

ABSOLUT SANG

TIL NIELS

NILA PARLY

ABSOLUT SANG

Klang, køn og kvinderoller i Wagners værker



Absolut sang - Klang, køn og kvinderoller i Wagners værker

Af Nila Parly

© Multivers, 2007

Udgiver: Forlaget Multivers ApS, København 2007 (www.multivers.dk)

Forsideillustration: Tannhäuser 1994/95. Stig Fogh Andersen som Tannhäuser og Elisabeth Meyer Topsøe som Elisabeth. Det Kgl. Teaters arkiv. Foto: Martin Mydtskov Rønne.

Omslagsdesign: Danesadwork

Tryk: Frederiksberg Bogtrykkeri

Udgivet med støtte af: Lademanns Fond

Mekanisk, fotografisk eller anden gengivelse af denne bog eller dele heraf er kun tilladt i overensstemmelse med overenskomst mellem Undervisningsministeriet og Copy-Dan. Enhver anden udnyttelse er ifølge gældende dansk lov om ophavsret forbudt uden skriftligt samtykke fra Multivers ApS. Undtaget herfra er korte uddrag til brug for anmeldelser.

Bogen er også udgivet som e-bog og må derfor ikke indskannes.

ISBN 978-87-7917-181-7

Printed in Denmark, 2007

Indhold

Forord	8
Indledning	9
Teori og metode	15
- Wagners æstetik	19
- Wagneranalyse	25
- Litteraturgennemgang	28
- Inspirationen fra Carolyn Abbate	34
- Feminisme i musikforskningen	39
Senta	45
Den flyvende Hollænder	45
- Fra Heine til Wagner	45
- Balladen om balladen	47
- Sentas sang – operaens kim	50
- Schröder-Devrient og <i>Fidelio</i>	58
- Køn og kvinderoller i <i>Hollænderen</i>	62
Elisabeth og Venus	67
Tannhäuser	67
- Mellem <i>Hollænderen</i> og <i>Lohengrin</i>	67
- Venusbjergets progressive musik	70
- Sangen til Venus	73
- Elisabeths aktive tilskuerrolle	81
- Venus som dukkefører	85
- Køn og kvinderoller i <i>Tannhäuser</i>	88
Elsa og Ortrud	93
Lohengrin	93
- Eventyr og tragedie	93
- Elsas drøm og det forbudte spørgsmål	94
- Slangen Ortrud	102
- Kroppens magt	107
- Elsas og Ortruds fatale syntese	110
- To tolkninger: Nattiez og Cicora	112
- Køn og kvinderoller i <i>Lohengrin</i>	116

Brünnhilde	123
Nibelungens Ring	123
<i>Baggrund</i> 123	
- Indledning 123	
- Den "kvindagtige" Wagner 124	
- Wagners tolkning af Ædipusmyten 126	
- 130	
- Værkets tilblivelse 130	
<i>Andres tolkninger</i> 135	
- Catherine Cléments strukturalisme 135	
- Kritik af Clément 137	
- Leopold: tekst kontra musik 140	
- Nattiez og musik-kvindens voksende dominans 142	
- Abbate om sibyllens sidste sang 146	
- Brünnhildes latter i Abbates ører 149	
- Sammenfatning 154	
<i>Egne analyser</i> 157	
- Forsagelsesmotivets kvindeligørelse 157	
- Toneartsrelationer 169	
- Oper und Drama som fortolkningsnøgle 171	
- Brünnhilde overtager styringen af Wotans værk 175	
- <i>Ringens</i> øvrige kvinder 183	
- Tvillingernes dissonerende incest 186	
- <i>Ringens</i> symboler og deres ejerskifter 189	
- Kampen for en kvindelig udgang 191	
- Køn og kvinderoller i <i>Ring</i> 198	
Isolde	205
Tristan og Isolde	205
- Brünnhilde versus Isolde 205	
- Isoldes magt over Tristan 206	
- Musikken og kvinden 209	
- Den anden død 211	
- Isoldes Liebestod: kvindens ruin? 216	
- – Eller triumf? 220	
- Gennem Isoldes øjne 235	
- <i>Tristan</i> -akkorden 239	
- Køn og kvinderoller i <i>Tristan og Isolde</i> 243	
Eva	247
Mestersangerne	247
- Tilblivelsen 247	
- Mesterfrillen på frierfødde 248	

- Der hvor skoen trykker 251
- Dramaets fødsel i Ouverturen 254
- *Tristan og Isolde*-temaet 260
- Køn og kvinderoller i *Mestersangerne* 263

Kundry	266
Parsifal	266
- Fra Wolfram til Wagner 266	
- 1. akt: Urmennesket Eva 271	
- 2. akt: Kurtisanen Maria Magdalene 280	
- 3. akt: Den rene Jomfru Maria 290	
- Dialektikken i nodebilledet 294	
- Wagners sidste operatriade 296	
- Frygten for kvinden – frygten for døden 300	
- Langfredagsmusikken 303	
- Kundrys a-mol-død 306	
- Trådene samles 310	
- Køn og kvinderoller i <i>Parsifal</i> 314	
 Konklusion	 320
Resumé	327
Summary	328
Litteraturliste	329
Noter	336
Register	362

Forord

Jeg må først og fremmest takke min hovedvejleder, lektor Jens Brincker (Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet) for hans generøsitet og engagerede indsats ikke alene i forbindelse med min afhandling, men også i alle andre aspekter af projektførelsen. Hans vidende og kunstindføjte modspil har været en helt uvurderlig hjælp. Og jeg skylder også min medvejleder, professor Live Hov (Institut for Kunst og Kultur, afdeling for Teatervidenskab, Københavns Universitet), en stor tak for hendes personlige opbakning og hendes mange skarpsindige kommentarer, der har medvirket til en langt større klarhed og stringens i afhandlingen. Endvidere sender jeg en stor tak til min eksterne vejleder, professor Carolyn Abbate, hvis personlige vejledning og fremragende undervisning jeg nød godt af i det semester, jeg var indskrevet som visiting scholar ved Princeton University i New Jersey, USA. Jeg vil også takke min mand, Niels Brunse, for hans kloge og kærlige kritik og for hans kompetente assistance med oversættelserne. Endelig vil jeg takke Det Kgl. Teater og teatrets fotograf Martin Mydtskov Rønne for tilladelsen til at benytte udvalgte fotografier fra Det Kgl. Teaters Wagneropsætninger til afhandlingens hovedafsnit og forside.

Indledning

Min ph.d.-afhandling bygger på en systematisk analyse og sammenligning af alle Richard Wagners kvindelige hovedrollefigurer fra Senta til Kundry. Det er selvsagt et temmelig ambitiøst projekt, og der eksisterer, så vidt jeg ved, heller ikke andre musikvidenskabelige afhandlinger med dette fokus. Der findes forskellige artikler om emnet, nogle ganske få bøger om kvindefigurerne anskuet fra den tekstlige side og et par nyere antologier, hvor de forskellige forfattere analyserer kvindernes musik, dog kun kvinderne fra de sene musikdramaer. Men en egentlig musikvidenskabelig afhandling skrevet af én person, er det endnu ikke lykkedes mig at opspore. Denne afhandling er derfor efter alt at dømme den første af sin art.¹

Analyser af kvindefigurer i operaer er en forholdsvis ny fortolkningsvinkel – den er omkring 20 år gammel. Analysemetoden er opstået inden for feminismen og tager udgangspunkt i sociale forhold i og uden for operaerne. De første vigtige bøger om kvindefigurer i operaer er Catherine Cléments *Opera, or the Undoing of Women* (1988)² og Susan McClarys *Feminine Endings, Music, Gender, and Sexuality* (1991)³. Begge forfattere betoner operagenrens tendens til at portrættere kvinder som undertrykte ofre. McClarys bog beskæftiger sig med kvinder og kvindelighed i musikken i det hele taget, og har kun et begrænset antal operafigurer med. Clément gennemgår derimod et bredt udsnit af operaens kvindefigurer, også Wagners, som hun hævder er ligeså ”undone” som resten af operahistoriens kvindeskikkelser. Cléments og McClarys hovedsynspunkt er, at operaer generelt er kvindefjendske, fordi det stort set altid er primadonnaens lod at gå under i operasamfundet: ved operaens slutning er hun som regel enten blevet voldtaget, myrdet eller har begået selvmord.

Jeg giver i denne afhandling især Cléments kritik af *udvalgte* kvindefigurer fra Wagners værker et kritisk modspil, der tager afsæt i en analyse af *alle* Wagners kvindelige hovedroller. Clément er antropolog, og hendes antropologiske baggrund gennemtrænger hendes analyser, der fortrinsvis bygger på operaens tekstlige handling. Hendes behandling af musikken er meget overfladisk; hun koncentrerer sig hovedsagelig om ledemotiverne, og ser i den forbindelse helt bort fra væsentlige faktorer som motivudvikling, instrumentation, harmonik, rytme etc., eller hun reducerer slet og ret musikken til at være en klæbrig masse af forførende klang, som får publikum til at glemme det, hun mener, er værkets vigtigste problem: kvindernes undergang i handlingens sociale kontekst.

Musikken siger imidlertid ofte noget ganske andet end teksten. Mine analyser vil derfor fokusere på musikkens og tekstens uoverensstemmelser for så-

ledes at vinde Wagner og hans kvinder tilbage for den feministiske operaforskning i positiv forstand. Jeg opfatter mig selv som feminist, idet jeg interesserer mig for spørgsmålet om kønnenes ligeværd og også gerne vil gøre noget for at fremme ligestillingen. Jeg er desuden en stor beundrer af Wagners værker og vil gerne forstå Wagner på hans egne præmisser. Disse to ting kan efter min mening udmærket kombineres, endda på en frugtbar måde. Det, at jeg kalder mig feminist og Wagnerbeundrer, betyder selvfølgelig ikke, at jeg ikke forholder mig kritisk eller skeptisk over for Wagner og feminismen, det betyder alene, at mit analytiske afsæt bygger på en fascination af Wagners kunstneriske stof, og at jeg har et udtalt ønske om at undersøge de kønlige relationer, som udspiller sig i dette stof.

Jeg bygger i afhandlingen videre på de tidlige feministers arbejde, forstået på den måde, at også jeg fokuserer på kvindefigurerne og deres status i operer. Men jeg vender disse feministers problemstilling 180 grader: i stedet for at koncentrere mig om, hvordan Wagner fulgte sin tids kvindeundertrykkende holdninger, vil jeg fokusere på, hvordan Wagner selv udfordrede denne tankegang gennem en fremadskuende og for sin tid meget provokerende dyrkelse af kvinden og det kvindelige aspekt i sine værker.

Poststrukturalisten Carolyn Abbate mener, at Wagners værker består af et virvar af ”stemmer”, og at der ikke findes én fortolkningsmulighed, men mange. Min afhandling er – som jeg senere skal komme nærmere ind på – inspireret af hendes metode, og jeg mener som hun, at Wagners rollefigurer er mangetydige. Jeg søger derfor heller ikke at bevise, at Wagners kvindefremstilling er fuldstændig blottet for misogyni, men jeg ønsker at tegne et mere nuanceret billede af kvinderne og i processen vise, at den udstråling, som virker så usædvanlig stærk og heroisk på så mange af os, faktisk er begrundet i en række ”feministiske” træk, som udspilles og udvikles i figurerens musik, tekst og regi; for det er jo netop denne stærke, men u håndgribelige udstråling, der gør Wagnerkvinderne så unikke, så uforglemmelige, så moderne.

Det konventionelle billede af mennesket Wagner er stærkt kritisk. Han står anklaget for egoisme, overdreven ambition, opportuniste, falskhed, ondskabsfuldhed, jalousi, arrogance, skørtejægeri og racisme. Et imponerende synderegister; og Cosima Wagners dagbog og Wagners egne breve bekræfter, at han havde disse karakterfejl, de afslører imidlertid også en række mere beundringsværdige træk bl.a. hans generøsitet, hans venlighed, hans dannede væsen og hans åbne følsomhed. Alligevel er det de negative karaktertræk, som hæfter ved ham, og de er blevet stærkt proportionsforvrængede gennem tiderne. Det er som om Wagners egen tendens til at puste alt, hvad han rørte ved, op – grand opera-genren, orkestret, nationalismen – har ramt ham selv som en boomerang og gjort ham til syndebug.⁴ Det er ikke mit projekt at redde Wagner fra vanæren, den biografiske tilgang er bevidst nedtonet til fordel for en

nærlæsning af selve værkerne; de – værkerne – minder os til gengæld i sig selv om, at mange af Wagners fejl er såre menneskelige, de trives i de stive patriarkater, som Wagner skildrer og tydeligvis selv ønsker erstattet af en anderledes fleksibel samfundsorden. De fineste træk fra Wagners egen personlighed udspilles i kvindefigurernes på en gang generøse og viljestærke personligheder.

Min afhandling består ikke af analyser af hele operaer fra A til Z. Det er de kvindelige hovedroller, som er i fokus, hvilket dog ikke automatisk udelukker analyser af mændenes tekst og musik. Tværtimod anser jeg det i mange tilfælde for nødvendigt også i en vis udstrækning at analysere mændenes roller for at få et nuanceret billede af kønnenes indbyrdes forhold.

Afhandlingen skal som sagt hvile på en systematisk analyse af *alle* Wagners kvindelige hovedrollefigurer. På den måde undgår jeg den nærliggende fristelse kun at beskæftige mig med de kvindefigurer, der ser ud til at kunne bekræfte en forudfattet mening. På grund af ph.d.-afhandlingens tidsmæssige begrænsninger har jeg dog valgt at følge Bayreuth-konventionens udelukkelse af de tre tidligste ungdomsoperaer. Jeg starter således pragmatisk med *Den flyvende Hollænders* kvindelige hovedperson, Senta. Undervejs i afhandlingen vil jeg foretage en del sammenligninger på tværs af værkerne. Dette kan ud over at vise ligheder og forskelle mellem kvinderollerne også fortælle noget om de ligheder og forskelle, der findes mellem en mandlig og en kvindelig rolle i to forskellige Wagneroperaer (f.eks. Ahasverusfigurerne Hollænderen og Kundry eller Frelserfigurerne Brünnhilde og Parsifal).

I gennemgangen af *Nibelungens Ring* gør jeg en undtagelse fra reglen om at analysere *alle* Wagners kvindelige hovedroller, idet jeg her først og fremmest beskæftiger mig med Brünnhildeskikkelsen. *Ring*-cyklen består som bekendt af fire musikdramaer, og hvis jeg skulle diskutere og gennemanalysere alle de kvindelige hovedpersoner i dette vældige værk, ville afsnittet om *Ring*en komme til at fylde langt over halvdelen af afhandlingen. Jeg har derfor valgt at fokusere på de kvindelige hovedpersoners hovedperson i *Ring*en, Brünnhilde. Hun er også den eneste, som har en *gennemgående hovedrolle* i værket, idet hun optræder i alle dets operaer (undtagen *Rhinguldet*, der kun er en såkaldt forafthen). De andre kvindelige hovedroller – Erda, Freia, Fricka, Sieglinde og Gutrune – optræder hver især kun i én eller to af operaerne.

Når man som analytiker udforsker værkets substans, bør man efter min mening tage udgangspunkt i det, der gør opera til opera, nemlig symbiosen - eller sammenstødet - mellem musikken, teksten og det visuelle. Sammenhængen imellem disse elementer behøver ikke at bunde i kongruens, den kan ligeså vel begrundes i bevidst modsigelse. Og musikkens og tekstens gåder og tvetydigheder skal ikke nødvendigvis ophæves, der kan tværtimod være en pointe i at opretholde og understrege det modsætningsfyldte.

Ordene ”tekst” og ”drama” bruges ofte i flæng, som om de dækkede nøjagtig det samme begreb. Men i opera er der forskel på disse to. I opera er det musikken, teksten og det visuelle, der *tilsammen* udgør ”dramaet”. Opera kan af samme grund ikke analyseres ud fra udelukkende musikanalytiske principper. Derfor er jeg – når jeg arbejder med musikken – også altid opmærksom på tilstedeværelsen af de to andre komponenter, idet jeg til stadighed forsøger at mærke efter, om et af systemerne overdøver eller modsiger de andre.

Jeg lægger dog afgjort mindst vægt på de visuelle aspekter i Wagners værker; hans anvisninger for scenografi, lys, kostumer og scenegang bliver alligevel sjældent fulgt i nutidige opsætninger. Jeg vægter imidlertid de visuelle aspekter højere, end man sædvanligvis gør i musikvidenskabelige operaanalyser, for det visuelle afslører meget om Wagners intentioner, og det finder jeg væsentligt. Jeg kommenterer især de anvisninger, som har direkte indflydelse på handlingen eller på forståelsen af kvindefigurerne. Regi- og scenografibemærkningerne i *Lohengrin* bliver således diskuteret særligt grundigt, da de i denne opera spiller en vigtigere rolle i forbindelse med kvindefigurerne end i de øvrige værker.

Jeg har valgt at anføre operaernes titler på dansk, fordi vi kender dem under disse titler i Danmark. Rollefigurerne navne staves derimod på tysk, da den danske stavning af navnene ikke er konsekvent. Oversættelserne i afhandlingen er mine egne. Når jeg citerer fra Wagners librettoer, citerer jeg på tysk og bringer min oversættelse bagefter i parentes. Ved alle andre citater bringes oversættelsen oppe i brødteksten med originalen i noten.

Operaerne og deres kvinderoller vil blive analyseret i følgende orden:

Romantiske operaer: *Den flyvende Hollænder* (uopført 1843) Senta.
Tannhäuser (1845) Elisabeth og Venus.
Lohengrin (1850) Elsa og Ortrud.

Musikdramaer: *Nibelungens Ring*, tetralogi (1869-76) Brünnhilde.
Tristan og Isolde (1865) Isolde.
Mestersangerne i Nürnberg (1868) Eva.
Parsifal (1882) Kundry.

Afhandlingen skal kort sagt bygge på analyser af Wagners kvindelige hovedrollefigurer; analyserne skal undersøge betydningen af musik, tekst, regi og vokaludtryk. Kvinderne skal sammenlignes med hinanden og med mændene, og analyserne skal prøves og perspektiveres gennem diskussioner med andre forskere og gennem inddragelse af Wagners egne skrifter.

Afhandlingen skal besvare følgende spørgsmål:

Hvad fortæller musikken og teksten om Wagners kvindelige hovedrollefigurer; hvilken karakter og status har de i operaerne? – Og hvilken betydning har deres sangstemmers klang og melodi i denne sammenhæng?

Wagners og andre operakomponisters kvindefremstilling opfattes som sagt af Clément som antifeministisk. Men selve operagenren betegner hun som feministisk, fordi operaens blanding af tekst og musik forkaster den typiske, elitære mands dyrkelse af den absolutte musik, som en kysk kvinde, der ikke må penetreres. Ironisk nok er Cléments argument for operagenrens feministiske substans blot en gentagelse af de ideer, som Wagner fremførte for over hundrede år siden. Wagner sammenlignede f.eks. i et brev til Liszt musikdramaets tekst- /musikalske symbiose med kønnenes indbyrdes seksuelle afhængighed:

Min afhandling om operaens væsen, den endelige frugt af mine overvejelser, har fået et større omfang, end jeg først havde antaget: hvis jeg vil vise, at musikken, som kvinde, nødvendigvis må besvangres af digteren, som mand, så må jeg sørge for, at denne prægtige kvinde ikke prisgives den første den bedste libertiner, men at hun alene besvangres af den mand, der længes efter kvinden af sand, uimodstælig kærlighed.⁵

Wagner bruger flere gange kønnet som musik- og tekstmetafor i *Oper und Drama* (1851), hvilket jeg senere vil give en række eksempler på. Han beskriver hver gang musikken – eller komponisten – som ”en kvinde”, og teksten – eller forfatteren – som ”en mand”. Først når disse to forenes, som det sker i musikdramaet, bliver ”fremtidens kunstværk” og dets forløsende (seksuelle) potentiale frigivet. Musik-kvinden er i *Oper und Drama* stadig afhængig af den mandlige poets ”skabersæd”, men denne mandlige dominans afløses – som Jean-Jacques Nattiez⁶ påpeger – efterhånden af en kvindelig dominans, idet ”den kvindelige musik” i Wagners værker og skrifter lidt efter lidt får overtaget over alle musikdramaets øvrige bestanddele, inklusive teksten.⁷

Wagner siger desuden flere gange i *Oper und Drama*, at han opfatter kvinden som frigjort, når hun har hengivet sig betingelsesløst til den elskede; det lyder jo ikke særligt feministisk, men når Wagner andre steder i *Oper und Drama* hævder, at det samme gælder for manden, så stiller sagen sig unægteligt anderledes. De to køn skal åbne sig for hinanden for at udvikle de sider af sig selv, der hidtil var forbeholdt det modsatte køn. Og denne selvforglemmen-

de kønslige symbiose afspejles, mener jeg, i alle Wagners sceniske værker, på overfladen eller i detaljerne.

Samspillet mellem tekst og musik er – set af eftertiden – enestående i Wagners musikdramaer, men hans librettoer er ikke kunstnerisk tungtvejende, isoleret betragtet, det er hans musik derimod. Wagner var først og fremmest en komponist, der skrev sine egne librettoer, ikke en digter, der komponerede, og som komponist må han have identificeret sig mere med musikken (dvs. mere med kvinden) end med poesien (manden). Og her ligger nøglen måske til hans kvindefigurers kolossale udtrykskraft og dybde: måske opfattede Wagner ikke kvinden som ”Det Andet Køn”, men derimod som en integreret del af sig selv (hvilket måske også er en af forklaringerne på kvindernes høje status i værkerne).

Otto Weininger (*Geschlecht und Charakter*, 1903) er kendt for at have taget Wagner til indtægt for sine egne misogyne holdninger, hvilket kan have medvirket til at opretholde myten om Wagner som kvindehader. Men Weiningers holdninger er ikke Wagners. Og selv om Wagner i sine offentlige skrifter ikke beskæftigede sig synderligt med kvindefrigørelse, så påbegyndte han faktisk den sidste måned af sit liv (februar 1883) et ”feministisk” essay om kvindens stilling i samfundet – *Über das Weibliche im Menschlichen*. I dette essay raser han imod samfundets opmuntring til kærlighedsløse ægteskaber, indgået pga. mandens økonomiske magt, og henstiller, at det stive, ulige skel mellem kønnene ophæves i kunstens og kulturens interesse. Han døde af et hjertetilfælde ved sit skrivebord, med det ufærdige ligestillings-essay liggende foran sig.⁸

Teori og metode

Titlen på denne afhandling, ”Absolut sang”, lader ane, hvor jeg lægger vægten. Udtrykket, som er mit eget, skal forstås som en slags antitese til begrebet ”absolut musik”; jeg har valgt det, fordi jeg mener, at sangstemmen har betydeligt større vægt i Wagners operaer, end man traditionelt har tilkendt den. Min tanke om at Wagner opererer med noget, man kunne kalde ”absolut sang”, udspringer ikke af et forsøg på at underspille eller negligere samspillet mellem kunstarterne i Wagners ”Gesamtkunstværker”, jeg mener netop, at hans operaer *lever* af det raffinerede sam- og modspil, der er mellem de forskellige kunstkomponenter; jeg vil med begrebet ”absolut sang” derimod påpege, at alle operaens øvrige komponenter - orkestermusikken, teksten og det visuelle - er stærkt påvirkede af sangstemmens klang og melodi, og den sanglige indflydelse er efter min mening så omfattende, at det bør rykke ved den traditionelle opfattelse af værkerne i almindelighed og af kvindeskikkelserne i særdeleshed.

Wagner hørte – som jeg skal komme nærmere ind på i *Isolde*-kapitlet – en bagvedliggende ”sang”-stemme i Bachs polyfone værker, og hans egne musikdramaer bygger efter min opfattelse også i lange stræk på noget, man kunne kalde polyfonis ”canto”, stærkest udtrykt i kvindernes sang. Stemmernes selvstændighed nedtones ofte i denne type flerstemmighed til fordel for polyfonis ”Gesamtmelodie”, en sammenfletning af stemmerne, som koncentrerer sig i overstemmen. Denne sammenfatning af stemmevævet i sangstemmen er skabt gennem en nøje iagttagelse af de øvrige stemmer, og ledemotiverne i orkestret supplerer sangstemmen med en melodisk substans, der tilfører den en rigere æstetisk virkning, end nodebilledet i sig selv lader aflæse.

Personerne på scenen opleves efter min mening i høj grad gennem deres stemmeklang, de er andet og mere end talende figurer i en handling. De kvindefigurer, jeg beskæftiger mig med, er også klingende kroppe, mennesker der synger, og den sanglige præstation har indflydelse på, hvordan vi opfatter figuren. Partiturets personer bliver først levende i det øjeblik, de gives lyd af en sanger.

Sangstemmens repræsentation indeholder flere samtidige elementer. Stemmen kan af lytteren på én og samme tid opfattes som et musikalsk instrument, som en person og som en rollefigur. Derudover kan stemmen også opfattes som en krop med et køn og en seksualitet, og stemmernes indbyrdes forhold kan fortælle noget om kønsrelationerne i en opera.⁹

Wagner har udstyret sine kvindefigurer med en enestående evne til via deres sangstemmer at "skabe" og "iscenesætte" det værk, de selv er en del af. Som jeg senere skal argumentere for kan de f.eks. gennem deres tranceagtige sang bogstaveligt talt *mane* heltene frem på scenen alene ved stemmens magt, hvorved de kommer til at fremstå som en slags værkimmanente komponister. I *Den flyvende Hollænder* får Sentas ballade f.eks. den helt konkrete effekt, at den legendariske hollænder, som hun synger om, træder lyslevende ind over hendes dørtærskel; og i *Lohengrin* er det Elsas genfortælling af en drøm, hun har haft om en overjordisk gralsridder, der bliver den direkte årsag til, at gralsridderen Lohengrin træder ind på scenen for første gang.

To af kvindefigurerne i Wagners værker hæver sig over de øvrige, idet de samler værkets tråde i en narrativ sang, der afslutter operaen: det er Brünnhilde med sin afslutningsmonolog og Isolde med sin Liebestod. Brünnhildes sang indeholder en omfattende tekstlig erkendelse af værkets inderste problemstillinger, det gør Isoldes sang også, men på en mere diffus måde, idet hendes tekst først og fremmest beskriver hendes egne lystfyldte sanseindtryk i forbindelse med Tristan, og den manglende prægnans i hendes tekst overfører en større del af erkendelsesprocessen til musikken. I begge disse svanesange spiller sangen dog den allervæsentligste rolle, sangstemmen udtrykker en melodisk og klanglig essens af værket, der overskrider grænserne mellem tekst og orkestermusik, og stikker dybere, netop fordi den går forbi vores bevidsthed og direkte ind i kroppen på os.

Af disse grunde vil jeg – som modtræk til forskeren John Deathridges artikel om Isolde, hvor han insisterer på at kalde Isoldes Liebestod for "absolut musik"¹⁰ – tillade mig at opfinde et nyt begreb og kalde Isoldes og hendes med-søstres sang for "absolut sang".

At forsøge at indfange og fortolke alle Wagners kvindefigurer medfører i sig selv en række metodiske problemer, for Wagner udviklede sig igennem hele sit liv – og denne udvikling var enorm og uden sidestykke: han startede med nummeroperaer, fortsatte med ledemotiv-baserede musikdramaer og endte med sofistikerede musikdramatiske værker byggende på polyfone udviklingsmotiver. For at kunne matche denne udvikling, har jeg valgt at give afkald på en fast defineret, konsistent tematisk metode. I stedet anvender jeg en fleksibel metodetilgang, der tager højde for Wagners kompositionsmæssige udvikling. Min grundmetode er hermeneutisk, men ikke en velbeskrevet eller veldefineret sådan. Jeg tackler metoden undervejs i en flydende og procesagtig form for hermeneutik.

En decideret semiotisk metodetilgang mener jeg ikke er hensigtsmæssig i en afhandling, der rummer alle Wagners vigtigste kvinderoller. Havde der alene været tale om en gennemgang af figurerne i *Ringens*, ville en semiotisk meto-

de have været en mulighed, og det er da også netop *Ring*, der – med sine mange definerbare ledemotiviske ”tegn” – har været genstand for de fleste semiotiske analyser. Anderledes problematisk ville det være f.eks. at underkaste den ledemotiv-fattige *Hollænder* en semiotisk behandling for slet ikke at tale om den udviklingsmotiv-rige *Tristan og Isolde*. Så skønt Wagner er fremragende som middel til at forstå semiotikken, er semiotikken ikke nødvendigvis fremragende som middel til at forstå Wagner.

Da jeg anser stof og metode som uadskillelige, kan dette *Teori og metode*-kapitel ikke stå alene, det er uløseligt knyttet til de følgende kapitler om selve operaerne. Metode-kapitlet er kun en introduktion til den metode, som jeg senere udfolder og diskuterer i forbindelse med de enkelte kvindefigur-gennemgange. De teorier og metoder, som ligger til grund for andre forskeres behandlinger af mit emne, vil heller ikke blive udtømmende behandlet i dette afsnit, også her er der tale om en introducerende omtale, og en række af de vigtigste teoretiske metodetilgange vil først blive grundigt debatteret senere i afhandlingen. Catherine Cléments strukturalistiske teorigrundlag diskuteres f.eks. først indgående i *Ring*-kapitlet, da svaghederne i hendes implementering af teorien først bliver rigtig tydelige i analyserne af kvinderne i denne cyklus. Jean-Jacques Nattiez’s og Carolyn Abbates metodetilgange vil også blive diskuteret grundigere bl.a. i *Ring*-kapitlets hovedafsnit: *Andres tolkninger*.

Teori og metode er for mig betydningsfulde forskningsmæssige redskaber, ikke formål i sig selv. Jeg opfatter min metode som en slags nøgle, jeg kan bruge til at åbne et kunstværk, men når værket er åbnet, kan det netop vise sig at rumme overraskelser i stedet for entydige svar, og jeg forsøger bestandigt at holde mig for øje, at værkerne er levende kunst skabt for *scenen*. Partiturerne er afhængige af sangernes vokale formidling; værket er simpelthen ikke realiserbart uden sangernes mellemkomst, og sangernes vokaludtryk medtænkes derfor altid som en uundværlig forudsætning for den endelige fortolkning.

Carolyn Abbate forkaster i sin bog *Unsung Voices*¹¹ Cléments opfattelse af opera som én lang hævnakt mod kvinder, idet hun påpeger, at Clément vælger at se bort fra locus for kvindens operamæssige triumf, på trods af at det eksemplificeres i de selv samme værker, som hun diskuterer: det findes i den kvindelige operastemmes overvældende lyd og i den musikalske gestus, som indeslutter denne stemme i helheden. Locus ligger uden for den narrative handling, i dette locus eksisterer kvinder som lyd og overlegent stemmевolumen, her hævder de sig og undslipper deres morderiske skæbne. Visuelt er den rollefigur, der synger, ganske vist kun et objekt for vores blik, men auditivt er hun et aktivt klingende subjekt, og hendes musikalske tale drukner alt inden for rækkevidde og gør tilhøreren til et passivt objekt.

Abbate nævner det ikke specifikt, men det er klart, at Wagnersopranen her står stærkere end alle andre sopraner. For Wagnersopranen besidder jo en særlig kraftfuld stemme, opfundet og udviklet af Wagner specielt til hans operaer. Wagnersopranen har et klangvolumen som overstiger volumenet for den traditionelle sopran, idet hun skal kunne trænge igennem et forstærket orkester, der i visse operaer tæller over hundrede musikere. Og selv om hun ikke synger for fuld kraft hele tiden, er vi som publikum hele tiden bevidst om, at hun besidder dette potentielle ”våben”. Hvis man i en opsætning af en Wagneropera underbesætter en sopranrolle, risikerer man derfor ikke alene, at sangeren ”synger sig ned” i løbet af forestillingen, man giver også publikum en fornemmelse af, at den spagt syngende person på scenen er ”svag”; hun overdøves af de øvrige personer og har svært ved at trænge igennem orkestret.¹²

Abbatens analysetilgang tager udgangspunkt i forestillingen om, at operamusik arbejder med flere former for narrativ sang, og her tales der ikke alene om den vokale stemme, men også om orkestrets forskellige tematiske stemmer. Disse stemmer kan både tale *med* og *på tværs* af teksten, og man kan således høre mange forskellige narrative stemmer på en gang, og flere af linjerne er ofte i konflikt. Det er Abbatens tese, at musik ikke bare ”udlever” eller ”forestiller” begivenheder, musikken er ikke kun en slags lydteppe for handlingen, den modsiger også handlingen af og til som en moralsk distancerende historie.

Jeg er helt enig i denne vurdering af forholdet mellem tekst og musik hos Wagner, og min metode ligner i mange henseender den form for musikanalyse, som Carolyn Abbate praktiserer. Jeg leder således især efter de stemmer i teksten og musikken, der indbyder til signifikante fortolkninger, og jeg undersøger ikke bare de melodiske fraser, men også musikkens øvrige elementer: intervaller, akkorder, karakteristiske harmoniske konstellationer, instrumentation, kromatik, dissonans, tonearter, rytmer, osv. De musikalske elementer som bruges, f.eks. i forbindelse med kvindefigurernes entre og deres personlige ledemotiver, eller i forbindelse med nævnelser af kvindernes navne, har efter min mening en tydeligt definerbar betydning, der kan bruges til at forstå kvindernes personlighed og status i værket. Også kvindernes sanglige udtryk er vigtigt, her kan f.eks. klangfarven, fraseopbygningen og vejrtrækningen have stor betydning for publikums opfattelse af et bestemt udsagns sandhedsværdi, og jeg lægger derfor stor vægt på selv at synge de dele af partierne, som jeg finder væsentlige, for den kropslige erfaring med stoffet afslører ofte nogle aspekter i musikken, som man ved en teoretisk gennemgang nemt kunne have overset.¹³

Wagner står i min læsning ikke længere ensom i centrum som værkskaber, der er flere medskabende stemmer på spil. Personerne i operaerne begynder at emancipere sig, de meddeler sig musikalsk til hinanden, og nogle af dem optræder efterhånden som værkets iboende skabere. Den syngende rollefigur virker ofte ganske bevidst om sin egen sangs symbolske motivudsagn, hvorimod

stemmerne i orkestret synes at være mere utydelige for den syngende, som om de kom langt nede fra rollefigurens eget ubevidste dyb.

De sungne melodier er tilsyneladende også lettest at høre for de lyttende personer på scenen. De hører dog langt fra altid hinandens musik, og de er sig heller ikke altid deres egen musik bevidst, men der er afgjort nogle steder i operaen, hvor personerne har en højere grad af musikalsk lydhørhed end ellers. Et eksempel på denne usædvanlige lydhørhed findes i scenen mellem Wotan og Brünnhilde i *Valkyrien*, 2. akt, 2. scene. Brünnhilde har her ifølge Abbate en nærmest sibyllinsk evne til at lytte bag om Wotans musik og ind til hans inderste musikalske ideer, og hendes senere trodsige afvisning af farens ordre om at dræbe Siegmund, hænger sammen med denne dybere forståelse af hans ”indre musik”.¹⁴

Wagners æstetik

Wagners musik er overraskende svært at definere. Det synes som om musikken konsekvent nægter at lade sig indfange. Hver gang man tror at have fundet et mønster, brydes det og musikken udvikler sig i en helt ny retning, og aldrig så snart har man opgivet tanken om en sammenhæng, så dukker det gamle mønster pludselig op igen i en ny kontekst. Dette gælder mellem værkerne såvel som inden for det enkelte værk. Wagner bevæger sig i løbet af sit liv fra de tidlige værkers langsomme opblødning af nummer-operaen, over opdelingen af *Den flyvende Hollænder* i scener, gennem de næsten fortløbende *Tannhäuser* og *Lohengrin*, til musikdramaernes varierede og komplicerede struktur.¹⁵ I musikdramaerne, der startede med *Rhinguldet*, organiserer musikken sig det ene øjeblik i harmonisk overskuelige afsnit, for i det næste at kaste sig ud i organiske strømme af nærmest ekspressionistisk karakter. Her ville sammenhængen være næsten umulig at komme på sporet af, havde det ikke været for ledemotiverne.

Flere af partiturerens gåder kan imidlertid forklares, i hvert fald delvist, ved at læse Wagners egne kompositionsbeskrivelser i hans breve og øvrige skrifter. Man bør dog tage især hans selvbiografi med et gran salt, for Wagner var som bekendt ikke alene en fremragende iscenesætter, han var også en fremragende selvscenesætter.

Wagner taler f.eks. i *Mein Leben* om, hvordan han som ung blev grebet af frydefuld rædsel, når orkestret stemte. Violinens åbne kvinter havde fra hans tidlige barndom været forbundet med uhyggelige ånder og spøgelse, skriver han, og hans nerver spændtes til bristepunktet, når oboens udholdte A kaldte de andre instrumenter til live, som en åndemaner.¹⁶ Det er jo meget malende og medrivende skrevet, og Wagner fremstår som ikonet på den følsomme, roman-

tiske lytter. Allerede det må mane til skepsis. Der er imidlertid en overvægt af uhyggeskabende åbne kvinter og a-mol-klange i hans værker (f.eks. i Sentas ballade i *Hollænderen*). Disse klange er dog næppe alene udtryk for Wagners personlige barndoms- og ungdomsoplevelser, de var gængse uhyggeeffekter i romantikken på linje med den formindskede septim, som Wagner også i udstrakt grad benytter sig af. Hvad citatet kan fortælle os er alene, at Wagner var opmærksom på klangens flertydige psykologiske effekt. Det lystfyldte gys bliver en af Wagners nøgleeffekter.

Jeg mener, at Wagner arbejdede ret bevidst med klang som frydefuld uhygespreder; det er f.eks. næppe tilfældigt, at den typiske Wagnertenor og Wagnersopran har et betydeligt dybere stemmeleje end andre tenorer og sopranner. Den dybere klang tilføjer et dystert mørke og et strejf af sanselig dæmoni til figurerne. Sopranen Wilhelmine Schröder-Devrient, der blev den helt store inspirator for Wagner, havde i øvrigt også en usædvanlig mørk stemme, og Wagner fremhævede mange gange hendes stærke *dæmoniske* udstråling som noget af det væsentligste ved hendes performance.¹⁷

Dyrkelsen af det uhyggelige og overnaturlige var som sagt udbredt blandt romantikkens kunstnere. E.T.A. Hoffmann var en sand mester i uhyggens kunst, og Freud har senere med udgangspunkt i Hoffmanns novelle *Der Sandmann* forsøgt at indkredse ”det uhyggelige” som begreb i essayet *Das Unheimliche* fra 1919. Det uhyggelige blev af romantikerne opfattet som et paradoksalt fænomen, fordi det både indeholder noget kendt og noget fremmed. Løsningen på paradokset bliver for Freud at anskue oplevelsen af uhygge som et regressivt fænomen. Uhyggen opstår ikke længere ved mødet med det ukendte, men snarere ved det fortrængtes genkomst. Den, der føler uhygge, er enten regredieret til et infantilt oplevelsesunivers eller til et primitivt stade i menneskets udvikling. Freud markerer sig i denne sammenhæng som tilhænger af oplysningsfilosofien, idet angst ifølge ham skyldes uvidenhed, enten om det ubevidste eller om naturens sammenhænge og lovmæssigheder.¹⁸

Det borgerlige samfunds opdeling af kønnes aktiviteter, hvor mændene som oftest færdedes i det offentlige arbejdsrum, og kvinderne isoleredes i hjemmet, har givetvis været med til at gøre hjemmet og kærligheden til noget hemmeligt og uhyggeligt for mange mænd på Wagners og også på Freuds tid. Den uhyggeprægede mandlige hjemve blev sat på spidsen hos visse af Freuds neurotiske patienter, der plagedes af uhyggefølelse ved de kvindelige genitalier. Her blev det uhyggelige altså ensbetydende med selve indgangen til menneskebarnets første hjem. Det hjemlige slog om i noget uhyggeligt, og forstavelsen *u-* i dette ord fremstår som fortrængningens markør.¹⁹

Grunden til at jeg dvæler så længe ved Freuds uhyggebegreb er, at jeg mener, at Wagners operaer på mange måder foregriber Freuds tankegang om uhygge som en form for fortrængning. Situationer og historier gentages f.eks.

ustandseligt inden for Wagners operaer, særligt tydeligt i *Ring*, og hver gang vi præsenteres for en ny gentagelse, er der skruet yderligere op for uhyggeneveuet. Man kan groft sagt vælge imellem enten at fortælle, eller blive fortalt, og når det gælder en uhyggelig fortælling, er det ulige meget bedre at være den, der fortæller, end at være objektet for den uhyggelige fortælling. Og det er netop sagen for mange af Wagners kvindeskikkelser, de fortæller. Således også Senta i *Hollænderen*. Hun er først og fremmest en fortæller! Hendes ballade, der er en genfortælling af en uhyggelig historie om en spøgelseskaptajn, fremmaner kaptajnen på scenen, som et konkret udtryk for lytternes fortrængninger. Men hun er ikke selv bange, hun ved, hvad hun gør; og hun ser - gennem sin bevidste indsættelse af sig selv i sin egen balladefortælling - sit "indre" spøgelse direkte i øjnene.

Wagner var, som så mange andre af sin tids kulturpersonligheder, optaget af den græske tragedie. Hans ide om "Gesamtkunstværket" stammer fra det klassiske dramas kombination af kunstarterne, og princippet om at lade handlingen bygge på tidløse, almenmenneskelige myter har også udspring i antikkens tragedier. Wagners fascination af myten er dog på ingen måde blot en bevidstløs kopiering af antikken, for han forstod - et halvt århundrede før Freud - at myten har en implicit psykologisk betydning, han mente f.eks., at en tolkning af Ødipusmyten alene ville give et samlet billede over hele menneskets historie.²⁰

Wagner læste Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* i 1854, og mødet med denne filosofis idéverden - ikke mindst den musikfilosofiske del - gjorde et uudsletteligt indtryk på ham. Schopenhauers musikfilosofiske grundtanke, om at musikken aldrig udtrykker den erkendelige verden, men derimod selve denne verdens indre væsen, og hans tese om at musik udtrykker følelse "in abstracto" - ikke "den ene eller den anden sorg", men "sorgen selv" - svarer, skønt Wagner ikke havde læst Schopenhauer i begyndelsen af 1840'erne, ret nøjagtigt til Wagners egne musikfilosofiske tanker i hans tidlige essays (f.eks. *Ein glücklicher Abend* fra 1841). Dette hænger naturligvis sammen med, at begge byggede videre på tankegods fra Wackenroder, Tieck og E.T.A. Hoffmann. Alligevel er det klart, at Schopenhauer tilføjede noget markant nyt til Wagners musikæstetik, for ideen om at musik er følelser "in abstracto" blev med Schopenhauer *metafysisk* funderet gennem den tese, at musik er alle ytringsformers "An-sich" - det sted, hvor "Viljen" selv udtrykker sig direkte. Og Schopenhauers ideer om at musikken - metafysisk set - er dramaets oprindelse, bundfældes hos Wagner efter midten af 1850'erne og får et empirisk korrelat i hele hans musikdramatiske produktion.²¹

I *Oper und Drama* (1851) var det stadig Wagners tese, at en melodi enten havde en tekst eller en scenisk hændelse at takke for sin bestemthed, musikken

måtte enten ”retfærdiggøres” af noget digterisk, noget dramatisk eller noget koreografisk. Men dette forhold ændres efter Wagners Schopenhauer-læsning i 1854; herefter højnes musikkens status i musikdramaet. Musikken emanciperer sig i forhold til de andre kunstarter, den antager en ”An-sich”-karakter, og kommer dermed til at fungere som selve *grundlaget* for dramaet.²² Wagner skriver således i 1870:

Musikken, som ikke fremstiller de i verdens fænomener indeholdte ideer, men som derimod selv er en, tilmed omfattende, ide om verden, inkluderer helt af sig selv dramaet, da dramaet på sin side selv udtrykker den eneste ide om verden, som er adækvat for musikken. Dramaet overgår digtekunstens begrænsninger, helt på samme måde, som musikken overgår enhver anden kunst, især billedkunsten, ved at dens virkning alene ligger i det ophøjede. Ligesom dramaet ikke skildrer de menneskelige karakterer, men umiddelbart lader dem fremstille sig selv, således giver en musik os i sine motiver karakteren af alle verdens fænomener efter deres inderste An-sich. Bevægelsen, udformningen og forandringen af disse motiver er ikke blot alene beslægtet med dramaet, det er også i sandhed alene gennem musikkens motiver, som således bevæger sig, udformes og forandres, at dramaet, som fremstiller ideen, kan forstås fuldkommen klart.²³

Musikken er altså – hos Wagner - en ”ide” om verden, den er dramaets ud-spring, dets ”moderskød” – dramaet ”betegner” kun denne musik-”idé”. De musikalske motiver er – i dobbelt forstand – dramaets ”motiver”.²⁴

Musik var ifølge Schopenhauer det umiddelbare udtryk for verdensdybet, den var det ubevidste, den jagende, plagende ”Vilje” (musikken var ”Det’et” – for nu at benytte en term inden for psykoanalysen, som ikke var uinspireret af Schopenhauer). Men Schopenhauer talte om musik generelt, og når han endelig nævnte et konkret eksempel, var det det mest harmløse af alle: ikke Beethoven, men Rossini. Wagner derimod og Nietzsche, der begge var mere prægede af Hegel, end de ville indrømme, omfortolkede Schopenhauers metafysik i en historiefilosofisk ramme: Der var ikke længere tale om musik som sådan, men om musik på et bestemt udviklingstrin: den Beethovenske symfoni var, idet den fuldendte sin historiefilosofiske mening i det wagnerske musikdrama, i deres øjne selve ”Viljens” udtryk og åbenbaring. *Tristan og Isolde* var således i Nietzsches formulering fra hans *Geburt der Tragödie* (1871) et ”opus metaphysicum” – et værk gennem hvilket musikken bemægtiger sig sin metafysiske sandhed.²⁵

Æstetik og historiefilosofi flyder over i hinanden hos Wagner. Hans historiefilosofi var klart dialektisk, præget af ånden i 1830’erne (hegelianis-

mens årti). Wagner betragtede, som Hegel, historiens liv som et fremadgående moment, der bunder i modsigelsens princip. Men Wagner overtog desuden en æstetisk filosofi fra Hegel, der gik ud på, at ”sandheden er helheden”. Det ”æstetisk sande” er for Wagner: ”Das Gesamtkunstwerk” – denne selvopfundne værktøjs type, hvis æstetiske ”helhed” ophævede splittelsen mellem de enkelte kunstarter. Princippet om ”helheden” (Gesamtkunstværket) og det dialektiske princip om ”modsigelsen” (i historien) synes imidlertid at være i modstrid med hinanden, de kan da også kun forenes, fordi Gesamtkunstværket – som Dahlhaus siger – på en måde er hinsides historien, Gesamtkunstværket sætter nemlig først ind dér, hvor historien hører op; værket er historiens fuldendelse, dens slutning. Først gennem Wagner bliver musikken ”sig selv”.²⁶

Nietzsche taler i sin *Geburt der Tragödie* om to begreber: den apollinske kunst, som er en drømme- og billedverden, og den dionysiske kunst, som er musikkens og rusens sfære. Disse to begreber er ikke, som mange tror, to kontrasterende kunstprincipper, der gensidigt udelukker hinanden. Ser man, som Dahlhaus foreslår, Nietzsches kunstsyn som en videreudvikling af den schopenhauerske metafysik, bliver det nemlig klart, at det apollinske er en slags mytologisk metafor for Schopenhauers ”Welt als Vorstellung”, mens det dionysiske er en metafor for ”Welt als Wille”. Den apollinske billedverden har en indbygget stræben mod selvtilintetgørelsen, en form for destruktions-drift, hvis mål er at synke tilbage i det dionysiske verdensfundaments fredfyldte selvforglemmelse. I den apollinske ”drømmeverden” (die Welt des Schauens) bliver det dionysiske, som i udgangspunktet var blind drift, pludselig til seende selverkendelse.²⁷

Schopenhauers ide om resignationen som tilflugtssted fra den blinde drifts evige fremtumlen blev hos Nietzsche omtydet til den illusionsløse tapperheds heroiske attitude. Wagners heltetyper var for Nietzsche indbegrebet af denne illusionsløse idealtipe: Siegfrieds frygtløse lyst og Tristans dødsdrift voksede i Nietzsches bevidsthed sammen til et billede af et ”overmenneske”, hvis bekræftelse af gruen ikke var en tom heroisk gestus, men en vished om at målet var en tilbagevenden til oprindelsen. Og den tragiske patos, som Wagners musik udtrykte, viste i hans øjne, at tragisk død var andet og mere end et tomt og intetsigende endeligt, den blev en klingende åbenbaring af et trøsterigt verdensdyb.²⁸ Nietzsches syn på Wagner slog senere om og blev stærkt kritisk, ikke mindst pga. de religiøse (kristne) overtoner i *Parsifal*. For Nietzsche var Gud som bekendt død, det var han nok ikke helt for Wagner.

En af Wagners hovedteser var, at Beethoven, ved indlemmelsen af koret i 4.-satsen af sin 9. symfoni, indrømmede den absolutte musiks begrænsninger, og dermed åbnede døren til den helt nye musikdramatiske kunstart, som Wagner selv skabte med sit Gesamtkunstværk. Det var hans kongstanke, at denne nye musikdramatiske kunstart skulle udgøre en syntese af Beethovens symfo-

niske musik og Shakespeares poetiske drama, hans musikdrama skulle bygge på personernes *indre* virkelighed, ikke deres *ydre* relationer. Det gjaldt med andre ord følelser frem for motivation.²⁹

Wagner beskyldte de franske og italienske operakomponister for at prostituere sig over for publikum og teatertraditionerne. I stedet for deres traditionelle ”virkning uden årsag”-musik, der ene og alene tjente sangernes ekvilibristiske selvpromovering, plæderede han for en æstetisk autonomi på linje med den, der herskede for den symfoniske koncert. Men selv om Wagner forkastede den overfladiske ”Rossini-melodi”, hvor der sås stort på de sproglige og dramatiske forbindelser, var hans vokale stil ikke en fornægtelse af melodi som sådan: konturerne i sangstemmens melodi blev trukket op i samspillet med orkestret i den wagnerske ”Gesamtmelodie”.³⁰

Fra og med *Ringen* begyndte Wagner at anfægte den periodiske struktur (2+2, 4+4, 8+8) og indførte en ny form for logik: det motiviske netværk. Han anså nu ledemotiverne som den vigtigste metode til etablering af sammenhæng i musikdramatikken. Selve udtrykket ”ledemotiv” bruges dog først langt senere - første gang af musikhistorikeren A.W. Ambros i 1865, siden af bl.a. F.W. Jähns og Hans von Wolzogen, men Wagner omtaler allerede fænomenet i *Oper und Drama* som ”følelsesvejvisere” eller ”hovedmotiver”.³¹

Ledemotivet er et symbol, der karakteriserer personer, situationer eller ideer, og på den vis ligner det ”erindringsmotivet”, som man ser det hos Weber, Berlioz og Verdi. Men hos Wagner får disse motiver langt større vægt, de optræder som dramaets søjler, og de skaber ikke alene en bagudrettet sammenhæng i form af en ”erindring” men også en fremadrettet ”anelse”. Og ”anelsen” – den endnu udtalte følelse – gør publikum til medskabere af kunstværket gennem receptionsakten, hvorimod ”erindringen” udløser en specifik association. ”Anelsen” opstår altid i orkestret, den er langt mere raffineret end ”erindringen” og forekommer også betydeligt sjældnere i praksis. Begge motivtyper udvikles konstant i en, af Beethoven inspireret, symfonisk stil.³²

Wagner afbrød arbejdet med *Ringen* i 1857, og i ca. 12 år beskæftigede han sig kun sporadisk med værket. Afbrydelsen medførte en betydelig ændring i Wagners æstetik. Han havde før bruddet ment, at det fuldendte kunstværk var en dramatisk handling, som musik og tekst bidrog til på lige fod, men hans læsning af Schopenhauer inspirerede ham til at give musikken en særstilling i forhold til musikdramaets øvrige elementer. Denne holdningsændring medførte, at ledemotivets symbolske betydning blev mindre prægnant, og at motiverne i højere grad blev udnyttet som grundlag for musikalsk udvikling. Ernst Kurth har i sin *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan'* (1920) derfor foreslået, at man skelner mellem ledemotiver, som afspejler den dramatiske situation, og ”udviklingsmotiver” (Entwicklungsmotive), som

ikke repræsenterer noget, men alene tjener til at understøtte den musikalske udvikling.³³ Carolyn Abbate går skridtet videre, idet hun erklærer, at Wagners motiver dybest set ikke *har* nogen refererende betydning – de absorberer ganske vist tegnmæssig betydning på ekstraordinære tidspunkter, men med mindre de fastholdes bevidst i denne kunstige funktion, skiller de sig hurtigt af med den tekstrelaterede betydning og vender tilbage til deres medfødte tilstand som musikalske tanker.³⁴

1800-tallets Bach-reception er heller ikke gået sporeløst hen over Wagner, og det, der gjorde størst indtryk på Wagner, såvel som på Schumann, Mendelssohn og Brahms, var nok især den uafbrudte kontrapunktiske ”enhed” og den åbne eller latente ”sangbarhed”, der lå indbygget i Bachs polyfone værker. Wagner-begrebet ”den uendelige melodi” er måske nok et symfonisk Beethoven-skænke, men det har rødder i Bachs polyfone musik.³⁵ Den ”uendelige melodi” er karakteristisk ved, at den undgår cæsurer. Den er svævende, dens rytmik suspenderer taktinddelingerne, den er irregulær og dens syntaks undgår ”kvadraturen”. Den undgår ligeledes kadencer, og melodien er begrundet i den kontrapunktiske strøm. Wagner siger i *Zukunftsmusik* (1860) - der er det eneste sted, hvor han selv skriftligt forklarer sit begreb ”den uendelige melodi” - at tilhøreren ”må tilkende hver harmonisk tone, ja hver rytmisk pause en melodisk betydning”.³⁶ Det væsentligste kendetegn ved den ”uendelige melodi” er altså - som Dahlhaus påpeger - ikke så meget udviskningen af cæsurerne som det, at hver eneste tone i det uafbrudte melodiske forløb er veltalende, ekspresiv. Den ”uendelige melodi” er, hvis den skulle formuleres negativt: en udelukkelse af det intetsigende, af det usammenhængende, isolerede og begrænsede.³⁷

Wagners sene kvindefigurer benytter sig i udstrakt grad af ”den uendelige melodi”, ja, de er efter min mening selve indbegrebet af ”den uendelige melodi” i værkerne. Hver eneste tone, hver eneste pause i deres sang har melodisk betydning; deres sangfraser ”siger” altid noget væsentligt, ikke bare om det, der er nu, men også om det, der var, og det, der skal komme. Og kvindernes ”uendelige melodi” gør dem i en vis forstand udødelige, for gennem deres polyfone sammensmeltning med orkesterstemmerne forvandles de til musikalske ikoner, hævet over værkernes handling: deres sang rækker således ud over værket, tilbage i tiden til Bachs uendelige polyfoni og frem i tiden mod Schönbergs totale ophævelse af ”kvadraturen”.

Wagneranalyse

I midten af 1800-tallet fik den musikalske formlære en ny komponent: Opera-analysen. Der var på det tidspunkt allerede en rig tradition for æstetiske og litterære tekster om operaer, bl.a. E.T.A. Hoffmanns operafantasier og Stend-

hals *Rossini*, men den nye operaanalyse var ikke alene mere detaljeret, den hævdede også at forholde sig objektivt til værket. Samtidig opstod en mere subjektiv analyse, som svarede på kritik enten af specifikke komponister og deres værker eller af opera i det hele taget.³⁸ Med fortolkningerne af Wagners værker i 1850erne i pressen og i diverse bøger kunne man for alvor tale om operaanalyse i større målestok, og de tidlige kritikeres metodetilgange til Wagner havde en afsmittende virkning på al anden operaanalyse.³⁹

Musikkens forhold til operaens tekst var, som i 1700-tallets diskussioner om den italienske opera versus den franske, stadig det essentielle omdrejningspunkt, og den Rousseauske ide om at operaen var den ideelle musikgenre (pga. musikkens kapacitet som formidler af operaens øvrige betydningslag) videreudvikledes af 1800-tallets tyske romantikere og kulminerede med Liszts og Wagners skrifter. Heroverfor stod operaens absolutister Otto Jahn og Friedrich Nietzsche (efter 1882⁴⁰) med den diametralt modsatte opfattelse af spørgsmålet om operamusikkens prestige, idet de anså dens værdi for direkte proportional med dens evne til at opretholde instrumentalmusikkens autonomi.⁴¹

En af de mest legendariske æstetiskdiskussioner udspillede sig i Wagners offentlige sammenstød med den meget respekterede og meget frygtede kritiker Eduard Hanslick fra Wien, hvis æstetik-afhandling *Vom musikalisch-Schönen* fra 1854 havde stor indflydelse på samtidens meningsdannere. Hanslick var en formalist, han var talsmand for den æstetisk ”rene” abstrakte musik, og han anså teorien om Gesamtkunstværket som en total negation af musikkens indre værdier; Wagners værker var i hans øjne en ”ordenes krænkelse af musikken”. Men til at begynde med var Hanslick faktisk slet ikke så tilknapet over for Wagners musik. Han skrev f.eks. entusiastisk om *Tannhäuser* i 1846. Han blev dog efterhånden væsentlig mere afvisende over for Wagner, og i 1860erne var han i Wagners egne øjne selve frontfiguren i den kritiske bevægelse imod ham.⁴²

Wagners væsentligste anke mod Hanslick og de øvrige operakritikere var, at de ikke levede op til deres forpligtelser over for publikum. I hans øjne kunne publikums smag nok være dårlig og uskolet, men den var det i det mindste på en naiv, ”naturlig” måde, hvorimod kritikerne generelt var fordærvede, fordi de insisterede på at anvende et sæt vilkårlige principper uden at gøre en ærlig indsats for at konfrontere objekterne for deres kritik åbent og på de betingelser, objekterne selv fordrer.⁴³

Wagner fik imidlertid sin hævn: i *Mestersangerne fra Nürnberg* (1868) parodierede han Hanslick sylespidst ved at bruge ham som forlæg for pedanten Beckmesser. Og for at sætte trumf på ydmygelsen inviterede han ham til en oplæsning af librettoen for en gruppe af Wagners venner i Wien i 1862. Da det ved denne lejlighed gik op for Hanslick, at han var skildret som denne åndløse,

snæversynede type, stormede han – ifølge Wagner selv i *Mein Leben* – ophidset ud af rummet, og siden den dag var hadet mellem de to mænd absolut. Hanslick gjorde sig til talsmand for Brahms i en kunstigt skabt fejde mellem brahmsianere og wagnerianere, mens Wagner målbevidst marcherede fremad mod Bayreuth.⁴⁴

Wagnerforskningen har lige siden været præget af denne opsplitning mellem symbolorienterede Wagnertilhængere og formalistiske kritikere. Den symbolorienterede lejr fokusering på musikkens evne til at reflektere følelser, dramatiske begivenheder og poetiske billeder var afledt af Wagners egne udtalelser i *Oper und Drama* om musikkens rolle som formidler af den dramatiske realitet.⁴⁵ Det var Hans von Wolzogen, der knæsatte den ledemotiviske tilgang til Wagners værker i sin *Ring*-analyse fra 1877. Hans analyse var den første systematiske fortolkning af Wagners senere værker, og den har påvirket forskere langt ind i det 20. århundrede. Wolzogen forsøgte at indfange og kortlægge de tematiske hvirvler, der gennemtrænger *Ring*en, ved at forstå Wagners motiver som tegn eller symboler på objekter, personer og koncepter i dramaet. Og hans ledemotiviske betegnelser bruges stadig i vid udstrækning; det er bekvemt og overskueligt, men langt fra uproblematisk, for de sproglige mærkater er præget af bibetydninger, som kan farve analysen utilsigtet. Ernest Newman, Deryck Cooke og Robert Donington videreudvikler i deres Wagnerforskning Wolzogens ledemotivorienterede linje.⁴⁶

En omfattende analyse af den wagnerske form og tonalitet kom først i 1924 med Alfred Lorenz's *Ring*-studie *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*. Lorenz tog, med sine bue-, refræn-, og barformer, udgangspunkt i Wagners beskrivelse af "den poetisk-musikalske periode" i *Oper und Drama* og brugte den som udgangspunkt for sine tolkninger af Wagners senere operer. Hver periode anskues af Lorenz som en udvidet musikalsk passage orienteret omkring en enkelt grundtone, der styrer forløbene inden for perioden. Men disse på forhånd definerede tonale flader kan – som Roger Parker og Carolyn Abbate er inde på – skabe en illusion om musikalsk enhed, idet de tvinger Wagners musik ind i en form, der får den til at forekomme lige organiseret selv i de tilfælde, hvor den er indlysende forskelligartet med tonalt stabile afsnit over for tonalt ustabile afsnit. Lorenz's system var ikke desto mindre et vægtigt forsøg på at komme ud over den snævre ledemotivtilgang; og understregningen af tonearternes dramatiske betydning, deres gentagelses-mønstre og rolle som motivforvandlerne, var en banebrydende indsigt, hvis betydning stadig kan aflæses i forskningen. Robert Bailey og Reinhold Brinkmann kan med deres analyser af de tonale langdistance-sammenhænge i Wagners musikdramaer f.eks. udmærket betegnes som en slags "neo-lorenzianere".⁴⁷

Carl Dahlhaus har senere tilbagevist mange af Lorenz's ideer, og han har fremført tungtvejende argumenter for, at logikken i Wagners form er at finde i

de korte forløb. Det er Dahlhaus's pointe, at konventionelle procedurer som rondo, ritornel, variation og strofisk repetition antydes eller vrides hos Wagner i det musikdramatiske udtryks tjeneste. Og i modsætning til neo-lorenzianerne mener han, at de henvisende tonearter optræder som "indfald" (Einfälle), der ligesom ledemotiviske citater styres af teksten og ikke har nogen langtrækkende eller dybe musikalske konsekvenser.⁴⁸

Hvis jeg skal placere mig selv i en af de to lejre – den ledemotivorienterede eller den formalistiske – må det blive i den ledemotivorienterede. Dermed ikke sagt, at jeg anser musikken som et system af egenmægtige tegn, der udgør en fast hermeneutisk dagsorden. Jeg er opmærksom på, at musikken i perioder simpelthen bare er musik under udvikling, musikken gør sig fri af teksten og strømmer fremad som autonom kunstart, og denne tendens bliver meget mere fremtrædende i Wagners sene værker. Min metode ændrer sig derfor også gradvist, den er tematisk/ledemotivisk i analyserne af de tidlige operaer, hvor udviklingen af ledemotivteknikken frem til den tidligst komponerede del af *Ringens* står i centrum af mit arbejde. Derefter inddrager jeg Kurths "udviklingsmotiver" og Wagners/Dahlhaus' "urmotiver" og nærmer mig dermed mere en Dahlhaus'k fremgangsmåde, hvor jeg søger den musikalsk/dramaturgiske enhed i det korte forløb.

Litteraturgennemgang

Wagnerlitteraturen har et enormt omfang. Og ingen kan nå at læse alt. Den litteratur, som danner grundlag for denne afhandling, er derfor primært den, der drejer sig om kvindefigurerne. Jeg medtager de fleste af de værker, som udtrykkeligt beskæftiger sig med Wagners kvindefigurer, men ikke dem alle, værkerne skal have en vis forskningsmæssig vægt og betydning enten inden for Wagnerforskningen eller inden for feminismen. Der findes som nævnt kun et fåtal af egentlige bøger om Wagners kvindefigurer, og et fællestræk for dem er, at forfatterne hovedsagelig vurderer figurerne ud fra den overordnede handling, ikke ud fra musikken, og at de ikke for alvor "flytter viden" om Wagner og Wagners kvinder. Louise Brinks *Women Characters in Richard Wagner* fra 1924 er blandt disse; bogen er temmelig rodet disponeret og rager ikke op som noget vægtigt værk inden for Wagnerlitteraturen. Havde min afhandling været af receptionshistorisk frem for analytisk art, ville en sådan bog måske have haft sin berettigelse i den, men det receptionshistoriske er ikke et hovedtræk ved denne afhandling.

Jeffrey Peter Bauers afhandling *Women and the Changing Concept of Salvation in the Operas of Richard Wagner* (1994) er heller ikke noget stort værk, hverken i omfang eller indhold. Bauer fokuserer udelukkende på Wagnerkvin-

den som forløser, og det er teksten og den overordnede handling, som spiller den afgørende rolle for hans tolkning. Musikken er meget underbelyst. John Deathridges analyse af Isoldes Liebestod, *Post Mortem on Isolde* (1969) undersøger derimod både teksten og musikken i detaljer, og artiklen befinder sig efter min mening på et væsentligt højere niveau, end de tidligere omtalte kvindefigur-analyser. Deathridge foreslår at Isolde drukner i Tristans musik og dermed fremstår som endnu et offer i rækken af undertrykte operakvinder. Artiklen bliver refereret og debatteret i mit afsnit om *Tristan og Isolde*.

Antologien *Das Weib der Zukunft, Frauengestalten und Frauenstimmen bei Wagner* (ed. Susanne Vill) er også interessant i forhold til min afhandlings emne og metode. Bogen er en samling af foredrag fra det internationale symposium, der i 1997 fandt sted i forbindelse med Bayreuth-festspillene. Antologien udkom i år 2000 og består af en række metodisk moderne, klang-involverende kvindefigur-analyser. Der er desuden indlagt fem interviews sidst i bogen med kendte sangere, som selv har sunget de kvinderoller, forskerne analyserede tidligere i bogen, og det føjer en meget konkret kropslig og kunstnerisk dimension til det teoretiske stof, en dimension, som jeg selv forsøger at fremelske endnu mere direkte ved egne gennemsyngninger af kvindernes vigtigste passager.

Der er dog et problem med *Das Weib der Zukunft*, for bidragsyderne beskæftiger sig udelukkende med de sene kvindefigurer, Brünnhilde, Isolde og Kundry. De tidlige kvindefigurer forbigås, idet de generelt betragtes som traditionelle selvopofrende idealtyper uden den viljekraft og samfundsindflydelse, som karakteriserer kvinderne fra de sene tragiske musikdramaer. Titlen *Das Weib der Zukunft* henviser ellers til Wagners egen definition af den tidlige Sentafigur (fra *Holländeren*) som fremtidens kvinde, og det er derfor ekstra besynderligt, at antologiens bidragsydere ikke i højere grad har forsøgt at opspore de "feministiske" lag, der trods alt ligger under overfladen i de tidlige operaer.

Ud over de forskere, der beskæftiger sig eksplicit med kvindeskikkelserne, er der visse anerkendte Wagnerforskere, som man ikke kan komme udenom. Carl Dahlhaus er nok den mest indlysende. Hans bøger – *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas* (1971) og *Richard Wagners Musikdramen* (1971) og *Klassische und romantische Musikästhetik* (1988) – er milepæle i Wagnerforskningen, og han har derfor også en fremtrædende plads i denne afhandling. Dahlhaus var en stor strukturel analytiker og en formidabel skribent, og jeg har, som så mange Wagnerforskere før mig, lært utrolig meget af ham. Men der er i mine øjne alligevel overraskende mange sprækker i hans argumentation, ikke mindst, når det gælder kvindefigurerne. Og disse sprækker vil jeg naturligvis gerne pirke i.

En moderne Wagnerformidler som Barry Millington er også en kvalificeret med- og modspiller hele vejen igennem afhandlingen. Han er især interes-

sant, fordi han i bl.a. *The Wagner Compendium* (1992, ed.) og i sin egen bog *Wagner* (1984) samler trådene fra hele Wagnerforskningen, og forsøger at fange og formidle nogle essenser af vor tids Wagner-analyser – dette vel at mærke uden at hans egen stemme drukner i kakofonien. Jeg er ikke altid enig med ham, især ikke i hans musikalske analyser – han er efter min mening en langt bedre formidler end analytiker – men han er med sin brede viden om Wagner bestemt en interessant stemme i Wagnerforskningen i dag.

Analysen af Wagnerforskere med indbyrdes meget forskellige teorigrundlag kan somme tider – hvis de stilles op over for hinanden – kaste nyt lys over et værk eller en figur i værket. Jeg har derfor inddraget så forskellige forskere som Robert Donington, Deryck Cooke, Robert Bailey, Dieter Borchmeyer, Isolde Vetter, Silke Leopold og Mary A. Cicora. Isolde Vetter har bl.a. foretaget en markant dybdepsykologisk analyse af *Hollænderen*, som jeg bruger og kommenterer i afhandlingen. Og Robert Doningtons jungianske tolkning af *Ringens* fra 1963 er legendarisk, så den er naturligvis også med. Donington har generelt mange gode pointer, men overfortolker desværre også sommetider i forsøget på at presse alt i Wagners værk ind i en jungiansk ramme. Mary A. Cicora præsenterer i bogen *Modern Myths and Wagnerian Deconstruction* (2000) nogle interessante dekonstruktive teser om nedbrydningen af modsætningerne mellem historie og myte i Wagners operaer set fra en tekstlig vinkel. Cicora har imidlertid det samme problem som Donington, nemlig at hendes teoretiske grundlag – her dekonstruktionen – styrer hendes tolkning i en sådan grad, at den får en tendens til at blive ufleksibel og ensformig. Derfor bliver hun ikke en gennemgående medspiller i afhandlingen, men inddrages kun i forbindelse med gennemgangen af de tidlige operaer. Dieter Borchmeyer beskæftiger sig med Wagners værker ud fra en historisk, tværkulturel vinkel, og hans fremlæggelse af Ødipusmytens betydning for Wagner har været til stor inspiration for mig i min jagt på Brünnhildes identitet. Robert Baileys analyser af Wagners tonale strukturer diskuterer jeg bl.a. i mit *Tannhäuser*-kapitel, og Deryck Cookes kritik af Wagners forsagelsesmotiv i bogen *I Saw the World End* gennemgås og udfordres i mit afsnit om *Ringens*, hvor jeg også kort diskuterer Silke Leopolds udmærkede Brünnhilde-analyse.

Jeg har endvidere læst og inddraget flere forfattere, psykoanalytikere og filosoffer. Bl.a. E.T.A. Hoffmann, Heinrich Heine, Friedrich Nietzsche og Arthur Schopenhauer, fordi de levede på Wagners tid og havde stor indflydelse på hans værker; og Thomas Mann, Sigmund Freud, C.G. Jung, Theodor W. Adorno og Slavoj Žižek, fordi Wagner har påvirket dem; og fordi deres skrifter omvendt også har haft stor indflydelse på eftertidens opfattelse af Wagner.

Catherine Cléments bog *L'opéra ou la défaite des femmes* (1979) er den første feministiske gennemgang af operaens kvindefigurer. Bogen gav som nævnt

ikke synderligt genlyd i de musikvidenskabelige kredse til at begynde med, men efter at den i 1988 blev oversat til engelsk af Betsy Wing under titlen *Opera, or the Undoing of Women*, bredte dens budskaber sig hurtigt og effektivt. Clément's subjektive metode har haft overordentlig stor indflydelse på forskernes tilgang til opera i '90erne, og hendes påstand om, at operaens kvindefigurer er passive ofre, er blevet det uomgængelige omdrejningspunkt for enhver kvindefigur-analyse med respekt for sig selv. Susan McClary citerer f.eks. Clément flere gange i sin artikelsamling *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality* (1991), og hun arbejder videre i samme retning. Og Carolyn Abbates bog *Unsung Voices* (1991) og hendes essay *Opera; or, the Envoicing of Women* fra antologien *Musicology and Difference* (Ruth A. Solie ed., 1993) forholder sig – som titlen på essayet lader ane – delvis dialektisk til Clément's bog. I Jeffrey Peter Bauers afhandling *Women and the Changing Concept of Salvation in the Operas of Richard Wagner* (1994) og i antologien *Das Weib der Zukunft* (2000) spiller Clément også en stor rolle.

Clément beskæftiger sig udelukkende med 1800-tallets operafigurer, og det er der to grunde til. Dels er det i langt overvejende grad stadig 1800-tallets operaer, der spilles i dag, og dels er det 1800-tallets repertoire, som gør os til dem, vi er, siger hun: dets forbilleder, ideer, følelser og kærlighedsskildringer præger os og bliver vores åndelige bagage, ikke mindst fordi de gentages uden for operahuset i film, teater og litteratur. Catherine Clément beskriver kvindefiguren som operaens juvel, hun er som den et dekorativt objekt, uden nogen afgørende betydning, og hvis det lykkes hende at bryde ud af den velkendte rolle, bliver hun straffet: hun bliver forladt eller dør, eller bliver sindssyg. Men denne skæbne siver ud over scenekanten og ind i den moderne tilskuer, der ubevidst har identificeret sig med operafiguren, mener Clément.⁴⁹

De kvindelige operafigurers undergang blev ikke tidligere betragtet som relevant i forhold til moderne kvinders selvopfattelse. Mordene på scenen var ikke overgreb på kvinder, det var sublim, uantastelig kunst. Det er Catherine Clément's store fortjeneste, at dette billede nu har ændret sig.

Clément's påstand om, at opera generelt er kvindeundertrykkende, fordi den fremviser et konventionelt billede af det patriarkalske samfund, er jeg ikke grundlæggende uenig i. Jeg mener bare ikke at ideen kan overføres direkte til Wagner, for selv om hans samfund fremvises som konventionelle, så antaster hans helte og heltinder netop denne konventionalitet i deres insisteren på det indre sanselige livs potentiale som nyt progressivt samfundsgrundlag. Efter min mening er der mange af Wagners kvindefigurer, som er i besiddelse af virkelig kontroversielle, ja næsten "feministiske" træk. Disse træk udspiller sig dog ofte i musikkens klanglige detailrigdom, som Clément med sin fokusering på den overordnede handling ikke trænger ned i. Hendes tekstorienterede fremgangsmåde bevirker, at musikkens dybere betydningslag helt overses eller

– som i hendes analyse af Wagners *Ring* - behandles på en overfladisk måde, idet hun tilsyneladende forstår ledemotiverne som ubøjelige hermeneutiske tegn. Men ledemotiverne udvikles konstant og kan i yderste konsekvens udvikles til deres egen modsætning, musikalsk og indholdsmæssigt; overser man det faktum, gør man Wagners værker og persontegninger langt fattigere, end de er.

Catherine Cléments blanding af sin egen publikumsoplevelse med det analytiske gav operaforskningen et nyt og bredere publikum. Men hendes følelsesladede tilgang til materialet er ikke uproblematisk. Hun tager i sin egenskab af feministisk antropolog udgangspunkt i kvindens stilling i nutidens samfund i stedet for at tage udgangspunkt i værket, og hun kommer dermed tit og ofte til at blande værkets kontekst sammen med konteksten for sine egne fortolkende påstande. Metodens udspring i en moderne social indignation medfører en anakronistisk fortolkning, idet analysen af figurerne bygges op på operaens handling set med vore dages øjne. Kvindefigurerens karakter analyseres ikke i lyset af librettistens og komponistens historiske samtid, og Clément skelner heller ikke mellem tekstforlægget - dvs. de kilder, der ligger til grund for operaen - og den færdige operatekst. Bag librettistens og komponistens behandling af det overleverede stof gemmer der sig jo ofte en bestemt hensigt, og de afvigelser, de har foretaget i forhold til forlægget, kan være endog meget centrale for forståelsen af en operafigur. Clément har bevidst fravalgt disse forståelsesrammer, og det giver naturligvis mulighed for at komme med nogle meget slagkraftige, men også temmelig firkantede konklusioner. Og det var der vel også brug for i 1970-erne, hvor bogen blev skrevet.

Cléments hovedargument for operakvindernes underlegenhed er som sagt deres tragiske død ved operaens slutning. Det kan være en vigtig pointe i de operaer, hvor død er synonym med udslettelse, men når argumentet overføres uformidlet til Wagners kvindefigurer, uden at man bekymrer sig om komponistens historisk/filosofiske baggrund, sker der en utilsigtet kortslutning, for i Wagners romantiske univers symboliserer døden det modsatte af undertrykkelse, den er en befrielse, et udtryk for kærlighedsrusens jeg-tab: Tristan og Isolde dør jo netop begge en forløsende død, - og deres dødsdrift er ikke udtryk for et ønske om selvdestruktion, den udtrykker snarere en stærk, før-freudiansk længsel efter seksuel livsexces! Isoldes afsluttende Liebestod indeholder et personligt krav om frigørelse og samfundsmæssig accept af den kvindelige seksualitet, og hendes sangs dampende sanselige klangudtryk er for mig mere overbevisende, end noget feministisk kampskrift for fri seksualitet nogensinde ville kunne være.

Den Clémentske ide om, at operaheltindens død er kvindeundertrykkende, har tilsyneladende smittet af på flere instruktørers koncepter. Der er i hvert fald en tendens til, at man i moderne opsætninger lader heltinden overleve til

sidst, selv om der i partituret står, at hun skal dø. Harry Kupfers *Parsifal*-opsætning i København er blot én i en lang række af den type feministiske omvendinger.⁵⁰ Overlevelsens-princippet i opera-opsætninger har selvfølgelig den udmærkede effekt, at man som publikum bemærker bruddet og tænker over kvindens skæbne, men i et wagnersk gesamtkunstværk har det desuden den uheldige sideeffekt, at komponisten kommer til at fremstå som usædvanligt klodset, for Wagners orkestermusik spiller jo stadig kvindernes død.

Operaer er i mine øjne ikke automatisk udtryk for misogyni, alene fordi en kvinde dør ved operaens slutning. Kvindernes død er langt fra altid deres ruin, heller ikke for publikum, for en rollefigurs død kan bruges til at understrege figurens dåd i livet og dermed fremme et ønske hos publikum om at gentage denne dåd i det virkelige liv uden for teatret. Man må med andre ord se på, hvad kvindefigurernes død gør ved publikums opfattelse af det liv, kvinderne har levet i operaen. Forestillingen om at operakvindes død per definition kun betyder ødelæggende opløsning må desuden tage for givet, at alle blandt publikum er ateister, hvilket næppe er tilfældet.

Udforskningen af Wagners kvindefigurer har udviklet sig meget siden de tidlige feministers behandling af emnet. Pioneren Catherine Cléments handlingsbaserede metode er blevet suppleret af musikvidenskabelige fremgangsmåder, og der er flere, som har reageret imod hendes teser, men hendes meninger om de sociale uligheder mellem kønnene i Wagners operaer er alligevel stadig et fremherskende synspunkt. Den musikalske side af sagen kommer for mange forskere stadig i anden række, og de få musikalske analyser, der er foretaget af kvindefigurernes musik, synes ofte kun at have til formål at cementere Cléments ideer om, at Wagners kvinder er undertrykte ofre.⁵¹

Wagnereksperter Carolyn Abbate tager i *Unsung Voices* (fra 1991) udgangspunkt i forholdet mellem tekst og musik, men hun vælger i modsætning til flertallet af musikforskere at fokusere på uoverensstemmelserne mellem de to komponenter i stedet for på enigheden, og den anderledes vinkel avler nogle overraskende konklusioner. Abbate koncentrerer sig imidlertid kun om nogle få rollefigurer, og Brünnhilde er den eneste kvindelige figur, som Abbate går i dybden med; hendes bog kan derfor ikke stilles op som en direkte feministisk antitese til Cléments bog, hvilket selvfølgelig heller aldrig har været tanken.

Cléments opfattelse af Wagner som misogyn får også et vægtigt modspil i bogen *Wagner Androgyne* (1993), hvor forfatteren, Jean-Jacques Nattiez, tager afsæt i sammenhængene mellem Wagners tekst og musik og inddrager underbyggende materiale fra Wagners egne skrifter om kunst og samfund. Men Nattiez tager ikke *udgangspunkt* i kvindefigurerne, han interesserer sig kun for de androgyne elementer i værkerne. Han foretager enkelte punktnedslag i nogle få udvalgte værker (*Nibelungens Ring* og *Tristan og Isolde*), og dis-

se værker tjener så til at underbygge hans hypotese om, at de androgyne ideer fra Wagners skrifter også er gældende i værkerne. På den måde kommer Nattiez' analyser til at hvile på et valg – ikke af bestemte idebekræftende kvindefigurer som hos Clément – men af bestemte idebekræftende værker.

Nattiez opfatter Wagners rollefigurer som direkte udtryk for ideerne i Wagners skrifter. Værker og skrifter er for ham ét og det samme, hvilket i mine øjne er temmelig problematisk. Det er f.eks. uhyggeligt nemt på den baggrund at slutte, at når Wagner en gang har skrevet nogle antisemitiske skrifter, så må alle hans værker også være antisemitiske osv.

Har skrifterne overhovedet en autoritet i forhold til værkanalysens fortolkning? Vel ikke en decideret autoritet, man kan i hvert fald ikke tilbagevise en analyse ved udelukkende at pege på citater fra Wagners skrifter. Analysere-sultaterne vejer til hver en tid tungere end skrifterne. Men skrifterne kan medvirke til en øget forståelse af Wagners tankegang, en forståelse, som det efter min mening er en fordel at have i baghovedet under analysearbejdet – værket bliver dermed undersøgt på sine egne præmisser, og ikke med en tillukket Beckmessersk modstand. Wagners skrifter kan desuden være nyttige i tilbageblik som perspektiverende uddybning af analysens fortolkninger.

Selve mængden af skrifter er i sig selv et problem, og hvert enkelt skrift kan desuden være tvetydigt på grænsen til det selvmodsigende. At Wagner ofte taler i lignelser og med en forkærlighed for et arkaiserende sprog hjælper heller ikke på forståeligheden. Men skrifterne er svære at komme uden om, især hvis man vil forstå de dybere psykologiske og filosofiske lag i Wagners værker. Man kan i nogen grad sikre sig mod at blive vildledt af skrifterne ved at holde sig til de skrifter, som er skrevet på nogenlunde samme tid som de enkelte værker, man analyserer; for Wagner udviklede sig jo hele tiden, og det han tænkte i 1840 og 1851 er ikke nødvendigvis sammenfaldende med ideerne i 1880. Der er dog visse grundprincipper, som går igen i Wagners skrifter – ideer som udvikles langsomt igennem hele hans liv og som synes at afspejle sig i de samtidige værkers persontegninger. Nattiez har peget på nogle af dem, f.eks. ideen om det kvindelige i det menneskelige og ideen om musik-kvinden versus poet-manden.⁵²

Inspirationen fra Carolyn Abbate

I det 20. århundredes begyndelse opstod der tre nye humanistiske teorier med samme idemæssige ballast: strukturalismen, psykoanalysen og hermeneutikken. De tre teorier tog udgangspunkt i det tragiske paradoks, at vi har skabt et samfund, der mod vores vilje synes at fungere destruktivt. De tre retninger stillede derfor sig selv det samme spørgsmål: hvilke lovmæssigheder er mennesket

underlagt, som det ikke er klar over, og hvordan er forholdet mellem det enkelte menneske og det fælles menneskelige? Man var enige om, at de forestillinger, der opstår i den enkeltes bevidsthed, ikke kan isoleres, forestillingerne må følges ud over bevidstheden tilbage til deres ”oprindelse”. Spørgsmålet var altså det samme for de tre retninger, men det var svaret på ingen måde. Opfattelsen af ”det oprindelige” afhang nemlig af hvilken humanvidenskab, der stillede spørgsmålet. Strukturalismen svarede, at sproget var det styrende element, psykoanalysen, at det var det psykisk ubevidste og hermeneutikken, at det var historien. Man kan gruppere retningerne på en akse, der går fra positivismens opfattelse af mennesket som en totalt determineret maskine til den modsatte ekstrem, eksistentialismen, der påstår, at mennesket styrer sit eget liv fuldt og helt gennem bevidste valg.⁵³

I Cléments strukturalistiske læsning af *Ringen* fungerer musikken som tekstens ubevidste, og der er ikke levnet meget plads til personernes ”frie valg”. Musikken peger frem og tilbage i tid, løber fra en person til en anden, binder deres skæbner sammen og ender ofte med at slå dem ihjel, siger hun.⁵⁴ Clément anvender i denne forbindelse ordet ”musik” på en ganske anden måde, end en musikforsker ville gøre. Hun forstår, fornemmer jeg, ”musik” som ensbetydende med ”ledemotiver”, og det er tilsyneladende ligegyldigt for hende, om musikken (ledemotiverne) fremkommer i sangstemmen eller i orkestret. Operafigurerne og de sangere, der gestalter dem, har alligevel ingen indflydelse på den. Bag musikken står den mandlige komponist, det er hans musik, hvis struktur styrer personernes skæbne, deres liv og deres død. Carolyn Abbate ser i sin bog *Unsung Voices* anderledes på sagen. Musikken er for hende en langt mere sofistikeret størrelse, der ikke alene modsiger teksten, men også indimellem modsiger sig selv. Og hos Abbate er det ikke længere ligegyldigt, om musikken kommer fra orkestergraven eller fra sangerne. Performance-aspektet – det, at der står en person på scenen, der bruger sin stemme – får pludselig en fremtrædende plads i analysen.

Forskere har traditionelt opfattet komponisten (manden) som operaens autoritative subjekt. Men dette subjekt omdefineres af Abbate som værende operaens diva (kvinden). Operafigurerne og sangerindernes stemmer bliver for hende værkets udfarende subjekter. Denne tankegang er inspireret af Roland Barthes’ forkastelse af ideen om en kontrollerende ”skaberstemme” uden for og over kunstværket og hans forestillinger om, at denne skaberstemme genopstår og spredes blandt en række stemmer i værket.⁵⁵

Diskussionen om værkskaberens må nødvendigvis omdefineres, når vi bevæger os fra de skrevne kilder, der inspirerede til operaerne, og over til selve opførelsen, for ifølge Abbate eksisterer operaen slet ikke, medmindre den får fænomenologisk liv af sangerne. Sat på spidsen eksisterer den ikke, medmindre sangerne bemægtiger sig værkets ”skaberstemme”. Mange librettister og

komponister føler derfor en frygtelig magtesløshed og vrede over for sangerne, fordi de hensættes i en passiv iagttagerrolle i det øjeblik sangeren tager over og i sin egen fortolkning fuldender værket som ”den anden værkskaber”.

Abbate stiller sig selv spørgsmålet: ”Hvordan forstår vi oprindelsen af de lyde - tekstlige og musikalske - som vi hører?” Svaret var enkelt og utvetydigt for én af Abbates vigtigste teoretiske forbilleder Edward T. Cone i *The Composer's Voice* (1974); han mente som Clément, at den stemme, der synger bag værket, er komponistens, det er hans tilstedeværelse, hans klingende intelligens vi hører, han er klangens oprindelse. Abbates eget svar er imidlertid mere komplekst. For ingen enkelt (og i opera alvidende) komponists stemme synger det, vi hører; musikken har også andre kilder, og publikum må derfor splitte det sonore stof i flere skabende stemmer, hvis kroppe eksisterer bag det hørte. Det subjektive spredes, det omlægges og gøres gådefuldt, men det opløses ikke. Svaret på spørgsmålet om musikkens oprindelse er derfor for Abbate: menneskekroppe. I Richard Strauss' *Salome*, som Abbate analyserer i essayet *Opera; or, the Envoicing of Women*, bliver Salome ikke alene et aktivt subjekt gennem sin egen sang, hun overtager også selve komponistens stemme i orkestret. Strauss har f.eks. skrevet i partituret, at de pizzicato-*b*'er, som solobassisten skal spille, mens Salome fejltolker lyden af Johannes Døberens eksekution, er ”en kvindes stønnen”; han forråder hende ikke ved at lade orkestret spille det, der ”virkelig sker” nede i cisternen – nej, hun taler selv gennem orkestret.

Koloraturer kan ligeledes være modsigelser af operaens overordnede tekstlige handling. Kvindefigurer som Lakmé (titelrollen i Delibes' opera) og Natens Dronning (fra Mozarts *Tryllefløjten*) benytter sig af melismatiske koloraturer, der nedbryder sproget, fordi de skiller stavelserne ad. Og med ødelæggelsen af sproget følger ødelæggelsen af handlingen og i sidste ende også ødelæggelsen af rollefigurerne selv. Opmærksomheden rettes væk fra musikken i orkestergraven og hen mod sangstemmens ekvilibristiske formåen. Og forventningen om, at der muligvis knækkes på det kommende høje C er med til at forstærke denne nedbrydningsproces.⁵⁶

Musik er kort sagt: ”kødelig stereofoni”; hvilket dog ikke betyder, at skaberlocus bare er skiftet fra komponist til sanger, pointerer Abbate. Den fænomenologiske live-opførelse har ansporet til dets omplacering i en videre forstand, så skaberlocus nu også omfatter ”de andre sangere” *inden i musikken*. Mange litteraturkritikere har forholdt sig skeptisk over for poststrukturalismens fortolkningsstrategier, der slår værkskaberens ihjel og forkaster forestillingen om hensigt, men man må være opmærksom på, siger Abbate, at effekten af autoritetsspredningen afhænger af genren, og her står operaen stærkt i forhold til litteraturen. Barthes' feminine ”sangstemme”, der skaber musikken indefra, er ikke kun en rammende metafor, den er også et billede, der opsummerer det særegne ved opera: genrens fænomenologiske virkelig-

hed, den måde hvorpå operakomponister opretholder og forstærker dens iboende polyfone natur og de særlige hermeneutiske strategier, som opera ansporer til.⁵⁷

Abbatés analyser bygger på ideen om, at der findes særlige gestus i musikken, der udgør ”fortællerstemmer”, og at disse gestus er blevet etableret og udviklet inden for operagenren op gennem århundrederne, indtil de i det 19. århundrede kulminerede i Wagners ultimative udnyttelse af deres komplekse muligheder. Det er hendes pointe, at Wagners polyfone fortælle teknik undergraver forestillingen om, at musik er én stemme, hvis renhed er sikret i kraft af dens nonverbale natur. Wagners musik drager således hele den vestlige verdens traditionelle opfattelse af den musikalske stemmes moralske autoritet i tvivl, fordi hans menneskelige og musikalske ”fortællerstemmer” er både upålidelige og løgnagtige. Abbate mener kort sagt, at Wagners musik kan lyve. Den narrative stemme i musikken er ikke bare en efterligning af en sangstemme, den udmærker sig i stedet ved mangeartede *adskillelser* fra den omgivende musik. Wagners musik har klare øjeblikke af fortællende art, hvor de musikalske stemmer distancerer os fra det sanselige stof, vi har hørt, og hans musik består, lige som tekstgenrer, både af nonnarrative flader og af narrative øjeblikke. Formen og tegnene i disse narrative passager eksisterer på mange niveauer, og de ændres fra værk til værk. Abbate foreslår derfor, at vi forstår musikalsk fortælling, ikke som et allestedsnærværende fænomen, men snarere som en sjælden og ejendommelig *handling*, et unikt øjeblik af spillet fortælling inden i en omgivende musik.⁵⁸

Når musik forstås som værende ét med den tekstlige handling, så fratager man musikken dens diskursive spillerum, og gør den til en mimer. Musikken bliver – med Abbatés egen metafor – som et lag bladguld over et (tekst)relief. For at forstå, hvordan musik fortæller, må man i stedet paradoksalt nok forstå, hvordan musik *ikke* udspiller handling fra den ikke-musikalske verden, forstå hvordan den er i uoverensstemmelse med denne verden i genfortællingen af den.⁵⁹ Abbate stiller nogle meget enkle spørgsmål, f.eks.: hvordan fortæller musik? – eller: hvordan lyder musikkens stemmer? Svarene er imidlertid komplekse, og de varierer fra analyse til analyse. Men metoden ligger fast: hun fokuserer på subjektet, fortælleren, og den narrative stemme og forudsætter, at det narrative altid indbefatter en fortæller og én, der lytter. Det narrative er for Abbate ikke bare en historie, det er en måde at tale på, en måde at manipulere med tid på, en måde at bruge metaforer på.

Abbatés metode er stærkt inspireret af sprog- og litteraturvidenskabelige metoder, men hun siger selv, at hendes insisteren på musikkens ”stemmer” er en insisteren på, at musik er radikalt anderledes end sprog. Hun er klar over, at hendes ”stemme”-teori modsiger visse poststrukturalistiske sprog- og litteraturteoretikere, men hun forsvare sit standpunkt ved at understrege, at anven-

delsen af lingvistiske, semiotiske og litterære teorier i musikanalyse ikke bare er et spørgsmål om at komme overens med et par mindre interdisciplinære uoverensstemmelser, det er en langt mere kompleks procedure.

Jeg fokuserer som Abbate på forholdet mellem de tekstlige og de musikalske stemmer og inddrager som hun det performative aspekt. Da jeg først og fremmest interesserer mig for kvindefigurerne, falder de steder, jeg analyserer, imidlertid ikke altid sammen med Abbates, der jo koncentrerer sig om de narrative scener. Jeg har udvidet hendes tese om betydningen af sangerens stemmevolumen og melismatiske sang til også at omfatte andre sider af det sanglige udtryk såsom frasering og klang, for det er min opfattelse, at sangerens præstation løbende smitter af på vores opfattelse af figuren i operaen.

Jeg medtænker som Abbate den menneskelige krop i min analyse, og her tænker jeg ikke alene på sangernes kroppe, men også på den virkning sangen og orkestermusikken har på publikums kroppe. I den vestlige del af verden har der lige siden Platon eksisteret en splittelse mellem sind og krop, og mellem objektivitet og subjektivitet, og den kropslige side af musikoplevelsen er - som feministen Susan McClary siger - ofte blevet afvist som irrelevant og subjektiv. Men man kan ikke bare afveje påstanden om, at man f.eks. hører en seksuel længsel i forspillet til *Tristan og Isolde* som værende irrelevant eller subjektiv; man *hører*, hvad enten man vil det eller ej, denne seksuelle længsel.⁶⁰ Hvis man resolut afviser påstanden om den seksuelle længsels auditivitet, insisterer man stædigt på at se bort fra musikkens kropslighed, og man går dermed glip af selve operaens essens, siger McClary. Og jeg er enig. For Wagners musik trækker på hans egne seksuelle erfaringer, og vi opfatter som tilhørere denne længsel i hans musik, fordi vi er mennesker med kroppe, der har oplevet lignende følelser.

Wagners musik bygger på tidligere komponisters traditionelle semiotik for begær, og tilhørerne forstår musikken, fordi de også har lært sig disse koder, fortsætter McClary: det drejer sig f.eks. om den lille sekst, der kræver opløsning, om tritonussens smerte, om forventningen om, at en dominant-septimakkord vil munde ud i sin tonika osv. Man må naturligvis huske på, at musikkens fysiske metaforer ikke er tidløse eller ahistoriske, de ændrer sig gradvist århundrede for århundrede, afhængigt af tidens syntaks, dens instrumenter og dens genrer; og de kropslige oplevelser, som metaforerne antager hos tilhøreren, er heller ikke urokkelige eller uforanderlige.⁶¹ Jeg vil dog mene, at Wagners musik i det store og hele opfattes af nutidens operapublikum på samme måde, som den blev opfattet på Wagners tid. De nutidige operagængere, der er vant til at gå i operaen, har samme referenceramme som 1800-tals-publikummet, for operarepertoiret er i dag stadig domineret af værker fra slutningen af 1700-tallet og 1800-tallet, og de få, der er i operaen for

første gang, vil næppe heller finde Wagners tonesprog fuldkommen fremmed, idet hans musikalske metaforer bestandig kopieres i nutidens filmmusik.

Abbatés ideer om at Wagners polyfone fortælleteknik undergraver forestillingen om, at musik er én ”sand” stemme, idet hans musikalske ”fortæller”-stemmer også kan være upålidelige og løgnagtige, er jeg grundlæggende enig i, men Wagners polyfoni udvikler sig meget, især efter at han tog Bach til sig som sit store polyfone forbillede i 1860erne. Herefter indgår de polyfone stemmer som oftest i en ”uendelig melodi”, der udtrykker en tilbagevendende til musikkens rødder, hvor ledemotiverne ophæves til små motivdele, der udvikles med og imod hinanden på musikkens præmisser, frem for på tekstens præmisser. Et afsnit som Isoldes Liebestod er derfor hinsides godt og ondt, sandt og falsk. Her ”taler” musikken ikke længere, den ”synger” – eller ”nynner”.

Feminisme i musikforskningen

Ordet feminisme blev første gang benyttet i Frankrig i 1880erne, og begrebet bredte sig hurtigt til bl.a. England og USA. Historisk har feminismen bestået af flere retninger: en liberalistisk retning forbundet med navne som Mary Wollstonecraft Godwin og John Stuart Mill, og en socialistisk retning grundlagt af Charles Fourier og August Bebel. Den moderne feminisme teori er udformet af Simone de Beauvoir i værket *Le deuxième sexe* (1949).⁶²

Da kvindeforskningen etableredes som videnskabelig disciplin i USA og Europa efter ungdomsoprøret i 1968 blev feminismen en af dens vigtigste forudsætninger. Kvindeforskningen udviklede sig i to indbyrdes konkurrerende hovedretninger: ”elendighedsforskningen” kaldes den første, fordi den har det mål at opspore alle former for kvindeundertrykkelse i det patriarkalske samfund og den anden ”værdighedsforskningen”, fordi den har det mål at beskrive mangfoldigheden i kvinders bidrag til kulturen. Inden for ”elendighedsforskningen” betragtes den biologiske forskel mellem kønnene som ubetydelig og kønsrollerne anses som udtryk for mandligt magtmisbrug. I ”værdighedsforskningen” anses kønsforskellen derimod som en biologisk og social realitet, og denne retnings kvindesyn kaldes derfor for ”forskelsfeministisk”. I kvindeforskningens seneste fase er interessen for kønsbegrebet blevet dominerende ikke mindst på grund af indflydelsen fra Julia Kristévas filosofiske analyser af kønsbegrebets sammenhæng med de kulturbærende magt- og symbolstrukturer. Kvindeforskningen har følgelig skiftet perspektiv og er i dag stort set blevet til kønsforskning.⁶³

Feminismen var en integreret del af teoridannelsen i de andre kunsthøgskoler længe før den slog an i musikvidenskaben. I dag findes der dog en del feministiske musikforskere, der beskæftiger sig med kvinders musik set i et historisk og

socialt perspektiv, og der er også flere feministiske musikforskere, som forsøger at definere udtryksformen for ”det feminine” og ”det maskuline” i værker af mandlige komponister.

Feminister som Catherine Clément og Susan McClary har fundet frem til, at nogle operakomponister tilsyneladende associerer den seksuelle eller stærke kvinde med en tonal ustabilitet, der først forsvinder, når kvinden er slået ihjel eller er blevet underlagt patriarkatet: Catherine Clément hævder, at det kromatiske i Wagners *Tristan og Isolde* er forbundet med en forførende, dødbringende kvindelig seksualitet; og hun påpeger i forbindelse med *Tannhäuser*, at Venus’ musik er smuk, men ustabil, kromatisk og uden opløsning, hvorimod *Tannhäusers*, pilgrimmenes og den rene Elisabeths musik er diatonisk og ligefrem. Og Susan McClary har påvist, at Carmens musik i Bizets opera er kromatisk og rytmisk synkoperet, hvorimod Don José’s og den ærbare Michaëlas musik er diatonisk. Det samme gælder i Richard Strauss’ *Salome*, hvor den vampyragtige Salomes kromatiske og rytmiske udskjelser kontrasteres af Johannes Døberens tonale mådehold. En af pointerne i forbindelse med disse analyser er, ifølge Renée Cox, at vi som publikum ønsker, at de grænseoverskridende, aggressive kvinders musik bliver klar og tydelig. Dermed skulle vi også ubevidst ønske, at kvinderne bliver overvundet eller dør; for når det sker, opløses den musikalske spænding, som holdt os på pinebænken så længe. På den måde forstærker musikken samfundets stereotype opfattelse af kvinder, idet musikken fremmer frygt, had og underkastelse.⁶⁴

Eva Rieger har beskrevet lignende kønsforskelle i den absolutte musik. Hun karakteriserer det 19. århundredes ”maskuline musik” ved store intervaller, opadgående arpeggioer, stor lydstyrke, sforzandoer, oktav-løb, fugaer, fuld orkestrering og udbredt brug af messingblæsere. ”Feminin musik” er i hendes definition derimod lyrisk, legato, dæmpet og rytmisk. Rieger påpeger desuden, at det stereotype kønsrollemønster understreges ved, at det tvingende, aktive maskuline princip i sonateformens første tema næsten altid triumferer over det passive, feminine andet tema.⁶⁵

Susan McClary har været inde på det samme, og hun peger derudover på forskellen mellem en kadences definitive, stærkt betonede såkaldt ”mandlige udgang” og den uafklarede, svagt betonede ”kvindelige udgang”. Renée Cox slår fast, at det ”feminine” dækker over noget svagt, unormalt og subjektivt, hvorimod det ”maskuline” er stærkt, normalt og objektivt.⁶⁶

Termerne ”feminin” og ”maskulin” undgås som regel af musikforskere i dag, men jeg har personligt ikke noget problem med at bruge begreber som ”det kvindelige” og ”det mandlige”. Jeg tager kort og godt udgangspunkt i Wagners kønsdualistiske tankegang, som jeg mener peger direkte frem mod en moderne kønsopfattelse, jeg uden besvær kan identificere mig med. Hans

fremstilling af kønnenes indbyrdes forhold har jo ikke for ingenting været inspirationskilden til C.G. Jungs anima- og animus-teori.⁶⁷

Wagners tro på at der findes noget typisk mandligt og noget typisk kvindeligt harmonerer i mine øjne udmærket med ”værdighedsforskningen”, der bygger på ideen om, at kvinder og mænd ikke er fuldkommen ens. Og de to kønssider er i Wagners værker tilmed til stede som potentielle muligheder i hvert enkelt menneske, mand som kvinde. Nægter man at arbejde med det ”maskuline” versus ”det feminine”, ser man heller ikke, hvordan Wagner netop omdefinerer disse begreber, - nedgraderer det maskuline og opgraderer det feminine. I *Ringene* opgraderer han f.eks. ”det feminine” ved at lade den ”kvindelige udgang” fremstå som et stærkt, heroisk grundmotiv, der danner fundamentet for hele den gribende sørgemarch efter Siegfrieds død.

Jeg deler Cléments, McClarys og Riegers interesse for kønsrelationer i opera, men jeg deler ikke deres metode. Min metode er mere musikanalytisk, og jeg inddrager i højere grad operastemmens betydning i mine tolkninger. Jeg fortolker ikke alene ud fra et overordnet billede, jeg koncentrerer mig mere om de brud og modsigelser, der får dette billede til at krakelere: Elisabeths musik i *Tannhäuser* er f.eks. nok overordnet set diatonisk og står dermed i modsætningsforhold til Venus’ kromatiske musik, men ser man et øjeblik bort fra denne overflade, viser det sig, at Elisabeth på centrale steder i handlingen benytter musikalske elementer, der hører til i Venus’ univers; og den slags modsigelser viser, at den opstillede modsætning mellem Venus og Elisabeth, mellem seksualiteten og det transcendent, fundamentalt set er en illusion. Det er især i den form for mikroanalyse, at jeg mener at kunne tilbyde noget nyt. Noget der for alvor udfordrer den traditionelle feministiske operafortolkning.

Der findes ikke nogen egentlig feminin stil hos kvindelige komponister generelt, men de kunne måske – foreslår Cox⁶⁸ – lade sig inspirere af den franske *écriture féminine*, der er et eksempel på en feminin skrivestil, som hviler på kvindelige erfaringer. Hélène Cixous, der repræsenterer denne retning, beskriver feminin litteratur som: fornyende, bundløs, gestisk, rytmisk, flydende, elastisk, procesorienteret, spredt, uensartet og umiddelbar.⁶⁹ Den feminine stil opløser og sprænger konventionel kultur og mening, og den findes i litteratur skrevet af begge køn, men den er oftere til stede i kvinders litteratur og i kvinders måde at tale på, når der ikke er mænd til stede, siger Cixous. Julia Kristeva er inde på en lignende tankegang, og hun tilføjer, at kilden til den form for feminin litteratur er den rytmiske, præsymbolske leg i mor/barn-kommunikationen i barnets præødipale fase af sammensmeltning med moderen. Den feminine skrivemåde opstår, når denne præødipale følelse af vellyst (jouissance) stiger op fra det ubevidste og sættes op imod konventionelle diskurser.⁷⁰

Renée Cox skriver, at en musik, konciperet efter den feminine skrivestil, ville inddrage lytteren i det musikalske øjeblik frem for i den overordnede struktur. Den ville have en fleksibel, cyklisk form, og den ville indbefatte fortsat repetition med variation, den kumulative vækst af en ide. En sådan form for musik ville dekonstruere musikalske hierarkier og den dialektiske sidestilling og opløsning af modsætninger; den ville ophæve lineariteten og undgå definitive afslutninger. I vokalmusik ville sangen være afslappet og gøre brug af nonverbale eller præsymbolske lyde.⁷¹

Denne såkaldte ”feminine” musik-stil har imidlertid været anvendt af utallige mandlige komponister i mere end hundrede år, så kvinder ville bestemt ikke udmærke sig gennem anvendelsen af denne kompositionsmetode. Cox’ beskrivelse ligner til forveksling definitionen på Arnold Schönbergs expressionisme, og trådene kan trækkes helt tilbage til, ja netop Wagners musikdrammer (måske lige bortset fra den afslappede sang). Den musikalske stil er således på ingen måde ny, og den er ikke udviklet af kvinder, men af mænd. Det er glimrende, at musikforskere lader sig inspirere af andre fags teoridannelser, men det er problematisk, når teorien helt overskygger det musikhistoriske grundlag. Cox burde efter min mening have vedkendt sig den wagnerske arv. Men når det er sagt, mener jeg nok, at hun har ret i, at de nævnte træk på en vis måde kan opfattes som feminine, det er der når alt kommer til alt en historisk tradition for. Wagner blev netop hængt ud af sin samtid for sin såkaldte ”kvindagtighed”, og hans musik afvist af en bred offentlighed med den begrundelse, at den var sygeligt feminin. Hans fremhævelse af det dramatiske øjeblik på bekostning af den overordnede struktur virkede stærkt provokerende på nogle mænd – og det gør den tilsyneladende stadig. Filosofen Slavoj Žižek er f.eks. den dag i dag enig med Nietzsche i, at Wagners musik savner en selvhævdende maskulin struktur; den er fleksibel og suggererende og derfor åbenbart – kvindeligt.⁷²

Dekonstruktionen af hierarkierne er endnu et ”feminint stiltræk” som kan føres tilbage til Wagners operaer. Her står sproget først og fremmest for skud. Wagnerkvindernes ikke-sproglige, præsymbolske lyde – f.eks. Sentas ”johohoe” og Brünnhildes ”hojotoho” – understreger stemmens betydning i værket på bekostning af sproget. Det musikalsk-vokale og sproget har nemlig et anstrengt forhold til hinanden, så stemmens lydligt artikulation må ske *på trods af* sproget. Den musicerende stemme, der bryder sproget, vil ifølge Roland Barthes være en kulturoverskridende stemme, hvis appel går i kroppen på publikum. Dette gælder også for Wagnerkvindernes lydartikulationer. Når kvinderne synger ”johohoe”- og ”hojotoho”, får stemmen forrang for sproget/teksten. Stemmen bryder med sproget, som den udfordrer gennem sin storladne ”oprindelighed”. Vi lytter som publikum lystfyldt erotisk til den syngende stemme, der har ophævet sprogets censurerende orden, og synker

derigennem ned i det barthes'ske "dyb", hvorfra sproget engang blev undfanget. Vi er inde i den vokale "jouissance", vi i vores sprogforbundethed er prædestineret til at jage, som Ansa Lønstrup siger.⁷³

Kvindernes "johohoe"- og "hojotoho"-lyde skaber et særligt rum for det, der kommer efter. Sentas ballade, der indledes med "johohoe"-lydene og Brünnhildes entre, hvor hun lægger ud med et forrygende "hojotoho"-udråb, sætter med det samme de to kvinder og deres kommende udsagn i opposition til det omgivende opera-samfund, der er anderledes bundet af sproget. De ikke-sproglige lyde synges også af mænd, men der er stor forskel på den individuelle mands og den individuelle kvindes lyd-udtryk. Siegfrieds "Hoho! Hoho! Hohei" er forbundet med hårdt, fysisk smedearbejde, og Donners "Heda! Heda! Hedo!" og Hagens "Hoiho! Hoihohoho!" er kraftfulde påkaldelser. Sentas og Brünnhildes lyd-artikulation har ingen direkte praktisk funktion, den er mere personlig, mere lystbetonet, mere grænseoverskridende.

Det er først og fremmest Wagners kontroversielle kvindefigurer, ikke de mandlige figurer, som har præget kunstnernes kvindeportrætter op gennem det 20. århundrede. Kvindernes tvetydige, seksuelle personlighed afspejles ikke alene i operaer som Strauss' *Salome* og Alban Bergs *Lulu*, men også i andre typer kunstværker, f.eks. i Klimts malerier og i Baudelaire's digte. At studere Wagners kvindefigurer er derfor ikke en parentetisk beskæftigelse. Kvinderne repræsenterer essensen af Wagners geni, og de lever videre i alle mulige forskellige afskygninger i kunsten efter ham.

Wagners ide om samfundets (eller mandens) behov for kvindeliggørelse kan stadig forurolige og provokere, og denne kerne i Wagners værker er derfor en spændende ny indfaldsvinkel ikke bare for forskere, men også for iscenesættere, der ellers traditionelt har fokuseret på manden som Wagners alter ego. Hans Jürgen Syberbergs *Parsifal*-film fra 1982 er et meget sofistikeret eksempel på en sådan kvindeliggørelse, idet hans Parsifal-skikkelse forvandles til et androgynt væsen, både mand og kvinde, der sammen forlader Klingsors borg i 2. akt. I *Ring*-opsætningen i 2000 i Stuttgart er man ud fra en lignende fortolkningsvinkel gået bort fra den traditionelle opfattelse af Wotan som den hovedperson, der fra først til sidst trækker i alle trådene i *Ring*. Her afslører Peter Konwitschny til sidst i *Ragnarok*, at det i virkeligheden er Brünnhilde, der er skaberen/iscenesætteren af den *Ring*, vi netop har oplevet. I stedet for at ride op på Siegfrieds ligbål vækker hun nemlig Siegfried-sangeren og sender ham ud af scenen, hvorefter tæppet går ned. Brünnhildes offerdød finder derefter kun sted på skrift, idet Wagners regibemærkning projiceres op på fortæppet under den afsluttende orkestermusik.

Samfundet i Wagners værker og skrifter skildres som et stivnet patriarkat, hvis mandlige ledere udfolder deres magt på bekostning af kærligheden og

kvinderne. Det magtbegærlige, ufølsomme patriarkat er tesen i hver eneste Wagneropera. I forestillingens løb anes dog efterhånden ofte en antitese: ideen om at en alternativ (matriarkalsk?) samfundsform kunne erstatte det nuværende patriarkat tager efterhånden form, og kvindefigurerne begynder langsomt at omskabe værket indefra, idet de i flere tilfælde opfinder deres mandlige modparter og former dem i deres eget billede. Først når antitesen er fuldt manifesteret, og krigen mellem de to køn har nået sit klimaks, kan en tredje vej åbnes: kønnene kunne jo også arbejde sammen på en ligeværdig syntesefrembringende måde. Denne mulige syntese bliver en realitet inden for operaen, dog kun i den enkelte helt og/eller heltindes indre; syntesen på det personlige plan må dog forventes på sigt også at slå igennem på det ydre plan, ikke i operasamfundet, men i de samfund, som fremtidens tilskuer er en del af. For publikum identificerer sig med Wagners samfundskritiske hovedrollefigurer: ved at føle sig ind i de elskendes kønsudveksling oplever tilskueren sin egen tvekønnede identitet – det C.G. Jung senere kalder anima og animus – og denne opdagelse kan i yderste instans føre til et ønske om også at overføre det kønslige ligeværd til den samfundsmæssige virkelighed.

Begyndelsen af min afhandling kan beskrives som en slags antitese - jeg fokuserer på kvindernes overlegenhed og styrke i Wagners værker; den tese som min antitese forholder sig dialektisk til er naturligvis de feministiske fortolkerees gængse fokusering på de mandlige figurers kvindeundertrykkende adfærd. I løbet af afhandlingen skulle min antitese gerne være slået så grundigt fast, at jeg kan pege frem mod en syntese, der bygger på indrømmelsen af, at kønnene overordnet set trods alt er indbyrdes afhængige og stort set ligeværdige i Wagners værker. Afhandlingen bliver da en fremhævelse af Wagners ideer om, at mennesket og samfundet indeholder en kvindelig såvel som en mandlig side, og at der i erkendelsen af behovet for et ligeværdigt samarbejde mellem disse to ligger en uudnyttet vækstmulighed for det moderne menneske.

Senta

Den flyvende Hollænder

Fra Heine til Wagner

Man ved ikke hvor eller hvornår legenden om Den flyvende Hollænder oprindeligt opstod. Men ét er sikkert: den verserede i forskellige versioner på Wagners tid, hvilket gav ham mulighed for - som antikkens tragedieforfattere - at tage afsæt i en myte, som var alment kendt blandt hans publikum. Historiens centrale omdrejningspunkt var en hollandsk kaptajn, der under en kraftig storm svor, at han ville runde et kap, om han så skulle blive på havet til dommedag. Taget på ordet sejler kaptajnen nu til evig tid omkring på havene, hvor han bringer ulykke og dårligt vejr til alle, som ser ham.

Fortællingen om den hollandske kaptajn havde bl.a. været trykt som en anonym novelle i det populære engelske tidsskrift *Blackwood's Magazine* i 1821 under titlen *Vanderdecken's Message Home: or The Tenacity of Natural Affection*. I denne udgave af legenden skriver Hollænderen stakkevis af breve, som han forlanger, at de sømænd, der er så uheldige at møde ham, skal overbringe hans for længst afdøde venner og slægtninge, deriblandt hans kone. Novellen har formentlig været inspirationskilde både til et engelsk drama *The flying Dutchman, or The Phantom Ship* (1826) og til en roman af Kaptajn Marryat med titlen *The Phantom Ship* (1839).

Der hersker dog almindelig enighed om, at Wagners hovedkilde til *Den flyvende Hollænder* er Heinrich Heines udgave af legenden *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski* (udgivet i 1834). Her er Hollænderens ihærdige brevskrivning helt strøget og handlingen betragtes udefra af en fiktiv fortæller ved navn Schnabelewópski, der husker en forestilling, han engang overværede i Amsterdam, omhandlende en flyvende Hollænder. Han genfortæller stykkets handling og latterliggør i den forbindelse Hollænderen og hans manglende evne til at frelse sig selv gennem en trofast kvinde: han [Hollænderen] er gang på gang så ”heldig” at blive frelst fra giftermål. Genfortællingen af handlingen afbrydes på det sted, hvor Hollænderen møder den skotske kaptajnsdatter Katharina. På dette tidspunkt træffer fortælleren nemlig en smuk ung kvinde blandt publikum. De to tager væk fra teatret for at nyde en times seksuelt samvær, og de kommer tilbage akkurat i tide til at se stykkets slutning: Hollænderen har advaret Katharina om den store risiko, det indebærer at dele

sit liv med ham, og han sejler nu bort, hvorfor hun kaster sig i havet efter hans skib, der straks synker.

Heines dom over Amsterdam-stykket er nådesløs. Han afslutter satiren med to vittige moraler: 1) piger bør holde sig fra at gifte sig med flyvende Hollændere, og 2) mænd kan forlise gennem selv den bedste kvinde.

Wagners romantiske 1-akter (der senere blev omarbejdet, så den også kunne spilles i 3 akter) er en tragisk omvendning af Heines satire. Hos Heine blev sujettet om Hollænderens forløsning gennem en kvinde kun indføjet, for at han siden hen kunne bryde det ned og le det ud. Hos Wagner blev denne tilføjelse imidlertid selve kernen i værket, hvilket formentlig hænger sammen med, at han efter eget udsagn følte et personligt åndsslægtskab med den rodløse kaptein. Og Wagners identifikation med Hollænderen var så stærk, at den dukkede op i hans skrifter længe efter, at hans opera havde haft premiere i Dresden i 1843; ni år senere, i skriftet *Eine Mitteilung an meine Freunde*, sammenlignede han f.eks. sig selv direkte med Hollænderfiguren. Han skrev her, at han havde følt sig hjemløs i Paris, og at han var kommet til at afsky denne by efter at have tilbragt et par kummerlige år der, mens han arbejdede på *Hollænderen*; han følte sig rodløs og forfulgt ligesom sin Hollænder og længtes som han efter hjemmet forstået som det kvindelige element.⁷⁴ Året efter omtalte han i et anfald af depression over sin sociale isolation, igen sig selv som den melankolske Hollænder; han fortalte at han vedblev med at høre brudstykker af Sentas ballade for sig, og skrev til sidst at: ”for mig findes der ikke længere nogen anden forløsning end – døden!”⁷⁵

Hollænderen havde tilladelse til at gå i land hvert 7. år. Fandt han der en trofast kvinde, ville han blive løst fra sin forbandelse. Men Hollænderen blev hver gang svigtet. Det blev Wagner også. Hans kone Minna var ham utro, og hun havde ikke nogen forståelse for hans urolige, egensindige stræben i kunsten og livet. Wagners enorme, voksende gældsbyrde havde flere gange tvunget parret på flugt, og Minna bebrejdede ham hans økonomiske, politiske og kunstneriske overmod. Den trofaste, selvopofrende Senta er derfor ikke et portræt af Minna, hun er et portræt af Kvinden, som Wagner drømte om, at hun kunne være.

I *Eine Mitteilung an meine Freunde*⁷⁶ skriver Wagner, at Hollænderen er et mytisk digt, at han er indbegrebet af menneskets grundlæggende natur, og at hans længsel er en almengyldig længsel efter ro fra livets storme. Hollænderens mytiske rødder er - siger han - en blanding af kristendommens Ahasverus-figur (den vandrende jøde, som blev fordømt til evigt liv, fordi han hånedes den lidende Kristus) og de gamle grækernes Odysseus (den omkring-sejlende helt, der længtes efter hjem og kone). Men Wagners *kvindelige forløser* er, ifølge hans eget udsagn, ikke længere ”Odysseus’ ombejlede, hjemmegående Penelope,

men kvinden overhovedet, dog den endnu ikke eksisterende, efterstræbte, anede, uendeligt kvindelig kvinde – udtrykt i én vending: *fremtidens kvinde*.⁷⁷

Balladen om balladen

I opera forventes heltindens glansnummer at være en arie, hvor tiden ophæves og hendes personlighed folder sig ud. Men Wagner vælger i *Den flyvende Hollænder* at se bort fra konventionen og i stedet belyse sin heltindes karakter ved at lade hende synge en folkelig ballade om en spøgelseskaptajn. Helt ny er denne ide imidlertid ikke. Der findes, som Carolyn Abbate er inde på⁷⁸, tidligere eksempler på romantiske operaer, hvori der indgår narrative ballader, der som Sentas handler om repræsentanter for det overnaturlige, som trænger sig ind på mennesker; bl.a. Marschners *Der Vampyr* (1828) og Meyerbeers *Robert le Diable* (1831). Men Sentas ballade ligger ikke i starten af operaen som Meyerbeers, den ligger i midten.⁷⁹ Balladen fungerer følgelig ikke som en eksposition, men som en implosion, der både viser frem og tilbage i dramaet. Sentas ballade er hele operaens psykologiske og musikalske mikrokosmos, både motivisk og formmæssigt. Den er dramaet i dramaet, balladen i balladen.

Desuden er der det særlige ved Sentas ballade, at hun griber aktivt ind i balladefortællingen, når hun i det sidste vers bevidst indsætter sig selv i rollen som den, der skal frelse balladens fordømte kaptajn. De narrative ballader, der benyttedes i romantiske operaer før Wagner, var tekstligt reflektive i den forstand, at de pegede bagud og fortalte om den handling, der var gået forud i operaen, - de pegede dog især fremad i deres refleksivitet, idet de trængte sig ind i dramaet og sørgede for, at myten skrev sig selv ind i nutidens fortsættelse. De bevirkede, at fremtiden enten kom til at udspille myten eller kom til at kæmpe imod den; i begge tilfælde var fremtiden determineret af balladefortællingerne. Dette gælder også for balladen i *Hollænderen*. Men Wagners Sentaskikkelse gentager ikke kun bevidstløst den traditionelle ballade-praksis. Hun hæver sig over de romantiske konventioner, idet hun identificerer sig direkte med balladefortællingens heltinde, hvorved hun eftertrykkeligt får understreget den narrative ballades karakteristiske indbyggede refleksivitet⁸⁰ – en refleksivitet som ballade-sangerne fra de tidligere operaer tydeligvis ikke var sig bevidst.

Offentlig sang opfattes på mange måder som grænseoverskridende og forbindes ofte med vanvid, særligt kvinders vanvid (og de omkringstående kalder da også efterfølgende Senta for vanvittig). Sang og musik blev allerede på Shakespeares tid sammenkædet med kvindelig seksualitet og sindssyge. Leslie C. Dunn har i essayet *Ophelia's songs in Hamlet: music, madness, and the feminine* analyseret Ophelias narrative ballade, og flere af hendes pointer kan også

siges at gælde for Senta og hendes ballade. Dunn siger f.eks., at Ophelia – ved at benytte sig af sangens opløsende og indtrængende kraft i sin *St. Valentine's Day Ballad* – får overtaget over sine omgivelser, inklusive kongen og dronningen. Sang står nemlig i opposition til tale, forstået som den tale, der understøtter den patriarkalske orden; sang er derfor en magtfuld udtryksform, som i sin yderste konsekvens er samfundsomstødende.⁸¹

Ophelia er først og fremmest blevet marginaliseret af samfundet (og af Hamlet selv) pga. sin kvindelige seksualitet; og Ophelias seksualitet udtrykkes aldrig tydeligere end i hendes ballade, siger Dunn, for sangstemmen er langt tættere knyttet til kroppen, end talestemmen er: sang er udpræget kropslig, – der er mere vejtrækning, mere mellemgulvsmuskulatur, mere åben mund.⁸²

Sentas ballade er narrativ som Ophelias, og den har samme foruroligende effekt på omgivelserne. Forskellen er naturligvis, at Sentas ballade ikke er en del af et talt drama, men en del af en opera, hvor sang i forvejen er den gængse måde at udtrykke sig på. Balladen er ikke desto mindre lige så provokerende som Ophelias, for Sentas sang afviger markant fra den omkringliggende operamusiks traditionelle, næsten glatte, melodiske stil, som den udtrykkes af Daland, de norske sømænd og kvinder og Erik (Eriks drøm er dog en undtagelse). Balladen er desuden kendetegnet ved en vældig koncentration af nøglemotiver, der ellers kun findes i de passager i operaen, der udgør ”den indre verden”, og der er ingen tvivl om, at denne motivkoncentration tilføjer yderligere tyngde og intensitet til hendes sang. Sentas ballade skiller sig desuden ud fra den øvrige sang i operaen ved at være et decideret sangnummer, som de omkringstående på scenen er tilhørere til. Hun udfører en musikalsk performance, der fungerer som et klangligt spejlbillede af den større performance – af arierne, af ensemblerne osv. i operaen, og vi – publikum – tvinges til at se på os selv som lyttende subjekter, der spejles af tilhørerne på scenen.⁸³

I Ophelias ballade er musikken med til at gøre Ophelias stemme mere feminin, mere ”flydende”, hævder Dunn: hendes sang styrter tilhørerne ud i en kraftigt strømmende flod, som de frygter at drukne i.⁸⁴ Sentas ballade er endnu tættere knyttet til kraftigt strømmende vand. Sangstemmens ”johohoe”-lyde ligner sømandsråbene fra operaens begyndelse, og musikens heftige bølgebevægelser betegner havet. Vand og hav står i Freuds psykoanalyse for den ubevidste seksualdrift, og det seksuelle begær er i det perspektiv selve fundamentet i Sentas fortælling om den dæmoniske, forløsningshungrende mand.

Sentas ballade synges ifølge regianvisningerne fra en lænestol (Grossvaterstuhl). Det afsløres inden balladens start, at Senta fik legenden om Hollænderen fortalt af sin amme, da hun var barn. Rollen som eventyrfortæller er nu hendes. Nu er hun den voksne, der fra den dybe lænestol skal fortælle de uskyldige unge kvinder om seksualitet og voksenliv. Balladen tager dermed afsæt i en tryk mor/barn-intimsfære, og de indledende ”johohoe”-lyde er her kalden-

de førsproglige lyde, der binder mor og barn sammen, samtidig med at det er komponistens måde at sige ”der var engang” på.

I versene lægger sangstemmens kraftige ansatser på optakterne med efterfølgende *piano* op til ekstra opmærksomhed omkring det tekstlige udsagn; og de insisterende gentagelser af vers og omkvæd har samme virkning: teksten – der i modsætning til musikken ikke gentages – træder tydeligere frem. De musikalske gentagelser virker desuden suggererende på tilhørerne, der lules ind i en falsk fornemmelse af tryghed.

De spindende piger omkring Senta holder efterhånden op med at være passive tilhørere og begynder at synge med på 2. og 3. omkvæd. I det øjeblik Senta indser, at hun er den udvalgte frelser, forfærdes de imidlertid. Ved at synge med på balladen, havde kvinderne udtrykt deres seksualitet, men sangen udfoldede sig inden for et trygt og hyggeligt kvindeunivers i Sentas hjem. Det er grænseoverskridende, at Senta nu vil gøre legenden til virkelighed og dermed eksponere sit seksuelle begær i det offentlige (patriarkalske) rum uden for hjemmets fire vægge.

Sentas rolle som grænseoverskridende performer afspejler Wagners egen situation som kunstner. Wagner fortæller f.eks. i *Mein Leben*, at han sang og spillede *Hollænderen* igennem for sine nærmeste venner og familie, og at disse opførelser gjorde positivt indtryk.⁸⁵ Men uden for den snævre kreds var han endnu ikke rigtig anerkendt (*Hollænderen* blev dog en stor succes ved urpremier i Dresden, men det kunne han ikke vide, da han skrev operaen).

Senta tager som Wagner udgangspunkt i en velkendt historie om en hollandsk kaptajn, og fortæller den med *sin* stemme, *sit* skabertalent. Hun optræder i løbet af balladen som en aktivt skabende ”sanger-komponist”, og hendes kreativitet kulminerer, når hun i codaen ender med at indsætte sig selv som subjekt i historien og også musikalsk komponerer en helt anden slutning end forventet (jf. den musikalske analyse i det kommende afsnit: *Sentas sang – operaens kim*). Denne selvstændighed er tydeligvis skræmmende for de omkringstående. De frygter for hendes videre skæbne, hvilket der er god grund til, for Senta overlever jo netop ikke forsøget på at realisere sin sanselige dagdrøm. Hun afslutter operaen med at kaste sig ud i den virkelige udgave af balladens rivende strøm af vand, – hun drukner som Ophelia, men hun dør i modsætning til Ophelia ikke alene. Når hun styrter sig i havet efter Hollænderens skib, følger Hollænderen med hende i døden, og de genopstår i hinandens arme:

I den opgående sols røde glød ser man over skibets rester Sentas og Hollænderens forklarede skikkelser i omfavnelser, idet de stiger op af havet og svæver opad...En blændende glorie illuminerer gruppen i baggrunden; Senta løfter Hollænderen op, trykker ham til sit bryst og peger med hånden såvel som med sit blik mod himlen. Klipperevet,

som hele tiden stille er rykket opad, tager umærkeligt skikkelse af en sky.⁸⁶

Sentas sang – operaens kim

Jeg husker, at jeg, inden jeg gik i gang med den egentlige udarbejdelse af *Den flyvende Hollænder*, først skitserede Sentas ballade i 2. akt og udarbejdede den i vers og melodi; i dette stykke nedlagde jeg ubevidst den tematiske kim til hele operaens musik: det var det fortættede billede af hele dramaet, sådan som det stod for mit indre blik; og da jeg skulle give det færdige arbejde en titel, var jeg stærkt fristet til at kalde det en ”dramatisk ballade”. Ved den endelige udarbejdelse af kompositionen bredte det undfangne tematiske billede sig ganske uvilkårligt ud for mig som et ubrudt væv over hele dramaet; jeg behøvede ikke at gøre andet end at give de forskellige tematiske kim, der var indeholdt i balladen, en fuldstændig videreudvikling i deres egne retninger, så havde jeg alle hovedstemninger i denne digtning helt af sig selv i bestemte tematiske udformninger foran mig.⁸⁷

Carl Dahlhaus skriver i *Richard Wagners Musikdramen*, at det er en stor overdrivelse, når Wagner påstår, at det tematiske billede fra Sentas ballade bredes ud over hele værket. Han mener, at Wagners udtalelse må være en efterrationalisering, fordi han skrev den citerede passage (fra *Eine Mitteilung an meine Freunde*) på et tidspunkt, hvor han forberedte kompositionen af *Ringens*. Wagner blandede formentlig musikdramaets ledemotivteknik sammen med sin tidlige romantiske opera, siger Dahlhaus, for - som han siger - der findes kun ganske få steder i *Den flyvende Hollænder*, hvor motiverne fra balladen indgår som nøglepassager, nemlig i operaens ”indre” drama, dvs. i Hollænderens monolog, i Eriks drøm, i dele af Hollænderens og Sentas duet og i finalen.⁸⁸

Motiverne i *Hollænderen* har karakter af konventionelle erindringsmotiver, der fungerer som indskud i musikken og ikke har nogen synderlig indflydelse på den musikalske udvikling, fortsætter Dahlhaus. Udviklingen afhænger snarere af den konventionelle periodiske struktur 2 + 2, 4 + 4, 8 + 8, som Wagner benytter på en næsten pedantisk måde i afsnit, der ellers er i en meget kontroversiel, melodisk fri form (f.eks. Eriks fortælling og Sentas og Hollænderens duet). Dahlhaus forklarer brugen af den periodiske struktur i det ”indre” dramas numre med, at Wagner tilsyneladende havde brug for en fast struktur til at holde sammen på musikken, fordi han endnu ikke formåede at give motiverne i disse melodisk friere afsnit den fundamentale sammenhængsskabende rolle, de senere fik.

Hvad angår Wagners udsagn om at balladens tematiske kim er bredt ud over hele operaen, så bør det understreges, at Wagner ikke selv på noget tidspunkt har påstået, at ”de tematiske kim” fra Sentas ballade er ledemotiviske i *Ring*-teknisk forstand. Balladens ”tematiske kim” kan godt være bredt ud over hele operaen, hvis man vel at mærke regner med en kompositionsproces, der bygger på variationer og kontraster. Jeg fornemmer, at Wagner selv opfattede det ”indre” drama som værkets skelet. Og dette ”indre” drama indeholder som sagt en stor koncentration af motiver fra balladen, som varieres. Det ”ydre” drama bygger så på et musikalsk kontrastmateriale til det ”indre” drama. Wagners udtalelse om, at hele *Den flyvende Hollænder* består af et *ubruds væv* af motiver, lyder dog helt klart som en overdrivelse. Det er i mine øjne her, citatets akilleshæl er. Jeg er med andre ord ikke uenig i Dahlhaus’ konklusion, at Wagner efterrationaliserer, for det gør han. Det er Dahlhaus’ afvisning af ideen om balladens tematiske udbredelse til hele værket, som jeg har svært ved at acceptere. Denne tematiske udbredelse findes nemlig, især når man regner forspillet til balladen med, hvilket jeg mener, man bør.

Sentas ballade er i 6/8, tempoet *Allegro non troppo*. De lyse træblæsere, horn og violiner lægger ud samtidig med åbne kvinter, G – D (hvert instrument dækker et G/D-kvintpar). De mørke instrumenter, fagot, tuba, pauker, cello og kontrabas, sætter ind på optakten til anden takt, med det man sædvanligvis kalder Hollændermotivet, spillet *fortissimo* og *molto marcato*. Det er et rytmisk prægnant og meget kraftfuldt motiv, der stræber fremad og opad, udover sig selv. Motivet virker rodløst, bl.a. fordi det mangler tonekønnet (B’et).

Hollænderens motiv starter med en optakt på tonen D (1. takt) og ender – eller rettere vender – i 5. takt, hvor det, med piccolofløjten indtræden i toppen på det trestregede d, bevæger sig kromatisk nedad for at ende i en klar D-dur. Efter min mening begrænser Hollænderens motiv sig ikke til de første fire takters opadspringende intervaller, den efterfølgende kromatiske nedgang hører også med til motivet. Hollænderens historie og personlighed er sammenfaldende, hans karakter og situation vises derfor i et dobbeltmotiv, der beskriver at: hovmod står for fald. Den første del af motivet, den pågående opadspringende del, udspiller hans hovmod (hans manglende tro), den anden del, den kromatisk nedadgående, viser hans fald (den lidelse som fordømmelsen medfører). Dobbeltmotivet bringes her, i Sentas ballade, i sin mest fortættede form, men det optræder også samlet andre steder i operaen bl.a. i ouverturen. Vendepunktet i 5. takt sker på en formindsket septimakkord, en typisk akkord til beskrivelse af noget smerteligt. Neden under piccolofløjten langsomme kromatiske nedstigning (t. 5 - 7) bevæger de andre instrumenter sig også kromatisk nedad, men i flere forskellige, ofte hurtigere, tempi.

I takt 8 sætter det motiv, man har givet etiketten ”det omflakkende” (die Irrfahrt) ind i strygerne; det varer til takt 11. Motivet bevæger sig som en stor bølge, der nærmest kaster ”den omflakkende” ind på land, hvor han må afvente sin skæbne på en ”uforløst” D-dur-septimakkord. Det funktionsanalytiske forløb af hele dette afsnit er en tonal kadence, der først finder sin tonika i det øjeblik Senta sætter ord på Hollænderens skæbnehistorie: T (D9) S Df D7...T (på Sentas ”Traft ihr das Schiff.” (traf I skibet)).

Den indledende musikalske beskrivelse af Hollænderen har påfaldende mange fællestræk med den musikalske beskrivelse af Wagners sene Ahasverusagtige figur Kundry fra *Parsifal*. Også hun beskrives i mine øjne med et tonalitetslørende dobbeltmotiv, hvoraf den første del er galoperende opadstræbende, og den anden del er faldende. Men Kundrys motiv er langt farligere for det hierarkiske dur/mol-system, end Hollænderens er. I balladen om Hollænderen forsøger Wagner ganske vist at udfordre tonaliteten ved at starte med åbne kvinter i form af flakkende spring mellem tonerne G og D; springene udtrykker den samme cykliske fastlåsthed, som man finder i Kundrys motiv, men de åbne kvinter i første del og kromatikken i anden del af Hollændermotivet føres ubesværet over i en almindelig tonal kadence, og de musikalske excesser bliver derfor aldrig for alvor til det provokerende autonome musikalske alternativ til dur/mol-tonaliteten, som Kundrys motiv er.

Jeg vil opholde mig endnu et øjeblik ved sammenligningen af Hollænderen og Kundry, for de har endnu en ting tilfælles: de er begge en slags ”køns-billeder”, der beskrives af personer på scenen af det modsatte køn. Hollænderen er et ”mandebillede”, skabt af generationer af kvinders legendefortælling. Billedet af ham præsenteres af Senta og senere med spindepigernes medvirken i balladen. Kundry er tilsvarende et ”kvindebillede” skabt af gralsridderne og væbnernes beskrivelse af hende umiddelbart før hendes entre. Den køns-karakteristiske forskel mellem de to scener ligger ikke i orkestrets beskrivelse af de to Ahasverusfigurer, - nej, forskellen ligger i de fortællende gruppers sprog: for i *Den flyvende Hollænder* bliver balladen *sunget* af Senta sammen med spindepigerne. Og i *Parsifal taler*⁸⁹ ridderne og væbnerne om Kundry og hendes skæbne. Noget kunne tyde på at Wagner, i disse meget vigtige karakteriseringer, har konkretiseret ideen fra sine skrifter om ”kvinden som musik” versus ”manden som tekst”. Men der er indlagt et paradoks i denne konkretisering, for kvinderne synger, når de skal berette om en tekst-mand, og mændene taler, når de skal berette om en musik-kvinde!

Hollænderen blev fordømt, fordi han svor, at han aldrig ville opgive at slå mod stormen på havet. I en lutheransk forståelsesramme skyldes Hollænderens lidelse hans egen menneskelige natur; hans synd er, at han kun har tiltro til sin egen vilje. Han kæmper uden tro, uden at anerkende tilstedeværelsen af en nådig Gud. Senta frelser Hollænderen ved at ofre sig selv, hun tager dermed

hans synd på sig, som Kristus tog menneskets synder på sig.⁹⁰ Set i det perspektiv handler *Den flyvende Hollænder* om nøjagtig det samme som *Parsifal*, hvor helten tager den fordømte Kundrys synd på sig og derved forløser hende.⁹¹ Der er bare byttet rundt på kønnene; i Wagners sidste værk har kvinden nemlig emanciperet sig og kræver selv at blive forløst gennem en mand.

Efter balladens orkesterindledning indtræder en pause med fermat, og så høres Sentas stemme a capella. Hun synger ”johohoe”, et opadspringende ekko af den åbne kvint fra Hollændermotivet i orkesterindledningen (G - D). Figuren synges tre gange i *piano* med variationer, og de tre varianter udgør tilsammen en gentagelse af hele Hollændermotivets opadgående del. Når hun synger ”Johoe!” for fjerde gang, er det i *forte* og med et anderledes samlet udtryk, som en slags konklusion. Denne gang er det ikke på en optakt, men på 1-slaget, og tilbøbet til forslagsspringet op til fermaten på D’et er længere og mere målrettet. Vi har set Hollænderen og hørt Hollændermotivet før dette øjeblik, alligevel er det som om motivet og manden selv først ”opfindes” på dette tidspunkt: han skabes af Senta gennem hendes sanglige ”improvisation”. Hendes kvindelige sang ”føder” ham - hun er i overført forstand hans mor - og tiden og rummet er tilsyneladende sat ud af kraft under hendes kunstneriske skabelsesproces, der ikke tager hensyn til at Hollænderen har optrådt tidligere i dramaet.

Scenen er sat, og historien kan begynde. Versets første halvdel handler om Hollænderen og bygger på en varieret omvending af Hollændermotivet. Vokalstemmen fører an, mens orkestret indretter sig. Motivet starter på en kraftig optakt på tonen G, hvorefter melodilinjen trækkes nedad over tonikatreklanken g-mol i *piano*. Linjen ender, efter en vending omkring vekseldominanten, på dominanten, og motivet er klar til en varieret gentagelse, der denne gang ender på vekseldominanten. De fire takter gentages. Motivet er rastløst og forpint, det er som om den mand, Senta beretter om, igen og igen rækker ud efter toptonen, versets grundtone, men uvægerligt føres nedad, også volumenmæssigt. I versets anden halvdel har stormen og havet den absolutte hovedrolle. Elementernes voldsomme rasen gengives i kromatiske bølgebevægelser og i formindskede septimakkorder. Denne gang er det orkestret, der bestemmer; vokalstemmen må indrette sig på dets kromatik, og sproget er opløst til ren lydefterligning: ”hui” og ”johohoe”.

Hele verset er bygget op over en traditionel 2 + 2, 4 + 4, 8 + 8 - struktur, med for- og eftersætninger og med en syv takters coda. Motivmæssigt svarer codaen til slutningen af orkesterindledningen, og den har den samme indholdsmæssige betydning: De sidste syv år er gået med nedadgående kromatisk lidelse og havets udspyen af Hollænderen: han står nu igen på den dominantiske landjord, søgende efter ro (”Ruh”, versets sidste ord).

Efter en pause med fermat sætter B-dur-omkvædet ind, *più lento* og engleagtigt blidt, på tonen D. Motivet bevæger sig de næste fire takter nedad og derefter opad igen; bevægelsen standser spørgende oppe på tonen F, og den høje sluttone får en let krusning omkring tonen G, med en dominantseptim-akkord under. Efter en 8.-dels pause gentages motivet i varieret form. Derefter gentages det endnu to gange, stadig i *pianissimo* i lidt mere afrundede udgaver, nu starter motivet på tonen F og afsluttes længere nede. Oboen spiller under motivets tredje gentagelse en lille molsløjfe på ordet "Seemann" (denne sløjfe tages senere, i balladens coda, op af sangstemmen i en jublende dur). I den fjerde og sidste gentagelse af motivet afsløres det, hvad den lille krusning fra slutningen af de to første spørgende motivudgaver betød: Krusningen må indeholde ideen om evig troskab, for i omkvædets næstsidste takt gentages krusningen på ordene "Weib Treue", og selve krusningstonen (her et E) synges på ordet "Treu" med fermat. På sætningen "Betet zum Himmel, dass bald ein Weib Treue ihm halt'!" (Bed til himlen om, at snart en kvinde vil være ham tro!) modulerer musikken tilbage til g-mol. Omkvædets orkesterefterspil starter med Hollændermotivet allerede på sangstemmens afsluttende "ihm halt'", og ender på en fermat i den g-mol, der er det kommende vers' tonika. Omkvædet er opbygget i en 4 + 4, 8 + 8 - struktur, med et fem-takters orkestralt efterspil, hvoraf første takt som sagt er overlappende med omkvædets sidste takt. Man kan ikke dissekere fraserne i omkvædet ned til en 2 + 2 - struktur, sådan som i verset. Men der findes alligevel en 2 + 2 - takter i omkvædet, den ligger bare i efterspillet, der er en gentagelse af orkesterindledningens begyndelse. Lægger man slutningen af verset (syv takter) sammen med slutningen af omkvædet (fem takter), ser man desuden, at de tilsammen udgør hele orkesterindledningen.

Alle tre vers er bygget op på denne måde, og de varieres kun i ringe grad. Senta bliver mere og mere eksalteret efterhånden som fortællingen skrider frem, og hendes sindsbevægelse får hende til at rejse sig fra lænestolen i 2. vers. Først efter 3. vers synker hun igen udmattet om i stolen. Koret, som også sang med på slutningen af 2. omkvæd, begynder nu dybt grebne at synge starten af omkvædet a capella. Senta synker hen i tanker under korets sang, men halvvejs inde i omkvædet springer hun pludselig begejstret op fra lænestolen for at afslutte omkvædet alene. Det er som om hun ikke kan vente med at fortælle den personlige slutning, som netop er faldet hende ind, hun *må* gribe omkvædet, omdanne det og forstærke det i en 16-takters coda i *forte* i et meget hurtigere tempo (*allegro con fuoco*), og i den langt mere håndfaste taktart 2/2. Koret har, ved at synge begyndelsen af det omkvæd, som handler om længslen efter den forløsende kvinde, holdt et sangligt spejl op for Senta, og hun indser nu, at *hun* skal være det aktive subjekt, der omsætter det, balladen fortæller om, til virkelighed.

Carl Dahlhaus mener, at personerne i *Den flyvende Hollænder* ikke er i

stand til at tage moralske beslutninger eller foretage bevidste handlinger, de styres af en skæbne uden for sig selv, som bemægtiger sig dem, og som de ikke kan modstå. Han nævner i den forbindelse, at Senta i sin ballade ikke træffer en beslutning, forstået som et valg baseret på en moralsk autonomi; det er balladen, der besætter hende.⁹² Jeg synes balladens *allegro con fuoco*-afsnit modbeviser denne tese, for her er der netop ikke tale om, at musikken på strukturalistisk vis besætter Senta. Denne coda bygger på en vekselvirkning, en bevidst og afklaret leg, mellem orkesterstemmer og vokalstemme. Senta og orkestret udveksler melodier, sådan at hun synger den tidligere så aktive orkesterlinje; f.eks. overtager hun for første gang den jublende lille sløjfe mellem tonerne F og A, der tidligere var forbeholdt oboen, og orkestret ”synger” så til gengæld hendes melodilinje alene under hendes udholdte F'er på ”Heil erreichen”. Til sidst gør hendes stemme sig fri af orkestret for at synge kadencen til ende a capella. Der er for mig at se absolut tale om et aktivt valg, når Senta i codaen beslutter at frelse Hollænderen. Men valget er i overensstemmelse med noget helt elementært i hendes natur, hun genkender sig selv i Hollænderlegenden, og gennem denne selverkendelse frigøres hendes evner til at overskride virkelighedens snævre rammer, og myten kan gøres til virkelighed.

Min fortolkning af samspillet mellem orkesterstemmerne og sangstemmen i Sentas ballade – og de symbolske betydninger af dette samspil – er ikke taget ud af den blå luft, de bygger på Wagners egne skrifter om operamusikkens væsen. Novellefiguren Beethoven fra *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven* udtrykker Wagners operaopfattelse således:

Instrumenterne repræsenterer skabelsens og naturens urorganer; hvad de udtrykker, kan aldrig blive klart og fast, thi de gengiver blot de urfølelser, som fremgik af det første skabelseskaos, da der måske ikke engang eksisterede mennesker, som kunne optage det i deres hjerter. Helt anderledes forholder det sig med menneskestemmens genius; denne repræsenterer det menneskelige hjerte og dets afsluttede, individuelle følelser. Dens karakter er for så vidt begrænset, men klar og bestemt. Nu bringer man disse to elementer i kontakt med hinanden, man forener dem! Man sætter nu disse vilde, uendelige urfølelser, der er repræsenteret af instrumenterne, op imod det menneskelige hjertes klare, bestemte følelse, der er repræsenteret ved den menneskelige stemme. Når dette andet element støder til, virker det udjævnende og glattende på urfølelsernes kamp, og strømmen vil få et bestemt ensrettet løb; men det menneskelige hjerte vil selv være i stand til, idet det optager disse urfølelser i sig og bliver uendelig udvidet og forstærket, at føle denne tidligere ubestemte anelse af det højeste og få et klart indtryk af den guddommelige bevidsthed.⁹³

Erik – Sentas forlovede – er trådt ind af døren under Sentas sidste bekendtgørelse, og hans tilstedeværelse påvirker utvivlsomt kvindernes reaktion på Sentas beslutning, de opfører sig pludselig meget frygtsomt og afvisende over for hende. Den kraftfulde, dæmoniske musik under deres skrækslagne råb om hjælp har en sanselig understrøm, der tydeligt hænger sammen med Sentas beslutning om at ville ofre sig for Hollænderens frelse. Musikken består af formindskede septimer, der følger tæt efter hinanden uden at blive opløst i tonikaer. Den formindskede septimstrøm nedbryder tonalitetsfølelsen og dens strømmende selvberoenhed afspejler – set fra en psykoanalytisk vinkel – Sentas narcissistiske libido. De nedadgående formindskede septimarrangeringer stiger opad akkord for akkord og ender i *fortissimo* på en a-mol-akkord på Eriks udbrud: ”Senta”. Akkorden spilles af hele orkestret, men det er kun træblæserne og hornene, der holder den de følgende takter, som et svagt ekko af den dramatiske begivenhed, der netop har fundet sted. Derefter indtræder en pause med fermat i orkestret, Sentas sang er forbi, og Eriks stemme må fortsætte som talestemme i et univers, der for et øjeblik er tomt for musik.

Balladen er i AB,AB,AB,C-form, og denne opbygning går igen i operaens storform, der består af 3 akter (eller dele), hvor Hollænderens overnaturlige univers (A) kontrasteres med Sentas menneskesamfund (B), og den afsluttende C-del, der i balladen indeholder Sentas aktive beslutning om at være tro til døden, bliver konkretiseret i operaen, når Senta til slut vælger at kaste sig i havet af kærlighed til Hollænderen.

Operaen starter på samme måde som Sentas ballade: Først Hollænderens historie fortalt med musikalske havmetaforer (ouverturen), så ”hojohe”-råb uden musik, og derefter starter selve operasangen, der indebærer kombinationen af den menneskelige stemme og orkesterstemmerne. Mennesket fødes af et musikalsk hav, og ”hojohe”-råbene fungerer - med deres spædbarnsagtige uarticulerede kalden - som overgang til den mere voksne udglattende sammensmeltning af orkester og vokalstemme. Operaen ender ligesom ouverturen med forløsningsmotivet fra Sentas ballade.

Operaen begynder desuden, som balladen, med åbne kvinter og efterfølgende kromatik; vi er tonalt set ”på gyngende grund”. At dømme efter de faste fortegn, og fortsættelsen i øvrigt, starter operaen imidlertid i d-mol; og den ender utvetydigt i d-mols optimistiske varianttoneart: D-dur. Det samme gør *Den flyvende Hollænder*s ouverture, der er en musikalsk fortælling af historien set fra Hollænderens synspunkt.

Sentas ballade starter derimod i g-mol (igen at dømme efter de faste fortegn) og ender i g-mols paralleltoneart B-dur. Den originale toneart for Sentas ballade var dog slet ikke g-mol, men a-mol! Wagner transponerede den en tone ned på et sent tidspunkt (i slutningen af 1842) efter ønske fra sopranen Wilhelmine Schröder-Devrient, der skulle synge Sentas parti til urpremieren. Musik-

ken skulle oprindelig kun modulere fra den forudgående A-dur til balladens varianttoneart a-mol; men i den version, vi kender i dag, starter balladen med et fuldkomment uforberedt toneartsfald fra A-dur til g-mol.⁹⁴

Balladens originale a-mol-toneart – og den C-dur, den modulerede til i omkvædene – udtrykte en enkel fortegnsløshed, som svarede godt til Sentas tro skyldige, åbne natur. Dette aspekt af det tonale er gået tabt i den senere version, til gengæld fremhæver det bratte toneartsskift, vi har i dag, balladen som det fremmedelement, den er: balladen er et performativt indskud i handlingsforløbet. A-mollen udebliver jo heller ikke; den lægger sig som en markant akkord under udtalelsen af Sentas navn i umiddelbar forlængelse af balladen, og a-mollen forbindes dermed direkte med Sentas dødbringende beslutning.

Carolyn Abbate skriver i sit essay *Erik's Dream and Tannhäuser's Journey*, at Senta, ved at bekræfte at hun selv er balladens heltinde, paradoksalt nok afviser balladen som ballade. Et øjeblik efter afviser Senta så denne afvisning, når hun siger til Erik: "ich bin ein Kind, und weiss nicht, was ich singe" (jeg er et barn, og ved ikke, hvad jeg synger); her præsenteres balladen igen som et eventyr, sunget af et barn. Abbate mener, at Wagner med balladen, dens ophævelse og dens genetablering har indvævet en fremstilling af Sentas spirituelle kaos: hun svinger hysterisk mellem tro og tvivl og mellem en menneskelig og en transcendent virkelighed.⁹⁵ Denne tolkning kan jeg kun tilslutte mig.

Kort efter Sentas ballade følger en scene, hvor Erik fortæller Senta om en drøm, han har haft om hende og Hollænderen. I drømmefortællingen ser han Senta på samme måde, som hun så sig selv i balladens slutning: som ét med fortællingens heltinde. Efter Eriks genfortælling spørger Senta, hvordan drømmen så endte, – "Und dann?" (Og så?), spørger hun, og Erik svarer a capella: "Sah ich auf's Meer euch flieh'n" (Så jeg jer flygte over havet). Ifølge Abbate lyver Erik, når han siger at drømmen endte med det elskende pars flugt over havet, for afsluttende flugt over havet svarer jo ikke til slutningen på *Den flyvende Hollænder*.⁹⁶

Abbate bemærker et andet sted, at der umiddelbart før og efter Eriks drømmefortælling, optræder et "mærkeligt" signal-agtigt motiv, – et besynderligt faldende tertspar, der udstikker grænserne for drømmens ubevidste univers.⁹⁷ Eriks "forkerte slutning" ligger lige efter det sidste tertspar, og denne beliggenhed uden for drømmerammen kunne godt tyde på, at han lyver. Men Wagner skriver i regibemærkningen, at Erik skal se på Senta med uhyggelig undren, mens han siger den sidste "fejlagtige" sætning (Senta mit unheimlicher Verwunderung anblickend), og en bevidst løgn harmonerer dårligt med et sådant undrende blik.

Wagner skrev i reginoten umiddelbart før drømmefortællingen:

Senta sætter sig udmattet i lænestolen; ved begyndelsen af Eriks fortælling hensynker hun i en slags magnetisk søvn, så det ser ud som om hun drømmer det samme, som han fortæller. Erik står lænet op ad stolen.⁹⁸

Senta har altså siddet i ”fortællerlænestolen” og tilsyneladende drømt den samme drøm som Erik. Hun har desuden drevet fortællingen fremad ved at stille ledende spørgsmål og har endda flere gange foregrebet handlingen i drømmen. Hvis fortælling er det da? Eriks eller Sentas? Jeg mener drømmen først og fremmest er Sentas. Erik er kun et medium, en passiv drømmer med en tvivlsom hukommelse. Det er Senta, der på scenen har direkte kontakt med dramaets stærke ubevidste kraft, og hun korrigerer derfor også straks Eriks ”slutning”, og fører drømmen ind i virkeligheden, idet hun hurtigt opvågner, begejstret udbryder: ”Er sucht mich auf! Ich muss ihn seh’n! Mit ihm muss ich zu Grunde geh’n! (Han søger mig! Jeg må se ham! Med ham må jeg gå til grunde!). Dette er drømmens essens! Og Senta gør essensen – den nødvendige kærlighedsdød – til drømmens slutning.”⁹⁹

Schröder-Devrient og *Fidelio*

Da jeg satte mig i parterret, begyndte ouverturen. Det var en omarbejdelse af den opera, som tidligere under titlen ’Leonore’ var faldet igennem til ære for det dybsindige wienerpublikum.[...] En purung pige sang Leonore; denne sangerinde syntes allerede i en ung alder at have formået sig med Beethovens genius. Med hvilken glød, med hvilken poesi, hvor dybt bevægende fremstillede hun ikke denne overordentlige kvinde! Hendes navn var Wilhelmine Schröder. Hun har indlagt sig den store fortjeneste at gøre Beethovens værk tilgængeligt for det tyske publikum; thi jeg så virkelig den aften, hvorledes selv de overfladiske wienerere blev grebet af den voldsomste begejstring. Hvad mig angår, følte jeg himlen åbne sig; jeg var som forklaret og tilbad den genius, der havde ført mig – ligesom Florestan – fra mørket og lænkerne op i lyset og friheden.¹⁰⁰

Wagner siger det selv i novellen *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*, som han udgav to år før premieren på *Den flyvende Hollænder*: fortælleren, alias Wagner, forstod først for alvor Beethovens værk gennem en sangers fremragende fortolkning, én bestemt soprans stemme og gestik åbnede dette værk for ham.

Wilhelmine Schröder-Devrient, født Wilhelmine Schröder (1804-1860), debuterede i en meget ung alder som Pamina i Mozarts *Trylleflojten*, men hen-

des største triumf var uden tvivl i rollen som Leonore i Beethovens *Fidelio*. Hendes enestående, udtryksfulde fortolkning af denne rolle lagde fundamentet til hendes verdensberømmelse. Da Wagner kort før sin 16-års fødselsdag hørte hende for første gang, var det netop i rollen som Leonore; hun var på det tidspunkt 24 år og allerede sin tids førende tyske sopran. Oplevelsen gjorde, fortæller han senere (i *Mein Leben*), så stort et indtryk på ham, at han med det samme skrev til hende, at hendes præstation havde overbevist ham om, at han *måtte* blive operakomponist:

Det var et kort gæstespil af *Wilhelmine Schröder-Devrient*, som på det tidspunkt stod på højdepunktet af sin kunstnerkarriere, ungdommelig, smuk og varm, som ingen kvinde mere efter det skulle træde frem for mig på scenen. – Hun optrådte i '*Fidelio*'. Når jeg ser tilbage på hele mit liv, ville jeg næppe kunne finde en begivenhed, der kunne sidestilles med denne ene i sin indvirkning på mig. Den, som husker denne vidunderlige kvinde fra den periode af hendes liv, må på en eller anden måde kunne bevidne den næsten dæmoniske varme, som denne uforlignelige kunstnerindes så menneskeligt-ekstatiske præstation lod strømme ud over ham. Efter forestillingen styrtede jeg hen til en af mine bekendte, for der at skrive et kort brev, hvori jeg med overbevisning erklærede for den store kunstnerinde, at fra den dag havde mit liv fået mening, og hvis hun nogensinde skulle høre mit navn blive nævnt med hæder i kunstverdenen, skulle hun huske at på denne aften havde hun gjort mig til det jeg hermed svor at ville blive. Jeg afleverede brevet på *Schröder-Devrients* hotel og løb som en besat ud i natten." [...] "Jeg ville gerne skrive et værk, der var *Schröder-Devrient* værdigt.¹⁰¹

Wagner oplevede som det fremgår Schröder-Devrient i rollen som Leonore længe før han komponerede *Hollænderen*, og hendes intense "menneskeligt-ekstatiske" interpretation af denne kvinderolle har utvivlsomt farvet udformningen af hans egne kvinderoller, især de tidligste. Wilhelmine Schröder-Devrient sang ikke alene adskillige af Wagners sopranpartier, han skrev også flere af hovedrollerne i sine tidlige operaer direkte til hende. Dette gælder bukserollen Adriano i *Rienzi*, Senta i *Hollænderen* og Venus i *Tannhäuser*, roller som hun alle sang på operaen i Dresden i 1840erne.¹⁰²

Allerede på dette forholdsvis tidlige tidspunkt i hendes karriere var det dog mærkbart, at hendes stemme var på retur. Hun blev beskyldt for meget af sine kritikere, bl.a. svigtende stilfornemmelse, overdrevent spil og heftig deklamation i stedet for sang, men hendes stærke klangfulde stemme kombineret med en unik dramatisk udtrykskraft (hun var hele tiden dramatisk nærværende, også i de tavse passager), gav hende trods alt status som Tysklands første store

dramatiske sopran. Som datter af den berømte baryton Friedrich Schröder og den lige så berømte skuespiller Sophie Bürger Schröder lå det lige for for Wilhelmine at kombinere de to kunstarter, teater og opera. Hun havde desuden selv optrådt som skuespiller, bl.a. som Ophelia i *Hamlet*.¹⁰³

Carl Maria von Weber var blandt hendes beundrere. Han anså hende for at være den bedste af alle Agather – hendes interpretation af Agatherollen havde afsløret, at hans egen figur indeholdt mere, end han selv havde troet. Og Wagner selv var mere fascineret af hendes scenekunst end nogen anden. Han dedicerede sin *Über Schauspieler und Sänger* (1872) til hendes minde, og gav heri en detaljeret og kærlig kritik af hendes kunstneriske talent, hvis force han beskrev som en helt usædvanlig ærlighed og selvforglemmelse på scenen. Wagner anså hende for at være en genial kunstner, der var hævet over enhver sammenligning med operaens andre (mere kønsløse) sangerinder, som han i den forbindelse hånligt kaldte for ”kvindelige kastrater” (weibliche Kastraten).¹⁰⁴

I *Über die Bestimmung der Oper* (1871) fortæller Wagner, hvordan Schröder-Devrient i rollen som Leonore, med pistolen rettet mod Pizzaro sang ”Noch einen Laut, und du bist - tot” (Endnu en lyd, og du er - død), og nævner, hvordan hun på det sidste ord ”tot” går fra sang over til tale:

Den ubeskrivelige effekt slog alle som et brat styrt fra en sfære til en anden, og dens ophøjethed bestod i, at vi virkelig som ved et lynglimt fik et flygtigt indblik i begge sfærers natur, af hvilke den ene var den ideelle, den anden den reelle.¹⁰⁵

Efter min mening har Wagner overført denne effekt fra Schröder-Devrients Leonore-interpretation til sin egen opera. Når Senta, efter Eriks drømmefortælling i 2. akt af *Den flyvende Hollænder*, gentager den sidste del af omkvædet fra sin balladefortælling, maner hun med sin sangstemme bogstaveligt talt Hollænderen frem, så han i egen levende person træder ind på scenen. Hendes sidste sætning: ”Dass bald ein Weib Treue ihm halt!” trækkes ud med fermatter, og det sidste ord: ”halt” bliver i stedet til et ”Ha!”, da hun overrasket, og forskrækket, ser Hollænderen træde ind over dørtærsklen. Publikum kastes her, som hos Schröder-Devrient i Beethovens opera, ind i et brat styrt fra en sfære til en anden, idet Senta med sit skrig på ”Ha!” i ét nu bevæger sig fra det ideelle til det reelle. Sentas ”Ha!” falder på en formindsket septimakkord i orkestret, en uhyggelig klang, der symboliserer Hollænderens overnaturlige farlighed. Samtidig forudsiges også Sentas død, for Sentas uhyggeligt reelle ”Ha!” har medført en ændring af de faste fortegn til to krydser, hvilket svarer til den D-dur-toneart, som operaen ender i.

Selve balladens udformning er formentlig også påvirket af Schröder-Devri-

ents særlige talent. I balladen kontrasteres to stemninger: versets dramatiske ”maskuline” stemning og omkvædets lyriske ”feminine” stemning. Disse to stemninger afspejler de to ekstreme sider af den kvindelige hovedperson. Verset er knyttet til fortællingen om Hollænderen og havets kraft; melodien er skiftevis stædig og ustabil, og verset må synges med en dramatisk, deklamatorisk stemme (der er lagt op til skuespil her). Omkvædet er omvendt knyttet til forestillingen om den forløsende kvindelige troskab og himlens tilgivelse; omkvædet fordrer derfor en anderledes lyrisk stemmetype, en stemme med en lettere, lysere timbre, dog stadig med den dramatiske soprans brede frasering (her er der lagt op til ren skønsang). Og så er der en tredje stemme til sidst efter koret i tredje vers, hvor de to sider hos Senta forenes, og orkestrets urkræfter opluges og inkorporeres i sangstemmens viljestærke udmelding.

Alt dette kræver en meget speciel sanger, der som Schröder-Devrient har en stor udtryksmæssig spændvidde: hun kunne uden problemer gå fra ren skuespildeklamation til lyrisk båret klangudfoldelse. Wagner skrev i *Mein Leben*, at Schröder-Devrients stemme var kendetegnet ved en ungdommelige friskhed og udholdende kraft. Og han fascineredes af hendes heftige temperament, som han indskrev i Sentas parti – da en uheldig kærlighedsaffære uden for scenen gjorde hende usædvanligt overspændt netop i forbindelse med uropførelsen af *Hollænderen*, opfattede han det karakteristisk nok også kun som en fordel for opførelsen.¹⁰⁶

Den vokale udfordring i balladen er ikke det tonemæssige omfang – sangen ligger behageligt i mellemlejet og bevæger sig først til sidst to gange kort op på et tostreget a. Udfordringen ligger i at holde sammen på stemmen trods ekstremerne, og der hjælper placeringen af vejtrækningspauserne meget. Netop åndedrættet var Schröder-Devrients force, og hun var tilsyneladende meget bevidst om dets betydning også i interpretations-øjemed. Wagner skriver om hende i *Über Schauspieler und Sänger*, at han, hvis han blev spurgt om hendes stemme virkelig havde været så betydningsfuld, ville svare:

Nej! hun havde slet ikke nogen ’stemme’; men hun forstod at bruge sit åndedræt så smukt og at lade en sandt kvindelig sjæl strømme så vidunderligt tonende frem igennem det, at man hverken tænkte på sang eller stemme imens! Derudover forstod hun at vejlede en komponist i hvordan han burde komponere, hvis det skulle være umagen værd at blive ’sunget’ af en sådan kvinde: det gjorde hun gennem det ’eksempel’, jeg mente, som det denne gang var hende, mimen, der gav til dramatikeren, og som blandt alle dem, hun gav det, kun er blevet fulgt af mig.¹⁰⁷

Ved at lade sin tids største Leonore-fortolker synge Sentarollen kunne Wagner få indsigt i hemmelighederne bag den dramatiske glød, som Schröder-Devrient havde givet Beethovens heroiske kvindefigur, og han kunne i samarbejde med sangeren overføre dem til sin egen Sentafigur: Schröder-Devrients usædvanlige skuespiltalent, og hendes særlige åndedræt, døde ikke sammen med kvinden. Schröder-Devrient lever og ”ånder” (i bogstaveligste forstand) i Sentas parti den dag i dag.

Wagner har dog også overtaget andet fra Beethovens *Fidelio* end det, som Schröder-Devrient inspirerede til gennem sit eksempel. Det mest oplagte er selvfølgelig, at Senta påtager sig rollen som forløser for manden ligesom Leonore. Forholdet mellem Erik (en figur som Wagner selv tilføjede til legenden) og Senta kopierer desuden forholdet mellem Jaquino og Marzeline, ligesom Daland deler sin jordbundne, borgerlige indstilling til tilværelsen med Rocco.¹⁰⁸ Senta indeholder både Marzellines rene naivitet og Leonores stærke, komplicerede følelsesregister.

Sentas ballade deler også visse træk med Leonores *Abscheulicher*-arie. Denne arie har en tredelt struktur, hvor hver del udtrykker en side af heltindens kvindelige følsomhed. Den starter med et udbrud af kraftig indignation, som så ændres til ømme følelser; disse to modsatrettede følelser forenes til sidst, og en indre tilskyndelse fører til beslutningen om at befri Florestan fra fængslet. Leonores arie kan fortolkes som dialektisk. Den kan aflæses som en tese, en antitese og en syntese af kvindens natur. Det samme kan siges om Sentas hovednummer, men da Wagner valgte balladeformen til Senta, fremfor arieformen, må Senta igennem tre tese/antitese-afsnit, før hun når frem til syntesen. Begge kvinder afslutter deres nummer med at tage en aktiv beslutning om at befri en tilfangetagen mand, og beslutningen tages af dem begge ud fra en indre tilskyndelse.

Køn og kvinderoller i *Hollænderen*

Wagner påstår i *Mein Leben*, at det var en hændelse fra det virkelige liv, der inspirerede til *Den flyvende Hollænders* særlige poetiske og musikalske klang. Konceptet til operaen lå allerede klart, da Wagner under flugten fra Riga i 1839, ombord på skibet *Thetis*, blev konfronteret med havets enorme, frådende vildskab. Skibet, der havde kurs mod London, løb ind i et vældigt uvejr undervejs, og stormens rasen og sømændenes råb, som de norske fjelde gav ekovirkning, gjorde så stort et indtryk på Wagner, at det kom til at påvirke udarbejdelsen af operaen.¹⁰⁹

Wagner benytter sig i udstrakt grad af lydmalier i *Den flyvende Hollænder*, f.eks. havets bølgen, stormens susen og ekkoer. Og i Sentas ballade er det

især lydmalerierne, der inviterer os (publikum) til at identificere os med Senta og hendes romantiske, overspændte væsen, for vi hører, ligesom hun, havets brusen og stormens susen. Det faktum, at Wagners akustiske oplevelse i forbindelse med Thetissejladsen gengives i balladen (der jo var det første nummer, han skrev), underbygger hans påstand om, at de lyde, han hørte på rejsen, var den første inspirationskilde til operaen. Og det underbygger desuden min tese om, at Senta er operaens ”sanger-komponist” (jf. afsnittet *Balladen om balladen*), for når hun som den første tilskrives de ”johohoe”-lyde, som inspirerede Wagner til operaen, er det også sandsynligt, at det er hende, der i operaen spiller rollen som den skabende komponist, der formidler operaens bagvedliggende akustiske fænomener fra naturen til publikum gennem sit kunstneriske talent.

Freud opererer, som jeg nævnte i afsnittet om *Teori og metode*, med et begreb, han kalder ”das Unheimliche” (det uhyggelige)¹¹⁰. Begrebet dækker over noget skræmmende, som kan føres tilbage til noget gammelkendt, dvs. til noget ”Heimlich” (hyggeligt/hjemligt). *Den flyvende Hollænder* er spækket med krydsrelaterende ”heimliche” og ”unheimliche” effekter. Den tonevippen, som er knyttet til spindepigerne, og som må opfattes som en udpræget ”heimlich” lyd, bliver f.eks. hos Hollænderens mandskab til noget stærkt ”unheimlich”. De to motiver synges på lyde, ikke på ord: ”Ho, He” og ”Summ, brumm”. De norske kvinder (og de norske sømænd) får dur-udgaven af det lille krusningsmotiv; Hollænderens mandskab får moludgaven:

Sømændenes kor:

Spindepigernes kor:

The image shows a musical score for a chorus. It consists of three staves. The top two staves are for vocal parts, and the bottom staff is for piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The lyrics under the vocal staves are: "Summ und brumm, du gu - tes" on the first line and "Summ und brumm, du gu - tes" on the second line. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and triplets. There are markings "Hr." and "ob." above the piano staff, and a "7" below it indicating a seven-measure rest.

Sentafiguren er den eneste som kan forbinde de to verdener. Hun er ubetinget den person i den lille hyggelige norske bygd, som udviser flest ”unheimliche” træk; dette på trods af at Wagner som tidligere citeret beskrev den ”fremtidens kvinde”, som Hollænderen længtes efter som ”das Heim” (hjemmet). Senta har faktisk alt, hvad det freudianske begreb ”das Unheimliche” indeholder, og alle siderne af begrebet kommer til udtryk i balladen:

- 1) Den narcissistiske dobbelthed med et andet menneske, og den deraf følgende uhyggelige forudanelse om forestående død (hendes selvspejlende forhold til Hollænderen).
- 2) Tvangsgentagelsen (f.eks. gentagelsen af et stykke af balladen senere i 2. akt)
- 3) Forudanelsen (om Hollænderens komme).
- 4) Tankernes omnipotens (hendes udsyngning af balladen medfører en realisering af det, hun har sunget om).
- 5) Skiftet fra det ideelle til det reelle (når Senta i slutningen af balladen overfører myten til virkeligheden, ved at indsætte sig selv som aktiv person i myten).

Sentas ”unheimliche” ballade er som sagt værketets kerne. Og selv om balladen fortæller om Hollænderens skæbne, udtrykker den først og fremmest *hendes* psyke, *hendes* længsel; og kimen fra hendes ballade strømmer ud over hele værket og påvirker det ned i den mindste detalje. Hun bliver dermed operaens musikalske hovedperson

Der er dog ingen tvivl om, at den komplicerede, sammensatte Hollænder er den tekstlige hovedperson, som Wagner identificerede sig med. Det faktum

at beskrivelsen af Hollænderen i Wagners sceneanvisninger til *Den flyvende Hollænder* fylder ca. 90 % af alle sceneanvisninger understreger det kraftigt. *Hollænderen* handler på tekstsiden først og fremmest om titelfigurens forløsning. Senta udtrykker aldrig selv noget håb om, at Hollænderen evt. skulle forløse hende, hun længes tilsyneladende alene efter at bevise, at hun kan være den fordømte mand tro til døden. Isolde Vetter siger i sin psykologiske tolkning ligeud, at *Den flyvende Hollænder* slet ikke handler om kærlighed, men derimod om en narcissistisk sammensværgelse.¹¹¹ Hollænderen lider i hendes øjne af et ødelagt selvværd, der stammer fra en narcissistisk ur-usikkerhedsfølelse. Hans søgen efter "hjemlandet" er en søgen efter den tabte urharmonie, forstået som den prænatale fuldstændige forening med moderen, den såkaldte primærtalstand (vandet og bølgerne spiller her en vigtig rolle som modersymboler). Adskillelsen fra moderen har medført en aggression, som igen og igen tvinger Hollænderen ind i genfødslelsens utålelige afhængigheds-, afmagts- og angstfølelse, siger Vetter, og Hollænderen søger derfor et narcissistisk objekt, der kan bøde på denne defekt. Objektet skal ikke have nogle personlige egenskaber, der kan forstyrre det idealiserede billede, kvindens individualitet er betydningsløs, det eneste der betyder noget er, at hun er betingelsesløst underordnet. Hollænderen går derfor i land og indgår en handel med den første den bedste han støder på. Og det købte objekt er indforstået, fordi hun allerede selv lider af en komplementær forstyrrelse.¹¹²

Sentas narcissisme hænger som Hollænderens sammen med dårligt selvværd, mener Vetter: Daland havde formentlig ønsket sig en søn, der kunne hjælpe ham med en social opstigning. Og Senta kan kun tilfredsstille farens storhedsfantasier som mellemlid til en mand. Hendes beundrer Erik er ikke svaret, han er kun en jæger, ikke en "rigtig mand", dvs. ikke en sømand. Senta har indtil hun mødte Hollænderen levet med et del-jeg. Billedet af Hollænderen og balladen om ham har ført hende til hendes komplementærfigur, og han har gjort hende hel. Hun går op i sin rolle som altruistisk modstykke, for det giver hende mulighed for at blive en del af Hollænderens grandiose lidelse, – det hæver hende op over alle andre. Det ser ud som om de to har fundet den ideelle partner, siger Vetter, men Sentas triumf over Hollænderens skæbne, over hans lidelse, bliver samtidig triumfen over ham selv. For Hollænderen må, for at opnå en indre ligevægt, have Senta som del-selv, og det giver hende en farlig magtposition. Foreningen af de to narcissister er eksplosiv, konkluderer Vetter; den ophæver ikke aggressiviteten, den fordobler den, og den eneste udvej er derfor døden.¹¹³

Jeg er stort set enig i Isolde Vetters psykologiske læsning af operaen. Jeg mener, som hun, at Hollænderen og Senta udviser mange narcissistiske træk. Vetters sygeliggørelse af Senta svarer dog ikke til Wagners egne intentioner med denne figur. For Senta er, i Wagners øjne, en robust norsk pige med en

naiv natur: den drift som balladen og billedet udløser hos hende ytrer sig som kraftig galskab, siger han, men det er kun en tilsyneladende ”sygelighed”, og den er hele tiden gennemsyret af en grænseløs naivitet. Det eneste man ifølge Wagner skal passe på, når man synger Senta, er ikke at gøre den drømmeagtige side af hendes natur sygeligt sentimental.¹¹⁴

Senta er altså ikke ”sygelig”, det er en anden form for ”galskab”, som ytrer sig hos hende. Den drift som billedet og balladen udløser hos Senta, og som får hende til at virke gal, kunne meget vel være udtryk for geniets psykiske ubalance i skabelsesprocessen: hendes naive selvoptagethed ville i det perspektiv ikke kun være destruktiv, den ville også være konstruktiv, for selvoptagetheden – selvrefleksionen – er et nødvendigt redskab i den skabende kunstners arbejde.

Vetters fortolkning har desuden en væsentlig mangel: den beskæftiger sig overhovedet ikke med musikken, eller med det faktum, at hele operaens kompositoriske udgangspunkt ligger i en ballade sunget af et klingende kvindeligt subjekt.

Senta er måske nok undertrykt i den forstand, at det alene er op til hende at bevise sin troskab, og at hendes egen far ”sælger” hende til en ”tilfældig” forbipasserende. Men Senta tager gennem sin ballade en frygtelig hævn over den patriarkalske selvtilstrækkelighed:

Det afsløres umiddelbart inden balladen (i 2. akt), at Senta gennem længere tid har været som besat af Hollænderens billede. Denne oplysning indikerer, at hendes fars kræmmerhandling (i 1. akt) var styret af skæbnen, ikke af ham selv: faren var kun et objekt for en stærkere magt, som Senta allerede længe havde dyrket. I selve balladen får legenden om Hollænderen liv igennem Sentas subjektive sang, og hendes sopranstemmes dramatiske klang overvælder alle omkring hende, inklusive publikum. Samtidig sker der det, at Senta gennem balladesangen selv bliver bevidst om, at Hollænderen skal frelses af hende; dette sker *før* hun får at vide, at Hollænderen har lavet en ægteskabsaftale med hendes far, og betydningen af farens kræmmerhandling ligegyldiggøres dermed. Senta vælger bevidst sin egen skæbne i balladen, hvilket lægger en betydelig afstand til værkets øvrige personer, ikke mindst Hollænderen, hvis skæbne er blevet ham pålagt udefra. Legendens om Hollænderen har givet Senta en selvindsigt, og resten af operaen underlægges denne indsigt, idet den udspringer fra Sentas realisering af den trufne beslutning.

Elisabeth og Venus

Tannhäuser

Mellem *Hollænderen* og *Lohengrin*

Wagner følte, i den periode han arbejdede på *Tannhäuser*, en tiltagende ensomhed og isoleret fra ”hele vor moderne kunstfentlighed”; han længtes, skriver han, i *Tannhäuser* bort fra den moderne nutids frivole sanselighed, som han følte afsky for, og op imod det ”ukendte rene, kyske, jomfruelige”.¹¹⁵ Oppe i disse klare, frostkolde højder, hvor tænkeren som ”monumental isfigur” skuer ned på den varme verden under sig, længtes han atter nedad, for det, der havde drevet ham derop, var en kunstnerisk, sanseligt menneskelig længsel, ikke en flugt fra livets varme, kun fra nutidens lummerhed. Og den nye skuen nedad viste ham ”kvinden: kvinden, som den flyvende Hollænder længtes op imod fra sin elendigheds havdyb; kvinden, der som himmelstjerne viste Tannhäuser vejen opad fra Venusbjergets vellysthuler, og som nu drog Lohengrin ned fra den sollyse højde til jordens varmende bryst”¹¹⁶.

Det er som det fremgår ikke så meget synet på kvinden, der ændres fra *Hollænderen* til *Tannhäuser*; det er snarere synsvinklen. I *Hollænderen* længtes manden efter den jordiske, fysiske kvinde; de to protagonister forstod hinanden uden problemer, fordi de var hinandens spejlbilleder. Denne form for indforståethed gentages i *Tannhäuser* i forholdet mellem Tannhäuser og Venus – de to ligner hinanden, de bliver begge drevet fremad af deres drifter, og deres lyst er urolig som det bølgende hav – men Tannhäuser vil længes efter en kvinde, der ikke er et spejlbillede af ham selv. Den nye udfordring i *Tannhäuser* er mandens længsel efter den empatiske kvinde, som afviger fra ham selv, og kvindens (Elisabeths) ret til at blive set og forstået på egne præmisser bliver dermed sat i spil. I *Lohengrin* længes manden igen nedad mod den jordiske, fysiske kvinde, men Elsas forhold til Lohengrin er langt mere kompliceret, end Sentas forhold til Hollænderen var, for Elsa kan efter sin åndelige smeltning med Ortrud ikke længere se og forstå Lohengrin, og hun forlanger derfor, at han giver sig til kende. Lohengrins længsel efter den jordiske kvinde med en himmelsk troskab er dermed afsløret som en idealistisk, i praksis uigennemførlig, drøm, og han vender tilbage til intellektets kolde højder.

Wagners operaer rummer fra og med *Den flyvende Hollænder* en gennemgående grundhistorie: fortællingen om kærligheden som forløsende kraft. Når

alle Wagners værker således varierer det samme grundtema, får synsvinklen langt mere vægt, end hvis værkerne tog afsæt i væsensforskellige historier; og da enhver kunstner har behov for at forny sig, bliver en af Wagners fornyelsesmetoder *bevægelsen*. Vinklen på kvinden og kærlighedens forløsningssevne kan ændres ved, at komponistens mandlige alter ego i den ene opera bevæger sig oppefra og nedefter for i den næste at foretage den modsatte bevægelse.

Hollænderen kan efter min mening opfattes som en tese, der har den efterfølgende *Tannhäuser* som sin antitese, de to operaer forenes derefter i *Lohengrin*, som bliver triadens syntese¹¹⁷: *Hollænder*-operaen bygger på en narcissistisk kærlighed, der modsvares af *Tannhäuser*-fortællingens higen mod en empatisk kærlighed. I *Lohengrin* er erfaringerne fra de to tidligere kærlighedsforhold lagt sammen, og der kan lægges ud med empatisk kærlighed, som dog langsomt nedbrydes, fordi parret påvirkes negativt af ydre samfunds kræfter.

Wagners personlige prægning af romantikkens dialektiske tankegang – både inden for værkerne og mellem værkerne – ligger især i inddragelsen af en usikkerhedsskabende tvetydighed i det dialektiske modsætningsforhold; følelsen af usikkerhed opnås ved, at en række grundlæggende elementer fra den ene dialektiske pol overføres til den modsatte pol: de to duellerende sfærer i *Tannhäuser*, ånd og krop, udtrykkes på traditionel vis med henholdsvis diatoniske og kromatiske midler. Pilgrimskoret, Elisabeths Tonehalarie og hendes bøn, Wolframs sange m.m. er hovedsagelig diatone, hvorimod Venusbjergets kropslighed beskrives med kromatik. Men kromatikken siver også ind i den diatone sfære, f.eks. i Elisabeths arie og bøn og i pilgrimmenes march, hvor den især optræder i forbindelse med dyb sorg og smerte. Den stærkeste seksuelle lyst og den stærkeste religiøse smerte beskrives dermed som nært beslægtede.

Den formindskede septimakkord, som Bakkanalmotivet er bygget op over, bliver ligeledes brugt uden for Venusbjergets. Septimakkorden udspændes f.eks. til melodilinje i sangstemmen i midterstykket af Elisabeths bøn, og her refererer den direkte til hendes egen seksualitet: ”Wenn je ein sündiges Verlangen...keimt’ in mir” (Hvis nogen sinde en syndig længsel...spirede i mig). Den formindskede septimakkord bruges også til at beskrive maskulin vold, f.eks. når ridderne og sangerne trænger sig ind på *Tannhäuser* i 2. akt. Akkorden viser her, at mændenes voldelige adfærd dybest set er forskruet kropslighed, der bunder i fortrængt seksualitet.¹¹⁸

Den fulde titel på Wagners opera er *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*. Denne dobbelttitel dækker over, at Wagners materiale er sammenbragt af to forskellige legender: *Tannhäuser*legenden, der udgør det meste af 1. og 3. akt og sangerkrigslegenden, der udgør 2. akt. Wagner havde flere kilder til operaens *Tannhäuser*del; de vigtigste er folkesangen i *Des Knaben Wunder-*

horn og Heines parodiske digt *Der Tannhäuser*¹¹⁹. Den anden del af operaen - den der handler om sangerkrigen - tager bl.a. afsæt i E.T.A. Hoffmanns *Die Serapionsbrüder*, som er en genfortælling af legenden om sangernes krig. Men Wagner opfandt selv bindeledet mellem de to legender – forholdet mellem Tannhäuser og Elisabeth – et forhold, som blev så betydningsfuldt for ham, at det har indtaget pladsen som hele operaens dramatiske omdrejningspunkt.¹²⁰

Mary A. Cicora mener, at kombinationen af to legender i *Tannhäuser* bringer ødelæggelse ind i værket, for titelfiguren befinder sig i en tekst, han ikke har nogen forudsætninger for at forstå, i og med at han er to personer på en gang, Tannhäuser fra det mytiske Venusbjerg og Heinrich von Ofterdingen fra det historiske Wartburg. Denne dobbeltrolle fører uundgåeligt til katastrofen i sangkonkurrencen, hvor teksten kollapser, fordi den mandlige hovedperson sammenblander to væsensforskellige kærlighedsmetaforer.¹²¹

Efter kollapsen indføres en ny legende, siger Cicora: legenden om Sankt Elisabeth, hvis stedfortrædende lidelse giver metaforen, eller substitutionen, en anderledes helende, religiøs betydning. Elisabeth transcenderer modsætningen mellem Wartburg og Venusbjerget og afslører dermed, at hele operaen har hvilet på et vildledende postulat. Hendes guddommelige manøvrering af operaens ”deus ex machina” – det stav-mirakel, der viser, at Gud har tilgivet Tannhäuser – tilvejebringer en forløsende syntese af historie og myte, mener Cicora.¹²²

Det er rigtigt at operaens overordnede skismaer transcenderes af Elisabeth, men personligt tror jeg ikke, at modsætningsforholdet mellem myte og historie spiller så stor en rolle i operaen – de er jo i forvejen blandet sammen i hver enkelt fortælling. Det er efter min mening først og fremmest opera-patriarkatets opsplnitning af krop (Venusbjerget) og ånd (Wartburg), som Elisabeth nedbryder ved at frodiggøre Pavens stav.

Og hvad Cicora slet ikke bemærker, fordi hun udelukkende beskæftiger sig med teksten, er at Tannhäuser faktisk også bliver i stand til at leve sig ind i Elisabeths følelser – lærer at bruge hendes musikalske metaforer, hvilket jeg vil gøre nærmere rede for i min musikalske analyse af Romfortællingen i afsnittet *Køn og kvinderoller i 'Tannhäuser'*.

Tannhäuserfiguren er på mange måder endnu en udgave af den fordømte, dødshigende Hollænder. Når Venus i 1. akt forsøger at forhindre Tannhäuser i at forlade hende, svarer han f.eks.: ”O Göttin, woll'es fassen, mich drängt es hin zum Tod” (O gudinde, forstå, jeg drages mod døden hen), det står dermed fra begyndelsen klart, at Tannhäuser kun længes efter døden. Og snart tynges han, som Hollænderen, også af en fordømmelse (Venus'), der tvinger ham til at flakke omkring i verden, en fordømmelse som kun kan ophæves ved en kvindes (Elisabeths) offerdød.¹²³

Men så hører ligheden med *Hollænderen* også op, for det enkle narcissistiske kærlighedsforhold mellem Senta og Hollænderen, hvis succes alene hvilede på kvindens evne til troskab, bliver problematiseret i *Tannhäuser*. Her er der ikke længere kun én kvinde, som hæver sig over alle andre, der er to, og de ser umiddelbart ud til at være hinandens ekstreme modsætninger. Dobbelttheden i Sentas karakter fordeles i *Tannhäuser* på de to kvindefigurer, sådan at den sanselighed, der hos Senta kun blev antydnet gennem balladens strømmende musik, nu bliver kraftigt understreget i figuren Venus, der jo per definition indeholder sanseligheden som dominerende karaktertræk. Den pågående, dæmoniske stemning fra versene i Sentas ballade udvikles til tøjlesløs sanselighed i Venus' musik, og den lyriske stemning fra omkvædene overføres til Elisabeths musik.

Wagners fremstilling af kvindelig seksualitet virker mere uafklaret og ambivalent i *Tannhäuser* end i *Hollænderen*. Senta tog i sin ballade klart afstand fra samfundets begrænsende normsæt, hun var ligeglad med om samfundet accepterede hende eller ej, det samme gjaldt Hollænderen. *Tannhäuser* er derimod splittet. Han er på den ene side afhængig af sine egne sanselige drifter, for det er dem, der gør ham til en unik kunstner, og på den anden side er han afhængig af samfundets accept.

Set fra et feministisk synspunkt er *Tannhäuser* et tilbageskridt, fordi operaen, med sin opsplittning af kvinden i en luder- og en madonnatype, bygger på den gammelkendte patriarkalske opdeling af krop og ånd og ender forudsigeligt med åndens sejr over kroppen: *Tannhäusers* flugt fra Venus til Elisabeth lykkes til sidst, og Venus mister sin tiltrækningskraft og må trække sig tilbage fra scenen. Det virker, som om Wagner af al magt forsøgte at undertrykke seksualiteten, i særdeleshed den kvindelige seksualitet. Alligevel kan operaen ikke rubriceres som ren misogyni. Venusbjergets sanselighed fremstår ganske vist temmelig negativt, som metafor for den moderne tids frivolitet, men Wagners beskrivelse af selve figuren Venus må, når man går i detaljer med den, nærmest kaldes celebrerende. Der er ingen tvivl om, at Venus' individuelle sanselighed hæver sig over sanseligheden blandt hendes folk, den er både ærligere, stærkere og mere kreativ – den er netop ikke lummer (mere herom senere). Og Venus er allerede i udgangspunktet en helstøbt personlighed, hvorimod *Tannhäuser* og Elisabeth først bliver det, efter at de har gennemlevet den smerte, som Venusmytens offentlige indtrængen i deres forhold medfører.

Venusbjergets progressive musik

Musikken til *Tannhäuser* blev komponeret i Dresden i 1843 - 45, men Wagner ændrede løbende på værket resten af sit liv. Der findes mindst fire væsentlige

versioner af operaen: 1) originalmanuskriptet til premieren i Dresden, 2) 1860-udgaven, udgivet af Meser Verlag, 3) 1861-udgaven, der blev brugt til opførelsen i Paris, men som ikke er udgivet, og 4) 1875-udgaven fra Wienerop-sætningen. I praksis opererer man dog kun med to versioner. Dresdenversionen, der refererer til nr. 2) og Parisversionen, der refererer til nr. 4).¹²⁴

I den originale version ses hverken Venus eller Elisabeth på scenen i operas slutscene. Venusbjerget symboliseres i musikken og ved en rødmen i det fjerne, og Elisabeths død forkyndes alene ved klokkernes kimen. Men Wagner ændrede allerede i 1847 på slutningen, sådan at Venus og hendes folk kommer til syne, og Elisabeths bære bæres over scenen i riddernes begravelsesproces-sion. Den mest gennemgribende omarbejdelse skete imidlertid i forbindelse med opsætningen i Paris, en omarbejdelse, der bærer præg af, at den faldt tids-mæssigt sammen med kompositionen af *Tristan og Isolde*. Scenen i Venusbjerget (1. akt) er udvidet, bakkanalet er væsentlig længere (det er mere tøjlesløst, og der er bl.a. indført kastagnetter) og Venus har fået to nye monologer efter Tannhäusers sang til hendes pris. Den første "Sie, die du siegend einst verlach-test" (Hende, som du sejrende engang lo ud) er vred og spottende, den anden "Ha! du kehrtest nie zurück!" (Ha! Du vendte aldrig tilbage!) er et udbrud af ægte desperation.¹²⁵

Wagner koncentrerer sig i Parisversionen om kvinderne i Venusbjerget: sirenerens kalden og Venus' sang udbygges og sanseliggøres, mens Tannhäusers sang forbliver uændret; den var der vel ingen grund til at lave om på, da den med sin diatone orden repræsenterer den ydre verden. Venusbjergets mu-sik står derimod for den indre verdens kaotiske strømme, som Wagner netop i *Tristan* havde udtrykt på en meget raffineret måde. Den simple deklamation, som Venus benyttede sig af i den tidlige udgave, og som ledsagedes af enkle ak-korder, smidiggøres i Parisversionen, og melodilinjen integreres i en væsentlig mere kompleks musikalsk struktur. Venus' karakter var forholdsvis enkel i Dresdenversionen, det er den på ingen måde i Parisversionen. Her fremstår hun som et dybere og langt mere kompliceret, tvetydigt væsen, der på kort tid gennemlever så mange modsatrettede sindstilstande i sine forsøg på at lokke Tannhäuser tilbage – indignation, beregnende manipulation, ærlig selvforglemmelse, forførende charme, heftig vrede, ulykkelig tryglen – at det næsten ikke er muligt at rumme dem, heller ikke for publikum, der kun får mulighed for at stå af hendes musiks turbulente strømme, de gange Tannhäuser bryder ind med et nyt vers af kærlighedssangen. Og ikke engang her er der for alvor mulighed for hvile, for scenen er opbygget som en strofisk vekselsang, hvor Lied og dramatisk recitativ er vævet ind i hinanden, og driver hinanden fremad.

Venus' over 100 takter lange *andante*-stykke: "Geliebter, komm'!" (Elske-de, kom!) er i Parisversionen paradoksalt nok udformet ud fra strengere form-

principper end i Dresdenversionen. Begyndelsen af første del er f.eks. identisk med slutningen af anden del, hvorfor Dahlhaus kort og godt kalder den for "en arie".¹²⁶ Venus' "arie" kan opdeles i to dele: "Geliebter, komm'!" (Elskede, kom!) og "Aus holder Ferne" (Fra det skønne fjerne). Den sidste del er ny, hvorimod konturerne af den første del allerede skimtedes i Dresdenversionen. Den første del fik i Parisversionen bl.a. ny orkestermusik, taktarten skiftede fra 4/4 til 3/4, og musikken transponeredes fra Fis-dur til F-dur.¹²⁷

Arien viser Venus som en stor menneskekender. Hun ved, hvor vigtigt det er for Tannhäuser at være elsket og bruger derfor ordet "Geliebter" som et nøgleudtryk, et slags signal, der anvendes både som "ariens" indgang og udgang. Hun vender det bydende "Geliebter, komm'!" fra ariens begyndelse til et spørgsmål ved ariens slutning: "sag' mein Geliebter: willst du flieh'n?" (sig min elskede: vil du flygte?). Hendes forøg på at manipulere med Tannhäuser mislykkes dog – han *vil* ud af sin isolation. Venus lader ham gå, men Venusbjergets organiske motiver følger ubemærket med ham ud i verden som duften fra en sanselig parfume.

Venusbjergets motiver er ifølge Dahlhaus de eneste, der ved deres tilbagekomst fungerer som ledemotiver i *Tannhäuser*.¹²⁸ Selvom de dukker op overalt i værket, som genkendelige, betydningsladede ledemotiver, indgår de imidlertid kun momentvis som den afgørende faktor for udviklingen af den *musikalske struktur*. De har heller ingen allegorisk individualitet, sådan som f.eks. *Ringens* ledemotiver, de behandles en bloc, idet de altid fører tilbage til Venusbjergets sanselighed¹²⁹.

Der er meget, der tyder på, at Wagner opfattede Venus som grundkernen i *Tannhäuser*, det faktum, at han længe ønskede at kalde operaen for *Venusbjerget* peger f.eks. i den retning. Det er også bemærkelsesværdigt, at Wagners rettelser i Parisversionen næsten udelukkende koncentrerede sig om Venusfigurens tekstlige og musikalske udtryk; Tannhäusers, Elisabeths og de øvrige medvirkendes partier forblev stort set uændrede.

Wagner blev aldrig tilfreds med *Tannhäuser*. Så sent som i 1883 sagde han, at han stadig skyldte verden *Tannhäuser*¹³⁰, og en af grundene til hans misfornøjelse kan meget vel stadig have været fremstillingen af Venus og problemet med hendes isolation (hun optræder kun i Venusbjerget i 1. akt og ganske kort i slutningen af 3. akt). Faktisk tror jeg først det lykkedes Wagner at udtrykke Venus' mangesidige karakter på en, for ham selv, tilfredsstillende måde, da han langt oppe i årene opfandt den skizofrene drifts-forpinte, men åndeligt højtstående, Kundry, der kunne bevæge sig ubesværet mellem operans to uforsonlige verdener. På det tidspunkt havde han indset, at han kun kunne beskrive den erotiske kvinde (Venus) ved at inkorporere hendes modsætning (Elisabeth) i hende.

Sangen til Venus

Tannhäusers sang til Venus bevæger sig kromatisk opefter vers for vers: Des-, D-, Es- og E-dur. De første tre vers synges direkte til Venus i 1. akt, og det sidste fatale vers i E-dur synges i Tonehallen i 2. akt. Ud over at Tannhäusers indførelse af Venus' sanselighed i den seriøse tyske minnesangerhal selvfølgelig er grænseoverskridende, så finder der også en musikalsk grænseoverskridelse sted: det kromatiske forløb er ikke i sig selv problematisk, det er kun det sidste trin op til E-dur, som giver problemer. Kromatikken burde stoppe på den tredje tone Es, for det viser sig i operaens forløb, at dette Es skal forstås som konventionens smukkeste musikalske udtryk for guddommeligt kvindelighed. Men Tannhäuser omdanner Es'et til et sanseligt E, han formaster sig til at videreudvikle.

Værket beskriver overordnet den modsatte bevægelse: operaen starter i E-dur, og det første, vi ser, er også Tannhäuser i Venusbjerget; og den slutter i Es-dur, efter at Tannhäuser er blevet forløst af Elisabeth. Grunden til at Tannhäuser kan slippe fri af sin Venus-besættelse og vende sin skæbne skal findes i den medlidelse, som han lærer sig i sidste akt, og som afspejles i hans Romfortællings Es-dur-stræben (se afsnittet *Køn og kvinderoller i 'Tannhäuser'*).

Både Robert Bailey¹³¹ og Barry Millington¹³² hævder, at *Tannhäuser* bygger på en sfære-modsætning mellem det sanselige og det guddommelige, repræsenteret ved tonearterne E- og Es-dur, det er jeg enig i. Og at E-duren hænger sammen med Venusbjerget, kan der heller ikke herske tvivl om. Men jeg er uenig i, at tonearten Es-dur alene skulle være knyttet til pilgrimmene, og ideen om frelse og askese. Millington påstår, at denne toneart er helt uafhængig af Elisabeths figur, hun har, efter hans mening, slet ikke nogen toneart. Men som jeg ser det, er der ikke nogen forskel på Elisabethfiguren og ideen om åndelig frelse, Elisabeth *er* selve ideen om åndelig frelse. Det er derfor ikke en tilfældighed, at Wolframs kærlighedssang til hendes pris er i Es-dur, og det er heller ikke tilfældigt, at den Es-dur, som hele operaen slutter i, udløses ved først Wolframs, siden Tannhäusers, nævnelse af hendes navn!

Tannhäuser antaster ubevidst Wolframs og de andre minnesangeres "kvindebillede" med sin E-dur-sang. Han længtes allerede tidligt i operaen efter den traditionelle "rene" Es-dur-toneart, da han var i Venusbjerget (3. vers af kærlighedssangen), men når han selv skal synges foran Elisabeth, kan han ikke gøre sig fri af Venus' sanselige E-dur. Hans kvindesyn bygger nemlig på selvoptagethed, han kan ikke *se* Elisabeth, som den hun er, og han insisterer derfor på at overbyde musikalsk, ved at beskrive hende i en toneart, han selv føler sig hjemme i, og som føles rigtig for ham, fordi han har bevæget sig frem imod den i de tre forudgående vers af kærlighedssangen i Venusbjerget. Han