



Henrik Nebelong

WAGNERS PARALLELE TERTSER

PubliMus

Skriftserie fra *SMKS*
Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole

Udgivet i samarbejde med Musikafdelingen, Syddansk Universitetsbibliotek *SDUB*

Henrik Nebelong
Wagners parallelle tertser

PubliMus nr. 26-13. Revideret udgave.

Århus, marts 2018

Udgivet af:
Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole
Kirkegade 61
6700 Esbjerg
Tlf: +45 63119900 · Fax: 63119920 · e-mail: publimus@smksnet.dk

Redaktion:
Carl Erik Kühl, SMKS (ansvarshavende)
Anne Helle Jespersen, SDUB
Margrethe Langer Bro, SMKS
Jesper Dyhre Nielsen, SMKS
E-mail: ckuhl10@smksnet.dk

Tryk: Fællestrykkeriet - SUN
Aarhus Universitet
Universitetsparken, bygn. 1163
8000 Århus C.

ISBN 978-87-89919-32-4

Henrik Nebelong

WAGNERS PARALLELLE TERTSER

Forsøg på en tolkning

2013 er 200-året for Richard Wagners fødsel, og det vil også *PubliMus* gerne være med til at fejre. Vi har derfor bedt tidens fremmeste danske Wagner-skribent, Henrik Nebelong, om at skrive en artikel til os. Skønt Wagner er en af alle tiders mest biograferede personer, er Nebelongs *Richard Wagner. Liv, værk og politik* (2008) den første danske Wagner-biografi i et århundrede. Hertil føjer han en række monografier om de vigtigste af Wagners operaer. I *PubliMus* skriver han om et særlig signifikant ledemotiv hos Wagner ("de parallelle tertser"), giver en oversigt over dets forekomst og forsøger en samlet tolkning.

Carl Erik Kühl

Enhver leksikonartikel om Richard Wagner (1813-1883) og enhver musikhistorisk fremstilling om ham fremhæver hans brug af ”ledemotiver” som et kompositorisk hovedprincip i hans værker – de musikdramaer, hvis tekster han også selv forfattede. Disse ledemotiver er bestemte korte vendinger i musikken, der karakteriserer de enkelte personer i dramaets handling, bestemte idéer, følelser, begivenheder eller sågar bestemte rekvisitter som sværd, spyd osv.

Ledemotiver

Den, der ikke er fortrolig med Wagners dramatik, vil nok studse lidt ved tanken om, at musikken skulle kunne ”betyde” eller ”illustrere” noget så helt konkret: sværd, spyd, personer osv. Hard core-tilhængere af absolut musik har altid ærgret sig over sådanne programmusikalske unoder.¹

Wagner brugte ikke selv ordet ”ledemotiver”. Han var selv helt opmærksom på det problematiske i at tillægge dem – de ”*plastische Gefühlsmomente*”, ”plastiske følelsesmomenter”, som han kaldte dem – alt for håndfaste benævnelser. ”Et dramas musikalske grundmotiver er ikke sentenser”, advarede han i sit teoretiske hovedværk *Oper und Drama*. (Richard Wagner, p. 201.) Men i den operastil, der var herskende før Wagner, betjente man sig af enkelte afsluttede numre, arier, duetter osv., der i gåsegang fulgte hinanden, og som var musikalsk helt uafhængige af hinanden. Wagner ville opbygge et musikdrama på en helt anden måde. Det skulle ske efter opskriften fra Beethovens symfonier, hvor temaer varieres eller kæmper mod hinanden i lange sammenhængende forløb. Men dette giver jo kun mening, hvis temaerne har en eller anden relation til det, der foregår på scenen. I denne forstand – men også kun i denne forstand – ”betyder” Wagners musik noget. Men den forbliver da selvsagt stadig *musik*, gådefuld, flerdimensional og umulig at beskrive blot halvt tilfredsstillende med ord. Når man alligevel har givet Wagners

ledemotiver navne, skyldes det naturligvis problemet ved at tale og skrive om dem uden sådanne benævnelser.

En del af Wagners ledemotiver benyttes uændret, næsten uændret eller i variationsformer ikke bare i det enkelte værk men på tværs igennem flere af hans musikdramaer. Motivet for Lohengrins svane genbruges som udtryk for svanen i *Parsifal*, der var så uheldig at lide "elskovsdøden", da den fløj op efter sin mage og således blev et let bytte for Parsifals pil. Og det samme motiv benyttes om den fantasifugl, Walther synger om i 1. akt af *Mestersangerne*. De mandlige hovedpersoner i værkerne fra og med *Lohengrin* har alle motiver, der ligner hinanden (fanfarer i dur-treklagen), og der er faste gennemgående musikalske vendinger for begær, for længsel osv.

De parallelle tertser

En musikalsk figur, som man også støder på ikke bare i ét, men i alle Wagners værker², er *en kæde af parallelle tertser*. Normalt er anvendelsen af parallelle tertser i et musikstykke jo blot udtryk for den allermest enkle måde at harmonisere en melodistemme på: at indføre en andenstemme i en terts' afstand fra melodistemmen. Men Wagners parallelle tertser er meget mere end blot en neutral tistemighed. Motiverne bevæger sig (typisk) også melodisk i faldende eller stigende tertser og har, som det vil fremgå af eksemplerne i det følgende, deres helt egen musikalske fysiognomi.

I de enkelte musikdramaer har man fundet på helt forskellige – til dels ret vilkårlige – navne til disse tertskæder. Men spørgsmålet er, om det også er muligt at finde en betydnings-fællesnævner for dem, således som man kan med mange andre af de gennemgående, ikke værk-specifikke ledemotiver. Det er dette spørgsmål, der skal undersøges i det følgende.

Man kan selvfølgelig mene, at det da egentlig er ligegyldigt at prøve at finde ud af, hvad Wagner evt. har tilsigtet med brugen af parallelle tertskæder. Musikken lyder, som den lyder. Javel. Rent musikalsk er det måske uden betydning, men det er jo helt sikkert af betydning for at forstå Wagners *dramatiske* intentioner til bunds.

De første parallelle tertser

I Wagners opera *Rienzi* – *den sidste folketribun* fra årene omkring 1840 (premiere 1842) optræder en vending (eks. 1) med brug af parallelle tertser i en kæde. Det sker, da patricieren Adriano Colonna ser sin dræbte faders blodige spøgelse for sig, og vendingen ledsager de understregede ord i hans replik:

Colonna! Ach, darf ich ihn nennen,
der aus dem Grab mir fluchend droht?!

(starr vor sich hinsehend)

Lass dich versöhnen blut'ger Schatten,
wend' ab von mir den düstern Blick!

Nicht eher soll dieser Arm ermatten,
bis er gerächet dein Geschick!

Colonna, ak tør jeg ham nævne,
der fra sin grav forbander mig?!

(han stirrer frem for sig)

Lad dig forsone, skygge blodig,
vend bort fra mig det dystre blik!

Se, denne arm skal aldrig mattes,
før den din skæbne hævnnet har!

Adriano:
wend' ab von mir den dü - stern Blick!

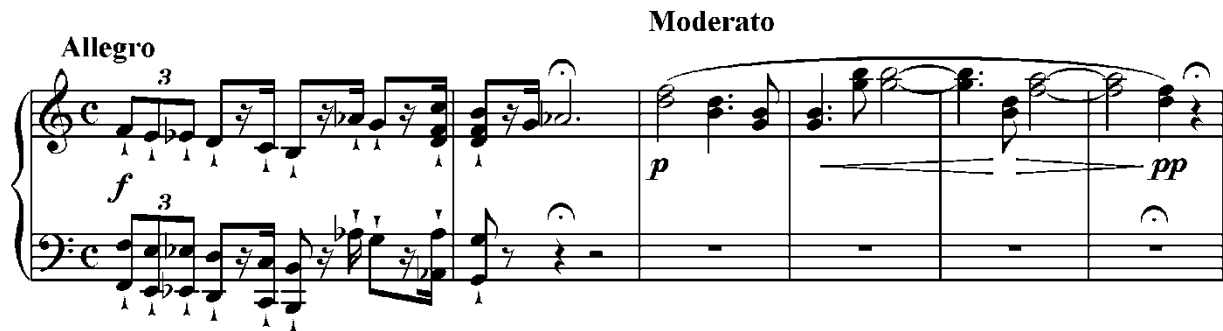
Viol. I.
pp

Eks. 1. *Rienzi*, p. 355

En traditionel betegnelse for vendingen (der er endnu ikke tale om et tilbagevendende motiv), som man kan finde i en gammel ”motivnøgle” til publikumsbrug (Kühn, 1914), er „Adrianos Racheschwur“ (”Adrianos hævn-ed”), men efter placeringen i forhold til teksten ville en betegnelse som ”fadergenfærdet” eller lignende nok være mere korrekt.³ Så vidt jeg har kunnet konstatere, forekommer vendingen netop kun denne ene gang i *Rienzi*, så der er ikke andre tekststeder, der kunne kaste nøjere lys over dens præcise relation til handlingen.

Temmelig forbløffende dukker vendingen imidlertid – i ganske let ændret form – op igen i partituret til *Tannhäuser* (1843). Det sker, efter at Tannhäuser i

første akt pludselig har afbrudt det (særdeles eksplicit skildrede) erotiske samvær med Venus, og hun så atter blidt fører hans hoved tilbage til sit skød:



Eks. 2. *Tannhäuser*, p. 33

Hvad i alverden har de to situationer med hinanden at gøre – synet af fadergenfærdet i *Rienzi* og den kælnе Venus?

Har de noget med hinanden at gøre? Man kan hævde, at ligheden mellem de to musikalske vendinger er en ren tilfældighed. Men tilfældighed er en sjælden fugl i Wagners kunst. Denne mand var nærmest ekstremt bevidst om alt, hvad han foretog sig, hvad jo bl.a. hans omfattende teoretiske forfatterskab vidner om.

I min bog *Liebesverbot! Sex og Anti-sex i Wagners dramatik* (Nebelong 2013) plæderer jeg for, at vendingen i *Tannhäuser* faktisk er en reference til fadergenfærdet i *Rienzi*. Min argumentation er følgende: I to tidligere dramatekster allerede inden *Rienzi* lægger et fadergenfærd sig hindrende imellem, når stykkernes helte ønsker at være sammen med eller omfavne deres elskede.⁴ Og Adrianos fader vil tydeligvis som genfærd forhindre kærlighedsforholdet mellem Adriano og Rienzis søster Irene. Ligeledes gælder det generelt for flere wagnerske ”faderskikkelser”, at de optræder hindrende og forbydende i forhold til sønnernes erotiske aktivitet. Som f. eks. Wotan, der vil hindre Siegfried i at nå frem til den sovende Brünnhilde. Anvendelsen af ”genfærds vendingen” i *Tannhäuser* kan på denne baggrund ses som en (evt. spotsk-ironisk og selvsagt helt wagnersk-privat) henvisning til forestillingen om ”den sex-forbydende fader”, uanset at en sådan

fader ikke optræder som figur i *Tannhäuser*. Men tolkningen er selvfølgelig langt fra sikker.

Hvad man end måtte mene om den eventuelle sammenhæng mellem vendingen i *Rienzi* og vendingen i *Tannhäuser* og deres heraf afledte ”betydning”, så er det jo ikke dermed givet, at denne betydning også kan overføres til Wagners efterfølgende anvendelse af parallelle tertskæder. Tværtimod føler jeg mig ret sikker på, at dette ikke er tilfældet, eller at der i hvert fald efterfølgende sker en afgørende forskydning henimod en helt overvejende betoning af et erotisk betydningsindhold. Når man alene betragter vendingen i *Tannhäuser* isoleret, har den en klar erotisk signifikans, og dette er muligvis af betydning, når vi skal prøve at tolke de tertskæder, der efterfølgende optræder i Wagners musik.

Udover det anførte eksempel rummer ”pantomimen” i Venusbjergets en anden markant benyttelse af parallelle tertser. Det er i skildringen af de badende najader, der formelig synes at strække sig vellystigt i motivets opspringende oktav.



Eks. 3. *Tannhäuser*, p. 25

Dette motiv kan ses som en ironisk kommentar til ouvertürens gengivelse af pilgrimskorets opsvingende oktaver, som jeg i Den danske Wagnerserie forsøgsvis identificerede med en ”selvanklagende gestus”.

Parallele tertser i Den flyvende Hollænder og Lohengrin

Allerede i *Den flyvende Hollænder* forekommer parallelle tertser i en lang række sekvenser: i styrmandens sang ("Mein Mädel wenn nicht Südwind wär"), i Dalands og Hollænderens duet vedrørende Senta, i spindevisen og i det øjeblik, hvor Daland træder ind og venter, at Senta skal komme ham i møde (ved "accelerando"). Altså alle steder med reference til noget feminint eller direkte til Senta.

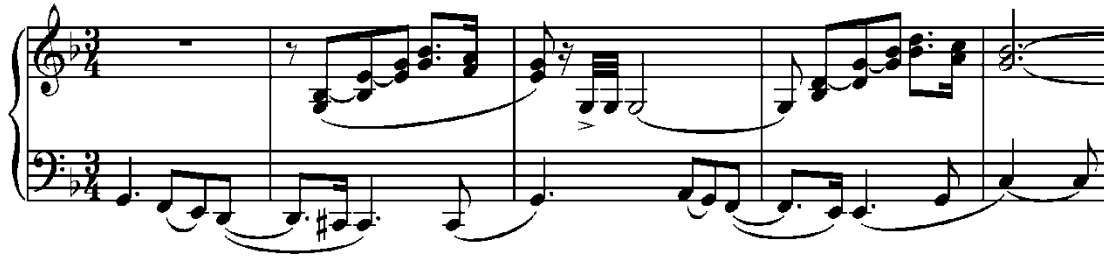
I *Lohengrin* forekommer de parallelle tertser i indledningen til Elsas sang "Einsam in trüben Tagen". Altså igen med en klar kvindelig reference.

Parallele tertser i Ringen

I *Nibelungens Ring*, (i hovedsagen komponeret 1854-1863 og 1869-1874) møder vi igen de parallelle tertser. Først optræder de i det vigtige "Ringmotiv" (eks. 4) i *Ringens* første del, *Rhinguldet*, og siden i en slags omvendning heraf i det motiv (eks. 5), der karakteriserer Sieglinde, den tragiske heltinde i *Ringens* anden del, *Valkyrien*.



Eks. 4. *Das Rheingold*, p. 53



Eks. 5. *Die Walküre*, p. 7

Endvidere benyttes tertskæden i et motiv (eks. 6), der ledsager Wagners tekst om ”Weibes Wonne und Wert” – det, der er det kostbareste for manden: ”kvindens kærligheds fryd”. Motivet anvendes typisk som udtryk for kærlighedstab.⁵

Langsam
sehr breit

Wei - bes Wonn - ne und Werth!

p

3

Eks. 6. *Das Rheingold*, p. 87

Både eks. 5 og 6 refererer sig altså til noget kvindeligt, og uden at være alt for spekulativ kunne man måske hævde, at også ringmotivet har med noget kvindeligt at gøre. Den magtgivende ring er jo nemlig i Wagners optik besidderens erstatning for ”kvindens kærligheds fryd”. Forskellen på eks. 5 og 6 og ringmotivet er bl.a., at de to første spilles i blid, følsom betoning og (ikke

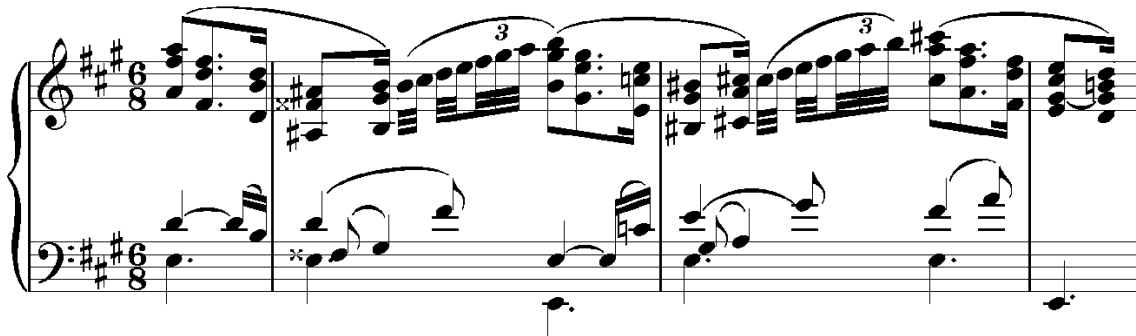
udelukkende, men) typisk af strygerne, medens ringmotivet spilles mere markeret, sommetider direkte ”truende” og typisk af træblæserne.

Når Sieglindemotivet fremstår som en slags omvendt ringmotiv, er Wagners idé hermed formentlig at lade hende fremstå som en modsætning til ringens og magtens kærlighedsløse verden.⁶

Der findes udover disse tre forekomster, ”ringen”, ”Sieglinde” og ”det kvindelige”, en del yderligere kæder af parallelle tertser i *Ring*, men disse motiver er enten som det såkaldte ”gruble-motiv” eller som de faldende tertser, der udtrykker ”ringtabet”, referencer til (variationer af) ringmotivet, eller de henviser direkte til kvinder: Brünnhilde og Guttrune. Jeg tillader mig derfor i denne sammenhæng at se bort fra dem.

Parallelle tertser i *Tristan*

I *Tristan og Isolde* (1859) optræder en kæde af parallelle tertser allerede i forspillet til 1. akt, hvor den løbende forvandling af indledningsmotivet ved ”symfoniske metamorfoser” når sin kulmination:



Eks. 7. *Tristan und Isolde*, p.2

Udover forekomsten i forspillet lyder motivet første gang, da Isoldes terne, Brangäne, omtaler de forskellige trylledrikke og herunder elskovsdrikken, som Isoldes moder har anbragt i flasker på række og geled i et skrin:

So reihte sie die Mutter, *Så satte dem din moder,*
die mächtigen Zaubertränke... *de kraftige trylledrikke...*

Senere ledsager motivet ekstatiske jublende slutduetten i første akt, hvor de elskende synger:

| | |
|----------------------|-----------------------------|
| Sehnender Minne | <i>Længselsfuld elskovs</i> |
| schwellendes Blühen, | <i>svulmende møde,</i> |
| schmachtender Liebe | <i>smægtende salig</i> |
| seliges Glühen!“ | <i>kærlighed gløde!</i> |

I tredje akt er det så ligeledes dette motiv der lyder, da Tristan igen i højeste ekstase begår selvmord for at møde Isolde på den anden side af døden:

| | |
|-------------------|---------------------------|
| Jagendes Blut! – | <i>Jagende blod! –</i> |
| Jauchzender Mut! | <i>Jublende mod!</i> |
| Lust ohne Massen, | <i>Lyst uden grænser,</i> |
| freudiges Rasen! | <i>rasende sanser!</i> |

Forsigtigvis vil jeg foreslå, at motivet alle disse steder nok udtrykker noget om erotikkens uimodståelige magt. Allerede det valseagtigt-svimlende i motivets rytmik antyder noget sådant.⁷

I tredje akt indgår parallelle tertser (bl.a. i forspillet) i motivet for Isoldes helbredende kræfter ”Isolde som læge”.

Parallelle tertser i pariser-udgaven af *Tannhäuser*

Wagner skrev i 1860-1861 dele af *Tannhäuser* om med henblik på den opførelse på Den store Opera i Paris, der siden skulle gå over i historien som den største operaskandale nogensinde. I denne sammenhæng udvidedes den indledende ”Pantomime” i første scene til en stærkt erotisk ballet, kaldet ”Bacchanal”. Forskellige mytologiske scener blev tilføjet, herunder bl.a. optrin med de tre gratier. Gratiernerne karakteriseres med et motiv i parallelle tertser:



Eks. 8. *Tannhäuser* (Pariser-version), p. 30

Det lyder efter den følgende regianvisning:

Smukt sammenslyngede nærmer de [tre gratier] sig Venus og ligesom beretter for hende om sejren, som de har vundet over de vilde lidenskaber blandt undersåtterne i hendes rige.

Gratierne peger nu først på et optrin i baggrunden, der viser ”Europas bortførelse” og dernæst på en anden mytologisk scene: ”Leda og svanen”. Motivet lyder igen ved regibemærkningen:

Man ser i blidt måneskær Leda ligge udstrakt ved skovsøen. Svanden svømmer hen til hende og sænker kærtegnende sin hals til hendes bryst.

Derefter følger så skildringen af afslutningen på Tannhäusers og Venus’ erotiske samvær.⁸

Gratiernes nærmere udseende er ikke beskrevet, men traditionelt fremstilles de jo nøgne, og man må vel forestille sig, at Wagner i hvert fald har ønsket at vække idéen om nøgenhed ved deres optræden. Det er derfor rimeligt at antage, at gratiernes tertsrækker netop refererer sig til deres nøgne kvindelighed. Hermed stemmer det, at også najaderne, der vellystigt strækker sig i badet karakteriseres af parallelle tertser, jf. ovenfor. Wagner har næppe forestillet sig dem iført badedragter.

Parallele tertser i *Mestersangerne*

I *Mestersangerne* fra 1868 møder vi de parallelle tertser ved skildringen i dæmpede hornklange af, hvordan Hans Sachs i sommeraftenens tussmørke indsnuser hyldens duft, eks. 9. Sachs er skomagemester og tillige digter og mestersanger.

Sehr mässig

SACHS:

Was duf - tet doch der Flie - der so mild, so stark und voll!

dolcissimo *sempre pp*

The image shows a musical score for a scene from Wagner's 'Die Meistersinger'. It features a vocal line for Hans Sachs and a piano accompaniment. The vocal line is in a 2/2 time signature and has a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The chords in the right hand are parallel tertzes (triads) that move in a stepwise fashion. The piano accompaniment is marked 'dolcissimo' and 'sempre pp' (pianissimo). The lyrics are 'Was duf - tet doch der Flie - der so mild, so stark und voll!'.

Eks. 9. *Die Meistersinger*, p. 212

Sachs føler sig beruset af hyldens duft, men ryster stemningen af sig og prøver at tvinge sig selv til skomagerarbejdet. Jeg finder det nærliggende at antage, at hyldens duft er udtryk for en vag, undefineret erotisk stemning, som Sachs ikke vil lade sig indfange af. Han vil ikke se i øjnene, at han er dybt betaget af operaens kvindelige hovedperson, den unge Eva.

Parallele tertser i *Parsifal*

I Wagners sidste sceneværk *Parsifal* (1882) findes en udstrakt benyttelse af parallelle tertser, bl.a. i forbindelse med forspillet programmusikalske skildring af Kristi lidelser på korset, men også i mange andre sammenhænge. Trods tertssekvensernes meget forskellige udformning og anvendelse kan man dog med nogen rimelighed se dem som udtryk for noget fælles. Den fremragende Wagner-kender Kurt Overhoff identificerer dette fælles med ”lidelse” og skriver herom (Overhoff, p. 375):

Lidelses-tertsernes motiv går gennem hele partituret i alle mulige tænkelige kombinationer. Det forbindes med klangsymbolerne omkring Klingsor, om Amfortas, om Kundry, om Parsifal, om gralsridderne og blomsterpigerne, men ligeledes også omkring mysteriet på Golgatha, som vi ikke ser direkte på scenen. Lidelses-tertserne er som en altgennemtrængende og altopfyldende æter: *alle* [personerne i *Parsifal*] er jo... lidende. (Min oversættelse. HN)

En af de mange udformninger af disse "lidelses-tertser" ses som eks. 10.

The image shows a musical score for two voices: Alto and Tenor. The Alto part is written on a treble clef staff in 4/4 time, featuring a series of chords that form a tertse (triad) motif. The Tenor part is written on a bass clef staff, with lyrics underneath. The lyrics are: "Den sün - di-gen Wel - ten, ___ mit tau - send Schmer - zen,". There are triplets marked with a '3' over the notes in both parts.

Eks. 10. *Parsifal*, p. 81

Det vil føre for vidt at gå ind på en nærmere tolkning af den samlede brug af parallelle tertser i *Parsifal*. Men til Overhoffs citerede passus kan man vel bemærke, at det, der volder personerne i værket (måske bortset fra den ikke tilstedeværende Kristus) al denne lidelse, jo hinsides al tvivl er deres seksualitet.⁹

Udover "lidelses-tertserne" benytter Wagner imidlertid en kæde af parallelle tertser på en særdeles markant måde i en helt anden sammenhæng i *Parsifal*. Det er i understemmen til "Gralsmotivet", eks. 11.

The image shows a piano accompaniment score for Parsifal, p. 5. It features a series of chords in the right hand that form a tertse (triad) motif. The left hand provides a harmonic accompaniment with sustained chords. The score is in 4/4 time and features a key signature of three flats.

Eks. 11. *Parsifal*, p. 5

I dette motiv citerer Wagner det såkaldte ”Dresdner Amen” (eks. 12) fra Thomaskirche i Dresden, hvor han i sin tid var blevet konfirmeret.¹⁰



Eks. 12. ”Dresdner Amen”

Som det ses, er den ubrudte faldende kæde af de parallelle tertser i understemmen Wagners egen idé.

Parsifal kan bedst karakteriseres som et symbolsk mysteriespil og til dels som en seksualritus. Det er stykkets plot, at to relikvier: det hellige spyd og den hellige gral, skal bringes sammen, og da det til sidst sker, rinder der blod ud fra spydspidsen ”i længsel mod gralen”, mens gralen begynder at gløde, altså ren seksualsymbolik.

Gralen er således i *Parsifal* som i øvrigt også i *Lohengrin* symbol på det kvindelige køn.¹¹ Herved falder benyttelsen af de parallelle tertser i gralsmotivet i god tråd med en række af de andre forekomster af parallelle tertser, vi har set. Gralsmotivet, der ligesom ”åbner sig” i sine henholdsvis opad og nedad stræbende slow-motion melodiliniér, har, især hvor motivet overlades til strygerne, karakter af en sanselig kvindelig gestus.

Sammenfatning

Uden at hugge alt for mange hæle og klippe alt for mange tæer tør man vel godt vove den påstand, at der altså faktisk findes en ”fællesnævner” for de gennemgående kæder af parallelle tertser i Wagners værker. Fra og med *Hollænderen* og *Tannhäuser* synes de alle mere eller mindre at referere sig til

noget kvindeligt og/eller erotisk. Kurt Overhoff vil ikke gå så vidt som til at kønsbestemme tertskæderne, men han synes dog at antage, at der (bortset fra tertskæderne i *Parsifal*) faktisk findes en fællesnævner for en række af motiverne i begrebet ”skønhed”: ”Disse [...] tertsrækker lyder altid, når en lykkelig udvalgt glemmer sig selv ved synet af fuldkommen skønhed.” (Overhoff, p. 84f. Min oversættelse. HN)

I den oprindelige udgave af *Tannhäuser* er der ikke tvivl om det intimt erotiske i situationen, hvor kæden af parallelle tertser optræder. Det er rigtigt, at motivet citerer den musikalske vending om fadergenfærdet fra *Rienzi*, men det har, samtidigt som det anvendes i *Tannhäuser*, en klar erotisk stemning. (*Rienzi*-referencen er tydeligvis en rent privat kommentar fra Wagners side.)

Noget lignende kan ikke siges om de parallelle tertskæder i *Ringens*. Sieglinde-motivet er yndefuldt men ikke erotisk, motivet for ”det kvindelige”, for ”kvindens kærligheds fryd”, lyder nærmest vemodigt, og ringmotivet er, hvis det overhovedet kan beskrives sprogligt, snarere mystisk-gådefuldt og en lille smule uhyggeligt. Men som sagt kan alle tre motiver siges i en eller anden (for ringmotivets vedkommende negativ) forstand at referere sig til noget kvindeligt.

Tertskæden i *Tristan* refererer sig klart til Isolde og til elskov. Det strider ikke imod denne antagelse, at andre har identificeret den med længsel efter døden o.l., for døden er jo netop i *Tristan* et ”elskovens sted”, det ”sted”, hvor Tristan for evigt kan elske Isolde. De ovenfor anførte tekststeder, hvor motivet forekommer, refererer sig da også til (bl.a.) elskovsdrikken, til ”glødende kærlighed” og til ”lyst uden grænser”.

De nøgne gratier (og Leda) i Pariser-udgaven af *Tannhäuser* karakteriseres med parallelle tertser. Også her har motivet en decideret erotisk karakter. Det samme synes også at gælde for hyldeduft-tertserne i *Mestersangerne*. Og tertskæderne i *Parsifal* har i hvert fald for gralsmotivets vedkommende en klar reference til symbolet for kvindekønnet, men som nævnt mener jeg, at det samme kan siges for i hvert fald flertallet af de såkaldte ”lidelsestertser”, der benyttes som udtryk for den erotiske kval, samtlige personer i dramaet lider under.

”Et musikdramas motiver er ikke sentenser”, sagde Wagner. Musik er altid mangetydig og som regel umulig at beskrive i ord. Alligevel tror jeg, det er korrekt at sige, at Wagner muligvis og måske endda sandsynligvis havde især én bestemt ting for øje, når han anvendte kæder af parallelle tertser i sine musikdramaer. Og dette éne var den kvindelige erotiske udstråling. Det er tydeligt i sex-scenen mellem Venus og Tannhäuser og i *Tristan og Isolde*, men det passer også meget godt med anvendelsen af tertskæderne i *Ring* og *Mestersangerne*. I *Parsifal* refererer tertskæderne sig til personernes lidelse – men det er lidelsen ved seksualiteten, der er tale om – måske endda også, hvor bizart det end lyder, når det er Kristi lidelse det angår. Så selvom man ikke på nogen måde kan fastlægge et musikalsk motivs ”betydning” endegyldigt, så kan man måske dog alligevel sige, at det især er ”det kvindeligt-erotiske”, der ligger indenfor de wagnerske tertskæders betydningsfære.

NOTER

¹ Som f. eks. Igor Stravinsky, der i *Musikalsk poetik* skriver om "... den monumentale absurditet at tildele hver rekvisit, hver følelse og hver person i musikdramaet en slags garderobenummer, kaldet ledemotiv...". (Stravinsky, p. 74)

² Jeg bortser her fra de tidlige værker *Die Feen* og *Das Liebesverbot*, hvis partiturer jeg ikke har gennemgået.

³ Herved vil man også ramme noget typisk wagnersk. Fædrene genfærd spiller gentagne gange en rolle i (den faderløse) Wagners produktion.

⁴ *Leubald und Adelaïde* og *Die Feen*.

⁵ Wolzogen kalder det i sit hovedværk om ledemotiverne blot et "forsagelsesmotiv" (Wolzogen, 1876), og Kühn "elskovsklage" (Kühn, 1914), mens jeg i *Den danske Wagnerserie* har valgt direkte at kalde motivet for "det kvindelige" – dét, der forsages af Wotan og Alberich i *Ringens* (Nebelong, 1983f.)

⁶ Det er sikkert herudover rigtigt, som antaget af Wolzogen, at de parallelle tertser tillige i deres tostemmighed identificerer Sieglinde som "tvilling" til broderen Siegmund. (Wolzogen, p. 46.) Motivet optræder således uden tertserne, enstemmigt, da Siegmund vil forlade Sieglinde.

⁷ Men kært barn har mange navne. Motivet har i tidens løb haft mangfoldige navne lige fra "dødslængsel" til "elskov".

⁸ Det skal for god ordens skyld nævnes, at Venus og Tannhäuser i den franske udgave af regianvisningen, der lå til grund for pariser-opførelsen, ikke er slet så erotisk aktive som i den tyske regianvisning, der vist i øvrigt heller aldrig har været fulgt bogstaveligt ved nogen opførelse. På fransk hedder det dydigt og ret u-wagnersk: "Près de [Venus], la tête appuyée sur ses genoux, est endormi Tannhäuser" ("Ved siden af Venus er Tannhäuser faldet i søvn med hovedet på hendes knæ"). Mine understregninger.

⁹ Den eneste mulige reference til noget andet er anvendelsen af tertskæderne i relation til den lidende Kristus. I forspillet til *Parsifal* indføres motivet lige efter skildringen af spydstikket i siden på Kristus og hans smertelige blik. Dette blik fortæller forførerersken Kundry om i 2. akt: "Da – ramte hans blik mig." Herved får blikket jo muligvis i Wagners optik en kvindelig reference. Det er vel ikke helt utænkeligt, at Kristi lidelse – i et så esoterisk og mærkværdigt værk som *Parsifal* – kan opfattes som lidelsen ved at se sig bespottet af den forførende skønne Kundry?

¹⁰ Mendelssohn havde tidligere (1830) benyttet motivet i sin *Reformationssymfoni* (uden parallelle tertser).

¹¹ Se nærmere i Nebelong 2008, p. 115f.

LITTERATUR

- Richard Wagner: Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Leipzig 1911 (Breitkopf & Härtel)
- Kühn, Edmund E.F. (ed.): *Richard Wagners Musikdramen*. Berlin 1914.
- Nebelong, H.: *Liebesverbot! Sex og Anti-sex i Wagners dramatik*. København 2013 (Forlaget Vandkunsten).
- Nebelong, H.: *Richard Wagner. Liv, værk, politik*. København 2008 (Forlaget Vandkunsten)
- Nebelong, H. : *Den danske Wagnerserie*. København 1983-2007
- Overhoff, K.: *Die Musikdramen Richard Wagners: eine thematisch-musikalische Interpretation* (Salzburg, 1967, 2/1984)
- Stravinsky, I.: *Musikalsk poetik*. København 1961 (Gyldendal)
- Wolzogen, Hans von: *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Rich. Wagner's Festspiel ‚Der Ring des Nibelungen‘*. Leipzig 1878.

BENYTTETE KLAVERUDTOG

Sidetallene i eksemplerne henviser til klaverudtog i følgende udgaver:

- Eks. 1. *Rienzi*: Berlin, A. Fürstner, 1910.
- Eks. 2. *Tannhäuser*: Berlin, A. Fürstner, 1910.
Tannhäuser (Pariser-version): Mainz, Schott, 1905
- Eks. 3. *Das Rheingold*: Mainz, Schott, 1908.
- Eks. 4. *Die Walküre*: Mainz, Schott, 1908.
- Eks. 5. *Tristan und Isolde*: Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1909.
Die Meistersinger: Mainz, Schott, 1903.
Parsifal: Mainz, Schott, 1910.

Om forfatteren:

Henrik Nebelong (f. 1944) virkede som advokat i København og Berlin frem til 2005. *Chef de Mission for Avocats sans Frontières* i Kosovo 1999-2000. Sideløbende oversætter- og forfattervirksomhed koncentreret om Richard Wagners værker. I bestyrelsen for dansk oversætterforbund 1988-91. Som ung var Nebelong tilknyttet kredsen omkring forfatterne Elsa Gress og Henrik Stangerup. Nebelongs hovedværker er *Richard Wagner. Liv, værk, politik* (2008), *Liebesverbot!* (2013) og e-bogen *Med ateistens øjne* (2012).

PubliMus

Skriftserie fra Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole
Udgivet i samarbejde med Musikafdelingen, Syddansk Universitetsbibliotek

PubliMus bringer primært artikler fra skribenter med tilknytning til Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole og Syddansk Universitet, men alle interesserede er velkomne til at indsende bidrag til redaktionen med henblik på skriftlig og elektronisk publikation.

Alle numre af skriftserien kan afhentes eller rekvireres gratis på fra Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole, så længe oplaget rækker.

Elektroniske udgaver af *PUFF/PubliMus* kan hentes på adressen:
<http://www.smks.dk/udgivelser/skriftserier/>

Indtil februar 2010 blev *PubliMus* udgivet af Vestjysk Musikkonservatorium under navnet *PUFF*.

I øjeblikket kan følgende skrifter i skriftserien *PUFF/PubliMus* rekvireres:

1-07. *Mogens Christensen*: Ugler i musen

Musikkonservatorierne er skabt ind i en anden tid end vor og har et langt stykke vej fået lov til at leve med kraften fra denne undfangelse. I det nye årtusinde er vor tilgang til musik og til uddannelse dog ændret så meget, at konservatorieverdenen bør formulere et bud på, hvilke værdier den vil satse på, og hvorledes disse ideer kan levendegøres i de krav og behov, der i dag er til kunst, uddannelse og forskning. Ugler i musen tager sig for at kridte nogle tanker op og henvise til, hvordan man kan formulere nogle muligheder for formidling af, om og med musik, der forener kunstnerisk praksis med videnskabelig teoretisering.

2-07. *Fredrik Sægaard*: Lyden af Viking

'Lyden af Viking' er en kompositionsproces, hvor virksomhedens medarbejdere komponerer musik, som skal afspejle deres oplevelser af deres virksomhed.

3-07. *Carl Erik Kühl*: Lytning og Begreb

Artiklen præsenterer en række begreber til brug ved beskrivelsen af, hvorledes et musikalsk forløb er bygget op. Begreberne er på en gang så enkle, at de kan benyttes af enhver – med eller uden musikalsk skoling – og så almene, at de kan benyttes på al slags musik.

4-07. *Hans Sydow*: Tonespace – mere end musik.

Tonespace er navnet på Vestjysk Musikkonservatoriums elektroniske projektuddannelse. Computeren er hovedinstrumentet, som bruges til at skabe, spille og formidle elektronisk musik og lydkunst. *Tonespace* er også navnet på et hus, som endnu ikke er bygget - et musikalsk eksperimentarium, hvor man skal kunne lege sig til erfaringer med lyd og musik.

5-07. *Charles Morrow*: Lydkunst i det offentlige rum

Inden for de seneste årtier er interessen for lydkunst (sound art) stadig vokset, både hvad angår publikum, museer, samlere, gallerier og offentlige kunstbestillinger. Mængden af lydkunstinstallationer i det offentlige rum vokser i takt med, at vi bliver mere opmærksomme på vores auditive miljøer. Denne artikel beskæftiger sig med historien bag samt praksis omkring lydkunsten og fremsætter aktuelle strategier for nye projekter i det offentlige rum.

6-08. *Elisabeth Meyer-Topsøe*: Støtte gi'r glød, støtte gi'r brød!

Sopranen Birgit Nilsson (1918-2005) sang de mest krævende partier hos Wagner, Strauss og Puccini, på verdens største operascener, til hun var langt op i 60'erne. Læs her om nogle af hendes vigtigste sangtekniske principper om en bæredygtig sangteknik.

7-08. *Niels la Cour*: Om Bachpolyfoniens rødder i Palestrinastilen

Kvalificeret indsigt i barokkens fugakunst kan næppe opnås uden et studium af dens indlysende stilistiske hovedforudsætning: Renæssancens vokalpolyfoni. Med artiklen har det været hensigten ud fra en række korrektionseksempler fra teoriundervisningen i Bachfuga at vise, hvorledes de foretagne rettelser bedst forstås gennem et kendskab til de bagved liggende og indirekte benyttede Palestrinaregler. Afslutningsvis bringes en række almene betragtninger omkring Palestrinas musikhistoriske betydning.

8-08. *Orla Vinther*: At skabe en interesse – fra et liv i musikformidlingens tjeneste

I artiklen beskæftiger forfatteren sig med de motiver, der ligger bag mange års virksomhed som musikteoretiker og musikformidler. Udgangspunktet er en fascination af den kunstneriske oplevelse og en optagethed af at finde og beskrive de formelle mønstre, hvori den kunstneriske oplevelse er forankret. En anden drivkraft har været interessen for værket som tidsdokument. Dette belyses ved en sammenlignende analyse af Franz Liszts symfoniske digt *Les Préludes* og Gustav Mahlers symfoniske lied *Wo die schönen Trompeten blasen*.

9-08. *Eva Fock*: Du store verden!

Artiklen præsenterer historien om et konkret pædagogisk udviklingsprojekt for musikfaget i gymnasiet: *Tværsnit i Musikken*, men historien rummer andet og mere end 'blot' erfaringerne fra et konkret case study fra gymnasieverdenen. Gennem overvejelserne omkring projektet præsenteres og diskuteres forskellige tilgange til musikalsk mangfoldighed, multikulturel pædagogik og musikundervisning i det flerkulturelle samfund – tilgange, som er relevante langt ud over gymnasieverdenen og som rækker langt ud over det flerkulturelle felt.

10-08. *Leif Ludwig Albertsen*: Brahms og Magelone

Musikgenren *Liederabend* udvikler sig på basis af Schuberts *Die schöne Müllerin* og *Winterreise* i løbet af 1800-tallet fra sublim privatkunst til en seriøs offentlig koncertgenre med skiftende hensyn til en eventuel handling i tekstforlægget. Schumann-eleven Brahms var selv usikker over for, om man skulle lade rækken af sange afspejle nogen sammenhængende fortælling. I artiklen redegøres for bogen om Magelone siden middelalderen og der tages afstand fra gentagne forsøg på at se Ludwig Tiecks roman med indlagte sange og tekst som et stort, romantisk eventyr.

11-08. *Palle Jespersen*: Zoltán Kodály.

Komponisten, folkemusikforskeren og musikpædagogen *Zoltán Kodály* fyldte for nylig 125 år. Hans liv og værk præsenteres hér af formanden for Dansk Kodály Selskab, Palle Jespersen.

12-09. *Peer Birch*: De tre hjørnevokaler.

De tre så kaldte 'hjørnevokaler' er hjørnstenen i klassisk sangteknik. I artiklen forklares dette med henvisning til resultater inden for nyere stemmeforskning, og i en række enkle øvelser vises det, hvordan man i sanguddannelsen drager praktisk nytte deraf.

13-09. *Carl Humphries*: Teaching Improvisation

Artiklen diskuterer begrebet 'improvisation', dets betydning i musikhistorien, og hvorledes improvisation på ny kan inddrages i klassisk musikundervisning.

14-09. *Magnus Tessing Schneider*: Mozart og hans venner.

Om uropførelsen af Mozarts opera *Don Giovanni* i Prag 1787 og om barytonen Luigi Bassis dramatiske og musikalske fortolkning af hovedrollen, der blev skabt netop med henblik på ham.

15-09. *Ole Kühn*: Musikhistoriens ikonisering: motown og bebop.

Er det *ikoner*, der skaber forandringer og fornyelser af musikken? To fortællinger fra det 20. århundredes afro-amerikanske musikhistorie, *Motown* og *Bebop* antyder, at der også kan være andre forklaringer.

16-10. *Bendt Viinholt*: Omkring Rued Langgaards første symfoni 'Klippepastoraler'

Komponisten Rued Langgaard (1893-1952) er en særling i dansk musikliv, der først 20-30 efter sin død blev anerkendt som en af de helt store. Som 19-årig havde han sin komponistdebut - og nåede måske sin karrieres højdepunkt - med den timelange Symfoni nr. 1. Originalpartituret til dette værk har haft en ejendommelig skæbne, og det er den, Bendt Viinholt udreder i sin artikel.

17-10. *Leif Ludwig Albertsen*: Goethe som sangskriver.

Goethes digt 'Kennst du das Land' stammer fra romanen *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, hvor det synges af en ung pige, Mignon. Hun er en gådefuld skikkelse, der drager omkring og synger anelsesfulde sange. Op til 90 komponister har tonesat digtet, heriblandt Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Tjajkovsky, Hugo Wolf og Alban Berg. Artiklen beskæftiger sig med sangen, dens episke kontekst og med Goethes egen opfattelse af, hvorledes sange bør synges.

18-10. *Johan Bender*: Nielsens kantate

I 1909 skrev Carl Nielsen en kantate til Landsudstillingen i Århus. Artiklen beretter om dens usædvanlige - til dels dramatiske - tilblivelseshistorie, der tegner et billede af Carl Nielsens tid, liv og personlighed.

19-10. *Mads Bille*: Den Jyske Sangskole.

Lederen af Den Jyske Sangskole, Mads Bille, fortæller om skolens tilblivelse og udvikling i sine 10 første leveår - og om ideerne bag.

20-10. *Finn Jespersen*: Carmina Burana, Carl Orff og nazismen.

Den tyske komponist Carl Orffs værk *Carmina Burana* er ét af det 20. århundredes hyppigst opførte værker overhovedet, og det er højt værdsat selv af et publikum, der normalt ikke lytter til den såkaldte 'klassiske' musik. Værket blev uropført i 1937 og fejrede store triumfer i det nazistiske Tyskland under krigen. Hvad var Orffs forhold til nazismen? Er værket et 'nazistisk' værk?

21-12. *Orla Vinther*: At tolke et digt.

Schumanns 'Mondnacht' regnes blandt hans allersmukkeste bidrag til liedkunsten. Artiklen gør rede for det originale samspil mellem digt og musik.

22-12. *Søren Ryge Petersen*: Musik i TV.

Søren Ryge Petersen er kendt af de fleste for sine TV- programmer. Mange har også glædet sig over hans ofte overraskende, men altid træfsikre valg af musikken i programmerne. I sin artikel fortæller han om en række af de udsendelser, han har lavet, og om, hvordan han i det enkelte tilfælde fandt frem til lige netop dén musik.

23-12. *Jørgen Erichsen*: Kuhlau og klaveret.

Skønt Friedrich Kuhlau (1786-1832) af nogle benævnes "Fløjstens Beethoven", kender de fleste især den nordtyske komponist for sonatinerne, som helt op til vor tid har figureret i et utal af klaverskoler. Jørgen Erichsen udgav i 2011 den første større biografi nogensinde om Kuhlau - komponisten, vi næsten tør regne for en af vore egne, idet han levede det meste af sit produktive liv i København.

24-13. *Karl Aage Rasmussen*: Klinkede skår

I 2009 præsenterede Karl Aage Rasmussen sit bud på en fuldstændiggørelse af Schumanns ufuldendte Fjerde Klaversonate. I artiklen giver han et kig ind i værkstedet og delagtiggør læseren i de overvejelser, han konkret har gjort sig, når han sidder med en enkelt stemme i højre hånd hér, tyve tomme takter dér, etc.