

Kåre Kolberg – fra analog klangverden til digitalteknologi

Kåre Kolberg er en av den elektroakustiske musikkens pionerer i Norge, og med bakgrunn i analog teknologi i Sverige og Polen komponerte han landets første stykke computermusikk i 1973. Datamaskiner hadde riktig nok blitt brukt som musikkverktøy i Norge før den tid, men kun til komponering av mindre elementer som ikke sto på egne ben. Kolbergs stykke besto utelukkende av kunstige lyder, og siden datidens regnekraft og lagringsplass på disk gjorde det praktisk umulig å arbeide med bearbeiding av innspilt lyd, var dette typisk for den tidlige computermusikken. Det var ikke før på 1980-tallet at computermusikken skulle begynne å folde seg ut på grunn av de nyvinninger i lydbehandling og regnekraft som da kom.

Grunnideene i formspråket sitt utviklet Kolberg allerede i de første stykkene han laget i Sverige og Polen tidlig på 70-tallet, og han brukte en collageteknikk med gjenkjennelige elementer som kommuniserte lett med publikum. Teknikken skulle senere bli utviklet i retning av en mer typisk elektronisk og abstrakt klangverden.

Det er naturlig å se Kolbergs komposisjoner som bidrag til 70- og 80-tallets kulturdebatt, ikke fordi han komponerte eksplisitt politisk musikk, men fordi han lot de samme holdninger og meninger finne uttrykk i tekstproduksjon, organisasjonsvirksomhet og musikk. Kolberg representerte et radikalt brudd med fastlåste genrehierarkier, og han brukte teknologien og dens egenart til å skape en syntese av modernistisk tankegods og den økende tilgjengeligheten som teknologien etter hvert skulle resultere i. Slik grep Kolberg tilbake de radikale tanker som lå til grunn for den konkrete musikkens assosiasjonsrom der lyder fra vidt forskjellige sammenhenger og perspektiver ble satt sammen i nye opplevelser, samtidig som han overskred de strenge konstruksjonsprinsippene som var dominerende i den tidlige elektroniske musikken.

Bakgrunn

Kolberg ble født på Birkenes i Aust-Agder i 1936, og foreldrene var skolefolk. Han flyttet til Oslo i 1957, studerte til kantor og organist, og avla høyere eksamen i 1959. Deretter studerte han musikkvitenskap, og tok magistergrad i 1963 med en avhandling om *Symfoni nr. 2* av Klaus Egge. Etter det arbeidet han som hjelpelærer ved Universitetet i Oslo fra 1964 til 1966, og som musikkritiker i Dagbladet 1967-70. Fra 1966 til 1969 var han også NAVF-stipendiat, og i hele perioden fra 1961 til 1981 arbeidet han som organist i Grorud kirke.¹

Kolberg ble valgt som leder for Ny Musikk i 1970, og i 1974 som formann i Kunstneraksjonen 74. Fra 1979 til 1984 var han formann i Norsk komponistforening, som i perioden var den suverent viktigste pådriver for komponisters kår i Norge. Kolberg la slik ned en stor organisatorisk innsats for det norske musikklivet, både som fornyer og for å sikre kunstnere og komponister økonomiske arbeidsvilkår. Dette omfattende organisasjonsarbeidet hadde selvsagt konsekvenser for Kolbergs virke som komponist, og etter en hektisk periode med studioarbeid i Polen og Sverige på tidlig 70-tall, skulle han ikke komme tilbake til elektronikken i nevneverdig grad før i 1987.

Kolberg var også en av initiativtakerne til NOTAM, Norsk nettverk for teknologi, akustikk og musikk, som senteret het i de første 10 årene etter opprettelsen.² Her kastet Kolberg seg igjen inn i musikkprogrammering, slik han gjorde det allerede da han laget *Keiserens nye slips* hos Elektronmusikstudion (EMS) i Stockholm i 1972/3.

Fra analog til digital

Kolbergs første arbeid med elektroniske verktøy var for radio, til kortromanen *Anne* av Paal Helge Haugen. Arbeidet skjedde i studioene til Norsk rikskringkasting (NRK), og Kolberg brukte innspilt stemme som materiale. NRK hadde den gangen ikke så mye utstyr han kunne bruke, men det fantes en ekkoplate, et tersfilter fra Brüel og Kjær, og et apparat der han kunne endre frekvensen på lydene uten å endre hastigheten. Kolberg brukte en tilbakekoblingsløyfe på grensen til forvrengning, og arbeidet også med materialet hjemme, på sin Revox båndmaskin og en eldre Tandberg-opptaker som gikk litt ujevnt. Ujevnheten ble en del av komposisjonen.

I 1970 reiste Kolberg, med støtte fra NRK, til Stockholm for å arbeide i studioet der. I bagasjen hadde han mange opptak av jazzsangerinnen Karin Krog, og opptakene var gjort hos NRK. EMS var et pionerstudio, som under ledelse av Knut Wiggen var tidlig ute med hybridteknikk for digital kontroll

¹ Harald Herrestal i SNL, http://snl.no/nbl_biografi/Kåre_Kolberg/utdypning, besøkt 18.3.2013

² Senteret har nå skiftet navn, men URLen er den samme: www.notam02.no

av analog lydbehandling. Kolbergs første stykke ble laget i klangverkstedet med analoge teknikker, og først ved neste besøk var digitalteknikken klar.

I lokalene til EMS fantes det en ringmodulator, mens romklangenheten de brukte sto i Radiohuset (SR), flere kvartaler unna. Lyden ble sendt til klangen via ledningsnett, men innstillingene måtte gjøres på selve boksen. Komponisten Lars Gunnar Bodin, som var Kolbergs assistent, måtte da ringe til SR for å få innstilt klangen slik de ville ha den. Som tekniker var Bodin forsiktig med å prege arbeidet, og ga lite gjenspill estetisk. Han lærte bort hvordan ting skulle brukes, intet mer.³ Kolbergs første stykke hos EMS fikk navnet *Agathe*.

Kolberg tok også med seg lydmaterialiet fra Karin Krog da han reiste til Warszawa sammen med Arne Nordheim. Nordheim arbeidet med Eugeniusz Rudnik, mens Kolberg arbeidet med Bohdan Mazurek. De var forskjellige typer; Rudnik var ingeniør, og Mazurek tonmeister med utdanning fra Tyskland. At Nordheim og Kolberg arbeidet med hver sin tekniker bidro også til å skape en balanse i studioet – reiser til vesten for fremføringer var den gang et privilegium, og statusen det ga ble nå litt mer likelig fordelt.

I Studio Eksperymetalne fantes det den gangen to Telefunken båndmaskiner, men det viktigste var en særdeles god ringmodulator som var utviklet i studioet. Den gjorde det mulig å fjerne bærefrekvensen helt i behandlingen av lyden, og ble Kolbergs viktigste verktøy. I tillegg hadde studioet en egen utvikling av instrumenter, og dette utviklingsarbeidet satte sitt positive preg på studioet, annerledes enn i studioer der instrumentariet kun er innkjøpt. Kolbergs første stykke i Warszawa fikk navnet *Omgivelser*, og sto ferdig i 1970.

Kolberg laget flere stykker i Warszawa – *Til Mozart i himmelen* og *Nova*. Kolberg fikk også en bestilling fra Studio Eksperymetalne, og resultatet ble stykket *Anonymus*. Det sto ferdig i 1972, men Kolberg betraktet aldri dette stykket som helt vellykket, og det har derfor blitt fremført kun én gang, ved studioets 40-årsjubileum i 1997.

Etter dette reiste Kolberg tilbake til Sverige, og laget *Keiserens nye slips* i Knut Wiggens hybridstudio som nå var ferdig. Stykket ble ferdig i 1973, og er rent syntetisk. Programmeringen gjorde Kolberg i det Fortran-liknende språket EMS-1, og i løpet av ett år både lærte Kolberg seg dette språket og realiserte et stykke. Datamaskinen ble programmert med hullremser, og dette var en tidkrevende prosess som sammen med datidens regnekraft gjorde dette stykket til litt av en bragd. De første computermusikkstykkene ble den gangen *konstruert* i en annen grad enn i storparten av den analoge tradisjonen – utregningene sammen med selve kodingen tok lang tid, og ble dermed viktig på en annen måte enn i analogteknikken, der prøving og feiling med innstillingene kunne gjøres mens båndet gikk. *Keiserens nye slips* var det første stykke computermusikk av en norsk komponist.

Etter *Keiserens nye slips* viet Kolberg mye av sin tid til organisatorisk arbeid og komposisjon av musikk for akustiske instrumenter, og han kom tilbake til den elektroniske musikken før i 1987, da han med hjelp av Mats Claesson på Henie Onstad kunstsenter laget stykket *Portando* med datidens nye teknologi; synthesizere og sequencerprogrammer. Stykket er senere utgitt på CD av kunstsenteret. På 90-tallet komponerte Kolberg *Sombre* i Sveits, samt *Vitrage* og *Cercare* i Oslo. *Amore* er Kolbergs siste elektroniske stykke, og det sto ferdig i 2003.

Lyd- og idéverden

På 60-tallet slo modernismen innover Norge, og Kolberg valgte å følge de radikale strømningene mens hans medstudenter komponerte kirkemusikk i tradisjonell konservativ og tonal stil. Han reiste for eksempel til det modernistiske sommerkurset i Darmstadt i 1962. Der møtte han også studiosjefen for Studio Eksperymetalne, Josef Patkowski. Patkowski fortalte at modernismen sto sterkt - studioet hadde fått kunstnerisk frihet i 1956, og kunne derfor spille moderne musikk, til forskjell fra resten av Øst-Europa hvor det var forbudt. Så de spilte moderne musikk, fordi de visste at dette irriterte russerne – og det kom mye folk på konsertene.

Slik var det ikke i Norge. Her vakte modernistiske stykker med hugging av pianoer, klipping av slips osv. i det vesentligste negative reaksjoner, og argumentasjon som at 12-tonemusikken skulle være spesielt demokratisk fordi alle tonene var like mye verdt hjalp ikke på saken.⁴ Det almene publikum hadde verken sans for slik symboltankegang eller den nye musikken. Men som Princeton-professor Milton Babbitt skrev i sin enestående artikkel *Who cares if you listen*,⁵ så mente nok mange forkjempere for

³ Kåre Kolberg i intervju med Jøran Rudi 10.4.2013.

⁴ Kåre Kolberg i intervju med Jøran Rudi 10.4.2013.

⁵ Milton, B. "Who Cares If You Listen". I *High Fidelity*, Nr. 8, Februar 1958. Great Barrington, Mass. Nedlastbar fra <http://mypage.iu.edu/~tcbest/babbitt%20article.pdf>, besøkt 31. oktober 2012.

modernismen at musikken var først og fremst for spesialister, og denne holdningen var en form for insistering på at den atonale musikken hadde en kunstnerisk verdi uavhengig av samfunnet forøvrig. Modernismen hadde tross alt vokst frem som en protest mot tradisjonelle tonale hierarkier, og nasjonalromantiske holdninger i musikken hadde blitt grundig skandalisert i 2. verdenskrig og utviklingen frem mot den.

Selv om Kolberg fullt ut sto på modernistenes side mot tradisjon, folklorisme og neoklassisisme, så ønsket han å kommunisere med sitt publikum samtidig som han ga den modernistiske arrogansen motstand. Metoden hans var å fylle musikken med ting som ikke stilmessig hørte hjemme der; med det vi kan kalle genreoverskridende elementer. Å gjøre "gjerne" ting gjennom å blande stilarter ble et viktig middel, og har i ettertid blitt beskrevet som humoristisk. Lytteren kjenner lett igjen lyder og stilelementer som assosieres i ulike retninger, og Kolberg skapte slik distanse til det som var hans primære uttrykk. Han brukte ofte elementer fra jazzen, og spesielt stemmeopptak fra sangerinnen Karin Krog, som på 70-tallet utviklet seg til å bli et ikon i norsk jazz.

Gjennom å overraske og bryte samtidsmusikkens tabuer på denne måten provoserte han både konsertpublikum og modernismeforkjempere, og han engasjerte seg dermed i diskusjonen om samtidsmusikkens rolle og funksjon i samfunnet. Dette arbeidet skulle han senere videreføre i organisasjonslivet gjennom sine verv i Ny Musikk, Kunstneraksjonen 74 og Norsk komponistforening, og han var der sentral i utformingen av musikk- og kulturpolitikken i 1970- og 1980-årene.

Kolberg var av de første som arbeidet med flermediale komposisjoner der både komponistrolle og verkets identitet blir utfordret. Hans verk *Nova* og *Til Mozart i himmelen* er begge laget til utstillinger. Kolberg ønsket å provosere likegyldigheten og slik hjelpe publikum inn i musikken. Han hadde også med seg dette ønsket som kritiker i pressen, hvor han i mindre grad så kritikken som et korrektiv til komponisten enn som et verktøy for å hjelpe publikum til å bli glad i musikk.

I den elektroniske musikken arbeidet Kolberg mye med sammensetting av lyder i konkret musikktradisjonen. Han brukte innspillinger av følelsesuttrykk, enkeltutrop og korte fraser, og dette høres tydelig i det tidlige stykket *Agathe*, hvor stemmen lekent ble klippet i stykker slik at frasene ble satt sammen av lyder med helt forskjellige uttrykk. Arbeidsmåten ga Kolberg muligheten til stadig å skape overraskelser, siden det var vanskelig å ha klare forventninger til hvordan de musikalske forløpene kunne bli. Musikken oppstår i den genreblanding han skaper, og Kolberg blir på den måten en musikalsk kommentator og debattant, som for eksempel i stykket *Blow up your dreams* fra platen *Popofoni*,⁶ som var et innlegg i den norske debatten om Eurovision Song Contest i 1969.

Kolbergs musikk omtales ofte som nyvennlig, og det er litt problematisk. Dette stammer nok fra hans ønske om å kommunisere direkte med publikum, men siden formspråket hans er like krevende som i samtidsmusikken forøvrig, så er det nok riktigere å beskrive Kolberg som en intellektuell komponist som gjennom distanse til egne verk, materialkombinasjoner og musikalsk form arbeidet med mer enn bare det musikalske. Innholdet i musikken hans henger nært sammen med den samfunnsmessige diskursen for øvrig, og griper direkte inn i musikkdebatten om for eksempel pop og kunst, høy- og lavkultur. Han sier for eksempel dette om hvorvidt 90- og 2000-tallets alminneliggjøring av musikkteknologien fører til en underminering av kunsten:⁷

"Det er det samme synspunktet som at når mange får adgang til kunnskap så blir elitismen borte – i dag beklager gymnaslærerne at det er så mange de må ta hensyn til, mens det før var det en liten elite som tok gymnaset. Men vi må se verdien av at kunnskapen er spredt på såpass mange. Jeg tror at den virkelig gode kunsten har godt av at det er mange som kan prøve seg, og ha muligheten. I dag kan alle i prinsippet skrive en bok, men det er ikke mange som gidder å gjøre det, selv om de kan grammatikk og har alminnelig godt norsk."

Ressurssituasjonen for den elektroniske musikken har alltid vært svært ulik i Norge og Sverige, og Kolberg var en stadig pådriver for opprettelsen av et nasjonalt studio i Norge. I påvente av det kjøpte Ny Musikk i 1971 inn en enkel og skrøpelig synthesizer med utvendig koblingsfelt, og etter nedleggelsen av det første forsøket på et nasjonalt studio, Norsk studio for Elektronisk musikk (NSEM) på Henie Onstad kunstsenter i 1978,⁸ arbeidet Kolberg for opprettelsen av det som senere skulle bli NOTAM – norsk senter for teknologi i kunst og musikk. Kolberg var fast i overbevisningen om at senteret måtte ha kunstnerisk siktemål, slik NOTAM har hatt siden åpningen, og stadig har.

Om stykkene

⁶ *Popofoni*, Aurora CD 5015.

⁷ Kåre Kolberg i intervju med Tilman Hartenstein og Jøran Rudi, 13.09.2005.

⁸ NSEM eksisterte kun i tre år, fra 1975-1978.

Kolberg komponerte elektronisk musikk på en møysommelig måte fordi han systematisk utforsket de muligheter systemene hadde, og arbeidet frem en mengde materiale som han så etterpå satte sammen. I 70-tallsverkene ga arbeidsmåten et collageuttrykk som ble et av Kolbergs tydeligste kjennetegn. Oftest ble materialet satt sammen til rytmer og pulser med et luntende, litt skakt tempo, og den ukonvensjonelle monteringen av materialet ga assosiasjoner bort fra den repetisjon og stillstand som ofte oppstår i mer konvensjonelle arrangementer. Det er en flyt og uregelmessighet i tidsutviklingen som lett gjenfinnes i jazzen. Men det kanskje mest karakteristiske ved Kolbergs musikk er at han gjerne stiller materiale fra ulike musikkgenrer opp mot hverandre, og i en del verk i kombinasjon med andre medieformer.

I 1969 laget Kolberg musikk og lydtekst til Paal Helge Haugens kortroman *Anne*, som ble produsert av Viktor Sandal i NRK. Stemmemateriale figurerer tydelig i flere av de syv delene som Kolberg arbeidet frem, og det elektroniske arbeidet var tett integrert i den dramatiske handlingen for øvrig. Tre deler fra dette arbeidet er inkludert på CDen, og det er særlig i den første av disse tre delene at stemmene figurerer. Det andre fragmentet er en ren puls, og det tredje har en litt usikker elektronisk melodiføring og et mer dramatisk forløp. Sammen gir de et bilde av Kolbergs tidlige klangpalett.

Agathe ble komponert hos EMS i 1970, i analogstudioet *Klangverkstaden*. Stykket er bygget opp rundt stemmen til jazzsangerinnen Karin Krog, hvor Kolberg brukte forskjellige fraser og uttrykk som råmateriale. Kolberg klipper og bearbeider fritt, og det er først og fremst Krogs stemme som preger stykket. Stykket får en lett og flyktig karakter som er svært forskjellig fra mesteparten av tidens øvrige elektroniske musikk. Den er ofte tyngre, og langt mindre leken og mangefasettert. Et lite anstrøk av kabaret finnes det også i stykket, og det avløses straks av en elektronisk flerstemt sekvens, rundt 3:30 inn i stykket.

Tempoet i stykket skifter stadig, og her har stemmeopptakene gitt Kolberg mye å arbeide med. Mesteparten av stykket foregår i forgrunnen, og på en avstand som gjør det personlig, men ikke intimt. Lettheten og variasjonen i behandlingen av lydene viser at Kolberg var virtuos med teknologien. *Agathe* ble først fremført på konsertscenen *Fylkingen* i Stockholm 1. juli 1970.

Omgivelser var en bestilling fra NRK til en TV-produksjon av Jan Horne, hvor ideen var å smelte abstrakte filmuttrykk om miljøproblematikk sammen med eksperimentell musikk. Stykket ble laget i Warszawa i 1970, og består av arkivmateriale fra studioet samt de opptakene av Karin Krog som Kolberg hadde med seg. Den lette collageteknikken med innfall og overraskelser ble kombinert med tyngre tematikk, og stykket har en mer alvorlig karakter der sterke sekvenser med lyder av eksplosjoner og maskingeværer glir inn i et narrativ sammen med lyder fra folkemasser og taler. Dette kontrasteres av en mer udefinerbar nyanserikdom, og et slikt eksempel finnes rett etter 7 minutter inn i stykket. Etter ca. 10 minutter kombinerer Kolberg igjen forskjellige lydfragmenter til en rytmisk vev, og dette er et av hans typiske kjennetegn som vi også finner i *Keiserens nye klær*, som ble laget tre år senere. Filmen ble sendt på NRK TV i 1970.

Nova ble også laget i Warszawa, til en multimedia-installasjon med maleren Anders Kjær. Installasjonen sto på Henie Onstad kunstsenter 2. - 22. august 1972, og også her sto miljøproblematikken i fokus. Installasjonen besto av tråder på rammer og søppel på gulvet, og Kolberg beskriver dette som en kommentar til at alt det fine vi forsøker å lage resulterer i en mengde søppel. Stykket utvikler seg rolig, og er formet i flere seksjoner. For eksempel kombineres perkusjonslyder med pust av støylyder og stemmer som skaper bevegelse. Brokker av messinginstrumenter bryter inn og utvikles etter hvert til en selvstendig del, som senere avløses av nye deler. Flere partier er formet som flytende og rent elektronisk klingende, og fellesnevneren i stykket blir tempoutviklingen. Formingen gir tid til kontemplasjon i utstillingslokalet, men verket står også godt som selvstendig uttrykk. En strykerliknende dur-treklang har Kolberg også funnet plass til, på toppen av en lavfrekvent, urolig drone. Verket er tidligere utgitt på CD av kunstsenteret.⁹

Anonymus er en bestilling fra Studio Eksperimentale til 15-årsjubileet i 1972; studioet ble opprettet i 1957. Kolberg hadde her en idé om en flersporsteknikk hvor han måtte kunne synkronisere flere båndopptakere og styre tidsavvikene som skulle være veldig små. Dette kunne imidlertid ikke gjøres med den teknologien som fantes i Warszawa på den tiden, og Kolberg ble aldri helt fornøyd med stykket. Med komponistens tillatelse er det allikevel tatt med på denne CDen.

Vi kjenner igjen komposisjonsteknikken med forskjelligartede lydelementer som settes sammen til rytmiske figurer som øker i kompleksitet, og det er ikke vanskelig å høre hvordan haltingen i rytmen kunne vært gitt en interessant utvikling med variasjon i synkroniseringen. Ellers bruker Kolberg her et tradisjonelt instrumentarium i kombinasjon med stemmens uttrykksfullhet, og stykket glir ut og inn av

⁹ *Omgivelser*: Prisma Records 705

en elektronisk klangverden. Etter en kraftig oppbygging henger et spinkelt mønster igjen som en påminnelse om stykkets grunnlag.

Keiserens nye slips er det første stykke computermusikk av en norsk komponist, og det ble laget hos EMS i Stockholm på deres PDP 15/40-maskin i 1973. Stykket var en bestilling fra Fylkingen, og ble første gang oppført i 1975. Musikken klinger stramt og rent, mye på grunn av at dette er syntetiske lyder, og ikke innspilte. Kontrollen med både spektra og tidsutvikling er datastyrt, og som i mye av den første computermusikken gir dette en spesiell fasthet i uttrykket – stykket beveger seg rakt fremover, og den litt haltende rytmen fra Kolbergs tidligere verk finner vi ikke her.

Stykket er tydelig delt i seksjoner, og Kolberg binder stykket sammen gjennom å trekke elementer fra én seksjon over i en annen, mens han introduserer nytt. En annen ting er klangkvaliteten som følger av additiv syntese - hver deltone er nøyaktig spesifisert, og dette gir en renhet, til tross for at lydene ble laget analogt. Til tross for at det tekniske verktøyet her er nytt, er komponisten lett å kjenne igjen, med en letthet i lydverdenen, repeterende sløyfer av sammensatte rytmiske forløp, og kontrasterende deler som overraskende bryter med hverandre.

Cercare er skrevet i 1989, og på slutten av 80- og tidlig på 90-tallet laget Kolberg også stykkene *Sombre* og *Vitrage*. I disse stykkene forlater han collage-formen med innspilte elementer, men beholder fokuset på repetisjon av sammensatte, rytmiske sløyfer av forskjellig varighet. Bruken av tonale elementer blir generelt større enn tidligere, likeså bruk av romlighet og avstand i komposisjonene. Som for eksempel tidlig i *Sombre*, der stykket holdes på avstand gjennom en spektral demping. Synkroniseringen mellom elementene i sløyfene blir strammere, det er lettere å skille dem fra hverandre, og det faller derfor mer naturlig å bruke begreper som konstruksjon og dekonstruksjon enn oppbygging og oppløsning. Sløyfene er langt mer kompliserte enn tidligere, og det er lett å anta at de digitale verktøyene har mye med dette å gjøre, siden det er enklere å lage komplekse konstruksjoner der enn i det analoge domenet.

Cercare er i hovedsak et synthesizerstykk, og sammensatte rytmer preger uttrykket. Grensesnittene på datidens digitale synthesizere gjorde oftest kun én parameter tilgjengelig av gangen, og det kompositoriske fokuset styres derfor lett i retning av sammenstilling av elementer heller enn signalbehandling.

Vitrage er laget med lydsnutter som er manipulert ved hjelp av Øyvind Hammers egenkonstruerte datamaskin *Fredag*, og her høres det et sterkere fokus på selve lydbehandlingen. Lydene forandres gjennom stykket, som slik inneholder mange elementer som er helt i stil med computermusikken, slik den blomstret opp på slutten av 80- og begynnelsen av 90-tallet. Her er også dynamikken sterkere.

Sombre ble laget i Geneve, i elektrofonistudioet som ble ledet av Rainer Boesch. Kolberg laget her en tekstur med repetisjoner i en komplisert haltende puls, mer avansert enn tidligere. De forskjellige lagene i teksten utvikler seg i forskjellige tempi, og stykket er lavmælt forsiktig plassert på avstand, slik at lytteren må strekke seg betraktelig. Teksturen er det bærende i stykket, og selv om man kan høre sløyfeteknikken her og der, finnes det intet gjenkjennbart og repeterende tema. Stykket nevner så vidt en indre utvikling, og beveger seg varsomt og studerende rundt den, nyanserikt og nysgjerrig.

Amore fra 2003 er Kolbergs nyeste elektroniske stykke. Her bruker han flere kjente algoritmer og synteseteknikker, som for eksempel formantsyntese. Stykkets produksjon er ren og veldefinert, typisk for computermusikken, og formen er springende med forskjellige deler som avløser hverandre. Luftige, springende, løse fraser er fremtredende, og blir bærende for helheten. Stykket slutter uten et markert høydepunkt, og står som et utsnitt av endeløse prosesser uten konklusjon.

Avsluttende bemerkninger

Kåre Kolberg viser gjennom hele sin produksjon en sterk orientering mot sin samtid, og interesse for de nye teknologienes egenart. For å la dem komme til sin rett, utforsket han dem gjennom omfattende utvikling av materiale, og deretter gjennom utarbeidelse av komposisjoner hvor det tekniske grunnlaget er tydelig. Hans analoge arbeider stiller seg tydeligst i tradisjonen konkret musikk, med innspilte stemmeopptak som klippes og kryssklippes med andre elementer i overraskende og assosiasjonsskapende sløyfeteknikker. Arkivopptakene han bruker gir assosiasjonsrom og tidskoloritt, samtidig som de forholder stykkene til en større oppfatning av samtiden gjennom sin tenkning på tvers av etablerte grenser. Med MIDI, synthesizere og samplere åpnes det for en kombinasjon av kompleksitet og presisjon som Kolberg bruker i flere stykker fra sent 80- og tidlig 90-tall, og artikuleringen blir her mer bestemt; selve komposisjonen blir tydeligere på bekostning av hans intellektuelle *parcour* på tvers av genregrenser. I sine nyeste stykker gjør han bruk av den detaljerte styring av fraseforløp, klangforandringer og signalbehandling som computerteknologien oppmuntrer til.

Kolberg er en utforskende komponist som gjør nye teknikker til sine egne, men det har ikke hindret ham i å holde fast på noen grunnideer. Han har holdt et fokus på komplisert rytme og puls, båret frem av uvanlige sammensetninger av lyder som trekker assosiasjonene i vidt forskjellige retninger, og han har gjennom gjentakelsesteknikker hele tiden utviklet frasering i retning av tekstur - klanglig gjennom lag i forskjellig utviklingstempo, og semantisk gjennom bruken av kjennspake stemmeuttrykk.

Stykkene til Kolberg lar det være opp til lytteren å finne frem – Kolberg holder sjelden stykkene fast i et narrativ, og det er få energitopper som forklarer hvordan tiden skal oppleves. Lytteren må selv la oppmerksomheten absorbere Kolbergs lydverden, og han nøyer seg ikke seg med å lage interessante klanger, det er de tankemessige sprangene mellom dem som gir musikken hans tydelige signatur.

- Jøran Rudi, Høvringen, september 2013