Fordelt på inneværende Ballade-årgangs to første numre, behandlet *Arnfinn Bø-Rygg* overgangen fra modernisme til postmodernisme. I en situasjon der modernismens historiske grenser blir synlige, gikk Bø-Rygg til felts mot anti-modernistiske tendenser som han oppfatter som regressive i forhold til modernismens nivå. Men han viste også til eksempler på postmodernistisk kunst som er aktuell uten å være en abstrakt avvisning av modernismens erfaringer. Vi bringer her en kommentar til de to artiklene, av komponisten *Jon Mostad*, som bl.a. mener at Bø-Rygg overser hvordan modernismen selv reiste barriérer mot publikum, og hvordan flere av de tendensene Bø-Rygg kritiserer må forstås som forsøk på å ta disse vanskelighetene på alvor.

«(UND CHOPIN IST AUCH DABEI)»

-et à propos til Bø-Rygg

Av Jon Mostad

Bø-Ryggs to artikler i Ballade nr. 1–2 i år var ganske tunge å lese. Likevel var det ikke så helt uten utbytte som Anders Kjær ville ha det til i sitt innlegg i nr. 2, å slite seg gjennom. I alle fall for en musiker med stadig fare for faglige skylapper, var det interessant med utblikket over post- og antimodernismen i bl.a. arkitekturen.

Ikke minst viktig: artiklene satte tanker i sving. Når jeg nå presenterer en del av mine reaksjoner på trykk, er det slike som melder seg ut fra min bakgrunn som musiker (komponist), og fra det jeg dermed har levd oppe i eller fulgt fra sidelinja siden rundt 1960.

NYVENNLIGHETEN

Et hovedpoeng i Bø-Ryggs første artikkel er at musikken i 70-åra for en stor del har vært tilbakeskuende og eklektisk. I stedet for å fortsette der den gamle modernismen slapp, har man hoppet bakom, og freidig begynt å skrive ivei i et senromantisk, impresjonistisk eller neoklassisk idiom som om ingenting hadde hendt i mellomtiden. Denne typen musikk finnes det ganske riktig mye av, og det synes til og med som om visse utøvere og framføringsinstitusjoner griper den begjærlig for å vise at, joda, man har da sans for samtidsmusikken!

Likevel synes jeg det er misvisende nærmest å sette likhetstegn mellom disse tilbakeskuende tendensene og nyvennligheten. Nyvennligheten i musikken sist på 60-tallet var tvert imot en musikk som svært bevisst så seg selv som ny, både i forhold til modernismen og til den tradisjonelle, førmodernistiske musikken. Ofte var det snakk om en stillestående, hvilende musikk med lite av form-messig og harmonisk utvikling, – «tilstandsmusikk», som danskene kalte det. Klangskjønnhet ble et ideal, man ville innby publikum til å lytte, ikke skremme dem vekk. *Per Nørgårds* pianostykke «Grooving» fra 1967–68 er et velkjent og godt eksempel. Her hjemme har vel *Kåre Kolberg* vært den som tydeligst har gjort seg til talsmann for nyvennlighetens program, både i ord, programpolitikk (formannstida i Ny Musikk) og i mye av sin egen musikk etter ca. 1970.

Mitt poeng her er ikke i og for seg å arrestere Bø-Rygg for terminologisk uklarhet, men å påpeke at de typiske eksemplene på nyvennlighet i musikken, ikke besto i å krabbe bakover i musikkhistorien. Tvertimot, man ønsket å starte på nytt, fra en annen kant enn både modernismen og historismen.

«MINIMAL MUSIC»

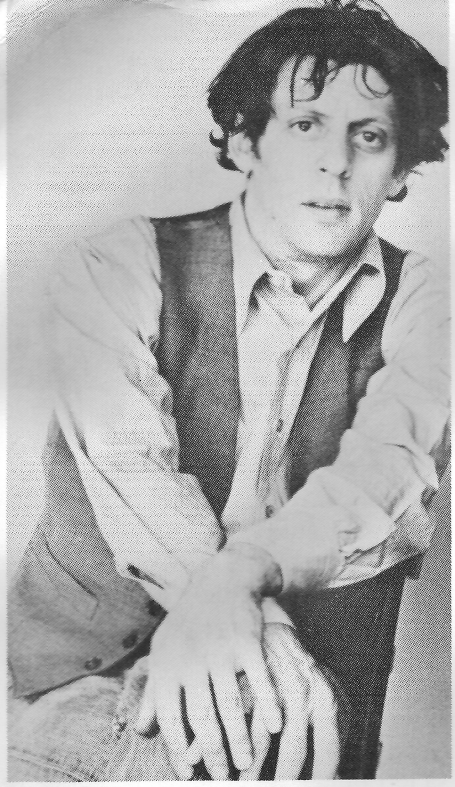
Bø-Rygg er også innom den repetitive musikken eller «minimal music», som den også kalles. Her er i virkeligheten tendensen til å ville finne en ny start enda mer tydelig. Ved å begynne fra et nullpunkt, og redusere det musikalske materialet til små motiver som stadig ble repetert og bare gjennomgikk små, ekstremt langsomme forandringer, skulle det lages en *ny slags* musikk. Interessen lå ikke på nye «nie erhörte» klanger, men i å forme nye typer musikalske utviklingsprosesser.

Hører man på denne musikken, minner den ganske riktig heller ikke om noe gammelt og kjent; ikke om Mozart, ikke om romantikerne, og aller minst om den europeiske 50-tallsmodernismen. Den eneste musikalske tilknytningen er, som Bø-Rygg nevner, orientalsk (og dessuten afrikansk) musikk. Men her dreier det seg også mer om slektskap i metoder og musikalsk tenkemåte, enn i selve det klingende resultat.

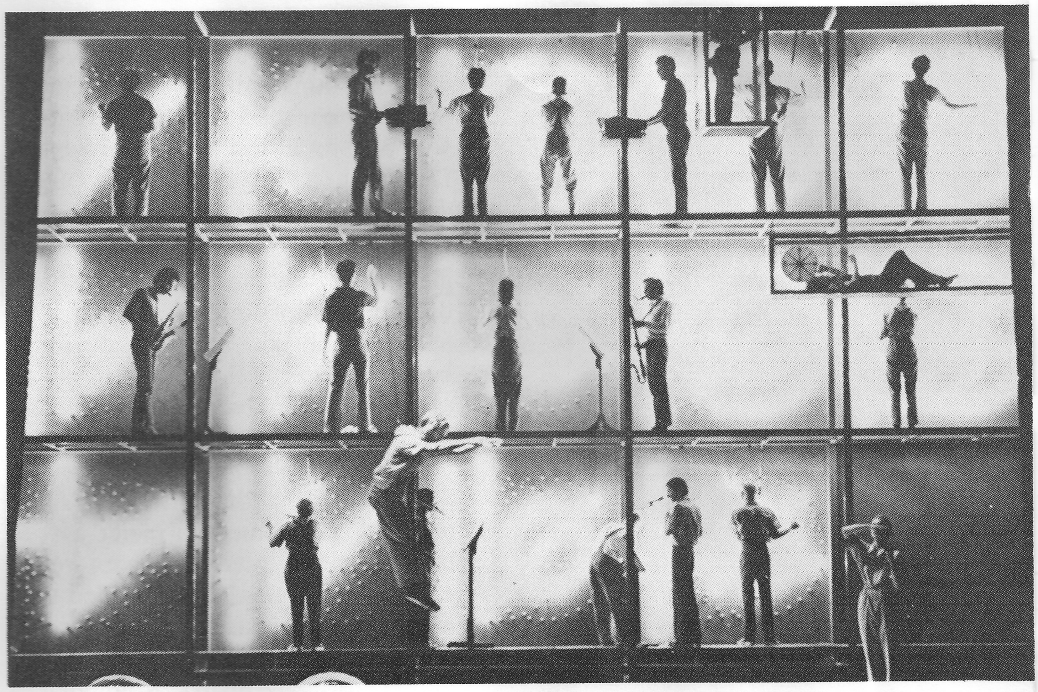
I dette klingende resultatet kan det være en viss berøring med samtidig pop/rock og jazz, noe som vel er et resultat av at «minimalistene» gjerne arbeider med en tydelig puls og klare tonale sentra. Så har det da vist seg at denne musikken har funnet tilhengere like mye blant jazz- og rock-fans, som hos det tradisjonelle, lille publikummet for «seriøs» samtidsmusikk. Dette var noe av det som vakte oppsikt ved den mottakelsen *Phil Glass'* to operaer nylig fikk.

PULS – ET SUNNHETSTEGN

Det er ikke bare «minimalister» (og nettopp Phil Glass har, såvidt jeg skjønner, arbeidet seg litt ut av den båsen i et siste) som har vist berørings-



Phil Glass
Foto: Robert Mapplethorpe



«Spaceship», scene fra Phil Glass' opera «Einstein on the Beach», den første av hans to operaer, musikalsk i forlengelse av «minimal music»; en tradisjon som ifølge Jon Mostad er eksempel på at puls og tonale sentra kan være sentrale elementer på en genuint ny måte. Dette har igjen åpnet den nye musikken for kontakt med et nytt, og bredt, publikum.
Foto: Babette Mangolte

punkter med samtidens mer populære musikkformer. Tenk bare på *Olav Anton Thommessens* begeistrede artikkel om funken noen nummer tilbake i Ballade-rekka! Han og andre har også vist at de musikalsk har tatt imot impulser fra slik musikk. En vittig skribent på 60-tallet karakteriserte hovedskillet i samtidsmusikken med ordene «The Beatles and the beatless». Den karakteristikken passer ikke på situasjonen idag. Slaget, pulsen har kommet inn også i den komponerte musikken, og ikke bare i den som har gjort baklengs saltomortale i musikkhistorien.

Denne tendensen ser jeg, antakelig i motsetning til Bø-Rygg, som et sunnhetstegn. I tidligere tider har det aldri eksistert vanntette skott mellom underholdnings-/populær-/ og bruksmusikk, og kunstmusikken, slik som mellom ca. 1920 og 1960. Ofte har mer «folkelige» musikkformer tidligere vært en kilde til vitalisering av kunstmusikken. Her kunne det nevnes eksempler i fleng. Haydns og Beethovens menuetter og eccosaiser, Brahms' valser osv., samt enda flere eksempler på musikk hvor tilknytningen til de folkelige kildene ikke er så klar, men like fullt til stede.

MUSIKKEN SELV SOM BARRIÈRE

At «seriøse» musikere og komponister begynner å svare på pop-musikkens utfordring, kan være et tegn på at vi har våknet for en viktig sak som modernistene ikke alltid tok tilstrekkelig alvorlig. Musikk er meddelelse, og skal meddelelsen nå fram, må det være noen til å ta imot den.

Her byr det «fremskredne musikalske materiale» hos modernismen på problemer. Det kunne til tider bli så fremskredent at det bare var fattbart for en liten krets av eksperter.

Det har vært gitt mange spissfindige forklaringer på at «publikum sviktet» den nye musikken. Selv om enkelte av dem kan ha noe for seg, kommer vi antakelig ikke utenom det faktum at det var noe i selve det musikalske materiale som ble budt fram, som gjorde det vanskelig å oppfatte som musikk. Musikken selv stengte for kommunikasjon mellom komponist og lytter. Iherdige pedagogiske anstrengelser kunne i noen tilfeller gjøre saken bedre, men det var ikke nok. Dette problemet var det både nyvennligheten og minimalismen ville angripe fra en annen kant, men uten å servere musikk som så å si var laget før.

«URKILDER»

En av minimalismens bannerførere, *Steve Reich*, spådde i 1970 at pulsen og oppfatningen av et klart tonalt senter ville gjenoppstå som kilder til ny musikk («Some Optimistic Predictions (1970) about the Future of Music»). Langt på vei er spådommen blitt oppfylt. Var dette spådommen om en restaurasjon, om en gjenoppliving av tidligere stilarter? Naturligvis har det vært laget musikk som også har vært dét. Men det finnes mange eksempler på musikk som svarer til Reichs spådom uten å bli tilbakeskuende eller imiterende. At man igjen knytter an til et tonalt sentrum og en rytmisk puls, behøver ikke bety noen renessanse for periodisk rytmikk eller funksjonell dur-moll-tonalitet. At dette er noe av en selvfølgelighet, skulle være lett å forstå om vi tenker tilbake på visse komponister tidligere i dette århundre. La meg bare nevne *Debussy* og *Messiaen* som typiske eksempler. De er interessante i den sammenhengen vi diskuterer her, også fordi de begge var viktige impulsgivere til modernismen.

Hvorfor trekke inn akkurat forholdet til puls og tonalt sentrum i en diskusjon om musikkens muligheter for å kommunisere? Jeg gjør det fordi jeg tror Reich har rett når han regner disse elementene til noe av musikkens «urkilder». De er betingelser som så å si alltid har ligget i bakgrunnen når man har laget musikk. Våre dagers kunnskaper om andre musikkulturer bekrefter at dette har tverrkulturell gyldighet.

Modernismens styrke var at den utforsket grensene og overskred dem. Men fordi dens musikalske resultater

Steve Reich i arbeide med musikere. Reichs musikalske arbeider har trukket til seg såvel musikere som publikum fra flere musikalske «leire», og har også åpnet for nær kontakt mellom musikk og andre kunstarter, i særlig grad moderne dans.

Foto: Deborah Feingold

fjernet seg så langt fra vanlige betingelser og rammer for musikkskaping og musikklytting, virket de abstrakte. De ble mer «interessante» enn «appellerende».

MODERNISME SOM TRADISJON

Dette skrives av en som langt på vei har fått sin musikalske oppvekst preget av modernismen. Fra slutten av tenårene og en tid framover, sto *Webern* og «Webern-nachfolge», *Stockhausen, Berio* osv. for den mest spennende musikk jeg visste om. På det punktet er jeg trolig representativ for mange av komponistene i min generasjon. Derfor har det klassiske problemet om kunstens forhold til tradisjonen for oss særlig kommet til å dreie seg om forholdet til modernismen. Den var nemlig den tradisjon vi umiddelbart vokste fram av.

Å gjøre seg selv tradisjonsløs, å glemme alt en har lært, er vanligvis dumt. Den «forskende» holdningen til å skape musikk, som modernismen lærte oss, er viktig å ta vare på og utvikle videre. Modernismen rommer viktige landevinninger og metoder for utforsking av det musikalske materiale, som vi ikke kan sette strek over. (Olav A. Thommessen pleier å si at modernismen etterlot seg en rekke glimrende materialstudier.) Med andre ord: vi kan ikke hoppe bakom modernismen og bare velge oss ut en eller annen førmodernistisk stilmodell å komponere videre etter. Vi må tvertimot våge å gå videre, gjerne fra andre innfallsvinkler enn både modernismen og den *gamle* tradisjonen. Idet vi gjør dette, får vi også tillate oss å lete tilbake til noen av urkildene til musikkskaping (jfr. Reich).

For mitt eget vedkommende kom denne letingen til å orientere seg rundt overtonerekka: en av de rent fysiske modellene som ørene våre, og dermed vår evne til musikkavlytting, er innrettet etter. Her kom jeg også i berøring med vår egen *gamle* tradisjon, med samklang, harmonikk, som siden senmiddelalderen i økende grad har blitt en spesialitet innenfor vår vesterlandske musikktradisjon. I det av musikken min som er preget av denne tankegangen, er vel også tilknytning til en av modernismens utløpere, klangmusikken, merkbar. (Klingende eksempler fins i de fleste av komposisjonene mine fra omkring 1975 til idag; et lett tilgjengelig eksempel er orkesterstykket «Mot likevekt», som finnes på plate.)

En av modernismens veiryddere på 60-tallet, György *Ligeti*, har i en verktitel nærmest gitt et program for en vei videre, fra modernismen. Jeg tenker på klaverduoen «Selbstportrait mit Reich und Riley. (Und Chopin ist auch dabei)» (1976). Et selvportrett. Komponisten forblir seg selv, men har utviklet seg siden modernismens etterblomstring. Han har mottatt impulser underveis. Samtidig er han seg bevisst å stå i en tradisjon med røtter enda lenger bakover i historien. «(Und Chopin ist auch dabei». □