

VIKINGBLOD OG SJELEKVAL

En studie i Hjalmar Borgstrøms operaverk *Thora*

Masteroppgave
Institutt for musikkvitenskap
Universitetet i Oslo
Høsten 2008

Christine Marie Torgalsbøen

Forord

Denne masteroppgaven hadde ikke latt seg gjennomføre uten hjelp, støtte og velvillighet fra flere hold. Først og fremst må jeg få takke min veileder Erling E. Guldbrandsen for inspirerende, målrettet veiledning og raushet med tid. Dine konstruktive tilbakemeldinger og omfattende gjennomganger av manuskriptet har vært til uvurderlig hjelp. Tusen takk, Erling!

Arbeidskollegaene og ”superbibliotekarene” ved Høgskolebiblioteket i Halden fortjener også honnør for hjelp med store og små datatekniske problemer, litteratursøk og innlån. Videre sender jeg en stor takk til Leif Arne Rønningen, professor i telematikk ved NTNU og ansvarlig for videoscenografien ved ”Thora”-oppsetningene i Melhus, som skaffet meg et opptak av uroppførelsen på DVD. Jeg vil også gjerne få rette en stor takk til Elisabeth Giske, høgskolelektor i musikk ved Høgskolen i Østfold, avdeling for lærerutdanning, for iherdig arbeid med å få studieplanene godkjente, slik at det ble mulig å begynne på masterprogrammet, for oppmuntring underveis, i tillegg til teknisk bistand i innspurten. Endelig ønsker jeg å få takke fotograf Rune Willy Aasvestad og layoutansvarlig Erlend Olav Bjørkøy for tillatelse til å bruke ”Thora-bildet” på forsiden. Erlend fortjener også en ekstra takk for å ha vært behjelpelig med å tilpasse den opprinnelige ”Thora-plakaten” til forsideillustrasjon på min masteroppgave. Helt til slutt vil jeg takke mine foreldre, Reidun og Tor Torgalsbøen, som først fikk meg til å bli glad i klassisk musikk, og senere i studieårenes løp har fulgt meg med interesse og ikke minst hatt stor tålmodighet med sin ”evige” musikkstudentdatter.

Christine Marie Torgalsbøen

Halden, 21.november 2008

Innhold

FORORD	1
INNHold	5
INNLEDNING OG PROBLEMSTILLING	7
<i>Oppgavens oppbygning</i>	7
<i>Biografisk bakgrunn for verket</i>	9
<i>”Thora” som psykologisk drama</i>	10
METODISK DISKUSJON	13
OPERAANALYSE	13
<i>Musikalsk drama</i>	13
<i>Affektdrama med mistro til det argumenterende språket</i>	15
<i>Tidsstrukturer – veksling mellom nåtid, tilbakeblikk og antesipasjon</i>	16
<i>”Tekstlig polyfoni” og kompleksitet</i>	20
<i>Fra komponistens stemme til stemmesubjekter inne i verket</i>	21
<i>Det performative og kroppslige aspektet</i>	22
<i>Lydhør versus døv for sine musikalske omgivelser</i>	22
HVORDAN SKRIVE OM ET HISTORISK OPERAVERK?	25
<i>Verket i kulturhistorisk kontekst</i>	25
<i>Musikkhistorieskrivingens legitimitet</i>	26
<i>Estetikk og hermeneutikk</i>	28
<i>Det musikalske verkets tidskjerne og implisitte åpenhet</i>	34
<i>Vektingen mellom den historiske og den estetiske dimensjon</i>	35
KULTURHISTORISK KONTEKST	37
BORGSTRØMS MUSIKKOPPFATNING OG OPERASYN	37
<i>Wagners operareform</i>	37
<i>Vokallinjens utforming</i>	38
<i>Orkesterets uttrykksmidler</i>	39
<i>Musikalsk erkjennelse</i>	43
<i>Musikalsk sjelemaleri</i>	44
<i>Litterære inspirasjoner</i>	47

BORGSTRØMS OG "THORAS" STILLING I FORHOLD TIL 1800-TALLETS NASJONALISME	48
<i>Borgstrøms internasjonale orientering</i>	48
<i>Det "norske" som historie, norrøn poesi og mannskorsang</i>	49
<i>Holdninger til idealet om norskhet</i>	51
<i>Norskhet som ambivalens</i>	53
VERKFORTOLKNING	55
DET MUSIKALSKE FORLØPET SETT I SAMMENHENG MED TEKST, HANDLING OG	
REGIBEMERKNINGER	55
EKSEMPLER PÅ MUSIKALSK KARAKTERTEGNING.....	60
<i>Thora – en sterk, lidenskapelig og ambivalent portrettert kvinne</i>	60
<i>Thoras fascinasjon for Olav Tryggvason</i>	61
<i>Thoras sorg og bitterhet</i>	62
<i>Thoras livslyst</i>	64
<i>Fremstillingen av Håkon jarls "edelmot" og "ryggeløshet"</i>	65
<i>Karikatur av trelen Kark</i>	68
<i>Olav Tryggvasons kongelige fremferd</i>	69
NÆRLESNINGER AV NOEN UTVALGTE SCENER	73
<i>Thoras ambivalente følelser for Håkon jarl</i>	73
<i>Trofasthet og lojalitetskonflikt</i>	76
<i>Håkon jarls skjebnebestemte død</i>	79
<i>Thoras død</i>	90
AVSLUTNING	97
LITTERATUR	103
VEDLEGG	107

Innledning og problemstilling

Oppgavens oppbygning

Denne masteroppgaven er en historisk og analytisk studie i Hjalmar Borgstrøms (1864-1925) operaverk ”Thora” (op.7, 1894). Jeg ønsker altså å plassere operaen i datidens kulturhistoriske kontekst, og å foreta en analyse av verket med Thoraskikkelsen og musikalsk karakterisering som sentral problemstilling. Denne problemstillingen belyses både gjennom musikkanalyse, kulturhistorisk kontekstualisering og diskusjon av metode på feltet operaforskning.

Musikken til den norske, senromantiske komponisten Borgstrøm har vært lite behandlet i musikkhistorieforskningen, og hans opera ”Thora” er, så vidt meg bekjent, ikke blitt analysert tidligere. Med andre ord er denne masteroppgaven mest sannsynlig den første skriftlige, analytiske verk gjennomgangen av dette musikkdramaet som eksisterer. ”Thora” inntar dessuten en spesiell historisk stilling. Operaen er komponert på 1890-tallet, men ble ikke fremført før i 2002. Verket er altså i dag en fortidig gjenstand, som det i tillegg ikke foreligger noen hundreårig fremføringstradisjon til. I motsetning til kjente verker i operaforskning, er dette med andre ord et stykke med en nesten ikke-eksisterende resepsjonshistorie. Dette reiser en del spesielle problemstillinger for en analyse. På grunn av ”Thoras” manglende fremførings-, resepsjons- og tolkningshistorie, må jeg opparbeide verkets kulturhistoriske kontekst. Borgstrøm formulerte dessuten selv ideer om musikk og mening. Etter min oppfatning kan hans egne tekster om opera kaste lys over den musikkdramatiske utformingen i ”Thora”. I tillegg plasserte Borgstrøm seg ambivalent i datidens norskhetfelt. Dette gjør det ytterligere påkrevet å undersøke hvordan Borgstrøm tenkte på 1890-tallet og sette verket inn i datidens kulturhistoriske sammenheng. Denne kontekstualiseringen utgjør oppgavens andre del. Masteroppgaven faller etter alt å dømme i tre deler; metodisk diskusjon, kulturhistorisk kontekst og den mest sentrale delen – verkfortolkningen. Hver av delene består av et antall kapitler, som igjen er inndelt i avsnitt.

Borgstrøms operaverk er i mine øyne ikke bare interessant som et historisk dokument, men har også en estetisk aktualitet. I delen ”metodisk diskusjon”, nærmere bestemt i det andre kapittelet ”hvordan skrive om et historisk operaverk?”, ønsker jeg derfor å problematisere forholdet mellom historisk fortid og estetisk nåtid, et grunnlagsproblem innen musikkhistorisk

forskning som Carl Dahlhaus blant annet tar opp i sin bok ”Grundlagen der Musikgeschichte”(1977). (Som det vil fremgå av litteraturlisten og den senere sitatbruken har jeg forholdt meg til en engelsk oversettelse). Her vil jeg presentere begrepene slik de fremlegges hos Dahlhaus og redegjøre for hans argumentasjonsgrunnlag – autonomiestetikken og historisk hermeneutikk.

Ettersom Borgstrøms operaverk ikke er blitt forsket på før, foreligger det ingen ledemotivkatalog eller fastlagte analyser å ta utgangspunkt i. Det metodiske og teoretiske begrepsapparatet må jeg dermed etablere selv. Operaforskning er i dag et omfattende og sammensatt virkefelt. Av den grunn må valg av tilnærming diskuteres. I analysene av Borgstrøms operaverk ønsker jeg å fokusere på Thorafiguren og musikalsk karakterisering. Første kapittel i metodediskusjonsdelen vil derfor omfatte presentasjon av teoristoff som behandler karaktertegnning i opera og hva det vil si å bedrive operaanalytisk virksomhet. Her trekker jeg inn publikasjoner av Joseph Kerman, Carl Dahlhaus og Carolyn Abbate. Kermans ”Opera as Drama”, første gang utgitt i 1956, utgjør et standardverk innen amerikansk operaforskning. Kerman forfekter at operamusikk karakteriserer, og hans ”operatic criticism” mener jeg derfor er aktuell i forhold til Borgstrøms stykke. Den tyske musikkforskeren Dahlhaus er valgt fordi han har beskjeftiget seg med Wagner-tradisjonen, som også Borgstrøm knyttet seg an til. Abbate er en nyere amerikansk musikolog. Hennes forskning har blant annet vært konsentrert om de kvinnelige hovedpersonene og tilstedeværelse av flere fortellerstemmer i operaverk, tilnæringsmåter som har påvirket mine innfallsvinkler til ”Thora”.

For å si noe spesifikt om hva som skjer i denne operaen er det nødvendig å gå inn i nærlesning av sentrale steder i verket. Disse analysene, hvor det musikalske forløpet ses i sammenheng med tekst, handling og regibemerkninger, utgjør del tre, ”verkfortolkningen”. Her er som tidligere anført Thoraskikkelsen og musikalsk karakterisering valgt som sentral tilnærming.

Av disse grunner får denne masteroppgaven en tydelig tredelt form; metodediskusjon, kulturhistorisk kontekstualisering og verkfortolkningsdel med nærlesninger av utvalgte partier av operaen. Oppsettet er tydelig tredelt (jfr. innholdsfortegnelsen), men jeg understreker at metodisk diskusjon og kulturhistorisk kontekst er å betrakte som forstudier til verkfortolkningen.

Biografisk bakgrunn for verket

Borgstrøm representerer en internasjonal linje i norsk musikkliv omkring 1900 som særlig dyrket det symfoniske diktet og operaformen. Han slo selv igjennom med "Hamlet" i 1903, et symfonisk dikt for klaver og orkester, og gikk deretter inn i en intens skaperperiode hvor han fullførte ytterligere tre andre programmusikalske verk: "Jesus i Gethsemane" (Symfonisk Digtning for stort Orkester, 1904), "John Gabriel Borkman" (Symfonisk Indledning til Ibsens Skuespil, 1905) og "Die Nacht der Toten" (Symfonisk Digtning for Klaver, Strykeorkester, Trompet og Slagverk, 1905). Senere fulgte "Tanken" (Prolog og Symfoni-Digtning i fem Satser, 1916), som i sin tid ble betraktet som et hovedverk i moderne norsk musikk. I tidsrommet mellom 1893 og 1915 ble det komponert nærmere 30 nye norske operaer og syngespill. Foruten Borgstrøm var norsk opera på denne tiden representert med komponister som Ole Olsen, Gerhard Schjelderup, Catharinus Elling, Johannes Haarklou, Sigwardt Aspestrand og Christian Sinding. Disse komponistene var til dels internasjonalt orienterte og inspirerte av wagnerismen og *fin-de-siècle*-stemningen på Kontinentet. Denne norske senromantiske retningen har kommet i skyggen av den nasjonalromantiske hovedstrømmen fra Edvard Grieg, og har vært lite behandlet i musikkhistorieskrivingen (Arbo 1921:194-195, Herresthal 1998, Gulbrandsen 1999:319).

Fra 1887 bodde Borgstrøm 16 år i Leipzig og Berlin. I disse årene ble han godt kjent med tidens operarepertoar, særlig Richard Wagners musikkdramatiske produksjon, og fullførte også selv to hele operaer til egne tekster; "Thora paa Rimol" (1894) med motiv fra sagatiden, og kjærlighetsdramaet "Fiskeren" (1900)(Gulbrandsen 1999:318-319). Kulturhistorisk er det av interesse at "Thora" er skrevet av en norsk komponist i utlandet i en ladet periode i norsk musikk- og kulturliv, i spennet mellom norsk-nasjonale og internasjonale tendenser.

Nasjonalromantikken sto fortsatt sterkt i Norge på slutten av 1800-tallet, og Borgstrøm, som senere viste liten interesse for det norsk-nasjonale, henter til "Thora" det dramatiske stoffet fra Snorres Heimskringla, nærmere bestemt Olav Tryggvasons saga. Handlingen i vikingoperaen er lokalisert til storgården Rimol i Sør-Trøndelag, der den forhenværende kjæresten til Håkon jarl, Thora, er mektig husfrue. Tidsmessig befinner vi oss på slutten av 900-tallet. Rammen for operaen er altså historisk og inkluderer både heltehistorien om Olav Tryggvason og den sagnomsuste beretningen om trellden Kark som myrdet sin egen herre, Norges siste hedenske hersker – Håkon jarl, i grisebingen hos Thora.

Borgstrøm fornyet orkestermusikken etter Edvard Grieg og Johan Svendsen, og er både i samtid og ettertid regnet som en dyktig orkestrator (Arbo 1921:195-196, Gulbrandsen 2001 a:167). Hvilke uttrykksmidler orkesteret er i besittelse av, hadde Borgstrøm klare synspunkter på, som jeg mener å høre konkretiseringer av i ”Thora”. Dette skrev han flere interessante artikler om. Ved hjemkomsten i 1903 ønsket Borgstrøm å videreformidle den tradisjonen av mesterverker som han hadde blitt fortrolig med i Tyskland. Han ville virke som radikaler og folkeopplyser, noe som resulterte i en omfattende kritikergjering, først i Verdens Gang fra 1907-1913, for senere å skrive for Aftenposten fra 1913 og frem til sin død (Gulbrandsen 1999:319). Særlig i Verdens Gang publiserte han tallrike opplysningsartikler om emner som ”Program-Musik”, ”Musikalsk logik”, ”Orchestrets psykologi” og ”Den musikalske utvikling i romancen”. I mange av sine artikler, deriblant i ”Orchestrets psykologi”, fremhever Borgstrøm betydningen av instrumentenes individuelle karakter i den moderne musikken, og viser til gjennombruddene med Berlioz og senere Richard Strauss på dette punktet. For Borgstrøm er ikke instrumentene nøytrale lydtkilder, men bærere av hver sin særskilte karakter, utviklet gjennom en lang tradisjon med opera og programmusikk.

Borgstrøm var i sin samtid både en hyllet, omstridt og debattert kunstner, og ikke minst en respektert og til dels fryktet musikkritiker, men er nesten fullstendig glemt i ettertid. ”Thoras Tornerosesøvn” er derimot definitivt over, mye takket være amatører og ildsjeler. Oktober 2002 satte Trønderoperaen opp musikkdramaet på historisk grunn i Melhus i Sør-Trøndelag. Operaen fikk dermed sin verdenspremiere like i nærheten av vikinggården Rimol der dramaets handling finner sted. Denne oppsetningen førte også til en CD-utgivelse av verket, en innspilling som blant annet har mottatt glimrende anmeldelser i Frankrike. Rett i forkant av ferdigstillingen av denne oppgaven, vil dessuten vikingdramaet ha vært oppført i en semi-scenisk versjon ved det nye operahuset i Bjørvika (Boye-Hansen 2007, Den Norske Opera 2008).

”Thora” som psykologisk drama

Slik jeg ser det må operaen ”Thora” først og fremst betraktes som et stykke musikalsk ”sjelemaleri”, altså en form for psykologisk drama. De enklere karakterene hos Snorre omformes av Borgstrøm til moderne skikkelser gjennom utbrodering av personenes sjelsliv. Vikingmenneskene var også sammensatte individer, synes Borgstrøm å ville si. Vekten i

stykket ligger mer på psykiske tilstander enn på handling, og musikken spiller en vesentlig rolle i skildringen av personenes opplevelser og psykiske liv. Dette utgjør min *første tese*, som er basert på mine studier av verket. En slik intensjon mener jeg også å finne belegg for i Borgstrøms opplysningsartikler. Disse publikasjonene er riktignok forfattet 15-20 år etter ”Thora”, men sammenfallet med utformingen av operaverket tilsier at musikksynet til Borgstrøm ikke endret seg markant på disse årene, og dessuten var det nettopp musikkerfaringene og -opplevelsene fra de viktige formingsårene utenlands som han indirekte her refererte til og ønsket å utbre videre. Artiklene kan derfor ha en relevans også i forhold til dette tidligere verket. Borgstrøms estetiske horisont, hans instrumentbruk og interesse for sjelelivets nyanser, anser jeg som relevante å sette i sammenheng med strømninger ved århundrets slutt som wagnerisme og nyromantikk, men denne historiseringen av Borgstrøms musikkoppfatning og operasyn vil ha verket ”Thora” som omdreinings- og fikseringspunkt. Den overordnede hensikten med å trekke inn utsagnene til Borgstrøm er å kaste lys over og å utvide forståelsen av musikkdramaet.

Spissformulert konfronterte tidens musikalske strømninger Borgstrøm med to utopier, Griegs nasjonalromantikk og Wagners ”Gesamtkunstwerk”. I ”Thora” er det som om Borgstrøm utkomponerer denne spenningen som han selv levde i, mellom en jakt etter et eget norsk tonefall og en syntese av Shakespeares poetiske drama og Beethovens symfoniske stil med et anstrøk av Baudelaires sensualisme på toppen¹. Min *andre tese* er derfor at ”Thora” fremviser en motsetning, kanskje en splittelse, mellom en norsk og en europeisk orientering. Jeg antar altså at Borgstrøms forelegg til operaens libretto, utsnittet fra nasjonalverket Snorres Kongesagaer, skrives inn i en kontinental tradisjon og gjennomløper en psykologisk fortolkning, kort sagt utmeisles til et moderne musikkdrama for sin tid. Overfor det ”norske” næret Borgstrøm motstridende følelser, og ”Thora” er etter mitt syn spesielt ambivalent, noe som krever en nærmere granskning av og redegjørelse for komponistens og verkets stilling i forhold til 1800-tallets nasjonalisme.

En *tredje tese* er at dramaets grunnkonflikt møtes i den splittede hovedrollefiguren Thora, som lojalitetskonflikt og motstridende følelser og holdninger i henne. Som tidligere anført, har Thora en fortid som den hedenske høvdingen Håkon jarls elskerinne. Thora slites mellom

¹ Forholdet til det norske versus det europeiske hos Borgstrøm generelt og i ”Thora” spesielt se henholdsvis Guldbrandsen (1999) og Guldbrandsen (2002 b). Om Wagners ”Gesamtkunstwerk” og fellestrekk mellom hans estetikk og dikteren Charles Baudelaire se Parly (2004:12, 51 og 157 (fotnote nr. 6)).

ønsket om å hevne Håkons svik i kjærlighet og de varme følelsene som hun fortsatt nærer til ham. Samtidig tiltrekkes vikingkvinnen av Olav Tryggvason og uttrykker en åpenlys fascinasjon for den fremadstormende kristne misjonskongen.

Ved å foreta noen nedslagspunkter i operaen vil jeg vise hvordan dramaets dynamikk mellom Åsatroen og den kristne troen, det gamle og det nye, trofasthet og svik, tilgivelse og hevn, lys og mørke, kjærlighet og hat, liv og død kan ses å kulminere i den kvinnelige hovedskikkelsen, som kamper i hennes indre. Tilnæringsmåten kommer dermed til å innbefatte eksempler på musikalsk karaktertegning. Karakterbeskrivelsen eller sjelemaleriet vil jeg tolke gjennom en nærlesning av musikkens motivikk og teksturer sett i forhold til tekst, handling og regianvisninger. Fortrinnsvis ønsker jeg å undersøke hva slags musikk Thora får tildelt, men i et mindre omfang kommer jeg også til å ta for meg den musikalske utformingen av de andre rollefigurene og behandle operaens dramatiske peripetier og høydepunkter. Underveis i den musikkanalytiske delen retter jeg dessuten søkelyset mot operaens ouverture og hvordan dette rene instrumentale forspillet på etterskudd fremtrer halvt som sjelemaleri det også, som skildrende Thoras følelser og skiftende sinnsstemninger.

Metodisk diskusjon

Operaanalyse

Opera er en hybrid kunstform. Den kombinerer det visuelle, verbale og musikalske i en og samme kunstart. Carolyn Abbate insisterer på at operaanalysen fullt ut må ta konsekvensene av dette (Abbate 2007). Det gjør den gjennom å vektlegge den gjensidige påvirkningen mellom de ulike elementene: *”Opera analysis will inevitably face the necessity of acknowledging the polyphony between visual, verbal and musical, in an object it seems compelled to unlayer”* (Abbate 2007). Abbate går inn for en analysemetode som behandler operaverk som ”polyfone”, hvor ingen elementer dominerer eller ses isolert. Dette betyr ikke at det til enhver tid eksisterer likevekt mellom det visuelle, verbale og musikalske, eller at de enkelte systemene ikke kan motsi hverandre. Ved å understreke det polyfone ønsker Abbate å fremheve at operaens rikdom ligger i *interaksjonen* mellom alle disse tre.

I opera utgjør altså teksten, musikken og det visuelle til sammen dramaet. Interessen for operaverkets fortellermåte og helhetlige virkning, dets dramaturgi, deler både Abbate, Carl Dahlhaus og Joseph Kerman.

Musikalsk drama

Joseph Kerman skriver at et drama åpenbarer karakterenes reaksjon på handlinger og i ulike situasjoner, og derigjennom vekker tilhørernes medfølelse, innlevelse og forestillingsevne: *”Drama is or entails the revelation of the quality of human response to actions and events, in the direct context of those actions and events. Opera is drama when it furthers such revelations”* (Kerman 1988:XIV). Men hvordan frembringer operaformen disse avsløringene?

I Kermans ”operatic criticism” fremstår dramaet som helt avhengig av musikken. Her forfektes det stadig at *”dramma per musica”* er *”drama through music, by means of music”* (Kerman 1988:5). Gjennom eksempler fra operakanon gir Kerman en tredelt beskrivelse av hvordan musikken kan bidra til å artikulere dramaet i opera.

Det første dramaturgiske virkemidlet Kerman nevner er musikkens evne til det han kaller *characterization*; å informere om en karakters tanker og handlinger og å gi innsikt i følelseslivet til karakteren. Kerman skriver at musikken omformer karakterene i librettoen til "virkelige" mennesker, ved å berike dem med flere nyanser (Kerman 1988:215). Han trekker også frem at musikken kan forandre rollefigurene, bringe en ambivalens inn i dem, som kan gjenspeile naturlig menneskelig irrasjonalitet (Kerman 1988:217). På denne måten agerer komponisten som dramatiker og har stor innflytelse på formingen av karakterene.

Det neste punktet Kerman behandler angår musikkens kapasitet til å generere eller modifisere en handling (action): "*In the libretto the action is merely indicated. Its real life, the life of action as it is experienced, is generated by [...] music*" (Kerman 1988:221). Denne virkemåten har sammenheng med at musikken eksisterer i tid og artikulerer tid. Derfor kan den inngå en fruktbar forbindelse med dramaet: "*In treating actions performed or witnessed or even decided upon, drama deals with their quality in time, something that music also deals with extremely well*" (Kerman 1988:219). Musikken er egnet til å gjenspeile, understreke og klassifisere de handlinger som foregår på scenen. Dette gjelder både handling som utføres fysisk og handling som foregår inne i hodene på karakterene. På denne måten settes komponisten i stand til å kunne gi en handling som ikke er mer enn antydning i librettoen, stor vekt ved hjelp av musikken. Motsatt kan også musikken, ved ikke å respondere adekvat, trivialisere eller ugyldiggjøre handlingen.

I den siste kategorien Kerman nevner fungerer musikken på en mer generell og gjennomgripende måte ved at den etablerer en verden hvor det er sannsynlig at dramaets hendelser og ideer finner sted: "*Music of a particular sort establishes a particular world or a particular field in which certain types of thought, feeling and action are possible*" (Kerman 1988:215). Det ikke-verbale spiller i utgangspunktet en betydelig rolle i taledramaet. Kulisser, lys, kostymer, i tillegg til gester og kroppsholdninger til aktørene, og enkelte ganger musikk, brukes til å skape en passende atmosfære. Men innenfor rammene av et skuespill kan musikken kun bli tildelt en underordnet rolle i forhold til den dramatiske diktningen. I operaen derimot kan musikken virke på en mer gjennomgripende måte, f.eks. ved å puste en "nasjonal" grunntone inn i verket. Dette er i tråd med Kermans punkt om musikkens stemningsskapende innflytelse: "*We may respond not so much to individual moments or sections in an opera as to a total drenching of the action by music of a particular sort*" (Kerman 1988:223). Kerman nevner eksempelvis den spanske og russiske diskursen i

henholdsvis Bizets "Carmen" og "Boris Godunov" av Musorgskij. I forbindelse med omtalen av hvordan tilskueren innvies i en egen verden, som ved musikkens hjelp virker troverdig, anser Kerman det relevant å rette blikket mot Wagner. Med sin "uendelige melodi" og ledemotivbruk skapte Wagner et nytt perspektiv på tiden. Ledemotivene er tilbakevendende i hans operaer, i mange ulike former. Når musikalske passasjer returnerer i en opera, settes vi tilbake i tid og det foregående fremkommer i et nytt lys. Wagner gjorde dette grepet kontinuerlig, og tiden ble et område mer enn et forløp: "*every moment exists in terms of the past while it stands ready for reinterpretation in terms of the future*" (Kerman 1988:225). Dette etablerer ifølge Kerman et musikalsk rammeverk for tanker, handlinger og følelser. Slik danner Wagner sin egen operatiske verden der han ved hjelp av musikalske virkemidler definerer sitt eget forhold til tiden.

Operakomponisten klarer å gi liv til karakterer, foreta psykologiske skildringer og skape stemning, gjennom å bevare en meningsfull skala av distinksjoner i sitt musikalske språk. Ifølge Kerman fungerer musikken i operaen på samme imaginære og betydningsmettende måte som poesien i versedramaet:

The function of dramatic poetry is to supply certain kinds of meaning to the drama, meanings that enrich immeasurably, and enrich dramatically, and that cannot be presented in any other way. What is essentially at issue is the response of the persons in the play to the elements of the action (Kerman 1988:5).

I den sammensatte kunstformen som opera representerer opplever vi hvordan tekst og tone forsterker hverandre. "[Komponistens] differensierte musikalske språk gir ordene den *dybderetning* som de ellers ville mangle qua rent språklig fremstilling, mens ordene gir musikken en *meningsretning*" (Guldbrandsen 2001 b:22, forfatterens kursivering).

Affektdrama med mistro til det argumenterende språket

I likhet med Kerman fremhever Carl Dahlhaus i sin artikkel, "What is a musical drama" (1989), musikken som bæreren av det dramatiske i opera og legger til grunn at kunstformen synes å bero på en fundamental mistro til språket. Teateret hviler på den premiss at alt av viktighet som hender mellom mennesker kan uttrykkes i tale, gjennom utveksling av replikker. I skuespillet er dialogen det strukturerende element som driver handlingen

fremover, hevder Dahlhaus. Det dramatiske tyngdepunktet i opera ligger derimot ikke i resitativenes dialog og argumenter, men i arienes fremstilling av affekt og strukturen av monologer gjennom operaens forløp (Dahlhaus 1989:100). I stedet for en dramatik som uttrykker sitt konfliktstoff gjennom argumenterende replikker, får vi i opera et drama som styres av affekter. Affektene blir den underliggende strukturen i konfliktstoffet mellom karakterene. Disse affektene drives suksessivt frem gjennom lyd. Dahlhaus tar her utgangspunkt i 1700-tallets *opera seria*, og signaliserer et ønske om å skifte fokus fra resitativer til arier når det gjelder undersøkelsen av det dramatiske ved opera. Han henviser til at ariene ikke ensidig bør oppleves som isolerte lyriske kontemplanjoner der handlingen stopper opp. I opera vil relasjonen mellom karakterene fremvises i forholdet mellom de forskjellige arienes ulike affekter, langt mer enn i resitativenes dialog, som tradisjonelt har blitt oppfattet som operaens dramatiske kjerne. Ariene, som musikalsk sett er de mest interessante delene, utgjør dermed også de partiene der dramatikken er å finne, ifølge Dahlhaus.

Opplevs ”Thora” som et drama av affekter? Utbroderer Borgstrøm rollefigurenes indre? Sagt på en annen måte: Er musikkdramaets sak de politiske intrigene og religiøse omveltningene som Snorre beskriver, eller er det snarere handlingens eksistensielle og emosjonelle understrømmer som løftes frem i Borgstrøms stykke? Jeg er altså interessert i hvordan Borgstrøm behandler de psykologiske handlingene, de indre kampene i aktørenes sinn. Som vi har sett Kerman understreke, utgjør denne utpenslingen av rollefigurenes følelser og sjelsliv et av operakomponistens uttrykksmidler. At Borgstrøm benytter seg av dette dramaturgiske virkemiddelet har jeg allerede antydnet innledningsvis, idet jeg skisserte hvordan stykket etter mitt syn særmerker seg ved karaktertegningen og det musikalske sjelemaleriet. Å underbygge og finne belegg for dette inntrykket blir en sentral oppgave i verkfortolkningsdelen.

Tidsstrukturer – veksling mellom nåtid, tilbakeblikk og antesipasjon

Innledningsvis annonserte jeg en antatt innebygd ambivalens i verket, mellom det nasjonale susjettet i librettoen og den musikalske omformingen av dette til en moderne opera for sin tid – til et indre drama i kontinental støpning. Hvordan musikken påvirker teksten slik at det skjer en transformasjon fra en form til en annen, utredes nettopp hos Dahlhaus. Han fremholder at det dramatiske i opera ikke ligger i innholdet *per se*, men snarere i det dialektiske forholdet

som de to parametrene form og innhold inngår i. Dette poengterer han sterkt ved å betone at operaverket ikke kan forstås ut fra referater av librettoen. Det er kun gjennom musikkens tilskudd at dramaet konstitueres: *"A libretto is not a drama until music makes it one"* (Dahlhaus 1989:97). Operateksten får først sin fulle mening når den fremsynges i musikkdramaets klanglige sammenheng. Innholdet kan ikke skilles fra formen. Tekstens form (den rytmiske og syntaktiske strukturen) som er uløselig bundet til innholdet, blir i stor grad ødelagt i operaen og erstattet med en annen basert på musikken (Dahlhaus 1989:101). Librettoen, eller parafraser over denne, kan følgelig ikke fortelle hva operaen utsier som musikalsk drama. To sentrale momenter unndras derved oppmerksomheten – klangen og fortellermåten – begge uatskillelige fra utførelsen i tid. Førstnevnte dimensjon innbefatter musikkens tiltrekkende klanglige fremtoning – vibrerende, dyster og skjønn. Klangstoffet tilfører en følelsesmessig utdypning, estetisk opphøyelse og psykologisk nyansering av rollefigurenes ytringer. Med fortellermåten sikter jeg her til forholdet mellom tekst og musikk, og ledemotivteknikkens muligheter når det gjelder å forbinde nåtiden med fortiden, og endog det fremtidige. Den angår altså de temporale vekslingene mellom det som skjer på scenen i spilløyeblikket, forhistorien som fortelles og såkalte "unseen actions" (parallele (samtidige) hendelser som det kun refereres til) uttrykt gjennom tekstlige og musikalske narrasjoner.

I første omgang benytter Dahlhaus disse ulike tidsstrukturene til å underbygge sitt syn på operaen som sterkt dominert av det nåtidige. Han hevder at selv om forhistorie og "unseen actions" kan oppta en stor del av librettoen og på ingen måte er uviktige, får de mindre dramatisk vekt enn hendelsene som foregår på scenen, og blir derfor lite fremtredende i en opera. Dette bunner i musikkens umiddelbare nærvær, dens øyeblikks- og stedbundne vesen:

Melodic expression, unlike verbal expression, does not reach beyond the present moment but exists entirely in the given situation; it isolates that situation and lifts it out of its context, so that what has gone before recedes into oblivion with no thought given to the consequences which follow the particular moment (Dahlhaus 1989:102)

Dahlhaus retter her fokus mot det sceniske, det som skjer på scenen i spilløyeblikket. Handlingen som realiseres av den klingende musikken tildeles langt større dramatisk vekt enn hendelsene som kun kommer frem gjennom teksten. Musikkens natur som knyttet til tid og sted, særlig åpenbart i operaformens helt essensielle element – sangen, inntar en naturlig

forbindelse med den fysiske tilstedeværelsen av de sceniske aktørene, og danner således et uttrykk som er meget nært knyttet til spilløyeblikket.

Operahistoriens dramaturgiske forestillinger er sammenknyttet med utviklingen av musikalske midler og formprinsipper som kan innfri dette dramatiske målet uten å komme for sterkt på kollisjonskurs med tidens rådende musikalske komposisjonsideer (Dahlhaus 1989:110). Dette avhengighetsforholdet munner Dahlhaus sin artikkel ut i, konkretisert med Wagners reformarbeid. Det var først da Wagner forstod at "musikalsk prosa" i vokalpartiene støttet av en "uendelig orkestermelodi" opprettholdt en musikalsk sammenheng som tilfredstilte lytterens behov for formmessig integrasjon, at et musikalsk drama basert på dialog kunne bli en realitet. Wagners instrumentale kompositoriske prinsipper bidrar til at operagenren nærmer seg skuespillets dramaturgi med realisme som estetisk rettesnor. Hans symfoniske stil i orkesterdelene bistår en "dialogisering" av musikken og en "musikalisering" av dialogen, ifølge Dahlhaus (Dahlhaus 1989:103-104).

Dialogen i taledramaet som modell fører til en oppløsning av den periodiske struktur til fordel for en "musikalsk prosa", som ikke er skjematisk oppbygd, men konstruert etter vendingene i teksten og derfor av ulik fraselengde. Men "musikalsk prosa" ville falle fra hverandre og fremstå fragmentarisk, hvis den ikke kunne hvile på en orkestral grunnpillare som sikret kontinuitet, slik Wagner skapte med sin vev av ledemotiver. Denne teknikken utgjør en motsats til opera som affektdrama dominert av det scenisk nåtidige. Ved hjelp av ledemotivene kan det trekkes forbindelser mellom de sceniske begivenhetene og tidligere hendelser og ideer i forhistorien og "unseen actions". Musikken kan til og med mane frem vage forutanelser som gradvis krystalliseres. En scenisk begivenhet heftet med tonende erindringer er ikke ensbetydende med temporale modus som flyter inn i hverandre. Tvert imot blir den tidsmessige avstanden synliggjort gjennom erindringsmotivene. Situasjonen tilføres tidsmessig dybde. Hendelsens betydning og rekkevidde opphøyes, forsterkes og ses i et større perspektiv, vel og merke hvis ikke det fortidige totalt overskygger det nåværende. Forbindelsen som opprettes mellom det nærværende og det forgangne bidrar altså til at tiden gjøres bevisst og fremstår som et virkende moment (Dahlhaus 1989:104, jfr. også Dahlhaus 1990:54).

Oppløsningen av "kvadraturen", dvs symmetriske fraser og perioder, får sammen med utformingen av en "uendelig melodi" i orkesteret konsekvenser for tonaliteten, og øker

betydningen av melodiske gjentakelser. Ønsket om et ubrutt kontinuum finner hos Wagner sitt like i en ”flytende tonalitet”, hvor harmonien kadenserer irregulært og uforutsigelig, noe som derfor medfører utviskelse av et tonalt sentrum. Når det gjelder gjentakelse av melodiske elementer mener Dahlhaus at dette ikke utgjorde den vesentligste komponenten i operamusikkens formkonstruksjon på 1800-tallet (Dahlhaus 1989:108). Inntrykket av en integrert form i romantikkens arier oppnås mer med kvadraturen og den lukkede tonale strukturen som syntaksen hviler i, enn direkte fra melodisk reprise. Det er først som en kompensasjon for den manglende syntaktiske regulariteten at melodisk gjentakelse blir avgjørende for formoppbyggingen, noe som inntreffer i Wagners dramaer fra og med ”Rhingullet”. Gjentakelsene av ledemotivene former ikke et fast mønster, men skaper inntrykk av formmessig koherens utelukkende gjennom assosiasjon – en gradvis utkrystallisering av kryssforbindelser og slektskap motivene imellom, slik at alt til slutt virker å være forbundet med hverandre, og det til tross for at lytteren ikke har et på forhånd kjent formskjema å utgå fra. Og jo tettere veven er knyttet, desto mer overbevisende fremstår motivnettverket og den musikalske formopplevelsen (Dahlhaus 1989:107-109).

Etter min oppfatning berører spillet med tiden noe konstitutivt i Borgstrøms ”Thora”. Verket lar oss for det første ane en nærmest fiktiv fortid tradert gjennom Snorres susjett. I neste omgang fornemmes Borgstrøms tid – 1890-årenes ladede musikkultur i Norge – utspent som en ambivalens mellom nasjonalromantikernes historiske interessefelt og norske internasjonalt orienterte komponister. Denne motsetningsfylte innstillingen er merkbar i beskjeftigelsen med sagastoff, i bruken av melodiske arier og ”norsk” mannskorsang kontra streben etter en symfonisk-dramatisk, gjennomkomponert form.

Den tidsmessige dimensjonen ved verket, det historiske spennet og spillet, angår også diskrepansen mellom Borgstrøms senromantiske univers og erfaringen av stykket som estetisk uttrykk i dag. Dette sjiktet rommer historiens endring, men også fascinasjonskraften operaen fortsatt kan aktivere. De historiske musikk- og operaverkenes unike fremføringsmuligheter er her av grunnleggende betydning. Disse fortidige gjenstandene gis dermed et potensial til å kunne erfares som et aktuelt utsagn i nåtiden, til tross for historiens forvandling. Dette kommer jeg nærmere inn på i kapitlet ”Hvordan skrive om et historisk operaverk?”.

Tidsaspektet vedrører også musikkens tidsforløp og musikalske øyeblikk av fortellende art. Musikkens fortellermåte og fortellertid kan omfatte orkesterets narrative passasjer gjennom

bruk av prolepser og analepser, – foregripelser og tilbakeblikk – og som veksling mellom lyriske erindringsbilder og dramatiske handlingsøyeblikk. Men det kan også angå tilstedeværelse av flere tidslag i sangene, sammenstilling av episk tid og fremførelsestid. Sagt på en annerledes måte; sjikt med ”objektiv” gjenfortelling og frembringelse av fortid kontra det sanglige og sceniske, det mimiske og gestiske, fanget i sanselig nåtid.

Narrative scener i operaen og særlig Ringens store narrasjoner har opptatt Abbate (1991). Musikkens fortellerstemme sammen med operaverk betraktet som levende kunst skapt for scenen, danner to hjørnesteiner i hennes forskning, som jeg har hentet inspirasjon fra til min egen operaanalytiske virksomhet. Verkets kanskje viktigste aktør i Borgstrøms ”Thora” er etter min oppfatning orkesterets instrumentale fortellerstemme. Gjennom flettverket av motstemmer i orkesterveven kan verket utdypes med flere betydningsnivåer. Hvilke stemmer som trer frem fra disse rikt komponerte feltene og helhetsvirkningen av dem i den sceniske, musikkdramatiske forestillingen, står og faller med oppførelsen – fremføringsmåten og lytteropplevelsen. Dette performative spillet gjelder selvfølgelig også operaens øvrige ledd – måten tekst, sang, spilling og regi artikuleres og persiperes på. ”*Framføringen kommer ikke i tillegg til verkets mening, men medkonstituerer denne*”, som Gulbrandsen formulerer det (Gulbrandsen 2001 b:36). Borgstrøms drama kan derfor bare uttrykkes fullt ut gjennom operaens møte mellom tekst, scenisk handling og musikk. Dermed står heller ikke Borgstrøm lenger alene i sentrum som verkskaper. Det er flere medskapende stemmer i spill, og på spill.

”Tekstlig polyfoni” og kompleksitet

Analytical accounts of opera might strive to become what might be called dramaturgical interpretations, seeking, in such non-congruent nodes, the drama of opera, a polyphony beyond mere coincidence of monophonic lines that constitute the virtual essence of opera. The dialogue-like nature of opera seems in the end to suggest a general rejection of totalizing approaches, and an adoption of plural strategies with the capacity to acknowledge its diversity and richness (Abbate 2007).

Abbates tilnæringsmåte til operagenren gir gjenklang av den russiske litteraturteoretikeren Mikhail M. Bakhtins (1895-1975) ideer om det dialogiske og polyfone i tekster; hvordan flere stemmer er tilstede i ett og samme verk. Denne inspirasjonen understrekes også av Abbate selv: ”*Voice is understood in a Bakhtinian sense, not literally as the reported dialogue of this or that character within the novel, but registers of speaking that are the mark of narrator-*

speakers inhabiting the text” (Abbate 1991:252-253). Abbate tar utgangspunkt i forestillingen om at operamusikk opererer med flere former for narrativ sang, og med dette menes ikke kun den vokale stemmen, men også orkesterets forskjellige tematiske stemmer. Disse stemmene kan både tale med og på tvers av teksten. Dermed kan man høre mange ulike narrative stemmer på en gang, og flere av linjene er ofte i konflikt. Abbates tese innebærer at musikken ikke bare ”forestiller” begivenheter – fungerer som en slags illustrasjon av handlingen, men den motsier av og til handlingen som en moralsk distanserende historie (Abbate 1991:Xi-Xii). For interpretasjonen innebærer musikkverkets flerstemmighet at det ikke finnes én fortolkningsmulighet, men mange, og følgelig fremstår rollefigurene som flertydige og komplekse.

Fra komponistens stemme til stemmesubjekter inne i verket

Forskere har tradisjonelt oppfattet komponisten som operaens autoritative subjekt. Abbate trekker frem Edward T. Cone, forfatteren av boken ”The Composer’s Voice”(1974), som en representant for dette standpunktet. Ut i fra Cones syn er verket grunnleggende monologisk (betegnet med Bahktins terminologi) og monofont, selvfølgelig ikke bokstavelig ment som én melodilinjje, men forstått som at alle hørte ”ytringer” utgår fra ett enkelt komponistsubjekt. Dette subjektet omdefineres av Abbate. Hun forkaster ideen om en kontrollerende skaperstemme utenfor og over kunstverket. For henne blir operafigurenes stemmer verkets subjekter: ”To Cone’s monologic and controlling ”composer’s voice”, I prefer an aural vision of music animated by multiple, decentered voices localized in several invisible bodies” (Abbate 1991:13). Med dette menes ikke at fokuset bare er flyttet fra komponisten til sangerne. Abbate refererer til Roland Barthes’ forståelse av musikken som ”sanselig stereofoni” og den retoriske figuren *prosopopeia*, besjeling eller personifikasjon, det vil si en fremstilling der natur, ikke-levende ting og abstrakte begreper blir tillagt menneskelige egenskaper. Dette er altså en figur som virker sterkt fantasieggende visuelt, gjennom å fremkalle noe ikke-menneskelig med ansikt og øyne. Med musikkens ”stemmer” omformes tropen til en auditiv versjon hvor det å forestille seg menneskelige ansikter og kropper betyr å frembringe lyder fra disse ansiktene lepper og munn. Som Barthes antyder er selvfølgelig ikke disse kroppene instrumentalistene eller sangerne *in persona*. Vi må skille de utøvende subjektene, den direkte fysiske kilden til musikkproduksjonen, fra subjektet eller subjektene som snakker, eller mer treffende ”synger” inne i musikkverket: ”In the absence of a visible

orchestra (even in its presence) we do hear a subject or subjects, but not merely the composer: rather, we hear singers who sing through the bodies of the sopranos, tenors, basses, violins, horns, and all the others" (Abbate 1991:14). Med andre ord, subjektiviteten spres, omplasseres og gjøres gåtefull.

Det performative og kroppslige aspektet

Musikkens umiddelbarhet og flyktighet får Abbate til å stille følgende spørsmål: "Hva forstår vi som opprinnelsen til de tekstlige og musikalske lydene vi hører?" Svaret leder oss over til betraktninger rundt musikkverket som grunnleggende performativt og argumenter for å implementere kroppslige erfaringer i musikkanalysen: "Musikken utgår fra menneskekropper" (Abbate 1991:12-13).

Ingen enkelt og i operaen allvitende komponiststemme synger det vi hører. Publikum må derfor splitte det klingende stoffet opp i flere stemmer, og bak det hørte eksisterer det kropper. For Abbate er det ikke likegyldig om musikken kommer fra orkestergraven eller fra sangerne. Det performative aspektet, tilstedeværelsen av en person på scenen som bruker stemmen sin, får en fremtredende plass i analysen.

Operaen eksisterer ikke med mindre den blir gitt liv av sangerne. Musikk er "live performance", levende og nærværende. Den er til i form av fysisk og sanselig kraft, som overveldende klang. Analyser som inkluderer den menneskelige kroppen bør derfor ikke kun være ensbetydende med de resonerende kroppene på scenen, men kan også innbefatte den virkningen sangen og orkestermusikken har på publikums kropper. Gjennom fremføring i tid beveger og fanger musikken oss. Fremførelsene er fundamentale for musikkgledden, men kan samtidig virke så truende gjennom følelsen de gir av noe som går tapt. For den akademiske skrivingen betyr performance-aspektet å innlemme dette merkelige øyeblikket da musikk realiseres, kreeres og i samme stund svinner hen.

Lydhør versus døv for sine musikalske omgivelser

Operakarakterene som skritter over scenegulvet lider av døvhet. Denne påstanden kan lyde merkverdig, men er en av operagenrens fundamentale illusjoner. Operaen inneholder både

utrolige aspekt og gjenkjennelige menneskelige situasjoner. Denne kombinasjonen av det fantastiske og det realistiske fordrer en spesiell og komplisert forståelse av musikken vi hører. Generelt må vi anta at denne musikken ikke er produsert av eller innenfor sceneverdenen, men utgår fra andre *loci* som hemmelige kommentarer kun for vår ører. Likeledes må vi gå ut i fra at karakterene vanligvis er uvitende om at de synger. Dette utgjør en grunnleggende perseptuell kode når det gjelder å høre og å se opera, som selvfølgelig åpner muligheten for en vidunderlig motsats. I det øyeblikket en karakter krysser grensene mellom det fenomenologiske og det numinøse, og hører det som klinger bakenfor hans eller hennes realistiske sang, fremkommer en helt spesiell virkning. Effekten allegoriserer operatilskuerens opplevelse (som ”hører musikken”), og samtidig splittes den autoritative komponiststemmen (som ”skaper musikken”) ved å forflyttes til en karakter som nylig har blitt oppmerksom på at han eller hun er en utøver (som gjennom å synge også ”lager musikk”). Disse bevisste sangnumrene fremstår altså som en kommentar på selve operaformen, som et spill i spillet – en fremføring i fremføringen: *”Like phenomenal song, such moments are the means by which opera flaunts itself, representing within itself those who watch and hear it, who write it, and who perform it, even as it blurs the distinction between the three functions”* (Abbate 1991:119). Når karakterene kan høre den omgivende scenemusikken tydeliggjøres denne innsikten: Rollefigurene kan traktere et instrument eller formane sitt publikum om å lytte til deres sang. Lyren knyttes eksempelvis til sangen av operahistoriens tallrike Orfeusfigurer. Da Mozarts Don Giovanni beiler til Elvira synger han en serenade til mandolinspill, og blir derigjennom oppmerksom på at han utnytter musikk. Senta i Wagners ”Den flygende Hollender” annonserer at hun vil ”synge en sang”, Erik formaner den samme Senta til å ”høre” om en drøm og en annen Wagnerrolle, Tannhäuser, synger *”hör an, Wolfram, hör an”*. Den endelige vendingen og befrielsen fra døvhet skjer i Strauss’ ”Elektra”, der primadonnaen identifiserer seg selv som musikkens kilde: *”Ob ich nicht höre? Ob ich die Musik nicht höre? Sie kommt doch aus mir”* (Abbate 1991:117, 120 og 135).

Polariteten mellom å høre og ikke å høre elimineres hos Edward Cone, hevder Abbate. Dermed kommer han også til å antyde at operakarakterene konstant allegoriserer ”Mesteren” – komponisten:

When characters subsist by virtue of the operatic medium, the musically communicable aspects of their personalities have been brought to full consciousness, so that characters naturally express themselves in song – song of which, in the peculiar operatic world they inhabit, they are fully aware (her sitert etter Abbate 1991:121).

Å argumentere for at operakarakterene er konstant bevisst sitt musikalske medium vil utviske distinksjonen som tillater lydhøre sekunder å oppnå symbolsk kraft. Å opprettholde skillet mellom fenomenologisk sang og ”uhørt” musikk, muliggjør å fremheve de sjeldne øyeblikkene hvor tilsynelatende ikke-hørbar musikk strømmer inn i protagonistens bevissthet, og skaper inntrykk av at vi nå hører musikk som resonerer i karakterens sinn.

Hvor bevisste virker de syngende rollefigurene i ”Thora” om sin egen sangs symbolske motivutsagn? Hvilken betydning kan eksempelvis fremkomme ved at jarlens heltemotiv tas opp i Thorafigurens sangstemme? Og hvorfor synger Olav plutselig Thoras lengselsmotiv? I opptakten til sviket under låven klinger melodifrasen til Olav fra det forutgående optrinnet, hvor kongen har utlovet gods og gull til den som kan ta Håkon jarl av dage. Hvilken funksjon får dette musikalske materialet når det her opptrer i orkesterstemmer eller som det melodiske innholdet i jarlens og trellens vokaluttrykk? Hvordan orkesterstemmene oppfattes, høres eller ikke høres, av sangerne, er likeledes interessant å undersøke. Er det steder hvor instrumentalmusikken får en umiddelbar korrelasjon i form av en gest, nøling eller lytting på scenen, eller foresvever stemmene i orkesteret mer utydelig for sangerne, som om de kom langt nede fra karakterenes ubevisste dyp?

Det er flere innganger til et musikkverk, og ikke minst til et operaverk, som foruten musikk implementerer poesi og dramatisk handling. Operaanalysen trenger derfor å anvende termer som går ut over grensen for det musikkvitenskapen anser som det rent musikalske og over i fortolkning av musikken også på dramaturgiske nivåer. Den må altså undersøke måten det musikalske materialet brukes på dynamisk eller fortellerteknisk sett. I møte med Borgstrøms opera ”Thora” vil jeg lytte etter signifikante stemmer i teksten og musikken, og ha i mente genrens polyfone karakter som gir rom for både symbiose og sammenstøt mellom de tekstlige, musikalske og visuelle komponentene.

Hvordan skrive om et historisk operaverk?

Som jeg innledningsvis påpekte inntar ”Thora” en særstilling historisk sett. Uten et eget operahus var det ikke gode utsikter til å få oppført operaer her i Norge på Borgstrøms tid. Som Ingeborg Kindem er inne på, kan nok Borgstrøm ha hatt intensjoner om å få musikkdramaene sine satt opp på Nationaltheatret (Kindem 1941:157). Slik gikk det derimot ikke, og siden har det vært stille rundt operakomposisjonene. Vi har dermed ingen kunnskap om ”Thoras” mottakelse i sin samtid, ei heller virkningen av verket i de påfølgende hundre år. Først etter år 2000 fikk ”Thora” sin urfremførelse i Melhus. Det var her man hadde initiativ nok til en slik stor produksjon, da operaentusiaster i kommunen fant ut at det forelå en uoppført opera med lokal tilknytning. ”Thora” som musikkvitenskapelig undersøkelsesobjekt, som gjenstand for kultur- eller operaanalyse glimrer likeledes med sitt fravær. Nærværende tekst er den første verkgjennomgangen, men i likhet med oppsetningen i Melhus, et nåtidig fortolkningsarbeid. Den historiske avstanden mellom verkets tilblivelsesår og interpretasjonstidspunkt nødvendiggjør en diskusjon av begrepene historisk fortid og estetisk nåtid, grunnlagsproblemer innen musikkhistorisk forskning som Dahlhaus har behandlet.

Med innslag av tragisk heroisme og tenking i symboler og dikotomier (lys/mørke, kjærlighet/død, svik/troskap, høysinn/lavhet), fjerner Borgstrøms ”Thora” seg fra Snorres fortelling og legger seg nærmere et susjett fra romantikken og en estetisk horisont i tiden rundt det forrige århundreskiftet preget av strømninger som wagnerisme, nasjonalisme og nyromantikk. Dette inntrykket forsterkes dessuten av min antagelse om musikkdramaets hovedvekt på psykiske tilstander og en mulig avlesbar ambivalens i forholdet til norskhet. Borgstrøms blikk på Snorre er med andre ord uløselig bundet til det sene norske 1800-tallets kulturelle, moralske og psykologiske forestillingsverden, og må følgelig settes inn i en historisk sammenheng. Derfor kommer jeg også til å trekke veksler på en artikkel av Gary Tomlinson – ”The Web of Culture. A Context for Musicology”(1984) – om betydningen av å forstå musikkverkets kulturhistoriske kontekst.

Verket i kulturhistorisk kontekst

Tomlinson benytter en antropologisk teori utviklet av Clifford Geertz som utgangspunkt for en diskusjon av kulturanalysens relevans for musikkvitenskapen. Det sentrale i Geertz’s

arbeid kan sammenfattes i følgende grunnprinsipp: For å forstå individuelle menneskelige handlinger trenger vi å tolke den kulturelle konteksten de inngår i (Tomlinson 1984:351). Med hensyn til musikkvitenskapen anfører Tomlinson at musikalske verk reflekterer menneskelige kreative handlinger og derfor bør forstås gjennom tilsvarende fortolkning, som deler av en kontekst – et nett av meningssammenhenger som utgjør en kultur. Tomlinsons diskusjon av kulturanalysens betydning plasserer den sosiale og kulturelle konteksten som primær. Vi er ikke først objektive. Dette forklarer Tomlinson ved å referere til Geertz's skille mellom en tynn og en fyldig beskrivelse ("thin and thick description") og et eksempel med tre gutter som blunker. Geertz har igjen lånt begreper og illustrasjon fra Gilbert Ryle. Scenariet er som følgende: Den ene gutten har en ufrivillig rykning – "leamus", andremann flørter og den tredje parodierer sistnevnte – er ironisk. Ved kun å se på hvordan muskelapparatet fungerer fremstår alle tre øyebevegelsene som det samme blunket. En tynn beskrivelse - at guttene raskt lukker det høyre øyelokket – vil altså ikke skille dem fra hverandre som vidt forskjellige handlinger. Meningen oppstår i en kontekst. Her antar handlingene betydning og kan bli begripelige, med andre ord fyldig beskrevet: *"Meaning arise from the connections of one sign to others in its context; without such a cultural context there is no meaning, no communication"* (Tomlinson 1984:351). Forståelsen og (re)konstruksjonen av det kulturelle vevet kommer først og konstituerer handlingene, "setter blunkene som det de er". Likeledes blir det helt essensielt å trekke inn den kulturhistoriske konteksten for at musikk- og operaverk skal gi mening.

Musikkhistorieskrivningens legitimitet

Ifølge Dahlhaus er musikkhistoriens primære studieemne betydningsfulle musikkverk – stykker som har overlevd sin opprinnelige musikkultur. Som en konsekvens av dette vil det estetiske nærværet gripe inn i utredningen av fortiden som et utvalgs-kriterium og som en faktor som bestemmer hva vi ønsker å vite noe om. Studiet av verkenes historie tjener derfor en dobbel funksjon: det illuminerer sammenhengen verket ble til i og kaster lys over relasjonen dagens lyttere har til stykket, for som Dahlhaus påpeker utgjør musikkverkets virkningshistorie forhistorien til nåtidens resepsjon. I likhet med Tomlinson hevder Dahlhaus at vi oppnår en bedre forståelse av et undersøkelsesobjekt, enten det gjelder et musikkstykke eller vårt eget forhold til dette, ved å vite historien bak det (Dahlhaus 1997:3).

Men Dahlhaus understreker også at historikeren ikke må overse det estetiske nærværet selv om han eller hun ønsker å sette verket inn i en historisk kontekst. *”Written history must take its character from the manner in which the object under discussion in a certain sense...still is”*, skriver han med henvisning til Johann Droysen (Dahlhaus 1997:3-4). Hvorfor verket har betydning for oss i dag må være utgangspunktet for historiefremstillingen. Verdien av å minnes fortiden ligger i nåtiden: *”Music of the past belongs to the present as music, not as documentary evidence”* (Dahlhaus 1997:4). Nærværet, relevansen er drivkraften for å bedrive musikkhistorisk forskning. Vi dyrker og studerer historiske verk, fordi vi mener de er aktuelle i dag. Fortiden brukes til å bekrefte nåtidens sannheter, til å underbygge og legitimere egen forskning. Borgstrøms *”Thora”* er fengslende som representant for en spennende periode i norsk operahistorie, men i mine øyne er ikke verket bare av kulturhistorisk interesse; det har også en estetisk aktualitet, enten en tenker på samfunnsmessig forhold som maktmisbruk, nasjonalisme og religionskriger eller mer personlig og eksistensielt. Dahlhaus maner nettopp til besinnelse overfor historisk og kulturell kontekstualisering og gjør oppmerksom på musikkhistorieforskningens spesielle berettigelse, hvordan musikkhistorie skiller seg grunnleggende fra den allmenne historien. De musikalske frembringelsene utgjør annet og mer enn historiske data eller sidestykker til de historiske begivenhetene. Musikkverkene betydning rager med andre ord ut over hva de representerer som historiske dokumenter; det gjør de i kraft av sin estetiske karakter. Komponister er historiske aktører og tar del i historiske hendelser i deres egen tid, men de *”kommuniserer”* også med oss i dag. Musikkverkene er ikke ugjenkallelig overlatt til fortiden, slik som tilfellet er med politiske hendelser, men de kan annammes i nåtidige fremførelser:

Music historiography has a different legitimation from political historiography. It differs from its political counterpart in that the essential relics that it investigates from the past – the musical works – are primarily aesthetic objects and as such also represent an element of the present; only secondarily do they cast light on events and circumstances of the past (Dahlhaus 1997:4).

Aksenten i musikkhistorien faller derfor på forståelsen av verkene, som i motsetning til den politiske historiens materiale, ikke bare er fremstillingens utgangspunkt, men snarere omvendt: dens mål (Dahlhaus 1997:4).

Estetikk og hermeneutikk

Å vektlegge det estetiske nærværet er ikke ensbetydende med å overse tidsavstanden fremhever Dahlhaus, og underbygger dette med hermeneutisk teori. Et grunnleggende aksiom innen denne forståelses- og fortolkningslæren innebærer at overleverte tekster, både musikalske og lingvistiske, forblir delvis obskure dersom ikke deres historiske forhold og betydning analyseres. Den hermeneutiske tradisjon søker altså å gjøre et fremmed materiale forståelig, det vil si materiale som er fjernt i tid eller som en følge av sosial eller etnisk opprinnelse. Den ytre og indre distansen benektes ikke, men i motsetning til å innta et objektivt historisk standpunkt, starter prosessen med å forstå det ukjente materialet i den *nåværende* konteksten (Dahlhaus 1997:4-5).

Vi er produkt av en bestemt periode og en bestemt historisk tilstand, og tar med oss vår forforståelse i møte med materialet fra fortiden. Hermeneutisk teori understreker nettopp hvor vanskelig det er for fortolkeren å frigjøre seg fra den tradisjonen han selv står i – fra sine egne forestillinger, kunnskaper, fordommer, meninger og livsorientering. Men en hovedskikkelse innen denne tradisjonen, Hans-Georg Gadamer, nekter for at dette betyr at vi må gi opp å forstå fortiden. Tvert om er våre fordommer, det at vi tilhører vår egen tid og vår egen kultur, en forutsetning for å forstå det fortidige. Fordommer er ikke hindringer, men positive forutsetninger for forståelse. Uten fordommer har en ganske enkelt ikke noe å forstå med og er uten grunnlag for å stille spørsmål som kan forklare det ukjente (Krogh 2003:245).

Geertz's og Tomlinsons tese vil overført til historieforskningen innebære et oppgjør med positivismens objektivitetstenking, ved å vektlegge hvordan historikeren lager meningssammenhenger, konstruerer det kulturelle vevet, og betone at all beskrivelse er fortolkning: *"It is clear as well that the artifacts of cultures exist for us only insofar as we perceive meanings in them by tangling them in a cultural web of our own construction"* (Tomlinson 1984:357). Inndragningen av kulturelle kontekster er ikke bare forstått som omgivelser, men som konstitutive faktorer for kunstens eksistens. I det følgende ønsker jeg å utdype Dahlhaus' hermeneutiskpregede syn ved å trekke inn historiografidelen i Tomlinsons artikkel, der det vises til paralleller mellom Leo Treitlers positivistiske kritikk, "On Historical Criticism", og Geertz's antropologiske teori.

Forskjellen mellom et musikkverk og en politisk hendelse, mellom en estetisk opplevelse som kan gjenskapes i en senere fremføring og en politisk begivenhet som for alltid er henlagt i fortiden og kun viser seg nåtidig i kraft av rapporter eller levninger, må ikke bagatelliseres sier Dahlhaus. Likevel presiserer han at forståelsen av musikkverket ikke bare er umiddelbar og spontan, men at vi må tolke det for å oppnå forståelse: "[W]e must not overlook the fact that a work of music, brought to our aesthetic consciousness, is precisely *not* perceived as an historical fact (despite an awareness of history which colours our aesthetic perceptions)" (Dahlhaus 1997:35). Dahlhaus mener distinksjonen mellom data og fakta, mellom kildene historikeren har til disposisjon og de hypotesene han deduserer ut av disse, har en tendens til å viskes ut når det gjelder musikkhistoriens hovedobjekt – verkene. Men de er også "levninger" i likhet med avhandlinger, brever og bygninger – overleveringer som de historiske faktaene må utledes fra. Det er i denne rekonstruksjonsprosessen at dokumentene blir til historiske fakta, til komponentdeler i en historisk narrasjon.

Treitlers kunnskapsteori innebærer nettopp en aktiv assimilasjonsprosess hvor kunnskapen gjøres til en del av deg selv og innlemmer en vurderingshandling: "*Knowing is an active process of assimilation that incorporates an act of appraisal*" (Tomlinson 1984:353). Fakta er ikke noe vi forutsetningsløst kan iakttå. Vi tolker alltid våre data, og tolkningene henger i hop med vårt perspektiv og hva slags erkjennelse vi er interessert i. Alt vi prøver å forstå er innvevd i en diskurs, dvs. en samfunnsbetinget, kulturell, felles samtale. Forventningshorisont er et sentralt begrep innen hermeneutisk teori og refererer til summen av de forestillingene og fordommene fortolkeren bærer med seg enten han vil eller ei, enten vedkommende er bevisst om det eller ikke. Forståelse innebærer en tilnærming mellom to ulike horisonter som begge er bestemt av hver sin periode. Selv om det ikke er to totalt forskjellige horisonter som møtes, kan vi heller ikke tenke oss at to meningshorisonter som er oppstått i ulike perioder kan bli helt forenet. For det finnes en forskjell mellom oss og fortiden. Vi vil aldri bli mennesker på 1800-tallet. Derfor er det umulig å forstå et musikkverk på samme måten som samtiden forstod det. Verket får primært mening på grunnlag av her og nå-situasjonen. På den måten blir forståelsen av et musikkverk ikke det samme som å gjenvinne den meningen stykket en gang hadde, men et ledd i en aktiv tradisjonsprosess i et samspill mellom overlevering og tolkende nåtid, der forskeren ikke bare passivt tar imot eller finner frem til en opprinnelig mening, men er aktiv medskaper av denne meningen ut fra forutsetningene sine. Forståelse forutsetter både forbindelse og avstand. For å kunne forstå en annen horisont, må vi tenke oss at det også er en forbindelse mellom horisonten som preget verket og vår egen. Verkets

forutsetninger må virke videre og i en viss utstrekning fortsatt være til stede i senere perioder – i de horisonter som senere lyttere lever i. Dette kaller Gadamer et verks virkningshistorie. Av fortolkeren kreves det da bevissthet om virkningshistorien og sitt eget ståsted i denne (Krogh 2003:253).

Det man kaller ”positivismen” har en tro på at det finnes en gitt kunnskapsmengde, men den britiske historikeren Edward Hallett Carr, i likhet med Dahlhaus (1997:37), forneker en slik hard kjerne av historie: *”The belief in a hard core of historical facts existing objectively and independently of the interpretation of the historian is a preposterous fallacy”* (her referert fra Tomlinson 1984:354). Historiens fakta er ”tynne”. Vi har bare levninger, løsrevne gjenstander og fragmenter. Dette leder oss over til et annet punkt hos Treitler som Tomlinson behandler, nemlig at musikkhistorie er å lete etter meningssammenheng:

Particulars are meaningless if we lose sight of the pattern they jointly constitute. Observation and theory are related in an interplay, not a hierarchy or a strictly ordered time-sequence. (Tomlinson 1984:354)

Historikerens oppgave er å samle et spredt materiale og omforme det til meningsfulle bilder av hvordan det var eller kan ha vært. Historien må fylles ut fra en tynn til en fyldig beskrivelse. Alle bitene må være med, men det kan likevel være betydelige rom for å lage flere ulike versjoner eller fremstillinger av fortiden på grunnlag av de samme overleverte brokkene.

Ifølge ”positivismens program” kan man etter datainnsamlingen søke etter årsakssammenhenger, men isolerte fakta i seg selv gir ikke noe mening. Sammenhengen kommer som et resultat av det kulturelle vevet, slik Treitler og Geertz uttrykker det. Dataene er meningsfulle kun i sin kontekst, i kraft av sin relasjon til andre data.

Kulturhistorie, som kulturanthropologi, søker mening, ikke bevis. Ifølge Treitler utdypes meningen i en vedvarende tolkningsprosess:

The knower finds himself within a continuous matrix that connects the world of ”objective” reality, directly given through experience and activity, with consciousness. (Tomlinson 1984:355)

Målet med den kulturelle fortolkningen er ikke generell teori og abstrahering, men en utvidet samtale med gjenstanden, understreker Tomlinson (1984:362). Innsamling og fortolkning

eksisterer ikke strengt atskilt, som i positivismens oppstilling, men i en gjensidig utviklende relasjon som minner om Gadammers hermeneutiske sirkel. Forskning er en prosess hvor det veksles frem og tilbake mellom antakelser og prøving av disse antakelsene. I Gadammers hermeneutiske sirkel ses forskning som en samtale mellom forskeren og kildene, et samspill mellom levninger og historikerens problemstillinger, med andre ord et forhold mellom to horisonter, der fortolkeren justerer sin horisont ved å trenge dypere inn i verkets opprinnelige forestillingsverden (Kjeldstadli 1999:40). Vi kan aldri nå noen endelig forståelse av et musikkverk med substansiell kompleksitet. Det vil stadig kunne røpe nye sider ved seg, fremtre på nye vis, etter som nye perioder vil forstå det. Dessuten vil de oppfatninger vi selv gjør oss alltid kunne revideres og endres. Den hermeneutiske sirkel blir på denne måten en åpen prosess, som aldri kan avsluttes med en endelig sannhet. Kanskje er det derfor bedre å snakke om forståelsens spiralbevegelse og ikke dens sirkelbevegelse, for sirkler løper jo stadig gjennom de samme punkter, mens en spiralbevegelse stadig går inn på nye felter. Uttrykket spiralbevegelse får i større grad frem at forståelse beveger seg videre og at forståelseshorisonten stadig endrer seg.

Geertz's hermeneutiskpregede teori med vekt på mening, forståelse og innlevelse bygger, som Tomlinson indikerer, på Thomas Kuhns paradigmeskifter. Kuhn gir ingen entydig definisjon av begrepet paradigme, men man kan si det refererer til en grunnleggende referanseramme eller en virkelighetsforståelse, en grunnoppfatning av verden og et fags struktur, altså en regulativ, styrende idé. Forskning kan ses som en kumulativ (oppbyggende), evolusjonær (gradvis utviklende) eller sprangvis prosess. Det er den siste typen Kuhn gjør seg til talsmann for og som representerer et brudd med den lineære oppfatningen av vitenskapelig utvikling. De ulike synene på ett og samme historiske spørsmål forklarer Kuhn med skiftende rådende paradigmer. Å bedrive historisk forskning blir ikke bare sett som revurderinger og omprøvinger av tidligere teorier, men mer radikalt som overganger fra ett metode- og referansesystem til et annet – nærmest en vitenskapelig revolusjon. Slike brudd inntreffer når det rådende "normalvitenskapelige" paradigmet, den dominerende forskningsgenerasjonen kommer ut for anomalier, dvs. møter problemer den ikke kan løse innenfor sitt eget system av regler, normer, spørsmål og svar. Slike revolusjonerende sprang er betinget av eksterne faktorer av psykologisk, sosiologisk eller økonomisk art. Modellen er i utgangspunktet utviklet for naturvitenskapen, og måten paradigmeskifter skjer der ved at det oppstår uforklarlige fenomen, kan ikke direkte overføres til humaniora. Her vil andre impulser være

utløsende faktorer, slik som behovet for å gjøre historien aktuell og nærværende for stadig nye generasjoner. (Kittang 1983:75, Kjelstadlid 2000:72-73)

Både antropologen og historikeren studerer et fremmed miljø. For å gripe og begripe verden er språket helt fundamentalt:

The realisation that historical facts are always based on interpretations need not be disturbing. Strictly speaking, the "raw facts" sometimes spoken of by historians when they feel harassed and fatigued by the problems of hermeneutics do not exist. We cannot posit the existence of facts without, at the same time, qualifying them by the language we use (Dahlhaus 1997:37).

Et springende punkt innen hermeneutikk ligger i synet på forholdet mellom den enkelte og språket, og mellom språk og tanke. Etersom språket er felles, er det langt på vei også kollektivet som former tanken til den enkelte. Språket er ikke bare et system, slik lingvistikken gjør rede for, men bærer i seg tradisjonen av uttrykksmåter, holdninger og forestillinger; det gir den enkelte kategorier å fatte og oppleve med. Forståelse oppnås gjennom å sette ord på fenomener. Først da er de bevisstgjort. Et faktum er altså et utsagn – en påstand i språk, og de historiske faktaene kan bare tre frem i forhold til en diskurs. Forbindelsene ligger ikke umiddelbart åpne i kildene selv. Det er historikeren som må lage meningssammenhengene. "*[T]he musical side to music-historical facts is determined by changable notions as to what constitutes music, it is no less true that for a text to be historical it must appear in a context, i.e. as part of an historical narrative or an account of an historical structure*" (Dahlhaus 1997:40). Dahlhaus stiller seg kritisk til et positivistisk, historisk standpunkt der historikeren objektivt rekonstruerer hvordan det virkelig var, "*wie es eigentlich gewesen ist*" (Dahlhaus 1997:47, Kittang 1983:12). Han understreker, gjennom benyttelse av verbet "konstruere", den nødvendige tilstedeværelsen av et *subjekt* i musikkhistorieskrivingen, noe databearbeidelsen og det litterære aspektet ved historiefremstilling tilsier. Det faktum at strukturer og sekvenser er bundet til å opptre i et bestemt perspektiv er betingelsen for at de i det hele tatt skal komme til syne, artikulerer Dahlhaus (1997:41-42). Språket, teksten og formen er avgjørende for meningen med det bildet historikeren formidler. Det gjelder valg av begreper, forholdet historikeren har til personene han eller hun skriver om, i tillegg til at selve grunnmønsteret i den historiske beretningen uttrykker en mening.

Historiografen bruker med andre ord narrative teknikker og retoriske figurer i teksten for å overbevise leseren om en sammenheng. Treitler kobler betydningen av retoriske grep til det ikke-objektive kunnskapssynet han argumenterer for. Den aktive prosessen han beskriver begrepsutviklingen som, tilsvarer historieskriverens rolle i å konstruere og overbevise om en meningssammenheng, slik den presenteres hos Dahlhaus:

If I were merely reporting "objectively" on what is "out there", plucking flowers, the suggestion that I had brought in the wrong flower would send me back to the garden for another one. But if what we call facts are made by us, products of the activities of ordering and assimilating, I will not give up mine so readily, for I am committed to them by the investment of the activity.... The word that characterizes the process underlying a change of commitment far better than "proof" is "persuasion" (Tomlinson 1984:355-356).

Både Dahlhaus og Treitler forholder seg kritisk til en forestilling om en objektiv historisk fremstilling. Ut i fra et positivistisk standpunkt skal man la dataene få tale selv og resultatene springe ut av kildematerialet. Men sammenhengene mellom de historiske faktaene kan bare gripes gjennom en kontekst. En forsker som skriver historie er dessuten selv historisk og samfunnsmessig plassert og vil nødvendigvis være preget av den tiden, det samfunnet, den sosiale klassen, det kjønnnet han eller hun tilhører, og av sine egne meninger og verdier. Den historiske bevissthet er selv av historisk art. Framstillingen vil derfor være farget av allmenne forestillinger i historikerens samtid og av hans eller hennes verdisyn. Gjennom å trekke paralleller mellom Geertz's teorier og Kuhns paradigmeskifter så vi hvordan hver generasjon av vitenskapsfolk er preget av grunnleggende forestillinger som skifter. Det siste punktet jeg tok opp var hvordan historikeren gjennom skriveprosessen transformerer fakta til tekst. Historieskriving handler altså om språklig fortolkning og å overbevise leseren om en indre meningssammenheng. Med referanse til Michel de Certeau² kan disse faktorene samles i tre hovedkategorier: All historiografisk virksomhet er betinget av et sosialt sted, en vitenskapelig praksis og en diskurs. Med diskurs menes her både bestemte skrivemåter som disponering, genrevalg og retorisk utforming, og den forskningsmessige bearbeidelsen av materialet som går forut for den tekstlige framstillingen i form av seleksjon, tolkning og forklaring av data. Disse tre faktorene kan ikke analyseres løsrevet fra hverandre. Valget av den tekstlige iscenesettelsen er betinget av rådende teoretisk-metodologiske normer, og av tendenser og behov innenfor det sosiale miljøet der teksten blir produsert.

² Michel de Certeaus arbeid "L'Écriture de l'histoire", Paris, 1975, er referert fra Kittang (1983:77-78) og danner her utgangspunkt for hans skjematisk oppstilling av arbeidsfeltet for den historiske analysen av litterære tekster.

Det musikalske verkets tidskjerne og implisitte åpenhet

Fordi skiftende generasjoner vurderer fortiden med sine øyne og normer, må det bildet av tradisjonen som historikeren formidler, stadig omprøves. Fortiden forandrer seg. Nye forskningsresultater og kilder gir ny viten, men viktigere er det at utsiktspunktet stadig skifter. Nye mennesker interesserer seg for fortiden på andre måter enn sine forgjengere, ser den under andre synsvinkler, søker andre sammenhenger og stiller nye spørsmål ut fra sin egen tids virkelighet.

Vi endrer oss, samtiden er ikke den samme, men ei heller kunstverket er et statisk objekt med en gitt mening. "Prosessualitet" og forandring berører noe konstitutivt både ved den estetiske erfaringen og artefakten selv. Dahlhaus hevder at "*verket i seg selv*" ikke lar seg skille fra verket slik det historisk kommer til syne. Musikkverkets gehalt er "*historical through and through*" (Dahlhaus 1997:61). Hvordan verkbegrepet på denne måten har tidskjerne, utdypes av Gulbrandsen i artikkelen "Verkets åpning: Om verkbegrepet, estetisk erfaring og transcendens": "*Verket er et forelegg, underkastet stadig historisk forvandling. For ikke å ende som en museumsgjenstand eller historisk dokument, må verket aktualiseres og tolkes på nytt, og denne åpenheten er noe av verkets essens*" (Gulbrandsen 2002 a:11). Vi har ingen tilgang til et verk uavhengig av en eller annen interpretasjon av det. Har verket god intensjonsdybde vil det stadig avgi ny mening og slik sett blir rekken av musikalske interpretasjoner uavsluttbar og noe elementært ved musikkstykkets eksistens. Om verkets ontologi skriver nemlig Gulbrandsen følgende: "*Den stadige fornyelse og aktualisering gjennom interpretasjonshistorien er ingen avsporing fra den "egentlige original", men utgjør faktisk verkets fundamentale eksistensform*" (Gulbrandsen 2002 a:11). Verket er med andre ord et intensjonalt objekt, noe som blir spesielt tydelig i musikkteaterets tilfelle. Borgstrøms "Thora" er ikke partituret med tekst og regianvisninger, men oppførelsen av dette. Musikkverket har et etterliv og må oppfattes som en prosess i tid. Stadig nye sjikt i et verk kan tre frem. En sterk fortolkning lukker ikke verket, men åpner heller opp for flere "svar" og nye innfallsvinkler.

Vektingen mellom den historiske og den estetiske dimensjon

Forholdet mellom kunst og historie utgjør et grunnlagsproblem innen musikkhistorisk forskning. Dahlhaus understreker at denne utfordringen ikke vil bli løst ved å hengi seg til enten estetiske eller historiske dogmer – til selvstendige, uavhengige verk kontemplert isolert eller ved kun å konsentrere seg om særlig virkende krefter i den historiske utviklingen. Omgitt på den ene siden av kravet om ”estetisk autonomi” og på den andre siden forestillingen om kontinuitet virker musikkhistorieskriving nærmest dømt til å mislykkes:

Music history fails either as *history* by being a collection of structural analyses of separate works, or as a history of *art* by reverting from musical works to occurrences in social or intellectual history cobbled together in order to impart cohesion to historical narrative (Dahlhaus 1997:19-20, forfatterens uthevelse).

Ensrettet fokus på separate verk vil føre til en musikkhistorie som mangler historie. Estetisk autonomi er uforenlig med historisk kontinuitet. I det andre tilfellet vil vi ende opp med en tilnærmet sosial- eller filosofihistorie, altså en musikkhistorie uten musikk.

Dahlhaus betoner at de estetiske prinsippene som opprettholder musikkhistorieskrivingen selv er av historisk art, og undersøker fem ulike tilnærminger innen kunstteorien og deres konsekvenser for den historiske fremstillingsmåten (1997:20-23). På 1600-tallet tjente musikken en klar samfunnsmessig funksjon og studieobjektet ble dermed primært de musikalske genrene og deres praktiske formål. Affektteoriens dominans på 1700-tallet satte musikkens evne til å representere allmennmenneskelige følelser i fokus. I 1800-tallets uttrykkestetikk ble verket derimot ansett å gi innsikt i personligheten til individuelle komponister. Man behandlet komponisten som et subjekt som uttrykte sine egne tanker. Dette førte til en søken etter biografiske detaljer og anekdoter. Med denne historisk-biografisk metode grep det dokumentariske og estetiske aspektet inn i hverandre. Musikkverket ble til et bevismateriale om et individ, en kilde til psykologisk innsikt i komponisten. Som to fremtredende syn innen kunstteori på 1900-tallet, nevner Dahlhaus formalisme/strukturalisme, som forfekter verkenes autonomi og at de må bli sett ut ifra sine egne termer, og kulturhistorisk kontekstualisering konsentrert om verkene som dokumentariske bevis på en historisk prosess.

Teoriene lever side om side og må oppfattes som idealer. I praksis vil musikkhistorikerens holdning være preget av eklektisisme, hvor komponistmonografier, strukturanalyser og sjangerbeskrivelser blandes med utdrag fra kultur-, idé- og sosialhistorie. Men hva er det egentlige objektet i disse historiene, spør Dahlhaus (1997:24). Musikkhistorieforskeren må velge sitt hovedinteresseområde – å studere verk som et historisk dokument eller som leverandør av nåtidig estetisk opplevelse. Det ene vil uunngåelig reduseres til det andre.

Tomlinson angriper ”internalismene” – stilhistorie og strukturanalyse – og går inn på hvordan denne musikkinterne forkuseringen glemmer det sosiale, kulturelle og historiske (1984:359-360). Men ønsker vi å komme tettere på musikken, må vi heller ikke bli værende i utenverkene – i de kulturhistoriske kontekstene rundt. Da vil vi overse tilstedeværelsen av det nærværende estetiske i verket, opplevelsen og erfaringen. Vi har å gjøre med enkeltstående, unike verk der ikke alt kan forstås gjennom de sosiale dimensjonene. Å si noe spesifikt om musikken krever en analysetenkning – å verbalisere noe som er inne i musikken – altså en språklig fortolkning og en stillingstagen ut i fra et ståsted med fokus på musikkens innside.

Hence the process of ”isolation” that typifies structuralist aesthetics does not mean that the analyst no longer makes connections; it merely means that historical and chronological connections are not the only valid and fundamental ones, and that our interest has been rechannelled from the connections themselves to the works they connect (Dahlhaus 1997:25).

Dahlhaus argumenterer for en verkorientert musikkhistorie, samtidig som han presiserer at dette ikke utelukker forskeren fra å lete etter meningssammenhenger, men at forståelsen av den kulturhistoriske konteksten må trekkes inn som en immanent premiss for analysen av musikkverket selv:

Art history receives its vindication only to the extent that the historian has read the historical nature of works from their internal constitution; otherwise it remains an *ad hoc* arrangement imposed upon art and art works from the outside (Dahlhaus 1997:29).

Den påfølgende kulturhistoriske kontekstualiseringen er altså ikke bare et mål i seg selv, men har primært som formål å kaste lys over og utvide forståelsen av Borgstrøms operaverk fra 1890-tallet.

Kulturhistorisk kontekst

Borgstrøms musikkopfatning og operasyn

I denne delen av oppgaven ønsker jeg å vie oppmerksomhet til Borgstrøms estetiske program, slik det kommer til uttrykk i hans opplysningsartikler. De synspunktene på musikk, og opera spesielt, som Borgstrøm legger frem her, vil jeg i verkfortolkningsdelen se i forhold til den musikkdramatiske fremstillingsformen i "Thora". Hensikten med å presentere Borgstrøms musikkopfatning er altså dels historisk, og dels for å belyse og øke forståelsen av operaverket.

Wagners operareform

Borgstrøms syn på operagenren kommer særlig til uttrykk i artikkelen "Ældre og moderne opera", og i den korte teksten "Opera. Wagner – Strauss" hvor han sammenligner sine to store forbilder. I det førstnevnte skriftet gjør Borgstrøm et sveip over operahistorien. I hans øyne har operaen i foregående tider stort sett vært å betrakte som "blott til lyst". "Bel canto" og "grand opera", med italienere og pariserkomponister som Rossini, Bellini og Donizetti, omtaler han som en forfallstid. Det overdådig prangende kombinert med koloratursang har Borgstrøm liten sans for: "*Deres verker bærer tydelig præg av at være oppstaaet for at gi sangerne anledning til at brillere. Primadonnaer og tenorer har for det meste stor lyst til at stille sin egen person saa langt som mulig i forgrunden*" ("Ældre og moderne opera"). I Glucks senere operaer og i Mozarts musikkproduksjon finner han derimot flere fine og henrivende dramatiske og psykologiske trekk. Men ingen overgår "Mesteren": "*I musikken hører Richard Wagner til de største genier, som har eksisteret*" ("Opera. Wagner – Strauss"). Glorifiseringen og dyrkelsen av denne tyske komponisten skyldes blant annet hans vending bort fra de hindrende tradisjonelle former til fordel for den frie kunstutfoldelse og musikalsk sjelemaleri:

Musiken hadde en anden og høiere opgave end at utfylde givne former; den skulde utelukkende – og ikke som før kun leilighetsvis – anvendes til virkelig kunstneriske formaal; alt hvad der gjemtes i den av psykologisk aapenbaring; skulde sættes i høisædet og danne kjærnen i det nye dramas musik ("Opera. Wagner – Strauss").

Som belegg for gjennomslagskraften i Wagners reformering av operavesenet trekker Borgstrøm spesielt frem Verdis endrede kunstanskuelse. Men også andre italienere synes varig omvendt: ”Mascagni og Leoncavallo har tatt lærdom av tiden. Puccini er helt påvirket av Wagners aand”, ifølge Borgstrøm (”Ældre og moderne opera”).

Selv om jeg her trekker inn Borgstrøms forhold til Wagner, betyr ikke dette at jeg skal gjøre en sammenligning av ”Thora” og bestemte Wagneroperaer. Når det gjelder operakomponering på Borgstrøms tid har Wagner blitt et selvfølgelig referansepunkt, og det er tydelig i disse artiklene at Borgstrøm setter det wagnerske musikkdramaet som ideal, men i praksis er han nok i større grad en klassikertype. Mine studier av operaverket tilsier at han er tydeligere i formindelingen og mer diatonisk i tonespråket enn Wagner. Dette sammenfaller med at Borgstrøm også hadde Beethoven, Schumann, Mendelssohn og Brahms som forbilder, men hva angår den musikalske karakteriseringsmåten mener jeg at han er tydelig påvirket av Wagner, og at vi i ”Thora” kan høre resultater av denne innflytelsen. Likeledes er det interessant å se på hvordan Borgstrøm utformer vokallinjen til å betone og berike teksten, altså i karakteriseringsøyemed, for også dette aspektet ved musikkkomposisjon hadde han bestemte oppfatninger om.

Vokallinjens utforming

Borgstrøm utdyper sitt syn på vokalkomposisjon i artikkelen ”Den musikalske utvikling i romansen”. Her stiller han Norges fremste nasjonalromantiker, Edvard Grieg, opp imot sitt eget store norske forbilde, den franskorienterte programsymfonikeren, Johan Selmer (1844-1910), som foruten orkesterverker skrev tallrike romanser (Norges musikkhistorie bd. III 1999:180-181). Sammenligningen foretas ved å ta utgangspunkt i et dikt av Chr. Richards, ”Modersang”, som begge komponistene har tonesatt. Dermed utkrystalliseres forskjellene mellom den eldre og den nye romanseretning. I Griegs komposisjon opprettholdes enhetsprinsippet. Musikken anlegges her etter diktets grunnstemning og hver strofe utformes likt. Selmer søker derimot etter diktets mangfoldighet. Dette gir seg utslag i karakterisering av tekstlige detaljer og valg av gjennomkomponert form. Ifølge Borgstrøm er det å finne en tiltalende melodi hovedsaken for Grieg, mens Selmer behandler vokallinjen og deklamasjonen med den største omhu. Om Selmers musikalske detaljskildring heter det:

”Selmer har overhodet git digterens tanker en alsidig belysning. Derfor blir hans billede av den sørgende mor et helt annet end Griegs. Hos Selmer er sorgen tegnet paa et underlag av frodig livskraft; hans kvindeskikkelse er ikke kuert av smerten; man føler, at tapet av sønnen allerede er ifærd med at fortone sig til et vemodig minde” (“Den musikalske utvikling i romancen”).

Borgstrøm deler Selmers interesse for det psykologiske. Begge to er opptatt av å få frem utviklingen hos aktørene og å vise at vi har å gjøre med sammensatte personer. Selmers evne til emosjonell nyansering og psykologisk utdypning griper Borgstrøm, selv om begge komposisjonene betraktes som opplagte kunstverk.

Angående Selmers romansekunst ønsker jeg å bemerke et moment som Borgstrøm forbigår, nemlig at tonemaleri og karakterisering av nesten hvert ord kan resultere i en noe oppstykket sang. En omhyggelig gjennombelysning av teksten kan med andre ord gå utover den rent musikalske formen.

Orkesterets uttrykksmidler

Ledemotivteknikken

”[H]os Wagner blev deklamation og melodi forbundet i sangstemmen paa samme tid, som orkestret gjennom ledemotivene blev anbetret et tidligere uanet melodisk indhold av sterkt og betydningsfuldt indgrep i dramaets bygning”, skriver Borgstrøm i *”Ældre og moderne opera”*, og fremhever dermed musikkens funksjon i skapelsen av dramaet. Wagner rendyrket ledemotivet. Komponister før ham hadde gjentatt markante temaer for å understreke dramatiske høydepunkter, men Wagner gjorde slike motiver til sitt primære musikalske byggemateriale. Hos ham oppnår ledemotivene status av essensielle strukturer samlet i et nettverk som dekker hele komposisjonen. Motivene representerer ikke bare personer, objekter og begivenheter, men også følelser, egenskaper og mer abstrakte konsepter (Parly 2007:24). Borgstrøm nevner ledemotivteknikken som en av fordelene med den moderne operaen og som et uvurderlig hjelpemiddel for komponisten. Den gjør at tonekunstneren ikke trenger å tenke på symmetriske inndelinger, men fordrer desto mer oppfinnsomhet av sin skaperånd: *”Ti uten klare, karakterfulde ledemotiver falder en moderne opera ubehjælpelig til jorden”* (“Ældre og

moderne opera”). Hos Wagner virker ikke bare motivene sammenhengsskapende i form av tilbakeskuende erindring, men også som fremadrettet anelse:

Anelsen – den endnu udtalte følelse – gør publikum til medskaber av kunstværket gjennom receptionsakten, hvorimod erindringen udløser en specifik association. Anelsen oppstår alltid i orkesteret, den er langt mer raffinert end erindringen og forekommer også betydeligt sjældnere i praksis. Begge motivtyper utvikles konstant i en, af Beethoven inspireret, symfonisk stil (Parly 2007:24).

Ledemotivene i det wagnerske musikkdrama fungerer altså både som referanse til fortidige og fremtidige hendelser. Den måten Borgstrøm omtaler ledemotivteknikken på, peker mer i retning av erindringsstøttende motiver: *”Hver gang den samme tanke behandles i teksten, maa det eneste riktige være at la det tilsvarende samme motiv lyde i toner”* (”Ældre og moderne opera”).

”Short suggestive motives are the necessary material from which Wagner constructs his dense symphonic web. They are always present, always busy, recombined, reorchestrated, reharmonized, rephrased, developed” (Kerman 1988:172). Ved siden av motivutviklingen nevner Kerman hvordan kontinuitet og organisk helhet gjennom langtrekkende tematiske forbindelser utgjorde formidealet i romantikken, etter modell fra stilprinsippene i symfonien. I Wagners operaer ble dette idealet drevet til ytterpunktet:

Wagner carried the organic ideal to a monstrous climax: a single, pulsing, theme-ridden ostensible continuity over four hours – over four evenings, even. Once opera in the nineteenth century had interested an *avant-garde* German composer like Wagner, it was bound to become strongly symphonic; for the motivic texture of the symphony (characteristically the texture of the first-movement development section) dominated musical thought in Wagner’s time as melody did in the time of Handel, and declamation in the time of Monteverdi (Kerman 1988:170).

Bortsett fra å nevne innflytelsen musikkoppfatningen i Wagners dramaer fikk på den symfoniske diktning og betegne de to musikkformene som beslektet, berører Borgstrøm knapt ledemotivenes strukturelle, konstruktive aspekt. Mitt inntrykk av ledemotivbruken i ”Thora”, tilsier heller ikke at de musikalske elementene her danner noen strikt symfonisk enhet i Wagners forstand. Likevel vil jeg hevde at det kan være formålstjenlig å undersøke om motivene opptrer i flere musikalske varianter, altså om de gjennomgår noen endring kontekstuell og indremusikalsk. Jeg fornemmer i hvert fall at orkestrasjonen spiller en rolle som forskjellsskaper. Noen av motivene inngår altså i en musikalsk prosess rent klanglig. I

forhold til Borgstrøms stykke mener jeg også det vil være fruktbart å se på sammenstilling og kontrastering av motiver.

Etter Borgstrøms overbevisning uttrykker musikken dramaets dypeste beveggrunner og rollefigurenes uutgrunnelige indre: *"Ingen kunstart kan nu skildre de menneskelige følelser, sjælekvalen, den berusende glæde, den stormende lidenskapen o.s.v. saa godt som musikken. Og tonekunsten er nu ifærd med at erobre sig den tankeverden, som ligger skjult bak menneskets handlinger"* ("Ældre og moderne opera"). Troen på musikkens evne til psykologisk skildring proklamerer også Borgstrøm i sammenheng med behandlingen av Richard Strauss' operaer. Om motivbruken i "Salome" heter det: *"Et nyt vidnesbyrd om musikens evne til at berette om sjælelivets mysterier"* ("Opera. Wagner – Strauss"). De klanglige og melodiske elementenes anvendbarhet når det gjelder å fortolke menneskets tanker og følelser, deres funksjon som psykologiske og emosjonelle veivisere, er med andre ord det aspektet ved ledemotivene som sterkest aksentueres av Borgstrøm.

Instrumentasjon og dynamisk, dramaturgisk formoppbygning

I "Thora" oppleves nettopp musikken som en bærende stemme i dramaet. Etter mitt syn foregår den avgjørende dramatiske utviklingen i dette stykket likeså ofte i orkestergraven som på scenen. Orkesterets virkemidler opptok Borgstrøm sterkt i studietiden. Etter flere år med privattimer i musikkteori hos Johan Svendsen, Ludvig M. Lindeman og Ole Olsen, ble undervisningsopplegget på konservatoriet i Leipzig en skuffelse for han. *"Desto større udbytte havde jeg av at høre musik – i Gewandhaus og ganske særligt i operaen, hvor den gang Arthur Nikisch og Gustav Mahler samtidig var kapelmestre. Det var Wagner, som interesserte mig mest"* (Arbo 1925:190). Ved siden av musikktilbudet i Leipzig, gav møtet med Filharmonien i Berlin og besøk i Paris og London ham viktige orkestererfaringer. Instrumentasjonen studerte Borgstrøm etter sin egen originale metode. I konserthusene satte han seg systematisk på skiftende plasser i salen for å kunne iaktta de ulike instrumentenes relasjoner og kombinasjoner rent klanglig. Partiturene hadde han analysert grundig på forhånd. Slik ble han, etter eget utsagn, kjent med instrumentenes ulike roller i orkesterets helhet og oppnådde sin raffinerte mestring av den moderne instrumentasjonskunsten (Birknes 1925:195).

Senere forfattet Borgstrøm flere interessante artikler om det moderne orkesterapparatet. Borgstrøm fokuserer her på betydningen av instrumentenes individuelle karakter i den moderne musikken, og trekker frem Hector Berlioz og Richard Strauss som henholdsvis foregangsmann og wagnersk arvtager og videreutvikler på området. Om komponisten av det banebrytende orkesterverket "Symphonie Fantastique" (1830) heter det:

Den store tanke i Berlioz instrumentasjonskunst er instrumenternes individualisering. Bestræbelser i samme retning kan med lethed paavises fra fortiden. Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber og flere andre har foretaget mange og mærkelige streiftog ind i de forskjellige instrumenters personlige eiendommeligheder. Men Berlioz har sat kronen på værket. [...] Han aabnet verdens øine ikke alene for orkestrets teknik, men ogsaa for dets psykologi ("Program-Musik").

Instrumentasjonen spiller hos Borgstrøm en avgjørende rolle i forbindelse med sammenfletning av meningsoppbyggende momenter. Man vil eksempelvis lete forgjeves etter heltemotiv i strykerne eller blant lyse treblåsere, mens kjærlighetsmotiv ikke er noe messingblåseranliggende. Dette presiseres også av Borgstrøm selv: *"Alle vilde jo forstaa det latterlige ved at la en basun fremtordne en ungpikes følelser, eller – omvendt – la en fløites drømmeriske toner fortælle om heltens daadskraft"* ("Orkesterets psykologi").

Instrumentvalget er langt fra likegyldig, tvert imot er det psykologisk meget viktig. Ti der bor virkelig en sjæl i hvert enkelt instrument. Hvert av dem er et særpræget individ som – naar det fører ordet selvstændig – ikke tør anbetros at fremføre andre tanker end dem, som er nøie avpasset efter dets eget væsen ("Orkesterets psykologi").

Orkesterklangens virkning fascinerte Borgstrøm og klangstoffet i "Thora" treffer noe i meg som lytter. Den viktigste karakteren til operaens musikalske motiver ligger ofte i det klanglige. I sitatet ovenfor understreker Borgstrøm at musikkuttrykket springer ut av instrumentklangenes psyke, ikke forstått som farge, men som sjel. For Borgstrøm var hvert instrument bærer av en særskilt karakter, utviklet gjennom en lang tradisjon med opera og orkestermusikk. Musikken kom dermed til å fremstå som et instrumentalt drama mellom disse rollefigurene, noe jeg mener utformingen av orkesterstemmen i "Thora" preges av. Denne typen musikalsk orkesterdrama berører noe konstitutivt ved Borgstrøms skrivemåte og musikkanskelse, og sannsynliggjør i tillegg en påvirkning fra Wagners musikkdramaer. Borgstrøm streber i "Thora" mot en symfonisk-dramatisk gjennomkomponert form. Integrasjonen av symfoniske midler i musikkdramaet representerte et kompositorisk oppgjør med – eller en transformasjon av – ideen om den absolutte musikk. Gulbrandsen påpeker at

Borgstrøm både i programmatisk og ikke-programmatisk verker arbeider med musikalske gester og figurer som inngår i forløp av mer eller mindre dramaturgisk karakter: *”Selv i et rent instrumentalverk fremstår Borgstrøm slik sett som wagnerianer, med musikkdramaets tenkemåte som kompositorisk horisont”* (Guldbrandsen 2001 a:170). Dette utdypes av Guldbrandsen gjennom referanser til E.T.A. Hoffmanns utsagn om symfonien som en ”Oper der Instrumente” og Abbates undersøkelse av narrative teknikker i musikken. Hoffmanns beskrivelse av symfonien som dramaturgisk anlagt stammer fra samme epoke som den klassisk-romantiske instrumentalmusikkens fremvekst, med avsett i Beethovens verker. Ideen innebærer at instrumentenes tematiske gestalter utgjør dramatiske rollefigurer i den fiktive operaforestillingen som iscenesettes i symfoniorkesterets absolutte musikk. Et poeng hos Abbate, som Guldbrandsen trekker frem, er at fortellergrep og fortellerteknikker i den rene instrumentalmusikken er overtatt og videreutviklet fra operagenren. Borgstrøms fortellertekniske virkemidler er dermed å anse som både ”operatiske” og symfoniske, både programmatisk og absolutt-musikalske, slik wagnerismen benyttet seg av stilmidler og uttrykksmidler både fra symfonisk og musikkdramatisk tradisjon.

Musikalsk erkjennelse

I troen på hva orkesteret dypest sett er i stand til å utsi noe om er det likeledes mulig å se paralleller mellom Borgstrøms og Wagners musikk-syn. Den estetiske orienteringen blant Kristianias musikkritikere i mellomkrigstiden, der Borgstrøm utgjorde en markant stemme, er behandlet av Karen Austad Christensen i hennes hovedfagsoppgave ”Opera Comique. Forutsetninger for operavirksomheten 1918-1921”. I forbindelse med operaens oppsetning av Wagners ”Tannhäuser” nevner Christensen hvordan kritikernes musikalske og estetiske ståsted kan forankres i wagnerisme:

I kritikker av andre verk, også musikk som ikke hadde så mye til felles med Wagners, var Wagners musikk på mange måter en målestokk for kritikernes vurderinger. På denne måten fungerte Wagners musikkdramaer, særlig de senere verkene, som en prototyp for hva et ”stort, ekte kunstverk” skulle være. Sammensmeltningen av flere kunstarter til én, store filosofiske temaer, dype konflikter og opphøyede rollefigurer var blant elementene i Wagners musikkdramaer som kritikere fremhevet som kjennetegn på ”den store, dype kunst” (Christensen 2006:105).

Som kunstner var Borgstrøm en intellektuell type og en musikalsk alvorsmann med en filosoferende holdning. Borgstrøm hadde altså høye idealer for sin kunst, og musikkens

tankeinnhold er et stadig tilbakevendende begrep i hans artikler. Dette aksiomet virker å ligge nærmere en allmenn musikalsk ethos, enn å være bundet til bestemte genre (Guldbrandsen 1999:314). En komposisjon gjelder først for Borgstrøm som et ekte kunstverk når det preges av innholdsmessig alvor og håndverksmessig dyktighet. Hva et slikt innholdsmessig alvor egentlig skulle dreie seg om når det gjelder musikk, er ingen enkel sak å utrede, og var det nok heller ikke for Borgstrøm selv, men et avgjørende moment synes å være ideen om musikkens og kunstens erkjennelseskarakter, til forskjell fra rent sansemessig nytelse og emosjonell forførelse. "Musikken må ha et forhold til livet", var en tese Borgstrøm ofte gjentok³. Musikalsk underholdning var ham dypt fremmed, og han gikk imot den aktuelle ideen om *l'art pour l'art*, "kunst for kunstens egen skyld". Dette synet utbredte han både i musikk og skrift: "*Det rene skjønnhetsdyrkeri finder jeg forkastelig, for ikke at si demoraliserende*" (Skagen 1925:3). Kunsten skulle ta opp dype eksistensielle spørsmål i menneskelivet. Borgstrøm hadde med andre ord humanistiske pretensjoner. Han valgte ofte emner som betydde indre kamper og konflikter. Musikken skulle dreie seg om spørsmål av etisk eller religiøs art, om kjærlighet, hengivenhet og de siste ting, spore til refleksjon og tankevekst.

Operaen "Thora" angår etter min oppfatning eksistensielle forhold. Her fokuseres moralske dilemmaer og sjelelige prosesser. Min antagelse er at det ytre susjettet gjennom den musikkdramatiske fremstillingsformen omformes til et psykologisk drama. Å beskrive denne transformasjonen og opplevelsen av stykket er et siktemål med verkfortolkningsdelen. Her vil jeg komme inn på hvordan personene representerer ulike karakteregenskaper og psykiske krefter i kampen mellom makt og kjærlighet, hevn og tilgivelse, svik og troskap, liv og død.

Musikalsk sjelemaleri

I personskildring og sansning oppviser Borgstrøm fellestrekk med Knut Hamsuns (1859-1952) reaksjon mot realismen i diktningen og med hans fremstøt for en skildring av det ubevisste sjeleliv omkring 1890. Disse nye litterære idealene, som den tidlige Hamsun var en sentral talsmann for, representerer et skifte innen norsk litteratur som har fått betegnelsen nyromantikken. Dette programmatisk ståstedet eller denne poetikken til Hamsun er særlig

³ Jfr. "Fødselsdagsinterview med Hjalmar Borgstrøm" (1924): "[I]ntet er noget for sig alene, men kun i forhold til noget andet. Og jeg mener, at al ekte kunst maa ha forhold til livet."

kjent gjennom hans artikkel "Fra det ubevidste Sjæleliv" publisert i tidsskriftet "Samtiden" (1890), samt fra hans litterære foredragsturné året etter, der han kom med heftig kritikk av "de fire store" og den etablerte litteraturen generelt. Hamsun tok for det første avstand fra det han anså som samtidslitteraturens ensidige orientering rundt samfunnet og ytre begivenheter. Den andre hovedinnvendingen han kom med gjaldt karaktertegningen. De mange dannelsesromanene og sosialiseringfortellingene brukte individuelle livsforløp blant annet til å sette kvinnesyn og tradisjonelle samfunnsinstitusjoner under debatt. Hamsun interesserte seg derimot ikke for figurer som bare skulle iscenesette et samfunnsproblem. Han krevde en psykologisk litteratur som var i stand til å fange inn nyansene i det ubevisste sjæleliv og som gav plass for de irrasjonelle sider ved mennesket. Snarere enn de enkle karakterer og representative typer, som Hamsun mente overbefolket den realistiske og naturalistiske litteraturen, burde dikterne etter hans oppfatning beskjeftige seg med unike enkeltindivider, indre sjelstilstander – det moderne sinnsliv:

Hvad om nu Literaturen i det hele taget begyndte at beskæftige sig lidt mer med sjælelige Tilstande, end med Forlovelser og Baller og Landture og Ulykkeshændelser som saadanne? Man maatte da ganske vist give Afkald paa at skrive "Typer", – som allesammen er skrevne før, – "Karakterer", – som man træffer hver Dag paa Fisketorvet. [...] Vi fik erfare lidt om de hemmelige Bevægelser, som bedrives upaaagtet paa de afsides Steder i Sjælen, den Fornemmelsernes uberegnelige Uorden, det delikate Fantasiliv holdt under Luppen, disse Tankens og Følelsens Vandringer i det blaa, skridtløse, sporløse Rejser med Hjærnen og Hjærtet, sælsomme Nervevirksomheder, Blodets Hvisken, Benpibernes Bøn, hele det ubevidste Sjæleliv (Hamsun 1994:16-17)

Borgstrøm representerer en tilsvarende skepsis overfor kunstens opplysende og samfunnsbyggende rolle, og forfekter dens styrke på det emosjonelle felt. Et underliggende spørsmål i verkfortolkningsdelene er derfor om operaen "Thora" kan ses som en form for klingende, scenisk utlegning av Hamsuns psykologiske roman, der indre kamper fokuseres og musikken bedriver "moderne Sjælemaleri".

Nå er riktignok ikke interessen for "det psykologiske" i litteraturen oppfunnet av Hamsun. Forestillingen om "det ubevisste" var grundig forberedt både i litteratur, musikk og filosofi, også som uttalt begrep, for eksempel i Eduard von Hartmanns "Philosophie des Unbewussten" ("Det ubevisstes filosofi") fra 1869. Fremfor alt går linjene tilbake til den tidlige tyske romantikken. Både Hamsun og Wagner var influert av Arthur Schopenhauers hovedverk "Die Welt als Wille und Vorstellung" ("Verden som vilje og forestilling") fra

1819, med ideen om en ubevisst vilje som tilværelsens skjulte drivkraft. Tross realismens og naturalismens hang til karakertypologi, ble etter hvert det psykologiske også fremtredende hos flere av disse retningenes forfattere, deriblant i Henrik Ibsens verker. Det 19. århundrets gryende opplevelse av at individet "ikke er herre i sitt eget hus" la dessuten grunnlaget for det ubevisstes teoretiker fremfor noen, Sigmund Freud. Hederen for den "psykologiske skildring" i kunsten kan ikke alene tillegges Hamsun. Innen det skandinaviske kulturliv finner vi denne vendingen mot det indre og subjektive også hos eksempelvis dramatikeren August Strindberg, lyrikeren Sigbjørn Obstfelder og maleren Edvard Munch. Men Hamsun var muligens den dikter som mest høylydt og på den mest oppsiktsvekkende måten slo til lyd for det ubevisstes avgjørende betydning for forståelsen av det moderne menneske, og som fastslo at en menneskeskildring som ikke tok høyde for dette, med nødvendighet måtte bli usann (Rottem 1994:90, Benestad 1976:290, Andersen 2001:296-297, 304-306).

Hamsun kritiserer altså samtidslitteraturen som typediktning for å henge fast i et foreldet menneskebilde. Han finner ikke lenger fremstillingen av mennesket som en sammenhengende størrelse tilfredstillende. Individet består av motstridende følelser. Det kan være underlagt innbyrdes kjempende impulser, og av den grunn føle seg splittet:

Jeg vil derfor have "Modsigelserne" i det menneskelige Indre betraktet som ligefrem selvfølgelige, og jeg drømmer om en Literatur, der har Mennesker, hos hvem Inkonsekvensen bogstavelig er Grundkaraktertræk, – ikke det eneste, ikke det herskende Grundkaraktertræk, men det meget fremtrædende og meget bestemmende (Hamsun 1994:57).

Det moderne mennesket med et nervøst, komplisert sjeleliv, disharmonisk og splittet, kunne gi seg utslag i desillusjon, tomhet og fremmedfølelse, men også vekke en sans for underbevissthetens *mystikk* (Nettum 1993:17-18). "*Den moderne Menneskesjæl er en Verden, hvori alt rører sig, et Dyb af Mimoser, hvori Vinden puster*", heter det i et av Hamsuns berømte foredrag, "Psykologisk litteratur" (Hamsun 1994:49). Han er betatt av nye oppdagelser av uforutsette vibrasjoner i sjelens dyp. En tilsvarende interesse har vi også sett Borgstrøm gi uttrykk for, bare med den forskjell at han ikke snakker om litteratur, men vil utforske "*sjælelivets mysterier*" ved musikkens hjelp (jfr. s. 41).

Litterære inspirasjoner

Borgstrøm var sterkt litterært orientert i sin musikk. Ved siden av å trekke frem hvordan dikteren i det wagnerske musikkdramaet kan forfatte teksten uten hensyn til ekstraordinære musikkinnlegg, opptar derfor naturlig nok operaens tekstlige grunnlag ham – den litterære kvaliteten: *”Det var Wagner forbeholdt at kræve repekt til alle sider for musikdramaet. Wagner indsa; at den første foreliggende opgave var at erstatte den fullstændig forkrøblede ”Libretto” med virkelig digtning. [...] Uten tvil var den veldige Bayreuther-mester betydeligere som komponist end som digter. Men ogsaa hans forfatterskap er ægte kunstnerisk”* (”Opera. Wagner-Strauss”), hevder Borgstrøm og fremhever spesielt ”Mestersangerne” og ”Nibelungenringen”. Selv om Borgstrøms utsagn her peker i retning av Wagners librettoer som kunstnerisk tungtveiende isolert sett, så synes jeg, med bakgrunn i hans klare opphøyelse av musikkens betydning i dramaet ved andre anledninger, å kunne se en annen bakenforliggende forestilling. Ved å betone Wagner som dikter i tillegg til komponist, vektlegger Borgstrøm også ideen om Wagners operaer som ”Gesamtkunstwerk”, en forening av flere kunstarter til én. Operaverkene til Wagner og Borgstrøm er hybride kunstformer, hvor verken tekst eller musikk kan substitueres. Musikken i ”Thora” er det langt mest kraftfulle momentet i dramaet, og setter de enklere elementenes betydningsnivå i bevegelse, men samtidig ville ikke musikkens virkning vært den samme uten ordenes og handlingens meningsretning.

I likhet med Wagner skrev som nevnt tidligere Borgstrøm selv tekstene til operaene ”Thora” og ”Fiskeren”, og både til den første operaen og sine senere symfoniske dikt hentet han inspirasjon fra betydningsfulle litterære og religiøse kilder. I vikingdramaets tilfelle gikk ikke bare Borgstrøm til Norges mest berømte historieverk, Snorres Kongesagaer, men til et skrift som i tillegg er ansett som et litterært mesterverk, også i internasjonal målestokk og faktisk tilhører verdenslitteraturen (Andenæs 2008:235). Etter Snorre ansporet blant annet Shakespeares ”Hamlet”, Kristi lidelseshistorie og Ibsens ”John Gabriel Borkman” til musikalsk skapertrang (jfr. s.9). Inspirasjonskilden til ”Thora” – det norske, historiske stoffet, vil stå sentralt når jeg nå går over til andre del av den kulturhistoriske kontekstualiseringen, og ser på komponistens og verkets plassering i forhold til 1800-tallets nasjonalisme.

Borgstrøms og ”Thoras” stilling i forhold til 1800-tallets nasjonalisme

I dette avsnittet vil jeg undersøke hvordan komponisten Borgstrøm og hans operaverk ”Thora” plasserer seg i forhold til 1800-tallets nasjonalisme. Det som opptar meg er for det første hva som skjer med Snorres tekst i det den blir en operalibretto anno 1894. Som jeg har vært inne på velger Borgstrøm et veldig norsk-nasjonalt stoff som forelegg til librettoen, men hvordan meisles dette ut i operagenrens sammensatte uttrykksform? Spesielt er jeg interessert i karaktertegningen, hvordan rollefigurene fremstilles i Snorres fortelling kontra utformingen av dem hos Borgstrøm – et spørsmål som vil videreføres og ytterligere utdypes i den verkanalytiske delen av oppgaven. Tidligere har jeg antydnet Borgstrøms motsetningsfulle holdninger til det norske, som etter min mening kommer spesielt til uttrykk i dette vikingdramaet. Norskhet som ambivalens blir derfor et annet sentralt stikkord for dette kapittelet.

Borgstrøms internasjonale orientering

Som operakomponist på 1890-tallet hadde Borgstrøm reduserte sjanser i et land som stod uten operatradisjon og fast operascene, og som uttalt internasjonalist og ny-tysk radikaler kom han skjevt inn i forhold til jakten på et eget, norsk tonefall i musikken. Edvard Griegs kommentar vedrørende Borgstrøms første symfoni, slik den kommer til uttrykk i et brev til Frants Beyer i 1890, er betegnende for dette. Grieg roser nivået, men etterlyser nettopp det norske: *”En ung Nordmand fra Kristiania viste mig en Symfoni, som Pinedød er Kar for sin Hat og ikke at spøge med. Her er et stort Orkestertalent. [...] Men hvor forunderligt! Norge, Norge, hvor er det?”* (her sitert fra Arbo 1925:190). Grieg stiller seg uforstående til at ikke enhver blir grepet av fedrelandet på sin måte og kan glemme det nasjonale bare fordi det ikke er noen *”fremtid hjemme”* (Arbo 1925:190). Med sin orientering og utenlandske interregnum (1887-1903) kom altså Borgstrøm til å stå uheldig plassert i forhold til nasjonsbyggingen og den generelle norskhetsbegeistringen frem mot 1905.

Det ”norske” som historie, norrøn poesi og mannskorsang

Materialet som ligger til grunn for ”Thora” indikerer at den nasjonale gjenreisningen og fascinasjonen for det ”norske” likevel ikke lå helt utenfor Borgstrøms synsfelt. Operaen ”Thora” er basert på en beretning i Snorres historieverk Heimskringla – Norges kongesagaer. Mer presist er handlingen konsentrert om et velkjent sted i Olav Tryggvasons saga, nemlig der hvor Olav tas til konge etter at Håkon jarl har endt sitt liv på ytterst skjemmende vis, slik Snorre fremlegger det, – drept av sin egen trell, Tormod Kark, i grisebingen hos Thora på Rimol (Gauldalen, Sør-Trøndelag). Denne hendelsen opptrer i flere middelalderske historieverk, men er også kjent som ”sagnet om trelle Kark”. Operaens libretto er altså modellert over et utsnitt av selve nasjonalverket de norske kongers sagaer og kan samtidig ses å ha sitt forelegg i den folkelige kulturarven. Dermed plasserer Borgstrøm seg i første omgang klart innenfor 1800-tallets viktigste idéstrømning, *nasjonalismen*. Den gav seg tilkjenne politisk som en kamp for nasjonal suverenitet og som kulturell strømning med nasjonalt fellesskap og nasjonal egenart i fokus. Snorres kongesagaer stod sentralt i begge øyemed. Kongesagaene anskueliggjorde at landet hadde en gammel og begivenhetsrik fortid som selvstendig rike og ble betegnet som vårt ”Magna Charta” (det store frihetsbrevet). I tillegg hadde verket en stor betydning for etableringen av en egen norsk historisk bevissthet. Snorre forsynte den norske staten med en kontinuitet, en felles bekreftelse på at vi hadde vært her lenge. Den kom altså til å utgjøre nordmenns fremste nasjonale myte (Haavardsholm 1999:312-317, Andenæs 2008:235ff.).

Oversettelsene og spredningen av Snorre var en viktig forutsetning for Eidsvollverket i 1814, og i årene umiddelbart etter inngikk kongesagaene i retorikken til patrioter som eksempelvis Henrik Wergeland. For denne nasjonale profeten og folkeopplysningsmannen var det gamle Norges historie en gullalder: ”*Sandelig, intet Folks Historie fremstiller en saadan Kongerække af ædle Mænd*”. Wergeland ivret sterkt for utbredelsen av ” *Snorre Sturlessøns udødelige skrift*”, og mente verket burde ha en selvsagt plass i enhver nordmanns bokhylle, på linje med Bibelen. I poetens metafortunge språkbruk het det at disse to bøkene burde være ”*Højsædernes Gudebilleder som Odins og Thors fordum*” (Sørensen 2001:142).

Nasjonale ideer var tilstede gjennom hele dette hundreåret, mens letingen etter landets kulturelle røtter først for alvor fikk et omfang i 1840- og 1850-årene. Det nasjonale

gjennombrudd som da inntrådte omfattet både historievitenskap, folkloristikk, språk og kunstuttrykk. Det handlet om identitetsskaping så vel som innsamling av helt ny kunnskap, som skulle fortolkes, foredles og formidles vitenskapelig og kunstnerisk. *”Norge var et rike, det skal bli et folk”*, sier kong Håkon i Henrik Ibsens *”Kongsemnerne”* (her sitert etter Andersen 2001:237-238). Det land som på sett og vis hadde fått sin politiske *”frihet”* i 1814, skulle konstituere seg innenfra som en nasjon. Snorres betydning i den nasjonalromantiske epoken, i den unge nasjonens søken etter sin identitet, viser seg ikke minst i innflytelsen den øvde på kunsten. Det er vanskelig å forestille seg Bjørnstjerne Bjørnsons bondefortellinger eller Ibsens historiske dramaer uten Snorre. Som språkkunstner, knapp og meislet i formen, med en elegant stil båret av oppøvet sans for rytme og klang i språket, har Snorre hatt en sterk innvirkning på norsk litterær stil i nyere tid. Sammen med eventyrene og Bibelen ble sagaen et av de viktigste forbildene for en norsk språktone. Likeledes var kongesagaene inspirasjonskilde for de rike samarbeidsårene mellom Grieg og Bjørnson. Den nasjonale entusiasmen og de seiersbevisste ideene til Bjørnson aktiviserte Griegs politiske bevissthet. Men primært fungerte dikterhøvdingen som en inspirator på det musikalske området. Dette nedfelte seg blant annet i en rekke romanser, men først og fremst i flere større dramatiske verker, som melodramaet *”Bergliot”*, scenemusikken til *”Sigurd Jorsalfar”* og operafragmentet *”Olav Trygvason”*. I forhold til sistnevnte verk danner Borgstrøms *”Thora”* en innledning innholdsmessig sett, og kunne blitt første ledd i en *”Olav Tryggvason-syklus”* (Benestad og Schjelderup-Ebbe 2007:174-175, Andenæs 2008:235ff.).

Både direkte, ved oversettelser og forskning i grunntekst, og indirekte gjennom diktning, bilde- og tonekunst, appellerte Heimskringla sterkt til nasjonal frihetstrang og selvhevdelse i 1800-tallets Norge. Men et raskt blikk på den nyere tids romanlitteratur, skuespill og sanger forteller oss at kongesagaene fremdeles er et kraftig oppkomme som visst aldri tørres ut. Selv det eksplisitte punktet i sagaverket som Borgstrøm begir seg inn på har bevart sin fascinasjonskraft. Nevnes kan romanene *”Kark”* (2000) av Idar Lind og *”Håkon jarls dager”* (2005) av Asbjørn Lien, og Peder Wright Cappelens historiske skuespill *”Kark”* og Sæmund Fiskviks vise *”Soga om Kark”* fra først på 1970-tallet.

Inspirasjonskildene til *”Thora”* er foruten Snorres kongesagaer, også åpenbart den norrøne poesien. Borgstrøms libretto er en lydkomposisjon i seg selv. Vikingoperaens tekst gir assosiasjoner til eddadiktningen med sin gjennomførte bruk av allitterasjon. Rytmikken i språket er formet av lydlige gjentakelser som fremhever viktige ord, som eksempelvis i

starten av operaen der Thora tar avstand fra Håkon jarls vanstyre og kvinnekuende atferd, og ber folket vende seg til Olav Tryggvason:

Frækt fra Folket røver Jarlen Gods og Guld.

Kvinder kues; føres med Magt til Jarlens Gaard (Borgstrøm 1894:33-34).

I tillegg til ”Thoras” historiske ramme kan Borgstrøms bruk av mannskorsang vekke nasjonalromantiske assosiasjoner. I sin enkle utforming påminner disse partiene om Halfdan Kjerulfs og Richard Nordraaks komposisjoner innen genren. Det nasjonale gjennombrudd var også spiren til mannskorsangen, som etter hvert vokste seg til en landsomfattende virksomhet. Denne folkelige bevegelsen med utspring i Sveits, og altså ikke et særegent norsk fenomen, fremhevet sangens muligheter når det gjaldt å formidle fedrelandskjærlighet og stimulere til forbrødring. Et slikt uttrykksmiddel opplevde naturlig nok begeistring i det nasjonsbyggende Norge. Her kunne virkelig folkets røst komme til orde og fellesskapsfølelsen forsterkes, ikke minst gjennom sangerfester og stevner. Nær sagt alle våre sentrale tonediktere leverte bidrag til mannskor-repertoaret. Flere av komposisjonene som oppnådde en høy posisjon blant sangerne viser tidens tendens til å rette blikket bakover og vitner om interesse for historiske begivenheter og skikkelser. Av større norske gjennomkomponerte verk med historisk tekst kan nevnes ”Olaf Tryggvason” (Reissiger, F.A./Bjørnson, Bj.), ”Ung Magnus” (Grøndahl, O.M./ Bjørnson, Bj.) og ”Landkjenning” (Grieg, E. / Bjørnson, Bj.) (Norges musikkhistorie bd. II:187, bd. III:169-170).

Holdninger til idealet om norskhet

”Thora” er slik jeg erfarer det ambivalent i sitt forhold til det norske kontra det europeiske. Splittelsen mellom en europisk, fremtidsrettet og en norsk, fortidsrettet orientering internt i 1800-tallets kulturradikale bevegelse, berøres i Jens Arup Seips historieverk (1981:130ff.). Seip skildrer her først og fremst kløften mellom ulike fløyer av den motkulturelle bevegelsen, så som det pietistiske lekfolk versus de kulturradikale i Kristiania. Han antyder likevel at splittelsen også preger sterkt de kulturradikale selv.

Holdninger til idealet om norskhet i musikken tas opp av Guldbrandsen i artikkelen ”Farvel til det norske” (2000) om Gerhard Schjelderups Norges-symfoni. Dette verket er stort sett tysk

symfonisk i stilen. I tredjesatsen "Fjellvidden", som Gulbrandsen nærleser, monteres det derimot inn folkevisesitater, men måten dette norske stoffet anvendes på motsetter seg en "entydig" nasjonalromantisk lesning: *"Folkemelodiene blir stående som innklippede fremmedelementer i satsen, som erindringsbilder om det "norske" som noe fjernt eller tapt"* (Gulbrandsen 2000:99). Gulbrandsen betegner Schjelderups forhold til det europeiske versus det norske som vedvarende ambivalent, som en stadig veksling mellom motstridende posisjoner innad i hans eget kultursyn:

I likhet med kulturradikalerne fra generasjonen foran, med Bjørnson og Sars i spissen, er også Schjelderup fanget i splittelsen mellom en moderne, internasjonalt orientert samfunnskritikk og kunstoppfatning – og en begeistring for angivelige norske røtter, identitet og kontinuitet fra samtidens "norske fjellbonde" og bakover til sagatiden (Gulbrandsen 2000:110).

Hvordan Schjelderup forholdt seg til det norske fremlegges videre som avhengig av hvor i verden han befant seg. Fortrinnsvis var det fra utlandet at han lengtet mot det "norske". I tidsrommet 1917-21, hvor han oppholdt seg i Kristiania og stod midt i norsk musikklivs turbulenser, lengtet han snarere vekk. Gulbrandsen gjør oppmerksom på tilsvarende motstridende tendenser hos Grieg. Han fremviser også en splittelse mellom det norske og det europeiske, mellom en søken etter arbeidsro og musikalsk inspirasjon i norsk natur og behov for kunstopplevelser og nye impulser fra tidens store kunsthovedstader i Europa. Likeledes er det velkjent hvordan et av nasjonalromantikkens fremste symboler, Tidemand og Gudes "Bruddefærden i Hardanger", er malt i Düsseldorf. Forholdet til norskhet er ambivalent, preget av fravær, lengsel og distanse, men samtidig virker dette produktivt. Kunstnerne må bort fra Norge, for å kunne lengte tilbake mot det norske. I tillegg forutsetter det å få øye på Norge som en helhet eller essensen av hjemlandet en avstand: *"Det er både en motsetning og en positiv korrelasjon mellom norskhetslengselen og fraværet fra Norge. Det blir for enkelt å tro at den nasjonalromantiske ideen om "norskhet" eller det "norske" rett og slett kan innfris positivt og erfares som en gitt og vedvarende tilstand"* (Gulbrandsen 2000:106-107). Det "norske" er en forestilling, et bilde man skaper seg, med andre ord en *utopi* – noe som ikke finnes, men som man streber etter:

Ikke nok med at ideen om det norske er en kulturell konstruksjon i historisk og antropologisk forstand, ideen kretser til og med inn en tomhet og et fravær. Nasjonalromantikkens fremelsking av det norske, også fra nordmenns side, blir dermed faktisk et ledd i tidens gjengse estetiske eksotisme, som prinsipielt dyrker det som *ikke* er for hånden (Gulbrandsen 2000:107).

Norskhet som ambivalens

Med sitt forelegg fra Snorres kongesagaer kunne Borgstrøms vikingdrama lett bli lest inn i en antatt nasjonalromantisk tradisjon. Både Borgstrøm-biografen Jens Arbo og vår første samlende fremstilling av norsk operahistorie, forfattet av Ingeborg Kindem (1941), vektlegger nettopp det nasjonale aspektet. Om operaens tekst skriver Kindem: *”Den svulmer av nasjonal patos med en idealisert skildring av sagaens høymodige og fribårne helte- og heltinneskikkelser på bakgrunn av trellens svarte slavesjel”* (Kindem 1941:157). Jens Arbo trekker paralleller mellom librettoen og våre nasjonalhistoriske dramaer: *”[T]eksten fra komponistens haand er helt i national aand efter forbilleder i vore klassiske skuespil [...]”* (Arbo 1925:191).

Guldbrandsen viser hvordan splittelsen mellom en europeisk og en norsk orientering gjør seg gjeldende både hos nasjonalromantikeren Grieg og internasjonalisten Schjelderup. Fremviser operaen ”Thora” en lignende type ambivalens, til tross for at Borgstrøms komposisjoner for øvrig har sin tyngde på den ”internasjonale” siden? Borgstrøm betegnes nemlig som den minst nasjonale tonekunstneren Norge kan oppvise i tiden mellom Eidsvollsforsamlingen og Første Verdenskrig, mellom 1814 og 1914, mellom Ole Andreas Lindemans galante stil rundt 1820 og tolvtone-modernisten Fartein Valen omkring 1930 (Guldbrandsen 2001 a:199), og selv i dette vikingdramaet klinger musikken svært lite norsk. Motsetningsforholdet mellom det verbale og det musikalske i operaen, berøres ikke av verken Kindem eller Arbo.

Borgstrøms verk er ikke tenkt som et taledrama, slik deres kritikker grenser til å utsi. Etter min oppfatning inneholder denne operaen så mye mer enn bare idealiserende fremstilling av nasjonal heltedåd, men det er først og fremst gjennom musikkens tilskudd. Som Dahlhaus poengterer eksisterer ikke fortellingen i operaen uavhengig av musikken (1989:101). Ved kun å forholde seg til librettoen neglisjeres klangen og fortellermåten, begge uløselig bundet til utførelsen i tid.

Hvordan formes det nasjonale stoffet og karakterene i Borgstrøms musikkdrama? Snorres skildring av kulturmøtet mellom hedendom og kristendom klinger med i librettoen. Men mens Snorre er opptatt av den særskilte skjebnen som de hedenske og kristne kongsemnene var utrustet med, er det en av sagaenes stolte kvinneskikkelser med makt og innflytelse som har betatt Borgstrøm. Hvilken virkning får det at den lidenskapelige Thora stilles i sentrum for handlingsutviklingen?

Sagaforfatterne iscenesetter ytre handlinger. Deres stil er nødtørftig og knapp. Min antagelse er at i motsetning til Snorres svart-hvitt-tegning, har Borgstrøm levd seg inn i vikingenes følelsesliv og de personlige krisene som flere av dem gjennomløper. Sagt på en annerledes måte, så fornemmer jeg at han har gjort personene mer sammensatte. Når vi nå beveger oss over til verkfortolkningen ønsker jeg derfor å vise hvordan personene i ”Thora” fremstår som moderne skikkelser gjennom Borgstrøms psykologiske fortolkning. Det er med andre ord hans utbrodering av rollefigurenes indre kamper og sjelsliv jeg oppfatter som særegent ved operaen, og som følgelig vil oppta meg i den påfølgende beskjeftigelsen med verket.

Verkfortolkning

Det musikalske forløpet sett i sammenheng med tekst, handling og regibemerkninger

Jeg vil nå gå over til å undersøke hvordan librettoen realiseres musikalsk, med andre ord fokusere på hvordan musikken utfyller og forandrer tekstens betydning. Borgstrøms opera ”Thora” tar utgangspunkt i et susjett fra Snorres kongesagaer som omhandler et antatt skille i norsk historie og en brytningstid i landet hvor den kristne troen får stadig bedre fotfeste, mens det hedenske, gamle Norge er i ferd med å gå under. Den historiske maktkampen og de religiøse omveltningene konsentreres hos Borgstrøm til et trekantdrama mellom elskerinnen Thora, den tapende Håkon jarl og den fremadstormende Olav Tryggvason, og med trelen Kark som narrerolle og tragisk figur. Jeg ønsker å vise hvordan dette dramaet gjennom musikkens tilskudd ytterligere fortettes til en sjelekamp i Thoras indre. Musikken i operaen er ikke bare ordets tjener, den kan også gi librettoens utsagn en rikere dimensjon – gjøre verket mer sammensatt og flertydig, slik Nila Parly presiserer i en av sine artikler: *”Opera is not just drama with an accompaniment. The music in opera, both the vocal and the orchestral parts, makes statements of its own, conveys messages which add to the plot and sometimes even contradict it, making the totality of the work in question far more complex”* (Parly 2005:17). Med hensyn til å betrakte musikken som pådriver på og frembringer av drama i opera, står jeg også i gjeld til Dahlhaus.

I arbeidet med å fortolke Borgstrøms operaverk har jeg benyttet meg av både skriftlige hjelpemidler og digitale medier. Stykkets virkning er uløselig bundet til den klingende utførelsen i tid. Det er gjennom den musikalske strømmen at verket forstås. Derfor var det av stor betydning for prosjektet at det forelå en CD-innspilling av stykket. Ettersom ”Thora” er en opera hvor det visuelle inngår som et sentralt aspekt, har det også vært viktig å ha tilgang til en scenisk fremstilling av verket. Dette lot seg realisere gjennom at jeg klarte å skaffe til veie et opptak av uroppførelsen på DVD. Jeg vil understreke at jeg ikke har som hensikt å analysere en bestemt innspilling eller forestilling, men de nevnte realiseringene og interpretasjonene av operaverket har vært til uvurderlig støtte for verkfortolkningen – i undersøkelsen av den musikalske karaktertegningen. I tillegg har Borgstrøms partitur vært uunnværlig for å kunne studere musikalske detaljer. Mens det klingende er flyktig, fryser et

partiturstudie forløpet fast og gjør det mulig å granske intervaller, akkorder, tonearter, instrumenter, rytmer, harmoniske og melodiske vendinger osv.

Å beskrive musikkens fremstilling forutsetter i første omgang en kartlegging av de musikalske elementene. Gjennom hele Borgstrøms opera opptrer det korte og gjenkjennbare motiver med et særpreg når det gjelder tonalitet, intervallisk retning, rytme, tempo, dynamikk, klang og instrumentasjon. Disse motivene og teksturene koblet til tekst og handling kaller jeg ledemotiver. De musikalske ledemotivene er identifiserbare, assosiasjonsvekkende og meningsbærende i forhold til dramaet, og danner samtidig byggematerialet for den musikalske formen – sangstemmene og orkestersatsen. Dette er ikke dermed ensbetydende med at musikken er fortellende hele tiden (jfr. Abbate 1991:x-xii). Det forekommer utvilsomt musikalske partier og skikt med mer nøytral, motorisk funksjon og akkompagnementsrolle. Ledemotivene kan altså anses som rent musikalske bestanddeler, men jeg ønsker her å se på det semantiske innholdet de nevnte musikkelementene og kompositoriske virkemidlene kan tillegges når de knyttes til librettoens utsagn, dramaets hendelsesforløp og partiturets regibemerkninger.

Jeg har navngitt og identifisert motivene ut i fra den første gangen de tilkjennegir seg i musikken. De er ikke ment å skulle inngå i et strengt system som fastspikrer betydningene. Etter min mening er det et spill mellom elementene og en bevegelse i musikken som motsetter seg en slik ordning. Det ville, slik jeg ser det, i så tilfelle redusere verket og gjøre musikkdramaet mye mindre enn det er. Motivguiden eller motivtavlen finnes som appendiks bakerst i oppgaven (se vedlegg 1).

Etikettene er kun tentative. Som det fremgår av vedlegget er det en overvekt av emosjonelt ladete motiver som det er spesielt problematisk å gi en tittel: Motivene dannes i komplekse psykologiske situasjoner som aldri vil kunne gjentas nøyaktig, fordi den første situasjonen har tilført personene en erfaring som spiller med i den neste. Motivmerkelappen kommer dermed til å motarbeide den følelsesmessige utviklingen som er innebygd i verket.

Navngivingen er et verktøy for å kunne kommunisere om verket, men en må være oppmerksom på og var for de ulike sammenhengene motivene opptrer i og den endringen som de gjennomgår underveis. Oversikten inneholder ikke bare melodiske motiver, men også rene rytmiske figurer. Komposisjonen har noen gjentakende rytmeelementer, som tilsier at også

dette parametret kan gis en betydning utover å skape et energisk og effektivt driv. Videre utnyttes motsetningen mellom 2-delt og 3-delt takt, eksempelvis kraftfulle 2/4-satser kontra kjærlighetstemaer i 3/4-takt. Det harmoniske er også en bevisst medspiller i karaktertegningen. Musikkdramaet er forankret i dur-moll-systemet, og tonekjønnet er et avgjørende bidrag til profileringen av motivene. I tillegg kan Borgstrøm ses å bruke noe toneartskaraktistikk, altså utnytte lys-mørke-forholdet mellom #- og b-toneartene. Thora omtaler seg selv som en sorgfull kvinne, og hennes motiv av klagende, sørgmodig karakter presenteres allerede i forspillet som er satt i f-moll – sorgens toneart. Den fortegnsløse C-dur sammen med treklanger i grunnstilling kan hentyde til det ”rene” og sakrale – Hvitekrist. Motivenes ulike karakterer fremtrer enda tydeligere når de også knyttes til tempoangivelse, dynamikk og instrumentasjon. Musikerressursene Borgstrøm har til disposisjon utgjør et middelstort romantisk orkester.

Motivguiden er ikke ment å være uttømmende. Det foreligger ingen henvisninger fra komponistens side. Seleksjonen, segmenteringen og signaturene er helt og holdent mine egne fortolkninger.

Min antagelse er at Borgstrøm har gjort personene mer sammensatte enn den svart-hvitt-tegningen vi finner hos Snorre. Jeg ønsker derfor å sammenligne karaktertegningen hos middelalderhistorikeren med fremstillingen av de historiske skikkelsene i Borgstrøms musikkdrama. Jeg er oppmerksom på at ”litterariteten” i verket forsvinner når meningen ettersøkes i kilder utenfor verket selv. Å danne seg en historisk forståelse av karakterene er ingen forutsetning for å forstå Borgstrøms musikkdrama, og er heller ikke i denne oppgaven kun et mål i seg selv. Jeg mener at å inkludere dette eksterne stoffet kan utvide det som ellers ville vært en ren verkintern analyse. Det er et grep jeg velger for å vise at Borgstrøms drama skiller seg grunnleggende fra Snorres.

I denne delen vil jeg altså se på hvordan Borgstrøm gjennom musikken gir liv til operaens karakterer og skaper dramatisk utvikling. Angående utpensling av rollefigurenes følelser og sinnstemninger støtter jeg meg til Kerman (1988), som forfekter at operamusikk karakteriserer. Jeg antar derfor at en tilnæringsmåte som innbefatter eksempler på musikalsk karaktertegning også vil være relevant i forhold til Borgstrøms opera. Karakteriseringen eller sjelemaleriet vil jeg tolke gjennom en nærlesning av musikkens motivikk og teksturer sett i forhold til tekst, handling og regibemerkninger. Den musikalske karakteriseringen kaster et

definerende lys over rollefigurene. De presenterer ikke seg selv, men representeres musikalsk. Konnotasjonene knyttet til ulike klangfarger, akkordprogresjoner, rytmiske mønstre og skalaer brukes for å belyse personer, situasjoner og steder.

Hvordan operamusikk bringer idéinnhold og intensjoner frem ønsker jeg å trekke enda lenger ved å undersøke tilstedeværelse av flere fortellerstemmer i stykket. Abbate understreker at det kun er i sjeldne øyeblikk at musikken blir fortellende, og da med oppvisning av særlige virkemidler (1991:x-xii). Jeg er for det første opptatt av orkesterets instrumentale fortellerstemme som aktør i operaen. Dette kan angå hvordan instrumenter trer frem fra bakgrunnen og ”taler” eller ”synger” inne i verket. For det andre antar jeg at det vil være fruktbart å lete etter flerstemmighet i Borgstrøms musikkdrama, eksempelvis hvordan tekst og musikk motsier hverandre. Dette fører meg igjen videre til Abbates idé om spredning av forfatterstemmen i operagenren. Tradisjonelt har komponisten vært ansett som operaverkets autoritative skapersubjekt, men dette omdefineres av Abbate i artikkelen ”Opera – the Envoicing of Woman” til å være operaens diva (Abbate 1993). I Borgstrøms opera er det nærmest som vi føres inn i primadonnaens drøm. Musikken viser stadig Thoras følelser og åpenbarer de psykiske kreftene i hennes sinn. Dessuten er den kvinnelige hovedrollefiguren nesten på scenen hele tiden. Jeg spør derfor om alt, handlingen og personenes karakterer, er sett gjennom Thoras persepsjonsapparat.

Først og fremst er det altså kvinnefiguren Thora som interesserer meg her. Jeg ønsker å undersøke hva slags musikk hun blir tildelt og hvordan dramaets dynamikk mellom åsatroen og kristendommen, kjærlighet og makt, svik og troskap, hevn og tilgivelse, liv og død møtes i henne. I et mindre omfang kommer jeg også til å ta for meg den musikalske utformingen av de andre rollefigurene og behandle operaens dramatiske peripetier og høydepunkter.

De utvalgte nedslagpunktene i operaen vil mer eksakt omfatte Thoras fascinasjon for Olav Tryggvason, de ambivalente følelsene hun nærer til Håkon jarl, hennes bitterhet, kjærlighetssorg og livslyst. I tillegg ønsker jeg kort å beskrive den musikalske fremstillingen av Håkon jarls ”edelmot” og ”ryggsløshet”, karikaturen av trelen Kark og Olav Tryggvasons kongelige fremferd – det heroiske og kraftfulle, vitaliteten og det sorgløse.

Musikkdramaets virkemidler for å fremstille Thoras sterkt ambivalente følelser for Håkon jarl, vil jeg også belyse ved å se på hele scener fra operaen. De motsetningsfulle følelsene for

jarlen trenger jeg dypere ned i gjennom å sammenligne Thoras reaksjoner da Håkon kommer til gårds, med vendepunktet der vikingkvinnen innser at hun vil beskytte ham likevel. Dette vil blant annet omfatte fremstillingen av Thoras raseri og hånende ironi, og hvordan hun flammer opp i lidenskap og lovsynger kjærligheten. Hvordan dramaets grunnkonflikt møtes i den kvinnelige hovedrollefiguren som motstridende følelser og holdninger i henne utdypes videre med eksempler fra 2.akt, scene 2, der Thora svarer Olav Tryggvason høyst tvetydig. Hun fremstår her som delt i ønsket om hevn og tilgivelse og splittet mellom den hedenske troen og kristendommen, det gamle og det nye. Mer presist vil jeg ved hjelp av denne scenen vise hvordan Thora preges av en lojalitetskonflikt mellom både å være tro mot Olav Tryggvason og mot sine egne følelser. Videre vil det moralske dramaet og dødsscenen under Thoras låve i 2.akt, scene 3 – drapet på Håkon jarl ved trelen Karks hånd – bli gjenstand for en nærmere granskning. Hvordan Håkons død fremstilles hos Snorre versus hos Borgstrøm, og hvilken funksjon denne scenen har i operaen ”Thora”, er to sentrale spørsmål jeg stiller her. Gjennom analysene av den siste scenen i 2.akt ønsker jeg å avrunde verkfortolkningen med å vise hvordan Thoras følelser for Håkon jarl er ambivalente helt inn i operaens sluttminutter.

Eksempler på musikalsk karaktertegning

Thora – en sterk, lidenskapelig og ambivalent portrettert kvinne

Jeg vil senere ved flere anledninger vende tilbake til ouverturen, men allerede her ønsker jeg å trekke frem noen karakteriserende elementer fra åpningstaktene som antyder det ambivalente og mangetydige ved den kvinnelige hovedrollefiguren.

Hurtig og ildfullt eller lidenskapelig, *allegro con fuoco*, lyder Borgstrøms tempoangivelse og karakterbetegnelse over forspillets innledende takter. Toneartsmessig befinner vi oss i f-moll. Med fullt orkester i *fortissimo* presenteres punkterte rytmiske figurer etterfulgt av en generalpause og en kontrast; solo i lyse treblåsere. Dempet fremføres en kromatisk melodi i klarinett, som så imiteres av fløyte. Bruken av treblåsere signaliserer at dette partiet angår den kvinnelige hovedrollefiguren. Denne tolkningen underbygges av Borgstrøms uttalelse om instrumentering (jfr. s.42). Temakjernen i treblåsernes solo, en fallende tritonus, fanger oppmerksomheten og virker urovekkende. De første taktens vilje og kraftfølelse er byttet ut med tvil.

Det neste som inntreffer er nesten å betrakte som et scenskifte skapt med rent instrumentale midler. Tempoet settes ned til *andante sostenuto*, og vi hører et engelsk horn på et teppe av oppadgående treklangsbrytninger i harpe. Ut i fra den romantiske musikktradisjon som Borgstrøm var innforlivet med, kan det melodiførende engelske hornet oppfattes som klagende. De to første taktene av motivet (*Thora:5, t.6-7*)⁴ viser et slektskap med åpningstaktene. Rytmisk sett danner det nemlig en augmentert utgave av de dypeste strykernes figur (*Thora:4, t.1*). Til tross for en total forvandling av teksturen, er det fremdeles den samme kvinnen som fokuseres. Når det gjelder melodilinjen toneinnhold, legger man igjen merke til kromatikken og ikke minst den forstørrede sekunden (*Thora:5, t.9*). Det sistnevnte er et utfordrende intervall, som i flere operaer har blitt forbundet med sanselige, fryktingytende kvinner og fremmede folkeslag. Det blir blant annet brukt i karakteriseringen av Kundry og Carmen (Parly 2004:25). Hvis vi antar at musikken her kan høres som en karakterisering av Thora, etterlater allerede disse første sekvensene av ouverturen et inntrykk

⁴ Denne referansen henviser til operaverkets orkesterpartitur: Hjalmar Borgstrøm: *Thora*. Opera i to akter. Partitur i manuskript, Norsk Musikkamling.

av henne som en sammensatt person. Hun introduseres med rytmisk pregnans og dissonans, kraftfullt og kroppslig.

Thoras fascinasjon for Olav Tryggvason

Borgstrøms regibemerkning til 1.akt, 1.scene understreker Thoras maktposisjon (*Thora:23*). Her kommer vi inn i Thoras hall med den kvinnelige hovedrollefiguren sittende i høysetet, tronende foran en stor forsamling av bygdas kvinner og menn. Overfor folket uttrykker Thora en åpenlys fascinasjon for den fremadstormende misjonskongen Olav Tryggvason. Hun fremhever muligheten til å få en ny rikskonge og tronarving etter Hårfagreætta, slik som sedvaneretten krevde. Maktposisjonen som landet kan gjenerobre og folkets frihet, er to andre argumenter hun benytter. Dessuten vektlegger Thora kongens mot og trofasthet. Men også musikken bidrar avgjørende til å fremheve vikingkvinnens fascinasjon for Olav Tryggvason. Thoras redegjørelse for rikets tilstand munner ut i en hyllest, satt i Bb-dur (se vedlegg 2). Innledningstaktene av denne lovprisningen starter med brutte F⁷ og F¹¹-akkorder, altså en ”lengsel” etter tonika. Tiltrekningen fremkommer også som et direkte resultat av de rytmiske figurasjonene, hurtige sekstendedeler og trioler i opp- og nedadgående løp, og ikke minst opplever vi beundringen som en følge av instrumenteringen – bruken av harpe. Denne musikalske stilfiguren kan nettopp henspille på de brusende, bølgende følelsene. Harpen er ofte ansett som et feminint instrument som gjerne assosieres med engler og det himmelske. Dette gir også gjenklang i denne scenen, hvor et samlet kongerike ledet av ”den store og lysende helten” Olav Tryggvason nærmest fremstilles som en paradisisk tilstand, i forhold til Håkon jarls brutalitet og tyranni. Harpen opptrer også som akkompagnementsinstrument i den første delen av selve hyllesten.

Hos Snorre er Thora beskrevet som en ”*mektig husfrue*” (Sturlason 2003:160), og Borgstrøms jarlsfigur omtaler likeledes den kvinnelige hovedskikkelsen som ”*Rimols mægtige Mö*” (*Thora:1.akt, s.91*). Dette aspektet ved Thora gjenspeiles også i komponistens valg av stemmetype, den mørkere sopranstemmen – mezzosopranen. Thorafiguren er dermed delvis en lys sopran, som kan inngå i et kjærlighetspar, men i kraft av å være en mezzo, fremstår hun også som en mektig, selvstendig karakter. Denne første scenen med solisten mot koret, mener jeg kan ses som ytterligere et ledd i fremstillingen av Thora som en kvinne med makt. Hun er ikke en av mengden, men den som leder folket og som sambygdingene adlyder.

Det depersonifiserte koret fremhever dessuten Thora som en sterk personlighet. Hun er den aktive, førende, emansiperte og initiativtakende, mens folket underdanig påtar seg den rollen de blir tildelt.

Men Thora kan også ses å bli konfrontert med omverdenens krav og sitt samfunnsmessige ansvar i denne scenen. Hvis man her tenker koret som massens uttrykk, er det ikke lenger så entydig hvem som er den ”sterkeste”. Koret kan være så kraftfullt at man ser for seg hvordan Thora nærmest rygger tilbake ved dets innsatser forsynt med styrkegraden *fortissimo* og fullt orkesterfølge. Den spottende folkemengden i 2. akt som føler seg sviktet av Thora og får henne til å fremstå som den ”svakeste”, vil jeg behandle i sammenheng med nærlesningen av operaens sluttscene.

Thoras sorg og bitterhet

Som nevnt har Thora en fortid som den hedenske høvdingen Håkon jarls elskerinne. Hun slites mellom ønsket om å hevne Håkons svik i kjærlighet og de varme følelsene som hun fortsatt nærer for ham. Som eksempel på denne splittelsen i Thoras sinn, vil jeg trekke frem to motiver og noen musikalske virkemidler fra hennes sang ”Bittert Bæger”(1.akt, 2.scene). Det første motivet har vi stiftet bekjentskap med allerede i åpningen av ouverturen; engelskhornets klage med harpen som fremtredende i akkompagnementet (se vedlegg 1, Thoras ”sorgmotiv”). Motivet kjennetegnes av kromatikk, ”fremmedartet” harmonikk og ornamentikk. Fiss-moll med islett av sigøynerskalaen preger første del av motivet (t.1-4), med den karakteristiske høye kvarten og det forstørrede sekundet som fremtredende. I den andre delen av motivet (t.5-8) utmerker førsteslaget t.5 og t.6 seg. Her har engelskhornets melodilinje en fallende liten sekund. Harmonisk settes det inn med en halvforminsket akkord (hm⁷⁻⁵, altså en subdominant med liten septim og senket kvint). Motivet begynner og slutter i svak styrkegrad, men crescenderer nettopp frem mot t.5 og 6 til to sforzato-utbrudd, etterfulgt av et raskt diminuendo. Teksten understreker også musikkens karakter av ”smerteparti”. Fra t. 5 tas nemlig engelskhornets melodi opp i Thoras sangstemme til følgende tekstlinje: *”Smertesting, lig hvasse Sylestik opriver blödende saart mit Hjerte”*. Jeg har valgt å betrakte ”sorgmotiv” som todelt, fordi de første fire taktene preges av en stigende kromatisk melodilinje, mens de fire siste oppviser en fallende kromatisk positur, noe som kan antyde henholdsvis seksuell ”lengsel” og ”lidelse”.

Tempoet i ”Bittert Bæger” er satt til *andante sostenuto* og sammen med lange legatolinjer, små intervaller og dempede treblåsere (engelskhornet varieres her med den ”orientalske” oboen) gir motivet preg av noe smygende, klagende, svakt og ustabil. ”Sorgmotivet” kommer dermed også til å fremheve det eksotiske og fremmede ved kvinnen. Med et begrep hentet fra Susan McClarys forskning, kan vi si at gjennom den musikalske belysningen formes vårt inntrykk av Thora som ”den dissonante Andre” (her referert fra Høgåsen-Hallesby 2006:15). Thora bekrefter også nærmest sin egen tilhørighet ved å synge det presenterende, kromatiske motivet selv. Det blir dessuten en viktig del av hennes tilsynekomst. Ingen andre av hennes motiver oppviser samme hyppige forekomst. Foruten i ouverturen og i ”Bittert Bæger” opptrer Thora sammen med motivet ved ytterligere to andre anledninger i 1.akt og dessuten tre ganger i 2.akt. Dette har likhetstrekk med ”det kromatiske blikket” som Hedda Høgåsen-Hallesby skriver om i sin masteroppgave ”Frykt, fascinasjon og forførelse. Fremstillinger av den orientalske kvinnen på 1870-tallets europeiske operascene” (Høgåsen-Hallesby 2006). I forbindelse med Aida heter det: ”Gjennom kromatikk fargelegges bildet av Aida som den fremmede. Kanskje vi kan kalle det et kromatisk blikk på kvinnen og orientaleren (Høgåsen-Hallesby 2006:15). Med henvisning til McClary fortsetter hun: ”[D]et kromatiske har blitt forbundet med både det kvinnelige, det kroppslige og det eksotiske” (Høgåsen-Hallesby 2006:15). Musikkens kromatikk bidrar til at etiopieren Aida og vikingkvinnen Thora formes som en ”Annen” i operaens kameralinse.

Det kromatiske og sorgfulle er også fremherskende ved andre deler av ”Bittert Bæger”. I umiddelbar forlengelse av det sammensatte motivet av ”vemodig-lengtende” karakter, følger et omkvad uten instrumentalledsagelse med kun Thoras stemme i dypt leie og lange utholdte toner:

Thora

Bit - tert Bæ - ger tøm - mer Tho - ra nu.

Idet Thora erindrer Håkons svik spilles en fallende kromatisk basslinje i dype strykere (cello) samtidig med et langt ritardando og sangteksten ”*thi Haakon forlod mig; han vendte bedragerisk mig arme Ryggen*” (Thora:82). Vokalt fremheves spesielt ”aldrig” i ”*og kom aldrig, aldrig mer tilbake*” (Thora:82-83), sunget på en fallende liten ters og gjentatt en oktav høyere i lengre noteverdier. Melodien kromatiseres ytterligere i sammenheng med frasen om skammen som bedraget påførte Thora. Ikke bare på detaljnivå, men også den formmessige

oppbygningen av "Bittert Bæger", der sorgmotivet og omkvedet omslutter scenen, fanger nærmest Thora inn i sorg og savn. Kvinnefiguren tydeliggjør dessuten selv hvordan kravet om hevn rammer henne selv. Karakteriserende er sukkene og den kromatiske oppgangen i vokalmelodien til tekstlinjen: "*Dog derved er ogsaa mit Liv forspildt. Dyr er den Hævn, som dræber en selv*" (Thora:85).

Thoras livslyst

Midtdelen i arien "Bittert Bæger" skifter til parallelltonearten A-dur. Tekstlig endres presens til preteritum, nåtid til fortid. Thora tenker tilbake på hvordan tiden sammen med Håkon gav henne pågangsmot og livslyst. Denne optimistiske energien driver nærmest musikken frem. En messingfanfare i diatonisk A-dur inneholder treklangsbrytninger, synkopert rytme og triolformasjoner. Den utføres av tre trompeter, og tas senere opp i Thoras sangstemme, horn og klarinett. Dynamikken er *forte* og tempoet litt livligere, *poco animato* (se vedlegg 1, Thoras "livslystmotiv"). Thora synger om "*Livsglædens Lyst*" og om å være "*freidig og frydefuldt stemt*". Den fanfareaktige figuren utfylles med arpeggioer i harpe og figurasjoner i fiolin og lyse treblåsere. Klarinetter og fløyte er eksempelvis fremtredende i orkesterveven i forbindelse med Thoras sensuelle fantasier, der det i teksten lyder: "*elske og elskes, frydefult føres med saligt beruset Sind til Kjærlighedens solrige, sorgfrie Land*" (Thora:78-79). Tekstlig sett forflyttes vi i tid og det legges opp til en avstand mellom den gang og nå, men operaens visuelle og musikalske komponenter virker med sitt umiddelbare nærvær. Hvis man tenker seg at stemmer i orkesteret er ubevisste og sangstemmer er bevisste, er det nærmest som om orkesterstemmene her forstås ved å føres inn i den menneskelige stemmes bevisste klangutfoldelse – Thoras sangstemme. Scenisk og kroppslig ser vi hvordan den kvinnelige hovedrolleinnehaveren gjenopplever den lyse sinnstemningen, og ikke minst beveges vi av vokalstemmens og instrumentalmusikkens smittende livsglede.

Til sist, som et kommenterende mellomspill og overgang fra andre til tredje scene påført karakterbetegnelsen *cantabile* (Thora:86-88), klinger Thoras melodifraser rent instrumentalt i bassklarinettt/obo ("*Tanken paa den Svig, som tvinger mig hadsk at ønske Hævn over Haakon, og dræbte den Kjærlighedens Lykke*" (Thora:72-74)) og i dype strykere (cello)/engelsk horn ("*Dog derved er ogsaa mit Liv forspildt*" (Thora:85)). Kontrast: "Kjærlighedens Lykke" fremheves andre gang, legges i fløyte og tilføres en trille. Dette er et eksempel på hvordan

musikken i Borgstrøms opera er sterkt begrunnet i dramaet. Her markeres nettopp de skiftende sinnstemninger og psykiske krefter som Thora preges av; lys og mørke, livslyst og sorg, kjærlighet og død.

Fremstillingen av Håkon jarls ”edelmot” og ”ryggesløshet”

Håkon jarls ettermæle er langt på vei bestemt av at tradisjonen gjorde Olav Tryggvason til den store og lysende helten. Da måtte Håkon tegnes svart. Han blir skildret som en rå og brutal hedning, lur, svikefull og usømmelig. Trolig er mye av dette overdrivelse. I mine øyne gir Borgstrøms musikkdrama et mer nyansert bilde av jarlen. Hvordan Håkon her fremstår som en kompleks karakter på innsiden, er hva jeg ønsker å utdype i dette avsnittet. Nærmere bestemt vil jeg se på fremstillingen av Håkon jarls vakling mellom ”edelmot” og ”ryggesløshet”, som utslag av styrkemessige forskjeller, og ved å la han opptre som både nasjonalhelt og passiv, resignert og hjelpsløs mann. Denne vaklingen kan fremstilles som kontrast til Thoras uttrykte målbevissthet og holdningsfasthet. Allerede tidlig i operaen forfekter Thora sin styrke og sitt heltinne-potensial: ”*Kraftig Daad kræves av kraftig Kvinde*” (Thora:100, t.8-101, t.3) fastsettes med resolutt, markert rytme i sangstemme, messingblåsere (trompeter, basuner og basstuba) og pauker. Thoras besluttsomhet, hennes sterkt betonte, rytmiske figurer, imiteres av Håkon jarl til trompetstøt og hornfanfare i *forte*, men bare med den forskjell at en neddempet obo spiller en fallende kromatisk linje i etterkant, og derved nærmest fremstiller hvordan ”maskuliniteten” og styrken forsvinner.

Omslag i Håkons sang ”Skjønt ei av Kongeæt svang jeg mig til Norges Hersker” utdyper denne første fornemmelsen av skiftningene i jarlens sinn mellom heroisme og mismot. Tekstlig blir vi her trukket inn i et langt tilbakeblikk som strekker seg fra Håkons maktbestrebelse, gjennom hans stormaktsdager og helt frem til den nåværende misnøyen med og opprøret mot hans styre. Men interaksjonen mellom operaens komponenter fører etter mitt syn til at det også i denne satsen er indre konflikter, bitterhet, mot, raseri, sorg og lammende avmakt som i første rekke fokuseres. En blanding av forbitrelse, harme og skuffelse uttrykkes allerede i opptakten: ”*Haarde Ord maa Haakon höre, bittert böder han for bramfritt Virke*” (Thora:125-126). Sangstemmens nedadvendte melodibevegelse til dette tekstutsagnet får umiddelbart gjenklang i dype strykere – ”ettertenksomt” og ”dystert”, før Håkon begynner å fremheve sine heldedåder og dugelighet som høvding: ”*Skjønt ei av*

Kongeæt svang jeg mig til Norges Hersker; ved tapre Bedrifter, Gavmildhet og hövisk Vandel vant jeg Folkets Hjerte” (Thora:126-127). Sangstemmens fraser dobles her av strykere og utbroderes med figurasjoner i klarinett understøttet av fagott og horn. Det lyse musikkuttrykket forsterkes ytterligere av 4/4-satsens hurtige tempo og diatoniske G-dur. Den første frasen fremtrer enda tydeligere som et heroisk motiv ved neste innsats, hvor den tilføres messingblåsere og tekstlig knyttes til jomsvikingslaget – den eneste episode i Håkons historie hvor han uten hensyn til sin hedenske tro får lov til å fremtre som nasjonalhelt. Denne begivenheten var et stort sjøslag med dansker omkring år 985. Antagelig kom det danske angrepet som en følge av at jarlens selvrådighet hadde gått for langt. Det var altså en straffeekspedisjon fra danskekongen Harald Blåtann sin side. Flåtene møttes i Hjørungavåg på Sunnmøre, og slaget endte med en knusende seier for Håkon og nordmennene (Skaadel & Skarsbø 1998:16). Denne heltedåden understrekes også i operaen: *”tapreste norske Daad tvang de truende Taaber at tie: da Haakon havde hævnnet de frygtede Jomsvikingers Hærjen, turde ingen kny mod Norges mægtige Hersker, da var Magten hel og holden Haakons*” (Thora:128-129). Heltemotivets orkestrasjon er her endret ved at strykerne suppleres med tre horn (se vedlegg 1, Håkons ”edelmotmotiv”). I direkte forlengelse av dette følger dessuten et rent instrumentalt mellomspill i *fortissimo*. Først høres en forkortet og ny klanglig variant av heltemotivet. Denne gang intonert av to ”heroiske” trompeter, tre basuner og basstuba. Deretter klinger Håkons melodifrase til tekstlinjen *”tapre Bedrifter, Gavmildhet og hövisk Vandel*” i strykere. På denne måten betones nettopp det modige og det edle i musikken.

I sine senere år styrte Håkon jarl hensynsløst, forteller sagaskriverne. Det verste for bøndene var hans umettelige appetitt på kvinner. Den elskovssyke jarlen hevdet å ha krav på de kvinnene han begjærte, uansett om de var gift eller ikke. Dette misbruket av maktposisjonen skaffet herskeren mange fiender, og resulterte til slutt i at bøndene gjorde opprør, og Håkon måtte rømme (Sturlason 2003:158). Historisk, via Snorre, fremstår jarlen som et stykke inkonsekvens. En mann som på høyden av sin maktkamp, konfrontert med sin politiske karrieres mest vanskelige krise, plutselig, nærmest uten besinnelse, kaster seg inn i den ene kvinnehistorien etter den andre. Et historisk faktum så inkonsekvent at man spør seg hvordan det kan motiveres. Hva det er som styrer historien, styrer vår virkelighet. Til tross for at Håkon jarl er på toppen av karrierestigen og danskene er slått tilbake, gjærer det i landet. Hvitekrister har fått fotfeste sydpå og til dels blant storfolk ellers i landet. 250 års vikingliv og møtet med fremmede folk og kulturer – nye skikker og ny tro – har øvd innflytelse.

I Borgstrøms opera møter vi Håkon jarl nettopp på det tidspunktet hvor han er på flukt fra bondeoppstanden: ”*I store Skarer bevæbnet med Spyd og Sværd, drager de søgende om for at finde sin Herre, som ude af stand til at holde dem Stangen skyndsomt maatte rømme i sit eget Rige*”, synger jarlen ”opprørt” og ”rasende” (*Thora*:141-143). Moll, ffp-virkning, vokalstemmens innhold av fallende forstørret kvart og nedadgående kromatikk, i tillegg til fallende kromatisk linje i kontrabass og et crescendo til *forte* på slutten, bidrar til dette inntrykket. Det musikalske motivet som her klinger i fullt orkester har jeg valgt å betegne ”forfulgt jarl” (se vedlegg 1 og *Thora*:141, t.4-5). Dette scenariet påminnes vi i 2. akt. Motivet vender nemlig tilbake idet Olav betegner jarlen som ”*forfulgt af Folket*” (*Thora*:86-87). Det høres her først som en valthornstemme, for så å klinge samtidig i engelsk horn og bassklarinet.

Til ”edelmotmotivet”, tilført støtende trompet, bedyrer likevel Håkon at han skal ta opp kampen (*Thora*:144, t. 4-6), men den hedenske høvdingen har også en annen faktor imot seg, den nye religionen. Historisk kom kristendommen først og fremst som et nytt ansikt på makten, representert ved kongen og kirken. Tilsvarende uttrykker Borgstrøms jarlsfigur at hans særskilte religiøse posisjon er truet, med andre ord en avmaktsfølelse: ”Til Rimol styred` jeg først mine Skridt, at Thora skulde skjule mig for *overmægtig* Fiende” (*Thora*:146-147, min utheving), resiterer Håkon mot slutten av sangen med utfyllinger og ”talende” solostemme i bassklarinet (se vedlegg 3). Denne klarinetsoloen innebærer etter mitt syn en klanglig ”disjunksjon”. Ved å tildele en tematisk linje til bassklarinetten, et instrument som ikke er definert som et separat eller autonomt instrument, men som en lav modulasjon av den vanlige klarinetten, oppleves dermed melodien som transponert til et nedre og umulig register utenfor klarinettklangens rekkevidde – henlagt i orkesterets mørke. Den hedenske troen nærmer seg mer og mer sin ende. Som varm tilhenger av de gamle gudene formørker denne undergangen Håkons sinn. Jarlen passer ikke lenger for sin tid. Han er hatet og utstøtt. Gjennom bassklarinettsoloen viser Borgstrøm oss denne ensomme, sørgmodige og resignerte mannen. Dette støttes av lignende bassklarinetbruk hos Wagner, hvor dette instrumentet forbindes med refleksjon og dypereliggende, illevarslende følelser. Solomelodiens retning og intervallforhold, med fallende kurver, dreiende om små sekunder og inneholdende tritonusvendinger, forsterker bassklarinettklangens karakteriserende effekt.

Jarlens melodifrase til teksten ”*kraftig kræved` jeg Kronens rettmæssige Krav*” (*Thora*:1.akt, s.135-136) klinger flere ganger rent instrumentalt i denne sangen og ved senere anledninger i

1.akt, men ikke i messingblåsere som vi kanskje ville forventet, derimot legges den vekselvis i obo, klarinett og fløyte. Derfor virker det nærmest her som om jarlsfiguren blir demaskulinisert. Høgåsen-Hallesby skriver i sin avhandling om hvordan grensene mellom kjønn tradisjonelt har blitt trukket opp ved hjelp av forskjellen i styrke og svakhet. Mannens energi og spenning skulle stå i klar kontrast til kvinnens resignasjon og hjelpesløshet (Høgåsen-Hallesby 2006:42). Men Thora finnes ikke feig eller hjelpesløs. Hun harselerer derimot over Håkons ”ryggsløshet” (*Thora*:1.akt, s.151). Et utsagn i andre akt forsterker fremstillingen av jarlens ”passivitet”. Thora beskrives her av Håkon som den som regjerer i hans hjerte, altså som en forførerinne: ”Thora, mit Hjertes dyrebare *Herskerinde*” (*Thora*:18, min kursivering). I skissene til dette stedet opererer Borgstrøm sågar med ”Dronning” som karakteristikum på kvinnefiguren (*Thora*:1.akt, s.238). Hvordan det tradisjonelle kjønnsrollemønsteret i disse eksemplene er satt i spill, blir etter mitt syn ytterligere en indikasjon på at jarlens maktposisjon er truet. Han er i ferd med å miste både ryggraden og herredømmet.

Karikatur av trelen Kark

Kark har en spesiell plass i Snorres kongesagaer som både sviker og frihetskjempende trell. I Borgstrøms opera er Karks partier forsynt med karakteruttrykket *Scherzando* (se vedlegg 1, ”Karikatur av trelen Kark”). Tempoet er satt til *poco vivo*, taktarten 6/8-takt og tonearten dur. Det ”livlige” og ”spøkefulle” kan videre tillegges satsens ornamentikk og frasenes foreskrevne spillemåte, der trioler og triller, korte klanger (stakkato), forslagsnoter og sekstendedelsfigurer i løp er fremtredende. Klanglig sett dominerer treblåsere med piccoloens gjennomtrengende toner på toppen. Trelen knyttes dessuten spesielt til fagottens mangesidige klang, som kan være både fyldig, klagende, melankolsk, ”kranglete” og komisk. Han er altså en narrerolle, både latterlig, komisk – og tragisk. Slik jeg ser det, er det den komiske klangfargen, sammen med det elegiske, som er den mest fremtredende utnyttelsen av instrumentets ekspressive uttrykksmidler i Borgstrøms musikkdrama. Dette underbygger min oppfatning av at Kark i Borgstrøms drama enten karikeres eller fungerer som et tragisk supplement. Foruten de nevnte musikalske trekkene, kommer karikaturen til uttrykk i trellens utsagn, hvor det fremlegges at han kun tenker på ”Mad og Mjöd”: ”*Mjöden mægter jage Mismod bort; Drikkehornets förste Draaber dræber drabeligste Sorg*”. ”*Mad og Mjöd styrker mit Mod, saa ej jeg ændser frykteligste Fare*” (*Thora*:1.akt, s.98-99, 2.akt, s.19-20). Det er

altså tale om en musikalsk latterliggjøring og en tekstlig skildring som ved bevisst markering og overdrivelse av karakteristiske trekk sikter mot en komisk virkning.

Olav Tryggvasons kongelige fremferd

Olav Tryggvason har fått en spesiell plass blant de norske kongene i vikingtiden. Som krigerkonge fremstår han som en lysende helteskikkelse. Samtidig er han kristningskongen som Den norske kirke anser som sin grunnlegger. Dette bildet av Olav bygger på kongesagaene fra 1100- og 1200-tallet. Men det som står om Olav i sagaene, er beheftet med en helt uvanlig grad av usikkerhet, og også Snorres saga om denne kongen skal være upålitelig og inneholde mye legendarisk stoff. Olav er fremstilt nærmest som en forløper for Olav den hellige, på samme måte som Døperen Johannes var en forløper for Kristus. Håkon jarl som den siste herskende hedning dør som tyrann. Olav som den første misjonskongen er den store helt (Moseng 2007:69). Hvordan tradisjonen har gjort Olav til den store og lysende helten kan ses gjenspeilet i Borgstrøms valg av stemme til Olavsfiguren – heltetenoren. Om Olav Tryggvasons karakteristika heter det i boken ”Norske kongar og regentar”: *”Olav levde i minnet som den store idrettsmannen og krigaren, av alle kjelder skildra som den aller største. Han var gladlynt, gjev mild og glad i stas”* (Skaadel & Skarsbø 1998:19). I dette avsnittet ønsker jeg å gå inn på Borgstrøms musikalske skildring av Olavs kongelige fremferd. Mer presist vil dette innebære karakteriseringen av det heroiske og kraftfulle, vitaliteten og det sorgløse.

Det heroiske og kraftfulle

Det heroiske og kraftfulle mener jeg for det første å finne i sangen til Olavs menn, der tempo- og karakterangivelsen er *allegro maestoso*. Tonaliteten er dur, taktarten 4/4-takt og dynamikken oftest *fortissimo*. Sangen starter unisont og har også et enstemmig midtparti (se eksempelvis *Thora*: 2.akt, s.1-2). Spesielt frasesluttene er markerte med punkterte rytmiske figurer. Partiene kan tilføres oppadvendte ”kraftpåkallende” rop (Hei, hohei hohei hohei hohei!) i form av gjentakende rene kvarter i punktert rytme og med gjenklang i horn (se nedenfor), eller støttes av strykere, tre trompeter, like mange tromboner og en basstuba (se vedlegg 4), og derigjennom ytterligere forsterke opplevelsen av det heroiske og kraftfulle i mannskorsangen.

Allegro maestoso

Horn

Tenor

Bass

Hei, ho-hei ho - hei hdei ho-hei - !

Det heltmodige og styrken understrekes også i teksten:

”Stævner frem med staalsat Styrke, til Sejren sikkert er!”

”Skjærmer freidig Fædres Frihed med fri og frejdig Daad!”

”Vover alt, og viger ikke, før Riget vundet er!”

”Svinger Sværdet, stærke Svende, til Sejr for Norges Sag!”

(*Thora*: 2.akt, s.1-2, 37-38 og 108)

”...skjærme Jer med Kongens fulle Kraft!”, utroper Olav overfor folket. ”Troskapsmotivet”, som ellers er lagt i dempede treblåsere eller fioliner, opptrer her i trompetstemmen og med sterkt volum (*Thora*:44-45). Kongens inntog på Rimol i 2.akt følges av messingfanfarer, trompetstøt og slagverk (pauker, bekken og stortromme). Trompetfanfarene kan fortelle om Olavs drøm om ære og heroisme. Denne drømmen kommer eksplisitt til uttrykk i sangen til kongens menn: ”Daadrige Dage dæmrende drager lig Drømmesyner for vort Sind og gir Begeistring til vor sang” (*Thora*:38-39), og likeledes poengterer Olav selv: ”Længted’ jeg længe at leve for Landet, hvor Harald Haarfager haandhæved’ Magten; vilde jeg virke for Vikingættén, som stolt har slaaet de strideste Slag” (*Thora*:80) Som et tradisjonelt vestlig militærinstrument vitner trompetene om triumf og erobring. Deres klare treklanger stråler om kapp med de blanke våpnene til Olav og hans menn (se vedlegg 1 og jfr. folkets utsagn: ”Glinsende Vaaben glitrer i Solen” og ”Spyddene spreder Straaler i Luften” (*Thora*: 2.akt, s.32-35). Olav Tryggvason omtales dessuten av sagaskriverne som en konge med en egen stråleglans). Dette er briljant og storslagent, men militærmusikk angår også makt, undertrykking og vold, altså noe truende. Musikken kan med andre ord anses å karakterisere

Olav som både en heroisk person og en maktreven hersker. Borgstrøms drama oppleves nettopp som en kamp mellom makt og kjærlighet. I stedet for svake harpeslag, solo i fiolin eller dempede treblåsere på et teppe av strykere, som i Håkon og Thoras kjærlighetstemaer, høres her Olavs majestetiske messing.

Vitaliteten

Ifølge Deryck Cooke kan stigende tonehøyde indikerer anstrengelse, prestasjon og økende vitalitet: *"The expressive quality of rising pitch is above all an "outgoing" of emotion: depending on the tonal, rhythmic, and dynamic context, its effect can be active, assertive, affirmative, aggressive, striving, protesting, or aspiring"* (Cooke 1959:105). En sekvens i Olavs arie "Længted' jeg længe at leve for Landet" har en tydelig stigende kurve. Det utadvendte og oppadstrebbende kommer her enda tydeligere til uttrykk som følge av å utgjøre en klar kontrast til det forutgående partiet. På dette stedet bringes vi nær sagt fra mørket og opp i lyset. Olav beskriver Håkons vanstyre og de dystre utsiktene for landet som dette maktmisbruket medfører. Til kongens utsagn *"Norges Storhed var da svunden"* spiller en cello kromatisk fallende sekstendedelsfigurer som gradvis avtar i styrke og hurtighet (*Thora*: 2.akt, s.90). *"Men jeg skal skaane Jer for Trællekaarets Skjændsel"*, erklærer Olav (*Thora*:90-91). Musikalsk er denne tekstlinjen utformet som to stigende fraser i vokalstemmen tilført oppadvendte figurasjoner i messing og obo, kraftfullt og lyst klingende.

Musikken kan fortelle at Olav har energi og livskraft. Ved siden av stigende tonehøyde, kan rapiditet, høyt lydnivå og motiver med en utpreget rytmisk karakter fremkalle dette inntrykket (se vedlegg 4). Vitaliteten gjør seg spesielt gjeldende mot slutten av Olavs opptrinn på Rimol, der kongen proklamerer *"Til opbrud, mod Nidaros, til [Øreting]!"*⁵. Her skrus tempoet opp fra *andantino* til *allegro* og lydnivået er fastsatt til *fortissimo*. Det klingende drivet i denne sekvensen er ikke minst et resultat av musikkens rytmiske dimensjon. Triolrytmer og punkterte rytmiske figurer legges vekselvis i strykere og treblåsere. Den punkterte rytmiske figuren fremheves også av tromboner og basstuba eller fagotter og valthorn. Det er en vital Olav som med folkets støtte ser frem til å bli kronet til Norges konge på Øretinget.

⁵ *"Til opbrud, mod Nidaros, til Gullathing!"* står det i partituret, men det var på Øretinget at Olav Tryggvason ble tatt til konge. Gulathing er det vestnorske rettstinget med opprinnelig tingsted nær Eivindvik i Sogn, men flyttet til Bergen ca. 1300. Øreting var tinget for trøndelagsfylkene, holdt på Øra ved munningen av Nidelva. Frostating avløste Øreting som lovgivningsting ca. 940, men kongehylling for hele riket ble fremdeles foretatt her (Aschehoug og Gyldendals Store Norske Leksikon bd.6:370, bd.20:658).

Det sorgløse

I sitatet fra "Norske kongar og regentar" fremheves det at Olav var "gladlynt", altså lett til sinns og en person som så lyst på livet. Dette karaktertrekket ved kongen mener jeg også Borgstrøm prøver å formidle gjennom musikken. Foruten det kraftfulle og vitale tildeles nemlig Olavsfiguren også noen melodiose partier i dur og 4/4-takt med svak dynamikk, og enten betegnet som andantinosats, eller fastsatt til et moderat tempo (se vedlegg 4). Sammen med lyse treblåsere eller strykere som dobler melodistemmen og tilfører ornamenteringslignende figurer, kan dette etter min oppfatning fortelle om den "sorgløse" Olav. Mer presist angående klang og instrumentasjon lar Borgstrøm motivet klinge sangbart i obo eller fiolin utbrodert med "bekymringsløse" trioler i fløyte. Første gang motivet presenteres er til Olavs tekstlinje: "Sværger I mig Troskab" (se vedlegg 1, Olavs "troskapsmotiv") hvor triolrytmene kommer inn i fiolin på ordet "Troskab", og dermed kan figurasjonen også knyttes til løfter og ed. Motivets assosiasjoner til en lys livsanskuelse kan forsterkes av et høyt toneleie i vokalstemmen, noe utgangen av moderatopartiet (*Thora*:107-108) kan vise. Her understreker kongen "at Olav Tryggvasons Ord staar fast som Fjeld". Sluttvendingene i sangstemmen omfatter to "vitale" sprang, først en stor sekst fra Ess^2-C^3 fulgt av en ren kvint fra Bb^2 og ned til Ess^2 igjen. Den "høye" C er lagt på ordet "fast", og dermed betones også kongens trofasthet.

Nærlesninger av noen utvalgte scener

Thoras ambivalente følelser for Håkon jarl

To menn i forkledding kommer til Rimol, men Thora gjennomskuer dem. I regibemerkningene har Borgstrøm notert at Håkon og Kark er kledd i kapper (*Thora*: 1.akt, s.89). Selv om jarlen og hans trelle etter en stund lar den ytre tildekkingen falle, er de fortsatt i Thoras øyne forkleddt. Håkons kjærlighets- og troskapsbeklæring avviser hun som løgn. I ”Bittert Bæger” har vi hørt vikingkvinnen uttrykke: ”*Kun Haakons Fald er mit begjær, at se ham død for mig er eneste Helsebod*” (*Thora*:84-85). Jarlens tilbakekomst og nye innsmigringer virker bare provoserende. Thora er rasende på Håkon som en følge av hans svik i kjærlighet, og dette sinnet får utløp i en hurtig og rytmisk markert 12/8-sats i Ess-dur (se vedlegg 6). De dominerende rytmefigurene omfatter:



Den første figuren opptrer i fullt orkester ved forsterkninger, mens den siste figurerer i piccolo, fløyter, obo og klarinett ved *crescendi* og nærmest som avsluttende ”gjennomtrengende etterdønninger” i *forte* (*Thora*:125). Sangen er omgitt av en likt utformet introduksjon og avslutning bestående av ”hylningshilsen” og to takter tutti i *forte* eller *fortissimo*. I midtdelene *crescenderer* orkesteret tre ganger til *fortissimo*. Trompet, horn, pauker og piccolo er fremtredende i disse musikalske ”raseriutbruddene”. Her gjør også den første rytmefiguren med punktert åttendedel seg gjeldende. Et blick fremover i operaen til 2.akt kan kaste lys over dette stedet. Den rytmiske figurasjonen vender nemlig tilbake i det øyeblikket Kark dreper sin egen herre (se vedlegg 1, Karks ”svikrytme”). Her fungerer altså det musikalske elementet nærmest som et symbol på svik. Nettopp denne følelsen er det nå som utløser Thoras sinne. Gjennom denne musikalske koblingen er det nesten som om Thora ser likhetstrekk mellom de to mennene. Som jeg vil utdype nærmere under avsnittet ”Dødsscenen under låven”, avspeiler denne scenen sviket som er innebygd i Håkons og Thoras kjærlighetsforhold.

Thora kaller jarlen for en hykler og en skurk. Hennes hån fremkommer som et resultat av operaens sammensatte uttrykksform, hvor komponentene tekst og musikk kan motsi hverandre. Musikkens overdrivelser enten i retning av kongehylling med pomp og prakt eller "lidenskapelige" fiolinfraser (*vivace et appassionato*), kontrasteres med Thoras beskrivelser av Håkon jarls maktmisbruk og voldelige kvinnebehandling (se vedlegg 6). Idet Thora håner Håkons "utidige Bejlen" settes tempoet betraktelig ned (*molto ritenuto*), for at en stemme skal få tre frem fra orkesterveven – en ekspressiv solo i fiolin på et leie av strykere (Thora:115, t.5-116, t.1). Dette kan også ses som et sammenstøt mellom tekst og musikk, hvor den "smektende" solofiolinens figur sammenstilles med Thoras tekstlige utsagn "Når tro du elskte Thora", der hun parodierer Håkons "påtatte, innsmigrende tone".

Selv om Thora i dette utsnittet fremfører en sarkastisk lovprisning, har vi tidligere, deriblant i "Bittert Bæger", fått innsyn i hennes motstridende følelser for Håkon jarl. Talende i denne arien er partiet hvor motivet for Thoras "livslyst" bringes i dur i de "ubeviste" orkesterstemmene, mens den "beviste" sangstemmen farger det med mollkoloritt (se vedlegg 5:81, t.5-11 og s.82, t.1-6). Vi hører hvordan livskraften fortsatt rører seg i Thoras indre, men det tekstlige innholdet om svikets psykiske nedbrytning har satt sitt umiskjennelige preg på kvinneskikkelsen. Delen starter "rystende" med en fz/fp-virkning i g-moll og Thoras ytring: "Dog længe ej lokked' mig Livsglædens Lyst". Klarinetten bringer "livslyst-motivet" i A-dur, forsiktig og svakt. Thoras vokalstemme formørker det til moll, mens hun uttrykker: "og Freden forsvandt fra mit Freidige Sind". Det samme gjentar seg i varianttoneartene et trinn høyere og *mf*, med klarinett og obo som fastholdende livslysten. "[H]igende Uro forbitred mit Liv", lyder tekstlinjen her, og på "Liv" klinger durutgaven i både fløyte, obo, klarinett og trompet. Denne siste gangen *forte*, insisterende og noe opprørt i Ciss-dur, ledende over til fismoll og tonearten til "sorg- og bitterhet-motivet". Dette sekvenseringspartiet kan altså anses å ha en ren formmessig funksjon, med hensikt å modulere over til utgangstonearten. Men akkurat denne sekvenseringsdelen, plassert på dette spesifikke stedet og i denne bestemte konteksten, får også en meningsbærende funksjon i forhold til dramaet; nemlig å vise skiftningene og de motsetningsfulle følelsene i Thoras sinn.

Ved flere anledninger i scene 3 reagerer Thora med avsky og raseri på Håkon jarls utspill:

"Ei huer mig din sledske Tale; falskt og feigt er Haakons Hjerte."

"Endnu mindre elsker Aser ryggesløse Laster; ubønhørligt fælder de enhver, som uden Maal og Med lever margløst Liv."

"Forstødt blev jeg af dig; forstødt være du af mig!" (Thora:109, 151-153, 165-167).

Tekstlig sett er hun rasende, men musikkens kromatiske materiale og ”opprørte” uttrykk (*allegro agitato*) formidler hennes sterkt ambivalente følelser for Håkon jarl.

Håkon forsøker med en ”formildende” sang om deres blomstrende fortid, ”Tænk , O Thora paa den Tid...” (se vedlegg 1). Tonearten er F-dur og taktarten $\frac{3}{4}$, som en langsom vals. Fremtredende i klangbildet er fioliner, oppadstrebende linjer i klarinett og bølgende harpespill. Formtypen kan betegnes som en AA’ med en liten overledning i midten, i tillegg til for- og etterspill. A’ vil si en gjentakelse i orkesteret som er beriket av en motstemme, Håkons vokalmelodi. Fraseoppbygningen preges av periodiseringer i 4-taktsgrupperinger. Alt er lavmælt og dempet, til og med stadig *pianissimo*, men med noen innlagte små, bevegede crescendo. Likevel virker verken vokalmelodiens ”sjarm” eller den ”varme” og ”sanselige” orkesterklangen lindrende på Thoras sjel. Det er først når Olavs tapre menn høres i det fjerne og Håkon erklærer sin vilje til å gå en ærlig heltedød i møte til ”edelmot-motivets” toner (se vedlegg 3), at den stolte vikingkvinnens hjerte strømmer over.

Thora bestemmer seg for å beskytte Håkon jarl likevel, og begrunner det tekstlig på følgende måte: ”*Ej under jeg Olav saa rigt et Bytte; derfor jeg klogt, bytter mod Hævn min Lykke og Lyst*” (*Thora*:169-170). Musikalsk er omslaget formet som en spenningsfylt opptakt til sangen ”*Gjerne gjemmer jeg dig, du Rimols gjæveste Gjæst*” i E-dur. Et akselererende kappløp i fioliner og bratsj ender opp på en H⁷-akkord utholdt i 4 takter (*Thora*:182, t.12-15). Fra takt 13 setter et orgelpunkt på lille h inn i cello og kontrabass som strekker seg over de neste 8 taktene. Etter en nedadgående brutt E-durtreklang (t.16), et lite, midlertidig hvilepunkt, tas et utsving som markerer begynnelsen på en fallende dominantrekke fra Ciss⁷ gjennom fiss-moll og H⁷ til E-dur. Strykernes tremoloer forteller at noe er i gjære og om uroen den nervepirrende situasjonen forårsaker i Thoras indre. Den dominantiske strebeeffekten og bølgestrukturene taler om hennes lengsel og kjærlighet. De bølgende følelsene, de befriende vingslagene eller flammene som blusser opp blir dominerende i ”Gjerne gjemmer jeg dig” (se vedlegg 7). Kjærligheten finnes ikke lenger bare som små krusninger eller som en svak understrøm, slik vi kjenner det fra ”sorgmotivet”. Her fosser den frem som mektige bølger, der harpeakkompagnementets små bølgetopper og daler suppleres med lignende, større formasjoner i lyse treblåsere. Selv uttrykker Thora sine varme følelser for Håkon på følgende måte: ”*O Haakon, under mit Had ulmer den stærkeste Kjærlighed!*” . I disse partiene fornemmer man hvordan Thoraskikkelsen hos Borgstrøm skriver seg inn i wagnerismens Brünnhilde-dyrkelse, som nådde et høydepunkt på 1880-90-tallet. Brünnhilde svikes av

Siegfried og hater ham for dette, men tilgir sterkt og storslagent, før hun kaster seg på likbålet hans. De visuelle strukturene i Borgstrøms notebilde samsvarer med opplevelsen av bølgestrukturer, vingeslag eller stadig glødende flammeluer, og kan altså gjenfinnes i teksten der Thora vedkjenner seg sitt lenge fortrenge erotiske begjær – sin lengsel etter ”ildfull elskov”.

Trofasthet og lojalitetskonflikt

I dette avsnittet ønsker jeg å sette Thoras lojalitetskonflikt under lupen. Med utgangspunkt i dialogen mellom Thora og Olav i 2.akt, scene 2, vil jeg vise hvordan den kvinnelige hovedrollefiguren forsøker både å være tro mot kongen og mot sin egen sjelekval .

Som jeg påpekte i forbindelse med karakteriseringen av Thoras sorg, bitterhet og lengsel, knyttes hun til kromatikk, ”fremmedartet” harmonikk og ornamentikk. Dette gjør seg også gjeldende i denne scenen. ”Sorgmotivet” eller ”Lengsel- og lidelses-motivet” opptrer også her, men med endringer både i forhold til harmonisering og instrumentasjon, noe jeg snart vil utdype nærmere. Men aller først ønsker jeg å fokusere på hvordan musikken, gjennom ornamentikk og den helforminskede septimakkordens lukkede kretsløp, belyser Thoras høyst tvetydige svar og motstridende holdninger, slik de kommer til uttrykk i konfrontasjonen med Olav. Til strykerorkester med marsjaktige rytmer og begynnelsen av mannskorsangen klingende i cello og kontrabass, legger kongen frem hensikten med visitten på Rimol: ”*For at finde Haakon Jarl kommer jeg i dag til Rimol. Hvis Thora ved, hvor Haakon er, fortælle hun det til Olav!*” (Thora:56-57). Det musikalske uttrykket er både energisk og truende, preget av rytmisk vitalitet og volumøkning mot slutten til *forte*, understrekende Olavs utsagn med utropstegn. Før Thora svarer setter fioliner og obo etter tur inn med triller og et crescendo fra *piano* til *forte*, etterfulgt av en fallende brutt septimakkord i fløyte rytmisert som en septol pluss en åttendedel. Musikken fremstiller nærmest hvordan kongens ytring får Thora til å nøle, og nølingen vedblir. Teksturen høres også midtveis og rett i etterkant av Thoras svar. Selve svaret er også ”vagt”, forsynt med svak styrkegrad og innholdsmessig tvetydighet. ”*Hvem kan vide, hvor Haakon vanker? Flygtning frygter at færdes blant Fienden*” , repliserer Thora (Thora:58-59). Er Håkon Thoras fiende? Følelsene for jarlen er fremdeles motsetningsfylte kan tekst- og musikkuttrykk fortelle. Toneinnholdet i dette partiet er kromatisk og dissonerende, enten det strekkes ut vertikalt eller opptrer horisontalt.

Melodilinjens hovedbevegelse danner en nesten hel stigende sigøynermollskala. De før nevnte trillene munner ut i en firklang, som også gjenfinnes i strykerne på andre taktslag t.7, s.58, og første taktslag t.1, s.59, nemlig den helforminskede septimakkorden. Ettersom denne akkorden hører hjemme i fire tonearter, er den velegnet til å beskrive en splittet personlighet (Parly 2004:25-26). Utstruktet melodisk opptrer også denne sirkelen av små terser på et dramatisk sted i operaens ouverture, nærmere bestemt i *allegro con fuoco*-delen fra s.18, t.5 til s.24, t.4. Den tidligere nevnte ”tvilende”, fallende vendingen imitert av treblåsere (s.57), sammen med harpens glissandoer, går her som et ras gjennom orkesteret. I tillegg deltar de kraftfulle og utpreget rytmiske motivene fra åpningstaktene (Thoras ”styrke”), men tidvis klingende lavmælt og tilbakeholdt (piano), *mf* eller i et voldsomt crescendo fra *pp* til *ff* i løpet av to takter. Etter en gradvis stigning i dynamikk kommer messingblåsere inn med den forminskede septimakkorden formet som en fanfarelignende figur (*Thora*:23, t.4-5). Den gjaller i *fortissimo* og aksentuert i to basuner og en basstuba – ”dystert” og ”illevarslende”. Umiddelbart etter følger begynnelsen av forspillet kjærlighetstema, opprinnelig *molto espressivo* i dempede treblåsere og strykere, men på dette stedet med aksentueringer og full styrke (*ff*) i fioliner. Satsens dynamikkskiftninger, sammenstillinger av motiver og relasjonen dem i mellom gir en opplevelse av å trekkes inn i en kamp mellom kjærlighet og makt, liv og død.

Lengsel og motstridende holdninger er også sentrale stikkord når vi nå vender blikket mot utviklingen av Thoras fremste ledemotiv, ”sorgmotivet”, og et eksempel på et flerstemt utsagn som det inngår i her i 2. akt, 2. scene. Motivet klinger tre ganger i dialogen mellom Thora og Olav. Første gang som en markering av Thoras tilsynekomst og skiftet av fokus fra folket til Thora. Kongen spør om han også finner ”*Thora som trofast Tjenerinde?*” (*Thora*:54-55). Hun svarer med det kromatiske og dissonante motivet til ordene: ”*Thora træffer du her; hva Tjeneste fordres af mig*” (*Thora*:55-56). I forhold til 1.akt har motivet gjennomgått en del endringer. Fra å være et ”dobbeltmotiv” på 8 takter med en kromatisk stigende og fallende linje, opptrer det i operaens andre avdeling som et 4 takters motiv. Den første takten er en diminuert versjon av de to innledningstaktene av motivet i 1.akt. Takt 2 og 3 har identisk melodibevegelse med takt 3 og 4 i ”urmotivet”, men funksjonsharmonisk får vi i 2.aktens utgave en D7-T vending, mens det ”opprinnelig” lå en tonika over fire takter. Andre delen av ”dobbeltmotivet” fremstår som et utpreget kromatisk smertemotiv, der fallende små sekunder utheves med *sforzando*, og den halvforminskede septimakkorden, lagt med tritonus-avstand i fagott, forsterker det ”smertelige” uttrykket. Nedgangen i 2.aktens motiv er derimot en

durakkord med liten septim, mer eksakt en Tp7 utspent både vertikalt og horisontalt (i melodien også med tillagt stor none). Den strekker seg over kun én takt og er i melodilinjen rytmisert som fire åttendedeler og to åttendedels trioler, men frasert som to ytringer. Hvordan føres denne "lengselsfulle", spenningsladede akkorden inn i det musikalske forløpet her i scene 2? På hvilken måte opptrer den og hva tiltrekkes den mot?

Første gangen forblir akkorden uoppløst (*Thora:56*, t. 2). Den finner ingen forløsning i Olavs marsjmusikk. Neste gang motivet opptrer stiller kongen først følgende spørsmål: "*Ønsker du hævn over Haakon, er du da Olavs Ven?*" (se vedlegg 8). I umiddelbar forlengelse klinger Thoras motiv og Tp⁷-akkorden (F⁷) finner her sin oppløsning i Håkons "edelmot-motiv" (Bb). Jarlens motiv høres i Thoras stemme og i strykerne. Gjennom musikken, som et innsyn i Thoras indre, hører vi hvordan hun tiltrekkes mot og identifiserer seg med Håkon jarl, men sammenstilt med det tekstlige innholdet fremkommer det tvetydighet. Ordene lyder: "*Norges Ven er ogsaa min; Thora ønsker kun Folkets Lykke*" (*Thora:61-62*). Thora vil være tro mot både Olav Tryggvason, folket og sine egne følelser. Hennes trofasthet og lojalitetskonflikt fremkommer her ved at hun forsøker å ta sitt samfunnsmessige ansvar og samtidig ikke svikte Håkon jarl.

Ved den tredje presentasjonen av motivet tas det opp i Olavs sangstemme. Folket betyr at Thora er "*Olavs Ven*", men vikingkvinnens opptreden har ikke overbevist kongen: "*Thoras Tale tvinger til Mistro; thi til Haakon staar hendes Hu*" (*Thora:67-68*).

Tonikaparallellseptimen (Db7) oppløses her på ordet "Haakon", hvor orkesteret setter inn med en Gessdurakkord. Ledemotivet knyttes derved til Thoras kjærlighet til Håkon jarl. Begjæret understrekes også i det videre forløpet. Til Olavs tekstlinje "*kan elskende Kvinde kun følge sit Hjerte*" (*Thora:58-59*) klinger D7-T vendinger i orkesteret og fortsetter å tone også i rytmisert form som ren instrumental avrundning av dialogen.

Klang og instrumentasjon danner en betydningsfull faktor i motivets transformasjoner. I første akt forbindes det med engelskhornets klage og oboens dolorosoaktige og skarpe tone. I andre akt opptrer det to ganger med den "higende" klarinetten som melodiførende, for ved siste fremkomst å klinge i "lidenskapelige" og "sensuelle" fioliner.

Håkon jarls skjebnebestemte død

I dette avsnittet vil jeg se på forholdet mellom Borgstrøms fremstilling av Håkon jarls død i ”Thora” og Snorres fremstilling av det samme mordet i sin sagatekst. Det sentrale er å tolke fremstillingen i operaverket, men jeg mener at en sammenligning med historiske kilder er relevant, fordi de åpenbart har spilt en rolle i Borgstrøms forståelse av jarlens endelikt, samtidig som han i operaen utvikler stoffet videre.

Fremstillingen i middelalderske historieverk

Snorre skrev sitt verk om de norske kongers historie, Heimskringla, rundt 1230.

Fremstillingen spenner fra mytisk urtid, med opphavet til ynglingeætten i guder og makter, til Sverres maktovertagelse i 1177. Olav den helliges saga utgjør den ruvende kjernen i verket, opprinnelig en selvstendig saga som i noe forkortet form ble innlemmet i Heimskringla. Snorre hadde et bredt kildemateriale til rådighet da han skrev verket. Foruten skaldekvad, bygde han på tidligere historieverk som Morkinskinna, Fagerskinna og Ågrip. I tillegg til denne verdslige historieskrivningen hadde han tilgjengelig kirkelige historieverk som f.eks. Odd munks saga om Olav Tryggvason og Kristnisaga (Andersen 2001:56-57).

Religionshistoriker Gro Steinsland mener Snorre, og også andre middelalderhistorikere, gjør flittig bruk av førkristne, mytiske mønstre når de former historien om kongene. Hedenske og kristne herskere presenteres ut fra ett og samme herskerideologisk konsept: ”*Den hedenske Håkon jarl, den førkristne Harald Hårfagre og kristningskongene Håkon den gode og Olav Tryggvason tegnes samtlige etter den samme mytiske modellen der førkristen skjebnetro er en ledetråd*” (Steinsland 2000:138). Herskeren preges av motsetningsfulle energier. Han er utstyrt med en særskilt kraft, både en lykke og en ulykke, kort sagt skjebne. Livet hans fortøner seg dramatisk og døden blir ofte mer æreløs enn ærefull. Skjebnekraftene som tillegges herskeren finner ifølge Steinsland sin forklaring i opphavsmyster (Steinsland 2000:61). Den nordiske mytologien forteller nemlig at herskerslekten er et resultat av en erotisk forbindelse mellom en gud og en jotunkvinne. Dette hellige bryllupet fant sted i urtiden. Både ynglingekongene og Ladejarlene førte sin slekt tilbake til en slik allianse. En myte forteller at den første ynglingekongen Fjolne var sønn av guden Frøy og jotunkvinnen Gerd. En annen myte forteller at den første jarl av Lade-ætten, Sæming, var resultat av en forbindelse mellom guden Odin og jotunkvinnen Skade. Budskapet er at ynglingekonger og

Ladejarler er etterkommere etter en stamfar som rommet både gudeverdenens skaperkraft og orden og jotunverdenens kreativitet og kaos. Tilsvarende legger middelalderhistoriografene særlig vekt på herskerens genealogi, ved å fremheve hans høyættede far og lavættede, fremmede eller farlige mor.

Videre veves eros og død sammen i fortellingene om kongen. Slik Steinsland ser det kan den lite ærefulle døden til fyrster og jarler ha sin modell i de eldste ynglingekongenes merkverdige døds måter (Steinsland 2000:136). Middelalderhistorikeren kommer dermed til å vie kongenes opphav og fødsel, deres ekteskapelige og erotiske allianser og deres skjebne og død mye oppmerksomhet. Dette gjelder Snorre, men også det tidligere historieverket Ågrip, som han anlegger fremstillingen sin på:

Forfatteren av Ågrip er primært opptatt av to motiver når det gjelder de eldste kongenes historie: deres allianser med kvinner og deres død. Og der er en åpenbar sammenheng mellom kongenes opphav, deres kvinnehistorier og deres skjebne. Dette gjelder for alle de eldste sagakongene Harald Hårfagre, Eirik Blodøks, Håkon den gode, Olav Tryggvason og også Håkon jarl (Steinsland 2000:135).

Snorres fortelling om Håkon jarl synliggjør forbindelser mellom herskerens opphav, hans kvinnekjærhet og elendige skjebne.

”Så tok jarlen av sted sammen med en trell han hadde, som het Kark”, skriver Snorre (Sturlason 2003:160). Det er ikke en hvilken som helst trell Håkon beholder etter å ha sett seg nødt til å sende fra seg følget sitt, hatet og forfulgt som han er av en hel hær med bønder. Det er sterke bånd mellom Håkon og Kark. *”Vi ble født i samme natt”*, sier Håkon jarl (Sturlason 2003:162). Historiker P.A. Munch skriver at Kark ble skjenket Håkon jarl i tanngave, det vil si en gave som ble gitt til barn når de fikk tenner (Munch 1941:239). Munch oppgir ikke noe kilde for dette, men påstanden er likevel ikke helt usannsynlig ut fra den skjebnetroen som rådde på denne tiden. Under asken Yggdrasil sitter nornene Urd, Verdande og Skuld. Urd står for det som var, Verdande for det som er og Skuld for det som skal komme. De vever livsveven til alle mennesker. Alle trådene er på plass når du er født, alt er fastlagt på forhånd – utenom en og annen flekk der nornene har slurvet (Hovland 1996:13). To mennesker blir født i den samme natten og på det samme stedet. En jarlesønn og en trell. Her har ikke nornene handlet tilfeldig. Trådene i livsveven til disse to er flettet inn i hverandre fra første stund.

Båndene mellom de nyfødte er sterke. Det fremstilles som naturlig at den ene blir den andres personlige trell.

Opptakten til drapsøyeblikket i svinebolet tar til under Olavs husting på Rimol. Jarlen og Kark hører i deres skjulested tydelig hva Olav forkynner fra steinen om gods og ære til den som tar Håkon av dage. Ved lyset de har hos seg ser jarlen Kark tydelig skifte farge og spør: *"Hvorfor er du så bleik, men stundom svart som jord? Det er vel ikke så at du vil svike meg?"* "Nei", svarer Kark (Sturlason 2003:162). Håkon har likevel ikke helt tillit til trelen og forsøker å holde seg våken. Knekten bærer seg ille i søvne og Håkon vekker han for å høre hvilke syner han ser. Kark forteller: *"Jeg var på Lade nå, og Olav Tryggvason la en gullring om halsen på meg". "Det viser", sier jarlen, "at Olav Tryggvason kommer til å lage en blodrød ring om halsen på deg om du møter ham. Ta deg i vare for det. Av meg skal du få bare godt som alltid før, svik meg nå ikke"* (Sturlason 2003:162) Håkon forstår at Kark er feig, altså at trelen vil dø. Han har nådd enden av livsveven sin. Drømmen om gullringen stadfester dette: Olav vil henrette Kark. Dør den ene dør også den andre – de to som var født i den samme natten. Etter dette sies det at de begge våket som om de innbyrdes passet på hverandre. Men ut på natten, mot morgenen, overveldes jarlen av utmattelse og faller i søvn. Han sover urolig, skriker høyt og skyter snart nakken, snart hælen under seg som om han vil stå opp. Da blir Kark forferdet, griper en stor og hvass kniv han har i beltet og kjører den gjennom strupen på jarlen og skjærer den ut. Dette blir Håkon jarls endelikt.

Det var nok ikke bare redsel, men også utsiktene til belønning som førte til at Kark myrdet sin herre, noe som dels kan sluttes ut av drømmen hans og dels av at han etter drapet skar hodet av jarlen og brakte det til Lade. Her gjorde han fordring på belønningen og fortalte alle de nærmere omstendigheter ved jarlens flukt og ved drapet. Men jarlen hadde spådd riktig. Kongen lot ham halshugge som en forræder mot sin herre. Løftet gjaldt kun for frie menn. Jarlens og Karks hoder lot Olav så henge i en galge på Nidarholmen (nå Munkholmen). En mengde bønder fulgte ham dit ut, kastet under skrik og rop steiner på hodene og sa at der kunne den ene niding henge sammen med den andre. Senere brente også bøndene jarlens kropp (Sturlason 2003:162-163).

Ved siden av jarlens livsførsel og vanstyre vektlegger Snorre særlig tidens religiøse brytninger, der kristendommen er på fremmarsj, som årsak til bondehøvdingens lite ærefulle død. Håkon jarl var den siste herskeren som var forankret i den norrøne gudetrol. Høvdingens

død innvarsler hedendommens undergang. Snorre forklarer Håkon jarls miserable skjebne i grisebingen med at denne ypperlige høvdingen levde i en tid da blotskap og blotmenn skulle fordømmes. Håkon jarl plasseres altså innenfor et historisk utviklingsforløp som betinger hans skjebne:

Håkon jarl var gavmild som få, og det var en ren ulykke som førte slik høvding til den døden han fikk. Men det som mest gjorde at det gikk som det gikk, det var at nå var tida kommet da blotskap og blotmenn skulle fordømmes, og hellig tro og gode seder skulle komme i stedet (Sturlason 2003:164).

Snorres fortelling om jarlemordet samsvarer ikke helt med Ågrip. I det eldre historieverket heter det at bondeflokken som kom til Rimol og ransaket gården, men ikke fant Håkon jarl, ville sette fyr på bygningene. *”Då jarlen hørde det, ville han ikkje bia på pinsel av uvenene sine, og let trælen skjera barken [strupen] av på seg. Såleis enda han sitt ureine liv og sitt velde i eit ureint hus”* (Ågrip 1973:35). Mens Snorre gir jarlen en viss ære, fremlegger Ågrip et veldig negativt syn på Håkon jarl. For den navnløse historieskriveren har det vært viktig å sverte minnet til den siste store forsvareren av hedendommen, i en tid der den nye troen ennå ikke har fått fullt fotfeste. Høvdingen betegnes her gjennomgående som ”Håkon ille” (den vonde) (Ågrip 1973:35, 41).

Dødsscenen under låven – Borgstrøms versjon

Borgstrøms bestemmelse av gjemmedet samsvarer ikke med Snorres tekst, men valget av høyet i stedet for grisebingen skjer antagelig ut fra hensyn til sømmelighet innen datidens opera, foruten å bunne i scenetekniske årsaker. Sannhetsgehalten i sagaenes fremstilling av skjulested kan forøvrig trekkes i tvil. Behovet for å krydre fortellingen og eksponere kongelig fornedrelse kan ha veid like tungt som historisk korrekthet.

2.akt, 3.scene består av en andantinosats, to påfølgende rene instrumentale partier (*moderato* og *maestoso*) med et melodramatisk innslag, foruten to deler med hurtig tempo, henholdsvis *allegro non troppo* og *presto*. Her beveger vi oss fra antydninger om svikefulle tanker til et dramatisk drapsøyeblikk. Vi opplever Håkons drøm og hallusinasjoner i forkant av mordet, før trelens kortvarige skadefryd formidles til slutt.

Fra den første delen ønsker jeg å trekke frem et motiv jeg har betegnet som ”det kongelige løftet”, noen ”truende” musikalske elementer og en tekstur som kan knyttes til redsel, flukt og feighet.

Motivet ”det kongelige løftet” refererer til to uttalelser som tillegges Olav Tryggvason i den forutgående scenen:

The image shows a musical score for a vocal line in G major, 3/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system has a treble clef and a '3' below the first staff. The lyrics are: "Hver en Mand i hver sit Vir - ke". The second system has the lyrics: "ven - de si - ne Vaa - ben mot den on - de Væt - te." The third system has the lyrics: "alt, hvad Haa - kon ej - ed:". The fourth system has the lyrics: "Lha - de Gaard med gan - ske Til - be - hör." The melody is characterized by a descending eighth-note pattern in the first half of each measure, often followed by a dotted quarter note.

Her klinger motivet i kongens vokalstemme og dobles av fløyter og fioliner. I det instrumentale partiet som innleder scene 3 høres likeledes ”det kongelige løftet” to ganger og med fløyten som melodibærende. Håkon betrakter trelen Kark, som er urolig og ettertenksom, har Borgstrøm bemerket i regianvisningene (*Thora*:113). Det musikalske motivet koblet til dets tekstlige innhold gjør det sannsynlig å anta at Kark både er skremt og tiltrukket av Olavs ord.

”Kark, hvad fejler dig? Mørkt er dit Aasyn, skummelt dit Blik. Hvad for Tanker gjæster dit Sind?”, spør Håkon betenkt og nærmest forferdet (*Thora*:116-117). Samtidig opptrer det en forminskett firklang i fagotter og klarinetter med en rytme som vi kjenner blant annet fra det marsjaktige følget til Olavs beordring til sine menn om å lete etter jarlen (se vedlegg 1, ”Olav og hans menn søker etter Håkon jarl”). Her i scene 3 klinger det hele pianissimo og dissonerende. Mot slutten av Håkons skeptiske hentydninger legges figuren i pauker. Som svake paukeslag skaper elementet i enda større grad en ”truende” stemning:

Kl. *pp*

Fag. *pp*

Pauke i Ciss

pp

4

CFBSC

Kark avkrefter tekstlig mistankene om svik: *"Herre, ej har jeg anden Tanke end dig at tjene i Troskab"* (Thora:117). Musikalsk skjer det et skifte til en tekstur som vi første gang hørte da Håkon og trelen hans kom til Rimol, flyktende fra bondeoppstanden, og som siden har opptrådt flere ganger i sammenheng med Karks redsel. Den består av urolige opp- og nedadgående åttendedelstrioler med stakkato-anslag strukket over tre og en halv takt, her lagt i bratsj, kontrastert med fagottenes punkterte, taktfaste figur (se vedlegg 1, Karks "frykt- og feighetsmotiv"). Treblåserne er dessuten på dette bestemte stedet i operaen rytmisk doblet av cello og kontrabass, som spiller begynnelsen på "det kongelige løftet", etterfulgt av en kromatisk, "lengselsfull" oppgang (Thora:117, t.6-9). Musikken motsier tekstens budskap om trofasthet. I orkesterets mørke lokker Olavs løfte. Mot slutten av satsen knyttes også teksturen helt eksplisitt til trellens feige, svekefulle tankebaner, noe jeg snart vil vende tilbake til, men først vil jeg vise noen flere eksempler på siterende bruk av Olavs musikk i dette partiet.

Trellens utsagn om troskap overbeviser heller ikke herren. For ytterligere å synliggjøre sine bange anelser overfor Kark, tas motivet for det kongelige løftet opp i Håkons stemme, samtidig som høvdingen kommer med en advarsel mot å la seg forlede av Olavs fristende påskjønnelser til jarlens banemann: *"Ilde lønnet' dig Olav, lod du dig lede av hans lumske Løfter (til at foraaede mig)"* (Thora:118). I tillegg kommer Håkon med forsikringer om frigivelse så fort makten er hans igjen, men lovnadene fremmaner bare Karks misnøye med jarlens styre. Denne opponeringen vekker Håkons vrede og rytmiske, karakteriserende element for Olavs heroisme forvandles til "truende" figurer i fortissimospillende strykere,

trompet og pauker (*Thora*:131, t.5-6, og s.132, t.1-2), enkelte til og med tilført dobbeltpunktering (jfr. cello- og kontrabass-stemmen *Thora*:131, t.6, og s.132, t.1-2). Håkon får satt trelen på plass for denne gang, men ved å måtte ta i bruk så mye energi gjør han vel så mye seg selv til skamme. Kark legger seg til ro, mens orkesteret slår om til ”frykttteksturen” og Håkon latterliggjør den lettskremte trellens higen etter heder og glans: ”*Fejge Træl, for dig er Svöben mere gavnlig end Hirdmandsære*” (*Thora*:133). Avslutningsvis omskapes byggesteinene i ”frykt- og feighetsmotivet” (*Thora*:133, t.5-8, og s.134, t.1-6). De marsjaktige rytmene formes som en svak fanfare i klarinetter, mens de tidligere sprettende, flyktende triolrekkene danner en stor ”lengselsfull” bue, som strekker seg gjennom orkesteret fra bratsj og helt opp i piccolofløyten, for så å ebbe ut (*morendo*) som en ond liten latter nede i den ”falske” fagotten. ”Hirdmandsære” og status som kongens ypperste mann lyder fremdeles forlokkende i Karks sinn.

Det følger nå en ren instrumentaldel med kontrasterende musikk- og sceneuttrykk, som behandler dramaets underliggende konflikt mellom hedendom og kristendom. Men satsen gir mer innsyn i den psykiske tilstanden til religionenes frontfigurer, enn å fungere som livssynsbeskrivelse. Over de innledende og avrundende taktene ligger det et drømmeslør. Gjennom musikken, et lite melodramatisk innslag og regibemerkningenes antydninger om sceneeffekter får vi innblikk i Håkons drømmesyn, hvor han ser tydelige tegn på utfallet av den nært forestående makt- og religionskampen med Olav Tryggvason. Et forvarsel som ikke akkurat peker i hans favør.

Innledningsvis kaller musikken til kamp (*Thora*:135). Et signal klinger først i valthorn (t.1-4), for umiddelbart å gjenlyde i klarinett (t.5-8), og litt senere fremføres av engelsk horn (t.13-16). Motivet spilles neddempet og i moll som noe fjernt klingende. Fanfarens intervallsammensetning og likedan intonasjonen og presentasjonen tilføres i økende grad et grelt og sørgmodig preg. I det første signalet legger man særlig merke til den lave styrkegraden, det unaturlig høye toneleiet for valthorn og tonerekkens veksling mellom kun to intervaller, små smertelige sekunder og rene kvarter. Dynamikk- og tonekjønnsvalget, kromatikken og klarinettens innføring av den krasse dissonansen, den såkalte ”diabolus in musica”, representerer klare fanfaremessige normbrudd. Borgstrøm har tidligere benyttet klarinett til fanfaresstemmer, selv om dette i hovedsak hører hjemme hos messingblåserne. Men når signalet inntreier i engelsk horn oppleves det utvilsomt som idiomavvikende instrumentasjon. Militærsignalet får på denne måten tilført en nyanse av uvirkelighet og

distanse. Sfz-virkning og en H-halvforminsket septimakkord fordelt på fagott og to valthorn gjør denne innsatsen ytterligere sorgtyngt. Ved å bruke lavmælte treblåsere og tonearten e-moll blir det tradisjonelle musikalske signalet for det heroisk utadvendte snudd til sin rake motsetning, til et uttrykk for det innadvendte og oppgitte.

Musikken bekrefter det inntrykket vi har fått av Håkon i første akt. Han er svermerisk, sørgmodig og har mistet motet. Fiolinmelodien med sin linjespenning, fra *pp* til *ff* i løpet av en takt, anslår en stemning av inderlighet (*Thora*:135, t. 9-12, t.17-20). Fanfaren veksler med og veves inn i fiolinens ”varme”, ”sensuelle” klang (*Thora*:135, t.21-24, og s.136, t. 1-8), før delen utvikles og farges i enda mer elegisk retning gjennom en ”klagende” obo eller småtilløp til kontrapunktisk satsarbeid med nedadgående melodilinjer i treblåserstemmer over en nesten gravlagt fanfare klingende som bassostinat i de mørkeste strykerne (*Thora*:136, t.9-24, og hele s.137). Alt er svakt og tilbakeholdt inntil små terser begynner å rulle i strykerne (*Thora*:138, t.1-3, s.139, t.1), og æsene med Valfader i spissen tar ordet i et siste fremhogg for å få Håkon til å kjempe sin sak: ”*Afsted for at fælde Olav Tryggvason*” (*Thora*:138-139). Disse talereplikkene, i en opera som ellers kun har sunget dialog, gir en nesten demonisk stemning, forsterket av musikkens *crescendi*.

Før Håkon rekker å reagere, synker ifølge Borgstrøms regibemerkninger de norrøne gudene sammen ved synet av et lysende kors på himmelhvelvingen (*Thora*:139-140). Dette markeres musikalsk med et klimaks hvor et fullt orkester setter en stopper for de ”onde” sirklene av små terser som har veltet frem under melodramaet. Atmosfæren endres totalt. Det ”dystre” og ”illevarslende” kontrasteres med messingkorets særegne høytid. I tillegg settes en kontrapunktisk del opp imot et homofont parti, altså en eldre kontra en nyere satsstil – det gamle versus det nye. En messingseptett bestående av tre trompeter, tre tromboner og en basstuba trer frem med en enkel melodi på et treklangbasert harmonisk grunnlag (*Thora*:140 og s.141, t.1-14). Tonearten er C-dur med en tilnærmet religiøs glans. Den fortegnsløse tonearten og kretsingen rundt hovedtreklangene og deres parallelltonearter dyrker det ”rene og hvite”. Orkestreringen og dynamikken satt i *forte* tilfører delen et storslagent og monumentalt preg. Den koralaktige satsen gjentas, men iført annen instrumental bekledning. Frasene fordeles denne gang mellom lyse treblåsere, en valthorntrio og de mørkeste treblåserne, fagott og bassklarinet. Musikken blir gradvis fjernere, mørkere og svakere igjen, før den drømmeaktig ebber ut i *ppp* med en fanfare som verken er djevlesk eller vemodig, men kun inneholder en brutt C-dur treklang i treblåserne toppet med trioler av valthorn og trompet

(*Thora*:143, t.1-13). Triumferende toner den nye religionen frem i Håkons visjoner. I motsetning til den hjemlige religionen som ender med å gå i ring, som et bilde på lidelse og død, bærer den universelle kristendommens toner bud om seier. Musikken innvarsler åsatroens undergang, men her utlagt som en psykisk maktkamp i jarlens sinn. Svake, spredte treblåsere med signaler farget i sørgmodig, innadvendt retning stilles opp imot den samlede klangen og kraften fra massive, storslagne og rikelig besatte messingblåsere.

Drømmen både fremkaller redsel og vekker heroisme i Håkon. Som vi også har sett tidligere – i dialogen med Thora, forteller musikken om de vekslende strømningene i jarlens sinn. Den uttrykker hvordan dødsangst og ønske om en ærefull heldedød kjemper mot hverandre og til slutt finner sin løsning i et narrespill. Fiolin og bratsj spiller urolige, flyktende åttendedelsrekker som assosieres med frykt- og feighetsmotivet. Det heroiske er representert med støt i horn og trompet. Karakteristisk for utformingen av melodistemmen er oppfarende ”hit- og dit- bevegelser”. Den påminner altså om fryktfigurasjonene.

Jeg ser ikke bort i fra at de støtende messingblåserne brukes som en dramatisk forsterkning eller kan fungere som og gi assosiasjoner til et skjebnesvangert motiv, men ettersom støtene løper igjennom hele sangen, settes opp imot fryktmotivet og endres i styrkegrad og utforming, mener jeg de også kan tillegges en psykologisk betydning. Håkons tilsynelatende helteaktige handling har et desperat preg. Det er redselen som tar overhånd. Visjonene fra drømmen om en overlegen, uovertruffen, selvsikker og mektig fiende, som dessuten har et religiøst overtak, står nå tydelig for Håkon og preger han. Messingblåserne er ekstra sterke og påtrengende i forbindelse med og rett i etterkant av at Håkon involverer Kark i et narrespill med Hel og indirekte eksponerer seg for sitt eget sverd, et tegn på svakhet og oppgitthet på grunn av frustrasjon og indre konflikt. Helten i han motsetter seg lureriet. Hans maskuline identitet gjør opprør, men bruddstykker fra fryktmotivet gjennomsyrrer nå hele strykerseksjonen og forplanter seg også til Håkons stemme (jfr. åttendedelsrekken i *Thora*:146, t.3 til teksten ”*riste i døende Bryst*”). I den musikalske fortsettelsen er det som om orkesteret fremstiller hvordan dådskraften i Håkon svinner hen. De vanligvis så potente messingblåserne er neddempet til *pianissimo*, og slagverket utgjør kun noen spinkle toner på triangel (*Thora*:149-150). Dette er i mine ører en klar ynkeliggjøring av Håkons heroiske dimensjon.

Det er en uhyggelig kvinneskikkelse som klinger med i Borgstrøms musikkdramatiske fremstilling av Håkon jarls død. Overfor knekten skylder nemlig den spake herren på sykdom

og redsel for ”å havne i favntaket til dødsrikets dronning”: ”*Det er Hel, som vil hente Haakon fra Sotteseng. (...) Truende trækker Uvejret op, mens lamslaat jeg ligger til Offer for Hel*”(Thora:144-145, 148-149). Hel er Lokes datter og søster til Fenrisulven og Midgardsormen. Til hennes dystre, underjordiske dødsrike kommer alle som ikke er falt i kamp, men som segner om av sykdom eller alder. Med halve ansiktet blåsvart minner også jotunkvinnen selv om et kadaver, og alle eiendelene hennes leder tanken henimot den kalde grav. Terskelen heter ”Fallende fare”, salen ”Den regnvåte”, fatet ”Hunger” og kniven ”Sult”. Hels rike er skilt fra de levendes verden av en fossende elv. For å krysse det strie strynet må den døde gå eller ri over den uhyggelige Gjallarbroen. Ved inngangen til Hels bolig vakter ulvehunden Garm, som er blodfarget om bryst og hals. Gjerdene står høye rundt dette kalde og fuktige myrlandet, og porten slår tungt igjen bak den som stiger inn i Hels saler. Ingen vender tilbake herfra (Hovland 1996:60-61, Bringsværd 1996:28, 33).

Det er altså i ferd med å gå ”nord og ned” med Håkon. Han tør ikke å ta utfordringen fra æsene om å møte motstanderen i et siste avgjørende slag. Istedenfor å gå en ærlig heltedød i møte, involverer heller jarlen Kark i et narrespill med Hel: ”*Hjælp mig, Kark, Gejrsodd at riste i døende Bryst. (...) Frels mig, Kark! Rist med mit Sværd de reddende Runer*”, synger han desperat (Thora:146, 149-150). Det komponisten her påkaller, er sagaenes fortellinger om mennesker som lot seg rispe med spyd på dødsleiet for å lure Hel til å tro at de var falt i kamp. For krigerne som døde i striden ventet nemlig et mer attraktivt sted: Valhall, Odins rike. Her var de døde krigerne samlet i et fellesskap av einherjer, et krigerlaug som var utvalgt for en helt spesiell oppgave. De skulle holde seg i kamptrening til det siste store slaget i Ragnarok (Steinsland og Meulengracht Sørensen 1996:91).

Tekstmessig stiller Kark seg først nølende til å røre herrens våpen, men allerede her klinger konturene av motivet for det kongelige løftet (intervallforhold og rytme i første takt) og rytmen fra motivet for svik (de tre første åttendedelene av andre takt):



Neste gang sjansen byr seg, har Kark ingen flere skrupler. Med fullt volum og sverdet i neven bedyrer han sin treffsikkerhet, samtidig som motivet for svik setter inn – ikke bare i Karks

vanlige instrumentgrupper, som strykere og treblåsere, men også i messing, for riktig å understreke dramatikken (*Thora*:151, t.1-4).

Musikkens ”skurkaktige” motiver har vi stiftet bekjentskap med ved flere tidligere anledninger i operaen. Foruten i trelles solopartier benytter Thora dem i sitt raseriutbrudd rettet mot Håkons falske hjerte. Musikken kommer dermed til å tydeliggjøre dramaets fornedrende parallellforløp. Krenkelsene Håkon påførte Thora gjenspeiles i trelens svik av sin egen herre.

Musikalsk skildres selve dødsøyeblikket ikke som noe annet enn et flerr i fortissimo – som en ondskapsfull liten latter i piccolo og fiolin med cymbal og et spinkelt triangel på toppunktet (*Thora*:151, siste åttendedel t.4-5). Antiklimakset etterfølges av Håkons krampaktige motstandsforsøk og fordømmelse av den korttenkte Kark til de tidligere så ”livskraftige” hornene, før også de svinner hen og den døende trekker et siste sukk til treblåserbesetningen engelsk horn, klarinett, bassklarinet og fagott.

Reaksjonen på Håkons død lar ikke vente på seg. Kark bryter ut i vill fryd og kraftpåkallelser vi forbinder med Olavs menn. Et tre ganger ”hohej” jubler trelen, mens svikrytmene ljoner augmentert som trompetfanfarer (*Thora*:153, t.4-6, s.154, t.1-3), men overmotet varer ikke lenge ved. Musikalsk skjer det avslutningsvis et teksturskifte fra tutti til fagottsolo med flyktende, kromatisk melodilinje på et underlag av klarinetter og mørke strykere. I regibemerkningene står det at knekten titter seg forskremt rundt og lar sverdet falle (*Thora*:159).

”*Dog end er ej Sværdets Saga sluttet*” (*Thora*:2.akt, s.213-214). Dette symboladede redskapet er tvert imot sterkt medvirkende til vikingdramaets visuelt sjokkerte og tvetydige avslutning. Min siste nærlesning av operaens scener vil dreie seg om Thoras død og samspillet mellom de visuelle, tekstlige og musikalske komponentene, slik jeg mener det kommer til uttrykk i musikkdramaets sluttminutter. Nærmere bestemt ønsker jeg å vise hvordan symbolikken knyttet til sverdet og operagenrens sammensatte fokus, dens tredimensjonale form, tilfører Borgstrøms drama flere meningsnivåer.

Thoras død

Thoras og operaens avslutningssang ”Se, hvor det straalder, stænket af Blod” mener jeg peker tilbake på ”Gjerne gjemmer jeg dig”, flere momenter fra 2.akt, 4.scene, og dessuten den musikalske karakteriseringen av det heroiske i musikkdramaet.

Musikkens bølgebevegelser er igjen fremtredende og påminner om den musikalske utformingen i ”Gjerne gjemmer jeg dig”, hvor Thora flammer opp i kjærlighet. Instrumentasjonen underbygger dette inntrykket. Bølgestrukturen opptrer enten i fioliner eller i tre fløyter sammen med harpe.

Sluttsangen er formet som en hyllest til den heroiske Håkon jarl. I Thoras munn er jarlens falske hjerte erstattet med heltens edle blod (*Thora*:211). Vikingkvinnen nærmest maner frem den edelmodige Håkon jarl for tilhørerne på scenen og i salen. Tekstlig og visuelt dreier sangen seg om Håkons sverd – et redskap som står for mot, kraft og styrke (Cooper 1993:217). De musikalske styrkemessige (*crescendo molto* og Thoras lenge utholdte punkterte halvnote på tonen g²) og emosjonelle høydepunktene innslag av marsjaktige rytmer, slagverksfigurer, støtende trompeter, fanfareaktig utformede hornstemmer og triller i fløyter, forteller om erindringsbildene av Håkon jarl som her foresvever Thora i hennes sinn. Jeg velger å betegne dette som musikalsk ordmalende heltebeskrivelse, fordi denne teksten inntreffer på ordet ”Helt” (*Thora*:207, t.3 og s.217, t.4). Men forherligelsen av Håkon jarl får ikke stå umotsagt, verken av sangstemmen eller orkesterstemmene. Dette åpner opp for flere meningsnivåer og mange fortolkningsmuligheter.

Et sentralt musikalsk element i operaens siste sang refererer til det rent instrumentale partiet som innleder 2.akt, 4.scene (se vedlegg 9). Her presenterer først valthorn en diatonisk melodi i Dess-dur, som så flyttes et halvt tonetrinn ned til C-dur og legges i strykere. Det er fortrinnsvis de to første taktene av denne tonerekken som vender tilbake igjen mot slutten av operaen. Dette motivet har jeg valgt å kalle Thoras ”livskraftmotiv” (se vedlegg 1). Orkestrasjonen av motivet og dets intervalliske retning og kontur kan fortelle om livsglede. Skal vi tro Borgstrøms egne uttalelser, slik de kommer til uttrykk i en utdypning av ”d-moll symfoniens” programmatisk og musikalske forløp, forbandt han det ”vitale” blant annet med valthorn:

Sidste sats begynner tragisk. Skjæbnens haarde haand har slaaet med styrke. Snart lysner det dog. Idet et hurtigere tempo anslaaes, sætter orkestrets *fire walthorn* ind med et motiv av *freidig, livsmodig karakter*. Ogsaa det paafølgende motiv tilkjendegiver samme *lyse livsanskuelse* ("Min D-moll symfoni", min kursivering).

Motivet har dessuten en stigende kurve og rytmisk sett danner det en parallell til "kjernen" i Thoras "livslystmotiv" (se vedlegg 1, Thoras "livslystmotiv" t.2, 1.-3. taktslag). Videre gir fanfareaktige durtreklingsbrytninger og fiolinenes overtakelse av melodien assosiasjoner til henholdsvis det "heroiske" og "sanselighet". Musikken kan altså belyse de skiftende sinnsstemningene som preger Thora idet hun er på vei til låven for å egge jarlen til nye helledåder: "*Håkon, Håkon! Hører du ej din elskedes Røst mane dig op af Drømme, kaldende dig til Alvorsdyst?*", synger Thora i direkte forlengelse av den rent instrumentale innledningen (Thora:162). Fra s.213, t.3 til s.215, t.3, altså midtdelen av sluttsangen, er det nærmest som hele dette assosiasjonsfeltet formørkes: "*Dog end er ej Sværdets Saga sluttet*", foredrar sangstemmen, med en fallende forminsket kvint som sluttvending. Tritonusen forårsaker også de fire hornenes samtidige grelle positur, som ender ut i to forstørrede kvarter. Tempomessig har vi beveget oss fra *allegro*, gjennom *poco meno mosso* og kommer nå over i en *andante molto*-del, som innledes med motivet fra 2.akt, 4.scene, men nå i e-moll og lagt i engelsk horn etterfulgt av Thoras tekstlinje: "*Sidste Möde med Haakon spildtes*" (se vedlegg 10). Begynnelsen av motivet klinger igjen. Denne gang i fioliner og i C-dur som i scene 4, men med islett av moll (Fm^{maj7}, s.214, t.7, 3. taktslag) og tilført en triol som danner opptakt til et påfølgende mediantisk utsving til Ass-dur, ledende over til Dess-dur, videre innom b-moll⁶, for til slutt å ende opp i en helforminsket septimakkord – hm⁷⁻⁵. Rykket i musikken til Ass-dur og de mørke b-toneartene tilsvarer nærmest det rystende ved funnet av den døde jarlen som Thora nå gjenkaller: "*slagen laa han, kunde ej höre mit Komme*". Det nedsatte tempoet, harmoniutsettelsen, orkestreringen og sitatet fra scene 4 som bringes i moll, bidrar til det musikalske mørke som ligger over dette midtpartiet. Det foregående heroiske og sanselige kontrasteres her med et klagende og dystert musikkuttrykk som ender i splittelse.

De motstridende følelsene til Håkon jarl preger Thora helt inn i operaens sluttminutter. En musikalsk frase fra Thoras "sørgesang" i 2. akts 4.scene, "Nu henter Hermod Haakon til Valhal" (f-moll), hvor omslag mellom dur og moll, lys og mørke er fremtredende, danner etter min oppfatning det motiviske innholdet i de omsluttende delene av "Se, hvor det straal'er". Teksten lyder her: "*Thora, du saared' med sværeste Slag, Thora nu savner dig stærkest af alle*" (Thora:167, t.1-4). Et utsnitt av denne frasen løftes frem av orkesteret i det etterfølgende

mellomspillet (*Thora*:171, t.2, 2.taktslag-t.4), noe som hentyder til at det formidles noe vesentlig ved Thorafiguren i disse taktene. Både musikalsk og tekstlig er det igjen Thoras ambivalente følelser for Håkon jarl som settes i relieff. Det er det korte skiftet til dur i disse taktene, den nedadgående F-durtreklngen etterfulgt av et septimsprang, nærmere bestemt avslutningsfrasen av ”*Thora nu savner dig stærkest af alle*” (*Thora*:167, t.3, 3.taktslag-t.4), som blir bestemmende for utformingen av sangstemmen i den siste arien. Thoras begjær etter å forenes med Håkon jarl klinger således ikke bare i de ulike orkestergruppens ”bølger og brus”, men også i vokallinjens bevegelser i sluttsangen. Likevel er heller ikke vokalmelodien entydig ”ekstatisk”, for eksempel i en Wagnersk forstand, som i slutten av ”Tristan og Isolde”. Også her er det mer mørke enn lys, mer moll enn dur. Og der sangstemmen virker overbevist, etterlater samtidig orkesteret tvil.

Allerede etter kun fem takter endres sangens stemning. Den lysende C-dur som første frase endte triumferende ut i på ordet ”Helt”, slår over i c-moll (*Thora*:208, t.1). Det ”lengselsfulle” motivet i sangstemmen formørkes. Konkretisert gjennom sverdet maner Thora frem Håkons heldedåder. I dødsscenen under låven har Håkon jarl, truende overfor trelen Kark, uttalt følgende om dette våpenet: ”*Ser du mit Sværd? Sikkert rammer det hver, som vover byde mig Trods*” (*Thora*:128). Nå er det Thora som har dette ”mannlige” og aggressive redskapet i sin besittelse, og nærmest visualiserer Håkons heldedåder ved å svinge sverdet foran en stadig mer skrekkslagen forsamling av bygdas menn og kvinner. Ordene lyder her: ”*Funklende før det i mangen Fiende, bragte og Bane for brautende Uven*” (*Thora*:208-209). Veksling mellom varianttonearter (C – Cm, D – Dm), kromatisk linjeføring og halvforminskede septimakkorder, sammen med sangmelodiens brytning av moll eller forminskede treklanger og fallende små sekunder ved fraseslutter, trekker et dunkelt slør over hyllestene i disse taktene.

Operaens avslutningsnummer inneholder også motsigelser mellom tekstinnholdet/vokalmelodiens utforming og stemmer i orkesterveven. Et slikt brudd inntreffer i det tekstlig og vokalt sett triumferende partiet fra s.209, t.3 til s.210, t.4. I librettoen heter det: ”*Sidste Stordaad var dog den største*”. To oppadgående løp i sangmelodien ender på en utholdt giss² over én takt, som videre går ned på e². Topptonen på giss² i sangstemmen forsterkes av et fullt orkester i *forte*, som holder en E-dur akkord (”forløsningsstonearten”) over fire takter. På samme sted setter bølgestrukturen, tilført oppadstrebende kromatikk, inn i fioliner og etter hvert også i bratsj. Frem mot dette

”klimakset” øker lydvolument og vokalstemmens toneleie lysner, men i de dypeste strykerne høres en nedadgående kromatisk basslinje, som ender i en fallende forminsket kvint fra store b ned på store e (*Thora*:209, t.5 til s.210, t.1). Overgangen fra b- til #-tonearten, fra B-dur til E-dur, gjør ”lysningen” større. Bruddet er dessuten forårsaket av Thoras melodilinje, nærmest som et uttrykk for hennes frimodighet, men tritonus-vingingen i cello og kontrabass er likevel urovekkende – en annen stemme, kanskje noe i dyppet av hennes indre, tviler fremdeles.

Erindringen om det forspilte møtet så vi var innhyllet i moll og ambivalens, men Thoras sang og operaen ebber ikke ut her. Durutgaven av motivet fra 2.akts 4.scene tas opp i klarinett og utbroderes over et orgelpunkt på lille c i fagotter og T-D⁷ (F-C⁷)-vendinger i fioliner (*Thora*:215, t.4 til s.216, t.3). Denne ”lengselsfulle” klarinettsoloen på et underlag av strykere og treblåsere leder over til sangens A'-del (F-dur). Hyllesten kommer i gang igjen, til og med mer ”vital”, *allegro vivace*.

Thoras siste sangfrase ”La blande mit Blod sig med Haakons Blod” (*Thora*:220-221) foredras i positive oppadgående vendinger bestående av små og store terser, ren kvart og oktav – nærmere bestemt en F-dur brytning:



Uten angst og fryktløs synger Thora seg inn i døden. Det overveiende diatoniske tonematerialet rensket for kromatikk, kan tilsi at det har funnet sted en forklarende prosess. F-dur er varianttonearten til operaens ouverture, tonearten Håkons svermeri utfolder seg i (”Tænk, o Thora paa den Tid”) og likeledes Olavs ønske om å være tro mot sitt folk til sin siste stund (”Længted’ jeg længe at leve for Landet”). Men enda et aspekt spiller med, og nok en gang mener jeg en mulig ”fortolkningsnøkkel” er å finne i 2.akt, 4.scene. Det tekstlige innholdet i lamentasjonens sluttfrase er følgende: ”*Jorden er öde for sörgende Kvinde*” (*Thora*:170, t.4-s.171, t.1). Etter fallende kromatikk fra ass¹, dreier sangmelodien videre ”vemodig” om f¹, for så å gå en liten ters opp til ass¹, og falle ”smertelig” et lite sekund ned på g¹ igjen. På den siste tonen setter orkesteret inn med C⁷, en dominantseptimakkord som ender med å forbli uoppløst. Klagen kommer aldri til hvile, men kan derimot se å få sin oppløsning i Thoras siste sangfrase i operaen. Dette går i retning av at Thoras død ikke skal forstås som en straff eller en utslettelse. Den er snarere fremstilt som en personlig befrielse, en forløsning.

Musikken som stiger opp av orkestergraven i dødsøyeblikket er igjen Thoras "livskraftmotiv", denne gang i F-dur og lagt i messing, strykere og som slagverksrytmer i pauker (*Thora:221*). Vi hører altså Thoras "lykkefølelse", og ikke et dødbringende motiv som kommer utenfra. Både orkestreringen og rytmiseringen av motivet er endret. Instrumentasjon og klang med tre trompeter fremst i lydbildet, transformerer nærmest motivet til en heroisk seiersfanfare – kjærlighetens seiersfanfare. Hele takter med triolformasjoner påminner om karakteriseringen av Olavs sorgløshet og hans troskapsmotiv. Videreutviklingen av motivet får dessuten en sekvenseringsform som nærmest kan vare i "evighet" (*Thora:221, t.2*). I stedet for å bli igjen i den pinefulle jordiske verdenen i sin sorg og bitterhet, er det som musikken prøver å utsi at den trofaste Thora vil oppleve oppriktig kjærlighet. Den selvoppofrende kvinnen er på vei mot sin evige lykke.

Den musikalske og sceniske fremstillingen kan også anses å gå sammen i et slags kollektivt renselsesritual her i operaens sluttminutter. Innen deler av den feministiske musikkforskningen har operagenren vært betraktet som kvinnefiendtlig. Den har en tendens til å portrettere kvinnene som undertrykte ofre, har det vært påstått. Primadonnaens lodd er stort sett alltid å gå under i operasamfunnet. Ved operaens slutt er hun som regel enten blitt voldtatt, myrdet eller har begått selvmord. Borgstrøms "Thora" er ikke noe unntak i så måte. Tidligere har jeg dessuten artikulert at sluttaktene er "renset for kromatikk". Med henvisning til McClarys studier av Bizets "Carmen" skriver Høgåsen-Hallesby om hvordan etablerte musikalske konvensjoner vil gjøre at kvinnens død også oppleves som en rent musikalsk nødvendighet:

Carmens forførende kromatikk og harmoniske ustabilitet styrket José og den vestlige musikkulturs innarbeidede ønske om en trygg, tonal og diatonisk kadens. Drapet på fremmedelementet Carmen kan derfor ha skapt en forestilling om gjenopprettelse av kontroll og makt (Høgåsen-Hallesby 2006:51).

Thorafiguren bryter musikalske konvensjoner, hennes musikalske partier inneholder ofte "utflytende" kromatikk og kan ende uoppløste. Men det er også mulig å tillegge døden i Borgstrøms opera som funksjon å aksentuere Thorafigurens dåd i livet – at hun tør å velge kjærligheten fremfor makten og æren. I Parlys øyne er ikke opera automatisk et uttrykk for misogyni, kun fordi en kvinne dør ved operaens slutt. Hun argumenterer for at det er dåden, ikke døden, som teller:

Kvindernes død er langt fra alltid deres ruin, heller ikke for publikum, for en rollefigurs død kan brukes til at understreke figurens dåd i livet og dermed fremme et ønske hos publikum om at gentage denne dåd i det virkelige liv uten for teatret. Man må med andre ord se på, hvad kvindefigurernes død gjør ved publikums oppfattelse af det liv, kvinderne har levet i operaen (Parly 2007:33).

Operaformens multimediauttrykk åpner opp for mange fortolkningsmuligheter. Uavhengig av misogyni, er det mulig å spørre om Thoras død er fremstilt som en undergang. Tar Thoraskikkelsen sitt eget liv fordi hun føler at hun har sveket folket og Olav Tryggvason? ”*Nu har vi tabt al vor Tiltro til Thora*” (Thora:183), synger en hånende masse – sambygdingene på Rimol. Den spottende folkemengden som uttrykker sin skuffelse til fullt orkester i tempoet *allegro* og *fortissimo* styrke, får Thoraskikkelsen til å fremstå som den ”svakeste”. Umiddelbart etterpå resiterer dessuten Olav: ”*At Thora sveg os, vidste jeg vel*” (Thora:187), fulgt av kongens ”trokapsmotiv” i strykere, klarinett og fløyte. Riktignok tilføyer kongen ”*ej vil jeg straffe den ulykkelige Kvinde; thi hun gjorde kun, hvad hun maatte*” (Thora:187-188), og derigjennom tilgir Thora. Likevel er vokalpartiets utforming i ”Se, hvor det straaler, stænket af Blod”, etter min oppfatning, den avgjørende faktoren for at Thoras død ikke kun oppleves som en undergang. Som vi har sett inneholder denne arien mange store sprang, særlig små septimer, oktavløp, hyppige temposkiftninger, et overveiende hurtig tempo, en sanglinje med et stort ambitus og lenge, utholdte toner i et lyst leie – g² og g#². Den tindrende høye C, som vi også har hørt heltetenoren Olav briljere med, tilbyr Borgstrøm Thorafiguren her i hennes *sorti*. Den overveiende ekvilibristiske stemmen, og ikke minst ”bravurtonen” Thora tildeles i operaens sluttminutter, gjør hennes endelikt ytterligere mangetydig.

Det sammensatte fokuset i operaen bidrar til at det oppstår tvetydighet, og for sluttscenens vedkommende særlig i form av motsigelser eller spenninger mellom det visuelle og det musikalske uttrykket. ”*Endnu kun et, inden vi gaar: bring mig det Sværd, som Haakon bar*”, kunngjør Olav til messingfanfarer og marsjaktige rytmer (Thora:201). Et sverd som er tatt fra en fiende er et seierssymbol, og jarlens sverd tilkommer til slutt Olav (Bruce-Mitford 1997:91). Ettersom begge de to elskende dør, enten myrdes eller ender med å begå selvmord, så ville det jo være nærliggende å tro at kjærligheten tapte. Den musikalske utformingen, der Thoras ”livskraftmotiv” stiger opp fra orkestergraven i dødsøyeblikket, kan derimot indikere at kjærligheten overvinner døden. Men med sine omslag mellom dur og moll er heller ikke musikken entydig i retning av et romantisk forløsningsdrama. Det blir stående åpent om Thoras død skal forstås i henhold til den romantiske ideen om dødslengselen – at hun tar sitt

eget liv for å følge Håkon inn i de dype følelsenes rike – kjærlighetens og dødens rike med Wagners ”Tristan og Isolde” som prototyp, eller om hennes endelikt skal oppfattes som en undergang.

Avslutning

Som sammenfatning og avrunding av oppgaven vil jeg i dette siste kapittelet kortfattet samle trådene fra verkfortolkningen, og bringe dem sammen med poengene fra den kulturhistoriske og metodiske delen. På denne måten ønsker jeg å vise hvordan spørsmålene fra innledningen er blitt belyst gjennom fremstillingen som helhet.

Jeg ønsket i denne masteroppgaven å foreta en analyse av Borgstrøms operaverk ”Thora”, med musikalsk karakterisering som sentral problemstilling. Spesielt var jeg interessert i hvordan Thoraskikkelsen ble karakterisert. I verkfortolkningen har vi sett at orkesteret beskriver personene ved å ta i bruk mange ulike teknisk-musikalske midler. Gjennom motivikk, rytmikk, harmonikk, instrumentasjon, ved bruk av konsonanser og dissonanser, og dessuten ved å utnytte forskjellene mellom todelt og tredelt takt, ”lyse” og ”mørke” tonearter, dur og moll, bidrar musikken i avgjørende grad til karaktertegningen. Ettersom verkfortolkningen har vært forholdsvis deskriptivt anlagt, vil jeg begynne med å oppsummere den musikalske fremstillingen av rollefigurene.

Olav Tryggvasons kongelige fremferd kommer for det første til uttrykk i kombinasjonen heltetenorstemme, ”heroiske” trompetfanfarer, messingstøt og slagverksrytmer, og dessuten i kraftfulle mannskorsatser i *fortissimo*, gjerne forsterket av strykere og messingblåsere. Med hurtig tempo, utpreget rytmiske motiver og et fullt orkester i aksjon, altså i form av energisk, musikalsk driv, fremtoner Olavs vitalitet. I tillegg mener jeg musikken artikulerer kongens sorgløshet ved hjelp av neddempede melodiose stemmer i treblåsere og strykere som dobler kongens vokallinjer og utsmykker dem med triolformasjoner.

Musikken kan også karikere og latterliggjøre, slik jeg oppfatter er tilfellet med den musikalske utformingen som ledsager trelen Kark. Scherzando-partier i 6/8-takt med fagottsolo eller lyse treblåser, der piccoloen utmerker seg sammen med stakkato-spillemåte, forslagsnoter og triller, sikter åpenbart mot en komisk virkning. Men fagottens mangesidige klang, hvor det elegiske og melankolske inngår i instrumentets ekspressive uttryksmuligheter, bidrar også til at trelen fremstår som et tragisk supplement. Han er altså en narrerolle, både latterlig, komisk – og tragisk.

Håkon jarl er i mine øyne fremstilt som vaklende mellom ”edelmot” og ”ryggsløshet”. Jarlen er tildelt et heltetema i hurtig todelt takt, med punktert rytme og diatonisk G-dur, som legges i strykere vekselvis supplert med valthorn eller trompetstøt, eller intonerer av en ren messingsektett, idet den hedenske høvdingens største helledåd – jomsvikingsslaget, gjenkalles. Men Håkon forbindes også med oboens eller de dypeste strykerens fallende små sekunder i sammenheng med uttrykt forbitrelse, skuffelse og mismot, eller enda mørkere og mer illevarslende gjennom bassklarinettsolo i moll med innslag av kromatikk og tritonusvendinger. I tillegg til tungsinn og avmaktsfølelse, mener jeg musikken fremstiller Håkons raseri, begjær og angst. Idet jarlen utbasunerer sitt vrede over bøndenes opprør eller den upålitelige trelen høres et fullt orkester som utfører betonte rytmiske figurer i et hurtig tempo, tonearten moll, tilført høy lydstyrke, crescendoer og fp-virkninger. Fra disse scenariene er kontrasten stor til Håkons kjærlighetsarier med langsomt tempo og forsiktige strykere tilført ”higende”, sangbare figurasjoner i lavmælt klarinett, eller ”flyktende” fryktfigurasjoner i form av opp- og nedadgående åttendedelsrekker med stakkato anslag.

Den ambivalente Thoraskikkelsen og hennes sjelekval kommer til uttrykk på flere måter. Det angår den motsetningsfylte innstillingen til Olav Tryggvason, hvor hun slites mellom både å være tro mot kongen og mot sine egne følelser. Den krenkede livssituasjonen Thora befinner seg i som en følge av Håkon jarls svik i kjærlighet, og det samtidige tapet hun opplever som forlatt av ham, medvirker til at hun opptrer delt i ønsket om hevn og tilgivelse. Dette tilspisser seg ytterligere ved at hovedrollefiguren både stilles overfor misnøyen med den hedenske høvdingens hardstyre og konfronteres med jarlens tilbakekomst og bønn om nåde. Dessuten fremstår Thora til en viss grad også som splittet mellom kristendommen og Åsatroen, det nye og det gamle.

Thora forbindes med den strømmende harpen både i dur og moll, altså emosjonsbølger av sorg, frustrerte lengsler, kjærlighet og ”ekstase”. Musikkens store bølgebevegelser i både harpe og fløyter sist i første og andre akt, kan fortelle om Thoras ubevisste seksualdrift, hennes seksuelle begjær og lengsel etter å forenes med Håkon jarl. Likeledes knyttes hun til stigende og fallende kromatikk i treblåsere med dobbelt rørblad, fremfor alt engelskhornets ”klage” koblet sammen med Thoras uttalte bitterhet og kjærlighets sorg. Men livslyst og livskraft rører seg også i hovedrollefiguren. Fanfareaktige motiv som oppstår i trompeter eller valthorn for så å tas opp i Thoras stemme, klarinett og fioliner assosieres med en lysere livsanskuelse, men som gjenstand for omslag mellom dur og moll kan de særlig fortelle om de

skiftende sinnstemningene og psykiske kreftene som kjemper i Thoras indre; lys og mørke, kjærlighet og sorg, liv og død. Thora er videre fremstilt som en sterk kvinneskikkelse. Som mezzosopran kan hun inngå i et kjærlighetspar, men i kraft av denne stemmetypen utgjør hun også en mektig og selvstendig karakter. I vokalpartier med markert rytme og ledsaget av messingblåsere og pauker skrider hun nær sagt frem med en majestets autoritet, resolutt og kraftfullt. Orkesteret er tilsvarende hennes stemme når hun raser over Håkons svik, ”Hyklen” og ”utidige Bejlen”, og får med seg strykerne, utformet overdrevent lidenskapelig, i å håne den innsmigrende, lokkende jarlen. Når det gjelder intervall og harmonikk bidrar Thoras musikk i avgjørende grad til den musikalske spenningen i vikingdramaet, men toneinnholdet og akkordene jeg her sikter til spiller også en viktig rolle i karaktertegningen. De kan fremstille Thoras lengsel (stigende kromatiske linjer), sorg (fallende kromatikk), smerte (små, nedadvendte sekunder, halvforminskede septimakkorder, ofte også understreket med sforzando) og tvil (fallende tritonus), i tillegg til å fremheve henne som en splittet person (den helforminskede septimakkorden). Et dystert mørke kan også tilføres hovedrolleinnhaverens partier gjennom ”fremmedartet” harmonikk, eksempelvis moll med islett av sigøynerskalaen.

Mens Snorre er opptatt av den særskilte skjebnen til de norske kongsemmene, er det en av sagaenes stolte kvinneskikkelser som har fattet Borgstrøms interesse. Ved å stille den lidenskapelige Thora i sentrum for handlingsutviklingen, omformes Snorres politiske drama til et kjærlighetsdrama. Sagaskriverne iscenesetter ytre handlinger. Deres karakterisering er preget av svart-hvitt-tegning, der personene er lite nyanserte og minimalt utmeislede. Borgstrøm derimot opererer på det indre plan og utbroderer personenes følelsesliv. Hans orkester bedriver ”sjelemaleri”. Gjennom Borgstrøms operaverk nytolkes sagatidsstoffet. Ved hjelp av operagenren og virkemidlene i musikkteateret kan Borgstrøm gå inn å utdype personene på en helt ny måte, slik at de fremstår som 1890-talls psykologiske skikkelser.

Av denne grunn oppleves ikke Borgstrøms operaverk kun som et historisk dokument, men som et stykke med en estetisk aktualitet. ”Thora” er ikke noe historiserende Stiklestadspill som karakteriserer det nasjonalt norske, landet og vikingtiden i form av enkle tablåer med nasjonalromantisk musikk. I ”Thora” skrives det nasjonale stoffet inn i et moderne musikkdrama for sin tid. Formingen av stoffet dementerer inntrykket av en ren hyllest til hjemlandets fordums helter (slik Kindem og Arbo hentydet til). Det ”egne” eller norske settes inn i en ”fremmed” og større kontekst, representert ved musikkdramaet. Om innstillingen til det ”norske” i Schjelderups Norges-symfoni artikulere Gulbrandsen følgende:

”Schjelderups symfoni blir en refleksjon over nasjonalromantikken, som den selv overskrider, idet den blottstiller nasjonalromantikken egen ambivalens” (Guldbrandsen 2000:130). Noe tilsvarende mener jeg gjør seg gjeldende i Borgstrøms opera. Den innbefatter også lengsel mot og avstand til det ”norske”. Stasjonert i utlandet tiltrekkes Borgstrøm av et veldig norsk stoff – et susjett fra nasjonalverket Snorres kongesagaer, men samtidig taler musikken med en overveiende sjelemalerisk, sentraleuropeisk stemme.

Borgstrøm er med andre ord ikke ute etter kun å skildre en fjern norsk storhetstid der vi hører lurer og åpne kvinter i musikken. Han tar derimot i bruk operatiske midler og inviterer oss inn i en senromantisk verden og et psykologisk drama à la Strindberg eller en klingende, scenisk eksternalisering av Hamsuns 1890-tallsromaner. Som jeg påpekte i forstudiene til verkfortolkningen er det særlig nervemennesker, unntaksindivider og psykologiske særtilfeller som Hamsun etterlyser og selv beskriver i 1890-tallsromanene *Sult* (1890), *Mysterier* (1892) og *Pan* (1894). Men på dette punktet er ikke Hamsun helt entydig, for han snakker også om *”det Sindsliv, som modne Mennesker i Nutiden lever”*, det vil si moderne mennesker i alminnelighet (1994:17). I *”Thora”* kan Snorres karakterer ses å omformes til moderne skikkelser gjennom musikalsk karakterisering og emosjonalisering av uttrykket. Borgstrøm synes derved å ville si at også vikingmenneskene var sammensatte individer, i motsetning til Hamsun, som mener *”mennesker nutildags”* er av en helt annen art enn tidligere epokers menneskelige skapninger (Rottem 1994:92).

Ved første øyekast kan Borgstrøms karakterer virke mer helhetlige og avrundede enn de unntaksmenneskene Hamsun interesserer seg for. Dette henger ikke minst sammen med valget av operagenren og dens drama av affekter. Isolert sett er nok derfor Borgstrøms personer enklere, men sammenstilt i musikkteaterets klanglige sammenheng fremkommer det også i *”Thora”* en flertydig og dyptgripende menneskeskildring, med de underbevisste prosesser i sentrum. Musikken har en viktig rolle som et performativt middel der ambivalensene fremheves – den kan fungere forsterkende på bruddene og splittelsene. Kerman påpeker nettopp hvordan karakteriseringen av ulike rollefigurer gjennom musikk gjør det mulig å få dem til ikke bare å virke inkonsistente, men også ubegripelige (1988:218). Musikken går dessuten dypere inn enn ordet. Denne kunstformen kan lodde dybdene i menneskelivet. Dette er nettopp det feltet som Borgstrøm står i. Han var opptatt av musikkens erkjennelseskarakter og så på musikk som et dypt uttrykk for det menneskelige. Den musikalske dybderetningen som Borgstrøm tilfører vikingdramaet trer her så å si i stedet for

den psykologiske nyanseringen, appellen til følelseslivet og det gåtefulle som Hamsun oppnår med sin skrivekunst.

Arbeidet med denne oppgaven har hatt preg av en hermeneutisk prosess. Ettersom jeg undersøker ukjent mark hvor det ikke foreligger noen fastlagte analyser å ta utgangspunkt i, har jeg måttet innta en eksplorerende holdning. I prosjektet har det vært en stadig vekselvirkning mellom tilegnelse av teori og metode, og utprøving av dette teoretiske begrepsapparatet i forhold til Borgstrøms verk. Jeg har altså opparbeidet meg teoretiske begreper, for så å se om disse treffer gjenstanden, noe som igjen har frembrakt fornyede teorispørsmål, fordi stykket nå står i et nytt lys. Eksempelvis spurte jeg i det innledende avsnittet til verkfortolkningen om alt i Borgstrøms operaverk er sett gjennom Thoras øyne. Ettersom det er en kvinnelig hovedrollefigur kunne det være fruktbart å prøve ut en slik feministisk tilnæringsmåte. Thoraskikkelsen har tittelrollen i operaen og utgjør på mange måter dramaets drivkraft. Hun er mye på scenen og orkesteret understreker gang på gang hennes følelser. Likevel er det vanskelig å forestille seg at eksempelvis dødsscenen under låven, der kun Håkon jarl og trelen medvirker, er sett gjennom Thoras persepsjonsapparat, så dette er nok ikke et gjennomgående grep i dette musikkdramaet. Snarere ønsker Borgstrøm å fremstille hvordan dramaets sentrale motsetninger, makt og kjærlighet, hevn og tilgivelse, svik og troskap, liv og død, kristendom og hedendom, kulminerer i den kvinnelige hovedrollefiguren som kamper i hennes indre.

Jeg ønsket å finne ut hva som skjer i musikken, hvordan Thora karakteriseres, på hvilken måte Borgstrøms verk er tenkt, hvordan operakomponisten plasserte seg i forhold til norskhet og hvilket syn han hadde på opera hva angår Wagner, vokallinjens utforming, musikalsk erkjennelse osv. Men disse spørsmålene er det ikke entydige svar på. De fremtrer derimot som fundamentalt flertydige. Dette gjør seg gjeldende nær sagt på alle nivåer i operaverket, i karaktertegning, vokalkomposisjon, det norsknasjonale versus det internasjonale osv. Både Thoras forhold til jarlen og kongen er motsetningsfylt og den kvinnelige hovedrollefiguren fremstår i tillegg som splittet mellom kristendommen og den hedenske troen. Likeledes er jarlens person grunnleggende ambivalent. Når det gjelder vokallinjens utforming velger Borgstrøm en middelvei mellom Griegs enhetsprinsipp og Selmers detaljskildring. Betrakter vi operaverket som helhet fremstår det som delvis et historisk vikingdrama og delvis et moderne musikkdrama.

Borgstrøm brukte lang tid på å finne sitt eget kunstneriske konsept. Det var møtet med det wagnerske musikkdramaet som gav ham løsningen. Prinsippene fra Wagners fortellende musikk måtte føres tilbake til den rene instrumentalmusikken. Foruten denne tenkemåten av musikkverket som et figurlig instrumentalmusikalsk drama ligger mange flere sentrale trekk ved Borgstrøms kunstneriske prosjekt latent allerede her i ”Thora”. Det gjelder uttrykksviljen og forholdet til diktningen – troen på musikkens evne til å artikulere menneskelig erfaring og den historiske, litterære orienteringen. Det borgstrømske kommer videre til uttrykk i hvordan stykkets handling vektlegger skildring av sjelelige tilstander. Operaen fremviser dessuten Borgstrøms klare og sikre formoppbygning som følge av indre musikalsk sammenheng, og sist, men ikke minst, hans internasjonale, tyskpregede musikalske stil.

Litteratur

Abbate, Carolyn: *Unsung Voices, Opera and the Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton 1991.

Abbate, Carolyn: "Opera, or, the Envoicing of Women", I: *Musicology and Difference, Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Ruth A. Solie (red.). London 1993.

Abbate, Carolyn: "Analysis", I: *Grove Music Online* <http://www.grovemusic.com>
L. Macy (red.) [Lesedato: 21.07.2007].

Andenæs, Ulf: "Snorre: Historien som litterært mesterverk", I: Aarnes, Asbjørn: *Lyset i Nord. Et Snorre-album*. Oslo 2008, s. 235-239.

Andersen, Per Thomas: *Norsk litteraturhistorie*. Oslo 2001.

Arbo, Jens: "Hjalmar Borgstrøm", I: *Norges musikhistorie*, Sandvik, O.M. og Gerhard Schjelderup (red.). Kristiania 1921, s. 194-196.

Arbo, Jens: "Hjalmar Borgstrøm", I: Arbo, Jens og Alf Due (red.): *Musik*, nr. 9, juli-august 1925, s. 185-191.

Aschehoug og Gyldendals Store Norske Leksikon, bd.6 og bd.20.
Petter Henriksen (hovedred.). Oslo 2006.

Benestad, Finn: *Musikk og tanke. Hovedretninger i musikkestetikkens historie fra antikken til vår egen tid*. Oslo 1976.

Benestad, Finn og Schjelderup-Ebbe: *Edvard Grieg: mennesket og kunstneren*. Oslo 2007.

Birknes, Tønnes: "Mennesket Hjalmar Borgstrøm", I: Arbo, Jens og Alf Due (red.): *Musik*, nr. 9, juli-august 1925, s. 194-195.

Borgstrøm, Hjalmar: "Program-Musik", I: *Verdens Gang* 17.3.1909

– "Musikalsk logik", I: *Verdens Gang* 19.8.1912

– "Den musikalske utvikling i romancen", I: *Verdens Gang* 1.9.1912

– "Orkesterets psykologi", I: *Verdens Gang* 15.9.1912

– "Min D-moll symfoni", I: *Verdens Gang* 17.10.1912

– "Lavland" paa Nationaltheatret", I: *Aftenposten* 13.12.1913.

– "Operette – operette", I: *Ukens Revy*, 2. aarg., nr. 25, 16.4.1915.

– "Ældre og moderne opera", I: *Ukens Revy*, 2. aarg., nr. 25, 25.6.1915.

– "Opera. Wagner – Strauss" [udatert avisutklipp fra Norsk Musikksamlings arkiv]

– "Symfonidigtningen 'Tanken'" [udatert avisutklipp fra Norsk Musikksamlings arkiv]

- Boye-Hansen, Terje: *Terje Boye-Hansens hjemmeside* <http://www.terjeboyehansen.no/>
[Lesedato:12.09.07]
- Bringsværd, Tor Åge og Finn Hald: *Hvem er hvem i Vår gamle gudelære?* Oslo 1996.
- Bruce-Mitford, Miranda: *Tegn og symboler fra hele verden* (overs. Kyrre Haugen Bakke & Eva Storsveen). Oslo 1997.
- Cappelen, Peder Wright og Eva Sköld: *Kark* (teatermanus og program). Oslo 1974.
- Christensen, Karen Austad: *Opera Comique. Forutsetninger for operavirksomheten 1918-1921*. Upublisert hovedfagsoppgave i musikkvitenskap UiO, Oslo 2006.
- Cooke, Deryck: *The Language of Music*. New York, London 1959.
- Cooper. J.C.: *Symbol lex* (overs. Bjarte Kaldhol). Oslo 1993.
- Dahlhaus, Carl: "What is a musical drama?", I: *Cambridge Opera Journal* Vol.1, No.2, 1989, s. 95-111.
- Dahlhaus, Carl: *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*. München 1990.
- Dahlhaus, Carl [1977]: *Foundations of Music History* (trans. J.B. Robinson). Cambridge 1997.
- Den Norske Operas hjemmeside: www.operaen.no [Lesedato:06.10.08]
- "Fødselsdagsinterview med Hjalmar Borgstrøm", I: *Aftenposten*, 22.03.1924.
- Guldbrandsen, Erling (1999): "Tankens talsmann. Et estetisk-biografisk blikk på Hjalmar Borgstrøm", I: *Studia Musicologica Norvegica* 25. Universitetsforlaget, s. 313-29.
- Guldbrandsen, Erling (2000): "Farvel til det norske. Gerhard Schjelderups Norges-symfoni", I: Helland, F. (red.): *Agora* nr. 1, Aschehoug, s. 99-133.
- Guldbrandsen, Erling (2001 a): "Musikalsk sjelemaleri. Hjalmar Borgstrøms Hamlet", I: Helland, F. (red.): *Agora* nr. 2/3. Aschehoug, s. 157-201.
- Guldbrandsen, Erling (2001 b): "Kjærlighet og død. Schjelderups opera Vaarnat og den senromantiske kultur", I: Kleiberg, S. (red.): *Studia Musicologica Norvegica* 27. Universitetsforlaget, s. 7-55.
- Guldbrandsen, Erling (2002 a): "Verkets åpning: Om verkbegrep, estetisk erfaring og transcendens", I: Kleiberg, S. (red.): *Studia Musicologica Norvegica* 28. Universitetsforlaget, s. 5-23.
- Guldbrandsen, Erling (2002 b): "Reddet av regien", I: *Morgenbladet* <http://www.morgenbladet.no> 01.11.2002. [Lesedato:20.09.07]
- Hall, Pauline: "Hjalmar Borgstrøms musikk", I: *Aftenposten* 06.02.1951.

- Hamsun, Knut: *Fra det ubevidste Sjæleliv. Artikler om litteratur*. Oslo 1994.
- Herresthal, Harald: *Norsk operakunst gjennom 200 år*. 1998.
- Hovland, Ragnar: *Norrøne gudar*. Oslo 1996.
- Høgåsen-Hallesby, Hedda: *Frykt, fascinasjon og forførelse. Fremstillinger av den orientalske kvinnen på 1870-tallets europeiske operascene*. Masteroppgave i musikkvitenskap UiO, Oslo 2006.
- Haavardsholm, Jørgen: "Vikinger til glede og besvær", I: *Norge anno 1900. Kulturhistoriske glimt fra et århundreskifte*. Bjarne Rogan (red.). Oslo 1999, s. 307-322.
- Kerman, Joseph: *Opera as Drama*. Revised edition, Berkeley 1988.
- Kittang, Atle, Per Meldahl og Hans Skei: *Om litteraturhistorieskriving*. Øvre Ervik 1983.
- Kjeldstadli, Knut: *Fortida er ikke hva den en gang var. En innføring i historiefaget*. Oslo 1999.
- Krogh, Thomas: *Historie, forståelse og fortolkning. De historisk-filosofiske fags fremvekst og arbeidsmåter*. Oslo 2003.
- Moseng, Ole Georg, Erik Opsahl, Gunnar I. Pettersen og Erling Sandmo: *Norsk historie I. 750-1537*. Oslo 2007.
- Nettum, Rolf Nyboe: "90-årene – desillusjon og kunstnerisk oppbrudd", I: Bache-Wiig, Harald og Astrid Sæther: *100 år etter. Om det litterære livet i Norge i 1890-åra*. Gjøvik 1993, s. 9-24.
- Norges musikkhistorie. Bd. II: 1814-1870. Den Nasjonale tone. Bd. III: 1870-1910. Romantikk og gullalder*. Arvid Vollsnes (hovedred.) Oslo 1999.
- Parly, Nila: *Kundrys afspeilinger*. København 2004.
- Parly, Nila: "Plot versus Music: Elisabeth and Venus in Wagner's Tannhäuser, I: *Nordic Theatre Studies*, Vol. 17, 2005, s. 16-23.
- Parly, Nila: *Absolut Sang. Klang, køn og kvinderoller i Wagners værker*. København 2007.
- Rottem, Øystein: "Det ubevisste i tale", I: Hamsun, Knut: *Fra det ubevidste Sjæleliv. Artikler om litteratur*. Oslo 1994, s. 89-95.
- Seip, Jens Arup: *Utsikt over Norges historie. Bd. II: Tidsrommet ca. 1850-1884*. Oslo 1981.
- Skagen, Axel: "Hjalmar Borgstrøm", I: *Aftenposten* morgen, 6.7.1925.
- Skaadel, Jardar og Sven Erik Skarsbø: *Norske konger og regentar*. Oslo 1998.

Steinsland, Gro og Preben Meulengracht Sørensen: *Menneske og makter i vikingenes verden*. Oslo 1996.

Steinsland, Gro: *Den hellige kongen. Om religion og herskermakt fra vikingtid til middelalder*. Oslo 2000.

Sturlason, Snorre: *Snorres kongesagaer I* (overs. Anne Holtsmark og Didrik Arup Seip). Oslo 2003.

Sørensen, Øystein: "Kampen om Norges sjel 1770-1905", I: *Norsk idéhistorie bd. III*, Eriksen, Trond Berg og Øystein Sørensen (red.). Oslo 2001.

Tomlinson, Gary: "The Web of Culture. A Context for Musicology", I: *19th Century Music VII/3*. University of California 1984.

Ågrip or Noregs kongesoger (overs. Gustav Indrebø). Oslo 1973.

CD-innspillinger

Hjalmar Borgstrøm. *Hamlet og Tanken*. Norsk Kulturråds Klassikerserie. 1991. NKFCD 50026-2.

Hjalmar Borgstrøm. *Thora paa Rimol*. SIMAX. 2002. PSC 1230.

DVD-opptak

Hjalmar Borgstrøm: *Thora paa Rimol*. (Opptak fra forestillingene i Melhus Idrettshall 2002 gjort av Leif Arne Rønningen og studenter i videoproduksjon ved NTNU, kun til intern bruk).

Partitur

Hjalmar Borgstrøm: *Thora*. Opera i to akter. Partitur i manuskript, Norsk Musikkamling.

Vedlegg

Oversikt over vedleggene:

Vedlegg 1: Motivtavle

Vedlegg 2: Thoras fascinasjon for Olav Tryggvason

Vedlegg 3: Håkon jarls vakling mellom ”edelmot” og ”ryggesløshet”

Vedlegg 4: Olavs kongelige fremferd; det heroiske og kraftfulle, vitaliteten og det sorgløse

Vedlegg 5: Thoras ”livslystmotiv” som gjenstand for omslag mellom dur og moll

Vedlegg 6: Thoras raseri og hånende ironi

Vedlegg 7: Thora flammer opp i lidenskap og lovsynger kjærligheten

Vedlegg 8: Trofasthet og lojalitetskonflikt:

Utdrag fra dialogen mellom Olav Tryggvason og Thora i 2.akt, 2.scene

Vedlegg 9: Instrumentalinnledningen til 2.akt, 4.scene

Vedlegg 10: Thoras ”livskraftmotiv” som gjenstand for omslag mellom dur og moll

Vedlegg 1: Motivtavle

Viktige motiver i Hjalmar Borgstrøms opera "Thora"

Thoras skiftende sinnsstemninger

Ambivalens ("kjærlighet og død"):

Thoras "livslystmotiv" (gjenstand for omslag mellom dur og moll)

Trompet

The musical score for the Trompet part of the 'livslystmotiv' is written in 3/4 time and marked 'Poco'. It consists of two staves. The upper staff (treble clef) begins with a 7-measure rest, followed by a melodic line. This line includes two triplet markings over eighth notes. The lower staff (bass clef) also begins with a 7-measure rest, followed by a bass line that includes a 7-measure rest.

Thoras "livskraftmotiv" (gjenstand for omslag mellom dur og moll)

Valthorn

The musical score for the Valthorn part of the 'livskraftmotiv' is written in 3/4 time. It consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a melodic line with a slur over a series of notes. The lower staff (bass clef) features a bass line that includes a 7-measure rest.

Thoras "sorgmotiv" (længsels- og lidelsesmotiv")

Andante sostenuto

Eng. H *p* *crescendo*

Kl. 1 & 2 *p* *crescendo*

Fag. *p* *crescendo*

Harpe *p* *crescendo*

Thora

Thi

5

Eng. H *fz* *sf* *tām* 3

Kl. 1 & 2 *fz* *sf* *tām*

Fag. *fz tr* *sf*

Harpe *fz* *sf*

Thora 3

Smerte - sting, lig hvasse Sy - le - stik opriver blø - dende saart mit Hjer te,

Håkon jarl

Håkons "edelmotmotiv"

Allegro f

1. Horn
2. Horn
1. Flöjtin
2. Flöjtin
Bratsj
Håkon
Cello
Kontrabass

da Haakonhav-de hæv - net de fryg - tede Jomsvilingers Hærjen, tur - de

Detailed description: This is a musical score for the 'edelmotmotiv' of Håkon Jarl. It is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics are 'f' (forte). The score includes parts for two Horns (1. and 2.), two Flutes (1. and 2.), Trombones (Bratsj), the character Håkon (voice), Cello, and Double Bass (Kontrabass). The vocal line for Håkon has the lyrics: 'da Haakonhav-de hæv - net de fryg - tede Jomsvilingers Hærjen, tur - de'. The music features several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) and various melodic lines across the instruments.

”Forfulgt jarl” (fullt orkester)

”Forfulgt jarl” (fullt orkester)

Detailed description: This block shows a short musical phrase for the 'Forfulgt jarl' section, marked 'ff' (fortissimo). The notation is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of a series of eighth and quarter notes, starting on a high pitch and moving downwards.

Håkons "kjærlighetstemaer": "Kjærlig kommer jeg til elsket Kvinde"

The musical score is arranged for a chamber ensemble and includes the following parts:

- Obo:** Part 1 (measures 1-3) and Part 2 (measures 4-6). It features a *Diapason* marking and *p* dynamics. Trills are indicated with '3' and brackets.
- Kl. i B:** Part 1 (measures 1-3) and Part 2 (measures 4-6). It features a *p* dynamic and trills indicated with '3' and brackets.
- Fiolin:** Part 1 (measures 1-3) and Part 2 (measures 4-6). It features a *p* dynamic.
- Bratsj:** Part 1 (measures 1-3) and Part 2 (measures 4-6). It features a *p* dynamic and trills indicated with '3' and brackets.
- Håkon:** Part 1 (measures 1-3) and Part 2 (measures 4-6). It features a *p* dynamic and trills indicated with '3' and brackets.
- 1. Cello:** Part 1 (measures 1-3) and Part 2 (measures 4-6).
- 2. Cello:** Part 1 (measures 1-3) and Part 2 (measures 4-6). It features trills indicated with '3' and brackets.
- Kon. Bass:** Part 1 (measures 1-3) and Part 2 (measures 4-6).

The lyrics for the vocal part (Håkon) are:

Kjær - lig kommer jeg til el - sket Kvin - de,
 kjær - lig kysser jeg din Haand, du kjæ - re.

Vedlegg 1 iv

"Tænk, o Thora paa den Tid..."

Andantino espressivo

1. Fiolin *p*

2. Fiolin *p*

Bratsj *p*

Håkon

Tænk o Tho - ra paa den Tid, vi i var - meste Ven - skab var.

Cello *p*

K.B. *p*

Thoras og Håkons "kjærlighetstema":

"Haakon, hos din Brud har du sikker Havn" / "Frydefulde Stund, da jeg atter fandt..."

Kl. i B

Fag.

Horn i F

Harpe

Thora

Haa - kon, hos din Brud.

5

Kl. i B

Fag.

Horn i F

Harpe

Thora

har - du sik - ker Havn - ; thi der

Karikatur av trelen Kark

Piccolo *Poco vivo* *p*

Obo *Scherzando* *p* *tr*

Kl. *Scherzando* *p*

Fag. *Scherzando* *p*

Kark

Mjø - - den mæg - ter ja - ge Mis - mod bort;

5

Piccolo

Obo

Kl.

Fag.

Horn *p*

Kark

Drik - - ke - horn - ets förs - te Draa - - ber

Vedlegg 1 vii

9 *p*

Fløyte

Obo

Kl.

Fag.

Horn

Tromp *p*

Kark

dræ - - ber dra - be - lig - ste Sorg.

Fag. *p scherzando*

Fioliner *p scherzando*

Kark *p*

O, hvor føler jeg mig glad, naar jeg ved, at fra Fa - ten jeg frelst er og fri

Vedlegg I viii

Karks "frykt- og feighetsmotiv"

Musical score for Karks "frykt- og feighetsmotiv". The score is in 3/4 time and consists of three staves: Oboe, Kl. I A, and Fag. The Oboe part features a complex melodic line with numerous triplets. The Kl. I A part provides harmonic support with chords. The Fag part also provides harmonic support with chords.

Olav Tryggvason

Olavs "troskapsmotiv"

Musical score for Olavs "troskapsmotiv". The score is in 3/4 time and consists of four staves: Fiolin, Bratsj, Olav, and Cello. The tempo is marked "Moderato". The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score begins with a piano (*p*) dynamic. The Fiolin part features a melodic line with triplets. The Bratsj part provides harmonic support with chords. The Olav part features a vocal line with the lyrics "Svær - ger I mig Tro - skab,". The Cello part provides harmonic support with chords.

Olavs "længselsmotiv"

Andantino

Fiolin

Bratsj

Olav

Cello

Læng - ted jeg læn - ge at le - ve for Lan - det,

hvor Har - ald Haar - figerhaand - hæved Mag - ten;

Motivet for det kongelige løftet

alt, hvad Haa - kon ej - ed:

Lha - de Gaard med gan - ske Til - be - hör.

Olavs menn

Musical score for Tenor and Bass parts. The Tenor part is written on a treble clef staff with a key signature of three flats and a common time signature. The Bass part is written on a bass clef staff with the same key signature and time signature. The lyrics are: "Svin - ger Svær - det, stær - ke Sven - de til Seir for Nor - ges Sag,"

Olav og hans menn søker etter Håkon jarl

Musical score for Bratsj and Cello, K.B. parts. The Bratsj part is marked "Allegro marcio" and is written on a bass clef staff. The Cello, K.B. part is written on a bass clef staff and includes a triplet of eighth notes.

Rytmer knyttet til Olavs vitalitet

Three rhythmic patterns for Olavs vitalitet. The first two patterns are identical and consist of a quarter rest followed by a quarter note, then a series of eighth notes. The third pattern consists of a quarter rest followed by three groups of eighth notes, each marked with a triplet bracket.

Støt og fanfare ved Olavs tilsynekomst

Musical score for Trompet part. The score is written on a treble clef staff with a common time signature. It begins with a quarter rest followed by a series of eighth notes.

Trompet

A musical score for Trompet in 3/4 time. The upper staff contains a melody of eighth and quarter notes. The lower staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Kjernerytme for styrke og kraft

A rhythmic exercise in common time (C) consisting of four quarter notes on a single staff.

Karks "svikrytme"

A rhythmic exercise in 6/8 time consisting of two groups of eighth notes, each group containing six notes.

Karks og Håkons "fryktrytmer"

A rhythmic exercise in 6/8 time consisting of five groups of eighth notes, each group containing six notes.

A rhythmic exercise in common time (C) consisting of four groups of eighth notes, each group containing six notes.

Vedlegg 2: Thoras fascinasjon for Olav Tryggvason

ff

Harpe

Thora

3

8va

lign et rit

Harpe

Thora

6

Allegro moderato

Harpe

Thora

O - lav vil vi hyl - de, Haralds æd - le Æt - ling;

10

Harpe

Thora

O - lav vil vi el - ske som vor Konge og Be - skyt - ter.

Vedlegg 3: Håkon jarls vakling mellom "edelmot" og "ryggesløshet"

Håkon varsler sin helledød til "edelmot-motivet"

Musical score for the section "Håkon varsler sin helledød til 'edelmot-motivet'". The score is in 3/4 time and features five staves: Trompet, Fioliner (Violins), Bratsj (Trumpet), Håkon (Vocal), and Cello & K.B. (Cello & Double Bass). The vocal line includes the lyrics: "Men Haa - kongar med Liv og Lyst til ær - lig Hel - te - død;". The score includes various musical notations such as triplets, sextuplets, and slurs.

Håkons "ryggesløshet"

Bass-Klarinett Solo

2

Musical score for the section "Håkons 'ryggesløshet'", featuring a Bass Clarinet Solo. The score is in 3/4 time and consists of two staves, both labeled "Bs-Kl.". The first staff begins at measure 15 and the second at measure 21. The music is characterized by flowing eighth and sixteenth notes with slurs.

Vedlegg 4: Olavs kongelige fremferd

Vitaliteten

103

The musical score is written on multiple staves. The upper section includes vocal lines with lyrics: "din", "din", "din". The lower section includes piano accompaniment with triplets and the lyrics: "mer din Færd." and "mer din Færd." The score is handwritten and shows various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



104

Handwritten musical score for measures 104-106. The score includes parts for Oboe I in D, Flute, Horns in F, Violins, Viola, Cello, and Double Bass. The lyrics are: "Ej tiri langes dra-le hos Thora. Vig-higt drind vineros". Dynamic markings include *cresc* and *f*. A triplet of eighth notes is present in the Oboe I part.

Handwritten musical score for measures 107-110. The score includes parts for Oboe I in D, Flute, Horns in F, Trumpet I in E, Violins, Viola, Cello, and Double Bass. The lyrics are: "syd-paa. Til Op-bud, med Ni-daaos, til". Dynamic markings include *f* and *al*. A triplet of eighth notes is present in the Trumpet I part.

Handwritten musical score for a full orchestra and vocal soloist. The score includes parts for Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Violin, Viola, Cello, Double Bass, and a vocal soloist. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with triplets and accents.

Fl.

Cl. in B

Fag.

Trumps. in C

Tromb.

Viol.

Viola

Cel.

Double Bass

Vcl. soloist

Sub - - - la - thing!



Fl.

Ob.

Cl. in F

Fag.

Tromp. in C

Pos.

Bass. u. Fag.

Bass.

Viol. I

Viol. II

Viola

Cello

Kontrabass

ff *f* *mf* *p* *dim*

allin

Vedlegg 4 iv

Det sorgløse

107

Moderato (♩ = 88)

Fl I
 Fl II
 Cl I
 in F
 Vis.
 lina
 Trubel
 Olar
 Vecl

J, mit Folk, som ven - - ber, J skal aldrig for - fry - de det Forband I har

Flab
 Clarinet
 Fag
 Horn
 in F
 Vis.
 lina
 Trubel
 Olar
 Vecl
 C. - B.

slut - - tet, naar J kan - der efterwert at Olar Truggrossens



Det heroiske og kraftfulle

108

Allegro (♩ = 120)

Fl. *cise*
 Flab. *cise*
 Cl. in B
 Fag.
 Sop. in F *cise*
 Tromp. in C
 Pos. i Bass
 Violin
 Violoncel.
 Klar.
 Str. I. *Ord. stær fast som fjeld.*
 Str. II. *Wort. stær fast som fjeld.*
 Bass.
 Tenor. *Svin-ger Swardet, stærke Svende, hil Sop. for for-ge*
 Bass. *gehonypt die Schwärter, stærke Streiter zu. Die für W...*
 Ved. a.c.

Hil dig, O-lev sigg-va om! Frey-dig skal vi

Sag! Kjem-per kjærlig, Kjem-per kraftig for Kon-ge og god!



Vedlegg 5:

Thoras "livslystmotiv" som gjenstand for omslag mellom dur og moll

And = 120. 81.

Fl. I

Kolb.

Engl.

Cl. ind.

Str. ll. ind.

Fag.

Viol. ind.

Viol. ind.

Tromb.

Vel.

Loce piu mosso

din

den

den

Loce piu mosso

Sag løn - ge ej lokked' mig

Sin - gla - dens

Kolb.

Engl.

Cl. ind.

Viol. ind.

Viol. ind.

Tromb.

Vel.

og fre - den forsvandt fra mit hoi - di - ge Sind



82

Fl.

Hob.

Eng. H.

Cl. in D

Trumpet

Violin

Viola

Double Bass

Trombone

Vocals: mens hi-gende thro for-bitred mit liv; thi slaa-kon for

ri

Fl.

Hob.

Eng. H.

Cl. in D

Bass Clarinet

Bassoon

Vocals: lod mig; han vend-te be-dra-gerske mig ar-me Byggen, og kom aldrig, al-drig

tar — dan — do

Engl. *fp*

Cl. im. *fp*

Fag *poco*

Viol. *al*

Violin *poco* *al*

Dob. *poco* *al*

Thorn *poco* *al*

Vcel. *poco*

Cb. *poco*

mir tilbage, ef-ter lod mig k em den Skam og Sij ndel, som vira- get

Andante sostenuto (♩ = 76)

Engl. *p*

Cl. im. *p*

Fag *p*

Korff. *p*

Viol. *al*

Violin *al*

Dob. *al*

Thorn *al* *Andante sostenuto.*

Kvinde tringes at taale.

Vcel. *al*

Cb. *al*

Andante sostenuto.



Vedlegg 6: Thoras raseri og hånende ironi

110

Hob I
 Fag II
 Violin I
 Violin II
 Viola
 Cello
 Kontrabass
 Trompet
 Trombone
 Tuba
 Slåttorkest
 Vokal I
 Vokal II

Ljerte! Lark! Lark! Tho-ra haamer haakens Trask! Krol er i-

Vivace et appassionata
(♩ = 152) *f*

Hob
 Clarinet
 Fagot
 Horn I
 Horn II
 Violin I
 Violin II
 Viola
 Cello
 Kontrabass
 Trompet
 Trombone
 Tuba
 Slåttorkest
 Vokal I
 Vokal II

vejen? Krolfor skyp du mig? Thora: O

Fl

Clarinet

Bassoon

Violin

Viola

Cello

Double Bass

Vocal

u - skyldfulde Lørdag, dy-dige Ha-ka Jarl, høj

f

cresc

al

Allegro (♩. = 104)

Fl.
Clar.
Fag.
Hörn.
in F.
2 Tromp.
in E♭
Viol.
linen
Violon.
Thorn.
Vedl.
C. B.

me - dig og hø - vik er he - le din Færd! *Stær*

p *f* *p*
 Flauti
 Clarineti
 Fag.
 Horn
 in F
 Trombe
 ved forat miste din Haagt, ret- vis du skjedde Ri- get, mens
 Viol.
 C. B.

Flauti
 Fl. piccolo
 Klar.
 Clarineti
 Fag.
 Horn
 in F
 Viol.
 Viola
 Bobbe
 Trombe
 Folkets trængende Vil- træng dig at komme dit Sind
 Viol.
cantabile
 C. B.

Fluit
 Klarinet
 Hob.
 Eng. Kl.
 Cl. in B
 So. Kl. in B
 Fag.
 Horn. in F
 Tromp. in E
 Tromp. in E
 Tenk. in E
 Tenk. in E
 Vis.
 Lin.
 Sakh.
 Thon.
 Val.
 Cel.
 Dou. Bas.

Ivoorfor skulde du ei - , naar fast du dig toe'de i Sadden ra - sende win-ge

Flauti
Flauto Piccolo
Oboe
Englische Horn
Clarinet
Bassoon
Horn I & II
Trumpet I & II
Percussion
Drum
Bass Drum
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Double Bass
Voice

dim
dim
dim
molto ritenuto
molto ritenuto
espressivo
molto ritenuto
molto ritenuto
molto ritenuto
molto ritenuto
molto ritenuto

Svò - - hin til Eim for for dems Riffard? Haer tro du elok - te

Vedlegg 6 vi

Vedlegg 7:

Thora flammer opp i lidenskap og lovsynger kjærligheten

184

Fløite

Violin

Thora

Gjer - na gjemmer jeg dig, du Himels gjæreste

Fløite

Thora

Gjæst; skjærmende skjøn - ler jeg dig, du mit Hjer - tes e - ne - ske

Horn I

Violin

Viola

Dobbelbass

Thora

Vel. cello

Altraa! O Haa - kon - um - der mit Glad

Horn I & II in G

Fl. I
Fl. II
Ob.
Viol.
Viola
Cello
Double Bass
Voice
Vcl. c. b.
Horn

mf *f*

al - - mer den star - - ke - - ste Kjer - - lig -

Ob.
Clarinet
Viol.
Viola
Cello
Double Bass
Voice
Vcl. c. b.
Horn

mf *f*

hed! Al - tid længtes jeg af - ter - som

B&H. No. 14. C

Vedlegg 8: Trofasthet og lojalitetskonflikt

Utdrag fra dialogen mellom Olav Tryggvason og Thora i 2.akt, 2.scene

60

Flab. *6*

Cl. I & II *in D*

Fag. *6*

Vis-linen

Vib.

Thora

Haa - 'kon harjed' i e - get Ri - ge, on - sket Tho - ra Ham over ham.

Fl I

Flab. II

Cl. I *in D*

Cl. II *in D*

Fag.

Horn. *in F*

Vis-linen

Vib.

Olav

Ved. c. b.

Olav. On - sker du Ham

Fl I

Flb I

Cl. in D

Fag

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

over Haa-ken er du da O-lavs Ven - - ?

o-ge-ner den ris

f

Cl. in D

Fag

Violin I

Violin II

Viola

Thora

Double Bass

Thora. Norges Ven er ogsaa min



62

Handwritten musical score for measures 62-65. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B (Cl. in B), Bassoon (Fag), Violins (Violinen), Viola (Bratsch), Trombone (Thorn), and Cello/Double Bass (Vcl. & P.-B.). The lyrics for the Trombone part are: "Tho--ra in-sker kim Tol--kes Sykko." The music features various dynamics such as *mf*, *f*, and *ff*, and includes triplets and slurs.

Handwritten musical score for measures 66-69. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B (Cl. in B), Bassoon (Fag), Horns in E (Hörn. in E), Trombone in C (Tromp. in C), Violins (Violinen), Viola (Bratsch), Oboe (Olar), and Cello/Double Bass (Vcl. & P.-B.). The lyrics for the Oboe part are: "Olar Ejaabent og". The music features various dynamics such as *f*, *ff*, and *pp*, and includes triplets and slurs.

Vedlegg 9: Instrumentalinnledning, 2.akt, 4.scene

Allegro moderato
p

Horn

Cello & K.B.

Detailed description: This system contains the first four measures of the instrumental introduction. The Horn part (top staff) features a melodic line with eighth notes and slurs, including two triplet markings. The Cello & K.B. part (bottom staff) provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

5

Horn

Violiner

Bratsj

Cello & K.B.

Detailed description: This system covers measures 5 through 8. The Horn part continues with its melodic line. The Violiner part (middle) and Bratsj part (bottom) both begin their entries in measure 5 with a dynamic marking of *p*. The Cello & K.B. part continues its accompaniment.

9

Violiner

Bratsj

Cello & K.B.

Detailed description: This system covers measures 9 through 12. The Violiner part (top) features a melodic line with triplet markings. The Bratsj part (middle) and Cello & K.B. part (bottom) continue their respective parts.

Vedlegg 9 i

Vedlegg 10:

Thoras "livskraftmotiv" som gjenstand for omslag mellom dur og moll

214

Andante molto (♩ = 72.)

Eng. H. Cl. in B. Fag. Hörn in F. Thora

Svar - det's da ga slut-ter.

Eng. H. Cl. in B. Fag. Hörn in F. Violinen. Viola. Dobbeltb. Thora. Cell. & Kb.

Sid - ste sløde med Haakon Mildtes, sla - gen laa han,

Vedlegg 10 i

Allegro vivace (♩ = 120)

Cl. in B \flat
Fag.
Horn
Trom.
Viol.
Vio.
Bass.
Trom.
Tenor
Cello
u. D.

kunde ej høre mit Komme.
Komme's mine Komme's

Fl

Oboe I & II

Cl. in B \flat I & II

Fag.

Horn I & II

Tromp. in C

Bas. in C

Viol. I & II

Viola

Cel. & Dbl. Bass

Vcl. a C-D

cresc *f* *dim* *p* *trun* *trun*

Svar - - det, som stak ham