

Formáli

Einar Torfi Einarsson

Þræðir eiga sér ekki íslenskt fordæmi nema fyrri tölublöð. Þræðir hefur því það hlutverk að skapa fordæmi og menningu um orðræðu tónlistar og er mótandi afl í þeirri uppbyggingu. Slíkur vettvangur styður vel við bakið á hvers konar rannsóknum og er jafnframt hvati til að leita nýrra leiða með miðlun hugmynda um tónlist. Frelsið gagnvart efnistöfum og nálgunum er hornsteinn ritsins sem skorðar sig ekki einungis við fræðilega texta heldur leitast við að búa til fyrirmyndir.

Þriðja tölublað Þráða rennur hér úr hlaði og sem áður eru hér að finna ýmis sjónarhorn á tónlist úr hugum kennara og stundakennara við tónlistardeild LHÍ. Hér koma fyrir umfjallanir og greiningar á tónlistarflutningum, þætti raddarinnar í tónlistarsögunni velt upp, mæting hljóðfærahönnunar og hljóðfæraleiks, samanburður á meistaraverkum rómantískar tónlistar, og kannanir á nýjum leiðum handan tónlistar.

Ég vil þakka öllum þeim höfundum sem lögðu til efni í þetta tölublað og einnig Berglindi Maríu Tómasdóttur og Þorbjörgu Daphne Hall fyrir ánægjulegt samstarf og þeirra vandvirku ritstjórnarvinnu.

f.h. ritstjórnar

Einar Torfi Einarsson

Skandall í Árbæjarkirkju um Einvaldsóð eftir Guðmund Stein Gunnarsson

Atli Ingólfsson

Viðburður á vegum Sláturtíðar 2017 í Árbæjarkirkju 21. og 22. október 2017

Söngvarar: Heiða Árnadóttir og Pétur Húni Björnsson.

Hljóðfæraleikarar: Helga Aðalheiður Jónsdóttir, Ingi Garðar Erlendsson, Karen Erla Karólínudóttir, Svanur Vilbergsson, Páll Ivan frá Eiðum, Þorvaldur Már Guðmundsson.

Tæknimaður: Jesper Pedersen

Aðstoð við sviðsetningu: Aðalbjörg Árnadóttir.

UM SJÁLFSOFNÆMI

Við skulum ekki gleyma hvað vestræn tónlistarsaga er samofin valdi og kennisetningum kristinnar. Það skýrir þessa spurningu sem eflaust hljómar undarlega í margra eyrum: Er hægt að skapa tónlist? Hún var raunverulegt viðfangsefni kristinna hugsuða.¹ Getur maðurinn – sem sjálfur er hluti af sköpunarverki Drottins – virkilega skapað eitthvað sjálfur? Er ekki ofmetnaður, nú eða villutrú, að halda því fram?

Svo virðist sem þessar efasemdir hafi getið af sér blómaskeið fjölröddunar: Ef ekki var við hæfi að þykjast semja helga söngva fór hugvit tónlistarmanna allt í að spinna mótraddir við eldri söngva. Kannski var það ekki látið heita sköpun, en sköpunargleðin fékk sannarlega að njóta sín.

Og merkilegt er það hvað tónlistarsagan hefur tosast með álitamál og þversagnir af þessu tagi fram eftir öllu. Og hvað hún hefur haft mikið upp úr því.

Svo vatt sögunni fram. Loks þegar maðurinn virtist nú geta skapað þurfti að athuga hvort hann mætti það þá, og hvað hann mætti skapa og til hvers. Svo mátti spyrja, þótt hann gæti það, hvort hann þyrfti það virkilega. Og er hann þá að tjá eitthvað? Þetta skaut upp kollinum.

¹ Lengi vel má það skilja á kristnum hugsuðum sem rituðu um tónlist að hún snúist ekki um sköpun heldur þekkingu. Þetta hafði ýmist þær afleiðingar að tónlist varð að byggja á einhvern hátt á þekktu sálmalagi eða mátti í það minnsta ekki fara út fyrir þröngan ramma „réttra“ hlutfalla. Grunnreglur listarinnar eru „nulla modo ab hominibus institutae“ (alls ekki ákveðnar af mönnum), eins og Alkúínus ritar um 800 e.Kr. (sjá Tatarkiewicz, W. *Storia dell'estetica*, Torino 1979).

Og má hann það og er það hægt með tónlist?

Nei, ekki tjá, bara skapa – var svarað í Mið-Evrópu um miðja 20. öld. Já, skapa. Þegar það var loksins að komast á hreint var bankað á dyrnar og spurt: En vill maðurinn skapa? Bíddu, ha?

Þetta sló marga sem síst gáfulegri spurning en sú allra fyrsta. Samt fór það svo að hún glumdi um sali vestrænnar tónlistar árum saman og skildi eftir sig tiltekinn són sem enn lifir, sérstaklega vestanhafs.

Þangbrandur þessara nýju efasemda var John Cage. Þetta var vissulega ekki kristileg kennisetning, en niðurstaðan ekki alveg óskyld: Þar sem sjálfinu voru áður sett höft var það nú að vísu haftalaust, en gjaldfellt. Var það ekki eins konar sjálfsöfnæmi sem bjó um sig?

Það var aldeilis gróðurinn sem af því leiddi, og sem fyrr virðist sköpunargleðin margfaldast í glímunni við eitthvert svona hugald. Ákvarðanir – sem eru jú afurð sjálfsins – voru dulbúnar, mýktar, gæddar óvissu eins og í valkvæmri tónlist², eða lagðar í hendur hendingarinnar, og slembival látið ráða...sem er reyndar býsna stór ákvörðun.

Þessi tortryggni í garð sjálfsins var ágætt veganesti fyrir unga höfunda. Í leitinni að eigin rödd er ágætt að byrja á því að gleyma að maður hafi rödd. Hún gæti farið að herma gagnrýnislaust eftir tungutaki annarra.

PRÓSI Í TÓNUM

Ég mundi ekki telja Guðmund Stein Gunnarsson sérstakt afkvæmi Cage. Hann mótaðist þó sem tónskáld vestanhafs³; í umhverfi þar sem hugarheimur Cage er svo nálægur að hann sést ekki.⁴ Á svoleiðis stöðum er ekkert sjálfsagt við það að tónskáld velji lengdargildi af tilbúnum matseðli, raði upp og sorteri með taktstrikum og fái þau flytjanda til að leika; helst þannig að hann gæði þau um leið sérstökum ásetningi, eins og hann hafi hugsað þetta upp sjálfur. En þetta er það sem flest tónskáld gera.

Strax í meistaraþrófsritgerð sinni leggur Guðmundur Steinn frá sér þennan háttinn.⁵ Þar útskýrir hann hvernig hann hefur hugsað sér að nálgast hrynrítun framvegis. Það er með því að leysa af hólmi pappírinn og ritkerfið sem við notum og taka upp hreyfinótnaskrift á tölvuskjá. Hún er þannig að flytjandinn les ekki prentaðar nótur við flutninginn heldur situr við tölvuskjá í viðbragðsstöðu; svo koma tákn siglandi, frá hægri til vinstri eða niður gluggann, og þegar þau snerta tiltekna línu sem liggur yfir miðjan gluggann bregst flytjandinn við og leikur tiltekinn tón. Stefna og tegund táknaanna getur breyst frá verki til verks. Táknin gætu verið nótur á nótnastreng eða punktar sem tákna efri og neðri tón; því lengi vel gaf

² Hér nefni ég valkvæma það sem kallað var *musique aléatoire* á frönsku, eða „aleatórísk“ tónlist.

³ Hann tók meistaraþróf frá Mills College í Oakland, Kaliforníu.

⁴ Það er gróf einföldun að rekja allar hugleiðingar bandarískra tónskálda um afstöðu þeirra til sköpunar og flutnings til eins manns. Segjum að hér sé Cage nefndur sem leiðtogi hóps sem inniheldur jafnframt Morton Feldman, Christian Wolff, Earle Brown – New York skólann – en Conlon Nanarrow, Harry Partch og fleiri eru jafnframt vörður í þessu andlega landslagi.

⁵ Guðmundur Steinn Gunnarsson, *An approach to Rhythm*, Mills College 2007.

Guðmundur Steinn hverjum flytjanda einungis tvo tóna, það var einkenni aðferðarinnar.

Hér voru sjálfinu settar ósmáar skordur. Guðmundur Steinn setur að vísu saman og endurtekur tiltekin mynstur þar sem parturinn skoppar á milli tveggja tóna. Hrynurinn á þó ekki uppruna sinn í útreikningi eða yfirvegaðri smíð sjálfsins. Þetta er allt sprottið af spuna höfundarins með tvo tóna: Hann er hljóðritaður og síðan greindur, sneiddur niður og verður að frumefni verksins. Uppruninn er því í ósjálfráðum ásetningi spunans og ekki beinlínis í ákvörðunum.

Í ritgerð sinni rekur hann þessa aðferð fyrst og fremst til leitar sinnar að taktfrjálsum hryn. Þar lýsir hann því hvernig menn virðast geta framkallað þess háttar hryn þegar þeir lesa texta saman; að tónlist án texta virðist eftir sem áður háð taktgrind, en sé ósamstillt ella. Það er mikið til í þessu, en ástæða til að rifja upp að taktur er ekki eins eiginlegur tónlistinni og margir virðast álíta.

Það má stinga upp á því að einhvers konar taktslag sé bragarháttum eiginlegt, en þeir liggi til grundvallar tónlistinni. En kristin tónlistarsaga er önnur: Samkvæmt Th. Georgiades var það þvert á móti einkenni gyðing-kristilegs kveðskapar í frumkristni að hann var *prósi*, og því markvisst laus við taktslag.⁶ Fyrsti sálmasöngurinn barst frá leynireglum kristinna þegar þeir kváðu þessa prósa sína saman.

Ritkerfi tónlistarinnar – sem var komið í nokkuð endanlega mynd á 16. öld – beislaði að vissu leyti hryninn, nú eða tjóðraði. Af þessu var mikill ávinningur en jafnframt stórir ókostir sem loks hlutu að ofbjóða mönnum eins og Guðmundi Steini.

Hvað sem því líður þá tekst honum með hreyfinótnaskriftinni að framkalla sérlega grípandi tónaprósa, þar sem fullkomið jafnvægi er á milli allra hlutverka, tónlistin er hrynvis en samt fljótandi. Orðið *vefur* er gjarnan notað yfir tiltekið viðmót í vestrænni tónlist, þar sem stakar raddir hverfa inn í heildarmynd. Þá er vefurinn jafnan hannaður í heild sinni, gefinn tiltekinn blær, þykkt og þéttleiki. Manni gæti dottið í hug að að nota þetta orð um það sem hér gefur að heyra en við nánari athugun smýgur þessi tónlist jafnvel úr þeim greipum. Hér eru engin ólík hlutverk sem fléttast saman í tiltekinn vef. Bara stöðugt tif eða surr hljóðfæranna sem eru að fást við sams konar texta hvert á sinn hátt og útkoman síbreytileg. Þetta er ástand sem staðsetja verður mitt á milli fjölröddunar og vefs, og þó utan þess ramma sem venjulega fylgir þeim leiðum. Eða er þetta eins konar vefur með sjálfstæðan vilja?

ÓLÍK ANDLIT MÍNÍMALISMANS

Það er að sögn þetta sérstaka hrynástand sem vakti fyrir höfundinum þegar hann hélt þessa leið. Engu að síður leynast hér fleiri róttækar aðfarir að vanalegri tónlistariðkun.

Ég nefndi þær skordur sem sjálfinu eru settar í þessari tónlist. Eitt er það sem varðar uppsprettu hugmyndanna, að hrynmynstrin verða til í spuna en ekki eiginlegri smíðavinnu. Annað er síðan hvernig efnið er afmarkað. Þegar hver flytjandi hefur aðeins úr tveimur tónum að velja drykklanga stund verður yfirbragð verksins naumhyggjulegt. Í raun er eins og tónar

⁶ Sjá Georgiades, Thrasylbulos: *Music and Language*, Cambridge 1982.

og hrynur gangi í eina sæng, því eyrað nemur á endanum tónana tvo eins og væru þeir tvær dálitlar trommur. Það myndast vissulega hljómblaer en engin sérstök framvinda felst í honum og ekki er heldur hægt að tala um lagrænt inntak í venjulegum skilningi þess orðs.

Er hér kannski kominn tími til að ræða sjálf tónlistarinnar? Hvað þarf til að hugmynd teljist hafa „sjálf“? Bæði Bach, Mozart og Beethoven virðast hafa komist að því á seinni hluta starfsævinnar að bestu stefin væru þau sem hefðu minnstu sérkennin.⁷ Eða er til tilþrifaminna stef en í fyrsta þætti 3. sínfóníu Beethovens? Og maður eins og Mozart, sem getur valdið guðnum gæsa húð, hvað vill hann með svona hjakki eins og í upphafi Sínfóníu nr.41 („Júpíter“)? Þetta var víst svona: Því almennari í yfirbragði sem stefin voru, því sértækari heild mátti smíða úr þeim.

Við höfum því góðar ástæður til að afþakka handapat eða flugelda í hljóðskorpunni⁸, þótt ekki þurfi endilega að prédika meinlæti. Eins og kunnugir geta vottað býr ekkert slíkt í fari Guðmundar Steins Gunnarssonar. Mönnum af hans kynslóð og námsslóðum finnst yfirdrifið látæði einatt jaðra við tilgerð. Það kemur frekar til greina að leika við neðri mörk sjálsins. Stilla hreyfingu svo í hóf að varla sé hægt að tala um hugmynd lengur. Þá hrekkur skynjun okkar á annað þrep og smæstu viðburði blæs út.

Þetta er naumhyggja í ætt við ýmislegt sem barst okkur úr vesturátt á liðinni öld.⁹ Öll varð hún til endurskodunar á staðsetningu sjálsins í tónverkinu, en ástæður hennar eru helst af þrennu tagi. Hún gæti sprottið af róttækri afstöðu til listrænna gjörða yfirleitt og samfélagslegs samhengis þeirra – eins og í fluxus hreyfingunni – eða hún gæti átt sér fagurfræðilegar ástæður, sé einfaldlega leið til þess að fá stórforminu fullkomnari hlutföll; nú eða feli í sér hagsýni tónanna, sparsemi, til að athyglin magnist þegar tíðindi verða.

Sú tónlist sem hér er ræðir er af síðastnefnda taginu, en ekki ósnortin af því fyrstnefnda. Hún er hins vegar óralangt frá þeim taktföstu endurtekningum sem mínimalisminn er þekktastur af. Mínimalismi Guðmundar Steins er ekki úr stáli heldur ullarflóka. Flöturinn sem blasir við okkur er ekki allur eins. Hann er síkvikur en sjálfum sér líkur. Og þegar stærri breytingar verða – nýr tónn slæst í hópinn, nýtt hljóðfæri eða jafnvel skrautnóta – grípur hlustandinn það fullkomlega. Þetta látleysi hljóðskorpunnar er þá kannski engin hlédrægni. Það er í raun aðeins leið til að tala skýrar. Er það kannski svo að sjálf tónverksins stækki því meir sem það er hamið?

VÉLRÆNT EÐA LÍFRÆNT?

Önnur ógn sem sjálfinu stafar af aðferð Guðmundar Steins er ótalin, kannski sú helsta. Hún varðar ekki höfundinn heldur flytjandann. Við tölum stundum eins og höfundurinn standi sjálfur á sviðinu og sé ýmist yfirdrifinn eða hófstílltur í hreyfingum, ræðum um hvernig hann nálgast hlustandann. En á milli höfundar og hlustanda stendur flytjandinn. Og þótt höfundur sé lágróma getur það hent að túlkun flytjandans framkalli einstaklingseðli, sjálf eða persónu-

⁷ Sjá Castaldi, Paolo: *Il terzo stile e l'arte della fuga*, í „Bach, Debussy, Strawinsky“, Mílanó 2006

⁸ Hér stóðst greinarhöfundur ekki mátið að nota þetta nýyrði, *hljóðskorpu*, sem þýðir einfaldlega yfirborð tónverks, rétt eins og *vatnsskorpa* er yfirborð vatns.

⁹ Hér er vísað í *mínimalismann* en jafnframt verk Mortons Feldmans.

lega frásögn í því sem hann leikur, jafnvel óháð ásetningi höfundarins. Þetta kunna áheyr-
endur jafnan vel að meta. Þeir vilja gjarnan að flytjandinn sannfæri þá um ágæti, mikilvægi
eða sannindi þess sem er leikið.

Hreyfinótnaskrift setur flytjandanum tvenns konar skorður. Í fyrsta lagi hlýtur hér orðið
túlkun talsvert að rýrna. Þetta er ekki túlkun heldur viðbragð. Flytjandinn er ekki með ræðu í
huga sem hann ætlar að móta og túlka. Hann virðist ekki gera annað en að hlýða með því að
slá tiltekinn tón þegar skjárinn gefur um það merki. Hann sér ekki heildarmynd verksins á
blaði þannig að hann beri fram upphaf, miðju eða endi, eða endurtekningar, hvert eftir eðli
sínu. Sjálf flytjandans virðist hér aftengt eins og hann sé ekki annað en teinn í stórrí spíladós.
Í áðurnefndri ritgerð sinni lýsir Guðmundur Steinn þessu sem svo að flytjandinn sé dálítið
eins og tölvuskjár sem ljós verksins skín í gegn um.¹⁰

Þannig virðist þetta í fljótu bragði. En hægán nú: Flytjandinn er manneskja með vitund og
vilja. Því er ekki hægt að afneita. Þess vegna er flutningurinn ekki beinlínis vélrænn. Það
verður eitthvert dularfullt jaðarástand þar sem flytjandinn hefur framselt frumkvæði sitt en
fyllir samt hlutverkið eins og sá sem veit hvað hann er að gera. Enda kemst hver og einn betur
inn í hlutverk sitt eftir því sem hljómsveitin æfir verkið oftar. Þessa tónlist þarf tvímælaust
að æfa. Við æfingu hlýtur verkið að breytast; það hættir að vera hlutlaust og fer að taka lit og
yfibragð af þeim sem flytja það. Þótt líkingamál höfundarins um tölvuskjáinn standist má
bæta því við að það eru til ýmsar tegundir tölvuskjáa og birtustig og litferði misjöfn.

Ef markmið höfundarins væri það eitt að heyra nákvæman lestur hrynmýnda sinna gæti hann
hæglega látið tölvu flytja verkin. Með lifandi tónlistarmönnum fær verkið allt aðra þýðingu
og áferð.

Því er þó ekki að neita að sjálfið er dálítið dustað til. Flutningurinn á ekkert skylt við leikræn
tilþríf virtúósanna. Það er ekki hægt að láta eins og ræðan sé sprottin úr brjósti flytjandans,
hann gengur bara þá leið sem honum er stikuð út, þótt hann sé frjáls. Hvernig er þetta ekki í
ritningunni: Þótt maðurinn sé frjáls getur hann valið að ganga hinn þrönga veg dyggðarinnar.
Það væri hreint ekki markvert nema einmitt af því hann er frjáls.

Einmitt. Og hefur það ekki sitt að segja að hópur flytjenda hittist á þessu jaðarsvæði hlýðni og
frelsis? Tjah, já og nei; þeir hittast eiginlega ekki. Hér komum við nefnilega að seinna efninu:
Taktur fer nærri því að vera birting tónlistarinnar í holdinu. Flestir menn geta upplifað takt
nánast eins og eigið hjartslag, eitthvað sem tifar í líkamanum. Taktskynið gerir þeim kleift að
stilla sig saman, leika tóna á nákvæmlega sama tíma, og jafnvel þótt gæti einhverrar óná-
kvæmni flytjenda sér hlustandinn um að raða öllu á sinn stað í taktgrindinni sem hann skynjar.
Hreyfinótnaskrift afleggur þetta fyrirbæri.

Nú er hver flytjandi eins og í eigin heimi að þessu leyti. Jafnvel þótt tónar ólíkra hljóðfæra
lendi saman á miðlínu er engin leið fyrir flytjandann að gefa því taktlega þýðingu.
Hreyfinótnaskrift hefur þennan eiginleika, að hún er ófrávíkjanlega ritmál. Flytjandinn getur
ekki fest tónverkið í minni og það heimilar honum ekki að lifa sig inn í viðburðinn á hug-

¹⁰ Líkinguna hefur hann eftir greiningu Marshalls Macluhans á miðlum í álýsta og gegnlýsta (sbr.
Macluhan M. *Understanding Media*, Cambridge 1994).

líkamlegum forsendum; það er ekkert einn-tveir-og-þungt-létt, saman-ekki saman, fyrst-ég-svo-þú. Hann stendur einn frammi fyrir guði þar sem lútersk guðfræði kom honum fyrir.

Eins og áður er getið gæti samstilling verið möguleg án takts, eins og þegar prósi er lesinn í hóp. En þar nýtur flytjandinn þess að textinn byggir á fyrirframgefnu kerfi setninga- og málfræði sem allir skynja á sama hátt. Nú kemur upp afar áhugaverð spurning: Hvort meðfætt formskyn okkar veldur því hugsanlega að við æfingu á hreyfinótnaverki förum við að skynja í því tiltekna setningar og því að leika það „saman“; hvort ekki hlýtur að myndast samfélag þrátt fyrir að í upphafi sé hver flytjandi í eigin heimi. Það kann að vera.

SÍÐDEGI Í ÁRBÆJARKIRKJU

Hér horfum við því upp á endurskoðun sjálfsins á öllum stigum: Sjálf höfundarins í sköpun frumefnisins, sjálf eða svipmót hugmyndanna, sjálf túlkandans – þetta sýndarsjálíf sem „leikur“ tónlistina – og loks hið félagslega sjálf, að hópur flytjendanna myndi sterka heild.

Þegar einveldi sjálfsins hefur verið svo rækilega ögrað, hvað gerir maður þá? Jú, maður semur óperu. Og hvað heitir hún? *Einvaldsóður*.

Það er nefnilega það.

Um leið og hlustandinn gekk inn í Árbæjarkirkju var eins konar *Gesamtkunstwerk*¹¹ hafið: staðurinn er gæddur tiltekinni birtu, lykt, áferð, stærð og hljómburði sem eru gerólík því sem væri í dæmigerðu leikhúsi og ekki annað í boði en gefa sig aðstæðunum á vald. Einkum af því að hann vissi að hér færu í hönd þrjár klukkutímar af tónlist sem yrði annars þraut að hlusta á.

Eins og í sumum gömlum timburkirkjum er hér skilrúm framan við altarið, þar sem lóðréttar trérimar girða af helgasta hluta hússins. Þar fyrir innan sátu hljóðfæraleikararnir og saúst því aðeins á milli rimanna. Þeir runnu þar með saman við innréttingu kirkjunnar, þeir voru og voru ekki. Það var auðvitað í fullkomnu samræmi við ofangreinda hófstillingu túlkandans.

En nú skyldi flytja óperu. Eins og mönnum er kunnugt eru söngvarar ekki mikið fyrir að skilja sjálfið eftir heima. Hvernig bregst höfundurinn við því? Söngvarinn situr óhjálpslega í forgrunni hljóðmyndarinnar; á hann bara að tónnlast á tveimur eða þremur tónum? Það má segja að svar Guðmundar Steins sé hrein opinberun. Það er nefnilega einmitt það sem Íslendingar gerðu öldum saman á kvöldvökum í baðstofum landsins; og heitir *að kveða* – jæja, kannski flestir hafi kveðið á fleiri en þremur tónum, en tveir nægja. Skyndilega rennur upp fyrir okkur að hljóðfæraraddir Guðmundar Steins eru í raun að kveða, einhvern dulinn texta sem berst þeim eins og að handan. Og það er í fullkomnu samræmi við heildarmyndina að ofan á kveðandi þeirra komi rödd og kveði í raun.

Einvaldsóður er kvæðabálkur eftir séra Guðmund Erlendsson frá Felli, ortur um 1648. Það er eins og annað í þessum leik á jaðri sköpunarinnar að kvæði þetta er ekki frumort heldur þýðing á ensku kvæði sem er um hundrað árum eldra.¹² Tónskáldið lætur það alveg vera að

¹¹ Gesamtkunstwerk er þýska orðið yfir það listaverk allra listgreina sem óperan sækist eftir að vera, í það minnsta allt frá dögum Richards Wagners.

¹² Sir David Lindsay, *The Monarchie* (um 1540)

smíða sérstakan óperutexta, líbrettó, úr kvæðinu. Sex hlutar þess eru er einfaldlega fluttir í heilu lagi. Þess vegna verður óperan um þriggja klukkutíma löng, með tveimur hléum.

Heiða Árnadóttir og Pétur Húni Björnsson skiptast á að kveða og eftir því sem á líður tekur hlustandinn eftir því að raddnotkunin sveimar á milli þriggja svæða. Í fyrsta lagi er kveðandi sem á einhvern hátt hefur verið þjappað saman á enn þrengra tónsvið en venjulegt er. Kvæðin eru þá nálægt því að vera tónuð en með smáum sveigum upp og niður. Í öðru lagi eru kvæðin kveðin á hefðbundinn hátt, með vissri stemmu sem spannar víðara tónsvið og fellur nokkurn veginn inn í venjubundna stillingu. Í þriðja lagi – og það er viðburður – fer Heiða að syngja á þann hátt sem líkist meira óperusöng. Við heyrum því minnst þrjár tegundir raddæðis¹³ og til skiptis karl- og kvenrödd, en öðru hverju saman. Athygli hlustandans binst sjálfu kvæðinu en tilbrigðin í flutningi þess tryggja að hún dofni ekki að ráði.¹⁴

Síðan eykur á fjölbreytnina að söngvararnir tefla fram ferns konar nærveru: Þeir geta verið á bak við skilrímið, í gættinni fram í kirkju, framan við skilrímið og í pontu, stundum saman á einum stað, stundum aðskildir. Í raun skortir hér ekkert á dramatísk tilþrif: Eftir því sem áhorfendur sogast meira inn í andrúmsloft verksins fá þessar tilfærslur meiri vigt í skynjun þeirra. Hér gildir nefnilega það sama og með tónana að ef sjaldan er breytt verður breytingin stærri.

Yfirlýst umfang verksins hefur reyndar sérstök áhrif. Það er líklegt að hlustandinn leiti hvíldar endrum og eins. Ég gæti hafa dottað tvisvar og sumir gestir hölluðu sér þar sem pláss var á öftustu bekkjunum. Þetta jók alls ekki á óþreyju hlustandans heldur var þá bara ánægjulegt að grípa þráðinn á ný. Það var eins og formið gerði ráð fyrir tímabundinni fjarveru hlustandans: Skyldi hlustandinn þá vera enn einn leikarinn í þessari tilraun um skerta nærveru sem höfundurinn og flytjandinn hófu?

ISO2018: ÓPERA?

Ég held að Staðlaráð hafi ekki enn fjallað um það hvað megi kalla óperu og hvað ekki. Lítum þó á hvað hér ætti að falla undir það ISOnúmer ef til væri.

Góður óperutexti er þannig gerður að hann er ekki bara ljóð heldur eru orðin eins og aðgerð; slagkraftur og afstaða eru innbyggð í þau. Orðin þurfa að hreyfa okkur, hvort sem það er til kátínu, reiði eða trega. Eða hneykslunar.

Einvaldsóður var nokkuð vinsælt kvæði hérlendis á 17. og 18. öld. Það kemur ekki á óvart því kvæðið er kröftugt, myndríkt, fyndið og hæfilega klúrt. Það hefur allt til að bera sem sjónvarpsserfúr nútímans sækjast eftir.¹⁵ Við þetta bætist að núlifandi hlustandi les úr kvæðinu pólitísk skilaboð, því framan af er þetta fyrst og fremst reiðilestur um illsku og spillingu

¹³ Orðið *raddæði* notaði ég fyrst í greininni *Sex alhæfingar um óperuformið* (Skírnir 2016, vor). Það merkir látæði raddarinnar.

¹⁴ Þessi greining á raddæði verksins byggir einungis á heyrn og líklegt er að jafnframt séu í spilinunni einhver millistig þessara þrepa sem hér eru grófflokkuð í þrennt.

¹⁵ Það má ímynda sér að hálfur eða heill kafli hafi verið kveðinn á kvöldi og menn beðið í ofvæni eftir framhaldinu. Kvæðið gæti hafa enst til húslestrar í tvær vikur.

nokkurra þekktra einvalda sögunnar. Kvæðið er frá umbrotatímum í íslenskri bragfræði og býður á köflum af sér ófríðindi sem hér eru þó síst til lýta. Það er næstum eins og grófgerður bragurinn hæfi efninu ágætlega.¹⁶

Það er sagt að í óperum eigi að vera persónur. Því skilyrði er fullnægt: Hlustandinn tekur þátt í óperu, leikur hlustandann sem kvæðamaður talar til, og kvæðamenn leika kvæðamenn, reyndar fleiri en tvo, því með því að breyta um raddæði breytist persóna flytjandans. Svo eru einstök hvörf í verkinu þegar kvæðamaður stígur upp í prédikunarstólinn. Þar magnast nær-vera hans og hann fer hálf leið inn í persónu prédikara. Það er forsmekkurinn að þeim skandal sem í vændum er í verkinu.

Það er sagt að óperur þurfi sviðsmynd. Sem fyrr segir gegnir Árbæjarkirkja því hlutverki. Áheyrendur eru þá ekki framan við sviðsmyndina heldur inni í henni. Næmi hlustandans á eiginleika þessa sviðs fer heldur vaxandi því lengur sem setið er. Það er nægur tími til að virða fyrir sér smæstu kvista í þiljum auk þess sem feluleikur hljóðfæranna veldur því að alla sýninguna er áheyrandinn að koma auga á nýja flytjendur eða hljóðfæri.

Um hljómsveitina má segja að þar leynist sannarlega kvikur hljóðheimur. Allir flytjendur grípa í tvö eða fleiri hljóðfæri. Lengi er staldrað við hverja nýja hljóðblöndu og sérhver viðbót verður til tíðinda, til dæmis skipti úr slagverkshljóðfærum í blokkflautur, blokkflautum í munnorgel eða munnorgeli í gítar. Þarna koma jafnframt við sögu heimasmiðuð hljóðfæri eins og títt var í verkum Harry Partch¹⁷, sem segja má að Guðmundur Steinn gjói hér augum til. Smátónbil eru frek í verkinu, sem minnir líka á Partch.

Kirkjan er lítil, hljómburðurinn beinn og án enduróms en þó lifandi. Þannig hljómaði tónlist á Íslandi á liðnum öldum, nálæg og greinileg í badstofurýminu, kveðin eða sungin. Þessi hljómburður og nálægð fellur prýðilega að tónmáli Guðmundar Steins. Fíngerð hrynmyndin mætti ekki við of miklum eftirómi og þótt tónarnir hljómi vel saman er tónlistin ekki hljómræn, hún miðar ekki að því að magna upp tiltekna hljóma og raða þeim saman. Hér er leikið með smátónbil og hlutföll þeirra á tónsviðinu. Þarna virðist vera jafnvægi sem ekki leyfir þá þöku sem mikill eftirómur myndar. Það er samt kærkomin ábót þegar gítar slær heila hljóma í síðasta hluta verksins, en það virðast fremur leikrænar en hljómrænar ástæður fyrir því.

Þessi umfangsmikla heild er tvímælalaust ópera. Um leið er hver kafli kvæðisins eins og ópera út af fyrir sig þar sem kímni, hneykslun eða andstyggð fléttast saman. Hljóðfærin mynda hæga en örugga framvindu verkið á enda. Og svo eru það hvörfin: Þau jafnast á við það svakalegasta sem leikhús býður upp á.

UM KINNROÐA VÍSDÓMSMANNA

Eftir fimm kafla verksins höfum við fengið sæmilegan skilning á úrkynjun og morðæði þeirra Nimrods, Nínusar, Semíramísar, Sardanapalúsar, Thomírísar, Alexanders og Júlíusar Sesars. Þau eru öll nógu fjarri til að við getum fylgst með og fussað yfir ósköpunum afdráttarlaust. Í

¹⁶ Fríðleiki kvæðisins er vissulega smekksatriði. Það er ort undir fornyrðislagi, sem hneigist til þess að sitja of þunglamalega í ljóðstaf á 17. öldinni.

¹⁷ Harry Partch (1901-1974) var bandarískt tónskáld sem samdi og flutti tónlist í sérsniðinni stillingu.

sjötta kafla kemur í ljós að öll þessi frásögn var ekki annað en inngangurinn að þungamiðju kvæðisins. Þar birtist sjötti einvaldurinn og þótt hann sé ekki sá blóðþyrstasti er ekkert dregið úr tilkomumiklum lýsingum á spillingu hans og fáránleika. Hann er páfinn í Róm.

Hvergi reynist tilvist einvalds jafn andstyggileg eins og þar sem hann kveðst fara með vald yfir trúarlífi manna. Páfastóll er dreginn sundur og saman í stórkarlalegu háði, dregnar fram gróusögur um það þegar páfinn reyndist vera kona og fleira í þeim dúr.¹⁸

Áhrifin sem þessi hvörf hafa á hlustandann eru engu lík. Honum finnst hann hafa dregist inn í söguþráðinn og það er reyndar ekki fjarri sanni: Í fimm löngum þáttum eru vandlæting hans og fyrirlitning smám saman brýndar. Þegar hann er loks tilbúinn er þeirri fyrirlitningu dembt yfir nokkuð sem hann var ekki eins tilbúinn að fordæma. Sjötti þátturinn er afdráttarlaus og grimmilegur lúterskur áróður gegn kaþólsku kirkjunni en lýkur með kristilegum brýningarorðum til hlustandans að lifa dyggðugu lífi því Kristur mun koma eins og steinn af himni til að verða eilífur kóngur í nýjum heimi. Af þessu má skilja að hann sé hinn eini rétti einvaldur.

Í stuttu máli þá hefur *Einvaldsóður* kristilegt inntak og logar af heift mótmælenda í garð kaþólsku kirkjunnar á 16. öld. Hlustandinn á auðvelt með að taka fjarlægð tónskáldsins frá textanum framan af verkinu. Textinn og aðferðin reynast ágætlega. Í sjötta kaflanum er eins og maður hafi verið svikinn og dreginn forspurður inn í rifrildi og prédikun. Í þessu felst listræn grimmd sem jafnast á við það besta sem leikhús nútímans býður upp á. Viðbrögðin eru undrun, óvissa, hneykslun eða óstjórnlegt innra hláturskast – eins og hjá þeim sem hér ritar – þar sem allt þetta hrærist saman. Eða velþóknun og samþykki, sem stranglúterskur hlustandi finnur líklega til.

Og skyndilega fær sviðsmyndin nýja merkingu, við erum ekki stödd bara í einhverju gömlu húsi heldur í kirkju!

Það verður einkennilegt skammhlaup í huga manns þegar hann reynir að henda reiður á þessu öllu. Fornt vald og nýtt, list, trú og pólitík, sakleysi og spilling, einlægni og blekking, allt verður þetta að flókaberði þarna undir kirkjusúðinni. Erum við að skyggna gamlan texta í ljósi nútíðar, eða hlýða á ádrepu um okkar daga með rödd fortíðar? Erum við að meðtaka kristinn boðskap í kaldhæðni eða er það kristin vandlæting sem dynur á okkur? Erum við að horfa á heiminn eða er verið að horfa á okkur? Maður verður að gjalti við minna.

Hlustandinn er svo sannarlega persóna í verkinu – svona niðursokkinn í forneskju kvæðisins – þar til hann kemur aftur til „sjálfs síns“, þótt hætt sé við að enginn viti lengur hvað það nú er, og sér þetta allt utan frá.

Hér er óhætt að rifja það upp að í kristinni guðfræði hefur hugtakið *skandall* sérstakan sess. „Að fá vísdómsmönnum kinnroða“¹⁹ virðist trúnni kappsmál; hún hefur frá upphafi falið í sér sérstaka ögrun því kristin táknfræði er að mörgu leyti ófyrirleitin: Krossinn er skandall²⁰,

¹⁸ Sú saga var lífseig á miðöldum að eitt sinn hefði kona í karlmannsgervi orðið páfi, en hún er víst ósönn.

¹⁹ Hér er vitnað óbeint í fyrri Kórintubræfið.

²⁰ Flestir vita að tákn krossins er áþekkt ævafornum dulspekilegum táknum. Færri hafa leitt hugann að því að í öndverðu minnr þetta form ekki á annað en pyntingatæki Rómverja, rétt eins og í dag mundi

upprisan er skandall, guð í mannlegu holdi er skandall og píslardauði er skandall. Hinn stolti skandall kristninnar.

Það var líklega hin kristilega umgjörð sem fyllti mig þeirri kennd að hér hefði ég orðið vitni að margföldum skandal.

Í fyrsta lagi er það hneykslanlegt inntak kvæðisins og spurningin um afstöðu tónskáldsins til þess. Hver sem hún er þá er ísmeygilegt bragð að stilla sér þannig upp á bak við sögulegan texta. Við getum kinkað kalli settlega yfir sögulegu gildi kvæðisins, en getum ekki neitað því að um leið erum við að skemmta okkur yfir grófu myndmálinu rétt eins og fyrstu hlustendur kvæðisins. Við erum dregin inn í mjög svo líkamlegan heim þess. Það sem virðist vera fjarlægð textans – og tónskáldsins – reynist vera ágeng nálægð.

Það fær manni kinnroða að þannig sé ráðskast með tilfinningar hlustandans, rétt eins og óperutónskáld skemmta sér við. Tónskáldið virðist sem sagt í fyrstu hlutlaus áhorfandi að textanum en svo kemur í ljós að textinn er sleggja sem dynur á hlustendum. Að baki því leynist augljóslega ásetningur tónskáldsins, og líklega kaldhæðið glott.

Í öðru lagi er hér skandall sjálfsins. Ef okkur leyfist að álykta að höfundurinn hafi framan af starfsævinni verið haldinn heilbrigðu sjálfsöfnæmi þá er hér að finna dýrðlega upprisu úr því: Hann færðist frá því að stýra sem minnstu í það að stýra í raun öllu. Hann talar beint í gegn um flytjendur eins og alvaldur andi sem svífur yfir sýningunni.

Hið hógværa sjálf hans springur út í þaulskipulagðri hugsmíð sem ber sköpunarkrafti hans vitni. Kannski er það kristilegt álitamál hvort hægt sé að skapa, en því gæti Guðmundur Steinn auðveldlega svarað: Nei, hann var ekki að skapa heldur *fremja*; fremja sjálfan sig.

Sjálfsöryggi fyrstu kristnu safnaðanna, þrátt fyrir mikið mótlæti, var í sjálfu sér skandall. Þeir bjuggu yfir einhverri fullvissu sem ekkert fékk bugað, hversu fámennir og kúgaðir sem þeir voru. Ekki ætla ég að líkja S.l.á.t.u.R.²¹ við söfnuð þótt listrænt ágengi jaðri þar við heilaga köllun. Af hneykslanlegu sjálfsöryggi stóðu samtökin fyrir þessum viðburði og er óskandi að óskammfeilnin endist þeim lengi enn.

Hugsanlega hefur samtals um fjórði tugur áheyrenda lagt leið sína í Árbæjarkirkju þessa helgi. Það er skandall ef það þykir nægja og nú sé þetta búíð. Hér var flutt ópera af wagnerískri lengd, vídd og dýpt...og eins og það eigi ekki að spyrjast út til þeirra sem hafa hæst um óperuformið.

VÍSUN Í GENESIS

Hugsanlega þarf ekki að setja sig í kristilegar stellingar til að fara með sterkan boðskap heim af þessari sýningu: Andstyggð á hvers kyns sjálfgefnu valdi og ofríki. Getur það ekki átt við um opinbert-, trúarlegt-, félagslegt- eða menningarlegt vald? Öllu þessu ögrar *Einvaldsóður*, sjálft verkið – en jafnframt umgjörð þess og sviðsetning.

söfnuður gera hengingaról að helgitákni.

²¹ S.l.á.t.u.R. er skammstöfun yfir Samtök listrænt ágengra tónskálda umhverfis Reykjavík.

Ekki veit ég hvort verkið snýr áhorfandanum til kristni en hitt veit ég að mér leið dálítið eins og Söru hans Abrahams, sem hló þegar Drottinn sagði henni að hún mundi verða þunguð, rétt um níræð að aldri²². „Eftir að ég er gömul orðin, skyldi ég þá á munúð hyggja?“ sagði hún. Nei skoh, hugsaði ég, lengi er von á einum. Skilgetið afkvæmi óperunnar úr hörðustu átt.

Þetta voru tíðindi og þau verða ekki oft stærri í íslenska óperulífinu.

²² Hún var systir Abrahams. Eigum við að ræða um skandala?