

Ingeborg Nygaard

Islands inntog i den vestlige kunstmusikken

Perspektiver på Jón Leifs sitt kompositoriske virke

Bacheloroppgave i Musikkvitenskap

Veileder: Tore Størvold

Mai 2023

Ingeborg Nygaard

Islands inntog i den vestlige kunstmusikken

Perspektiver på Jón Leifs sitt kompositoriske virke

Bacheloroppgave i Musikkvitenskap
Veileder: Tore Størvold
Mai 2023

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for musikk



Kunnskap for en bedre verden

Forord

Jeg valgte å ta en bachelorgrad i musikkvitenskap av den grunn at jeg syntes *alt* innenfor musikk var spennende. Jeg interesserte meg for både sang, komposisjon, musikkhistorie og hørelære, og klarte ikke å se for meg å fokusere på kun én av tingene. To år senere har musikkviteren i meg funnet en utpreget interesse for hvordan musikk beveger mennesker, og hvilken påvirkningskraft musikk har i de større sammenhengene. Hvordan kan musikk brukes i politikk? Kan musikk bidra til å føle på tilhørighet? Hvilke historiske hendelser har betydning for musikken i dag, og hvem styrer hvordan musikk skal høres ut? Disse spørsmålene, og mange dertil, har ledet meg til å utforske forholdet mellom musikk, tilhørighet og identitet i denne oppgaven.

Da jeg vårsemesteret 2023 studerte emnet *Island: Musikk, geografi og nasjonalitet på kanten av Europa* ved Norges Teknisk-naturvitenskapelige universitet (NTNU), ble jeg oppmerksom på at jeg visste lite om klassisk musikk på Island. Jeg hadde kunnskap om store artister som Björk og Sigur Ros, men aldri i løpet av min skolegang hadde jeg hørt om Jón Leifs. Denne karakteren vakte med én gang min interesse, blant annet på grunn av hans bevisste veivalg i kunstmusikken. Hvordan kunne en så etablert musikktradisjon være interessant for en person i en «nyfødt» nasjon, hvor man hadde mulighet til å forme musikktradisjonen etter egen vilje?

Jeg vil gjerne takke Tore Størvold for veiledning. Våre samtaler har vært svært givende, og dine tilbakemeldinger har vært til stor nytte.

Familie og venner må også få en takk, da de har vært en god støtte i oppgaveprosessen, og gitt meg frirom når det har vært nødvendig. I tillegg vil jeg gi en spesiell takk til min mor, Randi Monsen Nygaard, for gjennomlesning av oppgaven.

15. mai 2023

Innholdet i denne oppgaven står for forfatterens regning.

Sammendrag

Denne bacheloroppgaven beskriver hvordan en nasjon som Island kan oppnå europeisk tilhørighet gjennom deltakelse i den vestlige kulturtradisjonen. Tematikken tar for seg nasjonalisme i musikk, og hvordan musikk og landskap kan brukes som kulturell og politisk ressurs. Oppgaven besvarer følgende problemstilling: *Hvordan bruker Jón Leifs musikk for å plassere Island i den vestlige kulturtradisjonen?* Sentrale metoder i besvarelsen er litteraturstudie og musikkanalyse. Litteraturstudiene baserer seg på sentrale akademikere, med særlig utgangspunkt i Árni Heimir Ingólfsson sine studier av Jón Leifs i boken *Jón Leifs and the musical invention of Iceland*. Oppgaven vil ta for seg to av Leifs sine verk: orgelkonserten (Op.7) og tonediktet *Geysir* (Op. 51). Hovedfunn i oppgaven drøfter Islands inntog i den vestlige kulturtradisjonen gjennom perspektiver på Jón Leifs sitt kompositoriske virke. Teksten konkluderer gjennom teori, musikkanalyse og drøfting at Jón Leifs forsøkte å plassere Island i den vestlige kulturtradisjonen på flere måter, blant annet gjennom bruk av islandsk tradisjonsmusikk, illusjoner av det islandske landskapet, og det kunstmusikalske formatet som utgangspunkt.

Abstract

This bachelor thesis describes how a nation like Iceland can achieve European affiliation through participation in the Western cultural tradition. The topic focuses on nationalism in music and how music and landscape can be used as cultural and political resources. The thesis answers the following research question: How does Jón Leifs use music to place Iceland within the Western cultural tradition? The main methods used in the thesis are literature review and music analysis. The literature review is based on key academics, particularly Árni Heimir Ingólfsson, and his studies of Jón Leifs in the book «Jón Leifs and the musical invention of Iceland». The thesis will examine two of Leifs' works: the organ concerto (Op. 7) and the tone poem «Geysir» (Op. 51). The main findings of the thesis discuss Iceland's integration into the Western cultural tradition through perspectives on Jón Leifs' compositional work. The text concludes through theory, music analysis, and discussion that Jón Leifs attempted to place Iceland within the Western cultural tradition in various ways, including the use of Icelandic traditional music, and the art-musical format as a starting point.

Innholdsfortegnelse

1. Overblikk.....	1
1.1 <i>Tematikk.....</i>	<i>1</i>
1.2 <i>Problemstilling.....</i>	<i>1</i>
2. Metode.....	2
2.1 <i>Litteraturstudie</i>	<i>2</i>
2.2 <i>Musikkanalyse.....</i>	<i>3</i>
3. Teori.....	3
3.1 <i>Vestlig kunstmusikk.....</i>	<i>3</i>
3.2 <i>Musikk som verktøy i nasjonsbygging.....</i>	<i>4</i>
3.3 <i>Landet uten musikk</i>	<i>5</i>
3.4 <i>Island og Europa.....</i>	<i>6</i>
3.5 <i>Jón Leifs.....</i>	<i>8</i>
4. Analyse og diskusjon	9
4.1 <i>Stil og musikalsk metode.....</i>	<i>10</i>
4.2 <i>Orgelkonsert</i>	<i>10</i>
4.3 <i>Geysir.....</i>	<i>16</i>
4.4 <i>Islands inntog i den vestlige kunstmusikken</i>	<i>21</i>
5. Konklusjon	25
6. Litteraturliste	28

Figurliste

Figur 1: Bach, Passacaglia og Fuge i C-moll (t. 1-8), Pedal (Bach, unknown)	12
Figur 2: Leifs, Orgelkonsert (t.61-66), cello og kontrabass (Leifs, 1930)	13
Figur 3: Variant av begravelsesalmen Allt eins og blómsrið eina. Transkribert av Ingeborg Nygaard, basert på Hallveig Rúnarsdóttir (Leifs et al., 2014)	15
Figur 4: Geysir, besetning (Leifs, 1961, s. 3).....	18

1. Overblikk

Se for deg at du bor i et land som styres av et annet land på den andre siden av havet. Du bor i et land hvor språket, historien og litteraturen er en stolthet for deg og dem rundt deg. Kulturarven brukes aktivt i den politiske kampen for nasjonal frigjøring. Men du interesserer deg noe annet – for musikk. På folkemunne heter det at det ikke *finnes* musikk i landet du bor i, blant annet grunnet mangel på trær. Den musikken som mot formodning skule finnes, er ikke noe å bære stolthet over. Den er tvert imot noe man bør være flau over, og er langt i fra noe som bør brukes i kampen for selvstendighet.

1.1 Tematikk

Situasjonen beskrevet ovenfor minner om den islandske komponisten Jón Leifs sin situasjon. Han vokste opp på Island tidlig på 1900-tallet, i «landet uten musikk». Leifs trosset sitt utgangspunkt, og ble en av de mest sentrale islandske komponistene på 1900-tallet. Tematikken i denne oppgaven beskriver hvordan et land på kanten av Europa, preget av underkastelse og svekket musikkutvikling, kan oppnå europeisk tilhørighet gjennom deltakelse i den vestlige kulturtradisjonen. Den diskuterer hvordan dette kan knyttes til modernisering som en konsekvens av å være postkoloni, og tar utgangspunkt i hvilken rolle musikk har spilt i kampen for selvstendighet.

1.2 Problemstilling

Denne oppgaven tar for seg Islands inntog i den vestlige kunstmusikken. Gjennom perspektiver på Jón Leifs sitt kompositoriske virke, skal jeg besvare følgende problemstilling:

Hvordan bruker Jón Leifs musikk for å plassere Island i den vestlige kulturtradisjonen?

Problemstillingen leder til flere spørsmål, som kan diskuteres i en bredere sammenheng:

- Hvilken påvirkningskraft har musikk i fremveksten av nasjonal og internasjonal tilhørighet?
- Hvordan har Islands kamp for selvstendighet fra Danmark påvirket nasjonens kulturutvikling?
- Kan man kalle Jón Leifs sin musikk for nasjonalistisk musikk?

Jeg har valgt å belyse problemstillingen gjennom musikalsk analyse av Jón Leifs sin orgelkonsert (Op. 7) og tonediktet *Geysir* (Op. 51). Verkene er valgt med tanke på at de representerer ulike aspekter ved hans kompositoriske virke.

2. Metode

Når man skal komme frem til et konkret svar på en problemstilling, er det nødvendig å gjøre rede for hvilke metoder som er brukt i besvaringsprosessen. Bachelorstudiet i musikkvitenskap går inn i musikken fra mange ulike innfallsvinkler, blant annet musikkhistorie, musikalsk analyse, kunnskap om andre kulturers musikk og musikkteori. Når man skriver musikkvitenskapelige tekster står litteraturstudie og musikkanalyse i fokus. Det falt derfor naturlig at dette ble de mest sentrale metodene i denne besvarelsen.

2.1 Litteraturstudie

Litteraturstudie har vært den mest sentrale metoden i oppgaven. Gjennom å lese og studere både primære og sekundære kilder, har jeg fått en dypere kunnskap om islandsk kultur og Jón Leifs sitt virke. Søkeperioden foregikk i hovedsak i januar og februar i 2023. I denne perioden brukte jeg ulike teknologiske hjelpemidler og søkeportaler, blant annet *NTNU Universitetsbiblioteket* sin elektroniske samlingsside *Oria*, og det digitale biblioteket *JSTOR*. Sentrale søkeord i prosessen var blant annet kunstmusikk, musikk og nasjonalitet, Islandsk musikk på 1900-tallet, musikk og landskap og Jón Leifs.

Å finne relevant og tilgjengelig litteratur har til tider vært utfordrende. Island er unikt når det kommer til å bruke morsmålet i akademiske tekster og litteratur. Det finnes derfor begrenset med litteratur som er tilgjengelig for dem som ikke forstår islandsk. Árni Heimir Ingólfsson er en av de som har gjort det mulig for meg, som forstår norsk og engelsk, å studere den islandske komponisten Jón Leifs. I tillegg har boken *Sounds Icelandic: Essays on Icelandic Music in the 20th and 21st Centuries* med essays av blant annet Ingólfsson, Kimberly Cannady og Kristin Loftsdóttir stått svært sentralt i utvalg av litteratur.

Det er ikke til å legge skjul på at oppgaven muligens kunne tatt for seg flere perspektiver hvis jeg hadde forstått islandsk. Det ville gitt tilgang på litteratur fra flere forfattere, og kunne utdypet mer i utsagn fra Leifs direkte. Primærkildene jeg bruker i oppgaven vil basere seg på Ingólfsson sine oversettelser, som jeg står for at er troverdige oversettelser.

2.2 Musikkanalyse

Musikkanalyse er også sentral som metode i denne oppgaven. Det hadde vært vanskelig å diskutere problemstillingen uten en grundigere analyse av musikken. Når man analyserer musikk er det uunngåelig å bygge på subjektive meninger og oppfatninger. Jeg har forsøkt å kombinere egne tolkninger med andres tolkning av musikken, og dermed fremstilt en representativ analyse av musikken. Musikkanalyse har i denne sammenhengen blitt utført i en kombinasjon av lytting og partituranalyse. Partitur av orgelkonserten er tilgjengeliggjort med fjernlån fra musikkbiblioteket i København, mens partitur til *Geysir* ble tilgjengeliggjort gjennom undervisning i emnet *Island: Musikk, geografi og nasjonalitet på kanten av Europa*.

For å oppnå et ryddigere og mer helhetlig uttrykk, har jeg valgt å transkribere notebilder til samme format. Dette har jeg gjort ved å bruke eksisterende noter, og ført inn for hånd i notasjonsprogrammet *Sibelius*. Noteutdragene vil bli referert til som originalnotene. Jeg går god for at dette er korrekte transkripsjoner, og at det er en god løsning for å utarbeide en oversiktlig musikkanalyse.

3. Teori

For å gi en tydelig forståelse over hva problemstillingen innebærer, vil teoridelen ta for seg relevante aspekter ved tematikken. Noen av underoverskriftene er begrepsavklaringer, mens andre beveger seg inn på historisk kontekst. Teoridelen baserer seg på litteratur fra sentrale akademikere på området, blant andre Philip Bohlman, Árni Heimir Ingólfsson, Kimberly Cannady og Kristín Loftsdóttir.

3.1 Vestlig kunstmusikk

Begrepet «vestlig kunstmusikk» blir brukt gjennomgående i oppgaven. Hva legges i dette begrepet? Hvorfor ikke bruke begreper som «klassisk musikk», eller «symfonisk musikk»? Jeg har valgt å bruke «vestlig kunstmusikk», fordi det er mest oppklarende med tanke på problemstillingen. Jeg skal komme frem til hvordan Jón Leifs brukte sine komposisjoner i sammenheng med islandsk nasjonsbygging, blant annet ved å fremme islandsk kultur i et musikalsk format fra den såkalte «Vesten»¹. Det som kan være problematisk med begrepet «kunstmusikk», er at det kan antyde at andre former for musikk ikke regnes som kunst. Jeg vil

¹ Vesten er her forstått som en gruppe «vestlige land», uten tydelig avgrensning. Som regel landene i Vest-Europa sammen med USA og Canada. Hvilke land som inkluderes varierer ut ifra sammenhengen.

derfor legge vekt på at begrepet i denne oppgaven vil bli brukt i den forstand at det betegner klassisk og symfonisk musikk fra den klassiske musikkskolen, som har eksistert i deler av Europa i flere århundrer. Grunnen til at jeg spesifiserer at kunstmusikken er *vestlig*, bunner i geografisk, historisk og kulturell spesifisering.

Den vestlige kunstmusikken har ofte vært assosiert med en kulturell autoritet, en såkalt «høykultur». Gjennom musikkhistorien har man sett at klassisk musikk har tilknytning til eliten gjennom rike institusjoner, store konserthus og den historiske tilknytningen til kongelige hoff og kristne institusjoner. Den klassiske musikken bærer preg av en urban og sofistisert tradisjon, hvor komponisten til tider blir stemplet som et geni, og dermed seirende over andre musikktradisjoner (Gelbart, 2007, s. 191). Man kan i tillegg påstå at å ta del i den vestlige kunstmusikken har vært synonymt med å ta del i Europa. Europeisk musikkultur har fått et etablert repertoar med store verk, som for eksempel *Bachs Toccata og Fuge i D-moll*, *Mozarts Requiem* og *Beethovens 5. symfoni*, verk som kan assosieres med det seriøse og det velstående.

3.2 Musikk som verktøy i nasjonsbygging

Det er ingen tvil om at musikk og kultur har en essensiell rolle i de fleste samfunn. På 1800-tallet ble det vanlig å bruke musikk som verktøy i nasjonsbygging. Mot begynnelsen av 1900-tallet ble dette relevant også på Island. For å kunne diskutere oppgavens problemstilling ut ifra et politisk og historisk perspektiv, må man ta for seg hvordan musikk kan brukes som verktøy i nasjonsbygging.

Philip Bohlman er en av de fremste etnomusikologene når det kommer til nasjonal og nasjonalistisk musikk. I boken *The Music of European Nationalism* drøfter han nasjonalisme i europeisk musikk, og hvordan musikk er knyttet til identitet og tilhørighet. Han trekker frem hvordan det ble satt søkelys på ulike gruppers kulturelle differanser mot slutten av 1800-tallet. Folkesanger som sirkulerte i muntlig overføring ble samlet inn og tilpasset et kunstmusikalsk format, fremført på morsmålet (Bohlman, 2004, s. 58). Ved århundreskiftet var nasjonalisme i musikk et vanlig fenomen over hele Europa. Spesielt nye og uavhengige nasjoner, som Island, kunne gjøre krav på et nasjonalt musikkrepertoar.

Man kan ifølge Bohlman bruke nasjonalistisk musikk på flere måter. For det første kan musikken skape en illusjon av nasjonen. Jo mer konkret illusjonen er, jo mer potensiale har den for å tjene nasjonen. Musikalske monument har mange av de samme egenskapene som andre

statlige monument. For det andre mobiliserer nasjonalistisk musikk innbyggerne gjennom musikalske ideer. De forteller en historie om politisk kamp, både abstrakt og reelt. Dette legger grunnlag for å bringe folket inn i kampen, for eksempel gjennom militærmusikk og kampsanger. For det tredje generer nasjonalistisk musikk et estetisk og musikalsk språk som lar nasjonalstaten konkurrere om abstrakte ideer i like stor grad som de spesifikke ideologiene (Bohlman, 2004, s. 121).

3.3 Landet uten musikk

For å kunne forstå hvorfor Jón Leifs ønsket å plassere Island i den vestlige kunstmusikalske tradisjonen, må man tar for seg hvordan situasjonen var på Island i samtiden. Gjennom 1800-tallet kjempet islendinger for frigjørelse fra Danmark. I denne prosessen så både dansker og islendinger på aspekter ved islandsk kulturarv, særlig litteratur og språk, som sterke argumenter for en distinkt nasjon med storslått historie (Cannady & Loftsdóttir, 2019, s. 23). Musikken var ikke en del av den betydelige kulturarven. Kimberly Cannady og Kristin Loftsdóttir skiver i sin artikkel «*A nation without music?*» at islandsk musikk, arkitektur og visuell kunst ble betraktet blant både islendinger og utenforstående som «primitiv», og som noe med behov for modernisering og internasjonalisering (Cannady & Loftsdóttir, 2019, s. 23). I tillegg til at musikken ble ansett som primitiv, kommer man stadig over litteratur som betviler at islandsk musikk i det hele tatt har eksistert før 1900-tallet. Nasjonen har blitt referert til som «The land without music» gjentatte ganger (Ingólfsson, 2019, s. 9). Selv om den islandske musikken i stor grad ble ignorert i den nasjonalistiske bevegelsen, er det ingen tvil om at den islandske kulturarven også inneholder musikk.

På 1800-tallet var *rímur*, salmer og andre folkelige sanger utbredte musikktradisjoner på Island (Cannady & Loftsdóttir, 2019, s. 24). *Rímur* er en form for intonert, episk diktning. Diktene er dokumentert i skriftlige manuskript fra rundt 1390, og er i stor grad betraktet som en del av den islandske litteraturarven (Ólafsdóttir & Dibben, 2019, s. 39). De fremføres historisk sett av én person, som fremfører til arbeidende innbyggere på gårder på kveldstid. Diktene er dokumentert skriftlig, mens melodiene er muntlig tradert. Tidlig på 1900-tallet tok en gruppe tradisjonsmusikere, *kvæðamannafélagið Iðunn*, ansvar for å formidle *rímur*-tradisjonen på en tid hvor tradisjonen møtte motstand. I den prosessen utviklet *rímur* seg fra å være en form for litterær arv, til det man under visse kriterier kan kalle folkemusikk. Disse kriteriene foreslår Ólafsdóttir & Dibben kan være at musikken er en del av hverdagslivet, stammer fra en tradisjonell populærkultur, er muntlig overført, og brukt av folk som en form for å uttrykke

personlige følelser og opplevelser (Ólafsdóttir & Dibben, 2019, s. 39). Hver rímur er bygget på ulike *ríma*, som igjen består av 10 til 100 strofer komponert i samme meter, hvor hver strofe består av to, tre, eller fire linjer. Rímur har ikke refreng, men følger en streng rymte, allitterasjon og assonans. Rímur er i dag en dokumentert tradisjon som går langt tilbake i tid. Rímur fremføres fortsatt av enkelte på Island, takket være engasjerte tradisjonsbærere (Ólafsdóttir & Dibben, 2019, s. 40).

En annen viktig del av islandsk musikktradisjon er *Tvísöngur*. Tradisjonen har vært praktisert siden 1200-tallet, og ble importert fra Sentral-Europa som en kirkelig tradisjon. Den var i stor grad knyttet til de latinske skolene på Skálholt og Hólar. I forbindelse med naturkatastrofer seint på 1700-tallet, ble skolene midlertidlig stengt. Da endret tradisjonen seg fra å være en tradisjon man kunne dokumentere skriftlig, til å utelukkende traderes muntlig. Det var først da *tvísöngur* ble spredt utover som en folkelig tradisjon. Den tradisjonelle versjonen av *tvísöngur* som ble utøvd på 1800-tallet skulle bli basis for Leifs sitt idiom. I denne varianten var melodilinjen alltid doblet parallelt av kvinten. Den akkompagnerende stemmen ville starte en kvint under, og følge melodilinjen parallelt til slutten av sangen, før den flyttet seg til den øvre kvinten i den siste frasen (Ingólfsson, 2019, s. 60-61).

3.4 Island og Europa

For å kunne drøfte Island sitt inntog i den vestlige kunstmusikken, må man forstå forholdet Island hadde til Europa i samtiden til Jón Leifs. Dette forholdet kan eksemplifiseres ved å gjøre rede for Island som postkoloni. For å forstå forholdet bør man også ha kjennskap til den sentrale festivalen *Alþingshátiðin*, samt hvilke andre musikalske koblinger Island hadde til resten av Europa, blant annet gjennom utveksling av musikkstudenter til Leipzig.

I perioden mellom 1262 og 1944 har Island vært en del av både Norge og Danmark, og dermed stått i en særegen geopolitisk og kulturell posisjon (Loftsdóttir & Pálsson, 2013, s. 37). Det diskuteres stadig om man kan kalle Island for en postkoloni. Begrepet kan tolkes forskjellig, og brukes på forskjellige måter i ulike kontekster. Rundt midten av 1800-tallet, da de ulike stormaktene i Europa begynte å kjempe om koloniene i Afrika og Asia, begynte forståelsen av de eldre relasjonene mellom Europas senter og periferien i Europa å forandre seg. Dette satt Islands forening med Danmark i et nytt lys. Skulle man klassifisere Island som en dansk koloni, på samme måte som europeiske kolonier i Afrika og Asia? Skulle de bli sett på som koloniale «andre», eller som «ekte» europeere? (Hálfðanarson, 2014, s. 40) Bruken av begrepet kan

problematiseres fordi forbindelsen mellom Island og Danmark ikke ligner på de imperialistiske relasjonene mellom europeiske metropoler og deres afrikanske og asiatiske kolonier på 1800-tallet. Island har kommet bedre ut av de rasistiske fordommene som inspirerte europeisk imperialisme. Uansett hvilket negativt bilde folk hadde av islendinger, ble de ansatt som «hvite», i tillegg til at den historiske kulturarven var tett knyttet til den skandinaviske utviklingen (Hálfðanarson, 2014, s. 56).

Uavhengig av om man kan kalle Island for en postkoloni, har antropologer lenge anerkjent Islands underkastelse til Danmark som fremtredende når det gjelder forming av islandsk identitet. De legger i tillegg vekt på hvordan bredere, europeiske diskurser og oppfatninger av Island har vært med på å forme islendingers egen oppfatning av nasjonaliteten deres. Man kan også understreke at islandsk nasjonalisme oppstod både under islandsk posisjon under Danmark, og innenfor et globalt miljø av rase-fikserte fremstillinger av mennesker, hvor modernitet og suverenitet er sterkt tilknyttet til kolonisering (Loftsdóttir, 2015, s. 248). Man må altså forstå islandsk nasjonalisme som en idé basert på modernisering og tilknytning til etnisitet, som konsekvens av avhengigheten til et annet land.

Et eksempel på hvordan Island forholdt seg til Europa på starten av 1900-tallet kan eksemplifiseres i det Fjeldsøe og Groth kaller for «The Leipzig model», som de gjør rede i artikkelen «*Nordicness*» in *Scandinavian music*. Modellen går ut på at musikkdisiplinen i Leipzig fikk en sentral posisjon i læren om nasjonalistisk musikk fra 1840-tallet og utover. I 1835 grunnla Mendelssohn konservatoriet i Leipzig, som skulle bli en modell for konservatorier andre steder i Europa. Mellom 1843 og 1880 var 41% av studentene ved konservatoriet fra andre land enn Tyskland. Av disse var 140 fra Skandinavia, og blant dem fantes blant annet Edvard Grieg. Akkurat som Grieg, ble mange av de ferdig utdannede musikerne sentrale skikkelser i den lokale musikkulturen, da de omsider returnerte til hjemlandet. Komponistene dro med seg estetikken som baserte seg på frontfigurene Mendelssohn og Schumann. Denne estetikken kan refereres til som *Leipzig-skolen*, som blant annet sentrerte seg rundt karakteristikkene i nasjonal musikk (Fjeldsøe & Groth, 2020, s. 7-8).

En strategi for å fremme Island som en moderne og europeisk stat kan eksemplifiseres i festivalen på Þingvellir i 1930. Festivalen, som fikk navnet *Alþingshátíðin*, var en mulighet for den islandske nasjonen til å vise sin kulturelle egenart, og hevde sin modernitet og legitimitet som en potensielt uavhengig nasjonalstat. Festivalen hadde kobling til den voksende trenden

man så på Island på 1920-tallet, nemlig å knytte kunst og kultur tett opp til politikk og stat. *Alþingshátíðin* representerte en kulminasjon av bevisst nasjonalisering av islandsk kultur på statlig nivå, og hadde som mål å etablere kulturelle organisasjoner. I aller høyeste grad var festivalen et symbolsk arrangement, som markerte Islands inntog i den moderne verden (Cannady & Loftsdóttir, 2019, s. 28). Mange islendinger var klar over potensialet festivalen hadde for å vekke nasjonal stolthet og bevise kulturell sofistikasjon for utenforstående folk. Festivalen var viktig når det kom til å demonstrere at nasjonen var likestilt andre nasjoner, og representerte forholdet Island ønsket å ha til Europa.

3.5 Jón Leifs

Denne oppgaven er ikke en biografisk utredning. Jón Leifs har likevel levd et liv i musikken som er verdt å ta for seg for å ha en bedre forståelse av oppgavens tematikk, og er dermed et relevant aspekt i teoridelen. Jón Þorleifsson, som senere tok navnet Jón Leifs, ble født på Sólheimar gård nord-vest på Island i 1899. Foreldrene kom fra velstående familier, og hadde utdanning fra både Reykjavík og København. Faren var blant annet medlem i parlamentet på Island, og drømte om et bedre, mer opplyst og velstående islandsk samfunn. Han støttet vekkelsesbevegelsen som ønsket nasjonal frigjøring fra Danmark, og førte sine politiske interesser videre til sønnen (Ingólfsson, 2019, s. 13).

I 1909 ble husholdningen til Jón Leifs sin familie, som nå hadde flyttet til Reykjavík, møblert med et piano. Jón Leifs ble betatt av instrumentet, og fikk spilletimer hos ulike islandske pianolærere med utdanning fra København (Ingólfsson, 2019, s. 18). Leifs sin kjærlighet for Island vokste parallelt med hans interesse for musikk. Den voksende musikeren var svært ambisiøs, men gikk seg ofte vill i improvisasjon og frispilling. Andre elever mente ifølge dagboken hans at han så på seg selv som et musikalsk geni. Dette mener Ingólfsson kan være et tidlig tegn på overlegenheten og antipatien som ble en del av Leifs sin karakter. Overlegen eller ikke, interessene ga likevel motivasjon til å slutte på skolen for å satse på musikken. I 1916 gikk foreldrene med på å sende han til Leipzig for å studere musikk.

Utover 1920-tallet begynte Leifs å etablere et navn som både komponist og dirigent. Etter hvert giftet han seg med pianisten Annie Riethof, som han seinere fikk to døtre med. I 1921 dro de på bryllupsreise til Island, og turen skulle bli et viktig skifte i Leifs sitt liv i musikken. Planen hans på dette tidspunktet var å bli en anerkjent dirigent i Reykjavík, noe han skulle oppnå gjennom å etablere et lokalt orkester som kunne fremføre standard symfonisk repertoar. Han

møtte motstand blant lokale musikere, og planen gikk ikke gjennom. Det var da han snudde seg til foreldrenes bokhylle, og fant boken *Íslensk þjóðlög*, som betyr «Islandske folkesanger». Den bestod av et mangfold av islandsk tradisjonsmusikk som var samlet inn og transkribert av den islandske pastoren Bjarni Þorsteinsson (Ingólfsson, 2019, s. 57). Funnet av denne boken markerte skillet hvor Leifs begynte å komponere innenfor en islandsk stil. Han ville bruke materialet som grunnlaget i sine komposisjoner, innenfor de rammene han hadde fått i Leipzig. Prosjektet utvidet seg da han i 1925 møtte Erich Moritz Hornbostel, direktøren for Berliner Phonogramm-Archiv, og fikk forsørget innspillingsutstyr for å videreføre Þorsteinsson sitt arbeid med innsamling av islandsk tradisjonsmusikk. Samme år dirigerte Leifs en rekke konserter med Hamburg filharmoniske orkester, konserter som markerer Island sitt første møte med et fullsatt symfoniorkester (Ingólfsson, 2019, s. 64).

I løpet av de siste tiårene har Jón Leifs blitt ansett som en av de viktigste komponistene fra Island. Han var på mange måter den første til å skape «lyden av Island», blant annet gjennom bruk av islandsk tradisjonsmusikk, landskap, litteratur og historie. Til tross for dette, har han ikke alltid blitt sett på som en vellykket komponist. Han møtte mye motstand, og mange av verkene hans ble ikke fremført i hans levetid (Ingólfsson, 2019, s. 57). I dag står Leifs sitt virke igjen bestående av strykekvartetter, komposisjoner for piano, sanger, korverk, korte orkestrale verk, en orgelkonsert, oratorier og den første symfonien komponert av en islending. Han har også utført flere forsøk på å bringe kunstmusikken fysisk til Island, blant annet gjennom sitt forsøk på å etablere et lokalt symfoniorkester, og gjennom å turnere med symfoniorkesteret fra Hamburg på Island. Det er mye man kunne sagt om den særegne komponisten, men det som er blitt nevnt her er det mest sentrale når det kommer til hans arbeid for å plassere Island i den vestlige kulturtradisjonen.

4. Analyse og diskusjon

I kommende del vil musikalsk analyse bli brukt i drøfting av oppgavens problemstilling. Før analyse av orgelkonserten og *Geysir*, skal jeg legge kort til grunne for stiltrekk og metoder i Jón Leifs sitt musikalske virke. Alt som diskuteres i dette kapittelet bygger på data presentert i teoridelen, og kapitlene er avhengige av hverandre for å kunne besvare problemstillingen. I underkapittelet *Islands inntog i den vestlige kulturtradisjonen* vil løse tråder samles opp i en konkret besvarelse av både problemstilling og underproblemstillinger, basert på teoridel og musikalsk analyse.

4.1 Stil og musikalsk metode

Når Ingólfsson beskriver Jón Leifs sitt musikalske virke i boken *Jón Leifs and the musical invention of Iceland*, velger han å dele det inn i tre perioder. Den første perioden strekker seg fra 1919 til 1930, og er i stor grad preget av Leifs sin jakt på et unikt, kompositorisk særpreg. Dette skinner blant annet gjennom i hans ulike tilnærming i hvert enkelt verk. Ingólfsson trekker frem den store forskjellen i *Iceland ouverture* med sin folkelige primitivisme, og det tette dissonerende lydbildet i orgelkonserten (Ingólfsson, 2019, s. 122). Den andre perioden plasserer han i årene mellom 1930 og 1952. Perioden består i hovedsak av fire større kompositoriske prosjekt: *Edda I*, *Sagasymfonien*, *Baldr* og fire Requiem-stykker. I disse prosjektene står musikalske element som parallelle kvinter, irregulære meter, grunnstillingsakkorder og dur-treklanger i sentrum. Den tredje og siste perioden finner sted fra 1952 til 1968, og ligner den første perioden når det kommer til bruk av musikalske element. Her plasserer Ingólfsson verk som *Edda III*, *Geysir* og *Hekla*. Det blir i denne perioden tydelig at Leifs har funnet en metode for å utvikle vokabularet sitt, i form av harmoni og den generelle tilnærmingen til musikken. Han skal også ha eksperimentert med serialisme- og pastorale-teknikker (Ingólfsson, 2019, s. 123).

I tillegg til de tre periodene, kan man se på Leifs sitt musikalske virke fra tre ulike perspektiver: han delte enkelte modernistiske elementer med komponister som ble inspirert av byer og maskiner. Han var en nasjonalist og primitivist når det kom til bruken av tradisjonell musikk og affeksjon for den islandske gullalderen. Til slutt var han en «program-basert naturkomponist» påvirket av romantikken (Ingólfsson, 2019, s. 129).

4.2 Orgelkonsert

It is the arts, and only they, that can justify the existence of Iceland as a distinct nation – our ancient language and literature of course being the obvious foundation.

Dette sitatet har Ingólfsson hentet fra en radiosending i 1933, hvor Jón Leifs skal ha snakket til sine landskamerater om blant annet islandsk kulturarv (Ingólfsson, 2019, s. 105). Det er ikke til å legge skjul på at Leifs sitt forhold til musikk var sterkt påvirket av en islandsk, nasjonalistisk tankegang. Island sitt pågående prosjekt om å forme en nasjonal identitet gjennom kunst fikk økt politisk støtte i løpet av 1920-tallet, og Leifs var tilhenger av dette. I 1930 ferdigstilte han orgelkonserten, hans syvende opus. Dette var en tid hvor Leifs hevdet at

den lokale middelalder-arven på Island var grunnmuren i hans kunstfilosofi. Han så på arven som et løfte om en nordisk renessanse, ikke bare på Island, men i hele verden. Denne renessansen skulle utvikle den sanne kulturen i et kollektivt Norden til sitt fulle potensiale. Leifs mente at politisk selvstendighet og artistisk kreativitet stod i et gjensidig avhengighetsforhold, hvor politisk autonomi kunne vinnes bare gjennom kunst, akkurat som i middelalderen (Ingólfsson, 2019, s. 104). Denne oppgavedelen drøfter hvordan orgelkonserten er et resultat av Leifs sitt ønske om å plassere Island i den vestlige kunstmusikalske tradisjonen. Jeg skal ta utgangspunkt i Leifs sine egne utsagn, i tillegg til utenforstående kritikk og innspill. Musikalsk analyse av orgelkonserten vil bli hovedformen for å argumentere og sette lys på ulike synspunkt på problemstillingen.

Orgelkonserten er et av Leifs sine tidligere verk, til tross for den 13 år lange komposisjonsprosessen. Konserten ble påbegynt i 1917, og sto ferdigstilt først i 1930. Verket kan plasseres i den første av Leifs sine tre kompositoriske epoker. Epoken er, som nevnt i teoridelen, preget av komponistens jakt etter et personlig og definerende musikalsk uttrykk. Med tanke på verket sitt store omfang av tid (1917-1930), kan man også argumentere for at verket kan passe inn i den andre perioden (1930-1952). Mye tyder på at orgelkonserten er et av de første verkene hvor Leifs som komponist skinner gjennom, samtidig som at enkelte av de musikalske elementene er utypiske for den Leifs vi kjenner i etterkant. Man kan derfor konkludere med at Orgelkonserten står med en fot i den første perioden, og den andre foten i den andre perioden. Dette kan diskuteres videre ved å gå nærmere inn på de ulike delene konserten består av.

Den storslåtte konserten består av tre deler: en introduksjon, en passacaglia-sats, og en finale. Varigheten er omtrent 20 minutter, hvor passacaglia-satsen utgjør store deler av materialet. Skisser fra 1917 forteller at Leifs påbegynte Passacagliaen uten en særlig intensjon om at det skulle bli en orgelkonsert. Fem år senere skulle den unge komponisten, uavhengig av den påbegynte skissen, få en forespørsel fra den islandske organisten og komponisten Páll Ísolfsson om å komponere en kraftfull passacaglia, basert på islandske tema. Ísolfsson ønsket å fremføre dette verket på sin kommende turné i USA. Leifs takket ja til oppdraget, og forsikret Ísolfsson om at passacagliaen skulle bli hans beste verk til nå: «This work will give you a chance, which you otherwise would not have, to represent Iceland in your art» (Ingólfsson, 2019, s. 145). Ísolfsson fremførte dessverre aldri verket, men Leifs kom ikke ut av oppdraget tomhendt.



Figur 2: Leifs, Orgelkonsert (t.61-66), cello og kontrabass (Leifs, 1930)

Det er ikke bare i bass-tema Leifs henter inspirasjon fra eksisterende, europeisk kunstmusikk. Perkusjonsbesetningen består av flere instrument, blant annet *grande*. Leifs bruker dette ordet for å skildre en «large wooden tree-stump, (covered) or filled boot (also covered) thumped on the floor.» (Leifs, 1930, s. 4). Et lignende perkusjonsinstrument var også implementert i Mahler sin 6. symfoni. Et annet kjent musikalsk trekk er den hyppige bruken av mediant-, sekund- og tritonusprogresjoner. Dette var vanlig også i musikk på 1800- og 1900-tallet.

Orgelkonserten kan på bakgrunn av disse elementene tydelig plasseres i den kunstmusikalske disiplinen. Konserten er i tillegg et eksempel på hvordan Leifs ønsket å fremme den islandske kulturen i musikken. I en artikkel publisert i *The Guardian* drøfter organist Stephen Farr hvordan Jón Leifs sin arisk-islandske filosofi skinner gjennom i orgelkonserten. Han påpeker blant annet merkverdigheten ved at Leifs sin kone var jødisk pianist, samtidig som at Leifs sin estetikk var preget av ariske, til og med overlegne, ressonanser (Farr, 2015). For å utdype nevner Farr blant annet til Leifs sin bruk av et ensemble som nazistene var mer enn villig til å bruke som verktøy for kulturell propaganda. Estetikken synes å etterligne de rådende politiske trendene, og var fri for det nazistene på 30-tallet kalte for «degenerert smuss». Det kan likevel være vanskelig å se sammenhengen mellom orgelkonserten og nazistisk musikkestetikk. Man kan selvsagt trekke frem Leifs sin tilnærming til tradisjonell, europeisk kunstmusikk, men nazismen kan ikke ta eierskap over dette.

Allerede tidlig i sitt virke var Leifs opptatt av å plassere den islandske kulturen i et kunstmusikalsk format. Farr mener at Leifs sine studier av islandsk musikk var et forsøk på å gjenopplive nordisk kultur som hadde vært fortennet i mange århundre på grunn av eksternt påvirkning (Farr, 2015). Dette samsvarer med Leifs sin håp om en nordisk renessanse som skulle utvikle den sanne kulturen i et kollektivt Norden til sitt fulle potensiale. Selv om Farr sikter til Island som evetuell postkoloni, er det villedende å påstå at nordisk kultur hadde vært fortennet i Leifs sin nære fortid. Man kan tvert i mot trekke frem flere store komponister som har fremmet nordisk kultur, for eksempel Edvard Grieg og Jean Sibelius. Det skal likevel

nevnes at dette er komponister som i stor grad har blitt påvirket av eksterne musikkutdanningsinstitusjoner. Leifs hadde nok likevel et behov for å fremme den islandske, nordiske kulturen, som konsekvens av å være overkjørt eller ignorert av andre nordiske kulturer.

Med dette i behold kan man lure på hvorfor Leifs ønsket å komponere musikk i vesteuropeisk stil. Et kortfattet svar på dette kan være at han brukte stilen som uttrykkskanal, fordi den vestlige kunstmusikken ble ansett som en seriøs og verdig kunstkanal. Hvis man skal ressonere seg frem til et svar, kan man forestille seg hvilket forhold Leifs fikk til kunstmusikken. Den unge musikkstudenten sitt første møte med et symfoniorkester fant sted under framføringen av Franz Liszt sin *Faust Symphony*. Leifs skal selv ha uttalt at «I felt as if I could throw myself on the floor and scream loudly in amazement» (Ingólfsson, 2019, s. 32). Man kan tenke seg at en slik opplevelse kan bringe med seg et ideale man ønsker å strekke seg etter. Det er deretter verdt å nevne at Leifs sin tid i Leipzig fant sted i det tyske kjølevannet av 1800-tallets nasjonalisme, noe som kan ha foret idéen om Island og Norden som overlegen. Ikke alle delte denne oppfatningen, og Leifs møtte mye ignoranse fra medstudenter angående hans engasjement for Island. Sitatet under er hentet fra et brev hvor Leifs forteller om samtaler med medstudenter i Leipzig, og kan gi innblikk i ignoransen han møtte.

Some were not even familiar with the name Iceland, and believed that I was perhaps from Estonia or Ireland or perhaps some island in the Baltic sea. Some had heard of Icelandic herring that was supposedly better than herring from other countries. Others, more knowledgeable, had heard of Geysir and perhaps also Hekla, but they asked in astonishment: «Iceland! Is it possible? Do humans actually live there? – «But you're not Icelandic, are you?» - Yes, I replied that I was. «But your parents are Danes or Europeans?» they asked. When I replied in the negative, my interlocutor would sometimes give me a strange look and say: «Well, but at least you are a mix of – an Icelander and a European?» When I also gave negative reply, the next question came with an awkward glance: «But where in Iceland do the Eskimos live?» (Ingólfsson, 2019, s. 33)

Selv om Leifs møtte denne ignoransen, fortsatte han arbeidet med eksponering av islandsk kultur i komposisjonene sine. De egenkomponerte melodiene i orgelkonserten var ikke direkte sitat til tradisjonell, islandsk musikk, men tok inspirasjon fra blant annet rímur og tvísöngur. Han anvender denne musikktradisjonen i en mer omfattende kvintharmonikk. I variasjon 9 spilles rímur og tvísöngur samtidig, med hver sin toneart og modalitet. Fra takt 133 spiller horn og

trombone en unison melodi som kan minne om en rímur-melodi. Likheten ligger blant annet i melodien sin enkle og sangbare form, som gjør at den kan repeteres over flere titalls ríma. I takt 136 brytes unisoniteten. Horn, trompet og trombone spiller en tilnærmet lik melodi, men nå med dissonante avvik. Når melodiene tidvis spilles i kvint-og kvart-avstand, kan de i stor grad minne om tvísöngur. Fagottene, cellistene og kontrabassistene fortsetter å spille passacagliaens bassostinat, som har en helt ulik tonalitet. Dette resulterer i en kontrapunktisk bimodalitet over det kromatiske passacaglia-temaet, med inspirasjon fra både rímur og tvísöngur.

Leifs tar også i bruk et direkte sitat til den islandske begravellesalmen *Allt eins og blómsrið eina*. Salmen ble spilt inn i sammenheng med Jón Leifs sitt arbeid med innsamling av tradisjonell musikk på Island i 1926. Slik kompositorisk strategi minner om den som ble brukt av nasjonalromantiske komponister som Edvard Grieg og Béla Bartók noen tiår tidligere. Som leksikograf Sigfús Blöndal har poengtert, var de islandske folkesangene fortsatt i vente på noen som Grieg, som kunne bruke tradisjonell musikk som basis for komposisjonene sine. Dette ville være lønnsomt for musikklivet i hele verden (Ingólfsson, 2019, s. 51). Begravellesalmen kommer frem i sin helhet i passacagliaens 12. og 13. variasjon, i tillegg til at orgelet impliserer salmetemaet allerede i introduksjonen. Ingólfsson analyserer at salmen kommer gradvis mer i fokus ettersom konserten utvikler seg. Det finnes flere versjoner av den islandske begravellesalmen. Leifs bruker den versjonen han samlet inn i 1926 i flere av sine komposisjoner, blant annet i op. 12a: *Three Hymns for voice and piano*. Tittelen kan oversettes til «Just as a Single Flower» (Ingólfsson, 2019, s. 346), og teksten sammenligner livet til et menneske med livet til en blomst. Følgende transkripsjon av salmen er basert på en innspilling av Leifs sin bearbeidelse i op. 12, fremført av Árni Heimir Ingólfsson og Hallveig Rúnarsdóttir.



Figur 3: Variant av begravellesalmen *Allt eins og blómsrið eina*. Transkribert av Ingeborg Nygaard, basert på Hallveig Rúnarsdóttir (Leifs et al., 2014)

Til tross for Leifs sitt iver i å eksponere verden for islandsk kultur, var orgelkonserten det siste verket hvor han brukte tradisjonsmusikk fra Island i form av direkte sitat. Leifs uttalte i seinere tid at tradisjonsmusikken ikke var kunst i seg selv, men en ressurs som kunne brukes i komposisjoner (Ingólfsson, 2019, s. 51). Det er ikke enkelt å tolke Leifs sin intensjon i bruken av tradisjonell, islandsk musikk. Kanskje ønsket han å ligne store komponister som Grieg, eller

kanskje hadde han et genuint ønske om å fremme islandsk kultur i komposisjonene sine. Noe som på den andre siden er svært tydelig, er konserten sin mottakelse hos folket. Fremføringen av verket i Berlin førte i 1944, sammen med krigen, til enden på Leifs sin karriere i Tyskland. Nazikritiker Fritz Stege skal blant annet ha uttalt at konserten var «not very enjoyable» (Ingólfsson, 2019, s. 178), mens en annen kritiker i *Nassauer Volksblatt* skrev at konserten består av «Delirious excess of emotions ... on the other hand, those who opened their mind and heart for a language that depicts the wild and raw landscape of Iceland through deep feeling for nature were deeply moved» (Ingólfsson, 2019, s. 177).

Til tross for orgelkonserten sin blandede mottakelse, er det et av verkene som fremføres med jevne mellomrom i dag, omtrent 80 år senere. Det er også et viktig verk i forhold til Leifs sitt arbeid med kulturutvekslingen mellom Tyskland og Island. For å oppsummere musikkanalysen kan man påstå at verket bidrar med å plassere Island i den vestlige kunstmusikalske tradisjonen på tre ulike måter: for det første, jobber Leifs med musikken i en form (passacaglia) som har en etablert plass i den kunstmusikalske musikkhistorien. Han henter inspirasjon direkte fra Bach sin Passacaglia i C-moll, og beviser at også en islandsk komponist kan mestre denne formen. For det andre bruker Leifs flere musikalske elementer som er vanlig i den kunstmusikalske stilen, blant annet bestemte akkordprogresjoner og instrumentbesetninger. For det tredje er islandsk tradisjonsmusikk et gjennomgående element i konserten, og den får dermed et nasjonalromantisk preg.

4.3 Geysir

Jón Leifs er kanskje mest kjent for sine gjengivelser av det islandske landskapet i musikken sin. Noen av hans mest kjente instrumentale verk portretterer naturlige fenomener fra Island, og henter inspirasjon fra ekstramusikalske hendelsesforløp man finner i tonediktene i romantikken på 1800-tallet. I denne delen av oppgaven skal jeg ta for meg Leifs sitt kompositoriske virke i det Ingólfsson beskriver som hans tredje periode. Jeg skal analysere et av hans landskapsbeskrivende, orkestrale tonedikt: *Geysir*, Op. 51. Jeg skal argumentere for at dette er et verk som plasserer Island i den vestlige kunstmusikalske tradisjonen.

Den kunstmusikalske epoken som Jón Leifs ble født inn i stod ved et veiskille. I overgangen mellom 1800-tallet og 1900-tallet var komponistene på kontinentet på jakt etter nye musikalske uttrykksformer. Perioden bestod samtidig av ekko fra 1800-tallets musikk, og en motstand for å gi slipp på de romantiske skildringene av natur og følelser. Som nevnt tidligere, var Leifs sitt

virke en sammensetning av både modernistiske, nasjonalistiske og romantiske element. Han har likevel hatt islandsk landskap som en konstant inspirasjon i arbeidet sitt (Ingólfsson, 2019, s. 117). Dette vises særlig mot slutten av hans karriere, hvor han i stor grad har funnet frem til en personlig og særegen stil. I denne perioden (1952-68) komponerer han for eksempel *Edda III* og tetralogien bestående av stykker som skildrer islandske plasser og fenomener. *Geysir* er en del av denne tetralogien, ved siden av *Hekla*, *Dettifoss*, og *Hafís* (Ingólfsson, 2019, s. 123). *Geysir* var det første ferdigstilte tonediktet, og ble komponert i mars og april i 1961 (Ingólfsson, 2019, s. 131).

I tonediktene merkes det at Leifs ikke ser på naturen som en utelukkende naturressurs, men også som en kulturell og politisk ressurs. I sammenheng med nasjonsbyggingen tidlig på 1900-tallet fikk islendinger i større grad mulighet til å forme sin egen kultur. Selv om språk og litteratur hadde stått i hovedfokus i oppløpet til selvstendighet, falt det naturlig at det unike landskapet på Island også skulle bli en viktig del av nasjonsbyggingen. I 1919 oppfordret universitetsprofessor i Reykjavík Guðmundur Finnbogason kunstnere til å være mer bevisst på den naturlige skjønnheten Island innehar. Han mente at man burde bringe «this treasure into the nation's permanent ownership, capturing its peculiarity and beauty on canvas or shaping it into metal and stone» (Ingólfsson, 2019, s. 118). Dette kan man på mange måter si at Leifs gjorde i sine tonedikt, selv om han ikke malte det på et lerret, eller graverte det inn i stein. Man kan med dette påstå at det ikke er tilfeldig at nasjonalistisk kunst inspirert av naturen oppstår på denne tiden. Dette foregikk samtidig som Leifs utviklet sitt musikalske språk, og har dermed påvirket hans kompositoriske virke.

Hvordan bruker Jón Leifs musikalske element for å skape musikk som høres ut som Island? Og hvilken hensikt har dette? For å forstå dette må man gjennom en mer detaljert, musikalsk analyse av *Geysir*. Det er flere musikalske virkemidler som fremmer Island i verket: orkestrering, inspirasjon fra tradisjonsmusikk, og harmonikk. Man kan merke seg at disse elementene ligner på element brukt i orgelkonserten. Forskjellen ligger blant annet i hensikten bak stykket, som diskutert ovenfor, og i hvilken grad Leifs bruker de musikalske virkemidlene. *Geysir* er navnet på én spesifikk varm kilde på Island, som i senere tid ble opphavet til det generelle ordet for alle geysirer. Det er en naturlig varm kilde som med mellomrom har utbrudd, hvor varmt vann og damp blir kastet høyt opp i luften. Disse utbruddene forekommer av at vann i underjordiske kanaler når kokende temperatur. Det er, med andre ord, store underjordiske krefter som forårsaker utbruddene. Utbruddene varierer i tid, og er dermed ikke forutsigbare.

Island er en av få plasser hvor geysirer forekommer. Det er disse enorme og naturlige kreftene Leifs forsøker å skildre i tonediktet *Geysir*. Det er mulig at tittelen henviser til den spesifikke Geysiren på Island, og ikke fenomenet selv.

Treblås	Messing	Strykere	Perkusjon
Piccolo	4 Horn i F	1. fiolin	Pauker
2 fløyter	4 Trompet i C	2. fiolin	Perkusjon
2 obo	3 Tromboner	Bratsj	På scenen: symbaler, basstromme, skarp tromme, gong-gong/tam-tam, triangel, klokker (lys) a og c, klokker (mørk) Bb
Engelsk horn	Tuba	Kontrabass	Av scenen: pauker i G og B, tiro (dypt klingende pistolskudd), skarp tromme, basstromme
2 klarinetter			
2 Fagott			
Kontrafagott			

Figur 4: *Geysir*, besetning (Leifs, 1961, s. 3)

Orkestreringen i verket er avgjørende for at lytteren kan se for seg et geysir-utbrudd. I figur 4 ser man en oversikt over orkesterets besetning i verket. Hvis man retter oppmerksomheten mot perkusjonistene, legger man merke til Leifs sine bemerkelser av hvilke instrumenter som skal være på og av scenen. Han tilføyer, som i orgelkonserten, utradisjonelle perkusjonsinstrumenter. Denne gangen har han lagt til et «dypt klingende pistolskudd», som skal fyres av bak scenen. Bruken av instrumenter på/av scenen er antakelig et trekk for å skape en følelse av rom og avstand i musikken. Ved å fyre av et pistolskudd bak scenen vil lytteren trolig få seg en overraskelse, og samtidig se for seg at musikken, og dermed det islandske landskapet, er mindre forutsigbar enn man først antok.

Stykket er generelt preget av uforutsigbarhet. Selv den første tonen kan få lytteren til å tvile. Åpningen består av en kontrafagott som ligger på den laveste B'en i registeret, etterfulgt av kontrabass som ligger på en dyp E. Instrumentene spiller svært svakt og i det dypeste registeret, før fagotten kommer inn og gjør det samme. Uforutsigbarheten ligger i bruken av de mørke, svake tonene, fordi de kan føre til tvil om man i det hele tatt oppfatter lyd. Leifs er ikke den første som bruker dette musikalske trikset i sine komposisjoner. Man kan se likheter i åpningen av Beethovens 9. symfoni, Wagners opera *Der Ring des Nibelungen*, og Mahlers første symfoni, for å nevne noen. Den svake dronen kan assosieres med at noe er langt unna, eller at noe er i ferd med å skje. Hvis man skal binde åpningen med en form for landskap eller natur, ville man antakelig assosiert det med noe underjordisk, varmt og kraftig, i likhet med en geysir.

Videre bygger Leifs opp stykket ved å tilføye flere instrumenter etter hvert som musikken utvikler seg. Dette gjør det enkelt å forestille seg at noe er på vei til å skje. Den gradvise

åpningen strekker seg over et enormt register, fra en dyp B i kontrafagott, til lyse toner i førstefiolin, og foreslår en form for romutvidelse. Bruk av crescendo og akselerasjon er svært realistisk i forhold til hvordan en geysir utvikler seg. Selv om stykket har en gradvis oppbygning, kan man tydelig merke hvor eksplosjonen i stykket befinner seg. Dynamikken begynner virkelig å bevege seg mot et sterkere uttrykk i det pauker og grand cassa kommer inn for første gang i takt 43. De dyptliggende perkusjonsinstrumentene bringer med seg det underjordiske, eksploderende uttrykket. Lydene kan minne om faktiske lyder fra naturen, og i det blåseinstrumentene i takt 71 blåser for fullt i dissonerende triller, begynner man virkelig å ane en geysir-eksplosjon. Videre, i takt 95, spiller store deler av besetningen den samme, gjentakende rytmen. De voldsomme fortzando-utbruddene og den unisone spillingen skaper en illusjon av noe episk og nærmest utenomjordisk. For noen, særlig på denne tiden, var nok Island noe tilnærmet utenomjordisk. Man finner ikke geysirer hvor som helst, og svært få hadde nok opplevd en i Leifs sin samtid. Likevel forsøker han å beskrive utbruddet i en voldsom oppbygning, med store eksplosjoner, varme temperaturer og voldsom kraft.

Daniel M. Grimley diskuterer landskap som ideologi i boka *Grieg: Music, Landscape and Norwegian Identity*. Der skriver han blant annet at Edvard Grieg sin musikk representerer landskap som en bredere miljødiskurs, hvor man finner frem til en følelse av bestemt tid og sted. Grimley trekker også frem Julian Johanson sin beskrivelse av landskapsrepresentasjonen i den seine romantikken. Johanson foreslår at musikk krever bevegelse dersom den skal ha en retning, og dermed skape en følelse av tid. Det vil si at uten en bevisst retning, kan rommet som skapes i musikken føles tidløs. Han trekker også frem hvordan dette kan være årsaken til at fjellandskap ofte assosieres med det evige (Grimley, 2006, s. 57). For Leifs handler ikke landskap bare om billedlige fremkallinger. Det er et definerende element av hans ideologi og lydkultur (Ingólfsson, 2019, s. 121). I Geysir opplever man en form for retning i musikken, ved at den utvikler seg frem mot en eksplosjon, og beveger seg tilbake igjen. Man opplever likevel en form for retningsløshet i det uforutsigbare. Verkets form gjør at man kan anta at prosessen skal gjenta seg, fordi det starter og slutter likt. Dette kan medbringe en følelse av evighet, og Leifs oppnår muligens litt av den samme evighetseffekten man kan få av fjellandskap.

Som komponister før og siden, har Leifs adoptert ideen om at musikk kan representere naturen gjennom et repertoar av spesifikke musikkelement, som vil bli forstått både av musikere og publikum (Ingólfsson, 2019, s. 120). Leifs tok i bruk konvensjonelle musikalske stiltrekk og kjennetegn for å representere naturen i musikken. Han snakket sjelden om musikk i tekniske

begrep. Han uttalte seg derimot ofte om den Islandske naturen, og koblet den opp til musikken. Tvísöngurs parallelle kvinter har han blant annet skildret som «a unique attempt by the nation to capture in tones the colorful and awe-inspiring Icelandic nature». Rímur-melodier ble skildret som «brazen and strong like the basalt columns of Icelandic mountains» (Ingólfsson, 2019, s. 120). Selv om Leifs ikke bruker direkte sitat til tradisjonsmusikken i *Geysir*, ser man tydelig inspirasjon fra særlig tvísöngur i tonespråk og harmonikk. Med disse uttalelsene tatt i betraktning, kan man trygt påstå at han bruker dette for å representere det islandske landskapet i musikken.

Parallelle kvintbevegelser står sentralt i tvísöngur-tradisjonen. I *Geysir* bruker Leifs åpne kvinter, noe som bidrar til visjonen om et vidt landskap. Ingólfsson assosierer dette med lavafelt og tundra, og forklarer at de saktegående sonoritetene som er bygget på rene kvinter og kvarter fører til en slags tidløshet i musikken (Ingólfsson, 2019, s. 118). Han trekker frem Johnsons perspektiv, som forteller at åpne kvinter er en av de mest dypt forankrede og allestedsnærværende symbolene på *pastorale* i vestlig musikk (Ingólfsson, 2019, s. 121). På 1400-og 1500-tallet var pastorale kjent som et mindre sangspill med motiver fra gjeterlivet, eller det idylliske livet på landet. Instrumentalkomposisjoner med fredfull, idyllisk stemning i 6/8 eller 12/8 takt bli også kalt pastorale (Ledang, 2020). Ved å bruke åpne kvinter oppnår Leifs en tilknytning til den vestlige pastorale-tradisjonen, samtidig som om at han skaper en illusjon av det åpne, islandske landskapet.

Et annet viktig musikalsk element når det gjelder «lyden av Island» i *Geysir*, er harmonikken. Ingólfsson gjør en interessant observasjon når han påpeker harmonikkens vertikalitet. Han skriver at musikken er bygget på bevegelser fra en harmonisk søyle til en annen. Dette mener han har paralleller til det islandske landskapet, ikke bare gjennom basaltsøyler², men til det vertikale, sprudlende vannet som dannes i et geysir-utbrudd (Ingólfsson, 2019, s. 20). Det finnes ingen sikkerhet i om dette var et gjennomtenkt stiltrekk fra Leifs sin side, men det er uansett en interessant observasjon, som kan knytte stykket i større grad til geysir-fenomenet. En annen antakelse kan trekkes til stykkets følelse av «harmoni»³. Man kan på grunnlag av kvintharmonikken, som medfører mangel på dur/moll-følelse, i tillegg til dissonantrike akkorder, anta at musikken ikke gir lytteren en opplevelse av harmonisk tilfredsstillelse. Hvis

² Basalt er en mørk, finkornet lavabergart. Felt med mangeflerkantede basaltsøyler finnes blant annet i Svartifoss på Island.

³ Her: harmoni i form av vakker og riktig proporsjon, som følger av at flere toner klinger sammen.

man skal gjøre en lignende sammenligning som Ingólfsson, kan man sammenligne mangelen på harmoni med det islandske landskapet. Landskapet er vakkert og unikt, men kan også være kilden til vulkanutbrudd og andre ubehageligheter. Stykket er i mangel på harmoni, akkurat som det islandske landskapet.

Det er ingen tvil om at Leifs representerer naturfenomenet geysir i tonediktet med tilsvarende tittel. Han involverer flere musikalske teknikker for å oppnå illusjonen av fenomenet, blant annet orkestrering, tempo og harmonikk. Disse elementene fungerer sammen når Leifs presenterer Island for verden gjennom musikken. Gjennom en illusjon av det særegne ved Island bruker han musikken for å plassere Island i den vestlige kulturtradisjonen.

4.4 Islands inntog i den vestlige kunstmusikken

I denne delen av oppgaven vil jeg ta utgangspunkt i musikkanalysene, i tillegg til nye aspekter ved Leifs og Island, for å videre diskutere problemstillingen og spørsmålene som medfølger den. Jeg skal diskutere betydningen av funnene gjort i analyse av orgelkonserten og *Geysir*, og besvare hvorvidt Jón Leifs sin musikk markerte Island sitt inntog i den vestlige kulturtradisjonen.

Som nevnt i teoridelen, har den vestlige kunstmusikken ofte vært assosiert med en kulturell autoritet, og tett knyttet til det «europiske». Jón Leifs ønsket å ta del i den vestlige kulturtradisjonen. Hvis deltakelse i høykulturen har vært synonymt til det å være europeisk, var det naturlig at han ønsket å utnytte sin posisjon som «postkolonial» komponist, til å plassere seg i den kulturelle, europeiske autoriteten. Komponister i kunstmusikken har fra tid til annen blitt ansett som genier (Gelbart, 2007, s. 191). Det er derfor ikke utenkelig at Leifs sin personlighet, som Ingólfsson skildrer som overlegen og en smule antipatisk, har preget hans kunstneriske ambisjoner (Ingólfsson, 2019, s. 23).

Selv om den er nyansert og omfatter svært forskjellig musikk, består den vestlige kunstmusikken av et repertoar med visse satte rammer og fellestrekk. Leipzig-skolen etter Mendelssohn og Schumann er et eksempel på hvordan musikktradisjonene bæres videre gjennom en bestemt disiplin som har preget utdanningsinstitusjoner over hele Europa (Fjeldsøe & Groth, 2020, s. 7-8). Jón Leifs sin utdanning i Leipzig har tydelig påvirket hvordan han forholder seg til komposisjonsteknikker, noe som lyser gjennom i både Orgelkonserten og *Geysir*. Verkene har nemlig fellestrekk med mye annen kunstmusikk. I Orgelkonserten er dette

aller høyst tydelig i Leifs sin inspirasjon i Bach og passacaglia-formen. Det tydeliggjøres i tillegg i akkordprogresjoner som anvendes mye i kunstmusikk i samtiden, og i bruken av tradisjonsmusikk eller folkemusikk i kunstmusikalsk format. I *Geysir* ser man Leifs sitt preg av både modernistiske, nasjonalistiske og romantiske element. Tonediktet representerer naturen som en kulturell ressurs, på samme måte som blant annet Edvard Grieg gjør i sin musikk i nasjonalromantikken på 1800-tallet. Bruken av tradisjonsmusikk, orkestrering og harmonikk for å fremme landskap i musikken er ikke nytt i den kunstmusikalske stilretningen, men heller en videreføring av tonediktene som fant sted i 1800-tallets nasjonalromantikk.

Problemstillingen i denne oppgaven er ikke om hvorvidt Leifs sin musikk passer inn i den vestlige kulturtradisjonen. Det er det ingen tvil om at den gjør. Den utfordrer heller tanken om *hvorfor* han ønsker å plassere den, og ikke minst *hvordan*. For å angripe det førstnevnte, hvorfor han ønsker å plassere Island i den vestlige kulturtradisjonen, kan man sette det i sammenheng med bruk av musikk som verktøy i nasjonsbygging. Bohlman trekker frem musikk som hjelpemiddel for å forme en nasjonal illusjon (Bohlman, 2004, s. 121). I denne illusjonen spiller nasjonens historie en viktig rolle. Ved første øyekast kan nasjonalistisk musikk virke som kun en samling av musikkstykker samlet over mange år, slik Leifs gjorde i sitt arbeid med islandsk tradisjonsmusikk. Slike samlinger har ifølge Bohlman en funksjon utover dette: de har makt til å inkludere og utelukke fortellinger og myter i nasjonens historie (Bohlman, 2004, s. 122). Island sin «gullalder» hevdes å ha vart frem til rundt 1260, en tid som markerte slutten på Island som en uavhengig og fri nasjon. Som mange nasjonale oppvåkninger på 1800-tallet, søkte frigjøringsbevegelsen til den idealiserte gullalderen, «the commonwealth of free, heroic Icelanders, covered by layer upon layer of external oppression.» (Halink, 2014, s. 210). Da Leifs valgte å bruke rímur og tvísöngur i sine komposisjoner, blant annet i Orgelkonserten og *Geysir*, skapte han en illusjon av Island representert i den islandske gullalderen. Et svar på spørsmålet om hvorfor Leifs ønsket å plassere Island i den vestlige kulturtradisjonen, kan være at nasjonalistisk musikk ble brukt politisk for å fremme en illusjon av Island som en fri og uavhengig stat.

Nasjonalistisk musikk har vært et gjennomgående begrep i denne oppgaven. Man kan likevel diskutere om Leifs sin musikk i det hele tatt er nasjonalistisk. Philip Bohlman trekker frem hvordan nasjonalistisk musikk brukes av nasjonalstaten i «konkurranse» mot andre nasjonalstater. Konkurransen dreier seg om politiske, økonomiske, kulturelle og ideologiske faktorer. Resultatet av denne konkurransen kan være en forsterkning av makt i en internasjonal

sammenheng. Konkurransen tyder på at det er mer enn musikk med i spillet, og at investering i musikk med nasjonalistisk potensiale kan være en effektiv måte for å oppnå resultater (Bohlman, 2004, s. 119). Selv om Leifs ikke er et utelukkende resultat av Island som nasjonalstat sin satsning på bruk av musikk i nasjonsbygning, har hans musikk antakelig hatt en intensjon som beveger seg utover det estetiske.

Nasjonalistisk musikk kan ifølge Bohlman reflektere en spesifikk plass gjennom geografisk eksponering i musikken. Den tilpasser naturskildringene til å tjene nasjonen (Bohlman, 2004, s. 119). Dette gjør også Leifs i sine verk, særlig i tonediktene, slik det eksemplifiseres i analysen av *Geysir*. Han ser på naturen som en kulturell og politisk ressurs, og det spesielle landskapet på Island var noe han ville trekke frem i musikken som et positivt aspekt ved Island. Ved bruk av ulike musikalske stiltrekk skaper han en illusjon av Island og dets landskap, som kan ha positiv virkning i den såkalte «konkurransen» Bohlman trekker frem. Orgelkonserten har i tillegg fellestrekk med mye av den etablerte *nasjonale* musikken som finnes fra før. Den nasjonale musikken reflekterer et bilde av nasjonen, slik at de som lever der kan kjenne seg igjen i illusjonen som skapes gjennom musikken. «It is music conceived in the image of the nation that is created through efforts to represent something quintessential about the nation.» (Bohlman, 2004, s. 83). Det typiske for nasjonen Island vil i Jón Leifs sitt tilfelle være tradisjonsmusikken og det islandske landskapet.

Leifs sin bruk av tradisjonsmusikken stikker seg ut i forhold til annen nasjonal musikk. Her refereres det til det Loftsdóttir og Cannady skildrer som islendinger sitt syn på tradisjonsmusikken. Den ble sett på som primitiv, og mange mente den hadde behov for modernisering (Cannady & Loftsdóttir, 2019, s. 23). Til tross for dette valgte Leifs å bruke tradisjonsmusikk i både orgelkonserten og *Geysir*, samt i flere av sine verk. Selv om folk i samtiden så på musikken som primitiv, hadde den røtter i den islandske gullalderen. Dette støtter igjen under påstanden om at Leifs skaper en illusjon av Island som en selvstendig nasjon med en historie som går langt tilbake i tid. Han motbeviser med det samme at Island har vært et land uten musikk, fordi han trekker frem disse tradisjonene som har vært til stede i lang tid. Det kan også tenkes at formatet Leifs bruker, hvor han setter det som (under visse kriterier) kan kalles for folkemusikk i et kunstmusikalsk format, er et trekk for å passe inn i den nasjonalromantiske kunsttradisjonen, som fant sted noen tiår tidligere.

Island sitt forhold til resten av Europa har hatt stor påvirkning på Jón Leifs sine komposisjoner. Til tross for uenigheter rundt bruken av begrepet «postkoloni», har Island sin fortid underlagt norsk og dansk styre hatt mye å si for islandsk kulturutvikling. Skillet mellom Europa og Island kommer tydelig frem i Guðmundur Hálfðanarson sin artikkel *The Postcolonial North Atlantic: Iceland, Greenland and the Faroe Islands*, hvor Hálfðanarson trekker frem østeriske Ida Pfeiffer sitt besøk til Island i 1852. I artikkelen kommer det frem at Pfeiffer forstår sivilisasjon som et urbant og europeisk fenomen, som bare kunne dyrkes på Island gjennom folkets konstante samhandling med «Europa» og gjennom systematisk imitasjon av metropolens adferd (Hálfðanarson, 2014, s. 50). Den islandske kulturpolitikken tidlig på 1900-tallet var påvirket av utenforstående, for eksempel Pfeiffer, sitt syn på Island som primitivt. Ved å kreve en grundig modernisering av det islandske kulturlivet i tråd med aksepterte europeiske standarder, forsøkte man å rense nasjonen for det underordnede stigmaet (Hálfðanarson, 2014, s. 60). Island skulle bli «ekte europeisk» og «sivilisert», og kan derfor ha inspirert Leifs til å komponere sivilisert og europeisk musikk. Som offer for Leipzig-modellen, brakte Leifs med seg skoleringen tilbake til landet på kanten av Europa.

Et annet trekk for å imitere metropolens adferd fant sted under Alþingi-festivalen som i 1930 markerte den Islands inntog i den «moderne» verden gjennom litteratur, språk og musikk. For mange betydde dette for en ny start for Island. Et brev publisert i *Lögurjetta* i 1930 beskriver festivalen slik:

[It] marks a turning point in the progress of Iceland, it will be in the mind of the generation growing up as the morning sun which is looking over the tops of the mountains and embracing valleys and mountains sides with the soft light of future hopes. (Cannady & Loftsdóttir, 2019, s. 28)

Festivalen ble en symbolsk løsrivelse fra Danmark. Mange islendinger, inkludert Jón Leifs, var klar over potensialet festivalen hadde for å vekke nasjonal stolthet og bevise kulturell sofistikasjon for utenforstående folk. Man skulle kanskje tro at Leifs hadde en viktig rolle i festivalen. Sett bort i fra at han deltok i en konkurranse hvor komponister skulle komme med forslag til en kantate som skulle åpne festivalen, en konkurranse han ikke vant, spilte komponisten en overraskende liten rolle i Alþingi-festivalen (Ingólfsson, 2019, s. 140). Festivalen er likevel en viktig del av Jón Leifs sitt arbeid, fordi den demonstrerte at Island var likestilt med andre europeiske nasjoner. Ved å ha Island med på laget gjennom å importere den

kunstmusikalske tradisjonen til Island, hadde Leifs antakelig et stødigere grunnlag å stå på som komponist.

Til slutt kan man oppsummere *hvordan* Jón Leifs bruker musikk for å plassere Island i den vestlige kulturtradisjonen. For å svare på problemstillingen, kan man se på mange ulike faktorer. En av de avgjørende faktorene går ut på Leifs sitt konkrete, fysiske arbeid for å forene Islandsk og europeisk kultur. I den sammenheng kan man nevne hans innsamlingsarbeid med tradisjonsmusikk, importeringen av Hamburg-orkesteret, og sitt engasjement for *Alþingshátiðin* og annen kulturell utveksling mellom Island og kontinentet. Aller viktigst er likevel hans kompositoriske arbeid med musikken, og innføringen i «lyden av Island». Forholdet Island hadde til Europa, sett gjennom Leifs sine øyne, er preget av en spenning mellom tilhørighet og selvstendighet. Det oppstår en dualisme i form av hans ønske om å fremme Island som en selvstendig nasjon med en egen kultur, samtidig som han ønsker å høre til i det velstående Europa gjennom den kunstmusikalske formen. Gjennom verk som orgelkonserten og Geysir eksperimenterer han med balansen mellom det islandske og det europeiske, og oppnår en sammensmelting som plasserte Island i den vestlige, kunstmusikalske tradisjonen. Til tross for at han møtte mye motstand, er musikken hans i dag en viktig del av kulturutviklingen i et Island på jakt etter en nasjonal identitet og musikkultur.

5. Konklusjon

I besvarelsens siste kapittel ønsker jeg å konkludere ved å oppsummere oppgavens viktigste poeng. Jeg vil i tillegg beskrive betydningen av funnene jeg har gjort. For å sette i gang konklusjonen, ønsker jeg å gjenta oppgavens problemstilling:

Hvordan bruker Jón Leifs musikk for å plassere Island i den vestlige kulturtradisjonen?

Innledningsvis trakk jeg frem ulike spørsmål som dukket opp i arbeidet med å besvare problemstillingen. Ett av disse spørsmålene dreide seg om hvilken påvirkningskraft musikk har i fremveksten av nasjonal og internasjonal tilhørighet. Man kan konkludere med at kunstmusikkens potensiale til å være synonymt med det europeiske er et eksempel på hvordan musikk kan lede til en følelse tilhørighet. Den islandske kulturpolitikken som Jón Leifs var vitne til på starten av 1900-tallet fokuserte seg rundt modernisering av kulturarven, særlig den islandske musikken. Man ønsket et mer moderne og sivilisert samfunn, og kunstmusikken var en av inngangene til en slik verden. Gjennom Leifs sitt kompositoriske virke og arrangeringen

av Alþingi-festivalen kunne den selvstendige nasjonen Island nærme seg en europeisk tilhørighet.

Det som blir nevnt ovenfor kan også knyttes til spørsmålet om hvordan Island sin kamp for selvstendighet fra Danmark påvirket nasjonens kulturutvikling. Det oppstår en dualisme i form av et ønske om å tilhøre Europa, samtidig som man ønsker selvstendighet fra Danmark. Spenningen mellom selvstendighet og tilhørighet kan ha påvirket hvorfor Jón Leifs ønsket å plassere Island i den vestlige kulturtradisjonen. Konsekvensen av dette ville nemlig bli at Island ble sett på som en selvstendig nasjon i en europeisk kultur, uavhengig om de var en del av Danmark. I kampen for selvstendighet ble nasjonens kulturutvikling påvirket i den form av at Leifs søkte til en allerede eksisterende europeisk musikktradisjon for å vise frem Island som en verdig europeisk nasjonalstat.

Jeg ønsket også å drøfte om man kan kalle Jón Leifs sin musikk for nasjonalistisk musikk. I løpet av besvarelsen har nasjonalistisk musikk blitt nevnt i flere sammenhenger, og det er ikke alltid enkelt å ha en tydelig definisjon på nasjonalistisk musikk, og hvordan den brukes. Bruken av tradisjonsmusikk blitt nevnt som et fellestrekk for nasjonalistisk musikk. Jón Leifs brukte den islandske tradisjonsmusikken både direkte og indirekte i sine komposisjoner. Det resulterte i at det særegne ved Island fikk en plass i musikken. Grunnet denne illusjonen av Island kan man påstå at musikken er nasjonalistisk. Philip Bohlman poengterer nemlig at illusjonen av et land står sentralt i nasjonalistisk musikk. Denne illusjonen forsterkes gjennom Leifs sine landskapsskildringer i musikken, og gjør det nasjonalistiske preget i musikken fremtredende.

For å ta for meg problemstillingen i en musikkvitenskapelig tilnærming har jeg utført musikkanalyse av Jón Leifs sin orgelkonsert (Op. 7) og tonediktet *Geysir* (Op. 51). I orgelkonserten tar Leifs i bruk den kunstmusikalske formen «passacaglia», og kombinerer typiske kunstmusikalske element med tematisk materiale fra den islandske tradisjonsmusikken. Fusjonen mellom det kunstmusikalske og det islandske er et resultat av Leifs sitt arbeid med å plassere Island i den vestlige kulturtradisjonen. I *Geysir* presenterer Leifs et islandsk naturfenomen gjennom toner. Han presenterer eksotiske Island for resten av verden gjennom en musikalsk tilnærming til både klassisk modernisme, 1800-tallets nasjonalromantikk og den program-baserte romantikken. For å svare konkret på problemstillingen, kan man si at Jón Leifs bruker musikk for å plassere Island i den vestlige kulturtradisjonen på flere måter. Han tar i bruk islandsk tradisjonsmusikk og skaper en musikalsk illusjon av et islandsk landskap, i tillegg

til at han gjør forsøk på å bringe kunstmusikken fysisk til Island. Gjennom verk som orgelkonserten og *Geysir* bruker han ulike musikalske stiltrekk og kjennetegn som representerer Island i et tradisjonelt, kunstmusikalsk format.

Denne besvarelsen har bidratt til forskning på området gjennom nye perspektiver eksisterende kunnskap, noe som leder til nye observasjoner og drøftinger. Musikalsk analyse av orgelkonserten og *Geysir* er en sammensetning av eksisterende analyser og nye musikalske bemerkninger. Ved å sammenligne Árni Heimir Ingólfssons litteratur med andre perspektiver på Jón Leifs og den islandske kulturtradisjonen, har jeg presentert et representativt syn på hans musikalske virke. Til tross for språklige utfordringer i primærlitteratur, har jeg funnet kvalifiserte oversettelser, og tilgjengeliggjort perspektiver på Jón Leifs og islandsk kultur på det norske språket. Funnene i denne oppgaven har betydning når det kommer til å forstå hvordan musikk brukes i større sammenhenger, og hvordan den kan fremme tilhørighet. De har ledet til nye perspektiver på Jón Leifs sitt kompositoriske virke, og presentert Islands inntog i den vestlige kunstmusikken.

6. Litteraturliste

- Bach, J. S. (unknown). Passacaglia og Fuge i c-moll, BMW 582. På *Bach-Gesellschaft Ausgabe*. Breitkopf und Härtel (1867).
- Bohlman, P. V. (2004). *The music of European nationalism : cultural identity and modern history*. ABC-CLIO.
- Cannady, K. & Loftsdóttir, K. (2019). «A Nation Without Music?». I N. D. Þorbjörg Daphne Hall, Árni Heimir Ingólfsson, Tony Mitchell (Red.), *Sounds Icelandic: Essays on Icelandic music in the 20th and 21st centuries* (s. 23-38). Equinox Publishing.
- Farr, S. (2015, 21. august). Organ failure: the Nazis conemned it; at last we can make our own minds up about Jón Leifs1 Organ Concerto. *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/music/musicblog/2015/aug/21/jon-leifs-organ-concerto-proms-2015-stephen-farr>
- Fjeldsøe, M. & Groth, S. K. (2020). «Nordicness» in Scandinavian music. I T. Howell (Red.), *The nature of Nordic music* (1. utg., s. 3-19). Routledge.
- Gelbart, M. (2007). *The Invention of 'Folk Music' and 'Art Music': Emerging Categories from Ossian to Wagner* (Bd. 16). Cambridge: Cambridge University Press.
<https://doi.org/10.1017/CBO9780511481918>
- Grimley, D. M. (2006). *Grieg : music, landscape and Norwegian identity*. Boydell.
- Hálfdanarson, G. (2014). The Postcolonial North Atlantic: Iceland, Greenland and the Faroe Islands. I L.-A. Körber & E. Volquardsen (Red.), *Berliner Beiträge zur Skandinavistik*. Nordeuropa Institut Der Humboldt Universität.
- Halink, S. (2014). The Icelandic Mythscape: Sagas, Landscapes, and National Identity. *National identities*, 16(3), pp.209-223.
- Ingólfsson, Á. H. (2019). Jón Leifs and the Origins of an Icelandic Style. I N. D. Þorbjörg Daphne Hall, Árni Heimir Ingólfsson, Tony Mitchell (Red.), *Sounds Icelandic: Essays on Icelandic music in the 20th and 21st centuries* (s. 57-73). Equinox Publishing.
- Ingólfsson, Á. H. (2019). *Jón Leifs and the musical invention of Iceland*. Indiana University Press.
- Ledang, O. K. (2020). *pastorale*. Store norske leksikon. Henta 4. mai frá <https://snl.no/pastorale>
- Leifs, J. (1930). Organ concerto Op. 7. Tónverkamiðstöð, Iceland music information centre.
<https://shop.mic.is/WorkDetail/103231>
- Leifs, J. (1961). Geysir, Op 51. Tónverkamiðstöð - Iceland Music Information Centre.
- Leifs, J., Ingólfsson, Á. H. & Rúnarsdóttir, H. (2014). Allt eins og blómsrið eina. På *Í ást sólar*.
https://open.spotify.com/album/2SP6GnqHogfoARrlC1wchv?si=Eby0SW0KT2Gdvx2ZV_FY9Q
- Loftsdóttir, K. (2015). The Exotic North: Gender, Nation Branding and Post-colonialism in Iceland. *NORA : Nordic journal of women's studies*, 23(4), 246-260.
<https://doi.org/10.1080/08038740.2015.1086814>
- Loftsdóttir, K. & Pálsson, G. (2013). Black on White: Danish Colonialism, Iceland and the Caribbean. I M. Naum & J. M. Nordin (Red.), *Scandinavian Colonialism and the Rise of Modernity: Small Time Agents in a Global Arena* (1. Aufl. utg., Bd. 37, s. 37-52). New York, NY: Springer-Verlag.
- Ólafsdóttir, R. & Dibben, N. (2019). Rímur: From National Heritage to Folk Music. I N. D. Þorbjörg Daphne Hall, Árni Heimir Ingólfsson, Tony Mitchell (Red.), *Sounds Icelandic: Essays on Icelandic music in the 20th and 21st centuries* (s. 39-56). Equinox Publishing.

Ruud, E. (2020, 21.08.2020). *passacaglia (musikk)*. Store norske leksikon. Henta 23. mars frå https://snl.no/passacaglia_-_musikk

