

# Sang som negasjon og påstand: Å synge «Dette er ikke» ved å synge «Dette er»

*Mathias Gillebo*

Sanger, Norges musikkhøgskole og Kirkerådet

**Abstract:** The chapter explores how singing destabilizes and re-establishes connections between sound, reference and reality. Three examples are examined: the aria *Un'aura amorosa* from Mozart's *Così fan tutte*, the last song from Mahler's *Kindertotenlieder*, *In diesem Wetter*, and the singing of the consecrating statement "This is my body, this is my blood" in the liturgy of the Eucharist in the Christian mass.

The argument in the chapter is twofold. First, to sing "This is" pluralizes what "This is" refers to in the musical event. When sung, the statement can become a critique of the context, logic and values from which it originates, i.e., Christianity and atonement as a fundamental premise in Western notions of reality and social regulation, and instead the statement can be an effort to articulate how this reality ought to be.

Second, to sing "This is" can be a critique against notions of musical immanence which regard sound as a realm of meaning entirely of its own. The referring event of the Eucharist exposes the limited adequacy in believing music to be a free form of artistic expression and critique of society and religion. Rather, singing "This is" might disclose how notions of immanent musical reality are just as confined, self-consuming, and meaningless as the criticized immanent logic of Christianity and atonement. The referring event of the sung "This is" might reveal how all music has referential, relational, and transcendental, i.e., liturgical characteristics.

**Keywords:** song, music, semiotics, liturgy, Mozart, Mahler

## Introduksjon

Dette kapittelet handler om hvordan det å synge kan være både å avvise og påstå det man synger om, både å ta avstand fra og delta i den situasjonen og meningen som sanghendelsen utgjør, og hvordan det å synge kan vise at det vi synger om alltid kan være annerledes.

Først gir jeg en beskrivelse og kritikk av den kristne grunnforestillingen om offer og forsoning, slik denne kommer til uttrykk i utøvelsen av messens nattverdsliturgi. Deretter bruker jeg to andre musikkseksempler: Å synge løgn og sannhet i Mozarts *Così fan tutte*, og å synge en pappas relasjon til sine døde barn i Mahlers *Kindertotenlieder*. Underveis drøfter jeg sangene i lys av teori om musikk og mening hos Martha C. Nussbaum (2008), liturgi og språk hos Catherine Pickstock (1998), og performativitet hos Erica Fischer-Lichte (2008).

Grunnleggende for tilnærmingen i alle eksemplene er undersøkelsen av forholdet mellom lyd, referering og virkelighet. Dette forholdet kommer tydeligst i spill i nattverdliturgien. Når det påstås om brødet at «Dette er min kropp» og om vinen at «Dette er mitt blod», blir lyd, referering og virkelighet på et vis samtidige: lyd som referering som virkelighet. Ikke noe kropp og ikke noe blod kommer til syne. Likevel skal kropp og blod være virkelig til stede, i og med at ordene lyder om brødet og vinen, som så spises og drikkes (Confessio Augustana [CA] art. 10; Apologi for CA, art. 10, pkt. 4, i Mæland, 1985).<sup>1</sup> Liturgisk spiller det ingen rolle om ordene sies eller synges.<sup>2</sup> Jeg vil likevel argumentere for at når ordene synges, blir forholdet mellom lyd, referering og virkelighet på samme tid så åpent og så lukket, at det muliggjør både en negasjon og en påstand. Å synge tydeliggjør hvordan musikk destabiliserer og overskrider den virkeligheten som uttrykket tilsynelatende konstituerer: Å synge innstiftelsens «Dette

1 I denne sammenhengen fører det for langt å gå i detalj om ulike konfesjoners forståelse av nattverden. Katolsk og luthersk lære skiller seg i spørsmål om transsubstansiasjon eller konsubstansiasjon, dvs. hvorvidt brød og vin forvandles til Kristi kropp og blod, eller om kropp og blod er til stede samtidig som brødet og vinen fortsetter å være brød og vin. Hovedpoenget i denne sammenhengen er at det dreier seg om såkalt realpresens: «Dette er» forstås ikke som «Dette symboliserer», men er ord som «skaper det det nevner» (Luther, 1982, s. 77).

2 Luther anser at det heller ikke er relevant hvorvidt liturgen selv tror på det som uttales (Luther, 1982, s. 83).

er» kan være å påstå «Dette er ikke», eller «Dette bør bli annerledes». Og ikke bare i liturgien.

## «Til minne om» noe annet

Derfor vil jeg bruke to andre sanger også. De er fra andre situasjoner og innebærer andre handlinger, tilsynelatende fjernt fra alt som har med liturgi og nattverd å gjøre. Men så har jeg stått søndag formiddag og sunget med støl morrastemme de ordene som det står at Jesus sa den siste kvelden med vennene sine, og som i liturgien bare kalles *Verba* (Kirkerådet, 2020):

Vår Herre Jesus Kristus, i den natt da han ble forrådt,  
tok han et brød, takket, brøt det, gav disiplene og sa:  
Ta imot og spis! Dette er min kropp som gis for dere.  
Gjør dette til minne om meg.

Likeså tok han begeret etter måltidet, takket, gav dem og sa:  
Drikk alle av det! Dette beger er den nye pakt i mitt blod  
som utøses for dere så syndene blir tilgitt.  
Gjør dette så ofte som dere drikker det, til minne om meg.

Og da har jeg tenkt at dette minner da veldig om operapuben i går kveld. Det minner om *Un'aura amorosa* fra Mozarts *Così fan tutte*, en kjærlighetsarie til en kjæreste, men egentlig til en annen. Og på samme måte har jeg merket mens jeg synger «Dette er» at dette minner jo veldig om da jeg sang *Kindertotenlieder* av Mahler, om en pappas relasjon til barna sine, en relasjon som både er og ikke er, fordi barna er døde, og om en forsoningsgud som kanskje er og kanskje er levende, men ikke kan aksepteres.

Jeg kunne valgt andre sanger også, for det samme har skjedd mange ganger idet jeg skal syng «Dette er min kropp / mitt blod». Det jeg egentlig skal syng om da, frasere over og lande meningsfullt på, er logikken om sonofferets nødvendighet, drapet på guden som ble menneske, Ordet som ble kjøtt og lød som spedbarnets fødselskrik, og som ofres av sin gudefar med kropp og blod som grunnlag for forsoning og liv (CA art. III, IV, i Mæland, 1985; Luther, 1982, s. 86, 87). Det er det kausale forløpet i

kristendommen, fra at noe var skjedd i begynnelsen (skapelse), men så skjedde noe (syndefall), som gjorde at noe måtte skje (Jesu fødsel, død og oppstandelse), slik at noe skal kunne skje (menneskenes nye liv).

Dette forløpet, at det levende må dø for å bli virkelig levende, er ikke bare en arkaisk offerdramaturgi som kristendommen altfor ofte lener hele sin legitimitet på. Utviklingen fra liv via død til nytt liv durer også som selve drivverket i vestlig virkelighetsforståelse, i juss, marked og sosial regulering, i språk, tale, musikk, i forestillingen om og praksisen av hvem og hvordan vi er og uttrykker oss i våre relasjoner og ulike livssammenhenger (Girard, 1989; 2013; Kristeva, 1984).<sup>3</sup>

Men idet jeg skal synge «Dette er», så merker jeg i stemmen og i pusten at hvis dette skal ha noe for seg, så må det bli noe annet enn nok en runde med det samme kausale forløpet, noe annet enn nok en seanse til minne om et drap og sonoffer.

For det er så lett å få det til å virke overbevisende, en stemme-båret nærværfetisj der alt gir så veldig mening: Sanghandlingens påtrengende presens og kroppslighet, en virkelighet konstituert av stemmens materialitet som fyller rommet og strekker seg i tiden som en og samme hendelse, der det som lyder og det som *er* ved det som lyder, kollapser i hverandre, og puttes tilbake i munnen og svelges som kjøtt og blod. Det er en virkelighet radikalt lukket om seg selv ved å påstås og konsumeres, en immanent, kannibalistisk enhet mellom lyd og begrep, og derfor så entydig og overtalende.

Så etter å ha gjort dette en del søndager holder jo ikke det lenger. Jeg merker at jeg tror litt på det, at det bare skjer. Men like påtrengende og overtalende som den kroppslige meningsfyllden i innstiftelsen, er også følelsen av at det som lyder, hvis det skal fortsette å lyde, må bety noe annet.

---

3 René Gerard undersøker offermekanikkens samfunnskonstituerende funksjon. Han finner at kollektiv vold kanaliseres inn i en hellig handling og projiseres på et enkelt individ, en syndebukk, som drepes eller utvises (Girard, 1989, 2013). En beslektet tematisering av offer, men knyttet til språk og uttale, finnes i Julia Kristevas behandling av artistisk praksis. I sitt uttrykk overfor publikum er artisten en bærer av døden, og likner den arkaiske syndebukken (1984).

## To spørsmål med høyt subglottalt trykk

I *Den muntre vitenskapen* skriver Friedrich Nietzsche om skyggen av den døde guden, guds forråtnelse og kirkene som guds gravkamre. I aforisme 125 løper det sinnssyke mennesket til markedsplassen og skriker «Hvor hen er Gud? [...] Vi drepte ham! [...] Hvilke forsoningsfester, hvilke hellige riter blir vi nødt til å oppfinne?» (Nietzsche, 2010, s. 135–136). Siden de som ser og hører ham uansett ikke tror på Gud, vekker den sinnssykes påstand latter. Han slår inn åpne dører. Men Nietzsche antar at «slik mennesket nå engang er, vil det kanskje ennå i flere tusen år finnes huler hvor man viser hans [Guds] skygge» (Nietzsche, 2010, s. 122).

Nietzsches aforismer kan leses som korte argument og påstander om hvordan Vestens virkelighetsforståelse, litteratur, kunst, identitet, moral og politikk, på avgjørende vis henter sine premisser fra kristendommen, selv etter at forestillinger om en gud begynner å forvitre. Med utgangspunkt i Nietzsches argument, diskuterer Eivor Andersen Oftestad (2021) hvordan vestlig kultur har fortsatt å fungere som om forestillingene om en gud har vært gjeldende, som skyggen på huleveggen av noe som ikke eksisterer lenger. Hun anser imidlertid at tiden som Nietzsche innevarsler har begynt å gjøre seg gjeldende. Forestillingen om Gud er ikke lenger premissleverandør for kulturen:

Skyggen er i ferd med å forsvinne, og det er nå Guds død begynner å synke inn og vi kan ane hva den innebærer. Forestillingen om Gud har – inntil nå – båret synet på mennesket, synet på døden, synet på naturen og omverdenen. De endringene vi ser i dag på disse områdene, er ikke minst konsekvenser av at gudsforestillingen forvitrer i kulturen. Aller tydeligst ser vi det kanskje i forståelsen av mennesket selv. (Oftestad, 2021, s. 22–23)

Disse endringene merker jeg som en spenning i innpust og ansats mens jeg synger nattverden. Det dannes et for høyt subglottalt trykk under strupen som er vanskelig å regulere gjennom pust og frasering. Sånn som det kjennes å lyve. Eller å si noe som er helt sant. Men som uansett neppe samsvarer med hva de som står i kirkebenkene rett foran meg, og som jeg jeg synger til, antagelig tror at jeg mener.<sup>4</sup>

4 Slik f.eks. Stig Wernø Holter finner at er en utbredt måte å forstå gudstjenesten på, som «en feiring av det deltakerne har felles i troen» (Holter, 2008, s. 43).

Jeg trekker pusten, setter an tonen, og synger «Dette er» som noe annet, som jeg ikke vet hva er, men som jeg merker at «Dette er» begynner å referere til i stedet. Til hvordan det burde vært, noe annet enn hva det er, hva som helst annet enn offer nok en gang. Og det er da det minner om noe jeg sang et annet sted, i en annen situasjon, for andre mennesker som ikke er her akkurat nå. Noe de satte enkelt og direkte pris på, en kveld sammen med venner, og som kanskje gjorde noe med dem og med meg som ikke hadde offer og forsoning som premiss, fordi det uansett ikke trengtes.

Jeg kunne valgt mange andre sanger å skrive om, som nattverden minner meg om mens jeg synger den. Alle andre sanger. Men det blir disse: *Un'aura amorosa* med løgn-sannheten, og *In diesem Wetter* med relasjonen til døde barn og til en gud. Ved å holde disse sangene sammen med innstiftelsen av nattverden, stiller jeg to spørsmål:

Hvordan kan det å synge om løgn og sannhet, svik og kjærlighet, radikalt ansvar for barn og avvisning av forsoningsguden, tas med inn i det å synge nattverden, slik at Jesu ord om seg selv synges som kritikk, negasjon og overskridelse av kristendommens logikk?

Og samtidig også motsatt: Hvordan kan den refererende hendelsen i nattverdliturgien, påstanden om at «Dette er», være å synge på en måte som kritiserer og overskrider immanent musikalsk virkelighet, kunstens selvrefererende lukkethet om seg selv, som fort blir like meningsløs som konvensjonell tro på nattverd, kristendom og forsoning?

## **Un'aura amorosa - å synge sannhet og løgn samtidig**

I *Così fan tutte - La Scuola Degli Amanti* («slik gjør de alle – en skole for elskende») vil Guglielmo og Ferrando teste om kjærestene, søstrene Fiordiligi og Dorabella, er trofaste. De later som de må dra i krigen, synger farvel, kler seg ut, og forsøker å forføre den andres kjæreste. Det går som det må, for *così fan tutte*, slik gjør de alle. Etter forføringsstumulter, fingerte selvmord og nesten fingerte ekteskap, blir det avsløring, tilgivelse og gjenopprettelse av parforholdene.

Som en av de hyppigst oppførte operaene i verden gjøres *Così* på utallige vis. Ulike sangere, regissører, dirigenter og scenografer vektlegger ulike aspekter. Selv synes jeg operaen blir mest spennende når den ikke bare ender der den startet, etter avsløring, hjertesorg, sinne og gjenforening. For da er det som om det hele bare kollapser tilbake i det som var fra før, som noe utenfor oss, uten at noe egentlig skjer verken med publikum eller utøvere.

I forbindelse med en produksjon ved Royal Opera House i 2016 diskuterte regissøren Jan Philipp Gloger hvordan scenen og salen kroppsliggjør de grunnleggende konfliktene i verket og muliggjør forandring:

Our stage is a world of unlimited possibilities and self-discovery where boundaries may be transgressed. The auditorium, on the other hand, still represents a clear societal order. Out there, we see a whole series of couples seated next to each other, dressed to the nines. The starting point for our production is thus: what if two of these respectable couples were to stray on to the stage? Would they still be the same people when they returned to their seats? (Gloger, 2016)

En slik mulighet for at det kan bli annerledes, kommer med Ferrandos kjærlighetsarie *Un'aura amorosa*. Ofte er han alene på scenen, eller de andre er helt i ro i bakgrunnen mens han står på scenekanten mot publikum. Midt i det hysteriske, komiske, rå og såre forførings-plotet, synger han enkelt og direkte om kjærlighet. Først om og til kjæresten, som han er glad for at er trofast. Men så, i hvert fall i enkelte oppsetninger,<sup>5</sup> glir arien nesten umerkelig over i et – fortsatt like stillestående – prekärt vendepunkt:

---

5 Slik jeg ser og hører det f.eks. i Jan Philipp Glogers oppsetning (Bychkov/Gloger/Behle London 2016): Royal Opera House. (2016, 28. oktober). *Così fan tutte – Un'aura amorosa (Daniel Behle, The Royal Opera)* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/Of1P45UjgBU>, eller i Peter Mumfords oppsetning (Gardiner/Mumford/Trost Paris 1992): Amadeus Mozart. (2008, 25. oktober). *Così fan tutte: Un'aura amorosa* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/CTAa2KwCF3U>

Così fan tutte: Un'aura amorosa – Mozart/Da Ponte

Un'aura amorosa	En kjærlig aura
del nostro tesoro,	av vår elskede,
un dolce ristoro	en søt forfriskning
al cor porgerà.	vil strømme til hjertet.
Al cor che nudrio	Til hjertet, som styrket
da speme d'amore	av håp, av kjærlighet,
d'un'esca migliore	av den beste næring,
bisogno no ha.	ikke trenger mer.

Det er bare standard opera-ord om kjærlighet, sunget utallige ganger, selvsagte og fort platte, om å få søtt påfyll i hjertet av kjæresten, at da trenger man ikke noe annet. Men mens Ferrando synger, utvikler meningen seg ved at uttrykket får retning mer mot den søsteren han skal forføre, enn mot kjæresten. Sangen om lengsel etter kjæresten og glede over hennes troskap, vrenses og søker henvendt mot en annen. Om ikke fullstendig i stedet for, så i hvert fall samtidig. Det er samvittighetsløst og angerfullt, brutalt og kjærlig, løgn og sannhet. Uten at noe egentlig skjer; sangeren kan stå helt stille, kanskje bare flytte blikket eller vende kroppen antydningvis, men synge dønn likt, den samme påstanden: Det som synges på likt, er to gjensidig utelukkende virkeligheter, holdt sammen i og som sanghendelse, i og som lyden av stemmen.

Gloger anser at denne muligheten til forandring har med operaens evne til å vise oss hvordan vi virkelig er:

Mercilessly and yet affectionately at the same time. [...] It shows us how false emotion can turn into real emotion – even into something as intimate as love. This insight can be harrowing or comforting – or both simultaneously. (Gloger, 2016)

Fra et sangteknisk perspektiv byr den stillestående roen rundt arien på utfordringer som ikke kan skilles fra det følelsesmessige og dramaturgiske. Det er lite å spille på, få impulser til bevegelse, ingenting å løfte eller få motstand av som kunne avlastet den krevende, høye tessituraen. Ariene høres så enkel ut, som en vise på scenekanten, men er en av de



vanskeligste som finnes. Den må synges rolig, det den er om må stå i, uten fakter, mens alle ser og hører. Og på de høyeste tonene synges «un dolce ristoro» – en søt forfriskning.

Ofte kan man se det på tenoren at det tar på, selv når det går bra helt der oppe. Tonene er ikke skyhøye, det er som om de burde være enkle. Men det jevnt høye er utmattende, noe skjer i kroppen og pusten som gjør at sangeren må mobilisere dypt for å få det til å høres uanstrengt og *dolce* ut. Slik går det musikalske uttrykket i «un dolce ristoro» i ett med det som skjer og utøves som løgn-sannhet: Løgnen om å fikse arien uanstrengt og vakkert og polert, og løgnen om å synge bare om kjæresten, kan potensielt avsløres akkurat på det ordet og på de tonene, ved at sangeren kanskje ikke makter å synge «un dolce ristoro» spesielt *dolce*, at sannheten er noe annet.

På den ene siden har jeg merket at for å synge denne arien må jeg la alt dette bare stå til: Det som er som det er, sånn jeg har det, sånn jeg og livet mitt og relasjonene mine er. Fra første innpust er jeg nødt til å akseptere at jeg gruer meg, at *dolce* vil sette meg på prøve overfor publikum, at de kanskje ikke vil like tonen, stemmen og meg hvis det ikke treffer helt. Jeg kan kjenne en slags foregripende skam overfor de som hører, selv om det kan gå bra. Og da merker jeg samtidig at å synge denne arien dreier seg om noe ganske annet enn tonene og ordene, noe annet enn en intra-musikalsk mening i lyden av *dolce*. For nå stikker de, som fysiologiske minner, i halsen og magen: mine egne svik, min egen falskhet, hvordan jeg har gjort livet vondt for de jeg er glad i og lever med. Alt det er med, i innpust, ansats og fraserings, for eksempel av *dolce*. Det er det jeg synger, som en slags sannhet.

På den annen side, og samtidig, skal det også vises og høres at selv ikke denne innsikten gjør arien til noe som er bare sant, selv ikke disse minnene bidrar til kun ærlighet i uttrykket. For det jeg gjør og synger skal jo også være et spill, en lek, en skole. Hvis ikke kollapser alt i et en-til-en-forhold mellom sanglig uttrykk og virkelighet, arien og livet mitt. Og da lukkes muligheten for at det kunne vært annerledes, like mye som hvis jeg sang bare til kjæresten som arien først var rettet mot. Det må synges sant og lyves, samtidig, hvis ikke stopper meningsdannelsen.

## In diesem Wetter – å synge om at døde barn roer seg uten å akseptere det

I *Kindertotenlieder* synger en pappa om og til barna sine, som er døde. Det er intenst vonde sanger. Faren beskriver hvordan blikket helt automatisk søker der hvor barna skulle vært, han ser mot døren der de skulle kommet inn, i den høyden de hadde, han tar seg i å håpe at de bare er ute en tur og snart kommer hjem. Han anklager seg selv for at de er døde, og gir uttrykk for at det er hans ansvar.

Den siste og mest dramatiske sangen starter voldsomt og bare øker gjennom rykk og kast i orkesteret og i sangstemmen. Barna er båret ut av huset, ut i stormen og været. Noen ganger synger faren om at han ikke kunne gjøre noe, han måtte bare la dem bæres ut. Men så synger han at han aldri skulle sluppet dem ut, som om han kunne forhindre det.

Når jeg synger *Kindertotenlieder* opplever jeg at de drives fremover av en tilbakevendende, hamrende erkjennelse av ansvar, skam og skyld, og at det kulminerer i denne siste sangen: Fordi han er pappaen, så er det hans ansvar hvor de er, hvordan de har det, selv om de er døde. Det er hans skyld at barna er ute og brytes ned i været og stormen. Han skammer seg over at han burde ha gjort noe annerledes:

Kindertotenlieder, sang 5: In diesem Wetter – Mahler/Rückert

In diesem Wetter, in diesem Braus, nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus.	I dette været, i dette brusset, ville jeg aldri sendt barna ut.
Man hat sie getragen hinaus, ich durfte nichts dazu sagen!	Man bar dem ut, jeg kunne ikke si noe mot det!
In diesem wetter, in diesem Saus, nie hätt' ich gelassen die Kinder hinaus, ich fürchtete sie erkranken; das sind nun eitle Gedanken.	I dette været, i dette suset, ville jeg aldri latt barna ut. Jeg var redd for at de ble syke; nå er det meningsløse tanker.
In diesem Wetter, in diesem Graus, nie hätt' ich gelassen die Kinder hinaus; ich sorgte sie stürben morgen, das ist nun nicht zu besorgen.	I dette været, i denne gruen, skulle jeg aldri latt barna ut. Jeg var redd de ville dø neste morgen; det er ikke noe å bekymre seg for lenger.

In diesem Wetter, in diesem Braus, nie	I dette været, i denne gruen,
hätt' ich gesendet die Kinder hinaus;	ville jeg aldri sendt barna ut.
man hat sie hinaus getragen,	Man bar dem ut,
ich durfte nichts dazu sagen.	jeg kunne ikke si noe.

Mot slutten av sangen roer orkesteret seg. Også faren synger roligere over det som nærmer seg en forutsigbar akkordprogresjon.

In diesem Wetter, in diesem Saus,	I dette været, i dette suset,
in diesem Braus,	i dette bruset,
sie ruh'n, sie ruh'n	de roer seg, de roer seg
als wie in der Mutter Haus.	som i sin mors hus.

Von keinem Sturm erschreckt,	Ikke skremt av noen storm,
von Gottes hand bedeckt,	beskyttet av Guds hånd,
sie ruh'n, sie ruh'n,	roer de seg, roer de seg,
wie in der Mutter Haus,	som i sin mors hus,
wie in der Mutter Haus.	som i sin mors hus.

Med stødig stemme, med en melodilinje som omsider er forutsigbar og som støttes av og landes i et like rolig og forutsigbart orkester, synger faren at barna roer seg, gjentar det som en blanding av påstand og tiltale, at de ikke skal være redde, at de beskyttes av Guds hånd, og hviler som i sin mors hus, det vil si som i livmoren. Og da er det fort å tenke om disse siste strofene som en faktisk forsoning, syng dem som det og hør dem som det.

Martha C. Nussbaum (2008) argumenterer for at det likevel ikke er det som skjer. Etter at små liv er ødelagt, har ikke sangene rett til det: «In Kindertotenlieder, I claim, the world is not illusory but real, and the tragedies it presents are final and insoluble» (Nussbaum, 2008, s. 291).

Slik kjenner også jeg det. Når jeg har sunget disse sangene, har det vært med min egen erfaring av radikalt ansvar og skyld, aktivert og virksom i stemmen.<sup>6</sup> Å syng at noe forferdelig skjer med barna, og at jeg ikke gjør noe, at jeg kunne forhindre det, minner meg om egne mangler og svik som pappa. For meg uttrykker *Kindertotenlieder* foreldreansvarets absolutthet, et ansvar som transcenderer alle grenser, også døden, tydeliggjort

6 Som i denne innspillingen med orkesteret Nordic Harmony: Nordic Harmony. (2020, 27. sept.). *Mahler/Rückert: Kindertotenlieder* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/ceqvbywDRSo>.

ved at det helt hverdagslige ansvaret for hvor barna er, hvordan de har det, om de blir syke ute, ikke forsvinner selv om de er døde (Nussbaum, 2008, s. 288). Ansvaret fortsetter, det er der straks omtalen av barna lyder, og blir som en henvendelse til barna, på tvers av døden.

Nussbaum adresserer videre hvordan pappaens selvanklage høres i sangens hamrende karakter, med tilbakevendende utbrudd og uforutsigbare kast: «One may legitimately hear this shame and guilt in the agonized self-hammering textures of the music, even where Rückert's words do not plainly put them» (Nussbaum, 2008, s. 289). Jo mer det gjentas, jo mer utvikles det litt passive i selvanklagen om at han burde forhindre barnas død, til at han ved å synge som han gjør, «participates in the infliction of the blows» (Nussbaum, 2008, s. 289). Sangen gjør noe med kroppen og stemmen som nærmer seg noe aktivt, aggressivt og brutalt: Det dette er, er lyden av meg, som med min vold, med min stemme, forårsaker barnas død.

Så hvordan kan jeg synge de to siste versene, når alt roer seg? Når sanglinjen blir mer forutsigbar og forløst, orkesteret støtter stemmen og tar den mykt imot, når harpen kretser rundt den, når etterspillet gjør en oppgang inn i en ordinær forholdning, som så oppløses og lander, om ikke i tonika, så likevel i noe som lyder litt som det, og klokkespillet slår minnene om barnas lek (Nussbaum, 2008, s. 285, 286, 291, 292)?

Jeg har aldri mistet et barn. Men etter å ha sunget *Kindertotenlieder* har jeg snakket med noen som har det. Da lærte jeg at det fort blir noe krampaktig standhaftig i å avvise forsoningens mulighet uten selv å være den som står i dette. Kanskje er det mulig å synge om forsoning som noe sant. At det er så vondt å miste et barn at man må ha en slags forsoning, på et eller annet nivå, for å fungere, for å puste. Og jeg har merket når jeg synger disse sangene at det på et vis er umulig å unngå, selv om det kjennes feil. På samme måte som jeg tror litt i nattverden. Som betingelse for musikalsk frasering, som grunnpremiss for interaksjonen med publikum som ser og hører meg, kommer jeg ikke utenom.

Men jeg vil likevel hevde at forsoningens forløpsstruktur, at noe levende må dø for at det skal bli liv, er så integrert i vår virkelighetsforståelse, språk og omgangs- og uttrykksform, at vi fort glemmer at den jo tross alt er en omvei. Forsoning er en så dyp logikk i måten vi orienterer

oss på, i forventningene våre, at vi fort glemmer at den jo egentlig skulle vært unødvendig. Så det kan godt hende at det er sant at døde barn hviler i Guds hender, som i en livmor. Men det er uansett ikke rett, ingen hvile i Guds hender forsoner barnedød. Så hvordan kan jeg synge det?

Nussbaum argumenterer for at Mahler destabiliserer forholdet mellom hva vi hører og relasjonen vi har til det. Lyden av de rolige strykerne er ingen varm og avklart tilbakevending til en normalsituasjon; harpens arpeggio er også lyden av hvordan barn rykkes lett som ingenting ut av foreldrenes hender; klokkespillet er også begravelseklokker: «The stroke of loss is the weight of happiness, viewed as past. [...] Nothing has been resolved» (Nussbaum, 2008, s. 286–288).

For meg må det å synge om barna – å synge minnene om hvor høye de var, hvordan de gikk; å synge selvanklagen, ansvaret, skylden, volden; å synge henvendt til barna, synge omsorg ved å synge påstanden om at de roer seg, at de hviler som i mors liv – samtidig og hele tiden være å synge også dette: at forsoning ikke er rett. Ingenting rettes opp ved at Guds hender blir som en livmor. Det kan godt være at døden er tilbakevending til noe godt, til nytt liv, som holdes og vernes som i begynnelsen. Men forsoning blir aldri rett når den forutsetter et forløp der liv først ødelegges. Derfor må jeg synge om forsoningen i Guds hender som påstand om noe annet, samtidig som det radikale foreldreansvaret fordrer at jeg synger til de døde barna at de skal få roe seg.

## **Innstiftelsen – å synge «Dette er» som avvising av og tro på Gud**

Gjennomgangen av sangene over viser sanghandlingens mulighet til å artikulere og sammenholde motstridende virkeligheter, samtidig og som ett uttrykk. Sanghandlingen kan romme en splittelse mellom det musikalske uttrykket og hva det synges om, som gir en rikere meningsdannelse.

I nattverden presses denne splittelsen til det ytterste ved avstanden mellom «Dette er» og det opplagte for alle som kan smake og se, nemlig at «Dette er ikke». Ikke noe kropp eller blod kommer til syne eller smakes i brødet og vinen. Når innstiftelsen synges er det som om det arbitrære

forholdet mellom lyd og mening vokser i munnen, når ordlyden «Dette er min kropp og mitt blod» skal konstituere det som ordene refererer til, ikke det ordene rettes mot, eller det brødet og vinen smaker og ser ut som. Og da er det som at jeg egentlig ikke synger om noe.<sup>7</sup>

Catherine Pickstock (1998) bruker dette ekstrem-arbitrære i nattverden til å utforske vilkårene for hvordan språk kan gi mening overhodet. Ikke bare i liturgien i snever forstand, men egentlig alltid. Heller enn å avskrive innstiftelsens referering som irrasjonell, snur hun referanseproblemet på hodet og argumenterer for at språk må være liturgisk for å gi mening:

The Eucharist underlies all language, since in carrying the secrecy, uncertainty and discontinuity which characterize every sign to an extreme (no body appears in the bread), it also delivers a final disclosure, certainty, and continuity (the bread is the Body) which alone makes it possible now to trust every sign. In consequence we are no longer uncertainly distanced from «the original event» by language, but rather, we are *concelebrants of that event* in every word we speak. (Pickstock, 1998, s. 262)

Pickstock argumenterer for at «Dette er» eksponerer tegnets motsetningsfulle spenning og usikkerhet i en så ekstrem grad, *in extremis* i bokstavelig forstand, at innstiftelsen på et vis opphører å være tegn, den er ikke lenger signifikativ, men må heller forstås som eksemplarisk forutsetning for all signifikasjon: «The bread/Body amalgam is, as it were, such an extreme case of sign that it is no longer sign, but that which gives signs to be» (Pickstock, 1998, s. 263). Nattverden eksponerer alle tegns radikalt arbitrære karakter, og viser hva som må ligge til grunn for enhver

---

7 Jf. Ferdinand de Saussures teori om det arbitrære forhold mellom signifikat og signifikant. Saussure undersøker språket som et synkront system, dvs. slik språk fremstår statisk og ahistorisk, ikke slik det utvikler seg. Slik skiller han språket som system fra det talende subjektet og talen i bruk (Saussure, 2013). Julia Kristeva skriver imidlertid at selv denne splittelsen kan oppleves i praksis hos den deprimerte. Den deprimerte tror ikke på språket sitt og gjennomlever Saussures tegnteori på sin egen kropp: «Den arbitrære sekvensen [...] er koekstensiv med et tap av referansen. [...] Den deprimerte snakker egentlig ikke om noe. [...] For den depressive er [...] talen som en fremmed hud» (Kristeva, 1994, s. 62, 63), en «spartansk musikalitet» av «gjentatte, besettende litanier» som til slutt uttømmes, og den talende «forsvinner inn i a-symboliens tomrom» (Kristeva, 1994, s. 47).

referering hvis den skal fungere og gi mening: en *tillit* til tegnet, at tegnet refererer til det som tegnet viser til, påstår, gir deltakelse i, og lyder som.

Slik viser innstiftelsesordene hvordan ethvert tegn på et vis må tros på for å gi mening, hvordan meningsfull referering forutsetter «the construal of the sign by faith» (Pickstock, 1998, s. 265). Det innebærer ikke at de troende (syngende) må tro (syng) i konflikt med det som sanses og vurderes. Tvert imot fordrer nattverdtegnets transcendent og radikale forhold mellom lyd, referering og virkelighet, det Pickstock anser som en skjerpetskepsis:

The Eucharist might lead us to assume a doxological brand of scepticism when regarding all things – so as never to assume, nor to claim to know securely, that the way a thing appears is the way it substantially and exhaustively is. (Pickstock, 1998, s. 257)

Slik blir innstiftelsen egentlig ikke annerledes enn andre refereringshendelser. Den viser bare tydeligere at tegn konstitueres ved uttalens destabilisering og flertydighet, en destabilisering og flertydighet som fordrer skepsis og tillit. Pickstock mener derfor at «liturgical language is the only language that really makes sense» (Pickstock, 1998, s. xv). Et uttrykk må alltid innebære skeptisk-tillitsfull referering til noe transcendent, for eksempel til noe fraværende og kanskje dødt, til noe annet enn det som er, i motsetning til at uttrykket må referere til noe som kun er nærværende, umiddelbart og entydig overbevisende for å gi mening.

## Utøvelsens løsrivelse, mangfoldiggjøring og negasjon

Pickstocks analyse av innstiftelsen kan virke søkt. Men hennes påstand om at alt språk må være liturgisk hvis det skal gi mening, har klare likhetstrekk med etablerte strømninger innen performativitetsforskning, for eksempel slik de kommer til uttrykk i Erica Fischer-Lichtes (2008) teaterteori.

Hos Fischer-Lichte er ustabiliteten i relasjonen mellom tegn og ting selve forutsetningen for at et skuespill kan skje og gi mening. Med bakgrunn i J. L. Austins (1976) teori om talehandlinger og hvordan virkelighet

konstitueres av utsagnet, anser Fischer-Lichte at teater ikke er et verk som skal fremføres, men en hendelse som skjer ved å utøves. Den utøvende hendelsen skjer som transformerende prosess, der binaritet og objekters distinkte karakter løsrives og erstattes med en gjensidig avhengighet mellom alle elementer og deltagere:

The pivotal point of these processes [de transformerende utøvelsene] is no longer the work of art, detached from and independent of its creator and recipient, which arises as an object from the activities of the creator-subject. Instead, we are dealing with an event, set in motion and determined by the actions of all the subjects involved – artists and spectators. (Fischer-Lichte, 2008, s. 22)

Distinksjoner og dikotomier vi vanligvis orienterer oss ut fra, som subjekt/objekt og sigifikant/signifikat, «lose their polarity and clear definition in performance; once set in motion they begin to oscillate» (Fischer-Lichte, 2008, s. 25). Forholdet mellom den materiale og den semiotiske statusen til skuespillets objekter og handlinger transformeres i utøvelsen:

The material status does not merge with the signifier status; rather, the former severs itself from the latter to claim a life of its own. In effect, objects and actions are no longer dependent on the meanings attributed to them. (Fischer-Lichte, 2008, s. 22)

Det som kan skje da, er at handlinger og ulike elementer i utøvelsen «appear de-semanticized because they are perceived in their materiality and not as carriers of meaning» (Fischer-Lichte, 2008, s. 140). Utøvelsens hendelser blir «perceived as signifiers which refer to diverse ideas and contexts and can be related to a range of signifieds. The isolated materiality [...] thus effects an immense pluralization of potential meaning» (Fischer-Lichte 2008, s. 140).

I stedet for å knyttes til én betydning, kan dermed en talehandling utløse et vell av assosiasjoner, emosjoner, tanker og minner hos de som deltar i handlingen, enten de er på den ene eller andre siden av scene-kanten. Utøvelsen mangfoldiggjør mening, og blir negasjon av klare definisjoner.



## Sangens sammenholdelse, tiltale og påstand

Et liturgisk-performativt perspektiv på musikalsk meningsdannelse kan tydeliggjøre hvordan sanghandlingen, som en felles virkelighet mellom utøver og publikum eller liturg og menighet, løsriver det musikalske uttrykket fra den opprinnelige meningen og åpner for andre betydninger. Det sangen er «om», blir noe annet gjennom alles deltakelse i sanghandlingen: noe annet enn kjæresten, noe annet enn aksepterende forsoning med en gud som skaper barn og rykker dem bort, noe annet enn (re)konstituering av sonoffer.

Musikkens evne til å uttrykke dette andre, begrunnes ofte med klangens og fraseringsens ikke-refererende egenskaper og immanente mening. Mulighet for kritikk og negasjon, for eksempel av religiøs, etisk og politisk autoritet og konvensjon, forstås gjerne som å ligge i musikkens unike avstand til, opposisjon til, ambivalens og frihet overfor språkbunden og betegnende diskurs.

For eksempel anser Theodor W. Adorno at «musikkens språklikhet viser vei til noe sentralt, men fører også ut i det vage. Den som tar musikk bokstavelig som språk, blir ledet på villspor av musikken (Adorno, 2003a, s. 7). Samtidig anerkjenner han at musikk erfares som et språk med sterke intensjoner, der «en av de mest inntrengende [synes] å være: 'Det er slik'; den domslignende, til og med imperative bekreftelse av noe som likevel ikke uttrykkelig er sagt» (Adorno, 2003a, s. 11–12). Som språk erfares musikken å ha retning «imot det rene navn, den absolutte enhet av sak og tegn» (Adorno, 2003b, s. 114–115). Men «i sin umiddelbarhet» er denne enheten og dette rene navnet «tapt for all menneskelig viten» (Adorno, 2003b, s. 115): Navnet fremtrer i musikken «som ren lyd, løsgjort fra sin betydningsbærer, og dermed som det motsatte av enhver betydning, av enhver intensjon om mening (Adorno, 2003b, s. 115).

For Adorno knyttes dermed musikkens eventuelle samfunnskritiske potensial først og fremst til kunstmusikkens opposisjon til samfunnet:

Art becomes social by its opposition to society, and it occupies this position only as autonomous art. By crystallizing in itself as something unique to itself [...], it criticizes society by merely existing. [...] [W]hat is social in art is its

immanent movement against society, not its manifest opinions. (Adorno, 2004, s. 296–297)<sup>8</sup>

Lydia Goehr målbærer en annen forståelse av musikkens kritiske potensial og evne til å uttrykke det som refererende språk ikke kan. Hun argumenterer for det hun kaller «enhanced formalism» (Goehr, 2004, s. 19) i musikk, og anser at musikken utøves og uttrykkes fra en posisjon som ikke nødvendigvis forutsetter en opposisjon til samfunnet, men kan skje fritt i den politiske interaksjonen og kommunikasjonen:

*Music's freedom from external constraint gives music a freedom to express itself in, with, and on its own terms, which in turn gives it a freedom to express or reflect upon society at a critical distance. By combining music's freedom from with its freedom to, music achieves its desired position in society – its freedom within.* (Goehr, 2004, s. 13)

Med en slik forståelse av musikkens frihet og kritiske potensial søker Goehr en vei bort fra smalt definert formalisme, samtidig som musikken forblir et distinkt og autonomt meningsuttrykk på sine egne betingelser (Goehr, 2004, s. 17). Slik ønsker hun at vi skal se hvordan

music's aesthetic dimension of resistance less concerns an assertion of music's freedom per se than it does an assertion of a person's free and individual agency through the medium of music. [...] We might also then want to move our emphasis away from determining the borders of the musical domain to understanding the political power of communication through the expressive voice and performed act. Were we to do this, we could then also think about musical activity as a quest for the autonomous (musical) voice. (Goehr, 2004, s. 17)

---

8 Kunstens autonomi er et sammensatt felt hos Adorno. Han advarer mot oppfatninger om kunst for kunstens skyld, og anser forestillinger om ren, fullstendig selvforsynt kunst som en slags fetisj (Adorno, 2004, s. 297): «Art is autonomous and it is not; without what is heterogenous to it, its autonomy eludes it» (Adorno, 2004, s. 7–8). Espen Hammer finner at forholdet mellom kunst og politikk hos Adorno bæres av en negativitetens estetikk (Hammer, 2006). Kunst kan avdekke og dekode virkelighet gjennom en anti-tetisk relasjon eller negasjon av status quo. Kunstens etisk-politiske imperativ oppstår ved at kunsten krysser grensene for hva en gitt kultur anser som mulig, og åpner nye muligheter for menneskelig praksis og liv. I avstanden mellom kunst og samfunn, som autonom, åpner kunsten seg mot at alt kan være annerledes, og foregriper en bedre og sannere eksistens og livsform (Hammer, 2002).

På sitt beste er det med en slik følelse av fri stemme og frihet i stemmen at jeg synger, uavhengig av hva og hvor og overfor hvem. Den kan gjøre at det faktisk er som at stemmen skaper ny virkelighet, avviser og overskrider det som er og adresserer noe annet. Det kan godt hende at musikk skaper en annen type mening og virkelighet enn ord, og har sitt kritiske, overskridende og frigjørende potensial i denne annerledesheten, når meningen ikke fremstår direkte avhengig av referering. Det virker sant og logisk. Men som sanger tvinges jeg imidlertid til å synge ordene som integrert del av musikken, og musikken som integrert del av ordene. Og mens jeg synger, når det er på sitt beste, merker jeg at det ikke gjør noe. Ordene hemmer ikke meningspotensialet, snarere motsatt. Når stemmen lyder «Dette er», så er dette allerede om noe annet, om det jeg mener at det heller bør være. Fordi ordene lyder og refererer, skjer en tydeliggjøring av hvor radikalt musikken kritiserer og overskrider meninger og kontekster, og skaper ny virkelighet. Også som sang, også når sangen lyder som det entydig refererende «Dette er».

Og da merker jeg samtidig dette: Jeg kan avvise den vestlige virkelighetsforståelsens og musikkens unødvendige død-før-liv-logikk alt jeg kan, det servile, sonofferbefengte guds- og menneskesynet, alt dette som jeg ikke tror på, og som jeg hele tiden forsøker å synge at er annerledes, eller bør bli det. Men mens jeg synger og bruker opp pusten, slipper ikke uttrykket mitt unna. Det er i det som er. Å kritisere og avvise det som er, å overskride det og artikulere noe annet, med musikkens presumtivistrie uttrykk, som om man gjør det på utsiden av det som er, er illusorisk. For selv om jeg ikke kan være enig i eller tro på den platte årsaksforklaringen og forsoningen, så er sangen, fra og med innpust og ansats til utpust og stillhet, på forhånd og allerede tvunget inn i den kausaliteten og logikken som jeg forsøker å uttrykke noe annet enn.

Å synge «Dette er» tillater ingen forestilling om å stå fritt på utsiden av situasjonen som lyden konstituerer. Derfor må min kritikk og avvisning av hva nattverden betyr, hvis det skal skje samtidig som jeg synger, skje *innenfra*, som den positive påstanden jeg synger. Hvis det som har vært ansett som kristendommens kjernelogikk, og dermed et grunnpremiss i vestlig kultur og virkelighetsforståelse, skal avvises og artikuleres som noe annet, må det skje innenfra som direkte, deltakende sanghandling

i den virkeligheten jeg synger om. For den virkeligheten skjer i og som stemmen min, som lydende påstand om at den virkeligheten er.

Som refererende sanghandling løsriver, mangfoldiggjør og radikaliserer nattverdens påstand musikkens betydningspotensial, men tydeliggjør da samtidig at musikken rommer muligheten for det motsatte, for refererende entydighet: til det som er, til den virkeligheten som konstitueres av stemmen, og som den syngende deltar i gjennom tiltalen overfor andre. I den entydigheten kan meningen fortsatt bli noe annet, en ny sang. Men den blir det ved en måte å referere på som ikke er illusorisk fra utsiden, den fordres hele tiden av en felles virkelighet for den som synger og de som hører, enten de er til stede eller ikke, levende eller ikke. Ikke som kritikk utenfra, men som sanghendelsens tiltale og påstand, når lyd, referering og virkelighet holdes sammen.

Da kan *Verba*, som musikalsk uttrykk, vise hvordan andre musikalske uttrykk også kan være deltakende, kan lyde som og om hvordan «Dette er» bør bli. Ikke musikk lukket selvrefererende om seg selv, ikke offer og forsoning lukket selvkonsumerende om sin egen virkelighet, men løgn og sannhet, avvisning og påstand, som tiltale til de som er, om at de er.

## Referanser

- Adorno, T. W. (2003a). Fragment om musikk og språk. I T. W. Adorno, *Musikkfilosofi* (s. 7–15, K. Havnevik & A. Bø-Rygg, Overs.). Pax Forlag.
- Adorno, T. W. (2003b). Om forholdet mellom musikk og filosofi i dag. I T. W. Adorno, *Musikkfilosofi* (s. 106–148, K. Havnevik & A. Bø-Rygg, Overs.). Pax Forlag.
- Adorno, T. W. (2004). *Aesthetic theory*. Continuum.
- Amadeus Mozart. (2008, 25. oktober). *Così fan tutte: Un'aura amorosa* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/CTAa2KwCF3U>
- Austin, J. L. (1976). *How to do things with words. The William James lectures delivered at Harvard University in 1955*. Oxford University Press.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance. A new aesthetics*. Routledge.
- Girard, R. (1989). *The scapegoat*. John Hopkins University Press.
- Girard, R. (2013). *Violence and the sacred*. Bloomsbury Academic.

- Gloger, J. P. (2016, 22. september). *Così fan Tutte: Mozart's school for lovers*. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2016/sep/22/così-fan-tutte-school-for-lovers-mozart-royal-opera-house-jan-philipp-gloger>
- Goehr, L. (2004). *The quest for voice. Music, politics and the limits of philosophy*. Oxford University Press.
- Hammer, E. (2002). *Theodor W. Adorno*. Gyldendal Norsk Forlag.
- Hammer, E. (2006). *Adorno and the political. Thinking the political*. Routledge.
- Holter, S. W. (2008). *Kom, tilbe med fryd. Innføring i liturgikk og hymnologi*. Solum Forlag.
- Kirkerådet. (2020). *Gudstjenestebok for Den norske kirke. Hovedgudstjeneste*. Eide Forlag.
- Kristeva, J. (1984). *Revolution in poetic language*. Colombia University Press.
- Kristeva, J. (1994). *Svart sol. Depresjon og melankoli* (A. Øye, Overs.). Pax Forlag.
- Luther, M. (1982). *Verker i utvalg. Bind V: Skriftet om Kristi nattverd* (S. Hjelde, I. Lønning & T. Rasmussen, Red.). Gyldendal Norsk Forlag.
- Mæland, J. O. (Red.). (1985). *Konkordieboken. Den evangelisk-lutherske kirkes bekjennelsesskrifter*. Lunde Forlag.
- Nietzsche, F. (2010). *Den muntre vitenskapen* (Ø. Skar, Overs.). Spartacus forlag.
- Nordic Harmony. (2020, 27. sept.). *Mahler/Rückert: Kindertotenlieder* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/ceqvbywDRSo>
- Nussbaum, M. (2008). *Upheavals of thought. The intelligence of emotions*. Cambridge University Press.
- Oftestad, E. A. (2021). *Røtter. Tekster om kultur og motkultur*. St. Olav Forlag.
- Pickstock, C. (1998). *After writing. The liturgical consummation of philosophy*. Blackwell Publishers.
- Royal Opera House. (2016, 28. oktober). *Così fan tutte – Un'aura amorosa (Daniel Behle, The Royal Opera)* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/OfIP45UjgBU>
- Saussure, F. d. (2013). *Course in general linguistics*. Bloomsbury Academic.