

Forord

Første gang jeg stiftet bekjentskap med Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen*, var som 15-åring. Da hadde jeg allerede i noen tid vært stor tilhenger av *Der fliegende Holländer*, et verk som uansett hvor framoverskuende det er, viser et fullstendig annerledes musikalsk og scenisk idiom. Det første inntrykket jeg fikk av *Ring* var derfor et av forbauselse og forvirring. Samtidig utøvet det mytiske stoffet og musikken en fascinasjon omtrent på samme måte som eventyr gjør det. Jeg kan ikke tilskrive denne fascinasjonen noe annet enn en lignende underbevisst innflytelse som eventyr utøver på barn, og myter er ment å utøve på de mer voksne. De har begge noe viktig å si om verden og oss selv som i første rekke skjer gjennom identifisering med de mytiske skikkelsene. Innholdet absorberes først underbevisst, og den videre modningsprosessen bringer det fram i bevisstheten.

Wagners musikalske mytedrama hadde selvsagt ikke øvd samme innflytelse på meg hvis jeg ikke også hadde vært en musikkinteressert 15-åring, og dette knytter an til hvordan de fleste oppfatter Wagners drama, nemlig som musikalsk kunstverk. Den musikalske opplevelse er like vanskelig å få tak på som den mytiske, og minst like vanskelig å sette adekvate ord på, hvilket jeg går ut fra må forstå for at musikkens betydning er så problematisk å definere. Alle som er interesserte i musikk vet hvor viktig musikken er i opplevelsen, men å kle denne opplevelsen i begreper er vanskelig, så vidt jeg kan skjønne fordi den utfolder seg på et ikke-begrepsmessig plan. Dens betydning er som sådan også av en underbevisst karakter, hvis vi med dette forstår et nivå før begrepsdannelsen trer i kraft. Slik sett står den i nær forbindelse med myteforståelsen som likeså krever innlevelse og intuitiv absorbering. Også når det gjelder strukturdannelsen har myte og musikk mye felles. Begge strukturer ernærer seg på hver sin måte av gjentakelse, kontrast og speiling på den måten at deres forskjellige deler vinner mening og betydning gjennom sammenligning med andre deler på bakgrunn av deres likhet eller eventuelle kontrast. Paralleliteten mellom myte og musikk kan videreføres gjennom at kontrasten først forstås gjennom likheten. Ingen av motsetningene kan være av en slik karakter at vi ikke samtidig oppfatter det de har felles.

Wagner skjønte disse tingene kanskje bedre en de fleste, og han setter også ord på det på en måte som gjør at vi ikke kan være i tvil om at han visste hvor myte og musikk faller sammen. Det er på denne bakgrunn at han skapte sine musikkdramaer. Han siktet først og fremst mot nettopp den intuitive forståelsen, noe han selv understreker gang på gang.

Omtrent slik var det jeg opplevde mine tidlige møter med dette veldige dramaet, noe som for mitt vedkommende inspirerte til videre fordypning. Det er i forlengelsen av denne underbevisste forståelsen, og den lange prosessen som bragte den fram i bevisstheten at denne hovedoppgaven har blitt til.

I denne forbindelse må jeg takke min veileder, professor Erling E. Gulbrandsen for faglig inspirasjon og god veiledning. Han har hjulpet meg mye med å sette ord på ting, og bidratt med fruktbare innfallsvinkler, om man vil, bidratt til bevisstgjøringsprosessen. Samtidig vil jeg rette en takk til universitetslektor Øyvin Dybsand for at han alltid har vært beredt til å yte en hjelpende hånd med hensyn til de utmerkede klare og lesbare noteeksemplene som finnes i teksten. Sist, men ikke minst vil jeg takke min kone, Anne Cathrine. Hun har vært meg til utrettelig kjelp og støtte under dette arbeidet, som diskusjonspartner, konstruktiv kritiker, oppmuntrer, og for å ha bidratt med forslag og skarpsindige iakttagelser som har nedfelt seg og funnet sin plass på sidene i denne hovedoppgaven.

Innholdsfortegnelse

1.	Forord.....	1
2.	Innledning.....	5
3. I.	Wagners idé om Das Gesamtkunstwerk.....	10
	1.1.	10
	1.2.1.	11
	1.2.2.	12
	1.2.3.	13
	1.2.4.	14
	1.2.5.	16
	1.2.6.	18
	1.3.1.	21
	1.3.2.	22
4. II.	Das Gesamtkunstwerk i sin endelige teoretiske utforming.....	25
	2.1.1.	25
	2.1.2.	25
	2.2.1.	26
	2.2.2.	27
	2.2.3.	30
	2.3.1.	32
	2.3.2.	34
	2.4.1.	37
	2.4.2.	40
	2.5.1.	43
	2.5.2.	44
	2.5.3.	45
5. III.	Orkesterets fortellerevne i Das Rheingold og Die Walküre akt I og II.....	48
	3.1.1.	48
	3.1.2.	49
	3.2.1.	50
	3.2.2.	51
	3.2.3.	52
	3.2.4.	55
	3.2.6.	58
	3.3.1.	60
	3.3.2.	61
	3.3.3.	63
	3.4.1.	63
	3.4.2.	64
	3.4.3.	66
	3.4.4.	69
6. IV.	Orkesterets fortellerevne i DieWalküre akt III og Siegfried akt I og II.....	73
	4.1.	73
	4.2.1.	74
	4.2.2.	76
	4.2.3.	77
	4.2.4.	79
	4.3.1.	82

4.3.2.	84
4.3.3.	87
4.3.4.	91
4.4.1.	92
4.4.2.	95
7. V. Orkesterets fortellerevne i Siegfried akt III og Götterdämmerung.....	98
5.1.	98
5.2.1.	100
5.2.2.	103
5.2.3.	106
5.3.1.	107
5.3.2.	110
5.4.1.	112
5.4.2.	114
5.4.3.	119
8. Oppsummering.....	120
9. Litteraturliste.....	122

Innledning

Målsetning, metode og problemformulering

Mitt formål med denne avhandlingen er å belyse musikkens, først og fremst representert ved orkesteret, ”fortellerevne” i Richard Wagners musikkdramatiske visjon om ”Das Gesamtkunstwerk.” Normalt oversettes dette til norsk som ”syntesen av kunststartene” for det finnes ikke et tilsvarende norsk begrep som dekker alle de tyske betydningsnyanser. I dette arbeidet tar jeg utgangspunkt i utvalgte deler av han store fireaftens dramasyklus *Der Ring des Nibleungen*, fordi dette verkets lange tilblivelseshistorie gjør det mulig å fange opp alle utviklingsstadier denne ideen undergikk fra først til sist. (*Das Rheingold* var det første egentlige ”Gesamtkunstwerk”, og *Götterdämmerung* det nest siste.) Med fortellerevne mener jeg primært musikkens medskapende og deltagende funksjon i dramaets helhetlige meningsdannelse. Underveis er det et siktemål å diskutere hvorledes impulser fra sentrale tenkere, først og fremst Schopenhauer og Nietzsche leverer tankemodeller som gjør det mulig for Wagner å tenke nytt omkring musikkens fortellerevne, og derved ikke bare bygge opp en teoretisk begrunnelse for ”Das Gesamtkunstwerk,” men også å utvikle nye måter å bruke musikkens uttrykkskraft til å berike dette dramaet som audiovisuell opplevelse. Jeg mener i tillegg å kunne påvise at impulsene fra de nevnte tenkerne også hadde innflytelse på hvordan Wagner anvender orkesteret med hensyn til å bruke dets fortellerevne på nye måter.

Dette innebærer at jeg i utstrakt grad støter sammen med et felt innen Wagnerlitteraturen som er undersøkt og framstilt i en rekke avhandlinger opp gjennom tiden. Det dreier seg her om den spesielle formen for musikalsk motivdannelse hvormed Wagner utleder musikalske motiver fra sceniske hendelser, tradisjonelt kalt ”ledemotivteknikk.” Det som imidlertid kjennetegner mange av disse framstillingene er en tendens til at musikken skilles ut som et helt eget felt, uten større innflytelse på den dramatiske meningsdannelsen enn som rent dekorativt element. På den annen side finnes det også en retning som undersøker Wagners musikk fra en rent musikalsk synsvinkel. Dette er en retning som var fremherskende i det faglige miljøet i Tyskland på 1960 og 70-tallet. For disse forskerne gjaldt det først og fremst å avdekke musikalske formdannelser i Wagners orkestersats.¹ I begge disse tilfellene presses

¹ Jf. Dahlhaus 1970, Kunze 1970, Stephan 1970, Kropfinger 1975

musikken ut av den dramatiske meningsdannelsen, i sistnevnte tilfelle dog ikke som et uviktig, men mer som et helt selvstendig element.

Det er grunn til å hevde at enten man ser på rent musikalske formprinsipper, eller søker å avdekke og identifisere motiver på bakgrunn av deres tilknytning til en gjenstand eller et begrep på scenen, treffer man musikkens medskapende stilling i Wagners drama dårlig. I begge tilfeller skilles musikk og drama fra hverandre som nærmest selvstendige størrelser på en måte Wagner aldri intenderte. Har hans musikk i dramaet nærmest symfonisk karakter, er ikke dette fordi det å skrive symfonisk musikk var et mål for Wagner, men en følge av orkesterets oppgaver som uttrykksbærer, kommentator, erindringsstøtte og medskaper i meningsdannelsen gjennom alle dramaets deler. Det er derfor viktig å gripe denne saken an på en måte som kan vise hvordan musikken her spiller en avgjørende rolle, en rolle som dramaet som tekstlig og scenisk fenomen ikke kan klare seg uten. De aller fleste vil nok i opplevelsen av Wagners drama sanse dette sterkt. Det gjelder å finne en innfallsvinkel som gjør at vi kan sette ord på denne opplevelsen. Med dette mener jeg ikke bare en opplisting av musikalske motiver med dramatisk betydning, men fortrinnsvis å sette ord på opplevelsen av musikkens egen uttrykksbærende kraft. En slik innfallsvinkel finner man faktisk i større grad i analyser av operaer av mer tradisjonell karakter, for eksempel i analyser av Mozarts og Verdis musikkdramatiske verker, hvor man i høyere grad er opptatt av de genremessige idiomene. På mange måter har Wagners egen insistering på forskjellen mellom hans ord-tonedramaer og tradisjonell opera bidratt til at man har blitt mye mer bevisst på å kartlegge det som skiller dem enn det de faktisk har felles. Jeg vil nesten våge påstanden om at et Wagnersk musikkdrama hadde vært bedre tjent med å bli underkastet en vitenskapelig studie hvis utgangspunkt var at det dreier seg om en opera blant mange, og ikke en vesensforskjellig genre.

For en mer fruktbar innfallsvinkel til en helhetlig undersøkelse som integrerer musikk, tekst og scenisk handling, og lar dem alle framstå som uløselige og nødvendige deler av syntesen, må vi faktisk vende oss til antropologien. Claude Levi-Strauss, som i høy grad beundret det mytiske ved Wagners drama, og omtalte ham som ”mytefortolkningens udiskutable far” har her bidratt med interessante innfallsvinkler.² Levi-Strauss forfølger ikke dette emnet, og berører i virkeligheten bare toppen av et isfjell, men det er fra mitt synspunkt en meget fruktbar innfallsvinkel til *Der ring des Nibelungen* som det mytologiske drama den er.

² Claude Levi-Strauss, *Myth and meaning*. London 1978

Gjennom en slik innfallsvinkel er det mulig å få grep om dramaet på den måten at vi kan få til en integrert tolkning av helheten hvor musikken også inngår som en uløselig del. Med en mytologisk tolkning mener jeg ikke den allegoriske fortelling, men det Levi-Strauss omtalte som det strukturelle nivå hvor hendelser eller bilder som inneholder motsetninger holdes opp mot hverandre, og speiler hverandre. Det lineære er derfor underlagt en struktur som i mye større grad er beslektet med billedkunst eller arkitektur. Det er i undersøkelsen av hvordan delene passer sammen som ledd i en større struktur som hele tiden beveger seg fram og tilbake på tidsaksen at Wagners musikk vinner det dyptpløyende og medskapende meningsinnholdet den uten tvil er ment å besitte. Under arbeidet med dette har jeg blitt hjulpet av Robert Donningtons studie *Wagners ring and its symbols* som griper dette komplekset an fra en jungiansk psykologisk synsvinkel. Dette er den eneste studien som i noen vesentlig utstrekning vektlegger Wagners mytologiske bilder, men har dessverre den ulempen at den i så stor grad dreier seg om underbevisste prosesser. I så måte blir den snarere en studie av Wagners egen sammensatte personlighet enn av hans verk. I tillegg har jeg blitt inspirert i dette foretagende av Peter Wapnewskis studie *Der traurige Gott*, som er en skarpsindig studie i personkarakteristikker, men uten å ha primær interesse for musikkens rolle, og Kurt Overhoffs *Die Musikdramen Richard Wagners, eine thematisch-musikalische Interpretation* som likedan trekker inn mytologiske forestillingsbilder, og kombinerer dem med musikalske motiver, men på en måte som fremmer oversikt foran fordypning.

I løpet av denne avhandlingen kan jeg ikke unngå å komme inn på den, spesielt i USA, viktige og skoledannende studien til Jack M. Stein. I den senere tid er denne formen for Wagnerforskning blitt trent noe i bakgrunnen til fordel for andre interessefelt, ganske særlig i forhold til orkesterets "talende" eller om man vil, "fortellende" evne, men jeg mener at siste ord i denne sammenhengen nødvendigvis ikke er sagt, fordi disse to problemfeltene henger nøye, nærmest uopløselig sammen. Steins sentrale hypotese i hans bok: *Richard Wagner and the synthesis of the arts*, er at ideen om kunstsyntesen skiftet dramatisk under innflytelse av Schopenhauers kunstfilosofi. Ifølge Stein aksepterer Wagner nå musikk og skuespill som to fullt legitime og selvstendige kunstarter. Følgelig ble musikkdramaet et produkt hvor begge kunststartene utspilte seg side ved side, men begge på hver sin måte like autoritative i sitt uttrykk. Fra å være et middel i dramaets tjeneste, blir musikken nå sideordnet med dette, og den nærmeste beskrivelsen vi kommer, er at den nå blir et drama ved siden av dramaet. Det kunstneriske resultat av denne omdefineringen av "Das Gesamtkunstwerk", er en meget hørbar forandring i musikkens taleevne. Denne forandringen kom, fortsatt ifølge Stein,

gradvis helt fra 2. akt av *Die Walküre*, og framover. Dette syn forandrer premissene for mye av den forskning som er blitt gjort på musikkens taleevne, fordi den hevder at de musikalske motivene løsriver seg fra ord og handling, og begynner en egen, selvstendig symfonisk utvikling. Derfor blir alle forsøk som gjøres på å knytte disse motivene spesifikt til ord og bilde, om ikke helt meningsløse, så i det minste meget usikre. Noen spesifikk taleevne, er det ikke lenger snakk om, i høyden en generell assosiasjon.

Min antagelse går derimot ut på at Wagners idé om ”Gesamtkunstwerk” ikke ble radikalt forandret som følge av hans lesning og tilslutning til Schopenhauer. Det vil si, ikke i dets vesentlige idégrunnlag. Teorien forandrer seg, det klingende uttrykk forandrer seg også noe, men visjonen forandrer seg ikke. Tvert imot skal jeg argumentere for at allerede i *Oper und Drama* har Wagner visualisert en orkestersats som utvikler seg symfonisk, men hvor utviklingen til enhver tid er betinget av det som foregår på scenen, altså i ord, bilde og bevegelse. Jeg skal prøve å vise, gjennom en analyse av *Oper und Dramas* 3. del, og også gjennom andre teoretiske skrifter som gikk forut for den, at hvis vi sammenholder alt Wagner skriver om dette, får vi en visjon om et scenisk drama, hvor musikkens rolle er å fortløpende kommentere, utdype og utfylle alt det som skjer på scenen. I en sammenhengende musikalsk struktur som forbinder alt som har gått forut med øyeblikket, er det dessuten mulig å nøytralisere temporale ulikheter slik at alt kan presenteres som en tildragelse i nåtid. Som nevnt er denne evnen som musikken besitter av avgjørende betydning hvis vi, som jeg, er opptatt av å vektlegge det mytologiske og strukturelle aspektet ved Wagners drama. Jeg velger å kalle dette for en representativ anvendelse av orkesteret fordi måten å utlede motiver fra sceniske tildragelser setter dem i stand til å tre inn som representanter for disse. Som jeg videre skal vise i min analyse av utvalgte musikkseksempler, setter en slik anvendelse av de musikalske motivene, begrensninger på hvor symfonisk orkestersatsen kan utvikle seg, noe som reduserer dens evne til å spille en aktivt medskapende rolle gjennom alle dramaets deler. Den kunstneriske inspirasjonen, når det kommer til skapende virksomhet, gir seg på den annen side utslag som overskrider rammene som teorien setter opp, og det er i dette spenningsfeltet at tankene til Schopenhauer og senere Nietzsche bidrar konstruktivt ved å levere begrunnelser for å anvende orkesteret på andre måter hvor det musikalske materialet ikke lenger bare begrenser seg til en representerende oppgave, men i en helt annen forstand fungerer som pådriver på, og deltager i den dramatiske tilblivelsesprosessen.

For at denne innfallsvinkelen skal kunne utnyttes på den mest fruktbare måte, er jeg hele tiden bevisst på holde fokus rettet mot musikkens medskapende, og i økende grad også skapende karakter. Derfor har jeg kommet fram til følgende problemformulering:

Er det fruktbart å se musikkens medskapende og fortellende evne i "Das Gesamtkunstwerk" i lys av de over nevnte filosofers kunstestetiske systemer? Tanken er her at hvis Wagner holdt fast ved sin idé om å la musikkens motiver gripe aktivt inn i den dramatiske meningsdannelsen, kunne det i disse filosofiske systemer finnes tanker som kunne inspirere og anvendes konstruktivt i realiseringen av kunstsyntesen. Som en premiss for denne tankegangen ligger altså en antagelse, støttet på praktiske eksempler fra verkene, at virkemidlene som Wagner så for seg i *Oper und Drama* i enkelte tilfeller ikke var adekvate. For at orkesteret kunne fungere i sin tiltenkte rolle trengtes et minimum av motivdannende sceniske impulser. Hvis disse ikke forelå, opphørte orkesterets deltagelse i meningsdannelsen, noe som tar form av et meget hørbart stemningsfall. Siden det er et faktum som ikke kan bestrides at orkestersatsen i Wagners verker blir mer og mer symfonisk, og at dette sammenfaller relativt nøyaktig i tid med Wagners møte med Schopenhauer, trekker jeg derfor den slutning at Wagner faktisk lot seg inspirere av visse tanker vi finner hos ham. I Nietzsches tilfelle øvde han og Wagner gjensidig påvirkning på hverandre. Derimot er det ikke sagt, som enkelte har hevdet at påvirkningen var ensidig fra Wagner til Nietzsche. Uten tvil var Wagners kunst den direkte foranledningen til Nietzsches kunstteori, men vi finner hos ham tanker som meget godt kan ha virket motsatt vei. Mitt anliggende er å forsøke å etterspore slike påvirkninger i Wagners verker, både som begrunnelser i ettertid og inspiratorer for å eksperimentere med nye måter å realisere kunstsyntesen.

Kapittel I

Wagners ide om "Das Gesamtkunstwerk"

Utviklingslinjer og begrunnelser

1.1

I dette kapittelet er det min hensikt å rette oppmerksomheten mot konseptet "Das Geamtkunstwerk" som Wagner utvikler gjennom et omfattende teoretisk arbeid kjent som *Zürich- teoriene*, siden de i all hovedsak ble til der. "Gesamtkunstwerk" er en beskrivende betegnelse for den nye typen musikkdramatisk kunstverk, til forskjell fra Opera på den ene siden, og talt skuespill på den andre, som Wagner gjennom de nevnte teoriene, søker og utvikle og begrunne. Betegnelsen er vanskelig å oversette, "altomfattende kunstverk" høres altfor bombastisk, og gir dessuten ikke de riktige betydningsnyanser som den tyske betegnelsen. Derfor kommer jeg i det videre arbeidet til å holde fast ved den tyske benevnelsen. Årsakene til at dette nye kunstverket fikk den utformingen det fikk, er et resultat av en innfløkt og omstendelig utviklingsgang over flere år. En utvikling som gjenspeiler kompleksiteten i mannen som skapte det. Han var komponist, musiker, dramatiker, samfunnskritiker og forkynner alt på en gang, og alle disse sidene bidro til utformingen av "Das Gesamtkunstwerk".

Jeg skal nærme meg dette fenomenet med utgangspunkt i antagelsen at mannen som skapte det først og fremst var komponist. Uansett hvor mye han selv prøvde å bygge en argumentasjon for at "Gesamtkunstwerk" var en form for drama, hvor musikk måtte være med som et nødvendig middel for å bringe det til uttrykk, blir det igjen et element av kompetanse hos skaper, og preferanse hos publikum som viser at Wagners kallelse først og fremst var komponistens. Forfatter kan hvem som helst bli som føler seg kallet, og har den nødvendige inspirasjonen, men for å bli komponist kreves det en møysommelig tilegnelse av et helt spesielt håndverk, som få mennesker uten en helt spesiell draging tilegner seg. Wagner var dessuten også musiker, så dyktig som kapellmester, at dirigenter fortsatt verdsetter hans essay *Über das Dirigieren*.³ Det er derfor etter mitt syn, ingen motsetning i å betrakte Wagners liv og virke fra komponistens synsvinkel. Han var uten tvil en kunstner som

³ G.S. VIII, Breitkopf u. Hartel 1913 s.338

var oppfylt av betraktninger som han måtte formidle til omverdenen, men det er rett og slett for snevert å tolke Wagner slik som man kan fortolke et skuespill av Goethe eller Schiller. Wagners verk besitter kvaliteter av en annen art som gjør dem til de kunstverkene de er, og det er primært musikkens medskapende og henrivende tilstedeværelse som forlener dem med disse kvalitetene.

1.2.1

Utgangspunktet for dette kapittelet, er gjennom en framstilling og diskusjon av teorikomplekset, samlet under betegnelsen *Zürich-teoriene*, og det halvveis selv-biografiske skriftet som han forfattet rett etter, *Eine Mittheilung an meine Freunde*, å etterspore hvordan og hvorfor Wagner fikk ideen til ”Das Gesamtkunstwerk”. Jeg skal vise at Wagner i de turbulente årene som fulgte etter at han hadde fullført ”Lohengrin”, på mange måter gjennomgikk en kunstnerisk krise som kom i tillegg til den personlige krisen han måtte gjennom. Det sier ikke så lite om en persons sjelelige styrke at han ikke bare i denne tiden var i stand til å beskjeftige seg med kunst overhodet, men også å bringe denne krisen, i det minste på det kunstneriske plan, til en fruktbar konklusjon. Jeg skal ikke gå noe nærmere inn på de personlige forholdene som Wagner levde under på denne tiden. Det faller utenfor rammene i denne hovedoppgaven, som utelukkende skal dreie seg om kunsten. Personlige forhold trekker jeg bare inn der det er helt nødvendig for kunstforståelsen. Derimot er det nødvendig å gå grundig gjennom den prosessen som ledet fram til den helt nye kunstneriske retningen som Wagner slo inn på fra og med komposisjonen av *Das Rheingold* i 1854.

I den personlige og kunstneriske krisen som Wagner befant seg i årene mellom 1848 – 51, stod han på mange måter på bar bakke. Han befant seg i en slags flytende tilstand hvor alt var i stadig forandring i og rundt ham. I denne situasjonen følte han at han måtte skrive ned alt det som gjærte inn i ham, og det resulterte i det teorikomplekset som er nevnt ovenfor. I disse skriftene tar han for seg både politikk og kunst. Han går til krasse angrep mot det bestående samfunn. Han går inn for omstyrting av samfunnsordningen, og argumenterer for å forkaste kristendommen til fordel for en ny og humanistisk religion hvor mennesket feirer seg selv gjennom samtidig å delta i og bivåne et kunstverk som bare kunne bli en realitet hvis alle forskjellige kunstarter gikk sammen i å skape det. Religionsfeiringen skulle med andre ord ut av kirkene og inn i teatersalen. Det er mot denne bakgrunn han utvikler ideen om ”Das Allgemeine Kunstwerk der Zukunft”,⁴ senere bedre kjent som ”Das Gesamtkunstwerk”.

⁴ *G.S. III*, 1913 s.63

Det eneste konkrete han hadde å gå ut i fra når han utvikler ideen til dette kunstverket, var den operaen han hadde fullført bare to år tidligere, og det derfor naturlig at den nye retningen som foresvevde ham, uten derved å ha fått noe konkret innhold, måtte ta *Lohengrin* som sitt utgangspunkt. Derfor kommer denne framstillingen også til å ta utgangspunkt i en framstilling av de aspektene ved dette verket som peker framover mot det som skulle komme. Med de fordelene som tilbakeblikket gir, kan vi lett skjelve disse, noe også Wagner selv gjør i *Eine Mittheilung an meine Freunde*.

Før jeg kommer så langt må jeg også omtale det kunstneriske oppgjøret Wagner måtte ta med seg selv. Det faktum at han på et tidspunkt holdt på å gi opp å lage musikk overhodet, er fort gjort å bagatellisere, men jeg tror at han var oppriktig når han sier at på et eller annet tidspunkt i 1849, kunne dette ha blitt en realitet. Sannsynligvis må dette henge sammen med hans usikkerhet på veien videre, og som det må ha sett ut for ham på det tidspunkt, hans mislykkethet som operakomponist i forhold til publikums uforstående holdning til hans tanker om en ideal opera. Det må ha vært en heldig kombinasjon av et bevisst og underbevisst ønske om fortsatt å skrive musikk som avholdt ham fra det, og fra det øyeblikk denne beslutningen var tatt, ser det ut som den musikalske siden i ham overtar mer og mer inntil det i tredje del av ”Oper und Drama” kommer så langt at musikken uten sammenligning er det viktigste delementet i syntesen av de tre ”rent menneskelige” kunststartene. Den blir så viktig at det oppleves som perspektivet snus om, og framstillingen blir tilsvarende uklar: Snakker Wagner om at ord, bilde og bevegelse alene utgjør Drama, og musikken på en måte brettes ut over det som et slags vern som dramaet trekker om seg selv, eller framkommer Drama først når de tre kunststartene går sammen i et samlet auditivt og visuelt uttrykk, eller er det kanskje litt av begge deler som kommer nærmest virkeligheten? I kapittel IV kommer jeg til å argumentere for at det er denne siste måten å se det på som lettest kan forsvares. Noe som henger sammen med musikkens evne til å fylle flere funksjoner på en gang.

1.2.2 Betegnelsen ”Gesamtkunstwerk” som jeg anvender i denne hovedoppgaven, er hentet fra Wagners egen betegnelse på det han ellers omtaler som ”Kunstwerk der Zukunft”. Han bruker betegnelsen som et navn på det kunstverket han hadde i tankene siden en gang rundt midten av 1840 – årene, og fram til han skrev ned det som skulle være den endelige teoretiske beskrivelsen av det, ferdig med historiske begrunnelser for hvordan det måtte være, og hvorfor det måtte være slik. Dette kunstverket skulle være en syntese av kunststartene, med de tre menneskelige, de som menneskekroppen selv frembringer, Poesi, Musikk og Bevegelse (samlet under betegnelsen dans) som de fremste og høyeste. Men også de mer perifere

bildende kunstartene hadde sin plass siden mennesket ikke kan tenkes utenfor sin plassering i landskapet.

Det følger av en logisk riktig slutningsrekke at Wagner i de første teoriene om ”Das Gesamtkunstwerk” kom fram til ideen om at det fullkomne drama skulle, eller måtte være en syntese av alle kunstartene. Han var disippel av filosofen Ludwig Feuerbach på denne tiden, og denne filosofens ekstreme form for fenomenalisme, betraktet alt som ikke var sansbart som ikke-virkelig. Det følger derfor at hvis kunstverket skal kunne gripe oss følelsesmessig, kan ingenting overlates til fantasien. Fantasien omtaler Wagner i *Oper und Drama* som formidleren mellom forstand og følelse. Det vil altså si at en tankemessig prosess må komme foran opplevelsen. Tanken er abstrakt, og selv om den kan ha et helt konkret innhold, er dette ikke til stede ”her og nå”, og derfor heller ikke virkelig. Følelsen forblir kald overfor alt som ikke er virkelig tilstedeværende, sier Wagner videre i *Oper und Drama*, det kan ikke gripe oss, rive oss med eller trollbinde oss. Hvis slike situasjoner skal kunne unngås må alle kunstartene tas til hjelp. Vi kan gå til dagens filmindustri for å vise hvor stor gjennomslagskraft disse kunstteoriene har fått. Verket har bare virkelig eksistens i øyeblikket. Utenom den flyktige opplevelsen av en framførelse eksisterer det bare ”in abstracto”, som et produkt av erindringen. Det var først på et senere tidspunkt at Wagner aksepterte at det fantes noe som var virkeligere enn det direkte sansbare, og som hadde virkning på det uten selv å kunne observeres direkte. Denne innsikten virker som vi skal se som en forløsning på hans sjelelige og kunstneriske horisont, og gir hele ideen om ”Das Gesamtkunstwerk” en uten sammenligning mer omfattende, ny og dypere mening enn den hadde i utgangspunktet.

1.2.3 Slik Wagner framstiller forholdet mellom de tre menneskelige kunstene i *Das Kunstwerk der Zukunft* får vi inntrykket av at de er likeverdige og utfyller hverandre gjennom et vekselspill hvor den ene eller den andre trer i forgrunnen alt etter som det er betinget i den dramatiske handlingen. Hvis vi forfølger denne tanken til sin logiske konsekvens, kunne vi hevde at Wagner så på slike sceniske verker som *Tryllefloyten* og *Fidelio* som en slags målestokk også for fremtidens kunstverk, og at det var en framgangsmåte som hadde noen trekk felles med disse, han hadde i tankene:

”The role of the spoken word is prominent in the theory of The artwork of the future.

Wagners outline would seem to require the use of spoken dialog at times during the drama”.⁵

⁵ J.M. Stein, *Richard Wagner and the synthesis of the arts*, Detroit 1960 s.65

Dette kan faktisk gi god mening som en slags midlertidig løsning på hvordan en syntese skulle kunne skapes, for i de to årene mellom Wagner avsluttet *Lohengrin* og begynte på sine ”Zürich- teorier”, som kulminerte i ”Oper und Drama”, planla han to dramatiske prosjekter, ”Siegfried” og ”Friedrich Barbarossa”. Det første av disse var kimen til det som senere skulle ende som *Der Ring des Nibelungen*, men det andre var tenkt som skuespill, uten musikk. Ideen om skuespillet kom aldri så langt at det ble med i de samlede skriftene, men det at Wagner faktisk arbeidet med det over lengre tid, og var usikker på hva han skulle gå videre med, viser at han hadde problemer med å finne veien videre som operakomponist, og at han eksperimenterte med forskjellige muligheter. Om ikke annet, viser det i alle fall at akkurat rundt denne tiden, var det den siden i Wagners karakter som jeg nedenfor benevner som dramatikeren i ham som øyensynlig hadde overtaket i hans bevissthet, og dette var nok mest sannsynlig på grunn av at komponisten så ut til å ha kommet til veis ende. Han hadde ikke hatt en eneste suksess som operakomponist siden *Rienzi* i 1841.

Absolutt musikk tenkt som instrumentalmusikk var under enhver omstendighet ikke noe alternativ. Carl Dahlhaus hevder at Wagners syn på musikkhistorien var dialektisk⁶. Tankegangen var at Haydn og Mozart hadde perfektjonert symfonien som absolutt musikk, Beethoven hadde overtrådt grensene for absolutt musikk idet han lar ordet gjøre sitt inntog i symfonien. Hvis man skulle unngå å trå i de sirklene Beethoven allerede hadde forlatt, var det nødvendig med fornyelse. Årene mellom avslutningen av *Lohengrin*, og fram til en gang rundt 1850 – 51 må ha vært turbulente år for Wagner ikke bare på det ytre plan, noe han selv innrømmer i et brev til Liszt i 1850. En epoke var over, og veien fram var usikker, noe som hans tentative forsøk med skuespill viser. En hel kunstnerisk fornyelse var nødvendig. Operakomponisten Wagner var et tilbakelagt kapittel. Vi skal ikke overvurdere *Lohengrins* betydning som svært nyskapende, uansett hvor mye Wagner selv i ettertid, hjalp til med å bygge opp den myten. Det er først senere i 1851, etter å ha tenkt og skrevet seg igjennom *Oper und Drama*, at han kunne være i stand til å se de nyskapende kvalitetene i *Lohengrin* som et utgangspunkt for ”Das Gesamtkunstwerk”. Tanken om en syntese av kunstartene var heller ikke ny. Lessings drøm om at det en gang ville komme en kunstner som ville forene dem i en syntese, kjenner det fleste Wagnerianere som en profeti. Det var på en måte naturlig at å arbeide mot en syntese av kunstartene måtte være veien å gå. Dermed var veien valgt, og det som gjenstod, var den formidable oppgaven med å tenke ut hvordan denne syntesen rent praktisk skulle kunne komme i stand.

⁶ Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1994 s.28

1.2.4 I *Eine Mittheilung an meine Freunde* fra 1851, skriver Wagner at det utelukkende var av estetiske grunner at han la skuespillet til side til fordel for "Siegfried". Han fant at det historiske materialet var uegnet for scenisk framstilling. Ikke på noe tidspunkt, skriver han, tok han sitt fagfelt som operakomponist med i betraktningen. Hvis det virkelig var slik som han påstår, at det ikke var andre og mer dyptliggende årsaker til at han forkastet utkastene til skuespillene, må det ha vært underbevisstheten hans som på dette tidspunktet trådte i kraft, og stoppet ham fra å gjøre noe som vel ikke kan beskrives som annet enn en kjempetabbe, men jeg våger påstanden at det også var et bevisst, og sterkt ønske om å skrive musikk som spilte en like stor, og avgjørende rolle. Wagner må ha vært svært forvirret og uklar på dette tidspunkt. Det kommer også klart fram, for videre i *Eine Mittheilung* skriver han at han som dikter var ute av stand til å konsipere sine dramatiske arbeider hvis de ikke var tenkt ut fra musikkens premisser.⁷ Musikken var alltid med som en bestemmende faktor, og dette hadde påvirkning på det dramatiske stoffet som han arbeidet med, men dette, hevder han, gikk først opp for ham på et senere tidspunkt.

Jeg er ikke sikker på hvor mye av dette som uten videre kan aksepteres, og hvor mye som Wagner prøver å holde skjult. Det var alltid viktig for ham å framstille seg selv som først og fremst dramatiker. Dikter og komponist ble han først fordi det var virkemidlene til å lage drama. Når det gjelder diktningen har han uten tvil rett, men hvordan stiller det seg med musikken? Det er, uansett hvordan Wagner selv benekter det, grunn til å ha en sterk mistanke om at musikken fant sin plass i framtidens kunstverk fordi han framfor alt var komponist, og som det nært et naturlig ønske om å fortsette å lage musikk. *Eine Mittheilung an meine Freunde* er et unikt dokument blant Wagners litterære arbeider, som den beste og mest utfyllende kunstneriske selvbiografien. Den gjenspeiler uten tvil at han befant seg i en forvirrende situasjon, men så vidt jeg kan se, skyldes forvirringen for en ganske stor del, at det å være komponist også hadde stor egenverdi. Han innrømmer selv at musikken var blitt som et morsmål for ham.⁸ Vanskeligheten, så vidt jeg kan skjønne, er ikke så mye at det ikke kan skapes drama uten musikk. Det er heller slik at Wagner også ønsket å fortsette å være komponist, og de to sidene i ham kjempet øyensynlig om å være øverst oppe i bevisstheten i denne perioden av hans liv. Det er en forvirrende og frustrerende følelse å være kommet i utakt med seg selv på denne måten, og mye av den forvirringen (og frustrasjonen) som skinner igjennom, kan sannsynligvis føres tilbake til denne indre konflikten. Det må ha blitt klart for ham i løpet av denne perioden, at han aldri på noe tidspunkt kunne oppgi sin

⁷ G.S. IV, 1913 s.315

⁸ G.S. IV, 1913 s.317

musikalske løpebane. Jeg mener ikke med dette å forringe den betydning det dramatiske diktet hadde for ham. Han er uten tvil oppriktig når han sier at han uten en tekst å forholde seg til ikke klarte å skape musikk, og at denne teksten måtte være av ham selv, men det er like sikkert at musikkens ånd alltid, som han selv sier det, lå i forkant når han fikk ideer til dramatiske arbeider.⁹ Det er en fordekt måte å si at man egentlig er komponist på, men det var viktig for Wagner å framstille den syntesen av kunststartene som han kom til å arbeide mot, som en historisk nødvendighet, og ikke som et resultat av han selv var uvillig til å forlate sin musikalske løpebane. Det er en del av den myten han prøver å bygge opp rundt seg selv. Som jeg før har nevnt var hans syn på historien generelt, og kunsthistorien spesielt, dialektisk, men det var selvsagt mange måter en slik dialektikk kunne komme til uttrykk på, den behøvde ikke nødvendigvis å involvere musikk i det hele tatt. Det faktum at Wagner, ganske ubeskjeden ser på seg selv som Beethovens arvtager, viser at det er en komponist vi har å gjøre med. Jeg skal senere diskutere hvilke praktiske konsekvenser dette fikk både når det gjaldt ideene til det dramatiske stoffet og utformingen av det. Foreløpig skal jeg forfølge hvilke konsekvenser denne erkjennelsen fikk for hele visjonen om "Das Gesamtkunstwerk".

1.2.5 Wagner opprettholdt gjennom hele det teorikomplekset som utgjør *Zürich-teoriene* at musikken var et middel i dramaets tjeneste, og at det måtte være en velkalkulert og konsekvent opprettholdt balanse mellom de kunstneriske virkemidlene, men hvordan dette skulle skje, var et problemfelt som, forståelig nok, ser ut til å være konstant i støpeskjeen. Det er interessant å lese *Zürich-teoriene* i sammenheng, i den rekkefølgen de ble skrevet ned. De utgjør ikke et gjennomtenkt og klart framstilt kompleks, det er tydelig at de er et resultat av en tankeprosess som er i konstant utvikling. De gir oss et innblikk i en raskt modnende kunstnerpersonlighet. Det er ikke bare det at Wagner ble klar over sine egne manglende evner som ren skuespillforfatter, det er også at den delen av ham som var komponist stadig får en mer og mer ledende stilling i løpet av denne perioden, og det fører med seg at premisene for syntesen av kunststartene også er i rask forandring. En viktig årsak til dette er som antydnet i *Eine Mittheilung*, at veien til dramatiske ideer gikk gjennom musikken. Selvsagt ikke på den måten at alt var tenkt ut note for note, men gjennom en musikalsk stemning. Ernest Newman formulerer det ganske presist: "The musician in him was co-operating with, and guiding the dramatist in every phase of the poem... The musical mood was operative within him all the time, determining or accompanying each of the windings of the drama".¹⁰

⁹ G.S. IV, 1913 s.319

¹⁰ E. Newman, *Wagner nights*, London 1988, s.429 & 430

Det gjør det umiddelbart klart hvorfor Wagner ikke fant seg til rette med et skuespill, men det kaster også lys over hvorfor han oppgir det vekselspillet som jeg nevnte at han tydeligvis ser for seg i *Kunstwerk der Zukunft*. For det første er dette ingen virkelig syntese, det andre er at slike partier hvor talt dialog synes å være den eneste løsningen, ikke har noen plass, fordi Wagner, i begynnelsen kanskje ubevisst, senere uten tvil bevisst, var klar over at den delen av ham som var komponist, alltid hadde en ledende stilling i ham, og denne, la oss kalle den, den musikalske delen, ville komme til å lede den litterære under arbeidet. Løsningen som Wagner så for seg må jeg reservere til et litt senere tidspunkt. Foreløpig skal jeg slutføre en omtale av hva dette medførte for ideen om "Das Gesamtkunstwerk" som sådan. Det følger nemlig av dette at hele prinsippet om syntesen av kunstartene kommer i ubalanse, og plutselig får en sterk slagside i musikkens retning. Som jeg nevnte, virker det som om Wagner i *Das Kunstwerk der Zukunft* tenker seg et vekselspill mellom dem, hvor den ene etter den andre trer i forgrunnen, mens den ene eller begge de andre trer tilbake. Denne framgangsmåten framstår umiddelbart som logisk, sett i lys av doktrinen om at alt måtte framstilles sansbart. Mennesket er ikke alene føleleser og affekter, det har også en forstandsside, og diktekunstens oppgave i syntesen synes å være å bringe denne for øret uhindret av at de andre samtidig legger beslag på oppmerksomheten. Når Wagner kommer så langt som til tredje del av *Oper und Drama* derimot, vektlegges i mye større grad musikkens evne til å fylle flere funksjoner, og en av disse er å "virkeliggjøre" dikterverset slik at det resulterer i en uttrykksform som uthever meningsinnholdet i verset, og derved gjør det følelsesmessige innholdet forståelig for publikums umiddelbare persepsjon. Som en følge av denne flerfunksjonaliteten blir derved musikken den eneste av kunstartene som aldri trer tilbake. Fokuset rettes i stedet mot å diskutere hvilke av disse funksjonene musikken til enhver tid skal fylle, også i de partiene av dramaet hvor det retter seg mot tilhørernes forståelse, og mot å utlede begrunnelser for å anvende sang som kommunikasjonsform. Det er tydelig å se her at det Wagner ønsker, er å skrive dramaer hvor musikken er en integrert og kontinuerlig del av helheten, men vanskeligheten kan så vidt jeg kan skjønne, treffende uttrykkes som følger: Svært få mennesker, hvor glade, triste eller sinte de måtte være, bryter ut i sang. Det hender, men ikke så ofte, og jeg ville tro enda sjeldnere på midten av 1800-tallet enn nå. Vi kan igjen referere til våre dagers film hvor musikken er en overmåte viktig del av helheten, men at aktørene faktisk synger forekommer sjelden, og når de gjør det, er vi over i en annen genre. Operaen til nå, hevder Wagner, hadde vært en helt kunstig sammensetning hvor musikken var målet. Kvaliteten på tekst og handling var mindre viktig så lenge den ga anledning til å skrive musikk. For å oppnå en virkelig syntese, måtte kunstartene være likeverdige, og problemet

hans var følgende: Hvordan forenes et dramatisk diktverk på høyt nivå, og med en handling som var ment å tas på alvor, med en uttrykksform som ligger såpass langt unna vanlig tale? Hvordan skapes et verk hvor den ene uttrykksformen ikke, så å si, slår den andre i hjel? Kunne det ikke finnes en praktisk måte å løse dette på, hadde heller ikke musikken noen plass i dramaet. Samtidig ønsket Wagner å skrive musikk. Hvordan han selv enn snudde og vendte på den saken, var det komponist han først og fremst var. Dikter ble han først når det gjaldt å gi gestalt til uttrykket. Dramatiske skikkelser som kunne bære det, og da kan problemet også sees den omvendte veien: Hvordan skape musikk som har musikalsk interesse hele tiden, med et diktverk som hadde aspirasjoner for sin egen del? Det er intet mindre enn det grunnleggende problemet med opera som Wagner hadde å streve med.

Prosaverkene som han skrev under nørdårene i Paris i begynnelsen av 1840-årene, viser at han allerede da syslet med tanken om en slik syntese. At han senere var ivrig etter å framstille *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser* og *Lohengrin* som stadier på veien mot musikkdramaet, er ikke bare myte, den inneholder også en sannhet. Alle tre verkene betegner viktige forsøk på å komme syntesen av ord, tone og bevegelse inn på livet. Når Wagner i 1850 skriver *Das Kunstwerk der Zukunft*, ser vi at han har forlatt ideen om å forsøke seg som skuespillforfatter. Som et steg på veien, er han etter alt å dømme innovent tanken om talt dialog som en del av en større helhet hvor også musikk inngår. Denne ideen må også ha vært kortvarig, for i en fotnote, som virker som den kan være skrevet inn på et senere tidspunkt enn selve teksten, skriver han at musikken skal være med hele tiden, men der hvor dette er nødvendig, i en underordnet rolle.¹¹

1.2.6 Vi må gå ut i fra at Wagner, når han begynte å stake ut sin nye kurs, tok utgangspunkt i det som allerede var vunnet med *Lohengrin*, og her forekommer ingen talte partier, og det gjør det heller ikke i noen andre av Wagners tidlige dramaer. Derimot er til dels store partier i *Lohengrin* eksempler på nettopp en slik framgangsmåte, som han illustrerer i *Das Kunstwerk der Zukunft*. Der hvor det kreves at oppmerksomheten rettes mot teksten, inntar musikken en helt perifer rolle. Kanskje ikke like perifer som i opera seria`ens secco-resitativ, men like fullt mer perifer enn i noen av Wagners andre operaer. Stein går så langt som å hevde at Wagner her følger dette prinsippet mer gjennomført enn i noe annet av sine verker.¹²

Problemet som Wagner ble konfrontert med når han skulle begrunne sangen som uttrykksform i ”Das Gesamtkunstwerk”, er at den framgangsmåten som han gjør bruk av i

¹¹ G.S. III, 1913 s.160

¹² J.M. Stein, 1960 s.51

Lohengrin, og som derfor må sees på som utgangspunktet når han begynte på *Oper und Drama*, er at syntesen av kunststartene er illusorisk. Det er ingen virkelig syntese av ord og tone, men basert på et vekselspill, slik vi så han tenkte seg det i *Das Kunstwerk der Zukunft*. Poenget med en syntese må jo være at ord og tone, og vi kan gjerne ta med bevegelse også, går sammen for hele tiden å skape et høynet uttrykk, et uttrykk som er større enn det hver enkelt kan klare på egen hånd, ikke at den ene eller den andre får forrang på bekostning av de andre. I store deler av *Lohengrin*, spesielt i første akt hvor en stor del av plassen går med til presentasjon av personene, og klargjøring av utgangspunktet for handlingen, dominerer teksten fullstendig, og musikken fungerer bare som en understrekning av den. Ganske visst finnes det ingen talt dialog, men partiene som domineres av denne typen deklamasjon, blir så lange at hvis en går til en oppførelse med den hensikt å bare høre på musikk, kan en fort miste interessen. Ingen opera før *Lohengrin* har våget seg ut på et slikt foretak. Det eneste som redder forestillingen, er at Wagner har modulert deklamasjonen så nøye etter ordrytmen og syntaksen, at i hendene på en god utøver, er det ingen vanskeligheter med å oppfatte ordene hvis man vant til sang som uttrykksform, og slik blir interessen opprettholdt ved tekstens meningsinnhold.

For øvrig er den musikalske teksturen som i Elsas monologer og kongens bønn for en stor del det jeg omtaler som formell melodi, som ofte gir god musikalsk mening alene, og hvor tekstens innhold er tilsvarende lett å overhøre. Den er for det meste meget regelmessig oppbygd i fraser på to pluss to takter, eller utvidet til fire pluss fire. Dette har sin bakgrunn i at teksten til disse partiene også er meget regelmessig, med linjer i enten 3, 4 eller 5-fotede, oftest jambiske metra, på samme måten som det var vanlig å skrive arier. Carl Dahlhaus påpeker at dette var nødvendig for den musikalske sammenhengen, som ellers ville bryte sammen i isolerte resitativiske og ariosopregede fraser. Den symfoniske sammenhengen av et tett motivisk nettverk i orkesteret, som i Wagners senere dramaer fungerer som formgivende og formbevarende element, er ennå ikke utviklet i *Lohengrin*.¹³ Den største forskjellen på stilen i *Lohengrin* sammenlignet med den til Wagners forgjengere og forbilder, er at ariestilen er forkledd. Elsas monolog, som danner et sammenhengende hele, er i operaen oppdelt i tre avsnitt med dramatisk dialog i mellom, hvorav ett av dem er ganske langt. Det er derfor vanskelig å oppfatte at det egentlig dreier seg om én arie. Dette er et godt eksempel på at Wagner lar den dramatiske meningen bestemme musikkens form, til fordel for den mer

¹³ C. Dahlhaus, *Richard Wagners music dramas*, Cambridge university press 1992 s.46

musikalsk arkitektoniske. Teksturen i *Lohengrin* består altså for en stor del av lange partier hvor teksten dominerer helt over musikken, og tilsvarende lange partier hvor det er omvendt.

Det finnes på den annen side, også partier hvor Wagner lykkes i å skape en virkelig ord og tonesyntese. I første scene av annen akt, mellom Friedrich og hans hedenske og trolldomskyndige kone Ortrud, de virkelige skurkene, og derfor de mest handlingsdrivende skikkelsene i dramaet, forekommer det partier hvor Wagner oppgir den regelmessige oppbygningen, men samtidig faller ikke deklamasjonen tilbake til den resitativiske stilen som det var så mye av i første akt. Linjen som bærer teksten er mye mer livfull, med irregulær rytme som korresponderer med ordrytmen og setningssyntaksen. Viktige ord er uthevet med aksenter, som hele tiden er nøyaktig forbundet med språkmelodien, og sprang opp eller ned understreker viktige momenter i teksten. Gjennom hele denne delen av scenen, er det orkesteret som bidrar med den musikalske sammenhengen gjennom det jeg er fristet til å kalle et symfonisk spill med Ortruds eget motiv, og det såkalte "Frageverbot", det vil si den melodien som bar Lohengrins forbud til Elsa om noen gang å spørre hvem han var eller hvor han kom ifra.

Et annet avsnitt som fortjener å framheves som et eksempel på denne tidlige formen for ord – tone syntese, er Lohengrins fortelling om gralen i tredje akt. Den blir kalt en monolog, og den kan ikke godt kalles for en arie. Selv om teksten er jambisk pentameter med enderim hele veien, er det her ingen tilsvarende formell oppbygning av melodilinjens som i stedet er gjennomført deklamatorisk, og dette bidrar til å svekke virkningen av den regelmessige versrytmen. Den følger hele tiden melodien til "Gralsmotivet", slik vi hører det i forspillet, men den er her rytmisk forandret, og forsynt med aksenter for å gjøre den mer lik naturlig språkrytme, og dette medfører at frasene blir av forskjellig lengde. Orkesteret bidrar med harmonisk understøttelse mens fiolinene dobler sangstemmen, unntatt i de viktigste øyeblikkene hvor Lohengrin avslører hvem han er og hvor han kommer fra. Her går det over til å understreke teksten med tremolo i strykerne, og utholdte akkorder i messingblåserne. Dette er et gjennomgående trekk, også i Wagners senere dramaer. I dramatiske høydepunkter, og på steder hvor noe av særlig viktighet blir sagt, stoppes midlertidig orkesterets spill med motiver, og fokuset rettes helt mot sangstemmen.

En annen viktig nyskaping i *Lohengrin* er at modulasjoner mellom fjerntliggende tonearter, blir brukt til å underbygge og forsterke den dramatiske intensjonen. Wagner selv henleder oppmerksomheten mot Elsas første tilsynekomst på scenen i første akt.

Så lenge hun bare kommer gående fordypet i triste tanker, modulerer ikke orkestermelodien som akkompagnerer henne, men så løfter hun blikket med et "forklaret, svermerisk uttrykk"

som Wagner kaller det,¹⁴ og her begynner plutselig en modulasjon til fjerne tonearter. Utgangspunktet er ass-moll, som går videre til A-dur via en gessdurakkord som omtydes enharmonisk først til Fiss-dur og så til fiss-moll som tonikas submediant i A - dur. Når Elsa igjen senker blikket, rykkes musikken tilbake til utgangspunktet. Slike modulasjoner tjener en dramatisk hensikt. Elsa er virkelig en svermerisk og drømmende natur, og dette flyktige og drømmende kommer godt til uttrykk i disse utsvingende til fjerne tonearter. Det er dette Wagner i *Oper und Drama* omtaler som den ”dikterisk-musikalske periode”.¹⁵

Ingen ringere dramatiker enn Richard Strauss, trekker fram det store ensemblet mot slutten av annen akt som det mest dramatiske øyeblikket i hele verket. Det er et slikt øyeblikk som bare fungerer i opera, hvor tiden er midlertidig frosset, og det kommer et lengre avsnitt hvor det scenisk ikke skjer noe. Jeg skal ikke her foreta noen harmonisk analyse av dette ensemblet, men kan henvise interesserte til Carl Dahlhaus` analyse i *Richard Wagners music dramas*.¹⁶ I dette ensemblet, er det tonaliteten alene som realiserer den dramatiske intensjonen, og viser tydelig at Friedrich og Ortrud har lyktes i sin hensikt med å få Elsa, og alle de andre, til å tvile på Lohengrin. Det synes nå uunngåelig at Elsa snart stiller ham det fatale spørsmålet, samtidig som hun, og alle de andre, fortsatt klynger seg til illusjonen om at alt er bra.

1.3.1

Gjennom mesteparten av *Das Kunstwerk der Zukunft* holdt Wagner øyensynlig fast ved sin tro på at et vekselspill mellom kunstartene ville føre til en virkelig syntese. Vi må gå ut fra at hans tro på dette sprang ut fra ønsket om å skape et drama hvor den ene kunstarten ikke slo den andre i hjel. Akkurat når det gikk opp for ham at dette er en illusjon, er ikke så lett å si, men vi må i alle tilfelle anta at det hang nøye sammen at han ble bevisst, som han selv sier, sin egen kallelse som musikkdramatiker. En virkelig syntese, og samtidig begrunnelsen for å anvende musikk i dramaet, må, som før sagt, være å skape et høynet uttrykk hele tiden, men hvor den dramatiske dialogen samtidig er fokuset for oppmerksomheten, ikke et hvor fokuset stadig skifter. At musikken spiller en nøkkelrolle for å oppnå et slikt høynet uttrykk, var opplagt, og det medfører at den uten sammenligning blir det viktigste virkemiddelet som en dramatiker som samtidig er komponist har til sin rådighet. Når musikalske premisser ligger til grunn, er det derfor i første omgang uttrykket som har fokus, men da et uttrykk som henter sin begrunnelse i den dramatiske dialogen (eller monologen). Tanker er ikke musikkens område,

¹⁴ G.S. X, 1913 s.191

¹⁵ G.S. IV, 1913 s.154

¹⁶ C. Dahlhaus, *Richard Wagners music dramas* 1992, s.43

men følelsene, affektene, lidenskapene. Dens oppgave blir å virkeliggjøre, med Wagners eget uttrykk, følelsesinnholdet bak ordene. Det dramatiske diktets første oppgave blir derfor som nevnt å skape skikkelser som kan bære dette uttrykket. Det Wagner søkte, og som han fant i myten, var gestalter som følte, og som stod fritt til gjøre det. Skikkelser frie fra alle relasjoner som hindrer dem fra å tenke og handle i overensstemmelse med sine følelser. Bare i slike situasjoner var det mulig for ”det rent-menneskelige” å komme til syne. En sosial-politisk situasjon tvinger ofte et menneske til å sette sine følelser og affekter til side til fordel for bevisst kalkulering ut i fra en vurdering av situasjonen. Denne situasjonen må forklares, og dette krever at uttrykket over lange perioder senker seg ned på et nivå som mer eller mindre ligner vanlig tale. I et ord – tonedrama, som Wagner selv foretrakk å kalle det, måtte slike episoder forsvinne mest mulig selv om de selvsagt ikke kunne bli helt borte. Teksten måtte skrives på en slik måte at et høynet uttrykk ikke bare er mulig, men nødvendig hele tiden. Han forkastet ”Friedrich Barbarossa”- utkastet da han skjønnte at hans videre vei lå i ord og tonedramaet, og da han var blitt dette bevisst, forsvant også begrunnelsen for at dramaet skulle ta form av et vekselspill. Det var slike situasjoner hvor dette var nødvendig, som ikke hadde noen plass i et musikalsk konsipert drama.

1.3.2 Det første Wagner derfor tenkte over, var å finne stoff til en dramatisk handling som gjorde det mulig å framstille ”rent – menneskelige” skikkelser som kunne bære det kraftig forsterkede uttrykket. Han finner det som nevnt i myten og folkediktningen. I det virkelige liv dekker menneskene, i sin omgang med hverandre, seg til vanlig bak en maske. C. G. Jung kaller denne masken for ”persona.”¹⁷ Grunnen til at vi gjemmer oss bak en slik maske, er for å skjule de raskt skiftende affektene i sinnet. Jung hevder at uten denne ”persona” ville det være svært vanskelig å ha vanlig samkvem med andre. Den er et resultat av sivilisasjon og dens krav til samarbeid og arbeidsdeling. I myten, derimot, finnes ingen slike begrensninger som sivilisasjonen setter på livsutfoldelsen. Her er det mulig å finne gestalter som viser fram følelser og lidenskaper uten å ta hensyn til utenforliggende faktorer, og som derfor er rent menneskelige. Theodor W. Adorno skriver:

”Keine Reflexion führt Brünnhilde an den Mechanismus der Intrige. Es ist, als hätte Wagner auch jene Einsicht Freuds vorweggenommen, der Zufolge beim archaischen Menschen alles in jähem krasse Aktion sich äußerte, was beim Zivilisierten nur als innerliche Regung nachzittert.“¹⁸

¹⁷ R. Donnington, *Wagners Ring and its Symbols*, London 1974, s.233

¹⁸ Th. W Adorno, *Versuch über Wagner*, Frankfurt a. M, 1952

Musikkens område er følelsenes og affektene. Det faktum at personer gjennom mesteparten av historien, har søkt tilflukt bak sin "persona" i sin omgang med hverandre, gjør at de nettopp skjuler de sidene av sinnet som musikken som uttrykksform er best egnet til å uttrykke. Det er her begrunnelsen for å anvende musikkens høynede uttrykksmiddel er å finne, og dermed begrunnelsen for ord – tonedramaet. Denne begrunnelsen klinger påfallende "moderne" (Freud ble født i 1856), men også den følger som en logisk konsekvens av at bare det sansbart tilstedeværende er så virkelig at det kan gripe oss. Vi ser her igjen teatermannen og Feuerbachdisippelen i virksomhet. Nødvendigheten av å "virkeliggjøre", altså framstille sansbart, er uten tvil noe som enhver god teatermann tenker på, men hos Wagner drives dette ut til sin ytterste konsekvens. Det ligger en ledetråd til hans innerste vesen her. Han opprettholder stadig at han som dramatiker søkte å framstille de "Rent Menneskelige" gestaltene hvor han trodde seg å finne bildet av mennesket i ur – tilstanden. Det var selvsagt en målsetning for ham på dette tidspunkt å finne fram til disse gestaltene, og å holde dette idealbildet fram for en sivilisasjon som han mente var dekadent, og som hadde korrumpert menneskene som levde i den, men det viser også hvor sammenvevd dramatikerens Wagner var med komponisten Wagner. De to sidene i ham gikk hånd i hånd, for det kan umulig være tilfeldig at hans dramatiske målsetning samtidig gir begrunnelsen til en musikalsk framstillingsmåte. Mennesket i ur-tilstanden må uttrykke seg gjennom talens ur-tilstand, som Wagner i likhet med Herder mener er tonen: "Das ursprüngliche Äußerungsorgan des inneren Menschen ist aber die Tonsprache, als unwillkürlicher Ausdruck des von Außen angeregten inneren Gefühles."¹⁹ Tekstene som han forfatter med dette for øyet, er ikke nødvendigvis stor litteratur som skuespill betraktet²⁰, men de er overmåte effektive som et grunnlag for musikalsk utforming fordi hva som blir sagt i dem er nøye kalkulert i forhold til å gi musikken rom til å gjøre det den er best egnet til å kunne gjøre, framstille følelsene og affektene bak ordene så sansbart at de kan gripe oss følelsesmessig, og til det trengs en knapphet i språkbruken som bare gir det minimum av opplysninger som er nødvendig for forståelsen. Dette er helt i tråd med hvordan mennesket i ur-tilstanden skal uttrykke seg. Ordrikdommen i språket, hevder Wagner er et resultat av sivilisasjonen og vekten som denne legger på bruken av forstanden. Men forstanden er i sitt vesen teaterfiendtlig fordi den opererer med abstrakte, ikke sansbare begreper som i beste fall kan uttrykkes i en roman. En roman var et unaturlig utskudd av diktkunsten løsrevet fra sin opprinnelige syntese med de andre kunststartene, på samme måte som instrumentalmusikken var et resultat av musikkens løsrivelse fra denne

¹⁹ G.S. IV, 1913 s.91

²⁰ G.S. VII, 1913 s.136

syntesen. Alt dette hadde ikke Wagner, som ikke kan sies å ha vært noen original filosof, klart å tenke ut på egen hånd, hvis han ikke hadde hatt en tradisjon å bygge på. Gjenoppvekkingen av syntesen av kunstartene, hvis blomstring de mente å se i den greske tragedie var allerede et viktig tema for flere av de tidlige romantiske filosofene og kunstnerne²¹, selv om det i bunn og grunn var de private ambisjonene til en komponist som samtidig var teatermann, samfunnskritiker og forkynner, som vekket den til live,

²¹ Jmfr. Herder, Lessing, Schiller, Goethe

Kapittel II

Das Gesamtkunstwerk i sin endelige teoretiske utforming

2.1.1

Hittil har jeg snakket om hvordan selve ideen om "Das Gesamtkunstwerk" skifter i løpet av *Zürich- teoriene*. Jeg skal nå ta for meg tredje del av *Oper und Drama* der vi finner den endelige visjonen. I denne framstillingen skal jeg konsentrere oppmerksomheten på denne visjonen, og bare leilighetsvis trekke inn midlene til å nå den, der dette er nødvendig for forståelsen. Det er ikke nødvendig å gå så grundig inn på dem, fordi dette har vært gjort gang etter gang, og detaljerte framstillinger kan finnes mange steder.²² Men det som kjennetegner de fleste av dem, er at de ikke går til visjonen som skjuler seg bak disse virkemidlene, og enkelte regner med at summen av Wagners anvisninger vil kunne ut i en bruksanvisning for å produsere "Gesamtkunstwerk"²³, mens de i realiteten er de beste mulighetene Wagner kunne tenke ut på dette tidspunkt uten noen praktisk erfaring å støtte seg på. Det var opp til den aktive skaperprosessen å vise om dette holdt stikk, men det ligger også i det å skape, at det frambringer noe nytt og originalt som ikke var foregrepet før. Det kunne bare antydes muligheter, ikke finnes noen bruksanvisning, men det som finnes er en visjon, og formålet med dette kapittelet er å framstille denne visjonen. Den er som antydning, ikke å finne i mulighetene, men finnes et sted bak dem som et tenkt ideal som det var opp til det klingende resultat å realisere. Hvis dette involverte å forkaste noen av midlene og finne nye i stedet, var dette av helt underordnet betydning. For Wagner, som den kunstneren han var, var målet hver gang han begynte på et nytt prosjekt å skape noe unikt.

2.1.2 Etter å ha bestemt det dramatiske stoffet som han mener egner seg best for en musikalsk uttrykksmåte, går Wagner i tredje del av *Oper und Drama* videre med å framstille det som vi må kalle mulige løsninger for en syntese slik han nå så den for seg. Det er et sted bak disse mulighetene at vi må lete etter den endelige visjonen av "Das Gesamtkunstwerk". Jeg bruker bevisst betegnelsen visjon, for på dette tidspunkt hadde han fortsatt ikke skrevet en eneste note, og det klingende resultat, var et stykke inn i framtiden. Denne visjonen forholder seg til de ganske detaljerte anvisningene i *Oper und Drama* som det målet Wagner selv hevder han

²² Jf. Stein 1960, Glass 1983, Dahlhaus 1990, Kropfinger 1991

²³ Jf. Stein 1960, Glass 1983

bare antydnet muligheter til å nå. Disse mulighetene er ikke på noe tidspunkt fastlagte størrelser, de er hele tiden foranderlige, og måtte på et vis skrives på nytt etter hvert som Wagner fikk praktisk erfaring med å skape ord – tone drama. Gjennom hele hans karriere, gikk teori og praksis hånd i hånd hos Wagner. Han sluttet aldri å teoretisere omkring sin kunst. Ofte er det slik at ideer som han finner hos andre, i ettertid leverer begrunnelser for kunstneriske grep som i praktisk skapervirksomhet har vist seg nødvendige. Andre ganger kan impulser fra tenkere, spesielt Schopenhauer og Nietzsche, bidra med ideer som blir realisert i ettertid. Hvorvidt han noensinne greide å virkeliggjøre visjonen, forblir et åpent spørsmål. Vi kan ikke se inn i tankene hans omkring dette, langt mindre nå så lenge etter, det eneste vi kan gjøre er å holde den teoretiske visjonen opp som et speil til å speile hvert av de påfølgende dramaene i, og se hvordan de forholder seg til den.

2.2.1

Tredje del i *Oper und Drama*, er etter min mening den beste i hele teorikomplekset. Det forekommer nesten ingen polemikk, som de øvrige skriftene er så fulle av, og Wagner snakker her om ting som han kan, og er vel fortrolig med. I forhold til tidligere, skifter perspektivet fra dramaet til musikken så kraftig at det for den uinnvidde det fort kan fortone seg som om tekst og handling her igjen har blitt midler til musikalsk utfoldelse, og det Wagner ubevisst gjør, er å gå tilbake til de forholdene som rådet i den operaen som han ellers bruker så mye plass på å kritisere, men dette er å lese denne ene delen av teorikomplekset som en enkeltstående tekst. Premissene for Wagners framstilling blir gitt i de foregående delene. Mye av denne forvirringen skyldes uten tvil Wagners egen prosastil som ofte er snirklete og vanskelig å følge. En må lese nøye for å få med seg alle nyansene, men hvis en gjør det, vil det komme for dagen noe som de fleste skribenter ser ut til å glemme når de diskuterer musikkens rolle i Wagners drama, og dette er desto merkeligere ettersom han bruker mesteparten av *Oper und Dramas* tredje del på å diskutere det. Hittil har jeg brukt ordet ”musikk” for å betegne en av de tre menneskelige kunststartene som Wagner skiller ut som de viktigste. Men i *Oper und Drama* viser det seg at ”musikk” slett ikke bare er en blant tre kunstarter. Wagner introduserer her et nytt skille, mellom ”versmelodien”, og orkesteret. Versmelodien er den melodilinjen som framkommer når følelsesinnholdet i en verslinje (tekstlinje) ”virkeliggjøres”, altså oppløses i toner, og er derfor mer dikterens område. Orkesteret, som eksklusivt tilhører musikerens domene, setter han nå, for første gang opp som en selvstendig størrelse:

”Wir haben jetzt nur noch das Orchester als ein selbständiges, an sich von jeder Versmelodie unterschiedenes Element zu betrachten, und seiner Fähigkeit, diese Melodie nicht nur durch Wahrnehmbarmachung der sie – vom rein musikalischen Standpunkte aus – bedingte Harmonie, sondern auch durch sein eigentümliches, unendlich ausdrucksvolles Sprachvermögen, uns klar zu machen.“²⁴

Musikken er ikke som de andre to kunststartene i syntesen, den kan fylle flere funksjoner enn dem fordi den har flere sider, og orkesteret skinner tydelig gjennom som det mest anvendelige medium dikter-komponisten har til sin rådighet. Det er i orkesterets evne til å fylle flere funksjoner at den øyesynlige forskyvningen av perspektivet bunner. Det er et så mangfoldig middel i uttrykkets tjeneste at det antar proporsjoner som en helt egen og selvstendig størrelse som fører en selvstendig tilværelse på siden av alt det som foregår på scenen, og her inkluderer jeg også versmelodien, som strengt tatt er dikterens område i syntesen. Vi skal i dette kapitlet holde fokuset rettet mot orkesteret og dets egen fortellerevne som Wagner tilskriver en så sentral del i visjonen om ”Das Gesamtkunstwerk”. I det følgende skal jeg derfor gå nærmere inn på de funksjonene han i *Oper und Drama* tilskriver orkesteret som selvstendig aktør, og som er de midlene han på dette tidspunkt ser for seg kan realisere visjonen.

2.2.2 Orkesterets første funksjon er, som i alle andre operaer, å fylle ut sangstemmens antydde harmoni, men Wagner tenker seg dette på en annen måte enn hvordan det var vanlig praksis i samtidens opera. Med den store forskjellen i klangfargen mellom sangstemmen og instrumentene som utgangspunkt, framhever han også her orkesteret som en selvstendig størrelse. En sammenveving av stemme og orkester fører bare til at vi opplever hver enkelt for seg som en ufullstendig enhet, argumenterer han. Den riktige måten å gjøre det på, må derfor være å betrakte orkesteret som selvstendig, sluttet harmonisk helhet som kan bære versmelodien, altså melodilinjen den dramatiske personen synger i den retning som den dikteriske hensikten, (der dichterische Absicht), altså det som dikteren vil formidle, bestemmer, men bare som en egen selvstendig og frivillig deltager:

”Dieses Vermögen gewinnt das Orchester als ein vom Gesangstone und der Melodie des Sängers losgelöstes, freiwillig und um seiner eigenen, als selbständig zu rechtfertigenden Kundgebung willen, theilnehmend sich ihm unterordnender harmonischer Tonkörper, nie aber durch den Versuch wirklicher Mischung mit dem Gesangstone.“²⁵

²⁴ G.S. IV, 1913 s.173

²⁵ G.S. IV, 1913 s.167

Vi må altså helt fra begynnelsen av betrakte og analysere orkesteret som en egen enhet med sine egne måter å benytte tonematerialet på, men selvsagt som en samarbeidende og ikke konkurrerende enhet. Av den grunn er det ikke tilfeldig hvor dette tonematerialet kommer fra, og dette knytter forbindelsen med orkesterets øvrige funksjoner.

Disse funksjonene går Wagner deretter videre med å beskrive ganske detaljert, og det er i tolkningen av disse at flere kommentatorer går seg bort, og leser dem som om de skulle være en bruksanvisning, mens Wagner egentlig ikke gir annet enn en beskrivelse av hvor det motiviske materialet som orkesteret har til sin rådighet skal komme fra. Hvordan det skal anvendes er en helt annen sak, som hører inn under visjonen som skjuler seg bak alle Wagners ordrike anvisninger, og dette skal jeg komme nærmere tilbake til.

Den mest kjente oppgaven han tildeler orkesteret som selvstendig enhet, er at det skal forvalte motiver, noen ganger hele temaer, som knytter seg spesifikt til noe som skjer på scenen, det vil altså si at sceniske hendelser gir betingende impulser til en betinget musikalsk respons. Disse impulsene kan være abstrakte. De kan finnes som tanker i teksten, men da må det musikalske motivet framkomme i dikterens ”versmelodi”, ellers blir forbindelsen for løs til at den kan forstås:

”Das musikalische Motiv aber, in das – so zu sagen vor unseren Augen – der gedankenhafte Wortvers eines dramatischen Darstellers sich ergoss, ist ein notwendig bedingtes; bei seiner Wiederkehr teilt sich uns eine bestimmte Empfindung wahrnehmbar mit, und zwar wiederum als die Empfindung Desjenigen, der sich soeben gedrängt fühlt, die aus jener – jetzt von ihm unausgesprochenen, uns aber durch das Orchester sinnlich wahrnehmbar gemachten – sich herleiten.“²⁶

Wagner beskriver enda to måter som kan gi betingelser for en musikalsk respons i form av nye motiver. I disse tilfellene har de sitt direkte opphav som musikk betraktet i orkesteret og ikke i versmelodien. Den ene har å gjøre med hvordan en protagonist oppfører seg fysisk på scenen. Bevegelsene, holdningene og ansiktsuttrykkene til en handlende person kan også gi orkesteret impulser til nye motiver, som på sin side må være nøye forbundet med følelsesgehalten i disse bevegelsene. Endelig kan det være fysiske gjenstander på scenen som gir impulsen, slik at det musikalske materialet, eller riktigere, råmaterialet, i sin helhet henter sin begrunnelse i en forankring i ord, bilde og bevegelse (dansekunsten). Disse motivene kan, når forbindelsen først er fastslått, overlates helt til orkesteret, som det går fram av overstående

²⁶ G.S. IV, 1913 s.185

sitat. På denne måten ser han for seg at det vinner en selvstendig fortellerstemme som kan brukes til å framstille på nytt en hendelse som gjorde inntrykk på et annet tidspunkt og et annet sted, og som nå bare finnes lagret i erindringen. Den eneste måten vi ellers kunne få den fram i bevisstheten igjen er å forestille oss den. Denne forestillingen er abstrakt, og har følgelig ingen kraft til å bevege oss på nytt hvis det ikke finnes et medium som kan ”representere” den opprinnelige betydningen på passende steder, når dette er betinget av handlingen. Det latinske verbet ”representare” betyr ”å framstille på nytt”, og det er slik Wagner ser for seg at orkesteret skal opptre, i klar overensstemmelse med at ingenting kan overlates til fantasien. Tanken er at et musikalsk motiv som kan assosieres til en erindring besitter den kraften som skal til for å bevege oss på nytt, som en klart sansbar virkelighet. I noen tilfeller kan det også brukes profetisk, for å vekke en forventningsfull stemning hos publikum, som når et viktig motiv presenteres i orkesteret før det som gir forbindelsen faktisk trer fram på scenen eller i teksten. Wagner kaller det for ”Ahnung” når motivene brukes på denne måten, til forskjell fra ”Erinnerung”, som vel er den egentlige hensikten med dem. Midt i mellom anelse og erindring står versmelodien som orkesterets motiver forholder seg til i begge retninger. De musikalske motivene, kan dermed alle ha sitt opphav i orkesteret første gang de høres. Dette er et viktig moment for å forstå i hvor stor grad Wagner tenkte seg orkesteret som en selvstendig enhet, og viser at de kommentatorene som hevder at Wagners ”bruksanvisning” foreskriver at motivet først må høres gjennom versmelodien for å få status som erindringsmotiv, ikke har fulgt tankerekken tilstrekkelig langt.

Heretter går jeg over til å kalle disse motivene ”Ledemotiver” i overensstemmelse med den tradisjonelle benevnelsen av dem.²⁷ Denne betegnelsen har opp gjennom årene fått seg tillagt en del betydninger som kan virke uheldig inn på forståelsen, først og fremst fordi det å sette faste betegnelser på musikalske motiver er problematisk. Dette er nødvendigvis størrelser som unndrar seg en entydig merkelapp. Et annet problem med denne framgangsmåten, er at de langt på vei får seg tillagt en rent intellektuell betydning. Svært mange kommentatorer gjør oppmerksom på dette forholdet, men fortsetter like fullt å bruke dem som et hjelpemiddel til å kartlegge dramaet ut fra en rent intellektuell synsvinkel. Vi gjør, så vidt jeg kan skjønne Wagner urett når vi ser på dem som et slags veikart som måler opp det dramatiske landskapet. Det er under enhver omstendighet ikke ment at publikum skal bli en slags oppdagelses - reisende i dramaet. Wagner selv omtalte dem som

²⁷ Motiveksempelene i denne hovedoppgaven presenteres alle som melodier. Samtidig må det understrekes at mange av dem avspiller seg og vinner mening gjennom et først og fremst harmonisk forløp.

”*Gefühlswegweisern*,”²⁸ hvilket mer skulle innebære at han så på dem som varetakere av det emosjonelle innholdet i en hendelse, gjenstand eller tanke som gjorde inntrykk på oss på et annet tidspunkt og et annet sted, men som til en hver tid siden har kraft til å bevege oss på nytt. Følelser har ikke bare med tanker å gjøre i denne sammenheng, siden musikalske motiver bare indirekte besitter en kommunikasjonsform som knytter an til begreper, og en intellektuell virksomhet er i alle tilfelle nødvendig for å avtvinge dem en slik betydning. At motivene har verdi i seg selv som et til enhver tid passende uttrykk, for følelsesinnholdet i en situasjon, og ikke bare fordi vi husker den opprinnelige sammenhengen de opptrådte i, må være minst like viktig. De har med andre ord også en musikalsk-dramatisk betydning til forskjell fra en som er utelukkende dramatisk. I tillegg til dette kommer det minst like viktige aspektet at de også besitter en helt og holdent musikalsk betydning fordi de utgjør det musikalske materialet som komponisten har å arbeide med. Denne viktige funksjonen skal jeg se nærmere på i avsnittet som følger. Betegnelsen ”ledemotiv” blir derfor i min språkbruk bare betegnelsen på motiver som har fått sin begrunnelse på en av de tre måtene jeg har vist ovenfor, og jeg bruker den derfor uten hensyntagen til om de opptrer i en dramatisk, dramatisk-musikalsk eller rent musikalsk sammenheng.

2.2.3 Det Wagner omtaler her, og som jeg har redegjort for over, er hvordan det materialet som komponisten har til sin rådighet skal begrunnes. På dette tidspunkt sier han ikke så svært mye om hvordan komponisten skal anvende det, og når han kommer til det, gjør han det på en måte som ikke er entydig opplagt. Som tilfellet er med de fleste av hans teoretiske arbeider er det mye som han tar for gitt at leseren er enig med ham i. Videre er det slik at han forutsetter en hel del estetiske premisser som han har framstilt andre steder, og dette gjør det nødvendig at leseren kjenner disse for å kunne foreta de riktige koblingene. Jeg har forsøkt å vise at Wagner ser for seg orkesteret som en selvstendig enhet. Dette krever at det hele tiden har et sammenhengende, og i seg selv sluttet uttrykk. Hvorvidt han så for seg en symfonisk bruk av orkesteret, hvis vi med dette bare forutsetter en kontinuerlig musikalsk struktur uten atskilte numre, slik operaen i hans samtid pleide å være, er det ingen grunn til å problematisere omkring, dette ser ut for meg til å være helt opplagt i lys av utsagn i *Oper und Drama*.²⁹ Det som derimot ikke er like opplagt, er hva denne musikalske strukturen skal bestå av. Vi kan for eksempel godt tenke oss at han fortsatt ser for seg en framgangsmåte som den han benyttet i *Lohengrin*, hvor motivene stort sett opptrer som uforanderlige melodistubber, bare med et

²⁸ G.S. IV, 1913 s.200

²⁹ G.S. IV, 1913 s.190

visst antall flere motiver, og mer detaljert bruk av dem. Wagners andre utsagn om motivenes anvendelse kan uten særlig vanskelighet tolkes inn i dette mønsteret. Når han sier at motivene må bre seg utover hele dramaet, og ikke bare mindre deler av det³⁰, bør ikke dette bety mer enn at motivene faktisk kommer igjen på de dramatiske riktige stedene gjennom hele operaen. De er for eksempel ikke begrenset til en akt, men opptrer på tvers av aktskillene.

Det finnes på den annen side gode grunner til å hevde at saken ikke forholder seg slik, men at det Wagner visualiserer i *Oper und Drama* er en helt annen måte å bruke orkesteret på enn i *Lohengrin*. Riktignok tar også her orkesteret uavbrutt del, men som vi så i forrige kapittel for en stor del med materiale som ikke har mye med de egentlige ledemotivene å gjøre, og det opptrer heller ikke selvstendig. Sannsynligheten er så vidt jeg kan skjønne stor for at han tar sikte på en anvendelse av sitt musikalske materiale som minner om Beethovens framgangsmåte i symfoniene. Altså en symfonisk bruk av motivene for å bygge store sammenhenger opp fra et begrenset antall motiver. Wagner bruker ikke ordet symfonisk selv; det har mest sannsynlig sammenheng med at han bruker det annensteds i sin opprinnelige betydning, altså som samklang, men han snakker om en enhetlig form som må være noe annet enn operaen til da hadde vært, hvor hvert enkelt stykke for seg hadde en form, men operaen som helhet var formløs: ”In der Oper hatte der Musiker bisher eine einheitliche Form für das ganze Kunstwerk gar nicht auch nur angestrebt; jede einzelne Gesangstück war ein ausgefüllte Form für sich.“³¹ Så går han videre til å snakke om symfoniene som en komposisjon hvor komponisten gjennom veksel, gjentakelse, forkortelse og forlengelse av beslektede temaer søkte å skape en enhetlig form. På dette punkt taler igjen teatermannen, for så lenge begrunnelsen for disse virkemidlene bare befant seg i komponistens hode var de noe tenkt, og derfor ikke virkelige. Den eneste begrunnelsen for å bruke disse virkemidlene ligger i den dikteriske hensikten, og som i en dramatisk handling framstår som virkelig. Bare den kan gi begrunnelse for komponisten til å anvende dem. Med den dikteriske hensikten som rettesnor kan komponisten gjennom bruk de overnevnte virkemidlene bygge ut en enhetlig form som strekker seg over hele dramaet, og ikke bare over mindre deler: ”Der einheitliche Zusammenhang der Themen, der bisher der Musiker in der Ouvertüre herzustellen sich bemühte, soll im Drama selbst gegeben werden.“³² På tross av dette sitatet som Wagner har satt inn som en fotnote, kan vi fortsatt spørre om dette utelukker en lignende bruk av motivene som den vi finner i *Lohengrin*. For å kunne svare utfyllende på dette spørsmålet er det først og

³⁰ G.S. IV, 1913 s.202

³¹ G.S. IV, 1913 s.201

³² G.S. IV, 1913 s.202

fremst nødvendig å forstå problemstillingen rett. Problemet ligger ikke i de øyeblikkene motivene faktisk trer ut av den musikalske sammenhengen i sin funksjon som anelse eller erindring som en form for veiskilt, slik de fleste kommentatorer etter Wolzogen har fokusert på. Det ligger i partiene mellom hver gang de opptrer slik. Spørsmålet blir altså om Wagner så for seg en hyppig motivforekomst som anelse og erindring mens beinmargen i den musikalske strukturen kunne bygges opp på samme måte som han hadde gjort det i *Lohengrin*, eller om han så for seg en helt annen form for oppbygging av det musikalske stoffet. Min hypotese er at Wagner i sin teoretiske visjon av ”Das Gesamtkunstwerk” tilstrebet en anvendelse av orkesteret som på den ene siden måtte vise sitt slektskap med sitt arvelige opphav, den Beethovenske symfoni, og på den andre tilpasset seg sin nye rolle som forteller og kommentator. Jeg skal gripe dette problemet an fra to forskjellige sider som hver på sin måte bygger opp under denne hypotesen.

2.3.1

Hvis *Oper und Drama* leses som enkeltstående verk, kan vi ikke kaste noen form for forklarelsens lys over det overstående problemet, for det er nødvendig å ta et lite tilbakeblikk på en av Wagners lenge stående overbevisninger for å trekke den riktige slutningen. Jeg skal derfor her så kortfattet som mulig forsøke å følge de tankebanene som fører Wagner fram til hans knapt formulerte konklusjoner i *Oper und Drama*. Det er ikke noen liketil oppgave å prøve å lage et resymé av disse, for Wagner bruker for en stor del metaforer som for så vidt kan være talende nok, men som er notorisk vanskelige å omsette i et mindre poetisk, men mer presist språk. Dette er grunnen til at det er så vanskelig å vite akkurat hvordan Wagner tenker seg syntesen av kunststartene i *Das Kunstwerk der Zukunft*, som jeg nevnte i forrige kapittel. Jeg kommer ikke helt utenom disse metaforene, men vil prøve å forklare dem så godt som mulig slik jeg oppfatter meningen i dem.

Som jeg nevnte i forrige kapittel, er det store partier i *Lohengrin* som består av formell melodi. Med dette mener jeg en melodi som bygges opp etter rent musikalske lover, med regelmessig fraseoppbygging og kadenser for å definere begynnelse og slutt. I denne forbindelse er derfor nødvendig å foreta et tilbakeblikk på hva Wagner skriver om en slik måte å bygge opp musikalske motiver og temaer. Dette er for det meste å finne i *Das Kunstwerk der Zukunft*, og i *Oper und Drama*, men han nevner det også såpass mye senere som i essayet *Zukunftsmusik* fra 1860. Dette viser at de mange av de overbevisninger Wagner hadde på estetiske området ikke forandrer seg selv om han i mellomtiden har studert Schopenhauer, og gjort i hvert fall en del av hans synspunkter til sine.

En metafor som ofte kommer igjen hos Wagner er den hvor han sammenligner musikken med et hav. Et ubegrenset, men formløst element av harmoni. Disse harmoniene forblir en formløs masse, med dybde, men uten lengde, et bølgende og tonende evig øyeblikk av utfølelser uten utstrekning langs en tidsakse. Det er tidløst for så vidt som det mangler den evnen som skal til for selv å sette seg i bevegelse i en horisontal retning. Musikken som kunstart alene besitter ikke denne evnen, men den har to armer som Wagner kaller det, som den brukte til å holde rundt sine søsterkunster med den gang de fortsatt opptrådte sammen, og disse er på den ene siden rytmen hvis retningsgivende og betingende impuls var dansen, og på den annen melodien, som fikk sin betingelse av dikterordet. I en fjern gullalder, mens mennesket fortsatt var i pakt med sin natur som tenkende og følende vesen, var det utenkelig at kunstartene som var egne for det skulle opptre atskilt, mennesket uttrykte seg naturlig med dem alle samtidig. Derfor var det naturlig at et kunstverk, som er et høynet uttrykk av virkeligheten, var en syntese av kunstartene. Denne syntesens siste blomstring var i følge Wagner, den greske tragedie. Etter at tragedien forsvant som kunstform, levde de tre kunstartene den besto av videre som selvstendige, unntatt i folkevisene, hvor musikken fortsatt hentet begrunnelsen for rytme og melodi fra sang og dans, og derfor bevarte den folkelige kunstutfoldelsen en primitiv form for syntese.

Sine to armer hadde musikken likevel fortsatt tilbake, men nå ikke lenger noen søsterkunster å holde rundt. Musikken hadde mistet sin betingende impuls til bevegelse langs en horisontal akse. Det som dermed skjedde var, kort fortalt, at komponister grep tak i det halmstrået som fortsatt fantes, og hentet inspirasjon fra folkevisen, men nå til bruk i konsertsalen, løsrevet fra sin opprinnelige sammenheng. Melodien og rytmen ble formalisert gjennom en lang rekke regler for akkordrekkefølger, fraseoppbygning, stemmeføring og rytmiske mønstre, for så lenge de formgivende elementene som dansen og sangen ga, ikke lenger var sansbart tilstedeværende, ble rytme og melodi abstrakte størrelser, og den eneste måten å fastholde dem på var å formalisere og lære dem, snarere av en ytre nødvendighet enn av en indre lovmessighet: "Nicht der fühlende, denkende und wollende Mensch, wie er durch Sprache und Leibesbewegung sich kundgibt, war ihre treibende Kraft, sondern eine in sich aufgenommene äußere Notwendigkeit der nach egoistischen Abschluss verlangende Harmonie."³³ Ved hjelp av disse, nå rent musikalske lover og regler, kunne komponisten velge sin framgangsmåte. Men nå måtte han foreta valg ut fra abstrakte, tenkte størrelser i sitt eget hode, og ikke ut fra sansbart virkelige, formgivende, handlende og talende mennesker.

³³ G.S. III, 1913 s.88

Hvorfor han foretok de valgene han gjorde visste bare han og ingen annen. Når man lytter til en instrumentalkomposisjon skriver Wagner i *Zukunftsmusik*, sitter man stadig tilbake med en utilfreds følelse av at noe ikke er blitt avslørt for en. Det er spørsmålet om hvorfor komponisten valg ble slik de ble og ikke på noen annen måte. Dette spørsmålet kan bare besvares av dramaet hvor de betingende, handlende og talende personene kan framstilles sansbart virkelig på en scene, og ikke forblir et fantasibilde i komponistens hode, hvis eneste utvei han har til å gjøre publikum delaktige i, er gjennom et program. Interessant er det å merke seg at dette musikkynet tar avstand fra kadenser fordi det også er en absolutt musikalsk formel. Den eneste begrunnelsen for en slik avsluttende formel er å finne i opptredenen og ytringene til de dramatiske personene. Der disse personene ingenting sier, faller begrunnelsen for slike stopp i den musikalske teksten bort. Det er akkurat i slike tilfeller Wagner i *Zukunftsmusik* bruker betegnelsen den berømte betegnelsen ”Uendelig melodi” for å beskrive orkesterets oppgave. Hvis vi med ”uendelig melodi” forstår en melodi i konstant bevegelse, uten ankerfeste i en kadens, ligger altså begrunnelsen for den i at alt må være sansbart tilstede for å være virkelig og kunne gi betingelsen for at den skal stoppe. I denne sammenheng skal jeg ikke trekke dette emnet lengre, for betegnelsen kan også romme flere betydninger som ikke har noen plass i dette kapitlet,³⁴ men det er interessant at når jeg leser hva Fritz Reckow³⁵ har å si om forholdet mellom *Zukunftsmusik* og *Oper und Drama*, er det så langt jeg har brakt i erfaring, ingen som har observert dette ganske interessante faktum, og derfor betrakter ”uendelig melodi” som en ny teori som viser at Wagner i mellomtiden var kommet under innflytelse av Schopenhauer. Wagner selv hevder at han skrev *Zukunftsmusik* som en forklaring på ideene som han hadde framsatt i *Zürich- teoriene*, og på noen punkter kan vi altså gi ham rett. At teorien om den uendelige melodi skal være blitt til under innflytelse av Schopenhauer, kan vi i det minste avkrefte. Den har en mye eldre begrunnelse, som Wagner selv må ha vært klar over. Betegnende nok står den på dikterordets øverste og musikkens nederste grense, og det relaterer uttrykkelig til det som er hovedtema i dette kapittel.

2.3.2 Det kan ikke understrekes tydelig nok hvor viktig denne ekstreme formen for Fenomenalisme er for å forstå Wagners estetiske utgangspunkt. Et slikt utgangspunkt, skulle en tro, er lite lovende for en kunstner, men Wagner gjør skarpsindig bruk av det for å bygge

³⁴ Jf. F. Reckow, „Wagners Begriff der unendlichen Melodie“. I *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, C. Dahlhaus red. Regensburg 1970 s.81

³⁵ Op.cit. s.104

opp en rasjonell begrunnelse for "Das Gesamtkunstwerk", og det må sies at fra en side sett høres den riktig overbevisende, og selv om vårt filosofiske utgangspunkt er helt forskjellig, gir det en anvendelig måte å tenke på. Senere tiders utvikling av filmen, har vist hvor viktig dette tankegodset har vært. Men Wagner løper linen helt ut, og forfølger tankegangen til sin ytterste konsekvens, og på denne måten vinner han en helt ny måte å forstå sammenhengen mellom tale og sang på, som riktignok er understøttet av et eldre filosofisk tankegods, men som ingen tidligere hadde forsøkt å omsette i praktisk virkelighet.

Det vi har kalt formell melodi, slik som store, men på ingen måte alle, deler av *Lohengrin* er eksempler på, er en melodi som er oppbygd etter en slik absolutt musikalsk lov for fraseoppbygging, og som gjerne kadenserer for å avgrense disse i seg selv sluttede frasene. Tekstens syntaks underordner seg melodiens på den måten at den tilpasser seg til musikkens fraser. I *Oper und Drama* går Wagner hardt i rette med denne måten å skrive tekster på fordi de på den måten bare blir et underlag for en melodi som på ingen måte henter sin betingelse fra den, men fra sine egne, absolutt musikalske regler, og som gir god musikalsk mening også uten tekst fordi følelsen, etter lang eksponering for instrumentalmusikk har vent seg til denne formen. Vers i bunden form som forekommer så hyppig i *Lohengrin*, er for Wagner eksempler på en slik tekst. Det språklige uttrykket forvanskes, og meningsinnholdet forvirres fordi språkaksenten kommer på feil sted, og enderimet vektlegger ord som er av mindre viktighet i forhold til meningen i frasen.³⁶ I en slik situasjon må framstilleren velge om han vil vektlegge den musikalske rytmen, eller om han vil vektlegge tekstens innhold. I det første tilfellet undergraves meningsinnholdet i teksten, i det andre forvanskes rytmen, noe som medfører at både tekst og melodi løser seg opp i prosa, og blir uforståelige ut fra de rent musikalsk-rytmiske hensyn. Wagner har øyensynlig allerede gått en lang vei siden *Das Kunstwerk der Zukunft* hvor det, som omtalt i forrige kapittel, kan se ut som han fortsatt så for seg at fokuset flyttet seg fra den ene til den andre av kunststartene slik faktisk tilfellet er i *Lohengrin*. Hvis det var noe slikt han hadde i tankene, hadde han tydeligvis ennå ikke trukket den åpenbare slutningen at når musikken slik trer fram foran de to andre kunstene, skjer dette på bekostning av deres mulighet til å gjøre sin innflytelse gjeldende. I slike tilfelle måtte han godta at både tekstens og bevegelsens rytme nødvendigvis måtte underkaste seg musikkens som så langt ifra å hente sin betingelse fra dem, tvert imot betinget dem. Konklusjonen blir dermed at når de to elementene som kunne tilføre retning og mening ikke fyller sin funksjon,

³⁶ G.S. IV, 1913 s.114

må musikken fortsatt hente sin begrunnelse fra sine egne abstrakte, formaliserte regler, og igjen flagrer ut i den absolutte musikkens tåkete regioner.

I *Oper und Drama* derimot, framholder han at fokuset hele tiden skal være den dikteriske hensikt, og musikken er et middel til å virkeliggjøre den. Selv i de mest emosjonelt ladete scener hvor musikken, som den kunstneren hvis oppdrag det er å virkeliggjøre innholdet, helt i overensstemmelse med den dikteriske hensikt, svinger seg opp til de virkelig lyriske høydepunkter, skifter ikke dette fokuset, eller skal ideelt sett ikke gjøre det, selv om jeg tviler på om det gjennomsnittlige operapublikum er seg denne fordringen særlig bevisst. Men det skal også sies, at tatt i betraktning hvilket sterkt uttrykksmiddel dikteren har fått stilt til sin rådighet, følger det også logisk at nettopp uttrykket står sentralt i hans hensikt. Når Wagner foreskriver nødvendigheten av å økonomisere med ordene i det dramatiske diktet, er dette i erkjennelsen av at mye av dikterens virksomhet består i å rydde plass til den oppgaven som musikken skal fylle i overensstemmelse med sin egenart som uttrykkets kunst.

Slutningen vi må trekke fra dette, er derfor at i alle deler av dramaet, ikke bare der hvor ledemotivene brukes i sin rent dramatiske funksjon som anelse eller erindring, men også i partiene mellom, skal den musikalske strukturen bestå av disse motivene, her brukt i sin andre funksjon som ryggraden i denne strukturen. Siden alle deler av dramaet hele tiden betinger hverandre gjensidig, ser Wagner for seg at orkesterstrukturen dermed vil bestå av en tett vev av motiver som forholder seg til den aktuelle situasjonen som betingede og betingende elementer.³⁷ Hvis ikke store deler av det musikalske materialet, i øyeblikkene mellom anelse og erindring, skal miste sin begrunnelse, og sin betydning, må det derfor hele tiden bestå av motiver som er betinget av den dramatiske handlingen, eller for å si det på en annen måte, har hentet sin impuls fra denne. Hvis ikke denne viktige forutsetningen er til stede, forblir store deler av det musikalske materialet absolutt musikk, som er anstøtssteinen for mesteparten av Wagners polemikk både i *Kunstwerk der Zukunft* og *Oper und Drama*.

Jeg skal i det neste avsnitt se nærmere på en annen innfallsvinkel på dette problemet, som uansett hvordan vi leser *Oper und Drama* ikke kan relateres direkte til noe av det han beskriver der. Det finnes bare en indirekte sammenheng, hvor han beskriver symfonikerens virkemidler, som jeg nevnte på side 7 i dette kapittelet. Problemet er at han beskriver dem i forbindelse med polemikk mot symfonien som form, og av den grunn er det problematisk uten videre å gå ut i fra at det har noen direkte sammenheng med det som følger. Det er uansett betydningsfullt at en symfonisk framgangsmåte trekkes inn midt i diskusjonen om

³⁷ G.S. IV, 1913 s.190

anvendelsen av orkesteret i det nye ord-tonedramaet, for det er lite sannsynlig at han ville trekke det inn akkurat her, hvis det ikke var for at det hadde en høy grad av aktualitet for det han diskuterer. Sannsynligheten er stor for at det var i en bruk av symfoniske virkemidler Wagner så for seg at løsningen på hans aktuelle problem lå. Denne løsningen ble plutselig aktuell da han satte seg ned for å begynne på komponeringen rett etter at *Oper und Drama* var ferdig. Det finnes bevart noen skisser til *Siegfrieds Tod*, embryoet til det som siden ble *Der Ring des Nibelungen*, fra 1850. Disse ble fort avbrutt, og de viser tydelig at Wagner slett ikke var den praktiske oppgaven voksen på det tidspunktet. Det gikk ytterligere tre år før han kom i gang for alvor. I mellomtiden utvidet han sitt dramatiske konsept, og komponerte et musikkstykke som ser ut som en svenneprøve i håndtering av motivisk materiale. Denne komposisjonen tok form av en klaversonate dedisert til Mathilde Wesendonck, og ble overlevert henne i juni 1853, bare snaue tre måneder før han startet på komposisjonen av *Das Rheingold*. Dette viser at i det øyeblikket Wagner følte seg oppgaven voksen, nølte han ikke med å gå i gang med den.

2.4.1

Som nevnt tidligere skriver Wagner følgende om dramaet: "Die einheitliche Zusammenhang der Themen, der bisher der Musiker in der Ouvertüre herzustellen sich bemühte, soll im Drama selbst gegeben werden."³⁸ Vanskeligheten med dette sitatet, ligger i å vurdere hvilken form for overtyre Wagner hadde i tankene. I det tidlige essayet *Über die Ouvertüre* skiller han mellom to forskjellige retninger. Den ene retningen, som han beundret, var overtyrestilen til Mozart og Beethoven. Den andre, som han betraktet med avsky, var stilen til Rossini.³⁹ Mozart og Beethoven behandler sine overtyrer som om de skulle være symfonisatser. De isolerer en eller to av hovedideene i den påfølgende operaen, og bygger opp sitt musikkstykke med symfoniske virkemidler. Det som skapes på denne måten er en form for musikalsk motstykke til operaens grunnidé, et symfonisk dikt. Wagner var ikke helt og holdent uvillig til å akseptere denne formen for instrumentalmusikk, i hvert fall ikke så lenge den kom foran en opera som ville gjøre innholdet klart. Det er vel et slikt musikkstykke han hadde i tankene når han i *Oper und Drama* snakker om et musikalsk forspill som skal spenne publikums forventninger til det som skal komme, og som de fleste av hans egne forspill er eksempler på.

Den andre retningen, derimot, omtaler han i det nevnte essayet som "Potpourri". Vi kjenner denne stilen godt fra det store flertallet av 1800-tallets operaer. De består vanligvis av

³⁸ G.S.IV, 1913 s.202

³⁹ G.S. I, 1913 s.196 - 198

en sammenstilling av de viktigste melodiene i operaen uten noen form for symfonisk bearbeidelse av, eller formidling mellom dem. Grunnen til at Wagner kritiserer denne formen, er nettopp at enhet og sammenheng går tapt som følge av alt for mange nye ideer følger på hverandre i en ren instrumentalkomposisjon. Han sier at et slikt stykke, for å bli forståelig, ikke har sin rette plassering før operaen, men etter, når publikum har blitt kjent med handlingen og melodiene. Derimot er det ikke sagt at en slik sammenkjedning ikke kan ha en rettmessig plassering inne i operaen, der de nettopp opptrer sammen med de hendelsene på scenen som gir dem mening, og i så tilfelle måtte vi trekke samme slutning som Carl Dahlhaus: "Und so scheint die Beschreibung in "Oper und Drama" eher die partielle Leitmotivtechnik des "Lohengrin" als das umfassende, sich in Wagners musikalischer Vorstellung erst zögernd herausbildende Verfahren der "Ring-Tetralogie" zu treffen."⁴⁰ For denne forestillingen om en sammenkjedning av forskjellige melodier synes å kunne minne mye om oppbygningen av *Lohengrin* hvor lengre, utarbeidede og musikalsk sammenhengende melodier dominerer de forskjellige scenene, men ikke uten en generell tilhørighet til det dramatiske stoffet, og ledemotivene fungerer som dramatiske innskytelser uten at de tjener noen musikalsk hensikt av betydning.

Akkurat som Dahlhaus lar dette spørsmålet stå åpent, kan heller ikke vi uten videre godta en slik tolkning for Wagner snakker også uttrykkelig om at det er de "melodiske momentene", som skal "bygge opp en enhetlig form som strekker seg over hele dramaet som en bindende sammenheng",⁴¹ og det er etter dette han setter inn sitatet ovenfor som en fotnote. Det som skiller Wagners "melodiske Momenter" fra melodiene slik vi treffer på dem i overtyrene, er at de er motiver. De er ikke "ferdige melodier", for å bruke Wagners betegnelse, men bare byggsteinene til dem. I relativt få tilfeller er de hele temaer, og i de tilfellene de presenteres som det, kan de vanligvis brytes ned til motiver som også kan brukes i andre sammenhenger, som eksempelet jeg presenterer nedenfor viser. Motiver er betydelig mer fleksible enn temaer, et forhold som vises treffende i forskjellen mellom alfabetisk skrift og bildeskrift, hvis jeg kan bruke en slik sammenligning. Et språk som bruker bildeskrift trenger til vanlig flere tusen tegn, mens et som bruker alfabet klarer seg med 25-30. På den annen side er det svært vanskelig å forestille seg at en slik sammenkjedning av korte motiver, slike som dem Wagner opererer med, vil bidra til å skape den enhetlige formen som han etterlyser uten at det finnes noe mellom som kan formidle en sammenheng. Tvert imot vil en slik framgangsmåte, hvis

⁴⁰ C.Dahlhaus, *Wagners Kozeption des musikalischen Dramas*, 1990 s.91

⁴¹ *G.S. IV*, 1913 s.202

den noen sinne var aktuell heller føre til at den musikalske strukturen falt fra hverandre i løsrevne biter, og ingen sammenheng med den dikteriske hensikt, hvor tett den enn var, ville kunne redde den. Jeg skal få anledning til å vise dette i praksis i en senere sammenheng. For at motivenes egenskaper som tematiske byggesteiner skal kunne brukes, trengs det en overordnet plan, slik en sammenligning med bokstavenes sammensetning til ord viser. Først en motivkrets bygget opp til tematiske strukturer vil ha kraft til å besitte både en dramatisk og musikalsk mening. Når Wagner i sitatet over snakker om ”temaenes enhetlige sammenheng”, kan han derfor ha temaer som er bygget opp omkring felles motivisk materiale i tankene. Et slikt tematisk materiale er nettopp ikke eksempler på det som Wagner kalte for ”ferdige melodier”, men er hele tiden ”plastisk formbart”, for å bruke enda et av Wagners uttrykk, og temaer som bygges med utgangspunkt i slike motiviske celler i overensstemmelse med ”den dikteriske hensikt” vil kunne bevare en enhetlig, men likevel fleksibel form som strekker seg over store sammenhenger. Det er i en slik framgangsmåte vi støter på sammenligningen med Mozarts og Beethovens overtyrer som Wagner omtaler i så begeistrede ordelag.

I nyere tid har Klaus Kropfingler studert Wagners musikalsk-dramatiske teknikk i forhold til Beethovens måte å bygge opp symfonisatser og overtyrer fra slike små motiviske celler. Hans funn er interessante, for de viser at bakenfor motivenes dramatiske funksjon som anelse eller erindring, ligger en musikalsk utarbeidelse av relevante motiver som tar i bruk nettopp slike symfoniske virkemidler som Wagner omtaler i polemiske ordelag *Oper und Drama*.⁴² Riktignok er Kropfingler, på samme måte som Alfred Lorenz også opptatt av å finne rent symfoniske former i disse strukturene, en framgangsmåte som viser at betydningen av slike, for Wagner, absolutt musikalske former, kanskje ubevisst, fortsatt har innflytelse på struktureringen av motivene. Uten tvil bidrar de til å bevare den musikalske strukturen fra fragmentering slik det ville vært fare for ved en altfor impulsiv bruk av motivene. Viktigere i denne sammenhengen er at Kropfingers analyse også avslører at et grunnmotiv tilsvarende det dramatiske innholdet i en spesiell scene, ved hjelp av slike virkemidler som gjentakelse og sekvensering, holdes i bevegelse, og ved sin kontinuerlige tilstedeværelse fargelegger de øvrige motivene som opptrer i sin andre funksjon som dramatiske innskytelser. Det er derfor ikke urimelig å anta at Wagner allerede i *Oper und Drama* hadde, om ikke akkurat en praktisk løsning, så i det minste en viss forestilling om at en symfonisk framgangsmåte ville være løsningen på problemet med å holde en uavbrutt melodisk flyt i bevegelse som utelukkende hentet sitt motiviske materiale fra forbindelsen til den person,

⁴² K. Kropfingler, *Wagner und Beethoven*, Regensburg 1975 s.223

gjenstand eller idé som dominerer den aktuelle scenen. Vi skal se rikelige eksempler på denne teknikken når jeg kommer til analysen av utvalgte deler fra verkene.

2.4.2 Når jeg anvender betegnelsen ”symfonisk” på orkesterets opptreden i Wagners drama, er dette altså ikke bare for å betegne en sammenhengende musikalsk struktur, men også for å understreke at den i motivbehandlingen har mye til felles med en symfonisats. Vi må likevel være forsiktige med å bruke denne betegnelsen altfor bokstavelig, for det gir assosiasjoner som også fører oss i helt gal retning. For Wagner var symfoni som vi så, en tvers igjennom absolutt-musikalsk form. En form som hentet sin begrunnelse fra abstrakte regler for eksposisjon av sitt motivisk-tematiske materiale, en gjennomføring, hvor dette materialet blir underkastet en utvikling i forskjellige retninger, men uten å forklare tilhørerne hvorfor, og tilslutt en reprise hvor dette materialet kommer igjen i tilnærmet samme form som i eksposisjonen. Wagner hadde ikke mye til overs for denne formen som han anså som totalt meningsløs og udramatisk. Meningsløs fordi temaene og motivene ikke henter sin begrunnelse fra noe sansbart tilstedeværende, og udramatisk fordi replisen fordrer en rekapitulasjon av det tematiske materialet, uten at det har tatt noen farge av den mellomliggende gjennomføringen. Dramaet på den annen side, er tilblivelse fra begynnelse til slutt. Det henter sitt stoff fra virkeligheten, og det må vise sin tilhørighet til den gjennom en organisk utvikling, lignende den som virkeligheten viser oss, bare sterkere og mer sammentrengt: ”Eine fertige geschaffene Situation muß uns ebenso unverstündlich bleiben, wie die Natur uns unverstündlich blieb, so lange wie sie als etwas Erschaffendes ansahen, wogegen sie uns jetzt verständlich ist, wo wir sie als Seiende, d.h. das ewig Werdende erkennen”⁴³ Den dramatiske situasjon bærer således selv i seg kimen til utvikling, og denne utviklingen bestemmer formen. Derfor følger det igjen logisk at musikken også oppviser en lignende organisk utvikling, hvor motivene utvikles og farges av nye situasjoner, men aldri vender tilbake til utgangspunktet, fordi de hele tiden vil stå i nye sammenhenger, og kombineres på stadig nye måter.

Jeg vil også advare på det sterkeste mot å snakke om noen form for eksposisjon. Et eksempel vil vise hvor galt av sted dette kan bære: Jeg har allerede nevnt Hans von Wolzogen, som var den første som innførte betegnelsen ”Ledemotiv” om Wagners ”melodiske Momenter”. Wolzogen har hatt stor betydning for ettertiden, og dette må vi egentlig se på som uheldig, fordi han utelukkende fokuserte på motivenes dramatiske

⁴³ G.S. IV, 1913 s.196

betydning, og helt så bort fra deres musikalske betydning. Wagner selv gjør oppmerksom på dette i sitt essay "Über die Anwendung der Musik auf das Drama".⁴⁴ Han oppfordrer i stedet, til å rette fokuset mot motivenes betydning for satsoppbygningen. De kommentatorene som følger Wolzogen, har dermed gjort et valg som fastlegger ledemotivene i en rent dramatisk rolle, mens det for Wagner selv ikke eksisterte noe slikt skille, de var på samme tid dramatiske og musikalske størrelser. For Wolzogen, hvis eneste målsetning det var å fastlegge motivenes dramatiske betydning ved å gi dem navn, var det viktig at de hadde en fast form, slik at de kunne gjenkjennes. Måten han løste dette på, var å identifisere motivene slik de hørtes ut første gang de opptrådte i den musikalske teksten i forbindelse en gjenstand, tanke eller bevegelse på scenen. Denne metoden hadde den ubehagelige konsekvens, at så snart et motiv var "døpt" på denne måten, ville det for alltid ha samme form og samme benevnelse. Ledemotiv ble altså en gang for alle fastslått som et musikalsk motiv med harmonisk, melodisk og rytmisk form som er knyttet til et i handlingen forekommende begrep, person eller gjenstand, og som siden kommer igjen som erindring på aktuelle tidspunkter i handlingsforløpet. For å illustrere hvor feilaktig denne metoden er, ser vi på følgende eksempler hentet fra "Das Rheingold":

Two musical staves, A and B, are shown. Staff A is marked *f* *etwas bewegt* and contains a melodic line with a bracket labeled 'x' under a specific interval. Staff B is marked *p* *dolce* and contains a similar melodic line with a bracket labeled 'x' under the same interval, illustrating the similarity between the two motifs.

Eksempel A er Freias motiv, slik vi hører det første gang det opptrer. Freia jages av risene Fasolt og Fafner og flykter i panikk. Eksempel B er orkesterakkompagnementet der den litt romantiske risen Fasolt snakker om hvordan han hadde gått med på å bygge Wotans borg mot å vinne Freia som belønning. De har vidt forskjellig karakter. Det første er preget av hast og uro, det andre av sødme, men at det dreier seg om samme tema, er lett å se ut fra notebildet, og ut fra sammenhengen skjønner vi at det har en eller annen forbindelse med Freia. Motivet består av to del-motiver som er kjedet sammen; det første består av en oppadgående

⁴⁴ G.S. X, 1913 s.185

bevegelse, og det andre av en sekvens nedover som kan forlenges så langt det er nødvendig. Den mest betydningsfulle delen av dette er figuren som jeg har merket X, siden det er den som utgjør det egentlige motivet, og det som kommer etter er bare en sekvensiell forlengelse. Dette har Wagner skjult i det første tilfellet, ved å stykke motivet opp ved hjelp av annerledes frasering. Det første motivet har det ikke vært vanskelig å se betydningen av. Det har med kvinnelig skjønnhet og ynde å gjøre. Disse attributtene har Freia, som også er gudinnen for dem, i overmål. Det andre motivet, derimot har skaffet kommentatorene mye hodebry helt siden Wolzogens dager. Det var heller ikke å vente at Wagner selv skulle bidra med assistanse, siden han så med skepsis på hele metoden, slik vi også må gjøre. Det beste Wolzogen klarte, var å kalle det "Fluktmotiv"⁴⁵, for første gang vi hører det, flykter Freia fra risene. Ernest Newman er ikke enig i dette, for det er svært vanskelig å forene en slik tolkning med hvordan det senere opptrer.⁴⁶ Men heller ikke han klarte å finne noen definitiv betydning, og foreslo derfor at det bare dreide seg om en "manierisme" som Wagner grep til ved enkelte anledninger.⁴⁷ Ingen av dem fikk med seg at det egentlige motivet bare består av fire toner, langt mindre at de til gjengjeld danner et av de viktigste motivene i hele Ringsyklusen. Det var ikke før på 1970-tallet at Deryck Cooke foreslo en løsning som virker overbevisende. Han hevder at motivet rett og slett er det senere så betydningsfulle kjærlighetsmotivet.⁴⁸ Selv en gudinne kan ikke bevare sin ro og ynde under de omstendighetene vi for første gang møter henne. Derfor har hennes to motiver, som opptrer sammen siden Freia var gudinne for begge ideene de representerer, her en tilsvarende karakter av hast og uro. Dette førte til at verken Wolzogen eller noen andre, klarte å se sammenhengen mellom de to utgavene av motiv X som det framstår første gang, og den senere utviklingen av det. Som vi ser av noteeksemplene over, er det egentlig ikke vanskelig å se denne sammenhengen. Formen det har fått i eksempel B, er bare en augmentasjon, og det danner en durtreklang istedenfor en forminsket treklang, hvis vi ser bort fra gjennomgangstonen, men Wolzogen ble lurt av den vidt forskjellige karakteren det har første gang det høres. Som kjærlighetsmotiv gir det god dramatisk mening, og er uten tvil en bedre måte å tolke det på, for i det andre tilfellet taler Fasolt om en vakker kvinne som han håper kan bringe kjærlighet inn i risenes ellers kjærlighetsløse tilværelse. Dette viser at å anvende samme terminologi på Wagners drama som på en symfonisats er problematisk. En symfoni presenterer temaene først, og utvikler dem siden. I et musikkdrama bestemmes måten et ledemotiv første gang opptrer av den dramatiske situasjonen, og det viser

⁴⁵ H.v Wolzogen, Leipzig 1917 s.17

⁴⁶ E. Newman, *Wagner nights*, London 1988 s.484

⁴⁷ Op.cit. s.484

⁴⁸ D. Cooke, *I saw the world end*, New York 1979 s.49

at alle de som har tar ledemotivenes form første gang de høres, som en form for eksposisjon i symfonisk betydning, kan komme svært galt av sted.

2.5.1

Hittil har dette kapitlet handlet om orkesterets rolle i visjonen av ”Das Gesamtkunstwerk” som jeg mener å kunne lese den ut av Wagners beskrivelser av midlene til å nå den. Vi ser at det ikke er en helt liketil oppgave, men jeg tror at følgende karateristiske egenskaper kan trekkes ut:

- Wagner foretar et klart skille mellom dramaet på scenen og i orkesteret.
- Orkesteret er en selvstendig enhet, med et eget uttrykk som alene danner et hele.
- Orkesteret underordner seg dramaet på den måten at alt det musikalske materialet betinges av det som skjer på scenen. Det må være knyttet til en tanke, en bevegelse eller et bilde.
- Orkesteret skal ikke direkte være en forteller og kommentator til det som foregår på scenen, men varetaker av de sceniske hendelsenes iboende følelsesmessige innhold som i motsetning til en tanke, har kraft til å bevege oss på nytt som en virkelig sansbar tilstedeværelse. Sin fortellerevne vinner det først sekundært gjennom en intellektuell prosess hos tilhøreren som like fullt er kulturelt betinget for mennesket som både følende og tenkende skapning.

I dette avsluttende avsnittet skal jeg se litt nærmere på hvilke følger denne todelingen får for dramaet som helhet betraktet. Hva er konsekvensene av at orkesteret får en så selvstendig rolle å spille, for måten publikum opplever et av Wagners dramaer? Dette er tenkt å knytte an til noen tanker jeg kastet ut i begynnelsen av forrige kapittel. Er det fruktbart å opprettholde påstanden om at *Oper und Drama* utelukkende beskriver en teori hvis hovedpremiss er at dramaet framkommer som et resultat av at de tre kunststartene går sammen til et felles audio – visuelt uttrykk, eller bevirker orkesterets konstante tilstedeværelse at vi opplever det samlede uttrykket som todelt, hvor det egentlige dramaet utspiller seg på scenen, og orkesteret opptrer som selvstendig enhet, og har et selvstendig uttrykk med stor musikalsk egenverdi? Den opprinnelige hensikten var for Wagner tilsynelatende den første, men allerede i *Oper und Drama* finnes det utsagn som også støtter den andre tolkningen. Hva slags kognitive modeller må vi i så fall ta i bruk for å forstå et slikt drama som en helhet?

Det finnes selvsagt ikke noe entydig svar på disse betraktningene. Nedenfor utfordrer jeg den vanligste tolkningen ved å påpeke en del trekk som jeg opplever som svakheter ved den, og trekker samtidig fram en alternativ tolkning som jeg personlig er mer tiltrukket av, men det må selvsagt bli stående åpent for hver enkelt hvordan de opplever det samlede uttrykket.

2.5.2 Carl Dahlhaus beskriver denne orkesterets fortellerevne som det medium hvor den dramatiske dikter, altså Wagner, kan tale *in propria persona*.⁴⁹ På den måten er det ikke bare emosjonen til de handlende personene som vi hører i orkesteret, men også den følelsesmessige gjenklang disse gir i dramatikerens selv. Han mener Wagners sammenligning av orkesteret med koret i den greske tragedie er en unnskyldning for en kunstestetikk som hørte hjemme i romantikken, og som åpnet for at musikken skulle strømme fra ”komponistens eget berørte indre.”⁵⁰ Dette medfører at Wagner først og fremst er epiker, og ikke dramatiker, siden dramaets historie, slik Thomas Mann mente, egentlig er et epos, på lik linje med *Iliaden* og *Odysseen*, som bare blir framstilt på scenen. Dette er et syn som har vært mye framme i diskusjonen, og som ofte inneholder en kritisk snert, fordi det aldri siden Aristoteles dager har vært helt stuerent å blande drama og epikk. Jeg trekker dette konservative synet på Wagners anvendelse av orkesteret fram, fordi det, etter min mening, bidrar til å legge begrensede føringer på hva vi skal mene og tro om orkesterets stilling i Wagners drama. Det som nemlig er problematisk med denne tolkningen av koret som en ideal tilskuer, er at rollene mellom formidler og tilskuer blir blandet sammen. I Wagners tilfelle har dette selvsagt en viss gyldighet siden han sjelden var i stand til å bevare noe distansert forhold til sine dramatiske skikkelser, men samtidig bidrar det også til å innsnevre orkesterets rolle som hørbar tilstedeværelse, og langt på vei gjøre det om til en negativ størrelse, fordi det bare opptrer som dramatiker-komponistens egen stemme, og dermed blir et rent dikterisk virkemiddel som han bruker til å fortelle publikum hva han mener de skal tenke og føle. Det er til en viss grad å bli ført bak lyset av den myten Wagner selv prøvde å bygge opp omkring seg selv, og glemme at musikken også hadde egenverdi. Selv føler jeg at denne tolkningen er altfor enkel til å romme alle orkesterets mange funksjoner i ord og tonedramaet. Den tenderer til å fokusere ensidig på en av de funksjonene som Wagner tilskriver det, og ignorerer langt på vei den betydningen orkesteret har som en rent musikalsk klingende størrelse. Det er et godt eksempel på det jeg nevnte innledningsvis. Ved å ignorere de andre funksjonene, og derved isolere et bruksområde istedenfor å betrakte det som en del av en helhet, forveksles middel med mål.

⁴⁹ Dahlhaus/Deathridge *The new Grove*, Wagner, Stuttgart 1994 s.97

⁵⁰ Op.cit. s.98

Med en slik tilnæringsmåte, har vi ingen mulighet til å komme Wagners visjon nærmere inn på livet. Vi må søke en videre horisont, men samtidig passe på slik at den ikke blir så vid at alt kan passe i den.

2.5.3”Der Chor der griechischen Tragödie hat seine gefühlsnotwendige Bedeutung für das Drama im modernen Orchester allein zurückgelassen.”⁵¹ Slik omtaler Wagner orkesteret i *Oper und Drama*, og setter dermed forbindelsen mellom dette koret og orkesteret i hans eget drama. De tidlige romantiske filosofene hadde flere forskjellige tolkninger av hva slags funksjon dette koret egentlig fylte. Spesielt en av disse tolkningene gir en tankemodell som kan være fruktbar når det gjelder å identifisere hva slags innvirkning orkesterets tilstedeværelse har som aktør i ”Das Gesamtkunstwerk”.

I sitt første filosofiske verk av betydning *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* identifiserer Nietzsche seg med Schillers tolkning av den greske tragediens kor: ”Der den Chor als eine lebendige Mauer betrachtete, die die Tragödie um sich herum zieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschliessen und sich ihren idealen Boden und ihre poetische Freiheit zu bewahren.”⁵² Nietzsche distanserer seg fra det som han omtaler som de:

”Geläufigen Kunstredensarten – dass er der idealische Zuschauer sei oder das Volk gegenüber der fürstlichen Region der Szene zu vertreten habe.“⁵³ For Nietzsche var det viktig å sette opp dramaet som en ideal virkelighet, klart skilt fra den vanlige verden som til daglig omgir oss, og han erklærer krig, som han uttrykker seg mot enhver naturalisme i kunsten.

Nietzsches begrunnelse for å avvise tanken om koret som den ideale tilskuer, baserer seg på at han oppfattet koret som det opprinnelige, som tragedien først oppstod fra. Hva skulle det være for en kunstart, spør han retorisk ”die aus dem Begriff des Zuschauers herausgezogen wäre, als deren eigentlichen Form der „Zuschauer an sich” zu gelten hätte.“⁵⁴ Wagner hadde naturligvis selv lest ”Die Braut von Messina”, hvor Schiller kommer med denne tolkningen, og det finnes et lite avsnitt i ”Oper und Drama” som synes å antyde at han selv kan ha hatt noe lignende i tankene allerede da. Det er å finne i fortsettelsen av sitatet over:

”Seine reale, individuell menschliche Erscheinung ist dafür aber aus der Orchestra hinauf auf die Bühne versetzt, um den, im griechischen Chore liegenden Keim seiner menschlichen Individualität

⁵¹ G.S. IV, 1913 s.190 - 191

⁵² F. Nietzsche, *Schriften zur Literatur und Philosophie der Griechen*, Frankfurt a.M. 1994 s.139

⁵³ Op.cit. s.137

⁵⁴ Op.cit. s.139

zu höchster selbständiger Blüthe, als unmittelbar handelnder und leidender Theilnehmer des Dramas selbst zu entfalten.“⁵⁵

Så vidt jeg kan skjønne, viser dette at Wagner også må ha sett på koret som opprinnelsen til tragedien, og det forhindrer at han kan ha tenkt på det som noen form for tilskuer, men det utelukker selvsagt ikke at orkesteret kan brukes som en fortellerstemme, noe som faktisk også knytter an til koret som det opprinnelige drama. Tvert imot ville det være ulikt Wagner å ikke bruke det i en slik funksjon, og det strider heller ikke mot Schillers tolkning, som går mye mer på hvordan orkesterets tilstedeværelse oppleves av publikum, enn hva det faktisk sier.

På samme måte som det greske kor, er orkesteret en størrelse som er meget merkbart til stedet. En tilstedeværelse som til og med griper bestemmende inn i handlingen, og påvirker den. Dette medfører at publikum har en helt annen og fremmed tilstedeværelse å forholde seg til som opptrer som en selvstendig aktør, og på en måte også er med på å bestemme hva publikum skal oppleve. Den emosjonelle distansen de føler til handlingen og skikkelsene, er stor, filtrert som den blir, gjennom dette mediet. Hvis vi for eksempel sammenligner med en av Verdis operaer, er vår emosjonelle reaksjon på Wagners skikkelser ikke like personlig som den vi opplever til i det minste noen av hans hovedpersoner. Dette er et resultat delvis av det mytiske stoffet, og delvis av orkesterets rolle som bevirker at vi opplever dramaets virkelighet som nettopp ideal. Det er ikke ment som noe som vi skal bli deltagende i, men som noe vi skal oppleve, og bli opplyst og seende av. På den måten er det lettest å forstå predikeren, men samtidig teatermannen Wagner. Han var ikke epiker, for hans dramatiske personer handler fritt, og lever, så langt et mytisk stoff tillater det, et selvstendig liv i sin dramatiske virkelighet, men samtidig var han heller ikke distansert i forhold til dem. Samtidig som han plasserer orkesteret, rent bokstavelig, som en usynlig klangmur mellom dramaet og tilskuerne som et klart uttrykk for at det som foregår på scenen er en ideal verden, beskyttet mot all forflatning fra den vanlige som tilskuerne til daglig har sitt liv og virke i, gir han det også rollen som ”følelsesveiviser” for publikum. Det fungerer på en og samme tid som en fortellerstemme, og et vern om dramaets egenart.

Jeg kommer senere tilbake til dette interessante emnet, men det kan trekkes inn allerede i løpet av omtalen av *Oper und Drama*, fordi det er viktig å være klar over hvor mye Wagner mer eller mindre ubevisst foregriper av denne langt senere måten å se hans ord – tonedrama på. Det viser under enhver omstendighet at den utviklingen han senere skulle følge har han

⁵⁵ G.S. IV, 1913 s.191

langt på vei lagt grunnlaget for i *Oper und Drama*, og hans senere konvertering til Schopenhauers verdensanskuelse generelt, og hans musikkfilosofi spesielt, egentlig ikke krevde særlig mye mer enn å endre et perspektiv som langt på vei var endret allerede. Denne endringen i perspektivet består i at orkesteret som selvstendig aktør, får seg tillagt en stadig viktigere, for ikke å si dominerende rolle, både i teoretisk og praktisk betydning. Wagners senere musikkteoretiske skriftstykker handler så å si utelukkende om orkesterets rolle, og hvert av de påfølgende dramaene blir gradvis lengre, fordi den rene instrumentalmusikken får større og større rom til å opptre symfonisk så langt det er praktisk mulig i et primært dramatisk kunstverk. Fra og med neste kapittel skal jeg derfor gå mer praktisk tilverks for gjennom en analyse av utvalgte avsnitt fra *Ringene*, å undersøke hvordan Wagners virkemidler kan realisere visjonen om et selvstendig og symfonisk-dramatisk orkester.

Kapittel III

Orkesterets fortellerevne i

Das Rheingold

og

Die Walküre, Akt I og II

3.1.1

I dette kapittelet skal jeg vie mer plass til en praktisk analyse av orkesterets fortellerevne eller talestemme som det vinner gjennom de virkemidlene Wagner setter fram i *Oper und Drama*. Som jeg nevnte ser han for seg at dette kan oppnås ved en representativ bruk av de musikalske motiver hvor de så å si trer inn i en stedfortredende rolle for en scenisk begivenhet eller begrep som gjorde inntrykk på et annet sted til en annen tid. Tilknytningen til den sceniske handlingen blir således svært konkret, hvilket vi måtte forvente tatt i betraktning Wagners Feuerbachianske utgangspunkt.

I mellomtiden har orkesteret en annen viktig oppgave som utfyller av den musikalsk-dramatiske strukturen. Midlene til å løse denne oppgaven, vinner orkesteret gjennom en symfonisk behandling av det motiviske stoffet, som utvinnes av forbindelsen til den sceniske handlingen på den måten jeg har beskrevet tidligere. Vi ser altså konturene av en gjennomføringsaktig behandling av et for tid og sted passende motivisk-tematisk materiale, ispedd andre motiver som trer ut av sammenhengen som anelse eller erindring. På denne måten stilles disse motivene i klar relieff til det øvrige musikalske materialet, og sikrer dem den rent dramatiske fortellerevnen som Wagner søker. Som det framgår av det overstående bør det likevel advares mot å vektlegge den rene dramatiske funksjonen for mye, fordi det fører til at fokuset rettes ensidig mot en meget begrenset side av orkesterets oppgaver. Dets egentlige fortellerevne ligger åpenbart i evnen motivene har til stadig nye og skiftende kombinasjoner i en kontinuerlig struktur, og ikke utelukkende i deres referensielle karakter. Dette har og blir fortsatt gjort i for stor grad, og det bidrar til å begrense betydningen av

orkesterets skapende medvirkning i dramaet. Noen forskere, som har innsett orkesterets betydning som kontinuerlig deltager, har snudd fokuset, og retter oppmerksomheten mot betydningen av absolutt musikalske formprinsipper som Bar – form og variasjonsform i Wagners orkestersats.⁵⁶ Dette mener jeg er å gå for langt den andre veien. Selv om de utvilsomt har rett i at slike former fortsatt spiller en rolle i struktureringen av orkestersatsen, kan heller ikke en slik metode kaste lys over denne avgjørende funksjonen orkesteret besitter som selvstendig medvirkende og skapende aktør i dramaet. Jeg minner i denne sammenhengen om Wagners egen omtale av dette I *Oper und Drama*,⁵⁷ og som jeg har beskrevet tidligere. Motivenes fremste oppgave ligger primært ikke i deres referensielle anvendelse. Den ligger heller ikke i at de kan slutte seg sammen til rent musikalsk meningsbærende strukturer, men i deres evne til å opprettholde et uttrykk formidlet gjennom assosiativ forbindelse med begrep, bilde og/eller bevegelse over lengre tidsspenn, og i større strukturer enn det er tale om i en rent referensiell sammenheng. I et drama hvor fokuset for en stor del rettes mot uttrykket, er det i opprettholdelsen av dette vi først og fremst må søke orkesterets fortellende og medskapende virksomhet.

3.1.2 Det faktum at det tok godt og vel tre år fra Wagner fullførte *Oper und Drama* til han begynte på komposisjonen av *Das Rheingold*, må vi tilskrive den omstendighet at han slett ikke var en slik oppgave voksen på det tidspunkt. Det er ikke tilstrekkelig å sitte med et klart mentalt bilde av hvordan noe bør være, det kan ofte være en lang vei til den faktiske utførelsen av det. Jeg har argumentert med at Wagners mentale bilde nok var relativt klart, uansett hvor vanskelig han framlegger det, men det å omsette dette bildet i praktisk klingende uttrykk, krevde erfaring med en form for komponering han til da ikke hadde gjort mye av. Hvis det nye verket skulle leve opp til visjonen, måtte han nærmest lære seg å komponere i en annen genre enn det hittil hadde vært nødvendig. Det var lange tider siden han hadde prøvd seg på en ren instrumentalkomposisjon hvis vi ser bort fra ouverturere til *Der fliegende Holländer* og *Tannhäuser*. Den siste i et større format var *Faust-ouverture*, foruten symfonien i C-dur, og bare ouverturen viser tegn på den senere Wagners stil, symfonien var et rent ungdomsverk. Den oppgaven han nå sto overfor ville selvsagt bli noe ganske annet. Det er betegnende at han i årene mellom *Oper und Drama* og *Das Rheingold* omarbeidet *Faust-ouverture*, og skrev klaversonaten dedisert til Mathilde Wesendonck som jeg nevnte i forrige kapittel. Dette er tydelig et øvelsesstykke i motivisk bearbeidelse.

⁵⁶ Lorenz, 1923, Dahlhaus, 1990, Kropfinger, 1991

⁵⁷ *G.S.IV*, 1913, s.200

Det er derfor ikke et fullt ut dekkende bilde av problemfeltet hvis vi fokuserer utelukkende på de virkemidlene fra teorien som senere viste seg utilstrekkelige til å realisere visjonen om ”Das Gesamtkunstwerk”, når vi nå vender oss til praktisk analyse av verkene. Vi må samtidig huske at også Wagner trengte en læretid for å utvikle virkelig mesterskap i den nye formen han var kommet til å arbeide innenfor, særlig fordi dette var en form som ingen til da noensinne hadde forsøkt. Kanskje fordi alt annet med Wagner synes å være enten eller, har dette faktum nærmest gått hus forbi hos de aller fleste. Uten tvil hadde han en intuisjon som sa ham når han var moden for å ta fatt på oppgaven, men det var egentlig fra dette punktet at utviklingen startet, og det er derfor logisk at vi vil kunne spore en utvikling i hvert av de påfølgende verkene. Vi kan imidlertid ikke si annet enn at som startpunkt betraktet, er *Das Rheingold* et imponerende arbeid. Det er likevel merkbart at dette er det første forsøket innenfor den nye formen, og det er spesielt på to komposisjonstekniske områder at dette er mest tydelig. Ikke uventet ligger vanskelighetene i de to områdene hvor Wagners tidligere erfaring ikke kunne rettlede ham nevneverdig, nemlig i håndteringen av orkesteret som selvstendig enhet, og i utnyttelsen av dets fulle ekspressive kraft som opprettholder av et høynet uttrykk gjennom hele verket. I anvendelsen av det i egenskap av tonemalende og understrekende størrelse, viser Wagner allerede mesterskap.

3.2.1

Mitt anliggende i dette avsnittet, er å forsøke en tolkning av utvalgte scener som ikke bare leser hendelsene som en enkel allegorisk fortelling, men også trekker musikken inn som en aktiv medskapende aktør i betydningsdannelsen. Svakheten som ligger latent i allegoriske lesninger, er at de har en tendens til å redusere musikken til et rent dekorativt element, uten avgjørende betydning for helhetsbildet. Heller ikke undersøkelser av rent musikalsk karakter treffer musikkens medskapende betydning, bare dens medrivende virkning. Vi kan lese *Der Ring des Nibelungen* på samme måte som vi leser et skuespill, og likevel greie å utvinne mening, på samme måte som vi utvinner musikalsk mening gjennom et studium av partiturene. Nå er musikk som nevnt, ikke et medium som spiller noen overordnet betydning i den rent intellektuelle forståelsesprosessen, men derimot i opprettholdelsen av et ekspressivt nivå, og i den emosjonelle betydningsdannelsen. Det er i dette den gjør sin innflytelse gjeldende som en essensiell del av helheten. Det er i samvirket mellom disse faktorene at vi må søke meningen, og det medfører at en analyse må prøve å få grep om musikkens medskapende evne mens den utfolder seg, og ikke bare slik vi kan undersøke den som noter i et partitur. Som Erling Guldbrandsen sier: ”Dette innebærer ikke bare en vending mot

oppførelsen, men også mot *opplevelsen* som et flyktig om enn dyptgripende fenomen.”⁵⁸ Wagnerforskningen blir således stilt i en uheldig situasjon i forhold til mye annen musikk og litteraturforskning. Som en sanselig frambringelse må vi som undersøkende ha tilgang til opplevelsen av å se dem framført for å komme verkene inn på livet. På samme måte som det er tilfellet i den nyere tids filmgenre, er det simpelthen ikke tilstrekkelig verken å lese tekstene eller høre musikken for å danne seg et inntrykk av dramaet. Man er henvist til den flyktige opplevelsen av en framførelse for å forme et riktig bilde. CD og DVD er her gode hjelpemidler, uten derved å kunne kompensere for opplevelsen i operahuset eller for den saks skyld, kinosalen. Det ligger for øvrig i selve betegnelsen ”Gesamtkunstwerk” at det ikke holder å undersøke det fra den ene eller den andre siden. Det er i undersøkelsen av den audiovisuelle syntesen som opplevelse betraktet at vi kan nærme oss musikken medskapende rolle i den musikalsk-dramatiske kontekst.

3.2.2 Som nevnt tidligere i denne avhandlingen, er det mot mytene Wagner vender seg når det gjelder å finne det best egnede stoffet til sine ord-tonedramaer. Som vi så, synes hans begrunnelse for dette å foregripe psykologien på en slående måte, men også hans syn på mytene som sådan synes å foregripe senere tiders tolkninger. I denne forbindelse er en sammenligning med Claude Levi-Strauss` myteoppfatning interessant. Han oppfattet myten som en tidlig form for vitenskap, men der hvor moderne vitenskap opererer med abstrakte begreper, opererer myten med konkrete bilder.⁵⁹ Myte prøver å framstille for sansene, det moderne vitenskap framstiller for intellektet. Som vi ser er dette et syn som Wagner selv kommer snublende nær. Med sin sanseestetiske innfallsvinkel foregriper han på mange måter Levi-Strauss. Også Levi-Strauss strukturalistiske modell hvor myten ikke leses fortløpende langs en tidsakse, men som en ”permanent struktur”⁶⁰ hvor hendelser på forskjellige punkter langs denne akse bringes sammen som motsetninger som blir løst ved en tredje hendelse, passer Wagners dialektiske tankemåte. To forskjellige lese måter av dramaet er dermed mulige. Enten leser man det scene for scene som en sammenhengende historie som man på forskjellige måter søker å utvinne mening av, eller man leser det som en struktur hvor man betrakter ulike scener inneholdende hendelser som er gjensidig sammenbundet uavhengig av den reelle tidsdimensjonen. Siden dette er den lese måten som tilsynelatende står Wagner nærmest, tatt i betraktning den måten han bringer musikalske motiver i spill som erindring til

⁵⁸ E. Guldbrandsen, *Musikk og tilblivelse. ”Dødsforkynnelsen” i Wagners Die Walküre*, s 1, 2006

⁵⁹ R.A. Segal, *Myth. A very short introduction* 2004, s.30

⁶⁰ op.cit. s.118

tidligere hendelser, må det være langs denne veien vi kan håpe og nærme oss *Ring* på den mest kreative måten.

En viktig følge av at fokuset skifter fra selve historien til de enkelte hendelsene er at en hendelses egen allegoriske betydning får større vekt enn fortellingens. Vi kan gå så langt som å hevde at fortellingen mister sin meningsbærende betydning, og er bare nødvendig som overgang og utfylling mellom den ene og den andre hendelsen. Derfor må vi gå inn i hver enkelt scene, og undersøke innholdet i den for å treffe den symbolske betydningen den rommer på den mest treffende måte. I det følgende skal jeg derfor se nærmere på den første scenen i hele syklusen, og forsøke en tolkning som tar vare på musikken som et viktig element i scenen slik den framstår for våre sanser, eller i virkeliggjøringen av den dikteriske hensikt, som Wagner selv ville uttrykt det. Det ligger i forsøket på en vitenskapelig behandling av stoffet at framstillingen nødvendigvis må gå den motsatte veien av det Wagner selv siktet mot.

3.2.3 Helt fra begynnelsen er det tydelig at Wagner tilstreber at ledemotivene skal spille en like viktigere rolle som harmonisk bærer, og medskapende understøtter av protagonistenes versmelodi i den aktuelle dramatiske kontekst enn de spiller i sin referensielle funksjon. Som referanser, opptrer de bare i egenskap av kommentator eller påminner, det er i egenskap av kontinuerlig utfyllende og bærende enhet at det fungerer som medskapende aktør i helheten: ”An dem Gesamtausdrucke aller Mittheilungen des Darstellers an das Gehör wie an das Auge, nimmt das Orchester somit einen ununterbrochenen, nach jeder Seite hin tragenden und verdeutlichenden Antheil.”⁶¹ For å fylle denne funksjonen, er det som nevnt en forutsetning at orkesteret opptrer som selvstendig aktør, og det er heller ikke vanskelig å se hvordan Wagner allerede fra begynnelsen behandler det med en frihet som det bare i helt unntaksvis tilfeller vinner i *Lohengrin*.

Vi kan eksempelvis illustrere musikkens rolle som medskapende tilstedeværelse i den sanslige framtoningen av dramaet ved å se på første scene av *Das Rheingold*. Det første vi ser når teppet går opp etter den berømte innledningen som skal representere tilblivelse, og som ikke er stort mer enn naturlyder, er Rhinens vannmasser. Det første musikalske materialet som brukes egentlig motivisk er derfor et ur-motiv, bygget opp av tonene i en Ess-durtreklang, som, når vi blir var en flytende bevegelse fra høyre mot venstre fortetter seg til en Ess-durskala som symboliserer ur-elementet, vann.⁶² Det er ikke å trekke tolkningen for langt hvis

⁶¹ G.S.IV s.190

⁶² R. Wagner, *Das Rheingold* Dover publications ,inc. New York 1985 s.3

vi også oppfatter bevegelsen, i dette tilfellet vannstrømmer, som den første beveger som ved sin flyt skaper retning og orden i det første bølgende, men stillestående klangkaos. Dette urmotiv utvikler seg mer og mer til tonemalende sekstendelsfigurasjoner i strykerne, representative for stadig raskere vannstrømmer. De høres nær sagt i hver takt i forskjellige stryke og treblåserinstrumenter gjennom hele første scene, og fortetter seg etter hvert til de praktfulle tonekaskadene som akkompagnerer Rhindøtrenes utrop: "Rheingold! Rheingold! Leuchtende Lust, wie lacht du so hell und hehr".⁶³ Hele første scene foregår på bunnen av Rhinen, et faktum som er viktig for å forstå symbolikken i den, men som vi er tilbøyelige til å se bort fra, for det første fordi det er vanskelig å vise Rhindøtrene svømmende på scenen, og for det andre fordi det er vanskelig å forestille seg at Alberich skal være i stand til å puste under vann. Mytologiske skapninger lar seg sjelden stoppe av slike vanskeligheter, men like fullt kreves det et visst fantasisprang for å forestille seg det. Ideelt sett, skal vi hele tiden kunne se Rhindøtrene svømme omkring, noe Wagner forsøkte å få til under uroppførelsen, med betinget suksess, men de fleste oppførelser nøyer seg med å la dem løpe rundt og foreta noen svømmende bevegelser. Derfor ser vi vanligvis ikke vannet, men vi hører det, takket være musikkens tonemalende uttrykkskraft.

Den mest åpenbare symbolikken i denne scenen, og en som har avgjørende betydning, er vannet som en rensende kraft. Så lenge gullet befinner seg i vannet er det uskyldig som Rhindøtrene selv. De er ren natur, amoralske, men uskyldige. Derfor beholder vannet sin kraft til å rense alt som kommer i berøring med det, selv gullet, når det i slutten av syklusen gis tilbake til Rhinen. Scenen besitter også en dypere symbolikk. Den tar form av en syndefallsberetning. I det øyeblikk dvergen Alberich, mot slutten av scenen forbanner kjærligheten, og stjeler Rhingullet som gir ham makt uten grenser, begår han en helt spesiell form for synd som foregår på et mye dypere plan enn bare en enkel allegorisk lesning av scenen vil kunne avsløre.⁶⁴ Vi skal huske at vi gjennom forspillet har vært vitne til et musikalsk bilde av verdens tilblivelse, og følgelig befinner oss på et tidlig stadium i utviklingen. Et trekk alle syndefallsmyter har felles, er at de handler om en helt spesiell gjerning som alltid forbindes med et element synd og skyld. I bibelen eter Adam og Eva av kunnskapens tre, og i gresk mytologi gir Prometheus ilden til menneskene. Symbolikken er i begge tilfelle den samme. Mennesket erverver seg bevissthet på bekostning av naturen. Amoralsk natur er uskyldig fordi den mangler bevissthet, og derfor ikke kjenner forskjell på

⁶³ Op.cit. s.49

⁶⁴ Et berømt eksempel på en slik lese måte er George Bernhard Shaw, som i sitt essay *The perfect Wagnerite* så Alberichs rov av gullet som en allegori på kapitalens og grådighetens inntog i verden.

seg selv som noe unikt og annerledes enn resten av skaperverket. Det er først gjennom bevissthet man oppnår innsikt om seg selv som noe unikt, noe utenfor omgivelsene, og som sådan settes i stand til å betrakte dem med distanse som noe man kan nyttiggjøre seg til egen fordel. Det er viktig å forstå symbolikken i bildet hvis vi skal skjønne akkurat hvilke art forbrytelse som Alberich begår. Når solen skinner på Rhingullet begynner det å skinne med et lys som brer seg gjennom vannet. Lys som skinner gjennom vann er et eldgammelt mytisk symbol på begynnende bevissthet.⁶⁵ Gullet gir dermed makt i overført betydning, framstilt gjennom et allegorisk bilde, og med det samme Rhindøtrene opplyser Alberich om det innser han at det er en bra erstatning for kjærligheten de ikke vil skjenke ham: "Erzwäng ich nicht Liebe, doch listig erzwäng ich mir Lust!"⁶⁶ Robert Donnington går så langt som å spekulere på om ikke lyset hele tiden er det endelige målet for Alberichs lengsel og at han forveksler vokterne med gullet selv.⁶⁷ Vi ser altså at denne scenen foregår på flere plan samtidig. Både som en allegorisk fortelling som utfolder seg i tid, og som en hendelse som først får mening når det settes i sammenheng med andre hendelser. At gullet, så snart det er vunnet og smidd om til en ring, er et symbol på oppnådd bevissthet og skjult kunnskap bringes klart fram senere i handlingen. Det er bare Alberich som gjennom sin kjærlighetsforbannelse er i stand til å bruke ringens magi til egen vinning. "Den der Liebe fluchte, er allein nützte neidisch des Ringes Runen zu aller ew`gen endloser Smach."⁶⁸ Det skaffer ham umiddelbart makt over de andre Nibelungene, som de naturvetter de er, og setter ham i stand til å utnytte naturens ressurser på en måte som ingen har gjort før. Som kronen på verket, vinner han også innsikt i list og bedrag som et ytterligere middel til makt, symbolisert gjennom hjelmen som han lar Mime smi for seg. Denne hjelmen hvis musikalske motiv senere gir opphav til lignende motiver som alltid siden knyttet til begrepene list og forstillelse, gir ham mulighet til å forandre utseende og til og med forvinne helt. Ringen selv fungerer bare som et symbol på makten som bevisstheten gir. Den eneste egenverdien den senere har for alle, inkludert Alberich selv, er som et verdifullt objekt, som bare har makt gjennom at den skaffer eieren rikdom som byttemiddel betraktet, de kan ikke selv nyttiggjøre seg den som et middel til økt bevissthet og kunnskap. Ei heller gir den makt direkte, noe som kommer fram gjennom det faktum at Alberich ikke klarer å hindre at han selv blir overlistet, tatt til fange, og frastjålet alle sine skatter. Fafner, ringens eier gjennom lang tid, oppnår verken makt eller ny innsikt,

⁶⁵ Donnington, 74. s.49 (Den mannlige bevissthet, symbolisert ved gullet, som befrukter moder natur, symbolisert ved vannet.)

⁶⁶ R.Wagner 1985 s.72

⁶⁷ Donnington, 74. s.49

⁶⁸ R.Wagner *Die Walküre* Dover publications ,inc. New York 1978 s.253

uten akkurat å kunne bruke forvandlingshjelmene til å skape seg om til en drage. Alberichs nyvunne innsikt forlater ham ikke selv om ringen går tapt for ham, det eneste han mister er det ytre symbolet på makten hans bevissthet gir ham. Den avgjørende handlingen er selvsagt kjærlighetsforbannelsen, selve syndefallet, og som i alle syndefallsmyter må gjerningsmannen betale en høy pris. Gjennom den oppnår han bevissthet, ser lyset, og tar lyskilden med seg som symbol på det, og det avgjørende bildet på denne opplysningen er lyset som skinner gjennom vann, et bilde som den beleste Wagner må ha kjent godt fra sine studier av forskjellige mytekretser.⁶⁹ De vedholdende sekstendelsfigurene i orkesteret trer dermed inn som representant for vannstrømmene som vi ikke lenger ser, og formidler med sine boblende, strømmende effekter en virkelig følelse av å befinne seg under vann, et faktum som har betydning på flere bevissthetsnivåer, alt ettersom hvordan man vil tolke det.

3.2.4 Et motiv som klinger i orkesteret første gang lysstrålen bryter gjennom vannstrømmene, og som videre i handlingen får stor betydning, er den såkalte Rhingullfanfaren.⁷⁰ Det er et enkelt motiv, bestående av en treklangs brytning. Det inngår i den musikalske veven som et dramatisk virkemiddel, en referanse til gullet, og er i seg selv lite egnet til motivisk bearbeidelse. Siden gullet symboliserer bevissthet, og motivet inngår som representant for det, kan vi kalle det for bevissthetsmotiv, til forskjell fra Rhindøtrenes uskyldige utrop. En tolkning som bevirker at det får en mye mer betydningsfull mening alle de gangene det siden høres. Når det for eksempel klinger i samme øyeblikk det begynner å demre for Wotan ”i en tilstand av voksende fortryllelse” som sceneanvisningen sier, at hans verdensherredømme kan være truet, gir det representasjonen av hans tanker en mye dypere mening. Vi får følelsen av at han forstår hva faren består i, fordi Wotan har selv engang vunnet dette herredømmet ved hjelp av høyere bevissthet. Vi får vite i prologen til *Götterdämmerung* at han drakk av kunnskapens kilde etter å ha ofret sitt ene øye, og han har brukt denne kunnskapen til å bygge opp et herredømme basert på et kontraktsystem som Wotan selv vel egentlig er den eneste profitøren av. Etter hvert som han slutter slike kontrakter, blir de inngravert i spydskafet hans som symbol på en bilateral binding. Når han nå får vite at han ikke lenger er alene om å besitte evnen til utnytte omgivelsene til sin fordel, blir det maktpåliggende for ham å tiltvinge seg ringen, selve symbolet på Alberichs nyvunne makt, for på den måten å signalisere for verden at prerogativet for verdensherredømme er hans og hans alene. Wotan vet at symboler

⁶⁹ I buddhistiske myter forekommer hjulet som et viktig symbol for opplysning. Hjulet brukes i denne sammenheng som et symbol for den lysende solskiven. Wagner kjente til slike indiske myter, noe som vises av at han i 1850-årene planla et drama (*Der Sieger*) med buddhistisk innhold.

⁷⁰ R.Wagner 1985 s.46

er av stor verdi, fordi de tenderer til å bli identifisert med det de symboliserer. Et åpenbart eksempel på en slik identifikasjon er at vi assosierer slott og borger med politisk makt. Den som besitter en borg må være en betydningsfull og mektig person. Wotans egen borg er akkurat blitt ferdig når vi første gang møter ham i 2.scene av *Das Rheingold*, og vi blir uttrykkelig fortalt at den er bygget for å befeste hans posisjon som plenipotentat. Men den praktiske nytteverdien er ikke annen enn at den tjener ham som komfortabel bolig. (Av praktisk betydning blir den først senere som et forsvarsverk mot ”Alberichs nattlige horder”) Han kunne fortsatt ha sovet under åpen himmel som vi må anta han og de andre gudene har gjort til da, uten at hans reelle makt hadde blitt mindre av den grunn.

En annen gang vi hører dette motivet, er i mellomspillet mellom annen og tredje scene, som er et musikalsk bilde på Wotans og Loges reise til Nibelheim. Det klinger i en forvansket utgave, i kombinasjon med den uopphørlige hamringen til de slavebundne nibelungene i strykere og treblåsere og med kjærlighetsmotivet i en likeså forvrengt utgave, (forminskede kvintintervaller i stedet for rene kvinter), hektet på.⁷¹ Det er et godt musikalsk bilde på innsikt, misbrukt fordi den er vunnet på slike grufulle betingelser. Kjærligheten har Alberich mistet som den prisen han måtte betale for høyere bevissthet, men makt har denne bevisstheten brakt ham. Sett under ett, synes dette mellomspillet å formidle raseriet hos en forpint sjel. Wagner vil sannsynligvis ha fram at Alberich i større grad er en tragisk, enn direkte ond skikkelse.

3.2.5 Vi ser altså her at den første scenen med Alberichs syndefall, umiddelbart speiles av en annen historie som er nødvendig for å bringe den første i relieff. En hendelse, Alberichs rov av Rhingullet, og en annen, Wotans bygging av Walhall, står overfor hverandre som motsetninger. Det er for å si det på en annen måte, to lignende historier, men med motsatt fortegn, noe Wagners understreker ved bruk av ”motsatte tonearter,” b-moll for Nibelungene og Dess-dur for gudene. Likeså er begge scenene eksempler på den grunnleggende mytiske motsetningen mellom natur og kultur. Kultur er et resultat av bevissthet, og som sådan betegner denne mytiske konflikten et forsøk på å forsone seg med en tilstand som i bunn og grunn må betraktes som naturstridig. Når Alberich røver gullet med seg som et symbol på sin opplysning, er det en kulturell handling, likeså at han begynner å utvinne gull og smi våpen. Wotans bygging av borgen viser den samme opposisjonen. Denne motsetningen som er et grunnleggende trekk ved mytene bruker Wagner selv i sine teorier for å underbygge sine

⁷¹ R.Wagner 1985 s.156

standpunkter.⁷² At ledemotiver hele tiden formidler skjulte sammenhenger mellom disse to scenene er derfor ikke overraskende. Et eksempel er likhetene mellom Rhindøtrenes uskyldige utrop og Freias epler. De er begge natursymboler for så vidt som gullet er uskyldig så lenge det befinner seg i elven. Likeså med eplene. De er også uskyldige natursymboler så lenge de befinner seg på treet. Det er først når de plukkes og spises, slik som gudene gjør, at de får en annen konnotasjon, som vises ved å sammenligne med bibelens syndefallsberetning. Et annet, og mer illevarslende eksempel, er hvordan det musikalske motivet representativt for Alberichs ring i mellomspillet mellom de to scenene gradvis utvikler seg til motivet for Wotans borg. Ingenting skulle være fjernere fra hverandre enn dvergen i det underjordiske mørket, og guden på den solfylte fjelltoppen, men som nevnt har de flere fellestrekk. Begge er de vesener som er skilt fra naturen gjennom en uoverstigelig bevissthetskløft, begge har mistet evnen til kjærlighet, og begge har kompensert dette tapet med begjær etter makt. Dette høres i første omgang ikke overbevisende, for Wotan har en kone Fricka, og etter eget utsagn har han gitt sitt ene øye som friergave for å vinne henne. Nå har vi sett at i følge den andre beretningen, i *Götterdämmerung*, ofret Wotan sitt ene øye for kunnskap, en kunnskap som bare kan oppnås ”ved å vende blikket halvveis innover,”⁷³ på samme måte som de blinde seerne i den greske mytologien. På overflaten har Newman her rett når han sier at denne åpenbare selvmotsigelsen er et resultat av at Wagner benyttet forskjellig bakgrunnsmateriale til de to fortellingene,⁷⁴ men sett på fra et mytologisk perspektiv er det ikke like åpenbart at det ligger noen selvmotsigelse i dette. En slik introvert visdom er det samme som bevissthet: ”Always his symbolism has to do somehow or other with conciousness.”⁷⁵ Vi kan ikke komme fra at Frickas viktigste bidrag i dramaet er at hun fungerer som Wotans moralske stemme. Hun er hans ”super-ego” for å låne Freuds betegnelse. ”Super-ego” er like mye et resultat av bevissthet som maktbegjær er det. På et symbolsk plan, er det derfor ingen selvmotsigelse i disse beretningene. Under enhver omstendighet finnes det ingen kjærlighet i forholdet deres, og Wotan tilfredsstiller sitt begjær andre steder som både tekst og handling gjør overveldende klart.

Vi ser i denne scenen et eksempel på hvordan Wagners ledemotiver spiller en viktig rolle i den dramatiske meningsdannelsen. En like viktig funksjon, er at et gjennomgående motivisk materiale gjennom hele scener, også skaper en musikalsk sammenheng som er nødvendig på flere måter. Jeg skal senere komme tilbake til dette i forbindelse med gjennomgangen av en

⁷² Jf. *Die Kunst und die Revolution, Das Kunstwerk der Zukunft*

⁷³ R. Donnington, 1974 s.69

⁷⁴ E. Newman, 1988 s.625

⁷⁵ Op.cit. s.69

annen scene, for å vise viktigheten av orkesterets kontinuerlige opprettholdelse av musikalsk sammenheng. Scenen er for øvrig et godt eksempel på en av Wagners mest anvendte teknikker. Assosiasjonsskapende figurasjoner, som i dette tilfellet, melodisk sekvensering av motiver, eller rytmiske mønstre er de teknikkene han bruker hyppigst. Slik tilfellet er i den første scenen av *Das Rheingold* er motivkretsen, slik som Rhindøttrenes melodi, Rhingullfanfaren og til og med Ring-motivet, vel og merke første gang det høres som Woglindes versmelodilinje, av stor likhet, enkle, treklangsmelodier noe som er et naturlig resultat av at meningsgehalten i scenen. Orkesteret tar opp i seg og spiller uavhengig på motiver og temaer som er utvunnet av disse melodiene, og de mørkere, forminskede utgavene av de samme, som representerer Alberich, i tillegg til det motiviske materialet av mer gestisk karakter som akkompagnerer ham der han klatrer omkring og prøver å fange snart den ene, snart den andre.

3.2.6 Den viktigste rollen musikken spiller i overstående eksempel, er selvsagt ikke at orkesteret stadig minner oss på at vi befinner oss i vannet ved sine gjentatte sekstendelsfigurer. Det ville virkelig skape en tautologisk situasjon, hvor vi blir minnet om det samme unødige mange ganger, og hensikten med repetitiv bruk av motivisk materiale er å opprettholde et uttrykk, og ikke stadig på nytt minne oss på noe vi kjenner til. I denne forbindelse kan det være nyttig å trekke inn en annen scene, hvor en helt annerledes bruk av motivisk materiale bidrar til noe av det samme resultat. Tidlig på 1990-tallet introduserte Carolyn Abbate begrepet tautologi i Wagner-litteraturen. I en analyse av musikkens fortellende evne i Wotans lange monolog i 2.akt av *Die Walküre*, foreslår hun to måter å lese scenen på hvorav den hun kaller en ledemotivisk lesning resulterer i en slik struktur, mens den andre som hun kaller en formalistisk lesning, presser musikken ut av den meningsbærende helheten nærmest som en unødvendig, om enn dekorativ utfylling.⁷⁶ Jeg går ut fra at Abbate, med sin såkalte formalistiske lesning, har noe lignende det som jeg har kalt den allegoriske fortelling i tankene. Siden det ikke er Abbates anliggende å presse musikken ut av monologens betydningsdannelse, kommer hun følgelig til det resultat at det må ligge en mening bak de stadige erindringsmotivsitatene og tonale formlene som monologen består av, noe som synes å fryse den fast i et gjentatt mønster, og bevirker følelsen av å hele tiden befinne seg på forskjellige tidspunkter langs ulike tidsakser. Abbate understreker imidlertid, at denne bruken av motivisk materiale bare refererer seg til den spesifikke scenen hun drøfter,

⁷⁶ C. Abbate, *Unsung voices, Opera and musical narrative in the nineteenth century*, 1991 s.183

og at det ikke er mulig å bruke denne scenen som en standard for de øvrige delene av *Die Walküre* eller *Ring* som helhet.⁷⁷

Det er åpenbart at Wagners anvendelse av ledemotivene varierer ganske kraftig fra scene til scene. I Abbates eksempel er det en referensiell bruk av dem som dominerer deler av monologen og skaper denne fornemmelsen av at en ting blir sagt om igjen og om igjen. Det er bare fra omtrent midt i scenen at Wagner bringer inn nytt musikalsk materiale som begynner å utfolde seg på en mer symfonisk måte, men også etter det fortsetter bruken av repetitive motiver og melodiske vendinger. I denne spesielle scenen, skaper en slik bruk av orkesteret nøyaktig det uttrykket som er ment å komme tydelig fram, et uttrykk som forsterker den situasjonen Wotan har kommet i, og som kort og godt kan summeres opp som følelsen av ”å møte seg selv i døren hvor man enn vender seg, ”zum Ekel find ich ewig nur mich in allem was ich erwerben.“ Det er et presist bilde av hvordan Wotan opplever sin situasjon, og en lignende stemning blir formidlet til tilhørerne: ”He hears the form that his story has taken, hears its sonorous and significant recurrences, and is driven by narrative to despair, because he hears recurrence become fatal even as he sings.”⁷⁸

Musikken fyller her en lignende funksjon som i 1. scene fra *Das Rheingold*, om enn i en helt ulik situasjon og på en annen måte. Her dreier det seg ikke om et naturbilde som er av viktighet for å forstå symbolikken i scenen, men om en fortelling som evig og alltid synes å vende seg mot seg selv. I det første tilfellet er musikken av tonemalende, i det andre av narrativ karakter. I det første tilfellet dreier det seg om en scene som vinner sitt uttrykk gjennom musikken alene, i den neste handler det mer om et høynet uttrykk. Altså et uttrykk som er til stede, men som forsterkes gjennom orkesterets ekkostemme slik at Wotans egen følelse av å bli innhentet av sine egne gjerninger synes å kastes tilbake mot ham selv. Likefullt spiller musikken i begge tilfellene en viktig rolle i helheten som en ekspressiv kraft som er i stand til å opprettholde et uttrykk over lange perioder. Som jeg har forsøkt å vise, er det gjennom denne evnen at musikken, representert gjennom orkesteret, utøver sin medskapende virksomhet. Som Abbates analyse har vist, brukes ledemotivenes referensielle betydning ikke som erindringsstøtte, men som et ekspressivt middel, en anvendelse som må betraktes som den primære. At den spesielle scenen hun velger seg ut i starten ”musikalsk sett er å anse som usedvanlig karrig” som Guldbrandsen uttrykker seg,⁷⁹ bør ikke nødvendigvis

⁷⁷ Op cit. s.200

⁷⁸ Op.cit. s.201

⁷⁹ E.Guldbrandsen 2006 s.13

være en svakhet, det kan også være et intendert virkemiddel. Wotans egne følelser i begynnelsen av hans monolog, kan knapt beskrives som noe annet enn nettopp det.

3.3.1

De overstående analysene er ment å vise hvor mange forskjellige betydningsnyanser Wagners ledemotiver kan oppvise alt ettersom hvilket tolkningsnivå den individuelle tilhører legger til grunn for opplevelsen. Musikkens vinner på den måten en fortellerstemme som er forbausende subtil og mangetydig, og loser tilhørerne gjennom dramaet på en måte som er en personlig opplevelse for hver enkelt. Samtidig er det viktig at vi ikke undervurderer betydningen av musikkens verdi som rent klingende tilstedeværelse i det musikalsk-symfoniske forløpet⁸⁰. Det er i egenskap av nettopp dette at den store majoritet av operapublikumet oppfatter det, og stadig finner en framføring verdt å oppleve. Det er selvsagt ingenting i veien for å knytte motivet fra mitt eksempel til Rhingullet på en helt konkret måte. Det mister ingenting av sin musikalske verdi selv om vi unnlater å gi det en mer sofistikert tolkning. På den annen side kjennetegnes stor kunst av sine mange betydningsnivåer og tolkningsmuligheter. Det er dette som bevirker at de transcenderer tid og rom som felleseie innenfor sin kultursfære og holder interessen fangen med sitt rikholdige materiale av tolkningsmuligheter. Det er i disse mulighetene hemmeligheten bak orkesterets fascinerende fortellermåte skjuler seg. Siden det taler med en stemme som står helt fri fra den relativt fikserte betydningen av det talte ord, former dets stemme seg smidig etter hver enkelt tilhørers assosiasjonskrets, og utøver et inntrykk på hver enkelt av dem som på samme tid er både rikt fasettert og relativt stabilt. Det er stabilt fordi den konkrete betydningsassosiasjonen åpenbart ikke skifter i uoversiktlig stor grad. Når vi hører Rhingullfanfaren, vil den alltid vekke en assosiasjon som på en eller annen måte står i forbindelse til gullet i elven. Samtidig er det mangefasettert fordi det hele tiden er mulig å tilføye nye betydninger, alt ettersom mottakernes assosiasjonsfelt skifter med tid, sted, sinnsstemning og bakgrunn. Min foregående analyse, kan her tjene som eksempel. Mye av fascinasjonen som denne fortellerstemmen utøver, mener jeg ligger i det faktum at musikk som den primære uttrykkskilden i ord-tonedramaet mangler evnen til definitiv stillingtagen. Hvis komponistens stemme trenger gjennom, gjør den det på en måte som etterlater mottakeren fri til å tolke ham i den retning som i øyeblikket passer ham best, og derved overlater til ham eller henne hvorvidt en mytologisk, filosofisk, politisk, eller sosialøkonomisk tolkning skal legges til

⁸⁰ C. Dahlhaus, *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, 1970

grunn. Alle fire varianter er blitt forsøkt gjentatte ganger. Samtidig vil nok opplevelsen av *Ringen*, for de fleste operagåere, fortsatt være i egenskap av musikalsk kunstverk.

3.3.2 Det neste vi må spørre oss i denne forbindelse er om Wotans lange scene lykkes sett fra en musikalsk synsvinkel. Det er av dette vitale punkt hele forskjellen mellom suksess og fiasko avhenger, og som jeg før har nevnt, det kriteriet det vanlige operapublikum vurderer verket etter. Det er i denne sammenheng ikke nok at scenen kan forsvares musikalsk ut fra en analyse av Wotans situasjon. Her spiller musikkens rolle som rent klingende størrelse også inn. Er den emosjonelle virkningen som synes å treffe stemningen i scenen så godt et resultat av en bevisst hensikt, eller er en iboende svakhet ved teknikken på dette tidspunkt også med på å forlene den med dette helt spesielle uttrykket? I så fall, ville den musikalske utformingen vært annerledes hvis den var blitt tonsatt på et senere tidspunkt? Dette er et interessant spørsmål som knytter an til den neste scenen jeg skal diskutere. Nå er det slik at *Die Walküre* ved siden av *Lohengrin* alltid har forsvart plassen som Wagners mest publikumsvennlige verk, et faktum som vel må tilskrives de emosjonelle fossefallene i første og tredje akt. Annen akt, den uten tvil viktigste rent dramatisk sett, har alltid vært den som legmann så vel som lærd har funnet det vanskeligst å få grep om, og spesielt gjelder det denne scenen. Dahlhaus mener for eksempel at Wotans monolog er problematisk på bakgrunn av at orkesteret, etter hans mening, ikke oppfyller sin funksjon som varetaker av den symfoniske flyt i musikken.⁸¹ Dette medfører etter hans mening at uttrykket synker tilbake på quasi-resitativisk nivå. Wapnewski, for hvem en musikalsk analyse ikke har vært det primære, har overtatt dette synet, i stilltiende aksept av Dahlhaus' autoritet.⁸² På den annen side er det også noen som føler at scenen lykkes. Både Newman og Tanner, skriver fordelaktig om den.⁸³ Newcomb som i sin artikkel er ute etter å avdekke strukturer i Wagners verker, mener at denne scenen er et formalt dristig eksperiment fra Wagners side, og den løselige resitativiske strukturen fra begynnelsen av denne monologen ikke kan være et resultat av at Wagner mangler strukturerende virkemidler.⁸⁴ Newcomb baserer seg her på at Loges lange fortelling i *Das Rheingold*, ikke oppviser den samme løse strukturen,⁸⁵ men dette er en påstand som ikke uten videre kan aksepteres uten først å gå dypere inn i materien. Som jeg skal argumentere for nedenfor, finnes det etter mitt syn en god grunn til å betrakte begynnelsen på Wotans scene,

⁸¹ C.Dahlhaus, *Richard Wagners music dramas* 1992 s.123

⁸² Jf. P.Wapnewski, 1983

⁸³ Jf. E.Newman 1948 og M.Tanner 1997

⁸⁴ A. Newcomb, *The birth of music out of the spirit of drama: An essay in Wagnerian formal analyses*, 1981 s.42

⁸⁵ Op.cit. s.42

og i ennå høyere grad den scenen som går umiddelbart forut for den, som lidende under et formalistisk problem. Dette ligger i selve anvendelsen av ledemotivene som stedfortredere for det sceniske. Når tilknytningen mellom de dramatiske forehavender på scenen, og musikalske motiver er så konkret som det Wagner legger opp til i *Oper und Drama*, vil orkesteret nødvendigvis stå i et tett avhengighetsforhold til det sceniske. Et musikalsk materiale som ikke ernærer seg av sceniske impulser på denne måten, er å regne for absolutt musikk, noe jeg har forsøkt å vise i kapittel II. Wagner følger denne prosedyren relativt strengt i *Das Rheingold* og fram til rundt midt i 2. akt av *Die Walküre*, med visse unntak som jeg skal komme tilbake til, og dermed mister orkesteret enkelte ganger muligheten til å opptre i sin tildelte rolle som pådrivende og medskapende kraft. Når det gjelder Loges lange narrasjon, finnes det allerede et rikholdig musikalsk materiale, som på forhånd er preget med betydning, og som derfor kan brukes på symfonisk vis for å utfylle orkesterstrukturen. (Freya, Rhingullfanfaren, Rhindøtrenes sang, Ring). For det meste scener fra naturlivet, som *Das Rheingold* er så rik på. Wotan på den annen side begynner bokstavelig talt på begynnelsen, og forteller om hendelser som hendte før vi første gang møter ham. Det er rett og slett ikke skapt nok musikalske motiver hittil i syklusen, verken til å strukturere eller utfylle orkestersatsen, og det forefinnes heller ingen scenisk impuls til å generere nye utover en referensiell bruk av motivet som assosieres med Wotans fortvilelse og nedtrykthet som ble preget med mening i den forrige scenen.

Når jeg selv mener at denne scenen likevel lykkes tross den ufruktbare begynnelsen, er det fordi jeg opplever at Wotans beretning tar form av fortellingen selv, og at den dermed framviser en organisk vekst. Siden orkesteret inngår i den dramatiske sammenheng som det primære ekspressive organ, kan dets opptreden i denne scenen, som Abbate viser, knyttes direkte til følelsen som er ment å komme til uttrykk. Dessuten vokser orkesterets oppgaver proporsjonalt med at Wotans fortelling utfolder seg og stadig nye elementer dras inn. Det ligger i sakens natur, at når motivene brukes representativt i overensstemmelse med teorien i *Oper und Drama*, vil de stå i forhold til mengden av begreper, bilder og/eller bevegelser som den sceniske handlingen legger opp til. I eksempelscenen fra *Das Rheingold* var det som vi så en kombinasjon av bilde og bevegelse som ga impulsen til en musikalsk respons som tillot et symfonisk spill med bare et lite antall motiver. I Wotans monolog derimot, skjer det ingenting på scenen, bildet er fullstendig fastfrosset, og all musikalsk bevegelse vokser fram fra de mentale bildene hans ord frammaner i hans egen og tilhørernes fantasi. Det er derfor ikke unaturlig at monologen begynner musikalsk sett "karrig" for deretter å utvikle seg etter hvert

som orkesteret tar opp i seg som ledemotiver de nye assosiasjonsskapende begrepene som Wotan trekker inn.

3.3.3 I det mytologiske spillet med motsetninger som utfolder seg mellom de to viktigste protagonistene i *Der Ring des Nibelungenen* burde det være mulig å finne et musikalsk hint til denne skjebnesvangre samhörigheten mellom Wotan og Alberich som ikke bare har med symbolene på deres makt å gjøre, men også går på det faktum at de i bunn og grunn er en og samme. Det finnes klare bevis på at denne mytologiske forklaringen også var i Wagners tanker, noe som kommer fram gjennom de antitetiske benevnelsene Schwarz-Alberich og Licht-Alberich som Wotan benytter seg av. Det virker også passende å trekke dette inn her for denne mytologiske dobbeltheten får sin musikalske avspilling første gang i den nettopp omtalte monologen. Karakteristisk nok, er det her hvor Wotan selv ser tilbake på sin egen ufullkomne moralske fortid, at sammenhengen blir gjort tydelig. Et stykke ut i monologen, etter at Wotan har innsett at hans plan for moralsk gjenreisning er dømt til å slå feil, og i desperasjon påkaller slutten, forkommer det en uhyggelig fordunklet variant av Walhall-motivet integrert med en likeså dyster variant av Rhingullfanfaren. Motivet har sin konkrete tilknytning til Alberichs sønn, Hagen som han har avlet som et redskap til å vinne tilbake ringen, men relaterer seg like mye til Alberich selv fordi Hagen er bare hans forlengede arm, på samme måte som Wotan hadde håpet at Siegmund skulle være for ham.⁸⁶ Den betydningsfulle symbolikken ligger i at Rhingullfanfaren her inngår som en komponent i Walhalltematikken. De blir ikke lenger presentert som to motiver, men som ett.

3.4.1

Det kan ikke stikkes under en stol at Wagner i sin teori foreskriver at et musikalsk motiv skal knyttes til en tanke i teksten og en gjenstand, eller person på scenen på en relativt konkret måte. Det vinner på denne måten i liten grad en mulighet til å opptre som selvstendig, symbolbærende kraft. Symbolikken vil ligge i det som de representerer, og ikke i ledemotivene selv. Det er derfor vanskelig å se på motivbruken i *Das Rheingold* og delvis også i *Die Walküre* som motivasjon for det sceniske, slik for eksempel Bailey tar til ordet for.⁸⁷ På dette tidspunkt hadde en slik tanke knapt streifet Wagner, og jeg skal argumentere for at en slik anvendelse ikke kunne bli en aktualitet før på et senere tidspunkt. For å bruke det konkrete eksempelet som Bailey nevner, det såkalte sverdmotivet, også det en enkel fanfare

⁸⁶ Motivet som Wagner tildeler Volsunge-ætten er for øvrig også en avledning av Walhall-motivet.

⁸⁷ R. Bailey, *The structure of the "Ring" and its evolution*, 1977, s.55

av gestisk karakter, så dukker det første gang opp mot slutten av *Das Rheingold* i det øyeblikk Wotan kommer på sin idé om binde til seg en hær av helter som et bolverk mot Alberichs mørke hær av underjordiske vetter. Samtidig har det også forbindelse med hans plan for moralsk gjenreisning som involverer å avle en helteslekt som i motsetning til Wotan selv står fritt til å handle etter eget forgodtbefinnende, frie fra den trykkende virkningen av Wotans siste kontrakt, der han motstrebende har blitt overtalt til å gi Alberichs ring og skatt som betaling for byggingen av borgen Walhall. I denne forbindelse fungerer motivet uten tvil som en anelse om framtidige hendelser, selv om Wagner ved uroppførelsen lekte med tanken om å vise det visuelt ved å la Wotan plukke opp et sverd som Fafner har latt ligge igjen, da han dro av gårde med skatten. Konnotasjonen motivet har med et sverd, blir i første akt av *Die Walküre* åpenbar. Der vi møter både sverdet, og helten som vinner det for seg, og vi ser at selv om motivet brukes som anelse, uten fast betydning i *Das Rheingold*, blir det alltid siden assosiert med enten helten eller den konkrete gjenstanden. Nå er sverd på flere tolkningsnivåer et kjent symbol for mannlig kraft og styrke, og en åpenbar symbolikk ligger i assosiasjonen med krig og kamp, den opplagte arena for oppnådd heltestatus. Det krever derfor en ikke videre lang assosiasjonsrekke for å koble de to begrepene sammen. Det musikalske motivet kan dermed brukes til å representere begge betydninger, men symbolverdien vil fortsatt ligge i det representerte, og ikke i det musikalske motivet selv.

3.4.2 I forlengelse av det overstående, kunne vi benevne en slik anvendelse av det musikalske materialet som Bailey synes å legge opp til for ”symbolsk”. Fra å representere noe som i sin tur kan opptre symbolsk, blir musikken symbol i seg selv. Denne anvendelsen av musikken ligger foreløpig et stykke inn i framtiden, og er følgelig noe jeg skal komme tilbake til i et senere kapittel. Foreløpig skal jeg vie den representerende anvendelsen noe mer tid, for med dette å vise at selv om teknikken fungerer utmerket i de fleste sammenhenger, faller den ved noen anledninger igjennom fordi det sceniske simpelthen ikke greier å levere nok impulser slik at den musikalske veven blir komplett. I ettertid er det ikke så vanskelig å se hvorfor dette inntreffer ved enkelte anledninger. Når de musikalske motivene skal brukes i en representerende eller stedfortredende rolle, blir de lite fleksible i anvendelsen fordi måten de spiller sammen med de sceniske betingelsene ikke blir tilstrekkelig elastisk slik at motivene selv kan åpne for andre assosiasjonsfelter, de er hele tiden avhengige av det de representerer. Spesielt gjelder dette de motivene av gestisk karakter som er direkte knyttet til en konkret gjenstand eller bevegelse. I disse tilfellene oppstår det problemet som jeg var inne på i

foregående kapittel.⁸⁸ Siden ledemotivene for det meste er korte, ufullstendige motiver, er de avhengig av å fungere som deler i en større sammenheng. En slik sammenheng kan bare formidles via en stemning som kan overføres til orkesteret i form av musikalske motiver. En bevegelse eller en erindring er en øyeblikkshendelse som kommer og går så fort at den musikalske representasjonen av den ikke kan etablere noen stemning. En musikalsk stemning skapes bare gjennom en bearbeidelse av et eller flere motiver over lengre tid, og følgelig er den avhengig av stadig tilførsel av impulsgivende tekstlige eller sceniske tildragelser. Som mitt eksempel fra *Das Rheingold* viser, kan en slik sammenheng opptre som en vedvarende tilstand, i det andre tilfellet er det en stadig større mengde motivdannende begreper som skaper den. Flere måter til å skape musikalske sammenhenger står på dette tidspunkt ikke til Wagners rådighet hvis vi skal lese *Oper und Drama* helt bokstavlig. Nå er det slik at en bokstavlig overholdelse av en teori er kunstfremmed, og passer bedre for en byråkrat enn en kunstner. Dessuten skal *Oper und Drama* i følge Wagner selv bare peke på muligheter, det viktigste var hele tiden å forsøke å virkeliggjøre visjonen av ”Gesamtkunstwerk”. Ikke på noe tidspunkt følger han sine egne virkemidler bokstavlig, de blir alltid utvidet og beriket ettersom den kunstneriske inspirasjonen tar ham. En representerende anvendelse av ledemotivene som sannsynligvis var den eneste han på det tidspunkt kunne se for seg, hans fenomenalistiske verdensanskuelse tatt i betraktning, måtte like fullt leilighetsvis føre til enkelte tilfeller av stemningsfall, hvor orkesteret ikke makter å fylle sin tildelte og essensielle rolle som det primære ekspressive organ. Når *Das Rheingold* i det store og hele lykkes svært godt, tror jeg som allerede antydte, dette henger sammen med at verket er så rikt på naturbilder. Selv de handlende personene er i sin opphavelige karakter ikke annet enn personifiserte naturkrefter. Donner (Tor), Loge, Froh (Frøy) og Freia er alle norrøne gudeskikkelser som alle personifiserer krefter i naturen. (Torden, ild, fruktbarhet og kjærlighet). I tillegg kommer slike naturvesener som Rhindøttrene, risene, nibelungene (de underjordiske) og Erda. Orkesteret får tilført et rikholdig materiale bare ved de sceniske framtoningene. Likevel vil et nærmere studium av verket avsløre at slike episoder av mindre musikalsk interesse inntreffer relativt hyppig, men stort sett er av så kort varighet (oftest bare noen takter) at de forsvinner i den større sammenheng. For det meste fungerer orkesteret som det skal i sin uttrykksbærende rolle.

⁸⁸ Kap.II s. 38 og 39

3.4.3 Det finnes på den annen side et par lengre scener som lider påtagelig under mangelen på motivisk materiale for orkesteret å spille på. I disse tilfellene faller Wagner tilbake på stilen dialogscenene i *Lohengrin* er holdt i, og scenene lider tilsvarende under mangelen på uttrykksskapende elementer. I begge tilfellene dreier det seg om en dialog mellom Wotan og Fricka, noe som knapt kan skyldes en tilfeldighet. Gjennom store deler av disse scenene fungerer orkesteret utelukkende som et understrekende, og derfor helt underordnet medium. Det eneste det bidrar med i lengre perioder er fraseperiodiserende akkorder, og dette medfører faktisk et uttrykk som enkelte ganger nærmer seg cembaloens eller fortepianoens funksjon i tidligere tiders secco-resitativ. I *Die Walküre* akt II,2, den dramatisk sett kanskje viktigste scenen i verket, hvor Fricka avslører Wotans selvbedrag, forekommer den lengste, og derfor etter mitt syn mest prekære mangelen på orkesterstøtte. Dette blir ytterligere uthevet gjennom denne scenens utsatte plassering, hvor publikum fortsatt har friskt i minnet de emosjonelle utladningene i 1.akt, og de eggende valkyrieropene til Brünnhilde som går umiddelbart forut for den. Scenen deler seg i tre tekstlig bestemte deler. Fricka anklager Sieglinde for ekteskapsbrudd og blodskam, til en versmelodi som opptrer ledemotivisk som referanse til Hundings yringer i 1.akt. Den utnytter forminskede treklanger, hvilket medfører at den mangler langt på vei tonal retning, og er i seg selv et godt uttrykk for den konvensjonalitet som Fricka er den fremste eksponenten for.⁸⁹ Men denne utnyttes bare som referanse, og stemningen opprettholdes ikke. I stedet synker uttrykket gjentatte ganger tilbake til den form for høynet resitativ som vi har blitt vant til å høre mye av i *Lohengrin*. Dette forholdet er så stikk imot Wagnes egne hensikter som han sier det uttrykkelig i *Oper und Drama* at det må stikke et problem av helt spesiell art under. Her sier han eksplisitt at der hvor innholdet i versmelodien, for forståelsens skyld synker ned på et nivå mer likt vanlig tale, er det orkesterets oppgave å opprettholde den emosjonelle spenningen ved at spillet med motiver intensiveres.⁹⁰ På denne måten vil han sikre at orkesteret fungerer i sin tiltenkte medskapende, og bærende rolle. Jeg har tidligere framstilt Fricka som Wotans egen samvittighets røst. Dette medfører at hun i liten grad trer fram som selvstendig individ. Hun har ingen følelser, og er styrt av lover og konvensjoner, og er følgelig den delen av Wotan som fortsatt holder fast ved sin egen herskerbasis. Det finnes derfor lite representerende motivisk materiale å spille på. Det eneste motivet som kan direkte forbindes med Fricka er det såkalte "Liebesfesselung", som opptrer noen få ganger i *Das Rheingold*,⁹¹ men dette motivet er helt upassende for tid og sted i

⁸⁹ R. Wagner, 1978 s.192-193

⁹⁰ G.S. IV. s.199

⁹¹ R.Wagner, 1985 s.93

denne sammenhengen. Det er derfor ingen eksisterende motiver som kan trekkes inn, og det ”intellektuelle” innholdet i teksten, er en mager grobunn for at nye kan oppstå. Wagner kom derfor i et dilemma. Enten måtte han akseptere en, for det meste resitativisk scene, eller han kunne ”finne på” et nytt motiv som kunne opprettholdt en stemning. Dette siste ville uten tvil vært å foretrekke ut fra et musikalsk perspektiv, og ville medført at orkesteret kunne fylle sin tiltenkte oppgave. På den annen side ville et slikt nytt musikalsk motiv som kom fra ”ingen steder,” være å regne for absolutt musikk. Som nevnt, var Wagner på dette tidspunkt ganske konsekvent når det gjelder slike motiver, noe som er logisk, hans sterke antipati for absolutt musikk tatt i betraktning. Vi må derfor gå ut fra at han løp risikoen med å senke det ekspressive nivået i denne scenen, fordi dens dramatiske viktighet er så stor at det ikke kunne komme på tale å forkorte den, langt mindre stryke den helt og holdent. Det klingende resultatet er følgelig en scene som bare unntaksvis vinner et høynet uttrykk, og det er utelukkende, hvis vi ser bort fra Frickas monolog, i de partiene hvor Wotan prøver å imøtegå hennes argumenter. Han prøver først ved å appellere til hennes edlere følelser, hvor orkesteret ledsager hans ord med referanser til kjærlighetsmusikken i første akt⁹², og Siegmunds ”vårsang”.⁹³ Disse potensielt fruktbare begynnelse får ingen mulighet til å utfolde seg, for Fricka lar seg ikke påvirke. Hun bare fortsetter å insistere på ekteskapsbruddet og blodskammen som Siegmund og Sieglinde har gjort seg skyldige i. Wotan prøver deretter å appellere til hennes fornuft. For å løse det dilemmaet han har havnet i, trenger han en fri helt som kan utføre den gjerningen han selv ikke kan, nemlig å vinne ringen tilbake fra Fafner for deretter å gi den tilbake til Rhindøtrene. Her hører vi referanser til sverdet, traktat/spyd-motivet, ring og Wotans gjensidige kontrakt med risene.⁹⁴ Heller ikke dette nytter, for Fricka avslører fort hans selvbedrag. Hvordan kan en mann som Wotan selv har fostret og oppdratt kalles fri? På toppen av det hele er sverdet som Siegmund dro ut av trestammen i Hundings hus laget og plassert der av Wotan selv. Denne mannen, hvor heltemodig han enn er, er ikke annet enn et redskap i Wotans hender. Følgelig er saksforholdet at Wotan selv har erklært krig mot sin egen herskerbasis. Under trykket av disse argumentene gir Wotan opp, og dialogen utvikler seg etter hvert i en mer uttrykksfull retning med innføring av et nytt motiv, representerende Wotans fortvilelse som sleper seg forbi i bassklarinet og fagotter, og som senere tas opp av andre instrumenter.

Gjennom mesteparten av denne scenen er Frickas eneste funksjon å framkomme med de sannhetene som Wotan søker å skjule for seg selv. I virkeligheten stikker han bare hodet i

⁹² R. Wagner, 1978 s.194

⁹³ Op.cit. s.198-199

⁹⁴ Op.cit. s.214-215

sanden, og nekter å innse de åpenbare forhold. Følgelig er hun Wotans personifiserte underbevissthet som stadig gjør seg gjeldende i hans bevisste del. Eller for å si det på en annen måte; hun er hans etikk og moral som han har undertrykt, og som han til sin skrekk nå ser at han bare kan få tilbake ved selv å bære all skyld for sine handlinger. Det er dermed naturlig nok, lite vitalitet å spore i Frickas ytringer, og tilsvarende lite motivisk materiale for orkesteret å ta opp i seg. Bare en gang i løpet av denne scenen viser hun tendens til egen identitet, i den såkalte ”Zorn-monologen.” Denne monologen tar langt på vei form av en virkelig arie, noe som skyldes de uttrykksmessig øde omgivelsene den står i.⁹⁵ Fricka spør seg her hvorfor hun finner det bryet verdt å appellere om ekteskapseden til en som selv tar den så lite alvorlig. Dette drar henne inn i sine egne sårede følelser, og plutselig fungerer orkesteret som det skal, ved å ta opp og utvikle det såkalte ”Zorn-motiv,” et motiv som gjennom hele scenen ellers fungerer som en ren gestisk ledsager til Wotans følelsesladede bevegelser. Gjennom Frickas monolog er Wagner i stand til å hale hver dråpe av ekspressivt potensial ut av dette motivet. Gjennom å isolere dets karakteristiske begynnelse, den brå sekstendelsopptakten, og den påfølgende oppadgående bevegelsen som kompenserer et sprang nedover, får han gjort dette motivet om til en akkompagnerende figur som kastes omkring mellom fioliner og bratsjer, og kan opprettholdes så lenge det er behov for det.⁹⁶ Dette akkompagnementet går med få unntak gjennom hele monologen og sammen med andre orkesterstemmer som danner motstemmer til Frickas versmelodi, og en enkelt gang spiller imitatorisk med den, oppnår han å formidle raseriet som hun er fylt av på overbevisende måte.

Som helhet betraktet, hvis vi ser bort fra Frickas ”arie”, er denne scenen et glimrende eksempel på svakheten som ligger latent i den representerende bruken av ledemotivene. I scener med liten emosjonell spenning, er orkesteret helt avhengig av at det forefinnes motivisk materiale som kan formidles gjennom assosiativ forbindelse som anelse eller erindring fordi et lavt emosjonelt nivå ikke er godt egnet til å generere nye motiver. Operaens klassiske problem for her sin videreføring i musikkdramaet, og ikke uventet er det denne scenen i hele Ring-syklusen som minner mest om tradisjonell opera, slik den tar form av en lang dialog av for det meste resitativisk karakter, avbrutt midtveis av en episode med større musikalsk interesse. Karakteristisk nok er det her Wagners virkemidler ikke strakk til, et forhold som tvang ham til å tenke gjennom på nytt forholdet mellom musikk og scenisk handling. Overraskende nok skjedde det nøyaktig på denne tiden noe som forårsaket at han fant en løsning på denne vanskeligheten. Denne løsningen fant han da han på høsten 1854

⁹⁵ Op.cit. s.203

⁹⁶ Op.cit. s.203

leste Arthur Schopenhauers hovedverk, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Dette åpnet en ny verdensanskuelse og et alternativt musikk-syn som, selv om det kanskje ikke helt ut var en tilfredsstillende løsning på Wagners praktiske problemer, ved nærmere ettertanke kunne nyttiggjøres for å nærme seg visjonen om "Das Gesamtkunstwerk". Dette kommer til å være emnet for neste kapittel, men før jeg kommer så langt, er det nødvendig avslutningsvis å berøre en anvendelse av orkesteret som Wagner ved enkelte anledninger gjøre bruk av, og som synes å foregripe den senere anvendelsen av det. Ikke uventet dreier det om at fokuset flyttes fra de mer konkrete sceniske impulsene som bevegelse og bilde, og over mot de mer abstrakte følelsene og affektene. Det ser ut til at Wagner på et tidlig stadium følte et visst press når det gjaldt å få orkesteret til å fungere i sin rolle. En rolle som han sannsynligvis opplevde ble av større og større betydning etter hvert som han fikk praktisk erfaring med å skrive ord og tonedrama. I ettertid er det relativt lett å se hvorfor. Etersom selve versmelodien i det store og hele holder seg på et nivå som oftest blir omtalt som "arioso", enkelte ganger nærmende seg resitativisk, og enkelte ganger et mer frasert, arielignende uttrykk, faller hele ansvaret for det høynede uttrykket til enhver tid på orkesterets stemningsskapende, og opprettholdende uttrykkskraft. Dahlhaus som har analysert dette feltet grundig, hevder i tillegg at i en slik sammenheng er en tett vev av motiver i orkesteret av stor nødvendighet for sammenhengen som ellers ville falle fra hverandre i løsrevde resitativiske og ariose fraser: "Das Netz oder Gerüst der melodischen Beziehungen bewahrt bei irregulärer Syntax die musikalische Form vor dem Zerfall."⁹⁷ Det er i utførelsen av denne avgjørende oppgaven at Wagner måtte lære av erfaring, og det involverte uvegerlig en viss grad av prøving og feiling. Dette er en naturlig følge av at Wagner som en hvilken som helst annen komponist måtte høste praktiske erfaringer med denne nye måten å komponere på.

3.4.4 Når det gjelder forbindelsen mellom en idé eller tanke hos en av protagonistene i dramaet, og et musikalsk motiv, ligger det her et potensial til utvikling som vi skal se Wagner helt fra begynnelsen utnytter på en måte som han egentlig ikke kan forsvare på bakgrunn av motivenes helt konkrete tilhørighet. Dette kan illustreres ved å vise til eksempelet i forrige kapittel.⁹⁸ Vi må rett og slett kjenne til mytologien for å kunne foreta den rette koblingen, og det er ikke tilstrekkelig å bare se en gudinne på vill flukt. Riktignok er det karakteristiske motivet jeg har uthevet allerede vagt foregrepet i første scene, men også her bare med en

⁹⁷ C.Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, 1990, s.61

⁹⁸ Kap. II s. 41

indirekte betydningsreferanse. Alberich søker kjærlighet hos de tre Rhindøtrene, men blir avvist på den mest kyniske måte.

Et annet motiv som oppstår på en lignende måte, er den akkompagnerende figuren som ledsager Alberichs ringforbannelse.⁹⁹ Til forskjell fra selve forbannelsesmotivet som er enda et av disse fanfarelignende referansemotivene som for det meste blir framhevet ved at de står ut av den musikalske veven, er dette et motiv som er velegnet til å bygge motiviske sammenhenger. Det består av en 32-dels trinnvis oppadgående bevegelse i celloene etterfulgt av synkoperte akkorder i treblåserne. Det kan holdes gående så lenge det er behov for det, og i hvilken som helst toneart, og er derfor av en type Wagner gjør mye bruk av for å skape musikalsk sammenheng. Men hva slags representative egenskaper besitter dette motivet, og hva skal det egentlig representere? Både Wolzogen og Newman er enige om å benevne det ”Tilintetgjørelse,”¹⁰⁰ på bakgrunn av at Alberichs forbannelse dømmer alle som besitter ringen til døden, men det finnes grunner for å hevde at denne tolkningen treffer det stemningsmessige innholdet i motivet dårlig. Riktignok dukker det ofte opp i forbindelse med mord ødeleggelse, men aldri med den konkrete handlingen som blir utført. I den lange dødsscenen til dragen Fafner hører vi for eksempel en variant av dette motivet, men med en meget merkbar forandring som bevirker at motivet helt endrer karakter. Dette skal jeg komme tilbake til om et øyeblikk. Hva slags stemningsmessig innhold formidler dette motivet? I sin opprinnelige form starter det med en oppadgående 32-dels trinnvis bevegelse som crescenderer og ender sforzato på første slag i en ny takt. Effekten er en følelse av å ”ta sats.” Men svaret, de synkoperte akkordene i treblåserne, stopper denne ”satsen” effektivt. Følelsen som formidles gjennom dette er av noe eller noen som starter i full fart, en vilje til å handle, men bevegelsen stoppes, ikke av en hard vegg, men av noe som ”fjærer” slik at man ikke ”renner hodet i veggen”, men sammenstøtet absorberes omtrent som om veggene man renner hodet mot er polstret med støtabsorberende materiale. På den måten kan motivet holdes gående over større sammenhenger, og gir følelsen av noe som er vedvarende, ikke noe som hender en gang, og øyeblikkelig er forbi som det ville være hvis man støtte hodet mot en hard vegg. Derfor er det vanskelig å godta betegnelsen ”tilintetgjørelse.” Motivet uttrykker en vedvarende følelse, og ikke noen konkret handling. Det eneste måten vi eventuelt måtte forstå det på var å lese motivet som representerende en vedvarende ”tilintetgjørelsesprosess” satt i gang i det øyeblikk Alberich forbanner ringen som Wotan har stjålet fra ham. Dette gir relativt god mening, og drar en rekke andre assosiasjoner etter seg. Vanskeligheten er bare

⁹⁹ R. Wagner, 1985 s.237

¹⁰⁰ Jf. H. v. Wolzogen 1917, E. Newman, 1988

hvordan et musikalsk motiv hvis sterkeste motivasjon er dets ekspressive kraft kan sies å uttrykke en prosess som vedvarer gjennom hele syklusen og involverer så mange intriger og personer. Tatt i betraktning at motivet har en karakter som gir følelsen av noe som er villet, men ikke kan oppnås, en uopphørlig drift uten tilfredsstillelse, må meningen åpenbart søkes i forestillingsbilder som anskueliggjør en slik følelse. Et bilde som jeg straks blir minnet om, er det mytiske bildet av mennesker som blir straffet i underverdenen ved å strekke seg etter noe de aldri kan nå. En slik straff er i både gresk og kristen mytologi alltid en følge av misunnelse eller alt for stort "begjær" i livet. I *Ringen* er "begjær" den viktigste drivkraften for drap og tilintetgjørelse. Fafner dreper sin bror Fasolt som en følge av begjær, likeså blir Fafner selv senere drept av Siegfried som selv ikke begjærer verken ringen eller skatten, men som blir brukt som et redskap av Alberichs bror, Mime. I *Götterdämmerung* blir Siegfried selv tilintetgjort som følge av samme drivkraft. Begjær blir i *Ringen* den utløsende faktor i tilintetgjørelsesprosessen som leder fram til undergangen for den gamle verdensorden representert ved Wotan.

Det er derfor sterke indisier som tyder på at ekspressiviteten i dette motivet, dynamikken som absorberes, skal tolkes i retning av uforløst vilje. Men hvordan preges det med mening? Det oppstår ikke som en følge av noe som skjer på scenen eller gjennom et tekstlig begrep, men setter en stemning før Alberich begynner å snakke. Heller ikke brukes det som anelse om framtidige katastrofer. Typisk for slike anelser er at de brukes som referent til framtidige hendelser, og derfor har en tendens til å opptre i en rent dramatisk funksjon. De setter derfor ikke noen stemning, og skal heller ikke gjøre det. Typiske eksempler på slike anelser, er for eksempel Siegfried-motivet som klinger i orkesteret når Brünnhilde forutser at Sieglinde snart skal føde "der hehrste Helden der Welt", eller når det samme motivet ledsager Wotans ord helt mot slutten av *Die Walküre*: "Wer meines Speeres spitze fürchtet, durchschreite das Feuer nie". Motivet oppstår derfor ikke på noen av de måtene Wagner nevner i *Oper und Drama*. Sannheten er at det ikke på noe tidspunkt verken her, eller senere preges med definitiv mening. Min analyse som leder fram til "merkelappen", skjer på bakgrunn av en intellektuell prosess via en assosiasjonsrekke som uttrykket i motivet selv skapte. Den er ikke på noen måte nødvendig for opplevelsen. Mitt anliggende her er å vise musikkens medskapende virksomhet i Wagners dramaer på en mest mulig vitenskapelig måte, og derfor opererer jeg med "absolutter" som ikke bidrar en brøkdel til å forbedre opplevelsen, men forhåpentligvis gjør dette vanskelige feltet litt klarere. Det å skrive slik at det kunne erstatte den musikalske opplevelsen, var en oppgave som de symbolistiske dikterne forsøkte seg på, men som jeg verken kan eller vil gjøre dem etter. Motivet er, og forblir derfor et ekspressivt

middel. Stemningen det formidler er ikke udefinierbar, men den er mer enn en kjedelig merkelapp. Vi kjenner på stemningen det utløser i oss, vi gjenkjenner sammenhengende det brukes i, og er vel forberedt på hva som kommer, men det er ikke derfor sikkert at begrepene ”tilintetgjørelse” og ”begjær” formes i oss. Betydningsfeltene er her mer åpne for forandring, alt etter sted og tid, nettopp fordi de ikke er konkret fastbundet til verken bilde eller begrep. Resultatet av denne, la oss kalle det, løsrivelsen fra den konkrete betydningsdannelsen, fører med seg at motivet selv åpner for assosiasjoner som kan slå ned som lyn fra klar himmel uansett hvor mange ganger man har hørt verket. Thomas Manns betegnelse ”Beziehungszauber” ligger her snublende nær. Det er i denne anvendelsen av ledemotivene vi kan begynne å snakke om motiv som motivasjon, og for å foregripe en senere diskusjon, det er på den måten ledemotivene vinner sin symbolske kraft. Med symbolsk kraft mener jeg at de musikalske motivene selv blir det primære, og ikke omvendt. Hvor de før var stedfortredende representanter for et bilde eller begrep som i sin tur kan fungere symbolsk, blir bilde og begrep selv de representerende, noe som kan tolke det musikalske motivet, eller bedre, omsette det i et for intellektet gripbart bilde eller begrep. Disse blir da de sekundære, og tillater de musikalske motivene å utfolde seg i all sin musikalske prakt fordi de nå selv er blitt den bevegende kraft: ”Nach dieser Erkenntnis haben wir die griechische Tragödie als den dionysischen Chor zu verstehen, der sich immer von neuem wieder in einer apollinischen Bilderwelt entladet,”¹⁰¹ for å sitere fra *Die Geburt der Tragödie*. Dette var Nietzsches store bidrag til Wagners tenkning omkring sin egen kunst, og ligger fortsatt årtier fram i tid, men det er viktig å merke seg at Wagner allerede i sitt første forsøk med ord og tonedrama, går et steg videre fra den teoretiske modellen han så for seg i *Oper und Drama*. Det skjer ikke ofte i *Das Rheingold*, ved siden av det omtalte Freia-motivet som vi identifiserte som kjærlighetsmotivet, finner jeg faktisk bare dette ene tilfellet, men det blir flere og flere motiver av denne typen etter hvert som motivtilfanget øker utover i *Ring-syklusen*.

¹⁰¹ F. Nietzsche, *Schriften zur Literatur und Philosophie der Griechen*, Frankfurt a.M. 1994 s.146

Kapittel IV

Orkesterets fortellerevne i

Die Walküre akt III

og

Siegfried Akt I og II

4.1

I begynnelsen av 4.scene i *Die Walküre* akt II, den såkalte "Todesverkündigung," klinger det et motiv høytidelig i dype messingblåsere. Det er harmonisk sett en forberedelse til fiss-moll, hovedtonearten i scenen, og kan betraktes som en ciss-dur akkord hvis vi i den første akkorden gjenkjenner en sekstforholdning som ikke er en forholdning, men en videreføring og samtidig avslutning på det forangående motivet som klinger stillferdig i celli.¹⁰² Til forskjell fra det overveiende flertall av tidligere motiver, er dette et motiv uten noen fastlagt representativ betydning, og kan følgelig bare ha begrenset verdi som referent i senere sammenhenger. Benevnelsen "Schicksalskunde" er i beste fall en betegnelse som griper en assosiativ betydning i øyeblikket. Hvis vi ville gi motivet en representativ betydning på bakgrunn av første gang det høres, måtte det være "Åpenbaring", for det klinger i samme øyeblikk som Brünnhilde åpenbarer seg for Siegmund, og bærer hennes første ord: "Siegmund sieh auf mich", men dette er i like stor grad en betegnelse som bare griper en foreløpig betydning fordi dette motivet inngår senere som en fast del av det motiviske vokabularet, og har betydning gjennom hele *Ring*en. Takket være sin svevende harmonikk synes det å kaste hele scenen i et dunkelt halvllys, en fornemmelse av en gåtefull ekspressivitet som snarere reiser enn besvarer spørsmål. Werner Breig leverer i denne forbindelse den treffende analysen at den vanskelig analyserbare harmonikken har det uforståelige selv som innhold.¹⁰³ Brünnhildes framreden for Siegmund i denne scenen må fortone seg for ham som noe helt ubegripelig, likeså at hun forkynner hans nær forestående død, enda han bærer et

¹⁰² R.Wagner, *Die Walküre* Dover publications Inc. New York 1978 s.329 t.1-2

¹⁰³ W.Breig *Das Schicksalskunde motiv im "Ring des Nibelungen" Versuch einer harmonischen Analyse.* C. Dahlhaus red. 1970 s.223

sverd, hvis giver har lovet ham seier. Den beste måten å forstå dette motivet på ser derfor ut til å være som et varsel om framtidige hendelser, overbrakt på en for forstanden uforståelig måte, og dette synes å være en rimelig tolkning ettersom det er et orkestralt motiv uten nærmere fastlagt betydning. Det er også i overensstemmelse med Wagners tanker om musikkens uttrykksmakt at den henvender seg til følelsen, ikke forstanden, som en betydningsmettet, men gåtefull meddelelse.

Denne scenen betegner faktisk et vendepunkt i måten å bruke det musikalske motivmaterialet i *Ringene* på. Slike assosiasjonsrike og idéskapende motiver blir fra dette øyeblikk mer norm enn unntak, og de bidrar vesentlig til å berettige tanken om motiv som motivasjon i seg selv. Mer enn å begrense orkesterets taleevne, bidrar slike motiver heller til å berike den. Fra å være bundet til et konkret bilde eller begrep, utøver de nå heller en motiverende påvirkning på de sceniske forehavender, som dermed kan betraktes som de musikalske motivers sansbare framtoning. Det var Arthur Schopenhauers ideer om musikk som en kunstart med sitt eget språk og sin egen lovmessighet som leverte begrunnelser for en slik oppgradering av musikkens taleevne, men disse tankene ville mest sannsynlig ikke hatt den samme påvirkning hvis ikke Wagner selv hadde kommet til det punktet hvor den representerende bruken av motivene ikke kunne yte mer. Den dikteriske målsetning hadde overstrålt det som musikken kunne besvare, noe som Wagner på dette tidspunkt, etter de to lange og dramatiske viktige scenene han hadde bak seg, må ha følt som en større og større begrensning. Det var i erkjennelsen av dette at Wagner gikk til det for ham betydningsfulle skritt å løsrive motivenes assosiasjonssfære fra den mer eller mindre konkrete sceniske forbindelsen de hadde hatt, og la dem utvikle seg på en friere musikalsk måte som mer eller mindre avskar muligheten til å bruke dem som ”ledemotiver” i den relativt snevre betydning det begrepet hadde blitt preget med i *Oper und Drama*.

4.2.1

De filosofiske tankene som Wagner møtte da han på høsten 1854 leste Arthur Schopenhauers hovedverk *Die Welt als Wille und Vorstellung*, kan ikke ha vært helt nytt stoff for ham. Schopenhauer baserte sin filosofi på Kants *Kritik der reinen Vernunft* som hadde vært så viktig for de idealistiske filosofene og utviklingen av følelsesestetikken som Wagner bekjente seg til. Men det var store forskjeller på Schopenhauers ”transcendentale idealisme” og den form for ”fenomenalisme” som Wagner helt fram til dette tidspunkt hadde vært en så ivrig tilhenger av. Forskjellen var at der hvor Feuerbach hadde stoppet ved kravet om at alt måtte

ha empirisk realitet for å være til, mente Schopenhauer at selv ikke det at en gjenstand var empirisk virkelig garanterte at den var til. Schopenhauer var, i likhet med Kant, opptatt av å vise at den empiriske verden bare er et resultat av måten intellektet oppfatter den på. "Die Welt ist meine Vorstellung."¹⁰⁴ Følgelig hviler all erkjennelse på det erkjennende subjekt. Materialisme eller spiritualisme blir dermed bare et trosspørsmål. Et virkelig filosofisk system måtte inkludere begge, og ta subjektet som utgangspunkt. Veien til erkjennelsen av hvordan verden virkelig er, "Das Ding an sich," gikk gjennom selvbevisstheten.

Heller ikke på dette punkt var Schopenhauer helt uforenlig med sine forgjengere, for allerede Fichte mente at "Das Ding an sich" måtte søkes i selvbevisstheten. Det fantes derimot et punkt hvor Schopenhauer skilte seg vesentlig fra sine forgjengere. Ingen hadde før ham forsøkt å sette sin egen pessimistiske livsanskuelse inn et fullt utbygd filosofisk system.¹⁰⁵ Det er på dette punkt at han var unik, og også på dette punkt at han blir husket

Det som skiller subjektets eget legeme fra alle de andre "objektene", er at det kan oppleves. Siden en slik opplevelse ikke er en ren forestilling, slutter Schopenhauer at legemet har virkelig eksistens, altså er mer enn bare en forestilling. Vi er også bevisst motivasjonen som får legemet til å utføre den ene eller andre handlingen. Motivasjonen er det Schopenhauer benevner "Vilje". Hvis jeg opplever smerte, vil jeg foreta noe som får den til å opphøre. Tilsvarende vil jeg, hvis jeg opplever behag, sørge for at det fortsetter. Viljen som må betraktes som noe annet enn en forestilling, må følgelig være subjektets "an sich". Schopenhauers generalisering fra individuell vilje til universell vilje er vaklende, nettopp fordi omgivelsene er subjektets egen forestilling, og bare er et resultat av dets erkjennelsesform. Loven om logiske slutninger har dessuten bare gyldighet i den empiriske verden. Generaliseringen fra den individuelle til den universelle vilje er derfor bare en analogislutning basert på erkjennelse av den empiriske virkeligheten som omgir oss, men den er helt nødvendig for å kunne reise det filosofiske byggverket.¹⁰⁶

Den universelle Vilje objektiverer seg i en myriade av livsformer som alle sammen kjemper for å overleve (Der Wille zum Leben). Dette medfører at alle individuelle viljer kjemper en uopphørlig kamp mot hverandre. Siden de alle som nevnt bare er objektiveringer av den universelle Vilje, tilværelsens urgrunn, "an-sich," fører dette til at alt som skjer i den empiriske verden, kriger, kaos, kamp og katastrofer dermed bare er Viljens kamp med seg

¹⁰⁴ A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, sitert etter W. Korfmacher, *Schopenhauer zur Einführung*, 1994, s.12

¹⁰⁵ W. Korfmacher, *Schopenhauer zur Einführung*, 1994, s.9

¹⁰⁶ Op.cit, s.41

selv. Den har ingen hensikt eller formål, fordi det forutsetter kausalitet som bare har gyldighet i den empiriske verden som er subjektets forestilling. Kausalitet har dermed bare gyldighet som en av våre erkjennelsesformer som igjen er redskaper for viljen. Dyr og menneskers kamp for tilværelsen er derfor et meningsløst tidsfordriv som under enhver omstendighet til slutt ender med undergang.

4.2.2 Wagner ble grepet av denne pessimistiske, livsfornektende filosofien på flere måter.

Den optimistiske verdsligheten som fram til revolusjonsåret 1849 hadde preget hans livsanskuelse, hadde fått et grunnskudd da oppstanden mislyktes og han selv måtte flykte hals over hode fra Dresden til Zürich. Det er ikke til å legge skjul på at *Zürich-teoriene* som spilte en avgjørende rolle for det teoretiske fundamentet for "Das Gesamtkunstwerk" er preget av en polemikk som avslører en skuffet og desillusjonert mann. Det er vel heller ikke tilfeldig at det avgjørende kunstneriske bruddet med fortiden skjedde akkurat på dette tidspunkt. Wagner var klar til å bryte med den optimistiske, utadvendte reformasjonsånden og vende blikket innover. Bare det faktum at han ville begynne å produsere "framtidskunst" viser en vending bort fra virkeligheten og inn i en drøm. Det at han, på dette tidspunkt i hvert fall, ikke kunne se noen mulighet til å realisere denne drømmen, må ha bidratt til at den resignerte stemningen hos Schopenhauer kunne gi gjenklang i Wagners sinn. Det var også andre grunner. Han befant seg i en vanskelig livssituasjon. Det ikke bare det at han var pengelens og uten utsikt til inntekter, i tillegg hadde han problemer i sitt ekteskap som vaklet videre uten at noen av partene fikk seg til å bryte definitivt. Han bodde på basis av veldedighet i huset til en rik finansmann, Otto Wesendonck, og på toppen av det hele hadde han et forhold til dennes kone, Mathilde. Det var et umulig forhold og en umulig livssituasjon. Hvis Paul Bekker har rett når han hevder at *Die Walküre* og senere *Tristan und Isolde* på ingen måte var et resultat av denne kjærlighetshistorien, men tvert imot en forutsetning for den¹⁰⁷, på den måten at Wagner behøvde Mathilde som sin muse for å skape disse verkene, var den vanskelige situasjonen han var i helt og holdent selvforskyldt. Det er en kjent sak at Wagner levde i og gjennom sin kunst, men hvordan han følte seg i tiden mellom de skapende periodene, når tilværelsen tyngtet som verst og regnskap måtte gjøres opp, er et annet spørsmål.

¹⁰⁷ P. Bekker, *Wagner. Das Leben im Werke*, 1924, sitert etter C. Dahlhaus, 1990 s.56

4.2.3 Det var også en annen side ved Schopenhauers filosofi som Wagner fant uhyre interessant. Det var hans syn på kunstene, og spesielt musikken. Schopenhauers kunstsyn henger nært sammen med hans idélære. Viljen objektiverer seg først i allmenne ideer som forholder seg til den enkelte ting som det allmenne som hver individuelle tilsynekomst innenfor sin art har felles. Ideene skiller seg fra de abstrakte begrepene fordi disse er et redskap for den individuelle vilje, og følgelig ikke kan oppfattes som enkeltstående, men som del av en sammenheng. (I tid, rom og kausalitet). Dette henger sammen med at alt i den empiriske verden framstår som del av en årsakskjede. For å få grep om ideene må subjektet gå inn i en tilstand av ”ren anskuelse”. Dette er en tilstand som inntreer når intellektet for en tid klarer å se bort fra tingenes relasjon til Viljen. I en tilstand av ”selvforglemmelse” er det mulig å erkjenne ideen. Slik viljesfri anskuelse er aldri mulig over lengre tid, for Viljen gjør snart krav på oppmerksomheten, men det finnes mennesker som er i stand til å sette seg i en slik situasjon over så lang tid som vedkommende behøver: ”Um die in der Kontemplation aufgefaßte Ide im Kunstwerk zu wiederholen.“¹⁰⁸ Dette er Schopenhauers oppfattelse av den geniale kunstner. En oppfattelse som han er alene om. De fleste teorier framhever originalitet som en viktig egenskap hos en kunstner, men Schopenhauer framhever i stedet evnen til å sette seg selv som subjekt til side som en forutsetning for kunstnerisk skapende virksomhet. Da den eneste veien som står åpen for oss til å erkjenne verdens ”an-sich”, d.v.s. dens innerste vesen går gjennom viljesfri anskuelse av ideene, og kunsten viser oss denne veien, er dermed kunst den høyeste form for virksomhet mennesket kan holde på med. For så vidt går den også foran filosofien. Schopenhauer setter opp en rangordning mellom kunststartene som korresponderer til hvilket nivå av viljens objektiveringer hver enkelt anskueliggjør. Nederst står arkitekturen som arbeider med anorganisk natur, og anskueliggjør tyngdekraft, treghet og materie. Etter den kommer de bildende kunster, skulptur og maleri i denne rekkefølgen. Skulptur anskueliggjør ideene på en høyere objektivering, som dyr og mennesker. Malerkunsten opererer i tillegg med farger og skyggelegging. Diktkunsten representerer en enda høyere objektivering fordi den ikke bare viser bilder, men også en tidsrekkefølge. På den måten blir det også mulig å anskueliggjøre en utvikling. Den høyeste form for diktkunst er i følge Schopenhauer tragedien for den viser oss tilværelsen i all dens gru: ”Es ist der Widerstreit des Willens mit sich selbst, welcher hier, auf der höchsten Stufe seiner Objektivität, am vollständigsten entfaltet, furchtbar hervortritt.“¹⁰⁹ Den tragedien som derfor gjør størst

¹⁰⁸ W. Korfmacher, 1994 s.64

¹⁰⁹ A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, sitert etter W. Korfmacher 1994 s.71

inntrykk, er den hvor helt vanlige mennesker gjennom helt vanlige forhold gjensidig bringer hverandre i ulykke, og hvor skylden er likt fordelt hos alle parter.

Det er en kunstart som ikke passer inn i denne ordningen, nemlig musikken. Musikken beskjeftiger seg ikke med ideer overhodet, og må derfor være av en helt annen art enn de øvrige kunstartene. Likevel er det ikke å fornekte at musikk gjør et mektig inntrykk. Hvorfra stammer dette inntrykket, spør Schopenhauer. Alle de andre kunstene går veien gjennom ideene for å anskueliggjøre Viljen, men musikken forbigår ideene, og må derfor være en direkte anskueliggjøring av Viljen selv. Dermed rangerer den på samme nivå som ideene. Ord taler i begreper som er ideenes videreføring i den empiriske verden. De danner derfor et språk som vi forstår via fornuften, og tilhører for så vidt forestillingsverdenen. Musikken taler gjennom følelsene som er den direkte kanalen inn til vår individuelle vilje. Derfor er også måten vi opplever musikk på vesensforskjellig fra måten vi opplever de øvrige kunstene. Veien til ideene går gjennom viljesfri anskuelse, og fordrer derfor en tilstand av ro. I musikken taler den universelle Vilje til den individuelle, og fordrer dermed med-levelse, og ikke stillstand.¹¹⁰ Musikken gjelder dermed for Schopenhauer som den høyeste kunst, noe som samtidig medfører et paradoks. Selv om musikken taler direkte til oss fra verdens ansich, kan vi ikke forstå hva den uttrykker, men bare la oss rive med. Hadde det bare vært mulig å oversette musikkens taleevne i begreper, ville vi ha hatt den sanne filosofi. Men dette er ikke mulig, og derfor kommer vi i den situasjon at den kunstarten som gir oss direkte adgang til verdens innerste vesen, er uforståelig for intellektet, mens de kunstartene som kan oversettes i et for intellektet forståelig språk bare viser oss Viljen indirekte, via uforanderlige ideer. Det er dette tilsynelatende paradokset Wagner for øvrig tar på seg å løse i sitt Beethoven-festskrift i 1870.

Nettopp på bakgrunn av forskjellen i persepsjonsform mellom musikken og de andre kunstartene, er musikk en autonom kunst. Alle forsøk som gjøres på å forbinde musikken med de andre kunstene, bidrar bare til å forsimple den fordi dette er å forsøke å få den til å tale på et annet språk enn det som er spesielt for den. Tonemaleri og deskriptiv musikk var for Schopenhauer nesten en uhyrlighet. Likeledes vil det å sette musikk til en tekst føre til at tekstens innhold bare forsvinner i følelsesopplevelsen. Schopenhauer likte Rossinis operaer nettopp på bakgrunn av at teksten ikke grep forstyrrende inn i den musikalske opplevelsen,

¹¹⁰ A.Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung II*, Zürich, 1977 s.527

hvilket må tydes dit hen at han opplevde dem som absolutt musikk. Det finnes for øvrig utsagn hos ham hvor operaen beskrives som musikkens ødeleggelse.¹¹¹

4.2.4 Når vi tar dette musikkynet i betraktning, fortøner det seg umiddelbart underlig at Wagner skulle la seg fascinere av Schopenhauers kunstfilosofi. I virkeligheten forfektet han et syn på musikken som nærmest var det diametralt motsatte av Wagners eget. I *Oper und Drama* 1.del, skriver Wagner at operaens feil lå i at et middel (musikken) var blitt mål, og målet (dramaet) middel.¹¹² Schopenhauer hevder på sin side at både musikk og drama er mål i seg selv. De er begge to forskjellige uttrykk for verdens "an-sich" som ikke har noe med hverandre å gjøre, og som ikke kan blandes sammen. Hvordan kunne det ha seg at Wagner som bare tre år tidligere hadde lagt siste hånd på det teoretiske fundamentet for sitt eget ideale kunstverk, nemlig "Das Gesamtkunstwerk", syntesen av kunstartene, så snart etter skulle la seg gripe av en filosofi som fornektet denne syntesen som umulig og unaturlig? En av de tre kunstene som denne syntesen består av, nemlig dansen, inngår for øvrig ikke i Schopenhauers kunsthierarki overhodet. Det er to forhold som må tas i betraktning her, og de er nødvendige for å forstå den riktige forbindelsen mellom Wagners tilslutning til Schopenhauers filosofi generelt og hans kunstsyn spesielt.

Det ene er at Wagner lot seg fascinere av Schopenhauers filosofi på generelt grunnlag, og ikke primært av hans kunstsyn. Det var i første omgang Nietzsche som etter at han hadde brutt med Wagner, fremmet ideen om at det var musikkfilosofien som Wagner først ble tiltrukket av, og dette synet har festet seg. Stein baserer for eksempel hele sin bok på denne premisen.¹¹³ Men Wagners brevveksel fra tiden rett etter han stiftet bekjentskap med *Die Welt als Wille und Vorstellung*, gjør det klart at dette ikke er riktig. Han var i en vanskelig livssituasjon, så vanskelig at han i et brev til Liszt i desember 1854¹¹⁴ innrømmer selvmordstanker. Han skriver at han i tankene til Schopenhauer har funnet et beroligende middel mot stormene i sitt indre. Verken i dette brevet eller i et brev til August Röckel tidlig året etter,¹¹⁵ nevner han Schopenhauers musikkestetikk med et eneste ord. Refleksjoner rundt dette temaet bringes først på bane på et senere tidspunkt. (Første gang i et annet brev til Liszt fra London 7. juni 1855). Det første skriftet som tar opp Schopenhauers musikkestetikk for

¹¹¹ A. Schopenhauer: *Parerga und Paralipomena*, i K. Kropfinger: *Wagner und Beethoven*, 1975 s.151

¹¹² *G.S. III*, 1913 s.308

¹¹³ J.M. Stein, 1960 s.6

¹¹⁴ *Richard Wagner Briefe*, H. Kesting red. München 1983 s.295

¹¹⁵ Op.cit. s.296

alvor er det offentlige brevet til Mathilde Wesendonck under tittelen *Über Franz Liszts symphonische Dichtungen* fra 1857.

Det andre er et punkt som musikkvitere har lett for å overse fordi de i første omgang ser dette problemkomplekset fra et musikkperspektiv. Musikkoppfatningen utgjør ikke noe viktig tema i Schopenhauers hovedverk. Han var musikkelsker, ikke musikkviter, og han innrømmer selv at hans tanker om musikk ikke stammer fra annet enn en intuitiv erkjennelse som han ikke kan avlegge noe regnskap for.¹¹⁶ Schopenhauers standpunkt var derfor i stor grad farget av den personlige opplevelsen til en filosof som var glad i musikk, og ikke et resultat av en bevisst gjennomtenkt musikkfilosofi. Det er derfor lite sannsynlig at Wagner følte seg på noen måte presset til uten videre å godta standpunktet fordi mannen som framsatte det var en stor autoritet. Vi må gå ut fra at han, med rette, anså seg selv som en større autoritet på dette området.

Det er derimot hevet over tvil at Schopenhauers refleksjoner rundt musikk fikk Wagner til å tenke nytt omkring sin egen kunst. Ikke på den måten at han på noe tidspunkt leverer noen drastisk nytenkning av sitt teoretiske system, men tilføyelsen av nytt tankegods åpner nye veier, og gir begrunnelser for en praksis som hadde vist seg nødvendig. Det er viktig å huske at fokuset for Wagner lå i virkeliggjøringen av "Das Gesamtkunstwerk" som audiovisuelt uttrykk, og ikke i abstrakte, teoretiske spekulasjoner. For øvrig tror jeg også det lå et element av gjenkjennelse bak det faktum at Wagner etter eget utsagn, fant denne musikkestetikken mer interessant for hver dag som gikk. Det fantes punkter som, hvis vi da ser bort fra det overordnede perspektivet, falt sammen med Wagners eget syn. For det første snakker Schopenhauer på samme måten som Wagner om musikken som et følelsesspråk. Han hevder at musikken uttrykker generelle følelser, ikke spesifikt menneskelige følelser, men deres "an-sich". Siden musikken er en direkte avbildning av Viljen, står det den uttrykker utenfor tid, rom og kausalitet, selv om kunstarten i sin fysiske framreden utfolder seg i tid. De følelsene som kommer til uttrykk gjennom den står derfor over tid og årsak, og har i seg selv ingen tilknytning til subjektets egne individuelle følelser. Det er den egentlige gleden, sorgen, hatet, redselen i deres abstraksjon, og er derfor ren form uten innhold. Nettopp fordi disse følelsene gjennom musikken blir presentert "in abstracto", mener Schopenhauer at de musikalske melodiene er et lindrende middel mot virkelighetens smertelige viljesytringer, men dette ser mer ut til å være en personlig opplevelse enn et allment prinsipp, for det kan ikke nektes for at

¹¹⁶ W. Korfmacher, 1994 s.74

musikk også kan gjøre et sterkt smertelig inntrykk. Hvis musikk skal kunne oppleves som et helbredende medium, fordrer det en tilstand som er fremmed for musikkopplevelsen. Det er tvilsomt om subjektet kan unngå å trekke de følelsene som kommer til uttrykk gjennom musikken inn i sine egne følelsesomgivelser.¹¹⁷

Dette er et musikk-syn som Wagner faktisk kommer svært nær. I sin såkalte ”program-matische Erläuterung” til Beethovens *Coriolan-ouverture*, skriver han at musikken: ”Nur Stimmungen, Gefühle, Leidenschaften und deren Gegensätze ausdrücken kann.”¹¹⁸ Dette betyr at Wagner og Schopenhauer i praksis var enige i hva musikken uttrykker, men mens Schopenhauer holdt dette for musikkens fremste og høyeste egenskap, mente Wagner tvert imot at et klart og bestemt uttrykk var å foretrekke framfor et abstrakt følelsesuttrykk løsrevet fra de konkret virkelige situasjoner som kunne forlene dem med mening. Dette henger selvsagt sammen med hans profesjonelle kallelse til teateret. Det er like lite sannsynlig at Wagners tilslutning til Schopenhauers filosofi generelt skulle få ham til å endre dette standpunktet som at hans valg av teateret var en følge av begeistringen for Feuerbach. Som før nevnt levde Wagner i og gjennom sin kunst og filosofien måtte tilpasses denne, ikke vice versa.

Det ligger på den annen side ingen motsetning i at Schopenhauers tanker kunne levere nye ideer. Det er tvert imot i overensstemmelse med det overstående, og typisk nok kan vi observere at utvalget er nøye tilpasset Wagners musikkdramatiske virkelighet. Vi må dermed ikke forstå det dit hen at visjonen om ”Das Gesamtkunstwerk”, det vil si syntesen av ord, tone, bilde og bevegelse får et helt nytt innhold som en følge av Schopenhauers metafysiske tilnærming til musikken, men snarere omvendt. Wagner dreier filosofens uttalelser i en retning som passer til hans eget musikkdramatiske ståsted. Det er for øvrig antagelsen om at ideen om ”Das Gesamtkunstwerk” endrer seg dramatisk under innflytelse av Schopenhauers musikkfilosofi som danner hovedpremisen i Steins bok *Richard Wagner and the synthesis of the arts*¹¹⁹, men jeg finner oppriktig talt, at denne hypotesen hviler på et særdeles vaklende fundament. Det må være lov å spørre i denne sammenheng hvorfor en musiker og komponist av yrke skulle la seg påvirke så sterkt av en filosof som selv innrømmer at han er legmann på området.

¹¹⁷ W. Korfmacher, 1994 s.76

¹¹⁸ G.S. V, 1913 s.173

¹¹⁹ J.M. Stein, Detroit 1960

4.3.1

I det følgende skal jeg gå nærmere inn på hvilke konkrete følger Wagners lesning av Schopenhauer fikk for ”Das Gesamtkunstwerk”. Det var selvsagt mye i dette musikkynet som Wagner ikke samstemte, først og fremst synet på musikk som autonom kunstart, men det fantes også punkter som kunne brukes som inspirasjon. Spesielt viktig var synet på musikken som direkte avbildning av Viljen. Dette medførte at musikken på selvstendig grunnlag hadde noe viktig å fortelle, og dette ga en begrunnelse for å anvende den på nye måter. Hvis musikk alene, bare gjennom sin klanglige framtrede, sterkt, svakt, spenning, avspenning, hurtig, langsomt, konsonans, dissonans, o.s.v. fortalte noe viktig om verden som dramaet bare kunne fortelle på en indirekte måte, åpnet dette opp et stort og hittil lukket klanglig rom ved siden av det sceniske. Musikken kunne formidle direkte det budskapet dramaet som avbildning av ideene, bare antydningvis kunne formidle gjennom en handling, og det åpnet for perspektiver utover virkeliggjøringen av et ekspressivt potensial som på en måte lå latent i det sceniske drama selv. I *Zukunftsmusik* beskriver Wagner musikken som en selvstendig kunstart. Det er kommet en helt ny tone inn i bedømmelsen av instrumentalmusikken. En gjennomgående positiv tone, og en beundring for absolutt-musikalske virkemidler skinner igjennom. Således skriver han om Beethovens symfonier at de griper lytterens oppmerksomhet og innlevelse sterkere enn noen annen kunst, og at vi opplever i musikkens frie og nyanserte uttrykk en lovmessighet sterkere enn all logikk.¹²⁰ Men, skriver han, den menneskelige erkjennelsesprosess er underlagt loven om kausalitet, og spør uvilkårlig om grunner, stilt overfor en mektig åpenbaring. Selv en Beethovens symfoni reiser spørsmålet om ”hvorfor”. Dette viktige og foruroligende spørsmål kan bare dikteren besvare. Wagner forestiller seg at en dikter som er helt hjemme i musikken, kan tre inn i dens store og hemmelighetsfulle klangrom, utforske dets hemmeligheter, og oppfylt av musikken forfatte et drama hvor publikum gjennom deltagelse glemmer å spørre om ”hvorfor”. Slik hensatt i den rette stemningen av ”selvforglemmelse,” lar de seg villig lede av musikkens egen lovmessighet som på metafysisk vis besvarer spørsmålet.¹²¹

Wagner sidestiller her musikk og drama som på en måte ikke ligger så langt unna det Schopenhauer selv gjør. Men det er stor forskjell på den verdimeslige vurderingen av en slik sidestilling. Schopenhauer mente at musikken formidlet Viljen direkte, men på en måte som vi ikke kan gripe med intellektet fordi dette er underlagt lovene for forestillingsverdenen.

¹²⁰ G.S. VII, s.110

¹²¹ Op.cit. s.112

Wagner mener øyensynlig at dramaet på en måte oversetter musikken i begreper, og det må igjen bety at den geniale kunstner har en kanal åpen til Viljen gjennom musikken som filosofien ikke besitter. Schopenhauer mente som vi husker at hvis det hadde lyktes noen å oversette musikkens fortellerstemme i begreper, ville filosofien bli overflødig. På den annen side utnytter Wagner en åpning i Schopenhauers analyse av musikkens fortellerstemme som filosofen enten overså eller ikke brydde seg om. Hvis, nemlig, musikken formidlet følelser i sin abstraksjon, ”an-sich”, hva var det i så tilfelle som lå til hinder for å la disse følelsene strømme gjennom en dramatisk handling som leverte begrunnelser, besvarte spørsmålet om ”hvorfors”, og på den måten lot følelsesstrømningene uhindret vinne gjenklang i hver enkelt tilhører? Wagner føler seg tydelig berettiget til både å stille dette spørsmålet, og besvare det. Selvsagt ligger spørsmålet om erkjennelsesformene fortsatt som en anstøtsstein mellom Schopenhauer og Wagner, og Wagner gjør heller ikke noe forsøk på å forklare det. Han sier at dramaet skal sette tilskueren i en tilstand av selvforglemmende deltagelse, altså den ”rene erkjennelses subjekt”, men sier ingenting om musikkens virkning når denne tilskueren også blir tilhører. Schopenhauer besvarte dette spørsmålet med å hevde at enten gikk scene og tekst under i musikkopplevelsen, eller også forsøkte dramaet å få musikken til å snakke på et språk som var den fremmed. Dette dilemmaet velger Wagner å overse i *Zukunftsmusik*. Hvis vi skal se nøkternt på det, betyr dette at Wagner i praksis sidestiller de to kunstartene, som på denne måten løper parallelt samtidig som han fordrer at de skal gripe i hverandre og gjennomstrømme hverandre. På samme tid tilpasser Wagner seg virkeligheten i *Oper und Drama* ved å hevde at de tekniske virkemidlene hvormed dette muliggjøres ble framsatt i 3.del av denne boken. Han lar dermed hele den lange utredningen om konstruksjonen av versmelodien stå uberørt. Han griper i stedet tak i anvendelsen av orkesteret, og dette er knapt tilfeldig fordi det er på dette området at den eldre og nyere teorien lettest kan tilpasses hverandre, samtidig som det var på dette punkt virkemidlene i den eldre teorien viste seg utilstrekkelige. Dette blir tema i den følgende diskusjonen.

I forlengelsen av dette er det interessant å merke seg at en innrømmelse av at de virkemidlene som ble framsatt teoretisk i *Oper und Drama* for å realisere ”Gesamtkunstwerk” til en viss grad hadde virket hemmende på kunstutfoldelsen, også er å spore i *Zukunftsmusik*. Wagner forteller om hvor fri han følte seg under arbeidet med *Tristan und Isolde* når han henga seg helt til skapelsesprosessen: ”Mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretisches Bedenken” og resultatet ble et verk hvor han: ”Selbst inne ward, wie ich meinen

System weit überflügelte.”¹²² Dette støtter min antagelse om at den representerende bruken av ledemotiver som *Oper und Drama* setter opp var for snever til å tillate at orkesteret utvikler seg symfonisk, og det leder fram mot høydepunktet med innføringen av begrepet ”uendelig melodi.” Dette begrepet blir knapt forståelig ut fra noen annen sammenheng enn den det står i, og det er i forbindelse med Wagners diskusjon om musikkens evner til å løsrive seg fra den konkret sansbare kontekst så lenge den fortsatt står i intim forbindelse med dramaet. Som en videreføring av dette er også uttalelsen i *Über Schauspieler und Sänger*¹²³ aktuell. Wagner diskuterer her Webers *Der Freischütz* og gjør seg noen tanker om hvor mye bedre og mer dramatisk dette verket hadde lyktes hvis Weber av en eller annen grunn skulle se seg foranlediget til å behandle orkesteret i dialogen mellom sangnumrene på symfonisk vis. Begge disse uttalelsene peker på det samme, og kan tilbakeføres til visjonen av ”Gesamtkunstwerk” som jeg var inne på i kapittel II.¹²⁴ Det lå en teoretisk begrunnelse til grunn for ”uendelig melodi” i kravet om tekstelig begrunnelse for periodeslutt. På den annen side lå det i kravet om konkret begrunnelse for de musikalske motivene en begrensning som medførte at ”uendelig melodi” ikke kunne realiseres. I det klanglig-metafysiske rommet som Schopenhauers musikkfilosofi åpnet, lå det en utvei til å forbigå dette dilemmaet. Det åpnet opp en mulighet for å betrakte forholdet mellom scene og orkester på et generelt og assosiativt grunnlag, i stedet for den tidligere spesifikt motiviske forbindelsen.

4.3.2 Som jeg var inne på i kapittel II, åpner allerede 3.del av *Oper und Drama*, mer eller mindre bevisst fra Wagners side, rent teoretisk en alternativ måte å betrakte musikkens rolle i dramaet. Dette henger direkte sammen med bruken av orkesteret som selvstendig enhet. Denne tvetydigheten kommer nå Wagner til praktisk nytte. Det er to forhold som er nært forbundet med hverandre som er av stor viktighet når vi skal belyse det problemet som Wagner tilsynelatende støtte på i enkelte sammenhenger under komposisjonen av *Das Rheingold* og de første delene av *Die Walküre*, og begge disse forholdene springer ut fra versmelodiens svært begrensede evne til å fylle to funksjoner som begge er av stor betydning for det dramatiske byggverket. Det ene er nødvendigheten av å opprettholde det emosjonelle uttrykksnivået slik at et høynet uttrykk er mulig hele tiden, det andre er nødvendigheten av å strukturere stoffet på en måte som gjør at helheten oppfattes som en sammenhengende form.

¹²² G.S. VII s.119

¹²³ G.S. IX s.210

¹²⁴ Kap. II s. 34

Det ligger til en viss grad i sakens natur at hvis versmelodien, det vil si melodilinjen til de dramatiske personene, skal forme seg smidig etter deklamasjonen med hensyn til rytme, tonehøyde og aksent, vil dette føre til at den beveger seg hurtig mellom forskjellige nivåer av ekspressivt uttrykk. Resultatet av dette er som Carl Dahlhaus har påpekt at hvis ikke orkesteret hele tiden er til stede med en sammenhengende tekstur bestående av ledemotiver utvunnet fra assosiativ forbindelse med den sceniske handlingen, fører dette til at den musikalske strukturen faller sammen.¹²⁵ Resultatet ville være en usammenhengende sammenstilling av resitativiske og arioso fraser som i seg selv ikke ville være i stand til å holde uttrykket på et stabilt høyt nivå. Det betyr at hele ansvaret for dette faller på orkesteret. Wagner behøvde ikke erfaring spesifikt med ord-tonedrama for å vite dette, for situasjonen var i grunn den samme tidligere. Med unntak av *Rienzi* har han i alle de foregående operaene forsøkt å få til en virkelig deklamasjon i den dramatiske dialogen noe som enkelte ganger førte til at mangelen på ekspressivt uttrykk er påtagelig. Wagner erkjente dette problemet, og i *Oper und Drama* tok han steg for å unngå at det skjedde, noe følgende sitat viser:

”Selbst der Worttonsprache wäre dieses vollständige Bergen der dichterischen Absicht nicht möglich wenn ihr nicht ein zweites, mitertönendes Tonsprachorgan zugegeben werden könnte, welches überall da, wo die Worttonsprache, als unmittelbare Bergerin der dichterischen Absicht, in ihrem Ausdrücke notwendig so tief sich herabsenken muss, dass sie, um der unzerreißlichen Verbindung dieser Absicht mit der Stimmung des gewöhnlichen Lebens willen, sie mit einem fast schon durchsichtigen Tonschleier nur noch verdecken kann, das Gleichgewicht des einigen Gefühlsausdruckes vollkommen aufrecht zu erhalten vermag.“¹²⁶

Som vist i forrige kapittel, viste det seg etter hvert som Wagner fikk erfaring med å skrive ord-tonedrama at de virkemidlene han hadde visualisert for at orkesteret skulle klare denne oppgaven, ikke var helt tilstrekkelige, og dette førte ved enkelte anledninger til uttrykksfall. I enkelte tilfeller var det rett og slett ikke nok representasjonsskapende sceniske impulser til å generere nye motiver, eller også fantes det ikke tekstelige foranledninger til å bruke dem i sin erindringsfunksjon. Dette betydde at for å fylle sin viktige oppgave, måtte orkesteret tilståes en større grad av autonomi enn det teorien strengt tatt åpnet for.

Fordi versmelodien hele tiden må forme seg smidig etter den dramatiske deklamasjonen, kan den heller ikke overlates noen strukturerende rolle. Det innebærer at den bare i relativt

¹²⁵ C.Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, 1990, s.61

¹²⁶ *G.S. IV* 1913 s.199

sjeldne tilfeller utøver en slik funksjon. Følgen dette får, er at orkesteret også må ivareta denne rollen, og for å få dette til må dets uttrykk ikke bare være selvstendig. I en viss utstrekning må det også være et i seg selv sluttet hele for ellers ville det miste sin betydning som strukturbærende enhet, og det musikalske byggverket faller sammen, slik Dahlhaus har vist. Vi skal ikke overvurdere betydningen av dette, for dramaet er uten tvil i stand til å tåle en viss påkjønning i så måte, noe ikke minst *Die Walküre* II,2, som jeg analyserte i forrige kapittel viser, det er ikke primært strukturen som er problemet med denne scenen. Det er også slik at i enkelte anledninger kan versmelodien også belastes med en strukturerende funksjon, noe vi for eksempel kan observere ved å kaste et blikk på 1. akt av *Siegfried*. I denne akten spiller musikalske former en større rolle i den strukturskapende helheten enn i noen annen akt i hele syklusen. Bortsett fra rent strofiske former slik som Siegfrieds smedsang i 3. scene av første akt som er en strofisk sang, og er ment å være det, finnes det også tilfeller hvor deklamasjonen er ordnet på en måte som gir god musikalsk mening i seg selv. I slutten av første scene, rett før Siegfried stormer ut av Mimes hule, synger han et kort vers (aus dem Wald fort /in die Welt Zieh`n) som er strukturert musikalsk på en slik måte at det tar form av en kort cabaletta.¹²⁷ Cabalettaen er en kort strettolignende arie, mest brukt i de italienske operaene, som komponistene plasserte i slutten av en scene som en effektiv avrundning. Det kommer nærmest som et sjokk å møte en slik form her, men det kan ikke nektes at etter den dramatiske dialogen med irregulær syntaks som går forut, slår plutselig Siegfried over i regelmessige fraser på 4+4 takter som gjentas på samme melodi to ganger. Deretter følger et avsnitt hvor syntaksen brytes opp til 2+2 takter til en annen melodi, (Mein Vater bist du nicht/in der Ferne bin ich Heim) hvoretter melodien går tilbake til en variert form av de to første frasene (Wie der Fisch froh/ in der Flut schwimmt), for så å avslutte med en liten coda (Wie der Wind über`m Wald weh` ich dahin). En slik framgangsmåte som den jeg har beskrevet her, hører til unntakene i *Ringens*. Men versmelodien utøver også ofte en strukturerende funksjon i forbindelse med fraseavslutninger og kadenser. Som vi har sett var Wagner tilbakeholden med å betro avslutninger til orkesteret alene, fordi disse måtte begrunnes i den dikteriske hensikt, og det smaker derfor av absolutt musikk hvis orkesteret får denne oppgaven uten at dette har klar begrunnelse i tekstens innhold. Det er derfor i de fleste tilfeller naturlig å tiltro versmelodien, som bærer av teksten, en slik oppgave.

Vi kan derfor ikke snakke om at orkesteret alene utøver en strukturerende funksjon, det dreier seg mesteparten av tiden om en vekselvirkning hvor orkesteret og versmelodien står i et

¹²⁷ R.Wagner, *Siegfried* Dover publications Inc. New York, 1983 s.52 t.4

gjensidig avhengig forhold som til sammen skaper strukturen. Jeg mener at Dahlhaus går for langt når han hevder at hele den musikkdramatiske strukturen hviler på orkestersatsen, men dette har sannsynligvis sammenheng med at hans anliggender går mer på å analysere fram absolutt musikalske former som ligger skjult i den orkestrale veven av motiver enn å studere samspillet mellom de forskjellige komponentene,¹²⁸ og derfor som helhet er mer opptatt av orkesteret enn versmelodien.

4.3.3 På den annen side finnes det også eksempler på lange partier som er helt avhengig av at orkesteret fungerer som et uavhengig og sluttet hele. Både for å opprettholde et uttrykk, og for å ivareta musikalsk sammenheng. I *Die Walküre* akt III,3, forekommer det et godt eksempel på hvor viktig orkesteret er i så måte. Hele scenen er for øvrig et av utallige eksempler på en slik vekselvirkning jeg snakket om, men et lite stykke ut i den, begynner Brünnhilde på en lengre solo (Weil für dich im Auge das eine ich hielt)¹²⁹, som strukturelt sett ville falt fra hverandre hvis ikke orkesteret hadde holdt den sammen. Denne monologen tar igjen en arielignende form, noe som ikke er like lett å oppfatte her som i eksempelet fra annen akt¹³⁰ Dette har uten tvil sammenheng med at dialogen både før og etter er av høy emosjonell spenning. Vi må likevel være varsomme med å oppfatte alle monologer i *Ringens* med en viss emosjonell temperatur som arier, fordi dette mer forkludrer enn klargjør bildet. Som tilfellet er i denne monologen er fokuset hele tiden tekstens innhold, og det er dette som bestemmer formen, slik det ideelt sett skal være hele tiden ifølge Wagners teori. Som vanlig i *Ring-syklusen* hvor hele teksten er skrevet på allittererende vers, forbigår formen derfor alle ansatser til regelmessighet i fraseoppbygningen. I dette tilfellet synger Brünnhilde til fraser av helt ulik lengde, to linjer med hvert sitt rim er musikalsk slått sammen til en frase på 7 takter. Deretter følger fraser på 5, 3 og 2 takters lengde, og slik fortsetter det med fraser av varierende lengde gjennom hele monologen. I dette tilfellet har Dahlhaus uten tvil rett i at strukturen ville falt sammen uten orkesterstøtte, det merkes lett ved bare å synge monologen gjennom uten akkompagnement. Ikke fordi Brünnhildes ord har lav intensitet i uttrykket, men fordi melodilinjene er av varierende lengde slik at en musikalsk syntaks som hadde virket tilfredsstillende for øret ikke kan skapes uten orkesteret, som både understøtter melodilinjens og balanserer frasene i en sammenhengende og for det meste selvstendig sats.

¹²⁸ C.Dahlhaus, 1992

¹²⁹ R. Wagner, *Die Walküre* Dover publications, Inc. New York 1978 s.606 t.15

¹³⁰ Kap.III s. 68

Den neste interessante særegenheten med denne monologen, som den for øvrig deler med et økende antall andre, er spørsmålet om hvor den musikalske tematikken som utgjør orkestersatsen er kommet fra. Det er ikke lett å se ved første øyekast hvis vi ser bort fra det såkalte "Schicksalskunde" og det nært beslektede "Todesfrage-motiv" fra 4. scene i annen akt (Todesverkündigung).¹³¹ Hvis vi ser nærmere på det viktigste motivet som ikke er referanse i denne monologen, ser vi at det består av en sekstendelssekstol som begynner med sekstendelspause, og som fortsetter med en oppadgående bevegelse som minner om et utvidet dobbeltslag etterfulgt av en punktert trinnvis nedgående bevegelse. Ved første øyekast ser det ikke ut som dette motivet har noe tilknytning til noe annet som har gått forut. Det ser faktisk bare ut som en akkompagnementsfigur, noe som det også fungerer som, men ved nøye gjennomhøring av Brünnhildes monolog, hører sannsynligvis de fleste dette motivet med en viss gjenkjennelse:



Spørsmålet er hvor denne gjenkjennelsen kommer fra. Hvis vi tar figuren under ett, ser vi at de tre første tonene og den siste til sammen faktisk danner et dobbeltslag, selv om endringer i harmonikken gjør at vi må ha litt slingringsmonn her, uten at dette har betydning for det samlede inntrykket. I tillegg inneholder dette motivet et sekstsprang oppover og en trinnvis nedgang i punkterte åttendeler. Hvis vi ser bort fra bruken av dem som rent ornament, er det bare et viktig motiv i *Die Walküre* som inneholder et dobbeltslag, nemlig motivet for Wotans fortvilelse. Dette motivet omfatter for øvrig også en punktert åttendel, men det er et annet motiv som rent ut baserer seg på punkterte åttendeler, og det er det som Newman kaller "Need of the gods"¹³² ("gudenød"). Den konkrete tilhørigheten til dette motivet er Wotans store idé om den frie helten som han håper skal redde ham og de andre gudene fra den undergang som Alberichs ringforbannelse har dømt dem og verden til. Dette motivet omfatter også et sekstsprang oppover, hvis vi ser bort fra den utfyllende kvarten på underdelingen.¹³³ Det ser dermed ut som om Wagner her har tatt konturene av to nært tilknyttede motiver, det vil si deres mest karakteristiske trekk, dobbeltslaget i det ene tilfelle, og den punkterte rytmen i det andre, og skapt et nytt motiv av dem. Dette er i alle henseender et nytt motiv, som bare skaper

¹³¹ R. Wagner, 1978 s.231

¹³² E.Newman 1988 s.549

¹³³ R.Wagner, 1978 s.255 t.8-9

en snev av gjenkjennelse, men hvis vi også tar med innholdet i teksten på dette stedet, ser vi at dette ikke er tilfeldig. Hvis vi også legger merke til at denne karakteristiske figuren dominerer orkestersatsen i de tilfellene hvor Brünnhilde snakker om seg selv og Wotan, mens det trer tilbake der hvor hun snakker om seg selv og Siegmund, får vi en viss vinkling mot den egentlige assosiasjonen, den grunnleggende konflikten i Wotans sinn som Fricka anskueliggjør på den ene siden, og Brünnhilde på den andre.

Det er en annen scene som i sitt dramatiske innhold kan minne mye om den foreliggende. Det er scenen mellom Wotan og Fricka i annen akt. Situasjonen har visse likhetstrekk med den delen av Wotan-Fricka dialogen som begynner med ordene: ”Mit Unfreier streitet kein Edler.”¹³⁴ Fricka er her sikker på å drive sin vilje igjennom, og slakker derfor litt av på sin ubøyelige strenghet. Følgen er at en anelse av et lyrisk element sniker seg inn i hennes versmelodi. Siden denne delen av dialogen også formidler en oppløsning av motsetninger, i dette tilfellet riktignok ikke med en syntese, men i hvert fall med at en ny tilstand inntreffer, finnes det ikke representative motiver å spille på, og Wagner løser dette på den eneste måten som på det tidspunkt sto til disposisjon for ham. Han lar orkesteret ledsage Frickas ord med synkoperte akkorder variert av zorn-motivet i sin gestiske karakter som ledsager Wotans heftige utbrudd. På denne måten løser han strukturproblemene, og oppnår også en viss uttrykkskraft, men orkesteret kan ikke fungere i sin viktigste rolle, nemlig som medskapende aktør i den dramatiske helheten. Det medvirker her utelukkende som passivt akkompagnement, uten å sette noen stemning, og uten å bidra til et høynet uttrykk utover det som allerede ligger i Frickas melodilinje.

Hvis vi etter denne lille digresjonen vender tilbake til Brünnhildes monolog, kan det umiddelbart synes som om Wagner her måtte komme i samme dilemma som i scenen mellom Wotan og Fricka. Uten tvil frammaner meningsinnholdet i Brünnhildes ord en rekke assosiasjoner, men en sammenhengende og symfonisk orkestersats kan i denne sammenhengen ikke skapes ut fra rene referanser. Det Wagner trenger er et nytt motiv å spille på, for problemet, slik jeg tolker dette stedet er at Brünnhilde snakker om en kjent historie, men fra en annen synsvinkel. Vi får høre dødsforkynnelsen fra hennes side. Vi ser ikke lenger historien og dens nærmeste forhistorie utspille seg på scenen, men opplever den fra innsiden til en av deltagerne. Perspektivet er nytt, situasjon er ny, nye følelser er trukket inn. En representativ bruk av kjent motivmateriale ville ikke treffe stemningen, og ville dessuten bidra til at tilhørerne bare ble minnet om forgangene begivenheter uten at omslaget i perspektiv og

¹³⁴ Op.cit. s.221 t.10

stemningshorisont ville formidles overbevisende. Musikken ville dermed miste sin medskapende betydning. Vi er i et tilfelle hvor tekstens meningsinnhold skaper nytt av gammelt, hvor fortiden og nåtiden faller sammen, og dialektiske motsetninger utjevnes. For å si det på en annen måte. Vi kommet til den delen av myten som bringer syntesen av motsetningene, i dette tilfellet representert ved andre og fjerde scenen i annen akt, som anskueliggjør motsetningen i Wotans sinn. Situasjonen ligger derved heller ikke helt til rette for et nytt motiv, for det skjer ikke direkte noen ny utvikling som trenger representativt musikalsk materiale. Måten Wagner løser dette på her er vesensforskjellig fra Wotan-Fricka dialogen, og går helt utover den bruken av ledemotiver som har dominert orkestersatsen fram til III.akt av *Die Walküre*. Vi så at motivet ikke er umiddelbart gjenkjennelig utover enn viss stemningsmessig likhet. Men ved nærmere undersøkelse ser vi at det i virkeligheten er to tidligere motiver som gjennom en motivisk-tematisk prosess helt egen for musikken har smeltet sammen til ett, i alle henseender nytt motiv, men med en uttrykksmessig gjenkjennelighet til den melankolske mollstemtheten som preger så store deler av *Die Walküre* og forlener den med det spesielle uttrykket som ser ut til å appellere i så sterk grad til publikum. Det nye som dermed gjør sitt inntog i ord og tonedramaet er at denne teknikken blir en del av det tekniske ”vokabularet” for å få til en virkelig symfonisk orkestersats. Ytterligere et av de virkemidlene som Wagners forgjengere gjorde bruk av for å holde store symfoniske former sammen, innføres nå for første gang som en integrert del av orkestersatsen, og resulterer i en gjennomføringsaktig prosess som blir mer og mer kontinuerlig. Det medfører at vi i lengre perioder ikke oppfatter motivbruken som ledemotivisk, men mer generelt assosiasjonsskapende. Som i overstående tilfelle er flere og flere motiver bare av rent forbigående betydning, noe som er typisk siden de nå inngår i en kontinuerlig prosess hvor motiver kombineres og omformes på en for musikken egen måte. Dette gir dem en overmåte fleksibel anvendelse, men fører samtidig til at de forbigår den mer fastlagte betydningen av de representerende motivene. Var, som nevnt innledningsvis, denne teknikken blitt akterutseilt av den dikteriske målsetning som tok en vending mot psykologiske og sjelelige forhold etter natursymbolene i *Das Rheingold*, har musikken nå igjen gjort seg gjeldende på en måte som en slik målsetning ikke har noen mulighet til å følge, fordi en tematisk prosess hvor motivene transformeres, spiller helt ut over ordenes, i mye høyere grad, fasttømrede betydning: ”Motivene er i stadig endring og utviklende variasjon. De blir dermed pådrivere i en musikalsk prosess som igjen påvirker den emosjonelle og dramatiske utviklingen.”¹³⁵

¹³⁵ E.Guldbrandsen, 2006 s.3

4.3.4 En slik form for tematisk utvikling er ikke i seg selv noe nytt. I sin kjente bok *The thematic process in music*,¹³⁶ analyserer Rudolph Reti en rekke verk, inkludert *Tristan und Isolde*, hvor en slik framgangsmåte er en essensiell måte å strukturere stoffet. Å dømme etter mengden eksempler, var det Beethoven som anvendte teknikken hyppigst, og det skulle derfor være nærliggende å slutte at det var av ham Wagner lærte den. Motivisk bearbeidelse som sådan er heller ikke noe nytt i *Ringene*, variasjonsteknikk anvendes ofte fra første øyeblikk, og motivene tar farge av omgivelsene de står i, men med det som skjer her, introduseres et helt nytt, og hittil rent symfonisk virkemiddel i dramaet. Fordi en slik prosess tilhører den symfoniske form som i utgangspunktet er langt mer opptatt av absolutt musikalske prosesser enn Wagners ord og tonedrama til nå har vært, unndrar en slik teknikk seg den representerende anvendelse av motivene. Et representativt motiv må hele tiden være gjenkjennelig ellers mister det sitt representative potensial. I høyden kan det underkastes forskjellige former for variasjonsteknikker hvor det blir presentert i varianttoneart, med ny rytme, eller dets karakteristiske harmoniske progresjon tres gjennom nye melodiske figurer. Som vi så i mitt eksempel med Freias motiv, er det heller ingenting i veien for å presentere motivet første gang i variert form, men det må på en eller annen måte være gjenkjennelig som det ene eller andre motivet. Motivisk/tematisk metamorfose hvormed motiver blir utledet av foregående motiver, er på denne måten begrenset til mellomspillene hvor motivenes avstamning kan gjøres åpenbar ved at den nye representasjonsskapende sceniske impulsen trer fram umiddelbart i etterkant, eller også er prosessen skjult, d.v.s. at representerende motiver presenteres som nye, og en senere analyse avslører slektskapet imellom dem. Slike tematiske ”overgangsformer” som fra nå spiller med i den dramatiske dialogen er derfor en mer musikalsk enn direkte dramatisk nyskapning.

En symfoni er prosessorientert på en annen måte enn et musikkdrama. Der foreligger det ingen scenisk handling eller tekst som former dens, la oss kalle det ”bankende hjerte.” Det medfører at i en symfoni kan denne prosessen utnyttes i hvilken som helst retning i overensstemmelse med komponistens plan. Det er på denne måten musikken utfolder over tid og vinner sammenheng i et større musikkstykke. I et musikkdrama, er det tekst og handling som styrer den symfoniske prosessen, men selv om vi tar takhøyde for den genremessige forskjellen, innebærer det like fullt at motivene løsriver seg fra den konkret sceniske virkeligheten, og i høy grad begynner å leve sitt eget liv ved siden av denne. Selv om denne prosessen til en viss grad kan styres, er den likevel i bunn og grunn absolutt-musikalsk. Den

¹³⁶ R.Retzi, *The thematic process in music*. Connecticut, 1951

foregår helt og holdent i orkesteret, og kan ikke detaljstyres, fordi selve de mekanismene som gjør den mulig må forholde seg til lover som er egne for musikken som kunstart. Wagner som komponist visste dette like godt som alle andre komponister og musikere; det er prisen han må betale for at orkesteret skal klare å opprettholde uttrykket på et høynet nivå gjennom hele verket.

Den representerende anvendelsen av de musikalske motivene får dermed sin siste og største blomstring i 1. Valkyrjeakt, hvor den var tilstrekkelig til å reise et praktverk av klanglig utfoldelse, og ekspressiv kraft. Ikke på noe tidspunkt senere i *Ringen* er det mulig å få til denne perfekte balansen mellom de kunstneriske faktorene, hvor alle synes å gå opp i nettopp en høyere syntese. Med unntak av *Parsifal*, som jeg ikke berører nærmere i denne avhandlingen, trer orkesteret i alle Wagners senere dramaer etter hvert fram som den viktigste musikalske tilstedeværelse i helheten. Det kan nå opprettholde et uttrykk, men det skjer til en viss grad på bekostning av dramaet på scenen. Vi må igjen vende oss til oppførelsen, den flyktige opplevelsen i teatersalen, for at dette faktum skal bli virkelig merkbart. På film er det alltid mulig å manipulere bildet, filme fra forskjellige vinkler, og ta i bruk nærbilder for å manipulere opplevelsen. Det er også mulig å manipulere den auditive balansen. Det er i teatersalen at orkesterets ekspressive kraft virkelig kommer til sin fulle rett. Jeg har selv opplevd dette fenomenet under en oppførelse av *Tristan und Isolde*. I denne oppførelsen ble det sceniske dramaet bare et skyggespill i bakgrunnen, og all oppmerksomheten rettet seg mot orkesterets klangprakt. I dette tilfellet var plassene svært dårlige, og iscenesettelsen usedvanlig blek til og med for dette verket. At balansen forrykkes så voldsomt hører til sjeldenhetene, men det viser mye av tendensen som oppgraderingen av orkesteret fører med seg. Et ekvilibrium og balanse mellom faktorene som Wagner i utgangspunktet søkte ser derfor mer og mer ut til å være et "Fata Morgana," et aldri helt oppnåelig ideal. I et stort flertall av tilfellene vil en av kunstartene i syntesen ha forrang foran de øvrige, og fra og med siste akt av *Die Walküre* er det hele tiden musikken som får den forrangen.

4.4.1

Orkesteret inntar derfor en særstilling i Wagners drama nettopp på bakgrunn av den selvstendigheten det vinner for seg selv gjennom å fylle de oppgavene Wagner tildeler det. Mer eller mindre ubevisst endret perspektivet seg over tid allerede mens Wagner arbeidet med *Oper und Drama*. Enda klarere må dette ha blitt for ham når han begynte på den praktiske kunstneriske utformingen av dramaene. Når det på den måten ble mulig å observere det

praktiske resultat av orkesterets selvstendige rolle utenfra, å komme i mottakerens sted så å si, må det ha blitt klart for Wagner at virkningen av orkesterets nødvendige og kontinuerlige tilstedeværelse i dramaet var at det fungerte som et filter, en slags grensdrager omkring dramaets ideale verden. I det minste er dette en teoretisk modell som gir en anvendelig innfallsvinkel. Orkesteret får på den måten to sider. En som vender seg innover, mot dramaet på scenen, og en som vender utover mot publikum. Med den siden som vender innover ivaretar orkesteret sin betydningsfulle rolle som opprettholder av et høynet uttrykk og ivaretaker av den musikalske struktur. Med den siden som vender utover verner det dramaets ideale virkelighet. Orkesterets oppgave er dermed todelt. På den ene siden er det dramaets viktigste uttrykksmiddel, på den annen et vern om dets egenart uten at det her foreligger noen stor motsetning. Det er denne orkesterets dobbeltrolle som har ansvaret for at framstillingen i *Oper und Drama* blir tvetydig, og kan åpne for to tolkningsmuligheter. Det egentlige drama, eller rettere det fullendte drama, forblir resultatet av at alle faktorene samvirker til et større hele, og er som sådan det endelige mål, for uten orkesterets medvirken i denne syntesen, ville dramaet miste sitt viktigste uttrykksmiddel. På den annen side er også mulig å betrakte tekst, inklusive protagonistenes versmelodi, og scenisk handling som drama, og orkesteret som den beskyttende kappe som det drar rundt seg. Denne siste tolkningsmuligheten blir fra 3. Valkyrjeakt og framover den viktigste betraktningmåten. I denne forbindelse hevder Carl Dahlhaus at å sette likhetstegn mellom tekst og drama er en av de største feilvurderinger i Wagnerinterpretasjonen.¹³⁷ Han har rett fra en side sett, men det finnes også en annen like autoritativ måte å se det på som gjør at han dømmer de (ikke navngitte) interpretene som ser på saken fra denne siden for hardt. Så vidt jeg vet er det fortsatt ingen som har foretatt det viktige skille mellom versmelodien og orkesteret som jeg har betont i denne avhandlingen, men det er en viktig strukturell distinksjon som her må gjøres. Hvis ikke denne alternative måten å betrakte orkesteret på hadde stått åpen, ville det vært svært vanskelig for Wagner å inkorporere ideer fra Schopenhauers musikkfilosofi i sitt konsept av ord og tonedramaet. Hvis ikke orkesteret hadde antatt en så viktig og selvstendig stilling, ville tilpasningen blitt meget mer komplisert, og det viser seg også at det nettopp er den rent musikalsk klingende siden av dets virksomhet, Wagner går ut fra i *Zukunftsmusik*. Dahlhaus er her for opptatt av mål-middel tenkningen til å legge merke til at perspektivet endrer seg i *Oper und Drama*, at den innbyrdes balansen forskyver seg. Som følge av de oppgavene Wagner gir det, blir det faktisk mulig å betrakte orkesteret isolert som mål i seg selv. På samme tid skal det understrekes at

¹³⁷ C.Dahlhaus 1990 s.111

Dahlhaus utvilsomt har rett i å betrakte kunstsyntesen som det endelige mål, med orkesteret som sitt mest potente uttrykksmiddel.

Musikken blir på denne måten fortsatt middel, men et middel som samtidig inneholder et delmål. Orkesterets betydning, som bindeleddet mellom dramaet og publikum, oppgraderes ytterligere som kontinuerlig klingende størrelse, og dets rent musikalske side oppgraderes på bekostning av dets dramatiske fortellerevne. Ikke på den måten at denne siden noen gang blir borte, for den vinner nye oppgaver parallelt med orkesterets økte betydning. På den ene siden er det en ny anvendelse av motivene som sin egen motivasjon. Dette er et rent musikalsk anliggende hvormed motivene bærer i seg potensial til utvikling som kan bringes i spill gjennom en symfonisk-tematisk prosess, og medfører at en kontinuerlig og sammenhengende struktur kan opprettholdes og virke som pådriver på dramaet: "Der Text entsteht unter dem Einfluss der Idee eines symphonischen Motivzusammenhanges."¹³⁸ På den annen side er det en direkte ledemotivisk anvendelse som etter hvert får et helt nytt innhold. "Symbolsk" kalte jeg denne anvendelsen tidligere.¹³⁹ I dette ligger det også en motiverende kraft gjennom et betydningsinnhold som er løsrevet fra det konkret sceniske og liksom beveger seg mellom to eller flere betydninger som på en eller annen måte henger sammen. På den måten erverver de seg en fortellerstemme som er i stand til å gå bakenfor den konkrete tilsynekomsten av personer og gjenstander på scenen. I første omgang er det den første av disse framgangsmåtene som er mest markert. Den andre antar større betydning senere i *Götterdämmerung*. Den direkte foranledningen for dette er i første omgang tilslutningen til Schopenhauers transcendentale idealisme, som ga den konkret-materialistiske filosofien nådestøtet. Dermed startet han på mange måter en utvikling som senere skulle vise seg å få stor betydning for psykologien. En økende interesse for slike sjelelige forhold er å spore hos Wagner, men den får først virkelig fart etter at han kom i kontakt med den unge Friedrich Nietzsche, og hans interesse for drømmetydning. Nietzsche som også var disippel av Schopenhauer leverer i denne forbindelse viktige impulser. Dette interessante emnet akter jeg å gjøre til tema i neste kapittel hvor jeg skal ta for meg orkesterets opptreden i siste akt av *Siegfried* og i *Götterdämmerung*.

Avslutningsvis i dette kapitlet skal jeg se litt nærmere på orkestersatsen i *Siegfried* enn det jeg hittil har gjort. Når det vel å merke gjelder *Ring*-dramaene, er det dette verket som kanskje tydeligst viser innflytelsen fra Schopenhauer, noe som er naturlig kronologien tatt i

¹³⁸ Op.cit. s.134

¹³⁹ Kap. III s. 64

betraktning. En videreføring av den tendensen som jeg hittil har undersøkt i forbindelse med *Die Walküre* er å etterspore. Komposisjonen av *Siegfried* ble påbegynt i 1856, altså rundt den tiden Wagner for alvor begynte å bearbeide Schopenhauers tanker, og gi dem en personlig vinkling.

4.4.2 *Siegfried* inntar på mange måter en særstilling i *Ringene* fordi det er mer et eventyr enn en myte. Dette var noe Wagner selv var klar over; han skriver entusiastisk til Uhlig i 1851 at det var mulig å trekke veksler på et folkeeventyr han fant i *Deutsche Sagenbuch*. Et av eventyrene her handler om gutten som var for dum til å vite hva frykt var for noe. I den norske oversettelsen av Grimms eventyr finnes det under navnet: ”Eventyret om gutten som dro ut i verden for å lære å grøsse.”¹⁴⁰ *Siegfried* kunne selvsagt ikke utformes helt som et eventyr fordi forhistorien bidrar til å trekke den inn i den myteverdenen som de øvrige *Ring-*dramaene utspiller seg i, men like fullt står *Siegfried* litt på siden av de øvrige dramaene, som en innskutt om enn nødvendig bihistore. Grunnen til dette er selvsagt at tekstene ble til i omvendt rekkefølge. Det ble for mye historiefortelling i utkastet til ”Siegfrieds Tod” til at den etter Wagners mening ville gjøre seg som scenisk verk. Forløperen til det nåværende dramaet ”Der junge Siegfried” måtte derfor inn som en scenisk framstilt forhistorie.

Et typisk trekk ved eventyr er at de er formelpregede, og kanskje som en følge av det, er det formelpregede mer framtrædende i *Siegfried* enn i noen av de øvrige dramaene. Spesielt i 1. akt er dette tydelig. Jeg har allerede vært inne på Siegfrieds ”cabaletta”, og det finnes flere andre eksempler på slike ”formler”. Mimes ”vise” (Als zullendes Kind zog ich dich auf), er et annet eksempel.¹⁴¹ Denne tar mer preg av en enkel ”folkevise”, men innebærer like fullt at en musikalsk form for et øyeblikk tar over, og forlener uttrykket med en regulær musikalsk syntaks, som selv om den ikke er så svært lang, likevel høres tydelig omgivelsene tatt i betraktning. En annen episode som bidrar til dette formelpreget, er der Wanderers og Mimes ”spørrekonkurranse”. Slike innslag er svært vanlige i eventyr som var avhengig av muntlig tradering for å bli videreført og vinne utbredelse. Tallformularer var også vanlige, og tok utgangspunkt i hellige tall fra religionen. Tallet tre sto for treenigheten, sju for sakramentene (eller ukedagene), og tolv for Jesu disipler. Ikke overraskende gjenspeiles det samme forholdet i der Wanderers og Mimes spørsmål og svar. Hver har tre spørsmål og tre svar. Til sammen blir dette tolv, og typisk nok inntreer det en forandring den tolvte gangen når Mime

¹⁴⁰ Brødrene Grimm: *Eventyr*, Den norske bokklubben 1987 s.24

¹⁴¹ R.Wagner, 1983 s.24 t.1

ikke kan svare, og der Wanderer må gi ham svaret selv. Denne scenen har tydelig to funksjoner. Den ene er at den fungerer som en effektiv rekapitulasjon av foregående begivenheter, rett før Siegfried smir sverdet og begir seg ut på eventyr som bringer ham i kontakt med disse begivenhetene. Slike rekapitulasjoner tjener også en musikalsk hensikt fordi de effektivt bringer en representerende bruk av ledemotiver i spill, noe som holder uttrykket oppe; en predisponering for et episk element ligger latent i denne teknikken: ”Die Leitmotivtechnik, wie sie das Kompositionsprinzip von Wagners *Ring des Nibelungen* bildet und wie sie vorab in *Oper und Drama* theoretisch fixiert wurde, ist ein episches Verfahren”¹⁴² Denne scenen har ved siden av dette også en strukturerende funksjon, siden spørsmålene med små variasjoner gis samme musikalske motiv hver gang, og svarene bringer inn erindringsmotiver.

Som en kuriositet i denne forbindelse kan Siegfrieds smedviser nevnes. Han synger to viser som har forskjellig melodi og rytme. Den første som er i en strofisk variert form begynner uregelmessig med utropet ”Nothung, Nothung, neidliches Schwert,” men faller snart inn i en regelmessig strofisk form (Zu Spreu nun schuf ich die scharfe Pracht)¹⁴³ med et refreng for hver frase. Den andre visen har et omkved i begynnelsen av hver frase: ”Schmiede mein Hammer ein hartes Schwert”, og er også strofisk. Den første frasen begynner med ordene: ”Einst färbte Blut dein falbes Blau.”¹⁴⁴ Rent bortsett fra at dette også er musikalske former som også som helhet betraktet bidrar til dette formelpreget, er det en særegenhet begge disse visene har felles. Det er nemlig slik at Wagner i begge visene har periodisert frasene på en slik måte at de alle omfatter sju takter hvis vi ser bort fra refrengene. Denne måten å skjule symbolikk i musikken på er ikke av ny dato, og når vi i tillegg vet at Wagner selv betonte det eventyraktige ved *Siegfried*, og når vi husker viktigheten av tallsymbolikk i eventyrene, virker dette som mer enn en tilfeldighet, uten at jeg derved skal si noe sikkert. Fraser på sju takter er i seg selv ikke noe uvanlig i *Ring*, men at alle sammen er like lange hører til sjeldenhetene.

I øvrig er *Siegfried* på mange måter en blanding av gammelt og nytt i musikkdramatisk sammenheng. Hvis vi i 3.akt av *Die Walküre* så en tendens til at de musikalske motivene løsrev seg fra det konkret sceniske og begynte en egen symfonisk utvikling i orkesteret på siden av det sceniske dramaet, blir denne utviklingen i *Siegfried* stadig mer markert. I de delene av 1.akt som ikke har formelpreg og når vi skal se det i det rette perspektivet, gjelder

¹⁴² R. Brinkmann, *Szenische Epik. Marginalien zu Wagners Dramenkonzeption im „Ring des Nibelungen“*, i *Richard Wagner Werk und Wirkung*, C. Dahlhaus red. Regensburg 1971 s.85

¹⁴³ R. Wagner, 1983 s.124 t.11

¹⁴⁴ Op.cit. s.143 t.7

det de største delene, opptrer orkesteret her på en slik måte at vi nesten ikke kan kalle noen av motivene ”ledemotiv” lenger. Hvis vi med ”ledemotiv” forstår et motiv med en eller annen form for scenisk tilknytning som spiller en viss rolle i meningsdannelsen over lengre tid, vil vi hvis vi analyserer de to første aktene, bare finne noen ganske få slike motiver. (Siegfrieds hornmotiv, Wanderer og kanskje Waldvogel.) I øvrig er store deler av orkestersatsen sammensatt av motiver med forbigående betydning. Slike motiver er naturligvis direkte tilknyttet følelsesinnholdet i ord og bevegelse på basis av en generell assosiativ forbindelse, men virker på den annen side som om de har større musikalsk enn direkte dramatisk betydning. Typiske eksempler på dette er de to motivene som dominerer første scene. Det ene illustrerer Siegfrieds rastløse utålmodighet¹⁴⁵, men det andre, et lyrisk motiv av stor ekspressiv kraft, har en mer generell tilknytning til en form for familieidyll. I det store og hele uttrykker det vel nærmest Siegfrieds lengsel etter tilhørighet.¹⁴⁶ Uansett hva den begrepsmessige tilknytningen må være, viser deres framturen og anvendelse også en omtanke for absolutt musikalsk oppbygning som er ny i den musikkdramatiske sammenheng. Etter de energiske og rytmisk pregede motivene som har gått forut, trengtes en kontrast, og i forhold til oppbygningen av scenen, inntreffer det nye motivet på et tidspunkt, og har en karakter som bevirker at det oppleves som en del av en symfonisats, sett fra et rent musikalsk perspektiv.

Den representerende anvendelsen videreføres, slik at en stor del av den motiviske veven, spesielt i 2. akt, skapes av rene erindringsmotiver. Som vi har sett, var det den dramatiske dialogen som var den store prøvesteinen for om virkemidlene i *Oper und Drama* var tilstrekkelige til å skape en symfonisk orkestersats som kunne opprettholde uttrykket selv i perioder med lavt emosjonelt nivå i dialogen. Grunnen til at denne anvendelsen av det motiviske materialet fungerer så godt her, er at mange av de dramatiske personene har vært med tidligere, og forholdet dem imellom er kjent. Det finnes derfor nok av motivisk materiale å spille på, og teksten er heller ikke så innoverskuende som tilfellet var i mange partier av *Die Walküre*. Naturmotiver er også her en viktig del av innholdet. Resultatet er en akt som i all hovedsak består av erindringsmotiver som kombineres på stadig nye måter, og som på det viset er fullt ut tilstrekkelige til å holde uttrykket oppe i en sammenhengende orkestersats.

¹⁴⁵ Op.cit. s.18

¹⁴⁶ Op.cit. s.30 t.19

Kapittel V

Orkesterets fortellerevne i

Siegfried akt III

og

Götterdämmerung

5.1

Den motivisk-tematiske prosessen som fra 3.akt av *Die Walküre* begynte å spille en stadig viktigere rolle i skapelsen av nye motiver hadde en bestemt helning mot absolutt musikk. En slik prosess hvor nye motiver skapes av foregående i en kontinuerlig struktur, førte med seg en løsrivelse fra den konkret-sceniske tilknytningen de til nå stort sett hadde hatt. Dette bidro dessuten til en mangfoldighet av motiver med stemningsskapende, men betydningsmessig forbigående viktighet. Siden disse ikke direkte kunne tilstås noen rolle i den egentlig dramatiske betydningsdannelsen, medvirket de til en løsrivelse fra de sceniske begivenheter og bidro til at Wagner enkelte ganger ble ført ut på ”brådypet” musikalsk betraktet fordi det åpnet opp dette ”hav” av muligheter som han selv snakker om i *Die Kunstwerk der Zukunft*.¹⁴⁷ Vant orkesteret for seg på denne måten en beriket taleevne musikalsk betraktet, bidro det også til å skyve det sceniske drama i bakgrunnen. Det er i denne sammenheng av betydning at den representerende bruken av motivisk materiale lever videre, og at Wagner griper til den så ofte det ut fra musikalske hensyn er mulig. Således er mesteparten av orkestersatsen i 2. akt *Siegfried* bygget opp omkring ledemotiver. Det er også betegnende at han i *Zukunftsmusik* snakker om *Tristan und Isolde* som det verket hvor han løsriver seg fra alle teoretiske hensyn, noe som er meget merkbart også i det klingende kunstverk. Som nevnt i forrige kapittel, førte dette til at musikken, representert ved orkesteret mer skapte enn medskapte. For teatermannen Wagner, kunne ikke dette være en helt ut tilfredsstillende situasjon. Vi ser for øvrig en tydelig tendens i verket som fulgte etter, *Die Meistersinger von Nürnberg*, til at han søker å skape

¹⁴⁷ *G S.III*, 1913 s.85-86

sceniske situasjoner som kan avgrense denne symfoniske praksisen ved innføring av absolutt-musikalske former som har begrunnelse i handlingen.

Det var i november 1868 at Wagner første gang stiftet bekjentskap med en ung mann som siden skulle bli en intim husvenn. Det var Friedrich Nietzsche. På tross av at han bare var 24 år på det tidspunkt, hadde han allerede mottatt et professorat i klassisk filologi ved universitetet i Basel, noe som gjorde at han fikk base nær ved Wagners bosted. Han må ha gjort et stort inntrykk på denne, for snart etter ble han invitert til Tribschen, noe som ble innledningen til en lang rekke visitter. Nietzsches første betydningsfulle verk, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, faller i tid sammen med Wagners Beethovenfestskrift. Det faktum at de begge uavhengig av hverandre snakker om mye av det samme i disse verkene, og at de også oppviser likhet i vokabular, viser at mange av ideene som kommer til uttrykk i dem, må ha blitt til som en følge av muntlige diskusjoner i løpet av Nietzsches mange besøk.¹⁴⁸ Beklageligvis førte det senere bruddet mellom Wagner og Nietzsche til mye vondt blod først og fremst mellom Cosima Wagner på den ene siden og Elisabeth Förster-Nietzsche på den andre. Den umiddelbare konsekvensen av dette, var en rivalisering over opphavsretten til disse ideene som har gjort det vanskelig å skille ut hvem som i bunn og grunn var opphavsmannen til dem.

Selv om disse ideene uten tvil ble til i løpet av muntlige diskusjoner mellom Nietzsche, Cosima og Richard Wagner, bærer de preg av å være produkt av en original filosofisk tenker, og selv ikke Wagners mest lojale tilhengere ville kalle ham for det. Alle hans skrifter med filosofisk innhold, inkludert Beethovenessayet, er stort sett et oppkok av tankestoff hos andre som han vinkler inn mot sin egen kunstneriske produksjon. Det kan ikke understrekes for sterkt at hver gang Wagner beskjeftiger seg med filosofiske tanker i sine skrifter, skjer det i kunstens tjeneste. Han var ikke på hjemmebane med å tenke og utvikle filosofiske strukturer basert på logiske slutningskjeder, men var derimot dyktig til å videreutvikle disse strukturene på en måte som passet hans hensikter. Resultatet av denne praksisen, er at stoffet blir plukket fra hverandre, og satt sammen på nye måter, men det er sjelden at det skjer noen direkte utvikling hvor nytt tankegods genereres på en logisk forsvarlig måte. I Beethovenessayet, som foregir å være et hyldningsskrift til hundreårsmarkeringen av Beethovens fødsel, er således Schopenhauers tanker om musikk omformet på en måte som gjør at vi ikke lenger kan gjenkjenne dennes ideer slik han selv framstiller dem. Det er nærmest blitt et nytt filosofisk system. Men den måten Wagner i dette skriftet behandler stoffet på, ser ut til å peke i retning

¹⁴⁸ M.Vogel, *Apollinisch und dionysisch, Geschichte eines genialen Irrtums* Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1966 s.112

av et system som tar sikte på å videreutvikle Schopenhauers ideer på en mer logisk sammenhengende måte, enn de mer aforismepregede slutningene som har kjennetegnet hans filosofiske forsøk tidligere. Når vi tar i betraktning at bare ti dager skiller begynnelsen på *Beethoven* og Nietzsches *Die Geburt der Tragödie* selv om denne boken ikke ble publisert før i 1872, får vi noe som for meg ser ut som et klart hint til hvem som var opphavsmann til de nye ideene som her gjør sitt inntog i Wagners idésfære, og som han nå benytter seg av for enda en gang å reise et idémessig grunnlag for kunstsyntesen. Grunnen til at Wagner åpenbart opplevde dette som nødvendig, ser ut til å være at han opplevde dem som intenst fruktbare med hensyn til enda nye måter å utnytte orkesterets ekspressive potensial i ”Das Gesamtkunstwerk.” Vi ser igjen et eksempel på at teoretiske standpunkter for Wagner bare var virkemidler i kunstens tjeneste, og hadde liten egenverdi utover det. I den klassiske Nietzschestudien, *The Philosophy of Friedrich Nietzsche* hevder Henry Louis Mencken at fremmedgjøringen mellom de to begynte da Nietzsche selv skjønnte dette. For ham var tankene om ”det dionysiske mennesket” og omstyrting av det bestående konservative idégrunnlaget som var fremherskende i kultureliten på dette tidspunkt, et spørsmål av største viktighet som han ikke var innstilt på kompromisser overfor. Wagner var bare villig til å følge dette prinsippet i teorien: ”Wagner was the artist before he was the philosopher, and when philosophy began to grow ugly, he turned from it without regret or qualm of conscience.”¹⁴⁹

5.2.1

Som jeg har vist tidligere, var forbindelseslinjen som gikk mellom dramaet på scenen og orkesteret opprinnelig av en svært konkret natur, i hvert fall hvis den teorien som Wagner utdyper i *Oper und Drama* skal tas bokstavelig. Den orkestrale teksturen som bygges opp av ledemotiver som på en måte er det musikalske svaret, eller motstykket til de sceniske begivenheter ble som et resultat av dette, enten redusert til tilfeldige referanser, noe som uvegerlig førte til fall i det ekspressive nivå, eller også måtte scenen være så mettet med erindringsbilder, at dette nivået kunne opprettholdes gjennom en referanserikdom som tillot et kontinuerlig spill med forskjellige motiver. Det eneste forholdet utenom dette som tillot en kontinuerlig orkestersats, så viktig for uttrykket i sin helhet, var derfor en vedvarende scenisk tilstand, og som vi har sett eksempler på tidligere, var en slik vedvarende tilstand som oftest å finne i scenebildet som det eneste elementet med tilstrekkelig statisk karakter. Det er nettopp en slik rikdom på bilder som bevirker at vi opplever *Das Rheingold* som vellykket. I tillegg er

¹⁴⁹ H.L. Mencken, *The philosophy of Friedrich Nietzsche*,

det her nesten sammenhengende mange personer på scenen samtidig som alle har sine egne motiver.

Denne representerende tilknytningen begrenset motivenes anvendelsesområde til den konkrete gjenstanden, følelsen eller tilstanden, enten som tonene ledsager eller referent. Det vil si at orkesterets representerende oppgave var knyttet til gjenstanden, eller følelsen som sådan, eller rettere, som fysisk framtoning. Dette åpnet i visse tilfeller for en assosiativ forbindelse mellom den direkte representerte gjenstanden eller følelsen, og andre gjenstander eller følelser som på en eller annen måte stod i nær forbindelse med denne.¹⁵⁰ Særlig langt på denne veien kunne Wagner dog ikke gå, fordi det ville føre til at tilhørigheten mellom motiv og scenisk impuls ikke lenger kunne etableres. Dette ville resultere i et uttrykk som nærmet seg absolutt musikk, eller med andre ord musikk som sin egen begrunnelse og pådrivende kraft. Grunnen til at Wagner insisterer på denne konkrete tilhørigheten må vi sannsynligvis søke i hans feuerbachianske utgangspunkt. Denne filosofien, som benektet all mulig eksistens utover det som var konkret sansbart, måtte også benekte gyldigheten av alle former for psykologisk påvirkning i form av underbevisste impulser. Følgelig kunne musikalske motiver ikke spille noen rolle i betydningsdannelsen, utover en tilknytning til konkrete fenomener. Grunnene til at denne praksisen å knytte motiver til konkrete sceniske hendelser etter hvert ble mer og mer akterutseilt, må vi erkjenne i en vending, spesielt merkbar i *Die Walküre* til en mer innoverskuende, diskursiv dialog. Det konkrete trer dermed i bakgrunnen. Parallelt med dette løper en tendens til at orkesteret spiller en mindre rolle som medskaper og uttrykksbærer. Meget merkbart er dette i *Die Walküre* II,2 og til en viss grad også i begynnelsen av Wotans lange enetale. Etter dette inntreffer det en forandring, og det faller i tid sammen med Wagners lesning av Schopenhauer. Ved sin vektlegging av at det virkelige d.v.s. hvordan tingene virkelig er, ikke kan erkjennes gjennom observasjon av fenomenene slik de framstår for sansene, åpnet han et metafysisk rom som hittil hadde vært lukket for Wagner, og hvor det kunne hentes forsvar for musikk som sin egen begrunner. Ikke på den måten at dette hadde vært ukjent farvann, for den kunstneriske inspirasjonen kan bare styres i begrenset grad, og som vist tidligere forholder ingen av verkene seg bokstavelig til noen teori. Tendensen til at de musikalske motivene løsriver seg fra sin konkret sceniske tilhørighet, er allerede merkbar før Wagner kjente til Schopenhauer, men den blir påtagelig mer markert etterpå. Likeledes er en annen tendens å spore, noe jeg så vidt var inne på i foregående kapittel. Det er utviklingen av det jeg tidligere har omtalt som en ”symbolsk” anvendelse av

¹⁵⁰ Jf. Forbindelsen mellom sverdet og helten kap. III s. 64

musikalske motiver. Det er vanskelig å gi noen fyllestgjørende definisjon av dette, men så mye kan sies at denne bruken henhører til en generell og allmenn begrepsfare som går vidt utover den talende kraften som lå i selve den representerte gjenstanden eller følelsen. Det er Schopenhauer som leverer det idéskapende tankegodset, men en bevisst bruk blir ikke aktuell før vi kommer til siste akt av *Siegfried* og *Götterdämmerung*. Det er som Wagner her gjør en musikalsk hyllest til alle tings iboende enhet, og det fører i noen tilfeller til en oppsiktsvekkende psykologisk innsikt. Som eksempel på dette skal jeg om et øyeblikk se nærmere på siste scene fra *Siegfried*. I denne scenen formidles en sammenheng med en tidligere scene på rent musikalsk vis, og på en måte som henhører til en psykologisk virkelighetsfare som personen i dette tilfellet Brünnhilde ikke kan være seg bevisst eller finne ord til å uttrykke dekkende. Det dreier seg om en allmenn underbevisst impuls som mange opplever, men som de fleste ikke forsøker å forklare nærmere utover den frykten og uroen som gir seg bevisste utslag. Våre dagers psykologer ynder å forklare menneskers behov for religiøsitet ut fra de samme underbevisste strømninger som Brünnhilde her opplever. Selv om Wagner selv ikke bruker slike ord, satte han uansett fingeren på dette psykologiske komplekset på en måte som viser at han var bevisst på slike forhold langt utover det som var vanlig i samtiden. Spesielt tydelig kommer dette fram i det psykologisk skarpsindige brevet til August Röckel i januar 1854.¹⁵¹ I dette brevet forklarer han tålmodig punkter i ”Ring-diktet” (Bare *Das Rheingold* var på det tidspunkt ferdig komponert, men ikke offentliggjort) som Röckel tydeligvis finner vanskelige å forstå, og han gjør det på en måte som viser dyp psykologisk innsikt. På mange måter speiler Wagners utledning av motiver fra andre motiver i *Ring* den samme innsikten, men han kan på dette tidspunkt åpenbart ikke se for seg at de kan løsrives fra den konkrete konteksten for å opptre i en allment psykologisk assosiasjonskrets. Dette er selvsagt et punkt som fortsatt er aktuelt senere, men Wagner blir nå langt mer eksperimentell, og følgelig mye mer dristig med å innføre motiver, eller bruke eksisterende som referenter i sammenhenger hvor det virkelig kreves god kjennskap til stoffet for å oppdage noen forbindelse i det hele tatt. En slik motivbruk går langt utover det han kunne forlange av sitt publikum at de skulle henge med på, men i følge den nye teorien for musikkdrama som Wagner og Nietzsche sammen utviklet i begynnelsen av deres vennskap 1868-69, altså omtrent samtidig med at Wagner tok opp igjen arbeidet med *Ring*, er det nå musikken, fortsatt med fokus på orkesteret, som er den primære pådrivende og talende kraft, og det visuelle drama på scenen en oversettelse av dette direkte viljesutsagnet til allegoriske

¹⁵¹ *Richard Wagner Briefe*, H. Kesting red. München 1983 s.274

bilder.¹⁵² Musikken blir dermed det egentlig formidlende medium, og dikteren blir framfor alt drømmetyder. Det han i dyp søvn, eller under innflytelse av musikkens dionysiske rus skuer i tilværelsens avgrunn, projiserer, under innflytelse av det apollinske *principio individuationis* allegoriske drømmebilder. Hans dikterverk er tolkningen av disse apollinske drømmebildene. Dikteren er på denne måten ypperstepresten for musikerens Pythia, oversetteren av orakelsvaret, og tolkeren av den dype sannhet som åpenbarer seg i musikkens gåtefulle ekspressivitet.

5.2.2 Den avsluttende scenen i *Siegfried* er en spesielt lang scene som begynner allerede når Siegfried ankommer klippetoppen hvor Brünnhilde sover sin magiske søvn. Jeg velger å gå inn i scenen et stykke ut i den, etter at Brünnhilde er blitt vekket opp. Denne oppvåkningen ledsages i seg selv av flere motiver som er vanskelig å gi konkrete betydninger, og mange av de betegnelse som opp gjennom årene er blitt tillagt dem er, om ikke direkte misvisende, så i hvert fall så konkrete at de henhører til den tidligere representerende perioden som Wagner på dette stadium hadde lagt bak seg. En slik lesning er på dette tidspunkt rett og slett for enkel tatt i betraktning den mytologiske kompleksiteten som *Ring* som helhet er så gjennomsyret av. Jeg vil derfor komme tilbake til dette for det knytter an til en annen bruk av motiver som må fortone seg overraskende, og likefram ulogisk hvis vi ikke begynner å tyde bruken av musikalske motiver på en ny måte hvor motivene selv inngår som betydningsbærere. De blir altså på en måte selv symboler inneholdende mening, og peker på følelsesmessige og betydningsfulle sammenhenger som ikke blir avklart på annet enn en musikalsk måte.

I det øyeblikk Brünnhilde har fått summet seg etter den ekstatiske oppvåkningen, gjennomgår hun en periode av angst og tvil. Det er her som om hun gjennomgår en eksistensiell krise, en angst for livet, og for døden. Den forhenværende udødelige gudinnen er nå blitt en dødelig kvinne underlagt livets lover og begrensninger. Dette er et klimaktisk øyeblikk og anskueliggjør en viktig mytologisk parallell. Hvis vi ser på motivet, eller rettere motivkretsen som begynner en takt i forkant av Brünnhildes ord: ”Trauriges Dunkel trübt meinen Blick”¹⁵³ så ser vi at dette, så nær som til detaljer i instrumentasjon og toneart, er et ”ordrett” sitat av den samme motivkretsen som ledsaget Wotans fryktelige utbrudd i *Die Walküre*: ”O, heilige Smach! O, schmällicher Harm! Götternot! Götternot!”¹⁵⁴ Når denne dukker opp igjen i Brünnhildes øyeblikk av angst og tvil, må dette innebære at det forefinnes

¹⁵² F. Nietzsche, *Schriften zu Literatur und Philosophie der Griechen*, Insel Verlag, Frankfurt 1994 s.135

¹⁵³ R. Wagner, 1983 s.409 t. 14

¹⁵⁴ R. Wagner, 1978 s.236 t. 1

en betydningsfull sammenheng som Wagner på musikalsk vis gjør oss oppmerksom på. Som mytologisk skikkelse representerer Brünnhilde en side av Wotans karakter. Den siden hvormed han mest av alt ønsker å hengi seg til sin kjærlighet til Volsungeætten, helteslekten som han hadde håpet skulle redde gudene fra undergangen forutsagt av Erda. Wotan vet at dette bare er å lukke øynene for de faktiske forhold, et tilfelle av bevisst selvbedrag og det resulterer i en metafysisk verdensangst: "Die Furcht vor dem Ende ist Quell aller Liebelosigkeit, und sie erzeugt sich nur da wo selbst bereits die Liebe erbleicht."¹⁵⁵ Selv om Wotan er gud er han, er han en antropomorfisk guddom, og dermed ikke hevet over menneskelige emosjoner, og ingen steder får denne metafysiske angsten et mer fryktelig uttrykk enn her gjennom en uhyggelig sammensetning og omforming av kjente motiver. (Wotans fortvilelse i omvendning, forbannelsesmotivet d.v.s. anskueliggjort kjærlighetsløshet, raseri, og kjærlighetsmotivet i forvrent utgave). I Wagners tankeverden er kjærlighetsløsheten den verste av alle tilstander. Det er blant annet derfor han har gjort Alberich i *Das Rheingold* en skikkelse som man heller bør ha medynk med enn føle hat for. Kjærligheten er den eneste kraft som er sterk nok til at det går an å leve med dødsbevisstheten, fordi de to begrepene hører sammen. Begge handler om å gi slipp på egoet, bevisstheten om jeg'et: "Der Liebekuß ist die erste Empfindung des Todes – das Aufhören der Individualität."¹⁵⁶ Wotan har til nå ikke behøvd å tenke så mye på denne dualiteten siden han som gud er uten død. Men i dette øyeblikk, hvor hans egen undergang plutselig står for ham, ikke lenger som en skremmende mulighet, men som realitet, gripes han av redsel. Kjærlighet har Wotan ikke hatt siden lenge før vi første gang møter ham. Nå må han under tvang distansere seg fra Siegmund. Hans siste håp om å vende utfallet av den kosmiske krisen som han selv har utløst er utløpt og han gripes av undergangsredsel, selv om han samtidig ønsker undergangen, det foreligger ingen motsetning i dette. Slik sett er det lett å se parallelliteten i disse to scenene. I den første må Wotan i fortvilelse oppgi sin kjærlighet til Siegmund. I den andre står hans datter, hans alter ego, i begrep om å fullende det hennes far ikke kunne, gjennom kjærlighetsforeningen med Siegmunds sønn. Vi ser denne parallelliteten, men forstår fortsatt ikke hvorfor Wagner gir oss ledetråden til sammenhengen på en så uhyggelig måte. Newman forklarer Brünnhildes reaksjon med at hun har mistet sin guddommelige status og blitt en dødelig kvinne.¹⁵⁷ Dette er selvsagt også riktig, men forklarer bare halve historien, fordi den fortsatt ikke gir noe svar på hvorfor Wagner bruker den samme motivkretsen som i

¹⁵⁵ H.Kesting red. 1983 s.282

¹⁵⁶ Wagner, sitert etter K. Overhoff, *Die Musikdramen Richard Wagners, Eine thematisch-musikalische Interpretation*, Verlagsbuchhandlung Anton Pustet, Salzburg 1967 s.226

¹⁵⁷ E.Newman, 1988 s.620

Wotans scene. Det må sikkert bety en mye dypere sammenheng enn det Newman tolker inn i den. Forklaringen ligger så vidt jeg kan skjønne i selve psykologien i den gjerningen som Brünnhilde er i ferd med å gjøre, nemlig hengivelsen i kjærlighetsforeningen med Siegfried. Gudinnen Brünnhilde er nå blitt en kvinne. Som det er hun ikke lenger uten død, men transformasjonen og fornyelsen er ennå ikke fullbrakt. Fortsatt er hun meget bevisst på den egenverdi hun besatte som gudinne. På mange måter falt Wagners syn på disse tingene sammen med bibelen som lærer at den som elsker noe utenfor seg selv (Gud og nesten) skal ha evig liv. I kjærligheten ligger det en forpliktelse til å si "vi" i stedet for "jeg." Derfor ligger det som vi har sett også i kjærlighetsomfavnelsen en oppgivelse av egoet. Den som ikke våger dette spranget, er en egoist som alltid må leve med ensomheten i livet og i døden, men hvis han eller hun våger det får vedkommende del i verdensbevisstheten: "Wenn die Individualität in der liebenden Hingabe des "Ich" an das "Du" erlischt, schwindet zwar das Selbstbewusstsein dahin, aber das "Ich" erweitert sich zum Welt-dasein."¹⁵⁸ Det er nettopp dette spranget den selvbevisste tidligere valkyrjen viker tilbake for. Valget har hun for så vidt tatt for lenge siden. I det øyeblikket hun ville beskytte Siegmund fra døden i stedet for å føre ham til Valhall. Den samme polariteten kom til uttrykk i ham. Han ville gi seg hen med hele seg. Kunne ikke Sieglinde følge ham dit han gikk, skulle de enten leve eller dø sammen, og Brünnhilde velger her kjærligheten og ikke døden. Men nå, i det avgjørende øyeblikk når hun selv som selvstendig individ må velge mellom egoistens "Jeg" eller kjærlighetens "Vi", opplever hun for en periode den samme eksistensielle angsten som Wotan opplevde i 2. akt av *Die Walküre*. Han frykter undergangen fordi han er dømt til kjærlighetsløsheten, mens hun frykter selvpoppgivelsen i kjærligheten. Det er to sider av samme sak, og den samme frykten for tilværelsen kommer til uttrykk begge ganger. Ikke før Brünnhilde har oppgitt egoet i foreningen med Siegfried er transformasjonen komplett, og hun er beredt til sin frelsergjerning. For det er gjennom den hun blir deltagende i tilværelsen, og gjennom den hun blir sårbar ansikt til ansikt med Siegfrieds ubevisste, men ikke mindre skremmende svik. Fra en side sett er dette sviket, og Brünnhildes egen reaksjon på det en forutsetning for denne frelsergjerningen, noe jeg skal snakke mer om ved en senere anledning. Dette hever sluttscenen i *Siegfried* opp på et kosmisk nivå som lar den musikalske horisonten i denne scenen tre fram i et lys som egentlig legger praksisen med å gi motiver faste betegnelser langt bak seg. Vi må se på scenen som helhet hvor motivkretsen vinner mening gjennom den peripetiske hendelsen omtrent midtveis i den. Siden dette er en hendelse med kosmiske

¹⁵⁸ K. Overhoff, Salzburg 1967 s.226

overtoner, vinner de øvrige motivene i scenen en lignende opphøyet funksjon som ikke kommer godt fram ved å gi dem betegnelser direkte knyttet til det tekstlige innholdet som kommer fram første gang de høres. Opp gjennom årene er disse blitt tillagt slike representative betydninger som det er på tide å ta et oppgjør med.

5.2.3 Det er tre andre motiver som er av varig viktighet i denne scenen. De tar seg ut som følger:

The image shows three musical staves, labeled A, B, and C, representing different motifs. Staff A is in treble clef and common time (C), showing a diatonic ascending melody: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Staff B is also in treble clef and common time, showing a more rhythmic melody with eighth and quarter notes. Staff C is in treble clef and 3/4 time, showing a melody with a trill (tr) and a grace note (8va) over a dotted quarter note.

Det første av disse (Eksempel A) er vanligvis blitt omtalt som ”verdensarven” fordi det første gang opptrer i forbindelse med Wanderers ord til Erda hvor han overdrar sin arv til Siegfried og Brünnhilde. Før vi uten videre gir motivet en slik representativ betydning på dette stadium av *Ringens*, bør vi først høre på følelsesinnholdet, og tenke litt på hva slags arv det er Wotan overdrar. Hvis vi legger Wotans konkrete språkbruk til grunn, burde vi forvente et motiv med en ganske annerledes foruroliget og plaget karakter, men som vi ser er det langt fra tilfelle. Motivet er diatonisk og strålende som en oppadgående sol. Det er nettopp i denne, nesten plastiske lignelsen, vi må søke å finne betydningen. En oppadgående sol står i nesten alle sammenhenger som symbol for gjenfødelse og fornyelse. Bruno Bettelheim siterer den kjente mytefortolkeren Mircea Eliade som har undersøkt mange myter på bakgrunn av deres funksjon som ”rites de passage” eller initiasjonsriter: ”Som en metafor for hur et gammalt forbrukat ”jag” dør, for att kunna återfödas på et högre livsplan.”¹⁵⁹ Det er dette som skjer på dette punktet i *Ringens*. Wotan overgir sitt gamle jeg, lovgiveren og politikerens, for å

¹⁵⁹ B.Bettelheim, *Sagens förtrollade värld* Nordstedts faktapocket, Stockholm 1976 s.45

gjenoppstå i Brünnhilde. Den gamle verden går under, og en ny oppstår, ikke lenger basert på lover og kalde kontrakter, men på kjærligheten, og dens makt til å gjenskape. *Der Ring des Nibelungen* er på mange måter Wotans drama fra begynnelsen til slutt. På et dypt plan er alle hovedpersonene en avspeiling av denne mangefasetterte skikkelsen. Alberichs kjærlighetsforbannelse og gullrov er fra denne siden sett også bare en gjentagelse av Wotans syndefall. Før dette syndefallet var en uskyldens tidsalder, så begikk Wotan det fatale bruddet med naturen, drakk av kunnskapens kilde, og brakk en gren av verdensasken som ble til herskerspydet, symbolet på lovgiveren. Også på det rent konkrete plan gir Wotans sentrale plassering seg utslag, siden så mange av hovedpersonene er hans kjødelige barn og barnebarn. Wagner erkjente i 1856 at *Ring* hadde tatt en annen retning enn det han i utgangspunktet hadde tenkt, og hadde blitt Wotans drama i stedet for Siegfrieds.

De øvrige to motivene vinner sin betydning gjennom det første, noe som ikke er vanskelig å se av deres musikalske utforming. Det er tydelig at disse motivene er resultatet av en tematisk prosess som har sitt utgangspunkt i det første motivet. Eksempel B, som jeg her har transponert for å tydeliggjøre likheten, kan med litt frihet betraktes som en omvendning av det første. Det bærer Siegfrieds og Brünnhildes ord: ”O heil der Mutter die dich/mich Gebar.”¹⁶⁰ Altså en lovsang til det fruktbare moderskjød, som har født ham, og jorden som har ernært ham, i overført betydning en hyllest til livet og kjærligheten. I dette ligger også symbolikken om å komme fri fra mørket og ut i dagen. En optimistisk glede over tilværelsen som for øvrig er den direkte motsetning til den dystre regressiviteten som preger Tristan og Isoldes nattrus. Det siste eksempelet (eksempel C) som i mitt eksempel er notert en oktav lavere, likeens for tydeliggjøringens skyld, klinger i orkesteret rett etter denne lovsangen, kan derfor uten motsetning stå som symbol for livskraftene. En tolkning som stemmer godt overens de andre gangene vi hører dette motivet som referent. Som vi ser, deler det sine viktigste toner (1. slag i hver takt) med eksempel A, men det har endret karakter fra noe som ”går opp” til noe som ”er oppe”. Gjenfødselen er fullbrakt, og det gamle ”Jeg” har gjenoppstått på et høyere plan.

5.3.1

Musikken som egen kunst er på dette tidspunkt fast etablert i Wagners tankeverden, og han har ervervet seg fullstendig herredømme over den symfoniske teknikken, noe som resulterer i et uutømmelig reservoar av motiver og motiviske utledninger som kan avsløre skjulte sammenhenger, og komme med anelsesfulle antydninger om nær sagt alle dramatiske og

¹⁶⁰ R. Wagner 1982 s.388 t.2-4

mytologiske avskygninger. Det er i disse verkene vi virkelig kan snakke om at dramaet oppstår gjennom musikken. Snarere enn å representere ord, handling og bilde, utdyper, og utfyller de nå disse tingene, beliver dem, og setter dem i bevegelse med en psykologisk dimensjon som hittil bare *Tristan und Isolde* har vært i nærheten av. Det er nærliggende å snakke om det firedimensjonale drama. I tillegg til de tre visuelle dimensjonene, kommer i tillegg en auditiv som først og fremst tar oss bakenfor det konkret spatiale, og inn i dette hemmelighetsfulle metafysiske rommet. Musikken blir i disse dramaene å regne for ”skriften mellom linjene”, fordi den avslører den skjulte meningen bak protagonistenes ord og handlinger. Kanskje Nietzsche igjen leverer den beste beskrivelsen av dette:

”Daher kann die *Sprache*, als Organ und Symbol der Erscheinungen, nie und nirgends das tiefste Innere der Musik nach Außen kehren, sondern bleibt immer, sobald sie sich auf Nachahmung der Musik einlässt, nur in einer äußerlichen Berührung mit der Musik, während deren tiefster Sinn, durch alle lyrische Beredsamkeit, uns auch keinen Schritt näher gebracht werden kann.“¹⁶¹

Hvis vi tar i betraktning at Wagners uttalte mål i *Oper und Drama*, nå nesten 20 år tilbake i tid var en aktivering av hele det menneskelige persepsjonsapparat til full deltagelse, må vi si at han her har lyktes fullt ut. Samtidig har han også lyktes i sitt forsett om å skape et symfonisk drama, hvor orkesteret ”uavbrutt er en tydeliggjørende og bærende deltager.”¹⁶² Ingen andre verker av Wagner oppviser den samme gjennomført symfoniske flyten i orkestersatsen, og ingen andre viser heller den skarpsindige psykologiske innsikten i motivbruken. For å konkretisere dette, kan det være på sin plass å vise noen eksempler på hvordan Wagner i disse verkene aktiverer og opprettholder emosjonelt uttrykk i typiske dialogscener, tradisjonelt de områdene hvor han hadde størst problemer med det ekspressive nivået i de tidligere verkene. Som vi så eksempler på tidligere løste Wagner dette problemet ved å lempe på kravet om at de musikalske motivene måtte ha en konkret tilknytning til ord, bilde og/eller bevegelse for å vinne mening og derved kunne brukes som både musikalske og meningsbærende medskapere i den dramatiske helheten. Som vi så eksempler på finnes det delvis i *Die Walküre*, men enda tydeligere i *Siegfried*, mange eksempler på at han innfører nye motiver hvor tilknytningen til det sceniske dramaet er ytterst løs, fordi de er rent orkestrale motiver som ikke innføres på noen av de måtene som han tidligere så for seg var nødvendig for å knytte orkesteret sammen med det sceniske drama. På den måten løser han problemet som av og til oppstod i scener med lav intensitet i uttrykket, hvor ekspressiviteten i enkelte

¹⁶¹ F. Nietzsche, 1994 s.136-137

¹⁶² *G.S. IV* 1913 s.190

tilfeller sank ned på et quasi-resitativisk nivå. Resultatet av denne praksisen, var en meget hørbar tendens til at det sceniske dramaet og orkesteret opptrådte som to selvstendige enheter. I disse verkene, er opplevelsen av musikken som et drama ved siden av dramaet uttalt, i *Ring-dramaene* uten tvil mest i 1.akt av *Siegfried*. De tallrike eksemplene på formelle musikalske formdannelser, bidrar paradoksalt nok til dette resultatet ved at de trekker oppmerksomheten bort fra dialogen. Problemet som derved oppstår, er det samme som Wagner så levende beskriver i *Oper und Drama*, nemlig at publikums fokus flytter seg bort fra det sceniske dramaet til musikken. De første delene av 3.akt av *Siegfried* oppviser noe av den samme likesælheten med å innføre nye motiver på det spinklest mulige grunnlag. De to første scenene inneholder hver seg et nytt motiv i tillegg til de kjente motivene som spesielt i første scene er tallrike og bidrar vesentlig til den symfoniske flyten. Det nye motivet som oppstår her, er faktisk et ledemotiv i den strenge *Oper und Drama*-betydningen. Wanderer vekker Erda fra hennes dype verdensskuende søvn med ordene: "Wache Wala, Wala erwach"¹⁶³ Melodilinjens i hans versmelodi på ordene: "Wala erwach" inngår siden som et viktig strukturdannende motiv i orkesteret, men vel og merke bare i denne ene scenen. Ut fra de ordene det oppstår i forbindelse med, kan vi trygt kalle det et "vekkemotiv". Wanderer kjemper gjennom hele scenen med å holde jordgudinnen våken, og orkesteret hjelper ham. Det er nesten så vi kan høre ordene "våkne, våkne". Mot slutten av scenen hvor Wanderer igjen slipper henne løs slik at hun på nytt kan synke ned i søvn, blir motivet forlagt til basstemmene, hvor det nå høres som en motsetning av sin opprinnelige funksjon. Det ledsager ordene: "Hinab denn Erda, Urmütterfurcht, Ursorge"¹⁶⁴

Motivet som liksom setter stemningen i den neste scenen, er derimot av den typen som bare står i en helt løselig forbindelse med noe dramatisk moment, og som har oppstått av en triviell scenisk assosiasjon. Det tjener derfor en helt og holdent musikalsk hensikt. Wolzogen omtaler det som "Vaterfreude" ut fra antagelsen om Wotan som stolt bestefar, som snakker med sitt barnebarn. Newman omtaler det ikke overhodet, og jeg er enig i at dette motivet verken oppstår som, eller tjener noen hensikt som ledemotiv betraktet, og bidrar således bare med en assosiativt stemningsskapende forbindelse. Sett fra en musikalsk synsvinkel kan det vises å stå i et visst slektskapsforhold til Walhall-motivet, Volsung-motivet og til og med til Hundings motiv. Det er således rikt på assosiasjonsskapende impulser, men uten innflytelse på den dramatiske meningsdannelsen utover det idéskapende, mangefasetterte og ambivalente som ligger i motivets egen likhet til de foregående motivene.

¹⁶³ R.Wagner, *Siegfried* 1983, s.291 t.1 & 2

¹⁶⁴ Op.cit. s.320 t.3-7

Den siste scenen i *Siegfried* har jeg allerede omtalt utførlig, og den trenger derfor ikke noen ytterligere omtale. Derfor skal jeg her gå over til å snakke om *Götterdämmerung*, som for øvrig viderefører siste scene av *Siegfried* i forhold til musikalsk satsoppbygning og struktur.

5.3.2 Den greske tragedie kjente bare en helt, Dionysos. Den ene sanne helt framstår i en mangfoldighet av skikkelser under innflytelse av drømmetyderen Apollon.¹⁶⁵ Det individualiserende prinsipp anskueliggjøres av Nietzsche i *Die Geburt der Tragödie* gjennom det mytiske bilde av gutten Dionysos som blir revet i stykker av Titanene.¹⁶⁶ Tragediens mystiske lære er erkjennelsen av alle tings enhet. Det evig motsetningsfylte i tilværelsens urgrunn, som de apollinske bilder framviser i forvirrende mangfoldighet, framstår gjennom musikken som enhetlig. Gjennom sin egen lovmessighet forener den på nytt alle spredte bilder, og viser deres tilgrunnliggende enhet. Tragediens mystiske erkjennelse er det følgelig musikken som kan og skal målbære.

Slike tanker må Nietzsche og Wagner ha sittet og formulert i sene høst og vinterkvelder 1869-70. Begges litterære bidrag, Beethovenfestskriftet og de første delene av Tragediens fødsel ble til på omtrent samme tid på sommeren 1870. Det er derfor sannsynlig at Wagner i sin musikalske utarbeidelse av *Götterdämmerung* ville prøve å innarbeide disse ideene i det konkret tonende uttrykket. Ingen andre av Wagners dramaer inneholder så mye musikk som *Götterdämmerung*, og ingen andre oppviser samme enhet i mangfoldet. Kanskje kan det sies at *Tristan und Isolde* oppviser et enda mer integrert musikalsk uttrykk, men det har å gjøre med enheten i stoffet, og muligheten dette ga til å begrense mengden av musikalske motiver. Kanskje viser *Parsifal* bedre balanse mellom musikk og drama, men det har å gjøre med mulighetene som dramaet selv gir til musikalsk utfoldelse. I det store og hele er *Götterdämmerung* det verket som best forbinder en mangslungen handling med musikalsk enhet. I dette verket, er det nemlig ikke lenger slik at nye motiver innføres, og får midlertidig betydning. På et par unntak nær, Nornenes ”spinnemotiv” i prologen, og Rhindøtrenes nye melodi i 3.akt, er alle nye motiver som oppstår i løpet av dette lange dramaet, sprunget ut av noen ganske få viktige sceniske momenter, som har betydning gjennom hele verket. Motivkretsen som knyttes til Gibichung-ætten, Ragnarokmotivet, et motiv som med sine ulogiske bevegelser projiserer fram en fornemmelse av forvirring, og motivet som knyttes til

¹⁶⁵ F. Nietzsche, 1994 s.156

¹⁶⁶ Op.cit. s.157

mordet på Siegfried. I tillegg kommer en rekke motiver som har oppstått i de foregående dramaene og som fortsatt har betydning.

Ingen av de nye motivene bortsett fra Gibichungmotivet er ledemotiver i noen egentlig representativ forstand. De er alle motiver som oppstår gjennom en assosiativ forbindelse som ikke kan knyttes til noe konkret, men vi oppfatter sammenhengen gjennom meningsinnholdet i teksten, og motivenes egen assosiasjonskapende uttrykkskraft. Den allmenne symbolikken som disse motivene på denne måten vinner, gjør dem velegnet i nær sagt alle sammenhenger. De er ikke begrenset til den ene eller andre personen, det ene eller andre begrepet, men kan brukes i forbindelse med alle personer eller begreper som sier eller gjør noe som på en eller annen måte kan assosieres med den generelle betydningssfæren. Dette kan skje fordi motivene fjerner seg fra den nesten ikoniske, fikserte betydningen de i utgangspunktet hadde. De har nå blitt symbolbærende tegn som angir og indikerer sammenhenger framfor å relatere seg til noe konkret objekt eller begrep. Gjennom en motivisk-tematisk prosess som nå er finslipt, kan Wagner bygge store musikalske sammenhenger med bare et begrenset antall byggesteiner. Det samlede antall motiver som på et eller annet tidspunkt er i spill i *Götterdämmerung* er naturlig nok større enn i noen av de foregående dramaene, men antallet atmosfæreskapende motiver, jeg mener med dette de motivene som danner den musikalske substansen i hver scene, er begrenset til et fåtall. Dette gjøres så vidt jeg kan se mulig gjennom den finslipte symfoniske teknikken hvor mange motiver kan skapes ut av en liten kjerne. Et godt eksempel er motivkretsen som knytter seg til Gibichungslekten. Utgangspunktet får vi å høre helt i begynnelsen av første scene, akt I, et fallende intervall bestående av en markert fjerdedel, etterfulgt av en halvnote, og deretter en fanfareaktig ettersetning i punkterte åttendeler. Dette motivet som relaterer seg til ætten som sådan, er det eneste motivet med egentlig representativ karakter. Med dette som utgangspunkt bygger Wagner opp motivkretsen som knyttes til hver enkelt av individene. Det fallende intervallet i starten blir for Gunthers vedkommende ofte en ren kvint, mens hans mørke halvbror Hagen karakteriseres gjennom en tritonus. Gunthers søster, Gutrunes motiv blir alene opphav til en hel krets av motiver som alle knyttes til de forskjellige aspektene ved henne. Som individ betraktet er hun ikke særlig framtrædende, men som representant for de forskjellige feminine aspekter; forførerske, elskerinne og hustru. For å karakterisere Hagen som Siegfrieds mørke motpol, anvender Wagner noen ganger en variant av Siegfrieds hornmotiv, og hans mørke karakter som Alberichs sønn blir ivaretatt av et rytmisk mønster i nær familie med det motivet jeg forsøksvis omtaler som ”tilintetgjørelse gjennom begjær”, som første gang opptrådte i forbindelse med Alberichs forbannelse av ringen i *Das Rheingold*. I tillegg knyttes hans mytologiske forbindelse med Wotan gjennom

den fordunklede varianten av Walhall-motivet integrert med Rhingull-fanfaren, som vi første gang hører i *Die Walküre* II,2.¹⁶⁷ Som dette viser er også alle motivene som på den ene eller andre måten assosieres med Hagen, sprunget ut av andre motiver som spiller en viktig rolle i både den musikalske og dramatiske meningsdannelsen.

5.4.1

Med det kunstsynet som jeg beskrev ovenfor, er tanken om dramaet som religiøs opplevelse, og teateret som kultsted allerede realisert i teorien. Mer enn noen sinne før fikk Wagners tanker om egen storhet næring gjennom avgudsdyrkelsen til en engere og innvidd krets av yngre mennesker som samlet seg om mesteren. Den første og overlegent mest originale av disse var Nietzsche selv. Etter at han hadde vendt seg bort fra Wagner kom det nye til hvorav den mest kjente er Hans von Wolzogen.

På mange måter kom sider ved Wagners karakter som ikke henhører til de mest sympatiske tydeligere til uttrykk på denne tiden, noe som antagelig var uunngåelig under hensyntagen til det intellektuelle klimaet som rådet rundt ham. Tanken om Bayreuth som kultsenter, det tyske Rikets svar på orakelet i Delphi, blir realisert på denne tiden. Kanskje dette utslaget av avgudsdyrkelse i større grad var Cosimas Wagners ansvar, for Richard døde tross alt bare knappe 7 år etter det første festspillet, før denne dyrkelsen for alvor tok fart, men den har åpenbart sine røtter i hans egne skrifter om kunst, og det var han selv som med assistanse av velvillige hjelpere realiserte festspilltanken, og til en viss grad bestemte hvilke former den skulle ta, selv om vi dette punkt må ta det forbeholdet at mange av forslagene kom fra Ludwig II av Bayern, Wagners mesén, som han av økonomiske grunner måtte bøye seg for. Martin Gregor-Dellin kaller allerede Wagners *Zürich-teorier* for en ”forkledd religion” og fortsetter: ”Verkappte Religionen sind verknüpft mit dem Erscheinungsbild des Monomanen, der seine Lehre mit dem Postulat einer neuen Welt verbindet, eine künstlichen Paradieses mit Endzeitcharakter.“¹⁶⁸

Vi kan kanskje le litt av slike utslag av en på mange måter uslepen personlighet, hvis vi samtidig husker at disse personlighetstrekkene var en forutsetning for at de verkene som denne personen skapte har blitt slik de har blitt. De som verdsetter Wagner som kunstner må ta personligheten hans med på kjøpet. Det er noe flere biografer i ettertid prøver å se bort fra,

¹⁶⁷ R.Wagner 1978 s.275 t.3

¹⁶⁸ M.Gregor-Dellin, *Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*, Piper & Co. München 1980 s.339

og det skjemmer deres ellers klare framstillinger i høy grad.¹⁶⁹ Jeg mener at denne måten å blande inn subjektive holdninger i biografier om avdøde mennesker bør unngås så langt det er mulig. Når det gjelder kunsten stiller saken seg til en viss grad annerledes, for her bunner en verdimessig vurdering til sist i en subjektiv preferanse, men vil ikke dette i siste instans være det samme som å vedkjenne seg en viss gjenkjennelse i personen som skapte denne kunsten? Spesielt i Wagners tilfelle henger personen og verket nøye sammen. Vi kan beundre Beethovens musikk selv om vi ikke går god for hans mange forsøk på å lure sine forleggere, men vi kan ikke skille Wagners monomani og egosentriske kamp fra hans kunstneriske produksjon fordi de så opplagt henger nøye sammen. Allerede i tanken om ”Das Gesamtkunstwerk”, ”Det totale kunstverk”, som betegner forsøket på å forene alle de forskjellige kunstgenrene i en syntese, ligger det klare tegn på en personlighet med en viss porsjon av megalomani, og det vitner uten tvil om en person som ikke kjenner sine egne grenser når han, som Wagner i *Das Kunstwerk der Zukunft*, legger ut om kunstarter som han ganske åpenbart ikke er noen skjønner av. Thomas Manns uttrykk ”genial dilletant” legger mange ordene i munnen. Vi kan synes disse sidene av hans karakter var uttaltende i og for seg, men samtidig må vi erkjenne at de var nødvendige ingredienser i den personligheten som skapte de kunstverkene vi beundrer. Derfor synes det for meg å være en mer fruktbar vei til å få grep om Wagners kunst, hvis vi forsøker å akseptere hans åpenbart svært komplekst sammensatte personlighet som en forutsetning for hans kunstneriske virksomhet. Vi kan ikke bare nøye oss med å tillegge slike uklare begreper som en mer eller mindre underbevisst kunstnerisk inspirasjon det meste av æren for de ferdige kunstverkene. Mye av forklaringen på at Wagner fyller sine verker med så mange lag av mening, det vi mest av alt beundrer dem for, er å finne i opphøyelsen av egen kunst til, ja nettopp en religiøs opplevelse, og det er på dette punkt personen og kunstneren smelter sammen. Vi må akseptere at kunstverkene ble til som følge av en bevisst skaperakt, som et resultat av Wagners personlighet slik den var, og som den noen ganger skinner igjennom i hans skikkelser.¹⁷⁰ De som beundrer kunstverkene må samtidig godta særegenhetene til personen som skapte dem. Bare på den måten er det mulig å unngå at framstillingene får et så tydelig apologetisk tilsnitt.

En måte å omgå hele dette problemet på blir presentert av Donnington som prøver å tolke Wagners *Ring* i lys av jungianske arketyper.¹⁷¹ Donnington aksepterer uten tvil Wagners personlighet som det den er, og han sier også mye fint, men problemet med slike tolkninger er

¹⁶⁹ Jf. E.Newman, 1914, R.W.Gutman 1968

¹⁷⁰ Jf. P.Wapnewski, *Der traurige Gott, Richard Wagner in seine Helden*, Deutsche Taschenbuch Verlag, München 1982

¹⁷¹ R.Donnington, London 1974

at de i stor grad ser bort fra kunstverket som resultat av en bevisst skaperakt, siden psykoanalyse ikke var noe Wagner ville forholde seg til, i hvert fall ikke i den form som Donnington ikler den. Det er på en måte å innbille seg at den underbevisste intuisjonen ledet kunstneren uavhengig av hans bevisste valg. Intuisjon og originalitet spiller åpenbart en stor rolle i kunstnerisk virksomhet, men vi kan ikke dermed se bort fra den bevisste prosessen som frambrakte dem. Arketypiske bilder er et hjelpemiddel i den kunstneriske produksjon, men ikke dens herrer og mestre. Wagner var seg i høyeste grad bevisst at han beskjefteget seg med bilder som tilhører det dypeste laget av en kultursfæres åndelige bevissthet, men han bearbeidet like fullt stoffet på en måte som springer ut av et mye høyere lag av bevisstheten. Et annet problematisk resultat av denne innfallsvinkelen er, som vi har vært inne på tidligere at selve meningsdannelsen hele tiden ligger i tolkningen (dette tilfellet jungiansk) av de mytiske bildene, og mye av musikkens betydning som det fremste uttrykksskapende element i dramaet blir presset ut. Selv om Donnington prøver å forsvare seg med å hevde at: "There is here only an examination of how the music and the poetry of the *Ring* work together in expressing that "deep and hidden" truth of whose underlying presence Wagner was himself aware"¹⁷², forblir hans bok likefullt mer en psykologisk studie av sider ved Wagners egen personlighet projisert gjennom hans verk, enn det blir en studie av *Ring* selv. Som sådan blir mye av musikken som er resultatet av en bevisst skapende prosess, skjøvet tilside hvor mye Donnington selv prøver å hindre det. Det ligger latent i hans innfallsvinkel. Når Wagner skrev musikken gikk han ikke ubevisst fram. Det å skrive musikk til en tekst er snarere en meget bevisst prosess som riktignok blir anført av en intuitiv følelse, men som ikke blir fullført uten gjennom mye prøving og feiling. Det blir å fylle den kunstneriske inspirasjonen med mer enn den kan romme, hvis vi hevder at den skal reflektere arketypiske bilder uten at kunstneren selv er klar over det.

5.4.2 Vi kan på den annen side trekke musikken inn i den helhetlige meningsdannelsen hvis vi holder oss til mytologiske bilder som Wagner selv var vel fortrolig med. På denne måten kan vi også vise hvor bevisst hans forhold til den kunstneriske skaperakten var. For å eksemplifisere dette kan vi se på en kort motivreferanse i 2.akt av *Götterdämmerung* som knytter den på en eller annen måte til 1.scene i *Das Rheingold* som jeg analyserte i kapittel III.¹⁷³ Som vi husker, tolket jeg denne scenen i retning av den kjente mytologiske beretningen om å vinne bevissthet på bekostning av naturen. Som alle mytologiske skikkelser må

¹⁷² Op.cit.s.27

¹⁷³ Kap.III s. 52

gjerningsmannen også her betale en høy pris som dømmer ham til kjærlighetsløs egoisme, den verste av alle tilstander. Alberich blir som følge av dette en mørk, men også tragisk skikkelse. Det vi derimot på ingen måte kan forsvare å kalle ham, er en tragisk helt. Han er kanskje tragisk, men avgjort ingen helt. Donnington med sin jungianske tilnærming får vridd ham til å bli også det. Ved å la ham inngå som representant for Wagners egen ”Skygge”, får han det til at Alberichs kjærlighetsforbannelse egentlig var forbannelsen av en infantil fantasi som Wagner selv kjempet med å komme fri fra: ”On this level of interpretation, the essence of what Alberich renounced was not love of woman. He renounced the infantile fantasy of being mothered through life by one woman after another.”¹⁷⁴ Altså har hans tolkninger her ledet ham så langt utover den åpenbare meningsgehalten at han er beredt til å se på Alberichs kjærlighetsforbannelse og gullrov som noe positivt. Selv om Wagner ikke kjente til slike tolkninger, kjente han derimot godt til syndefallsberetninger, og bildene som blir brukt i denne forbindelse. Vi kan ikke komme bort fra at det som blir framstilt i 1.scene i *Das Rheingold* er beretningen om hvordan hele tragedien settes i bevegelse, hvis vi ikke vil overfortolke slik Donnington etter min mening gjør i dette tilfellet. Den viktigste symbolikken ligger i ervervelsen av bevissthet som et avgjørende skritt bort fra naturen, og den paradisiske prepolitiske tidsalder. Sett fra denne synsvinkel skal det i parentes nevnes at Wotans spyd og dets karakteristiske nedadgående skalamotiv også er et sterkt bilde på opplysning og bevissthet. Vi så at Wagner har vist det mytologiske bildet av begynnelsen på bevissthet med gullglansen som skinner gjennom Rhinens vannmasser, og han lar Rhingullfanfaren ledsage dette bildet. På denne måten har han gjort det klart at gullet er symbol på opplysning, mens vannet er og forblir et symbol på den ufordervede natur.¹⁷⁵

Hvis vi nå ser på *Götterdämmerung* II, 4, forekommer det i denne scenen tre referanser til dette motivet. De inngår i en orkestersatz som i sin helhet er bygget opp av motiver som vi løpet av *Ring* er blitt vel fortrolige med, men som Wagner i denne scenen gjør bruk av på en måte som viser i hvor stor utstrekning de har blitt skilt fra den konkrete sammenhengen, og opphøyet til egne symbolbærende enheter, nærmest gjennom sin ekspressive kraft alene. Med unntak av Rhingullfanfaren som gjennom sin klanglige framtoning er av referensiell karakter, fungerer de ikke som representative referanser, men som medskapende, meningsbærende aktører i helheten. Brünnhilde har blitt ført fra sitt tilholdssted på klippen til Gibichungenes land av Siegfried som ved hjelp av hjelmen som Alberich opprinnelig hadde latt Mime smi for seg, har etterlignet Gunther i skikkelse og utseende. I løpet av basketaket som de to hadde på

¹⁷⁴ R.Donnington, 1974 s.62

¹⁷⁵ Jf. Symbolikken i det mytiske bildet

klippen har Siegfried, som på dette tidspunkt er blitt frarøvet alt minne om Brünnhilde, tatt tilbake Alberichs ring som han nå selvsagt ikke har noen erindring om at han leverte i hennes varetekt da han sist dro ut på eventyr. Brünnhilde blir nå vist fram for Gibichungene og de samlede vasallene. Hun får naturligvis straks øye på Siegfried blant dem, og ringen på fingeren hans. Siden Siegfried hadde vist seg for henne i Gunthers skikkelse, kan hun først ikke skjønne hvordan han har fått hånd om den. Etter et heftig utbrudd innledningsvis, tar hun seg kraftig sammen, og spør Siegfried hvordan han har fått ringen, når det var Gunther som hadde tatt den fra henne (Einen Ring sah ich an deiner Hand).¹⁷⁶ Hennes ord blir ledsaget av det motivet som på en eller annen måte hadde tilknytning til Alberichs forbannelse. Jeg identifiserte det tentativt som ”Tilintetgjørelse gjennom begjær”, men det skal betones nok en gang, at dette motivet aldri fikk seg tillagt noen særlig fasttømret betydning, og dets fremste egenskap er dets iboende ekspressive kraft.¹⁷⁷ I dette tilfellet er betydningsreferansen så omfattende at vi ved språkets hjelp ikke kan håpe på å beskrive alle de følelsesmessige assosiasjonene det vekker. Vi er oss først og fremst bevisst hvor presist det uttrykker den emosjonelle gehalten i Brünnhildes ord og holdning. I første omgang en følelse av undertrykt desperasjon, fortvilelse, raseri. En bevisst innskytelse til å redusere Siegfried til en askehaug (Hat, Tilintetgjørelse), men også en mer underbevisst strømning. Jeg er sikker på at motivet i denne sammenhengen også formidler et hint av begjær. For Brünnhilde, hadde ringen, i følge Wagners egen forklaring til Röckel i det omtalte brevet, med skjærende ironi, blitt symbol på kjærligheten. Når Waltraute kommer til henne, og på Wotans vegne krever at hun skal kaste den tilbake i Rhinen står hele problemkomplekset for henne, og hun ser klart grunnen til hennes atskillelse fra Wotan. I bunn og grunn var hun blitt ofret fordi hun hadde valgt kjærlighetens vei, og ikke maktens. I et siste forsøk på å redde den gamle verdensorden og sin egen makt, hadde Wotan sett seg tvunget til å ofre Siegmund, og Brünnhilde hadde valgt Siegmund framfor Wotan. For kjærlighetens skyld har hun gitt avkall på sin guddommelighet.¹⁷⁸ Hennes eksistens har siden Siegfried først vekket henne, og fram til dette øyeblikk vært hennes kjærlighet. Men i dette øyeblikk, når denne eksistensen raser sammen rundt henne, trer plutselig også den grunnleggende mytologiske konflikten til overflaten nok engang. Brünnhilde vet hva ringen står for, og forbannelsen som hefter ved den. Hun vet derfor, fortrinnsvis underbevisst, hva som i dette øyeblikk blir en mulighet. Hvis ringen tidligere stod for henne som symbol på kjærlighet, vet hun også at hun som erstatning for

¹⁷⁶ R. Wagner, *Götterdämmerung* Dover publications Inc. New York 1982 a.335 t.10

¹⁷⁷ Kap. III s. 71

¹⁷⁸ H. Kesting red. 1983 s.285

tapet av kjærligheten kan vinne makt, hvis hun spiller sine kort riktig. Hun perpetuerer dermed dramaets grunnleggende idé, den mytologiske motsetningen mellom kjærlighet og makt. Når Rhingullfanfaren kort etter klinger i basstrompet sammen med en variant av hjelmmotivet, tjener det to hensikter. Den første, og mest opplagte betydningen, må være som en hentydning til at den egentlige sammenhengen går opp for Brünnhilde; nemlig at det ikke var Gunther som hentet henne fra klippen, men Siegfried i omskapt skikkelse. Motivet har fra begynnelsen av vært knyttet til opplysning, og i dette øyeblikk går det også et ”lys opp” for Brünnhilde. Det klinger som nevnt sammen med et noe forandret hjelmmotiv, det fremste symbolet for forstillelse og listig framferd. Musikken synes også å gi mer enn et hint om at fra dette øyeblikk blir den impulsen som Brünnhilde først bare merket underbevisst, stadig mer bevisst. I følge Glasenapp som var repetitør ved prøvene på denne scenen før uroppførelsen, skal Wagner her ha sagt: ”Nach einem furchtbar-smerzlichen innerlichen Ringen mit den in ihrer Brust wach werdenden dämonischen Gewalten, bricht sie dann, die Hände zur Faust zusammenballend, in die Schrei: Ratet nun Rache, wie nie sie gerast, aus.”¹⁷⁹ Nærmere opplysninger gir ikke Wagner, men det er nærliggende å tenke seg at det ikke bare dreier seg om å myrde Siegfried. Det ville i alle fall bare være en negativ hevn, og ikke forandre Brünnhildes egen situasjon til det bedre. Derimot, med Siegfried av veien, og ringen i sin makt åpner det seg muligheter som kan utnyttes til hennes fordel. Hun kan da gifte seg med Gunther og gjennom dette oppnå makt. I så tilfelle, ville ringen tilfalle Guttrune som arv, og både hun og Gunther er lette å styre, noe som Brünnhilde nå må ha oppfattet. Hun vet selvsagt ingenting på dette tidspunkt om Hagens rolle i det hele. Det er først etter at Rhindøtrene i 3.akt avslører hele sammenhengen for henne at hun igjen slår om, og med ny innsikt blir den frelserskikkelsen hun er ment å være. Men selv ikke da ville denne peripetien være mulig uten at hun selv hadde følt på kroppen, opplevd, hvilken makt det lå i ringforbannelsen. Hun må på et tidspunkt mellom scenene 1. og 3. scene i akt 3 før Siegfried blir ført myrdet tilbake, ha følt virkelig angst for seg selv. For å vende tilbake til den aktuelle scenen, er det betegnende at hun bare beklager sin egen bitre skjebne, og ikke engang gir seg tid til å forsøke å få klarhet i hva slags forvandling Siegfried må ha gjennomgått. I stedet gir hun seg til, sammen med Hagen, å planlegge hans død. Uten å komme med en eneste usannhet, legger hun en felle som Siegfried i sin uskyldighet, går rett i. Han forteller så godt han kan hvordan han fikk ringen etter å ha drept dragen. Dette er det eneste han husker, og han må fortsatt være i ytterste villrede om hvordan Brünnhilde har fått tak i den. Mot slutten av hans korte beretning hører vi

¹⁷⁹ M.Srocke, *Richard Wagner als Regisseur* Berlin 1984 s.118

for øvrig et hint til Rhindøtrenes uskyldige sang fra slutten av *Das Rheingold* kombinert med en forvrengt Rhingullfanfare.¹⁸⁰ Et klart uttrykk for hvordan Siegfried i sin uskyldige godtroenhet fortsatt famler i mørket for å forstå noe av det som foregår. Deretter anklager Brünnhilde ham for troskapsbrudd, noe som er helt sant fra hennes perspektiv, men som setter Siegfried i et fryktelig dårlig lys også hos Gibichungene som naturligvis går ut fra at han har begått bruderov da han hentet henne for Gunther.

Gjennom hele denne scenen råder selvsagt full forvirring, noe som også blir gjenspeilt i orkesteret hvor et motiv som første gang oppstod i 1.akt i scenen mellom Brünnhilde og Waltraute er mye framme. Brünnhilde faller i undring over Waltrautes nedslåtthet og triste beretning, og motivet som uttrykte Wotans motløshet i *Die Walküre* får en ny tvist ved at den rolige fallende bevegelsen blir brutt ved et sekstsprang opp.¹⁸¹ Dette spranget motvirker den logiske retningen av bevegelsen, og gjør det til et godt uttrykk for forvirring. I en ny form, uten det innledende dobbeltslaget, dominerer dette motivet store deler av scenen, for det ”låner” sitt sprang til andre melodistemmer, slik at de blir mer bevegede og oppbrutt av sprang. Dette er nok et godt eksempel på hvordan den symfoniske prosessen virker, og skaper sammenheng i en orkestersats med stor motivriksom. Et annet motiv som brukes en del utover i denne scenen er det som Kurt Overhoff har kalt ”Hingabe” noe som synes å være en mer presis betegnelse på det enn den mer intetsigende ”heroisk kjærlighet” som Newman omtaler det som.¹⁸² Det oppstår først i den store kjærlighetsduetten i prologen, hvor det fungerer som dominerende motiv i orkestersatsen.¹⁸³ I den scenen vi omtaler her fungerer det i noen sammenhenger som bassmotiv i bass og celli. Fra det øyeblikk Gunther henvender seg til Siegfried med ordene: ”Geschändet wär ich, schmällich bewahrt”¹⁸⁴ og helt fram til edsavleggelsen, går det kontinuerlig i de dype strykerne. Det bidrar her som en hentydning til at bakerst i underbevisstheten må Siegfried fortsatt ha en gnagende fornemmelse av at det han står i ferd med å gjøre er forferdelig galt. Siden det opptrer som bass dypt nede i orkesterstrukturen, gir det opplevelsen av å være bare en ubehagelig fornemmelse, som Siegfried uansett snart rister av seg som ubetydelig. Det er under enhver omstendighet ikke Siegfrieds måte å lytte til sin underbevissthet, men rett og slett leve den ut. Dette er det eneste hint i hele hans lange opptreden i *Ring* til at han besitter noen lag av bevissthet utover det han hele tiden lever og virker gjennom.

¹⁸⁰ R. Wagner, 1982 s.341 t.8-10, s.342 t.1

¹⁸¹ Op.cit. s.198 t.7-10

¹⁸² Jf K. Overhoff 1967, E. Newman, 1988

¹⁸³ R. Wagner, 1982 s.31 t.14 & 15

¹⁸⁴ Op.cit s.359 t.4

5.4.3 Jeg har skildret denne scenen med ord som forlener den med et mer bestemt og bevisst uttrykk enn det som kommer fram eller er ment å komme fram i dramaet. Det er lite sannsynlig at Brünnhilde selv på noe tidspunkt formulerer sine blandede følelser i bevisste tanker. Men det virker trygt å slutte at siden denne hendelsen så tydelig forlenger den mytologiske konfliktkjeden med enda et ledd, dreier det seg nok engang om polariteten mellom kjærlighetsbehovet, og dets sublimering i maktbegjær. Rhingullfanfaren gir oss her ledetråden ved å etablere en musikalsk sammenheng mellom denne scenen, og åpningsscenen i verket. I hvert fall er det helt sikkert at den fryktelige og nedverdiggende situasjonen som Brünnhilde er kommet i, vil avføde i hennes stolte sinn en følelse av hat, og da først og fremst mot Siegfried som den hun er mest sårbar overfor. Dernest er det like sannsynlig at hun vil ønske å rydde Siegfried av veien, og siden kjærligheten nå har slått om til hat vil det følgelig være i videreføringen av den mytologiske opposisjonen å sublimere den til begjær etter makt, et begjær som Brünnhilde nå må kjenne like brennende som hun en gang kjente kjærligheten. Hvis vi i Rhingullfanfaren fortsatt gjenkjenner et musikalsk symbol for bevissthet, tjener den her som uttrykk for flere lag av mening. I første omgang som et subtilt hint til sammenhengen mellom denne scenen og begynnelsen av *Das Rheingold*. Dernest som symbol på Brünnhildes plutselige forståelse av sin situasjon, og tilslutt en begynnende formidling av underbevisste strømninger til bevisste tanker.

Ingenting av dette ville ha kommet til uttrykk hvis vi hadde hatt for oss en talt dialog. Tidsrommet alt sammen utspiller seg i er rett og slett for kort til at denne emosjonelt uhyre komplekse scenen ville kunne forklares på en måte som kunne etterlate et inntrykk i oss. Den underliggende psykologiske konflikten, som hovedpersonene nettopp ikke er seg bevisst ville måtte uttrykkes indirekte, gjennom å lese mellom linjene. Det er nettopp det ”uutsigelige”, som er scenens sterkeste innhold. I så måte er det interessant at orkesterets oppgave, slik Wagner formulerer det i *Oper und Drama* og siden i *Zukunftsmusik* i forbindelse med lanseringen av sitt nye begrep ”uendelig melodi”, er å gi uttrykk for det ”uutsigelige.”¹⁸⁵ Hvis vi med meningsdannelsen bare snakker om det overflatisk synlige tredimensjonale rom, og dialogen som en forlengelse av dette i tid, vil ikke denne scenen ha makt til å gripe oss som det komplekse psykologiske drama den er. Det er først når dialogen, ved musikkens hjelp også utvider seg i en ”romlig” retning ved at musikken åpner opp det bakenforliggende metafysiske rommet, den 4. dimensjonen, at dialogen, som overflatespeiling av dette, vinner den uhyre mytologiske og psykologiske kompleksiteten som vi aner mer en erkjenner i den.

¹⁸⁵ Jf *G.S. IV* s.174 & *VII* s.130

Oppsummering

I denne hovedoppgaven har jeg tatt for meg orkesterets fortellerevne i Richard Wagners dramasyklus *Der Ring des Nibelungen*. Fokuset har vært konsentrert om musikkens pådrivende og medskapende betydning i både den dramatiske og ekspressive meningsdannelsen. Gjennom et studium av utvalgte scener fra de fire *Ring-dramaene* i nærlesning med Wagners egne kunstteoretiske skrifter, sett i sammenheng først med Arthur Schopenhauer og senere Friedrich Nietzsches kunstfilosofi mener jeg å kunne påvise følgende: I sine første forsøk med ord-tonedrama, (som er Wagners egen betegnelse på det praktisk realiserte "Gesamtkunstwerk") *Das Rheingold* og *Die Walküre* skrevet før Wagner kjente verken Schopenhauer eller Nietzsche, har hans musikalske motiver en representerende funksjon i forhold til de sceniske tildragelser. (bilder, bevegelser og/eller begreper.) Som vist, fungerte denne representerende motivbruk ikke etter Wagners egen kunstvisjon, spesielt i dialogscener hvor vekten lå i talen, og de øvrige impulsgivende sceniske faktorene (bilde og bevegelse) hadde liten eller ingen innvirkning. Dette er spesielt merkbart i 2.akt av *Die Walküre* med sine lange og ordrike scener. Allerede under arbeidet med de første delene av *Die Walküre* er det en tydelig tendens til at Wagner eksperimenterer med, og går i retning av en ny komposisjonspraksis. Samtidig finner vi ham fordypet i lesningen av Schopenhauers hovedverk *Die Welt als Wille und Vorstellung*.

Schopenhauers musikkfilosofi forfektet at musikken på selvstendig grunnlag, og uavhengig av noen annen kunstart hadde noe viktig å uttrykke om verdens vesen og sammenheng.

Konsekvensen dette fikk for Wagner som komponist er at en tendens som allerede er merkbar tar en mye mer bestemt form. Typisk for dette er at musikken løsriver seg mer fra det sceniske drama og begynner en egen utvikling av symfonisk karakter, noe som fører med seg helning i retning absolutt musikk. Wagner får her inspirasjon til å videreføre utviklingen av en ny komposisjonspraksis som sto i forbindelse med hans egne visjoner angående hans kunstsyntese. Med et teoretisk fundament i ryggen, sto han antagelig på tryggere grunn når det gjaldt å løsrive de musikalske motivene fra den konkret-sceniske tilknytningen de hadde hatt, til fordel for en mer idéskapende og assosiativ tilknytning. I praksis kommer dette tydeligst til uttrykk i 3. akt av *Die Walküre*, og 1. akt av *Siegfried*. Samtidig vil jeg også påpeke at dette bygger bro, og peker framover mot hans videre utvikling som kunstner. Det

ligger en dynamikk i situasjonen fordi Wagner som skaper av ord-tonedramaer mest sannsynlig opplevde at en for stor løsrivelse mellom scene og orkester til en viss grad var problematisk. Det ligger liksom latent at dette er et springbrett videre til enda en tilnærming til visjonen om "Das Gesamtkunstwerk".

I 1857, etter 2.akt av *Siegfried* brøt Wagner av komposisjonen av *Ringen* i 12 år. Han tar ikke arbeidet opp igjen før i 1869, og på det tidspunkt har han allerede møtt Friedrich Nietzsche. I fellesskap utvikles ideen om det apollinske og dionysiske, og det firedimensjonale drama oppstod med slutten av *Siegfried* og *Götterdämmerung*. Musikkens fremste oppgave blir heretter å uttrykke den bakenforliggende virkeligheten bak de sceniske framtoninger. Jeg minner igjen om Nietzsches formulering om det dionysiske kor som tømmer seg ut i apollinske bilder. Musikken har nå fått symbolbærende funksjon. Dette skjer på et nivå hvor musikken selv blir tegn. I dette ligger en bortvenden fra den mer fikserte, representerende betydning mot det suggestive og antydningmessige symbolske. Dens fremste oppgave blir dermed å skape enhet i mangfoldet av apollinske bilder.

Denne tilnærming for å oppnå økt innsikt i musikkens fortellende og medskapende evne i Wagners "Gesamtkunstwerk," har vært fruktbar og engasjerer til videre fordypning i dette verk i forhold til dets mytologiske gehalt. Spesielt virker det som Claude Levi-Strauss strukturalistiske mytemodell er en fruktbar innfallsvinkel. Som nevnt kaller Levi-Strauss Wagner for "mytefortolkningens udiskutable far", og var svært inspirert av å se musikk generelt, og Wagners musikk spesielt i lys av denne modellen. I denne hovedoppgaven har jeg bare så vidt berørt dette feltet, men det synes å være den beste metoden å nærme seg stoffet på for å ta tak i musikkens betydning i Wagners dramaer, og oppnå økt innsikt i hans betydning i kunsthistorien som symbolist og modernist.

Literaturliste

- Abbate, Carolyn: *Unsung voices, Opera and musical narrative in the 19th-century*. Princeton 1991
- Adorno, Theodor, W: *Versuch über Wagner*. Frankfurt a. M. 1952
- Bailey, Robert: The structure of the "Ring" and its evolution i *19th-century music vol.1 nr.1* 1974
- Bettelheim, Bruno: *Sagans förtröllade Värld*. Svensk utgave ved Disa Törngren. Viborg 1989
- Breig, Werner: „Die Schicksalskudemotiv im Ring des Nibelungen. Versuch einer harmonischen Analyse. I *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*. Carl Dahlhaus red. Regensburg 1970
- Brinkmann, Reinholdt: "Szenische Epik. Marginalen zu Wagners Dramenkonzeption im *Ring des Nibelungen*." I *Richard Wagner Werk und Wirkung*. Carl Dahlhaus red. Regensburg 1971
- Brødene Grimm: *Eventyr*. Oslo 1987
- Cooke, Derryck: *I saw the world end*. New York 1979
- Dahlhaus, Carl/Deathridge, John: *Wagner*. Tysk utgave ved Bettina Obrecht. Stuttgart/Weimar 1994
- Dahlhaus, Carl: *Der Idee der absoluten Musik*. 3. oplag. Kassel 1994
- Dahlhaus, Carl: *Richard Wagner`s music dramas*. Engelsk utgave ved Cambridge Univerity press. Cambridge 1992
- Dahlhaus, Carl: *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*. 2. utg. München 1990
- Donnington, Robert: *Wagner`s „Ring“ and ist symbols*. 3. utg. London 1974
- Glass, Frank, W: *The fertilizing seed, Wagners concept of the poetic intent*. Michigan 1983
- Gregor-Dellin, Martin: *Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*. München 1980
- Guldbrandsen, Erling, E: *Musikk og tilblivelse. "Dødsforkynnelsen" i Wagners Die Walküre*. Oslo 2006
- Gutman, Robert, W: *Richard Wagner, the man, the mind and the music*. London 1968
- Kesting, Hanjo (red): *Richard Wagner Briefe*. München 1983
- Korfamcher, Wolfgang: *Scopenhauer. Zur Einführung*. Hamburg 1994
- Kropfingher, Klaus: *Wagner und Beethoven*. Regensburg 1975
- Levi-Strauss, Claude: *Myth and meaning*. London 1978
- Mencken, Henry, L: *The philosophy of Friedrich Nietzsche*. New York 1908
- Newcomb, Anthony: "The birth of music out of the spirit of drama" i *19th-century music vol.5 nr.1* 1981
- Newman, Ernest: *Wagner as Man and Artist*. New York 1914
- Newman, Ernest: *Wagner Nights*. London 1988
- Nietzsche, Friedrich: *Richard Wagner in Bayreuth, Der Fall Wagner, Nietzsche contra Wagner*. Stuttgart 1986
- Nietzsche, Friedrich: *Schriften zur Literatur und Philosophie der Griechen*. Frankfurt a.M. 1994
- Overhoff, Kurt: *Die Musikdramen Richard Wagners, Eine tematisch-musikalisches Interpretation*. Salzburg 1967
- Reckow, Fritz: „Wagners Begriff der unendlichen Melodie.“ I *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*. Carl Dahlhaus red. Regensburg 1970
- Reti, Rudolph: *The thematic process in music*. Connecticut 1951
- Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung I,II..* Zürich 1977

- Segal, Robert: *Myth, a very short introduction*. Oxford 2004
- Srocke, Martina: *Richard Wagner als Regisseur*. Berlin 1984
- Stein, Jack, M: *Richard Wagner and the synthesis of the arts*. Detroit 1960
- Tanner, Michael: *Wagner*. London 1997
- Vogel, Martin: *Apollinisch und Dionysisch*. Regensburg 1966
- Wagner, Richard: *Das Rheingold*. New York 1985
- Wagner, Richard: *Die Walküre*. New York 1978
- Wagner, Richard: *Götterdämmerung*. New York 1982
- Wagner, Richard: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. 5. opplag. Leipzig 1913
- Wagner, Richard: *Siegfried*. New York 1983
- Wikshåland, Ståle: "...the unexpected (...) always upon us, om forholdet språk – musikk i Luciano Berio: "Sinfonia", 1.sats i *Studia musicologica norwegia 18*, 1992. red.Even Ruud og Ståle Kleiberg
- Wiora, Walter: „Die Musik in Weltbild der deutschen Romantik.“ I *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*. Walter Salmen red. Regensburg 1965
- Wapnewski, Peter: *Der traurige Gott. Richard Wagner in seine Helden*. München 1982
- Wolzogen, Hans von: *Führer durch die Musik zu Wagners Festspiel Der Ring des Nibelungen*. Leipzig 1917