

Andreas Bergsland

## Arne Nordheim og den tidlige elektroakustiske musikken i Norge

Lorentz Reitan har karakterisert situasjonen i norsk musikkdiv anno 1965 på følgende måte: ”For de fleste, deriblant mange kolleger, var Nordheim dengang selve inkarnasjonen av det mest ytterliggående moderne uttrykk. [...] Avantgardisme og Arne Nordheim var synonyme”.<sup>1</sup> Det er liten tvil om at Arne Nordheim (1931–2010) i løpet av første halvdel av 1960-tallet markerte seg i det norske musikklandskapet som en av de komponistene som i størst grad brøt med den kunstmusikalske tradisjonen i Norge og Vest-Europa. I sine komposisjoner fokuserte han på klangfarge framfor melodi, harmonikk og rytme, og han trakk også inn lydbånd og elektroniske lyder i verkene.

Daværende programarbeider for NRK, Tilman Hartenstein, fant i 2005 en samling lydbånd som skulle vise seg å inneholde elektronisk musikk skrevet til hørespill av Arne Nordheim i perioden 1961–1973. Disse lydbåndene ble utgitt i 2008 under tittelen ”The Nordheim Tapes”. Fordi de representerer en fase der Nordheim har kunnet innlede sin utforskning av de nye mulighetene som det elektroakustiske instrumentariet, er de svært interessante, både i lys av Nordheims senere produksjon og samtidens musikalske landskap, nasjonalt så vel som internasjonalt. Jeg skal i denne artikkelen forsøke å kaste lys over de tidligste forsøkene på å introdusere den elektroakustiske musikken i Norge, og samtidig vise noen av anknytningspunktene til utviklingen i spesielt Frankrike og Tyskland.

### Kunstmusikken i etterkrigstidas Norge

Først, en liten skisse av det musikalske landskapet i Norge etter andre verdenskrig. I mellomkrigsårene var det flere strømninger som gjorde seg gjeldende. Enkelte komponister, som Christian Sinding (1856–1951), forfulgte et romantisk tonespråk, der arven etter Edvard Grieg (1843–1907) og hans musikk sto sentralt. I denne strømmingen var også inkorporeringen av norsk folkemusikkstoff i det kontinentale romantiske tonespråket et viktig element. Imidlertid var det også flere komponister, slik som bl.a. Geirr Tveitt (1908–1981), Klaus Egge (1906–1979) og Sparre Olsen (1903–1984), som brukte norske folkemusikkelementer i det siktemålet å skape et nytt

og moderne tonespråk, på mange måter slik Béla Bartók (1881–1945) hadde gjort i Ungarn.<sup>2</sup> I tillegg hadde man også en komponist som Fartein Valen (1887–1952), som lot seg inspirere og influere av de musikalske tendensene som i flere tiår hadde gjort seg gjeldende på kontinentet, nemlig det atonale tonespråket som Arnold Schönberg (1874–1951) introduserte. Etter andre verdenskrig derimot, ble modernistisk musikk mye mer entydig knyttet til tradisjonen etter Schönberg, og de nasjonale tendensene i musikken ble da oftere sett på som en motsats til det denne linjen representerte. Musikalsk modernisme ble dermed klarere assosiert med en internasjonal orientering.<sup>3</sup> Fra slutten av femtitallet og utover på sekstitallet var Arne Nordheim sammen med Finn Mortensen den mest markerte komponisten i den internasjonalistiske leiren, og med tiden skulle han også bli vår mest anerkjente samtidskomponist, noe invitasjonen til å bo i Statens æresbolig for kunstnere i 1981, ”Grotten”, klart tilkjennega.

Elf Nesheim skriver i sin avhandling om Finn Mortensen (1922–1983) som modernismens døråpner i Norge at fra tiden omkring 1953 og framover var det ”musikk fra *den andre wienerskolen* til og med *Darmstadtskolen*, og eventuelle innslag av klangorientert musikk og tilfeldighetsmusikk, som ble betraktet som modernistisk musikk”.<sup>4</sup> Komponister assosiert med de årlige sommerkursene i Darmstadt, som med tiden skulle bli betraktet som skoledannende, sto i løpet av 1950-tallet mange måter for en ytterligere videreføring av disse tendensene, særlig ved å inkorporere ideer om total eller integrert serialisme, der ikke bare tonehøyde, men også parameter som varighet, dynamikk og ansats ble organisert i serier og gjort til gjenstand for permutasjoner.<sup>5</sup> Den kompromissløse måten komponister som Karlheinz Stockhausen (1928–2007), Pierre Boulez (f.1925) og Olivier Messiaen (1908–1992) anvendte disse prinsippene på, som også innebar en kritikk av den gamle mester Schönberg, gjorde at disse ble betraktet som avantgarde i den gjengse betydningen av ordet der tradisjonsbrudd, framskrittstro og staking av ny kurs var viktige elementer.<sup>6</sup>

Foreningen Ny Musikk var sentral i forhold til å fremme den nye musikken i det norske musikklivet, og da særlig i hovedstaden. Komponisten Pauline Hall (1890–1969) satt i en årrekke som leder av foreningen, og i etterkrigsårene var hun sentral i forhold til å få fremført og diskutert mye av den nye musikken som ble laget på kontinentet. Nesheim peker på hvordan særlig det at Ny Musikk fikk arrangere ISCM-festen, det internasjonale samfunn for samtidsmusikk sin musikkfestival, var et vendepunkt i forhold til å introdusere mye av de mer radikale ideene fra kontinentet.<sup>7</sup> Nordheim skal i følge Nesheim også ha sagt at dette var starten på den modernistiske musikken i Norge. Her fikk Nordheim møte bl.a. musikk av Karl-Birger Blomdahl (1916–1968), Karel Goeyvaerts (1923–1993) og Hans-Werner Henze (f. 1926). Spesielt sistnevntes *Opus 1 for slätte og gnidde lyder* ble av andre karakterisert som larmende og lattervekkende og som ”nærmest ga sanseinntrykk fra trafikken i et komplisert gatekryss”.<sup>8</sup> Like fullt fant Nordheim musikken fra alle de tre nevnte komponistene både spennende og inspirerende.<sup>9</sup>

Under Pauline Halls ledelse var det flere i den yngre komponistgenerasjonen som hevdet at foreningen ikke i stor nok grad var villig til å åpne for nye impulser fra utlandet. Nesheim skriver i sin gjennomgang av Ny Musikk sin aktivitet i perioden 1954–58 at det kan synes som om medlemmene Ny Musikk sine styre, med bl.a. Pauline Hall og Kristian Lange, ”så på presentasjonen av musikk av Stravinskij, Bartók og Schönberg som en hovedoppgave for foreningen”.<sup>10</sup> Dette førte til at de yngre og ofte mer internasjonalt orienterte komponistene ofte kritiserte det sittende styret i denne perioden, og da særlig anført av Finn Mortensen. For å få dyrket sin interesse for mer radikale internasjonale komponister som Anton Webern (1883–1945), Stockhausen og Blomdahl, formet Finn Mortensen, Knut Nystedt (f. 1915), Egil Hovland (f. 1924) og Arne Nordheim en gruppe som jevnlig kom sammen, presenterte musikk for hverandre og diskuterte denne.<sup>11</sup> I *Gruppen*, som de omtalte seg selv som, skal Nordheim bl.a. ha presentert Stockhausens *Gesang der Jünglinge* (1956), et stykke som i ettertiden har blitt stående som en av de første store klassikerne innen elektronisk musikk, for sine kolleger. Da Ny Musikk valgte et nytt styre i 1959, med Mortensen som nestformann og Nordheim som varamedlem, representerte dette en kursendring for foreningen, noe som resulterte i at verker av Stockhausen, Boulez, Webern og Luciano Berio (1925–2003), alle komponister med tilknytning til Darmstadt skolen, ble framført i de påfølgende årene.<sup>12</sup> En stor begivenhet som avstedkom på det nye styrets initiativ var Stockhausens besøk i Oslo i november 1960, med tilhørende konsert i Store Studio, NRK. Her ble et av Stockhausens viktigste blandete elektroakustiske verk spilt, nemlig *Kontakte* for 4-kanals lydbånd, klaver og perkusjon, komponert samme år.<sup>13</sup> Denne konserten fikk bred omtale i pressen, bl.a. i form av forhånds-omtale som la vekt på det radikale og sjokkerende i den nye musikken med overskrifter som ”Ultraradikal komponist hit”, ”Generatormusikk skal sjokkere lyttere i kveld” og ”Om hvordan all slags lyd kan bli musikk”.<sup>14</sup> En av de underliggende ideene for denne komposisjonen var å etablere kontinua på flere plan mellom de instrumentale og de elektroniske klangene, slik at det dermed oppstod en *kontakt* mellom dem, derav tittelen.<sup>15</sup>

Når det gjaldt påvirkningen av de nye impulsene fra Europa på de norske komponistene, ser man at det særlig var Finn Mortensen som tok opp i seg den serielle og systemorienterte tankegangen til den andre wienerskolen og Darmstadt skolen, særlig med verkene han produserte sist på 1950-tallet og i første halvdel av 1960-tallet.<sup>16</sup> Arne Nordheim på sin side tok i mye større grad opp i seg tendenser innenfor den nye klangorienterte musikken i Europa på siste halvdel av 1950- og utover på 60-tallet, spesielt musikken til komponister som György Ligeti (1923–2006), Krzysztof Penderecki (f. 1933) og Witold Lutosławski (1913–1994). Disse var alle kjent for å lage musikk som nesten utelukkende var båret av ”klangblokker”, ”klangflater” eller ”lydmasser”.<sup>17</sup> Nordheim ønsket dreiningen som denne musikken representerte vel-

kommen, og den sammenfalt også med hans ønske om et mer ekspressivt uttrykk med et sterkere emosjonelt engasjement:

Darmstadt og den tyske innstillingen hadde vært dominerende i så lang tid at det virket som et friskt pust da den nye polske musikken kom, med klanglig eksperimentering, voldsomme emosjonelle utbrudd og gjerne et programunderlag. Den nyenkle skolen i Skandinavia er jo en fortsettelse av den samme bølgen, en reaksjon mot det som binder det emosjonelle.<sup>18</sup>

## Introduksjonen av elektroakustisk musikk i Norge

Selv om det ikke ble presentert noen elektroakustisk musikk på den nevnte ISCM-festen, ble den likevel viktig i forhold til introduksjonen av elektroakustisk musikk i Norge. Ingrid Fehn (1929–2005), på den tiden komponiststudent og gift med arkitekt Sverre Fehn, har sagt at det var da hun leste programteksten til et av nevnte Henzes stykker at hun fornemmet at musikken hadde behov for nye uttrykksmidler og at dette var i ferd med å bli oppfylt gjennom ”elektriske hjelpemidler”.<sup>19</sup> Etter å ha studert boka *À la recherche d'une musique concrète* (1952) skrevet av den konkrete musikkens far, Pierre Schaeffer (1910–1995), ble Fehn inspirert til å ta kontakt med Schaeffer selv i Paris for å lære mer om denne musikkformen.<sup>20</sup> I motsetning til tradisjonell komponert instrumental- og vokalmusikk tok konkret musikk utgangspunkt i lydopptak, gjerne av lyder fra ikke-instrumentale eller -vokale lydkilder som tog, kasseroller og skrittlyder.<sup>21</sup> Utgangspunktet i konkrete lydopptak skilte dermed den konkrete musikken fra den tradisjonelle måten å komponere på, der man gikk veien om abstrakte symboler, dvs. skrevne noter, som måtte fortolkes av utøvere før de endelig ble realisert som et lydlig forløp. Lydopptakene som den konkrete musikken gjorde bruk av ble ofte manipulert, for eksempel ved bruk av filter, romklang, båndsløyfer, hastighetsforandring og reversert avspilling, før de til slutt ble satt sammen og lagt over hverandre slik at de formet en ferdig komposisjon. Komposisjonene ble deretter presentert ved å spille av det ferdige lydbåndet over et lydanlegg, og ofte hadde man satt opp flere høyttalere som en ”dirigent” eller ”diffusør” vekselvis kunne sende lydsignalet til, slik at lyden syntes å flytte seg i rommet.<sup>22</sup> De utenom-musikalske assosiasjonene som mange av lydene Schaeffer og hans kolleger anvendte i de konkrete komposisjonene, vektleggingen av den subjektive lyttingen som det viktigste kriteriet i utformingen av musikken, og ”prøve-og-feile”-metodikken som ofte ble anvendt i prosessen var med på å stille den konkrete musikken opp som den rake motsetningen til den elektroniske musikken i manges øyne. Til sammenlikning var sistnevnte musikkform, som bl.a. Herbert Eimert (1897–1972) og Karlheinz Stockhausen var viktige frontfigurer for, i stedet som regel basert på forhåndskonsiperte serier og strukturer, ofte med sterkt matematisk tilsnitt, som så ble overført på de ulike musikalske parametre med streng konsekvens gjennom komposisjonsprosessen.

Under veiledning fra Schaeffer fikk Fehn anledning til å studere konkret musikk ved hans studio i fransk radio. I en uttalelse til VG i 1955 uttalte Fehn at disse studiene skal ha pågått over et års tid, og det at hennes mann, Sverre Fehn, skal ha studert med Jean Prouvé i 1953–54 indikerer trolig at Ingrid Fehns studier med Schaeffer må ha funnet sted i dette tidsrommet.<sup>23</sup> I ettertid har Fehn beskrevet hvordan arbeidet med båndmanipulasjonsteknikker var en ”tålmodighetsprøve, og krever ingen teknisk beherskelse” og at hun stilte spørsmålet om den konkrete teknikk befant seg på instrumental- eller komposisjonsnivå.<sup>24</sup> Dermed står Ingrid Fehn trolig fram som den første norske komponisten med inngående kjennskap til konkret musikk, både i kraft av å kjenne til noe av det tidligste konkrete repertoaret, men også i kraft av å faktisk ha lært seg viktige produksjonsmetoder for denne musikken. Dessverre finnes det ingen tegn på at dette skal ha resultert i noen komposisjoner, verken i fransk radios arkiver, hos medlemmer av nå avdøde Fehns familie, eller i Fehns egen beretning.<sup>25</sup>

Imidlertid hadde Fehns studier like fullt en innvirkning på norsk musikkliv. Studiene av Schaeffer fascinerte Fehn i den grad at hun ble inspirert til å kontakte Kåre Fostervold, daværende kringkastingsjef, for å kunne presentere den konkrete musikken i konsertform i Norge. Med beskjeden ”du treng vel berre å ta kontakt med den tekniske avdelinga, du har vel ikkje bruk for å tale med nokon annan her i huset”, kunne Fehn konkludere med at ”veien frå Paris til Store Studio var [...] åpen uten friksjoner”.<sup>26</sup> Dermed ble det til at Pierre Henry (f. 1927), Schaeffers assistent og ikke sjelden medkomponist, fikk presentert flere av sine og Schaeffers konkrete stykker på en lukket konsert i Store Studio i NRK den 28. mars 1955.<sup>27</sup> Her ble bl.a. *Symphonie pour un homme seul* (Symfoni for et menneske alene), av flere betraktet som den første viktige konkrete komposisjonen, presentert for et utvalgt publikum.<sup>28</sup> På denne konserten skal både Arne Nordheim og Finn Mortensen befunnet seg, og Fehn trekker fram hvordan sistnevntes støtte var særlig viktig. Imidlertid peker Fehn på, antakeligvis på bakgrunn av Nordheims senere rolle som den elektroakustiske musikkens viktigste foregangsmann i Norge, at ”den eneste som skulle komme til å bli preget av denne ildlåpen var Arne Nordheim”.<sup>29</sup> Om konserten i Store Studio var en utslagsgivende faktor vites ikke, men Nordheim skal i følge Lorentz Reitan samme år skal ha tatt kurs i konkret musikk i Paris, sannsynligvis også ved Schaeffers studio i fransk radio.<sup>30</sup> Det skulle imidlertid gå flere år før Nordheim fikk befatning med lydbånd og elektronisk instrumentarium igjen, nærmere bestemt i prosessen med å lage hørespillmusikk i NRK i 1961. Dette kan ha sammenheng med at Nordheim, selv etter å ha fulgt kurs i musikk konkret i Paris, syntes å være relativt lunken i forhold til den elektroakustiske musikkens uttrykksmuligheter. I et intervju i VG i 1956 uttalte han at i ”samvær med elektroingeniør-komponistene og deres ideer får en følelsen av at et begrep som menneskelig varme er fremmed for deres musikk”.<sup>31</sup> Og hvis en ser på Nordheims produksjon under ett, kan en grunnleggende menneskelighet sies å ligge under store

delar av hans produksjon, ofte i form av et fokus på grunnleggende sider ved menneskelige eksistensbetingelser som kjærlighet, ensomhet og død. At han like fullt 4–5 år etter selv begynte å utforske bruken av elektronisk genererte lyder og båndmanipulasjon kan kanskje virke overraskende i lys av dette, men hvis man ser på utviklingen av Nordheims musikalske produksjon i løpet av disse årene, kan man se at inkluderingen av de nye kompositoriske virkemidlene faller sammen med en generell radikalisering – fra et mer moderat fritonalt uttrykk som i *Strykekvartetten* fra 1956, til et musikalsk uttrykk der han nesten utelukkende fokuserer på klang i *Epitaffio* (1963).

Før jeg går inn på ”The Nordheim Tapes”, vil jeg også trekke fram Gunnar Sønstevoid (1912–1991) som en annen foregangsskikkelse når det gjelder tidlig elektroakustisk musikk i Norge.<sup>32</sup> Sønstevoid hadde oppholdt seg i Sverige under krigen og da vært medlem av den såkalte *Måndagsgruppen*, en gruppe unge og framtidsrettede komponister og musikkvitere som hadde møttes ukentlig for å utveksle tanker og ideer, der han fikk kjennskap mange nye ideer og teknikker som preget den europeiske kunstmusikken, blant annet tolvtoneteknikk.<sup>33</sup> Etter krigen etablerte imidlertid Sønstevoid seg først og fremst som filmusikkkomponist, selv om han også komponerte scene-, instrumental- og vokalmusikk. Det var nettopp i denne forbindelse, nærmere bestemt under komposisjonen av musikken til Shakespeares *Stormen* i 1959 på Det Norske Teatret at Sønstevoid fikk anledning til å eksperimentere med elektronikk og båndspillere.<sup>34</sup> I mangel av et studio med det nødvendige utstyret for å komponere på denne måten måtte Sønstevoid gjøre alt ”på kjøkkenbenken”, som han selv uttrykte det.<sup>35</sup> Sønstevoid fikk lånt sinustonegenerator, båndspillere og filter, og med dette utstyret kunne han manipulere lydbånd med innspilte forløp av sopran-, fløyte- og vibrafonsolister i tillegg til kjeder av sinustoneglissandi.<sup>36</sup> Selv om det her er snakk om relativt moderat manipulasjon og instrumentale og vokale lydkilder som er brukt nokså konvensjonelt, skaper likevel bruken av sinustoneglissandi, filter og romklang et fjernt og drømmelignende lydbilde som vanskelig kunne oppnås uten lydbånd og elektronikk. Sønstevoid markerer seg dermed som den første komponisten i Norge som komponerte og fikk fremført elektroakustisk musikk i en offentlig sammenheng.

### ”The Nordheim Tapes”

Selv om Gunnar Sønstevoid trekkes fram som den norske komponisten som først var i befatning med elektronikk i sin komposisjonsvirksomhet, er det likevel Arne Nordheim som har blitt stående som den store pioneren når det gjelder elektroakustisk eller elektrofonisk musikk i Norge.<sup>37</sup> Spesielt med verker som *Colorazione*, *Solitaire* og *Warsawa*, alle fra 1968, markerte Nordheim seg som en av de fremste komponistene innen Skandinavia innenfor det elektroakustiske domenet. Så tidlig som i 1962 var

imidlertid Nordheim ute med å komponere for orkester og lydbånd med balletten *Katharsis*, og i *Epitaffio*, som var komponert året etter og urframført i 1964, kombinerte Nordheim orkesterklangen med elektronisk manipulerte orkesterklanger på en slik måte at stykket har blitt karakterisert som ”et av Nordheims viktigste verker, et vesentlig verk med tanke på hans internasjonale karriere” og ”en stor kunstnerisk seier”.<sup>38</sup> De relativt korte stykkene som i ettertid har blitt utgitt som ”The Nordheim Tapes” har kanskje først og fremst interesse i lys av Nordheims stilling som pionér og frontfigur for elektroakustisk musikk i Norge, men stykkene er også interessante fordi de viser at det var mulig for Nordheim å utvikle sitt musikalske uttrykk med de relativt enkle midlene som fantes i NRK tidlig på 1960-tallet.

Arne Nordheim kom relativt tidlig i kontakt med NRK. Allerede i 1959 var Nordheim involvert som hørespillkomponist til stykket *Damasktrommen*, etter å ha blitt invitert av Knut Johansen, som da var produsent og instruktør i Radioteateret.<sup>39</sup> Det var imidlertid først med musikken til hørespillet *Den lille prinsen* i 1961 at Nordheim brukte elektronikk og lydbånd i komposisjonsprosessen i tillegg til tradisjonelle instrumenter. Saint-Exupéry's fantasifulle beretning om Prinsen som besøker flere kalde og fremmedgjorte verdener kan i seg selv ha vært et insitament til å inkorporere elektroniske klanger i hørespillmusikken.<sup>40</sup> Likevel har det sannsynligvis først og fremst sammenheng med tilgangen på teknisk utstyr i NRK. Nordheim har selv uttalt at det i NRK var et tydelig skille når det gjaldt det elektroniske instrumentariet ved årsskiftet 1960–61, da mye nytt utstyr kom på plass.<sup>41</sup> I hvert fall komponerte Nordheim musikk til en rekke andre hørespill utover på 1960-tallet med titler som *Intermezzo* (1962), *Hjemkomsten* (1963), *Her bor vi så gjerne* (1963), *Når vi døde vågner* (1966), *Hamlet* (1967) og *Faust* (1967), og i alle disse brukte Nordheim elektronikk i større eller mindre grad i komponeringen. Musikken til de fleste av disse hørespillene framstår i kortere eller lengre avsnitt med nokså klare innsnitt imellom, noe som gjorde at de lettere kunne integreres med de øvrige elementene i hørespillene.<sup>42</sup> Dette gjør at stykkene kanskje i mindre grad står framstår som helhetlige komposisjoner, men det er likevel interessant å se på hvilke musikalske ideer som kommer til uttrykk her og hvordan de bearbeides og disponeres, om enn på en relativt liten skala. Det er også interessant å se på de ulike teknikkene for lydgenerering og manipulering som Nordheim bruker i disse stykkene og holde dette opp mot de mer utviklete teknikkene han anvender i sine senere verk. I det følgende vil jeg først og fremst ta for meg *Den lille prinsen* og *Intermezzo* med henblikk på disse aspektene, selv om jeg også vil knytte an til de øvrige av komposisjonene der dette er aktuelt.

I *Den lille prinsen* bruker Nordheim elektronikken i et relativt beskjedent omfang. I dette stykket på 2 minutter og 36 sekunder, som består av to kortere episoder fulgt av en lengre, er det de instrumentale klangerne som dominerer lydbildet. Her kjenner man igjen instrumenter som trombone, fløyte, vibrafon, treblokk, slagverk (skarptromme

og slymbal) og harpe. I tillegg til dette kan man høre to kortere passasjer som åpenbart er generert med sinusgenerator, et elektronisk apparat som opprinnelig ble brukt til akustiske målinger, men som var blitt brukt i utstrakt grad i elektroakustiske komposisjoner siden tidlig på 1950-tallet.<sup>43</sup> I mange av disse komposisjonene ble denne sinusgeneratoren brukt for å generere enkelttonene i sammensatte klanger der flere ulike sinustoner var lagt oppå hverandre slik at de smeltet sammen – det man i signalprosesseringsterminologi refererer til som *additiv syntese*.<sup>44</sup> Til sammenlikning setter Nordheim i dette stykket sinustonene sammen i påfølgende kjeder av korte glissandi, med henholdsvis gradvis stigende og synkende tonehøyde i de to episodene, heller enn å overlagre dem for å skape komplekse klanger.<sup>45</sup> Bare i avslutningen av den første passasjen bidrar romklangen og repetisjonshastigheten til at tonene til en viss grad smelter sammen. Nordheims komposisjon synes derfor å være et resultat av langt enklere tekniske så vel som musikalske løsninger enn i den kontinentale elektroniske musikken. Dette kan kanskje knyttes til at komponeringen av musikken til *Den lille prinsen* var et første steg i utforskningen av et nytt instrumentarium med nye klangmuligheter, både for Nordheim som komponist og for teknikerne i NRK. Like fullt kan man også se dette i lys av sitatet ovenfor om den skandinaviske nyenkelheten som Nordheim så som en reaksjon på Darmstadtskolens innstilling. At Nordheim velger langt enklere tekniske og estetiske løsninger når han for første gang jobber elektronisk, er derfor også trolig resultatet av et bevisst valg i jakten på et mindre komplekst uttrykk enn for eksempel Stockhausens. En slik tolkning understøttes av det faktum at Nordheim bare to år etter komponerte musikken til *Hjemkomsten*, som kun består av ett enkelt melodisk motiv bestående av fem toner ”spilt” på sinustonegenerator i tre etterfølgende varianter, og deretter gjentatt eksakt likt ni ganger, m.a.o. et uttrykk som helt klart kan karakteriseres som minimalistisk.<sup>46</sup> Selv i musikken til hørespillet *Mot bristepunktet* fra 1968, året da Nordheim produserte tre betydelige elektroakustiske komposisjoner i studioet i Warsawa som alle vitner om en raffinert og bevisst bruk av klangmulighetene til et for den tiden moderne studio, bruker Nordheim fremdeles nokså enkle teknikker, en god del repetisjon og lange, statiske flater.

Hvis vi vender tilbake til kjedene av sinustoneglissandi i *Den lille prinsen* ser vi at fordi klangen skiller seg så pass fra de øvrige instrumentale elementene i de første episodene, står også disse noe ut i lys av helheten. Det at spesielt de to første episodene har en relativt gjennomiktig tekstur, der både enkeltinstrumenter og det melodiske og klanglige materialet de presenterer står klart fram, bidrar også til dette. Her er det flere både klangig og melodisk pregnante motiver, og flere av disse opptrer parvis med et titalls sekunder mellom, noe som også bidrar til at stykket framtrer som relativt tydelig artikulert. Når Nordheim også her benytter seg av et fritonalt melodisk og harmonisk materiale, bidrar dette til at de to første episodene framstår som relativt tradisjonelle i uttrykket, kanskje med unntak av de to passasjene med sinustoner.



Den tredje episoden i *Den lille prinsen* framstår muligens som den mest interessante i lys av Nordheims senere produksjon, fordi mens sinustonegeneratoren i liten grad gjenfinnes i Nordheims senere verker, er bruken av manipulererte opptak av instrumentale og vokale lyder sammen med akustiske instrument, gjerne på en slik måte at disse ofte er vanskelig å klart skille fra hverandre, et kjennetegn ved svært mange av Nordheims komposisjoner som involverer lydbånd. For eksempel kan man finne dette i verk som *Epitaffio*, *Response I*, *Colorazione* fra 1960-tallet og *Stormen*, *Aurora* og *Nedstigningen* fra 1970- og 80-tallet. Nordheim viser dermed en affinitet til praksisene til Pierre Schaeffer og den konkrete musikken, selv om han unngår mange av de klassiske konkrete teknikkene som for eksempel båndsløyfen. I *Den lille prinsen* har Nordheim høyst sannsynlig brukt vibrafontoner som avspilles med firedobbel (dobbelt av dobbelt) hastighet, slik at den karakteristiske langsomme tremoloen i instrumentet i stedet nærmest får karakter av en ringelyd.<sup>47</sup> Disse lydene presenteres i en sekvens der de delvis overlages over hverandre og der ansatsene danner en regelmessig, nesten mekanisk rytme. Selv om de varierer konstant i tonehøyde gjør mangelen på motiviske eller harmoniske mønstre at sekvensen framstår mer som en klangtekstur enn som et melodisk forløp, og sammen med den vagt distanserte klangen gir dette en mild følelse av fremmedgjorthet, spesielt når den kontrasteres med en langt mer ”levende” og menneskelig fløyteklang. Sammenliknet med den langt varmere og langsomt fluktuerende vibrafonklngen har disse ”ringelydene” også et mye skarpere og mer metallisk preg, selv om de åpenbart er beslektet med hverandre. Denne måten å skape distanserte, men samtidig relaterte, klangstrukturer ved å sette instrumentale eller vokale klanger sammen med manipulererte versjoner av disse er et kjennetegn for mange av Nordheims blandete verker, dvs. med instrumentalister og/eller vokalister som akkompagneres av lydbånd.<sup>48</sup> Men mens det i mange av de senere verkene skapes sømløse overganger mellom instrumental eller vokal lyd og lydbånd der man ikke alltid kan høre hvor det ene slutter og det andre begynner, er det manipulerete lydmaterialer her klarere manifestert som et distinkt element. Dette kan man kanskje slå fast i enda sterkere grad for kjedene av sinustoneglissandi.

I musikken til *Intermezzo* fra 1962 står de elektronisk genererte klangene enda mer markert fram enn i *Den lille prinsen*, og framstår nesten som likeverdige med de instrumentale partiene som her spilles av solo fløyte og vibrafon. I dette stykket høres sinustoneglissandi av ymse slag i langt større deler av komposisjonen. I tillegg har Nordheim trukket inn en ny elektronisk lydkilde her, nemlig støygeneratoren, som genererte det man i samtiden gjerne kalte *hvitt brus*. Sammen med sinusgeneratoren var dette en lydkilde som var blitt flittig anvendt i de sentrale studioene på kontinentet, kanskje fordi den på mange måter representerte det diametrale motsykket til sinustonen. For mens sinustonen bestod av en enkelt frekvenskomponent, kunne man se på den hvite støyen som en lyd som inneholdt alle hørbare frekvenser i like mengder, og i

analogi med lys fikk den derfor betegnelsen hvit. Som opplevd lydkategori virket den hvite støyen også som et motstykke til sinustonen med sitt fravær av tonehøyde og sin skarpe klangkarakter, selv om begge også kan oppfattes som relativt uniforme. Hvit støy ble imidlertid sjeldnere enn sinustonen brukt i ubearbeidet form, men ble brukt i kombinasjon med filtre. Dette gjorde at man kunne dempe deler av frekvensspekteret mens andre ble framhevet, og dermed kunne lage det man ofte kalte *farget støy*.<sup>49</sup> Komponister som Stockhausen, Ligeti og Posseur hadde alle jobbet utstrakt med farget støy i komposisjoner som henholdsvis *Gesang der Jünglinge* (1956), *Artikulation* (1958) og *Scambi* (1957).<sup>50</sup> Det var særlig to egenskaper som gjorde at farget støy var interessant for komponister som disse. Det ene var likhetene mellom flere typer farget støy og mange konsonantlyder, spesielt frikative lyder som [s], [f] og [ʃ].<sup>5</sup> Det andre var at den at støyen akustisk sett innebar en høy grad av irregularitet på mikroplanet, og den kunne derfor representere en måte å komme bort fra periodisiteten i tradisjonell musikk.<sup>5</sup> I *Intermezzo* virker det imidlertid ikke som Nordheim har latt seg påvirke i særlig grad av dette. Når den fargete støyen introduseres ca. 1'03" ut i komposisjonen er det snarere med en nokså pregnant kvasimelodisk struktur med fire klart atskilte "toner" – først tre kortere og så en lengre – kun med omtrentlige tonehøyder i rekkefølgen *mellom-høy-mellom-lav*. Litt etter, ca. 1'16" gjentas denne kvasimelodiske strukturen, riktignok med en "hale", noe som peker mot en *motivisk* bruk av støyen. Dette samsvarer også med den delvis gjennomførte organiseringen av det melodiske materialet i kortere motiver som gjentas mer eller mindre variert. Dette korresponderer med måten Nordheim gestalter og behandler det musikalske materialet i det øvrige av dette stykket, med relativt pregnante melodiske motiv som presenteres i ulike, men ofte nært beslektede variasjoner, ofte atskilt av mellomliggende materiale som gjør den motiviske koblingen mindre påtakelig.<sup>53</sup> På tross av det nye klangelementet som Nordheim her introduserer virker det dermed som om det i denne sammenhengen først og fremst brukes på en utpreget tradisjonell og "klassisk" bruk av et musikalsk materiale, i likhet med deler av *Den lille prinsen* som vi så overfor.<sup>54</sup>

Også for *Intermezzo* kan det virke som om det som i størst grad peker framover mot Nordheims senere elektroakustiske verker er en sekvens med elektronisk manipulerede opptak av instrumentale lyder. I dette stykket utgjør dette imidlertid bare en kort sekvens fra 0'09" til 0'16" med ett enkelt lydobjekt. Dette lydobjektet har en nokså mørk spektral lyshetsgrad og vokser gradvis fram for deretter å dø ut i en motsvarende decrescendo litt etterpå. Klangens framstår som svært tett og kompakt, og kan minner om en gong eller mørk slymbal uten anslag.<sup>55</sup> Her er trolig flere versjoner av det samme lydopptaket trolig filtrert, overlagret oppå hverandre og gitt en langsom og gradvis inn-toning og uttoning, slik at lyden nærmest vokser fram som en mørk og truende klangsky, uten en utvetydig kildetilknypning. Overlagringen, filtreringen og den mørke klangkarakteren i dette korte lydobjektet minner dermed på mange måter om flere av

lydbåndstrekene i *Epitaffio* komponert året etter. Her gjenkjenner man riktignok tydeligere lydkilden, som oftest flere lag av utholdte toner sunget av mannlige og kvinnelige sangere, men det noe fjerne, mørke preget og tettheten i klangen er på mange måter lik.

I det siste av stykkene Nordheim komponerte for NRK og Radioteateret i første halvdel av 60-tallet, *Her bor vi så gjerne* (1963), er både sinusgeneratoren og støygeneratoren fraværende etter det jeg kan høre. I stedet er det et elektronisk orgel, sannsynligvis et Hammond-orgel, som dominerer komposisjonen i tillegg til de akustiske instrumentale klangene, som ut i fra det jeg kan høre utgjøres av vibrafon, harpe og perkusjon. Dermed får dette stykket mer et preg av å være en tradisjonell instrumental komposisjon enn et elektroakustisk stykke, selv om altså orgelet i prinsippet er et elektronisk instrument. Alt i alt er det ikke bare instrumenteringen som skiller dette stykket fra de øvrige jeg har diskutert ovenfor, men det at teksturen her i noe mindre grad er gjennomslukt men snarere består av lag som av og til kan skilles fra hverandre men andre ganger smelte sammen. Som i de andre stykkene er imidlertid den tidsmessige strukturen svært klar, med to klart atskilte hoveddeler. Den første delen preges av tette, utholdte klusterakkorder som enten tynnes ut eller bygges opp tone for tone og av melodisk materiale som ligger tett opp til det atonale.<sup>56</sup> Denne måten klusterakkordene gradvis bygges opp og ”demonteres” er for øvrig noe man også finner igjen i orkesteret *Epitaffio*, om enn i en litt annen form.<sup>57</sup> Den siste delen synes å være en syntese av begge disse elementene, og resultatet er nokså skarpe, grelle klanger, som er lite ”ørevennlige”. Stykket avsluttes med en svært tett klusterakkord som bygges gradvis, men hurtig opp, og som deretter abrupt brytes av og etterlater kun en raskt utdøende ”hale” av romklang.

## Nordheims tidligste elektroakustiske hørespillmusikk – en oppsummering

Hvis vi ser på de tidligste elektroniske hørespillkomposisjonene under ett, med unntak av den minimalistiske *Hjemkomsten*, synes det som de elektroniske klangene spiller en relativt beskjeden rolle ved siden av de instrumentale klangene. Til sammenlikning er hørespillmusikken til for eksempel *Når vi døde vågner* (1966), *Faust* (1967) og *Hamlet* (1967) mye klarere preget av både elektroniske og elektronisk manipulerede klanger. De elektroniske lydkildene Nordheim bruker i de tidligste stykkene er de samme som man i tiåret før hadde innenfor den elektroakustiske delen av Darmstadtsskolens produksjon, nemlig sinustonegeneratoren og støygeneratoren kombinert med filtre. Imidlertid bruker han disse lydkildene i liten grad slik de ble brukt i Darmstadtsskolen, nemlig til å sette sammen komplekse spektra gjennom additiv eller subtraktiv syntese, eller en kombinasjon av disse for å generere nye klanger.<sup>58</sup> Med andre ord virker det langt

mindre viktig for Nordheim å søke ”klanger som aldri har vært hørt før”, slik André W. Larsen antyder i CD-heftet til *The Nordheim Tapes*, enn det var for f.eks. Stockhausen og mange av hans medløpere.<sup>59</sup> I den grad klangene i Nordheims tidlige elektroniske hørespillkomposisjoner er uhørte er det for et norsk radiopublikum.

Nordheims bruk av de elektroniske lydkildene skiller seg også fra det som var typisk for Darmstadt-skolen. Særlig det å bruke en sinusgenerator til å lage melodiske eller kvasimelodiske forløp er noe jeg har til gode å høre i andre verk fra tiåret før. Bruken av filtrert støy til å lage korte, kvasimelodiske motiv er også langt fra typisk for denne skolen. Om man skal tilskrive dette Nordheims og NRK-teknikernes manglende erfaring, veloverveide kunstneriske intensjoner i tråd med den skandinaviske nyenkelheten, de dramaturgiske implikasjonene i hørespillene, eller en kombinasjon av disse lar jeg imidlertid stå åpent.

Når det gjelder Nordheims delvise motiviske bearbeiding av det elektroniske og for øvrig også det instrumentale materiale representerte Nordheim også en motsats til Darmstadt-skolen. I det hele tatt var gjentakelser og den klassiske bearbeidingen og utviklingen av et musikalsk materiale noe som serialistene forsøkte å unngå, noe Stockhausens credo i hans personlige notatbok klart gir en pekepinn på: ”Ikke mer repetisjon, ingen variasjon, ingen utvikling, ingen kontrast; alt det som baseres på Gestalter [...]. Aldri det samme to ganger, men alltid følelsen av en uforanderlig og absolutt underliggende enhet, uttrykt i relaterte proporsjoner, en struktur”.<sup>60</sup> Ut i fra de tidlige hørespillkomposisjonene virker det som om Nordheim har lagt seg på en slags midtvei i forhold til gjentakelser og bearbeiding av materiale: Her finner man helt klart motivisk slektskap og anstrøk av variasjon for enkeltmotiver, men bare i nokså begrenset utstrekning, slik at dette på langt nær framstår som sentralt i komposisjonene. Unntaket er selvsagt *Hjemkomsten*, der Nordheim nærmer seg et minimalistisk, repetitivt uttrykk. Vi ser dermed at Nordheim til en viss grad vender seg bort fra 50-tallets mest radikale praksiser og mot tradisjonen, og at Nordheim har opprettholdt tilknytningen til tradisjonen, selv i sin mest radikale periode, er noe han selv har vektlagt.<sup>61</sup>

Klarheten i den tidsmessige segmenteringen gjennom en klar avgrensning av ulike avsnitt er også noe som karakteriserer disse stykkene. Denne klarheten er også noe vi finner i mye av den senere elektroakustiske hørespillmusikken, kanskje med unntak av *Hamlet*. Dette er nok sikkert et resultat av at komposisjonene dermed, som Tilman Hartenstein påpeker, lettere kunne brukes som stemningsskapende elementer i selve produksjonen.<sup>62</sup> Videre er stykkene gjennomgående nokså teksturmessig transparente i det at man stort sett kan identifisere og skille de ulike lagene fra hverandre, kanskje med unntak av *Her bor vi så gjerne*, der noen av partiene har relativt tette og uklare klanglige teksturer. Det er interessant at man i noen av Nordheims senere elektroakustiske kan finne en liknende klarhet som vi har møtt her. Selv om man i *Solitaire* har

mange tilfeller der lag gradvis tones ut eller inn, er disse lagene som oftest klart identifiserbare og med tydelige spektromorfologiske forskjeller.<sup>63</sup> Det er også flere tilfeller av relativt markerte overganger fra en seksjon til den neste i *Solitaire* på samme måte som i stykkene diskutert ovenfor. På denne bakgrunnen kan man derfor også se denne klarheten i lys av Nordheims implisitte plassering av seg selv og sitt uttrykk innenfor den skandinaviske ny-enkle skolen og reaksjonen på Darmstadt skolens kompleksitet, abstraksjon og systembaserte komponering.

Selv om elektronisk manipulerede lydopptak av ulike konkrete kilder er til stede bare i begrenset grad i stykkene jeg har tatt for meg, er de kanskje det trekket som i størst grad peker mot Nordheims øvrige produksjon etter mitt syn. I og med at kildetilknytningen til lydene i både disse og senere stykker i mange tilfeller gjøres tvetydig legger Nordheim seg opp til en vanlig praksis innenfor den såkalt *akusmatiske* elektroakustiske musikken, der man ofte søker å gjøre koblingen til den virkelige verden tvetydig eller utydelig.<sup>64</sup> I *Solitaire* (1968) hører man f.eks. flere strekk med myldrelyder i korte utbrudd som til en viss grad kan minne om knusing av glass, men der den temmelig abstrakte konteksten og de gradvise manipulasjonene disse lydene gjennomgår likevel gjør at kildetilknytningen forblir temmelig uklar.<sup>65</sup> Til en viss grad så vi også anstrøk i bruken av en kombinasjon av ikke-manipulerte og manipulerede instrumentalklanger i *Den lille Prinsen* som peker framover mot Nordheims senere praksis med å la instrumentale klanger og manipulerede innspillinger av disse flyte gradvis over i hverandre.

## Sluttord

Den elektroakustiske musikken ble som vi har sett introdusert på midten av 50-tallet med Ingrid Fehns viktige initiativ. Selv om Gunnar Sønstevoold markerte seg som den første som komponerte med elektroakustiske midler, var det Arne Nordheims arbeid innenfor mediet som i siste halvdel av 60-tallet plasserte ham som første nordmann som gjorde seg bemerket på den internasjonale arena på dette feltet. Nordheims tidlige hørespillmusikk var viktig i den forstand at den ga Nordheim et grunnlag, både teknisk og estetisk, som han helt klart må hatt nytte av når han noen år senere dro til Studio Experimentalne i Warszawa og komponerte sine større elektroakustiske verk. Arne Nordheim var imidlertid lenge alene om å utforske det elektroakustiske mediet, og selv om skikkelser som Bjørn Fongaard (1919–1980) og Kåre Kolberg (f. 1936) begynte å utforske de nye mulighetene i det elektroakustiske instrumentariet i løpet av siste halvdel av 60-tallet, og selv om vi fikk etablert et dedikert studio ved Høvikodden for denne typen musikk, markerte våre nordiske naboer seg mer på de fleste områder når det gjaldt den elektroakustiske musikken. Særlig hvis vi sammenlikner framveksten av

den svenske elektroakustiske musikken med den norske ser vi at de svenske miljøene ble tidligere etablert og hadde en større kraft og bredde enn i Norge.<sup>66</sup> I løpet av 1960-tallet klarte man i Stockholm, riktignok med nordmannen Knut Wiggen (f. 1927) som en av de ledende figurene, å etablere de institusjonelle og økonomiske rammene for å bygge et studio som var i internasjonal toppklasse. I den samme perioden skapte svenske lydkunstnere/komponister toneanførende kunst i grenselandet mellom musikk og diktekunst i *tekst-ljudkomposisjonene*.<sup>67</sup> Like fullt framstår Arne Nordheim som en ledende kunstner innenfor den elektroakustiske musikken i Skandinavia, spesielt med tanke på produksjonen hans sist på 1960- og først på 70-tallet, og Nordheims arbeid med hørespillmusikken i NRK har trolig vært en medvirkende faktor for å gi ham denne posisjonen.