prosessen med å førebu seg til yrket sitt. Møtet mellom musikkstudenten og musikken eller læraren kan vere av stor verdi, med ein eksistensiell kvalitet som gjer ein til “eit nytt menneske”.

■■■■ Bjarne Isaksen



Ein av dei mest sentrale delane av ei musikarutdanning er instrumentalundervisninga. Ho gjeng som oftast føre seg i en kontekst kor éin student og éin lærar arbeidar saman, med studenten si musikalske modning som mål. Eit kjenneteikn på undervisningsforma er det asymmetriske forholdet mellom den allvetande meisteren og den lærande studenten.

Diskontinuerleg oppseding: Denne artikkelen tek føre seg møtet mellom læraren og eleven, i eit eksistensfilosofisk lys. I boka *Eksistensfilosofi og pedagogikk* (1969) presenterer Otto Friedrich Bollnow to typar oppseding, *den kontinuerlege* og *den diskontinuerlege*. Den kontinuerlege oppsedinga er målretta, metodiserbar og praktisk for å nå eit gitt mål gjennom grundige førebuingar og rett undervisning. Ei slik undervisningsform kan ha sine fordelar, men er nok lite egna om den lærande sjølv skal ha noko å seie på den undervisninga som blir gitt.



Eleven er aktiv deltakar: Den diskontinuerlege oppsedinga derimot, har ifølge Bollnow hatt liten plass i undervisninga, fordi ein her ikkje kan seie på førehand korleis noko blir. Her er det tilfeldige, irrasjonelle og eksistensielle det sentrale. Bollnow, som tek til orde for sistnemnde oppsedingsskjema, har ei forståing av *møtet* mellom studenten og læraren som noko anna enn berre overføring av kunnskap eller tileigning av røynsle. Eit slikt diskontinuerleg syn på undervisning og oppseding kan vi sjå i pedagogikken i dag, kor eleven ikkje er ein passiv mottakar av kulturen sine verdiar, styrt av læraren si forståing, men ein aktiv deltakar som blir sett på prøve og sjølv må finna ut av problem og sanningar. I lys av Bollnow sine idear bør ein ikkje stoppe der, men skapa nye opningar for eksistensielle augneblink i undervisninga.

Det eksistensielle møteomgrepet: Bollnow sin bruk av *møtet* som det essensielle i livet, bygger mellom anna si forståing på Martin Bubers eksistensielle møteomgrep. Hovudtanken er at i eit *møte* må heile mennesket møte det andre mennesket. Ein må sjå den andre som eit subjekt. I møtet står begge partar på lik grunn og treffes i ein *dialektisk* vekselverknad. Det er i det verkelege møtet at ein blir seg sjølv, skriv Buber.

Eit slikt “bubersk” møteomgrep kan vere vanskeleg å sjå føre seg i ein undervisnings-kontekst, til dømes i instrumentalopplæringa, kor læraren og eleven faktisk ikkje står på likefot, men kor den eine har makt over den andre, og er den som definerer mellom anna innhald, metodar og som skal vurdere resultata.

Bollnow seier at i eit møte er begge partar i bevegelse. Han nyttar metaforen om to skip som seglar mot kvarandre. «*Møte inneholder alltid et moment av "imot". Jeg støter på en motgående bevegelse*» (Bollnow 1969:107). Ein slik motgåande bevegelse står i kontrast til ein undervisningssituasjon kor læraren i eigenskap av å vere meister står planta, medan eleven er den som skal endra seg til eit gitt mål.

I ein pedagogisk samanheng: Viss ein legg til grunn at eit eksistensielt møte har så avgjerande betyding for mennesket si utvikling og danning, skulle ein òg tenkje seg at det må vere viktig for undervisninga. Men eit av kjerneproblema med det eksistensielle møtet, er at same kor dyktig ein er som pedagog, kan ein ikkje planleggja eit eksistensielt møte. Bollnow peikar på at eit ekte møte ikkje er eit møte mellom lærar og elev, men eit møte på eit felles menneskeleg plan. I møtet går ein utover det pedagogiske. «*Så lenge jeg forholder meg pedagogisk overfor et annet menneske, er møtet vesensmessig utelukket*» (Bollnow 1969:145). Eit eksistensielt møte skal vere ei diskontinuerleg hending, som kastar mennesket ut frå den lina det har fylgt, til dømes tankesett eller interpretatoriske vanar, og som gjer at ein må orientere seg på nytt. Det er berre i eit slikt eksistensielt møte du kan koma til deg sjølv, skriv Bollnow.

Kjensle av lykke: Møtet er midlertidig ikkje nødvendigvis ei positiv erfaring,

men kan stille ein framfor noko dystert og truande, som ein helst vil klare seg utan, og heller leva som ein alltid har gjort. For om eit møte skal finna stad, må det aksepterast av mennesket, det må godtakast av han i fridom, og det krev heile hans innsats. Først når ein opnar seg og lar seg møta nokon i eit eksistensielt møte kan “det store” skje. Denne store og ikkje-planlagde opplevinga, løyser ut det Buber kallar *nåde*, altså ei takknemleg kjensle av lykke.

Eit eksistensielt møte på speletimen?

Men når bratsjstudenten kjem til undervisning hjå spelelæraren sin, korleis kan eit møte skje? Kan læraren gjere noko for å gi rom for augneblink av møte? Pedagogikken som fag, har ei teoretisk og ei praktisk side, og det er i det praktiske arbeidet, kor læraren tørr gje frå seg litt av kontrollen over situasjonen, at møter lettast kan skje. «*Læreren kan gjennom sitt personlige forbilde gi elevene en fruktbar, åpen, undrende og mottakelig holdning*» (Bollnow 1969:139). Læraren bør våge å setje seg sjølv på spel, vere open for studenten sine forståingar og tolkingar, og sjå han som eit kvalifisert og likeverdig menneske og ikkje som ein som skal lærast opp. Det er ikkje noko ein planlegg å gjere, men det er ei menneskeleg grunnhaldning.

Det vil vere heilt meningslaust som lærar å tenkje at studentane skal få eit eksistensielt møte med dei store komponistane, gjennom å spele til dømes Bach på den måten læraren etter år med studiar er kvalifisert til å gjere.

I følge Bollnow kan læraren ved å innsjå at alt det vi i dag veit, berre er foreløpig, gje plass for moglege *møte* (ibid.). Det sentrale er å sjå på studenten som eit likeverdig menneske, med dei same rettane til å tolke og fortolke musikk og historia.

Open oppleving: Gjennom sitt personlege forbilde, kan læraren vise studentane ei fruktbar, open, undrande og mottakeleg haldning til musikken og til undervisningssituasjonen. Læraren må som menneske skape trygge rom kor individuell og open oppleving er mogleg. Det handlar altså ikkje om å planleggja eit møte, men å ha ei grunnleggjande haldning til studentane og til *møtet*. Soleis kan det som skjer på speletimen likevel vere eit resultat av omsorgsfullt arbeid. ■

Bjarne Isaksen er universitetslektor i musikkpedagogikk, UiT.

Anbefalt litteratur:
Bollnow, Otto Friedrich (1969). *Eksistensfilosofi og pedagogikk*. Oslo: Fabritius & Sønners Forlag
Buber, Martin (1992). *Jeg og du*. Cappelen upopulære skrifter. Oslo: J.W. Cappelen AS
Johansson, Karin (2011). *Musik, liv, glädje. Lärares roster om undervisning, utveckling och utmaningar I högre musikutbildning*. Malmö: Lunds universitet. Musikhögskolan i Malmö



Eksistensielle møte: Blakken og Blakken, Adam og Gud, lærar og elev. Alle foto: Internett.



Fra videodokumentasjon av spilletime med informant A.

Musikkliteracy

Instrumentalelever på kulturskolene i Norge lærer ofte å lese noter samtidig som de lærer seg å spille. Men hvordan lærer de seg å bruke og forstå notene?

■■■ Hilde Synnøve Blix



I denne artikkelen vil jeg reflektere over noen foreløpige funn fra et snart avsluttet doktorgradsarbeid som handler om hvordan barn lærer seg et nytt skriftspråk - notespråket. Prosjektet *Gryende musikkliteracy* dreier seg om hvordan instrumentalelever i en typisk kulturskolesituasjon lærer seg å forstå noteskrift. I prosjektet er det lagt spesiell vekt på hvilke læringsstrategier elever bruker for å skape mening av notene som symbolsystem.

Ambivalent: Noteopplæring er et tveegget sverd i musikkfaget fordi mange har lært noter gjennom mye pugging og lite musikkopplevelse. For noen har notene vært til hinder for musikkutfoldelse, og en av grunnene til at de har sluttet med musikk har vært at de ikke behersket noter på høyt nok nivå. Påstander om at noter er til hinder for gehøret, eller at man blir en mindre intuitiv musiker av å lese noter har bidratt til at også mange musikk lærere har et ambivalent forhold til det å undervise noteskrift.

Sammenheng: Det å kunne utfolde seg musikalsk er et mål i instrumentundervisningen. Notene er et nyttig redskap for å huske, lagre og kommunisere musikk, men man kan godt lære seg å spille et instrument og bli musiker uten å kunne noter. Når man først skal lære seg noter er det derimot viktig å forstå sammenhengen mellom det musikalske uttrykket og den noterte musikken. Jeg var nysgjerrig på hvordan slike læringsprosesser foregår, og dette var bakgrunnen for at jeg ønsket å undersøke hvordan unge instrumentalelever egentlig lærer seg å forstå noter.

Læringsstrategi: I PhD-prosjektet har jeg valgt å følge fire elever gjennom deres første år med instrumentalundervisning. Jeg har observert spilletimer og intervjuet elever og lærere. Elevenes måter å nærme seg noter på har vært i fokus, med vekt på hvilke læringsstrategier de tar i bruk for å tilegne seg noteskrift, og måten de selv setter ord på hvordan de lærer.

Læringsstrategier er et av Kunnskapsloftets viktigste begreper, og står sentralt i dagens tanker om hvordan barn lærer. Man kan lede mennesker mot et læringsmål, men man kan ikke tvinge dem til å forstå, det må de gjøre

selv. Da er det viktig at barna bruker nyttige strategier når de går til verks.

Multimodal: De foreløpige resultatene av studien viser hvordan elevene bruker en rekke strategier for å håndtere noteskrift i spilletimene. Det viser seg at ikke alle strategiene er like nyttige, og at de tar i bruk mange ulike ressurser for å mestre situasjonen og oppgavene de blir gitt i timene. Professor i semiotikk og pedagogikk Gunther Kress (1997) kaller barns måter å jobbe med skriftlighet på for *multimodal* fordi de bruker både bilder, språk, lyder, kroppslige gester, tidligere forståelser og så videre for å skape mening ut av symbolsystemer. I mitt materiale forklarer for eksempel en av elevene hva en note og en tone er på denne måten:

Intervjuer: *Hva er en note for noe?*

Elev: *En note er noe som forteller deg hvilken posisjon, eller. Og på sånne instrumenter der man må trykke, sånn som de guttene der har (peker på et bilde på veggen av 5 hornister), der får man vite hvilken knapp man skal trykke på. Så: posisjon.*

I: *Ok, posisjoner og knapper ja. Hvorfor har man bruk for noter da, tror du?*

E: *For å vite hva man skal spille.*

I: *Hva er en tone for noe?*

E: *En tone? Det er en lyd som kommer ut av instrumentet når man spiller en note. Når jeg for eksempel spiller første posisjon, så kommer det jo en sånn: naaa. (synger).*

Vi ser at eleven bruker en plakat på veggen, gestikulerer, synger, sammenligner og bruker verbalspråk for å formidle sin forståelse av hva en note og en tone er.

Ulike strategier: Hovedfokus i studien har som sagt vært læringsstrategier. Strategiene elevene bruker har jeg delt inn i fem hovedkategorier:

a) *Sosiale strategier* (spørre, be om hjelp, ta initiativ, samarbeide med andre.

b) *Kognitive strategier* (øve, repetere, forberede lesingen, ta notater, syng fra bladet, sammenligne).

c) *Hukommelsesrelaterte strategier* (huske melodier utenat, huske notetegn og grep/posisjoner).

d) *Støttestrategier* (gjette, lese bokstaver eller tall i stedet for notene, se på lærerens fingre).

e) *Lyttestrategier* (bruke lytting for å orientere seg i notebildet, bevege seg til pulsen, improvisere).

Mange av strategiene nybegynnerne bruker er lite målrettede og til dels ufruktbare. Det er ikke så lett for elevene å oppfatte hva som er oppgavene til enhver tid, ettersom det er svært komplekse ting de skal mestre samtidig. Man kan for eksempel se at elevene lærer gjennom å imitere lærernes grep/posisjoner på instrumentet de første timene, men dette er ikke noen effektiv

strategi når oppgaven gradvis går over til å være notelesing. Lærerne foreslår strategier for elevene, men materialet fra studien viser at strategiene må læres og øves mye på for at elevene skal oppfatte dem og ta dem i bruk.

Midlertidig forståelse: I løpet av dette første undervisningsåret tilpasser elevene seg praksisen i spilletimene, og starter å bruke mer adekvate strategier for å lese og forstå notene. Et foreløpig funn i studien er at elevene ikke ser ut til å tilegne seg så mange nye strategier i løpet av året, men at de bruker strategiene mer relevant i forhold til oppgavene de skal løse.

Et annet interessant resultat av studien er at elevene ser ut til å være komfortable med nokså *midlertidige forståelser*. De har noen formeninger om hva notetegnene handler om, men når de lærer noe nytt fører de forhandlinger med seg selv om eksisterende kunnskaper skal forkastes eller tilpasses de nye de lærer. Denne måten å være *underveis* i læringsprosessen på ser ut til å være en viktig måte å komme seg videre på for barna. De stopper ikke opp og spør om detaljer i notebildene; de venter, forstår på sin egen måte underveis, og skifter fokus hvis de lærer at de forstod feil på forrige time.

Kommunikasjon: Bevissthet om hvordan unge musikkelever arbeider for å lære seg noter er viktig for oss som pedagoger. Å betrakte noteskrift som kommunikasjonsmiddel, i stedet for å se på det som "trykke-instruks" kan hjelpe oss å undervise notene med andre innfallsvinkler enn de tradisjonelle. Inspirert av språkopplæringsteorier

er det naturlig å foreslå å starte med å spille og syng musikk, lære melodier på øret, finne på egne måter å notere den på, lekeskrive, improvisere, og *deretter* lese noter (Hagtvet 2002).

I dette arbeidet har jeg valgt å bruke begrepet *musikkliteracy* (literacy = evnen til å lese og skrive, vanligvis brukt om språk), selv om det ikke er i allmenn bruk i Norge, fordi det er et anvendelig forskningsbegrep. Målsettingen med dette er å få fram at det å forstå noter handler om noe mer enn å bare lese dem, altså *notelesing*. Hvis man skal lære noter, er det viktig å se på det som et verktøy for musikalsk kommunikasjon, og dette fordrer at man også kan skrive, tolke, skape, lese og kommunisere ved hjelp av noteskrift; derfor musikkliteracy. ■

Hilde Synnøve Blix er førstelektor i hørelære, UiT.

Litteratur:

Hagtvet, B. E. (2002). *Listening comprehension and reading comprehension in poor decoders: Evidence for the importance of syntactic and semantic skills as well as phonological skills. Reading and writing* (s. 505- 539).

Kress, G. (1997). *Before writing. Rethinking the paths to literacy*. London: Routledge.

McPherson, G. E. (1994). *Factors and Abilities Influencing Sightreading Skill in Music. I Journal of Research in Music Education*, 42(3), 217-231.

Rostvall, A. L. & West T. (2003). *Analysis of interaction and learning in instrumental teaching. Music Education Research*, 5(3), 213-226.

Gamle hunder, nye triks

Gamle hunder, nye triks, er et prosjekt som tar for seg bruk av live electronics for å inspirere etablerte musikere til å utforske nye kunstneriske uttrykk.

■■■■ Jon Marius Aareskjold



I løpet av de siste 10 årene har det vært en rivende utvikling innenfor fagfeltet som kalles *musikkteknologi*. Dette er et vidt begrep som omfatter alt fra konsertlyd til komplisert numerisk komposisjon. I dette prosjektet velger jeg å definere musikkteknologi som forskjellige teknologiske elementer som brukes til å komponere, utøve og gjengi musikk.

Utbredt teknologi: En rekke norske musikere har markert seg internasjonalt gjennom kreativ bruk av musikkteknologi. Nils Petter Molvær, Eivind Aarseth og Jon Balke er eksempler på jazzmusikere som har tatt i bruk ny teknologi og gjennom denne fornyet uttrykket sitt. I tillegg finnes det mange norske elektronikaensembler som har vært banebrytende i sine kunstneriske uttrykk. Blant de best kjente internasjonalt er Røyksopp og Bel Canto, som begge kommer fra Tromsø.

For mange unge musikere oppleves musikkteknologi som en naturlig del av deres musikkutøvelse, enten som et eget instrument eller som en forsterkende og utvidende del av det soniske registeret til instrumentet de behersker fra før.



Fred Glesnes utforsker teknologiens muligheter.
Foto: Håkon Pettersen.

Våren 2011 ble det foreliggende prosjektet iverksatt ved musikkonservatoriet i Tromsø i samarbeid med profesjonelle musikere i byen. I denne artikkelen vil jeg presentere resultatet av første del av prosjektet.

Ny inspirasjon? Prosjektet tar for seg hva som skjer når musikere som har vært utøvende på høyt nivå over lang tid, uten å ha musikkteknologi som en del av sin utøvende virksomhet, får tilgang til en helt ny palett. Ved hjelp av datamaskiner og annen elektronikk kan musikere utforske nye klangfarger. De kan bruke instrumentet sitt på en ny måte, ved å legge til digitale effekter og harmonier. Datamaskiner kan også være lydkilder, de fleste programmer som brukes til musikkproduksjon i dag har innebygd en rekke synthesizere, som kan generere lyder, og samplere, som har eksisterende lydbanker (for eksempel trommemaskiner). Disse lydkildene kan brukes til å lage musikk med helt annen "temperatur" enn den som lages med tradisjonelle instrumenter.

Blir tilgangen til nye verktøy en inspirasjon som utfordrer til dypere utforskning av det teknologien kan tilby, eller et unødig vedheng som ikke beriker musikkutøvelsen? Mange av musikere som bruker ny teknologi har formet sitt uttrykk med denne. Kanskje vil det å gi musikere med et helhetlig tradisjonelt kunstnerisk uttrykk tilgang til nye muligheter føre til andre og nye musikalske klanger?

Tre steg: Som del av prosjektet får tre deltakere som representerer forskjellige innfallsvinkler til utøvende virksomhet, med ulik erfaring med datamaskiner og elektronikk, prøve ferdige oppsett med live electronics.

Første steg: Hver deltaker blir intervjuet om sitt forhold til musikkteknologi, motivasjon for å begynne å bruke denne teknologien i utøvende virksomhet, og sine forventninger til hva det vil tilføre dem som kunstnere.

De vil deretter få prøve å spille med, og bruke, et enkelt, ferdig innstilt Ableton Live-oppsett med kontrollere tilpasset deres instrument og spillestil. Det gjennomføres et nytt intervju etter denne sessionen. Prosessen dokumenteres med filming og lydopptak, samt intervjuer.

Andre steg: Deltakerne får videre opplæring i bruk av live electronics, og Ableton-oppsettet blir tilpasset deres behov. De som ønsker det får anledning til å installere Ableton på sin egen datamaskin. Prosessen dokumenteres med filming og lydopptak, samt intervjuer.

Tredje steg: Det arrangeres en uformell konsert hvor deltakerne fremfører korte, gjerne improviserte komposisjoner hvor de bruker live electronics. Konserten dokumenteres med lyd og bilde. I etterkant gjennomføres intervjuer som oppsummerer erfaringene fra prosjektet.

Deltakere i prosjektet:

Fred Glesnes, underviserslektor i saksofon (har ikke brukt musikkteknologi i nevneverdig grad utover digitale notasjonsprogrammer som Sibelius).

Arne Bjørhei, førsteamanuensis i klassisk trompet (har ingen spesiell tidligere erfaring med musikkteknologi).

Informant 3, orkestermusiker (har litt teknisk innsikt og erfaring fra utøvelse av rytmisk musikk).

Lavterskel tilbud: Formålet med prosjektet er å gi musikere tilgang til teknologien uten noen læringsterskel. Vanligvis må enhver programvare læ-

res, og dette kan være svært krevende i seg selv, nesten som å lære et nytt instrument. I tillegg er det mange rent tekniske utfordringer for å få lydkort og kontrollere til å virke. Disse utfordringene kan ofte være svært begrensende for hvordan musikkteknologi brukes, og kan gjøre den lite inspirerende. Det vil derfor være en tekniker til stede som kan bistå med løsninger slik at musikere kan fokusere på det kunstneriske. Imidlertid er det slik at en viss forståelse for teknologien må være til stede for at musikere kan se



mulighetene og begrensningene som dette arbeidet har, og de vil derfor få den opplæringen som er nødvendig for å ha en grunnleggende forståelse av programvaren som brukes.

Prosessen vil dokumenteres med lyd og bilde, og erfaringer som gjøres vil bli dokumentert i form av intervjuer før og etter hvert steg.

Det vil bli laget et interaktivt dokument som inneholder hele artikkelen med utvalgt dokumentasjon i form av lyd og bilde.

Fred Glesnes: Freds første session med Ableton Live ble gjort i KOFOR-studioet på Tromsø fylkeskultursenter i Tromsø. I intervjuet i forkant av sessionen forteller Fred litt om sine tidligere erfaringer med denne typen teknologi:

- Hva slags erfaring har du med Ableton Live?

- Jeg har kjøpt Ableton og installert det på datamaskinen min, men har så langt ikke funnet en anledning til å komme i gang. Ableton virker ikke spesielt komplisert å bruke sammenlignet med de andre programmene jeg bruker som arrangør og produsent, blant annet Sibelius.

- Hvilke forventinger har du til det å spille med live electronics?

- Siden jeg har lite erfaring med det er jeg litt avventende. Min metode for å utøve musikk er tradisjonell, og føles komplett. Det har ikke vært et stort savn for meg, men samtidig liker jeg mye av musikken som bruker denne teknologien og jeg ser derfor frem til å prøve.

- Hva er motivasjonen din for å prøve?

- Jeg bruker mye teknologi i mitt virke som arrangør, og føler at spranget er kort til å ta dette i bruk. Jeg ser for meg at dette kan være spennende å bruke live, men jeg ønsker også å lære meg Ableton for å kunne programmere opp enkle beats og gjøre opptak i forbindelse med mitt virke som arrangør og produsent.

Eksperimentet: Noe av poenget med forsøket er at læringsterskelen skal være lav. Fred fikk derfor en ferdig forberedt Ableton-live-session. Den var satt opp på en bærbar mac med en inngang fra et ProTools-lydkort, som hentet signal fra en trådløs mikrofon festet til saksofonen. Utgangene fra lydkortet gikk via ProTools-riggen i studio for opptak og videre til store høyttalere i rommet slik at Fred kunne høre seg selv. En sentral del av live electronics er bruken av kontrollere for å styre ulike parametere i programvaren på en enkel måte. Musikeren får tilgang til knapper, brytere, fadere og pedaler som kan modifisere og modu-

lere effektene og lydene fra elektronikken. Denne sessionen var satt opp med en pedalkontroller fra Moog, ME-201, og Akai APC-40 Ableton-kontroller, som har en rekke knapper og potmetere som kan programmeres til å styre ulike funksjoner.

Chrystallizer: I utgangspunktet var sessionen satt opp slik at lyden gikk gjennom Ableton kun med en effekt fra SoundToys kalt Chrystallizer. Dette er en granulær reversert ekkoeffekt, det vil si at den tar biter av lyden, klipper dem opp og sender dem baklengs gjennom en ekkomaskin. Moog-pedalen var satt opp til å kontrollere Mix-parameteren på Chrystallizeren, som er hvor mye av effekten som høres kontra hvor mye av saksofonen som høres. Når Fred begynner å spille hører han

kun saksofonen, men når han trykker ned pedalen litt og litt blir effekten mer og mer hørbar, og til slutt er pedalen helt nede og det er kun en relativt dramatisk effekt som høres når han spiller. Dette forsterkes av at volumet i rommet er satt

ganske høyt for å gi Fred god følelse av virkningen.

Inspirerende: Det er tydelig at Fred blir inspirert av dette, han bruker tid på å bli kjent med hvordan pedalen jobber med programvaren, og spiller i nærmere ti minutt før han stopper. Mye av det han spiller er improvisert. Han spiller både med effekten på hele tiden (men i varierende grad), og en slags spørsmål-svar improvisasjon hvor effekten er av, og deretter helt på.

Når han tar en pause, er det for å spørre hvordan han kan få kontroll over flere funksjoner i Chrystallizeren. I Ableton kan hvert parameter få en egen fysisk knapp hvis man har tilgang til kontrollere, og Fred får nå anledning til å velge ut de parametere han ønsker kontroll over på knapper og potmetere på APC-40. Han fortsetter å spille, og er nå tydelig inspirert. Det

er litt uvant å skulle skru på knapper mens han spiller saksofon, og dette begrenser tydelig hvordan han kan jobbe. Allikevel får han mye ut av effektene. For meg er det interessant å se at han er fokusert på effekter som gir pitch-endringer (endring i tonehøyder), og spiller på dem. For meg, som kommer fra en teknisk bakgrunn med mer begrenset musikalsk erfaring, er det naturlig å bruke effekter som jobber med forandring av lyden/klangen mer enn tonaliteten. Dette er nok også den vanligste måten å bruke Ableton på, ettersom dette er et program som er mye brukt av DJ'er og andre som ikke har tradisjonell musikkbakgrunn. For Fred var det tydelig mer interessant å bevege seg i de delene av effektene som jobbet med tonale endringer.

Flere pedaler: Vi prøver også noen andre effekter, et lavpassfilter og en beatrepeater, men det er vanskelig å bruke disse effektivt ettersom de krever en del real-time skruing på knapper, og Fred må ha to hender på saksofonen. Det blir derfor mest demonstrasjon og lite musikalsk utbytte.

Etter å ha spilt litt mer gir vi oss, og konkluderer med at til neste gang må Fred få tilgang til flere pedalkontrollere. Vi tar oss også en liten prat om hvordan sessionen gikk:

- Hva føler du nå?

- Dette var svært inspirerende og annerledes enn jeg hadde ventet. Det er ganske greit å komme inn i hvordan systemet fungerer, og kontrollene gjør det lett å ta i bruk de ulike effektene på en musikalsk måte.

- Ønsker du å prøve en ny session?

- Svært gjerne, og så fort som mulig!

Jon Marius Aareskjold er lærer i musikkteknologi ved Musikkonservatoriet, UiT.

Lyd og video fra Fred Glesnes' Ableton Live-session:

jonmariusaareskjold.com/ableton

Trompetkonserten

- En omreisende konsertforestilling for barn fra 3-6 år

Trompetkonserten starter som en vanlig klassisk konsert. Trompetisten entrer scenen i kjole og hvitt. På grunn av en nysgjerrig assistent går det imidlertid ikke helt som planlagt...

**//// Marte Liset
Bengt Arve Haugseth**



Etter at trompetisten har åpnet med *The Prince of Denmark's March* (J. Clarke), utvikler konserten seg til å bli et møte mellom musikeren og assistenten; en undring over og utprøving av trompeten som instrument, stemninger i musikk, ulike lyder og hva musikk egentlig er.

Trompetisten spiller musikk som spenner fra klassiske trompetverk via populærmusikk og barnesanger til moderne komposisjoner, improvisasjoner og lydeffekter. Forestillingen veksler mellom partier der ungene ser og hører på, og deler der de involveres direkte i handlingen. I løpet av konserten får de blant annet anledning til å ønske seg sanger trompetisten kan spille, de blir invitert til å gjette hvilke melodier som blir spilt, de er med på å komponere sin egen musikk, de marsjerer til trompetmusikk og får forsøke å spille på en ekte "gullkornett".

I løpet av januar og februar 2011 ble Trompetkonserten spilt for mer enn 300 barnehagebarn. 14 av i alt 16 forestillinger ble spilt i barnehager i Tromsø kommune.

Bakgrunn: Utgangspunktet for prosjektet var et ønske om å formidle musikk

– ulike lydkvaliteter, musikalske uttrykk og instrumenter i barnehagen. Vår erfaring er at få barnehager har mulighet til å gi barna musikalske erfaringer utover cd-musikk og sangstunder. De fleste barnehager har et utvalg av samspillsinstrumenter tilgjengelig, men det er ikke alle pedagoger som har kompetanse til å ta disse i bruk. På grunn av Den kulturelle skolesekken har det de siste årene vært stort fokus på kunstproduksjon for barn i skolealder. Barnehagene har imidlertid sjelden besøk av musikere eller andre profesjonelle kunstnere. Vi så derfor behovet for å undersøke hvordan kunst og kultur kan formidles på en god måte til denne målgruppa. Et hovedspørsmål i prosjektet vårt har vært:

På hvilke måter kan en bruke teaterets virkemidler og dramaturgiske grep til å formidle musikk og musikalsk



kunnskap på en måte som kommuniserer med 3-6 åringer?

Forestillingskonseptet ble utviklet av universitetslektor i drama, Marte Liset, og universitetslektor i musikk, Bengt Arve Haugseth, som del av vårt FoU-arbeid skoleåret 2009-2010. Vi har tidligere samarbeidet om musikkteaterproduksjonen *Englevind og Limonade* (2007), og så det som en spennende utfordring å lage en forestilling der de musikalske elementene fikk et enda større fokus. Prosjektet fikk høsten 2010 støtte fra Kunstløftet (Norsk Kulturråd) og små driftsmidler fra UiT. Dette gjorde at vi kunne ferdigstille forestillingen og produsere en miniturné for barnehager i Tromsø kommune. Støtten ga oss også mulighet til å hente inn ekstern kompetanse: Trine Blixrud som regikonsulent, Krister Hansén som musikalsk konsulent og Line Halvorsen som scenografi- og kostymeansvarlig.

Et musikalsk møte: Både konserter og teaterforestillinger er tradisjonelt sett preget av enveiskommunikasjon, der noe formidles fra scenen til de som ser og hører på i salen. Ved å forholde oss friere til disse konvensjonene ønsket vi å skape en konsertforestilling som var et reelt møte med publikumsgruppa, der også deres spørsmål, innspill og opplevelser kunne inkluderes.

For å iscenesette møtet mellom musikeren og ungene ble assistenten et sentralt virkemiddel, som ungenes representant på scenen. Assistenten klarer ikke å overholde de vanlige konsertkonvensjonene, men lar seg rive med av musikken og sin egen nysgjerrighet.

Trompetisten på sin side representerer kunnskapen og ferdighetene knyttet til trompetspill og kjennskapen til ulike musikalske sjangre og begreper. Møtet mellom karakterene gir en mulighet til å formidle musikalsk kunnskap ved at den ene spør om og har lyst til å prøve ut alt mulig og den andre faktisk har

kompetanse til å svare, vise og spille. Assistenten kommuniserer også direkte med tilskuerne, og kan plukke opp innspill fra ungene underveis.

Reaksjoner og deltakelse: Vår erfaring er at Trompetkonserten treffer og engasjerer målgruppa. Allerede når assistenten åpner instrumentkoffertene før konserten skal starte, sitter ungene med store øyne. Noen aker seg nærmere for å se trompeten og kornetten som pakkes ut bedre, andre kommer med begeistrede gisp og kommentarer: «Den er av sølv!», «Den er av gull!!!» «Når kan jeg få spille på den?»

Trompeten er ikke noe hverdagsinstrument i barnehagen. Noen barn er redde for at lyden skal bli for høy og holder seg for ørene allerede fra de ser instrumentet. Vi opplevde imidlertid ikke at barn ble skremt av trompetlyden da den først kom. Vi så også at noen av barna som holdt for ørene i begynnelsen av konserten senere dro

ørene ut fra hodet for å høre enda bedre. Det skal imidlertid nevnes at det ved ett tilfelle var en barnehageansatt som satt og holdt seg for ørene absolutt hele konserten. En kan spørre seg om vedkommende var klar over hvor sterke signaler dette sender både til oss på scenen og til ungene som ser på.

Selv om vi opplevde at alle konsertforestillingene ble godt mottatt, er det tydelig at barnegrupper reagerer forskjellig; at ungene påvirkes både av hverandre og de voksne de opplever konserten sammen med. Noen publikumsgrupper viste interesse ved å sitte stille og lytte med store øyne. De sa ingenting uten å bli spurt først. Andre grupper viste et mer aktivt engasjement. De svarte ikke bare på spørsmål fra oss, men hadde også mange egne innspill, spørsmål, fortellinger og erfaringer de ville dele.

Det kunne se ut som om mange av de yngste barna (3-åringene) var et mer observerende publikum som hadde nok med å ta inn de mange inntrykkene. De eldre barna kunne også være observerende og lyttende i de delene av forestillinga som legger opp til det, men de viste i tillegg en større interesse for mer trompettekniske og musikalske utforskende deler. De så i større grad ut til å engasjere seg i bruken av ulike muter (sordiner), hvordan en trompet egentlig virker og hvor mange forskjellige lyder man kan lage med den.

Er dette musikk? Mot slutten av konserten spiller trompetisten trompetversjonen av John Cage 4'33": Han løfter trompeten til munnen, trekker pusten og blir stående. Det kommer ikke en lyd ut av instrumentet. Som i Keiserens nye klær er ikke ungene sene med å kommentere situasjonen: "Hvorfor begynner han ikke?", "Han spiller jo ingenting!", "Jeg hører ingenting!", "Det kommer ingen lyd!" "Blås da vel!", "Blås!", "Du er en jukse-maker!" "Han er en statue!" "Vi må sprengre han

i lufta!". Trompetisten "spiller" stykket sitt to ganger. Både før og etter andre runde åpnes det opp for diskusjon og erfaringsutveksling "Er dere sikker på at dere ikke hørte noen ting?", spør trompetisten. Dette er en sekvens der ungene ofte blir oppmerksom på andre lyder i barnehagen, at det synges i etasjen over eller at det bråkes ute på kjøkkenet. I ett tilfelle gikk en gutt ut for å be barn og voksne på naboavdelinga om å være stille. I en barnehage spurte til og med en jente "Er dette musikk?". Da følte vi virkelig at noen hadde plukket opp vår intensjon

med å introdusere Cage: Hva er musikk, og hva er eventuelt *ikke* musikk?

Stemninger: Et annet element vi fokuserer på i forestillinga er at musikk kan skape ulike stemninger. Dette illustreres ved at assistenten ber trompetisten spille bakgrunnsmusikk når hun skal leke Rødhette. Sammen prøver de ut både hyggelig skogsmusikk og skummel ulvemusikk. Til slutt blir det så skummelt at assistenten ikke tør å være Rødhette i den mørke skogen. Hun vil heller være ulven og kryper knurrende mot ungene. Dette var en scene som skapte et mangfold av reaksjoner. Enkelte barn begynte å gråte fordi det ble så skummelt. Ett av barna uttrykte i ettertid at det var musikken som var skumlest (ikke assistenten i miniskjørt og gullpaljetter som leker at hun er en ulv). Noen barnegrupper ble kollektivt med på "skremmeleken" og krabbet hylende og leende bort fra ulven. Andre barnegrupper tok på seg jegerrollen, løp ut på scenegulvet og angrep ulven i samlet flokk. Trompetisten var et øyeblikk litt bekymret for assistenten sin da han hørte en av guttene rope: "Jeg stakk sverdet mitt gjennom magen på ulven". En annen gang var scenegulvet plutselig fullt av hel ulveflokk som ville krabbe rundt til musikken.

Å åpne opp for barnas deltakelse utfordrer oss som utøvere, spesielt når innspillene blir mange og på andre steder enn vi hadde trodd på forhånd. Vi må hele tiden arbeide for å finne en balanse mellom å slippe til deres initiativ og å drive konsertforestillinga videre. Samtidig er det ingenting som er så morsomt som å merke at våre ulike innspill inspirerer og engasjerer ungene. Kanskje har til og med en og annen blitt inspirert til å spille trompet?

Marte Liset er Universitetslektor i drama, UiT.

Bengt Arve Haugseth er Universitetslektor i musikk, UiT.



Et lite utvalg av fakultetets ferskeste publikasjoner:

- **Siepen, Nicolas; Sonjasdotter, Åsa (2010):** *Learning by Doing: Reflections on Setting Up a New Art Academy*. e-flux journal 2010 (14).
- **Eriksen, Anne (2010):** *Hvem er du - og hvem kan du bli? Dannelse gjennom innlevelse og refleksjon. I: Dannelse i skole og lærerutdanning*. Oslo: Universitetsforlaget.
- **Allemano, Anne-Lise Sollied (2010):** G.B.Pergolesi; *L'Oratorio di S.Guglielmo Duca d'Aquitania*. Solistoppdrag.
- **Bischoff, Friederike (2010):** Saxofonissimo. Mikael Edlund: *Trio Sol* for 2 saxofon og piano, med Marianne Olsen og Ingvild Staff under KontAK-festivalen.
- **Bolås, Ole (2010):** Solokonsert med Torun Symfoniorkester i Polen, Griegs a-mollkonsert.
- **Fliflet, Andreas (2010):** Jienat: *Mira* (JNCD002), verdensmusikk (kildinsamisk) innspilt i sann 5.1-surroundlyd, på SACD og Audio Blu-ray.
- **Hansén, Krister; Davidsen, Geir; Tromsø, Byorkester (2010):** Bestillingsverket *Transneptunian Spatial*: Konsert urfremføring i Tromsø 07.03.2010.
- **Blix, Hilde Synnøve (2009):** *Det store skillet? Om skriftlighetens betydning for kognitiv bevissthet i musikalsk læring*. *Nordisk musikkpedagogisk forskning, Årbok 2009*, Vol. 11 (s. 69-91).
- **Hoff, Jan Gunnar (2009):** *JUNGLE CITY* - CD med trioen Acuna/Hoff/Mathisen. Medvirkende: Alex Acuna, Per Mathisen, Jan Gunnar Hoff. Musikken er skrevet og produsert av Hoff, Mathisen. Alessa Records Linz, Østerrike.
- **Lien, Lars (2010):** Urfremføring *Tuba Mirum* for solo saxofonkvartett og stort orkester. NoXas Saksofonkvartet, Oslo Filharmonien. Olav Anton Thommessen. Direktesendt av NRK P2.
- **Rasmussen, Ragnar (2010):** Dirigent: World Youth Choir tour 2010.
- **Andreassen, Tore Morten (2010):** Alph Olsen *For better and for worse* digital release. TMA Music 2010.
- **Blix, Øystein; Kjellman, Alf (2008):** CD-plate: *Feather, But No Wings*. Tromsø, Reflect.
- **Johansen, Niels Eskild (2010):** Websiden www.klassisk-harmoni.no - Universitetet i Tromsø.
- **Osadchuk, Sergej (2010):** CD-innspilling av Rolf Wallins kammermusikk. Medvirket som pianist med Bodø Sinfonietta.
- **Liset, Marte; Myrstad, Anne; Sverdrup, Toril (2011):** Forord. I: *Møter i bevegelse. Å improvisere med de yngste barna*. Bergen: Fagbokforlaget.
- **Liset, Marte Sverdrup; Haugseth, Bengt A (2010):** *Trompetkonserten* - en omreisende konsertforestilling for barn fra 3-6 år.
- **Blix, Hilde Synnøve; Bergby, Anne Katrine (2007):** *Øre for musikk. Om å undervise i hørelære*. Oslo: Unipub.
- **Lundberg, Liv (2005):** *Tekstens etiske øyeblikk og andre essay*. Essaysamling, Oslo: Cappelen.
- **Lundberg, Liv (2008):** *Når jeg ikke hører hjemme*. Lyrikk. Oslo: Cappelen Damm.
- **Stodle, Tori (2009):** CD med Ketil Veas klaverkonserter nr 1 og 3. Oslo. Arena.
- **Strobelt, Michael (2010):** *Musical notation in an improvised setting - semiotic considerations*. ERASMUS Intensive Programme.
- **Davidsen, Geir; Isaksen, Bjarne (2009):** *Gávnnadeapmi* - for joiker, eufonist og harmonist Urfamføring. Bestillingsverk. Nordlysfestivalen, Kulturhuset i Tromsø.
- **Isaksen, Bjarne (2009):** *Musikk med leik. Leik med musikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- **Pape, Sidsel (2010):** *Norsk danseforskning*. Trondheim: Tapir Akademisk Forlag.
- **Hanssen, Malfred (2010):** Konsert i Tromsø Kulturhus: Verker av Bach, Händel, Sarasate, Malando og Monti.
- **Drage, Bjørn Andor (2010):** *Lurendreierier*. CD-innspilling med Gaute Vikdal. Euridice 2010.



Øverst: NoXas saksofonkvartett med Lars Lien i fokus, foto: Blunderbuss.
I midten: Ragnar Rasmussen på den nøgne ø, foto: Yngve Olsen Sæbbe.
Nederst: Bøker med bidrag av Bjarne Isaksen og Marte Sverdrup Liset.