

# Tonehøjde-symbolik som formdannende og tonalitätsstyrende princip i Wagners Nibelungen-Ring

af Henning Nielsen

## 1. Indledning: Artiklens hovedteser og deres baggrund.

Emnet for denne artikel har beskæftiget forfatteren igennem mange år, og både hovedteser og det teoretiske fundament for betragtningerne går tilbage til forskning foretaget i slutningen af 60'erne.

Udgangspunktet for en analytisk beskæftigelse med Wagner på daværende tidspunkt var naturligvis først og fremmest Kurth's og Lorenz' grundlæggende arbejder, som trods den betydelige forskel m.h.t. indfaldsvinkel og metode havde i hvert fald det tilfælles, at de søgte at indordne og forstå Wagners harmonik og form ud fra funktionstonale begreber og logikker.

Kurth's sublime og præcise analyser af spændingsnuancerne i Tristan-harmonikkens detaljer oplevede jeg som en åbenbaring, men jo dybere jeg kom ind i stoffet desto mere klart blev det, at den funktions-tonale synsvinkel alene var utilstrækkelig som forklaringsmodel i forhold til en række fundamentale ordensprincipper i dette partitur. F.eks. var der noget helt utilfredsstillende ved Kurth's forspils-analyse: 1) opfattelsen af start-akkordens gis som en akkordfremmed "ledetone-indstilling" til a, – hele partituret demonstrerer jo, at gis/as er en hovedtone og den utransponerede "Tristan-akkord" en hovedklang; 2) analysen af startsekvensen, som funktions-bestemmer de to første Tristan-akkord-progressioner som dominantiske, men den tredje som subdominantisk, og 3) formopfattelsen af hele forspillet, som reducerer slutdelen med c-mol-halvslutningen til en udenforstående overledning til 1. scene. Dette sidste kunne nok siges om fx. Don Giovanni-ouver-

turen, men var absurd i dette forspil, hvis formale og tonale traditionsbrydende *pointe netop* var at lave slutkadence ved at vende tilbage til den utransponerede startakkords fire toner, men i ændret toneart (og derfor enharmonisk om-noteret). Den fintfølede Kurth'ske analyse fungerede sublimt på funktionstonale præmisser, men var ude af stand til at indfange de alternative, ikke-funktionstonale lovmæssigheder, som klart syntes at være på spil både i mange detaljer og på det overordnede tonale plan.

Og på det overordnede plan bevæger Lorenz sig, – på jagt efter formskemaer og – mere væsentligt i denne sammenhæng – stortonale organisations-principper. Dette sidste forekom mig specielt spændende, fordi hans udgangspunkt her var den samme fornemmelse, som jeg selv havde, nemlig at Wagners valg af vigtige tonearter (og efter min opfattelse også af bestemte tilbagevendende tonekonstellationer og enkelttoner) var styret af nogle principper, som ingen hidtil havde erkendt eller formuleret, – et system af referencer med tilknytning til dramaets symbol-værdier. Men Lorenz' metode, som explicit definerer tonearten som det afgørende og eneste formdannende middel (en "periode" begynder og slutter i samme toneart) kunne tydeligvis ikke indfange essensen i de Wagnerske eksperimenter med forholdet imellem form og tonalitet. Ligesom hos Kurth slutter således fx. Tristanforspillet (som "periode") i takt 95!<sup>1</sup> Og – for at nævne et endnu mere absurd eksempel, hvor tonehøjde-referencens mening (formalt og symbolsk) er tydelig også i selve det musikalske anlæg: Rheingolds 1. scene, der åbner med den gradvise opbygning af en E<sup>b</sup>-treklang (og fastholder denne over 136 takter), og slutter med en lang none-akkord over det dybe (Rhin)-es. Selvom denne scene således klart "indrammes" af en E<sup>b</sup>-klang udgør den for Lorenz ikke nogen "periode", fordi selve tonearten til slut ikke er Es-dur.

På grund af den tonearts-fikserede metode går Lorenz forkert af vigtige pointer i værkernes stortonale anlæg, og ofte må han gribe til alt for tvivlsomme postulater for at få sine analyser (både de formale og de tonale) til at stemme. Alligevel forkastede jeg ham ikke så fuldstændigt, som man gjorde i (især) den tyske Wagnerforskning i

1. Hverken Kurth eller Lorenz synes at have bemærket den absolutte tonehøjde-identitet imellem start-akkord og slut-melodi; umiddelbart hørbar er den jo ikke, med mindre man har "absolut gehør". Det har jeg ikke; men jeg havde i årene forud for Wagnerstudierne beskæftiget mig med analyser af "strukturelle" og "central-tonale" fænomener i atonal musik, og det var derfor nærliggende at hæfte sig ved denne særlige "teknik" i Tristan-forspillet (ligesom det var helt naturligt at antage, at musik kunne være baseret på kompositions-principper, som ikke direkte var hørbare). Jvf. Nielsen 68.

disse år, hvor en tilintetgørende kritik var startet midt i 60'erne og er fortsat siden.<sup>2</sup> En hel del af Lorenz' iagttagelser fx. vedr. toneartsreferencer fandt jeg vigtige og rigtige, hvis blot deres teoretiske status blev omformuleret. Når Lorenz fx. påstår, at Siegmund-handlingen i Ringen "*står i d-mol*", Walhal-handlingen i Des-dur, så er dette angribeligt i den forstand, at de pågældende tonearter ikke fungerer "kontrollerende" eller tonalt enhedskabende i disse meget lange "handlinger" (og kritikken har kørt dette angrebepunkt igennem i et uendeligt antal variationer). Derimod er der tale om (og dette er vigtigt at holde fast i), at de pågældende tonearter optræder på formale og/eller dramatiske tyngdepunkter i forbindelse med disse handlinger eller personer; tonearten får således en slags symbolsk/"ledemotivisk" status. Dette betyder imidlertid samtidig, at toneartsvalgene ikke primært sker ud fra hverken absolut-musikalske formprincipper eller funktionstonale relations-principper, men derimod primært ud fra tonearternes symbolværdier i dramaet. Min konklusion i 1968 vedr. dette var flg.: Lorenz gør vigtige iagttagelser m.h.t. tonearternes symbolindhold, men han tildeler fænomenet en (delvis) forkert teoretisk status; toneartsreferencerne er ikke primært et formalt, men et dramatisk-indholdsmæssigt anliggende (de to aspekter kan falde sammen, men gør det langt fra altid). Et enkelt eksempel kan konkretisere, hvad jeg mener: "Waldweben-musikken" i 2. akt af Siegfried står, som Lorenz korrekt angiver, i E-dur, men afsnittet starter takt 714 med 12 takters påfaldende stabil d-mol, inden der brat skiftes til den "rigtige" toneart. Det musikalske snit ligger tydeligvis i t. 714, men tonaliteten skifter først i 726. Efter sin egen teori skulle Lorenz dele ved 726, men dette ville være musikalsk absurd, så han vælger i stedet at udnævne de 12 første takter af Waldweben til en indledning i (°S)S-tonearten! At det tonale skift her ikke følger den musikalske form skyldes tonearts-symbolikken: Orkestersatsens lange, stabile d-mol i starten af "Waldweben" afslører, hvad det er, Siegfried har lagt sig til at drømme om under lindetræet, nemlig sin far (Siegfried). Dette ville man ganske vist ikke uden videre kunne påstå ud fra tonearten alene, for ikke al d-mol i Ringen refererer naturligvis til Siegfried, men her bliver det klart, da Siegfried lidt efter explicit meddeler sine tanker: "Dass der (dvs. Mime) mein Vater nicht

2. Den kolossale energi, som tysk Wagnerforskning har anvendt på nærmest at udslette Lorenz og alt hans væsen, har efter min opfattelse været lidet frugtbar og har blokeret for en viderebearbejdning af de stor-tonale aspekter. Derimod har en række nyere amerikanske forskere taget dette emne op ("large-scale-structures"); også her kritiseres Lorenz' metode, men mere konstruktivt og perspektivrigt. Den analytiske Wagnerforskning har i dag helt klart sit centrum i USA (mere herom i artiklens sidste kapitel).

ist..." og lige præcis på "nicht ist" skifter tonearten fra d-mol til E-dur (H7). (Siegfried er lykkelig for, at Mime ikke er hans far. Og den ubestemt lykkelige følelse som nu griber ham handler i sidste ende om Brünhilde, derfor E-dur'en).

Når jeg i denne indledning har opholdt mig noget ved Lorenz, er det fordi det især var hans grundproblemstilling, jeg forfulgte (og stadig forfølger), omend på et totalt reformuleret teoretisk grundlag. Jeg var (er) overbevist om, at der, i hvert fald i Tristan og Ringen, kunne opstilles og formuleres nogle bestemte overordnede principper for værkernes "tonale" (i videste forstand) anlæg, og at dette var den eneste vej til en forståelse af kompositionsteknikkens detaljer, – ikke kun de harmoniske, også de melodiske (de talrige analyser af ledemotiv-sammenhænge bevæger sig kun på musikkens "overflade", den øverste hørbare top af et større "isbjerg").

Det var Tristan-studier i 1967-68 som gav mig de grundlæggende ideer til en reformulering af Lorenz' teori. En række analytiske iagttagelser i dette partitur forekom mig i begyndelsen så forbavsende, at jeg først var tilbøjelig til at tro, at der var tale om tilfældige sammenhænge, – f.eks. at 3. akts tonale ramme: f-mol/ H-dur på en eller anden måde skulle sættes i forbindelse med Tristan-startakkordens 4 toner: f-as (f-mol)/h-dis (H-dur). Men antallet af lignende iagttagelser var så stort, at der næppe kunne være tale om tilfældigheder; i mange tilfælde var det helt udelukket, fx. ved den førnævnte forspils-indramning på Tristan-akkordens toner. At disse toner, f-as-h-dis (eller enharmoniske omnoteringer heraf), både som samlet gruppe og som enkelttoner,<sup>3</sup> spillede en særdeles "sofistikeret" rolle for bl.a. modulationsgange og toneartsvalg var helt tydeligt. Jeg opfattede dette "sofisteri" som udtryk for en forbløffende moderne, konstruktivistisk tankegang: et forsøg på finde nye tonale ordensprincipper, en ny måde at skabe musikalsk sammenhæng på gennem et reference-system baseret på bl.a. struktur-identitet, absolut tonehøjde-identitet (as og gis som identiske toner) og identitet imellem musikkens vandrette (melodiske) og

3. Til belysning af enkelt-toners betydning flg. eksempel: Omslaget midt i II akt mod As-dur (ved natte-duetterne) repræsenterer i sit udgangspunkt en kombination af Isolde's (nattens) tone as/gis og Tristan's (dagens) tone c. I begge duetter sænkes dette c straks til Tristanakkordens (som egentlig burde hedde "Isoldeakkorden"! ces/h og den stor-tonale udvikling går mod H-dur (foregribes allerede i anden akkord i "So starben wir" og dennes sekvens-anlæg). Reti 51, side 336-42, er på sporet af denne struktur- logik; men hans argumentation for synspunktet var så løs, at det ikke slog igennem som accepteret videnskabelig erkendelse. (Jeg kendte ikke Reti i 1967). Hovedproblemet i hans betragtninger er, at de er isolerede og ikke inddrager struktur-relationernes symbolværdier; dermed bliver argumentationen for svag.

lodrette (klanglige) dimension. Altsammen velkendte fænomener i atonal musik.

Analysearbejdet fortsatte med Nibelungen-Ringen det følgende år, – et nærliggende spørgsmål at stille sig var jo bl.a., om ikke kompositionsprincipperne i Tristan var noget helt specielt, udviklet netop i forbindelse med den højkrømlige stil. Ringens første (og tidligst komponerede) værker, Rheingold og Walküre, var i hvert fald tilsyneladende forholdsvis traditionelle i hele deres anlæg og kompositionsteknik. Men samtidig fornemmede jeg (og analyserne bekræftede det), at den sidst komponerede og væsentligt mere komplekse Ring-musik (fra Siegfrieds 3. akt) hang endog meget tæt sammen med det foregående, bl.a. med hensyn til tonearts-symbolik og tonehøjde-referencer generelt. Wagner har tydeligvis haft en meget præcis og detaljeret konception m.h.t. hele dramaets tonehøjde-symbolik og metoden, han ville arbejde efter. Stilskiftet i Siegfried medfører ingen ændringer i de fundamentale og grundlæggende principper, som er udviklet allerede i Rheingold. Jeg skal ikke sige mere herom nu, resten af artiklen vil handle om disse principper.

Derimod skal der siges lidt om baggrunden for, at dette analysearbejde først offentliggøres nu. Resultaterne blev i 1968-70 fremlagt på 2 seminarer på Aarhus Universitet, dels et "tonalitetseminar" (om "ikke-funktionelle centralklang-fænomener op mod 1900"), dels et Tristan-seminar. En række stencilerede arbejdspapirer blev produceret (det vigtigste: "Fluch-strukturens reference-betydning i Ringen" er medtaget i litteraturlisten); men intet blev trykt.<sup>4</sup> Jeg følte mig slet ikke færdig med det enorme stof, og jeg havde ét stort problem, nemlig at få defineret hvilken musikalsk funktion/ kompositionsteknisk status disse mere eller mindre skjulte, ikke-hørbare tonehøjde-referencer og struktur-relationer egentlig havde: blandingen af tonal styringsfunktion, formfunktion og symbolfunktion var svær at håndtere metodisk. De videre overvejelser blev imidlertid brat afbrudt af "studenteoprøret" (hvor jeg selv var med til at tage den slags subtiliteter af dagsordenen!) og en efterfølgende skilsmisse. Wagner blev lagt på hylden for mange år; først i 1982 blev Tristan-arbejdet genoptaget, nu i samarbejde med min kollega C.C. Møller. Intentionen var at få skrevet en større Tristan-afhandling, men mangel på forskningstid fik projektet til at gå i stå.<sup>5</sup> Først nu har jeg fået den nødvendige energi og tid til at

4. En del af resultaterne er senere blevet offentliggjort af andre i referat, jvf. fx. Bonde 79, s. 355 ff. og Vinther 88, s. 64 ff.

5. C.C. Møller fik dog sammenskrevet et omfattende arbejdspapir i noteform. Det er ind-

samle en del af det omfattende materiale sammen til publicering. Og i mellemtiden er der naturligvis sket en hel del inden for Wagnerforskningen, specielt i USA, hvor en række forskere i 80'erne har arbejdet ud fra analyse-strategier og intentioner, der ligner mine. Jeg vil i slutningen af artiklen kommentere vigtige dele af denne forskning, som jeg først i efteråret 91 har fået arbejdet igennem.

Jeg skal nu sammenfatte disse indledende betragtninger i nogle hovedteser, som i det følgende vil blive belyst og dokumenteret ud fra Nibelungen-Ringens første værk, Rheingold (med enkelte udblik til resten af tetralogien, som jeg håber at kunne behandle senere). Den overordnede påstand er, at Wagners valg af tonehøjder (tonearter, akkorder, enkelttoner) i talrige tilfælde kan forstås/forklares helt præcist ud fra et strukturelt organiseret system af tonehøjde-referencer, der er tilknyttet dramaets "ledemotiv-teknik" (i videste forstand, dvs. både motiver og symbolbærende tonehøjder/tonearter). Dette reference-system kan have flere funktioner (samtidig), og alt efter synsvinkel/funktion kan der skelnes imellem flg. 3 hovedtyper:

1. Tonehøjde-reference som "harmonisk ledemotiv": bestemte tonearter eller tonehøjder/grupper af tonehøjder kan have bestemte symbolværdier i dramaet (eller dele af dramaet). Forbindelsen imellem tonehøjde og symbolværdi etableres ofte via de "rigtige", melodiske ledemotiver, idet disse ofte er knyttet særligt til én bestemt tonehøjde, nemlig den, hvori de introduceres. Tonehøjder fra et bestemt motiv kan – løsrevet fra motivet – fungere symbolbærende i sig selv [eksempler: Walhal, Tarnhelm, Ring/Fluch etc. jvf. senere]

2. Tonehøjde-reference som formdannende faktor, (afsnits-marke-ring): starten af en "handling", en scene, en dramatisk helhed indledes næsten altid af et tonehøjde-symbol, og når handlingen/afsnittet afsluttes lader Wagner ofte dette symbol (eller et dermed ækvivalerende) vende tilbage, således at der sker en "tonal" indramning via tonehøjde-symbolet ["tonal" i gåseøjne betyder altså tonehøjdemæssig, men ikke-funktionstonal. Eksempler fra Rheingold, som vil blive belyst senere: 1. scenes E<sup>b</sup>, 2. scenes kæmpeafsnit med indramningen des-c, mordet på Fasolt i 4. scene med ækvivalens: fis/c<forbandelsens h-mol].

3. Tonehøjde-reference som tonalitetstyrende faktor: tonehøjde-symboler kan fungere bestemmende for den harmoniske udvikling i stort såvel som i småt: valg af tonearter, modulationsgange, akkordprogressioner etc. kan være determineret af tonehøjde-symbolerne.

---

forstået formuleret og således delvist ulæseligt for udenforstående, men i sit indhold repræsenterer det den mest dybtgående Tristan-analyse, der eksisterer.



Funktionstonal logik kan derved sættes mere eller mindre ud af kraft, idet den erstattes af (eller suppleres med) en anden "tonal" logik.

Nogle praktiske forbemærkninger:

Det har ikke været muligt at skrive denne artikel uden at forudsætte et nogenlunde godt kendskab hos læseren til hele Ringen (handlingen, musikken, ledemotiv-navnene). På den anden side mener jeg godt man kan få en del udbytte af min analyse blot med et klaverpartitur til Rheingold ved hånden.

Vedr. harmonisk terminologi: Jeg bruger becifringstegn om akorder ( $E^b$ ,  $B^b m$ ,  $H^{11(b9)}$  og  $F^o$  og  $F^o$  om hel- og halvformindsket firklang etc). Enkelttoner og tonearter noteres efter "tysk" tradition: tonen es, Es-dur (evt. blot Es), a-mol, – med brug af tonenavnene h og b (ved akkordtegn dog H og  $B^b$ ).

Forkortelser: Ringens fire værker forkortes: Rh, Wk, Sf og Gd. Med romertal henvises til akt og med arabertal til scene: Wk II,3 = Walküre 2. akt, 3. scene. Derudover henvises til taktal, begyndende med takt 1 for hvert akt.<sup>6</sup>

## 2. De centrale symbol-bærende tonearter og enkelttoner belyst ud fra Rheingold (dramaets eksposition).

Tetralogiens begyndelse peger næsten demonstrativt på klangen som symbol: I 136 takter fastholdes én klang,  $E^b$ -treklangen,- ikke som toneart, men netop som klang, – i starten endog kun som enkeltonen es, derefter kommer kvint, så terts.  $E^b$  bliver symbolet for den rene uspolede naturtilstand, som i det følgende bringes så katastrofalt ud af balance af menneskets rovdrift for at opnå magt og rigdom – (og tetralogiens "forløsende" afslutning kan derfor logisk nok ikke ske i Es-dur: natur-ødelæggelse er irreversibel! Det værk-afsluttende "forløsningsmotiv" i Gd. søger både op og ned mod es, men forgæves).

6. Som en hjælp anføres her taktnumre for første takt i alle scener (undtagen 1.scene): Rh,2: 769, 3: 1894, 4: 2857. WK I,2: 381, 3: 790. Wk II,2: 589, 3: 1159, 4: 1462, 5: 1853. Wk III,2: 602, 3:980. Sf I,2: 1289, 3: 1904. Sf II,2: 527, 3: 1224. Sf III,2: 440, 3: 824. Gd I,2: 331, 3: 1017. Gd II,2: 205, 3: 387, 4: 746, 5: 1308. Gd III,2: 505, 3: 983. NB: Lorenz (24) har en mere differentieret takt-nøgle s. 314 ff.

Med Rhindøtrenes indsats skifter klangen, og vi får den første betydning af den menneskelige verden; de uskyldige naturvæsner synger ganske vist pentatont (over es som orgelpunkt og indlejret i Es som toneart), men deres klang: A<sup>b</sup>6 er en firklæng og indeholder tonen c som den midterste af de fem meloditoner. Og c bliver i det følgende gradvis afsløret som symboltonen for menneskets stræben efter magt. Rhinguldet, som er ren natur, men også potentiel magt, præsenteres i c-mol (hvor netop kombinationen es med c er konstituerende), t. 158: "pas godt på det sovende guld" – en potentiel fare! Varslet tydeliggøres, guldet vågner og begynder at lyse i C-dur (en lang dominant-optakt fra t. 514 illustrerer den gradvise opvågning; C-dur-gennembruddet sker t. 534). En verbal præcisering af, hvad der står på spil, får vi med selve Ring-motivets indførelse t. 600: Verdensherredømmet vil tilfalde den, som af rhinguldet skaber en ring. Motivet er et "cirkulært" terts-motiv over en højtopbygget dominantakkord i e-tonalitet, H<sup>11</sup>, og det er her ikke tonearten, men motiv-tonerne som tonekonstellation, der er symbolbærende.

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: "Der Welt Er - be ge - wän-ne zu ei-gen, wer aus dem Rhein-gold schü-fe den Ring". The music features a prominent motif of a descending tertse (e-cis-a-fis) in the vocal line, which is mirrored in the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piano part includes a dynamic marking of *p* (piano) and a fermata over the final chord.

Motiv-præsentationen indeholder en påfaldende detalje, som mig bekendt aldrig er blevet kommenteret af nogen analytiker, men som rummer kimen til en helt central tonehøjde-symbolik i hele værket. Motivets faldende tertser hedder første gang e-cis-a-fis (på "Welterbe"), men lige efter, hvor motivet gentages på "aus dem Rheingold schüfe den Ring", sænkes cis til c, således at motivet ender med at have e-c-a-fis. Orkestret ledsager i underterts, og den cirkulære ringbevægelse begynder og slutter på c-e-tertsen, med fuld C-klæng på ordet "Ring". Sænkningen af nonen cis<c er ikke bare en musikalsk formørknings-effekt, en interessant klængfarvning; den har en præcis tonesymbolisk mening, men foreløbig kun som "anelse". Først i næste scene tydeliggøres symbolikken, når vi hører om Wotans store projekt med Walhal, som er bygget på tonen des (cis) og symboliserer hans



drøm om "Welterbschaft". Men denne drøm er en illusion; virkelig magt hører hjemme på c; dette antydtes i Ringmotivets og forklares nærmere i det umiddelbart følgende "Entsagungsmotiv", der kommer i t. 617 (efter at Ringmotivets cis-c fald er markeret endnu en gang i takterne lige forud): Kun den der forsager kærligheden kan opnå virkelig magt/forarbejde natur-guldet til Ring. Tonearten er her c-mol (i en overordnet e-mol-kontekst! – det er tydeligvis symbolikken, der er bestemmende for toneartsvalget), og tre gange bringer melodien faldet fra højtonen es ned til c; fjerde gang hæves es til e med efterfølgende Ringtoner. Denne bevægelse fra tonen es (via d) ned til c udtrykker symbolsk: Du skal forråde både naturen (=es) og kærligheden (=d, Freia, "guld-æblerne", jvf. note 10), hvis du vil have magt (=c). Wotan har faktisk forlængst, allerede forud for handlingens start, gjort begge dele: fældet verdens-asken og lovet Freia bort til gengæld for Walhal. Her i 1. scene handler det hele imidlertid ikke om Wotan, men om hans modpol/spejlbillede Alberich, som straks opfatter og realiserer budskabet fra Rhindøtrene: afsværger kærligheden for at få magten. 1. scenes slutning domineres af Entsagungsmotivets toneart, c-mol, der dog til slut forlades, og begyndelsens E<sup>b</sup>-klang (med det dybe kontra-es) vender tilbage og afslutter scenen ("tonal" indramning), nu vel at mærke som dissonans: ovenover ligger Ringmotivets i en transponeret udgave, hvis øverste og afsluttende terts ligger på E<sup>b</sup>7 og 9: **des og f**. Disse to toner, som i det følgende bliver symboltonerne for de to hovedpersoner, Wotan og Alberich, klinger ud som en toklang i hornene, kun tilsat Rhinens dybe es, – deres symmetriske midtpunkt.<sup>7</sup>

2.scene starter nu ved simpelthen at omdefinere denne Ring-terts (der ligger 1/2 tone højere end originalens c-e) til grundtone og terts i **Des-dur**, hvor Wotan's **Walhal**-tema introduceres – symbolet på hans magt. Den noget særprægede harmoniske overgang opfattes af Lorenz helt traditionelt (E<sup>b</sup>9 som DD til D<sup>b</sup>, med oversprunget dominant), men pointen er netop overspringelsen og "dissonans-snyderiet": E<sup>b</sup>9-klangen bliver uopløst hængende og Walhal-tonearten nås ved at fortrænge fundamentet (naturens E<sup>b</sup>-treklang) og bygge videre opad fra de overtagne dissonans-toner 7 og 9 helt op til 11 (kvinten i D<sup>b</sup>). Den førnævnte cis/c-symbolik får her en ekstra, rent musikalsk dimension: Walhal er bygget på en septim, som egentlig skulle opløses til c! Og i

7. Og det er netop disse tre toner, som afslutter tetralogien, men med ændrede indbyrdes dissonansforhold: det s. 1 nævnte slutmotiv i Gd forløser Wotans des fra at være septim over es. De tre toner bringes i et harmonisk forhold til hinanden ved i slutkadence-overstemmen at stå som 1.-2.-3. skalatrin i Des.

Wotans underbevidsthed rumsterer denne problematik: Ringmotivet over det dybe es vender tilbage; han registrerer det halvt i søvne t. 790-98, og straks efter bliver han vækket af Fricka på E<sup>b7</sup> med replikken: "Erwache, Mann, und erwäge!"<sup>8</sup> At Wagner helt ud i enkelte recitativakkorder benytter tonehøjde-symbolikken ses endnu tydeligere i recitativet, som begynder t. 826 efter at Wotan har afsluttet sin lange pateske Des-dur-retorik med en dertil passende kadence. Fricka kommer ind med "tørt" recitativ på en C-akkord og dernæst, på ordet "Freia", en A7, – hun har nemlig forstået sagens kerne: man kan ikke få både magt (C) og kærlighed (D)<sup>9</sup> ved at anbringe sig midt imellem; man er nødt til at vælge! Men Wotan vil ikke høre om Freia's D-dur og dens cis: kontrakt-motivet, som introduceres her over netop denne Freia-A7-akkord, går mod d-mol på nedadgående ren mol-skala, så cis erstattes af c. (Wotans dårlige samvittighed får ham længe til at omtale Freia i d-mol, selv om han udmærket ved, at hun hører til i D-dur.)

Kæmperne ankommer (t. 984) og fortæller med meget store bogstaver (unisont orkestermotiv i ff) Wotan, at hans des er en løgn og skal ned på c, samt at de er kommet for at hente d = Freia (frasens sluthøjtone i 7.takt). Og ved afslutningen af scenen, hvor kæmperne tager Freia med sig som pant (takterne forud for snittet t. 1669) vender startens c-des-markering tilbage, nu som en ostinat vippe-figur [det er en af Loges utallige frækheder; den trippende figur, der går i stå, har foruden sin rent tonemaleriske effekt: kæmpernes "stapfen" og "talpen", tillige en ironisk tone-symbolsk betydning: Wotan der ikke véd, hvilket ben (des eller c) han skal stå på]. Både start og slutning står i f-mol, og indramningen af afsnittet er her altså også traditionel-tonal (hvilket Lorenz naturligvis hæfter sig ved). Men den er mere end det, for det er enkelttone-kombinationen des-c, der er den konkrete markør for formindramningen og som udtrykker scenens bærende tonesymbolske indhold, – den som styrer en stor del af detaljerne. Lorenz' påstand (s. 24) om et overordnet symmetrisk anlæg i afsnittets tonearter (f/F-D-fis-D-F/f) er, trods detail-problemer, en rimelig beskrivelse, men den

8. Wotan vågner, men fremmaner igen sin Des-dur-borg (et lidt "fortumlet" kontraktmotiv fører fra es en none ned til des, – han forsøger søvnt at få byttet om på dissonansforholdet imellem de to toner!). Fricka er klar over det uholdbare i denne Des-dur; begge hendes replikker t. 789 og 799 åbner med dim-akkorder indeholdende et c (som orkesterfiguren begge gange dramatisk kombinerer med ges) og hendes allerførste tone er et c.
9. A7 bruges næsten fast på ordet Freia (854, 956) indtil hendes "rigtige" toneart, D-dur, slår igennem (se note10). Det er naturligvis akkordtertsen cis, der sammenholdt med det enharmoniske des er tonesymbolsk interessant som udtryk for Wotan's dilemma: valget imellem D og C.

giver ingen forklaring på, at netop disse tonearter er de centrale (for slet ikke at tale om alle de mærkelige tonale udsving, som sker indimellem). En foreløbig grov-forklaring på tonearternes symbolik og sammenhæng er flg.: kæmpernes F-dur (og f-mol) står i forbindelse med Alberich, hvis hovedtone er f og hovedtoneart b-mol (forbindelsen tydeliggøres i kæmpernes afskeds-salut (t. 1631-38), hvor to centrale Alberich-akkorder foregribes: C<sup>11(b9)</sup> [Alberichs "fingerring"] og F<sup>♯</sup> [Tarnhelm-akkorden], jvf. senere). Valget af D-dur som Freia-toneart<sup>10</sup> skal ses i lyset af det kromatiske skråplan. Wotan bevæger sig nedad: bruddet med naturen (Es) og kærligheden (D), Walhal-snyderiet (Des), alt sammen med magten (C) som mål, men med forbandelsen/undergangen (h) som resultat. Endelig er fis-mol/Fis-dur symboltoneart for Loge. Det dobbelt-kønnede er en del af karakter-tegningen, ligesom hans gennem-kromatiske tematik, der viser ham som ubestemmeligt glidende i alle retninger. Og dette er præcis, hvad Wotan skal bruge ham til: at søge i alle retninger (på samtlige kromatiske trin) for om muligt at finde noget, som kan erstatte Freia som betaling til kæmperne. Udgangspunktet for Loges søgen er naturligvis Wotans dilemma-tone cis/des, Loges kvint og begrundelsen for valget af hans toneart (jvf. omtalen af Loge-motiverne nedenfor). Wotan har satset på, at cis<d (A7-D) var muligt (:at bevare Freia), men Loges søgen har været "umsonst" (på C-akkord t. 1332): intet kan erstatte kærligheden; Wotans kærlighedsafkald til fordel for magten kan ikke gøres om.

Det synes således at være enkelttone-symbolikken omkring des/cis og de to nabotoner d og c, som forklarer valget af scenens overordnede tonearter; en funktionstonal forklaring findes ikke. Og i selve kæmpe-afsnittet som formal helhed ser vi et typisk eksempel på, hvorledes Wagner indrammer et afsnit med symbolbærende toner, som sammenfatter dets hovedindhold og konklusion: des<c.

Også på detailplan gør denne enkelttone-symbolik sig gældende – her nogle få karakteristiske eksempler: 1) Da Wotan siger, at han ikke har til hensigt at udlevere Freia (t. 1024, meloditone d på Freia) svarer Fasolt (1030) på tre akkorder med ges/fis (den senere forbandelses-

10. Freia-motivet introduceres – i uoverensstemmelse med Wagners normale praksis – ikke i sin symboltoneart; Fasolt bringer det første gang i A-dur (t. 1017, med cis på "Freia", jvf. note 9) og siden på d-mol (t. 1081), før det (t. 1093)definitivt slår igennem i D-dur (sammen med det andet Freia-motiv, Guldæblemotivet). Et andet motiv, som forbindes med Freia (og som har samme optakts-figur) er det såkaldte "Flucht-motiv"; dette blev introduceret i e-mol t. 981 og henviser ikke til Freia som kærlighedsgudinde, men til hendes (og senere andres) flugt fra "Ring-kræfterne", jvf. de betonedede toner i motivet c-a-fis-e (eller forsåvidt motivets totale toneindhold, som er lig H<sup>11</sup>-tonerne) og F<sup>♯</sup>-akkorden bagefter.

tone, ringmotivets bundtone) som fællestone og bevægelsen c-des-d (jvf. unisono-motivet fra kæmpeoptrinets start) som vokalhøjtoner: "Sinnst du Verrat, Verrat am Vertrag", med des på Verrat og d på Vertrag.

2) Loge kommer (t. 1184); i takterne forud har Freia opgivet ethvert håb: "Wotan verlässt mich" på A(b9) med cis suspenderet, og kun Fricka fastholder håbet ved i sidste takt inden Loge kommer at bringe opløsningstonen cis. Denne fastholdes nu som fællestone i modulationen over til Loges ankomstakkord F#. De motiver, der knytter sig til Loge, går kromatisk søgende op og/eller ned fra dette cis: Feuerzauber-motivet, t. 1192, selve Loge-motivet, t. 1195, og Loge-trillen, der t. 1201 står og svirrer omkring cis og de to nabotoner.

3) Selve den såkaldte "Loge-fortælling" starter t. 1321 med et markant cis-c- fald: Wotan har med en A-dur-kadence spurgt til Loges søgen efter en Freia-erstatning, og Loge starter fortællingen med at negere Wotans forhåbningsfulde cis med et c: Am. Lorenz indordner hele fortællingen i D-dur, men dette er en tilsnigelse. D-dur kommer netop først ind med Loges lyriske lovprisning af kærligheden ("Weibes Wonne und Wert"-motivet, t. 1398). Dette motiv får senere en vigtig ledemotiv-status som en slags afledt eller varieret "Entsagungsmotiv" (kærlighedsafkaldet; Fricka har demonstreret slægtskabet t. 901-2). Men der er en vigtig forskel mellem de to motivers symbolik, som kommer til udtryk i deres tonehøjder: Entsagungs c-mol udtrykker kærlighedsafkaldet som den nødvendige betingelse for magten, mens Loge med Weibes Wonne-motivets halvslutning på A-akkorder (motivets akkorder er Gm7-A – eller på det lyriske højdepunkt t. 1358: E9-A) formulerer, at der er tale om et åbent spørgsmål, et valg, – og at det "naturlige" valg er A (cis)<D, dvs. kærligheden. Loge har faktisk kun fundet én, nemlig Alberich, som har fravalgt kærligheden til fordel for magten: "Nur einen sah ich", t. 1376, på C-akkord.

I 2. scene's afsluttende optrin står guderne tilbage uden Freia og må høre på Loges sarkastisk dystre Götterdämmerungs-profeti. Starten skal analyseres lidt nærmere, idet jeg her vil vise med et konkret eksempel, hvordan man delvis på Lorenz' egne præmisser, men med inddragelse af symbolbærende strukturer kan nå frem til en relevant og korrekt analyse. Hele optrinet, t. 1669-1803, udgør i Lorenz' terminologi en "periode" (Rh.Periode 12, se Lorenz 24, s. 222), med e-mol som den overordnede tonalitet. Dette er for så vidt korrekt, men hans teori (tonearts-korrespondens imellem periodestart og -slutning) tvinger ham til at opfatte de første 6 takter som en "indledningsharmonik", der

står udenfor form-og tonalstrukturen; og dermed går han lige fra starten forkert af hele form-ideen og dens dramatisk/symbolske pointer. Hans inddeling af, hvad han opfatter som første formdel (1669-1710) er: 6 takter (indledning), derefter barform 6+6+23; og dette er simpelt-hen forkert, for de 6 "indledningstakter" er en integreret del af en ganske anden barform, der hedder (helt forfra) 18+13+18. I argumentationen for dette synspunkt falder absolut-musikalske og symbol-strukturelle synspunkter sammen: 1. Stollens 18 takter starter med, at kæmpernes slut-c spaltes i D<sup>b</sup> (Walhal-akkord) og en bastone på noteret h, – en "fejlnoteret septim"; men notationen er ikke tilfældig, for den nedadgående septim-spænding sætter sig ikke igennem: h'et vil ikke opløse sig, – det er så at sige Wotans D<sup>b</sup>-klang, der må flytte sig, mens h'et sætter sig igennem som orgelpunkt under hele 1. Stollen (bortset fra et forbigående fald til a i forbindelse med "Dämmer-akkorderne"). 2. Stollen gentager stort set den første, men 1/2 tone lavere: startakkorden rykker fra D<sup>b</sup> ned på C (nu med en korrekt noteret, men stadig uforløst septim i bassen). Fra 11. takt i forløbet sker nogle forkortelser i forhold til 1. Stollen: vi skulle bl.a. have haft en ren E<sup>b</sup>-klang, men får den ikke! Og før var der 4 takter med "Dämmerakkorder", nu kun to, men de står på den korrekte tonehøjde, 1/2 tone lavere, og fører direkte til Abgesang (t. 1700). Denne fortsætter logikken ved at starte yderligere 1/2 tone lavere med H-akkord (m.7 i bassen); dog er H nu udvidet med b<sup>9</sup>, og grundtonen h indføres forsinket, – med "Wehe"-motivet! (Overgangen til Abgesang sløres af sammenfaldet med Dämmermotivets anden akkord, D<sup>#0</sup>; men enhver overordnet synsvinkel må nødvendigvis lægge snittet her alligevel). Abgesangs start er struktureret ligesom de to Stollen med 4 takter H<sup>(b<sup>9</sup>)</sup>, derefter faldende dim-akkorder 3 gange 2 takter (dog 1/2 tone "for højt") frem til pointen i 11. takt: indsatsen af et "falsk" guldæble-motiv, som i virkeligheden er et antydet Ringmotiv på originaltonehøjde F<sup>#0</sup>. Loge er raffineret flertydig på dette sted: På overfladen fortæller han ironisk, at Gudernes svækkelse skyldes savnet af Freia's guldæbler, men under overfladen (på tonehøjderne) handler denne barform igen om Wotans kromatiske nedtur fra D<sup>b</sup> til C til H(9b) = Ringen; undecimen e kommer netop på "guldæblemotivet", kombineret med de øvrige Ring-toner. Men Loge lader akkorden have grundtone på d, så F<sup>#0</sup>-tonerne bliver en lang (7 takter) dominant-noneakkord mod G t. 1717. Her starter næste formdel (=Lorenz' "Mittelsatz") ved at tvetydigheden i guldæblemotivet fjernes; det kommer nu i sin oprindelige tonika-stilling. Men at D<sup>9</sup>-versionen forud antyder ringmotivets via tonehøjden kan



der argumenteres for også ud fra hele scenens konklusion: den foregriber Wotans slutreplik, hvor han på de samme toner og et lidt tydeligere Ringmotiv (t. 1797) beslutter at tage til Nibelheim for at erobre Ringen.

Lorenz kunne selv have lavet denne analyse, hvis han havde haft et mindre snævert begreb end toneartsbegrebet som formdannende grundprincip. I min analyse kunne barformens "tonale" lukkethed gøres til en pointe: referencen mellem startens bas-h ( $D^b$ - "septimen") og Abgesangs H( $b9$ ) med dens kamuflerede ringmotiv over "forkert" bastone. Hermed antydes en bestemt orden i det symbolske tonemateriale: Ringen står på Wotans septim og fremkommer automatisk (!) hvis man forlænger den logik, som Wotan har bygget Walhal efter (se side 193).

I 3. scene, Nibelheim-scenen, indføres en række vigtige nye tonehøjde-symboler i forbindelse med Alberich: hans symbol-toneart er **b-mol**, men med f (kvinten) som hans klart dominerende enkelttone.<sup>11</sup> Alberichs Ring, – den konkrete "finger-Ring", som han har smedet og som giver ham den absolutte magt, symboliseres af en  $C^{11}$ -akkord med lille none (Alberichs "finger-Ring" ligger altså 1/2 tone over den  $H^{11(b9)}$ -akkord, som Ringen som fænomen eller begreb hører til på).

Sammenhængen mellem disse Alberich-symboler er tydelig;  $C^{11}$ -akkordens toner er (læst oppefra, jvf. note 11): f-des-b-g-e-c, altså  $B^b$ m med "grundtonen" f øverst, C [magten og dominanten til f] underst).

Også sammenhængen i forhold til Wotan er klar: Alberichs og Wotans tonearter er indbyrdes parallelle (hvilket allerede Lorenz bemærker) – de to hovedpersoner og modpoler betjener sig af samme skala (de er to alen ud af samme stykke!). Men parallellen er langt mere dybtgående:  $D^b$  og  $B^b$ m er spejlsymmetriske akkorder omkring tonen es: "Licl:t- und Schwarz-Alberich", som modpolerne også kaldes, har fjernet sig nøjagtig lige langt i hver sin retning fra værkets udgangspunkt, den rene natur. Dette spejlsymmetri-synspunkt har vidtrækkende konsekvenser for hele værkets materiale-organisation og vil blive uddybet i nedenstående Tarnhelm-ekskurs. Foreløbig skal blot konstateres, at Alberichs og Wotans "grundtoner" des og f (de to fællestoner mellem  $D^b$  og  $B^b$ m) ligger lige langt fra es. Symbolikken

---

11. Der er en lang række træk i Wagners harmonik, som påfaldende minder om Riemann's senere spejlingsteori (den "duale molteori", iflg. hvilken molakkorden har grundtone på kvinten). Overhovedet synes Wagners tankegang at være, at akkorder kan forstås opadgående og nedadgående; Ring-motivet er f.eks en nedadgående akkord: e-c-a-fis; hvis den spilles bagfra som opadgående akkord fås forbandelses-motivet (forskellige og alligevel det samme). Det vil føre for vidt at uddybe nærmere her. Lorenz (24, s. 15, note 1) nævner fænomenet.



omkring de to toner (+es) fremhæves kraftigt i scenens hovedmotiv, "smede-motivet" med dets ostinat udhamrede rytme-motiv på f-des-es-f.

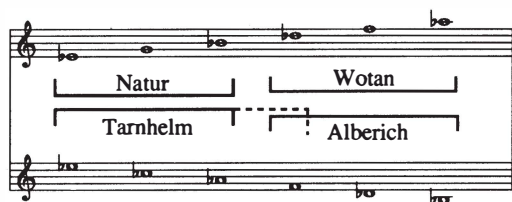
Men der er et meget centralt Alberich-symbol mere, hvis sammenhæng med det øvrige er vanskeligt gennemskueligt: Tarnhelm-motivets mærkelige akkord-progression, som næsten fast (der optræder kun ganske få og forklarlige transpositioner af dette motiv) står på tonehøjden  $A^b m - F^b m - C^b$  (som regel uden tertsi!), henhv.  $G^{\#} m - Em - H$ . Naturligvis – som man kan læse i enhver operafører – er den tonalt mystiske progression i dette akkord-motiv et traditionelt tonemalerisk udtryk for dølgehjelmens "overnaturlige" kraft: den sætter Alberich i stand til at skjule sin identitet, at skifte skikkelse (og dette er en del af hans magt, men bliver samtidig hans ulykke). Men det musikanalytiske spørgsmål, som i vores sammenhæng er relevant, er: hvorfor vælger Wagner netop disse akkorder, og hvilken sammenhæng er der med den øvrige tonehøjde-symbolik? Motivets måltone – og fællestone for de tre akkorder – er h; men progressionen kan ikke funktionstonalt indordnes i nogen toneart.<sup>12</sup> Derimod kan man ud fra strukturelle og tonehøjde-symboliske synsvinkler forklare dets udformning meget præcist, men dette kræver en betragtning som går ud over Rheingold.

**Tarnhelm-ekskurs:** I Götterdämmerung afsløres det, at der under Tarnhelms  $A^b m$ -akkord skal underforstås et f (Alberich-tonen):<sup>13</sup> Tarnhelms  $A^b m$  er altså i virkeligheden (eller: viser sig at være) en kamoufleret  $F^{\theta}$ -akkord, dvs. den halvformindskede firklang en halvtone under Ring/Fluch-akkorden  $F^{\theta}$ . I Gd. bruges  $F^{\theta}$  markant i forbindelse med Alberich-sønnen Hagen; dennes såkaldte Wacht-monolog, Gd. I,2, fra t. 870 har fx.  $F^{\theta}$  som tilbagevendende hovedklang og starter med progressionen  $F^{\theta} - F^b m - C^b$ , dvs. Tarnhelm-akkorderne, men her indenfor en overordnet es-mol-tonalitet! Og netop  $F^{\theta}$ 's "naturlige" (diatoniske) tilhørsforhold til es-mol (som II7) giver en del af forklaringen på tone-

12. Boulez (Mack 78, s. 246) påstår: "Das Tarnhelmmotiv... steht immer in gis-Moll; wie mit einem absoluten Gehör hört man diese Tonart heraus, die einer Signalfarbe gleicht". McCreless (82, s. 97) påstår derimod, at "B is the key of Tarnhelm". Og Lorenz (24, s. 164) indordner det i periodens overordnede b-mol som en  $(^{\circ}S)^{\circ}S$ , altså en udbygget  $A^b m$ . Hvordan man skulle opfatte de to første akkorders funktions-sammenhæng står der symptomatisk nok ikke noget om nogen steder!

13. Dette f er aldrig direkte med i akkorden i Rheingold, men kombinationen  $A^b m/f$  antydes adskillige gange, se især den emfatiske form-afsluttende  $A^b m$  akkord med f-optakt i t. 2008; akkorden optræder her isoleret, løsrevet fra Tarnhelm-videreførelsen, men dens formafsluttende placering netop i det afsnit hvori Tarnhelm introduceres gør det rimeligt at opfatte den isolerede  $A^b m$  akkord som Tarnhelm-"signalfarve". Se endv. t. 1968-69 og 2191, hvor regulære Tarnhelm-motiver fortsætter til f-akkorder.

højderne og symbolikken i Tarnhelm-progressionen: motivet forbinder es-tonalitet med h (eller ces)-tonalitet, og indeholder således i koncentrat dramaets hovedudvikling fra uskyld til forbandelse/undergang. Bevægelsen fra es til h (som vi i en helt anden udformning også så i forbindelse med Wotans "kromatiske skråplan" jvf. s. 173) får i Gd.s forspil en dominerende betydning, hvilket vi skal undersøge nærmere om lidt. Først skal det førnævnte (s. 176) spejlsymmetriske forhold imellem Wotans og Alberichs tonesymboler belyses, idet valget af Tarnhelms første akkord kun kan forstås ud fra dette symmetri-synspunkt.  $A^b m$  er spejlingsakkord til naturens  $E^b$ , – Tarnhelm er stjålet og korruperet natur ("overnatur" eller "u-natur"). Udvidelsen af  $A^b m$  til firklangen  $F^{\circ}$  er den logiske fortsættelse af spejlsymmetrien: f – Alberichs "grundtone" – er underseptim til es og modsvarer Wotans des, som er overseptim. Og endelig fortsætter tertsstabel-symmetrien med de to hovedpersoners tonika-treklange,  $D^b$  og  $B^b m$ :



Wotan og Alberich gebærder sig dybest set ens, og deres symbol-strukturer er derfor identiske: Licht-Alberichs tertsstabel går opad mod skyerne, mens Schwarz-Alberichs i nøjagtig intervaltro omvendning går nedad; alt sammen med værkstartens "naturtone" som spejlingsakse, – det punkt de begge bevæger sig væk fra, på samme måde, men i hver sin retning.<sup>14</sup>

Imidlertid er der endnu ikke i Rheingold noget direkte musikalsk belæg for at tale om, at Tarnhelm udtrykker en bevægelse fra es- til h-tonalitet (kun strukturelt antydes det via Tarnhelms  $A^b m$  [=omvendning

14. Josephson (79) har forsøgt at lave en analyse af bl.a. Ringen ud fra et tertsstabel-synspunkt; men den fungerer ikke. Argumentation og metode er for løs, og alt for mange påstande tvivlsomme eller forkerte. Jeg er kun stødt på én senere forsker, der refererer til Josephsons artikel, nemlig Newcomb (81, s. 51 f.). Her kritiseres tertsstabel-synspunktet for at være en ikke-hørbar konstruktion, med Wotans  $D^b$  som overbygning på Rhinens  $E^{\circ}$  som eksempel (og lige netop denne pointe er dog af Wagner udkomponeret særdeles hørbart ved overgangen til Rh.2). Og at tertsstabel-harmonik netop i Ringen (jvf. bl.a. hovedmotivets egenstruktur) spiller en fremtrædende rolle er evident. Spørgsmålet er hvordan fænomenet skal forstås (strukturelt/musikalsk og symbolsk), og her rammer Josephsons analyse ved siden af.

af E<sup>b</sup>] <h. Men i Gd.s forspil får denne bevægelse en helt overordnet betydning, hvilket signaleres lige fra starten med de to lange åbningsakkorder: E<sup>b</sup>m – C<sup>b</sup>, som i koncentrat sammenfatter hele forspillets tonale udvikling: begge dets to lange hovedafsnit, norne-afsnittet og Siegfried-Brünhilde-afskeden, begynder i es-tonalitet og slutter med h-tonalitet, og begge steder med Tarnhelms F<sup>ø</sup> som "krumtap".<sup>15</sup>

Indholdet i norne-afsnittet er forudsigelsen af, at naturødelæggelsen betyder verdens undergang. At es-mol-tonearten refererer til Rh-startens Es-dur er tydeligt, bl.a. ud fra det anvendte motivstof, og at Wagner bruger es-mol er der ihvertfald 3 gode forklaringer på (hvoraf de to sidste er de mest interessante): a) en traditionel formørkelses-effekt, b) at Tarnhelm-akkorden er hjemmehørende i es-mol [den bruges på fremtrædende steder, signalerende det kommende h], og c) at es-mol's terts er Ring/ Fluch-strukturens hovedtone, og også den signalerer h: den kommende verdensundergang. Overgangen til h-markeringer sker gradvis i slutningen af norne-afsnittet: 3 takters F<sup>ø</sup> (Tarnhelm) t. 274-76, F<sup>#ø</sup>-C (Ring/ Fluch-progressionen) t. 279-80, og endelig, da tråden brister, igen F<sup>#ø</sup>-C-F<sup>#</sup>(9b) (den fulde Fluch-progression; vedr. Fluch, se under 4. scene s. 185). Endelig afsluttes hele norne-afsnittet med kadence til F<sup>#7</sup> (h's dominant) med et efterfølgende 23 takter langt orgelpunkt på fis/ges, som derefter falder til f, og vi er på vej tilbage til es-tonalitet, nu Es-dur, hvor andet hovedafsnit tager sit udgangspunkt.

Valget af Es-dur for dette afsnit generede mig en tid, for hvad har denne kærligheds-historie (som i Sf III af mange grunde står i C-dur) med Rhinen og den rene natur at gøre. Jeg kunne godt finde et par lidt løse begrundelser: scenen udspiller sig ved Rhinen og afsluttes med en Rhinfart, som jo meget passende står i Es-dur; – eller: det er hovedpersonernes (endnu) ukorrumpere, rene kærlighed som understreges med denne toneart. Men to mulige forklaringer styrker langt fra altid et synspunkt; ofte antyder det snarere en for stor metode-fleksibilitet, som gør det alt for let at finde forklaringer (jvf. metode-diskussionen senere), og Wagner-litteraturen er fyldt med sådanne løst begrundede påstande om bl.a. symbol-tonearter. I dette tilfælde kan argumentationen for Es-dur dog kvalificeres yderligere ud fra overordnede stortonale synspunkter. Ved at vælge Es-dur her opnår Wagner: a) at de to

15. Bailey (77, s. 59) og McCreless (89, s. 276 ff.) har lavet udmærkede detailanalyser af dette forspil, delvis med inddragelse af tonehøjde-symbolikkens styringsfunktion, men uden at de overordnede sammenhænge bliver klarlagt. McCreless har et helt afsnit om "The third Norn and a Certain Chord" (s. 288), hvor han påviser F<sup>ø</sup>-akkordens vigtige rolle, men uden at være opmærksom på, at det drejer sig om Tarnhelmsymbolet.

“parallel-handlinger” i Gd.-forspillet forløber stortonalt ens, b) at Gd-forspillet med denne kraftige es/Es-markering etablerer en form-tonal reference til Rh-“forspillet” og derved samtidig en tonal parallel på værk-plan imellem Rh som helhed og Gd som helhed (Es<Des). Det sidste er et rent Lorenz-synspunkt (men ligefuldt korrekt og vigtigt), det første derimod kræver en nærmere redegørelse for, i hvilken forstand de to handlinger er parallelle, og hvordan det kommer til udtryk musikalsk. Kærlighedshistorien er for så vidt et lukket tonalt forløb, som afsluttes med Rhinfartens Es-dur, hvor Siegfried forlader Brünhilde; men i dens slutning “moduleres” brat (påfaldende!) til h netop ved hjælp af Tarnhelm-progressionen (t. 879-82), hvorefter h-mol bliver Gibichungen-miljøets toneart i den umiddelbart følgende scene, Gd.I,1. Og dette er et varsel helt parallelt med nornernes; es-h-bevægelsen udtrykker begge steder det samme: de sande og ægte værdier (naturen/kærligheden) vil bukke under for magtbegærets forbandelse. Et forvarsel herom får vi allerede midt i kærlighedsduetten, hvor Siegfried giver Brünhilde Ringen (som kærlighedspant!) på F<sup>#0</sup>-tonerne (t. 502; + talrige andre forvarsler!).

Herefter fastholdes h-mol som rammetoneart for 1. akt, og dette har i høj grad med Tarnhelm at gøre, men også med andre forhold, som jeg er nødt til at kommentere. Toneartens voksende udbredelse, som naturligvis generelt har med forbandelsens gennemslag at gøre, slører dens symbolværdi, hvis ikke man er opmærksom på de forskellige kontekstuelle struktur-baggrunde h-mol optræder på. Selv hos Bailey og McCreless (nogle af de bedste amerikanske forskere) støder man på udiskuterede påstande om, at både Fluch, Valkyrier, Tarnhelm og Gibichunger har h-mol som reference-toneart, og dermed er man ude i en helt diffus og upræcis forståelse af, hvordan Wagner arbejder. Det er ikke h-mol som toneart, der er symbolbærende, men måden, hvorpå en række symboler bevæger sig mod h, som er afgørende. Tarnhelms F<sup>0</sup>-Em-h/H er én af dem, forbandelsens F<sup>#0</sup>-C-F<sup>#7</sup>(b9) er en helt anden (men begge har ø-akkord som start!), mens Wotans valkyriers h-mol har sin baggrund i Wotans kromatiske skråplan med dens tre “magt-projekter”: Walhal i Des, den “store ide” med sværdet i C (jvf. senere, Rh,4) og endelig valkyrierne i h (Wk II). De tre helt forskellige måder at komme frem til h-mol på repræsenterer hvert sit symbolkompleks med dets specifikke symbolbærende enkeltakkorder. Det er naturligvis en fælles pointe, at de alle fører frem imod h-mol, og at disse h-mol-tendenser samles som i et brændpunkt netop i Gd.I, dramaets “peripeti”-akt. Jeg nævner nogle centrale eksempler fra Gd.I på forskellige

h-mol-repræsentationer, med angivelse i parentes af hvad h-mol står i forbindelse med: Gibichungen-komplottet (h-mol indføres fra Tarnhelm, jvf. ovenfor); Siegfried ankommer i starten af 2. scene i h-mol (Fluch), og hans "Blutbrüderschaft" med Gunther indrammes af h-mol (Fluch 637/712), selv om afsnittet overordnet står i B<sup>b</sup>-dur; i 3. scene har vi igen h-mol-indramning af Brünhilde/Waltraute-optrinet, 1037/1531, her primært som valkyrie-toneart,<sup>16</sup> mens 3. scenes anden halvdel, Siegfrieds forræderi, indrammes af Tarnhelm (1604<slutning i h-mol som resultat af Tarnhelm-progressionen).

Pointen i denne ekskurs var at vise, hvordan det vanskeligt gennemskuelige Tarnhelm-motiv skal forstås i forhold til de øvrige centrale symbolstrukturer, dels i forbindelse med Alberich-komplekset omkring tonen f (og den symmetriske modpol omkring Wotans des), dels i forbindelse med peripiti-tonearten h-mol.

**Ekskurs slut.** – Vi vender nu tilbage til Rh.s 3. scene.

Med Tarnhelms A<sup>bm</sup> forstået som en "ufuldstændig" F<sup>ø</sup>-akkord kommer det tonesymbolske kompleks omkring Alberich til at hænge sammen: F<sup>ø</sup> opad fra f, og C<sup>11</sup> (B<sup>b</sup>m+C) nedad fra f. Markeringerne af denne symbolik i 3. scene er så åbenlyse, at jeg vil nøjes med at opstille flg. hovedforløbs-skitse med en efterfølgende kommentar til de fremhævede detaljer (bemærk smedemotivets afsnitsdannende rolle, der betyder, at dets kærnetone f får en fremhævet, central betydning):

Forspil m. smederytme på f t. 1862; orgelpunkt f helt fra t. 1825.

Herefter b-mol indtil Alberich forlader scenen, t. 2017. Kadence F<sup>ø</sup>-E<sup>bm</sup>-B<sup>b</sup>.

Mellemspil (smederytme på f)

Wotan ankommer t. 2035; orgelpunkt på des som falder til c. (Mimesamtale i g)

Alberich tilbage t. 2234: smedemotiv på f, toneart b-mol. "Herrscher-ruf" C<sup>11</sup>-F.

Mellemspil over f-orgelpunkt, senere smederytme på f. Afsluttes med f < e.

16. men tillige med vigtige Tarnhelm-antydninger, se fx. scenens start, hvor vi efter trillen på h (først h-c, så h-cis, – her er det nemlig Brünhilde der står med valget imellem c og cis!) får akkordforbindelsen F<sup>ø</sup>. Em to gange og derefter videreførelse til H<sup>+</sup>. Motivet er ikke Tarnhelm, men dets variant, Zaubertrug; men tonehøiden repræsenterer Tarnhelm-progressionen (selvom tredje akkord er H<sup>+</sup>, der her tillige henviser til Brünhildes hojotoho-råb, jvf. t. 1043-44) og forvarsler afsnittets slutning/andet hovedafsnits start, hvor Siegfried i Gunthers skikkelse trænger ind til Brünhilde, t. 1604 ff.: "Verrat'!



Wotan><Alberich i a/A!

Efterspil m. ekko af smedemotiv (2775) og C<sup>11</sup> [G<sup>0</sup>/C], med f<e.

Den lange Wotan/Alberich-konfrontation, der slutter med Alberichs tilfangetagelse, udspiller sig stort set i a/A, undtagen når bestemte symboler som fx. Walhals Des-dur eller Tarnhelm sætter sig igennem i kortere afsnit. Oprinet indrammes af en f<e-markering (jvf. oversigten), som indvarsler magtskiftet: Alberichs f viger til fordel for et e, der i starten af 4. scene får sin symbolske præcisering: terts i C-dur og udtryk for at Wotan tror, at han har erobret magten, – tydeligst formuleret i C-dur-replikken t. 2873-84, men omslaget mod C sker allerede i mellemspillet mellem scenerne, t. 2795. Lige forud for dette snit (2783) får vi – som altid ved overgange – nogle helt centrale tonesymbolmarkeringer: "Flugt-motiv"-sekvensen, som sættes ind på C<sup>11</sup> (G<sup>0</sup>/C, Alberichs fingerring-akkord) opløser f til e (dissonans-opløsning, smlg. Wotans des!), og de følgende sekvensled opløser tilsvarende des til c og as til g, og endelig kadencerer der med B<sup>b</sup>m6-C. De to hovedpersoners fællestoner og respektive "grundtoner" des og f (+ de tilsvarende akkorder D<sup>b</sup> og B<sup>b</sup>m) opløses her ved overgangen til 4. scene til c-tertsen, Ringmotivets toptoner, – kampen handler om dem. Tonehøjdesymbolikken er her faktisk klarere end motiv-referencens mening (hvad henviser et "flugt"-motiv til her? – adskillige ledemotiv-navne er ganske forvirrende).

Men hvorfor udspiller denne Wotan/Alberich-konfrontation sig netop i a/A?<sup>17</sup> Rent beskrivende kan man konstatere, at det er faldet f-e (2320) ved samtalens start, som udløser a-tonalitet (e som dominant til a). Og at det er dominant-tonen e, som er symbolsk interessant, bliver tydeligt i scenens slutning, hvor e sætter sig igennem fra det øjeblik Alberich fanges af sit eget Tarnhelm-trick: t. 2731, hvor et dybt bas-e afløser Tarnhelms G<sup>#</sup>m (med den overlejlrede frø på E<sup>0</sup>), fra 2741 orgelpunkt på e og derefter smedemotiv på e, i stedet for på f (et ekko af motivet på f høres derefter i amboltene alene, inden føromtalte C<sup>11</sup>-akkord definitivt opløser f til e). At faldet f-e skulle have noget at gøre med Tarnhelm-progressionen (F<sup>0</sup>-Em) er naturligvis en dristig påstand, eftersom F<sup>0</sup> i Rh-Tarnhelm altid optræder uden grundtonen.<sup>18</sup>

17. Som toneart kan a/A siges at være det logiske sted for en konfrontation imellem to modpoler, der – hver sin vej – har fjernet sig nøjagtig lige langt fra es. Jeg meddeler dette synspunkt med forbehold, for jeg savner en konkret støtteargumentation, som kan bringe det i forhold til andre synspunkter. Men at Wagner generelt anvender spejlsymmetri som tankeform og konstruktionsprincip mener jeg dog er veldokumenteret i denne artikel.



De f-e-bevægelser, der er omtalt ovenfor, har ikke direkte noget med Tarnhelm at gøre. Men der er en forbindelse, og den er også udkomponeret af Wagner; argumentationen er flg.: Alberich fanges så at sige "midt i" Tarnhelm, på Em-akkorden, der jo har e både foroven (dis<e) og forneden (implicit f<e). Hans første forsvindingsnummer lykkes: Riesenwurm's overstemme hedder dis-e-dis-fis, dvs. Tarnhelm-overstemmens toner helt frem til fis (3. akkord); men næste forsvindingsnummer mislykkes: Frøen sidder fast på e, – bevægelsen når denne gang ikke frem til fis: en voldsom kamp over 4 takter imellem dis og e (t. 3741-44) resulterer i at e vinder. Og denne enkelttone-bevægelse er tydeligvis udvundet af Tarnhelms overstemme.

Sammenfatning vedr. 3. scene: I forbindelse med Alberich har vi set 3 forskellige tonehøjde-symboler, indbyrdes forbundne via tonen f: tonearten b-mol, finger-ring-akkorden C<sup>11</sup> (evt. G<sup>0</sup>/C) og Tarnhelm-akkorden A<sup>b</sup>m (F<sup>0</sup>) videreført til Em-H. Tonalt bevæger scenen sig fra b-mol mod a/A, men den afgørende tonesymbolik her ligger i enkelttone-faldet fra f til e, som er latent til stede både i Tarnhelm-bassen og i C<sup>11</sup> (som dissonans-opløsning), og som konkret-musikalsk fremhæves på vigtige steder, bl.a. som formsnit-markering. Det symbolske indhold af f-e-bevægelsen skal ses i flg. sammenhæng: Wotan er taget til Nibelheim efter Ringen (det generelle magtsymbol med c-e-tertsen øverst, jvf. tonehøjderne i slutningen af 2.scene). Ved at fange Alberich på f-e har han vundet første del af slaget (erobret tonen e), men anden del handler om des-c, hans eget dilemma (og dette fald kommer som nævnt ved overgangen til 4. scene, som starter i C, og hvor Wotan med magt tager ringen fra den bundne Alberich). Symbolikken omkring tertsen des-f, der falder kromatisk til c-e, har sin musik-strukturelle parallel i selve ringmotivet: den fulde Ring-seksklang har, læst ovenfra i Alberichs tonehøjde, f-des foroven og c-e i bunden. Med Wotans røveri af ringen flyttes c-e øverst og han får nu (selv om han forsøger at undgå det, jvf. senere) den "originale" Ring med h i bunden, H<sup>11(b9)</sup>; og netop den tonale udvikling fra C til h bliver en pointe i

---

18. Interpolationen af et f under Tarnhelms første akkord er naturligvis en ren abstraktion i forhold til den musikalske virkelighed i Rh. Sådanne er "farlige"; man skal kunne argumentere meget godt for dem, for at de er metodisk acceptable. Argumentationen (jvf. ekskursen) er først og fremmest baseret på flg.: a) F<sup>0</sup> bliver i Gd. almindelig som startakkord i Tarnhelm (og det er jo en velkendt praksis hos Wagner at starte med antydninger, som først senere klarlægges fuldt ud; "Ahnung"), b) interpolationen muliggør en forståelse af Tarnhelm i forhold til en lang række andre symboler (uden interpolation ser jeg ingen mulighed for at forstå denne akkord-progression overhovedet). Vedr. f-e se endvidere note 26.

4. scenes 1. hovedafsnit, hvor Wotan berøver Alberich Ringen og Alberich forbander den. Alberichs "Fluch" er et af de fundamentale symboler i hele tetralogien og skal omtales mere udførligt. Men først lige en kommentar til et par vigtige eller typiske symbolmarkeringer forud for indførelsen af Fluch-symbolet:

Wotan forlanger "den Hort" og "das Gold" for at slippe Alberich løs, og Alberich's ene hånd befries, så han kan bruge sin ring-kraft til at fremskaffe guld-skatten; vi får alle de originale Alberich-tonehøjder og motiver her, hvorefter Alberich beder om at blive løsladt (2988, "bezahlt hab'ich"): orgelpunktet på f falder til e, og på Em-H-G<sup>#</sup>m (en omstilling af Tarnhelm-akkord-rækkefølgen) beder han om at få sin hjelm tilbage.

Wotan forlanger Ringen, først henkastet på en D7-akkord, der med fis-a-c antyder 3 ringtoner (3008); først da Alberich vægrer sig ("Der Ring?" på et "uskyldigt" es) bliver Wotan helt præcis og forlanger (3014) Ringen på tonerne e-c-a-fis, dog uden at selve ring-motivet spilles; akkorden er Am6, S6 i e-mol-kadence (ét blandt talrige eksempler på, hvorledes et ledemotiv kan "være til stede" alene i kraft af sin symbolbærende tonehøjde).<sup>19</sup>

Alberich afviser at aflevere Ringen for at blive løsladt og tvinger dermed Wotan til at tage den med magt; den førnævnte kamp mellem e og dis fra 2741ff. vender tilbage (3087, rytmen den samme), men denne gang er det ikke e, som vinder, men – tilsyneladende ulogisk – Alberichs f, og en F<sup>o</sup> efterfulgt af F<sup>#o</sup> markerer stedet, hvor Wotan tager Ringen; derefter orgelpunkt på f under Alberichs "Entsagungs-motiv". Symbolikken er her vanskelig gennemskuelig, men inden jeg kommenterer den, er jeg nødt til at opridse fortsættelsen, som er nødvendig for forståelsen: Alberich kadencerer til F, Wotan hæver dennes kvint c til cis ("erhebt") og afslutter sin euforiske vokalfrase om sin nyvundne totalmagt på cis, der yderligere forstærkes af bassens cis; men akkorden er F<sup>#</sup>, som af orkestret videreføres til H. Her sætter Wotan ringen på sin finger samtidig med, at der under H tilsættes et gis, og et ringmotiv sætter ind på tonerne (nedad): fis-dis-h-gis-eis, dvs. på en ufuldstændig C<sup>#11</sup>-akkord, hvor nonen lige efter falder til b9 (smlg. det originale ringmotivs indførelse). Denne beskrivelse er allerede i kraft af udvælgelsen af tonehøjde-detaljerne på vej mod en tolkning: Både Alberich og Wotan forsøger at bevare deres identitets-toner

---

19. Forudsætningen for enhver påstand om, at en isoleret tonekonstellation eller enkelt-tone udtrykker et tonehøjdesymbol er naturligvis, at der kan argumenteres herfor ud fra tekst og/eller dramatisk sammenhæng).

på enhv. f og des/cis; ringens original-tonehøjde er åbenbart skræmmende for begge. Alberich har i samtalen forud advaret Wotan om, at der følger en forbandelse med, såfremt han røver ringen (advarslen understreges tonesymbolsk af fraseslut- og højtonerne f-e 3079/82); samt at hans (Alberichs) forræderi mod kærligheden var hans helt private anliggende og med ansvar udelukkende over for ham selv, mens Wotans (qua gud) vil være et forrædderi imod "alles was war, ist und wird". Alberich vil ikke betale sig fri, Wotan må tage ringen med magt, og det bliver i "original-versionen": han slipper ikke for den forbandelse, der følger med (det senere "Fluch-motiv" udtaler dette helt præcist, på de originale ringtoner, men faktisk har Alberich allerede her advaret Wotan ganske klart). Når Alberich bevarer sit f netop på det sted, hvor Wotan fravrister ham ringen, opfatter jeg symbolikken således, at han bevarer sin (moralske) integritet, mens Wotan endnu engang forsøger at snyde ved at lade sin nyerhvervede finger-ring have grundtone på cis og stor none.

Wotan slipper nu Alberich løs på samme tone, som den han fangede ham på, nemlig e (uden akkord). Tonens symbolværdi understreges af, at både Loge og umiddelbart efter Alberich bruger e på ordet "frei". Men Alberich ved godt, at han aldrig får sin frihed tilbage: "Bin ich nun frei? – Wirklich frei? (3118/20, begge gange "frei" på e).

Ud fra dette e starter nu opspillet til det for hele værket så centrale "Fluch-motiv", nemlig med det motivstof, der uheldigt betegnes som "Vernichtungsarbeit", og som t. 3117 starter med den formindskede treklang cis-e-g, med cis-g fastholdt under hele opspillet til Fluch. Motivbetegnelsen antyder at Alberich vil arbejde for at ødelægge Wotan, men dette er kun en overfladebetragtning; motivstoffets karakter er nervøst og uroligt (rytme, harmonik), en psykologisk karakterisering af magtbegærets forbandelse, som Alberich kender det fra sig selv. Han får ikke sin "frihed" tilbage, selv om Wotan har taget ringen fra ham; men Wotan vil arve denne forbandede, nagende følelse: Ringens herre vil blive dens slave, – dette er budskabet i både det nervøst-urolige "Vernichtungsarbeit" og i det truende Fluch-motiv, som følger efter (Alberich er ikke klar over, at denne proces hos Wotan allerede er vidt fremskreden; Wotan rammes ikke af Alberichs forbandelse, han har selv skabt sig den!). "Vernichtungsarbeit" og "Fluch" hænger tæt sammen: det første fører frem til det sidste som en lang dominantisk optakt. Fluch starter (3127) på fis og består af de fire nedadgående ringtoner, e-c-a-fis, men bagfra (forbandelsen er "bagsiden" af ringen) og derfor opadgående: fis-a-c-e, efterfulgt af et oktavgald på e og en

fuld C-dur-treklæng med g øverst, – alt sammen over et orgelpunkt på fis, og til slut med opløsning af C til F#(b9). Fluch betoner således stærkt tritonus'en fis/c, som også findes i ringmotivet, dog mindre artikuleret (men også ringmotivet har F#<sup>ø</sup>/C). Den tonale dominantpointe i "Vernichtungsarbeit" er flg.: Den fastholdte tritonus på g-cis kombineres med at Alberich hæver startklængens tredje tone, hans falske friheds e til eis (hans gamle f), mens øverste stemme trinvis arbejder sig op til h. Forløbet medfører "sære" akkorder, men slutklængens pointe er klar: akkorden er på samme tid dominant til både fis og c, den er både C#7(b5) og G7(b5). At de to hovedpersoners fælles forbandelse har tonen fis som hovedtone (starttone/slutakkord) fremstår her som det funktionslogiske resultat af, at Wotans des/cis er dominanttone og Alberichs f/eis er ledetone til fis. Men de samme to toner, hovedpersonernes des og f, har jo – som vi har set i det foregående – desuden en anden fremtrædende tendens, nemlig at falde en halvtone til C-dur-tertsen, – det symbolske udtryk for hovedpersonernes fælles magtbegær. Fis-C-polariteten i Fluch-motivet sammenfatter disse to forskellige videreførelser for hovedperson-tonerne (se nodeeksempel nedenfor), og udtrykker symbolsk, at magt og forbandelse hører sammen som to sider af samme sag. Og endelig er der en både materiale-logisk og symbol-logisk begrundelse for at udtrykke de to hovedpersoners fælles forbandelse på netop dette tritonus-interval: c/fis, nemlig symmetrien om tonen es, værkets udgangspunkt, som de begge har fjernet sig fra i et spejlsymmetrisk mønster:



Inden jeg forlader Vernichtung/Fluch-afsnittet skal jeg lige kommentere en vigtig detalje, nemlig den særprægede harmonisk vending, som bringes i afsnittets slutning på det førnævnte centrale tekst-sted: "des Ringes Herr als des Ringes Knecht", t. 3161-63.<sup>20</sup> Det drejer sig om en speciel akkord-progression: E<sup>0</sup>- G<sup>b</sup>, over et liggende dybt c. Vendingen

20. Det er formentlig begrebsparret Herr/Knecht, som er baggrunden for den traditionelle betegnelse "Frohn"-motiv om denne vending. Men rent motivisk er den imidlertid kun karakteriseret ved et halvtonefald, og de gængse motiv-analyser registrerer under betegnelsen "Frohn-motiv" også en lang række andre halvtone-fald ("Wehe"-motiver) med anden harmonisering og symbol-status; brugen af motivnavnet bliver dermed helt diffus og meningsløs. Det, som jeg betegner som Frohn-motiv, er udelukkende ovennævnte vending, som foruden at være harmonisk defineret har en række andre karakteristika m.h.t. rytme, klængfarve, stemmeføring, samt det at akkordforbindelsen altid bringes to gange.

blev introduceret i forbindelse med Herrscherruf t. 2291, men manglede dér bassens c. Dens mening tydeliggøres nu, både p.gr. af teksten og placeringen her i Fluch-afsnittet samt underlægningen med c under begge akkorder: Progressionen skal forstås som C-F<sup>#</sup>, og kan evt. tolkes som Alberichs før fornemmede, nu sikre viden om sammenhængen imellem magt og forbandelse. Men hvor E<sup>0</sup>-G<sup>b</sup> tidligere fortsatte i Herrscherruf på Alberich-ring-tonehøjden (G<sup>0</sup>-C-F), standses videreførelsen nu på en B<sup>b</sup>m-kvartsekstakkord, hvis bas-f (efter en melodisk "modulation") hæves til fis (F<sup>#</sup>(b9): Fluch's slutakkord),<sup>21</sup> hvorefter hele Fluch-afsnittet afsluttes i h-mol; – altsammen fyldt med/ styret af tonehøjde-symbolik (bemærk fx. den neapolitanske kadence med C-F<sup>#</sup>, som afslutter hele afsnittet). – Når jeg har gjort relativt meget ud af dette såkaldte Frohn-motiv skyldes det dels, at dets mening og sammenhæng med det øvrige tonehøjde-symbol-stof ikke er umiddelbart indlysende, og dels at det senere i tetralogien kommer til at spille en rolle på centrale steder i Sf og Gd; fx. optræder det som klimaks i alle tre akt-forspil i Sf – hver gang på samme tonehøjde trods forskellig tonal kontekst.

2. hovedafsnit: kæmperne. Alberich forsvinder og Loge modulerer skyndsomst fra h-mol til C-dur (3204). Loge har frem for nogen check på det hele, – også tonesymbolikken. Men det er en ironisk ment C-dur: Wotans "magt"; det h-mol-fis, som Loge fjernede ved modulationen, lader han dukke op igen i C-dur afsnittet i **DD9**-flader (bl.a. 3220 ff.): fis-a-c-e ("Fluch-akkord"), antydende at C-dur ikke er så uproblematisk, som Wotan gerne ville tro (men dog næppe kan tro; – under hele dette C-afsnit sidder Wotan i dybe tanker uden at sige noget, betragtede sin nye ring). Stedet er komponeret som parallel til det side 175 omtalte "guldæble-sted" og med samme tvetydigt ironiske pointe (smlg. desuden t. 3628: Loges helt tydelige ironi omkring fis<C).

Da kæmperne ankommer med Freia skifter hovedtonaliteten til **Es-dur** (i starten med kraftige indslag af c-mol), og bortset fra Erda-indskuddet i cis-mol, forbliver Es-dur overordnet gældende helt frem til det afsnit, hvor Fafner dræber Fasolt. Og Es vender kort tilbage igen lige efter denne ildevarslenende begivenhed, hvor Fricka idylliserende søger Es-dur genindført (3652 ff.), men afbrydes af Wotan. Lorenz sammenfatter hele dette 400 takter lange forløb til én stor Es-dur-periode (Lorenz 24, s. 188 ff.). Periodiseringen er for så vidt korrekt: Es-dur spiller en tilbagevendende rolle i afsnittet, og tonearten forlades først

21. Hævningen af f til fis kan. tolkes som Alberichs symmetriske modtræk til Wotans des-c. Se side 193.



definitivt med Wotan-replikken t. 3660 ff. Men meningen med denne disposition kan Lorenz ikke indfange, hvilket hans helt uantagelige formanalyse af perioden som "reprise-bar" demonstrerer. Dispositionen kan kun forstås ud fra tonehøjde-symbolikken.

En simpel tolkning af symbol-aspektet ved denne tilbagevendende brug af Es-dur her mod Rh.s slutning kunne umiddelbart gå i retning af, at guderne søger en løsning, som kan bringe den harmoniske uskyldstilstand fra værk-starten tilbage. Men det er mere komplekst, og det er nødvendigt at diskutere en række detaljer og referencer mere udførligt for at forstå nuancerne.

Es-dur indføres samtidig med at kæmperne ankommer, – eller mere præcist: det er Fasolt, der kommer med tonearten (3264).<sup>22</sup> Og han har en helt bestemt baggrund for det; det var nemlig ham, som i 2. scene (1061) indførte det såkaldte Vertragstreue-motiv (eller Riesenvertrag, som Lorenz kalder det) netop i Es-dur,<sup>23</sup> – det motiv som her i 4. scene vender tilbage i Es-dur (3276) som det dominerende kæmpemotiv. At den tonale reference har en betydning (dvs. ikke er tilfældig), anser jeg for givet, – men hvilken? Fasolt repræsenterer (som modsætning til Fafner) det naivt-uskyldige; hvis det havde stået til ham, havde han valgt kærligheden i stedet for magten. Og hans budskab til Wotan på Es-dur-stedet i Vertragstreue er, at kun gennem ærlighed og uskyld kan Wotan fastholde sin Gude-status; og hans magt (D<sup>b</sup> på selve ordet, 1052) er betinget af, at han overholder sine aftaler. Men også Fasolts Es-dur-uskyld bukker – naturligvis – under for magten: Han dræbes af Fafner, og afsnittet, hvori det sker, starter<sup>24</sup> med et orgelpunkt-skift netop fra es til c/fis(3589, bassens forslags-figur/Vernichtungsarbeit); det kulminerer med Fluch i h-mol og afsluttes derefter med tilbage-

22. Dobbeltformuleringen afspejler spørgsmålet: er de tonesymbolske valg udtryk for det "alvidende orkester" (som koret i den græske tragedie) eller udtrykker de enkelt-personernes aktuelle bevidsthed/forståelse i forhold til dramaets udvikling? Som det er fremgået af adskillige formuleringer i artiklen hælder jeg især mod den sidste opfattelse, men en nærmere diskussion af problemet får jeg ikke plads til her.

23. Afsnittet er blevet kaldt "Fasolts Mahnrede" (fra 1041); det rummer en påfaldende markering af es-tonalitet (både dur og mol). Disse es-markeringer er symbolsk uforståelige på dette tidspunkt, og jeg tager dem derfor først op nu. Carl Dahlhaus (83) har i en af de mest perspektivrige tyske Wagner-analyser påvist, hvorledes den "vandrende tonalitet" (Schönberg) i "Fasolts Mahnrede" (t. 1041-70) er lineært styret; funktions-tonaliteten er delvis erstattet af et andet princip (det jeg kalder "strukturstyring"). Interessant er, at de strukturstyrende toner i Dahlhaus' eksempel netop er des-c/es-d (Wotans kromatiske skråplan). Men sådanne overordnede, tonesymbolske begrundede, perspektiveringer ligger helt uden for Dahlhaus' rækkevidde og ambition, fordi han udelukkende (skræmt af Lorenz' eksempel) analyserer på detailplan.

24. NB: Snittet er "dobbelt": det musikalske snit ligger 5 takter tidligere, hvor konfrontationen mellem kæmperne faktisk starter og alle parametre undtagen tonehøjde-



venden til samme bas-markering (og motiv) på c/fis-figuren (3628; – hvorefter Loge igen, denne gang meget forbigående, drejer mod C: Wotans “lykke”!) Hele “mord-afsnittet” kan – ligesom kæmpeafsnittet – godt analyseres som funktionstonalt sluttet “periode” (i h-mol), men det er de nævnte tonehøjde-markeringer, som bærer symbolikken og styrer harmonikken; en h-mol-kadence optræder overhovedet ikke.

Wotans forhold til denne Es-dur er mere speget: da kæmperne ankommer er hans plan stadig at prøve at snyde dem: betale med guld, men beholde ringen. Der er intet dramatisk belæg for at tale om, at Wotan på dette tidspunkt forestiller sig en “Es-dur-løsning” (dette ændrer sig efter Erdas advarsel, jvf. nedenfor). Men den stadige vekslen imellem Es-dur og c-mol i afsnittets start kan evt. tolkes som udtryk for den generelle dramatiske situation, der jo handler om kærlighedsafkaldet (jvf. Entsagungsmotivets fald fra es til c; motivet optræder flere gange i afsnittet). Ophobningen af guld, der skal vise om det “ækvivalerer” med Freia, foregår i c-mol (3324 ff.) og med klare referencer (samme motivstof og tonehøjde) tilbage til c-des-(d)-symbolikken fra 2. scene (jvf. s. 172).

Men ækvivalens-prøven afslører, at Wotan er nødt til at aflevere også ringen, hvis der skal være balance i regnskabet. “Diesen Ring”, siger Wotan på en “uskyldig” E<sup>b</sup>-akkord (stedet er – også m.h.t. den forangående “ring-antydende” D-akkord – en parallel til 3008, hvor Wotan forlanger ringen af Alberich); og Loge demonstrerer endnu engang sit tonesymbolske vid ved at fortælle, at denne ring skal tilbagegives Rhindøtrene, og Ring-tritonus’en c-ges opløses harmonisk “indad” til des-f (A<sup>b9</sup>-D<sup>b</sup> på Rheingoldruf t. 3417). Wotan insisterer imidlertid på at beholde sit bytte (med tonehøjde-henvisning til Alberichs b-mol og C<sup>11</sup>-ring, t. 3431 m. efterfølgende c-orgelpunkt); – og dermed har han omsider utvetydigt valgt magten, selvom konsekvensen nu står helt klar: fravalget af Freia.

Men her griber urmoder Erda ind; og dette sker meget logisk i cis-mol,<sup>25</sup> for hendes ærinde er helt præcist at fastholde Wotan på hans

---

symbolet es<c/fis skifter. I de ret sjældne tilfælde, hvor det musikalske og det tonesymbolske snit ikke falder sammen, vil der være en helt speciel forklaring på dette. Pointen her er, at es-orgelpunktet bevares under den første replik, hvor den ærlige Fasolt starter konflikten ved at tale om “redliche Teilung”; først med Fafners replik skifter symbolet (smlg. den s. 2 omtalte Waldweben-start, hvor det musikalske snit også ligger før det tonesymbolske skift).

25. Wagners oprindelige notation er des-mol (SS i Es-dur, således indføres den faktisk). Hvorvidt omnoteringen til cis-mol udelukkende er sket af praktiske grunde, eller om der også ligger en symbol-overvejelse bag (cis som pegende væk fra c), kan ikke afgøres.

grundtone, dvs. forhindre det truende cis/des-c-fald (emfatisk formuleret på det tredobbelte "Höre!", hvor A-akkordens cis to gange falder til his i G<sup>#</sup>-dominanten, men tredje gang ikke). Og Erda får Wotan til at ombestemme sig – mod es-tonalitet! Da hun er forsvundet bliver hendes motiv hængende inde i Wotans hovede, men i es-mol; (det er det såkaldte "Werde-motiv" fra forspillet lange E<sup>b</sup>-klang, og som i Gd.s forspil genoptages som "Nornemotiv", igen i es-mol). Det gentages t. 3543, hvor det fortsætter til en kadence, han har lært af Erda: E<sup>b</sup>m-C<sup>b</sup>-F<sup>b</sup>-B<sup>b</sup>7 (I-VI-bII-V, smlg. Erda t. 3499 ff.), og videre frem til en klar Es-dur-kadence på Weibes Wonne-motivet. Beslutningen er taget: Freia skal blive, kæmperne kan tage deres ring! Wotan tror et øjeblik, at han med sit magt-afkald har genvundet ur-harmonien; den apoteotiske sammensmeltning af Freia-motiv og rhindøtrenes "Weia Waga"-melodi (3569, originaltonehøjde og es som orgelpunkt) udtrykker denne lykkelige følelse.

Men kæmpernes slagsmål og drabet på Fasolt gør en brat ende på illusionen; Wotan er rystet og vil tale med Erda igen, – søger hende i C-dur! (G7, 3648 ff.). Fricka bremser ham og prøver at fremmane Es-dur igen, – sågar Walhalmotivet får hun startet i Es-dur, men her afbryder Wotan hende og tager nu en markant afsked med Es-dur-illusionen: Fra Walhals <sup>o</sup>S (A<sup>b</sup>m, 3661) fortsætter motivet nedad som et ringmotiv,<sup>26</sup> der opadgående blandes med et Fluch-motiv på F<sup>o</sup>: de opadgående meloditoner er – rytmisk – ringmotiv, men fortsættelsen med oktavfaldet – netop på tonen es – samt videreførelsen til C<sup>b</sup> og F(b9) er Fluch. Luften er tyk af intensiveret, ildevarslende motiv- og ikke mindst tonehøjde-symbolik – "schwüles Gedünst", som Donner kalder det på F(b9)-tonen ges, der er påfaldende længe om at opløse sig. Donners replik er optakt til:

3. hovedafsnit: Afslutningen. Es-dur er hermed opgivet som mulig slut- og løsløsnings-toneart for handlingen. Donner forsøger ganske vist at fjerne den tunge luft og fremmane Es igen ved et imponerende tordenvej i B-dur, men resultatet bliver (skuffende): G<sup>b</sup> (3713, – og dermed er han tilbage på den tone han startede på, Fluch-tonen). Men G<sup>b</sup> er jo tillige Walhals subdominant, – og borgen dukker nu frem af skyerne; vejen derover ad Frohs Ges-dur-regnbuebro er ikke lang (både tordenvejret og især regnbuebroen udtrykker en demonstrativ har-

26. De to motiver er jo fra starten mistænkeligt ens: Walhal blev ved overgangen til 2. scene udviklet gradvis af et ringmotiv over es: Walhalmotivet startede så at sige på E<sup>b</sup><sup>11</sup> med as som toptone og f som den store none, der senere (i forbindelse med Wotans ring-røveri) falder til e. Det er denne udgave vi har her (naturligvis m.b9), og den dukker op igen i op i afslutningen, 3763, direkte i forlængelse af Walhal.

moni: overvejende durtreklange og ren diatonik; regnbuen er en ren G<sup>b</sup>-flade). Walhalmotivet i Des kommer t. 3733, og Wotan gør status over dagens begivenheder: Walhal står og skinner i aftensolen, – målet er nået. Men i orkestret glider Walhalmotivet over i et ringmotiv fra samme starttone (3763: fra as, dvs. E<sup>b11</sup>, se note 26), og Wotan erkender, at målet ikke blev nået problemfrit (“nicht wonnig ward sie [die Burg] gewonnen!"). Hele replikken tilbage fra E<sup>b11</sup>-ringmotivet (“Von Morgen bis Abend”) opsummerer dagens begivenheder symbolsk på bas-niveau: es<des<c, og i C-dur indføres nu et af tetralogiens hoved-motiver, sværdmotivet, som et rent orkestermotiv (som “anelse”, dets betydning klarlægges først i løbet af Wk). Men tonaliteten afslører meningen: Wotan – “wie von einem grossen Gedanken ergriffen” – har undfanget et nyt magt-projekt til erstatning for og beskyttelse imod den ring-magt, han har måttet overlade til Fafner. Det står naturligvis i C-dur,<sup>27</sup> og man kan diskutere om dette toneartsvalg er udtryk for klar-syn hos Wotan eller det modsatte; man kunne også – måske bedre – sige, at det “alvidende orkester” slet ikke giver ham noget valg (se note 22). C-dur'en bliver under alle omstændigheder et meget kort indslag i den Des-dur, som Guderne nu sætter deres lid til. Allerede efter 10 tak-ter fører Wotan c tilbage til des (på ordet Walhal; c kan som ledetone bruges til at stive Walhal af?), og der moduleres via B<sup>b</sup>m-G<sup>b</sup> tilbage til Des-dur, hvor en ny gennemspilning af Walhaltemaet starter (3793). En af slutningens form-pointer, som Lorenz har fat i (Lorenz 24, s. 195-96) er, at Walhal-temaet to gange gennemspilles i sin fulde helhed, men med afbrydelser/indskud (begge gange afbrydes temaet, da det er nået til F/f-stedet, for – efter indskuddet – at blive afsluttet med sit originale “coda-motiv”). Der er imidlertid ikke blot tale om indskud i en form-struktur, men om alvorlige forstyrrelser af Wotans verdensbillede og hans forsøg på at genoprette ro og orden i Des-dur. Specielt her i anden Walhal-gennemspilning, hvor tre indskud (hver på 16 takter) forstyrrer hans sjælefred: først Loge, som minder ham om Alberich-problemet (orgelpunkt f og C<sup>11</sup>-ringmotiv på “fast schäm' ich mich”, 3811), der-efter 2 indskud (adskilt af et forsøg på at få genetableret Walhal i Des), hvor rhindøtrene minder ham om, hvor guldet egentlig burde være. Det første i As bringer Rheingoldråbet på G7-A<sup>b</sup> (det stod oprindeligt på G9, eller rettere H<sup>0</sup><C). Det sidste og mest indtrængende af

27. Motivet gentages med Am som optakt til C-kvartsekstakkord; dette indgår i an-tydningen af sværdmotivets forbindelse til Fluch (C/ F<sup>#0</sup>). I Wk udbygges denne Am oftest med et fis: Am6 (= Fluch-tonerne, D-akkord foran C). Og Wk II starter direkte med sværd-kvarten g-c harmoniseret med Am6.

rhindøtrene klagende indskud er tonalt mere bemærkelsesværdigt: Rheingoldråbet starter her (3858) uformidlet efter en Des-kadence på dennes  $^{\circ}SS$  ( $C^b m$ , der "opløses" til  $G^b$ ), med oktavgald på ges i overstemmen (og efterfølgende toptone på det høje ces). Vendingen gentages mod slutningen på teksten "falsch und feig"; det er nemlig hvad Wotans Des-dur er, og ved at fortælle ham dette netop på  $C^b m$  henyder rhindøtrene dels til Gd.s førnævnte peripeti-toneart (h-mol), og samtidig demonstrerer de, med den direkte videreførelse af  $D^b$  til  $C^b m$ , en (ildevarslende) materiale-orden:  $D^b + C^b m$  giver  $D^{b(11, b9)}$  – den tonehøjde, på hvilken Wotan satte ringen på sin finger (jvf. side 184. Top-tonen er ges/fis!)

Men trods disse "mislyde" sætter Des-dur og Walhal sig igennem til slut, "beriget med det herlige sværdmotiv" (Lorenz) og til allersidst det ikke mindre herlige regnbuemotiv. Denne demonstrativt lange og pompøse Des-afslutning er imidlertid ikke blot en herlig, glansfuld afslutning og formal-tonal afrunding, det er snarere (således som den spilles af Boulez) et tomt larmende og gestikulerende forsøg på at gennemtrumfe et falskneri.

### 3. Sammenfatning, metodediskussion og konklusion.

Ringens ide- og handlingsmønster er i påfaldende grad bestemt af en række polære modsætningspar, som opstilles i Rheingold. De fundamentale er flg.: natur/"overnatur" (med bibetydninger: uskyld/skyld, skabelse/destruktion), Wotan/Alberich (Licht/Schwarz), kærlighed/magt. Og som vi så s. 178 i forbindelse med Tarnhelm (der som stjålet, forarbejdet, destruktiv "overnatur" sammenfatter modpolen til den rene natur i ét symbol), anvender Wagner et spejlsymmetrisk organisationsprincip i forbindelse med disse polers tonehøjdesymbolik. Synspunktet blev imidlertid ikke færdigbehandlet dér, idet jeg ikke ville belaste Tarnhelm-ekskursen yderligere; det skal derfor kort genoptages og afrundes. Hvis vi forlænger de to symmetriske tertsstabler i overensstemmelse med deres egen-logik fås flg.:

På Wotans septim (ces=h) starter Ringmotivets H<sup>11</sup>-akkord; og symmetrisk hermed har vi i "underrækken" Entsagungs-motivets c-mol. Disse to symboler er tæt forbundne (dog ikke polært, men som to sider af samme sag): kærlighedsafkaldet er forudsætningen for Ringens magt, og som jeg nævnte s. 171 introduceres de som en helhed: Ringmotiv< Entsagungs-motiv<Ringmotiv (t. 600-624) og med de to tonehøjde-symboler på H og Cm sammenstillet direkte. Stedet er tonesymbolsk uhyre centralt; det er også her ved Ringmotivets introduktion, at faldet cis-c ("syndefaldet") første gang antydes. Som det ses i nodeeksemplet har den opadgående tertsstabel efter sin egenlogik et cis i H<sup>11</sup>-strukturen; men ringmotivets cis<c bryder denne logik, og i stedet får vi med c en formindsket firklang over dis/es (som er rækkens første tonegentagelse): en E<sup>b0</sup>-akkord, som både under og over sig har en stor terts (Ring-seksklngen H<sup>11(b9)</sup> er altså symmetrisk om E<sup>b0</sup>). Den spejlsymmetriske konsekvens af cis<c-faldet er, at f'et i Alberichs "underrække" (symmetritonen til cis) hæves til fis. Og dette er jo netop den udkomponerede symbolske pointe: bruddet på den etablerede orden (tertsstablens egenlogik) sker netop på hovedperson-tonerne des-f: verdensordenen bringes ud af lave med Wotans Ring-røveri (des-c) og Alberichs svar herpå, idet han hæver sin grundtone fra f til fis og formulerer sin forbandelse herudfra (bevægelsen f-fis markeres som symbol i bassen netop hvor Wotan fravrister Alberich ringen, jvf. s. 184). Den værk-centrale Ring/Fluch-tritonus på c-fis opstår således ved, at hovedperson-tonerne drejer en halvtone til hver side i forhold til symmetriaksen på es. (Og vi så side 189 hvordan Loge med A<sup>b9</sup>-D<sup>b</sup> antydede, at denne drejning burde føres tilbage).

Brugen af spejlsymmetri som organisationsprincip for de polære symbolers tonehøjder må siges at være både nærliggende og naturlig; det mest forbavsende er næsten, at ingen hidtil har erkendt det. Men det er der bl.a. nogle forskningshistoriske forklaringer på: dels det i note 2 nævnte anti-Lorenz-hysteri, som specielt i Tyskland har blokeret



for studier i den retning selv hos en avanceret og moderne strukturorienteret analytiker som Carl Dahlhaus, og dels den traditionelle musikanalyses fremmedhed og skepsis overfor abstrakte, strukturelle (såkaldt "spekulative") synsvinkler. De relativt få tidlige analyseforsøg af denne type (bl.a. af førnævnte R.Reti) blev stort set betragtet som modernistisk inficerede overfortolkninger.<sup>28</sup> Og kritikken havde let spil, for der var oftest tale om løst dokumenterede detail-iagttagelser fremlagt uden metodisk stringens;<sup>29</sup> men senere – i løbet af 80'erne – begyndte der at komme flere og bedre underbyggede analyser af denne type, især i USA, hvor bl.a. Schenker-traditionen synes at befordre sådanne synsvinkler.

Inspirationen og ideerne til denne fornyelse synes i vidt omfang at være skabt af Robert Bailey, som i 1977 afholdt et banebrydende Wagner-seminar og udgav artiklen om "The Structure of the *Ring*" (Bailey 77). Hans udgangspunkt er spørgsmålet om Ringens stortonale organisation på basis af "associative tonalities" og de fikserede tonehøjder for en række motiver. Lorenz-synsvinklen er dermed kommet konstruktivt på dagsordenen, og i sine konkrete betragtninger kommer Bailey i realiteten ikke med ret meget nyt i forhold til Lorenz;<sup>30</sup> men modsat Lorenz bliver synspunkterne tematiseret og argumenteret igennem, hvorved en række vigtige pointer præciseres (specielt i Gd.-analysen; i Wk. fungerer den Lorenz-overskridende forklaring på fis-mol i "Todesverkündigung" som midtpunkt mellem d og b ikke; den nødvendige støtte-argumentation mangler. Forklaringen på denne fis-mol er en ganske anden).

I mere eller mindre direkte forlængelse af Baileys studier kommer en række artikler og afhandlinger. Af pladshensyn må jeg afstå fra en

28. Interessant nok kan allerede Lorenz' berygtede betragtning om, at Tristan står i E-dur (Lorenz s. 173) kun forstås som tilhørende samme kategori: et forsøg på at argumentere for en abstrakt-konstruktiv orden af strukturel karakter. Forstået som traditionel funktionstonal forklaring er den meningsløs: Tristan står absolut ikke i E-dur! Som strukturelt forklaringsforsøg rammer det derimod visse isolerede pointer, og "Ein mystischer Schauer" griber Lorenz (s. 179) i forbindelse med disse strukturelle opdagelser.

29. Poul Nielsen (63) har foretaget en præcis kritik og diskussion af metodeproblemerne i disse tidlige strukturanalyser. Han forholder sig her dog primært til de mere talrige forsøg på ren melodisk analyse.

30. Bailey's forsøg på at lægge distance til Lorenz (i sin note 10) fører ham direkte på afveje: Walhal og Wotan, Nibelheim og Alberich er symbolske identiteter, således som Lorenz implicerer. En overskridelse i forhold til Lorenz' teori er dog Baileys påstand om enkelttoners tonalitets-styrende rolle. Men han er kun i stand til at registrere isolerede eksempler på fænomenet, uden at kunne sætte dem ind i overordnede sammenhænge. Dette forsøger han i et vist omfang i den senere Tristan-afhandling (Bailey 85), men løber her til gengæld ind i et andet problem: Tristan-partiturets



nærmere kommentar og nøjes med at nævne de vigtigste Ring-bidrag: Kinderman 80, McCreless 82 og 89 samt Darcy 89 (af hvilke McCreless store Siegfried-afhandling er den fyldigste og virkelig en milepæl i den tonal-strukturelle Wagnerforskning, selv om den efter min mening indeholder en række fejlslutninger og metodiske problemer).

Bailey-”skolen” fokuserer meget på de symbolbærende tonearter, mindre på de absolutte tonehøjders betydning (uden dog at være blind for disse): Fluch står i h-mol, Sværdet i C-dur, Alberich i b-mol etc. Hermed forsvinder en række af de helt centrale tonehøjdepointer og struktur-principper, fx. cis/des-c-symbolikken, Alberichs f og dermed hele det spejlsymmetriske anlæg. En grundkonception hos Bailey er teorien om ”dobbelt-tonalitet”, som han har udviklet specielt i forhold til Tristans 1. akt, og som flere af ”eleverne” overtager.<sup>31</sup> Konceptionens teoretiske status forekommer mig problematisk, og indtil videre ser det for mig ud til, at den – i hvert fald anvendt på Tristan – mere fungerer tilslørende end afslørende i forhold til værkhelhedens overordnede organisationsprincipper (og dette hænger igen sammen med, at den overvejende er toneartsfikseret).<sup>32</sup>

Den mest perspektivrige og overbevisende ”tonalitetens”-analyse af et Wagner-værk er David Lewin’s Parsifal-analyse fra 1984. Hvorvidt Lewin har sin baggrund i miljøet omkring Bailey, véd jeg ikke; men hans måde at arbejde på tyder ikke på det. Hans analyse tager udgangspunkt i en nærlæsning af et enkelt afsnit (Amfortas’ bøn fra Parsifals 3. akt), hvor han først viser, hvorledes bestemte symbolbærende tonehøjder fungerer tonalitetens-styrende lokalt og derefter skitserer, hvorledes denne logik gør sig gældende på centrale steder i hele værket. Lewins analyse er kun en skitse på 14 sider, men argumentationen for den overordnede værk-logik er så stærk, at man ikke er i tvivl

---

centrale logik kan ikke analyseres på grundlag af 1. akt (+ ”Liebestod”) alene.

31. Baileys Tristan-afhandling udgives først i 1985, men allerede i sin upublicerede Ph.D.-dissertation fra 1969 er teorien om dobbelttonaliteten i Tristan formuleret. Jeg kender den kun fra Bailey 85 (og Bailey 79 i populariseret form), men hans elever henviser til dissertationen, fx. Kinderman 80, note 3.

32. Graham George’s (70) teori om ”Interlocking tonal Structures” kan i visse henseender minde om Bailey’s dobbelttonalitetsteori; men den er helt løs og ahistorisk. Anvendt på Wagner (Meistersinger, George 70, s. 53 ff.) indfanger den overfladisk-beskrivende visse relevante tonale dispositioner, men den forklarer intet. Wagners tonale organisationsprincipper er så omfattende og strenge, at enhver analyse – næsten uanset metodisk udgangspunkt – vil kunne nå frem til at formulere nogle af dem som isolerede lovmæssigheder. Problemet og den virkelige analytiske udfordring ligger i, at få så mange ”brikker” som muligt (alle?) til at falde på plads i ét mønster, en overordnet ”logik”. Det Wagner’ske ’værk’ følger sine egne, helt specifikke regler, som Hans Sachs – lettere omskrevet – formulerer det netop i Meistersinger.

om, at analysen er på det rette spor.

Jeg har refereret de vigtigste resultater fra denne ganske omfattende amerikanske forskning, fordi den i sin analytiske grund-ambition ligner mit eget projekt: forsøget på at finde overordnede organisationsprincipper for et værks harmonik og tonalitet. Denne ambition – formuleret så alment – kan imidlertid forfølges på helt traditionelle, funktionstonele præmisser (som hos Lorenz), og det er karakteristisk for USA-forskningen, at fx. Verdi indgår som et med Wagner nærmest sideordnet objekt for sådanne undersøgelser.<sup>33</sup> Mit eget analytiske udgangspunkt kan formuleres mere specifikt, nemlig som et forsøg på at vise, hvorledes Wagner anvender nogle "tonale" styringsprincipper (for valg af toner, akkorder, progressioner, tonearter), udledt af et overordnet system af bestemte symbolbundne (kombinationer af) tonehøjder i en fastlagt struktur, som er specifik for det enkelte værk. Dette styrings-system kan fungere på helt eller delvis på funktionstonele præmisser (Wotans Des er dominant til forbandelsestonen fis, som er dominant til undergangens h), men kan også overskride dem fuldstændig (Tarnhelm-progressionen mod samme h er ikke funktionstonal).

Der har været rejst mange kritiske indvendinger imod den slags analyser (både i forbindelse med Verdi- og Wagner-analyserne). Og noget af denne kritik er afgjort relevant, først og fremmest den, som påviser brug af for løse metoder ("elastik-metoder", hvorudfra man alt for let kan konkludere det man søger) eller for løs dokumentation og argumentation.<sup>34</sup> Men en meget stor del af kritikken har sit udgangspunkt i nogle lidt diffuse videnskabsteoretiske positioner, som her skal diskuteres nærmere, da de i høj grad kunne tænkes fremført i forhold til min undersøgelse. Det drejer sig om flg. to ikke klart adskillelige problemkredse:

1. Hørbarheden af de påståede tonehøjde-relationer og organisationsprincipper,

2. Intentionsproblemet: har Wagner faktisk tænkt i så konstruktivistiske baner?

Et af de tilbagevendende kritikpunkter imod Lorenz har været, at

33. En del af disse beslægtede Wagner/Verdi-analyser er offentliggjort i bogen "Analyzing Opera" (Abbate 89), hvor man endvidere i introduktionen får et godt referat af den omfattende metode-diskussion, som har været ført omkring disse analyser. Det vigtigste forum for hele denne tradition har været tidsskriftet 19th-Century Music udgivet af University of California. Den klart vigtigste metode-diskuterende artikel er offentliggjort her: Newcomb 81.

34. Se fx. Kermans (78) kritik af Levaries (78) Maskebals-analyse, som er korrekt i sin metode-kritik. Men først med Marcos (79) forlængelse af diskussionen løftes den ud over en ren common sense-filosofi.

tonearts-relationer over meget lange stræk ikke kan opfattes af øret (og dermed er irrelevante for analysen). Lad os tage fire forskellige eksempler som diskussionsgrundlag:

a) Des-relationen (Wotan/Walhal) imellem Rh.s slutning og G.d.s slutning.

b) Siegmund-handlingens indramning af d-mol (Wk.s start – 2. akts slutning)

c) kæmpeoptrinets indramning af f-mol, med sær-markering af des-c-tonerne.

d) Tristan forspillet indramning af tonekonstellationen f-as/gis-h-es/dis.

Relationen i a) strækker sig bogstaveligt over "flere dage"; ind imellem ligger både Wk, Sf og Gd med ialt ca. 14 timers musik i alle mulige andre tonaliteter. Ingen kan troværdigt påstå, at denne Des-relation kan høres (i ordets normale betydning). Men at den er tænkt som relation fra Wagners side demonstreres af motivstof m.v. (og det kan man jo høre!). Relationerne i b) og c) ligger med væsentligt kortere afstand, – og nogen kan muligvis høre dem, andre ikke (jeg selv kan, men kun fordi jeg véd de er der!); men disse er modsat a) ikke komponeret ud (ikke musikalsk tydeliggjort af motivstof, klangfarve el. andet). Endelig er d) en relation indenfor ret kort tid (ca. 15 min.), men ikke på toneart, kun på absolut tonehøjde, og den er næppe (?) til at høre, – alle musikalske parametre tilslører den.

Spørgsmålet om, hvilke af disse relationer der muligvis kan høres (af hvem) er futilt og umuligt at forholde sig argumenterende til. Derimod kan der argumenteres omkring "intention-problemet" (pkt. 2), nemlig hvorvidt der er tale om tilfældige eller bevidst planlagte referencer. Man kan her – statistisk naivt – forholde sig til, hvorvidt der er større eller mindre sandsynlighed for, at en identitet/reference kan være opstået "tilfældigt" (det er fx. helt usandsynligt, at d) er en tilfældighed). Analytisk relevant bliver referencen dog først, når man kan argumentere for, at den har en bestemt idé eller funktion i værket (hørbar eller ikke).<sup>35</sup> Indtil nogen overbevisende påviser dens idé, er den under alle omstændigheder uinteressant.

35. Man kan naturligvis vælge at begrænse sine analyse-synsvinkler til det, som kan høres og opleves direkte; og dette kan være helt naturligt og rimeligt i fx. pædagogiske sammenhænge, hvor meningen med analyse er at lære mennesker at lytte og opleve. Men som generel position er en sådan begrænsning uholdbar og anti-videnskabelig. Det er min overbevisning, at store dele af den tyske musik – fra (den sene) Beethoven og fremad – er (delvis) baseret på strukturstyrings-principper, som kun kan analyseres (og endnu kun antydningvis er blevet analyseret), hvis også ikke-hørbare organisationsprincipper inddrages.

Hvad der her er sagt om referencer på toneart eller tonehøjde gælder også fx. det påståede spejlsymmetriske organisationsprincip: Størstedelen af det kan næppe (?) høres (bevidst), men jeg forsøger at argumentere for, at det har en bestemt funktion og idé i værket (og jeg kunne også godt argumentere for, at det er lidet sandsynligt, at det er opstået som en tilfældighed).<sup>36</sup> Men her kommer en "krølle" på intentionsproblemet, for det modsatte af "tilfældighed" er ikke nødvendigvis "bevidst planlægning": jeg kan således ikke være sikker på (bevise), at Wagner har tænkt lige præcis i det spejlsymmetriske mønster, som jeg fremlægger; det kan principielt være opstået som et "biprodukt" (et afledt fænomen) i forhold til nogle andre ordensprincipper eller logikker (hvilket dog stadig betyder, at det bestemt ikke er tilfældigt). Jeg kan fx. ikke udelukke, at Wagner har arbejdet og tænkt udelukkende ud fra den opadgående tertsstabel fra es; Alberich-tonerne, omvendingsrækken nedad fra det høje es, ligger nemlig allerede her som et "tilbageløb" fra 8. tones es/dis (se node-ex. s. 193: omvendingen af de første 8 toner er lig krebsen. Jeg må hellere præcisere her, at jeg ikke opfatter Wagner som 12-tonekomponist, men jeg ser en række træk/musikalske tænkemåder, som peger i den retning!). Hele organisationen hviler på et uhyre simpelt grundprincip, hvis orden kan beskrives (og være blevet til) på flere måder, fx.: rækken består af dur-treklange, hvis grundtoner falder en heltone). Den deraf følgende orden er så omfattende (overdetermineret), at det ikke er muligt at afgøre konkret, ad hvilke baner Wagner faktisk har arbejdet og tænkt. Når jeg i fremstillingen har valgt at fokusere på spejlsymmetrien er det dels, fordi dette princip i selve sin musikalske idé svarer perfekt til dramaets grundlæggende polære struktur (med deraf følgende optimale tolkningsmuligheder); men først og fremmest fordi jeg mener, at man ud fra hele det musikalske anlæg kan argumentere stærkt for, at Wagner faktisk har arbejdet efter denne spejlsymmetriske model; flest "brikker falder på plads" ud fra denne antagelse.

Analysen har primært handlet om Rheingold og skulle naturligvis ideelt udvides til at omfatte hele Ringen. Men Rheingold er tetralogiens "eksposition", det er her det centrale stof fremlægges, og hvad der derefter sker skal forstås i lyset heraf. Nye personer og problemstillinger med nye symboler kommer ind i billedet, og nogle af de gamle symboler kan (lokalt) blive ændret af bestemte grunde (Wotan omtales i

36. Valget af Des/b for Wotan/Alberich-polariteten er fx. ikke blot et tilfældigt parallel-tonearts-par. Wagner kunne have valgt 11 andre par; men kun Des/b og G/e har symmetri om es.

Wk.I fx. altid i E, Siegfrieds nye sværd i Sg.I kommer til at stå i D etc.). Men hvordan alt dette skal forstås i lyset af "ekspositionen" må jeg vente med at belyse til en senere lejlighed.



# Litteratur:

En fuldstændig liste over relevant og benyttet litteratur ville omfatte langt over 100 titler. Nedenfor anføres kun den citerede litteratur samt det allervæsentligste af den øvrige. Tidsskriftet "19th Century Music", University of California forkortes 19.CM. Øvrige forkortelser er gængse eller gennemskuelige.

- Abbate, C./Parker, R.: *Analyzing Opera. Verdi and Wagner*. Berkeley 1989. University of California.
- Bailey, Robert: *The Structure of the Ring*. 19.CM, 1977, s.48.
- Bailey, Robert: *The Method of Composition*. in: Burbridge 79, s. 269.
- Bailey, Robert: *Richard Wagner, Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde*. New York 1985.
- Blümer, Hans: *Über den Tonartencharakter bei Richard Wagner*. München 1958 (Diss.).
- Bonde, Lars Ole: *Kunsten og revolutionen*. Aarhus, 1979.
- Brinkmann, Reinhold: "Drei Fragen stell' ich mir frei". Jb.d.St.Inst. f.Mf.5, Berlin 1972, s.120.
- Burbridge, P./Sutton (ed.): *The Wagner Companion*. New York 1979.
- Cooke, Deryck: *Wagner's Musical Language*. in: Burbridge 79, s.225.
- Cooke, Deryck: *I saw the World end. A Study of Wagner's Ring*. New York 1979.
- McCreless, Patrick: *Wagner's Siegfried*. Ann Arbor 1982.
- McCreless, Patrick: *Schenker and the Norms*. in: Abbate 89, s.276.
- Dahlhaus, Carl: *Wagners Begriff der "dichterisch-musikalischen Periode"*. St.z.Mg. bd 1, 1965, s.179.
- Dahlhaus, Carl: *Wagners dramatisch-musikalischer Formbegriff*. An.Musicologica 11, 1972, s.290.
- Dahlhaus, Carl: *Zur Theorie der musikalischen Form*. Arch.f.Mw. 1977, s.20.
- Dahlhaus, Carl: *Tonalität und Form in Wagners "Ring des Nibelungen"*. Arch.f.Mw. 1983, s.165.
- Darcy, Warren: *The Genesis, Structure and Meaning of the Rheingold Prelude (Creatio ex nihilo)*. 19.CM 1989, s.79.
- George, Graham: *Tonality and Musical Structure*. New York, 1970.
- Gloehde, W.: *Zum Verhältnis zwischen den Anfangs- und den Endtonarten in Wagners Musikdramen*. Musica 5 1984, s.429.
- Josephson, Nors: *Tonale Strukturen im musikdramatischen Schaffen Richard Wagners*. Mf. 32, 1979, s. 141.
- Kerman, Joseph: *Viewpoint (Levarie, Key-relations in Opera)*. 19. CM 1978, s.186.

- Kinderman, William: *Dramatic Recapitulation in Götterdämmerung*. 19.CM, 1980, s.101.
- Kinderman, William: "Geheimnis der Form" in *Richard Wagners Tristan*. Arch.f.Mw. 1983, nr.3., s.174.
- Kurth, Ernst: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*. Berlin 1923
- Levarie, Sigmund: *Key Relations in Verdi's "Un Ballo in Maschera"*. 19. CM, 1978, s.143.
- Lewin, David: *Amfortas' Prayer, - The Role of D in Parsifal*. 19. CM, 1984, s.336.
- Lewis, Christopher: *Mirrors and Metaphors (Schönberg)*. 19. CM, 1987, s.26.
- Lorenz, Alfred: *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner. Bd. I: Der Ring des Nibelungen*. Berlin 1924.
- Lorenz, Alfred: *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner. Bd.II: Tristan*. Berlin 1926.
- Mack, Dietrich: *Theaterarbeit an Wagners Ring*. München 1978.
- Marco, Guy A.: *On Key Relations in Opera*. 19.CM, 1979, s.83.
- Newcomb, Anthony: *The Birth of Music out of the Spirit of Drama*. 19. CM, 1981, s.38.
- Nielsen, Poul: *Tematisk analyse, substans-fællesskab, struktur*. DMT, 1963, 7, s.266.
- Nielsen, Henning: *Zentraltonprinzipien bei Anton Webern*. D.Årb.f.Mf. 1966-67 s.119. Kbh. 1968.
- Nielsen, Henning: *Fluch-strukturens reference-betydning i Ringen*. Stencil, Århus 1969.
- Parker, R. & Brown M.: *Motivic and Tonal Interaction in Verdi's "Un Ballo"*. JAMS 1983 83, bd.36, s.243.
- Reti, Rudolph: *The Thematic Process in Music*. London 1961.
- Serauky, Walter: *Die Todesverkündigungsszene in Richard Wagners Walküre als musikalisch-geistige Achse des Werkes*. Mf. 12, 1959, s.143.
- Tusa, Michel C.: *Richard Wagner and Weber's Euryanthe*. 19.CM, 1986, s.206.
- Vinther, Orla m.fl.: *Musikoplevelse, analyse og formidling*. Egtved 1988.
- Webster, James: *To Understand Verdi and Wagner We Must Understand Mozart*. 19.CM, 1987, s.175.