



Tonje Tafjord

Ny Musikk i historie og endring

Samtidsmusikken sitt liv i Noreg frå Pauline Hall til Grønland Kammermusikkfestival

Masteroppgåve i musikkvitenskap

Trondheim, våren 2011



Føreord

Denne masteroppgåva handlar om organisasjonen Ny Musikk, og kva dei arbeider med. Då eg bestemte meg for at eg ville ta ein mastergrad i musikkvitenskap, vart det naturleg for meg å velje å skrive om denne organisasjonen, av den grunn at eg har hatt mange gode konsertopplevingar i samband med den. Eg ønskte å lære meir om kva Ny Musikk var, og korleis dei arbeidde med å fremje samtidsmusikken på tvers av sjangrane som finst innanfor dette miljøet. Eg har lært utruleg mykje undervegs, og fått høve til å verte kjent med veldig mange flotte personar som arbeider i, eller har tilknytning til organisasjonen. Eg vil takke alle dei som har teke seg tid til å anten verte intervjuet, eller svare på spørjeskjema som eg sende ut. Utan desse opplysningane hadde oppgåva vore mykje mindre interessant lesing. I tillegg vil eg takke Ny Musikk-kontoret i Oslo. Eg flytta ned til byen halvvegs inne i oppgåveskrivinga, men eg har sidan den dagen eg sette min fot innanfor døra i Platousgate 8, alltid følt meg veldig velkomen der. Min rettleiar Ståle Kleiberg har hjelpt meg på veg med oppgåva, og har vore tilgjengeleg og hjelpsam trass den etter kvart store avstanden mellom Oslo og Trondheim. Dette har eg sett utruleg stor pris på. Til deg Jørgen, kan eg berre seie at eg ikkje veit korleis eg skulle klart meg gjennom dette utan den positive haldninga du har hatt i periodar eg tykte arbeidet var vanskeleg og slitsamt. Du har vore ein heilt uvurderleg støttespelar, og eg er svært takknemleg for korleis du har hjelpt meg. Til slutt vil eg takke alle mine gode vener for stønad, gode samtalar om både oppgåva og andre saker som av og til fekk tankane til å ha pause og kose seg, og særskild Malin Olivia som har hjelpt meg med korrekturen.

Biletet på forsida er av kontoret til Ny Musikk i Platousgate 8 i Oslo. Det er teke av Nadia Najjarine som er tilsett i Ny Musikk som organisasjonskonsulent.

Trondheim, 5. mai 2011

Innhald

Del 1: Innleiing, teori og metode

1.1 Innleiing	s. 5
1.2 Metodar for datainnsamling	s. 6
1.3 Teoretisk grunnlag	s. 8
1.3.1 Musikken i endring	s. 9
1.3.2 Det moderne prosjekt	s. 10
1.3.3 Subjektet fell, språket veks fram	s. 13
1.3.4 Lyotard om postmodernismen	s. 14
1.3.5. Musikalske tankegangar	s. 15

Del 2: Historie

2.1 Samtidsmusikk i Noreg etter 1900 – grunnlag for forståing av Ny Musikk si historie

2.1.1 Den tidlege avantgarden i Noreg	s. 19
2.1.2 Arven frå Grieg og den nasjonale musikken	s. 20
2.1.3 Okkupasjon og deling av det norske miljøet	s. 21
2.1.4 Kulturpolitisk struktur og eit musikkliv i endring	s. 21
2.1.5 Den nye musikken får feste blant komponistane i etterkrigstida	s. 22
2.1.6 Modernismen og "det norske"	s. 24
2.1.7 Postmodernistisk mangfald	s. 26
2.1.8 Norsk komposisjonsutdanning	s. 28
2.1.9 Slutten av eit hundreår	s. 29

2.2 Ny Musikk frå 1938 til i dag

2.2.1 Ny Musikk – Ei norsk avdeling av ISCM blir oppretta	s. 31
2.2.2 Verdsmusikkfesten til Noreg	s. 33
2.2.3 Katastrofekonsert	s. 35
2.2.4 Mortensen neste formann i rekkja	s. 38

2.2.5 25-årsjubileum og utvikling i 1960-åra	s. 39
2.2.6 Mot eit nytt tiår	s. 45
2.2.7 Ønsket om å nå folket	s. 47
2.2.8 Lokalavdelingane veks fram	s. 48
2.2.9 Jubileum med tronge økonomiske kår	s. 52
2.2.10 Eit tiår for komponistjubileum og organisasjonsjubileum	s. 54
2.2.11 Ny lokalavdeling	s. 65
2.2.12 Verdsmusikk dagar fyller Oslo for andre gong	s. 67
2.2.13 Cikada	s. 71
2.2.14 Aukande interesse for samtidsmusikken	s. 75
2.2.15 Nytt tusenår og nye retningar for Ny Musikk	s. 80
2.2.16 Ny president og diskusjonar om norsk komposisjon	s. 82
2.2.17 Nye delar av samtidsmusikkmiljøet får for alvor plassen sin	s. 86
2.2.18 Ny Musikk endrar vedtektene	s. 87
2.2.19 70 år med Ny Musikk	s. 89
2.2.20 Utfordringar for drifta i dag	s. 90
Del 3: Konklusjon	
3.1 Avsluttande oppsummering	s. 95
Kjelder	s. 99
Vedlegg	

DEL 1: Innleiing, teori og metode

Innleiing

I løpet av mine år som student i Trondheim, fatta eg etter kvart ei stor interesse for delar av den musikalske scena i byen. Eg var oppteken av både jazz, pop og klassisk då eg først flytta til byen, og hadde ofte hektiske kveldar der eg var på konsertar tre til fire gongar i løpet av veka. Etter kvart var det særskild ein konsertarrangør som utmerka seg, og sjølv om eg etter kvart vart trøytta på den hyppige konsertgåinga var det likevel slik at eg alltid prøvde få med meg konsertar som var arrangerte av Ny Musikk Trondheim. Eg vart ofte både fascinert og imponert over dei musikalske uttrykka eg vart kjent med gjennom desse konsertane, og fekk etter kvart ei stor interesse for kva denne organisasjonen dreiv på med. Eg melde meg inn i Ny Musikk, og lærde så at dette var ein landsdekkjande organisasjon med eit stort tal konsertar kvart år, likevel var det eit fåtal av mine musikalske vennar som var kjende med kva Ny Musikk arbeidde for, og kva slags musikk dei presenterte på konsertane sine. Denne masteroppgåva handlar om kva Ny Musikk er, og kva organisasjonen arbeider for. Med grunnlag i at eg visste Ny Musikk var ein samtidsmusikkorganisasjon, ville eg gjerne gå attende og sjå korleis dei hadde arbeidd med dette gjennom heile levetida si. Kva slags banebrytande tiltak dei hadde klart å gjennomføre for å både presentere den norske samtidsmusikken utanfor våre grenser, og korleis dei har klart å få nordmenn til å lytte til, like, forstå eller ikkje forstå dei straumdrag av samtidsmusikk som har vore gjeldande i Europa og USA gjennom det 20. hundreåret? Og korleis er dette i dag? Eg vil presentere eit utval av komponistar og utdrag frå den norske musikkhistoria som eg synest er viktige punkt for å betre kunne forstå delar av det eg vil fortelje i historia om organisasjonen Ny Musikk. I tillegg er det fleire personar som vil verte nemnde i løpet av historia som ikkje har fått nokon nærare presentasjon. Desse er komponistar, musikarar og eldsjeler som la ned mykje arbeid for å fremje den norske samtidsmusikken.

For å danne eit teoretisk grunnlag i utviklinga av musikkhistoria i det 20. hundreåret, har eg lagt vekt på å presentere vesentlege trekk innanfor modernismen og postmodernismen i den utøvande kunsten, med hovudvekt på musikk. Ny Musikk skulle presentere den nyskapande musikken i Noreg, og eg vil setje deira aktivitet i

ein samanheng med det som i samtida var aktuelt i Europa og USA. Det vart viktig for meg å undersøkje kva for kompositoriske trekk som var beskrivande for modernismen utanfor Noreg, for å kunne sjå om dette hadde verka inn på det som var å finne av komponistar her i samtida. Deretter følgde eg utviklingane parallelt framover til det mangfaldet vi kan sjå innanfor musikk og komposisjon i dag. Eg vil setje desse utviklingane i samanheng til slutt i oppgåva, og prøve å understreke korleis Ny Musikk har vore med å underbygd dei hendingane som har vore viktige for å endre mottakinga av samtidsmusikk i Noreg. Eg vil understreke at Ny Musikk opp gjennom tidene, og særleg dei seinaste tiåra har hatt eit stort tal konsertar og arrangement, at det ikkje let seg gjere å dekkje alt som har hendt i denne oppgåva. Eg har difor plukka ut delar av dei programma som har vore presentert på dei forskjellige avdelingane, og i hovudsak vil det vere mest om den sentrale produksjonen i dei seinare åra.

Metodar for datainnsamling

Det er to typar datainnsamling som har vore viktige i samband med denne oppgåva. For å kunne finne fram til den informasjonen eg ønskte, hadde eg behov for å nytte begge desse, og å setje saman resultatata eg fekk for å finne samanhengar i historia. Per Morten Schiefloe beskriv metodane på denne måten: ”Kvalitative metoder: datainnsamling ved hjelp av ustrukturerte intervjuer, samtalar eller observasjonar, der data registreres i form av utsagn, beretningar eller verbale beskrivelser”¹ og ”Kvantitative metoder: Datainnsamling ved hjelp av spørreskjemaer eller andre registreringsprosedyrer som gir resultat i form av tallstørrelser som kan bearbeidast statistisk.”² Ein kan sjå denne oppgåva som ei form for anvendt forskning, sjølv om den ikkje er gjort på oppdrag frå nokon, vil eg frambringe kunnskap om Ny Musikk som andre kan nytte seinare om dei ønskjer eller har behov for det. I løpet av materialinnsamlinga har eg nytta kvalitativ metode gjennom samtalar, intervju og observasjonar, eg vil likevel presisere at intervju til ei viss grad var strukturerte, men ein kjem likevel ut med ei heilt anna grad av tilfeldig data enn gjennom å sende ut eit spørjeskjema. Eg måtte ta utgangspunkt i at delar av den informasjonen eg behøvde

¹ Schiefloe, Per Morten, *Mennesker og Samfunn*, Fagbokforlaget, 2003, s. 477

² Ibid

var forankra i ei hermeneutisk forståing av den verkelegheita eg ville avdekke, i den forstand at kvart enkelt individ ikkje ville ha den eksakt same oppfattinga av historia eg fortel. På denne måten får forteljinga eit personleg preg frå både meg som forfattar og dei som har hjelpt meg undervegs ved å fortelje om sine opplevingar innanfor arbeidet med Ny Musikk. Etter å ha samla informasjon ved hjelp av den kvalitative metoden, nytta eg opptak av samtalar og notat, som hjelpe meg analysere og finne dei utsegnene eg tykte var viktige og gjeldande for oppgåva. Ved sida av å gjere intervju sende eg ut eit spørjeskjema til personar som ikkje hadde anledning til å intervjuast, dette kan sjåast som ein kvantitativ metode å samle data på, som gir gode opplysningar, men som ikkje vil føre med seg dei eventuelle ekstraopplysningar ein kan få gjennom å nytte kvalitativ metode. Eg fekk svar på dei fleste av skjema, og saman med informasjonen eg fekk i samband med intervju og samtalar, gjorde desse svara at eg kunne samanlikne og finne forskjellar for korleis organisasjonen hadde arbeidd opp gjennom åra. Ved å bruke desse formene for innsamlingsmetodar ender eg dermed ikkje opp med noko som liknar eit systematisk form med tal og tabellar, men eit narrativ i form av ei samanhengande forteljing som kan beskrive verksemda til Ny Musikk.

I tillegg til dette har eg gjort store delar søking i arkiv og bibliotek. Gjennom å systematisk ta føre meg aviser, møteprotokollar og sesongprogram, der kritikkar, konsertar og anna aktivitet er omtalt og diskutert. Tidsskriftet Ballade har vore ei stor og naudsynt kjelde som har hjelpt meg både med datainnsamlinga og til å forstå dei straumar i kulturlivet som var viktige og aktuelle i samtida. Denne typen datainnsamling har vore både tidkrevjande og lærerik. Eg hadde frå før av ikkje noko teoretisk grunnlag for å forstå utviklinga innanfor samtidsmusikkmiljøet, og Ny Musikk i Noreg.

Teoretisk grunnlag

Ny Musikk, den norske avdeling av International Society of Contemporary music (ISCM), vart danna i ei tid då modernismen stod sterkt innanfor dei ulike kunstretningane i verda. Pauline Hall grunnla i 1938 organisasjonen Ny Musikk for å gje meir merksemd til musikken som vart laga i samtida, noko organisasjonen den dag i dag arbeider for å fremje. Eg vil i dette kapitlet sjå nærare på modernistiske tankar, teoriar og framføringsmåtar, og setje dette i samband med organisasjonen Ny Musikk sin framvekst i Noreg. Eg vil prøve å få fram korleis vitskapen har ei sterk retorisk kraft, og korleis denne har vore nytta i desse to epokane gjennom å sjå på forskjellige metodar og kritikkar frå eit utval av filosofar og vitskapsmenn, for å forsvare og underbygge dei forskjellige tankemåtane som var, og er gjeldande for utviklinga av teoriar rundt den moderne tenkinga. Eg vil sjå på korleis desse endringane har ført til at ein epoke sitt tankesett kan tolkast som å undergrave seg sjølv, og kva etterkomarane har jobba med som følgje av dette, for å vidareutvikle, forbetre og gjere empirien i påstandane sine betre grunnlagt enn tidlegare påstandar har vore. Eg vil undersøkje korleis mediet ein påstand blir framstilt i kan påverke sansane, erfaringane og empirien, og kva slags eventuelle utfall valet av mediet får i det vitskaplege resultat. Etter kvart vil eg følgje straumdraga vidare frå modernismen til postmodernismen og sjå korleis har vore med å utvikle organisasjonen, for så å sjå korleis desse retningane har vore med på å utvikle organisasjonen, og korleis det har bidrege til å gjere Ny Musikk til ein levande organisasjon frå 1938 og fram til i dag.

Modernismen i kunsten vaks fram med den teknologiske framgangen heile den vestlege verda var i ferd med å opparbeide seg på starten av 1900-talet. Sentralisering og industrialisering kan sjåast som to stikkord for at denne kunstretninga fekk slå rot og vekse fram, og med grunnlag i metode skapte endringane i verda ikkje berre nye former for kunstnarisk uttrykk, dei skapte og i stor grad eit nytt menneskesyn, ein ny tenkjemåte og ei ny oppleving av den industrialiserte verda. Dei europeiske universiteta opna i større grad for at kvinner kunne utdanne seg, og det vaks fram typar av kulturelle organ, kinoar, vekeaviser og liknande som masseproduserte underhaldning og informasjon om trendar og stil på ein måte som gjorde at dei tradisjonelle kodane innanfor klassene i samfunnet vart nedbrotne. No kunne alle

oppleve kulturen, og vere del av ein identitet som tidlegare hadde vore reservert for overklassa. I 1920 budde majoriteten av befolkninga i USA i byar, og størsteparten av dei igjen i byane i nord, noko som skapte grunnlag for mykje av det vi i dag ser på som den amerikanske kulturen. Desse byane hadde mykje industri, ein stor del av innbyggjarane var innvandra frå både Europa, Asia og Afrika. I tillegg til desse immigrantane var det stor utvandring frå sørstatane, og afro-amerikanarar kom nordover for å finne seg arbeid. Men ikkje alle kjende seg komfortable med den «nye» verda, som var kjenneteikna av industri, kapitalisme, og ny teknologi for formidling av kultur ³

Musikken i endring

Innanfor dei musikalske rammene i modernismen, var det nokre særtrekk som synest å vere viktige. Ein komposisjon skulle for til dømes vere utkomponert, ha ei svært strukturell oppbygging og gjerne søkje etter ein slags transcendent tilstand, ofte med ei individuell tilnærming til musikken. I overgangen til postmodernismen endra dette seg gradvis, det at store delar av strukturen byrja løyse seg opp. Klang og klangform vart leiande element i musikken, og ein la vekt på immanens i staden for den transcendenten tilstanden. Vi endar dermed opp med mindre estetisk uttrykk, og meir atmosfære og stemning.

I Noreg fekk likevel ikkje modernismen det heilt store gjennomslaget, sett vekk frå kanskje ein komponist. Arnfinn Bø-Rygg skriv om dette:

Finn Mortensen er unntaket som bekrefter regelen. Når publikum forbinder Arne Nordheim med modernismen, tør (sic) det komme av at han tidlig ble elektrofonis hovedrepresentant i Norge. Han var aldri noen modernist når det gjelder det strukturelle ved musikken, noe han selv er den første til å påpeke. ⁴

Ut frå denne endringa i musikken som skjedde utover 1900-talet, kan vi sjå grunnlaget i ein musikk som tok føre seg abstrakte former, gjerne på grunnlag av ein tekst, påstand, eller liknande, som på sitt vis høyrde til komposisjonen. Ein musikalsk

³ Blair, Sarah, *The Cambridge Companion to Modernism* Cambridge University Press, 1999

⁴ Arnfinn Bø-Rygg, *Modernisme, antimodernisme, postmodernisme. Kritiske streiftog i samtidens kunst og kunstteori*, Rogaland distriktshøgskole, 1983

tradisjon der ein måtte ”forsvare” komposisjonen sin for å rettferdiggjere dei metodar som var brukt i skapinga av eit musikkstykke, var i ferd med å vekse fram. Etter kvart som postmodernismen gjer seg gjeldande, blir denne måten å lage musikk på vanlegare innanfor ein improvisasjonstradisjon, så vel som innanfor komposisjonen, både i den europeiske og amerikanske tradisjonen. Dette igjen, førte til at improvisasjonsmusikarar (gjerne frå frijazzmiljøa) og komponistar byrja samarbeide. Eit godt eksempel på dette er den britiske improvisasjonsgruppa AMM som besto av improvisasjonsmusikarar som Keith Rowe og Eddie Prévost, og mellom anna komponisten Cornelius Cardew.

Dette kan ein sjå i samanheng med fleire filosofiske betraktningar i samtida. Måtane ein brukte for å forsvare ein eller fleire påstandar innanfor ein diskurs, kan samanliknast med måten komponistane forsvarte musikken sin. Dess mindre tonalitet og struktur i musikken, dess fleire påstandar eller grunnlag for kvifor eller korleis ein har gått fram med komposisjonen, blir grunnlaget for at ein har gjort det på nett denne måten eit viktigare haldepunkt for både komponisten, utøveren og lyttaren.

Då tanken om eit fritt musikalsk uttrykk voks fram, samstundes som teknologien utvikla seg, forgreina ordet samtidsmusikk seg til å dekkje ei mengde musikalske uttrykk. Det var den komponerte musikken, det var fri improvisasjon eller frijazz, det var ei blanding av disse to, det vart etter kvart mykje elektronisk musikk. For ein vanleg nordmann var det ikkje alltid like lett å tenkje seg at det som føregjekk på Ny Musikk sine konsertar var å rekne som musikk. Dette er nok til ein viss grad tilfelle også i dag, trass i at alle slags folk no har moglegheit til å høyre slik musikk kvar dag.

Det moderne prosjekt

Dersom vi ser nærmare på Espen Schaanning, *”Modernitetens oppløsning, sentrale skikkelser i etterkrigstidens idéhistorie”* og hans tolking av Habermas, finn vi at modernismen kan delast inn i fem delar, som dannar grunnlaget for ”Det moderne

prosjekt”. Trua på sanninga og metoden, trua på siste-instansar, trua på avsløringsstrategien, trua på framsteget og trua på fridomen. Schanning trekkjer fram Harbermas som ein viktig forgjengar for dette moderne prosjektet. Eg vil no gå litt djupare inn på kvar av desse fem delane, og sjå korleis dei kan nyttast i ein musikalsk samanheng.

Metoden, vart frå 1600-talet og utover eit viktig verkemiddel for filosofien, og det var denne som fortalde om ein påstand var sann eller ikkje. Det oppsto fleire forskjellige metodar, og alle desse hadde sine måtar å presentere, og komme fram til kva ei sanning var. Trass at desse metodane i utgangspunktet ikkje vart laga for bruk i musikken, dannar dei eit grunnlag for å kunne forstå samanhengar også i musikken. Argumentasjon er kanskje det viktigaste stikkordet vi kan finne her. Den vart nytta til å byggje opp under dei estetiske og teoretiske påstandane, slik at borgarane på den tida skulle få større forståing for dei, altså skjone om dei var sanne eller falske, og på den måten gjere dei meir sannsynlege. Vi ser her at språket kjem i ei særstilling, og blir viktig for forståing og som grunnlag for argumentasjonen, og nett dette er eit av hovudtrekka frå det andre punktet, trua på sisteinstansar. Det var to av desse: sansane og fornufta. Den første basert på ein konsekvensetikk, altså korleis ei menneskeleg handlig er etisk rett i forhold til dei empiriske kriteria, og den andre er basert på ein sinnelagsetikk, der fornufta er grunnlaget og ein baserar seg på kunnskap i det menneskelege subjektet. Habermas meiner her at språket fungerer som ei slags bru mellom empirien og dette subjektet, og blir på denne måten sjølv berar av fornufta fordi den som brukar argumentasjonen som verkemiddel, er nøydd til å halde seg innom den rasjonalitetsstrukturen som allereie fins i språket.

Ein skulle og fjerne ein del frå den vanlege tankegangen til mennesket for å danne den tredje delen av dette moderne prosjektet. Fordommar, overtru, vanetenking og former for falsk medvit. Her var moglegheitene for å setje dagens normer og reglar i samfunnet, altså åtferd som var oppfatta som normal og hensiktsmessig under lupa, og vise at til og med desse var det mogleg å stille spørsmål ved, og kritisere. Dette skulle igjen føre til noko som ein gjerne trakta etter, både som vitskapsmann og filosof. Ei jakt på framsteg og utvikling av historia, som er det fjerde punktet. Her var

det «sjølvrealiseringa av fornufta» som gav det største utfallet, så seint som i romantikken. Med dette vert den optimistiske framstegstrua og utviklinga til fornufta kopla saman, slik at det blir mogleg for den som argumenterar å bevisst halde seg innanfor den sfæren han veit han må halde seg innanfor. Det er med andre ord ei universalistisk sfære der prinsippet om at det kan gjerast allmenn lov om ei handling. Det femte punktet omhandlar fridomen. At ein fekk utvikle sin eigen personlege individualitet, og fridom til å nytte dette som peikepinn for historia dersom ein meinte at sine tankar og argument kunne føre historia inn på det rette sporet.

Etter kvart kjem det ei oppløysing innanfor desse fem punkta. Alle som ein, klarer dei ikkje fullt og heilt stå oppreist gjennom all argumentasjon dei blir sett opp mot, og moderniteten slår på den måten beina under seg sjølv ved å bryte ned sin eigen teori ved hjelp av sine egne argumentasjonsmetodar. Dette beviser at fleire kan ha rett, og at fleire forskjellige utfall kan vere rette. Det er berre metoden, tanken og teorien som fungerer forskjellig frå kvarandre. Dette når eit ytterpunkt i Paul Feyerabend sitt verk ”Against Method”. Her er slagordet ”anything goes!”, altså alt går, noko som indikerer at alt er mogleg, berre du kan forsvare det på ein god måte. Schaanning skriv om dette:

Med mottoet ”Anything goes !” hevder han tvertom at hvis man vil følge et prinsipp eller en metode for å finne fram til bedre teorier, så ville den beste framgangsmåten være ikke å binde seg til noen metode i det hele tatt.⁵

Feyerabend meiner òg at vitskapen er noko vrøvl. Han ser den for å vere ei form for livssyn på lik linje med andre livssyn. Likevel nyttar han seg av metodar som retorikk for å vise at han har rett, og held på håpet om å finne ei sanning, noko som kan tyde på at han likevel ikkje heilt klarte gje slepp på metoden som var så sentral i modernismen likevel. Sisteinstansane blir sett på prøve av Marshall McLuhan, som meiner sansane våre ikkje kan fungere som nettopp dette. Dei kan ikkje åleine fortelje oss kva som er sant eller rett. Desse er styrt av normer og reglar i samfunnet som mennesket ubevisst oppfattar som rett eller gale, fordi dei gjennom livet har lært at dette er rett eller feil, noko som i utgangspunktet ikkje ville vere mogleg dersom vi

⁵ E. Schaanning, *Modernitetens oppløsning, sentrale skikkelser i etterkrigstidens idéhistorie*, Spartacus forlag, Oslo 1993, s. 17

ikkje hadde eit skriftspråk som kommunikasjonsform. Slik blir subjektet, eller fornufta kontrollert, utan at ein sjølv eigentleg er klar over det. Dette tek Theodor Adorno og Max Horkheimer vidare når dei oppløyser avsløringsstrategien. Her blir opplysningsdialektikken påstått å vere undertrykkjande på grunnlag av strukturar i språket. Dei klarer likevel ikkje heilt å lausrive seg frå moglegheitene om å nytte avslørande strategiar for å finne sanningar og usanningar. I trua på framsteget er det Michel Foucault som tek ordet. ”Det er strategisk tåpelig å beskrive vestens historie som en fremadskridende utvikling”.⁶ Og meiner med dette at eit paradigmeskifte ikkje kan representere det same som eit framsteg, og presiserar at gjennom forskjellige kulturar sine resepsjonsmedia, blir det så godt som umogleg å finne grunnlag for ein slik påstand. Slik blir det vanskeleg å velje ut kva for hendingar som skaper framsteg, eller ikkje.

Det siste punktet er trua på fridom. Her blir det diskutert kor vidt vi kan påstå ein framgang, eller røynd av sjølvstendig utfolding. Korleis vi sjølv kan vere med på å kontrollere kva for ei retning utviklinga tek. Kan kvar og ein verte sentrale personar for historia, og ein del av det leiande subjektet? Vi kan sjå alle dei tidlegare nemnde punkta som ein del av denne tanken. Alle desse ville gjerne vere med å danne ein framgang, ei utvikling, ein ny tankemåte. Likeeins som dei sjølv seier det, kan vi sjå at dei og er styrt av ovannemnde instansane, som språk og dialektikk, og har dermed ikkje like fritt spelerom som påstått.

Subjektet fell, språket veks fram

I etterkrigstida var det to punkt som vart sentrale. Subjektet som fell, og språket som steig. Subjektet vart, av Marx, Nietzsche og Freud, sett som kjernen dei fenomenologiske skildringane roterer rundt, altså eit fast punkt. Fornufta, som er sett som kvart enkelt sine eksistensielle kjensler, ser dei her vekk frå. Adorno og Horkheimer seier ”...den menneskelige identitet er et resultat av at mennesket

⁶ E. Schaanning, *Modernitetens oppløsning, sentrale skikkelser i etterkrigstidens idéhistorie*, Spartacus forlag, Oslo 1993, s. 20

objektiverer verden og således skaper et skille mellom subjekt og objekt.”⁷ Dette er med på å underbygge det vi tidlegare har nemnt om korleis våre tankar er styrt av strukturar vi sjølve ikkje kan kontrollere. Parallelt med denne endringa av korleis ein ser subjektet, fekk språket ei sterkare røyst. Dette verktøyet tok rett og slett over for subjektet som fundament for kritikk og analysar, og vart det mest vanlege verkemiddelet for dei aller fleste filosofiske retningane. Likevel kjem Adorno og Horkheimer også her med sin kritikk. Dei ser i seg sjølv språket som ei undertrykkjande maktutøving. Sjølv om språket er den aller største kommunikasjonsforma vi har, har den ein rasjonalitetsstruktur som kvar og ein er nøydd å ta stilling til gjennom bruken av språket. På den måten kan desse reglane vere med å bestemme kva vitskapsmenn, eller –kvinner, ser som sanningar eller ikkje. Og det er språket som ligg til grunn for dei moderne fenomen, og den verda vi lever i, i dag.

Liotard om postmodernismen

Vi held med dette fast på at språket har fått ei sentral rolle i vitskapen, og blir no vurdert som meir enn eit teiknsystem som set vilkåra for tinga i verda. Tanken blir no at språket fungerer som eit slags spel ein deltek i kvar gong ein nyttar det. På denne måten kan vitskapsmenn innafor ein bestemt vitskap bli einige om kva slags setningar ein kan sjå som vitskaplege, og dermed sanne eller relevante. Deltakinga i spelet, er basert på kunnskap og kompetanse. Ein må kjenne til terminologien og metoden for å kunne bruke spelereglane. Kan ein dette, blir ein sett for å vere ein av gjengen. Framstegsidéen i moderniteten blir av Lyotard omtalt som ei samling av forteljingar eller språkspel, som er delar av ein tanke om eit større prosjekt. Dermed blir desse forklart som metaforteljingar. I postmodernismen derimot, mistar desse forteljingane truverdet sitt, og Lyotard meiner tanken om ein slik metadiskurs er ein illusjon. Grunnlaget for dette er som tidlegare at dei forskjellige språkspela vil framleis ha kvar sine reglement å spele etter, som igjen vil føre til problem for å danne eit samstemt regelverk som kan føre oss framover. Dette vil bli umogleg å administrere innanfor

⁷ E. Schaanning, *Modernitetens oppløsning, sentrale skikkelser i etterkrigstidens idéhistorie*, Spartacus forlag, Oslo 1993, s. 24

ein metadiskurs. Vitskapane er på denne måten tvinga til å bruke ein slik metadiskurs for å legitimere seg i modernismen, og såleis vart det å finne eit skilje mellom ”historie”, som er basert på verda og altså er vitskap, og ”historier”, som er rekna som forteljingar. Det er ein vesentleg forskjell på desse to. I ei forteljing er ikkje innhaldet det viktigaste, og ein kan godt endre på detaljar, eller unnlate noko ein ikkje hugsar på. Det viktige med desse, er at dei blir fortalde. Slik er dei med å danne band i samfunnet. Historie derimot, skal beskrive hendingar og tilstandar som er forbi, men som har vore med å skape den utviklinga ein tek del i.

På bakgrunn av dette ”framsteget” frå modernismen til postmodernismen, får vi ei endring i status for omgrepet ”kunnskap”. For å finne ut kva som er sant no, nyttar ein ikkje metaforteljingane å støtte seg på, i staden blir metoden ein garantist. Uttrykket byggjer på det forråd av erfaringar, klokskap, innsikt, ferdigheiter etc. som fins i ein kultur, i motsetning til kunnskap, som blir definert som beskrivande innsikt om ting. På denne måten blir vitskapen underliggende kunnskapen. Postmodernismen endrar altså tydinga av omgrepet, og viser oss korleis denne endringa skjer. Lyotard beskriv til slutt den postmoderne vitskapen som ein ”paralogi”:

Ved at den postmoderne vitenskapen interesserer seg for det ubestemte, for grensene for kontrollens presisjon, for kvanter, for ufullstendige informasjons sammenstøt, for ”fracta”, for katastrofer, for paradigmatisk paradokser, så lager den en teori om sin egen utvikling der den beskrives som diskontinuerlig, katastrofisk, ikke-korrigerbar, paradoksal. [...] Og den foreslår en legitimeringsmodell som på ingen måte består i den beste performativitet, men i forskjellen – forstått som paralogi.⁸

Musikalske tankegangar

Som eg nemnde kort tidlegare, var modernismen starten på ein musikk der komponisten ofte hadde ein bakgrunnstanke for kvifor han jobba innanfor det uttrykket han hadde valt å bruke, og korleis han hadde valt orkestrering og måten ein har jobba med verket på. Det fans altså ei forklaring for kvifor musikken høyrdest ut

⁸ E. Schaanning, *Modernitetens oppløsning, sentrale skikkelser i etterkrigstidens idéhistorie*, Spartacus forlag, Oslo 1993, s. 35

som den gjorde eller gjer. Denne utviklinga vart av Adorno omtalt som ein immanent utvikling av materialet. Det var ei logisk forklaring i at utviklinga innan ein del av musikken, for eksempel harmonikken, gjorde at dei resterande musikalske delane automatisk får ei motrørsle, som driv dialektikken i musikken framover. Kvar minste detalj av eit musikkstykke kan bli skildra på grunnlag av ein idé, tanke, ei kjensle eller liknande, og dette kan vere med å hjelpe det uinnvigde øyret, altså menneskjer som ikkje har kjennskap til ein spesiell musikalsk retning eller sjanger, til å få ei større forståing for innhaldet i musikken. Her blir språket nytta som eit bindeledd, akkurat som vi har sett at det var nytta i vitskaplege samanhengar. Dersom ein ser for seg postmodernismen i musikken, er det tilnærma umogleg å setje ein særskild sjanger inn i den som den postmodernistiske tradisjon, fordi vi i dag har eit mangfald av musikalske uttrykk som presenterar postmodernismen.

Vi ser og ei endring i korleis musikk blir omtalt i denne tradisjonen. Det er uvanleg at nokon omtaler eit stykke som ein postmoderne komposisjon. Det er mogleg at ei utvikling innan studia av musikk kan vere litt av grunnlaget for dette. I musikkvitskaplege samanhengar har det i dag vorte ei større interesse for å sjå på den musikken som er skapt i samtida enn det var i tidlegare tider, noko som sjølvsagt er positivt for dei som skaper, framfører og formidlar musikk i dag. Det er ofte stort fokus på den populære musikken som i dag omfamnar ei mengde sjangrar, som pop, rock og elektronisk musikk, for å nemne nokre av dei, og det er og disse sjangrane som får merksemd gjennom media, som igjen er med på å forsterke dei inntrykk den vanlege borgar i eit vilkårleg land får av denne musikken. I etterkrigstida var det innanfor musikalsk analyse, eller omtale av musikk framleis svært vanleg at det var komponistar som jobba innanfor dette feltet. Nokre gongar kunne ein til og med oppleve komponistane analysere sine eigne verk, noko som var med på å tilnærme musikk til ein vitskapleg tenkjemåte, og det vart fokusert på dei tekniske verkemidla som var med på å forme strukturane ein komposisjon hadde, altså brukte dei den estetikken som modernismen bygde på. Disse analysane vart såleis med på å forme dei tankane eller kjenslene ein fekk av å høyre eit stykke. I dei seinare tidene ser vi ikkje like ofte at musikk blir skrive om på denne måten, av den grunn at dei som gjerne skriv om musikk i dag er meir opptekne av det som rører seg i den populærmusikalske delen av det som blir skapt, noko som fører til at det som blir

skrive om klassisk notert samtidsmusikk, gjerne held seg innanfor grensene til dei som er komponistar, utøvande eller har god kjennskap til dette miljøet.

Stor og enkel tilgang til musikk, og moglegheiter for samarbeid på tvers av tradisjonar, landegrenser, sjangrar o.s.v. gjer det enklare for musikarar og komponistar å eksperimentere. Fleire måtar å komponere og utføre musikk på blir aksepterte, og musikken får ein heilt annan ståstad i det enkelte mennesket sin kvardag. Slik kan ein seie at kunsten, her representert ved musikken, sitt samband med samfunnet, er basert på det materiale samfunnet sjølv har tileigna den, altså har musikken henta materiale frå samfunnet for å verte lettare mottageleg for nettopp, samfunnet.

DEL 2: Historie

2.1 Samtidsmusikk i Noreg etter 1900 – grunnlag for forståing av Ny Musikk si historie

Den tidlege avantgarden i Noreg

Pauline Hall var som formann og grunnleggjar av Ny Musikk ein av dei viktigaste forkjemparane for å nå nordmenn med dei musikalske straumane ein fann i resten av Europa. Ho var fødd i Hamar i 1890, men vaks opp i Kabelvåg, før ho flytta tilbake til Hamar med familien. Ho starta si musikalske karriere med pianotimar, og flytta etter ein kort periode i Tromsø til Kristiania for å ta musikkstudiane for alvor. Med opphald i både Paris og Berlin fekk ho kjennskap til dei store europeiske komponistane som vaks fram på starten av 1900-talet, og oppdaga at dette var noko som ikkje var godt nok kjent i Noreg. Ho var prega av fransk impresjonisme, og vidareførte dette inn i sin eigen komposisjon. Dette vart med på å presentere dei moderne straumane, som allereie var danna i Europa, her heime. Hall var heile livet oppteken av at den nye musikken skulle få godt feste i heimlandet, og gjennom tida i Ny Musikk, og som skribent og musikkkritikar i Dagbladet, vart ho ei viktig stemme for å fremje samtidsmusikken sin framvekst i Noreg. Dei to første komponistane som vart store forkjemparar innan moderne komposisjon i Noreg var Ludvig Irgens-Jensen og Fartein Valen. Begge nådde fram med sin musikk her heime, og representerte kvar si retning som var store ute i Europa. Irgens-Jensen for neoklassisismen og Valen for den atonale musikken. Irgens-Jensen brukte fleire komposisjonstekniske metodar gjennom sitt verke. Både melodiar som nærma seg det atonale og bruk av kyrkjetoneartar var med å forme den neoklassiske stilen. Valen nytta frie tema i sine komposisjonar, der ein ikkje hadde behov for å vere knytt opp mot ein toneart. Tysk og austerrisk musikk var dei største inspirasjonskjeldene hans. Det atonale var sterkt til stades i musikken, og då dei første verka vart utgitt på notar, starta ein langvarig debatt om atonal musikk på det generelle plan, der Fartein Valen stod i sentrum for diskusjonen. Både Irgens-Jensen og Valen tonesette tekstar av diktarar og andre forfattarar i samtida, og begge var nær knytt til kunstnarar innanfor biletkunstheltet, og ein kan sjå at desse ulike formene for kunstnariske uttrykk, kunne vere til inspirasjon for kvarandre. Med oppføringa av Valen sitt verk ”Kirkegården ved

havet”, som hadde tekstar av Paul Valéry, på ISCM-festen i Oslo i 1953, såg ein slutten på den første modernismen i Noreg som hadde oppnådd internasjonal merksemd.



Pauline Hall, komponist og grunnleggjar av Ny Musikk

Arven frå Grieg og den nasjonale musikken

Komponistar som David Monrad Johansen, Geirr Tveitt og Eivind Groven la grunnlaget for ein komposisjonstrend der ein ville presentere ”det norske”. Edvard Grieg vart rekna for å ha ei klar norsk stemme i musikken sin, noko desse og fleire andre norske komponistar i mellomkrigstida arbeidde for å utvikle på sine vis. Monrad Johansen hadde eit ønske om å utvikle eit tonespråk som skulle vere like tydeleg norsk som språket vårt. Han var godt kjend med Arne Garborg, og det kan sjå ut til at ideane til Garborg om det nasjonale verbalspråket som har påverka mange av dei musikalske påstandane til Monrad Johansen. Den som i ettertid har vorte den mest folkekjære og berømte av desse komponistane må seiast å vere Harald Sæverud. Han

var modernist, men framleis ein forkjempar for tonaliteten, og nytta ofte folkemusikk som inspirasjon for komposisjonane sine. Han var motstandar av den musikken som var komponert på grunnlag av konstruksjon, og brukte inspirasjon frå den norske naturen som grunnlag for å forme musikken sin. Klaus Egge var òg ein som nytta folkemusikken gjennom komposisjonen sin. Måten han tok i bruk elementa frå folkemusikken var mykje meir radikal enn andre norske komponistar hadde gjort, og han retta seg mot ein europeisk måte å nytte klangane og rytmikken på. Han utvikla etter kvart ein måte å lage fri tonalitet men likevel å kunne nytte tonaliteten i folkemusikken. Egge hadde strålende organisatoriske eigenskapar og vart i etterkrigstida formann i Norsk Komponistforeining. Her starta han opp eit arbeid for å betre kåra for utøvande tonekunstnarar, ved å få oppretta fleire stipend og sterkare rettskrav for musikken dei komponerte.

Okkupasjon og deling av det norske miljøet

I krigsåra var det vanskeleg å halde liv i musikkmiljøet. På den eine sida vart det skapt eit samhald og ei motstandsørslé, som arbeidde mot den sterke sensuren og dei haldningane som okkupasjonsmakta hadde. På andre sida hadde musikkmiljøet ein stor del medlemmar som var tilhengjarar av den tyske sida. Det at musikk kunne ha eit politisk innhald hadde til no hatt lite forståing her i landet, men sensureringa og forbodet mot enkelte former for musikalsk uttrykk var med på å byggje opp kjennskap til dette. Den moderne musikken vart heller ikkje godteken av tyskarane, og okkupasjonsstyret boikotta framføringar og radiosendingar med verk av for eksempel Arnold Schönberg, Igor Stravinsky og Kurt Weill for å nemne eit fåtal. Då okkupasjonstida var over vart det danna eit klart skilje mellom gammalt og nytt. Ein vart oppteken av å ta vare på det som var norsk utan overdriven nasjonalisme, og å gjere kjende dei kulturytringar som hadde vore ideala ute i Europa før krigen.

Kulturpolitisk struktur og eit norsk musikkliv i endring

Etter krigen var det danna eit fellesskap mellom aktørane i kulturmiljøet i Noreg, og ein kulturpolitikk var i ferd med å bli forma. Tidlegare hadde stønad frå statlege organ vore tilfeldig, og gjerne enkelttilfelle der personar eller institusjonar hadde oppsøkt

midlane på eige initiativ. Norske utøvarar markerte seg på eit høgt nivå både heime og internasjonalt i åra etter krigen, og namn som Alf Andersen, Kjell Bækkelund og Aase Nordmo Løberg utmerka seg. Det vart utarbeidd fleire tiltak for korleis ein skulle få det norske kulturlivet på fote att, der oppretting av ein musikkhøgskule var eit av dei største og viktigaste. Denne skulle føre til ein større del utdanna musikarar, musikk lærarar, komponistar, musikkteoretikarar og kritikarar. Slik ville vi også nå eit høgare nivå i det nasjonale musikk livet. Likeins vart det eit mål å desentralisere dei kulturelle tilboda som fans. Det vart oppretta eit riksteater, bygdekino og etter mykje om og men fekk vi rikskonsertar som skulle turnere landet rundt, for å nå ut til folket som budde utanfor byane. Den nye musikken frå både Europa og norske komponistar vart for første gong presentert i Noreg i 60-åra, og hausta til dei grader omtalar og kritikkar. Namn som Karlheinz Stockhausen og Nam June Paik skapte rabalder mellom norske musikkritikarar, og skepsisen til arrangementa Ny Musikk hadde sett i stand vaks seg større. Likevel heldt Ny Musikk fram med arbeidet for å gjere kjend den musikken og dei straumane som var gjeldande både i og utanfor Noreg. Dette tiåret gjekk det føre seg ei tilnærming mellom jazz og kunstmusikk, og det vart ikkje uvanleg at jazz var på programmet til konsertar med moderne kunstmusikk, og omvendt. At jazzpianisten Egil Kapstad studerte under Bjørn Fongaard er eit eksempel på korleis skiljet mellom trendane var i ferd med å viskast ut. Politikk og kultur vart stadig nærmare knytt til kvarandre og på 1970-talet kjempa kunstnarane for betre kår gjennom Kunstnaraksjonen -74. Vederlag for bruk av ein kunstnar sine verk, ein utvida bruk av desse og garantert minsteinntekt for profesjonelle kunstnarar var hovudsakene i aksjonen. Dette tiåret vart mellom anna Norges Musikkhøgskole og fleire musikkonservatorium og regionale musikarordningar etablerte, og oppbygginga av eit profesjonelt musikk liv sette fart for fullt.

Den nye musikken får feste blant komponistane i etterkrigstida

Dei første par åra etter krigen sto den nasjonale kjensla sterkt, og ein stor del komponistar nytta denne tilknytninga til det norske i verka sine. Mangelen på ein musikkhøgskule gjorde det vanskeleg å utvikle seg som komponist her i Noreg, så fleire reiste til utlandet for å studere komposisjonen. I 50-åra vaks det fram ei rekkje nye musikk miljø i Europa som presenterte tolvtonemusikken, den serielle musikken

og den elektrofoniske musikken. Darmstadt, Köln og Paris var nokre av stadane der dei nye miljøa blømde. Desse komposisjonsformene var både skremande og spanande for norske komponistar som kom frå ein utkant i Europa. Etter kvart påverka desse musikalske retningane komponistar til å gå vekk frå tanken om at ”det norske” skulle vere eit viktig tema i musikken. Den tradisjonelle neoklassiske stilen vart ei av hovudretningane, og ga sakte men sikkert slepp på det nasjonale uttrykket. Ny Musikk som arrangør av konsertar med moderne musikk, fekk ei avgjerande rolle i Noreg, og komponistar som Arne Nordheim, Finn Mortensen og Egil Hovland var sterkt knytt til miljøet rundt organisasjonen. Desse tre representerte òg nokre av dei sterkaste moderne retningane innanfor norsk komposisjon. Mortensen var prega av Darmstadt-miljøet og Karlheinz Stockhausen. I komposisjonane nytta han både tolvtoneteknikk, og seriell teknikk, men hadde alltid sitt personlege uttrykk i botnen. Hovland var den første nordmannen som deltok på sommarkurs i komposisjon i Darmstadt, og han orienterte seg mot den internasjonale neoklassiske stilen. Etter studiar i USA og Italia utvikla han ein stil som inneheldt mykje improvisasjon og nye måtar å bruke instrumenta på, som for eksempel klimpring på strengane inne i pianoet. Namnet Arne Nordheim vart etter kvart sterkt knytt mot elektronisk musikk. Gjennom det ekspressive uttrykket, låg det likevel ein god dose romantikk i klangane og den musikalske symbolismen. Han var oppteken av den polske skulen der komponistar som Krzysztof Penderecki og György Ligeti var nokre av dei fremste. Det var flytande og pulserande klangmasse og mikropolyfoni som la grunnlaget for desse komponistane, og det var òg godt representerte trekk i Nordheim sine komposisjonar. For å utvikle den elektroniske komposisjonen reiste han utanlands, der det fanns studio som var bygde for dette, og han vart ein av dei viktigaste og mest anerkjente komponistar vi har hatt i Noreg, med sin elektroakustiske musikk. I 1970-åra tok Nordheim til å blande nyromantiske trekk som melodi og tonalitet med det neoekspressionistiske grunnlaget, i 1980-åra kom romantikken og lyriske klangparti fram i komposisjonane. Nordheim vart nærmast å rekne for norsk nasjonalkomponist, og i 1981 flytta han inn i staten sin heidersbustad for kunstnarar, Grotten.

Modernismen og ”det norske”

Diskusjonen om korleis norsk komposisjon var forankra i ”det norske” var eit spanande tema for kritikarar og komponistar i 1980-åra, og var eit av dei tema som var omdiskutert i samband med Ny Musikk sitt 50-års jubileum i 1988. Som utgangspunkt kan vi sjå på dei tankane dansken Karl Åge Rasmussen presenterte i sitt innlegg under Nordlyd i 1987. Det nye som blir skapt, er forankra i noko som tidlegare har vore norma eller det normale innanfor måten ein skriv, framfører og arbeider med musikk på. Den tilstanden som ”ny musikk” og ”moderne musikk” hadde i 1987 var i følgje Rasmussen så vanskeleg å omtale, at til og med omgrep som ”avantgarde” ikkje kunne fortelje noko om den.

I 80-erne, hvor komponister anvender alle mulige historiske virkemidler i musik, basert på alle mulige traditioner, teknologier, holdninger, og hensigter, er det unægtelig blevet et voveligt forehavende at udpege hvad der er frem og hvad der er tilbage. Slagordet avantgarde mister sit slag hvis det er uklart hvor disse ”nogen” befinder sig, og hvor de agter sig hen.⁹

Med grunnlag i at historia har ei bestemt retning blir såleis ein ny eller moderne måte å komponere på, definert ut frå korleis ein tidlegare praksis har vore. Dette viser tydeleg at all nyskaping har forankring i fortid, anten det fungerer som ei vidareføring av det som allereie er gjort, eller står i kontrast til det som allereie er gjort. Gjennom denne måten å sjå nyskapinga på blir det viktigare for komponistane å vere autentiske. Med det meiner ein at eit verk må bere preg av personlegdomen til den som komponerer det. Ein må vise sitt ego gjennom komposisjonen, samstundes som ein må vere medviten om røtene sine. Denne filosofien rundt det avantgardistiske miljøet hadde utgangspunkt i Darmstadt-krinsane etter andre verdskrig. Ein av dei største filosofane innan denne tenkinga var Theodor Adorno, som trudde på ein hegeliansk modell der kunsten var underlagt den historiske krafta. Det er her to moglegheiter, ein kan som kunstnar anten fortelje den historiske sanninga, eller ein kan velje å lyge. Gjennom denne filosofien vart det populært med såkalla ”Work-in-progress”-verk, der ideane kom etter kvart, og det som allereie var gjort medan ein produserte vart sett på som oppbrukte og nyttelause. Det var ikkje mogleg med gjenbruk, sidan det ikkje

⁹ Rasmussen, Karl Aage, ”Overlever historien? Avantgarde og postmoderne tradition i den nye musikk”, *Ballade nr. 2, 1987*, Universitetsbiblioteket i Trondheim

ville verte rekna som autentisk: ”Jo mer konsekvent og hensynsløst de insistere på sin åndeliggjøring, desto mer fjerner de seg fra det som skulle åndeliggjøres”¹⁰

Adorno stiller spørsmål ved korleis musikken går over sine grenser for å verte nyskapande i sin ”Musikkfilosofi”. Historia fungerer her som eit immanent verkemiddel i måten ein skaper musikk på, og gjer at ein aldri vil kunne lage ein ny musikk som anten vidarefører eller står i motsetjing til noko som har vore gjort tidlegare. For å rive ned grensene må ein først finne rørsler innanfor den etablerte norma, som vil vere i stand til å vekse seg store nok til å først tøyse, og så rive sund desse til fordel for det nye. Spørsmålet blir såleis om dette nye kan reknast som musikk på same måte som det som vart rekna for det før grensene vart rivne sund. Som motsetning til denne tankemåten fekk ein etter kvart den amerikanske ”minimalismen”, ei komposisjonsform som beint fram kledde av alle omgrep om utvikling og framgang.

Den norske musikken har opp gjennom tidene vore prega av grunnlaget i nasjonalisme, noko som kan vere interessant, men samstundes kan skape ei form for stagnasjon i produksjonen av nye verk. Morten Eide Pedersen seier det slik:

En dominerende trend i norsk musikk gjennom de siste hundre år har vært en søken etter et nasjonalt idiom. På linje med mange andre nasjoner fikk også vi en betydningsfull nasjonalromantisk epoke på slutten av forrige århundrede, som falt sammen med fremveksten av en rekke mindre nasjonalstater i Europa. Vi har, selv etter å ha eksistert som egen nasjon i litt over åtti år, fortsatt et sterkt avhengighetsforhold til en musikalsk nasjonalisme.¹¹

Det blir vidare diskutert av Pedersen korleis ei vurdering av norsk musikk kan vise at den nasjonale ideologien har vore sterkare til stades i musikken enn eit reint norsk materiale. Her kan vi sjå attende den nasjonale musikktrenden som vaks fram med Tveitt, Groven og Monrad Johansen. Komponistane arbeidde ut frå teknikkar og klangar som var vanlege i norsk folkemusikk, og førte desse verkemidla over til kunstmusikken. Kyrkjetoneartar og rytmikk er eksempel på nokre slike verkemiddel.

¹⁰ Adorno, Theodor W., *Musikkfilosofi*, Pax Forlag, 2003, s. 157

¹¹ Pedersen, Morten Eide, ”Nostalgi eller bevisstgjøring”, *Ballade nr. 2/3 1988*, Universitetsbiblioteket i Trondheim

Likevel kan ein diskutere om desse tekniske verkemidla er særnorske i seg sjølv. Om ein ser på store europeiske komponistar som for eksempel Bela Bartok og Claude Debussy finn ein at mange av dei same teknikkane òg er til stades i deira verk. Trua på at dette materialet i seg sjølv, og ikkje på komposisjonen som ein måte å vise fram den ideologien i epoken verket er skrivi i, var her heime leiande. Den nasjonalismen ein finn i desse verka fungerer ikkje som ein sjølvstendig stil, men er meir å rekne for ein slags dialekt, innanfor dei rammene som er sett opp for å lage musikk på ein måte som er tileigna det samfunnet kunstmusikken vaks fram frå. Slik blir den nasjonalromantiske komposisjonen basert på ein nostalgi, den tek tak i fortida som grunnlag for komposisjon i samtida. Pedersen konkluderer med at eit større innblikk i folkemusikken og dei verkemiddel den har, for så å vidareføre dette inn i eit verk på ein måte der desse blir trekt fram i staden for at dei fornorskar ein komposisjonsmåte som i utgangspunktet ikkje er norsk. Han deler det inn i to greiner med bruk av folkemusikk i ny norsk komposisjon etter Grieg:

...en som tilnærmer seg en europeisk tradisjon som nevnt, og en som oppsøker denne musikken for virkelig å hente ut en essens til en ny musikk. Den første retningen har dominert både i antall verker og komponister, den andre er nesten usynlig.¹²

Med denne bakgrunnen ser Pedersen at komponistane stadig oftare grip etter folkemusikk som inspirasjon til å sameine tradisjonen og fornyinga i verka sine på ein spanande måte, og påpeiker at moderniteten ikkje ligg i dei nye klangane ein finn i folkemusikk, men heller i korleis ein sameiner desse i verket. Han påpeikar òg at dei klanglege avantgardeeksperimenta ikkje ligg så langt unna det folkemusikken har å tilby gjennom bruk i komposisjon, og ser dette som ein god måte å strekkje seg utover Noreg sine grenser i komposisjonsmiljøa.

Postmodernistisk mangfald

Denne forankringa i det nasjonale frå 1980-åra og utover er eitt av fleire viktige element innanfor den nye retninga som modernismen sakte men sikkert førte over i postmodernisme. Ute i Europa og i USA hadde denne utviklinga innanfor kunstfeltet starta allereie på 1960-talet, og hadde allereie utvikla seg over fleire tiår. Det norske

¹² Ibid.

kunstmiljøet tok sakte men sikkert inn desse uttrykka, og tok dei i bruk i sine egne verk. Dei ekstreme uttrykka som hadde utvikla seg gjennom modernismen, der struktur, at det var føremålstenleg og tilknytninga til dei omgivnadene dei kunstnariske uttrykka vart produserte i var viktige haldepunkt, hadde vorte meir vanlege for folk, og musikken vekte ikkje lenger store reaksjonar. Kunstnarar kunne ikkje lenger sjokkere ved å bryte opp eit musikkstykke til enkle bestanddelar, som var sett saman ut frå ein metode, i større grad enn tanken om at det skulle klinge vakkert.

Postmodernismen fekk inga samla retning som peika seg ut som ein avantgarde slik modernismen hadde, men eit fleirtal av retningar som skulle utvikle seg til eit mangfaldig uttrykk i kunstmiljøa. Frå å sjå kunstverket som noko overordna vart det i større grad eit fokus på augneblinken. No vart ”performance”, konseptkunst og bruk av heilt vanlege ting som utstillingsobjekt, ein trend, dermed vart det opp til kunstgalleria å bestemme korleis kunsten skulle oppfattast av mottakaren. Eit ekstremt eksempel er Marcel Duchamp som stilte ut det velkjende pissoaret sitt under tittelen ”Fontene” i 1917. Han kan òg sjåast som ein av dei første kunstnarane som arbeidde med konseptkunst. I musikken vart tankane frå serialismen og ”musique concrete” som vart brotne opp av postmodernistane. Ein ville ikkje lenger ha streng struktur og form som utgangspunkt, og det vart stadig eit mindre skilje mellom jazz og anna improvisasjonsmusikk til kunstmusikken. At formene byrja å fusjonere med kvarandre er eit av dei viktigaste trekkene for den postmoderne tradisjonen, og pluralismen stod sterkt som utgangspunkt for den retninga kunststartane tok. Ein ville gjere kunsten mindre subjektiv, og såleis vart det i større grad kunstnaren som oppsøkte eit publikum, noko som gjorde miljøa mindre elitistiske. No var det ikkje lenger berre utdanna komponistar og musistar som skapte musikk, noko som i stor grad påverka korleis lyttarar av musikk var kritiske, eller ukritiske til den typen musikk dei vart utsette for. Utviklinga av konsertscener utanfor dei store byane fekk mykje å seie for utviklinga av norsk musikk. Med omreisande tiltak som Riksteateret, Rikskonsertene og Bygdekinoen, vart det lettare for bygdefolket å orientere seg om det som skjedde i byane utan å forlate heimstaden. Dette løfta interessa for å utvikle kulturskular og andre kulturelle institusjonar i fleire delar av landet, og la grunnlag for betre musikk- og kulturundervisning. Fleire musikksgjangerar festa grepet i det norske folket, og populærmusikkindustrien auka sakte men sikkert og vart ein svært stor del av den norske musikkmarknaden. At det vart større tilgang til musikk og kultur utanfor byane, gjorde ikkje at folk berre interesserte seg for populærmusikk, men

auka òg nyfikna for det som gjekk føre seg innanfor kunstmusikken. Ein delte gjerne samtidskomponistane inn i to båsar innanfor komposisjonstradisjonen, anten ”tradisjonalar” eller ”modernistar”. Desse båsanane hadde med kva slags røter komposisjonen var forankra i, og både norsk og utanlandsk kunstmusikk vart i større grad både framført og lytta til i Noreg. Utover i 1980- og 1990-åra vart det vanskelegare å plassere komponistane innanfor desse sjangrane, då det vart vanlegare at kvar enkelt komponist gjerne nytta stilartar frå begge sider, og det vart meir akseptert å eksperimentere med ulike stilar innanfor same verk. Det var ikkje lenger berre kunstmusikken som kunne vere nyskapande og opprørsk mot det samfunnet den vart oppført i, her hadde populærmusikk òg fått ei sterkare stemme. I Noreg fekk den moderne kunstmusikken ei oppbløming gjennom ei rekkje festivalar som arbeidde med å presentere den, og fleire kammerensemble som utelukkande presenterte moderne musikk.

Norsk komposisjonsutdanning

I 1980-åra fekk Noreg for første gong eit kandidatstudium i komposisjon, noko som gjorde at unge komponistar kunne ta heile utdanninga si utan å måtte reise ut av landet, der Finn Mortensen vart ein føregangsmann for mange av studentane. Då Mortensen døydde i 1983, var det to komponistar som fekk hovudansvaret for denne komposisjonsutdanninga, Lasse Thoresen og Olav Anton Thommesen. Desse to var ikkje modernistar slik Mortensen var, men begge hadde bakgrunn frå studiar i sonologi, læra om lyd. Begge fekk stor innverknad på studentane med stilistiske og etiske tankar rundt komposisjonen. Thommesen var inspirert av klangeksperimenteringa som for eksempel Edgard Varèse dreiv med. I tillegg hadde han plukka opp mykje under studiar med Iannis Xenakis, mellom anna ei interesse for mikrotonalitet og nytting av instrumentasjon som eit fargande element. Han brukte trekk frå både seinromantikk og modernisme i orkesterhandsaminga, og kunne referere til historie og stilartar gjennom komposisjonen. Thoresen arbeidde innanfor eit breitt spekter av komposisjonsfeltet, og henta gjerne inspirasjon frå både klangeksperimentering, avantgarde og neoromantikk. Mikrotonalitet var for han eit spanande utgangspunkt også for han, og gjennom folkemusikken fann han interessante trekk av mikrotonalitet, rytmikk og ornamentikk som han gjerne tok inn i

sin eigen komposisjon. Ein komponist som har brukt sonologi i arbeidet sitt er Nils Henrik Asheim. Ved å ta utgangspunkt i ulike problemstillingar for kva typar verkemiddel han kan bruke i komposisjonen, og gjennom å nytte sidestilling og motstilling av musikalske teksturar nytta han desse sonologiske tankane. Han er i dag ein av dei mest aktive og spanande samtidskomponistane vi har, og skriv både orkestermusikk og moderne kyrkjemusikk, i tillegg til at han driv med elektroakustisk musikk.

Slutten av eit hundreår

I 1990-åra var komponistane i Noreg ikkje i så stor grad inspirerte av den tidlegare klassiske musikken, og heller ikkje så opptekne av verdiane frå modernismen om å vere nyskapande og å skulle føre tradisjonane framover. Dei var heller opptekne av at den verda dei fann seg i no hadde eit enormt mangfald av musikalske uttrykk, og at ikkje noko var betre eller dårlegare enn noko anna, det var berre forskjellig. Dette gjorde at kunstmusikken i større grad vart inspirert av andre musikalske sjangrar. Ein inspirator for desse komponistane hadde vore Asbjørn Schaathun, som gjennom sitt arbeid på Norges Musikkhøgskole presenterte ei rekkje musikalske uttrykk som fusjonerte saman på nye og eksperimenterande måtar. Det var i følgje han sjølv i møtet mellom strukturar og tankegangar han hadde valt å jobbe med i komposisjonen at det av og til kolliderte, og såleis vart utvikla interessante løysingar som ikkje nødvendigvis var logiske. Dette skapte spenningar og nyskapande tankar innan komponeringa. Klangbruken hans er sterkt influert av fransk musikk, og ein kan finne trekk som minner om Hector Boulez sin måte å bruke klangar på. Han var den største forkjemparen for ”computermusikk” i Noreg, og med bakgrunn frå IRCAM i Paris vart han ein av dei viktigaste komponistane innanfor denne sjangeren, vi hadde her heime.¹³

Det vart danna grupper som gjennom media presenterte sine komposisjonar og komposisjonsteknikkar under same namn, som for eksempel presenterte ei rekkje

¹³ http://www.schaathun.org/pages/begynn_biografi_side_2.htm, 25. april 2011

komponistar sin musikk under temaet ”pling-plong”, ved at dei ga ut ei plate under med dette som tema. I tillegg var ei gruppe komponistar samla under namna ”retromodernistene” eller ”generasjon kompleX”. Såleis sto komponistane saman om å nå ut til publikum gjennom det store mangfaldet av musikk som var tilgjengeleg i samtida.

2.2 Ny Musikk frå 1938 til i dag

Ny Musikk – Ei norsk avdeling av ISCM blir oppretta

Ny Musikk som organisasjon vart starta i 1938 på initiativ frå ein av våre viktigaste kvinnelege komponistar gjennom tidene, Pauline Hall. Eit lengre opphald i Paris rundt 1913 gjorde ho merksam på nye trendar som røyvde seg innanfor musikkmiljøet i Europa. Debussy, Stravinsky og Musorgskij var nokre av dåtidas mest grensesprengjande komponistar, og opplevinga av å bli kjend med den typen musikk dei arbeidde med, gjorde Pauline Hall interessert i å fremja dette heime i Noreg. Nok eit utlandsopphald, denne gongen i Berlin, gjorde ho kjend med organisasjonen ISCM (International Society for Contemporary Music), eit samarbeid mellom Storbritannia, Frankrike og Tyskland som vart oppretta for å jobba mot konservatismen innan musikken i medlemslanda. På denne måte skulle dei som arbeidde med banebrytande komposisjon få ein støttespelar for å kunne drive med nett det.

Gjennom eit samarbeid med den danske avdelinga av ISCM, reiste Pauline Hall til ISCM si generalforsamling i London tidleg i 1938. Her viste det seg at Noreg allereie var registrert med ei avdeling under namnet ”Unge tonekunstneres samfund”, men at avdelinga aldri hadde sendt verk til vurdering for det internasjonale programmet, og berre sporadisk hadde betalt kontingenten. Dette førte til eit møte på Hotel Continental i Oslo den 17. september same året, der ein skulle ta opp til vurdering å opprette ei norsk avdeling av organisasjonen. Under dette møtet vart det vedteke å kalle organisasjonen Ny Musikk og det heile starta opp med Pauline Hall som formann og Harald Sæverud som varaformann, i tillegg til ein kasserar/sekretær og to andre styremedlemmar. Den norske avdelinga av ISCM var dermed stifta, men det skulle ikkje gå heilt knirkefritt den første tida. ”Norske tonekunstneres samfund” retta gjennom media fleire angrep mot Pauline Hall og hennar nystarta foreining, fordi dei såg den som ein uekte kopi av det leiaren i ”Norske tonekunstneres samfund” sjølv hadde starta opp. Anklagene førte til at begge grupperingane vart sende til vurdering av ISCM sitt hovudkontor i London, som bestemte at Ny Musikk under leiing av Pauline Hall skulle vere den norske avdelinga. Det vart bestemt at organisasjonen

skulle arbeide for musikkutveksling med andre land, noko som ikkje eksisterte i Noreg i det heile tatt på den tida. Gjennom å arrangere konsertar og møter, og ved hjelp av kringkasting skulle dei gjere det norske publikum merksame på kva som røyvde seg andre stadar i verda. Ny Musikk skulle vere ein medlemsorganisasjon som arbeidde for ”..å vise nyskapende uttrykk som rører seg på den internasjonale musikkarenaen.”¹⁴

Pauline Hall sat i leiarstolen til organisasjonen heilt fram til 1961, og gjennom denne perioden kunne Ny Musikk notere seg både mange oppturar og nedturar. Dersom ein tek føre seg korleis presentasjonen av norsk musikk i utlandet utvikla seg ved hjelp av Ny Musikk, kan ein ikkje gjere anna enn å seie at opprettinga av organisasjonen var eit steg i rett retning for å få fremja norsk musikk i utlandet. Gjennom dei internasjonale ISCM-festane (også kalla Verdsmusikk dagar seinare) vart fleire norske bidrag sendt inn til vurdering, og ved fleire høve fekk nokre av desse plass på programmet. Vi kan mellom anna nemne Fartein Valen (Sonetto di Michael Angelo) og Harald Sæverud (Gladreslått) ved festen i København i 1947, Klaus Egge (Symfoni nr. 2) og igjen Sæverud (Symfoni nr. 5) i Brussel i 1949.



*Billett til
ein konsert
med Ny
Musikk i
1951*

¹⁴ http://www.nymusikk.no/?page_id=12, 07.02.2010

Verdsmusikkfesten til Noreg

Ny Musikk tilbydde fleire gonger gjennom desse åra å arrangere Verdsmusikkfesten i Oslo, men fekk avslag då andre byar stilte med sterkare representantar. På tredje forsøk fekk Pauline Hall likevel klarsignal til å arrangere i Oslo i 1953, noko som ikkje skulle gå heilt knirkefritt. Festspillene i Bergen var nemleg planlagt til same tid, noko som ville gjere det vanskeleg å samle heile det norske musikkfeltet. Samstundes som heile festen var svært viktig med tanke på ISCM globalt etter trøbbel på festen i Salzburg året før, då det var uvisse om ein klarte å oppretthalde den internasjonale seksjonen. Ny Musikk fekk på denne måten ansvar for å vise at det var eit behov for å halde fram med ISCM internasjonalt, og vise at samarbeidet mellom dei europeiske landa var viktig. I forkant av arrangementet forklarte Pauline Hall i eit intervju med VG at Ny Musikk og ISCM ønskte å arrangere denne Verdsmusikkfesten for å kunne vise fram den samtidsmusikken til eit endå større publikum, og oppfordra såleis alle til å vere opne for det som skulle skje:

Jeg tror ikke folk behøver være redd for ny musikk. Det hele er i grunnen bare et spørsmål om å legge godviljen til og vise aktiv interesse og ikke passiv fordomsfullhet [...] Nå må de endelig ikke oppfatte meg slik at jeg mener ny musikk er identisk med god musikk fordi den er ny. Men det er rettferdskrav at ny musikk får en sjanse til å bli framført, hørt og vurdert.¹⁵

Sjølv om alle medlemslanda som var plukka ut til programmet for musikkfesten hadde moglegheit til å sende sine eigne musikarar til oppføringane, var det eit fåtal som gjorde det. Det førte til at det hovudsakleg var norske medverkande musikarar som stod for avviklinga av Verdsmusikkfesten i 1953. Det Filharmoniske Selskaps Orkester stod for størsteparten av orkesterprogrammet, men også Kringkastingsorkesteret medverka. Av andre som deltok kan Solistkoret og NRK sitt kammerkor nemnast. Nokre av solistane var fløytisten Alf Andersen som spelte ein fløytepartita av japanaren Makoto Moroi, og Ernst og Kari Glaser som heidra Fartein Valen. Dirigentane Øivin Fjeldstad, Arvid Fladmoe, Odd Grüner-Hegge, Rolf Karlsen, Hugo Kramm og Knut Nystedt var og viktige for festivalen.

¹⁵ Pauline Hall i intervju med VG 20. mai 1953, utklippsmappe Ny Musikk, Nasjonalbiblioteket

I gjennomføringa av arrangementet vart det lagt større vekt på det kunstnariske enn økonomiske, noko som skulle vise seg å ikkje vere så lett å hanskast med i ettertid. Dette var rett nok ikkje noko dei var uroa over i forkant av festivalen, og på positiviteten i musikkmiljøet kunne ein merke at eit slikt initiativ var viktig for Noreg. ”Et nytt musikk-syn holder på å skapes”,¹⁶ uttalte Øivin Fjellstad om den norske ISCM-festen. Festivalen skulle opne nye horisontar for dei norske tilhengjarane, så vel som gje anledning til å vise fram det vi hadde å by på sjølve.

Likevel vart Oslo-festen sett på som ein suksess for ISCM sin del, fordi programmet viste stort engasjement for musikken som røyvde seg i medlemslanda. Darmstadt-krinsen, Schönbergs tolvtoneteknikk, utforskinga av klanger i samtidsmusikken og serialismen var aldri før presentert i Noreg, noko som førte til ein del merksemd, som igjen skulle få mykje å seie for innsikt og forståing av samtidsmusikken. Det vart oppretta ein pris på 5000 kroner, nemleg Fartein Valen-Prisen, som den dag i dag står som eit fyrstårn for norske samtidskomponistar. Trass i kunstnarisk suksess og positiv respons internasjonalt, vart den norske avdelinga var nærmast lagd på is i to år. Kassa var skrapa etter Verdsmusikkfesten, og fleire mislykka tiltak til å få den på fote att vart gjennomført, mellom anna eit noko optimistisk billotteri. Til slutt vart det Norsk Komponistforeining som trødde hjelpande til, og fekk Ny Musikk på beina att. I høve feiringa av Ny Musikk sine 20 år som organisasjon, i 1958, heldt Pauline Hall ein pressekonferanse der ho fortalde om draumane for korleis Ny Musikk skulle halde fram i framtida. Ho påpeika at det var dårleg med stønad, og at den dårlege økonomien var ei av årsakene til at det ikkje vart arrangert meir enn eit par medlemskonsertar i året. Ho hadde ein visjon og eit ønskje om at den norske seksjonen skulle, slik som den svenske og danske, skulle arrangere 4 medlemskonsertar i året for å oppretthalde eit likt nivå i dei nordiske landa. Det kom òg fram at den dårlege økonomiske situasjonen til ein viss grad skuldast Verdsmusikkfesten i Oslo i 1953, som hadde vore ei svært stor økonomisk byrde. Men arrangementet hadde også ein positiv effekt, fordi det medverka til at ISCM internasjonalt kunne fortsetje å eksistere, trass i usemje innanfor organisasjonen. Likevel vart det ikkje noka stor feiring av 20-årsjubileet, men eit aldri så lite

¹⁶ *Kontinentale impulser*, Norges Musikkhistorie Bind 5, s 108

medlemsmøte der Pauline Hall heldt eit foredrag om Ny Musikk frå starten og fram til jubileet.

I 1959 vart det oppretta eit nytt styre i Ny Musikk, som skulle kome til å prege korleis organisasjonen arbeidde framover. Pauline Hall sat framleis som formann, men Finn Mortensen som var vald til varaformann skulle verte ein stor ressurs for organisasjonen. Etter eit framlegg om å fastsetje talet konsertar i løpet av ein sesong, vart det bestemt at Ny Musikk skulle arrangere fire abonnementkonsertar den sesongen. Desse skulle gjennomførast dersom dei fekk den stønaden dei trong til arrangementa. Heldigvis hadde både staten og kommunen hatt Ny Musikk i tankane, og dei vart tildelt 5000 kroner frå kvar av desse instansane. Dette i tillegg til stønad frå komponistforeininga gjorde det mogleg å gjennomføre dei fire konsertane. Det var viktig for Ny Musikk å kunne oppretthalde eit visst tal konsertar i løpet av sesongen, slik at publikum fekk moglegheit til å komme i kontakt med utøvarane i faget, altså både musikarar og komponistar. 60-åra skulle i ettertid vise seg å bli nokre av dei viktigaste åra i den norske musikkhistoria når det kom til stønadsordningar innanfor musikkmiljøet. Fleire andre kunstformer var allereie godt støtta av staten, noko som aktiverte fleire komponistar med å skape debatt omkring musikken. Finn Mortensen var i tillegg til å vere varaformann i Ny Musikk ein av desse debattantane. Dei retta kritikk mot rikskringkastinga for å ikkje vere flinke nok til å presentere den nye og norske musikken, noko som etter kvart resulterte i programmet ”Musikk i brennpunktet” med Finn Mortensen og Sverre Lind, der nettopp denne musikken var tema. Mottakinga mellom lyttarane var noko spreidd, og mange retta klaga på musikken, fordi dei meinte noko av den ikkje var å rekne som musikk. I hovudsak snakkar vi her om elektronisk musikk, som var nytt, ukjent og kanskje og litt skremmande for mange.

Katastrofekonsert

Ei særskild hending sette i 1961 dette spørsmålet om kva som var musikk eller ikkje på kartet. Ny Musikk hadde invitert Nam June Paik frå Korea til Kunst- og Håndverksskolen i Oslo for å halde konsert. Dette skulle verte den mest omtalte

konserteren så langt i historia til Ny Musikk, men ikkje på ein positiv måte. Ny Musikk skriv i dag slik om denne hendinga:

Den 27. september 1961 skjedde skandalen. I fri utfoldelse på Kunst- og Håndverksskolen kunne man oppleve den koreanske pianisten Nam June Paik som først obduserte et gammelt piano, bombarderte publikum med erter, innsåpet og klippet opp diverse tilskuere, og til slutt etter endt dåd (innbefattet klaverspill) druknet Paik sine sorger i et velfylt badekar. Slik introduserte Paik begrepet performance for et norsk publikum. Arrangør var foreningen Ny Musikk som i dagene etterpå måtte imøtekomme de rasende kritikkene som preget avisene. Det lå allikevel et alvor bak Paiks opptreden som kom i skyggen. Råd villheten, usikkerheten, den brennende lengsel etter å finne fotfeste og en fortvilet trang til å utfordre kunsten og publikum. Denne seansen kom til å prege store deler av Ny Musikks virksomhet i begynnelsen av 1960-årene. Så sent som i 1963 måtte tidligere formann Pauline Hall selv stille opp i fjernsynsintervjuer for å forsvare hendelsen.¹⁷

Også Finn Mortensen som på den tida var formann svarte på spørsmål frå tilhengjarar og motstandarar i media. Mortensen forklarar så korleis denne konserten kom i gang, og fortel at den Ny Musikk i utgangspunktet var skeptiske, men at dette hadde kome på tale gjennom eit samarbeidsmøte mellom dei norske, svenske og danske avdelingane av ISCM. Det var den svenske avdelinga, Fylkingen, som hadde ønskje om å engasjere Paik, og han vart der framstilt som "... skulle være en "avansert Cage", og da amerikaneren John Cage jo var kjent for å være den mest ekstreme komponist som overhodet eksisterte, syntes vi at dette kanskje var i sterkeste laget."¹⁸

Likevel var Ny Musikk nysgjerrige på denne koreanske komponisten, og etter at den danske avdelinga, "Unge Tonekunstneres Samfund", bestemte seg for å engasjere han, vart dette på nytt teke opp til diskusjon i foreininga. Etter ein del informasjon om utdanninga til Paik, som viste seg å vere særskild imponerende, vart det vedteke at å ikkje gå med på eit slikt nordisk samarbeid ikkje ville sjå godt ut så kort tid etter avtalen om å danne eit nordisk samarbeid innanfor ISCM. Etter den svenske konserten herja det likevel tvil i Ny Musikk. Universitetets Aula vart avbestilt som arena, og ein lurte tidvis på å avlyse det heile, men den 27. september spelte likevel Nam June Paik på Kunst- og Håndverksskolen. Gjennom dette oppfylte òg Ny Musikk si plikt overfor

¹⁷ http://www.nymusikk.no/?page_id=12, 14.02.2010

¹⁸ Finn Mortensens svar til Karl Emil Hagelund i Dagbladet 2. Oktober 1961, utklippssmappe Ny Musikk, Nasjonalbiblioteket

ISCM ved å presentere dei musikalske straumdraga som fans i samtida. I tillegg svarte Finn Mortensen på kva denne verksemda skulle vere godt for, og om det som gjekk føre seg kunne kallast musikk slik: ”En kan aldri vite hva som vil tilføre musikken nye impulser, og jeg kan som formann for det Haglund kaller en ”avantgarde-gruppe” nettopp ikke løpe den risiko å stenge ute impulser fra de store musikkssentra.”¹⁹

Vidare greier han ut om dei vanskane som dukkar opp når ein er formann, der han må finne ein balansegang mellom den konservative musikken i samtida, så vel som denne nye forma for musikk, som han understrekar at han personleg ikkje har så mykje til overs for. Det skulle vise seg å verte fleire følgjer av konserten, enn elendige kritikkar og spørsmål til formannen. I eit brev til styret i Ny Musikk datert torsdag morgon (28. september), altså dagen etter konserten med Paik, ber ein medlem av organisasjonen å bli strøken frå medlemslista fordi han meinte konserten var å halde medlemane, og dei andre tilhøyrande for narr. I Dagbladet skriv Karl Egil Hagelund ein notis der han stiler spørsmål til formann i organisasjonen om kvifor dei valde å setje opp dette ”rene og uforfalskede idiotiet?”²⁰ Han seier vidare:

Ny Musikk har et stort ansvar som en avantgarde-gruppe. Det er nok av reaksjonære som griper enhver anledning til å sverte de nye innslagene i både malerkunst, musikk og skulptur i dag. Ved å låne sitt navn til koreanerens forestilling, gjør foreningen all original nyskaping en bjørnetjeneste.²¹

Likevel var det ikkje alle som var misnøgde med innsatsen til Ny Musikk, og deira verksemd i Oslo blir positivt omtalt av engasjerte i andre norske byar. På ein liten handskriven lapp i arkivet til Ny Musikk, mest sannsynleg frå komponisten Edvard Hagerup Bull, som på den tida hadde tilhaldsstad i Trondheim kan ein lese denne beskjeden: ”Finn Mortensen. Kunne ikke De lure Oftedal & co til å spille litt moderne musikk på vanlige konserter, siden Ny Musikk glimter med sitt fravær i

¹⁹ Ibid

²⁰Karl Emil Hagelund, *Et par spørsmål til formannen i « Ny Musikk»*, 30.9.1961, utklippssmappe Ny Musikk, Nasjonalbiblioteket

²¹ Ibid

Trondheim?”²² Dette var eit av fleire små stikk, som etter kvart skulle føre til at Ny Musikk oppretta avdelingar i fleire norske byar.

Mortensen neste formann i rekkja

Finn Mortensen skulle bli ein nøkkelperson for den nye musikken i Noreg ikkje berre gjennom radioprogrammet, men i 1961 tok han over som formann i Ny Musikk etter Pauline Hall. 1960-åra skulle komme til å bli særst viktige for organisasjonen, og for miljøet rundt den generelt. Ei endring var i emning, og det var tydeleg at fleire felt av den kunstnariske arenaen vart meir fokuserte på å presentere si stemme i tida. Ny Musikk skulle gjennom dette tiåret byrje å endre seg, sakte men sikkert, fram mot det vi ser i dag. Det nye styret som vart oppretta etter Pauline Hall sin avgang var i tillegg til Finn Mortensen samansett av Ingrid Fehn, Ernst Glaser, Ole Henrik Moe og Knut Nystedt.²³ Denne gjengen arbeidde vidare for eit breiare samarbeid mellom Ny Musikk, NRK og Filharmonisk Selskap. Og med Finn Mortensen som leiar fekk Ny Musikk etter kvart sin plass på statsbudsjettet, som naturleg nok var med å danne grunnlag for å utvide verksemda til organisasjonen.²⁴ Samstundes fekk Finn Mortensen eit tilbod frå den danske seksjonen om moglegheiter for å medverke i eit musikktidsskrift som heitte ”Nordisk musikkultur”. Framtida til tidsskriftet hang då i ein tynn tråd, men eit nordisk samarbeid kunne kanskje føre det vidare, sidan eit større opplag ville betre økonomien.

I løpet av året 1961 fekk ein høyre Den Norske Blåsekvintett oppføre Schönberg, og musikk av den danske komponisten Gunnar Berg vart framført av ein tilreisande kvartett frå same land. Den endringa som musikken i Europa gjekk gjennom var særskild merkbar i konserten med verk av Gunnar Berg. Kritikaren i Morgenbladet, Børre Qvamme omtalte konserten slik:

I går fikk de interesserte en virkelig prøve på hva som komponeres i utlandet i dag. Fire danske musikere gav en vel forberedt konsert med verker av den danske komponist

²² lite notis funne i korrespondanser 70-talet, Riksarkivet

²³ Årsmøteprotokoll for Ny Musikk, 1961, Riksarkivet

²⁴ http://www.nymusikk.no/?page_id=12, 14.02.2010

*Gunnar Berg, og ved en dyktig sammensetning av programmet skapte de variasjon i noe som for en vanlig lytter fortøner seg som en uforståelig grå masse.*²⁵

Vidare påpeikar han at musikken har utvikla seg endå eit steg lenger enn den nye tolvtonemusikken som hadde vore populær den siste tida. Desse hadde no gått ut på dato, og det var klang, rytme og dynamikk som no skulle ha hovudvekta i å forme eit musikkverk. Desse samarbeidsprosjekta som Finn Mortensen hadde jobba fram var ingenting anna enn vellukka, både på den måte at NRK fekk større moglegheiter til å gjere opptak, samstundes som foreiningane saman fekk moglegheiter til å skilte med fleire konsertar på programmet per år. Særskilt Ny Musikk drog nytte av dette, og med ein stadig aukande del stønad, fekk dei opp ei rekke abonnementskonsertar som medlemmane i organisasjonen fekk moglegheit til å nytte seg av. I 1962 blir ”Nordiske ISCM-seksjoners råd” konstituert i København, som første steg i eit samarbeidsprosjekt som skal vise seg å vere eit positivt steg for alle seksjonane, på trass av det noko underlege utfallet av samarbeidet med Nam June Paik sine konsertar året før. Samstundes byrjar planlegginga for neste år, då Ny Musikk skal feire sitt 25-års jubileum. Pauline Hall blir spurt om ho vil skrive eit festskrift til organisasjonen i anledning jubileet. Ho tek det ærefulle oppdraget, og det endar i ei nett lita utgiving under tittelen ”25 år med Ny Musikk”.

25-årsjubileum og utvikling i 1960-åra

Når jubileumssesongen er i gang, blir det sett opp to konsertar som skal markere jubileet. Den eine er ein orkesterkonsert i samarbeid med NRK og ”Filhamonisk Selskap” med besøk av den tyske fiolinisten Wolfgang Marchner som framførte Schönbergs fiolinkonsert op. 36. I tillegg heidra Ny Musikk Pauline Hall ved å setje opp hennar ”Julius Cæsarsuite” på programmet. På den andre jubileumskonserten var det meininga at ei framføring av Luciano Berio sin ”Circles” skulle vere hovudinnslaget, men dette gjekk skeis då det ikkje var nok tid til prøver. Konserten vart redda av at Ørnulf Gulbrandsen og Robert Levin som steppa inn på tre timars

²⁵ Børre Qvamme, *Avant-Garden inntar Aulaen*, Morgenbladet, 9.11.1961, utklippssmappe Ny Musikk, Nasjonalbiblioteket

varsel og framførte ”Chant de Linos” av André Jolivet. Norsk Komponistforening stilte med stønad til å lyse ut ein komponistkonkurranse i samband med jubileet, og premien var på 5000 kroner, noko som var sett for å vere ein svært bra premie på denne tida. I tillegg til pengane fekk den heldige vinnaren verket sitt framført på den siste abonnentskonserten i løpet av sesongen. I tillegg til desse jubileumskonsertane var det heile to konsertsamarbeid med dei nordiske landa, ein med finsk musikk og ein med svensk musikk. Med dette slutta finnane seg til det Nordiske rådet, og gav såleis endå større moglegheiter for samarbeid. Eit norsk ensemble var òg på turné til Stockholm og København som ein del av det nordiske samarbeidet dette året. TONO vil òg gjere litt ære på Ny Musikk i jubileumssesongen og gav eit kontor med skrivemaskin til gåve. Noko som fekk Finn Mortensen til å uttale ”Herved er grunnen lagt for ordnede kontorforhold i seksjonen.”²⁶ Framføringa av Luciano Berio-verket blir likevel gjennomført på ein seinare konsert, og NRK gjorde opptak. Arne Nordheim og Finn Mortensen hadde ei innleiing med ei kort innføring i verket, før sjølve konserten vart sendt.

Etter fløytisten Alf Andersen sin bortgang i 1962, set Ny Musikk i gang med planar om å gje ut ei minneplate. Dette blir eit samarbeid med Norsk Philips A/S og NRK, der moderne verk spelt av Andersen blir samla, og gitt ut etter ein runde brevskriving til rettshavarane av verka. Etter dette blir Alf Andersen i 1963 teke opp som æresmedlem i Ny Musikk post mortem, og eit diplom blir delt ut til kona Liv, som i tillegg mottek overskotet av platesalet til seg sjølv og familien.

I åra som kom etter jubileet hadde Ny Musikk ein positiv auke av både arrangement og medlemar. Arne Nordheim tok over formannsvervet etter Finn Mortensen i 1964 og eit par år framover, før Ny Musikk igjen var i Mortensen sitt styre.²⁷ Auken skuldast mellom anna at stønadspengar var lettare å få tak i enn før, og eit større samarbeid med fleire andre kulturorganisasjonar som sette eit breiare perspektiv på kva organisasjonen arbeidde med. Og ein kan nok takke begge formenn for å ha lagt

²⁶ Årsmøteprotokoll Ny Musikk, Riksarkivet

²⁷ Ny Musikk heimesider

ned ein enorm jobb med å stadig søkje om midlar sjølv om det ikkje alltid var nokon gevinst å hente.²⁸ Likevel var først og fremst det som skjedde i musikken i samtida sett i høgsetet, men stadig fleire former for kulturelle uttrykk var med på å forme det som kom på programmet. I ein kladd for ei pressemelding for sesongen 1965/66 finn vi nokre ord om korleis Ny Musikk har utvikla seg, og eit innblikk i kva ein kan få oppleve i løpet av ein sesong. Der er nemnd både konsertar og foredrag med mellom anna György Ligeti og Karl Heinz Stockhausen som foredragshaldarar, og eit samarbeid med ”Norske Studenters Friundervisning”, og at ein ved hjelp av stønads pengar har hatt moglegheit til å bestille verk av norske komponistar. Men det viktigaste for Ny Musikk var likevel å gjere tilgjengeleg det som var å finne av musikalske trendar ute i verda, så vel som her heime, til eit publikum.

I løpet av sesongen 1964 bestilte Ny Musikk tre kammermusikkverk av norske komponistar. Dette vart sett som eit gledeleg initiativ av organisasjonen, og komponistane som arbeidde i samtida. To av desse verka vart oppført på ein abonnentskonsert våren 1965. Det var ein ”elegi” for sopran, bratsj, kontrabass og to slagverkarar av Tor Brevik, og ”Kanon” for kammerorkester og lydband av Alfred Janson. På same konsert fekk og publikum òg høyre den svenske Frydén-kvartetten som spelte stykke av Stravinsky, Ton de Leeuw, Gottfried Michael Koenig og Sven-Erik Bäck.²⁹ Munch-museet danna bakteppe for besøk av den japanske pianisten Yuji Takahashi som opptredde ”med ekvilibristiske sprell ved og oppi instrumentet.”³⁰, og i tillegg vart musikk av Karl-Birger Blomdahl og Stockhausen, som framført for eit noko slunkent publikum.³¹ Haustsesongen 1964 opna med ein konsert i universitetsaulaen med den danske alten Merete Bækkelund og amerikanaren Francis Travis. På denne konserten fekk ein høyre uroppføring av Knut Nystedt sitt verk ”Collocation” som var komponert i 1963, og i tillegg verk av den danske komponisten Per Nørgård, polakken Witold Lutoslawski, Webern sitt ”Femstykker for orkester” og Schönberg sine ”Variasjoner for orkester”. Desse verka vart alle uroppførte i Noreg.³²

²⁸ Korrespondanseprotokoll, Riksarkivet

²⁹ Morgenposten, 23. 2. 1965, utklippsmappe Ny Musikk, Nasjonalbiblioteket

³⁰ Morgenposten 9. 3. 1965, utklippsmappe Ny Musikk, Nasjonalbiblioteket

³¹ Ibid

³² Morgenposten 23. 9. 1964, utklippsmappe Ny Musikk, Nasjonalbiblioteket

Som tidlegare nemnt var det ikkje alltid at komposisjonane Ny Musikk presenterte i konsertane sine fall i smak hjå publikum eller kritikarar. Den velkjende konserten med Paik er eit glimrande døme på dette, og i desember 1964 fekk Ny Musikk nok ein gong gjennomgå etter ein kyrkjekonsert i Trefoldighetskirken i Oslo. Stykket ”Improvisation ajontée” av Mauricio Cagel vart oppført på denne konserten og Johan Kvandal skriv i Morgenposten: ”I og med Mauricio Cagels ”Improvisation ajontée” kunne man innregistrere en skandale av dimensjoner. Ikke på grunn av komposisjonens art – slikt er vi jo forlenget blitt vant til – men fordi dette fant sted i en kirke.”³³

Dette verket vart presentert som ein klangstudie, men Kvandal set spørsmål ved om kremting, gjennomtrengjande plystring, høg latter, sterk klapping og skriking var passande å innlemme i eit stykkje som vart oppført i kyrkja. Han påpeikar at Ny Musikk gjerne måtte setje opp det dei ville i Munch-museet, og undrar kvar kantor hadde vore då det vart bestemt at denne konserten skulle arrangerast. Han nemner likevel at det var fleire stykke oppført på same konsert som ikkje måtte forvekslast med denne skandalen. Ein fekk høyre ”Stenogrammer” av Bo Nilsson og ”Pour Madame Bovary” av Jan W. Morthensson. Han avslutta kritikken med å føreslå at Ny Musikk burde vurdere å kalle konsertane ”Aften med demonstrasjon av nye klangeksperimenter”,³⁴ noko han meinte var betre dekkjande for det organisasjonen dreiv med. Egil Hovland tek seinare på seg det fulle ansvar for å ha anbefalt denne konserten for kantor Arild Sandvold og soknerådet. Han presiserer at stykket var sett opp i domkyrkja i Uppsala hausten før, der rammene for konserten var noko dei same som ein kunne oppleve i Trefoldighetskirken. Stykket var i følge Hovland eit eksempel på moderne kyrkjemusikk, og han understreka at ein må skilje mellom den kyrkjemusikk som vert nytta i gudstenesta og den som er skriva for konsertframføringar, då det er vanskeleg å oppføre orgelverk andre stader enn i kyrkjene i Noreg.³⁵ Hovland påpeikar at dei verkemidla som vart tekne i bruk, og som

³³ Morgenposten 8. 12. 1964, utklippsmappe Ny Musikk, Nasjonalbiblioteket

³⁴ Ibid

³⁵ Morgenposten 9. 12. 1964, utklippsmappe Ny Musikk, Nasjonalbiblioteket

skapte denne diskusjonen, ikkje må sjåast som isolerte fenomen, men at dei er delar av eit større stykke og med det ikkje kan sjåast som krenkande, uansett om det er kyrkja som er bakteppet for framføringa.

Desse verkemidla er ein del av den utviklinga i kyrkjemusikken som Ny Musikk jobbar for å fremje, og Hovland meinte at kvart enkelt musikkstykke bør vurderast etter dei vanlege, kvalitative og kunstnariske normene før dei blir sett opp, om det er i ei kyrkje eller ikkje.³⁶ Ny Musikk sendte ut si aller første grammofonplate under eige merke våren 1965 med Arne Nordheim som leiar for ein stolt organisasjon, og han lovde med dette at det ville bli fleire plater i framtida. Dei norske komponistane som hadde vore heldige nok til å bli representert ved denne anledninga var Egil Hovland med stykket ”Varianti per duo pianoforti”, op. 47 og Finn Mortensen med ”Sonate for to klaverer”, op. 26. Desse stykka vart uroppførte på ein Ny Musikk-konsert tidlegare same år av Erika Haase og Colette Zérah, to namn som trekte eit overraskande stort publikum til Munch-museet ein vinterdag, og det var opptak av denne konserten som resulterte i grammofonplata som seinare vart gitt ut. Begge verka hausta god kritikk, men det vert lagt vekt på at konsertane gjerne er for lange, og at sjølv det trena publikum kan ha problem med den nye musikken i to og ein halv time.³⁷ Mortensen humrar på spørsmål frå ”Morgenposten” om korleis han synest det er å få utgitt eit verk på grammofonplate over at ein platebutikk i Darmstadt hadde sett av eit heilt utstillingsvindauge til den nye grammofonplata frå Ny Musikk.³⁸

Hausten 1965 vart opna med ei uroppføring av den norske komponisten Bjørn Fongaard sitt stykke ”Uran 235”, og dette var òg den første gongen han fekk eit stykke oppført i Ny Musikk. Fongaard var kjent for dei fleste innanfor miljøet for å vere ein gitarvirtuos, og han underviste òg i dette instrumentet på konservatoriet i Oslo. Konserten var igjen eit samarbeid mellom Filharmonisk Selskap, NRK og Ny

³⁶ Morgenposten 12. 12. 1964, utklippsmappe Ny Musikk, Nasjonalbiblioteket

³⁷ Morgenposten 13. 1. 1965, utklippsmappe Ny Musikk, Nasjonalbiblioteket

³⁸ Morgenposten. 28. 4. 1965, utklippsmappe Ny Musikk, Nasjonalbiblioteket

Musikk. Slike samarbeid som viste seg å vere både viktige og praktiske for Ny Musikk.³⁹

*Med vår virksomhet vil vi bidra til å bryte ned fordommer og forutinntatte meninger om den nye musikken. Vi er oppmerksom på at ikke alt er genialt, men vi ser det som berettiget at man blir gjort kjent med tingene før de bedømmes. Derfor presenterer vi den – så får hver især gjøre seg opp en mening om det klinger i vår regi.*⁴⁰

Besøk av det danske Prisma-ensemblet var eit av høgdepunkta på programmet vårsesongen 1966. I universitetsaulaen fekk dei besøkjande, høyre Kotonski, ein av dei leiande Polske komponistane på denne tida, sin ”Trio for fløyte, gitar og slagverk”. Komponisten var til stades under denne framføringa. I tillegg vart det spelt eit bestillingsverk av den danske komponisten Svend Nielsen og Pierre Boulez sitt ”Le Marteau sans maitre”. Konserten var nokså dårleg besøkt, og bestod av tre verk som resulterte i ein noko langtekkjeleg kveld med små nyansar av lyd. Tor Brevik omtalar det slik:

*At slagverk er tidens alfa og omega, fikk vi til kjedsommelighet bekreftet ved det ypperlige danske Prisma-ensembls gjestevisitt ved Ny Musikk 3. Abonnementskonsert i går. Vi kjenner scenen fra før. En syltynn flageolett hist og et pling fra en gitar her, alt mens slagverkerne lister seg på stille fjed rundt blant sine mange lydtkilder for at ikke noe så jordnært som gulvknirk skal blande seg i de subtile klangfinessene som partituret angir. Så glir da en endeløs strøm av lyd forbi øret – av og til knapt hørlig, andre ganger med full tyngde – og en god stund fanges interessen av den ofte sprø, skjøre klangen.*⁴¹

Ny Musikk var i gang med ei tydleg endring, som gradvis hadde vakse fram gjennom 1960-åra. Mellom anna fann den første konserten der Ny Musikk presenterte eit jazzrepertoar stad i Universitetet sin Aula i 1966 , og det var George Russell sekstett som spelte ”avansert jazz” av mellom anna Charlie Parker og Thelonius Monk som vart framført. Dette viser seg å vere starten på innslag av improvisasjonsmusikken i arrangementa til Ny Musikk. I tillegg fekk ein på denne konserten høyre tre stykke med elektronisk musikk. Tre verk som var sett saman av dels reine elektroniske klanger, og dels lydar frå instrument, menneskestemmer eller andre lydar som var gjennomarbeidd elektronisk. Desse verka var ”Galakse” av Bjørn Fongaard, ”Mikrostruktur” av Wlodzimiers Kotonski og ”Trois Visages de Liège” av Henri Posseur.

³⁹ Morgenposten, 30. 9. 1965, utklippsmappe Ny Musikk, Nasjonalbiblioteket

⁴⁰ Pressemelding, korrespondanser, riksarkivet

⁴¹ Morgenposten 21. 1. 1966, utklippsmappe Ny Musikk, Nasjonalbiblioteket

Gjennom dette arrangementet og eit samarbeid med Kulturuken i Oslo der dei sette opp ein konsert på Munchmuséet med norske komponistar i tillegg til Charles Ives, nådde Ny Musikk ut til ei mengde nye tilhøyrarar. Kulturuken lagde eit magasin der alle dei medverkande aktørane fekk moglegheit til å fortelje om seg sjølve, som vart sendt ut til alle husstandar i Oslo. I tillegg til dette starta ein omfattande publisitetskampanje der komponistar som var aktive i organisasjonen heldt foredrag og informerte om verksemda, i form av ein turné rundt på diverse skular og folkehøgskular. Og det vart dessutan delt ut gratisbilletter til skuleungdom og medlemar av andre kunstorganisasjonar. Eit kunstnarsentrum i Oslo var og på tale, som eit samarbeid mellom Ny Musikk, Norsk Jazzforum, Unge Kunstneres Samfunn og Norsk forfattarsentrum, med hjelp av Oslo Kommune.⁴² Dette skulle etter forslag frå kommunen ligge i Hjelms gate, men vart dessverre ikkje til noko anna enn diskusjonar, og lokalet vart ståande tomt med husleiga betalt av kommunen, heilt til nokre studentar frå Blindern bestemte seg for å innreie loftet.⁴³

I 1967 tok Gunnar Rugstad over som formann for ein kort periode, og verksemda fortsette i den same ånda som Finn Mortensen og Arne Nordheim hadde arbeidd fram. Det var både konsertar og foredrag på programmet gjennom sesongen, og ei ny scene var å finne i tillegg til universitetet sin aula og Munchmuséet, nemleg Club 7. Her var Ny Musikk med å arrangere ein konsert med Terry Riley, og store namn som Karl Heinz Stockhausen og György Ligeti kom på besøk til Noreg og Ny Musikk. Samarbeidet med Filharmonisk Selskap vart òg vidareført.

Mot eit nytt tiår

Når ein tek føre seg slutten av 60-åra og det som skjedde på samtidsmusikkstadiet i Noreg er det vanskeleg å komme utanom Henie Onstad Kunstsenter. Opninga av

⁴² Årsmøteprotokoll for Ny Musikk, 1966, Riksarkivet

⁴³ <http://www.vindheim.net/motkultur/brennpunkt.html> 25/4-10

kunstsenteret på Høvikodden i 1968 av kunstsenteret på Høvikodden, skulle med brask og bram vise at dette var kome for å bli, og for å setje ein ny standard innanfor kunsten i samtida i Noreg. Henie Onstad Kunstsenter skulle vere levande, og hadde med den føresetnaden som mål å fremje alle typar kunstformer som vart skapte i samtida.⁴⁴ Ole Henrik Moe var direktør på kunstsenteret på Høvikodden og ein engasjert pianist med øyre for samtidsmusikken, noko som sjølvstøtte førte til gode samarbeid mellom Ny Musikk og Henie Onstad Kunstsenter. Kjell Skylstad hadde på denne tida teke over som formann for Ny Musikk, og året 1968 vart dels prega av Pauline Hall sin bortgang.

I 1968 var det Aust-Europa og amerikansk musikk som skulle dominerte sesongen. Norske samarbeidsavtalar om kulturutveksling mellom Noreg, Polen og dåtidens Tsjekkoslovakia gjorde det enklare for Ny Musikk å kunne setje opp konsertar med utøvarar frå desse landa, og det var planar om å arrangere ei polsk musikkveke i Noreg. Den tsjekkiske Novak-kvartetten heldt konsert i Munchmuséet der musikk av dei tsjekkiske komponistane Haba og Vostrak vart framført, i tillegg til eit stykke av Fartein Valen. Kjell Skylstad som då var formann i Ny Musikk, påpeikar at det er synd at norske komponistar som Valen ofte må verte oppførte i utlandet før dei kan få den merksemda dei fortener her heime. I samband med prosjektet ”Møt komponisten” var det Kåre Kolberg som skulle i elden, og i Aulaen spelte det polske ensemblet ”MV 2” fastsett til å spele eit polsk stykke for skodespelar, dans og pantomime. Også den amerikanske komponisten John Cage sto på programmet med stykket ”En blomst” for sopran, lukka piano og dans.⁴⁵

Åra med Finn Mortensen i leiarstolen opna mange dører for Ny Musikk i Noreg. Gjennom tider med storm og hardt ver i media, kom 1960-åra likevel ut som ein siger for organisasjonen. Dei ekstreme musikkuttrykka som hadde vore gjeldande i Europa var no presenterte her heime med blanda hell, men målet med å fremje dei tendensane i musikken som vart laga utanfor våre grenser vart absolutt nådd. Mykje norsk musikk

⁴⁴ Høvikodden Live 1968 - 2007

⁴⁵ Artikkel i Aftenbladet 13.3.1968

vart òg presentert, men store delar av denne vart nærmast forbigått i media grunna fokus på dei europeiske programma, som ofte skapte både diskusjon og skepsis mellom medlemmar, kritikarar og publikum på arrangementa. Styret i Ny Musikk var samla om alle saker og dei programma som var presenterte gjennom perioden, og ei semje om at desse var viktige for å oppfylle dei kriteria ein hadde som norsk seksjon av ISCM.

Ønsket om å nå folket

Då 70-talet kom tok Kåre Kolberg over som formann i Ny Musikk. Eit tiår med både forventningar og forhåpningar var forbi, og ein sto att med eit ønskje om å nå ut til folket der dei var. Eksperimentering med konsertstadar vart prøvd, men det ville likevel ikkje fungere dersom konsertmaterialet framleis hadde si vande form: ”Ganske raskt oppdaget en at det hjalp lite å flytte ut av konsertsalen hvis en likevel tok med seg konsertsalmusikken.”⁴⁶ Dette la grunnlaget for utfordringar med korleis ein komponerte musikk, der ein ville gjere det mogleg å eksperimentere med alternative måtar for framføring av musikk. Formidlinga var i ferd med å endre seg, og ein møtte vanskar med å få omtale for dei arrangement ein held utanfor samarbeid med dei store scenene eller andre arrangørar. Sjølv med ein trong økonomi var no Ny Musikk ein organisasjon som lett og raskt fekk gjennomført konsertar og andre arrangement. Organisasjonen hadde gjennom 60-åra hatt fokus på den europeiske avantgarde, og gjekk no inn i eit tiår der den norske samtidsmusikken skulle dominere programma. Og Ny Musikk skulle sakte men sikkert strekkje seg for å nå ut til alle krikar og krokjar i landet. Perioden var prega av eit politisk opprør i kulturlivet som hadde gått føre seg fleire stader i Europa. Ny Musikk vart med dette opptekne av kva funksjon musikk kunne ha i forhold til samfunnet. Ein fekk fleire samarbeid med andre konsertarrangørar, mellom anna gjennom innslag av Ny Musikk på pop- og visekonsertar. Den økonomiske tilstanden i organisasjonen la grunnlaget for slike

⁴⁶ Kolberg, Kåre, ”Gleden og nytten av en værhone er i noen grad avhengig av dens evne til å finne ut av hvilken retning vinden blåser”, *Ballade nr. 1, 1977*, MIC

samarbeid, og ein fann raskt ut at desse konsertane førte med seg eit større publikum, og at ein nådde ut til andre interesserte som sto utanfor Ny Musikk.⁴⁷

Lokalavdelingane veks fram

I 1972 vart lokalavdelinga for Ny Musikk i Kristiansand danna. Denne hadde utspring i musikkonservatoriet og hadde eit mål om å spreie kjennskap til samtidsmusikken og å auke bruken av norske samtidige komponistar sine verk. Miljøet for denne typen musikk var i lita grad utbreidd i byen frå før, og ei lokalavdeling av Ny Musikk ville fungere som supplement til dei musikkformidlingstilboda som allereie fanst i Kristiansand.⁴⁸ I 1975 følgde Trondheim etter som med den andre lokalavdelinga. Denne skulle etter kvart opprette eit godt samarbeid med musikkutdanningsinstitusjonane i Trøndelag, og verte ein viktig medspelar for å få både unge studentar og etablerte musikarar i byen til å arbeide med samtidsmusikk.

I 1974 vart John Persen formann i foreininga sentralt, og med dette starta utviklinga av Ny Musikk som landsdekkjande organisasjon for fullt. Ny Musikk hadde både dårleg økonomi og sleit framleis med eit dårleg rykte etter Nam June Paik sitt musikalske stunt i 1961. Med dette som utgangspunkt starta Persen eit samarbeid med dei musikkstudentane som hadde utmerka seg innanfor samtidsmusikken. Tidlegare hadde Ny Musikk hatt ein meir eksklusiv stil, og henta profesjonelle musikarar og ensemble frå utlandet for å halde konsertar. Med denne måten å involvere dei unge musikkstudentar som Persen la fram, vart Ny Musikk og eit forum for desse unge lovande der dei følte tilknytning til. Han la ned eit enormt arbeid i å få staten som medspelar til å kunne støtte opp mot eit slikt virke over heile Noreg. Han var ein av dei sentrale forkjemparane i Kunstnaraksjonen – 74, der store delar av kulturmiljøet arbeidde saman for å betre kåra for arbeidande kunstnarar i Noreg. Det var så godt som umogleg å leve av å vere utøvande kunstnar innanfor alle felt, og gjennom ein felles politisk kamp skulle det verte positive endringar i den norske kulturpolitikken. I Ny Musikk var det å tilby kvalitetskonsertar utanfor Oslo eit viktig mål som eit

⁴⁷ Reitan, Lorentz, "Ny musikk gjennom 40 år", *Ballade nr. 3, 1978*, s. 1

⁴⁸ *Ballade nr. 1, 1978*, MIC

motstykke til den kulturelle sentraliseringa som hadde føregått tidlegare. ”Det er kulturell utarming når jeg må dra til Oslo for å være komponist. Det er kulturimperialistisk å trekke ressursene ut av distriktene og tilby dem tredjerangs rikskonsertar i gjengjeld.”⁴⁹ Ny Musikk held likevel ein lav profil politisk under Kunstnaraksjonen – 74, med vekt på at dette var ein organisasjon med medlemmar innanfor fleire politiske hald. Det viktigaste var at ein gjekk saman med kunstnarar på andre felt, og sto samla om kva tiltak ein ønskte å få gjennom for å betre tilstandane på heile kulturfeltet.

I 1976 vart Åse Hedström den første presidenten i Ny Musikk, og fekk arbeidet med å vidareføre etableringa av Ny Musikk fleire stader i Noreg. I løpet av 70-åra hadde utviklinga av musikkonservatoria rundt om i landet gjort at fleire komponistar og musikarar knytte seg til desse organisasjonane. Sidan mange av dei frå før av var medlemmar i Ny Musikk, vart det naturleg med eit ønskje om å danne fleire lokalavdelingar, og det vart òg lettare å setje opp produksjonar med samtidsmusikk rundt om i landet, då tilgangen på utøvarar og komponistar vart betre. Persen hadde arbeidd mykje med å oppfylle ønsket om å danne fleire avdelingar, slik at ein då kunne aktivt spreie kjennskap og kunnskap om samtidsmusikken. Det vart difor undersøkt om det ville vere mogleg å gjere Ny Musikk til ei landsdekkjande foreining. Sluttresultatet vart sju lokalavdelingar av Ny Musikk, i Tromsø, Trondheim, Bergen, Rogaland, Kristiansand, Fredrikstad og Oslo. Med dette vart arbeidet til presidenten å halde alle disse avdelingane saman og forbetre dei, og fylle dei med innhald, samstundes som ein var ansvarleg for finansiering, søknadsskriving til stønadsordningar og det som skulle til for å halde organisasjonen i gang. Spørsmåla var mange, og organiseringa var ustrukturert. Kva skulle ein formidle, og til kven? Det var nødvendig å fastleggje nokre grunnprinsipp for organisering av arrangementa til Ny Musikk sentralt og lokalt, for å få ein kontinuitet i den kunstnariske aktiviteten. Dette vart målet Åse Hedström arbeidde mot i si tid som president.⁵⁰ Ny Musikk si komponistgruppe vart ei av Hedström sine satsingar, og i løpet av hennar periode gjekk gruppa frå å vere ein nokså motlaus gjeng til å få forhandlingsrett med staten på

⁴⁹ Persen, John, ”På asfalt gror det ingenting”, *Ballade nr. 1, 1977*, s. 2

⁵⁰ Hedström, Åse, ”Det har vært en utfordring å få hjulet til å svinge”, *Ballade nr. 2, 1978*, s. 8

lik linje som andre kulturorganisasjonar hadde. Det hadde etter Kunstneraksjonen-74 vorte litt lettare å jobbe med samtidsmusikk anten ein var komponist, utøvar eller arrangør noko Hedström forklarar slik:

Vi må se Ny Musikk's utvikling i lys av Kirke- og undervisningsdepartementets og kunstneres aktive bestrebelse på å forbedre vilkårene for skapende arbeid på bred front i Norge. Kunstneraksjon 74, som samlet over tyve kunstnerorganisasjoner, hadde som formål å samle kunstnergruppene om tiltak for å bedre deres sosiale og økonomiske situasjon. Det ble presentert tre krav, det såkalte trepunktsprogrammet:

- 1. Reelt vederlag for bruken av de skapende kunstneres arbeider*
- 2. Økt bruk av de skapende kunstneres arbeider*
- 3. En garantert minsteinntekt for alle yrkesaktive, skapende kunstnere der punkt 1 og 2 ikke gir rimelige arbeidsinntekter*

Sentralt i dette arbeidet stod kravet om den kunstnerstyrte formidlingen, selve plattformen for Ny Musikk's kunstneriske virksomhet.⁵¹

Det påfølgjande året fekk Ny Musikk to nye tilskot til verksemda. Musikktidsskriftet Ballade kom til verda, og eit eige ensemble under namnet Ny Musikk Ensemble vart oppretta i direkte samband til organisasjonen. Årsaka til at ensemblet vart danna, var eit av krava det hadde vore arbeidd for gjennom kunstnaraksjonen -74 om å finne midlar til å drifte eit norsk samtidsmusikkensemble. Dette gjorde det lettare for dei norske komponistane å arbeide med og få oppført kammermusikk, samstundes som konsertverksemda Ny Musikk hadde hatt dei føregåande åra, gjorde det lettare å argumentere for behovet for eit slikt ensemble i Noreg. Debuten vart Nordlyd i 1977, og ei hektisk veke med konsertar som etter kvart hausta strålande kritikkar i norske aviser. Det vart òg lyst ut fleire bestillingsverk til Ny Musikk Ensemble dette året. Grunna pengemangelen vart det ikkje arrangert meir enn ein konsert med ensemblet i regi av Ny Musikk. Samstundes som ensemblet klarte å fylle ei etterlengta rolle for å få framført ein større del kammermusikk i Noreg, vart det etter kvart vekka ei sterkare interesse for samtidsmusikken gjennom konsertane Ny Musikk Ensemble heldt. Og

⁵¹ Pers. Med. Spørjeskjema utsendt i samband med masteroppgåva, Åse Hedström, 26. 11. 2009, vedlegg nr. 1

dei fungerte som eit friskt pust for det unge og lydhøre publikum som etter kvart var å finne på Ny Musikk sine arrangement. Ensemblet eit frilansensemble som vart knytt opp mot Ny Musikk i den forstand at ingen av musikarane fekk noka månadslønn, men det vart betalt i samband med oppdraga dei hadde.⁵²

Ensemblet tok føre seg musikkteater og hadde under Festspillene i Bergen i 1978 ein sær interessant konsert sett saman av nye verk innanfor denne sjangeren med anten ein songar eller skodespelar i tillegg til ensemblet. Denne utforskinga av musikkdramatikk med ensemblebesetning hadde vore populær andre stader i Europa, og besøk av ensembla "Fires of London" og "The Elsinore Player" gav inspirasjon gjennom dei sceniske, utradisjonelle løysingar som desse ensembla hadde arbeidd med. Likevel vart det etter kvart til at Ny Musikk Ensemble gjekk tilbake til ein meir tradisjonell måte å presentere samtidsmusikk på. Den teatraliske tilnærminga fekk ikkje det store gjennomslaget, og dermed vart fokuset igjen på kammermusikk i rein konsertform. Ballade vart etablert for å kunne nå ut som eit informasjonsorgan for alle dei sju avdelingane av Ny Musikk, som no var etablerte over heile landet. Det vart eit sterkt behov for informasjon, ikkje berre om det som føregjekk her heime innanfor samtidsmusikken, men òg for å halde seg oppdatert på kva som røyvde seg ute i verda. Etableringa av så mange lokalavdelingar førte ikkje berre gode nyheiter med seg, og sjølv med søknadar til kommunar, fylke og stat var det heller smått med tilskot til å dekkje utgiftene for alle avdelingane.⁵³ Nordlyd vart arrangert i april, men grunna mindre tilskot enn forventa vart programmet som var sett for den siste dagen trekt tilbake. Det enda med fem konsertar, og sju urframføringar i tillegg til eit seminar om "Design and musical discovery" halde av Dr. Werner Kaegi, som hadde reist heilt frå Utrecht til Høvikodden for å forelese. Til Verdsmusikkfesten i Helsinki i 1977 var den norske avdelinga av ISCM representert med verket "Spur" av Arne Nordheim.

⁵² *Ballade nr. 1 1978*, MIC

⁵³ *Ballade nr. 1 1977*, MIC

Jubileum med tronge økonomiske kår

I 1978 feira Ny Musikk 40 år som forkjempar for samtidsmusikken i Noreg. Heile vegen hadde den dårlege økonomien vore ein medspelar, som skulle gjere det vanskeleg å halde organisasjonen i gang. Likevel har det med mange eldsjeler og eit stort ønskje om å kunne setje Noreg på kartet som eit land i samtida, blitt halde mange gode konsertar for dei interesserte. Samstundes var det å opne øyrene til eit større publikum eit av dei viktigaste argumenta til Ny Musikk. I samband med 40-års jubileet kunne ein sjå tilbake på at organisasjonen hadde greidd å oppfylle mykje av dette. Publikum var ikkje like skeptiske til musikken som før, det var lettare å få folk til å komme på konsertane, og ein større del av muskarane var nok ikkje like aggressive som før. Og sjølv om Ny Musikk opp gjennom åra har måtte gjennomgå ein del kritikk for arrangementa sine understrekar i Arne Nordheim at det er hardt arbeid og enorm vilje til å stå på som gjer at organisasjonen har nådd sitt førtiande år. Og innsatsen såg ikkje ut til å vere forgjeves i den forstand at Ny Musikk i 1978, hadde klart å opparbeide seg løyvingar frå styresmaktene som gjorde at dei kunne oppretthalde eit konsertprogram som var ein medlemsorganisasjon verdig.

UNM (Ung Nordisk Musikk), ein samarbeidsfestival i dei nordiske landa der unge komponistar fekk oppført verk, og treffe andre som var interesserte i samtidskomposisjon, hadde sjølv sagt Ny Musikk med som støttespelar. Festivalen vandra rundt i byar i dei nordiske landa, og vart halde i Bergen i 1978 med rundt 200 utøvarar frå dei skandinaviske landa som alle var under 30 år. På forskjellige scener i Bergen og omegn var det sett opp åtte konsertar i tillegg til seminar og diskusjonar. Ny Musikk Ensemble reiste før første gong ut på noregsturné i september, og kunne høyrast på scener i Tromsø, Trondheim og Kristiansand. Med på turen hadde dei eit lite fjernsynsteam som dokumenterte turen med både samtidsmusikk og musikkteater på repertoaret.⁵⁴

⁵⁴ Ballade nr. 4, 1978, MIC

Per Lyng gjekk inn i rolla som både president for Ny Musikk og dirigent for Ny Musikk Ensemble frå hausten 1978. Han hadde med seg ein tanke om at ein kunne gjere skeptikarane mindre skeptiske til den nye musikken ved å setje saman programma på ein slik måte at ein både presenterte gammal og ny musikk side om side. Så vel som å opne for at Ny Musikk ikkje skulle vere eksklusivt for etablerte komponistar og musikarar: ”... jeg vil være med på en programpolitikk som bl.a. åpner for samarbeid med amatørerne, der kunnskapen om ny musikk ofte er minst.”⁵⁵ Det vart no viktig at kvar enkelt lokalavdeling skulle få stå for sin eigen programpolitikk, og Lyng ønska at Ny Musikk skulle vere ein organisasjon der styre, råd og medlemmar kunne bestemme denne i lag. Same hausten tilsette Ny Musikk ein produksjonssekretær i halv stilling, i tillegg til presidenten. Denne jobben var det Ståle Wikshåland som gjekk inn i, og med berre halv stilling var det eit uendeleg stykke arbeid som låg føre han.⁵⁶

I 1979 tok Nils E. Bjerkestrand over presidentstillinga i Ny Musikk, og i tida framover skulle det bli fleire endringar i organisasjonen. Før første gong i historia vart det tilsett ein dagleg leiar som jobba fulltid, slik at den som var president kunne leggje større vekt på det kunstnariske arbeidet, og ein skulle bruke mykje tid på å halde kontakt med lokalavdelingane rundt om i landet. Store delar av arbeidet til presidenten var likevel å jobbe for finansieringa av det Ny Musikk arbeidde med, og såleis å skrive søknadar til høgareståande organ som kunne løyve tilskot til organisasjonen. På denne tida jobba Ny Musikk opp mot dei andre etablerte organisasjonane i samfunnet som arbeidde med å presentere musikk for publikum. Fordi desse ikkje følte ansvar for å framføre den musikken som vart skapt i samtida, var det denne rolla Ny Musikk hadde. Å skape ein organisasjon som hadde ansvar for det nyskapande innan musikkfeltet. Dette året var ”born” eit av dei store stikkorda i kulturlivet, og Ny Musikk si komponistgruppe hadde søkt midlar for å arbeide med eit prosjekt om born og musikk. Det vart ikkje det heilt store utslaget i form av mengda komponerte verk, men dei gjennomførte prosjekta som var gjort i samband med dette hausta utelukkande gode erfaringar, og ein tanke om at ein kan fange eit publikum

⁵⁵ Lyng, Per, ”Viktig å avdramatisere redselen for ny musikk”, *Ballade nr. 3, 1978*, MIC

⁵⁶ ”I såkalt halv stilling”, *Ballade nr. 3, 1978*, MIC

allereie i ung alder vart prøvd med vellukka resultat. Den årlege festivalen Nordlyd hadde dette året temaet *Ny musikkdramatikk* og vart arrangert som eit samarbeid mellom Ny Musikk og Statens Operaskole. Trass dårleg økonomi, noko som resulterte i at ein planlagt ”workshop” mellom komponist, regissør og andre medverkande ikkje vart gjennomført, fekk publikum nyte tre verk med songarar frå Statens Operaskole og Ny Musikk Ensemble i Chateau Neuf den 23. mars 1979. Desse tre verka var ”Europas Bortførelse” av Darius Milhaud, ”Laborintus II” av Luciano Berio og ”En cabaret-opera om musikk” som var skriven av Olav Anton Thommesen i staden for å halde ”workshop” som planlagt.

Eit tiår for komponistjubileum og organisasjonsjubileum

I mars 1980 var det klart for Nordlyd igjen. Fire dagar med konsertar av norske komponistar var klare på programmet, og eit samarbeid med NRK på opningsdagen. Verk av Knut Nystedt, Finn Mortensen, Edvard Hagerup Bull og Fartein Valen er delar av det ein fekk høyre undervegs. Temaet for festivalen denne gongen var ”musikk og born” med fokus på musikkopplæring for born og unge. Målet var å leggje til rette for ein større del samtidsmusikk som materiale for amatørane i musikklivet. Kor, korps og ensemble hadde fram til no ein svært liten del samtidsmusikk i repertoaret sitt. Gjennom konferansar og Nordlyd vart det no lagt til rette for lettare å kunne samarbeide med norske komponistar, og det vart sett fokus på musikkundervisninga i skuleverket. Ny Musikk hadde her ei utfordring for å formidle dei impulsane som var å finne innanfor komponistverksemda til amatørorkestera, og å gjere kjent det arbeidet som vart gjort frå begge hald.⁵⁷

Arne Nordheim vart tema for Ny Musikk då 1981 kom. Han fylte 50 dette året, noko som var på sin plass å feire. Eit heilt nummer av *Ballade* vart vigd til Nordheim sin produksjon, og hans virke som komponist og føregangsmann i både Ny Musikk og Norsk Komponistforeining. Nordlyd hadde dette året ”bilete og musikk” som tema, og under festivalen vart det halde eit seminar om dette i samarbeid med NRK. Det

⁵⁷ *Ballade nr. 1. 1980*, MIC

vart fokusert på film og TV som formidlarar av kultur, då særskild når det kom til musikk. Under seminaret var det samla representantar både frå komponistar og musikarar som trefte lydteknikarar og fjernsynsprodusentar. Tanken var å sjå på korleis ein kunne jobbe i lag for å nå ei tredje uttrykksform som var sett saman av dei to media.⁵⁸

Året etter var det klart for eit nytt stort komponistjubileum. Finn Mortensen feira 60 år, og vart som Arne Nordheim tema for ei heil utgåve av *Ballade*. Den tidlegare formannen var ein forkjempar for modernismen og serialismen, noko som synte att i tida han var med i organisasjonen. Den opne haldninga gjennom 60-åra for å presentere den moderne musikken i Noreg, hadde til dels gjort det vanskelegare for Ny Musikk å nå ut til publikum som vart meir skeptiske til konsertarrangementa. Men Mortensen sjølv meinte at denne tida hadde vore ei god tid for desse sjangrane i Noreg, trass i dei vanskelege forholda til publikum og kritikarar. Jubilanten såg det og som ei nødvendighet å halde fram å utfordre publikum på denne måten i forhold til Ny Musikk, og ser at tidene har endra seg i samband med korleis dette blir motteke: ”Den gang som nå er jeg for å holde vinduet pripp åpent for et bredt spekter av ny musikk. At det som da kommer inn ikke lenger provoserer noen, er en annen sak”⁵⁹ Ny Musikk fekk ein ny dagleg leiar dette året då Trygve Vinje gjekk til stillinga etter ein 7-årig produksjonsleiarjobb i Riksteateret. I tillegg fekk organisasjonen dette året ein produksjonssekretær i litt over halv stilling. Anne Kristiansen vart tilsett etter å ha fungert som ein slags vikar i denne stillinga heilt sidan hausten 1980.

Verdsmusikkfesten i 1982 var arrangert i Austerrike, og den norske representant på programmet var Frank Tveor Nordensten med stykket ”Sample and Hold”. Dette vart framført under ei av jazzavdelingane som gjekk om formiddagane på festivalen, og hadde ikkje det heilt store oppmøtet av publikum. Då konserten i tillegg gjekk føre seg i ein kafé, var det heller få av dei frammøtte som hørde på musikken, og ved hjelp av teknisk trøbbel undervegs, vart det til at seansen gjekk stille forbi.⁶⁰ I oktober månad vart Nordiske Musikk dagar arrangert i Oslo. Fokus på musikk frå dei nordiske

⁵⁸ *Ballade nr. 4. 1981*, MIC

⁵⁹ Mortensen, Finn, ”Den standhaftige modernist”, *Ballade nr. 1, 1982*, MIC

⁶⁰ *Ballade nr. 1 1983*

landa er hovudområdet for denne festivalen, men årleg var det invitert komponistar og utøvarar frå eit land utanfor Norden. Frankrike stilte med gjestane dette året, og den franske delen av programmet skilde seg ut med ei større og klarare forankring i modernismen enn det nordiske. Ein kunne konkludere med at den musikk som tidlegare hadde vore nyskapande no var i ferd med å danne grunnlaget for normalen. I løpet av sju dagar sto 44 verk på programmet i ni konsertar. Festivalen vart i ettertid sett på som noko karakterlaus, fordi den store mengda konsertar som presenterte forskjellige musikalske uttrykk, resulterte i blanda kritikk frå publikum og musikkskribentar. Festivalen gav likevel eit godt bilete på dei tendensane som var å finne i Norden. Og med eit godt gjennomført arrangement der publikumstala var gode, såg ein på Nordiske Musikk dagar i Oslo som ein suksess, trass i den varierende kvaliteten av det som var å finne på programmet.⁶¹ Den svenske komponisten Sten Hanson kommenterte i *Ballade*, som deltar på festivalen og del av hovudstyret for ISCM-festen, same år at nokre endringar burde gjerast i samband med desse musikkdagane for å få fram det beste i musikken frå Norden. Eit mindre tal konsertar plukka ut av ein utanforståande og internasjonal jury var nokre av tiltaka han såg som alternativ. I samband med festivalen ga norsk komponistforbund ut ei ny plate med bidrag frå alle dei nordiske landa, med verk som vart framført i løpet av festivalen.

Nils E Bjerkestrand gjekk av som president etter tre år denne hausten, og var den første i rekka som kunne overlate Ny Musikk med ein full administrasjon til den neste president i rekkja, Yngve Slettholm. Han var ingen nykommar i organisasjonen, men hadde vore medlem i styret dei siste åra, og formann i Ny Musikk si komponistgruppe. Åse Hedstrøm tok over som formann i komponistgruppa då Slettholm setje seg i presidentstolen for Ny Musikk.⁶² Året etter hadde Ny Musikk ein landsomfattande turné med Einar Steen-Nøkleberg, som var professor i klaver ved Noregs Musikkhøgskole. Det var 45 år sidan Ny Musikk vart starta, og i det samband var eit program med ny norsk musikk sett saman, frå grunnleggjaren Pauline Hall heilt fram til fullstendig nyekomponerte verk, for turnéen.

⁶¹ *Ballade nr. 4, 1982, MIC*

⁶² *Ballade nr. 3, 1982, MIC*

ISCM-festen var i 1984 lagt til Toronto og Montreal i Canada, og ut frå ein nokså håplaus gjennomført festival i følgje reporteren i *Ballade*, var Noreg heldige nok til å få presentert Cecilie Ore på ein av dei første konsertane med verket ”Carnatus”, eit kort stykke for 16 stemmer og sopran. UNM (Ung Nordisk Musikk) vart arrangert i Malmö, og her var også dei unge norske komponistane representert. Rolf Wallin og Glenn Erik Haugaland fortel i eit intervju litt om korleis det er å vere ung norsk representant på ein slik festival og kva det viktigaste med den er:

At unge komponister får prøve seg, får fremført noe i annet land. Men også det sosiale. Utveksle forskjellige syn og få bekreftet noe av sin identitet som komponist i et komponistmiljø. Men det er også negative sider ved UNM, særlig konkurranseelementet [...] man føler lett at folk sitter og tenker: hva mente du med det og det i musikken.⁶³

Nordlyd hadde i 1985 vorte eit fast innslag i aktiviteten til Ny Musikk, etter ein turbulent start som festival var den no på veg til å etablere seg som eit av dei største arrangementa for samtidsmusikk på den tida. Dette året samarbeidde festivalen med fleire andre kulturorganisasjonar. Konsertane vart haldne på Henie-Onstad Kunstsenter, i Lille Sal i Oslo Konserthus, på Operahøgskulen si verkstadscene og i Store Studio på NRK. Det var besøk av det franske ”Ensemble Intercontemporain” med Laurence Beaugard på fløyte og Alain Damiens på klarinett. Studentar frå musikkonservatoriet heldt ein lang konsert i Lille sal, og Ny Musikk Ensemble spelte verk av Olivier Messiaen, Åse Hedström og Antonio Bibalo. Eva Knardal hadde klaveraften med mellom anna verk av Finn Mortensen og Lasse Thoresen og i Store Studio var det duka for Kringkastingsorkesteret som spelte både Magne Hegdal og Yngve Slettholm i tillegg til György Ligeti. Festivalen vart runda av med oppføringa av Hans Werner Henze sitt verk ”Mirakelteater” som var omsett til Norsk.

På Verdsmusikkfesten i 1985 gjekk turen til Nederland med konsertar i fleire av dei største byane. I løpet av denne festivalen kunne ein høyre fleire norske verk oppført, og Ny Musikk Ensemble var med som utøvarar, og heldt ein forløysande og humorfull konsert med komposisjonar av Magne Hegdal, Olav Anton Thommesen, og Antonio Bibalo. Den gode mottakinga av denne konserten vart stilt spørsmål ved i

⁶³ Jensen, Bodil Johanne, ”Ung nordisk musikk – forum for meningsbrytninger”, *Ballade nr. 3 og 4 (dobbelnummer)*, 1984,

Ballade då den utsendte journalisten var i tvil om denne typen humor ville verke positivt for å utvikle eksporten av den norske samtidsmusikken. I tillegg var Cecilie Ore representert på programmet for festivalen.

Om hausten hadde Ny Musikk to turnéproduksjonar. Dorothy Dorow og Aage Kvalbein besøkte dei fleste av lokalavdelingane med sin sopran/cello-duo i oktober og november. Verk av Øistein Sommerfeldt, Erik Bergman, Ingvar Lidholm og Cecilie Ore var noko av det ein kunne høyre under denne turneen, i tillegg til musikk av George Gershwin som i denne omgangen var arrangert av Dorow. Ny Musikk Ensemble og Christian Eggen var sette ut på ein miniturné til Trondheim og Tromsø i slutten av november. På desse konsertane fekk ein høyre Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Åse Hedstrøm og Friedrich Goldmann sine komposisjonar. Det vart og teke opp tråden frå året før med å arrangere ein haustfestival der ein fokuserte på ein komponist. Denne gjekk føre seg den første veka i november med seks konsertar, og det var Olivier Messiaen som vart den utvalde komponisten dette året. Medverkande var Ny Musikk Ensemble, Larvik Blåseensemble, Gillian Weir, Yvonne Loroid, Norges Musikkhøgskoles Orkester og Oslo Filharmoniske Orkester som sette opp ”Turangalîa-symfonien”. Denne konserten vart ein kjempesuksess med full sal i Oslo Konserthus to kveldar på rad. Det vart med dette stilt spørsmål av komponisten Rolf Wallin i ballade om ikkje dette burde vere ein tankevekkar til Oslo Filharmoniske Orkester om å ta føre seg musikk skriven etter 2. verdskrig hyppigare, og at ein slik festival absolutt var eit sterkt tiltak for samtidsmusikk i Noreg. ”Festivaler av dette slaget må bli en årvisst tradisjon. En kan ikke vente at den internasjonale musikkscene skal ta norsk musikkliv på alvor hvis ikke sistnevnte tar førstnevnte alvorlig.”⁶⁴ Og det såg ut til at det norske miljøet hadde fått både auge og øyrer opp for denne måten å formidle samtidsmusikken på. Det var planar om å feire Karlheinz Stockhausen som fylte 60 år i 1988, og førebuingane hadde allereie starta. Eit slikt arrangement ville oppfylle nett dette ønsket til Rolf Wallin, at ikkje berre kunne ein få vise nordmenn noko av det som ruva høgst i kunstmusikken i det 20. hundreår, ein fekk òg retta fokus, mot det norske miljøet av musikarar og komponistar. Dette året vart ein norsk

⁶⁴ Wallin, Rolf, ”Gap opp! Tanker omkring Messiaen-festivalen i Oslo, 1.-8. November”, *Ballade nr. 4 1986*, s 8

seksjon av International Confederation for Electroacoustic Music (NICEM) stifta med ei interesse for å fremje elektroakustisk musikk i Noreg. Dei hadde sin første konsert under Nordlyd der norsk elektroakustisk musikk vart sett i eit internasjonalt perspektiv. Nordlyd hadde òg eit større fokus på elektronisk musikk dette året, i kombinasjon med musikk- og kunstvideo. Festivalen ville vise at det no vart eit breitt miljø som arbeidde med elektronisk musikk i Noreg, og at integrering av bilete og musikk ikkje lenger var berre for dei internasjonale komponistane som heldt til i New York eller Paris. Musikkteateret som hadde stått sterkt i norsk komposisjon på slutten av 70-talet og i starten av 80-åra hadde likevel ikkje fått det store gjennomslaget. Men dette året var komposisjonen ”Konsert” av Magne Hegdal eit gledeleg møte med ei vidareføring av denne stilen. Det var Ny Musikk Ensemble som framførte verket, noko som var meir eller mindre sjølvstendig sidan ensemblet vart danna i denne perioden då musikkteateret sto sterkt og bygde mykje av sitt ry på sjangeren. Verket var eit slags meta-musikalsk arbeid, der ein fokuserte på det lyden fortalde, ikkje gjennom sjølv lyden, men ved hjelp av tekst og tale.

Oslo si lokalavdeling hadde samarbeidd med Norsk Billedhoggerforening om ei utstilling der elektronisk musikk av John Persen var ein del av prosjektet. Musikk strøymde ut tilsynelatande frå ingen stad, fordi høgttalarane var nedi jorda. Under opninga av utstillinga vart det framført eit stykke for tape og musikarar av Tom Carling. Osloavdelinga hadde fått med seg Åssiden Skolekor for eit prosjekt i Munch Museet, der borna fekk moglegheit til å gjere eit prosjekt med profesjonelle musikarar og barytonen Per Vollestad. Målet var at borna skulle få moglegheit til å lytte, vere stille og konsentrere seg, samstundes som dei kunne få innblikk i at musikk fanst i eit mangfald for born så vel som vaksne. I oktober var det duka for besøk av George Crumb på Henie-Onstad Kunstsenter, med Elisabeth Klein og Einar Steen-Nøkleberg som spelte, og hovudpersonen sjølv som konferansier. I tillegg sto konsertar med Oslo Sinfonietta og Anne Eline Riisnæs på programmet i Ny Musikk Oslo. Ny Musikk si komponistgruppe hadde gjennom ein periode arrangert seminar om sampling våren 1986. Denne vart avslutta med Komponistverkstad – 86 på Henie-Onstad Kunstsenter på Høvikodden heilt på tampen av året.

I resten av landet var det stor aktivitet på lokalavdelingane. Ny Musikk Bergen heldt konsertar i Stenersensamlinga, og hadde eit samarbeid med Bergen Kunstforeining der ein mellom anna fekk høyre verk av Arne Nordheim. I Kristiansand kunne ein oppleve Olivier Messiaen sin orgelkonsert "La nativité du Seigneur", og eit heilnorsk program med ei rekke medverkande musikarar i tillegg til turneen med Dorothy Dorow og Aage Kvalbein. I Ny Musikk Rogaland vart det denne hausten for første gong arrangert konsertar utanfor Bjergsted som hadde vore fast scene for arrangementa før. Dette viste seg å vere suksess då den første konserten med Andrés Laprida og Leo Sujatovitch trekte fullt hus på Café Sting med sin gitar- og synthesizerduo. Fleire konsertar sto på programmet for denne avdelinga, og sesongen varte heilt til desember med ein avslutningskonsert der Hans Øyvind Lunde, Per Kristian Svendsen og Geir Arve Helvig tolka verk av Robert Rønnes, Daniel Speer og Lunde sjølv. Trondheimsavdelinga stilte med ein miniturné i Grong, Melhus og på Ringve Museum med vekt på trønderske komponistar. I Tromsø var det besøk frå Nederland med "Electra klarinettkvintett", og konsert for to klaver med Gisela Herb Eriksen og Erling Ragnar Eriksen i tillegg til dei fastlagte turneane frå Ny Musikk sentralt.

På slutten av eit aktivt år var det merkbar at samtidsmusikk var i ferd med å vinne fram på eit større felt i Noreg. Unge musikarar byrja ha eit meir sjølvstøtt forhold til den musikken som vart skapt i samtida, og Ny Musikk Ensemble som hadde vore føregangsmusikarar i fleire år, viste no at dei hadde klart å skape ringverknader gjennom verksemda si. Dei fekk Norsk Komponistforeining sin pris dette året med den grunngevinga at deira ry som utøvande ensemble førte med seg at komponistar stadig oftare komponerte musikk med dette ensemblet i tankane. Det kunne anten vere bestillingsverk eller på eige initiativ, men det at ein skapte eit mindre skilje mellom komponist og utøvar, skapte ein samarbeidsvilje som la grunnlag for ein større del komponert og framført kammermusikk i Noreg. Utdelinga førte òg med seg ei markering i NRK P1 der Ny Musikk Ensemble vart presentert for norske lyttarar. Likeeins merka ein større interesse for å nytte samtidsmusikk i samband med andre kulturprosjekt, og ikkje minst at det var ein veksande interesse på dei norske utdanningsinstitusjonane. Denne utvekslinga av uttrykk på tvers av miljøa skulle vise seg å bli ein viktig faktor for samtidskunsten generelt i Noreg. Det vart stadigare

samarbeid der dans, teater, musikk og kunst kunne finnast i ein og same produksjon. Dette var med å bygge opp alliansar med kunstnarar og produsentar innanfor andre område enn berre musikk.

Hausten 1987 var det stor aktivitet i Ny Musikk over heile Noreg. Lokalavdelingane var aktive, noko som gav gode moglegheiter for å kunne oppleve samtidsmusikk i heile landet. To regionale produksjonar vart òg sende ut på turné. Ny Musikk Ensemble reiste i september rundt til alle lokalavdelingane i landet med eit samarbeid med dirigenten Ole Kristian Ruud, som då var 28 år og ein av dei mest lovande dirigentane i Noreg. Dette prosjektet vart til etter eit samarbeid mellom Ruud og Ny Musikk Ensemble med eit stykke av Magne Hegdal som viste seg å bli ein suksess, noko som gjorde det naturleg å fortsetje å jobbe i lag. Turneen viste fram nye og spanande sider i samarbeidet mellom ensemblet og Ole Kristian Ruud, og inneheldt urframføring av "Senere, sammen" eit verk skrive av Kristian Evensnes, og "Et Cetera" av John Persen som allereie var valt ut av NRK til å delta i Rostrum i Paris same år. Månaden etter reiste ensemble K4 ut på landsturné. Dette ensemblet var forholdsvis ferskt, og hadde ei spanande besetning med to pianistar og to slagverkarar. På turneen presenterte dei verk av Olav Anton Thommesen, Rolf Wallin, Yngve Slettholm og Luciano Berio. Ensemblet hadde allereie i løpet den korte karrieren sin vorte å rekne for eit av dei viktigaste i samtidsmusikkmiljøet, fordi dei var med på å auke talet på norske verk skrivne for ein slik ensembletype. Dette vart tydeleg dokumentert gjennom denne landsdekkjande turneen. Den store markeringa denne hausten var Solistfestivalen som gjekk føre seg på Black Box i Oslo i slutten av oktober. Her var det presentert konsertar frå formiddag til kveld, med omtrent 40 solistar og endå fleire komponistar. Både etablerte og nye namn var å finne på programmet, og målet var å sette dei snevre grensene og vedtekne sanningane innanfor den nye musikken på prøve. Festivalen var basert på innsende komposisjonar eller forslag frå komponistar og solistar. Komponistgruppa i Ny Musikk arrangerte komponistverkstad på Munch-museet med besøk av Den Norske Blåsekvintett, som mellom anna spelte verk av Øystein Sevåg, Erik Wøllo, Tor Halmrast og Morten Eide Pedersen. I Ny Musikk Trondheim var det fokus på komponisten Lasse Thoresen, med eit "Møt komponisten"-arrangement. Thoresen var ein av dei mest sentrale unge komponistane på den tida, og hadde dei seinare åra

komponert ei rekkje gode verk. I løpet av det planlagde programmet med Thoresen vart det òg ei urframføring med Trondheim Symfoniorkester og kammerkonsert med Oslo Trio, forelesingar og diskusjonar.

Femtiårsjubileet til Ny Musikk vart feira i 1988. Gjennom dette jubileet fekk medlemmane i organisasjonen og andre lesarar av magasinet *Ballade*, som var publisert av Ny Musikk vere med på ei reise gjennom samtidsmusikken sin ståstad i samtida, og utviklinga fram til jubileet. Geir Johnson fortel i artikkelen ”Musikk som forretning, media som kunst” om eit møte i Norsk Komponistforeining der dei har undersøkt korleis det er å vere samtidskomponist i Noreg. Det kom fram fire felt i løpet av dette møte som fortale om korleis situasjonen var:

De hovedoppgagelser vi gjorde var følgende:

- *I dag er situasjonen bedre for komponister som skriver samtidsmusikk enn for musikerne som framfører den.*
- *Det er en stor pengestrøm mellom det populære og den seriøse musikken, som uten tvil viser tilbake til en tung subsidiering av norsk samtidsmusikk, betalt med midler fra amerikansk populærmusikk. Denne strømmen er fundert i Bern-konvensjonen.*
- *Det er en statlig interesse i å få skrevet samtidsmusikk. Men det er ingen tilsvarende statlig interesse i å få fremført den samme musikken. Dette ble desto mer tydelig under utdelingen av Nordisk Råds Musikkpris, da politikerne som var ansvarlige for prisen, ikke ønsket å høre musikk av finske Magnus Lindberg, og samtidig endret statuttene for utdeling av prisen.*
- *Mest interessant var det likevel å stille komponistene spørsmålet om hva deres oppgave i samfunnet var. Da de ble konfrontert med spørsmålet under en enquete, følte komponistene seg viktigere enn en baker, de syntes de tjente lite penger, at ingen egentlig brød seg om deres musikk, og, sett under ett, at den klassiske arven var viktigere enn samtidsmusikken.⁶⁵*

Ut frå dette møtet og eit samarbeid med ein internasjonal jury som var sett ned for å programmere Nordlyd i 1988, såg ein at det var ein svært aktiv og stor produksjon av komponistar i Noreg og Norden generelt. Det hadde vorte vanlegare at komponistane arbeidde på bestilling, noko som er interessant med tanke på korleis dette kan påverke

⁶⁵ *Johnson, Geir, ”Musikk som forretning, media som kunst”, Ballade nr. 2/3, 1988,*

kvaliteten av arbeidet. Gjorde det komponistane friare til å arbeide meir med kvart enkelt verk, eller førte bestillingsverka tvert om til produksjonstvang. Ein kan seie at bestilling av verk fører til komponistar som går på tomgang, og at dei oppfattar det som at ein ikkje er ”potent som kunstner om jeg ikke produserer mer.”⁶⁶ Vidare fører dette til at norsk musikk i lita grad blir framført utanfor Noreg. I andre nordiske land har interessa for komponistane frå fleire europeiske land vore større, og dei får musikken profilert ved at utanlandske musikarar framfører verka. Som eit døme viser Johnson til Per Nørgaard frå Danmark som hausten 1984 hadde eit samarbeid med festivalen ”Musica Nova” i Skottland, og der fekk framført sine verk av ”Elsinore Players”. Dette førte til at komponisten vart invitert til England ved fleire seinare høve, og gjennom eit forlag samarbeid med musikkforlaget Wilhelm Hansen i Danmark og eit britisk forlag, vart det jobba for å fremje danske komponistar i samtida. Vidare i artikkelen ser Johnson på samfunnsforholda sin påverknad på den musikalske produksjonen i Noreg, og korleis kjennskap til den politiske situasjonen i heimlandet kan vere med å endre måtane musikk blir skrive på. ”Den kunstneriske refleksjon må komme både på basis av en samfunnsforståelse og en beherskelse av sin tids håndtverksmessige kunnen og estetiske erfaring.”⁶⁷ Gjennom denne tanken, og med ei stadig større utfordring gjennom konkurrentane i musikkmarknaden, kan ein så seie at Ny Musikk hadde eit stadig aukande ansvar for å fremje den samtidsmusikken som var litt på grensa av dei populærkulturelle musikkformene som vaks fram i Noreg opp gjennom 1990-talet. Ein stadig aukande musikkproduksjon innanfor alle musikksgjangerar, som fekk større tak på den norske marknaden, vart både ein støttespelar og konkurrent for å nå lenger ut enn dei norske grensene.

Då Ny Musikk vart starta var samtidsmusikkmiljøet i Noreg så godt som ikkje-eksisterande. Sjølv om organisasjonen i seg sjølv såg ut til å fungere, var dette på bakgrunn av nokre enkeltpersonar, og store delar av verksemda vart gjennomført heime hjå medlemar. Årsaka til dette var nok at folk i Noreg frå før av var temmeleg uvitande om dei musikalske eksperimenta som gjekk føre seg på kontinentet, og at det dermed ikkje eksisterte eit publikum som var interesserte nok til å halde konsertar

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Ibid

med denne typen musikk her til lands. Dette vart til ein viss grad spegla i musikken som vart komponert i Noreg. Dei få personane som arbeidde for å halde denne kulturen i gang, har opp gjennom tidene hatt mykje motstand, men har likevel lagt ned ein enorm innsats for å få det norske samtidsmusikkmiljøet på beina.

Nordlyd sto på plakaten i september 1988 med konsertar på Høvikodden, Statens kunstakademi, Black Box teater og i Oslo Konserthus. I løpet av festivalen fekk ein oppleve både musikk, kunst og poesi, og det vart halde videoframsyingar i Cafe Nordraak på kunstakademiet. På opningskonserten fekk ein høyre verk av John Cage, Arne Nordheim, Finn Mortensen, Karlheinz Stockhausen, Synne Skouen, Kåre Kolberg og Alfred Janson. Kunstutstillinga i Kafé Nordraak var eit samarbeid med kunststudentar frå akademiet, og der kunne ein òg få med seg eit møte mellom poesi og samtidsmusikk med Cecilie Ore og Ole Robert Sunde, som var eit bestillingsverk frå Norsk Forfattarsentrum. ”Verlainesuiten” og ”Sirkusbilder” av den tidlegare formannen i Ny Musikk, Pauline Hall, vart framført av Kringkastingsorkesteret med Christian Eggen som dirigent, saman med eit verk bestilt til jubileet, nemleg ”Nasjonalsang” av Alfred Janson. I tillegg hadde Ny Musikk bestilt eit musikkstykke av Olav Anton Thommessen, ”The second creation for trumpets and orchestra” som hadde urframføring under festivalen, og stykket ”Saisir” av Åse Hedstrøm var eit tingingsverk frå Henie Onstad Kunstsenter på Høvikodden. Som avslutning på festivalen vart stykket ”Crossroads” sett opp. Dette var ei framsyning med smakebitar frå repertoara til dei fem orkestra, Søyr VI, Ensemblet K4, Extended Noise, Jon Balke Trio og Ny Musikk Ensemble. Rolf Wallin hadde sydd det heile saman med nykomponert musikk, og nytta kombinasjonsmoglegheitene med dei medverkande i stykket. Etter 50-årsjubileet i 1988 vart Ny Musikk Ensemble nedlagt. Dette kom nokså brått på både medlemmane i ensemblet og andre. Fram til då hadde dei opparbeidd seg eit solid repertoar og fått mange bestillingar skrivne spesielt for besetninga.

Ny lokalavdeling

Ny Musikk Nordland vart etablert i årsskiftet 1988 - 1989. Denne avdelinga skulle dekkje heile Nordland fylke, og ikkje berre dei største byane. Allereie frå starten av presenterte avdelinga eit stort program ved hjelp av samarbeid mellom lokalavdelingar av Ny Musikk og andre musikkinstusjonar i nærmiljøet. Ny Musikk Ensemble fekk ein etterfølgjar i Cikada og endra besetninga denne våren. Dei gjekk vekk frå det klassiske Pierrotoppsettet som dei hadde arbeidd med i fleire år. Årsaka var at ein ville ha ei meir fleksibel besetning og musikargruppe, for å kunne framføre eit breiare repertoar. Såleis ville dei bli å finne i forskjellige utgåver rundt om på Ny Musikk arrangement og andre konsertar framover. Den første konserten med det nye ensemblet var å høyre på Høvikodden den 2. april 1989 med Christian Eggen som dirigent. I ein landsdekkjande turne reiste komponistane Glenn-Erik Haugland og Trond Lindheim rundt med ei oppsetjing i grenselandet mellom musikk og teater i regi av Ny Musikk.⁶⁸ I Ny Musikk Bergen vart det sett opp to konsertar som presenterte lokale komponistar. Ein der det var opna for at publikum og komponist kunne diskutere dei verka som vart framført, og ein maratonkonsert som skulle vise breidda i det bergenske komposisjonsmiljøet. Eit samarbeid med Bergen Musikkonservatorium om ein minifestival, som skulle presentere studentar, lærarar og profesjonelle musikarar og komponistar frå Bergen, var òg på programmet. I Trondheim følgde dei opp tidlegare suksessar med arrangementet ”Møt komponisten”, og denne hausten var det Halvor Haug som var tema. Han var til stades og fortalde om sin produksjon, og det vart sett opp konsertar med kammermusikk og orkesterverk i Trondheim og omegn.⁶⁹

Albedo plateklubb vart starta som eit nonprofitt-tiltak i 1989. Tilbodet skulle gje medlemmane i Ny Musikk høve til å få fatt i eit variert utval av innspelt samtidsmusikk og partitur. Gjennom denne klubben og lister over kva ein kunne bestille gjennom magasinet *Ballade*, fekk no dei norske tilhengarane av samtidsmusikken eit tilbod om å skaffe seg musikk som ikkje var lett å få tak i gjennom dei vanlege platebutikkane i Noreg.

⁶⁸ *Ballade nr. 2, 1989*, Nasjonalbiblioteket

⁶⁹ ”Aktuelt”, *Ballade nr. 3, 1989*, Nasjonalbiblioteket

Nordlyd var større enn nokon gong i 1989, og hadde i tillegg til konsertar ein kongress med tema ”Komponisten i et samfunn i endring”, der Geir Johnson, Jens Brincker frå Danmark og Jan Ling frå Sverige hadde innlegg som diskuterte dette temaet. Det vart fokusert på dei ulike komponistrollene i samtida, og om samfunnsendringar førte med seg nye måtar å tenkje på som komponist. Nordlyd fungerte sjølv som eit døme korleis samtida har endra måten ein må arbeide på. Forbruksmenneska høyrer, fordøyer og gløymer i stor grad det som blir skapt til fordel for nye verk.⁷⁰ Komponisten Helmut Lachenmann var invitert til festivalen, og kom for å presentere den radikale estetikken og utforskinga si av moglegheitene som finst i utkanten av den klanglege verda vår.

Minifestivalar var under planlegging i fleire avdelingar av Ny Musikk rundt i Noreg denne våren. Både i Tromsø, Bergen og Oslo var delar av konsertverksemda konsentrert rundt eit tema for ein minifestival. I Tromsø sto både lokale musikarar, og gjestar på programmet, Bergen fokuserte på komponistane Anton Webern og Magnar Åm på ”Konsertar i Speilvingen” og Oslo stilte med Frankenstein-weekend. I den nye avdelinga Ny Musikk Nordland vart det starta eit samarbeid med Petter Dass-dagane der ei urframføring av eit stykke av Kjell Mørk Karlsen vart sett opp. I tillegg vart det laga ein ny kyrkjeopera med Petter Dass som hovudperson, som eit samarbeid mellom komponisten Sigvald Tveit og forfattaren Edvard Hoem. I august 1989 gjekk dei første Nordland Musikkfestdagar av stabelen, det Ny Musikk Nordland var ansvarlege for programmet for ein av festivaldagane der Ny Musikk vart presentert.

I mai 1990 var det Nordlyd, som dette året hadde tatt turen ut av Oslo, til Stavanger. Bakgrunnen for dette var at ein i Ny Musikk meinte at det fleire stadar i Noreg no hadde vakse fram miljø som både var store nok og aktive nok til å kunne halde eit slikt arrangement. Ein tanke om å kunne nytte slike arrangement til å styrke det miljøet som allereie eksisterte på desse stadene, låg også bak. Festivalen gjekk av stabelen over fem dagar i mai, og hadde orkesterkonsert med Stavanger

⁷⁰ Johnson, Geir, ”Hvor blir det av komponisten i et samfunn i endring”, *Ballade nr. 4, 1989/1, 1990*, s. 10

Symfoniorkester, kammermusikkonsertar med mellom anna Cikada, Oslo Trio og kammergrupper frå Stavanger Symfoniorkester og seminar med Magnar Åm.

Verdsmusikkdagar fyller Oslo for andre gong

Verdsmusikkdagar, den årlege konferansen og festivalen i regi av ISCM skulle i 1990 arrangerast i Oslo for første gong sidan 1953. Desse dagane vart noko heilt utanom det vanlege for det norske samtidsmusikkmiljøet, då heile 600 norske musikarar var innlemma i programmet, og ein skulle presentere denne delen av norsk musikkliv i ein skala som aldri før var gjort. Den delen av programmet på Verdsmusikkfesten som ikkje var bestemt av den internasjonale juryen, men som var plukka ut av ein norsk komité vart presentert som ein eigen konsertserie under namnet ”Ultima”. Arrangementet var starten på Ultima, dei som arbeidde med denne delen av programmet hadde hovudansvaret for avviklinga, noko som vart stor suksess, og gjorde at Ny Musikk var med å opprette Ultima som festival i åra som følgde. I samband med dette lova NRK ut ein internasjonal konkurranse for komponistar for eit orkesterverk som skulle vere tileigna kringkastingsorkesteret.⁷¹ Den dag i dag står Ultimafestivalen som ein bautastein i det norske miljøet for samtidsmusikk.

Verdsmusikkfesten i Oslo dette året var prega av ei ”off-Darmstadt”⁷² vinkling av programmet, altså at ein ville fokusere meir enn det var gjort før på kva som skjedde i randsonene av den vestlege kulturen, og korleis den internasjonale kulturen møtte den lokale. Norske komponistar vart ofte skildra som anten nærsynte eller langsynte, altså anten at dei hadde lite perspektiv og konsentrerte seg for mykje om det som var mest nærliggjande, eller at dei rett og slett sikta for langt og såleis mista fotfestet i den norske røyndomen. Det hadde vore diskusjonar omkring desse måtane å jobbe med komposisjon på, og ein meinte at programmet som vart oppført på Verdsmusikkfesten kunne vere med å vinkle perspektiva her heime. Hovuddelen av programmet var sett saman av den internasjonale juryen som denne gongen var leia av Arne Nordheim, og

⁷¹ ”AKTUELT”, *Ballade nr. 3, 1990*, s 37

⁷² ”Verdsmusikkdagene Oslo 1990”, *Ballade nr. 2, 1990*, s 52

besto av 69 verk med komponistar frå 31 land, der størsteparten ikkje var framført i Noreg frå før, og heile ni av dei var urframføringar.

I tillegg til den enorme eksponeringa av norsk musikk til det internasjonale miljøet, gav Verdsmusikkfesten i 1990 tilbod til fleire musikkinteresserte her heime. På Norges Musikkhøgskole vart det halde fleire seminar, ”masterklasser” og formiddagskonsertar, og prosjektet ”Bryt Lydmuren!” engasjerte born og ungdom til å forske på kva slags moglegheiter den nye teknologien hadde, og har for musikken. I ettertid kan ein sjå festivalen som emninga på ei endring i miljøet som eksisterer rundt Ny Musikk. Verdsmusikkdagane har i alle år vore ein festival som set sjølve musikkverket i fokus, men i Oslo i 1990 vart svært mange overraska over gjennomføringa av arrangementet. Omfanget var enormt, og programmet låg på eit svært høgt nivå både når det kom til verk og musikarar, og viste fram ei breidde i musikkskapinga i samtida. Måten dei heile vart handtert på, var imponerende og profesjonelt. Morten Eide Pedersen seier i sin kommentar at ”Tiden er vel nå kommet til at den nye musikken fra å være en komponistorientert musikk, har blitt en utøverorientert musikk, og etterhvert også en publikumsorientert musikk.”⁷³

Norske utøvarar var sterkt representerte. Orkesterkonsertar med Oslo Filharmoniske Orkester, Bergen Symfoniorkester og Kringkastingsorkesteret var å høyre, Cikada, Oslo Sinfonietta og Det Norske Kammerorkester sto for delar av kammermusikkonsertane og fleire lovande norske utøvarar både profesjonelle og studentar frå Noregs Musikkhøgskole deltok. Av norske komponistar på hovudjuryen sitt program fann vi Åse Hedstrøm, Alfred Janson, Fartein Valen, Bjørn Fongaard og Asbjørn Schaathun. I tillegg var det fleire norske komponistar med under programmet presentert som ”Ultima”, plukka ut av ein norsk jury.⁷⁴

⁷³ *Ballade nr. 1, 1991*. S. 20

⁷⁴ ”Generalprogram for Ny Musikk, Hausten 1990”, *Ballade nr. 3, 1990*, Nasjonalbiblioteket

Verdsmusikkfesten vart starten på ei utviding av organisasjonen Ny Musikk, i forhold til kva målgrupper dei ønskjer å nå. Ein rekordlåg gjennomsnittsalder på publikum under Verdsmusikkfesten i Oslo synta at den yngre garde syntest at den eksperimentelle musikken i samtida var spanande, og verka å ha lyst til å utforske den. Ein kan seie det slik at musikken hadde nådd ei form der den klarte å kommunisere med publikum, utan å ha endra heilt karakter. Det var i forkant av festivalen sett i gang eit arbeid for å rekruttere publikum gjennom presentasjonar av Verdsmusikkdagane og samtidsmusikk for skuleklasser og andre institusjonar som kunne vere interesserte, Eit tiltak som i ettertid såg ut til å fungere både på den måten at Ny Musikk klarte å nå eit større publikum, og at dei som møtte fram til konsertane fekk ei betre oppleving, fordi dei på førehand hadde fått ei innføring i det samtidsmusikken kunne vere. Det var klare tendensar til at samtidsmusikk hadde nådd eit punkt der det ikkje lenger berre var ein komponistorientert musikk, men at utøvarar og publikum i større grad var positive til å framføre eller lytte til den. Dessutan spelte utviklinga av ISCM ei vesentleg rolle i kva musikalske uttrykk kom til syne gjennom desse dagane. Stadig fleire land søkte om medlemskap, noko som var med å utvikle ein organisasjon som i stor grad hadde stått stille dei seinaste åra, gjennom å opne opp for fleire typar musikalske uttrykk og komposisjonsmetodar. Verdsmusikkdagane i Oslo i 1990, vart eit føredøme for framtidige festivalar knytt til Ny Musikk i Noreg, og ein viktig arena for å opne opp mange auger som tidlegare ikkje hadde tatt samtidsmusikkmiljøet i Noreg på alvor.

Alle dei forskjellige kulturane som finst innanfor ISCM sine medlemsland med på å trekkje dei musikalske uttrykka i nye retningar, samstundes som musikken vedlikeheld det felles musikalske språket innanfor miljøet. Elektronikken ser òg ut til å ha oppnådd ei større rolle innanfor desse musikalske formene. Morten Eide Pedersen kommenterar likevel at han ikkje fann desse musikkformene nyskapande. Blandingar av elektronikk og instrument var i særskild liten grad vellukka. Han refererar vidare til John Naisbitts ”Megatrends”:

Det er tre trinn av teknologisk utvikling: Først følger den nye teknologien eller nyvinningene den minste motstands vei. Som annet trinn blir teknologien brukt til å forbedre

tidligere teknologier (dette trinnet kan vare svært lenge). Og det tredje, nye bruksretninger som har sitt utspring i selve teknologien, blir oppdaget.⁷⁵

Her påpeikar han at sjølv om vi har haugevis av avansert og moderne utstyr, er vi framleis ikkje kome heilt til det han omtalar som nivå tre, under Verdsmusikkdagane i 1990, og spår såleis at det ikkje vil vere komponistane som leiar den vidare utviklinga av elektronikk som reiskap i musikk vidare. Likevel får prosjektet ”Bryt Lydmuren!” sær gode tilbakemeldingar. Det at born som veks opp får lov til å leike med elektronikk, og bli kjend med den gjennom ein komposisjonskonkurransse var ein unik og velfungerande måte å få born til å finne samtidsmusikk meir spanande. ”Bryt Lydmuren!” vart i 1990 ein kjempesuksess som skulle komme til å fortsetje i mange år framover.

”Bryt Lydmuren!” starta altså som ein konkurranse og eit samarbeid mellom Ny Musikk, NRK og Norsk Musikkråd under Verdsmusikkdagane i 1990. Bakgrunnen for å lage ein slik konkurranse var eit ynskje om at born og unge skulle bli meir delaktige i skapinga av musikk, og på den måten få eit større grunnlag for å vere kritiske. I tillegg var målet å bryte ned rammene rundt dei forskjellige musikkmiljøa i det norske samfunnet, som for eksempel korps- og kormiljø, og gjere det lettare for den som var aktiv innanfor desse å finne, lytte til og medverke i andre musikkformer. Denne gongen var fokuset på elektroakustisk musikk, og korleis ein kunne få born til å få glede ut av denne musikkforma. Prosjektet skulle vise seg å bli eit populært og levedyktig tiltak. Utgangspunktet låg i det å vise at teknologi ikkje nødvendigvis må vere vanskeleg, med grunnlag i alle dei teknologiske verkemiddela vi dagleg omgir oss med, og eit fokus på gode musikalske idear på tvers av forskjellig kulturell bakgrunn. I tillegg skulle prosjektet rette søkjelys på korleis vi blir påverka av all den musikken, eller muzak vi blir utsett for i det daglege, altså kjøpesentera sin konstante muzak, walkmanen på bussen, radioen sine spelelister osv. Denne musikken er utanfor enkeltmennesket si sansing, og trengjer seg ofte inn utan at ein legg merke til det. ”Bryt Lydmuren!” ville setje lyden i sentrum, og med dette prøve å bryte ned dei

⁷⁵ *Ballade nr. 1, 1991, s. 22,*

stengsla born og unge umedvite har fått gjennom den måten musikk blir presentert for dei på forskjellige nivå. Prosjektet var todelt og besto av ein landsomfattande konkurranse der born skulle skape musikk sjølv, og ein komponistverkstad, for forskjellige grupper deltakarar. Konkurransen vart sendt ut til grunnskular i heile Noreg, og born mellom 10 og 15 år vart oppfordra til å sende inn eit verk på inntil tre minutt som gjerne skulle innehalde konkret lydmateriale, altså lydar av rennande vatn, gatestøy eller liknande. Disse skulle så vurderast av ein jury. NRK hadde i løpet av tida konkurransen gjekk føre seg innslag kvar veke, og det enda opp med heile 170 innsendte bidrag. I komponistverkstaden arbeidde komponistar saman med grupper av born om å lage eit prosjekt. Komponistane som var med var Alistair MacDonald frå England, Johannes Goebel, Gunter Lege og Andreas Herdy frå Tyskland og Kjell Samkopf frå Noreg. Både vinnarane frå konkurransen og resultatane av komponistverkstaden vart framførte på ein konsert på Henie-Onstad Kunstsenter under Verdsmusikkfesten i Oslo. I samband med dette var det arrangert seminar om born og elektronikk på Noregs Musikkhøgskole heile veka.

Om ein ser på heilheita i arrangementet som gjekk føre seg 22. til 28. september, kom Ny Musikk godt ut av det som arrangør, og det var eit langt steg i rett retning innanfor eit ønske om utveksling av sin kompetanse med andre kulturarrangørar, og å oppretthalde ei profesjonell verksemd. Samarbeid med Ultima i Oslo og Speculum i Stavanger, to viktige festivalar for norsk samtidsmusikk, vart til etter Verdsmusikkfesten i Oslo. Det å nå eit større publikum vart teke på alvor, og både lokalt og regionalt byrja ein på arbeidet med alternative metodar for å nå folket.

Cikada

Eit anna ensemble som fekk særst god omtale under Verdsmusikkdagane i 1990 var Cikada, eit ensemble beståande i dag av ni musikarar med ein duo og, ein strykekvartett i tillegg til Cikada ensemble. Desse var underlagt Ny Musikk og vart oppretta i 1989, året før Verdsmusikkdagane i Oslo, og fokuserte repertoarmessig på etterkrigstidsmodernisme, så vel som samtidsstykke innanfor ulike sjangrar. Kritikanane vart begeistra for dette nyopprettaste ensembleset og dei vart omtalt for ”...

ensemblens rå 'Oslo-sound', kjennetegnet ved kraftig driv og spenst, friskhet og en til tider rocka spillestil.⁷⁶

Våren 1990 turnerte Cikada i Noreg, og fungerte som ein musikarpool for Ny Musikk. Det var altså fleire undergreiningar av ensemblet som stilte med konsertar, noko som førte til at namnet kunne dukke opp fleire gonger i eit program, men som likevel ikkje tydde at det var dei same muskarane som heldt konserten. Merksemda frå internasjonale festivalar og aktørar på Verdsmusikkfesten i Oslo var svært positiv for Cikada. Det var med på å byggje opp ensemblet sitt ry, og moglegheitene for å slå gjennom internasjonalt som samtidsmusikkensemble auka. Haustsesongen var tydeleg prega av Verdsmusikkdagane i Oslo, men det var likevel eit spanande og variert program å finne innanfor lokalavdelingane. I Trondheim vart det arrangert "møt komponisten" med Antonio Bibalo med mange førelendingar og orkesterkonsert med Trondheim Symfoniorkester. Cikada var aktive på programmet i Oslo og stilte med tre konsertar i løpet av hausten, mellom anna på "Festspillene i Elverum" og saman med Oslo Sinfonietta i Universitetets Aula med Christian Eggen som dirigent. Og over heile landet kunne ein oppleve turneen til "Singcircle", eit av dei leiande vokalensembla i Europa. Nokre stader heldt dei ikkje berre konsert, men og seminar i moderne songteknikk. Denne var eit samarbeid med Rikskonsertene, British Council og Komponistenes Vederlagsfond.⁷⁷

1991 vart eit aktivt år for Ny Musikk i heile Noreg, der samarbeid med andre kulturorganisasjonar prega organisasjonen gjennom arrangement i heile landet. Det første var eit samarbeidsprosjekt med Rikskonsertene der den amerikanske songarinna Meredith Monk turnerte rundt om i landet med ein konsertversjon av verket "Facing North". Dette viste den store amerikanske vilja til å eksperimentere, og var eit samspel mellom to personar der songstemma fungerte som det berande elementet, på ei reise gjennom forskjellige kunststartar. Hennar måte å bruke stemme på som sameinte fleire greiner innanfor songtradisjonane, vart den perfekte opptakta til ein

⁷⁶ Noregs Musikkhistorie, Bind 5 s. 251

⁷⁷ "AKTUELT", *Ballade nr. 3 1990*, s. 38

haust som fokuserte på den menneskelege stemma sine allsidige moglegheiter og verkemiddel innanfor samtidsmusikken.⁷⁸ Cikada spelte fire konsertar i Oslo, mellom anna ei feiring av Arne Nordheim sin 60-årsdag, med Anne-Lise Berntsen som solist. Museet for Samtidskunst var arena for ein konsertserie som fokuserte på elektroakustisk musikk og presenterte internasjonale tendensar innan feltet kvar tredje søndag. Ny Musikk Kristiansand hadde ei rekke konsertar på programmet gjennom våren, og i Musikkens Hus kunne ein høyre både Pauline Hall sine verk "Kvintett for blåsere", "Trio for blåsere" og "4 Tosserier". Samarbeid med musikkutdanningane var ein klar fordel, og studentar frå musikkonservatoria var finne på fleire av lokalavdelingane sine konsertar. Stefan Hussong var på landsturné i regi av Ny Musikk og eit samarbeid med Goethe-instituttet, og spelte i Kristiansand, Rogaland, Bergen, Nordland, Trondheim og Oslo. Han var rekna for å vere i særklasse når det kom til samtidsmusikk på accordeon, og det var ei stor glede å kunne presentere ein så stor musikal i Noreg. I Stavanger var Speculum, "North Sea Festival of Contemporary Arts" ein del av programmet og dei heldt opne møter for medlemmar og andre interesserte. Denne festivalen samla store delar av kunstmiljøa i Stavanger, og presenterte såleis eit tverrsnitt av den samtida som prega kunstformene.⁷⁹

To norske komponistar var presenterte på den internasjonale ISCM-festivalen i 1991 som vart arrangert i Zürich. Arne Nordheim og Rolf Wallin var dei to heldige som fekk sine verk oppført dette året. Nordlyd vart arrangert i Trondheim for første gong, og her var Arne Nordheim invitert til å vere festivalkomponist. Han heldt fleire foredrag om musikken sin og var konferansier på ein del av konsertane. Nokre av høgdepunkta frå Nordheim sitt arbeid som komponist vart ført opp, og den største av alle var nok Trondheim Symfoniorkester og Den Norske Operas Ballett som framførte "Stormen". Tristan Murail heldt førelesingar under temaet "Musikk, teknologi og kreativitet", og vart eit av dei musikkteknologiske høgdepunkta på festivalen. Det var og førelesingar av Jan Tro og Chris Cutler som fokuserte på teknologi og musikk. Dei fleste førelesingane vart halde på musikkvitskapleg institutt, og var stort sett godt besøkte av studentar og andre interesserte. Det viste eit stort engasjement mellom

⁷⁸ Pedersen, Morten Eide, "Meredith Monk – mellom rom, bevegelse og lyd", *Ballade nr. 3, 1991*, s. 12

⁷⁹ "Ny Musikk Generalprogram", *Ballade nr. 1, 1991*, Nasjonalbiblioteket

musikkstudentane, og samarbeidet med Ny Musikk og konservatoriet var ein viktig del av festivalen. Glen Erik Haugland hadde eit seminar med tittelen ”Ny musikk for barn”, der born ungdom og ei gruppe pedagogar arbeidde med eit lydformingsprosjekt der materiale med lyd frå instrument eller daglegdagse ting som vaskemaskiner og trafikkstøy via opptak danna eit stykke som seinare vart avspelt på kassettspelarar. Ønsket med seminaret var å lære born korleis ein kan lytte aktivt. Gjennomføringa av arrangementet var så vellukka dette året, at det vart bestemt å leggje Nordlyd permanent til Trondheim frå 1993.

I 1992 la Ny Musikk Oslo om konsertprofilen sin. Det vart sett opp to konsertseriar som skulle gå over heile året, ”Modernismens mestere” og ”Fire pianister søker medspiller”. Den første ville fokusere på dei viktigaste komponistane frå det 20. hundreåret innanfor den modernistiske tradisjonen. Den andre var lagt opp med fire av dei beste pianistane i landet, Håkon Austebø, Jens Harald Bratlie, Kenneth Karlsson og Einar Henning Smebye, som kvar skulle velje eit personleg repertoar og medspelarar. Cikada var representantar for Ny Musikk under Oslo Kammermusikkfestival og hadde uroppføring av eit verk Terje Rypdal hadde skrive for ensemblet. I Stavanger vart alle konsertane i løpet av våren arrangert i samband med Speculum, og i Trondheim var det satsa på samarbeid med studentar ved musikkonservatoriet. I sommarmånadane tok dei føre seg elektroakustisk musikk med ein konsertserie som skulle presentere heile den historiske utviklinga innanfor sjangeren. Ny Musikk Komponistgruppe fekk ein heil kveld under Music Factory i Bergen, som vart arrangert samtidig som festspela. Nordland Musikkfestuke var samarbeidspartnar for Ny Musikk Nordland og hadde ein konsert med Kenneth Karlsson og Hilde Torgersen der ein fekk høyre verk av Anders Nilsson, Asbjørn Schaatun, Maurice Ravel og Rolf Wallin. Det vart arrangert store festivalar med samtidsmusikk i fleire norske byar dette året. Ultima i Oslo, Nordlyd var på farta for siste gong og hadde base i Bergen, og Trondheim Samtidsmusikkfestival skulle underhalde publikumet i Trøndelag. I Kristiansand feira dei lokalavdelinga sitt 20-års jubileum gjennom heile hausten i samarbeid med Kristiansand symfoniorkester og Forsvarets Distriktsmusikkorps Sørlandet. I samarbeid med Rikskonsertene presenterte og Ny Musikk konsert med den Kronoskvartetten, ein av dei mest banebrytande strykekvartettane i verda som hadde klart å gjere denne tradisjonelle

kvartettforma til eit nytt og spennande fora for musikkformidling. Nordlyd hadde temaet ”Nytt møter gammalt”, eit program der møte mellom kjent og ukjent, nytt materiale skulle møte eit allereie kjent samtidsmusikkrepertoar. Festivalkomponist for året var amerikanaren George Crumb som heldt komposisjonsseminar, og forelesingar om musikken sin og estetikken sin. Fløytisten Manuela Wiesler var det store internasjonale namnet på utøvarsida, og ho heldt både konsert og mesterklasse på musikkonservatoriet. Samarbeid med Bergen Filharmoniske Orkester og Bergen Musikkonservatorium var vesentleg for festivalen, og fleire urframføringar av bergenske komponistar sto på programmet. I ettertid vart det tydeleg at festivalar var eit tiltak som gjorde det enklare for Ny Musikk å få merksemd omkring arrangementa, og det var i tillegg større vilje til å gje økonomisk stønad til festivalprogram, som var meir heilstøypte enn eit sesongprogram. Bergensavdelinga var tydeleg på at denne måten å arrangere konsertar på gav stort utbytte, sjølv om ein årleg festival gjekk ut over talet Ny Musikk-arrangement i resten av året. Trondheim Samtidsmusikkfestival vart eit midlertidig namn sidan Nordlyd allereie var lagt til Bergen. Festivalen var oppfølgjar til suksessen under Nordlyd året før, og stilte med konsertar og seminar innanfor både komposisjon og improvisasjon. Også her var det samarbeid med Trøndelag musikkonservatorium, med studentar frå både klassisk, jazz og kyrkjemusikklinjene.

Aukande interesse for samtidsmusikken

Interessa for samtidsmusikk såg ut til å vere veksande og positiv i fleire delar av landet på denne tida. Det vart danna større festivalar som tok føre seg dette i både Stavanger, Bergen og Trondheim i tillegg til i Oslo, og det var stadig meir samtidskomponert musikk å finne på dei meir etablerte musikkfestivalane. Dette opna for eit større publikum, men førte og med seg meir konkurranse i tildelinga av offentlege midlar til å drive konsertverksemd innanfor feltet. Geir Johnson hadde no vore president i Ny Musikk sidan 1989, og ønskte å føre eit klart kulturpolitisk mål når organisasjonen søkte stønad for si verksemd. Ny Musikk la vekt på at dei la grunnlaget for den musikalske arven som andre festivalar til stadigheit jobba for å vedlikehalde. Å kunne bestille verk, og leggje til rette for dei unge og uetablerte komponistane var viktig for Ny Musikk.

Ny Musikk Komponistgruppe (NMK) gav dette året, etter 14 år med stor aktivitet og ei mengde komponistverkstader, ut sin første CD der medlemene stod bak verka. Det vart bestemt at dei 9 komponistane som skulle bidra måtte ta utgangspunkt i ei idéverd, og det utstyret som var aktuelt å bruke i samtida. Sjølv om planen var å dokumentere det arbeidet NMK heldt på med, var det likevel så forskjellige uttrykk å hente frå dei forskjellige komponistane, at ein ville lage nokre retningslinjer slik at innspelinga ville framstå strukturert og passande i lag.

I 1993 vart den først Ilios-festivalen arrangert i Harstad kulturhus av Ny Musikk Tromsø. Dette var eit svært positivt tiltak for oppføring av samtidsmusikk i Troms fylke. Det vart halde eit seminar om vokalteknikkar innanfor samtidsmusikken, og ein komposisjonsverkstad med Nicola Walker Smith og Geoff Smith. Dei heldt i tillegg til seminara ein konsert under festivalen. Samarbeid med lokale kulturaktørar prega store delar av programmet, for eksempel var det elevar frå musikklinjene ved Sortland og Heggen vidaregåande skular aktørar då musikk frå komposisjonsverkstaden vart framført. Det var danna eit Ilios-ensemble som sto for fleire konsertar på programmet, i lag med messingensemblet Balder. Albedo utvikla seg dette året frå å vere plateklubb til å gje ut fleire CD-ar med samtidsmusikk. Gjennom Albedo kunne ein no få tak i innspelingar med Cikada, Ny Musikk Komponistgruppe og fleire andre aktuelle aktørar innanfor det norske samtidsmusikkmiljøet. Gjennom ein distribusjonsavtale med Musikkdistribusjon as i Oslo, vart no Albedoplatene lettare tilgjengeleg for dei som budde utanfor hovudstaden. Cikada vart invitert til Verdsmusikkfesten i Mexico som eit av to europeiske ensemble i november, og heldt to konsertar der i tillegg til ein USA-turné i forkant av festivalen.

I Oslo gjekk søndagskonsertane i Museet for Samtidskunst som før og Cikada hadde to konsertar på vårprogrammet, ein som duo og ein med fullt ensemble. Ei vidareføring av konsertserien ”Modernismens mestere” var og å finne i løpet av eit par konsertar, begge med Hilde Torgersen og eit knippe andre musikarar. Verk av Karlheinz Stockhausen, George Crumb og Luciano Berio er noko av det som vart presentert. Ultima presenterte ei rekkje komponistar og i samarbeid med den norske avdelinga av International Confederation for Electroacoustic Music (NICEM) var

også Nemo-festivalen som kvart år presenterte dei tendensar innan elektroakustisk musikk frå Skandinavia var ein del av programmet. NICEM opna òg det første norske elektroakustiske studioet i Noreg dette året.⁸⁰ Kristiansand hadde besøk av Jan Wiese i mai, og på haustprogrammet var ein solokonsert med fiolinisten Dagny Wenk-Wolff og Ugly Culture, samt konsertar med lokale utøvarar. I Rogaland var programmet til Ny Musikk ein del av Speculum som året før. Eit prosjekt med å invitere ungdom frå musikklinjer i den vidaregåande skulen til konsertane, var ei av dei positive nyvinningane ein klarte å få i gang i løpet av festivalen. Den amerikanske pianisten Borah Bergman spelte avslutningskonsert på Folken i Stavanger med omtrent 70 frammøtte elevar som heva stemninga. Ung Nordisk Musikk vart arrangert i Stavanger dette året, med ni konsertar der 37 unge, lovande komponistar fekk verka sine framført. I Bergen vart det arrangert eit prosjekt under leiing av Annabel Guaita der born i alderen 7–15 år skulle framføre ny musikk. Denne hausten fann Autunnale-festivalen stad i Bergen for første gong, noko som medførte mykje planleggingsarbeid, og difor færre konsertar gjennom resten av året. Festivalen hadde invitert Albert Atenelle frå Spania som gjest, og hadde i samarbeid med Magnar Åm og Astri Eidset Rygh eit prosjekt under namnet ”Voyage” som skulle gå gjennom heile festivalen. Det lokale Bit-20 ensemblet og Cikada er nokre av aktørane, og både konsertar, performance og seminar innanfor komposisjon og klaver var på programmet. Det vart halde eit komponistseminar i samband med Ny Musikk Bergen på Manger i Radøy med Magne Hegdal i løpet av sommaren. Dette var eit samarbeid med lokale kunstnarar, unge norske komponistar og Manger Folkehøgskule. I Trondheim var det kyrkjekonsert i Nidarosdomen med slagverkensemble, orgel og sopransolist. Eit bestillingsverk av Henning Sommero vart urframført og i tillegg fekk ein høyre verk av Knut Nystedt og Arne Nordheim. Nordlyd hadde frå dette året fått fast base i Trondheim, og på programmet dette året var mellom anna Ardittikvartetten som spelte verk av Åse Hedström, Cecilie Ore, Iannis Xenakis, James Dillon og Brian Fernleyhough. Jan Wiese heldt både konsert og foredrag og det same gjorde Jean-Claude Risset. Trondheim Symfoniorkester og Trondheim Blåsekvintett var av dei lokale aktørane som deltok, og på orkesterkonserten fokuserte ein på ”brotet med Grieg”, altså norsk komposisjon i nyare tid, og nokre verk av Grieg. Ny Musikk Nordland hadde denne hausten fått ny avdelingsleiar, Odd Helge Hveding, som hadde

⁸⁰ Rudi, Jøran, ”Sound sound sound sound sound”, *Ballade nr. 3, 1993*, Nasjonalbiblioteket

tilhaldsstad på Sortland. Han arbeidde for at lokalavdelinga skulle samarbeide med dei andre kulturorganisasjonane i lokalmiljøet og han ville gjerne ha distriktsmusikarane med på samarbeidet. I tillegg til denne jobbinga innanfor fylket ønska Ny Musikk Nordland no eit nærare samarbeid med Ny Musikk Troms, og ville vere med på å arrangere Ilios, og andre prosjekt i Nord-Noreg.

Avdelinga i Troms arrangerte den andre Ilios-festivalen i Harstad i januar 1994, og hadde fått besøk av London Sinfonietta og Cikada duo. I tillegg var det ein barnekonserert med Ragnhild Berstad, Ilios-ensemblet og Åslaug Berre. Med denne festivalen som siste tilskot til festivalane som hadde etablert seg i lokalavdelingane til Ny Musikk, kunne ein merke ei større vilje til å samarbeide mellom kunstorganisasjonar og lokale aktørar, noko som lettare gjorde desse festivalane mogleg. Det var i stor grad gjort utan økonomiske midlar, og basert på innsatsen til lokale eldsjeler som jobba hardt for å få fram det som vart skapt i samtida rundt om i heile landet. Likevel var det framleis behov for å arbeide for at norske verk som vart oppført på desse tilstellingane skulle få eit vidare liv, og ikkje berre bli spelt den eine gongen. Å oppføre komposisjonar fleire gonger ville vere positivt både for norske komponistar, og for å auke kjennskapen til nordmenn elles om den musikken som vart komponert. Samstundes var det Ny Musikk sitt ansvar at ein skulle røyve seg framover, og at ein heile tida skulle presentere det som var nytt. Hovudkontoret var på flyttefot frå Grünerløkka til Oslo sentrum dette året. Musikkens Hus flytta alle dei kulturkontora som låg der med seg ned til Tollbugata i sentrum, der Ny Musikk fekk både større plass utan å auke kostnadane i stor grad. Det var no eit mål å finne ei samtidsmusikkscene i hovudstaden, noko det hadde vist seg å vere behov for etter Verdsmusikkfesten i 1990. Til denne oppgåva vart det tilsett ein ny dagleg leiar i organisasjonen, Fredrik Glans, ein dansar og komponist som hadde erfaring som produsent i Rikskonsertene. Det vart òg oppretta ei stilling som produsent for Ny Musikk sitt ensemble, Cikada. Deira aktivitet og etterspurnaden etter ensemblet hadde auka så mykje dei siste åra, at dette var ei nødvendig stilling for å administrere arbeidet i framtida.

1994 var det siste året Ballade vart drifta av Ny Musikk. Det hadde vist seg å vere vanskeleg å få eit slikt medlemsblad til å nå ut til folk, på linje med det festivalane og

andre aktivitetar innanfor organisasjonen gjorde. Ny Musikk fekk difor med seg Norsk Komponistforening og Norsk Musikkinformasjon som medeigarar i bladet, noko som naturleg nok endra profilen til å ikkje berre omhandle samtidsmusikken som Ny Musikk hadde jobba for, men til å dekkje musikkfeltet i større grad.⁸¹

Osloavdelinga presenterte i samarbeid med Rikskonsertene to konsertar med London Sinfonietta i januar. Cikada hadde ein miniturné på Austlandet under Ny Musikk sitt program, og besøkte Lillehammer, Gjøvik, Hamar og Oslo. Eit besøk frå Trondheim komponistgruppe vart det i Lille Sal i konserthuset i mars. Ultima var sterkt redusert dette året på grunn av dårleg økonomi, men stilte likevel med eit godt program over fire dagar. London Sinfonietta var innom Bergen i samband med Rikskonsertturneen, der konserten var eit samarbeid mellom Ny Musikk og Grieghallen. Det vart oppfølging av det vellukka komponistseminaret på Manger, og denne sommaren var det Olav Anton Thommesen som var seminarhaldar. Autunnale heldt på å etablere seg som festival, og fekk besøk av to gjestekomponistar, Theo Loevendie og Guus Jansen frå Nederland, og deira musikk vart den raude tråden gjennom årets festival. Besøk frå Danmark med Lin Ensemble som mellom anna portretterte Mogens Christensen, kunne ein oppleve i lokalavdelinga for Kristiansand, i tillegg til lokale aktørar som Bit-20 og Bergen Symfoniorkester. Speculum gjekk sin gang i Stavanger, og hadde besøk av det svenske i Sonanza-ensemblen. Utover hausten hadde avdelinga eit samarbeid med Café Sting, der dei presenterte Stavanger Samtidsensemble og musikargrupper frå symfoniorkesteret. I Trondheim var det Nordlyd som hovudsakleg sto for programmet til Ny Musikk, denne gongen med det danske koret Ars Nova i Nidarosdomen som opningskonsert. Duo Aulokithara frå Berlin og Stockholm saksofonkvartett var mellom dei tilreisande utøvarane, og det var som tidlegare samarbeid med studentar frå musikkonservatoriet innanfor både klassisk og improvisasjon på programmet.

I 1995 vart Peter Tornquist president i Ny Musikk. Han skulle bli sitjande i mange år framover. Han hadde svensk bakgrunn, men kom til Noreg for å studere komposisjon

⁸¹ Johnson, Geir, "Ballade fornyes", *Ballade nr. 4, 1994*, Nasjonalbiblioteket

med Lasse Thoresen, og vart såleis ein av dei aktive komponistane i det norske samtidsmusikkmiljøet. Før han kom til Ny Musikk hadde han vore leiar i UNM-komiteen i Noreg, og vore administrativ leiar for Oslo Sinfonietta.

I 1998 vart stiftelsen Drivhuset oppretta. Det skulle vere ein stad for musikalsk verkstadarbeid, der Ny Musikk var ei av drivkreftene. Alt frå komposisjonsverkstader og konsertar, til kurs, etterutdanning, konsulenttenestar for musikklivet og utvikling for organisasjonar og personale gjennom musikkverkstader vart arrangert på Drivhuset.⁸²

Nytt tusenår og nye retningar for Ny Musikk

Då tusenåret var ferdig sette Ny Musikk i gong ein konsertserie på Blå i Oslo under namnet Blålyd. Gjennom haustsesongen kunne ein oppleve forskjellige typar ny musikk på desse konsertane. Eit av dei mest omfattande prosjekta var med Cikada, som under ein konsert presenterte ikkje mindre enn 15 urframføringar av norske komponistar under tittelen ”Song of Norway”. Eit anna spanande prosjekt denne hausten var konsertinstallasjonen ”Den Pluralistiske Sitron”, som skulle spegle den pluralistiske samtida gjennom musikk og visuelle inntrykk. Denne oppsetninga var i utgangspunktet ikkje planlagt, men då Cikada måtte avlyse konserten ”Det forrige århundrets strykekvartetter”, erstatta denne oppsetninga plassen i programmet. Musikarane til prosjektet var sett saman av jazzgruppa The Source og Cikada, og dei samarbeidde med Silje Sagfjæra som hadde laga ein installasjon der sitronar skulle skape lys, lukt, form og smak som saman med musikken skapte ei spanande atmosfære for alle sansane på same tid. Prosjektet var urframført på Døla jazz fem år tidlegare, og hadde då fått gode tilbakemeldingar på den spanande samansetninga av musikk og installasjon.⁸³ I Oktober var Ultima i gang, og også her var Ny Musikk representert med den til no årlege konserten Cikada hadde i Universitetets Aula. Eit samarbeid med Drivhuset – stiftelsen for musikalsk verkstedarbeid, og Bærum kommunale musikkskule resulterte i prosjektet ”Skrot og Skulptur” som vart vist fram på Musikkflekken i Bærum, og delar av det på Ny Musikk sitt Blålydprosjekt på Blå.

⁸² <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2002012108462694968184>, 30.04.2011

⁸³ <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2000083119443220611581>, 27. 04.2011

Norges Musikkhøgskoles Slagverkensemble spelte konsert i regi av Ny Musikk i Oslo den 23. november, med verk av Yngve Slettholm, Bjørn Kruse, Rob Waring, Tage Tysland og Franco Donatoni.⁸⁴ Albedo slapp CD-en "Faces" i november, der Oslo Sinfonietta hadde spelt inn musikk av mellom anna Bendik Hagerup, Lars Petter Hagen og Maja Solveig K. Ratkje. Sleppet vart feira med ein konsert med Oslo Sinfonietta under leiing av Christian Eggen. I november var det òg Autunnale i Bergen der mellom anna Manger Musikklag spelte ny musikk for brassband skriva av dei norske komponistane Markus Paus, Torstein Aagaard-Nilsen og Jostein Stalheim i Logen. På tampen av året feira Ny Musikk Oslo Luciano Berio sitt 75-årsjubileum med ein konsert i Astrup Fearnly–Museet. Her blei det framført fire av ei rekke "sequenzaer" der Berio har studert instrumenta i den vestlegemusikktradisjonen og teke for seg dei klanglege moglegheiter og instrumenta sine uttrykksregister.

Året etter starta eit prosjekt med fokus på samtidsmusikk og elektronika i Ny Musikk Bergen. Pilota.fm skulle presentere det samtidig som skjedde i denne sida av miljøet, og gjennom nettsida og konsertar fekk bergensfolket lettare tilgang på ei side av samtidsmusikken som arbeidde meir med elektronikk og støy som bakgrunn for musikken. Ein veteranrolleybuss vart arena for konserten "Trollofon no. 1" av John Hegre og Espen Sommer Eide, der den elektroniske musikken fekk straum gjennom trolleyane på taket til bussen. Utgangspunktet for prosjektet vart til gjennom programmet "RadioPlingPlong" på Studentradioen i Bergen, og utvikla seg derfrå til prosjektet som vart eit samarbeid mellom Ny Musikk Bergen og busselskapet Gaia. Den første Pilota-konserten vart halde i mars, der Cikada, Phonopani og Einar Økland var på programmet.⁸⁵ Under Music Factory kunne ein og oppleve konsertane på festivalen via nettsidene til Pilota.fm, i samarbeid med Ny Musikk Bergen.⁸⁶ Drivhuset i Oslo hadde eit vellukka samarbeid med Eiksmarka Skole, der elevar frå 6. klasse hadde snekra sine eigne instrument i form av lydskulpturar i formingstimane som dei seinare brukte til å komponere musikk for skulpturar og dei instrument som elles fanst på skulen. Prosjektet vart avslutta med ein konsert på skulen der borna fekk

⁸⁴ <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2000112111132721239185>, 27.04.2011

⁸⁵ <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2001031413450890039368>, 30.04.2011

⁸⁶ <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2001051112291974196841>, 30.04.2011

vise fram musikken og instrumenta dei hadde laga.⁸⁷ Albedo fekk stønad til å gje ut ei plate med slagverkensemblet Sisu der verk av Henrik Hellstenius, Rob Waring og Mark Adderley var spesialkomponerte, og Ny Musikk Komponistgruppe ga ut ein CD der Cikada spelte verk av Lars Petter Hagen, David Bratlie, Trond Reinholdtsen, Eivind Buene, Øyvind Torvund og Bendik Hagerup.⁸⁸ På konsertfronten var det besøk av det britiske ensemblet Apartment House på Fabrikken i Oslo, der publikum fekk høyre to uroppføringar, den eine av Sven Lyder Khars og den andre av James Saunders. Konserten starta med ein open mikrofon-seanse der desse to komponistane var i samtale med leiar for det britiske ensemblet. Geir Johnson hadde òg eit stykke på den delen av programmet som ikkje var uroppføringar.⁸⁹ I Stavanger var Ny Musikk med på å innvie dei nye lokala på Tou Bryggeri med den seks timar lange konserten ”Zero Gravity”. I løpet av konserten var banda Anzalt! med komponisten Dag Erik Njaa, UBU, Hyb Q med Tanja Orning, Randy Naylor og Ove Storland nokre av innslaga. Denne scena skulle verte viktig for både Ny Musikk Stavanger og andre lokale musikkaktørar.⁹⁰

Ny president og diskusjonar om norsk komposisjon

I august 2001 vart Lene Grenager ny president i Ny Musikk. Ho hadde tidlegare vore leiar i Ny Musikk Oslo, og for UNM, og kom til stillinga etter å ha avslutta eit stipendiat ved Høgskolen i Agder. Grenager var ein representant for den unge generasjonen av komponistar og musikarar i Noreg, og at ho var valt til president viste Ny Musikk sin vilje til å følgje dei aktivitetane som var gjeldande i samtida. Interesse for nye formidlingsformer og samarbeid med andre musikk- og kunstmiljø vart såleis vidareført, og var i samsvar med det Grenager hadde ønskje om å arbeide med.⁹¹

Lene Grenager sat i presidentstolen i to år, og hadde då ho tok over denne posisjonen ein visjon om at Ny Musikk måtte endre vilkåra for kva slags musikkformer som skulle vere ein del av organisasjonen sitt felt. Det var viktig at ein slik organisasjon

⁸⁷ <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2001032812534083420004>, 30.04.2011

⁸⁸ <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2001042412273873363241>, 30.04.2011

⁸⁹ <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2001050911212515502861>, 30.04.2011

⁹⁰ <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2001061915012519904325>, 30.04.2011

⁹¹ <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2001062012424127817349>, 30.04.2011

som skal vise fram dei komponistar som er i samtida, og er lydhyøre for at ikkje alle kan plasserast i ein sjanger. Ein skulle strekkje ut ei hand til fleire nye retningar av musikk som hadde vorte større dei siste åra, men som likevel fall utanfor ”mainstream”-musikken.

Jeg ønsket å utvide begrepet ny musikk til også å gjelde former som improvisasjon, elektronika og andre som på den tiden tangerte samtidsmusikken i uttrykk og som jeg mente rent estetisk hadde mange felles problemstillinger med den komponerte samtidsmusikken. I tillegg ønsket jeg et større fokus på ny musikkdramatikk.⁹²

I denne perioden var det òg viktig for organisasjonen at lokalavdelingane rundt om i landet skulle vere mindre bundne til hovudkontoret i Oslo, slik at dei kunne skape sitt eige prosjekt innanfor Ny Musikk sine rammer. Det skulle generelt vere mindre overstyring, og ein skulle ikkje nødvendigvis godkjenne alt lokalavdelingane gjorde. På denne måten ville det skape større engasjement hjå dei avdelingane, og musikken ville kommunisere betre i rammene for den enkelte avdelinga sine arrangement. I tillegg til dette vart det starta ei omorganisering, som gjennom dei siste åra hadde vore planlagt, for å gjere Ny Musikk til ein meir moderne organisasjon. Grenager ønskja å gjere den meir dynamisk og effektiv, og påpeika at sjølv om Ny Musikk var ganske liten, var det absolutt ein stor og tung jobb å styre organisasjonen.

Cecilie Ore representerte Noreg på Verdsmusikkfesten i Yokohama i Japan dette året. Hennar stykke ”Nunquam non” frå 1999 var valt ut av den internasjonale juryen til programmet, og vart framført av det japanske ensemblet Art Respirant på festivalen. Ore var ikkje til stades under framføringa fordi festivalen i Japan gjekk samtidig som Ultima vart arrangert i Oslo, og her hadde komponisten premiere på ”A – ein skuggeopera” same dagen.⁹³ I Ballade var det denne hausten ein diskusjon angående Cikada som ensemble, og deira forhold til Ny Musikk og unge norske komponistar. Kenneth Karlsson svarte på spørsmål frå Ballade om korleis det låg an med den norske musikken: ”Nivået er som det alltid har vært i norsk musikk; det er langt

⁹² Lene Grenager, svar på spørjeskjema utsendt i samband med masteroppgåva, vedlegg nr. 1

⁹³ <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2001100112005855609063>, 30.04.2011

mellom de store høydene. Det er som når man sammenligner Ole Bull med Beethoven.”⁹⁴ Denne kommentaren fekk dåverande leiar for Ny Musikk Komponistgruppe, Glenn Erik Haugland, til å kommentere Cikada sin måte å handtere denne for låge kvaliteten som var i norsk samtidsmusikk. Han såg det som Cikada sitt ansvar å vere med å løfte kvaliteten til norske komponistar ved å arbeide tettare saman med dei lokale komposisjonsmiljøa i staden for å oppføre musikk av komponistar ”på andre siden av kloden”.⁹⁵ Haugland påpeikar at norsk nyskriven komposisjon aldri før har hatt eit høgare nivå, og lurar på om Karlsson i det heile teke følgjer med på den musikken som blir skriven. I tillegg stiller han spørsmål til Ny Musikk som organisasjon om dei i det heile teke tener på å ha eit ensemble med denne haldninga som føregangspersonar for organisasjonen. Dette svarer dåverande dagleg leiar i Ny Musikk, Janne Stang Dahl på. Ho legg vekt på at ein diskusjon angående Cikada sitt repertoar ikkje burde vere forskansa i eit spørsmål om landegrensar, men ser heller viktigheita i at ensemblet arbeider med å presentere konkret innhald, kunstnarisk kvalitet og produksjon av norske og utanlandske komponistar. Likeeins påpeiker ho at i løpet av år 2000 var 89 av 121 framførte verk i Cikada skrivne av norske komponistar, og vektlegg den viktigheita det har å kunne nytte dette ensemblet til å representere norsk musikk i utlandet så vel som heime. På denne måten vil Ny Musikk vere støttespelar for Cikada så lenge dei er eit ensemble som ikkje stagnerar.⁹⁶ Ut frå dette vart Haugland endå meir skeptisk til måten Ny Musikk støtta opp om utsegnene til Karlsson, og han sette her spørsmål om han som komponist tente på å vere del av ein slik organisasjon, som han då meinte var for kritisk til det norske samtidige komponistmiljøet. Han truga òg Ny Musikk med at han ville melde seg ut av organisasjonen dersom dei ikkje ville beklage utsegnene til Karlsson. Dette vekte sjølvstort stor oppsikt både hjå dagleg leiar og president i organisasjonen. Janne Dahl Stand og Lene Grenager skreiv difor kvar sine svar til Haugland, der dei understrekte oppgåvene til Ny Musikk som del av ISCM, og at det på ingen måte var deira oppgåve å unnskylde ei personleg meiningsytring frå ein privatperson, sjølv om han var leiar for Cikada.⁹⁷ Grenager påpeikte òg at Ny Musikk var einige og klar over at kvaliteten i det norske komposisjonsmiljøet var høgare enn

⁹⁴ <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2001101016025480926070>, 30.04.2011

⁹⁵ <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2001101509251193794003>, 30.04.2011

⁹⁶ <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2001101812380343979858>, 30.04.2011

⁹⁷ <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2001102212274895167315>, 01.05.2011

tidlegare, men understrekte at det ville vere urimeleg å seie at all musikk som vart produsert i Noreg på denne tida var god.⁹⁸

I etterkant av denne diskusjonen stilte klarinettist Roger Arve Vigulf spørsmål til Ny Musikk om organisasjonen var flink nok til å løfte andre dyktige musikarar og ensemble fram i lyset. På dette svarer Grenager at Ny Musikk i heile Noreg stadig arbeider og interesserar seg for dei musikarar og grupperingar som fins innanfor samtidsmusikkmiljøet i landet. Ho presenterer og ei rekkje musikarar som ikkje har tilknytning til organisasjonen, som gjennom det siste året har hatt konsertar på Ny Musikk anten sentralt eller lokalt. Ho legg vekt på at det er viktig for organisasjonen å følgje med på kva som skjer rundt i landet: ”Å arbeide mot nye arenaer og å ha et aktivt forhold til de nye tingene som skjer innenfor utøvermiljøet, er en oppgave vi tar meget alvorlig og som avspeiles i de konsertene vi arrangerer rundt omkring i landet.”⁹⁹

I april året etter slutta Janne Stang Dahl som dagleg leiar i Ny Musikk. Stillinga gjekk då til Anders Eggen, som hadde vore både redaktør og redaksjonssekretær i Kunnskapsforlaget. Han var både utdanna innan musikkvitskap og hadde vore både medlem og administrativ leiar i kammerkoret Ensemble 96.¹⁰⁰ Ny Musikk var ein av støttespelarane når det vart starta opp ein festival for improvisasjonsmusikk der Paal Nilssen-Love og Maja Ratkje hadde teke initiativ til at den aukande interessa for improvisasjon i Noreg førte med eit behov for ein slik festival. All Ears vart arrangert på Blå i Oslo, og skulle vise seg å verte ein levedyktig og god festival i åra framover.¹⁰¹ Representanten for Noreg på Verdsmusikkfesten i 2002 vart den britisk-norske komponisten Natasha Barret. Hennar stykke ”Microclimate I: Snow and Instability” som var eit elektroakustisk stykke, vart framført den 19. oktober på festen i Hong Kong.¹⁰² På landsstyremøtet dette året ville Ny Musikk leggje vekt på at dei fleste av lokalavdelingane byrja flytte grensene for kva typar musikk dei presenterte

⁹⁸ <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2001102212374258302128>, 01.05.2011

⁹⁹ <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2001103012241793273517>, 01.05.2011

¹⁰⁰ <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2002032014280819175097>, 01.05.2011

¹⁰¹ <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2002020109365970807507>, 02.05.2011

¹⁰² <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2002040210524460546120>, 02.05.2011

på programma sine, og at dette var eit utvikling som ville vere viktig for organisasjonen å følgje. Elektronika og fri improvisasjon fekk større innpass hjå Ny Musikk, noko som understreka den rolla organisasjonen hadde for å vere ein forkjempar for eksperimentell musikk innanfor alle sjangrar.¹⁰³ Styremøtet vart halde i Tromsø, der Ny Musikk Hålogaland hadde sitt første år som lokalavdeling. Avdelinga ville presentere samtidsmusikk i Tromsø på ein regelmessig basis, og den første konserten vart halde i lokala til Tromsø Kunstforening med Kjettingteateret som framførte verk av Minouru Mikis og Steve Reich, og eit for anledninga samansett ensemble som framførte verket ”Glimpses of daylight” av Jostein Stalheim.¹⁰⁴

Nye delar av samtidsmusikkmiljøet får for alvor plassen sin

På landsstyremøtet i Tromsø i 2003, vart Lars Petter Hagen stemt fram som den nye presidenten for Ny Musikk etter Lene Grenager. Hagen hadde frå før komponistutdanning frå Norges Musikkhøgskole, og hadde tidlegare vore medlem i foreininga sitt arbeidsutval. Han lovde ein gjennomgang av arbeidet Ny Musikk gjorde, og ville gjere forandringar som letta arbeidet med å fremje den nye musikken. "En større gjennomgang av organisasjonen vil ta sikte på å styrke formidlingsarbeidet, ved å omstrukturere organisasjonen og ved stadig å bringe ny og nyskapende musikk av norske og internasjonale komponister ut til et interessert publikum"¹⁰⁵ var eit av dei sentrale vedtaka som vart tekne under møtet. Ny Musikk presenterte seg sterkt under Ultima dette året, og prosjektet Bryt Lydmuren var tilbake i form av lydverkstader som hadde vore arrangert for ungdomar mellom 16 og 22 år i samarbeid med fleire av lokalavdelingane rundt om i landet. Det var òg ein del av Ny Musikk sitt program som presenterte eit av dei mest spanande vokalensembla i samtida, nemleg Neue Vokalsolisten Stuttgart, som heldt konsert på Norges Musikkhøgskole.¹⁰⁶ Ei av satsingane Ny Musikk var med på dette året var prosjektet Frisk Pust som skulle tilføre korpsmiljøa eit større repertoar av nyskriven musikk. Det første i rekkja vart stykket ”Lydfabrikken” av Knut Vaage, der han hadde skrive stykket spesielt for Skjold Skoles Musikkorps. I alt skulle prosjektet gje seksten nye verk i løpet av dei

¹⁰³ <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2002040412575882655069>, 02.05.2011

¹⁰⁴ <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2002093010105261280842>, 02.05.2011

¹⁰⁵ <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2003040812574377845731>, 02.05.2011

¹⁰⁶ <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2003092514011117222247>, 02.05.2011

nærmaste fire åra, og var eit samarbeid mellom Norges Musikkorpsforbund, Ny Musikk og Torstein Aagaard-Nilsen.¹⁰⁷ Mot slutten av 2003 lyste organisasjonen ut ei stilling for å tilsette ein produsent. Denne stillinga var ønska i samband med ei auka satsing på musikkteater som skulle gå fram mot 2007.

Gjennom heile året 2003 såg Ny Musikk ei auke i både produksjonar, medlemstal og interesse blant publikum for sitt virke. Ein stor del av denne auka gjekk føre seg på lokalavdelingane rundt om i landet, noko som viste at desse hadde vorte flinkare til å ta på seg større arrangement og satse litt høgare med det dei sette opp. Desse avdelingane er òg viktige for å kunne nytte seg av dei lokale aktørane som finst rundt i heile landet, og såleis vekke interessa blant publikum for den nye musikken. Leiinga i Oslo var opptekne av at Ny Musikk skulle vere ein organisasjon som ga eit tilbod over heile landet, og lokalavdelingane hadde på denne måten stor fridom til å setje saman sine program, så sant dei samsvarte med dei retningslinjer Ny Musikk hadde laga for seg sjølv, og overfor ISCM.¹⁰⁸

Ny Musikk endrar vedtektene

I vedtektene til Ny Musikk hadde det fram til 2004 heitt at ein skulle fremje *samtidsmusikken* gjennom å arrangere konsertar, møter foredrag og på denne måten nå vidare ut gjennom media. Desse vedtektene har vore essensielle for korleis organisasjonen har jobba opp gjennom åra, men i 2004 innsåg ein at det var på tide med ei justering. Endringane i kva som røyvde seg ute i musikkmiljøa der eksperimentell musikk vart laga og halde i live, hadde kome så langt at ein valde å skrive om vedtektene. Denne endringa i vedtektene var med på å markere ei endring som allereie er godt i gang dersom ein ser på Ny Musikk sine produksjonar. Organisasjonen gav stadig større innpass til komponistar som arbeider utanfor den klassiske samtidsmusikkagendaen, og publikum vart presenterte for støy, jazz og improvisasjon gjennom konsertprogramma til Ny Musikk.

¹⁰⁷ <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2003112412304162883497>, 02.05.2011

¹⁰⁸ <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2004051311020138290226>, 03.05.2011

Då Lars Petter Hagen tok over som president i Ny Musikk, byrja han ei av dei største endringane organisasjonen har sett. Måten organisasjonen var driven på fram til då, var i følgje han litt gammaldags og ”støvete”, noko han skulle ta seg fatt med gjennom posisjonen som president. Ein betre struktur på dei kunstnariske arrangementa, og eit klarare skilje mellom organisasjonsarbeid og kunstnarisk profil vart ei hovudoppgåve. Dette arbeidet resulterte til slutt i at han endra styringsforma i organisasjonen på den måten at tittelen formann/president gjekk ut av historia. Frå 2004 hadde Ny Musikk ein dagleg leiar som hadde ansvar for drifta av organisasjonen, og ein kunstnarisk leiar som, naturleg nok, skulle ta seg av det kunstnariske. På denne måten kunne organisasjonen oppnå ein skarpere kunstnarisk profil, og samstundes få tilgang til ny musikk over eit breiare spekter av sjangrar, som ein kunne knyte opp til andre kunstnariske greiner som for eksempel dans, litteratur og biletkunst. Likeins var det viktig for Ny Musikk å kunne nå ut til fleire delar av kunstmiljøet, som hadde interesse for det som var nytt og eksperimentelt.

Dette skulle også kome fram gjennom ein fornying av Ny Musikk sin visuelle profil, og ved hjelp av alternative måtar ein kunne formidle arbeidet organisasjonen dreiv med. Mellom anna vart det starta opp ein konsertserie i kontorlokala til Ny Musikk i Tollbugata, lokalet vart òg brukte som galleri, og på den måten opna ein opp for at folk kunne komme nærmare inn på arbeidet og det miljøet organisasjonen er bygd rundt. Desse verkemidla la ein også vekt på då Ny Musikk flytta hovudkontoret sitt frå Tollbugata til Grønland i Oslo. Kontoret låg på gatenivå og hadde i tillegg eit stort utstillingsvindauge. På denne måten vekkja ein interessa til folk som tidlegare ikkje nødvendigvis ville vere merksame på kva Ny Musikk var, og kva dei arbeider for. Dette var òg eit av hovudmåla til Lars Petter Hagen som kunstnarisk leiar:

Jeg ønsket en skarpere kunstnerisk profil, og bedre politisk gjennomslag for samtidsmusikken. Feltet hadde, og har fremdeles, noen utfordringer i forhold til synlighet og legitimering i offentligheten. Jeg følte at sjangeren som helhet var i ferd med å male seg inn i et hjørne og bli litt for selvdefinerende, så det var viktig å åpne opp organisasjonen og feltet med et større tilfang av ideer. Det var viktig at initiativene ikke utelukkende kom fra diplomstudiet i komposisjon på NMH, men at Ny Musikk var relevant for et bredt spekter av kunstaktører og interessenter. Dette åpnet for et større publikum og for større synlighet i

offentligheten, samtidig som organisasjonens kritiske og eksperimenterende kulturpolitiske funksjon ble ivaretatt. Jeg er tilhenger av at det er de kunstneriske idéene som gir kulturpolitiske implikasjoner og ikke motsatt.¹⁰⁹

På denne måten ville Ny Musikk arbeide meir mot det som røyvde seg i samtida, og ikkje berre innanfor dei miljøa dei frå før av var kjende med, men altså gjennom å vekke interesse innanfor alle felt som dreiv med musikk som låg utanfor ”mainstreamen”, og samtidig vere på linje med dei diskursane som føregjekk elles i kunstmiljøa.

Tverrkunst vart eit stikkord for Ny Musikk, som vidareføring av musikkteaterprosjektet. Dette nye stikkordet skulle skape mindre assosiasjonar til kammeropera og andre liknande uttrykk, og heller skape rom for å involvere fleire kunststartar i prosjektet. Heile prosjektet skulle vere inndelt i tre hovudlinjer. LYD PLUSS var ein ”workshop” under dette prosjektet der tretten kunstnarar skulle delta. Den skulle gå over tre periodar, og var leia av tre internasjonalt anerkjente kunstnarar som arbeidde tverrkunstnarisk med komposisjon, scenekunst og biletkunst. Den andre delen av prosjektet var minimusikkfestivalen Happy Days. Lars Petter Hagen forklarar konseptet med denne festivalen slik til Ballade.no:

Happy Days er en festival som ikke skal interessere seg nevneverdig for håndverksmessig flinkhet, forteller Hagen. - Vi skal være en svært liten festival, og betrakter nettopp det som en styrke - og et premiss for kunstnerisk frihet. Det skal legges stor vekt på teori og diskusjoner som også skal referere utover musikklivet - til samfunnsvitenskapelige, politiske, estetiske og kunsthistoriske emner. Happy Days skal presentere verk som er på og over kanten.¹¹⁰

Den siste delen av prosjektet skulle gå føre seg i dei forskjellige lokalavdelingane. Under namnet Natur/Kultur skulle det presenterast tverrkunstnariske prosjekt som oppsto etter kvart som ein arbeidde, heilt fram mot år 2007.

¹⁰⁹ Pers. Med. Telefonintervju med Lars Petter Hagen gjort 26. januar 2010, vedlegg nr. 2

¹¹⁰ <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2004090311463371507896>, 03.05.2011

Happy Days skulle bli ei av storsatsingane for Ny Musikk i denne perioden. Festivalen i 2007 nådde eit ytterpunkt då valet for kvar den skulle haldast vart Oslo City. Såleis ville samtidsmusikken møte si motsetning i det forlokkande forbruksretta kjøpesenteret. I løpet av tre dagar vart det halde 47 konsertar inne på Oslo City, med artistar som Ensemble 96, Poing og Rolf Wallin for å nemne nokre. Jono El Grande var utpeika som festivalkomponist, og hadde skrive tingingsverket "Oslo City Suite".¹¹¹ Gjennom denne festivalen ville Ny Musikk nå eit publikum som elles kanskje aldri ville førestille seg å gå på ein liknande konsert. I samband med arrangementa på Oslo City vart det halde føredrag og diskusjonar under namnet Off Happy Days på galleriet Rekord. Her vart denne måten å presentere musikken for eit større publikum på, og om samtidsmusikken treng dette nye publikumet, diskutert. Dette året tilsette Ny Musikk ein produsent i full stilling, og det var Ketil Gutvik som fekk jobben.

70 år med Ny Musikk

I 2008 fylte Ny Musikk 70 år. Opninga av jubileumsåret vart feira med eit anti-jubileumsarrangement i eit privat leilegheit i Oslo sentrum. Denne private konserten skulle minne om Ny Musikk sine tidlege år, og den lite spektakulære feiringa skulle fungere som ein kommentar til det klassiske musikklivet sin jubileumsfetisjisme. Konserten kunne by på litt historie om organisasjonen Ny Musikk, og eit knippe songar av Pauline Hall som vart framført av Astrid Kvalbein. I tillegg fekk ein høyre ein improvisasjon av jazzmusikaren Marianne Halmrast. Jubileet skulle feirast med mange arrangement gjennom året. Ein eigen kveld på By:Larm, oppretting av Pauline Hall-Prisen og eit omfattande tingingsverk av Benedict Mason var nokre av høgdepunkta.¹¹²

Den største feiringa vart i form av ein revy, nemleg Ny Musikk Revyen som tysdag fjerde november hadde forestilling på Chat Noir i Oslo. Ideen og manuset var skrive av Bodil Furu og Trond Reinholdtsen, og med seg på laget hadde dei ei mengde

¹¹¹ <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2007032211302796569466>, 03.05.2011

¹¹² <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2008012813493293649805>, 04.05.2011

entusiastiske medhjelparar frå samtidsmusikkmiljøet. Valet på nett ein revy vart teke fordi den representerte eit av dei mest folkelege sceneuttrykka som eksisterar, samstundes som den ofte sett søkjelyset på samtida, nett slik som Ny Musikk gjer gjennom sine arrangement. Sjølv forestillinga gjekk i to akter. Den første handla om åra frå stiftinga og fram til 1961, då Nam June Paik lagde skandale i Kunst- og Håndverkskolen. Den andre tok føre seg tida frå 1961 og fram til 2009. Ein periode som var meir prega av problematiserande seminar og det postmodernistiske inntoget i norsk samtidsmusikk.

I 2009 tok Øyvind Torvud over stillinga som president då Lars Petter Hagen vart leiar for Ultimafestivalen. Han arbeidde for å vidareføre dei moglegheitene som hadde vorte opna opp gjennom Grenager og Hagen sine periodar som leiarar, og ville i større grad prøve å samle dei felta som fans innanfor samtidsmusikkmiljøet, slik at alle kjente at dei høyrde heime i Ny Musikk.

Utfordringar for drifta i dag

I dag verkar det som at Ny Musikk ser det som ei sjølvfølgje at alle som driv med eksperimentell musikk, på alle dei forskjellige felta skal få sine stemmer fram gjennom organisasjonen. Øyvind Torvund, som er kunstnarisk leiar i dag, meiner i alle fall at han ikkje hatt behov for å tenkje på denne problemstillinga ein gong. Det å kunne programmere konsertar med vidt forskjellige musikalske uttrykk, har for han vore sjølv sagt sidan han gjekk inn i Ny Musikk som kunstnarisk leiar i 2009. Han tenkjer tilbake på den første Grønland Kammermusikkfestival som eit av høgdepunkta så langt i si rolle som kunstnarisk leiar. Den første kvelden vart det presentert eit mangfald av sjangrar inkludert Franz Schubert, eit improvisasjonsbestillingsverk og ein konsertinstallasjon med eit California-band ved namn The Skaters.

Om dette ikkje hadde skjedd før ville nok konserten med The Skaters og Shubert blitt sett på som uhørt, og mykje meir radikal. Eg føler det berre naturleg å kunne dra sånne linjer og det som er kult og , sånn sosialt, er at ein representerer forskjellige kulturar rett og slett. Vi hadde desse The Skaters gåande rundt her som bygde opp ein installasjon i kontoret vårt,

så blir jo det kultursjokk med mange av oss komponistar eller klassiske utøvarar, fordi ein har ein heil anna oppfatning av døgn, ein heilt anna oppfatning av når musikk startar og alt det der. Eg ser på dei små kultursjokka som sunne, altså.¹¹³

Ny Musikk arbeider til stadigheit med å formulere nye visjonar for virket sitt. Dette er ei av problemstillingane dei må ta utgangspunkt i om dei vil følgje det som røyver seg innanfor samtida. Ein kan med andre ord ikkje vere ein organisasjon som representant for noko som er i konstant utvikling, og sjølv stå stille. Delar av det dei arbeider med i dag er å samle miljøa som held på med eksperimentell musikk, og gjere at Ny Musikk er relevant for alle disse. Øyvind Torvund fortel litt om kva som er grunnlaget for arbeidet han gjer som kunstnarisk leiar i Ny Musikk i dag:

det er viktig å arbeide for heile feltet ved å lage gode konsertar, og å opne opp for at ei slik oppleving skal kunne ha fleire dimensjonar av kva lyd og musikk kan vere. Gjennom dette set ein lys på kva samtidsmusikken er, og såleis kan ein arbeide opp mot politikarane, for å vise at denne sjangeren har sin plass i samfunnet, at Ny Musikk er med på å fornye den heile vegen, og at den absolutt er noko som fortener å leve. Vi må hugse på at vi skal representere heile feltet, og dette gjer det vanskeleg å snakke med ei stemme. Her er utfordringa å få folk til å forstå kven Ny Musikk er, og kva vi jobbar for. Dette forandrar seg sjølv sagt heile vegen, men den forankringa som har vore der sidan starten, med grunnlag i notert kammermusikk eller notert samtidsmusikk er framleis sterk sjølv om ein inkluderer veldig mykje anna.¹¹⁴

Med denne inkluderinga kan ein altså yte meir rettferd til kvart av dei musikalske uttrykka Ny Musikk arbeider for. Torvund seier det slik:

Eg føler at eg jobbar for norske komponistar på sikt, ved å tenkje nøye gjennom eit konsertprogram. Viss ein bryt med den litt tradisjonelle samtidsmusikkonserten der du har fem verk for sinfonietta som varer 15 min kvar. Eg har valt å bryte med den fordi eg synest den er dårleg. Ofte slår verka kvarandre i hel, og ein har berre tilgang på ein type publikum. Så i teorien har eg tenkt at viss ein då har andre typar sjangrar, andre typar uttrykk så kan ein yte disse stykka meir rettferd, og faktisk løfte dei opp i lyset.¹¹⁵

¹¹³ Pers. Med., Intervju gjort i samband med masteroppgåva, Øyvind Torvund, 4. 2. 2011, vedlegg nr 2

¹¹⁴ Ibid

¹¹⁵ Ibid, Torvund, 2011

Det er ikkje tvil om at miljøa for samtidskunst står sterkt i dag, og at det er fleire aktørar som arrangerer konsertar innanfor dei same felta som Ny Musikk gjer. Samstundes er det framleis ei kjensle av at desse miljøa ikkje har så mange tilhengjarar, og dermed ei grense for publikumskapasiteten. Stor aktivitet utanfor Ny Musikk sine arrangement er sjølvsagt bra, og ein må ønskje velkomne dei som er med å jobbar for å fremje den musikken som blir skapt i dag, men det gir større utfordringar i det arbeidet Øyvind Torvund har i dag, og han legg ikkje skjul på at om det vert arrangert reine konsertar innanfor berre ei side av miljøet, for eksempel ein rein improvisasjonskonsertserie, så hadde nok organisasjonen fått litt vanskar med å lokke folk til å kome.

DEL 3: Konklusjon

Avsluttande oppsummering

Dersom ein skal oppsummere Ny Musikk, må det vere gjennom å sjå korleis deira arbeid har vore og er i samsvar med dei tendensane som har vore og er gjeldande innanfor samtidsmusikken. Det vil vere rimeleg å fastslå at organisasjonen har hatt ein avgjerande finger med i spelet for korleis samtidsmusikk blir oppfatta av folk flest i Noreg, sjølv om det framleis er mange som ikkje har kjennskap til Ny Musikk. Heilt frå grunnlegginga i 1938 har det vore eit mål å fremje den musikken som er nyskapande og samtidig, og sjølv om det også av og til vart presentert verk som i europeisk eller amerikansk forstand vart sett som gamle, var desse likevel nye for mange norske komponistar, musikarar og andre interesserte. Denne presentasjonen av trendane som var gjeldande utanfor Noreg, gjorde det òg lettare for komponistar som arbeidde her til lands å orientere seg i stilar og uttrykk. Slik kunne Ny Musikk fungere som ei inspirasjonskjelde for både musikarar og komponistar gjennom arbeidet sitt. Økonomien var ikkje alltid ein venn når ein skulle arrangere konsertar med musikk frå Europa. Innsats og dugnadsand var nok dei viktigaste kjeldene til at organisasjonen heldt seg gåande, og Pauline Hall, som grunnleggjar og formann gjennom fleire år, la ned eit enormt arbeid i Ny Musikk.

Det var ikkje alltid like enkelt å vere forkjempar for dei nye trendane, noko for eksempel ”performansen” med Nam June Paik understrekar. Desse ekstreme uttrykka som var heilt nye, vart nokre gonger litt vanskelege å forstå for det norske musikkmiljøet. Somme meinte det ikkje kunne kallast ein konsert, og nokre truga med utmelding frå organisasjonen om desse arrangementa fortsette. Heldigvis var styret i Ny Musikk ein sameint gjeng, som felles tok både støytar og skryt til seg, og som oftast vart det negative etter kvart snudd til positivt. Og etter kvart som åra gjekk, vart til og med dei mest ekstreme musikalske uttrykka frå modernismen sett på som umoderne og forbigådde. På sett og vis kan ein seie at Ny Musikk tok tak i eit musikkmiljø i Noreg som hang etter, og ikkje hadde kunnskap til dei impulsane resten av Europa var kjende med. Gjennom sine konsertarrangement har organisasjonen opplyst eit uvitande publikum, og lagt fram nye impulsar. Verdsmusikkfestane som vart arrangerte i Oslo har mykje av æra for korleis den norske musikken og

musikarane vart gjort kjend i utlandet. Samstundes var representasjonen på desse festane, som byta vertsland for kvart år, god for norske komponistar, og nokre gonger fekk Ny Musikk til og med sendt ut norske musikarar til å framføre verka. I løpet av eit hundreår gjekk Noreg frå å vere eit lite land som få utanfor landegrensene visste noko om, til å ha nokre av dei aller beste musikarane, og eit svært spanande samtidsmusikkmiljø som vekte interesse i heile verda.

Opprettinga av utdanningsinstitusjonane for både utøvande musikk og komposisjon var viktige element for utviklinga i samtidsmusikken. Mot slutten av det 20. hundreåret vart det stadig tettare samarbeid mellom musikarar og komponistar, noko som lenge hadde vore påpeika som eit godt utgangspunkt for å heve nivået på både komposisjonen og musikkutøvinga. Mange av dei norske komponistane som arbeidde frå tidleg på 1900-talet og heilt fram til 1970-talet valde å reise til utlandet for å studere teknikkar og stilartar. Desse sette sjølvsagt preg på musikken, og då komposisjonsutdanninga vart etablert i Oslo, utvikla det seg ein stil der ein gjerne ville fokusere på ”det norske” i musikken. I tillegg til at nivået på utøvarane i musikkmiljøet generelt vart høgare auka talet skrivne verk, og interessa for samtidsmusikk mellom musikarane såg ut til å verte stadig større. Såleis fekk ein større tilgang til både materiale og musikarar som var flinke og villige til å arbeide med det. I dei seinare åra har denne fokuseringa på noko autentisk norsk i komposisjonen vorte mindre viktig, og dei unge komponistane som etablerte seg frå 1990-talet og utover, var meir fokuserte på korleis dei kunne jobbe saman i grupper for å få merksemd for sine musikalske uttrykk, slik som for eksempel ”pling-plong” komponistane som saman ga ut ein CD under dette namnet. Ei tydeleg endring i korleis musikken vart profilert skjedde i samband med dette, og har nok mykje av skulda liggjande i at musikk på siste halvdel av 1900-talet vart så mangfaldig at ein lett kunne forsvinne i mylderet om ein ikkje sto saman som ei gruppering.

Frå å hovudsakleg vere ein organisasjon for musikarar og komponistar, som arbeider innanfor kunstmusikken, utvikla Ny Musikk seg sakte men sikkert til å verte ein organisasjon der eit mangfald av musikalske uttrykk blir presentert. Som ein forkjempar for den samtidige musikken, var det viktig å etter kvart kunne vise andre

sider av musikkmiljøet som vaks fram. I dag kan du finne alt frå kunstmusikk og improvisasjon til elektronika på Ny Musikk sine arrangement, og ein ser ikkje lenger noko reindyrking av sjanrane. Tidlegare var det vanleg at ein Ny Musikk-konsert kunne innehalde for eksempel 5 musikkstykke for kammerensemble, mens det i dag kan vere konsertar sett saman av vidt forskjellige musikalske uttrykk, sjanrar og besetningar. Denne måten å presentere musikken på, gjer det lettare for organisasjonen å samle alle sidene av samtidsmusikkmiljøet, og samtidig kunne nå ut til nye interesserte publikumarar. Er ein glad i elektronika kan ein i løpet av ein konsert på Ny Musikk finne ut at både kammermusikk og jazzimprovisasjon er musikksgjanrar ein likar, om ein ikkje har utforska dei tidlegare. Dette må vere ei av dei største utfordringane for ein slik organisasjon i dag.

Ny Musikk som landsdekkjande organisasjon er nok særdeles viktig for komande generasjonar musikarar og komponistar, så vel som andre publikumarar generelt. Gjennom prosjekt for born og unge vert samtidsmusikk presentert på måtar som ikkje er verken fordømande, belærande eller fokuserar på at denne musikken er noko ein må forstå. Born og unge blir introdusert for måtar å skape musikk på som er både leikande, spanande og musiserande, og blir samtidig kjend med mange av dei musikalske uttrykka som er å finne i samtidsmusikken i dag. Det at lokalavdelingane har fridom til å lage sine egne program, må vere ei drivkraft for å få eldsjelene som jobbar i desse til å halde fram med det arbeidet dei gjer, for den dag i dag er arbeidet i lokalavdelingane basert på lyst og ønskje om å presentere samtidsmusikk for eit publikum, og dei som arbeider på desse gjer det på frivilleg basis. Det er på mange måtar godt å sjå at ein slik innsatsvilje framleis finst, og at det kapitalistiske samfunnet vi lever i framleis husar menneske som er villige til å arbeide for ei sak dei verkeleg brenn for, utan å tene seg rike på det. Sjølv sagt er det ikkje ultimat at menneske skal gjere ein jobb utan å få betaling, og sjølv om tidene har endra seg frå dei tronge økonomiske tidene Ny Musikk hadde i mange av sine leveår til å verte betre kår og betre tilskotsordningar, er det framleis ikkje slik at ein har råd til å lønne alle som legg ned tid og arbeid i lokalavdelingane.

Eit ønskje for framtida må vere at dei statlege organa følgjer opp den viktigheita samtidsmusikken, og dei andre samtidige kunstformene, har for å beskrive den verda vi lever i, med gode økonomiske tilskotsordningar. Såleis vil ein stadig ha moglegheita til å utvikle seg som organisasjon, og følgje det mangfaldet av tendensar som har etablert seg i samtidsmusikkmiljøet i mange år framover. Arbeidet med denne oppgåva har vist meg kor viktig det er for musikkmiljøet at nokon kan vere ein samlande organisasjon for dei som driv med musikk i samtida, om ein så snakkar om musikkarar, komponistar eller andre som er interesserte i denne kunsten. Ny Musikk har vore og er nettopp det, og oppfyller dermed eit viktig felt av den norske kulturscena. Det at organisasjonen har vorte flinkare å samarbeide med andre kunstnarar som ikkje nødvendigvis driv med musikk, er òg positivt på den måten at ein knyter tettare band mellom kunstuttrykka, og såleis kan samarbeide om å setje lys på nye og spanande utviklingar. Ny Musikk er ein føregangsorganisasjon for alle som arbeider med samtidsmusikk i Noreg, og gjennom si levetid har dei aktivt fremja dei straumar som har vore gjeldande i samtida ved å arrangere konsertar, festivalar seminar og andre typar tilstelningar. Dei har vore ei drivkraft for å promotere norsk musikk i utlandet, og gjennom å aktivt vere med på ISCM-festane har det lukkast organisasjonen å setje Noreg på kartet som ein spanande nasjon der samtidsmusikken veks seg større for kvart år.

Kjelder

Trykte kjelder

Bøker

Adorno, Theodor W. (2003) *Musikkfilosofi*, Pax, Oslo

Andersen, Per Thomas (2008) *Modernisme, Tverrestetiske peilinger i musikk, billedkunst og litteratur*, Fagbokforlaget, Bergen

Blair, Sarah, (1999) "Modernism and the politics of culture", *The Cambridge companion to Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge

Bø-Rygg, Arnfinn (1983) *Modernisme, antimodernisme, postmodernisme. Kritiske streiftog i samtidens kunst og kunstteori*, Rogaland distriktshøgskole

Hall, Pauline (1963) *25 år med Ny Musikk: 1938 – 17. september 1963*, Ny Musikk, Oslo

Johnson, Geir (2007) "Høvikodden og musikken", *Høvikodden Live 1968 – 2007*, Henie Onstad Kunstsenter, Oslo

Schaanning, E. (1993) *Modernitetens oppløsning, sentrale skikkelser i etterkrigstidens idéhistorie*, Spartacus forlag, Oslo

Vollsnes, Arvid (2000) *Norges musikkhistorie, Inn i mediealderen*, Aschehoug, Oslo

Vollsnes, Arvid (2001) *Norges musikkhistorie, Modernisme og mangfold*, Aschehoug, Oslo

Tidsskrift

"AKTUELT", *Ballade nummer 3 1990*

Hedström, Åse, "Det har vært en utfordring å få hjulet til å svinge", *Ballade nummer 2. 1978*

Johnson, Geir, "Ballade fornyes", *Ballade nummer 4, 1994*,

Kolberg, Kåre, ”Gleden og nytten av en værthane er i noen grad avhengig av dens evne til å finne ut av hvilken retning vinden blåser”, *Ballade nummer 1, 1977*

”Ny Musikk Generalprogram”, *Ballade nr. 1, 1991*

Pedersen, Morten Eide, ”Nostalgi eller bevisstgjøring”, *Ballade nummer 2/3 1988*

Pedersen, Morten Eide, ”Meredith Monk – mellom rom, bevegelse og lyd”,
Ballade nummer 3, 1991

Persen, John, ”På asfalt gror det ingenting”, *Ballade nummer 1, 1977*

Rasmussen, Karl Aage, ”Overlever historien? Avantgarde og postmoderne tradition i den nye musikk”, *Ballade nummer 2, 1987*

Reitan, Lorentz, ”Ny musikk gjennom 40 år”, *Ballade nr. 3, 1978*

Rudi, Jøran, ”Sound sound sound sound sound”, *Ballade nr. 3, 1993, s.*

Personlege kjelder

Lars Petter Hagen

Michael Francis Duch

Øyvind Torvund

Kjelder frå bibliotek og arkiv

Korrespondanseprotokoll 1970-talet, Ny Musikk privatarkiv, Riksarkivet

Årsmøteprotokoll 1961, Ny Musikk privatarkiv, Riksarkivet

Utklippsmappe for Ny Musikk, Nasjonalbiblioteket i Oslo

Internettkjelder

Ballade.no, *Dette er Drivhuset*,

<http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2002012108462694968184> (lesedato 30. april 2011)

Ballade.no, *Dobbel dose slagverk*,

<http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2000112111132721239185>, (lesedato 27. april 2011)

Ballade.no, *Grenager tar over roret i Ny Musikk*,

<http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2001062012424127817349> (lesedato 30. april 2011)

Ballade.no, *Lars Petter Hagen ny president for Ny Musikk*,

<http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2003040812574377845731> (lesedato 2. mai 2011)

Ballade.no, *Lydverksed på Eidsmarka*,

<http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2001032812534083420004> (lesedato 30. april 2011)

Ballade.no, *Norsk Kulturråd støtter plateutgivleser*,

<http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2001042412273873363241> (lesedato 30. april 2011)

Ballade.no, *Ny Musikk-arrangementer denne høsten*,

<http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2000083119443220611581>, (lesedato 27. april 2011)

Borchgrevink, Hild, *Ny festival i Oslo: Ørene åpnes*,

<http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2002020109365970807507> (lesedato 2. mai 2011)

Cikada, *Cikada Ensemble* <http://www.cikada.no/> (lesedato 13. februar 2011)

Dahl, Janne Stang, *Cecilie Ore under Verdensmusikkdagene*,

<http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2001100112005855609063> (lesedato 30. april 2011)

Dahl, Janne Stang, *Med Cikada for Ny Musikk*,
<http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2001101812380343979858> (lesedato 30. april 2011)

Dahl, Janne Stang, *Nytt svar til Haugland*,
<http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2001102212274895167315> (lesedato 1. mai 2011)

Dahl, Janne Stang, *Over bekken etter samtidsmusikk*,
<http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2001050911212515502861> (lesedato 30. april 2011)

Grenager, Lene, *Ny Musikk i mange utgaver*,
<http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2001103012241793273517> (lesedato 1. mai 2011)

Haugaland, Glenn Erik, *Er Cikada bedre enn et hvilket som helst annet norsk ensemble?*, <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2001101509251193794003> (lesedato 30. april 2011)

Holen, Øyvind, *Med trolleybuss som gallionsfigur*,
<http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2001031413450890039368> (lesedato 30. april 2011)

Holen, Øyvind, *Tjuvstart for Stavangers Blå*,
<http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2001061915012519904325> (lesedato 30. april 2011)

Johnson, Geir, *Biografi om Asbjørn Schaathun*,
http://www.schaathun.org/pages/begynn_biografi_side_2.htm (lesedato 25. april 2011)

Lindvig, Kyrre Tromm, *Rekordstor økning for Ny Musikk*,
www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2004051311020138290226 (lesedato 3. mai 2011)

Ny Musikk, *Historikk*, http://www.nymusikk.no/?page_id=12 (lesedato 14. oktober 2010)

Skanche-Knutsen, Arvid, *Music Factory åpner denne helgen*,
<http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2001051112291974196841> (lesedato 30. april 2011)

Skanche-Knutsen, Arvid, *Ny daglig leder i Ny Musikk*,
<http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2002032014280819175097> (lesedato 1. mai 2011)

Skanche-Knutsen, Arvid, *Natasha Barret til Verdensmusikkdagene*,
<http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2002040210524460546120> (lesedato 2. mai 2011)

Skanche-Knutsen, Arvid, *Ny Musikk i Tromsø*,
<http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2002093010105261280842> (lesedato 2. mai 2011)

Søderlind, Didrik, *Kritisk Cikada*,
<http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2001101016025480926070> (lesedato 30. april 2011)

Sæle, Tone, *Spesialdesignet lydfabrikk i Frisk Pust-regi*,
<http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2003112412304162883497> (lesedato 2. mai 2011)

Skanche-Knutsen, Arvid, *Lykkelige dager med tverrkunst: På og over kanten*,
<http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2004090311463371507896> (lesedato 3. mai 2011)

Vindheim, Jan, *Brennpunkt Hjelmsgate*,
<http://www.vindheim.net/motkultur/brennpunkt.html> (lesedato 25. april 2010)

