

Sigrid Sørungård Botheim

«Eg bad ei bøn i svarte noteteikn»

Ein intermedial studie av operaen *Nenia*

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Fl.** (Flute): Features a melodic line with four triplets in the first measure.
- B♭ Kl.** (B-flat Clarinet): Features a melodic line with triplets and a *pp* dynamic marking.
- Hn.** (Horn): Features a melodic line with a *p* dynamic marking.
- FV.** (Vocal): Features the vocal line with lyrics: "Eg bad ei bøn i svar-te no-te-teikn". It includes a *pp* dynamic marking and a triplet.
- Fln. 1.** (Flute 1): Features a melodic line with a *mp* dynamic marking.
- Fln. 2.** (Flute 2): Features a melodic line with a *mp* dynamic marking.
- Br.** (Trumpet): Features a melodic line with a *pp* dynamic marking.
- Vlc.** (Violin): Features a melodic line with a *pp* dynamic marking and a *sul pont.* marking.
- Kb.** (Cello): Features a melodic line with a *pp* dynamic marking.

NOR 4390 – Masteroppgåve i nordisk litteraturvitskap

Nordisk litteratur

Institutt for lingvistiske og nordiske studium

Universitetet i Oslo

Våren 2015

Takk til:

Per Thomas for hyggelege rettleiingstimar
og gode råd

Trude-Kristin og Endre for gjennomlesing
og kommentarar

Guri for kvalitetssikring og korrektur

Paal-Helge Haugen og Kjell Habbestad,
som velviljuge har sendt libretto og partitur

Innholdsliste

Forord

1. Innleiing

1.1 Problemstilling	s. 3
1.2 Musikalske metaforar	s. 4
1.3 Ein opera blir til	s. 5
1.4 Paal-Helge Haugen	s. 6
1.5 Kjell Habbestad	s. 6
1.6 Fartein Valen	s. 7
1.7 <i>Nenia</i>	s. 8
1.8 Forholdet tekst og musikk i operasjangeren – eit historisk overblikk	s. 10
1.9 Opera i Noreg – eit historisk overblikk	s. 13
1.10 Norsk opera i dag	s. 14

2. Teori og metode

2.1 Innleiing	s. 17
2.2 Intermedialitet	s. 18
2.3 Stad	s. 25
2.4 Sjanger	s. 29

3. Litterær analyse

3.1 Innleiing	s. 34
3.2 Analyseverktøy og nokre utfordringar	s. 34
3.3 Librettoen som drama	s. 35
3.4 Stad	s. 44
3.5 Intermedialitet	s. 55

4. Musikalsk analyse

4.1 Innleiing	s. 71
4.2 Fartein Valen som komponist	s. 71
4.3 Musikken i <i>Nenia</i>	s. 73
4.4 Intermedialitet	s. 76

5. Operaen som heilskap

5.1 Innleiing	s. 83
5.2 Den resten som lar seg synge	s. 83
5.3 Det mystiske	s. 84
5.4 Framsyninga og det performative	s. 85
5.5 Sjanger	s. 87

6. Avslutning

6.1 Samsvar med problemstillinga	s. 88
6.2 Opera vidare	s. 88

Litteratur

Samandrag

Forord

Eg har alltid hatt ei sterk interesse for musikk og har spela piano så lenge eg kan hugse. Det førte til fire år med musikkstudiar ved NTNU, der eg fullførte ein bachelorgrad i utøvande klassisk klaver i 2009. Da eg skulle velja tema for denne masteroppgåva visste eg at eg ville skrive om tekst og musikk. Det var naturleg å velja operasjangeren, der desse uttrykksformene smeltar saman. Eg ynskjer å sjå nærare på litteraturens rolle i dette samspelet, og understrekar at tyngdepunktet i oppgåva vil ligge på librettoen og den litterære analysen.

Ynsket om å skrive om musikk og litteratur spring ut i frå at eg har arbeidd innan både felt, og etter kvart har eg undra meg over fleire ting. Eg blir for eksempel ofte spurt om eg kan bruke dei musikalske evnene mine i litteratur, men eg får aldri det motsette spørsmålet – om eg kan bruke dei litterære kunnskapane mine i musikken. Eg har òg lagt merke til at det å vera «musikalsk» blir sett på som ein personleg eigenskap, noko ein er eller ikkje er. Men ein ville neppe kalla ein person for «litterær», her går det meir på ferdigheiter ein kan erverve seg. Eg lurar på om denne måten å tenkje på kan ha noko å seia for korleis vi opplever dei ulike kunstformene. Kanskje ser vi på musikk som meir «intuitivt» og litteratur som meir «lærd». Eg kjem nærare inn på samanlikning av musikk og litteratur i teorikapitlet, og vil diskutere om det i det heile teke går an å samanlikne dei to.

Opera eit stort samfunnsmessig prosjekt. Etter at det nye operahuset vart opna i Bjørvika i 2008, har operasjangeren blitt meir folkekjær og publikumstalet har auka. Sjølve bygget er blitt eit ynda turmål for både nordmenn og turistar, og er på kort tid blitt eit av dei sterkaste varemerka Oslo har. Tal frå Den Norske Opera & Ballet sin årsrapport for 2013 viser at dei mottok 558 millionar kroner over statsbudsjettet, dei hadde tilsette i 626 årsverk og 289 113 menneske besøkte ei av dei 474 forestillingane eller konsertane i operaen. Ein så viktig del av kulturen vår fortener å bli sett og diskutert. Ein offentlig diskusjon om moderne norsk opera vil vera med å bidra til at det blir skriva og oppført operaer av høg kvalitet i Noreg.

1. Innleiing

1.1 Problemstilling

Denne oppgåva vil undersøke korleis ein tekst kan ta musikalske verkemiddel opp i seg, men òg korleis tekst kan vera med på å påverke det musikalske uttrykket. Eg ynskjer òg å finne ut om ein tekst som skal tonesettast, er annleis enn ein tekst som skal lesast i ei bok. Til dette prosjektet vil eg bruke kammeroperaen *Nenia* som analyseobjekt, ein opera som handlar om komponisten Fartein Valen. Librettoen er skriven av Paal-Helge Haugen og musikken av Kjell Habbestad.

Problemstillinga mi er: Korleis påverkar dei musikalske elementa librettoen i *Nenia*, og korleis blir det litterære brukt som motivasjon i det musikalske forløpet. Målet er å bidra med ei interessant analyse innan eit felt der det ikkje finst altfor mykje forskning, og å rette merksemd mot ein tekstsjanger som til tider har vore litt uglesett.

Hypotesen min er at opera fyrst og fremst er ein musikkjanger, der det litterære kjem i andre rekke. Når ein talar om operaer, seier ein Bizets *Carmen*, Verdis *La Traviata* og Mozarts *Don Giovanni*. Verket tilhøyrer komponisten. Librettoforfattarane tenkjer ein ikkje så mykje over. Frå ein litterær ståstad går ikkje operalibrettoen for å vera blant dei mest høgverdige formene for litteratur. Ein tenkjer gjerne på dei som svulstige eller banale. Dette trur eg òg skuldast at litteraturen har gått på kostnad av musikken. «Librettisten ble i allmennhet betraktet som underordnet komponisten og librettoen som et mindreverdige uttrykk i litterært henseende»,¹ skriv Ingebrigt Waage Hetland i doktoravhandlinga si om Hoffmannsthals operadikting.

I den konvensjonelle operaen må ei historie helst følgje dei musikalske konvensjonane der det ikkje er så stor plass for handling, men der følelsar skal uttrykkast med store ord. Tekstane blir nesten alltid skrivne før musikken, ofte som bestillingsverk, noko som gjer at tekstane mistar mykje av sjølvstendet. «Operadiktingen står først og fremst i et spenningsforhold til en klassisk representasjonestetikk der forfatteren og det tekstlige 'verket' har det avgjørende ordet. I motsetning til dette karakteriseres operadiktingen gjennom oppgivelsen av fullstendigheten og en innretning mot samarbeid.»² Dette samarbeidet er ikkje alltid til tekstens fordel. Når ein rasande karakter må følgje musikkens konvensjon om ei ABA-form, og såleis må gjenta raseriet sitt, verkar det rart og unaturleg frå eit litterær og dramatisk syn. Det finst òg eit tradisjonelt mønster for rollene, som gjer dei karikerte. I komisk opera er ofte sopranen mild og uskuldig, tenoren er helten, medan bassen er ond. Slike konvensjonar gjev mindre rom for litterær nyskaping.

¹ Hetland 2007: 9

² Hetland 2007: 7

Det har blitt vanlegare å forske på kunst i ein tverrfagleg samanheng, og interart eller intermedialitet er omgrep som har blitt meir og meir nytta innan litteratur- og kulturkritikk. Werner Wolf, ein av pionerane innan denne retninga, skriv i boka *The Musicalization of Fiction* at intermedialitet er ei logisk fortsetjing av interessa for intertekstualitet.³ Intertekstualitet viser til at ein tekst kan referere til eller sitere andre tekstar, og at litteratur såleis kan kommunisere med annan litteratur.

Intermedialitet utforskar dette fenomenet på tvers av ulike kunstformer.

Det ville vore fruktbart å samanlikne fleire librettoar, for eksempel andre librettoar av Paal-Helge Haugen, eller å analysere andre norske eller nordiske librettoar. Av plassomsyn har eg likevel vald å konsentrere meg om ein libretto. Dette blir difor ikkje ei komparativ oppgåve, og kan vanskeleg seia noko om generelle tendensar anten det gjeld operadikting over tid, eller operadikting i Norden. Eg har vald akkurat *Nenia* fordi librettoen er skriven av ein etablert forfattar, fordi den handlar om ein komponist og fordi eg fekk moglegheit til å sjå framsyninga i starten av skriveprosessen.

Oppgåva er strukturert slik at eg fyrst presenterer dei teoriane eg kjem til å bruke i eit eige kapittel. Sjølv analysen deler eg i tre, der eg tek for meg librettoen og musikken kvar for seg, og til slutt ser på samspelet mellom dei to.

1.2 Musikalske metaforar

Når ein skal skildre ulike kunstuttrykk, trekker en gjerne inn omgrep frå andre kunstformer. Det ville vore meiningslaust å kalle eit musikkstykke for musikalsk eller ei bok for forteljande – det veit vi implisitt. Men vi kan godt seia at ei bok er musikalsk og at eit musikkstykke er forteljande. Ein må ofte nytte omgrep som ikkje høyrer til i kunstforma for å greie å forklare kunsten.

Ein kan spørja seg kva vi meiner når vi seier at noko er musikalsk. Werner Wolf skriv at omgrepet kan bli misbrukt i litteraturkritikken: «fiction, after all, cannot simply become music, and the 'musicalness' of literature in general has often been misused in the discourse of literary criticism as a merely laudatory term of questionable metaphoricity.»⁴ Men vi meiner sjeldan at noko er akkurat *som* musikk, når vi bruker dette omgrepet. Vi dannar konnotasjonar frå musikkens område, for eksempel at noko er klangfullt, vakkert eller rytmisk. Men uttrykket musikalsk blir ofte nytta i ei enda vidare tyding, der ordet nesten er tømt for meining og berre er uttrykk for noko positivt. For

³ Wolf 1999: 1

⁴ Wolf 1999: 4

eksempel vart ordet brukt i saka om Maria Amelie: «Håndteringen av saken, særlig tid og sted for pågripelsen, er av mange oppfattet å ha vært uten fingerspitzgefühl eller musikalitet.»⁵ Kva Lagmannsretten meiner med musikalitet er ikkje så godt å seia, truleg kan ein tenkje seg at «sunn fornuft», «folkeskikk» eller «venlegheit» kan vera mulege synonym i dette tilfellet.

Å skrive musikalsk er nærast eit kvalitetstrekk ved litteraturen, spesielt lyrikken. Jo meir musikalsk ei diktsamling er, jo betre. Det tilsvarande innan musikk finn vi i programmusikken, der eit musikkstykke skal formidle ei bestemt historie eller noko anna ikkje-musikalsk, for eksempel Richard Strauss' symfoniske dikt. Programmusikk er noko som er omdiskutert blant komponistar, og mange meiner at musikk ikkje kan uttrykke noko utover seg sjølv. At musikken er litterær, eller narrativ, ser ikkje ut til å vera ein kvalitet i seg sjølv, det er berre ein måte å skapa ei musikalsk ramme. Det kan sjå ut som om litteraturens forsøk på å tømme ord for meining er meir verdsett enn musikkens forsøk på å skapa meining, som om mangel på referanse til noko i den verkelege verda er ein kvalitet i seg sjølv.

I ei oppgåve om intermedialitet, er det viktig å hugse på at litteraturen har ein fordel sidan ein omtaler tekstar ved hjelp av andre tekstar. Ein held seg innan same medium. Når ein skal omtala musikk, skjer det òg ved hjelp av ord, altså ved hjelp av eit anna medium. Ein må prøve å forklare noko med ord, som ikkje alltid kan forklarast med ord. I eit slik forsøk kan det vera lett å ty til metaforar og samanlikningar.

1.3 Ein opera blir til

Kvart år blir Fartein Valen-festivalen arrangert i Sveio og Haugesund, og dei har som mål å formidle kunnskap og musikk av Fartein Valen, og å halde arven etter han levande. Difor tok dei initiativ til å laga ein opera til minne om komponisten, og det er festivalen som har finansiert arbeidet, med støtte frå andre. Operaen vart oppført under festivalen 19. september 2014, medan premiera var under Ultimafestivalen i Oslo i 15. september. Det vart òg framført ei forestilling under operafestivalen i Oslo 8. oktober 2014. Fartein Valen-festivalen ser for seg at operaen skal vera ei «tilbakevendande hending og eit fast punkt for Valen-markeringane».⁶

Tittelen *Nenia* er teken frå eit orkesterverk⁷ av Fartein Valen med same namn. Verket har undertittel *Nenia sulla morte d'un giovane*, som Haugen omset med sørgesong (eller minnesong) over ein ung

⁵ Lagmannsrettens orskurd om å lauslate Maria Amelie frå varetekt, 14.01.11.

⁶ Frå nettsida <http://farteinvalen.no/nyheter/nenia-ein-kammeropera-til-minne-om-fartein-valen/>

⁷ *Nenia*, Op. 18.1 1933

mann. Vidare skriv Haugen at «Valen sjølv ville sjå orkesterverket som eit klangleg minnesmerke over alle unge som måtte late livet i krig. Dèt gjer tittelen meiningsfull også i vår samanheng, i ein opera som skal spele seg ut i løpet av ein dag midt under andre verdenskrig»⁸. Haugen og Habbestads *Nenia* er ein minnesong over ein stor komponist, men verket spelar altså på den opphavslege *Nenia*, der krig, død og øydelegging er tema. Tittelen ber òg på ei dobbeltyding. Det er ikkje berre til minne *om*, men også minne *av* komponisten. Dramaet i operaen bygger i stor grad på ulike minne frå Fartein Valens liv.

1.4 Paal-Helge Haugen

Paal-Helge Haugen kjem frå Valle i Setesdalen. Han har studert både medisin ved Universitetet i Oslo og teater og film i USA. I 1960-åra var han tilknytt Profil-kretsen, og var med på å setja modernismen på kartet i Noreg. Haugen debuterte med tekstsamlinga *På botnen av ein mørk sommar* (1967). Punktromanen *Anne* frå året etter er av dei mest kjende verka hans. Etter kvart har Haugen gjeve ut fleire diktsamlingar og er kjend som lyrikar. Ein stor del av produksjonen er tekstar i tverrfagleg samarbeid med både bildekunstnarar og komponistar. Av komponistar har Haugen m.a. samarbeidd med Cecilie Ore, Arne Nordheim, Bjørn Kruse og ikkje minst Kjell Habbestad.

I tillegg til å utforske lyrikken i andre former enn i bokform, har Haugen vore oppteken av det nedarva religiøse språket, og har knytt dette språket til sitt eige. Han hentar sitat frå salmar og bibelske forteljingar, og knyter såleis saman det personlege og det objektivt gjevne.⁹

Haugen seier sjølv at poeten ofte er ein uroleg figur,¹⁰ og dette gjenspeglar seg ofte i tekstane hans. Det finst ein uvilje til å innta klare posisjonar, og tekstane held seg stadig i eit mellomsjikt; det kan vera mellom ljøs og mørke; det offentlege og det private; det råe og det finslipte; eller mellom dei konvensjonelle skriftteikna og det dei refererer til. Haugen kallar poesi for «presis famling»¹¹, noko som er ganske beskrivande for hans eiga diktning.

1.5 Kjell Habbestad

Kjell Habbestad (1955) kjem frå Bømlo i Sunnhordaland. Han har utdanning i kyrkjemusikk og komposisjon frå Norges Musikkhøgskole i Oslo, der han i dag er tilsett som professor i teori og

⁸ Haugen i forordet

⁹ Gulliksen 2009

¹⁰ Hagen 1996: 6

¹¹ Hagen 1996: 4

komposisjon. Tidlegare har Habbestad arbeidd som organist i Snarøya kirke i Bærum, og i Langhus kyrkje. Han har òg arbeidd ved musikkonservatoriet i Bergen.

I 1978 debuterte Habbestad som komponist, og same år vann han TONOs komposisjonskonkurrans med korverket *Magnificat*. I dag tel verkleista 92 opus, og består av ei rekke verk i ulike sjangrar, frå store og dramatiske orkesterverk og operaar til ulike kammerverk, korverk og verk for piano og orgel. *Mostraspelet*, eit historisk drama om Kristkongane i Moster, har blitt oppført kvart år sidan 1984. Andre større arbeid er oratoriet *Ei natt på jorda* (1983), operaane *Hans Egedes natt* (1995) og *The Maid of Norway* (2000), alle med tekst av Paal-Helge Haugen.

Habbestad skriv ikkje berre musikk til andre sine tekstar, han har sjølv skrive librettoar til oratoriet *Adam og Eva* (2008) og musikalen *Greven av Monte Cristo* (2011). Han har òg vore aktiv som skribent og redaktør, f.eks. av *Cantate* (Verbum 1989), eit referanseverk for kyrkjeleg kormusikk, og fleire verk i samband med Norsk komponistforening sitt 75-årsjubileum.

1.6 Farten Valen

Fartein Valen vart fødd 25. august 1887 i Stavanger. I løpet av barndomen budde familien fleire år på Madagaskar, der faren Arne var lærar på presteskulen, medan mora Dorthea underviste prestekonene. I 1895 kom dei attende til Noreg, og fram mot artium i 1906 fekk Farten Valen undervisning i klaver av Jeanette Mohr.¹² Seinare studerte han filologi, musikk og komposisjon parallelt i Oslo. Han skal ha vore i tvil om kva han skulle satse på, men han fortsette musikkstudia i Berlin. Her fekk han komposisjonsundervisning av Leopold Wolf og Max Bruch.¹³ Men Valen vart skuffa over kor konservativ undervisninga var, han søkte det radikale. Han studerte ved Musikkhøgskulen i to år, og vart verande i Berlin i ytterlegare to år for å vera i det blomstrande musikkmiljøet. I 1915 flytta han heim til Valevåg for å konsentrere seg om komponeringa. Han gjorde samtidig ei studiereise til Roma. I 1924 slo han seg ned i Oslo, der han underviste i teori, akkompagnerte songarar og hadde ei deltidsstilling ved Universitetsbiblioteket.¹⁴ Mellom 1933 og 1935 reiste han til Sicilia og Mallorca, der han hadde ei produktiv periode. I 1936 fekk han komponistgasje frå Stortinget, og frå 1938 budde Valen fast i Valevåg. I løpet av sju år gjorde han ikkje lengre reiser enn til Haugesund. 14. desember 1952 døydde Valen på Haugesund sjukehus av hjartesvikt.

¹² Vollsnes 2009

¹³ Vollsnes 2009

¹⁴ Vollsnes 2009

I tida der Fartein Valen og systera Sigrid Valen ikkje budde saman, skreiv dei brev til kvarandre, og desse breva kan fortelja mykje om mennesket Valen. Særleg skreiv dei to søskena mykje til kvarandre da Fartein budde i Oslo og Sigrid i Valevåg. Der budde han i ei periode saman med systera Magnhild og dei fem barna hennar. Ho hadde allereie mista mannen sin og ein av sønane. Valen var svært engasjert i nevøane sine, spesielt Magne som han utvikla eit nært forhold til. Han hjelpte dei med leksene og gav dei speletimar. At det gjekk bra med barna på skulen, betydde meir for han enn eigen karriere: «Naar disse to guttene faar eksamen skal jeg bli meget gladere enn over alle mine gode kritikere til sammen.»¹⁵ Elles tyder breva på at Valen var ein aktiv brukar av byens tilbod, han gjekk på kristne samlingar, på konsertar og utstillingar, og han var ute og mora seg på restaurant saman med kunstnarvenner som David Monrad Johansen, Christian Sinding, Agnes Hiorth, Hans Henrik Holm og Else Christie Kielland. Han lét seg inspirere av arbeida til vennene sine, og skildra korleis dei òg kjenner seg nedtrykte etter dårlege kritikkar. Elles går det fram at Valen hadde ei stor interesse for litteratur, han las mykje og var språkmektig.

Gjennom breva viser søskena ein stor omsorg for kvarandre, og må ha hatt eit heilt spesielt forhold. Dei fem åra dei var i Madagaskar, var storesyster Magnhild att heime i Noreg. Fartein og Sigrid reiste ut saman, og det var nok betydningsfullt for det sterke bandet mellom dei. Både søskena hadde ei svak helse, og i breva viser dei ein stor omsorg for kvarandre, dei passar på og kjem med gode råd. Fartein skriv mykje om komponistgjerninga si, og Sigrid støttar han heile tida. Dei fjorten siste åra av Fartein Valens liv bur dei to søskena saman, og det er ein dag i denne perioden operaen *Nenia* utspelar seg.

I musikkanalysen kjem eg til å gå nærare inn på Valen som komponist. Eg vil skildre den musikkhistoriske konteksten, inspirasjonskjeldene og kva som kjenneteiknar musikken hans. For å ikkje blande mellom den ekte personen og rollefiguren Fartein Valen, kjem eg i det følgjande til å omtala komponisten med etternamn og rollefiguren med fornamn.

1.7 *Nenia*

Handlinga i operaen går føre seg ein dag heime hjå Fartein og Sigrid i Valevåg i 1942. Det er ein vanleg kvardag, men ei uvanleg tid. Vinteren har vore ekstra hard, Fartein uroar seg for rosene i hagen. Samtidig høyrer ein flydur i det fjerne, og lågtflygande krigsfly dukkar opp. Andre verdskrig ligg som ein skugge over menneska og gjer framtida usikker. Denne urovekkande situasjonen får Fartein til å tenkje over livet, og han hugsar ulike episodar han har opplevd. For eksempel frå

¹⁵ Valen-Sendstad 2012: 8

Madagaskar, «dit han kom etter fem månader undervegs med misjonsskipet Paulus, då han berre var to-tre år gammal; han minnest det likevel, lyden av dei svære ankerkjettingane, dei evige bølgiene, vinden, sjoget».¹⁶ Valen tenkjer òg attende på dei mislykka studia i Berlin, og på den harde medfarten han fekk hjå kritikarane på 30-talet.

Librettoen refererer og siterer mange andre verk. Alt dette er tekstar som Valen har vore inspirert av eller brukt i eigne verk. Haugen skriv i forordet kvar alle sitata er henta frå, mellom anna frå tekstar av Walt Whitman, Francis Thompson og Bibelen. I musikken finn vi òg mange sitat. Kvar av dei tolv scenene opnar med eit Valen-sitat i lengre eller kortare bitar. Habbestad har ikkje gjort noko forsøk på å skjule dei. Valens store musikalske forbilde, Johann Sebastian Bach, blir òg sitert både tekstleg og musikalsk fleire stader i verket.

Framføringa av operaen vart gjort med ein ganske minimalistisk scenografi. Dei einaste rekvisittane på scena var eit bord og to stolar, i tillegg til ei kappe som Fartein av og til bar over skuldrene. I nokre scener vart det projisert bilde på veggen bak scena. I tillegg til Fartein er det fire andre personar til stades. Systema Sigrid tilhører den ytre handlinga heime i Valevåg, medan ein mann, ei kvinne og ein ung gut representerer ulike karakterar og stemmer frå erindringsverda. Fartein, Sigrid og guten har tidstypiske klede, medan mannen og kvinna er kvitkledd. Paal-Helge Haugen skriv i forordet til librettoen:

Karakterane M [Mann] og K [Kvinne] dannar eit eige nivå i operaen; dei er å rekne som projeksjonar av Fvs tankar, minne, redsler, håp – men også muligheter som aldri vart realiserte. Dei er altså ikkje fysisk 'verkelege' for FV; dei er heller ingen hallusinasjonar som han er merksam på. Difor er det ingen situasjonsbetinga reaksjonar frå FV (eller SV) i høve til desse to karakterane. Dei så å seie 'heimsøker' FV på eit reint mentalt nivå, dei er motstemmer og medstemmer til den ransakinga han gjennomfører.¹⁷

Mannen og Kvinna kjem difor aldri i fysisk kontakt med Fartein. I mange scener er dei i tett samspel utan at dei kjem borti kvarandre. Dette tydeleggjer forestillinga om at dei berre høyrer til på eit mentalt nivå; dei er ikkje muleg å gripe dei. Samtidig verkar dei som eit symbol på dei mulegheitene Fartein ikkje greip da han kunne.

Avslutninga av operaen er open, men på eit vis forsonande. «Før dagen tonar ut, er vi attende i kvardagen, saman med den alltid trufaste systema Sigrid. Ho forstår han. Ho forstår kanskje også noko som han sjølv ikkje forstår. Nå er det seint. Og aller sist berre havet, det veldige havet.» I avslutningsscena kjem Fartein og den vesle guten inn hand i hand, og dei lèt att augo samtidig. For

¹⁶ Haugen i operaprogrammet

¹⁷ Haugen i forordet

fyrste gong skjer det ei samansmelting mellom Fartein og minnekarakterane.

1.8 Forholdet tekst og musikk i operasjangeren – eit historisk overblikk

Med humanismen som drivkraft, var 1500-talet hundreåret der komponistane for alvor begynte å bekymre seg for forholdet mellom tekst og musikk. Musikkens innverknad på sinnet var tett forbunde med forholdet til teksten, og to aspekt var særst viktige. Det eine var at fonetikk, rytme og melodi skulle korrespondere med språkets rytme og intonasjon. Det andre var innhaldet i teksten. Harmoni og rytme i musikken skulle stemme over eins med kjenslene i teksten.¹⁸ Dette var retningsgjevande for den generalbassnoterte monodien¹⁹, som i sin tur førte til operaen.

Operaen har rot i renessansen, og er ei gjenfødning av det antikke dramaet. Søren Sørensen, redaktør og forfattar av Gads musikkhistore, peiker på at utviklinga av operaen som sjanger hadde både dramatiske, teatermessige og musikalske føresetnadar.²⁰ Sidan middelalderen er det kjent at det vart oppført liturgiske skodespel i kyrkjene. Etterkvart vart slike skodespel lausrivne frå kyrkja, og oppførde med verdsleg poesi. Inntil renessansen fanst det berre simultanscener, det vil seia at fleire lokalitetar var oppstilte på same område. Etter kvart kom perspektivscena, der ein kunne skifte lokalitetar på ein plass. Innan musikken var utviklinga av ei verdsleg korform viktig, og ein plass for musikalsk eksperimentering. Pseudomadrigalen, som bestod av ei stemme med akkompagnement, var ein føresetnad for soloresitativet, og innfridde krava om at teksten skulle vera tydeleg.²¹ Pseudomadrigalen utvikla seg til monodien, som var resitativ med akkompagnement av strykarar. Monodien vart i sin tur slukt av operaen og kammerkantata. Stadig var renessansetankane om det reine og enkle sentrale.

Det er sjølvstakt umogleg å seia kva som var den fyrste operaen og når den oppstod. Avantgardistar i Europa på starten av 1900-talet meinte at skodespelet *Le jeu de Robin et de Marion*, som vart oppført med musikk allereie i 1283, var verdas fyrste opera.²² Andre vil peike på Jacopo Peri og framføring av *Dafne* i 1597/1594, med tekst av Ottavio Rinuccini.²³ Desse operaene er uansett ikkje bevarte. Den fyrste bevarte operaen er *Orfevs* av Monteverdi, som òg er den fyrste betydelege operakomponist. Teksten var skriven av Alessandro Striggio. For Monteverdi var ikkje formålet å gjenskapa antikken, men å utvikle ein levande og ny kunstform. Monteverdi gjorde sjangeren meir

¹⁸ Hansen 1990: 124-125

¹⁹ Monodi: resitativ (taleliknande song) med akkompagnement av strykarar.

²⁰ Sørensen 1990: 186

²¹ Sørensen 1990: 188

²² Krohn 2008: 12

²³ Sørensen 1990: 189

musikalisert. Monodistilen vart delt i to mellom resitativisk parlando²⁴ og lyriske ariar²⁵. Seinare blir musikaliseringa vidareført mot bel-canto-stilen²⁶, som er meir utforma melodiar der skjønnsangen og musikken er i høgsetet, medan teksten berre er eit middel.

På midten av 1600-talet var Napoli under spansk herredømme, og det braut ut stadige opprør. Makthavarane bestemte da at dei skulle begynne å oppføre operaer for å roe ned og underhalde den opprørske befolkninga.²⁷ Venezia og Roma var på denne tida dei største operabyane, men fekk snart konkurranse frå den neapolitanske operaen. Her vart operaen meir musikaliert enn nokon annan stad. Nummer-operaen eller konsert-operaen vart utvikla, som innheldt avslutta nummer der musikken vart meir utstilt enn handlinga. Den neapolitanske opera er virtuosanes opera. Etter kvart kom òg da-capo-arien for fullt, med den noko konstruerte ABA-forma. Fram mot 1750 opplevde denne forma for opera kritikk, den var meir formelprega enn original kunst, og komiske innslag mellom aktene begynte å gjera narr av sjangeren. Heltar som døydde medan dei song svært krevjande og virtuose koloraturarier, eller erkefiendar som song skjønnsong saman, var lett å parodierte. Desse innslaga utvikla seg til ein sjølvstendig, komisk operaform: opera buffa. Her var det meir handling og meir parlando.

Den italienske operaen var forbildet i heile Europa med unntak av Frankrike. Sørensen peiker spesielt på to særlege trekk ved fransk kultur. Her rådde det alt ein sterk ballettradisjon, og det fanst mange store tragediediktarar som Corneille og Racine. Det vart gjort forsøk på å oppføre italienske operaer, men «denne overvejende vokale form for utfoldelse»²⁸ gjorde ikkje inntrykk på franskmennene, som sette større pris på det dramatiske. Men Frankrike fekk sin eigen opera midt på 1600-talet, og med komponisten Lully fekk operaen ein ny spelemåte. Han skreiv ut fullstendige noter som ikkje gav rom for improvisasjon, og brukte ikkje konsertarier eller secco-resitativ. Forbildet var det klassiske taledramaet, og ballettinnslag var ein integrert del: oppføringane bestod av eit samarbeid mellom drama, song og dans.

På 1700-talet vart den nåverande musikkulturen grunnlagt. Musikkfilosofi, -estetikk og -journalistikk blomstra opp. Musikken lausreiv seg frå dei føydale forholda og kunstnarar kunne overleva ved å vera sjølvstendige. Utover 1700-talet fordjupa kunstnarar seg i antikkens estetikk, og affektlæra²⁹ fekk mykje å seia. Affektlæra, som skulle knyte eit idéinnhald til den ordlause

²⁴ Parlando, frå italiensk: talande. Songmåte som etterliknar tale.

²⁵ Arie: nummer i opera som blir utført av éin songar

²⁶ Bel canto, frå italiensk: skjønn song. Song med vekt på klang og melodi.

²⁷ Sørensen 1990: 196

²⁸ Sørensen 1990: 202

²⁹ Affektlære: teori om at ulike toneartar og intervall framkallar ulike kjensler hjå tilhøyraren. F.eks. står Ess-dur for det

musikken, var viktig for at musikken skulle støtte opp om tekstens innhald. Musikken fekk på denne måten høve til å referere til noko utanfor seg sjølv, og dei ulike toneartane og intervalla danna nærast ein katalog når det gjaldt å uttrykke ulike kjensler og idear. Affektlæra hang truleg saman med ei fornya interesse for teksten og dramaet, ei interesse som førte til ein reform innan operaen. Denne reforma blir ofte knytt til komponisten Christoph Willibald Gluck. Saman med librettisten Raniero de Calzabig skreiv han operaen *Orfeo et Euredice* som inneheldt desse nye ideane. Den handlingsberande funksjonen vart tillagt koret, secco-resitativet og da-capo-arien forsvann. Det naturleg og enkle var det melodiske idealet, og musikken skulle ikkje utsmykkast eller overlessast. Handlinga var det viktige, og musikken skulle tene poesien. Dette står igjen i kontrast til Mozart, som uttalar at poesien skal vera musikkens lydige dotter.³⁰

Richard Wagner er ein av dei største operakomponistane nokon sinne, og han skreiv sjølv både tekst og musikk i operaene sine. I 1851 skreiv Wagner avhandlinga *Oper und Drama*, der han kritiserte både italiensk og fransk opera og kalla den absurd. Formålet deira var å skapa eit musikalsk drama, men teksten vart berre redusert til eit middel til underlag for reint musikalsk kunst. Sjølv innførte han eit heilt nytt syn på forholdet mellom tekst og musikk i det musikalske drama. Ein operatekst skulle ikkje eigne seg til noko anna behandling enn den musikalske. Musikken kunne ikkje understøtte det reflekterande i ein tekst, men formidle diktarisk innhald som ikkje kan uttrykkjast ved ord åleine. Slike tekstar kunne ikkje innehalde historisk stoff, men hentast frå mytens univers. Wagner meinte at forholdet mellom tekst og musikk er av

komplementær art, de er uadskilleligt sammenhørende og forholder sig derfor også til hinanden på en ganske specifik måde: Ordet er 'bestemmelse' for tanken og er forbundet med sansningen af det reale; melodien er en 'virkeliggørelse' heraf derved, at den kompletterer med en følelses kvalitet, og dessuden rummer den alene, i sig selv, en *anelsesfunktion*.³¹

Hetland påpeiker òg Wagners store betydning for utviklinga av operadiktinga, og meiner synet på librettoen som tekstførelegg vart vesentleg endra. Librettoen skildrar akustiske og sceniske detaljar som ikkje høyrer til koreografien, og dermed skjer ei historisk omdefinering av sjangeren.³²

Utover 1900-talet kjenner vi att utviklinga frå andre kunstformer, nemleg stilpluralismens inntog. Det resulterer i svært ulike verk, mellom anna melodramaet *Pierrot Lunaire* (1912) av Arnold Schönberg, kjent for den nyskapande talesongen; den eksperimentelle operaen *Wozzeck* (1925) av

heroiske (som i Beethovens 'Keiserkonsert'), medan ein fallande kromatisk bevegelse symboliserer døden (som i 'Didos klage' av Purcell)

³⁰ Hetland 2007: 45

³¹ Marschner 1990: 387

³² Hetland 2007: 45-46

Alban Berg; den satiriske *Tolvskillingsoperaen* (1928) av Berthold Brecht og Kurt Weill; jazzoperaen *Porgy and Bess* (1935) av George Gerswin og DuBose Heyward; og tangooperaen *María de Buenos Aires* (1968) av Ástor Piazzolla og Horacio Ferrer. Samtidig finn vi ikkje dei typiske operakomponistane som vi hadde på 1800-talet, som spesialiserer seg innan opera. Opera blir ein av mange sjangrar som komponistane kan uttrykke seg i.

På mange måtar er 1900-talet eit paradoksalt hundreår. Aldri før har musikken vore så eksperimentarande og forskjellig. Musikken var heller ikkje berre for borgarskapet, men offentleg tilgjengeleg. Men samtidig var publikum mindre opptekne av samtidsmusikk enn nokon gong i historia, og operahusa oppfører stadig dei gamle klassikarane for å trekke publikum.

Med atonaliteten vaks det fram ein type opera som vart kalla «litteraturopera», der teksten ikkje berre er eit førelegg for musikken, men bestemmande for den dramaturgiske forma. Tekstane er allereie eksisterande litteratur, og komponistane bruker difor ikkje librettist. Originaltekstane er som regel nokså uforandra, men noko forkorta. Moderne musikk problematiserer dei tradisjonelle musikalske formene, «det finnes som kjent ingen atonal musikalsk form», skriv operaforskar og fyrsteamanuensis ved Noregs musikkhøgskule Erlend Hovland i ein artikkel om norsk samtidsopera.³³ Difor vart det meir nærliggande å bruke litteraturen som dramatisk struktur enn det hadde vore tidlegare. Med litteraturoperaen vart orkesterfospela kortare og kortare, noko som signaliserer at musikken ikkje lenger skulle vera det berande elementet. I ein litteraturopera er teksten og musikken kvar sine ytterpunkt. På den eine sida kan musikken bli redusert til eit klangteppe eller ein illustrasjon til teksten, på den andre sida kan all tekst bli omgjort til musikk. Hovland skriv at ein litteraturopera er mest vellykka når «den opphever makten til disse to posisjonene, når den klarer å finne en scenisk realisering som kombinerer musikkens og dramaets muligheter».³⁴ Litteraturopera har vore den leiande operasjangeren dei siste hundre åra.

1.9 Opera i Noreg – eit historisk overblikk

Nasjonalromantikken kom med full kraft til Noreg og tanken om ein nasjonalopera var nærliggande. Bjørnstjerne Bjørnson og Edvard Grieg begynte å laga ein opera om Olav Tryggvason, men Grieg fullførte ikkje musikken. Han trekte seg ut av samarbeidet for å skrive musikk til Peer Gynt i staden for. Det fanst heller ikkje noka scene for opera, og den fyrste norske operaen – Martin Udbyes

³³ Hovland 2012: 116. Eg er usamnd med denne påstanden, da mykje atonal musikk har minst like strenge formkrav som anna klassisk musikk. Det Hovland truleg meiner her er at atonal musikk ikkje kan byggje på dei same formkrava som tonal musikk, og at dei tradisjonelle formene ikkje lenger er gangbare.

³⁴ Hovland 2012: 117

Fredkulla (1857–58) – vart ikkje oppført før i 1997³⁵. Utover 1900-talet får vi fleire norske operaer. Særleg etter den andre verdskrigen er «fredsgenerasjonen» blant dei norske komponistane oppteke av det folkloristiske og nasjonale i tråd med nasjonsbygginga elles i samfunnet.³⁶ I tiåra etter krigen finn vi typiske nasjonale motiv i operaer som *Anne Pedersdotter* (1971) av Edvard Fliflet Bræin og Hans Kristiansen, og *Et Fjelleventyr* (1972) av Alfred Janson og Anders Bye. Etter kvart kjem fleire internasjonalt orienterte og eksperimentelle komponistar som Arne Nordheim, Antonio Bibalo og Olav Anton Thommessen.

I hovudoppgåva om tradisjon og sjanger i nyare norsk musikkdramatikk viser Eli Engstad Risa til Jens Brincker og Søren Sørensen sin gjennomgang av nordisk musikkdramatikk etter krigen, der dei ser tre tendensar.³⁷ Den tradisjonalistiske lina er ei vidareføring av tysk litteraturopera, der ein både går attende til eldre kjelder og fram mot ein moderat modernisme; den modernistiske og avantgardistiske lina er i større grad ei avvising av tradisjonen enn ei vidareføring, den er kritisk til operainstitusjonen og går i retning mot instrumentalteateret; den postmodernistiske lina er ein miks av tradisjon, modernisme og avantgarde. Brincker og Sørensen påpeiker at modernismen aldri har fått fotfeste i Noreg.³⁸ Det er muleg å tenkje seg at oppblomstringa av tradisjonisme og det nasjonale etter krigen har gått på kostnad av modernismen. Da komponistane på 70-talet igjen vendte seg mot det internasjonale, gjekk dei direkte frå det tradisjonelle til det postmodernistiske. Vanskar med å få innpass på den nasjonale operaen har òg truleg gjort det lite fruktbart å vera kritisk til operainstitusjonen og å avvise tradisjonen.

Med opprettinga av Den Norske Opera (DNO) i 1958, vart kunstforma institusjonalisert. Samtidig har produktiviteten utanfor denne institusjonen vore stor. Halvor Fjermeros omtalar 1990 som eit vasskilje for norsk samtidsmusikk.³⁹ 90-talet representerer ein oppsving for samtidsmusikken og musikkdramatikken. Nye scener veks fram, Ultimafestivalen blir grunnlagd og interessa ser ut til å vera aukande både blant komponistar, arrangørar, presse og publikum. Etter opninga av det nye operahuset i Bjørvika i 2008, har den nasjonale operaen gått inn i ei ny fase, samtidig som det finst ei rekke mindre scener og ensemble rundt omkring i Noreg.

1.10 Norsk opera i dag

Stridsspørsmålet om forholdet mellom tekst og musikk er til stades den dag i dag. Komponist og

³⁵ Edvardsen 2015

³⁶ Risa 2005: 12

³⁷ Risa 2005: 13

³⁸ Risa 2005: 14

³⁹ Risa 2005: 15

forfattar Eivind Buene har skriv eit essay for Minerva der han stiller spørsmål om det er komponisten som skriv opera. Sjølv svarar han nei, og understrekar at god musikk åleine ikkje lagar god opera. Han viser til at tunge forfattarar begynner å bli involvert i arbeidet med å laga opera, blant anna Jon Fosse og Elfriede Jelinek. Det verkar som at det er eit internasjonalt arbeid for å heve librettoens status. Buene frydar seg over at operaen *Melancholia* blir kalla ein Fosse-opera og ikkje ein Haas-opera.

Komponist Dagfinn Koch svarar på Eivind Buenes essay i nettmagasinet Ballade, og han argumenterer for komponistens rolle, som skal ha enda «nederst i næringskjeden». Koch skriv at i tidsbruk er det komponisten som legg ned den største innsatsen, og den som får dårlegast betalt.

Vidare skriv Koch:

Opera er i høyeste grad samarbeid mellom mange profesjoner. I mitt arbeid med opera får jeg råd fra librettisten, regissøren, sangerne og dramaturgen, men de endelige avgjørelser ligger hos meg. Det er komponisten som skaper dramaet. Librettisten leverer en tekst som komponisten tilrettelegger etter sine behov.⁴⁰

Koch nemner likevel at dette ikkje gjeld musikal eller litteraturopera, der tekst, historie og musikk er meir sidestilt. Såleis ser han på skilnaden mellom tradisjonell opera og litteraturopera som vesensforskjellig når det gjeld musikkens rolle.

Operaen har altså ingen lang tradisjon i Noreg. Vi har hatt ein nasjonalopera i mindre enn 60 år, og eit stort publikum har aldri vore ei sjølvfølgje. Erlend Hovland kallar vilkåra for norsk samtidsopera for karrige, og viser til at Norsk komponistforening har kalla DNOs behandling av ny norsk musikkdramatikkk stemoderleg.⁴¹ Resultatet av DNOs «snevre» repertoarval, er at samtidsoperaer har blitt oppført andre stader enn i nasjonaloperaen, f.eks. på Det Norske Teatret, Ultimafestivalen eller under Festspillene i Bergen. Utan eit større orkester til rådighet, har operaene ofte blitt skrivne for mindre kammerensemble.

Eivind Buene er òg kritisk til DNOs tradisjonelle behandling av operasjangeren, og åtvarar mot å falle inn i etablerte roller i møte med ein så stor institusjon: «Når man blir konfrontert med det store opera-apparatet er det stor fare for at man blir underlagt denne voldsomme maskinens tradisjonelle virkemåter.»⁴² Samtidig kjem han med ei oppmoding om å la scene 2 bli ein mangfaldig og brei arena for eksperimentering og nye idear.

⁴⁰ Koch 2008

⁴¹ Hovland 2012: 110

⁴² Buene 2008

I ein artikkel om norsk samtidsopera kjem Erlend Hovland med eit forsvar av DNO, og peiker på at dei politiske måla har vore viktigare enn dei kunstnariske ambisjonane. Det nye operahuset er eit bevis på den vellykka politiske strategien. Med ei flott scene, stort publikum og faste overføringar, er sjansane større for kunstarisk nyskaping.

2. Teori og metode

2.1 Innleiing

Opera er ein hybrid sjanger som det kan vera vanskeleg å tolke. Det er lett å redusere ein opera til dei ulike delane den består av, men noko av det som er særskild for operaen er nettopp det komplekse, det mangetydige – det polyfone. Det polyfone, eller fleirstemmige, kjem generelt til uttrykk gjennom samspelet mellom tekst, musikk og scenografi, og spesielt i *Nenia* der polyfonitet er eit sjølvstendig element både i teksten og musikken. Som vi seinare skal gå inn på, legg både tekst og musikk og til fleire samtidige lag av stemmer og melodiar. Når eg har vald teoriar for å analysere *Nenia*, har eg prøvd å finne teoriar som er i eit skjeringspunkt mellom ulike vitenskapar og som vektlegg det tverrfaglege og det fleirstemmige. Teoriar om intermedialitet viser korleis ulike medium verkar saman, og korleis dei kan «smitte over» på kvarandre, medan stadteoriar seier noko om korleis ein stad er ei kontinuerleg utveksling mellom menneske, landskap og natur.

Werner Wolf er ein av pionerane innan forskning på intermedialitet, som er ei forlenging av interessa for intertekstualitet. Intermedialitet gjeld utforsking på tvers av kunstformer og ikkje berre innan ulike tekstar. Han går grundig til verks når han skildrar forholdet mellom ulike medium, og han prøver å grunnlegge ei rekkje omgrep og verkty for å analysere musikalisert litteratur. Wolf spør om det i det heile teke går an å samanlikne musikk og litteratur, før han set opp ulike parametrar for intermedialitet. Han peiker på ulike typar musikalisert litteratur, og kjem med ein framgangsmåte for korleis ein kan leite etter bevis på slik litteratur. Wolf sine omgrep og teoriar kjem til å ligge til grunn for den intermediale analysen seinare i oppgåva.

I forordet til librettoen til *Nenia* skildrar Paal-Helge Haugen korleis scena skal innehalde fleire ulike rom. Med det meiner han at scena skal bestå av ein eller fleire veggjar som skal danne fysiske rom. Allereie her finn vi ein innfallsvinkel til korleis vi kan tolke teksten, nemleg i spenninga mellom ulike stader og rom. Eg vil sjå på både reint geografiske stader, men òg anlegge ei fenomenologisk tilnærming til staden med støtte av teoriar frå Edward Casey og Henri Lefebvre.

Til slutt vil eg skrive om sjanger. Sjangrar fungerer både som ein modell for korleis eit verk skal lagast, men òg som ei forventning om korleis publikum skal tolke verket. Korleis vi tolkar ein opera heng saman med dei sjangerkonvensjonane som ligg til grunn. Eg diskuterer kva som er operaen sin identitet, og korleis operasjangeren har fått eit retrospektivt preg i Noreg. Det vil seia at ein ofte tenkjer attende på ein «gullalder» innan opera, og dermed har eit pessimistisk syn på samtida. Dette kan vera tankar som er greie å ha i bakhovudet gjennom analysedelen, eg kjem òg attende til

sjangerspørsmål mot slutten av oppgåva.

2.2 Intermedialitet

Werner Wolf skriv at intermedialitet er eit nøkkelord i moderne litteratur- og kulturkritikk. I boka *The Musicalization of Fiction* undersøker han forholdet mellom tekst og musikk, og spesielt det vi kan kalle 'musikaliseringa'⁴³ av narrativ litteratur. Han påpeiker at dei fleste studiane som er gjort innan musikalisert litteratur, har brukt lyrikk som litterært material. Såleis vil han fylle eit hol i forskinga. Han ynskjer òg å innføre meir presis terminologi enn det som finst frå før.

Wolf viser til litteraturprofessor Steven Paul Scher, som òg har forska innan musikalisert litteratur. Scher gjer ei inndeling av tre typar der musikk og litteratur er i kontakt: 1) ein miks av musikk og litteratur (som i opera) 2) der litteratur finst i musikk (som i programmusikk) 3) der musikk finst i litteratur (musikalisert litteratur). I denne oppgåva vil eg vera innom alle dei tre felta. Librettoen vil eg analysere som litteratur der det finst musikk, og partituret vil eg analysere som musikk der det finst litteratur. I samanlikninga av dei to, vil eg sjå på musikken og litteraturen som ein miks.

Wolf går i djupet på den tredje typen, der musikk finst i litteratur, og forskar frå ein litterær ståstad. Han spør seg kva musikalisert litteratur er, og korleis ein kan gjenkjenne slik litteratur. Han diskuterer òg om ein i det heile teke kan samanlikne musikk og litteratur. Wolfs studie føreset ein viss komparabilitet, samtidig som han tek motargumenta på alvor. Som vi skal sjå nedanfor, er det fleire ting som er problematisk i samanlikninga mellom dei to media. Denne oppgåva byggjer sjølvsagt òg på synet om at musikk og litteratur kan samanliknast. Likevel ynskjer eg å diskutere dette, sidan det er viktig å veta kva og korleis ein kan samanlikne dei to kunstformene før ein gjer ein analyse. Eg vil òg forsøke å reversere nokre av teoriane til Wolf, sidan eg ikkje berre skal gjera ein litterær studie av musikalisert litteratur, men òg sjå på det litterære i musikken.

Tidlegare studiar har som regel sett på likskapen mellom musikk og språk. Wolf kritiserer dette, da

⁴³ Som nemnd i innleiinga, kan det vera problematisk å nytte ordet 'musikalsk'. Camilla Eriksen diskuterer dette i masteroppgåva si om musikalisert lyrikk: «Hva betyr musikalsk? Og hvordan skal man eventuelt oversette 'musicalness'? [...] I mellomtiden, frem til dette er gjort klarere, er det muligvis bedre å finne et annet begrept enn det inadekvate 'musikalsk', for å tydeliggjøre at bruken av dette begrepet ikke alltid har med faktisk musikk å gjøre, men med noe som er i slekt.» Eriksen kritiserer fleire teoretikarar for ein ukritisk bruk av ordet 'musikalsk', og ho foreslår å bruke 'musisk' i samanheng der det finst ein avstand til den fysiske musikken. Trass i Eriksen sine innvendingar, som eg langt på veg deler, kjem eg til å bruke omgrepa 'musikalsk', 'musikalisering' og 'musikk-litterære studiar' i denne oppgåva. Eg synest det blir kunstig og forvirrande å skulle bruke ulike omgrep når ein omtalar det musikalske alt etter som det er meint metaforisk, som vakker lyd eller som ein direkte analogi til musikk. Eg ynskjer òg å nytte norske omgrep, sjølv om dei ikkje alltid rommar dei same nyansene som dei engelske utgangspunkta.

det er ei samanlikning av eit ikkje-kunstnarisk semiotisk system (språk) og ei kunstform (musikk)⁴⁴. Det er difor betre å samanlikne to kunstformer, nemleg litteratur og musikk. Dei mest grunnleggjande fellestrekk er at både kan vera akustiske, dei utspelar seg i tid og kan noterast skriftleg. Det betyr at dei deler kvalitetar som intonasjon, artikulasjon, volum og rytme, sjølv om desse kvalitetane finst med ein mykje større presisjon i musikken enn i litteraturen. Dei har ein 'sjølvreferensiell estetisk relasjon', dvs. at dei kan gjenta seg sjølve og danne motiv. Både musikk og litteratur kan ein lett dele opp i mindre delar; litteratur kan delast inn i kapittel, vers, setningar, ord, morfem, bokstavar og fonem; musikk kan delast inn i satsar, satsdelar (som eksposisjon, gjennomføringsdel, koda), fraser, akkordar og tonar. Men kva som er korresponderande er arbitrært. Det er vanskeleg å fastslå om eit ord tilsvarar ein melodidel, ein tone eller ein akkord, påpeiker Wolf.

Det finst fleire ting som musikk og litteratur deler, men som likevel ikkje så lett kan samanliknast. Både har ein melodi, men i musikken er dette ein viktig del av verkets sjølvstende, og melodien skil eit verk frå andre verk. I litteraturen er melodien meir knytt til språket som heilskap, og gjeld m.a. intonasjon og aksent. Melodien er ikkje noko som er originalt for eit litterært verk, men ligg implisitt i uttala av språket. Eit litterært og eit musikalsk verk har eitt eller fleire tema, som er den overordna ideen. Men i musikken består den av ei kjede tonar som er original for verket og som gjentek seg. I litteraturen er temaet ikkje kopla til signifikanten, men til signifikatet. Det viser til noko utanfor seg sjølv, og kan ofte vera felles med andre verk.

Polyfoni opptre både i musikken og litteraturen. I litteraturvitskapen kjenner vi omgrepet frå Bakthin, det refererer til ein pluralitet av stemmer eller karakterar, eller til sitat frå andre verk. I litteraturen er polyfonien likevel ikkje «lineær»⁴⁵, slik den er i musikken, der fleire stemmer opptre samtidig. Ein kan antyde polyfoni ved å m.a. dele ein tekst inn i to ulike kolonnar, men det er vanskeleg å gjenskapa den samtidigheita som ein finn i musikken.

Det finst fleire omgrep som musikken og litteraturen deler. Harmoni, transposisjon og modalitet er nokre av dei. Slike omgrep som dette har ei heilt konkret og teknisk tyding i musikk, som gjeld nærast matematiske ting om tonehøgde, toneart, overtonar osv. I litteraturen er desse omgrepa metaforiske, og dei tek for seg innhaldet i større grad enn det tekniske. Såleis kan dei ikkje nyttast med same presisjon som i musikken.

⁴⁴ Wolf 1999: 12

⁴⁵ Wolf bruker ordet lineær, noko som kan verke forvirrande. Eit betre ord er kanskje å seia «samtidig», sidan det handlar om tid.

Ein annan ting som Wolf ikkje nemner, men som liknar i musikken og litteraturen, er kontekstens tyding. Eit ord refererer til ei bestemt meining (denotasjon), samtidig kan konteksten skape heilt andre konnotasjonar. Ein bestemt tone refererer ikkje til noko utanfor seg sjølv, men har ein bestemt eigenskap i form av svingingar. Kammertonen A4 har 440 svingingar per sekund. Samtidig har den ulike funksjonar ettersom kva andre tonar den opptre saman med. Den kan f.eks. vera grunntone i ein A-durakkord, eller ein lav ters i ein F#-mollakkord.

Det som absolutt ikkje kan samanliknast mellom litteratur og musikk er fyrst og fremst litteraturens evne til å referere til noko utanfor seg sjølv, det ein kan kalle meininga. Musikalsk meining er definert innanfor eit system, og i den grad musikken er programmatisk eller siterer frå andre verk, så refererer den til meining gjennom kulturelt etablerte rammer. All musikk er føresett av dei kulturelle konseptane og narrativa vi kjenner frå før. Det vil seia at vi kan «forstå» musikk når den er forma på ein måte vi kan kjenne att. Eit musikkstykk som er utstyrt med ei bestemt meining frå komponisten, men som ikkje tilsvarer narrative skjema vi kjenner frå før, vil truleg ikkje oppfattast hjå tilhøyraren fordi musikken ikkje kan formidle meining utanfor sitt eige system.

Med eit strukturalistisk syn kan ein òg seia at litteratur er definert innan eit system, slik tilfellet er med mellom anna Roman Jakobsons poetiske funksjon⁴⁶. Og postmodernismen har vist korleis språket eigentleg ikkje har noka meining i seg sjølv, men der orda berre står i eit evig og usikkert forhold til kvarandre. Det er ingenting som knyter innhaldet i ordet til ordets uttrykk, og dette gjer språket usikkert. Likevel er det vanskeleg å koma unna det faktum at ein vil leite etter meining i litteraturen. Sjølv i litteratur som grensar til det ikkje-semantiske vil ein forsøke å tolke semantisk fordi det ligg i sjangeren litteratur. Hadde vi høyrd ein slik tekst på ein CD, ville vi kanskje hatt heilt andre forventningar enn om vi las den i ei bok. Slik ser vi at ein meiningsskapande prosess er svært kulturavhengig, i og med at det ligg så sterke forventningar til dei to sjangrane musikk og litteratur.

Når det gjeld form, så har litteraturen har ei visuell side som musikk ikkje har. Ein tekst kan formast slik at den dannar eit bilde, og lineskift, avsnitt, skrifttype og formgjeving er visuelle middel ein kan ta i bruk for å skapa meining. Eit eksempel er Yahya Hassan si diktsamling *Yahya Hassan*⁴⁷ der alle dikta er skrivne med store bokstavar, og slik skapar eit inntrykk av at dikta er sinte, at dei roper ut innhaldet. Eit anna eksempel er Jan Erik Vold si diktsamling *Spor, snø*⁴⁸, der alle dikta består av tre liner, og på det kvite papiret ser dei ut som spor i snøen. Sjølv om musikk kan noterast på papir i

⁴⁶ Roman Jakobson, «Hva er poesi», 1960

⁴⁷ Yahya Hassan. *Yahya Hassan. Digte*. 2013. København

⁴⁸ Jan Erik Vold. *Spor, snø*. 1970. Oslo

form av noter, finst det ingen måtar å formidle eit visuelt innhald gjennom musikk. Musikk kan danne bilde hjå tilhøyraren, men i seg sjølv kan ikkje musikken formidle ein romleg dimensjon. Men det finst mange eksempel på at musikk kan springe ut frå noko visuelt og omskapa det til lyd. Modest Mussorgskys klaververk *Bilder frå ei utstilling* skildrar ein person som går gjennom eit utstillingslokale og ser på ulike maleri av Viktor Hartmann. Musikken er lyd målende, stykka etterliknar det ein ser på bilda, likevel evnar ikkje musikken å gjenskapa det romlige i bilda, i staden for set den i verk ein narrasjon og ei stemning. Mellom kvart bilde kjem promenade-temaet, som signaliserer at tilskodaren går frå bilde til bilde. Slik er det ikkje berre bilda som blir omgjort til ei forteljing, men heile verket skapar ei rammeforteljing. Eit anna, og enda meir direkte eksempel på at noko visuelt er omsett til musikk, er Vigdis Sjelmo og Truls Lorentzen si musikalske tolking av ei Selbu-rose.⁴⁹ Dei tek utgangspunkt i strikkemønsteret, der kvar maske representerer ein tone i songen. Så spelar dei line for line frå venstre til høgre. Strikkemønsteret har dei gjort om til eit diagram med tonehøgde langs den eine aksen, og der dei svarte maskene i mønsteret er sterkare enn dei kvite.

Litteraturen har ei dobbeltrolle sidan den er både visuell og auditiv, noko som gjer den i stand til å kunne samanliknast med både musikk og visuell kunst. Og sjølv om det visuelle og det auditive er vesensforskjellig, treng det ikkje å vera nokon motsetning mellom dei. Det kan vi sjå i litteratur av m.a. Vemund Solheim Ådland. Mange av dikta hans inneheld ord utan semantisk tyding, der andre element blir tillagt ekstra vekt. Både utforminga av eit dikt på ei side og dei lydane diktet dannar, blir i stor grad dei meiningsproduserande elementa. Ådlands dikt blir både ordkunst og ordmusikk, samtidig som dei framleis er litteratur.

Wolf skriv at dersom musikk kan bli omsett til bilde (hjå tilhøyraren), så kan litterære bilde, under visse omstende, invitere lesaren til å omsetja dei til musikk, eller iallfall kalle fram musikk på ein eller annan måte.⁵⁰ Også konkrete ord kan bli omsett til musikk, f.eks. slik som BACH-signaturen blir til eit tema i *Kunst der Fuge*.⁵¹ Kvar bokstav i namnet tilsvarar ein tone som utgjer den musikalske signaturen til Bach.

Media er eit ord som ofte blir brukt om ulike formidlingskanalar og tekniske plattformer som fjernsyn, radio og internett. Men Wolfs definisjon går på uttrykk. Eit medium er ein kommunikasjonsform som er spesifisert ikkje berre ved ein spesiell kanal, men ved eitt eller fleire

⁴⁹ Sjå og høyr selburosa: <https://www.youtube.com/watch?v=Ekwv9cSz-U8>

⁵⁰ Wolf 1999: 28

⁵¹ *Kunst der Fuge*, orgel/tangentverk av Johann Sebastian Bach.

semiotiske system.⁵² Definisjonen er god og fleksibel fordi innhaldet kan endrast ettersom vi får nye uttrykksformer, f.eks. virtuelle verkelegheiter på nett. Når vi har ulike medium, betyr det at innhald kan bli omsett mellom dei, eller at fleire medium samspelear. Her bruker Wolf omgrepet intermedialitet (også kjend som interart). Eg nemnde i innleiinga at intermedialitet er ein utvida form for intertekstualitet. Wolf kallar dei to omgrepa for to ulike former for intersemiotiske forhold. Wolf vektlegg at intermedialitet ikkje skal brukast berre som ein metaforisk impresjonisme i eit monomedialt uttrykk, slik som «musikken i Shakespeares lyrikk». Det inneber at det må vera spor frå eit anna medium.

Wolf set opp fem parameter for intermedialitet:⁵³

- 1) Dei media som er involvert. Det må vera minst to, men det kan vera fleire.
- 2) Formasjonen av mediale dominantar. Opptrer dei media som er involvert like mykje, eller er eitt medium dominant? Dette kriteriet dekkjer fleire aspektar som graden av sjølvstende (om det finst parti i ein opera der ein tekst blir framført utan musikk) eller kvalitative relasjonar (ein tekst er meir dominant i ein roman med få illustrasjonar enn i ein teikneserie).
- 3) Storleiken på den intermediale miksen. Ein teikneserie inneheld ein stor grad av miks mellom tekst og bilde, medan lyrikk inneheld ein liten grad av miks mellom litteratur og musikk. Her kan vi skilja mellom total intermedialitet og delvis intermedialitet.
- 4) Intermedialitetens opphav. Primær intermedialitet vil seia at det finst eit autorisert samarbeid der intermedialiteten oppstår frå start og media er skapt for kvarandre, f.eks. ei bildebok der ein forfattar og illustratør samarbeider. Sekundær intermedialitet er eit uautorisert samarbeid der noko blir lagt til seinare, f.eks. eit dikt som blir tonesett i ettertid.
- 5) Kvaliteten på den intermediale involveringa. I direkte (open) intermedialitet er båe media direkte representert i sin «opphavlege» form, og kanskje integrerte til ein ny sjanger. Opera er ein intermedial sjanger, ein miks av drama og musikk. I indirekte (lukka) intermedialitet er berre eitt medium direkte representert. Musikalske strukturar i ein roman er eit døme på indirekte medialitet.

I ein opera er det tre medium involvert: musikk, tekst og visuelle element. Musikk er, iallfall historisk, det mest dominante mediet, men alle tre opptrer i stor grad. Miksen mellom dei tre er stor: alle tre media opptrer samtidig og dei varar gjennom heile framsyninga. Intermedialitetens opphav er varierende i opera. Mange verk er skrivne i samarbeid mellom komponist og librettist, i andre verk er musikken nykomponert til ein gamal tekst. Men sjølv i nyskrivne verk, finst det ei typisk rekkjefølgje for korleis eit verk blir skriven:

⁵² Wolf 1999: 35

⁵³ Wolf 1999: 37-39

operasjefen ringer komponisten og spør om vedkommende kan skrive en opera, noe hun med glede takker ja til. Hun ringer forfatteren, som året etter sender en tekst i posten som komponisten tar med seg inn i komponisthytten. To år senere får operasjefen en pakke i posten inneholdende komponistens musikk til forfatterens tekst. Så blir det opera.⁵⁴

Det Buene skriv her er sett på spissen, og alle prosessar fungerer ikkje slik. Men rekkefølga han skisserer her er det typiske, iallfall for bestillingsverk. Sjølv om ein opera er i kategorien primær intermedialitet, og teksten og musikken er skriva for kvarandre (slik *Nenia* er), er det vanleg at teksten blir skriven fyrst, deretter blir den tonesett og til slutt arbeider regissøren med den sceniske utforminga.

I opera finst dei tre media i opphavleg form, samtidig som dei smeltar saman til ein eigen sjanger. Opera er difor ein open, direkte form for intermedialitet. Samtidig vil eg analysere delane kvar for seg, og da kjem eg til å sjå etter spor av den lukka, indirekte intermedialiteten; altså korleis librettoen imiterer musikk og omvendt. I analysen av librettoen vil eg leite etter det som Wolf kallar musikalisering av litteratur. Han definerer det slik:

'**musicalization** of literature' points towards a presence of music in the signification of a text which seems to stem from some kind of transformation of music into literature. The verbal text appears to be or become, to a certain extent, similar to music or to effects connected with certain compositions, and we get the impression of experiencing music 'through' the text. Hence the 'musicalization of fiction' is essentially a special case of covert intermedial **imitation**: the imitation of music in a narrative text.⁵⁵

Wolf skil mellom to måtar musikk kan finnast i litteratur: tematisering og imitasjon. I tematisering er musikken berre til stades som ein referent, i ein modus av forteljing («telling»). Wolf meiner at rein tematisering ikkje er nok for å kunne definere noko som musikalisert litteratur. F.eks. når ein romankarakter høyrer ein bestemt song på radioen, kan vi ikkje kalle det musikalisert litteratur. Likevel meiner eg at dersom musikk er eit overordna tema i eit verk, vil det kvalifisere til musikalisert litteratur. Imitasjon finn vi der språk, metaforikk eller narrative strukturar viser likskapar med musikk, i ein modus av framsyning («showing»).

Wolf introduserer ein tredje definisjon i tillegg til tematisering og imitasjon: det han kallar «evocation of vocal music through associative quotation». Vi kan omsetja dette til «framkalling av vokalmusikk gjennom assosiative sitat»⁵⁶. Dette er litteratur som har lånt passasjar frå vokalverk, og som difor involverer deler av musikkmediet gjennom sitata. Wolf meiner dette skil seg frå rein

⁵⁴ Buene 2008

⁵⁵ Wolf 1999: 51

⁵⁶ Eriksen 2005: 6

tematisering fordi det ikkje berre refererer, men involverer deler av musikkmediet.

For å kunne kalle noko musikalisert litteratur, må analogien vera overbevisande. Det er svært vanskeleg å seia at ein tekst er musikalisert, difor skal ein vera forsiktig med å bruke det uttrykket. Ein må kunne skilja mellom å bruke musikalske metaforar i litterær kritikk, og å bruke dei for å tolke ein narrativ tekst. Musikalisering er ikkje noko som berre eksisterer i ein litterær tekst, men er ein effekt av lesing. Dette kan vera vanskeleg å påvise, og Wolf ynskjer å bidra med nokre verkty for å oppdaga musikalisert litteratur.

Wolf deler beviskriteria i to grupper, kontekstuelle og tekstuelle bevis.⁵⁷ Dei kontekstuelle bevisa gjeld ting ein kan finne utanfor teksten, og er særleg knytt til forfattaren av eit verk. Biografisk kunnskap om at forfattaren er interessert i musikk, spelar eit instrument sjølv eller har skrive andre musikalske verk er bevis som kan tyde på musikalisert litteratur. Forfattaren kan òg ha ytra seg i dagbøker, brev eller på andre måtar om at ho i eit bestemt verk har teke i bruk musikalske verkemiddel. Ein generell kulturell kontekst kan òg vera med å påvise musikalisert litteratur, f.eks. kan ein veta at romantisk eller modernistisk estetikk tenderer mot intermediale eksperiment. Desse bevisa kan antyde eller eventuelt avvise musikalisering, men sjeldan stadfeste.

Dei tekstuelle bevisa er lettare tilgjengelege sidan dei finst i sjølve teksten. Wolf skil her mellom fire tekstuelle bevis, der eg vil gå mest inn på den siste gruppa som gjeld imitasjon av musikk. Her finn vi avvik frå vanleg tradisjonell historieforteljing, der diskursen er karakterisert ved uvanleg vekt på akustiske element, intonasjon, aksent eller rytme (realisert gjennom ordmusikk), ein tendens til å laga uvanlege strukturar som produserer ein sjølvreferanse i teksten, eller brot på narrative og grammatiske konvensjonar. Desse verkemidla produserer ei rekke effektar som har til felles at dei skapar ei framandgjerung frå kjende narrative konvensjonar og språk. Andre effektar kan vera harmoni og emosjonalitet. Dette kjem eg nærare inn på i analysedelen.

Når vi kan finne bevis på musikalisert litteratur, må vi kunne anta at ein også kan gjera det motsette: finne bevis på «litterarisert» musikk, altså musikk som lar seg inspirere av litteratur på eitt eller anna plan. Her kan vi gå ut i frå dei tre hovudgruppene som Wolf stiller opp: tematisering, imitasjon og framkalling av vokalmusikk gjennom assosiative sitat. For å ta den siste gruppa fyrst, så må dette gjelde instrumentalmusikk som bruker musikalske sitat vokalverk, og dermed vekker assosiasjonar til ein bestemt tekst. Tematisering vil truleg gjelde programmusikk og stykke som tek utgangspunkt i eit skjønnlitterært verk, og på den måten refererer til ei bestemt historie eller hending. Imitasjon av

⁵⁷ Wolf 1999: 73

litteratur vil vi finne der musikk på ein eller annan måte prøver å etterlikne tekst.

Som i litteraturen kan vi leite etter bevis både innfor og utanfor musikken. Dersom ein komponist er spesielt interessert i litteratur, skriv sjølv eller uttalar seg om litterær inspirasjon, har vi kontekstuelle bevis. Eg vil gå nærare inn på dei tekstuelle bevisa i musikkanalysen. Det mest interessante beviset gjeld også her imitasjon. Det kan anten vera gjennom intonasjon og rytme som minner om tale, eller gjennom å påføre musikken strukturar som er typiske i litteraturen, og som bryt med eit typisk musikalsk forløp. Vi kan òg seia at musikk som refererer til noko utanfor seg sjølv, vil etterlikne litteratur på eit meningsnivå.

For å oppsummere kan vi seia at musikk og litteratur kan samanliknast fordi dei er auditive, temporale og kan noterast. Men dei kan ikkje samanliknast fordi dei tilhøyrer ulike semiotiske system, og litteraturen refererer til noko utanfor seg sjølv som musikken ikkje kan. Wolf forklarar omgrepet intermedialitet som ein kommunikasjonsform der fleire semiotiske uttrykk opptrer samtidig. I musikalisert litteratur finn vi indirekte spor av musikk i litteraturen, og musikken kan finnast anten som tema eller som imitasjon. Wolf reknar ikkje tema som fullverdig musikalisert litteratur, men går djupare inn på kva verkemiddel litteraturen bruker for å imitere musikk. Felles for desse verkemidla er at dei skapar ei framandgjerding på eit språkleg eller narrativt nivå.

2.3 Stad

I *Nenia* er det dei ulike stadene som utgjer spenninga, både reint geografiske stader og mentale stader. Dei tilbyr ulike moglegheiter, forskjellige måter å eksistere på, og dei heng saman med den kreative prosessen hjå hovudpersonen Fartein. Difor er desse stadene viktige å undersøke, og dei kan hjelpe oss med å forstå librettoen. Nedanfor vil eg gå gjennom nokre stadeteoriar som eg seinare vil nytte i analysen av *Nenia*.

I antologien *Sted* skriv Anne-Marie Mai og Dan Ringgaard om den aukande interessa for staden i litteraturvitskapen, ei interesse som òg stammar frå mange andre felt som geografi, økonomi, sosialantropologi og arkitektur. Når verda endrar seg, endrar også oppfatninga av og eksistensen i verda. I vår tid står globaliseringa for ei slik endring, og fører til spørsmål om stader blir meir og meir like, eller kva det har å seia for oss at vi kan oppleve verda direkte gjennom fjernsyn og internett. Staden har også blitt eit stort tema innan m.a. filosofi, kunsthistorie og kjønnsforskning.⁵⁸

⁵⁸ Mai og Ringgaard 2010: 7

Alt finn stad ein stad – så grunnleggjande er staden at vi kanskje ikkje tenkjer over den ein gong. Vi kan ikkje eksistere utan å vera ein stad, og ingen ting skjer utan at det skjer ein bestemt stad. Vi kan aldri vera ingenstad, noko som gjer den både enkel og vanskeleg å forhalde seg til. Enkel fordi vi alltid er på staden og erfarer den, vanskeleg fordi vi ikkje kan tre ut av den og sjå den på avstand. Korleis vi veks opp, måten vi lever på, moglegheitene vi har, tankegangen vår – alt kan koplust til staden. Det er vanskeleg å definere omgrepet stad, sidan det er noko meir enn eit punkt på eit kart eller eit rom med fire veggar, det er også vanskeleg å seia kva ein stad *ikkje* er. Mai og Ringgaard viser til Cresswell og definerer ein stad negativt i forhold til rom og landskap.⁵⁹ Rom er eit nøytralt omgrep som ofte blir brukt i tydinga «det motsette av tid». Staden derimot finst i tida, og foreiner rommet og tida. Eit landskap er noko ein står utanfor og som ikkje inneheld eit subjekt eller rørsle, medan staden er noko ein er midt i, som ein ikkje kan tre ut av.

Før eg går nærare inn på Edward Casey og Henri Lefebvre, vil eg skrive kort om Gaston Bachelard og Martin Heidegger, som på mange måtar går forut for Casey og Lefebvre. Felles for desse teoretikarane er m.a. stadens dialektikk: staden som ei foreining av ulike storleikar. Heidegger ser på staden som ein dobbel bevegelse av opning og samling, medan Bachelard ser på huset som overgangssone mellom subjekt og objekt. Casey meiner at staden samlar tid og rom gjennom hendingar og Lefebvre plasserer sin observatør i både sentrum og periferi, i og utanfor staden. Samtidig framstår staden som eit meir nøytralt omgrep hjå dei to fyrste, uavhengig av kropp og kultur. Lefebvres betoning av hukommelsen kan lesast som ein kritikk mot Heidegger og Bachelard, og det han oppfattar som ein «idyl, et nostalgisk og pittoresk kulturlandskab»⁶⁰ og mangel på både sansande kroppar og historisk tid.

Den franske filosofen Gaston Bachelard introduserer toposanalysen i *La poétique de l'espace* (1958), som er ei fenomenologisk undersøking av arkitekturen. Mai og Ringgaard skriv at toposanalysen er i dialog med psykoanalysen, men i staden for å granske mennesket sitt forhold til seg sjølv og andre, er det forholdet mellom mennesket, staden og tinga som er viktig. Hus og heimstad er omdreiingspunkt for analysen. Bachelard avviser ei motstilling mellom subjekt og objekt, huset er nemleg ei overgangssone mellom dei to – huset er som ein kropp utanpå kroppen.⁶¹ Huset blir eit bilde som knyter mange ulike erfaringar og moglegheiter til seg. Bachelard er i tråd med den tyske filosofen Martin Heidegger, som også legg vekt på forbindinga mellom huset, naturen og universet. I foredraget *Bauen Wohnen Denken* (1951) bruker Heidegger hytta og brua som symbol på «et menneskelig indgreb, der skaber stedet som et forbindelsesled mellem

⁵⁹ Mai og Ringgaard 2010: 9

⁶⁰ Mai og Ringgaard 2010: 13

⁶¹ Mai og Ringgaard 2010: 11

mennesket og dets væren.»⁶² Heidegger betonar ei forbindelse mellom stad og eksistens, og meiner staden blir skapt i ei dobbel rørsle av samling og opning. Hytta er eit byggverk som skapar staden, og samlar det som Heidegger kallar «firfolden»: jord og himmel, gudar og dødlege.⁶³ «Noget *finder sted* i og med denne samling, og den åbning samlingen medfører, gør at man er *til stede*, at man her og nu er delagtig i hvad der omgiver én til alle sider.»⁶⁴ Staden lèt seg ikkje tenkje utan eit menneskeleg inngrep. Men det treng ikkje å vera eit fysisk inngrep – poetisk skaping eller tenking er også måter å bygge på.

Filosofen Edward Casey står på mange måtar i gjeld til Heidegger, samtidig som han er kritisk til Heideggers mangel på ein persiperande kropp. Ein stad oppstår mellom kroppen og landskapet – og kulturen.⁶⁵ Persepsjonen må, i tillegg til å gje oss informasjon om tingas overflate, seia noko om kva det betyr å vera til stades. Casey bruker ord som å vera omgjeven av djupner og horisontar:

Man kan ikke kende til eller sanse et sted uden at være på stedet, og det at være på et sted er at befinde sig i en position, hvorfra man kan percipere det. Viden om stedet er således ikke en følge af perceptionen – sådan som Kant dogmatisk antog – men integreret i selve perceptionen.⁶⁶

Casey legg til grunn at persepsjonen ikkje er ei passiv handling, men snarare aktiv-passiv, den absorberer og konstituerer på same tid. Samtidig som persepsjonen blir konstituert, er den konstituerande. Det er altså ein dialektikk mellom stad og persepsjon, som i båe tilfelle er fylt med meining.⁶⁷ Vi persiperer og opplever alltid stader, noko som betyr at vi ikkje berre er *på* ein stad, men også består *av* den.

Det finst ein avgjerande interaksjon mellom stad, kropp og rørsle. Det er tre måtar ein kan forhalde seg til staden på: å bli i ro (men ein viss rørsle må likevel finne stad, med mindre ein er heilt lamma, og med transportmiddel kan ein kropp forflytte seg sjølv om den er i ro); å bevege seg på staden, der ein er avgrensa av eit rom; og å bevege seg mellom stader (samtidig som du aldri er *mellom to* stader, du er uansett ein eller annan stad). Med kroppen oppstår både rørsle og reisa.

Staden samlar menneske og ting, opplevingar, historie, språk og tankar.⁶⁸ Såleis kan ein stad både inkludere og stenge ute. Det som blir samla på ein stad, konfigurerer med det lokale landskapet. Til slutt opprettheld staden både menneske og ikkje-fysiske ting som tankar og minne. Når du besøker

⁶² Mai og Ringgaard 2010: 12

⁶³ Ringgaard 2010: 25

⁶⁴ Ringgaard 2010: 25

⁶⁵ Casey 2010: 94

⁶⁶ Casey 2010: 94

⁶⁷ Casey 2010: 96

⁶⁸ Casey 2010: 109

ein by eller eit område, kan det plutseleg dukke opp ting du ikkje har tenkt eller følt sidan sist du var der. Det er dette som gjer staden til ein *stad*, og noko meir enn berre ein bestemt posisjon i eit nøytralt rom. Casey legg større vekt på staden som ei hending (begivenhet) enn staden som ein noko reint fysisk. Ein stad ikkje berre *er*, den *skjer*. Eg vil også legge til at den *gjer*, for å betone det aktivt-passive aspektet.

Staden foreiner, men den dekonstruerer òg. Når motsetningar samlast er det lett å dele dei inn i binære par som subjekt/objekt, kvinne/mann, kropp/sinn eller kultur/natur. Ein av dei viktigaste dikotomiane i vestleg tenking er mellom tida og rommet. Casey påpeiker at staden nettopp samlar dei to gjennom hendingar – og kanskje dei andre dikotomiane også, kan ein legge til.

Når eg seinare skal analysere både litteratur og musikk, passar det godt å bruke ein teori som er inspirert av musikk. Den franske sosiologen Henri Lefebvre har utvikla ein rytmeanalyse der han skildrar korleis rytmar finst overalt rundt oss, og korleis dei oppstår og verkar. I teksten 'Set fra vinduet'⁶⁹ frå *Éléments de rythmanalyse. Introduction à la connaissance des rythmes*, plasserer Lefebvre seg sjølv på ein altan med utsikt over gata og byen. Her observerer han livet i gatene, folk som strømmer inn og ut av plasser, trafikken som stoppar opp for så å akselerere. Samtidig reflekterer han over dei abstrakte rytmane, modernitetens nåtid, strukturer i samfunnet og makt.

Ordet rytme kjem frå gresk og tyder bevegelse. Ein rytme er gjentakingar og variasjonar over tid, samtidig som han må utspela seg i eit rom.⁷⁰ Sagt på ein annan måte: Rytme er forskjellige rom som er påverka av forskjellige tider.⁷¹ Slik sett minner rytmen om staden, bae delar samlar rom og tid, og dei overlever ved å fornye seg. Dei store rytmane i naturen påverkar alt liv; jorda som går rundt sola, årstidene, natt og dag, generasjonanes gang. Vi går alltid rundt med ulike rytmar i kroppen vår; hjertet som slår ein gong i sekundet, føtene som går bortover, fingrar som klapprar på tastaturet, vi blir svoltne og tørste fleire gonger for dagen, og vi kjenner oss trøtte når kvelden kjem. Også samfunnet har rytmar, byen har rytmar, kulturen, staten, makta – overalt finst rytmar. Lefebvre meiner at i rytmane ligg det òg ein ideologi, rytmane er ein måte å dressere folk på, og kan vitne om kva krefter som er med på å styre ein plass.⁷² Det kan oppstå kamp mellom ulike rytmar. For eksempel kan turistens slentrande gange koma i konflikt med den målretta arbeidarens raske bevegelse.

⁶⁹ Lefebvre 2010: 69-82

⁷⁰ Ringgard 2010: 120

⁷¹ Lefebvre 2010: 77

⁷² Ringgaard 2010: 120

Det krevst sansar for å oppfatte rytmane, skriv Lefebvre, ein må ha øyro, augo, hovud, hukommelse og hjarte.⁷³ Å analysere rytmar krever tid, meiner han, viss ikkje ser ein berre eit tilfeldig augeblikk der alt verkar som larm. Han påpeiker at med moderniteten har det skjedd ei endring eller forsterking av nåtida. Vi tek del i det som skjer rundt om i verda direkte, utan forsinking og avstand. Ein er der det skjer, men ein er der samtidig ikkje – det fører til ei simulering av verkelegheita. Difor er hukommelsen viktig: «Erindringen om andre øjeblikke og om alle timerne er uundværlig, ikke som simpel reference, men for ikke at isolere denne nutid og i stedet leve den i al dens diversitet, som består af subjekter og objekter, subjektive tilstande og objektive figurer.»⁷⁴ Lefebvre skil heller ikkje skarpt mellom tid og rom. Når han skriv om dei gamle monumenta på plassen utanfor, skriv han at dei er frå ei anna verd. Ting som grip utanfor hukommelsen kan like gjerne vera frå ein annan stad som ei anna tid – det same skal vi seinare sjå døme på i *Nenia*.

2.4 Sjanger

Opera er ein hybrid kunstform som er ei samansmelting av sjangrane musikk, drama og litteratur. Andre kunstformer som dans og visuell kunst kan òg opptre i ein opera. Skal vi kunne seia noko om kva opera er, må vi kunne seia noko om kva alle undersjangerane er, t.d. musikk. Og ettersom oppfatninga av musikk endrar seg over tid, vil også oppfatninga av opera endre seg. I masteroppgåva om musikalisert lyrikk, skriv Camilla Eriksen om definisjonen av musikk: «Det ser likevel ut til at det har blitt konsensus om følgende dogme: Musikk er organisert lyd.»⁷⁵ Samtidig peiker ho på fleire problem ved dette, f.eks. John Cages «4.33»⁷⁶, der dei einaste lydane som oppstår kjem frå publikum, og difor ikkje kan vera organisert. Det er også vanskeleg å peike på ei grense mellom musikk og støy.

I hovudoppgåva om tradisjon og sjanger i nyare norsk musikkdramatikk peikar Eli Engstad Risa på at den manglande operadiskursen og den generelle nedvurderinga av opera som anten «dårleg musikk» eller «dårleg drama», har gjort det vanskeleg å handsame operasjangeren på dens egne premissar. Ho understrekar at det talte dramaet nødvendigvis må tolkast annleis enn det musikalske dramaet: «Det talte dramaet vil i større grad preges av plausibilitet, av det mimetiske, det referensielle, mens det operatiske understreker det fantastiske, det mytologiske, det seremonielle,

⁷³ Lefebvre 2010: 81

⁷⁴ Lefebvre 2010: 82

⁷⁵ Eriksen 2005: 11

⁷⁶ Opphavleg eit pianostykke, også «transkribert» til andre instrument og orkester. Stykket varar i fire minutt og trettitre sekund, men pianisten spelar ikkje ein einaste tone. Slik blir oppfatninga av kva musikk er sterkt utfordra, publikums forventningar blir brotne. Eitt av poenga med stykket er å vende merksemda mot publikum sjølve, kva rekasjonar dei har og kva lydar dei produserer.

det ekstravagante.»⁷⁷ Dette har vi nyleg sett eit døme på hausten 2014, der Jüri Reinvere⁷⁸ sin opera *Peer Gynt* har skapt reaksjonar. Noko av kritikken har kome fordi ein meiner at Reinveres *Peer* liknar for lite på Ibsens *Peer*. Kanskje botnar kritikken òg i sjangerproblematikk. Ein har halde fram med å tolke *Peer* som ein teaterskikkelse, der kritikken har vore prega nettopp av plausibilitet («Er *Peer Gynt* ond? Kan *Peer Gynt* vera ein masse-mordar?») og referensar til 22. juli. Det draumande og mytologiske ved operaen ville kanskje vore lettare å få auge på, om ein var meir medviten om dei ulike sjangerkonvensjonane og tolkingsmoglegheitene.

I Kulturhuset på P2 09.12.14 var debatten om *Peer Gynt* illustrerande for korleis ein tolkar opera. I panelet sat teatermeldar i NRK Karen Frøysland Nystøyl og musikkmeldar Eystein Sandvik. Sandvik uttalte seg om musikken, som han syntest var skuffande lite moderne, og Nystøyl uttalte seg om innhaldet i teksten, som ho meinte var for lite tilrettelagt for scena. Sjølv om kritikken frå meldarane var legitim og sakleg, illustrerer innslaget korleis det er vanleg å diskutere opera: ein splittar opp dei delane som saman utgjer det særmerkte ved opera. I staden for å tolke *Peer Gynt* som ein hybrid sjanger, vart den karakterisert som «litt dårleg musikk og litt dårleg drama».⁷⁹ Slik blir den manglande operadiskursen og nedvurderinga av opera opprettheldt, sjølv om det neppe er intensjonen frå dei som arrangerer og deltek i slike debattar.

Risa skriv òg at den intellektuelle nedvurderinga av operaen gjer det vanskelegare å sjå behovet for teoretisk utlegning og å anerkjenne operasjangerens kompleksitet:

Operaen i det 20. århundre skiller seg også fra den øvrige vestlige kunstmusikken idet den ikke utstyres med noe teoretisk program. Mens det parallelt med den nye musikken ble utviklet teori og analysemetoder, har ingen slik teori eller fokus på analyse og forståelse fulgt operaen og dens utvikling de siste hundre år, i alle fall ikke i et format som kan være sammenlignbart. Vi ser at det ikke utvikles noen teori for forståelse av en sjanger som orienterer seg mot nye formtyper og som har et avansert forhold til egen tradisjon.⁸⁰

Mangelen på teori og analysemetodar innan operafaget har ført til at sjangeromgrepet heller ikkje har blitt «oppdatert» ettersom operaen har utvikla seg. Den (manglande) offentlege operadiskursen og diskursen innanfor verka sjølv (i form av DNOs tradisjonelle repertoarval) har danna synet vårt på operasjangeren. Vi forbind den med operaen slik den var på 1800-talet, slik sett er synet retrospektivt i staden for framsynt.⁸¹ For å hindre at operasjangeren nærast blir ein

⁷⁷ Risa 2005: 53

⁷⁸ Estisk komponist. Står bak både musikk og libretto til operaren *Peer Gynt*.

⁷⁹ Meldarane prata riktignok om kva det var som gjorde at *Peer Gynt* ikkje fungerte som opera, m.a. at det litterære forelegget var vanskeleg å tonesetja, og at det var altfor mykje replikkar og tekst til at musikken vart noko anna enn illustrerande. Og Nystøyl trakk nettopp fram draumesцена der *Peer* blir masse-mordar som noko av det beste i operaen.

⁸⁰ Risa 2005: 31

⁸¹ Risa 2005: 28

museumskunstform, vil det vera nødvendig å anten gjenoppfinne operasjonssjangeren eller å ta i bruk andre omgrep for å skildre ny musikkdramatikk, meiner Risa.

Før vi går nærare inn på det operatiske, kan det vera nyttig å ta eit steg attende og sjå på heile sjangeromgrepet. Det er vanskeleg å finne ein kort, tydeleg og allmenn akseptert definisjon av kva ein sjanger er, både fordi sjanger er eit enormt og vagt omgrep, fordi ulike forskarar kjem frå ulike delar av verda med ulike tradisjonar, og fordi omgrepet blir brukt i så mange ulike vitskapar. Samtidig er det nyttig at sjangeromgrepet er dynamisk og foranderleg. Viss ikkje risikerer ein at omgrepet blir for statisk, og at kunsten veks seg ut av definisjonen. Sjangeromgrepet hørde tidlegare heime i litteraturvitskapen, og var sett på som eit gjeve system⁸². Sjangrane fanst, det var opp til tekstane å oppfylle krava og å passe inn i ein kategori. Etterkvart har sjangerteori blitt eit studiefelt innan andre vitskapar som film, massekommunikasjon, språk og retorikk. Nyare studiar ser ikkje lenger på sjanger som ein statisk kategori, men som ein dynamisk prosess⁸³. Ledin presenterer ulike teoriar og utgangspunkt for å diskutere sjangeromgrepet innan litteratur, og han prøver å samanfatte. Det ser ut til at moderne sjangerteoriar blant anna tek avstand frå å klassifisere tekstar ut frå språklege eller tekstlege eigenskapar, men meiner at sjantrar er koplade til sosiale prosessar, t.d. Todorov:

In a given society, the recurrence of certain discursive properties is institutionalised, and individual texts are produced and perceived in relation to the norm constituted by that codification [...] It is because genres exist as an institution that they function as «horizons of expectation» for readers and as «models of writing» for authors.⁸⁴

Sjølv om sjangerinndeling på mange vis kan avgrense eit verk, er det likevel heilt nødvendig for å opne ei tolkingsmoglegheit. Dei fleste har sikkert kjent på usikkerheita når dei har plukka opp ei tilfeldig bok i ein bokhandel og bladd litt utan å finne sjangernemninga. Det blir nesten heilt umogleg å veta kva slags tekst ein står overfor, sjølv om bokstavane og orda er akkurat dei same med eller utan sjanger. Sjangerinndeling gjer det òg mogleg å bryte sjangerkrava. Eit verk som ikkje innfrir alle forventningane er eit verk som overraskar. Utan ei forventning om kva vi får, er det nesten umogleg å bli overraska. Sjangrane er ikkje stivne kategoriar, men derimot eit sett konvensjonar ein kan bryte og dermed skapa noko nytt.

Risa forsøker å skissere kva markørar som finst i sjangeren sjølv om den endrar seg, og ho bruker

⁸² Ledin 1996: 8

⁸³ Ledin 1996: 11

⁸⁴ Ledin og Selander 2003: 91

omgrepa sjangeridentitet og det operatiske. Vi har allereie vore inne på hybriditeten, og det seremonielle, fantastiske, mytiske og ekstravagante. I tillegg kjem operaens illusjon om mimesis: musikken reflekterer orda som refererer til verda. Ein opera vil ha ein intensjon om ein dramatisk progresjon, og å gjeva uttrykk for lidenskap og storheit formidla til eit publikum.⁸⁵

Erlend Hovland har arbeidd med eit prosjekt om nyare norsk musikkdramatikk, og han vektlegg særleg det draumeriske i operasjangeren. Han viser til Vsevolod Meyerhold og Anton Tsjechov som skildrar dragninga mot draumen som operaens modus. Men dragninga mot draumen har vore lite til stades i norsk opera, noko som avslører at ein ikkje har nok innsikt om operasjangerens manglande «evne til å fremstille snever realisme og konkret handling».⁸⁶ I norsk opera ligg stadig realismen til grunn.

Risa koplar tilbakegangen av realismen utanfor Noreg til framveksten av den moderne musikken. Ettersom modernismen aldri heilt fekk befestet posisjonen sin i Noreg, kan det forklare kvifor realismen har blitt ståande innan norsk opera. Etter kvart som den moderne og atonale musikken har vakse fram, har den kome i konflikt med mimesistradisjonen. Risa hevdar at atonal musikk er mindre eigna til å underbygge narrasjon⁸⁷ enn tonal musikk, «fordi den dramaturgiske strukturlikhet er en form for musikalsk mimesis.»⁸⁸ Musikken får ikkje lenger eit mål om å gje att innhaldet i teksten. Ei nedgradering av det dramatiske og ei oppgradering av det episodiske og fragmenterte – typiske trekk ved postmodernismen – fører til ei vending frå tid til rom:

Det episodiske i opera fra det 20. århundres siste halvdel fremheves også som typisk av Cohen-Levinas. Hun ser som en hovedtendens de siste tre tiårene at komponistene har beveget seg fra en grammatisk-retorisk skrivemåte til en romlig. Nyere opera er dermed bygget over en musikk som i større grad hviler på rommet enn på tiden: Det er den musikalske hendelsen som betones, mens musikkens retorikk eller grammatikk tilsløres (Cohen-Levinas 1995:241), med de implikasjoner, og komplikasjoner, dette får for operatisk narrasjon.

Erlend Hovland kjem inn på mange av dei same problema som Risa, særleg når det gjeld det bakoverskodande:

«... men er det opera? Som et refreng går dette retoriske spørsmålet igjen i kritikernes anmeldelser av nyskrevet norsk musikkdramatikk. Svaret de selv gir, er «nei». «Opera» er en hedersbetegnelse som de musikkdramatiske verkene ikke tilskrives. Hva som legges i betegnelsen «opera» er heller uklart og synes å forsvinne inn i kritikernes bevissthetsdyp. Riktignok kan det dukke opp et forsøk

⁸⁵ Risa 2005: 55

⁸⁶ Hovland 2012: 125

⁸⁷ Eg vil presisere at dette må gjelde narrasjon i tradisjonell forstand – ei dramatisk historie fortald frå a til å. Ein tekst utan dramatisk handling vil framleis ha ein narrasjon.

⁸⁸ Risa 2005: 57

på presisering, slik vi finner det i en anmeldelse av Ketil Hvoslefs *Barabbas*: «Hvis opera hviler på sangbare linjer som bærer dramaturgien, så er Hvoslefs verk noe annet.» Muligens er det Joseph Kermans definisjon av opera som spøker i bakgrunnen: «Opera is a type of drama whose integral existence is determined from point to point and in the whole by musical articulation (*Dramma per musica*).» Selv om Kerman ikke begrenser opera til sangbare linjer, har begge definisjonene en nostalgi til felles. De peker mot noe fortidig og fast, mot noe definerbart.⁸⁹

Hovland og Risa er samde om at operaomgrepet peiker bakover. Ein ser attende mot ein gullalder, og ser såleis pessimistisk på både framtid og samtid. Men om kritikarane vegrar seg for å kalle noko ein opera, er komponistane desto rausare med å gjeva verka sine denne statusen. Hovland skriv at høgst ulike verk blir kalla for opera, sjølv om ein godt kan tenkje seg andre sjangernemningar som t.d. instrumentalteater, vokalteater, musikkteater, musikkdrama, kantate, spectacle musical eller melodrama. Hovland forklarar at den omfattande bruken av opera som sjangernemning skuldast den manglande modernismen, der det ville vore meir naturleg å stå i opposisjon til institusjonane og tradisjonen. I staden for har norske komponistar ynskt å få innpass innan operainstitusjonen, og dermed har ei kritisk haldning til konvensjonane «gått til grunne».⁹⁰

⁸⁹ Hovland 2012: 109

⁹⁰ Hovland 2012: 125

3. LITTERÆR ANALYSE

3.1 Innleiing

Den litterære analysen vil utgjera hovuddelen av oppgåva, og eg vil undersøke korleis ein tekst kan ta musikalske verkemiddel opp i seg. Her vil eg bruke teoriane til Werner Wolf for å påvise ulike former for musikalisert litteratur. Eg vil òg vise korleis tekst kan vera med på å påverke det musikalske uttrykket. Nøkkelen her ligg i dei ulike stadene i *Nenia*. Særleg er kjensla av ein heim og sansing av natur knytt til skaparkraft og kreativitet. Denne lesinga vil brukast vidare i neste kapittel, der eg undersøker korleis librettoen er brukt som førelegg for musikken. Aller fyrst vil eg kort presentere stoffet i librettoen. Gjennom å sjå på nokre omgrep frå dramateori, skal vi transportere oss vidare til ein analyse av stad og intermedialitet.

3.2 Analyseverkty og nokre utfordringar

Noko av utfordringa med å analysere ein libretto gjeld sjølve sjangerspørsmålet. Er ein libretto ein fullverdig litterær sjanger, eller blir teksten realisert fyrst i møte med musikken? Skal ein handsame den skrivne teksten som noko uferdig, som eit førelegg som skal adapterast, som eit drama, eller som eit dikt eller ein prosatekst? Skal ein gå ut i frå at teksten er skapt for å lyttast til, eller vil forfattaren ta i bruk litterære verkemiddel som er knytt til den skrivne teksten? Desse spørsmåla har eg ikkje funne gode svar på, men har meir måtta bestemme meg for å sjå librettoen på den eine eller andre måten. I denne analysen vurderer eg librettoen fyrst og fremst som litteratur, og vekslar på å bruke dramaturgi, teoriar om lyrikk, stadteori og teoriar om intermedialitet. Eg tek utgangspunkt i den versjonen Paal-Helge Haugen skreiv fyrst, utan kommentarar og innspel frå komponist.

Eg måtte særleg bestemme om eg ville handsame librettoen som eit episk eller dramatisk stoff. På den eine sida er librettoen skriven som eit drama. Det finst berre dialogar og ingen forteljar. Samtidig handlar stoffet om andre ting enn det som skjer her og nå. Fleire av karakterane er ikkje «ekte» i den fiksjonelle verda, men berre førestillingar for Fartein. Når vi likevel høyrer desse personane, kunne vi argumentere for at det er Fartein som fortel oss dette, og at Fartein blir ein slags forteljar. Men sidan det aldri blir markert nokon tydeleg forteljarinstans, og fordi librettoen skal realiserast på ei scene, synest eg det er mest riktig å analysere den som eit drama.

Ein annan ting eg vil nemne er bruken av biografisk materiale. Fartein Valen er ein ekte person, og det finst mange interessante skildringar frå livet hans. Nokre gonger er det naturleg å bruke biografiske fakta for å tolke ulike sider ved librettoen, samtidig som det kan vera med på å redusere

librettoen frå eit kunstnarisk verk til eit historisk dokument. Eg vil fyrst og fremst forsøke å la Fartein vera ein litterær karakter, der primærkjelda er librettoen. I avsnitta om stader, vil eg likevel nytte meg av biografisk materiale, sidan dei kan fortelja noko om korleis eksistensen kan ha vore på dei ulike stadene.

3.3 Librettoen som drama

For å presentere stoffet i *Nenia*, synest eg det gjev meining å gå gjennom librettoen som ein dramatisk tekst. Som verkty vil eg bruke fire ulike inngangar henta frå boka *Dramaturgi*.⁹¹ Sjølv om desse mest er meint for eit praktisk arbeid med eit teaterstykke, synest eg dei òg passar som eit utgangspunkt for ein analyse, sidan dei tek for seg svært grunnleggjande element. Dei fire inngangane er tid, rom, kropp og tekst – der ein kan nytte spørsmåla når, kvar, kven og kva. Kropp tolkar eg som kva personar som er med og korleis dei framstår, og tekst tolkar eg som historia og hendingane i stykket. I det følgjande vil eg gå gjennom desse punkta, og funna vil eg bruke i neste delkapittel der eg skal gjera ein djupare analyse av stadene i librettoen.

Tid

Tida i *Nenia* går føre seg på to ulike nivå. Sjølve handlinga utspelar seg i løpet av ein dag, der historia blir fortald i presens. Librettoen startar slik: «Eg må sjå til rosene. / Men ikkje ennå. / Det er så mørkt./ Så grått og mørkt.»⁹² Samtidig finn vi ei rekke tilbakeblikk der vi går attende til tidlegare hendingar. Desse minna strekkjer seg heilt attende til dei tidlege barneåra i Fartein sitt liv, og blir fortalde i preteritum: «Stod med far under stjerner / under himmelens stjerner / på dekket av båten / på veg mot det fjerne». Spenninga i handlinga blir såleis ikkje bygd opp etter eit kronologisk forløp her og nå, men oppstår som friksjon mellom ulike tidlegare hendingar. Dei innskotne tilbakeblikka fører òg til at dei ulike nivåa i tida blandar seg, og at ein ikkje alltid er sikker på kva som høyrer til nåtida og fortida.

I starten av librettoen står det at det er morgon, og Fartein seier at det er mørkt. Det er vinter og sola er truleg ikkje oppe enno. Heilt på slutten seier Sigrid at det er seint nå. Handlinga går dermed føre seg innanfor ein dag. I sanntid varar stykket under to timar, så forteljingas tid går litt fortare enn det tek å utføre handlingane. Librettoen tek til *in medias res*, midt i handlinga. Etter kvart blir det nytta eit retrospektivt grep, for å bringe dei tidlegare hendingane fram til nåtida.

⁹¹ Gladsø m. fl. 2005: 192

⁹² *Nenia*: 4

Tidsløpet frå morgon og kveld er òg eit innarbeidd bilde på liv og død. Fartein fortel om livet sitt frå han er heilt liten og fram til i dag, da han er ein eldre mann. Stykket avsluttar med desse versa: «Til slutt berre havet / Det veldige havet / Til slutt berre bårer / og himmel og hav.»⁹³ Dette kan verke som eit frampeik mot døden og æva. Havet og himmelen verkar avsluttande også når det gjeld forma på librettoen. Det fyrste minnet Fartein har, er frå reisa til Madagaskar. Dei to tinga han skildrar er det veldige havet og den skinande stjernehimmlen. Himmelen og havet blir dermed både det fyrste og siste i librettoen.

Innanfor teksten finst det ein distanse i tid mellom nåtida og fortida, men det finst også ein ytre distanse. Librettoen er skriven i 2013 og ber preg av ei moderne form og vår tids språk. Sjølv om dette kanskje gjer librettoen mindre historisk korrekt, gjev det oss ei moglegheit til å kjenne større nærleik til stoffet, sidan det er kledd i eit språk og ein kontekst vi kan kjenne oss att i. Utfordringa med å skrive frå ei anna tid er å fange det tidstypiske. Eller så kan det vera eit poeng å mikse uttrykk frå ulike epokar. Eit døme på ein anakronisme er når Fartein seier: «atter såg eg himlen i Berlin»⁹⁴. Dette må lesast som ei referanse til den kjende filmen *Der Himmel über Berlin*, ein film som vart utgjeven i 1987, over 40 år etter forteljetida i *Nenia*. Ei slik referanse kan vera ein glipp, eller det kan understreke avstanden i tid, og opne opp for tolkingar og assosiasjonar som berre er moglege for dagens lesarar.

Rom

I likskap med tida, ber rommet preg av ei todeling mellom det konkrete her og nå, og den abstrakte fortida. Alt tek til i Fartein og Sigrid sin heim i Valevåg på Vestlandet. Vi forlèt aldri dette huset, men fantasien tek oss med til heilt andre stader: Madagaskar, Berlin og Mallorca. Det står lite i sceneinstruksjonane om at scenene skal endrast visuelt mellom dei ulike stadene. I nokre scener står det at det skal projiserast bilde på veggen bak scena. Elles er det opp til det musikalske uttrykket og personane på scena å realisere dei ulike stadene gjennom stemmer, mimikk og rørsle.

Den einaste sceneinstruksjonen i forordet i librettoen er ei skildring av eit indre rom og ei projeksjonsflate. Det finst ingen skildringar av interiør eller klede. Det knappe scenebildet har både ei praktisk og ei estetisk side. Vi må anta at ei lita oppsetjing som dette, som ikkje er tilknytt ein større institusjon, har eit lite budsjett til rådighet. Å ha ulikt interiør som representerer dei ulike stadene vil stille større krav til framføringsstad, scenearbeidarar og øvingstid. Samtidig vil ein tydelegare visuell representasjon ironisk nok kunne føre til eit brot på illusjonen, sidan vi ikkje *er*

⁹³ *Nenia*: 28

⁹⁴ *Nenia*: 18

på dei ulike stadene det blir vist til, vi tek berre del i Farteins fantasiverd. Slik sett verkar ein bildeprojeksjon bra, sidan den antyder bilda Fartein ser for seg, utan at vi går ut av det faktiske rommet vi er i.

Det er altså ikkje eit poeng å skapa eit tidsriktig scenerom som etterliknar det ekte miljøet. Nancy Kindelan kallar slik type teater for imagistisk teater, «som i modernismens bilde og med arv fra realismen har fokus på '... virkelighetsinntrykk som overskrider materialismens reduserende natur'.»⁹⁵ Med Freud endra realismen seg frå eit fokus på det ytre og samfunnsmessige til det indre psykologiske. Sanninga kunne like gjerne vera umedviten og ulogisk, og teateret gjekk frå å reprodusere den ytre verkelegheita til å sjå på ulike lag av potensiell verkelegheit. Mykje av denne potensielle verkelegheita kan ligge bevart i minnet, og det «inviterer publikum til medskapelse»⁹⁶, i staden for å berre vera ein mottakar.

Personar

Tid og rom er storleikar som alltid blir sansa gjennom ein kropp, og dei to dimensjonane blir sjeldan interessante før vi puttar menneske inn i dei. Difor er det nødvendig å sjå korleis dei ulike personane i librettoen reagerer ut frå kva tid og rom dei opptrer i.

Det er få instruksjonar om personane i teksten, det vi lærer om dei blir uttrykt gjennom det dei seier sjølve. Det er naturlegvis Fartein som er den mest komplekse personen i *Nenia*, men før vi går nærare inn på karakteren hans, vil eg sjå litt på dei andre som er med i librettoen. Systema Sigrid er den einaste andre «verkelege» personen i *Nenia*, og ho er ein sterk markør for å vise om teksten utspelar seg i den fysiske verda eller i minneverda. Alt frå fyrste scene er Sigrid den optimistiske og klare motsatsen til Fartein. Når han uroar seg for rosene, svarar Sigrid at han ikkje skal vera redd. «Kanskje lever fleire roser enn du trur.» Sigrid blir òg eit middel for at Fartein skal koma i gang med minneprosessen sin. Han vil fortelja henne om draumen han hadde i natt, og dette blir den fyrste ansatsen til ei idéverd.

Sigrid har dekt bordet, men Fartein kjem ikkje. Ho seier: «Eg har venta lenge på deg / Eg har alltid venta på deg.» Sigrid framstår nesten som ei Peer Gyntsk Solveig. Rett nok må ho ikkje vente like lenge som Solveig, men ho er den som er att heime medan mannen er ute i verda. Sjølv om Sigrid er den som ventar, er ho også den som er sterkast i trua – både på Gud, og på det musikalske kallet som Fartein har. Ho seier i slutten av librettoen at ho alltid blir med Fartein, «aller mest når dagane

⁹⁵ Gladsø m.fl. 2005: 117

⁹⁶ Gladsø m.fl. 2005: 117

er mørke». Sigrid er standhaftig, sterk og støttande. Ho viser lita utvikling frå start til slutt, og er heile vegen den omsorgsfulle og trygge systema som Fartein kan lene seg på. Det gjer ho til ein langt flatare person enn Fartein. Samtidig kan ein tenkje seg at personen Fartein treng ein kontrast eller ein motsats, og at Sigrid har denne rolla.

Språket til Sigrid er sikkert. Ho kjem med klare og konsise setningar der ho nærast konstaterer ting, som i desse eksempla: «Du skal ikkje vere redd»⁹⁷, «Eg har alltid venta på deg»⁹⁸ og «Du henta røysta ned til oss»⁹⁹. Ein kan stille spørsmål ved desse bastante ytringane. For eksempel seier ho «Det var verdt det»¹⁰⁰ når Fartein undrar på om han har betalt ein for høg pris for komponistgjerninga si. Det verkar nesten unaturleg å vera så sikker på dette, og kanskje prøver ho å framstå sterkare enn det ho eigentleg er, fordi Fartein treng styrken hennar.

I programheftet skriv Paal-Helge Haugen: «Før dagen tonar ut, er vi attende i kvardagen, saman med den alltid trufaste systema Sigrid. Ho forstår han. Ho forstår kanskje også noko som han sjølv ikkje forstår.» Slik sett verkar librettoen også å vera ein hyllest til Sigrid, men framstillinga av ho gjer ho mindre menneskeleg og meir typete enn Fartein.

Dei tre personane Mann (M), Kvinne (K) og Gut er ikkje fysiske karakterar, men tilhøyrer minneverda. Haugen skriv i forordet til librettoen om desse karakterane:

Karakterane M og K dannar eit eige nivå i operaen; dei er å rekne som projeksjonar av FVs tankar, minne, redsler, håp – men også muligheter som aldri vart realiserte. Dei er altså ikkje fysisk sett 'verkelege' for FV; dei er heller ingen hallusinasjonar som han er merksam på. Difor er det ingen situasjonsbetinga reaksjonar frå FV (eller SV) i høve til desse to karakterane. Dei så å seie 'heimsøker' FV på eit reint mentalt nivå, dei er motstemmer og medstemmer til den ransakinga han gjennomfører. Det er altså ingen handlingsmessig/fysisk interaksjon mellom FV og SV på den eine sida, og M og K på den andre – med eitt viktig unntak: Heilt i slutten av operaen går dei to plana (eller nivåa) opp i kvarandre, i skikkelsane til SV og Guten.

I og for seg kan ein seie at figurane M og K har same 'status' eller same funksjon som dei projiserte bileta: Element av FVs minne og forestillingar.

Dei tre karakterane er viktige for at librettoen skal fungere frå ei scene. Det som fungerer som monologar i ein skriven tekst, treng andre stemmer og kroppar når det blir dramatisert. Motstemmer og medstemmer må fysisk vera andre stemmer. Når Mann og Kvinne entrar scena, markerer dei tydeleg at vi er i minneverda, samtidig som dei gjev minna ein ufrivillig karakter. Det er ikkje Fartein som tenkjer alt dette av seg sjølv, men stemmene pressar seg fram og «heimsøker» han av

⁹⁷ *Nenia*: 4

⁹⁸ *Nenia*: 10

⁹⁹ *Nenia*: 12

¹⁰⁰ *Nenia*: 12

utanforståande krefter. Det er altså ikkje nokon fysisk interaksjon mellom Fartein og Sigrid på den eine sida, og Mann og Kvinne på den andre. Dei to karakterane er umoglege å gripe, umoglege å kontrollere. Fartein nærmar seg karakterane mange gonger, og er i tett samspel dei, men dei forblir utanfor rekkevidde. Dei er inne i eit mentalt rom han ikkje kan gå inn i. Dette involverer eit samspel på det auditive nivået: Fartein og karakterane er i dialog med kvarandre, syng med og mot kvarandre, stemmene blandar seg. På det visuelle nivået oppstår det ikkje kontakt. Slik sett spelar teksten mykje opp til musikken, sidan interaksjonen mellom personane foregår i lydbildet.

Som Haugen skriv i forordet, er det eitt unntak når det gjeld fysisk kontakt mellom karakterane. Heilt til slutt står det i librettoen at Guten kjem inn med reiseklede, Sigrid kyssar han på panna og han forsvinn ut av syne.¹⁰¹ Det er interessant at Sigrid – som ikkje har innpass i tankane til Fartein – er den som oppnår kontakt med dei. Sidan Fartein sjølv ikkje maktar å koma i direkte kontakt med desse indre stemmene, greier han heller ikkje å få dei til å forsvinne. Han pratar med og mot stemmene, og er såleis på same nivå som dei, og kan ikkje utøve noka myndigheit over dei. Sigrid høyrer ikkje stemmene og er aldri i dialog med dei, og kanskje nettopp difor klarar ho å koma i fysisk kontakt med Guten. Det symboltunge kysset kan tolkast som at Sigrid ser og anerkjenner Fartein sine indre konflikter, og at det er ho som kan få dei til å gå bort. Ho får nærast ein slags frelsar-funksjon, og dette gjev henne mykje makt, sidan det er ho som sit på nøkkelen til Farteins ve og vel.

Fartein er ein kompleks person, med motstridande meiningar og ei tydeleg utvikling frå start til slutt. Han endrar seg undervegs, og librettoen fungerer meir «dannande» for hans del enn for systema. Språket til Fartein er prega av usikkerheit og reservasjon. Han seier mellom anna at «Eg må ha tru»,¹⁰² som verkar meir resignert og tvungent enn til dømes vil ytringane «Eg vil ha tru» eller «Eg skal ha tru». Vi finn mange døme på usikkerheita til Fartein gjennom språket han nyttar. Han stiller mange spørsmål, til dømes «Skulle eg gi meg over? / Skulle eg slutte å håpe?»¹⁰³ eller «Var det eit kall? / Eg veit ikkje»¹⁰⁴. Han nyttar ofte ordet kanskje, og pratar om både å lengte og å leite. Vi ser på eine sida ein søkande person, som alltid må «la seg jage», på den andre sida ein bakoverskodande og nostalgisk person.

Den største ambivalensen er knytt til musikken og kallet. Her seier Fartein nokre motstridande ting. Når han tenkjer på alt det fryktelege som skjer under krigen, kor mykje vondt det er på jorda,

¹⁰¹ Dette vart gjort annleis i den faktiske framsyninga

¹⁰² *Nenia*: 4

¹⁰³ *Nenia*: 9

¹⁰⁴ *Nenia*: 11

nettopp da ser han kor nødvendig musikken er: «Eg høyrde / Gud hjelpe meg, eg høyrde / og endå måtte eg skrive / skrive fram det vakre / nettopp då / meir enn før / Skulle eg gi meg over? / Skulle eg slutte å håpe? / Eg ville håpe / Eg bad ei bøn / i svarte noteteikn / på kvitt papir»¹⁰⁵. Like eins som snøklokkene finn vegen opp av den kalde jorda etter ein hard vinter, vil det vakre finne vegen gjennom det vonde. Seinare er Fartein meir usikker på om han har kjent eit kall: «Var det eit kall? / Eg veit ikkje / Men noko var det som kalla / Eg lytta etter ei røyst / Stundom trudde eg / Stundom visste eg / Stundom høyrde eg røysta / den røysta eg høyrde stundom»¹⁰⁶ Og sjølv om han stundom har hatt eit kall, ei røyst å følgje, så føler han kanskje at prisen han har betalt har vore for høg: «Men var det verdt det? / Alle åra / All ventinga / Alle forsøk»¹⁰⁷.

Seinare viser Fartein ei urokkeleg tru på musikken, og på seg sjølv som musikkens sendebod: «Skittviktige spissborgarar! / Musikkjævlar! / Har eg bede dei like meg? / Eg er berre handa som skriv / Musikkens hand / Meg kan dei ikkje røre / Musikk er ikkje reknestykke / To pluss to kan bli uendeleg / og uendeleg kan bli / eit lite punkt, eit sandkorn / eit støvkorn av marmor / der æva glimtar»¹⁰⁸. I møte med seg sjølv er Fartein usikker på forholdet til musikken, men i møte med resten av verda blir han ubøyeleg.

Etter utfallet mot kritikarane fell Fartein til ro. Språket blir med eitt meir sikkert. «Eg trur / Eg veit / Det skal spire igjen / Det skal vekse etter vinteren». Raseriet har vekt ei optimisme i han. Oppgjeret med fortida gjer at han heller ikkje fryktar framtida. Når Fartein heilt til slutt seier «Det er seint nå / og skal bli seinare // La det bli seinare / *in Gottes Zeit // Schlafes Bruder* / Han kjem nok / Han kjem når han skal», må det kunne tolkast som ei forsoning ikkje berre med fortida, men også med døden.

Hendingar

Når vi har plassert dei ulike karakterane inn i librettoens tid og rom, kjem vi fram historia og hendingane i teksten. Eg vil seia litt om strukturen i verket, korleis spenninga er konstituert og kva for hendingar som følgjer kvarandre. Ved å sjå på dei ulike delane, vil ein også kunne seia noko om heilskapen, og eg vil forsøke å peike ut nokre ulike ting teksten kan tyde.

Det er ei ganske tydeleg tredeling i librettoen. Den fyrste scena innleier librettoen, presenterer nåtida og situasjonen, der vi er midt inne i ein hard vinter og krigstid. Draumen om Johann Sebastians hage fører oss vidare til midtdelen og alle minnesekvensane. Dette partiet blir toppa av

¹⁰⁵ *Nenia*: 9-10

¹⁰⁶ *Nenia*: 11

¹⁰⁷ *Nenia*: 12

¹⁰⁸ *Nenia*: 22-23

kritikken av musikk, som fører oss attende til nåtida. I den siste scena er det tid for refleksjon, og librettoen blir avrunda og avslutta. Utviklinga følgjer dermed ei ganske tradisjonell kurve, der situasjonen blir presentert, eit problem oppstår, og det kjem ei løysing til slutt.

Jakob Lothe skriv i *Fiksjon og film* at «ei hending treng ikkje nødvendigvis ta form av ytre, dramatisk handling. Å insistere på eit absolutt skilje mellom tilstand (som noko statisk) og hending (som del av ein prosess) er vanskeleg, for ein prosess er gjerne sett saman av mange supplerande tilstandar og augeblinkar.»¹⁰⁹ I *Nenia* er hendingane i liten grad del av ein ytre prosess. Vi kan oppsummere handlinga omtrent slik: Det er morgon og Fartein er uroleg for rosene sine, han pratar med Sigrid, ho seier at maten er klar og at han kan koma, Fartein tenkjer på livet sitt, medan Sigrid ventar, det blir kveld. Til gjengjeld inneheld librettoen ei rekke situasjonar og tilstandar, og med dette perspektivet står vi ovanfor ei mykje meir komplisert historie.

Nokre av hovudfunksjonane i *Nenia* er, slik eg ser det, å vise fram dei komplekse sidene ved Fartein, å iscenesetja han som både ein sterk og ein sårbar person, og å vise fram det sterke forholdet til systera. Fartein opplever alt frå uro, redsel, glede, nostalgi og melankoli til sinne, ømheit og lengt. Det er interessant korleis desse kjenslene blir framkalla og korleis dei står i kontrast til kvarandre. Her blir det teke i bruk ein del ytre element, og musikken til å ha ei viktig rolle, noko eg kjem attende til seinare. I librettoen er teksten flytande utan oppdeling i ulike scener eller andre brot. Det er ingen typografiske teikn som illustrerer dei ulike endringane i teksten. F.eks. er det vanskeleg å veta om det er fortid eller noko som skjer her og nå når Fartein seier «Dødsfly over Siggjo / Død ut av skyene». I partituret går musikken også fortløpande frå ei scene til ei anna, men kvar scene blir innleidd med eit musikalsk Valen-sitat. Dei ulike scenene står også i programmet, slik at publikum kan følgje med i dei ulike partia.

I librettoen er det uklart akkurat kvar ein befinn seg til ei kvar tid, sidan den ikkje er utstyrt med overordna scener som «Berlin» eller «Mallorca». Her må vi leite etter motivasjonen i sjølve teksten, og sjå etter kva det er som vekker dei ulike kjenslene. Eg har vald å skilja mellom det eg kallar grunnstemning og minne. Grunnstemninga er dei tankane som krinsar rundt den nåtidige situasjonen og den nære fortida. Det er krig, Europa står i brann og vinteren har vore spesielt hard. Dette er tankar som Fartein stadig kjem attende til, og som blir utløyst av hendingar som skjer der og da. For eksempel blir han uroleg når han tenkjer på krigsfly som kan koma. Nettopp krigen og den urolege situasjonen kan fungere som ein overordna motivasjon for å tenkje attende til tidlegare ting. Framtida er usikker, det er vanskeleg å håpe på noko godt, kanskje det er tryggare å tenkje

¹⁰⁹ Lothe 2003: 111

bakover enn å tenkje framover.

Dei hendingane som ikkje er del av grunnstemninga, er kronologisk oppbygd slik at scenene frå barndom, ungdom og vaksenliv følger kvarandre. Det er ofte sitat frå andre verk som fører teksten framover. Den fyrste impulsen til endring vekk frå grunnstemninga kjem når Fartein vil fortelja kva han drøymde i natt. Han fortel om Johann Sebastian sin hage. Det var roser der, og «Guds mønster. / Guds orden.» Draumen kan symbolisere eit håp om at det går bra med rosene, og at det finst ein harmoni, ei høgare meining bak alt. Når Fartein fortel om draumen, hugsar han eit sitat frå Bach si kantate *Wachet auf, ruft uns die Stimme*¹¹⁰, og dette blir ei opning til minna. På ei side er det kanskje ironisk at det er ei oppfordring om å vakne opp, som fører til at Fartein fell inn i denne minnemodusen, på ei anna side er det kanskje meininga å vakne opp frå kvardagslege tankar og sjå ting i ein større samanheng.

Det neste minnet, kjem nokså umotivert. Fartein og Sigrid pratar om kallet hans. Sigrid seier at ei rose er vakrast rett før ho opnar seg, då er alt mogleg, og Fartein svarar: «Då er alt mogeleg / slik det var / då vi var barn / eg og du / Hugsar du? / Hugsar du Madagaskar?». Ein tanke om at alt er mogleg, fører Fartein attende til barndommen, og den ubegrensa kjensla barn kan ha. Minna om Madagaskar er gode, verda var frodig og pulserande, og menneska del av noko større.

Eit sitat frå Walt Whitman, framført som ein dialog mellom Fartein og Kvinna, fører vidare til minnet om Berlin: «Walk with me toward the unknown region». Studietida i Berlin står fram som ei tid da Fartein var i ukjend terreng, både reint geografisk, men også kunstnarisk. Fartein skildrar Berlin som mørkt og framandgjerande, ein stad utan inspirasjon, men der han blir redda av Johann Sebastian Bach sin musikk.

Etter eit tekstleg sitat frå Bach presentert av Mannen, fortset Fartein å tenkje på nådens rose som han såg i Valdemosa, og vi går over i eit lyrisk parti med ein duett om blomane som finst der. Fartein uttrykkjer eit ynske om å bli høyrd, men konstaterer at mange ikkje vil høyre. Idyllen går over i kaos, og dei kritiske røystene kjem og framkallar sinne. Etterkvart roar Fartein seg ned, og går attende til grunnstemninga. Avslutninga er av ein forsonande karakter, der Fartein aksepterer fortida og ikkje er lenger redd for framtida.

Som regel kjem endringane i stemning frå ein ytre påverknad, slik som draumen om Johann Sebastian eller dei ulike sitata. Men motivasjonen for dei ulike sitata og endringane er ikkje alltid

¹¹⁰ J.S. Bach BWV 140

like tydeleg. I librettoen står det fleire stader at ulike bilde skal projiserast på veggen bak. I forordet skriv Paal-Helge Haugen at bildeprojeksjonen fysisk sett ikkje er verkeleg for Fartein, men heller ikkje hallusinasjonar. Det er element av minne og førestillingar. Bilda vil såleis visualisere tankane til Fartein og gjera dei tydelege for publikum, og vera signal om at noko nytt er på veg. Det som librettoen ikkje kan uttrykke med ord, forsøker den å uttrykke visuelt.

For å oppsummere, kan vi sjå på funna så langt i lys av Aristoteles' prinsipp om eining innan tid, stad og handling. Sjølv om teateret for lenge sidan har brote med krava om dei tre einingane, er det likevel noko som har prega det vestelege kunst- og teatersynet i stor grad. Også i dag er det vanleg å ta utgangspunkt i desse, og det kan seia noko om heilskapen i stykket, og kva type dramaform vi har med å gjera.

Aristoteles uttalar seg konkret om handlinga i ei tragedie. Den skal vera avslutta og fullstendig, og innhalde ein begynnelse, ein midtdel og ein slutt. Desse delane skal stå i ein nødvendig samanheng med kvarandre, og følgje kvarandre etter prinsipp om årsak og verknad.¹¹¹ Om tida og staden står det i *Poetikken* at «scenen bare bør vise ett sted om gangen, og at stykkets handling bør foregå innen et solomløp eller litt mer.»¹¹² Dette er litt vage formuleringar, som av renessanseteoretikarar vart tolka i yttarste konsekvens: at forteljingas tid er den same som tida det tek å utføre handlingane, og at scena må representere den same staden gjennom heile stykket. Desse krava vart truleg tolka så strengt grunna synet på kunsten som ei etterlikning og som noko sannsynleg.

Handlinga i *Nenia* har etter mitt syn ein tydeleg begynnelse, midtdel og slutt. Men dei ulike delane følgjer ikkje kvarandre logisk, men snarare ved assosiasjon. Sjølv om tilbakeblikka er organisert kronologisk, er det ingen direkte årsakssamanheng mellom dei. Logikken i librettoen er av ein meir kunstnarisk art. Handlinga vil dermed ikkje falle saman dersom ein skulle fjerne ein del av librettoen, men den ville blitt annleis.

Fartein går aldri ut av rommet han er i, og scena viser berre denne eine staden. Men scenene foregår også mange andre stader enn der Fartein er akkurat nå, og slik sett bryt librettoen på eitt vis med eininga i rom. Det same problemet gjeld tida, som held seg godt innanfor eit «solomløp». Slik sett blir kravet om eining innan tid halde. Samtidig foregår den største delen av librettoen i fortida. Sjølv om teksten blir direkte framstilt gjennom dialogar, er mykje av stoffet av ein forteljande karakter. Vi høyrer minne frå eit heilt liv, og slik sett sprenger stoffet tidas eining. Dei tre einingane blir dermed

¹¹¹ Gladsø m.fl. 2005: 29

¹¹² Gladsjø m.fl. 2005: 45

på eitt vis haldne, på eit anna vis brotne. Det retrospektive grepet gjer at tida og rommet kan overskridast, samtidig som vi er her og nå. På mange måtar kan vi seia at det er eit episk stoff i ei dramatisk form.

Når vi er inne på episk stoff i dramatisk form, er det naturleg å nemne Ibsen. Akkurat som i *Nenia* er Ibsen kjend for eit retrospektivt grep og stykke som opnar in medias res. Konfliktane i stykka skjer i nåtid, men består av avsløringar frå fortida. Karakterane ber på hemmelegheiter dei har forsøkt å skjule, men som dei nå må ta konsekvensane av. Men Fartein har ikkje noko å skjule, slik Ibsens karakterar ofte har. Han avslører ingen hemmelegheiter. Konflikten i *Nenia* er ikkje mellom ulike karakterar, men er ein indre konflikt i Fartein sjølv.

Konflikten er likevel ikkje berre på eit indre plan i *Nenia*. Særleg i scena der Fartein høyrer dei kritiske røystene til musikkmeldarane, merkar vi ei spenning mellom enkeltmennesket og samfunnet. Ved å følgje sine eigne ideal, bryt han med samfunnets forventningar. Denne problemstillinga ser vi også hjå Ibsen: «For Ibsen virker det å være kontekstavhengig hva som er etisk riktig å gjøre for ulike individer, det rette og sanne kan ikke etableres som en felles samfunnsnorm.»¹¹³ Problema Fartein opplever gjeld kanskje ikkje etikk, men estetikk. Han dannar sitt eige musikalske språk, men blir ikkje alltid forstått. Det rette og sanne kan ikkje etablerast som ein felles samfunnsnorm – heller ikkje det skjønne.

3.4 Stad

Scenerommet er det fyrste som er skildra i forordet til librettoen: «Scenen må vere slik oppbygd at der er eitt eller fleire 'indre rom' (sjå skisse ovanfor); dette er ein integrert del av dramaturgien»¹¹⁴. Den som les librettoen blir med andre ord straks introdusert for rommet og betydninga av dette. Men det finst knapt skildringar av rommet Fartein er i, det er lite fysisk å gripe fatt i. Det einaste vi får veta ut i frå librettoen er at Fartein har ein rosehage og at Sigrid har dekt bordet. Dei ulike stadene som blir skildra har ikkje nokon fysisk nærleik, men i staden eit åndeleg slektskap. Alle dei ulike minna gjev ei kjensle av å vera i fleire forskjellige rom samtidig, og legg seg tett opp til intensjonen om dei indre romma som står skildra i forordet. Sidan vi veit så lite om dei konkrete omgjevnadane og sidan alle forflyttingane er på eit mentalt nivå, gjev det meining å analysere ut i frå den fenomenologiske tilnærminga til staden. Samtidig blir det nemnt mange konkrete geografiske stader i librettoen, som det vil vera naturleg å undersøke nærare. Eg vil difor starte med

¹¹³ Gladsø m.fl. 2005: 113

¹¹⁴ Haugen i forordet

å gå gjennom dei konkrete stadene. Seinare vil eg sjå på meir abstrakte stader som heimen, eksilet og reisa. Eg vil både skrive om librettoen som heilskap og gjera nokre nedslag ulike stader for å sjå korleis vi kan lesa dei – både delar i lys av teoriar frå Casey og Lefebvre.

Av verkelege stader blir Valevåg (og utsikten til Siggjo), Madagaskar, Berlin og Valdemosa (på Mallorca) nemnde med namn. Desse stadene er svært ulike. Valevåg er ein liten tettstad mellom Stord og Haugesund, og låg tidlegare i Valestrand kommune. På 40-talet budde det omlag 1200 menneske her. Det karrige kystlandskapet og den norske landsbygda står i sterk kontrast til Madagaskar, dit Fartein reiste alt som to-åring i 1889. Madagaskar fekk på denne tida militær og økonomisk støtte frå Storbritannia, og misjonærar frå heile Europa reiste dit. I 1896 vart øya kolonisert av Frankrike, med alt det høyrde med av språkleg og kulturell kontroll. Det varme og fuktige tropiske klimaet var også uvant for ein nordmann. På starten av 1900-talet var Berlin som nå ein kulturell metropol, og tiltrekte seg svært mange nordiske studentar og kunstnarar. Ein slik storby vil symboliserer gjerne framsteget og teknologien, men òg det framande og einsame mennesket. Til slutt har vi Mallorca, ei spansk øy i Middelhavet. Øya har eit mildt klima og frodig blomsterliv. I breva han skreiv frå Mallorca, verkar staden nærast som eit paradys, og han har ein av sine mest produktive komponistperiodar medan han er der.

Vi har altså fire punkt som står nokså langt frå kvarandre, både geografisk, kulturelt og symbolsk: Den landlege heimlassen i Noreg, den frodige og mystiske kolonien i det indiske hav, den kulturelle, europeiske metropolen og den paradisiske middelhavsøya. Det er lett å tenkje seg at storbyen er den viktigaste staden i modernismen som vaks fram på Valens tid, men alle desse stadene er ein del av modernismens geografi. Per Thomas Andersen skriv om desse typologiske stadene:

Modernismen er knyttet materielt og mentalt til storbyen og det urbane rom, den er knyttet til koloniene der den hentet inspirasjon, og den dyrket mange utopiske steder, henlagt til fremtiden, til det indre, til det nye samfunn, til hjemstavenen – eller simpelthen til krigsskueplassen der verden skulle bli rensset. Mangfoldet er meget stort, og inneholder både reaksjonære og futuristiske forestillinger.¹¹⁵

Dei fire stadene i librettoen er fire ytterpunkter som står langt frå kvarandre, men gjennom librettoen blir det stadig knytt innbyrdes bindingar. I librettoens reise mellom desse ulike stadene drar vi ikkje frå a til b, frå start til mål. Vi kjem stadig attende til utgangspunktet, nemleg Valevåg. Vi begynner og sluttar her, staden blir gjenteke. Men staden er aldri identisk, den blir fornya kvar gong vi gjentek den. Når vi stadig kjem attende til heimen på Valevåg, hugsar vi opplevingane frå

¹¹⁵ Andersen 2008: 136

førre gong. Samtidig har vi lært noko nytt om dei andre stadene vi har vore innom som kan setjast i kontrast med heimen. Slik byggjer librettoen lag på lag med stader og opplevingar, og skapar ein slags palimpsest der nye ting blir skrivne inn medan vi framleis ser det gamle. Det er ei konstant veksling mellom ro, rørsle og reise.

Caseys tre måtar å forhalde seg til staden på kan omsetjast til ulike mentale stader eller stadium i librettoen. Vi startar i ro i heimen, samtalene gjeld det som er umiddelbart i tid og rom. Morgonen er mørk, maten er snart klar, rosene i hagen utanfor er svake. Med draumen om Johann Sebastian sin hage blir det opna opp for ei rørsle på staden. Vi er framleis i heimen, men draumen presenterer ein annan stad og ein annan eksistens. Temaa gjeld ikkje lenger det umiddelbare, men store spørsmål som religion, musikk og eit liv etter døden. Seinare slepp librettoen tak i heimen – omgjevnadane og Sigrid er heilt borte. Vi er på reise mellom to punkt; heimen og eksilet, nåtida og fortida, bevisstheit og fantasi. Skildringane vekslar mellom det sansbare og det abstrake. Vi reiser i andre rom, i andre tider. Reisa startar lengst vekk, både i tid, stad og bevisstheit. Vi er på Madagaskar, Fartein er to år, og minna tek form av draumeaktige stemningar. Etterkvart reiser vi nærmare utgangspunktet, via Berlin og Mallorca kjem vi til nær fortid og reelle ytringar (i form av eit utval positive og negative karakteristikkar av Valens musikk). Dette partiet er ein overgangssone i både tid og mentalt nivå, og etter denne scena er vi attende i heimen att. Nå er det nære ikkje lenger så viktig. Erfaringane i rørsle og reisa har opna eit nytt perspektiv, nemleg framtida. Det som i starten var konkret og umiddelbart, har nå blitt symbolsk. Dei verkelege rosene har blitt eit bilde på at verda skal bløme på nytt: «Det skal spire igjen / Det skal vekse etter vinteren.»¹¹⁶ Med denne vissheita kan alt falle til ro, og til slutt er det berre «bårer og himmel og hav».¹¹⁷

Valevåg

«Ein dag – eitt liv»¹¹⁸, skriv Haugen om librettoen. Den har plass til både dei store og dei små romma, dei store og små rytmane. Det konkrete rommet vi held til i er eit lite rom i eit hus i Valevåg, her finn vi kvardagens små rytmar. Ein står opp, går litt rundt i huset, set seg ned på stolar og reiser seg opp att, dekker på og av bord, ordnar til og ryddar opp. Alt skjer på nokre få kvadratmeter, rytmane er gjentakande. Det er dei sykliske rytmane som er knytt til naturen: døgnets veksling mellom dag og natt, årstidas veksling mellom vinter og vår. Livet i Valevåg er roleg på overflata, men uroleg på innsida. Fartein og Sigrid er opptekne av dei nære tinga: den mørke morgonen utan teikn til ljøs, rosene i hagen, maten på bordet og flya over Siggjo. Det kjem det få impulsar utanfrå, det er huset, hagen og minna som rår.

¹¹⁶ *Nenia*: 26

¹¹⁷ *Nenia*: 28

¹¹⁸ Haugen i programmet

Inne i den vesle stova til Fartein greier librettoen også å fange noko universelt. Stillstanden i huset triggjar noko bevegeleg, vi beveger oss i eit større rom, verdsrommet, under stjerner og over hav. Det er verda og livet som er grensene for tid og rom. I dette store perspektivet ser vi også dei store rytmane: fødsel og død, lange reiser rundt om i verda, årevis med studiar, arbeid og strev. Vi ser dei lineære rytmane, dei som ikkje blir gjentekne, men som alltid går vidare. Det er rytmar som er knytt til samfunnet og det sosiale. Også strukturen til librettoen fangar opp vekslinga mellom det sykliske og det lineære. Diskursen har ei gjentakande form, den startar og sluttar på Valevåg. Vi tek mange rundar ut i verda, men kjem alltid tilbake hit. Staden blir tilbakeskodane, og krinsar rundt seg sjølv. Vi kjem også stadig innom tema som musikk, religion og blomar. Samtidig er historia ei lineær forteljing frå barndom til alderdom, frå stad til stad. Tida kjem aldri attende og det skjer ei endring mot slutten, der innsikta i dei ulike stadene også endrar eksistensen her og nå: «Trøytt nå / og full av fred / Det er seint nå / og skal bli seinare / La det bli seinare / *in Gottes Zeit / Schlafes Bruder* / Han kjem nok / Han kjem når han skal.»¹¹⁹ Eit oppgjær eller ein aksept av fortida gjer at heimen igjen kan falle til ro, og dei som lev der kan uredde sjå framover mot det som skal koma.

Eg nemnde ovanfor at det er naturens rytmar som dominerer i Valevåg. Det er rutinar, det er føreseielege og gjentakande rytmar som heng saman med kroppens behov for mat og kvile, vekslinga mellom dag og natt, dei ulike årstidene som stadig kjem og går, rosehagen som vaknar til liv og bølgiene i havet. Det einaste elementet som kjem og bryt opp i desse rytmane er duringa frå krigsfly. Samfunnet rundt huset trengjer seg inn i form av ein illevarslande flystøy, og ein får kjensla av at det som er utanfor heimen er fiendtleg. Heimen i Valevåg er også det einaste huset Fartein befinn seg i gjennom heile librettoen. Alle andre scener er utandørs. Huset kan symbolisere ein slags barriere mellom dei subjekta som bur der og den kollektive folkemassen utanfor. Å gå inn i eit hus er å trekkje seg attende, å ikkje delta i offentlegheita. Dei andre stadene er han i større grad definert ut frå omgjevningane: eit barn av misjonærar, ein student blant andre studentar, ein turist på Mallorca. I huset kan Fartein vera eit subjekt. Huset er ein «kropp utanpå kroppen»¹²⁰, eit beskyttande skal, ein forhandlingsstad mellom natur og kultur.

Madagaskar

Valen sine fyrste minne er slett ikkje frå Valevåg. Alt som toåring var han med familien til Madagaskar. Dei var her i fem år, frå 1889 til 1894. Desse tidlege barneåra må ha forma Valen. Han vaks opp med gassisk språk, barnepike, frodig flora og fauna.¹²¹ Madagaskar har mykje spesiell

¹¹⁹ *Nenia*: 27

¹²⁰ Mai og Ringgaard 2010: 11

¹²¹ Tjøme 2012: 50

vegetasjon som berre finst der, kanskje er det også noko for Fartein som berre finst der: ein heim han aldri kom attende til.

Når ein er liten, kan ein dag verke uendeleg lang. Alle tinga rundt er store. Scena frå Madagaskar illustrerer denne barnlege iveren over alt rundt seg. Både tida og rommet ber preg av eit barnleg perspektiv. Skogen er ein levande grøn vegg, baobabtreet lever i tusen år, himmelen er utan ende med tallause stjerner. Inntrykka er sterke. Men vi merkar også spor av den eldre mannen. Språket er vaksent, skildringane er detaljerte. Det er tydeleg at ting har blitt lagt til i ettertid. Niser, delfinar og moreld er neppe eit minne frå ein toåring, men ord frå ein vaksen person. Den eldre mannen sine refleksjonar er med på å endre staden. Stemninga er barnets, med den endelause himmelen og det sukkande havet, medan språket tilhøyrer den eldre mannen.

På Madagaskar budde Valen-familien på ein eigendom som var omkrinsa av store rosehekkar.¹²² Rosene bind Madagaskar og Valevåg saman, og kanskje er det difor Fartein er bekymra for rosene i hagen på Valevåg: ved å ta vare på dei held han også liv i den fyrste heimen sin. I librettoen er det éi plante som blir namngjeven i scena frå Madagaskar, nemleg Baobab-treet. Dette treet ser ut som om det står opp-ned, med røtene opp i vêret. Kanskje symboliserer treet tilveret på Madagaskar, der mykje var så annleis frå Noreg. For Fartein var det nettopp dette som var det vanlege, og da familien seinare reiste heim, var det til ein framand heim Fartein ikkje hugsa. Baobab-treet blir av nokre kalla djevelens tre.¹²³ Dette kan lesast som eit frampeik mot Schönberg, som vart kalla «den moderne musikkens djevel» av sine motstandarar. Akkurat som treet er vendt opp-ned, vendte han opp-ned på den klassiske tonaliteten. Treet er eit varsel om kva som venta Fartein i Berlin, da han kom dit som student nesten tjue år seinare.

Berlin

Før Fartein Valen reiste til Berlin, studerte han eit par år i Oslo. Han følte seg ikkje heilt heime i det musikalske landskapet i Noreg, og forventninga til den europeiske storbyen og kulturelle metropolen var truleg ganske høg hjå den unge og ambisiøse studenten. Skuffelsen måtte ha vore desto større da det gjekk opp for han kor konservative lærarane hans var. På fritida gjekk Valen på konsertar og hørde moderne musikk som var bannlyst på musikkhøgskulen. Konflikten mellom ynsket om å skrive meir moderne musikk og krava frå komposisjonslæraren gjorde han fortvila.

Haugen lar åra i Berlin utspela seg gjennom ei kort scene der Fartein går på gata. «Ei skitten gate,

¹²² Tjøme 2012: 48

¹²³ Tjøme 2012: 48

grå og utan glede / som dagens siste lys knapt kunne nå.»¹²⁴ Ein by som er forlokkande på avstand, blir skitten og sørgeleg på nært hald. Mangelen på moderne impulsar fargar byen grå, mangelen på nyskaping gjer byen gamaldags og ulevande. Ironisk nok er det lyden ein gamal komponist, Bach, som lyser opp gata i Berlin. Kanskje hørde han noko hjå den gamle meisteren som kunne hjelpe han vidare i det musikalske landskapet. Vi kan merke oss at Fartein ikkje karakteriserer Bach som musikk frå ei anna tid, men som «lyden av ein annan verden»¹²⁵. Staden opphevar skiljet mellom tid og rom – ei anna tid kan like gjerne vera ei anna verd. Scena frå Berlin viser tydeleg korleis ein stad aldri kan vera nøytral, men blir konstituert gjennom ulike opplevingar. Staden blir brote mellom kroppen, kulturen og landskapet, som Casey skriv. Landskapet, den grå gata, møter kulturen i form av Bach sin musikk. Midt oppi dette møtet står kroppen og sansar det heile, den nye erfaringa endrar staden. Frå å vera grå og skitten blir gata med eitt lysande. Til og med himmelen openberrar seg. Den kanskje viktigaste eksistensielle eigenskapen ein stad kan ha, er å skapa ei tilknytning og ei kjensle av å høyre heime. Gjennom musikken blir staden og tilstanden endra frå ein lengsel vekk til nettopp ein tilhørsel.

Scena før Berlin avsluttar med desse orda: «Stundom stod eg på kanten / av det ukjende / Stundom vende eg meg bort / og gjekk attende / Musikken tok alltid imot meg». Desse versa peiker fram mot opplevinga i Berlin, der han går mot det ukjende og til slutt når ein kant. For å ikkje miste seg sjølv er han nøydd til å snu, gå attende til sin eigen musikk. Desse versa syner ei sterkare tru på musikken enn på mennesket. Musikken tek aldri feil, er aldri avvisande eller falsk, musikken er ein stad Fartein alltid kan vera.

Mallorca

På Mallorca kjem vi attende til rosa. Tidleg i librettoen seier Sigrid at «rosa er vakrast like før den opnar seg».¹²⁶ I scena frå Mallorca seier Fartein at rosene opna seg, og om kvelden lukkar den seg kring eit mysterium. Rosene opnar seg ein gong for dagen, og gjentek slik det vakre kvar dag. Valdemosia verkar som eit paradiso, ein stad ein kan stå heilt i ro og sjå på blomane. «Verden blømde / og eg.»¹²⁷ Fartein tek opp i seg det levande og frodige i naturen, og omset det til kreativ skaping. Den produktive komponistperioden – det musikalske byggverket – er igjen med på å fastsetje staden som blømande.

Blomepassasjen i denne scena er ein stad der rymta i forteljninga nesten stoppar opp. Det einaste

¹²⁴ *Nenia*: 18

¹²⁵ *Nenia*: 18

¹²⁶ *Nenia*: 12

¹²⁷ *Nenia*: 20

som blir sagt er namnet på blomar. Fartein og Kvinna ramser opp den same rekka med namn, men i motsett rekkjefølgje. Slik dannar dei ei sirkulær rytme, der starten for den eine blir slutten for den andre og vice versa. Dei to fyrste og to siste versa inneheld to blomenamn, dei tre i midten inneheld berre eitt. I sentrum for denne sirkelen står akasiar, som baa to seier samtidig. Også på papiret dannar teksten ein sirkel, eller ein blome:

Sypressar og pinjer	Oliven og mandel
Myrte og lilje	Jasmin og agave
Laurbær	Lavendel
Akasier	Akasier
Lavendel	Laurbær
Jasmin og agave	Myrte og lilje
Oliven og mandel	Sypressar og pinjer

Rytmen i forteljinga står nærast stille, samtidig som blomane refererer til naturen si endelause rytme der blomane veks og visnar i takt med årstidene. Men blomane har også ei anna, kortare rytme, der dei opnar seg når det fyrste solljoset kjem om morgonen, og lukkar seg om kvelden. «Om kvelden / då mørkret kom / lukka blomen seg / kring eit mysterium», seier Fartein. Han knyter blomen til noko mystisk og guddommeleg. Blomen er både mikro- og makrokosmos, ei lita rytme og ei stor rytme. Tida angår det korte augeblikket det blomen lukkar seg, men også naturens endelause syklus og den guddommelege æva. Rommet er både det vesle rommet som blomen lukkar seg om, og det store rommet som blir bore av «handa som held alt». Tida og rommet konstituerer staden som noko større enn seg sjølv.

Heimen

I teorikapitlet skreiv eg om Casey og staden som ei samling av minne. Også Gaston Bachelard skriv at minne er nært knytt rom.¹²⁸ Han er særleg oppteken av huset, og kva det betyr for oss som barn. Etter Bachelard sine teoriar, er det neppe tilfeldig at Fartein sin minneprosess går føre seg nettopp i heimen. Her er han omgjeven av det trygge, av dei romma og tinga som forma identiteten hans. Alt han har rundt seg er knytt til tidlegare hendingar, og er difor særst eigna til å setja i gang minne. «Dei opplevingane og inntrykka som fester seg som minne, kan vere erfaringsdannande i ei kreativ skrivehandling», skriv Lothe.¹²⁹ Vi må anta at ei kreativ skrivehandling også kan gjelde skriving av musikk, og ikkje berre tekst. For ein komponist vil skrivehandlinga ikkje berre vera «konstruksjon» av rytmar, akkordar og melodiar, men vil også ta utgangspunkt i erfaringsdannande opplevingar frå eige liv. Slik blir bakoverskodande tankar også knytt til framoverretta, kreativt arbeid. Det ligg altså

¹²⁸ Lothe 2003: 79

¹²⁹ Lothe 2003: 79

ein dobbel bevegelse i ein slik prosess: erfaringar i fortida blir til eit produkt i framtida. Det er nærliggande å tru at dei «heimsøkande» minna er forbunde med ein kreativ prosess hjå Fartein. Det at han tenkjer mykje på musikk og på kallet sitt, underbyggjer ein slik påstand. Det står lite om den ytre situasjonen i librettoen, og vi kan berre spekulere i om Fartein er midt i ein skriveprosess når handlinga utspelar seg. Kanskje er det nødvendig for han å oppsøke det vonde og uforløyste i seg sjølv, for å finne inspirasjon til å skrive fram det vakre, og laga ei «bøn i svarte noteteikn».

I forordet til librettoen står det at Fartein blir heimsøkt av fortida. Ordet *heimsøke* tyder å vitje eller gjeste, ofte brukt i ei negativ tyding der ein blir råka eller plaga av noko. «Straffe, prøve med ulykke, motgang og liknande: *Gud vil heimsøke dei for syndene deira*» skriv nynorskordboka som éin definisjon. Fartein blir nærast straffa av tidlegare hendingar og stemmer – eller han straffar seg sjølv. Men om vi deler opp ordet, blir tydinga ei anna. Å søke heim er det motsette av å vitje nokon. Fartein blir heimsøkt av minne, samtidig som han sjølv søker ein heim.

Heimen er eit viktig rom, både fysisk og metaforisk. Religion og trua på Gud blir ein slags heim, og i librettoen blir trua knytt saman med tid og rom: «Eg veit korleis Guds kjærleik er / Den er eit tomt klingande rom / som brått blir fylt / som du berre kan nå / ein augneblink / Du finn det / og misser det / og leitar på ny.»¹³⁰ Den religiøse staden er eit tomt rom som blir fylt av noko, men berre for ei kort periode. Staden må difor alltid gjenoppfinnast og gjenoplevast. Å tru er å vera på ei reise der du sjeldan kjem fram, og stadig må vidare.

Fartein finn kanskje ikkje heim i løpet av librettoen, men han finn trua på at han skal gjera det til slutt: «Ikkje bli trøysta / Ikkje bli byssa i svevn / Men endå kome heim / til ein større heim.»¹³¹ Det er naturleg å tolke dette som ei tru på å koma til himmelen, og at Fartein ikkje er redd for døden, men veit at den skal koma ein gong: «Han kjem nok / Han kjem når han skal.»

Nokre stader i librettoen er musikken og det religiøse knytt saman: «I same augneblinken / som han skapte verden – / Kanskje finst det ennå / ein liten rest av musikken / frå opphavet». Fartein prøver å finne fram til det religiøse gjennom musikken. Opphavet er starten på både tid og rom, og musikken høyrer til noko opphavleg som var her før menneska. Det finst ein stor musikk, ein utopi, som vi menneske berre høyrer ekkoet frå.

I foredraget *Dichterisch wohnet der Mensch* spør Heidegger: «'Men igennem hvad opnår vi et sted

¹³⁰ *Nenia*: 15

¹³¹ *Nenia*: 25

at bo?' Og svarer: 'Ved at bygge. Poetisk skabelse der lader os bo, er en måde at bygge på.'¹³² Igjen bytter eg ut poetisk skaping med musikalsk skaping, som gjev oss moglegheit til å tenkje at komponistgjerninga til Fartein er ein måte å byggje på. Med musikken byggjer han ein stad å bu, ein stad å vera heime. Vi ser eit sterkt døme på musikkens innverknad på Fartein i scena frå Berlin:

Det var ein gong ei gate i Berlin. / Ei skitten gate, grå og utan glede / som dagens siste lys knapt kunne nå. / Eg gjekk der mellom menneske / med sløkte andlet. Eg lengta heim. / Eit vindauga stod ope i den lumre kvelden, / og utan varsel kom det tonar der ifrå / som var det lyden av ein annan verden: / Eg høyrde Bach vart spela av eit menneske / der inne, Johann Sebastian, preludiet / i ciss-moll! Og gata lyste opp, forvandla / av musikken, som ein nåde. Eg kjende livet / strøyme gjennom trøyte lemer. Eg takka Gud / og atter såg eg himlen i Berlin.¹³³

Lyden av Bachs preludium i ciss-moll forandrar staden fullstendig. Frå ei ulukkeleg, mørk og trist gate til ei lysande, open og energisk gate. Marc Auge refererer til Vincent Descombes, som i ei bok om Proust spør kva som skal til for at ein person er heime. Ein heim er her meir kopla til eit retorisk territorium enn eit geografisk. «Personen er hjemme, når han er veltilpas i den retorik, der utfoldes af de mennesker, han deler sitt liv med», skriv Descombes. Heimens grense er der kommunikasjonen begynner å svikte. Når Fartein seier at han lengtar heim, kan vi med Descombes tolke det dit hen at Fartein ikkje er veltilpass i det miljøet han ferdast i. Musikken hans kommuniserer ikkje til folk rundt han. Men Bach er eit språk han forstår, ein heim å tre inn i.

Seinare i librettoen ser vi òg eit brot på den musikalske kommunikasjonen. Dei kritiske røystene ropar mot han at musikken hans er «Uten maal og méd», «Forstyrrende for almindelige dødelige» og «Dyrket av en liten sekt». Grensene for den musikalske heimen strekker seg ikkje lenger enn til datidas musikkritikarar. Samtidig seier Fartein at «i musikken må eg alltid la meg jage»¹³⁴. Her ser vi ei dobbelt rørsle, der musikken både blir ein måte å bu på, samtidig som den stadig held ein i bevegelse. Dette passar med den doble tydinga av å heimsøke og å søke heim. Casey ser den same parallellen i det engelske ordet for å bu – *to dwell*.¹³⁵ Det oldnordiske *dvelja* er det ordet vi kjenner som å dvele på norsk i dag: å kvile, gjera opphald. Medan det engelske *dwalde* tyder å vandre, å fara vill. Staden er ikkje berre Heideggers trygge og rolege heimstader, men kan også oppstå på reise og på framande plassar.

¹³² Ringgaard 2010: 28

¹³³ *Nenia*: 18

¹³⁴ *Nenia*: 24

¹³⁵ Ringgaard 2010: 30

Reisa

Tittelen på Berit Kvinge Tjøme sitt portrett av Fartein Valen er *Trekkfuglen*. Valen var stadig på reise, både geografisk og musikalsk. Han samanlikna viljen til å alltid drive vidare med instinktet hjå trekkfuglane. «Trekkfuglene vet heller ikke riktig hvor de vil ende når de legger ut på den lange ferden over hav og land. Men de letter likevel. De har det i seg at de skal og må.»¹³⁶ Dette seier Valen til *Morgenposten* i 1950. Også i fleire brev skriv han om trekkfuglane. Det er tydeleg at det å reise, å legge ut mot eit ukjend mål, låg djupt i Valen. Det krev eit visst mot å følgje ei slik indre stemme, ein må alltid stole på seg sjølv i møte med det framande.

Ringgaard skriv om reisa og stadens dialektikk.¹³⁷ Reisa gjer stader relative. Det er fyrst når du reiser bort at du har eit samanlikningsgrunnlag, og kan sjå på kontrastar. Du kan begynner å setja opp motsetningar mellom stader. Reisa tydeleggjer også staden, fordi ho er delaktig i den: fyrst når vi ser på staden som eit punkt på eit reise, blir den ein statisk lokalitet. For å skildre ein stad må du plassere deg i ulike posisjonar i forhold til den, og vera i desse posisjonane til ulik tid, fortset Ringgaard.¹³⁸ Vi kan sjå for oss at Valevåg er utgangspunktet, der librettoen stadig reiser ut og plasserer seg i andre posisjonar for å oppdage nye sider. Frå posisjonen i Madagaskar, framstår Valevåg ikkje lenger som ein heim, men som ein framand stad i eit framand land. Ein stad der det bur menneske ein kallar familie, men som ein ikkje hugsar. Reisa til Madagaskar set Valevåg i eit motsett ljøs, og viser korleis ein stad kan forandre ein annan. Berlin set også Valevåg i eit anna perspektiv. Ingen andre stader i librettoen verkar Fartein så framandgjort som her. «Eg gjekk der mellom menneske / med sløkte andlet. Eg lengta heim.»¹³⁹ Den manglande evna til å kjenne ei tilknytning til staden, vekker ein lengsel mot heimen, ein lengsel han kanskje ikkje har kjend andre stader. På Mallorca gjer den frodige naturen at også Fartein blømer, og viser korleis naturen heng saman med den indre tilstanden. På Valevåg er rosehagen mykje skjørare og treng meir stell, det er knapt liv i den etter den harde vinteren. Dette må vi også kunne lesa som eit bilde av Farteins indre tilstand, der krigen tærer på tilstanden det musikalske arbeidet krev meir stell enn på Mallorca.

¹³⁶ Tjøme 2012: 5

¹³⁷ Ringgaard 2010: 182

¹³⁸ Ringgaard 2010: 176

¹³⁹ *Nenia*: 18

Eksilet

Store delar av librettoen utgjer minne frå utlandet. Fartein reiste mykje, var i eksil. Ringgaard skriv at eksilet er ei blanding av fjernt og fortruleg.¹⁴⁰ Det framande opnar moglegheiter som ikkje finst i det kjente. «Intet sted er eksotisk som sådan, det gøres eksotisk, skriver Mason. Det sker ved at flytte noget kendt over i en fremmed sammenhæng eller omvendt.»¹⁴¹ Staden er aldri eksotisk i seg sjølv, det handlar om kven som sanser og korleis ein sanser. Den som kjenner ein stad har opplevingar og forventningar som også er med på å skapa staden, og gjennom erfaringar framstår staden annleis enn den gjer for ein framand person.

For ein nordmann er Madagaskar fjernt. Det er langt unna, i ein annan verdsdel. Landskapet og klimaet er annleis. For foreldra til Fartein måtte det vera eksotisk å stige i land på denne øya, og sjølv etter fleire år på same stad, ville truleg kjensla av å vera ein framand henge i. For barnet Fartein derimot, var opplevinga truleg annleis. «Eg hugsar kvar einaste dag / Mor og far / Eg og du / Baobabtreet som levde i tusen år.»¹⁴² Fartein innlemmar naturen i familien, han hugsar eit tre like godt som han hugsar mora og faren. Han har blitt fortruleg. Eit barn tek seg tid til å sanse alt, det er nysgjerrig og har ein eigen evne til å ta innover seg staden. Barnet tilpassar seg. Få tidlegare opplevingar gjer staden mindre samanliknbar, den er fjern når han kjem, men blir fortruleg etterkvart.

I Berlin skjer det motsette. Staden er meir fortruleg, det er kort veg frå Noreg, vi deler kultur og språkgruppe. Fartein drar hit for å vera saman med folk som er interessert i det same som han, for å ta del i ein tradisjon og føre vidare kunnskap – truleg med ei forventning om å hamne i eit miljø, å kjenne seg heime. Men det som ventar i Berlin er «ei skitten gate, grå og utan glede»¹⁴³. Staden dikterer ei bestemt åtferd, ei åtferd Fartein ikkje kjenner seg heime i. Fartein seier at han lengtar heim, han føler seg framand der han er. Staden framstår fortruleg på førehand, men kjennest fjern når han kjem dit.

¹⁴⁰ Ringgaard 2010: 54

¹⁴¹ Ringgaard 2010: 63

¹⁴² *Nenia*: 13

¹⁴³ *Nenia*: 18

På Mallorca har Fartein ein av sine beste periodar som komponist. Kanskje opplever han her ein fruktbar mellomting mellom det fjerne og det fortrulege. Båtreisa på havet og det milde klimaet knyter staden saman med barndommens Madagaskar, og rosene knyter staden både til Madagaskar og Valevåg. Kanskje smitter desse stadene over på Mallorca og skapar ei fornemming. Det er noko kjent som blir flytta over i ein framand samanheng. Dette gjev ein moglegheit for å gjenoppdage og sjå ting på nytt. På Mallorca er ikkje rosene velkjende slik som i hagen heime, men dei er mystiske, *Rosa mystica*. Opninga mot det mystiske gjer staden eksotisk.

På ein kjend stad vil rytmen vera streng, målbevisst og effektiv. Eksilet fører til ein annan rytme enn den vanlege, det gjev moglegheit til å dvele ved det som er framand, men som ein likevel kan kjenne att. Rytmen er meir usikker, gjer opphald, går vidare, kjem attende. I blomepassasjen har vi sett at rytmen stoppar heilt opp. Velkjende blomar framstår som nye og uoppdaga, eksilet tillét eit anna blick og eit saktare tempo.

3.5 Intermedialitet

I dette delkapitlet vil eg gå nærare inn på dei musikalske elementa som finst i librettoen, og leite etter bevis på at Paal-Helge Haugen har vore influert av musikk når han har skrive teksten. Som vi hugsar frå teorikapitlet, kan musikalisert litteratur delast inn i tre hovudformer: tematisering, imitasjon og framkalling av vokalmusikk gjennom assosiative sitat. Tematisering er ein referanse til musikk, medan imitasjon etterliknar musikk anten på eit teiknnivå, eit strukturelt nivå eller eit meiningsnivå. Framkalling av vokalmusikk gjennom assosiative sitat involverer tekstlege sitat frå musikalske verk, og er med på å rette merksemda mot det siterte verket.

Eg vil i det kapitlet påvise ulike former for musikalisert litteratur, og Wolf sine kriterium kjem til å ligge til grunn for analysen. For å finne bevis på musikalisert litteratur i *Nenia*, kan vi leite både i og utanfor teksten. Eg vil starte med å sjå på kva indisium som finst utanfor teksten før eg går

grundigare inn på dei tekstuelle bevisa. Eg vil også seia noko om kva verknad dei ulike funna har.

3.5.1 Kontekstuelle bevis

Paal-Helge Haugen er ein forfattar som er orientert både mot bildekunst og musikk. Haugen har i fleire år arbeidd med ulike sjangrar som involverer musikk. Gjennom desse verka har han samarbeidd med fleire anerkjende komponistar som Cecilie Ore, Arne Nordheim og Iannis Xenakis. Vi veit at Haugen har ei stor interesse for musikk, og nødvendigvis har kunnskap innan feltet. I eit intervju med Alf van der Hagen fortel Paal-Helge Haugen om det musikk-litterære samarbeidet. «Det var meininga at eg skulle gi meg sjølv fem år til å arbeide med musikktilknytta tekstar. Nå har det vart i seks, og nå er eg i ferd med å avvikle det musikkdramatiske engasjementet.»¹⁴⁴ Sjølv om Haugen ikkje har avslutta det musikkdramatiske prosjektet heilt, så hadde han ein intens periode mellom 1993 og 1997 der han i tillegg til operalibrettoar skreiv ulike musikk-literære verk som oratorium, kyrkjespel, salmar og rekviem. Han meiner også at dette arbeidet har påverka skrivinga hans – han vart nøydd til å skrive på ein annan måte:

Du må tru meg når eg seier at oratoriet var ei oppgåve eg var temmeleg redd for. Eg måtte våge å skrive ord som eg elles aldri ville tatt i min penn, ord som elles er for store for meg. Viss det er slik at eg i andre bøker kan ha reindyrka ei form som står i fare for å bli meir og meir eksklusiv, ville eg sjå kva som skjedde når eg gjekk inn i ei form som trong breie strøk med penselen, der det ikkje var plass for dei små nyansane og alle atterhald. Det var ein fridom i å la dei små nyansane fare for ein gongs skuld, og gjere eit utbrytingsforsøk i ei gammal form med strenge sjangerkrav. Du kan gjerne sjå det som ein tribut til tidlegare tiders poetisk-musikalske fellesformer. Oratoriet er ei stor felles oppleving. Det er framført av mange menneske som samlar og fokuserer sin vilje i ei stor handling, retta mot seg sjølve og mot publikum. Dermed vart oratorietekstens bokversjon veldig forskjellig frå alle dei andre bøkene eg har skrive. Eg måtte våge å ta på meg dei krava ein slik tekst stiller: Den skal vere sangbar, og den skal kunne gå opp i ein forenkla dramaturgi. Alt må vere forstørta, fordi orda skal vevast saman med eit musikalsk uttrykk, og vere innretta på ei kollektiv handling og ei kollektiv oppleving framfor ei individuell.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Hagen 1996: 4-5

¹⁴⁵ Hagen 1996: 18-19

Haugen fortel her om oratorieforma, og eg skal vera forsiktig med å gjera dette til eit generelt utsegn om arbeidet med musikkitterære fellesformer. Likevel antyder Haugen at tekstar som skal gå saman med musikk treng å vera tydelegare, sidan dei ulike formene skal gå opp i ei større eining. Det er iallfall viktig å merke seg at Haugen tenkjer og skriv på ein annan måte i møte med andre kunstformer, og at arbeid med tekst som skal framførast artar seg annleis enn arbeid med tekst som skal publiserast i ei bok.

I tillegg til å arbeide med musikkitterære sjangrar, ser vi også tydelege spor etter musikk i andre verk av Haugen. Diktsamlinga frå 1969 heiter *Sangbok*. Samlinga *Kvartett 2008* frå same år gjev assosiasjonar til musikkvartettar. Vi finn fleire dikt med titlar som «Sangen om det synlege menneske»¹⁴⁶, og f.eks. portrettdikt til komponisten Alban Berg¹⁴⁷.

3.5.2 Tekstuelle bevis

Werner Wolf deler dei tekstuelle bevisa for musikalisert litteratur i fire grupper: ein open, intermedial miks av musikk og tekst / musikalsk notasjon og tekst; tematisering av musikk; framkalling av vokalmusikk gjennom assosiative sitat; og imitasjon. Eg vil gå gjennom desse ulike typene av bevis og påpeike kvar det finst tydelege symptom på desse. Den fyrste gruppa, som gjeld den opne, intermediale miksen, blir ikkje realisert før librettoen og musikken blir førd saman. I teksten finst det heller ingen musikalsk notasjon, difor ser eg vekk frå dette i det følgjande.

Tematisering

I teorikapitlet skreiv eg at Wolf ikkje anerkjenner tematisering som musikalisert litteratur, sidan tematisering kun er ei referanse og ikkje ei etterlikning. Likevel bruker Wolf tematisering som bevis på musikalisert litteratur, noko som verkar litt sjølvmotseiande. Men eg er samd i at tematisering bør gjelde som eit bevis, sidan det er truleg at ein forfattar ikkje refererer til musikk heilt tilfeldig,

¹⁴⁶ Frå diktsamlinga *Det synlege menneske* (1975)

¹⁴⁷ Frå diktsamlinga *Sone 0* (1992)

men også har latt seg inspirere på eit akustisk, formmessig eller meningsskapande nivå. Wolf skriv også at tematisering er plausibelt dersom omfanget, frekvensen og funksjonen er av ein viss storleik.

Alt i parateksten til *Nenia* finst det to hint om at teksten er musikalisert litteratur. Det står at det er ein libretto, og den handlar om komponisten Fartein Valen. Ein kan diskutere om ein libretto er musikalisert litteratur. Ein må anta at librettoforfattaren alltid har i bakhovudet at teksten skal tonesetjast, og at dette vil påverke arbeidet. Samtidig er det ikkje noko krav, og eg vil meina at ein libretto ikkje er musikalsk *per se*, men at det er svært sannsynleg at ein kjem til å finne andre bevis i teksten. Det same kan vi seia om bruken av ein komponist som hovudperson. Det er ikkje sikkert at teksten handlar om musikken eller har latt seg inspirere av komponistens verk. Samtidig er det sannsynleg at både omfanget, frekvensen og funksjonen av den musikalske tematiseringa vil vera av ein karakter som gjer det truverdig å kalle teksten musikalisert.

I *Nenia* finn vi fleire passasjar der musikk er tema. I scena «1942» fortel Fartein om det nødvendige ved å skrive når alt anna er vondt, og han samanliknar svarte noteteikn med snøkløkkar som veks fram. «Eg bad ei bøn / i svarte noteteikn / på kvitt papir»¹⁴⁸, seier Fartein, og gjev musikken ein ekspressiv funksjon der han kan uttrykke ynska sine. Samtidig blir musikken ei språkhandling som kan få noko til å skje. Musikkens vitalitet er like sterk som snøkløkkene som gror trass i kjølige og karrige omgjevnadar. Neste scene handlar om det musikalske kallet, om å lytte til ei røyst som av og til kallar. I scena frå Berlin skildrar Fartein korleis gata rundt han endrar karakter når han høyrer nokre tonar av eit Bach-preludium: «Og gata lyste opp, forvandla / av musikken, som ein nåde. Eg kjende livet / strøyme gjennom trøytt lemer»¹⁴⁹. Seinare i same scene blir musikken knytt saman med det religiøse: den evige harmoni fanst hjå Gud da han skapte verda: «Kanskje finst det ennå / ein liten rest av musikken / frå opphavet»¹⁵⁰. Musikken blir nærast uendeleg stor, og noko vi berre kan gripe i små augeblikk. Det same ser vi i Mallorca-scena, der Fartein fortel om musikken han har leita etter heile livet: «Eg høyrde eit barn synge / Ein uhøyrte musikk / Ein annan harmoni / Ein annan orden / Ein annan verden av tonar / som kom og vart borte / frå ingenting til æve»¹⁵¹. Når dei kritiske røystene ropar ut, ser vi konsekvensane av å velja musikken som leveveg. Etterpå får vi eit forsvar for musikken, der Fartein igjen minner om musikkens storheit: «Musikk er ikkje reknestykke / To pluss to kan bli uendeleg»¹⁵².

¹⁴⁸ *Nenia*: 9

¹⁴⁹ *Nenia*: 18

¹⁵⁰ *Nenia*: 19

¹⁵¹ *Nenia*: 21

¹⁵² *Nenia*: 23

Vi ser at musikk er eit tema gjennom heile librettoen, og den blir brukt på ein meiningsskapande måte. Musikken blir aldri referert til tilfeldig, eller brukt som ein rekvisitt i ei miljøskildring. Den er ein del av livsgrunnlaget til Fartein, og påverkar måten han er og tenkjer på. Gjennomgåande ser vi at musikken er knytt til noko opphavleg og uendeleg både i tid og rom. Både det å la seg jaga av musikken og å leite etter den, tyder på ein eksistensiell funksjon. For Fartein blir musikken ein måte å finne sanninga på, ein måte å skapa meining i livet.

Framkalling av vokalmusikk gjennom assosiative sitat

Librettoen til *Nenia* inneheld ei rekke tekstlege sitat, både frå skjønnlitterære verk og frå musikalske verk. Her vil eg gå gjennom sitata frå musikalske verk og sjå på kva assosiasjonar dei vekker. I scena som heiter «Bach» finn vi eit fragment av teksten til ein duett i J.S. Bachs kantate *Wachet auf, ruft uns die Stimme*¹⁵³. Denne duetten blir også kalla kjærleiksduetten. «Ich will mit dir in Himmels Rosen weiden», lyder sitatet. Teksten i heile arien er slik:

Mein Freund ist mein. Und ich bin sein
Die Liebe soll nichts scheiden
Ich will mit dir in Himmels Rosen weiden
du sollst mit mir in Himmels Rosen weiden
Da Freude die Fülle, da Wonne wird sein.

Duetten er mellom Jesus og Sjela, og det innleiande resitativet introduserer dei som brud og brudgom. Arien er full av glede, og blir ein kontrast til den alvorstunge krigstida. Fragmenta av kjærleiksduetten blir framført av Fartein og Sigrid, og kan spela på syskenkjærleiken mellom dei. Men kjærleiken kan også opptre på eit åndeleg plan, mellom Fartein og Johann Sebastian, sidan dei var i eit musikalsk «ekteskap», som Kjell Habbestad skriv. Habbestad siterer den same kantata i musikken, men lar den etterkvart gli over i Valens *Epithalamion* (op. 19), som også tyder bryllaupssong. Gjennom bruken av sitatet frå kantata, blir det framkalla assosiasjonar til bryllaup, kjærleik og glede, det knyter himmelens roser og draumen om hagen saman med Fartein sine forfrosne roser, og det knyter Bach sin musikk saman med Fartein Valen sin musikk.

I scene 6, *Kjærleiken*, nyttar Haugen eit sitat frå Walt Whitmans *Leaves of Grass*. Den same teksten er brukt av Fartein Valen i orkestersongen *Darest Thou now, o Soul* (op. 9). Sitatet frå Valens

¹⁵³ J. S. Bach, BWV 140

orkestersong fører til ein sjølvreferanse i teksten. Verket er skriva for sopran og orkester, og nyttar heile diktet til Whitman. I *Nenia* er berre dei to første linene nytta.

Darest thou now O Soul,
Walk out with me toward the Unknown Region,
Where neither ground is for the feet
nor any path to follow?
(...)
Till when the ties loosen,
All but the ties eternal, Time and Space,
Nor darkness, gravitation, sense, nor any
Bounds bounding us.
Then we burst forth, we float,
In Time and Space O Soul, prepared for them
Equal, equipt at last (O Joy! O Fruit of all!)
Them to fulfill O Soul.

Berit Kvinge Tjøme skriv om Valens op. 9: «Valens tolkning av Whitmans tekst i *Darest Thou now, o Soul* er fascinerende; i tråd med poetens filosofi karakteriseres orkestersongen av det grenseløse og det vektulose. Melodiens bølgende konturer og det kontrapunktiske linjespill gjør at det musikalske uttrykk blir løftet opp over det individuelle og subjektive. (...) Både tekst og musikk formidler i *Darest Thou now, o Soul* grenseoverskridelsen til den åndelige verden.»¹⁵⁴ Sitatet kjem i slutten av scena, og Habbestad siterer også Valens orkestersong på same stad. Habbestad skildrar denne scena slik: «Ein scene i spenningsfeltet mellom Guds kjærleik og menneskeleg kjærleik. Som me veit vart det siste av desse omgrep (...) eit uavklart spørsmål for Fartein Valen. Han har mange veninder, og tileignar ei rekkje av verka sine til kvinner, men innleiar aldri eit kjærleikstilhøve til nokon av dei.» Whitmans tekst opererer også i kryssingspunktet mellom det fysiske og det andelega. Eg-et er nærast oppløyst og gjennomsyra av staden. Diktet inviterer oss med til eit ukjent land der det ikkje finst stemmer, hender, ansikt, lepper eller augo. Såleis konstruerer det ei grense mellom det fysiske og det metafysiske: ein må gje slepp på kroppen for å oppleve æva. Og vi kan leggje til: ein må gje slepp på den menneskelege kjærleiken for å oppnå den andelega.

Den siste scena, «Kom Regn fra det Høie», siterer ei salme med same namn, og også Fartein Valens motett¹⁵⁵ med same tittel (op. 25). Valen har nytta same rytme som den opphavlege salmemelodien, men heilt andre tonar. Motetten vidarefører dermed idear frå salmemelodien, men i eit heilt anna tonespråk.

¹⁵⁴ Tjøme 2012: 293

¹⁵⁵ Motett: Korverk med bibelsk tekst

Kom regn af det høye, lad jorden oplives,
Som lilie-dal,
At hvad os vor Jesus har lovet maa gives
I tusinde tal,
Han vilde det arme fortørrede mod
Forfriske og lædske
Med himmelske vædske
Af paradiis Flod,
Af paradiis Flod.¹⁵⁶

I 1936 dør sonen til Valens fetter, Arne, av tuberkulose etter lengre tids sjukdom. Det var på denne tida Valen skreiv *Kom Regn fra det Høie* og to andre motettar. «Mulig kan vi tolke, Valens vei inn i motettens verden som hans modne og personlige renselse eller disiplin etter tapet av unggutten», skriv Tjøme.¹⁵⁷ Ved å sitere denne teksten i librettoen, blir assosiasjonane leidd både til Valens verk og til Brorson-salmen, og understrekar kontrasten mellom den vertikale harmoniseringa av firestemmige salmesatsar og den horisontale kontrapunktstilen til Valen. Felles for dei to er bruken av strenge formprinsipp. Dette illustrerer Fartein si interesse for både det nye og det gamle, sansen for streng form, og ei vending mot det religiøse i tunge stunder. Habbestad har også latt seg inspirere av dei to ulike versjonane i komponeringa av musikken. Fyrst bruker han den opphavlege salmemelodien, men der «enkelttoneane i satsen er kasta om og fordelte etter eit vilkårleg mønster, som i eit opprør mot harmonilæra sine strikte reglar for stemmeføring og dissonanshandsaming»¹⁵⁸. Seinare kjem Valen sin melodi inn som kontrapunkt. Habbestad nyttar også både den originale danske teksten, og ei moderne nynorsk omsetjing, og understrekar det fleirstemmige gjennom det fleirspråklege.

I den siste scena flettar Haugen også inn to små Bach-referansar. Den eine er «In Gottes Zeit» frå kantata *Gottes Zeit ist die aller beste Zeit*¹⁵⁹. Dette er ei gravferdskantate som forsterkar kjensla av døden som er på veg mot slutten av operaen. Musikken i sitatet er overraskande lystig, og vil minne om det gode ein skal oppleve etter døden. Den andre referansen er «Schlafes Bruder» som stammar frå koralen «Komm, o Tod, du Schlafes Bruder» frå kantata *Ich will den Kreuzstab gerne tragen*¹⁶⁰. Ein overordna metafor i denne kantata er livet som ei skipsreise. Eitt av resitativa opnar med orda «Mein Wandel auf der Welt ist einer Schiffahrt gleich». I det siste koralen, som det er sitert frå i librettoen, blir metaforen avslutta ved at skipet kjem til hamn:

Komm, o Tod, du Schlafes Bruder,

¹⁵⁶ Norsk salmebok nr 226, tekst av Hans Adolph Brorson

¹⁵⁷ Tjøme 2012: 438

¹⁵⁸ Artikkel til PHHs 70-årsdag: 15

¹⁵⁹ J. S. Bach BWV 160

¹⁶⁰ J. S. Bach BWV 56

Komm und führe mich nur fort;
Löse meines Schifflens Ruder,
Bringe mich an sichern Port!

Denne metaforen stemmer overeins med librettoen, som har vore ei reise i Fartein sitt liv, ei reise som starta med skipsfarten til Madagaskar, og som nå skal slutte med det veldige havet. Bach-sitata er også med på å oppsummere librettoen, da Bach har vore ein referanse gjennom heile librettoen.

Imitasjon

Werner Wolf deler bevisa på imitasjon inn i tre grupper: a) akustiske element b) uvanlege strukturar og c) brot på narrative/grammatikalske konvensjonar.¹⁶¹ Dei akustiske elementa verkar som poetisk etterlikning av musikk og gjeld intonasjon, volum, aksent eller rytme. Uvanlege strukturar kan vera musikkvitskaplege formasjonar av mønster som er overført til tekst, og kan føre til ein sjølvreferanse i teksten. Slike mønster gjeld fonologi, syntaks eller semantikk. Avvik frå narrativ eller grammatisk konsistens finn vi ofte i tekstar med musikalsk etterlikning og referansar til andre verk. Musikalsk imitasjon kan dermed finnast både på teiknnivå, formnivå og meiningsnivå. Eg vil prøve å finne bevis på musikalsk imitasjon på alle nivå i dei følgjande avsnitta. Av plassomsyn kan eg ikkje gå gjennom librettoen i heilskap, men eg vil trekkje fram ulike eksempel.

a) Akustiske element

Librettoen er skriven i ei fri form utan rim og rytme. Likevel finst det fleire eksempel på rytmiske element i teksten. Eitt eksempel er frå Madagaskar-scena:

u - u u - u
Der under oss havet

u - u u - u
med skumsprøyt og niser

u - u u - u
delfinar og moreld

u - u u - u
Det malande havet

u - u u - u
som pusta og sukka

u - u u - u
Eg høyrer det ennå

¹⁶¹ Wolf 1999: 75

Librettoen nyttar verséfoten amfibrakk (lett-tung-lett) i ein lang passasje i denne scena. Teksten legg opp til ei 6/8-delstakt, ein taktart som er typisk for m.a. voggesongar¹⁶² og gondolsongar¹⁶³. Rytmen er mjukare og rundare enn til dømes ei 4/4-delstakt, som har noko meir firkanta og marsjerande over seg. I denne scena er Fartein berre to år gamal og om bord i ein båt. Rytmen understrekar den gyngande og sirkulære flyten om bord, samtidig som den leier merksemda mot det barnlege og det trygge som finst i trøystande voggesongar. Voggesongar kan også assosierast med den glidande overgangen mellom vaken og søvniq tilstand der ein ikkje heilt veit kva som er draum og verkelegheit. Ei slik stemning minnar ofte om tidlege barneminne som kan ha ein slik drømmande karakter, og som ofte er ei blanding av reelle minne og ting som har blitt fortalde av andre.

I scena «Berlin» kan vi sjå korleis rytmen er brukt for å skapa eit brot i teksten:

u - u - u - u - u - u - u - u
Eit vindauga stod ope i den lumre kvelden,

u - u - u - u - u - u - u -
og utan varsel kom det tonar der ifrå

u - u - u - u - u - u - u
som var det lyden av ein annan verden:

u - u - u - u - u - u - u -
Eg høyrde Bach vart spela av eit menneske

u - u u - u - u u - u u
der inne, Johann Sebastian, preludiet

u - u u - u - u - u - u
i ciss-m ll! Og gata lyste opp, forvandla

- u - u - u - u u - u - u
av musikken, som ein nåde. Eg kjende livet

- u - u - u - u u - u -
strøyme gjennom tr ytte lemer. Eg takka Gud

u - u - u - u - u -
og atter såg eg himlen i Berlin.¹⁶⁴

I fyrste delen av strofa går versa i ein jambisk vers fot med vekslande mannleg og kvinneleg utgang. Men når Bach sin musikk blir introdusert, ser vi ei opphoping av trykklette stavingar. Rytmen flyt ikkje av garde slik som f r, men f r fleire brot. Bachs preludium f r ikkje berre Fartein til   stoppe opp, men også rytmen stoppar opp som om den lyttar til musikken på gata.

¹⁶² Berceuse

¹⁶³ Barcarolle

¹⁶⁴ *Nenia*: 18 (eg har markert der trykklette stavingar kjem etter kvarandre)

Akustiske element gjeld ikkje berre rytmar, men også klangen av ord og fonem. Librettoen inneheld få lydmalande ord, onomatopoetikon eller ord som ikkje refererer til noko, altså ord som nærmar seg musikk. Men vi finn likevel mange parti der teksten er utforma med eit særleg omsyn til det klanglege. Vi kan sjå nærare på den aller siste strofa i librettoen. Her finn vi døme på allitterasjon: «Til slutt berre havet / Det veldige havet / Til slutt berre bårer / og himmel og hav». Dei ustemte h-ane har noko vindfullt og mildt over seg, som illustrerer lyden av bølger og vind frå havet. Samtidig har dei stemte b-ane eit sterkare volum, dei er meir eksplosive og bestemte. Dei viser til havets enorme kraft og stormfulle bølger. Der h-ane «fadar ut», vil b-ane markere avslutninga tydeleg, og dei minner oss om det definitive og bråe ved døden.

Oppbygginga av strofa er også interessant. Fyrste vers opnar med orda «Til slutt berre», som blir gjenteke i tredje vers, da med «bårer» i staden for «havet». Bårer er ein del av havet og fungerer som ein synekdoke. Slik refererer dei to versa til det same, men med ein harmonisk variasjon. Også ordet «hav»/«havet» blir gjenteke fleire gonger. Slike repetisjonar av ulike motiv skapar ein heilskap og ei slags meining innanfor sine eigne rammer.

Vi kan også sjå på korleis teksten skapar volum og aksentar. I denne strofa der Fartein tenkjer over krigen, ser vi korleis mange av orda startar med stemte konsonantar. Vi finn også mange konsonantopphoppingar:

Nittentoogførti
Den hardaste vinteren
i manns minne
Europa i brann
Redsle og frost¹⁶⁵

Dei stemte fonema tilfører eit visst volum til strofa, og alle konsonantane gjer vokalane korte slik at ein ikkje kan «kvile» på dei, men stadig må vidare. Plosiv som b og d er konsonantar som blir kasta ut frå munnen og skapar ein markert og rytmisk effekt. Størstedelen av vokalane er mørkare vokalar som o, ø, og a. Alle desse elementa bidreg til eit høgare volum, eit høgare tempo og aksentuerte stavingar, som står til det brutale budskapet i teksten.

Vi kan også sjå eit døme på at teksten gjer det motsette som det førre eksempelet:

Gud i støvet
det stumme støvet
som syng i lyset

¹⁶⁵ *Nenia*: 8. Stemte konsonantar er markerte med feit skrift, konsonantopphoppingar er understrekte

Mange av orda begynner med bokstaven s. Det er ein frikativ som tyder at luftstrømmen ikkje blir stansa, og ein kan dra konsonanten ut i tid, i motsetning til plosiva ovanfor. S er ikkje stemd, og har ein svak og kviskrande karakter. Det er ein overvekt at ljose vokalar som i, y og u, og i dei fleste orda er vokalane lange. Dette partiet er flytande og lite aksentuert, det senkar pulsen og nærast kviskrar fram budskapet sin. Alle s-ane og dei lyse vokalane gjev ein «skimrande» klang. Strofa roper ikkje ut ein klar og tydeleg budskap, men gjev rom for dei antydigane og motsetnadane som finst i teksten, f.eks. den høge Gud i det lave støvet, eller støvet som både er stumt og syngjande.

b) Struktur

Librettoen er forholdsvis kort, den går over 25 sider (i A4-format og 15-punkt). Den er skriven i ei lyrisk verseform der kvar line ofte ikkje har meir enn fire-fem ord. Slik sett er teksten lagt opp som ei gjennomgåande lyrisk arieform, utan forteljande resitativ. Eit resitativ har ofte ein forklarande funksjon der den etablerer ein situasjon. Når vi ikkje finn slike resitativiske element i librettoen, tyder det på at det er gjeve mykje rom for at musikken skal etablere dei ulike situasjonane.

Fartein Valen skreiv aldri programmusikk, altså musikk som skal skildre bestemte hendingar eller scener. Musikken vart til ut frå dei stemningane ulike opplevingar gav han.¹⁶⁷ Valen sa til ein journalist at inspirasjonen alltid kom innanfrå, frå minne han hadde lyst til å setja i tonar.¹⁶⁸ På eit overordna plan, kan librettoen vera inspirert av Valens kunstsyn, og i staden for å fortelja ei lineær historie, blir librettoen også skapt ut i frå minne og stemningar.

Eg vil argumentere for at librettoen kan likne ein sonatesatsform. Medforfattar av Gads musikkhistorie, Thorkil Kjems, karakteriserer sonateforma på denne måten: Den er tredelt, med eksposisjonsdel, gjennomføringsdel og reprise. I eksposisjonen blir det presentert to eller fleire tema. I gjennomføringsdelen blir tema frå eksposisjonen utvikla og modulert. I reprisen vender ein attende til det fyrste temaet i ei avspent utgåve.¹⁶⁹

I librettoens «eksponeringsdel» er vi i heimen i Valevåg. Det fyrste som blir presentert er rosetemaet og den kalde vinteren, medan det andre temaet er Johann Sebastians hage, der det også er roser. Det andre temaet harmoniserer dermed med det fyrste temaet, samtidig som det opnar opp for refleksjonar rundt både musikk og religion.

¹⁶⁶ *Nenia*: 23

¹⁶⁷ Tjøme 2012: 348

¹⁶⁸ Tjøme 2012: 348

¹⁶⁹ Kjems 1990: 321

Det er rosetemaet som fører oss vidare til «gjennomføringsdelen», der dei ulike temaa blir transponert rundt i form av ulike minne. Når Sigrid seier at rosa er vakrast like før ho opnar seg, så opnar minneverda seg for Fartein. Rosetemaet blir her utvikla til å gjelde andre blommar, og blir vidareført i baobab-treet og den levande skogen på Madagaskar, og nådens rose og alle dei andre blomane på Mallorca. Det religiøse blir vidareført i refleksjonar rundt Guds kjærleik og skapinga av verda. Musikk-temaet kjem også attende i gata i Berlin, i refleksjonen om skapinga av verda, i musikken som barnet syng, og i kritikken. Gjennomføringsdelen når eit slags klimaks i scena om dei kritiske røystene, og vender etterpå attende til hovudtemaet.

I «reprise» er vi attende til Valevåg. Sigrid er til stades igjen, dei musikalske og religiøse tema blir gjentekne, men nå skapar dei ikkje spenning, men avspenning. Det skal spire igjen etter krigen, Fartein «er i musikken»¹⁷⁰ og Gud kjem når han skal. Dei ulike temaa blir ført saman i «grunntonearten», og dei tidlegare kontrastane og motsetningane blir foreina i avslutninga. Denne forma blir ikkje brukt på eit like direkte nivå som i musikken. Forma gjeld eit meir abstrakt nivå, der temaa som blir repetert og utvikla ikkje er på eit ord- og teiknnivå, men eit semantisk nivå.

Sonatesatsforma gjeld librettoen på eit heilskapleg formmessig nivå. Eg vil også sjå på nokre utvalde stader i librettoen for å vise at teksten etterliknar tolvtonemetoden. I tonal musikk står dei tolv tonane i skalaen i eit slags hierarki ettersom kva plassering dei har i forhold til grunntonen. Men den atonale musikken behandlar alle tonar likeverdige, og dette er eit grunnlag for tolvtonemetoden (dodekafoni). Denne teknikken tek utgangspunkt i ein serie med alle tolv tonar i skalaen, og ut frå denne serien finst fire grunnformer.¹⁷¹ P) Den primære rekka, rettvending, I) Inversjon, rekka opp-ned, R) Retrograd eller krepssvending, rekka bak-fram, RI) Retrograd Inversjon, rekka både opp-ned og bak-fram.



¹⁷⁰ *Nenia*: 23

¹⁷¹ Rasmussen 1990: 494

Desse fire variantane kan så transponerast til alle tolv tonar, og dermed har vi 48 ulike rekker med same struktur. Desse rekkene kan så delast opp og kombinerast på uendeleg mange måtar.

Ein slik måte å komponere på, er overført til teksten nokre stader. Særleg er det å spegle eit motiv, retrograd, brukt fleire stader. Her ser vi døme på ein slik kiasme: «Stundom høyrde eg røysta / den røysta eg høyrde stundom.»¹⁷² Ordet *den* står i sentrum, omkrinsa av orda *røysta* på bae sider. Kjernen i kiasmen består dermed av tre ord som alle viser til røysta. Setninga blir skriven frå innsida av røysta, frå innsida av objektet. Eg-et, eller subjektet, står utanfor røysta og sansar den. *Stundom* utgjer grensene i ytringa, samtidig som det på eit semantisk plan avgrensar opplevinga i tid.

Vi finn ein tilsvarande inspirasjon frå tolvtonemusikk i scena «Kritiske røyster». Haugen har sett opp dei gode orda og utskjellinga ved sida av kvarandre i to spalter. Desse dannar ein polyfonitet, og fungerer som motstemmer til kvarandre. Den negative kritikken inneheld fire vers meir enn den positive, og går ut som den dominerande parten i denne sekvensen. Den positive og negative kritikken er sett opp mot kvarandre i par som omhandlar det same, f.eks «skjønnhet» versus «kakofoni» og «en herlig og opriktig klang» versus «klanglig flitterstas». Teksten dannar to konsekvente motstemmer som har den same forma, men stikk motsett innhald. Mannen har tolv vers i strofa si, og imiterer dermed ei tolvtonerekke. Med musikkterminologi kan vi seia at Kvinna syng den inverse rekka, der intervalla er dei same, men motsett veg. Kvinna fullfører ikkje «tolvtonerekka» si, men syng berre åtte vers. Her ligg det ein liten ironi, sidan den positive meldaren sine åtte vers kan representere dei åtte tonane i ein tonal skala, medan meldaren som er så kritisk til denne atonale musikken er representert med atonalitetens tolv tonar.

Også i blomstersekvensen i Mallorca-scena finn vi teknikkar frå tolvtonemetoden. Der har vi ei rekke med elleve blomsternamn presentert i sju vers. Fartein syng primærrekka medan Kvinna samtidig syng namna i motsett rekkefølge, altså retrograden¹⁷³. Dei to rekkene ligg dermed oppå kvarandre som to kontrapunktiske melodiar og fører til ein polyfonitet i teksten.

Til slutt kan vi også sjå nærmare på strukturen i språket. Gjennomgåande i librettoen er eit ganske knapt språk. Mange av versa er utan subjekt og/eller verb. Alt i den fyrste strofa ser vi eksempel på dette:

¹⁷² *Nenia*: 11

¹⁷³ To og to blomenamn dannar ei eining i nokre av versa som ikkje blir snudd om på i retrograden. Dermed er det ikkje kvart blomenamn som blir spegla, men kvart vers.

Eg må sjå til rosene.
Men ikkje ennå.
Det er så mørkt.
Så grått og mørkt.
Ein grå morgon i Valevåg.
Ikkje ei flis av lys.
Ennå. Ikkje ennå.
Men det kjem ein dag.
Då skal eg gå ut
og sjå til dei.
Sjå om dei lever.
Eg er redd for dei.¹⁷⁴

Dette fører til at teksten blir passiv og skildrande i staden for at det er eit aktivt subjekt som utfører handlingar gjennom språket. Teksten refererer i mindre grad til noko utanfor seg sjølv, og skapar i større grad stemningar. Slik sett minner teksten om musikk på den måten at den skaper meining og struktur innanfor sitt eige system, og den er meir eigna til å formidle stemningar og sansingar heller enn forteljingar. Dei ufullstendige setningane ber og preg av eit tenkjande, assosiativt språk.

Mange stader er enkelte ord, ofte starten av eit vers, gjentekne, som i desse eksempla: «Du hadde ditt å gjere / Du hadde musikken / Du hadde eit kall»¹⁷⁵, «Stundom trudde eg / Stundom visste eg / Stundom hørde eg røysta»¹⁷⁶, «Alle åra / All ventinga / Alle forsøk»¹⁷⁷, «Han kjem nok / Han kjem når han skal / Han kjem over havet»¹⁷⁸. Repetisjonane gjev ein rytme i teksten, og leier merksemda mot orda som lydar i staden for orda som meiningsberarar. Innan musikk er dette også ein velkjend måte å forme melodiar på, der ulike motiv blir gjentekne og vidareutvikla.

c) Avvik

Wolf skriv at dersom ein tekst avvik frå narrativ plausibilitet og referensiell eller grammatisk konsistens, kan det vera eit teikn på musikalske kvalitetar¹⁷⁹. Han er imidlertid litt vagare med tanke på korleis dette manifesterer seg konkret. Slik eg forstår Wolf, er det summen av dei akustiske elementa og dei uvanlege strukturane som kan bli såpass stor at det fører til eit brot på dei litterære konvensjonane. Så i dette avsnittet vil eg oppsummere frekvensen og omfanget av dei funna eg har gjort, og vidare skrive litt om kva verknad desse musikalske elementa fører til i librettoen.

Vi har sett at musikk er eit tema i librettoen. Sjangermessig er teksten eit førelegg for musikalsk

¹⁷⁴ *Nenia*: 4 (mi utheving)

¹⁷⁵ *Nenia*: 11

¹⁷⁶ *Nenia*: 11

¹⁷⁷ *Nenia*: 12

¹⁷⁸ *Nenia*: 27

¹⁷⁹ Wolf 1999: 75

omarbeiding og ber i seg sjølv med seg assosiasjonar til musikk. Og hovudpersonen i librettoen er komponist, dermed blir musikken eit tema gjennom arbeid, livssyn og tenkjemåte. Gjennom ei rekke sitat frå vokalverk, opnar librettoen opp for assosiasjonar til både tekstar og musikk. Vi har sett at rytmiske element er tekne i bruk i teksten for å understreke eller illustrere poeng.

Allitterasjon, volum og aksentar er også med på å skapa velklang i teksten, markere rytmar eller auke og senke tempoet. Vi har undersøkt form og struktur på eit heilskapleg nivå, der Haugen ser ut til å vera inspirert av Valen sin måte å komponere på, og at librettoen kan samanliknast med ei sonatesatsform. I mindre strukturar har vi funne fleire døme på inspirasjon frå tolvtoneteknikk, og på setningsnivå har vi funne mange gjentakande ord og setningar som rettar fokus på seg sjølv i staden for det det blir referert til. På eit språkleg nivå finn vi mange ufullstendige setningar, og ein repeterande og stemningsskapande bruk av språket.

Frekvensen av dei ulike bevisa er høg og omfanget er stort. Så kan ein diskutere om det fører til tydelege brot i teksten. Når det gjeld narrasjon, finn vi ikkje ei tydeleg historie frå begynnelse til slutt, men ei rekke tilbakeblikk og tankar. Men det er heller ikkje noko krav om ein tydeleg narrasjon innan litteratur, så eg vil ikkje meine at dette er uvanleg. Dersom vi definerer ufullstendige setningar som eit grammatikalske brot, så finn vi svært mange døme på dette. Det går aldri til ein slik grad at språket blir uklart eller uforståeleg, men mange stader blir fokuset retta mot teksten som lyd. Mange repetisjonar og passasjar med enkeltord, fører til ei merksemd mot språket sjølv i staden for til det orda refererer til. Det beste dømet på dette er kanskje blomsterpassasjen frå «Mallorca», der teksten berre består av blomenamn. Sjølv om det kan ligge mykje symbolikk og assosiasjonar i dei ulike blomane, meiner eg at dette partiet liknar eit brot i teksten. Språket går bort frå den meiningsberande funksjonen, rytmen i forteljinga stoppar opp og merksemda blir retta mot det polyfone. Også sitata frå andre vokalverk kan sjåast på som brot eller avvik. Intertekstualitet er svært vanleg i litteratur, men er ikkje alltid like tydeleg for lesaren. I *Nenia* ligg sitata oppe i dagen, og er gjerne på andre språk. Desse sitata fører til ein pause i historia og fører assosiasjonane mot musikken det er sitert frå. Slik skapar sitata betydning, ikkje nødvendigvis gjennom det orda betyr, men gjennom dei emosjonane ein assosierer med musikken.

Alt dette er verkemiddel som er vanleg i litteratur, og eitt av kjernespora i musikk-litterær forskning er nettopp om ein kan bevise at verkemidla er inspirerte av musikk, og ikkje berre stammar frå ein forfattar med teft for det ibuande musikalske potensialet i litteraturen. Korleis skilja ein lyrisk tekst frå ein musikalsk tekst? Eller korleis skilja ein metafiksjonell tekst frå ein musikalsk tekst? Her må vi sjå på omfanget av bevisa og verknaden av dei (som eg kjem inn på nedanfor). Når vi veit at Haugen har ei stor interesse for og kjennskap til musikk, og vi finn indisium på

musikalisert litteratur både i eit stort omfang, i ein tett frekvens og på alle ulike nivå, vil eg meine at librettoen til *Nenia* er eit godt døme på musikalisert litteratur.

Nå som vi har konkludert med at vi har gode bevis for å kalle *Nenia* for ein musikalisert tekst, kan vi spørje oss kva verknad ein slik tekst har. Wolf nemner fleire moglege verknadar i musikalisert litteratur: ugjennomsiktigheit, harmoni og emosjonalitet. Desse bør ha ein funksjonell og forklarande relevans, vera spesifikke og av eit visst omfang.¹⁸⁰ Wolf påpeiker òg fleire problem når det gjeld termane harmoni og emosjonalitet.¹⁸¹ Ikkje all musikk kling fint for alle lyttarar, og harmoni er ingen ibuande eigenskap i musikk. Det er også lett å bruke ordet harmoni metaforisk. Men musikk har tradisjonelt blitt sett på som ein harmonisk orden heilt sidan Pythagoras, så når ein vil sjå på harmonien i ein tekst, kan ein sjå på tema, verdssyn eller strukturen i diskursen, skriv Wolf. Emosjonalitet er også lett å bruke metaforisk. All annan kunst kan skapa emosjonalitet, og det er heller ikkje slik at musikk nødvendigvis skapar emosjonalitet. Her også kan ein nytte eit historisk og funksjonelt argument. Det finst ein spesiell affinitet mellom musikk og emosjonelle uttrykk, meiner Wolf, særleg i romantikk og post-romantikk, og ei betoning av kjensler kan spela ei signifikant rolle.

Når det gjeld harmoni, så blir dette tematisert i *Nenia*. Fartein siterer Goethe som har skrive at: «Es ist, als wenn die ewige Harmonie / sich mit sich selbst unterhielte / wie in Gottes Busen / kurz vor der Welterschöpfung.»¹⁸² Harmoni og musikk blir knytt til noko opphavleg og utopisk, noko som ikkje er skapt av menneska, men som er forut for menneska. Når Fartein siterer desse orda frå Goethe og rett etterpå seier at den nådige Gud alltid er til stades i musikken, vitnar det om eit livssyn der musikk og religion er smelta saman i ei høgare eining. Musikken blir ein måte å nå fram til Gud, eller motsett: Gud blir ein måte å nå fram til den sanne musikken. Dette vitnar om ein sterk tillit til musikkens kraft, og ei tru på noko større enn mennesket, ei tru på ein evig harmoni.

Harmoni blir også tema på ein annan måte, gjennom det estetiske synet til Fartein Valen. Her er ikkje harmoni målet, snarare tvert om. Valens tonespråk er nettopp det disharmoniske. Men komponisten såg neppe på disharmoni som det motsette av harmoni, berre ein annan grad av harmoni, ein mindre forståeleg harmoni som kan få folk til å sjå ting på ein annan måte.

Òg når det gjeld strukturen i librettoen kan vi prate om ein viss harmoni. Teksten har ein ABA-form, der vi i slutten av verket kjem attende til der vi var ved starten av verket, men med ei anna erfaring

¹⁸⁰ Wolf 1999: 75-77

¹⁸¹ Wolf 1999: 76

¹⁸² *Nenia*: 18

og større grad av forsoning. Spenningskurva er tradisjonell, med ein aukande grad av (indre) konflikter, der det til slutt kjem til ei (indre) løysing. Eg finn heller ingen døme på at ulike delar i teksten står i eit misforhold til kvarandre, at vi får motstridande informasjon eller at nokon av karakterane er upålitelege. Sjølv om dei ulike delane kan stå i eit innbyrdes spenningsforhold til kvarandre, er heilskapen harmonisk.

Emosjonalitet er eit viktig stikkord i *Nenia*. Historia blir ikkje driven fram av eit plot der vi er spente på kva som kjem til å skje. Det er dei ulike kjenslene, minna og stemningane som er hovudkonstruksjonen i librettoen. Dei musikalske imitasjonane gjer at ein har eit enda større register å spela på når det gjeld å skapa ulike kjensler, og dei kan nyansere, antyde, illustrere eller utfordre budskapet i teksten. Fartein Valen sin musikk blir ofte skildra som ekspressiv musikk. Når librettoen nyttar musikalske verkemiddel for å utløyse kjensler, understrekar det dermed Valens estetikk.

Wolf forklarar omgrepet ugjennomsiktigheit som ei framandgjering frå dei forventa konvensjonane som kan føre til at lesinga blir «vanskelegare». I starten av litteraturanalysen, valde eg å sjå på librettoen som ein dramatisk tekst. Slike tekstar er ofte bygde opp rundt dialog og handling, medan *Nenia* i stor grad er konstruert av minne og tankar. I ein dramatisk tekst vil det vera mindre forventa med betoning av lyd, repetisjonar, gjentakande mønster og sjølvreferansar. Dei musikalske verkemidla er med på å vende teksten bort frå det dramatiske og mot det lyriske. I tillegg er den kollasj-aktige teknikken, der det ligg ulike lag av minne, stader, sitat og kjensler, med på å gjera teksten mindre gjennomsiktig. Det opnar opp for fleirtydingar, nyansar og tvil. Slik sett gjer dei musikalske verkemidla det vanskelegare å peike på éi handling, éi meining eller éin budskap. Det gjev meir rom for performativitet og for at teksten skal opplevast, og det gjev rom for Habbestad til å utfalde seg i når han skal setja musikk til librettoen.

4. MUSIKALSK ANALYSE

4.1 Innleiing

Denne oppgåva er i hovudsak ei analyse av librettoen til *Nenia*, men når vi i neste kapittel skal sjå korleis teksten blir realisert saman med musikken, er det nødvendig å sjå på musikken fyrst. Eg vil undersøke om det finst litterære element i musikken, og korleis librettoen er brukt som førelegg. Eg kjem ikkje til å gå inn i detaljerte musikkteoretiske analyser, men vil forsøke å seia nokre ting om korleis musikken er komponert. Kvar scene er innleidd med eit Valen-sitat, difor vil eg fyrst skrive litt om musikken hans og det musikalske landskapet han levde i.

4.2 Fartein Valen som komponist

Opp gjennom musikkhistoria har det med jamne mellomrom skjedd store endringar som har prega utviklinga i ei viss epoke. Da Fartein Valen var ung, var musikkhistoria framme ved ei slik stor omvelting: dei moderne komponistane ville bryte med dur-/moll-tonaliteten og laga nye prinsipp for kva musikk kunne vera. Den nye, atonale musikken opna ei heil rekke moglegheiter, samtidig som ein måtte finne nye rammer å gå ut i frå. Det var i denne brytingstida Fartein Valen skulle utvikle sin personlege, musikalske identitet.

Berit Kvinge Tjøme har teke doktorgrad i Valens musikk, og har skrive ei portrettbok om komponisten. I boka siterer ho brev der Valen uttrykker misnøye med studieåra i Berlin. For å forstå kor utilfreds han var, må vi sjå på dei to ulike musikkssyna som hadde eksistert på slutten av 1800-talet. Grovt sett var det ein strid mellom den «nytyske» retninga og den «klassiske» lina.¹⁸³ Med Wagner i front, ville tilhengarane av den nytyske retninga bryte med herskande reglar og skrive musikk med eit råare uttrykk. Den klassiske lina, med Brahms som talsperson, var meir konservativ og symbolet på det danna og kultiverte. På høgskulen i Berlin tok lærarane parti med klassisistane, og det vart ikkje undervist i nyare musikk. Forakta for bl.a. Wagner, Berlioz og Liszt smitta over på elevane, og Valen irriterte seg over medstudentar som uttala seg negativt om musikk dei ikkje eingong hadde høyrd. Valen fekk ros for komposisjonsarbeida sine, men følte at dei berre var øvingar og skrivebordsarbeid. Den musikken han verkeleg hadde lyst til å skrive, var det ikkje plass til ved høgskulen. Også seinare, da Valen flytta attende til Noreg, var han på utsida av det rådande miljøet. På denne tida var dei fleste norske komponistar opptekne av den «nasjonale lina», og søkte inspirasjon i folkemusikk og nasjonalromantikk. Valen stod nokså åleine i den meir internasjonale modernistiske retninga.

¹⁸³ Tjøme 2012: 138

Arnold Schönberg, ein av dei mest framtredande personane innan modernistisk musikk, forsøkte å foreine den nytyske og klassisistiske retninga.¹⁸⁴ Dette gjekk ut på å sameine dei seinromantiske uttrykksmidla med ein streng, formell orden. Schönberg meinte, i motsetning til det rådande synet, at konsonans og dissonans ikkje var motsetningar, men ein gradsforskjell. Dissonansen ligg litt lenger unna grunntonen enn konsonansen. Slik sett er den ikkje mindre vakker, men mindre fattbar, skriv Tjøme.¹⁸⁵ Denne frigjeringa av dissonansen var sprengstoff i den vestlege musikken.

For Valen, som under åra i Berlin (1909-1911) var inne i ei slags musikalsk krise, var det ein lettelse og stor inspirasjon å oppdage Schönberg, og verka hans fekk avgjerande betydning. Samtidig er det viktig å påpeike at nordmannen ikkje kopierte stilen til Schönberg, han var allereie godt på veg i same retning. Valen bruker ikkje tolvtonemetoden på same måte som Schönberg og den andre wienerskulen. Tjøme skriv: «Det er ingen tolvtonerekke som danner utgangspunkt for hans dissonerende kontrapunkt, men et antall kortere eller lengre melodier som han kombinerer på forskjellige måter. (...) Men selv om Valens atonale polyfoni på vesentlige punkter skiller seg fra den andre wienerskolens før-dodekafone og strenge tolvtoneverk, er det som om han i sin 'frie' atonalitet har overført dodekafoniens *strenghet* i behandlingen av tonerekker.»¹⁸⁶ Tjøme skildrar vidare korleis denne polyfone tonekunsten skal lykkast. Dei ulike melodiske elementa kan ikkje vera for like og anonyme, dei må på den eine sida vera «pregnante nok til å hevde sin egenart overfor de andre motivene»¹⁸⁷, på den andre sida må dei danne ein heilskap.

Tjøme deler Valens produksjon inn i tre ulike stilistiske periodar.¹⁸⁸ Dei tidlegaste verka var skrivne i ein seinromantisk dur/moll-tonalitet. Frå og med klavertrioen op. 5, nytta Valen ein komposisjonsstil han kalla *dissonerende kontrapunkt*.¹⁸⁹ Tjøme kallar det òg for *atonal polyfoni*. For å framstille dette på ein reint visuell måte, kan ein tenkje seg mange horisontale lag som ligg oppå kvarandre, i motsetning til meir akkordbasert musikk der ein tenkjer vertikalt og bygger blokk for blokk bortover. Om ein skal prøve å skildre denne stilen musikalsk, kan ein seia at den formessig liknar på Bach sin kontrapunktiske stil, der det alltid er fleire stemmer som ligg over kvarandre til ei kvar tid. Skilnaden er tonespråket. Hjå Bach er musikken bygd opp etter nokså klare reglar for akkordprogresjonar – skal ein modulere frå ein toneart til ein annan, finst det visse måtar ein må gjera det på. Hjå Fartein Valen er ikkje lenger grunntonen det altomkrinsande punktet i tonaliteten,

¹⁸⁴ Tjøme 2012: 144

¹⁸⁵ Tjøme 2012: 145

¹⁸⁶ Tjøme 2012: 350

¹⁸⁷ Tjøme 2012: 349

¹⁸⁸ Tjøme 2012: 496

¹⁸⁹ Tjøme 2012: 12

her blir alle tolv tonar i skalaen tekne i bruk.

Frå og med fiolinkonserten op. 37 og ut livet, skreiv Valen i det Tjøme karakteriserer som ein fri tolvtonestil.¹⁹⁰ I fiolinkonserten er det ei tolvtonerekke som dannar utgangspunktet, men Valen bruker også andre tonerekkjer i motsetning til den strenge tolvtonemetoden, som berre utviklar materialet ut i frå den eine tolvtonerekka. Valen er heller ikkje like streng når det gjeld repetisjonar av enkelttonar innanfor ei rekke, noko tolvtonemetoden ikkje tillét. For bl.a. Schönberg var det eit poeng å unngå antyding av tonalitet i verka sine, dette var ikkje eit poeng i seg sjølv for Valen. Komponisten skreiv i denne frie tolvtonestilen i dei siste tolv åra av livet.

4.3 Musikken i *Nenia*

Musikken er skriven for eit kammerorkester med to fiolar, bratsj, cello, kontrabass, horn, klarinett og fløyte. Når instrumenta spelar unisont, skapar dei ein stor og fyldig klang, på den andre sida framstår musikanane av og til som solistar som spelar med eller mot kvarandre. Ei slik samansetning kan naturlegvis ikkje skapa den rike orkesterklengen som eit fullt operaorkester kan, men vi høyrer kvart enkelt instrument tydelegare og det fører til eit meir intimt uttrykk.

Musikken i *Nenia* er med på å gje verket struktur. Som eg nemnde i litteraturanalsen, er librettoen ikkje inndelt på noko vis, det flyt av garde i sitt eige tempo. Kjell Habbestad har i arbeidet med å tonesetja librettoen valt å dele teksten inn i 12 scener. Dette har truleg gjort arbeidet med å skapa kontrast mellom dei ulike stadene lettare. Det høyrer også med i operasjangeren å ha ei rekke avslutta nummer, i staden for lange gjennomkomponerte satsar som i eit oratorium eller liknande. Musikken er ikkje strukturert slik at den stadig gjentek ulike tema, eller at karakterane har typiske leiemotiv som er med på å skapa ein gjenkjenningseffekt. Musikken går så å seia frå rom til rom og utforskar dei ulike stemningane og kjenslene.

I jubileumstidsskriftet til Paal-Helge Haugens 70-årsdag¹⁹¹, skriv Kjell Habbestad ein del om korleis han har arbeidd med verket. Fyrst tenkte han å «skjule» sitata frå Valens eigen musikk, men ombestemte seg: «(...) litt om senn har eg skjøna at særst få kjenner Valens musikk. Skal den koma til lyd og ha nokon funksjon, må det difor skje ganske ope og klårt. Difor bestemte eg meg for å introdusera kvar av dei 12 scenene med heilt utslørt Valen-materiale i lengre eller kortare avsnitt.»¹⁹² Habbestad skriv vidare at han har teke lærdom av Valen sin måte å utvikle motiva sine

¹⁹⁰ Tjøme 2012: 496

¹⁹¹ Foreløpig upublisert artikkel til PHHs 70-årsdag

¹⁹² Artikkel til PHHs 70-årsdag: 5

på, og han har brukt Valen-motiva som kontrapunkt til sin eigen musikk. Han fann det vanskeleg å framheve Valen sin musikk ved å bruke dei same atonale teknikkane, og ville heller syne dei fram ved å gjeva dei ein kontrast: «Etter at dei ulike Valen-tema har vorte introduserte, vert dei nennsamt tilsmidde den meir tonale konteksten satsen får; så dei fungerer omlag som improvisasjonar over eit akkordskjema, vekslende frå instrument til anna. Det blir som å sy Fartein Valen inn i min musikk – som ein gjennomgåande gulltråd.»¹⁹³ Habbestad har også teke utgangspunkt i Valens musikk tidlegare, og har brukt omtrent same teknikk da: «Ein gong tidlegare har eg skrive musikk med utgangspunkt i hans, nemleg orgelverket *Introduksjon og Passacaglia*, op. 18 (1987) basert på tema frå Valens *Fiolinkonsert*, op. 37. Her harmoniserer eg 12-tonetemaet hans med dur/mollakkordar; ‘hentar det heim’ på ei vis (...)»¹⁹⁴ I Habbestads musikk kjem dermed det klassiske og det moderne i samspel og motspel med kvarandre, og illustrerer kanskje den konflikten Fartein Valen opplevde når det gjaldt synet på musikk.

Eg har sett opp ei oversikt over kva verk som er sitert i kva scene:¹⁹⁵

- 1) Rosene – *Nenia*, op. 18,1
- 2) Bach – *Epithalamion*, op. 19
- 3) 1942 – *Konsert for fiolin og orkester*, op. 37 og *Symfoni nr. 3*, op. 41, 2. sats: *Larghetto*
- 4) Kallet – *Ode til ensomheten*, op. 35
- 5) Madagaskar – *Cantico di ringraziamento*, op. 17,2
- 6) Kjærleiken – *Darest Thou now, o Soul*, op. 9
- 7) Berlin – *Sonate for fiolin og klaver*, op. 3 og *Jesus er mitt håp, min trøst (Jesus, meine Zuversicht)* frå *Konsert for fiolin og orkester*, op. 37
- 8) Mallorca – *La Isla de las Calmas*, op. 21 og *Le cimetièr marin/Kirkegården ved havet*, op. 20
- 9) Kritiske røyster – *Symfoni nr. 3*, op. 41, 3. sats: *Intermezzo* og *Sonetto di Michelangelo*, op. 17,1
- 10) Lat vreiden fare – *Pastorale*, op. 11
- 11) The Hound of Heaven – *Sonate nr. 2 for klaver*, op. 38
- 12) Kom regn af det høie – Motett: *Kom regn fra det høie*, op. 25, *Symfoni nr. 4*, op. 43, 4. sats: *Chaconne* og *Le cimetièr marin/Kirkegården ved havet*, op. 20

I mange av scenene er musikken valt ut frå biografien. F.eks. er musikken i scena frå Berlin skriven rett etter Valen avslutta studia sine der, og representerer den seinromantiske og tonale perioden i komponistgjerninga hans. Og scena frå Mallorca blir innleidd av *La Isla de las Calmas* – stillheitas

¹⁹³ Artikkel til PHHs 70-årsdag: 5

¹⁹⁴ Artikkel til PHHs 70-årsdag: 5

¹⁹⁵ For ei detaljert skildring av bruken av Valen sin musikk, kan ein lesa Habbestad sin artikkel til PHHs festskrift på 70-årsdagen.

øy – eit stykke som skal vera inspirert av Mallorca.

I andre scener er det sitata i librettoen som er styrande for musikkvalet. I Berlin-scena siterer Habbestad frå salmen *Jesus er mitt håp, min trøst*. Etter Goethe-sitatet om Bach sin musikk, ville Habbestad finne eit møtepunkt mellom Bach og Valen. Dette fann han i denne koralen, som er harmonisert av baa to. Musikken går att og fram mellom desse to versjonane. Medan Goethe og Fartein diskuterer Bachs musikk i librettoen, så «diskuterer» Valen og Bach musikalsk i partituret. *The Hound of Heaven* er henta frå Francis Thompsons dikt med same namn. Dette diktet inspirerte Valen til å skrive den andre pianosonaten, og sonaten var såleis eit naturleg val å opne denne scena med. Likeeins er det i den siste scena, 'Kom regn af det høie', der sitatet kjem frå Valen sin motett med same namn.

Til slutt finn eg nokre scener der musikken er brukt i ein metaforisk eller symbolsk forstand. F.eks. er andre scene, «Bach», følgd av orkesterverket *Epithalamion*. Tittelen tyder bryllaupssong, og viser til det «andelege ekteskapet med Bach», som Habbestad sjølv skriv. *Ode til ensomheten* er vald som inngang til scena «Kallet», og illustrer dermed kor åleine Fartein kunne føle seg med dei vala han tok innan musikken.

Eg nemnde eit døme på anakronisme i librettoen, og eg finn tilsvarande i musikken. *Symfoni nr. 3* er skriven mellom 1944 og 1946, medan *Symfoni nr. 4*, op. 43 var ferdig i 1949. Begge desse verka som det blir sitert frå i operaen er dermed komponerte etter 1942, som er tida i operaen. Kanskje har det vore eit poeng nettopp å overskride tida, og å vise fram eit heilt liv – både før og etter operaens nåtid. Slutten av operaen peiker tydeleg framover mot døden, og difor verkar det heller ikkje unaturleg med desse musikalske frampeika.

Anten musikken er vald av biografiske, litterære eller symbolske årsakar, er den i all hovudsak illustrerande eller utfyllande. Så langt eg kan sjå er musikken i liten grad brukt for å bryte med det litterære, eller for å skapa ein distanse, kontrast eller ironi. Det er tydeleg at det litterære førelegget har vore svært styrande i den musikalske prosessen både på eit heilskapleg nivå, og i dei ulike satsane. Sitata frå Valen sin musikk fører til eit metanivå i operaen, der Fartein blir akkompagnert av sin eigen musikk, av og til av musikk han ikkje har komponert enno. Sitata fører også til at det oppstår ein heilt eigen stil i kryssingspunktet mellom Habbestad og Valen sin musikk – ein stil som kanskje ingen av dei kunne funne åleine, men som oppstår i denne symbiosen. Denne kollasj-aktige komposisjonsteknikken samsvarer også med det formmessige innhaldet i librettoen, som er ein slags kollasj av ulike stader og minne. I musikken blir det ofte lagt mange ulike lag oppå kvarandre

av ulike motiv og melodiar, av Valens dissonerende musikk og Habbestads meir tonale musikk. Effekten av dette gjer at det kan høyrest ut som om det kjem musikk frå to ulike stader, både fysisk og historisk. Som lyttar kan ein alltid velja å følgje med på det eine eller andre melodien, eller lytte til det unisont. Dette gjev ein fin vekselverknad mellom detaljar og heilskapen, og illustrerer godt dei ulike romma og stadene Fartein beveger seg i, samtidig som han alltid er heime i Valevåg. Både rommet, tida og musikken blir fleirstemmig.

I litteraturanalysen går eg gjennom ein del ulike stader m.a. Madagaskar, Berlin og Mallorca. Musikken blir i liten grad brukt for å direkte illustrere desse stadene. Det næraste vi kjem er scena frå Madagaskar, der Habbestad nyttar ein zulu-melodi («Navnet Jesus blekner aldri»). Elles er musikken meir knytt til idéinnhaldet i dei ulike stadene heller enn dei kulturelle konnotasjonane desse stadene innehar. Vi kan f.eks. sjå nærare på blomepassasjen frå «Mallorca». I litteraturanalysen skreiv eg om korleis rytmen her stoppar opp, og teksten kretsar rundt seg sjølv. Musikken fungerer på ein tilsvarande måte:

Når Fartein og Kvinna tek til med den botaniske opprekninga: “Sypressar og pinjer / Myrte og lilje / Laurbær / Akasier” etc. stoppar stykket heilt opp på ei flate av Ass (berre med ei akserørsle ned til Dess av og til.) Heilt til det, etter all overfloda av planter, frukter og tre, endar på ein lang Dess i t 1054. Heile tida har dei 4-5 motiv frå La Isla de las Calmas spunne seg ikring botanikken.¹⁹⁶

Musikken tek her utgangspunkt i den kjensla ein får når ein les teksten, og prøver å skapa den same effekten. Både tekst og musikk stoppar opp i eit harmonisk og lyrisk augeblikk, der handlinga står i ro, meininga står i ro og musikken står i ro.

4.4 Intermedialitet

Med grunnlag i Wolf sine teoriar om musikalisert litteratur, har eg forsøkt å utarbeide måtar å bruke dei på i motsett retning, altså korleis ein kan sjå etter litterær innverknad i musikk. Ein kan sjølv sagt ikkje bruke teoriane på akkurat same måte berre med motsett forteikn. Men hovudinndelinga av ulike former for intermedialitet og dei ulike beviskriteria er eit godt utgangspunkt som eg vil justere ettersom det trengst.

4.4.1 Kontekstuelle bevis

Kjell Habbestad har skrive ei rekke vokalverk, og har lang erfaring når det gjeld å arbeide med

¹⁹⁶ Artikkel til PHHs 70-årsdag: 12

litterære førelegg til komposisjonane sine. Han har skriva verk som kantater, oratorium, korverk, spel og operaer. Som eg skriva i innleiinga, har Habbestad også skriva librettoar til fleire av sine eigne verk, m.a. til oratoriet *Adam og Eva* (2008) og musikalen *Greven av Monte Cristo* (2011). Han har òg vore aktiv som skribent og redaktør. Komponisten arbeidd mykje med litterære tekstar både åleine og i samspel med musikk.

4.4.2 Tekstuelle bevis

Om vi tek Wolf sine tekstuelle bevis for musikalisert litteratur og snur om på dei, står vi med fire tilsvarande grupper som i litteraturanalysen: ein open, intermedial miks av musikk og tekst / musikalsk notasjon og tekst; tematisering av litteratur; framkalling av vokalmusikk gjennom assosiative sitat; og imitasjon. Som i litteraturanalysen, vil eg vil gå gjennom desse ulike typene av bevis, og påpeike kvar det finst tydelege symptom på desse.

Ein open, intermedial miks

Den fyrste gruppa, der musikk og litteratur er miksa i sin opphavlege former, ligg implisitt i ein opera. Sidan musikken nesten alltid blir skriven etter librettoen, vil musikken alltid innehalde litteratur. Det ligg altså eit tekstleg utgangspunkt til grunn for musikken, og uansett om komponisten vel å illustrere teksten eller bryte fullstendig med den, så blir musikken ei tolking av teksten. Slik er det også i *Nenia*. Librettoen er skriven før musikken, og ligg som ei klar ramme for det musikalske arbeidet. Sjølv om det vil finnast mange sjølvstendige musikalske idear som ikkje tek utgangspunkt i teksten, må desse likevel svara til teksten og tilpassast den.

Tematisering

Eit konkret hint om tematisering av litteratur vil ein finne der tittelen viser til eit litterært verk eller ei litterær form. F.eks. refererer symfoniske dikt til ein litterær form, og verk som *Don Quixote* av Richard Strauss refererer til romanen av Cervantes. Tematisering kan også skje på eit meir indirekte plan, der komponisten lar musikken illustrere eit bestemt verk, utan at dette er uttalt. Dette vil i så fall vera ganske vanskeleg å oppdage. Eg har ikkje funne noko eksempel på at musikken prøver å tematisere andre litterære verk enn librettoen.

Framkalling av vokalmusikk gjennom assosiative sitat

Dersom eit musikalsk verk siterer andre verk som også inneheld tekst, vil det musikalske sitatet vekke assosiasjonar til det siterte verket, og dermed også til teksten. I *Nenia* finn vi svært mange musikalske sitat, og nokre av dei er frå vokalverk. Vi kan fyrst sjå på sitata frå Valen sin musikk.

Det blir nytta musikalske sitat frå orkestersongen *Darest Thou now, o Soul*, op. 9 og motetten *Kom regn fra det høie*, op. 25. Desse har eg allereie skrive om i den litterære analysen. Ein må gå ut frå at assosiasjonane til desse verka vil vera dei same, anten dei er framkalte av musikalske eller litterære sitat. Eg vil difor ikkje seia meir om desse verka her.

I Berlin-scena har vi eit musikalsk sitat til eit vokalverk som vi ikkje finn i librettoen. I *Konsert for fiolin og orkester*, op. 37 nyttar Valen ein melodi frå salmen «Jesus er mitt håp, min trøst» («Jesus, meine Zuversicht»). Habbestad bruker i sin tur Valen sin versjon av denne salmemelodien. Habbestad kryssklypper Valen si harmonisering og Bach si harmonisering av salmen. Teksten begynner slik:

Jesus er mitt håp, min trøst
han min frelser er i live;
derfor jeg med fryd og lyst,
alltid mig tilfreds vil give,
hvad endog mig dødens stund
gir for tanker mangelund.

Salmen uttrykker ein sterk tillit til Jesus som frelsar, og trua på noko større enn enkeltmennesket. Tjøme skriv at «igjennom sitt tekstvalg *Jesus meine Zuversicht* understreker Valen håpets kraft, frelsen i det hinsidige og en altomsluttende forsoning.»¹⁹⁷ Valen nytta denne salmemelodien som trøyst etter dødsfallet til ein ung gut i familien, og den får dermed karakter av å vera ein minnesong. Slik sett heng den saman med tittelen *Nenia*, som tyder nettopp minnesong. Sitatet frå salmen bidreg til ei sakral stemning og stadfestar den religiøse tonen i operaen. I tillegg til å vera ein sjølvreferanse til Fartein Valen og sorga hans, skaper sitatet assosiasjonar til kyrkjelege høgtider, gravferdssalmar og pietisme, samtidig som det minnar om den trøystande og fellesskapande handlinga det er å synge saman.

Det finst òg ein del sitat frå vokalmusikk som ikkje er skriven av Fartein Valen, blant anna frå fleire kantater av Bach. Desse har også Paal-Helge Haugen sitert frå i librettoen, og desse sitata er alt omhandla i litteraturanalysen. Av musikalske sitat utan tilsvarande sitat i librettoen, finn vi berre eitt frå salmen «Navnet Jesus blekner aldri». Teksten er skriven av David Welander, og er inspirert av ei tale over Salme 72 i bibelen¹⁹⁸: «La hans navn bestå til evig tid, la det skyte friske skudd så lenge solen skinner»¹⁹⁹. Melodien er frå Zululand og vart gjort kjend i Noreg via misjonærer. Salma er mykje nytta i kristne forsamlingar, og gjev assosiasjonar til bedehus, misjonærverksemd og

¹⁹⁷ Tjøme 2012: 503

¹⁹⁸ Frå Norsk Koralbok, salme 86

¹⁹⁹ Salmenes bok, kapittel 72, vers 17

pietisme. Sitatet blir brukt i scena frå Madagaskar, og passar dermed godt for å illustrere Fartein sine foreldre som reiste som misjonærar til Afrika.

Imitasjon

Eg vil akkurat som i litteraturanalysen forsøke å finne teikn på at musikken imiterer litteratur på ulike nivå. Musikk kan etterlikne litteratur på eit teiknnivå der akustiske element etterliknar tale, men også der små motiv eller tema etterliknar litteraturens evne til å skapa bilde. På eit større formmessig nivå kan vi gjenkjenne litterære måtar å strukturere eit stoff på. Til slutt kan vi sjå på eit meiningsnivå der både små detaljar og store strukturar kan vera med på å tilføre eller utfordre den meininga som ligg i librettoen.

a) Akustiske og billeddannande element

Når musikk imiterer tekst på eit teiknnivå er det to ting vi kan sjå etter. Det eine er ein akustisk imitasjon der notane etterliknar lyden av ein opplesen tekst. Men litteraturen har også ein eigen evne til å skapa assosiasjonar og bilde på ordnivå, noko musikken til ein viss grad kan forsøke å etterlikne. Musikken i *Nenia* er ei tonesetjing av ein tekst, og det ville vore rart om musikken ikkje imiterte librettoteksten på nokon måte. Vi skal sjå på to korte eksempel for å analysere korleis musikken både tilpassar talen, og korleis den samtidig er med på å danne bilde.

The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff is for the female voice (K) and the bottom staff is for the male voice (M). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The male voice part starts with a fortissimo (ff) dynamic and the lyrics 'Me - lo - dis - ke byks'. The female voice part starts with a mezzo-piano (mp) dynamic and the lyrics 'En e - vig og hvi - le - løs hi - gen'. There are triplets and slurs in the female voice part.

Dette utsnittet er frå scena «Kritiske røyster», der librettoen siterer ekte ytringar som har falle om Valens musikk. Kvinna syng den positive kritikken medan Mannen syng den negative. I utsnittet frå partituret ser vi at Mannen syng dei to orda «melodiske byks». Han syng i fortissimo²⁰⁰ og forsterkar volumet i dei allereie stemte fonema m, l, d og b og dobbeltkonsonantane sk og ks. Dette gjer ytringa kraftfull og nærast aggressiv. Dei betonte stavingane *-lo-* og *byks* er aksentuerte, akkurat på same måte som vi ville uttalt dei. Også rytmen er konstruert slik vi ville sagt ytringa, der stavinga *-lo-* er lenger enn dei andre.²⁰¹ Tonane b-d-d-ess-h dannar ei slags bølge, der intervalla går både oppover og nedover. Dei to d-ane utgjer dei ljosaste tonane i motivet, desse blir dermed dei

²⁰⁰ Fortissimo (ff), musikkuttrykk for å angjeva volum: svært sterkt

²⁰¹ Riktig nok er stavinga *byks* ei halvnote, men vil neppe bli halde like lenge, dersom ein vil oppnå maksimal effekt av aksenten. Dette eit tolkingsspørsmål hjå utøveren.

mest markerte. Ei frase avsluttar ofte på ein avrundande måte, men denne frasa går derimot opp frå den nest siste til den siste tonen, noko som gjev ein ekstra kraft til ordet *byks*, som allereie er ein brå måte å avslutte ei frase på. Motivet inneheld to store intervallsprang, og illustrerer dermed dei melodiske byksa i praksis. Vi finn ein stor septim frå d til ess, og ein tritonus frå ess til h. Dette siste intervallet blir ofte kalla «djevelens intervall», og er med på å understreke kva denne meldaren synest om Valen sin musikk.

Kvinna syng «en evig og hvileløs higen». Dei lyse vokalane og dei to h-ane er gjer ytringa avstemt. Frasa tek til i mezzopiano²⁰² med ein decrescendo²⁰³ mot slutten, og verkar dermed mykje mjukare og avrunda enn Mannen si frase. Ingen av tonane har aksent. Rytmsk er ytringa slik vi ville uttalt den, der den fyrste stavinga i *evig* er den lengste nota, og utgjer tyngdepunktet. I denne melodilinja finn vi berre eitt nedovergåande intervall, som er ein halvtone frå giss til g. Resten er oppovergåande intervall, frasa startar på ein giss og sluttar på ein g. Den innhald dermed eit større register enn Mannen si frase (ein stor septim versus ein oktav), men konstruerer den på ein heilt annan måte som gjer den meir harmonisk og utan byks. Det største intervallet i frasa er ein stor ters, elles finn vi liten ters og halvtoner. Rytmen består av triolar og den skapar ei anna underdeling enn 4/4-takta gjer. Triolane verkar «hvileløse» der dei trippar bortover i sitt eige tempo. Den oppovergåande melodien illustrerer også at det er ein «hvileløs higen», den strekker seg oppover etter noko den prøver å nå.

Det vi ser i desse eksempla er ei stor merksemd mot orda og teksten, der musikken rettar seg etter det litterære førelegget samtidig som musikken på mikronivå er med på å skapa nyansar, forsterke bilde og legge til meining. Musikken lyttar til klangen i orda, og framhevar dei ulike uttrykka. Ein slik tillit til teksten ser vi gjennom heile partituret, og viser tydeleg at musikken imiterer litteratur på eit teiknnivå.

b) Struktur

Når vi skal sjå på strukturen i musikken, kan vi følgje opp den same staden som i førre avsnitt frå scena «Kritiske røyster». Den gode og dårlege kritikken står i to spalter ved sida av kvarandre og dannar ein polyfonitet. Vi hugsar frå litteraturanalysen at strukturen minnar om tolvtoneteknikk, der teksten dannar to konsekvente motstemmer som har den same forma, men stikk motsett innhald.

Musikken følgjer ikkje opp teksten på same polyfone måte. Habbestad utvider ytringane i tid slik at

²⁰² Mezzopiano (mp), musikkuttrykk for å angjeva volum: halvsvakt

²⁰³ Decrescendo, musikkuttrykk for å angjeva endring i volum: svakare og svakare

dei ikkje er samtidige. Habbestad skriv om musikken i dette partiet:

Denne scenen låner utdrag or Valens Intermezzo (Stormen) frå 3. Symfoni, op. 41, 3. sats, som får utgjera bakgrunnen for den mannlege kritikaren si røyst, og Sonetto di Michelangelo, op. 17,1, som utgangspunkt for den kvinnelege, meir positive resipienten. Desse to verka er so 'kryssklipte' så musikken skifter frå det eine til det andre (q = 132 for Intermezzo og halvt tempo q = 66 for Sonetto) frå opninga og heilt til t 1217.²⁰⁴

Polyfonien blir her ivareteken på ein annan måte enn i teksten, der den er meint å vera samtidig. Her blir ulike blokkar med musikk sett opp etter kvarandre i tur og orden, og særleg endringane i tempoet gjer at vi merkar godt vekslinga mellom dei to verka. Truleg er innhaldet i teksten vurdert for viktig til at ein ikkje skulle høyre kva som vart sunge. Så der Haugen ofra oppfatninga av dei ulike ytringane til fordel for ein musikalsk effekt, nyttar Habbestad polyfoniteten på ein meir litterær måte, der ytringane kjem etter kvarandre i tid.

I musikk er det vanleg at det overordna verket har ein tittel, medan ulike satsdelar blir namngjevne etter kva tempo som står oppgjeve. F.eks. «heiter» 1. sats i Beethovens Waldsteinsonate «Allegro con brio». I vokalverk og opera er det heller ikkje vanleg at scenene har eigne namn, men dei blir kalla det som ariane heiter. Men i *Nenia* er det komponisten og ikkje librettisten som står for inndelinga av dei tolv ulike scenene, og inndelinga og namngjevinga kan minne om litterære verk, f.eks. romanar der dei ulike kapitla har namn, eller ei diktsamling med ulike dikt. Der librettoen har ein flytande, repeterande struktur, som stadig krinsar rundt dei same temaa, har musikken ei klar narrativ inndeling i ulike avsnitt, og ein lineær veg frå start til slutt. Kanskje har Habbestad også vore inspirert av ei tolvtonerekke da han delte operaen inn i 12 scener. Scenene fungerer som kvar sin tone i ei tonerekke der ingen tonar er like, men der nokre harmoniserer med kvarandre og andre dissonerer.

Habbestad skriv korleis han i den avsluttande scena oppsummerer alle dei musikalske ideane gjennom heile operaen:

Under denne delen, der tida er forventta å stå stille, fylgjer så operaens reprise/rekapitulasjon med ei attfinning/oppfrisking av motiv frå alle tidlegare scener — ('livet passerer i revy', som ein brukar sei) — men no i motsett rekkjefølgje; eg startar med det verket som skal avslutta operaen, men som enno ikkje er høyrte (ein slags antesipert reprise av noko som ikkje er presentert — back to the future, so å seia). Deretter kjem materiale frå Scene 11, så frå Scene 10 etc — fram til Scene 1 som altså siterer materiale frå *Nenia*. Den underliggjande koralen Komm, o Tod, som startar i t 1548, er strekt til 48 takter. Operaen *Nenia* har 12 scener. Dette gjev rom for eit gjenhøyr med kvar scene på 4 takter.

Ein tradisjonell opera presenterer dei ulike tema som skal koma seinare i operaen i ouverturen,

²⁰⁴ Artikkelen til PHHs 70-årsdag: 12

stykket som opnar operaen. *Nenia* gjer det stikk motsette. Ein slik måte å strukturere stoffet på minner meir om litteratur, der dei «lause trådane» ofte blir samla heilt til slutt. Det minner også om ein sonettkrans, der alle fyrsteversa i dei føregåande sonettane blir samla i den siste sonetten. Eg vil ikkje argumentere for at musikken er komponert etter ein spesiell litterær form, men den heilskaplege strukturen minner om litteraturens måte å dele opp eit stoff i ulike, namngjevne underdelar.

c) Uvanlege brot

I litteraturdelen såg vi at summen av dei ulike musikalske verkemidla i teksten kunne føre til avvik eller brot på dei litterære forventningane. Når litteratur etterliknar musikk, fjernar den seg frå den meiningsdannande og refererande funksjonen. I musikken blir det motsett – der musikken etterliknar litteratur, prøver den å skapa mening utanfor seg sjølv. Difor synest eg det blir rart å kalle det for brot eller avvik, sidan vokalmusikk er ein eksisterande og utbreidd sjanger, og vi ikkje fjernar oss frå dei musikalske konvensjonane. Dessutan tek musikken utgangspunkt i librettoen, og teksten finst i musikken i den opphavlege forma si. Intermedialitetet er lukka i librettoen, medan den er open i musikken. Dermed blir det vanskelegare å skilja det litterære i musikken frå det litterære førelegget, eller sagt på ein annan måte: det litterære i musikken er heller ein illustrasjon av det litterære enn ein inspirasjon frå eller imitasjon av det litterære.

Vi har sett mange eksempel på kor godt tilpassa librettoen musikken er. Sitata i librettoen blir følgde opp med tilsvarande sitat i musikken. Og på setnings- og ordnivå har vi sett korleis musikken både illustrerer og utfyller teksten. Men det er også fleire stader der musikken er «meir» litterær enn librettoen. Det eine gjeld inndelinga av scener, som er med på å strukturere stoffet tydelegare. Det andre er ei forflytting av dei polyfone elementa frå det horisontale til det vertikale planet. Musikken går i stor grad bort frå tradisjonelle operakonvensjonar som f.eks. å la operaen starte med ein presentasjon av dei ulike musikalske temaa. Slik får vi veta at det ikkje er musikken som er hovudelementet i operaen, men at librettoen og teksten verkar likeverdige.

5. OPERAEN SOM HEILSKAP

5.1 Innleiing

I dei to førre kapitla har eg sett på musikken og librettoen kvar for seg. I dette kapitlet vil eg samanfatte dei to delane, og sjå på korleis tekst og musikk er realisert i heilskap. Eg vil peike på eit par overordna tolkingsmoglegheiter, skrive litt om den faktiske framsyninga, og til slutt kommentere sjangeren kort.

5.2 Den resten som lar seg synge

Paal-Helge Haugen seier at ein av dei største inspirasjonskjeldene hans er diktaren Paul Celan.²⁰⁵ I diktsamlinga *Sone 0*, innleier Haugen med to ord frå eit dikt av Celan: «Singbarer Rest»²⁰⁶. I *Nenia* finn vi ein liknande referanse: «Kanskje finst det ennå / ein liten rest av musikken / frå opphavet.» Dette impliserer fleire ting: ei tru på at det finst eit opphav og at alt har blitt skapt; at opphavet bestod av musikk, ein musikk som i stor grad er tapt, men som det kanskje finst restar av; og at mykje av den musikken som finst i verda, ikkje er ein rest frå opphavet. Slik blir det skapt ein religiøs dimensjon i musikken, og eit skilje mellom den musikken som stammar frå opphavet og den som ikkje stammar frå opphavet. «Kanskje er det den / vi leitar etter / for at den ikkje skal bli borte», fortset Fartein. Når noko blir borte er det alltid noko som også blir igjen, det blir eit musikalsk program for Fartein å forsøke å finne dette som har blitt igjen.

Referansen til Celan er neppe tilfeldig. «Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch» er filosofen Theodor Adorno sin kjende påstand.²⁰⁷ Celans dikt *Todesfuge*²⁰⁸ blir ofte lese som eit «svar» på denne påstanden, sjølv om diktet er skriven før påstanden. Celan foreiner her kulturen og det barbariske, og han greier å skrive vakkert om det vonde. Akkurat det same uttrykker Fartein i starten av operaen, når han høyrer krigsfly: «Eg høyrde / Gud hjelpe meg, eg høyrde / og endå måtte eg skrive / skrive fram det vakre / nettopp då / meir enn før.»²⁰⁹ Haugens gest til Celan fungerer som eit frampeik, samtidig som det inneheld ein optimisme, ei tru på at det fortsatt skal finnast att noko av alt det som blir borte under krigen. Det må bli att ein rest, som igjen kan vekse seg større. «Det skal spire igjen / Det skal vekse etter vinteren»²¹⁰ I det heile kan vi tolke operaen

²⁰⁵ Hagen 1996: 17

²⁰⁶ Paul Celan. *Atemvende*. 1967. Frankfurt am Main

²⁰⁷ Adorno 1977: 30. Påstanden har vore mykje diskutert, og det er mange måter å tolke den på. Heller enn eit «forbud» mot poesi, var det kanskje eit spørsmål om korleis litteraturen kunne behandle desse vonde erfaringane.

²⁰⁸ Paul Celan. *Der Sand aus den Urnen*. 1948. Wien

²⁰⁹ *Nenia*: 9

²¹⁰ *Nenia*: 26

som ei samling av restar – restar som lar seg synge.

Vi kan sjå mange ulike restar i *Nenia*. Både librettoen og musikken er bygd opp av ulike restar. Desse restane har blitt samla og omforma til eit kreativt produkt. Librettoen siterer frå ulike vokalverk, frå Bach og frå Valen sjølv, frå Bibelen og frå skjønnlitterære tekstar. Musikken siterer i stor grad Valen, men også Bach og ulike salmemelodiar. Alle desse restane fører med seg assosiasjonar frå sitt eige opphav, og har ein meiningsskapande funksjon. Operaen er også bygd opp over ei rekke minne, vi kan kalle dei for restar frå tidlegare erfaringar. Når vi går bort frå ein stad, er det alltid noko som blir igjen, både i oss og i staden. Slike restar frå ulike stader og opplevingar blir tekne opp av Fartein og går over i andre former som kreativitet. Denne kreativiteten fører til musikalsk skaping, som igjen er med på å påverke staden. Det finst ei stadig utveksling mellom stad, menneske og kreativ bygging.

5.3 Det mystiske

Blandinga av draum, minne, fantasi, opninga av tid og rom og den religiøse undertonen er element som bidreg til det mystiske. I den andre scena, «Bach», siterer både libretto og musikk frå kjærleiksduetten i kantata *Wachet auf, ruft uns die Stimme*. Denne teksten er eit slags bryllaup mellom sjela og Jesus, der ynsket om å møtast i himmelen er kombinert med eit begjær etter verdsleg kjærleik. Isabella van Elferen skriv om dette partiet: «The two lovers celebrate the joy and rapture of their heavenly meeting in imitative semiquaver sequences, *figurae cortae*, and complementary rhythms, while the crossing of the voices seems to represent a mystical embrace.»²¹¹ Vidare legg ho vekt på det samtidige opplevinga av smerte og glede i ein mystisk union. Vi kan sjå for oss Fartein og Bach i denne unionen, der operaen foreiner musikken deira, og legg vekt på eit åndeleg slektskap. Draumen om hagen fungerer som ein slags mystisk omfamning mellom dei to komponistane. Operaen nyttar også fleire salmar, noko som understreker operaens interesse for det spirituelle, det mystiske i religionen og truas erfaringsdimensjonar.

Scene 11, «The Hound of Heaven» siterer Francis Thompson sitt diktverk med same namn. Diktet samanliknar hundens jakt på haren med Guds jakt på den flyktande sjela. Diktet er Thompsons mest kjende verk, og også inkludert i *Oxford Book of English Mystical Verse*²¹². Fartein seier også at «i musikken må eg alltid / la meg jage / av noko som er større / enn eg veit». Her blir musikken og Gud samanlikna, der bae delar alltid jagar Fartein vidare. Farteins religiøsitet fungerer som eit

²¹¹ Elferen 2009: 282

²¹² Poesiantologi redigert av Nicholson og Lee, 1917.

musikalsk kall som stadig driv han vidare i den musikalske leitinga.

I «Mallorca» refererer Fartein til nådens rose, *Rosa mystica*. Dette er blant anna eit namn som i den katolske tradisjonen blir nytta om jomfru Maria. Gjennom denne referansen blir religionens mystikk knytt saman med dei fysiske rosene på Mallorca, på Madagaskar og på Valevåg. Blomane blir ein måte det religiøse kan vise seg på i verda, og bløminga i naturen blir eit teikn på guddommeleg eksistens. Det er også knytt ein viss mystikk til havet, regnet og det flytande. Gjennom sitatet frå Bach-kantata *Ich will den Kreuzstab gerne tragen*, blir assosiasjonane ført til kantatas overordna metafor om livet som ei skipsreise. Så er det også ei skipsreise som utgjer dei fyrste minna for Fartein – og til slutt skal det berre vera havet som står att. Hav blir såleis knytt til både opphav og død. I salma *Kom regn af det høie*, er det regnet som skal bringe liv til jorda, «lad jorden oplives som liliedal». Fartein seier noko liknande rett før sitatet frå salmen kjem: «La freden kome over oss som regn.»²¹³ Regnet, eller vatnet, blir gjennom desse ytringane knytt saman med det religiøse, der det gode skal koma frå himmelen.

5.4. Framsyninga og det performative

Premieren på *Nenia* var på Musikk- og Scenehuset i Oslo den 15. september 2014. Det er ei mindre scene med avgrensa plass til publikum. Kammerorkesteret var plassert framme på scena, men strykarar og blåsarar på kvar si side av scena. Publikum sat tett på scena, og forholdet mellom musikarar, solistar og publikum var mykje tettare enn i mange større salar.

Scena var ikkje oppbygd slik Haugen skisserer det i librettoen, det fanst ingen «indre rom». Men som i librettoen var det i liten grad lagt opp til å skapa eit tidstypisk miljø. I det heile var det svært få rekvisittar, berre eit bord og eit par røyrstolar. Kostymene braut såleis litt med det tidlause preget, sidan Fartein, Sigrid og Guten var kledd i tidstypiske klede frå 1940-talet. Mannen og Kvinna hadde kvite, nøytrale klede.

For å antyde at vi beveger oss på ulike stader, var det foreslått fleire ulike videoprojeksjonar i librettoen. Nokre av desse vart gjennomført, men ikkje alle. Dermed var det meir opp til musikk og dramaturgi å hjelpe publikum med å tydeleggjera dei ulike stadene. Vi har allereie sett at musikken har delt teksten opp i ulike scener, og såleis antyder kvar scene at noko nytt tek til. På scena vart det òg nytta ei kvit kappe som visuelt signal om vi er i nåtida eller i minneverda. I nåtida har Fartein kapp over skuldrene som eit lag av realisme, medan kapp lett når tankane begynner å fly.

²¹³ *Nenia*: 26

Fartein gjer seg fri frå kapp på same måte som tankane gjer seg fri frå nåtida.

Haugen er nøye med å påpeike at det ikkje skal vera kontakt mellom Fartein og Sigrid på den eine sida, og Mannen og Kvinna på den andre sida. Dette blir gjennomført på scena. I enkelte scener er dei nesten i kontakt, f.eks. i Mallorca-scenen, der Fartein og Kvinna nærast dansar med kvarandre, med tett samanvovne handrørsler. Dette skjer medan dei syng blome-passasjen der rytmen i librettoen har stoppa opp og musikken er svært lyrisk. Saman gjev alt dette ein intim, nærast erotisk effekt, og visualiserer den kjærleiken Fartein kanskje var i nærleiken av, men aldri levde ut.

Som eg var inne på i litteraturanalysen, så går dei to nivåa opp i kvarandre heilt til slutt. I librettoen står det at Sigrid kyssar Guten på panna. Dette vart gjort litt annleis i framsyninga. Det er Fartein og Guten som kjem gåande inn på scena hand i hand, dei set seg ned og lét att augo. Intensjonen om at Sigrid «kanskje forstår noko som [Fartein] sjølv ikkje forstår» blir ikkje like tydeleg som i librettoen. Det er også tvitydig kven Guten kan vera. Det mest nærliggjande er å tenkje seg at han er ei ung utgåve av Fartein, og at den gamle og den unge utgåva møter kvarandre og forsonar seg med kvarandre. Ei anna tolking er at Guten er Arne, slektningen som døyde ung og som Fartein sørgde djupt over. Det var Arne som inspirerte Fartein til å skrive atonal musikk, ein gong han sat og nynna for seg sjølv: «Eg høyrde eit barn synge / Ein uhøyrte musikk / Ein annan harmoni (...) Det tona gjennom barnet / frå ukjende kjelder / eg har leita etter / heile livet.» Scena kan vera eit frampeik mot døden, og eit symbol på at dei to skal møte kvarandre igjen på den andre sida.

På same måte som dei ulike stadene i librettoen overskrid eller samlar tid og rom, følgde musikken opp med å ta i bruk rommet rundt publikum. Musikarane var delt i to, med strykarar og blåsarar på kvar si side av scena, noko som førte til ein slags stereo-effekt. Det var tydelegare å høyre ulike instrument spela med og mot kvarandre, og publikum kunne vera aktive lyttarar ved å velja kva melodiar og instrument ein følgde med på. Det vart også tydelegare å høyre dei ulike laga, polyfonien, i musikken. Nokre stader er musikken svært gjennomsiktig, f.eks. i scena «Kritiske røyster». Der finst det eit parti der Fartein kun syng saman med solo kontrabass. Dei to stemmene nærast argumenterer mot kvarandre, og utøvaren og basstemma verkar meir som ein performativ rollefigur enn som eit orkestralt underlag. Songsolistane nytta også i stor grad heile rommet. I tillegg til å nytte seg av heile scenerommet, befann dei seg av og til ute blant publikum òg. Det mest effektfulle var kanskje off-stage-songen heilt til slutt. I den siste scena syng solistane eit utdrag frå Bach-kantata *Gottes Zeit ist die aller beste Zeit*, der ein verkeleg fekk kjensla av at musikken var frå ei anna tid og ei anna verd.

5.5 Sjanger

Til slutt vil eg gje nokre kommentarar når det gjeld sjanger. I teorikapitlet refererte eg m.a. til Eli Engstad Risa si hovudoppgåve om tradisjon og sjanger i nyare norsk musikkdramatikk, der ho peiker på at det operatiske understreker det fantastiske, det mytologiske, det seremonielle og det ekstravagante. I arbeidet med nyare norsk musikkdramatikk, legg Erlend Hovland særleg vekt på det draumeriske i operasjangeren, samtidig som han meiner at i norsk opera ligg stadig realismen til grunn. *Nenia* er ein opera som går litt i grenseland mellom realisme og draum, og fungerer dermed som ei foreining mellom ein norsk tradisjon og operaesjangerens ideelle modus. Vektlegginga av minne og fantasi, av det religiøse og mystiske, og av staden som katalysator for kreative prosessar fører til ei oppheving av både tid og rom, og gjev operaen ein flytande karakter. Det tidlause ser vi både gjennom anakronismar og gjennom mentale forskyvingar. Samtidig er det ei realistisk ramme rundt operaen, der vi har ein mann i eitt rom – ein dag.

Det er også fleire aspekt som bryt ved dei tradisjonelle operakonvensjonane. Det eine er mangelen på ouverture, noko som markerer at det ikkje er dei musikalske temaa som er det styrande. Det andre er at sjølv om operaen er delt i ulike scener, så er det ikkje tid til applaus mellom dei. Dei er ikkje avslutta nummer, og bryt i mindre grad illusjonen. Å ha muskarane på scena fører også til at musikken får ei meir performativ rolle i framsyninga, og kontakten mellom muskarar, solistar og publikum er meir intim enn i større framsyningar.

Det er vanskeleg å seia noko om generelle tendensar ut i frå éin opera. *Nenia* er skriven av ein forfattar og ein komponist der bae har kunnskapar om både litteratur og musikk, og med ei gjensidig tillit til kvarandre sitt arbeid. Likevel representerer kanskje *Nenia* ein ansats til ein meir moderne måte å tenkje opera på utan å bryte med ein norsk, realistisk tradisjonen.

6. AVSLUTNING

6.1 Samsvar med problemstillinga

Korleis påverkar dei musikalske elementa librettoen i *Nenia*, og korleis blir det litterære brukt som motivasjon i det musikalske forløpet? Dette er problemstillinga eg har arbeidd med, og gjennom analysar av både librettoen, musikken og framsyninga, har eg vist korleis tekst og musikk påverkar kvarandre. Eg har sett på dei ulike stadene i librettoen, og korleis dei blir realiserte i musikken. Etter Werner Wolfs teoriar om intermedialitet har eg funne ei rekke eksempel på musikalisert litteratur i librettoen, og vist korleis dei bidrar til harmoni, emosjonalitet og ugjennomsiktighet. Gjennom undersøkinga av ulike stader i librettoen, har eg sett korleis stadene, mennesket og den kreative prosessen er i utveksling med kvarandre. På den andre sida har eg undersøkt korleis librettoen har vore brukt som førelegg til musikken, og på kva måte musikken har tillagt mening til teksten. Til slutt har eg sett på samspelet mellom dei to elementa, korleis operaen legg vekt på det mystiske og korleis den kan lesast som ei samling av restar. Både gjennom funn i analysen, og gjennom ytringar frå Paal-Helge Haugen, har eg grunn til å meine at det er skilnad på tekstar som skal framførast og tekstar som skal publiserast i bokform.

6.2. Opera vidare

Nå har hovudfokuset i oppgåva vore på librettoen og på musikalisert litteratur. Men heilt til slutt vil eg lyfte blikket litt og kort diskutere noko av det eg har støtt på i arbeidet med operasjangeren. Det er fleire aspekt eg oppfattar som problematisk. Det eine er at opera lett blir knytt til klasse. Sjølve innhaldet blir gjerne sett på som banalt og klisjéfyllt, noko som tilsynelatande skal appellere til lavklasse. Samtidig er det å gå på opera forbunde med kulturelite og overklasse. Det er eit slags misforhold mellom det forventa innhaldet og det forventa publikumet som gjer at mange oppfattar opera som rein underhaldning, staffasje, ein arena for å «sjå og bli sett». Eit anna problem gjeld det kunstnariske: det er svært vanskeleg å høyre teksten. Ein kan sjølv sagt følgje med på den vesle tekstskjermen framfor seg, men det bryt med illusjonen å stadig sjå vekk frå scena, og det skapar dårleg kommunikasjon mellom utøvar og publikum. Ein tredje ting eg vil kommentere gjeld kritikk. Som eg skreiv i teorikapitlet, finst det ein tendens til å bryte opera opp i ulike bestanddelar i staden for å gje ei heilskapleg vurdering. Det kan føre til at operameldingar ofte konkluderer med at resultatet er litt dårleg musikk, litt dårleg litteratur og litt dårleg teater.

Det er skildrar ovanfor er fordommar, førestillingar og tendensar – det finst mange eksempel som ikkje stemmer med det eg skriv ovanfor. Likevel trur eg kanskje at det kan vera fruktbart å tenkje

over nokre ting. Dei problema eg skisserer kan henge saman med hypotesen om at opera fyrst og fremst er ein musikksjanger. At dramaet er eit middel og musikken eit mål kan forklare både at librettoane tidvis har vore banale, at melodilinene er skapte for briljant song og ikkje for tekst, og at kritikarar har vurdert musikken for seg sjølv og ikkje operaen som heilskap.

Eg trur det er mykje å tene på å sjå på opera som ein eigen sjanger med eigne premissar. Ein må inngå fleire kontraktar med publikum (det er m.a. unaturleg å syngje alt du seier og tenkjer), difor passar operaen også bra til innhald som ikkje er realistisk, slik som myter, draumar, minne og absurditetar. Å engasjere dyktige og kjende forfattarar til å skrive librettoar kan vera med på å synleggjera litteraturens rolle i sjangeren og å sikre originale og gode verk. Kanskje kan også librettistar og komponistar samarbeide meir, og utfordre dei vanlege måtane å arbeide på.

Eg skreiv i innleiinga at opera er eit stort samfunnsmessig prosjekt, og at det kvart år blir overført store summar via statsbudsjettet til Den Norske Opera og Ballett. Når vi har vedteke å byggje ein nasjonalopera og fått eit slikt praktbygg, ville det vore veldig rart å ikkje bruke pengar på å fylle dette huset med innhald. Eit vedtak om å etablere ein nasjonalopera gjeld ikkje berre det å reise eit bygg, det gjeld forvaltning og satsing i lang tid framover. Eg meiner difor det er på sin plass at staten bruker pengar på opera. Samtidig vil eg òg insistere på at opera er ein del av samfunnsdebatten. Det er lett å tenkje seg at debatt er noko som foregår på kronikksidene i aviser og på Dagsnytt18. Men også kunst er ytringar som gjeld samfunnet vårt, anten dei er uttalt politiske eller ikkje. Difor meiner eg at det er viktig at operaen satsar på moderne og nyskrivne operaer som kan seia noko om samtida vår. Eldre klassikarar er sjølvsagt ein naturleg del av programmet, og kan fylle ei tradisjonsskapande og dannande rolle. Men å velja publikumssuksessar berre fordi dei er innbringande reint økonomisk, blir ein feil strategi, meiner eg.

Kanskje må utdanningsinstitusjonane tenkje nytt òg. Operahøgskulen rekrutterer songarar med tidlegare musikkutdanning. Sjølv om utdanninga legg vekt på musikkdramatisk uttrykk og scenisk arbeid, er musikken utgangspunktet blant studentane. Det er ikkje utenkjeleg at framtidens opera legg større vekt på performativitet, formeksperiment eller dramatik. Da kan det vera interessant å få inn utøvarar også frå andre felt, f.eks. frå teater, kunst eller performance. Dette er ikkje meint som ei nedvurdering av det handverksmessige i musikken, dei gode songarane trengst og skal brukast. Men ulikt stoff krev ulik form, og truleg vil det koma meir opera der musikkferdigheiter ikkje er det dominerande. Slike endringar ser vi allereie utanfor operainstitusjonen. Eit ferskt eksempel er *Dido + Aeneas* på Torshovteatret. I ei melding skriv Julie Kalager: «I Sigrid Strøm Reibos oppsetning av Henry Purcells opera *Dido + Aeneas* settes skuespillerferdigheter over det musikalske. Dette er et

av stykkene til Torshovteatrets Musikklab der sjangerblanding og leking med både høykultur og populærkultur står sentralt.»²¹⁴ Det er naturleg at dei små scenene har minst å tapa på eksperimentelle oppsettingar. Forhåpentlegvis vil dei tyngre institusjonane følgje etter.

²¹⁴ Kalager: 2015

Litteratur

- Adorno, Theodor W. *Kulturkritik und Gesellschaft*. I *Gesammelte Schriften*, Band 10.1. 1977
Frankfurt am Main. S. 30
- Bentsen, Helga Johanne Størdal. «Kvar tone svara til noko i livet.» *En musikalsk lesning av Lars Amund Vaages Rubato*. 2003. Masteroppgåve, Universitetet i Oslo.
- Buene, Eivind. «Ikke før den fete damen synger». 2008. Nedlasta 03.11.14
<http://www.minervanett.no/ikke-fr-den-fete-damen-synger/>
- Casey, Edward S. «Hvordan man kommer fra rummet til stedet på ganske kort tid» i *Sted*.
Red. Anne-Marie Mai og Dan Ringgaard. Overs. Henrik Mossin. 2010. Århus. S. 83-128
- Edvardsen, Sverre. «Opera» i *Store norske leksikon*. 2015. Nedlasta 10.05.15
<https://snl.no/opera>.
- Elferen, Isabella van. *Mystical Love in the German Baroque: Theology, Poetry, Music*. 2009.
Maryland.
- Eriksen, Camilla. *Musikalisert lyrikk i et nordisk perspektiv. En intermedial studie*. 2005.
Masteroppgåve, Universitetet i Oslo.
- Gladsjø, Svein, Ellen K. Gjervan, Lise Holvik og Annabella Skagen. *Dramaturgi*. 2005. Oslo
- Gulliksen, Øyvind T. «Paal Helge Haugen». I *Norsk biografisk leksikon*. 2009.
Nedlasta 12.10.14 https://nbl.snl.no/Paal-Helge_Haugen.
- Habbestad, Kjell. *Nenia – ein kammeropera til minne om Fartein Valen*. Foreløpig upublisert
artikkel i det komande festskriftet til Paal-Helge Haugens 70-årsdag.
- Hagen, Alf van der. «Motbilder» i *Dialoger 2*. 1996. Oslo. Pdf-versjon nedlasta 17.10.14.
<http://www.oktober.no/Boeker/Sakboeker/Dialoger-II-8-forfattersamtaler>
- Hansen, Finn Egeland. «Ars nova og Renæssansen» i *Gads Musikhistorie*. Red. Søren Sørensen
og Bo Marschner. 1990. København. S. 76-176
- Haugen, Paal-Helge. *Nenia. Ein kammeropera til minne om Fartein Valen*. Libretto. 2013
- Hetland, Ingebrigt Waage. *Konstellasjoner. En studie i Hofmannsthals operadiktning*. 2007.
Doktoravhandling, Universitetet i Oslo.
- Hovland, Erlend. «Norsk samtidsopera 1970-2006» i *Studia musologica norvegica*, nr. 28, 2012. S.
109-130
- Kalager, Julie. «Opera for folket». 2015. Nedlasta 06.05.2015
<http://universitas.no/anmeldelser/60502/opera-for-folket>
- Kjems, Thorkil. «Overgangstid og klassikk» i *Gads musikkhistorie*. Red. Søren Sørensen og
Bo Marschner. 1990. København. S. 280-345
- Koch, Dagfinn. «Og komponisten ble ikke fet – en kort sytete kommentar». 2008. Nedlasta

03.11.14

- Krohn, Nina og Reinton, Per Olav. *Opera! En håndbok*. 2008. Oslo.
- Ledin, Per. «Genrebegrepet – en forskningsöversikt» i *Svensk sakprosa*. Lunds universitet 1996
- Ledin, Per og Staffan Selander. «Institution, text och genre» i *Teoretiska perspektiv på sakprosa*. Englund, Boel og Per Ledin (red.). 2003. Lund. S. 91-122
- Lefebvre, Henri. «Set fra vinduet» i *Sted*. Red. Anne-Marie Mai og Dan Ringgaard. Overs. Niels Lyngsø. 2010. Århus. S. 69-82
- Lothe, Jakob. *Film og fiksjon*. 2003. Oslo
- Mai, Anne-Marie og Dan Ringgaard (red.). «Introduktion» i *Sted*. 2010. Århus. S. 7-33
- Marschner, Bo. «Det 19. århundredes musik» i *Gads Musikhistorie*. Red. Søren Sørensen og Bo Marschner. 1990. København. S. 348-437
- Rasmussen, Karl Aage. «Musik i det 20. århundre I» i *Gads Musikhistorie*. Red. Søren Sørensen og Bo Marschner. 1990. København. S. 446-549
- Risa, Eli Engstad. *The Story is memory: Antonio Bibalos Glassmenangerie. En studie i tradisjon og sjanger i nyere norsk musikkdramatikk*. 2005. Hovedoppgåve, Universitetet i Oslo.
- Ringgaard, Dan. *Stedssans*. 2010. Århus.
- Sørensen, Søren. «Barokken» i *Gads Musikhistorie*. Red. Søren Sørensen og Bo Marschner. 1990. København. S. 184-266
- Tjøme, Berit Kvinge. *Trekkfuglen. Komponisten Fartein Valen*. 2012. Oslo
- Valen-Sendstad, Fartein. «Søskenparet – Fartein og Sigrid». 2012. Bearbeiding av foredrag halde 24.08.12. Nedlasta 11.10.14 <http://farteinvalen.no/mennesket-fartein-valen/>
- Vollsnes, Arvid O. «Fartein Valen» i *Norsk biografisk leksikon*. 2009. Fartein Valen. Nedlasta 14.10.14 https://nbl.snl.no/Fartein_Valen.
- Wolf, Werner. *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. 1999. Amsterdam.
- Årsrapport 2013, Den Norske Opera & Ballett

Samandrag

Denne oppgåva er ein analyse av kammeroperaen *Nenia*, ein opera som handlar om komponisten Fartein Valen. Librettoen er skriven av Paal-Helge Haugen og musikken av Kjell Habbestad.

Oppgåva undersøker korleis teksten tar musikalske verkemiddel opp i seg, men òg korleis ein tekst kan vera med på å påverke det musikalske uttrykket. Problemstillinga mi er: Korleis påverkar dei musikalske elementa librettoen i *Nenia*, og korleis blir det litterære brukt som motivasjon i det musikalske forløpet. Målet er å bidra med ein interessant analyse innan eit felt der det ikkje finst altfor mykje forskning, og å rette merksemd mot ein tekstsjanger som til tider har vore litt uglesett.

Gjennom analysar av både librettoen, musikken og framsyninga vil eg vise korleis tekst og musikk påverkar kvarandre. Eg nyttar Werner Wolfs teoriar om intermedialitet for å finne eksempel på musikalisert litteratur i librettoen, og viser korleis det bidrar til harmoni, emosjonalitet og ugjennomsiktighet. Gjennom undersøkinga av ulike stader i librettoen, vil eg sjå korleis staden, mennesket og den kreative prosessen er i utveksling med kvarandre. Til dette bruker eg teoriar av Edward Casey og Henri Lefebvre.

På den andre sida undersøker eg korleis librettoen blir brukt som førelegg til musikken, og på kva måte musikken kan tillegge meining til teksten. Til slutt ser eg på samspelet mellom dei to elementa, korleis operaen legg vekt på det mystiske og korleis den kan lesast som ei samling av restar.

Opera er eit stort samfunnsmessig prosjekt. Etter at det nye operahuset vart opna i Bjørvika i 2008, har operasjangeren blitt meir folkekjær og publikumstalet har auka. Sjølv bygget er blitt eit ynda turmål for både nordmenn og turistar, og er på kort tid blitt eit av dei sterkaste varemerka Oslo har. Ein så viktig del av kulturen vår fortener å bli sett og diskutert. Ein offentleg diskusjon om moderne norsk opera vil vera med å bidra til at det blir skriva og oppført operaer av høg kvalitet i Noreg.