

Dramaturgi gjennom musikk

Gunnar Bergstrøm

Masteroppgave

Institutt for musikkvitenskap

Universitetet i Oslo

Våren 2009

Forord

Hensikten med denne oppgaven har vært å komme nærmere en forståelse av hva musikk bidrar med og kommuniserer i en dramatisk fremstilling. Jeg ville forsøke å komme bak myten om at musikk er følelsenes språk. Jeg har lenge hatt en intuitiv opplevelse av at musikken også påvirker våre intellektuelle prosesser. Siden det har vært vanskelig å finne spesifikke beskrivelser av slike prosesser for musikkdramatikken, har jeg villet søke dette i en kombinasjon av kunnskap om dramaturgi som praktisk teaterhåndtverk, tradisjonens opparbeidede formidlingstrategier og musikkogvisjonens beskrivelse av hvordan musikken som auditivt medium kommuniserer informasjon og bidrar til vår forståelse av forhold i det miljøet vi orienterer oss i.

I det jeg nå avslutter arbeidet med en viss tilfredsstillelse av å ha kommet nærmere en forståelse, ser jeg samtidig at dette er et vesentlig og spennende felt som jeg kun har skrapet i overlaten av. Jeg aner den enorme betydning musikk i kunst og media har for vår opplevelse av kvaliteter og troverdighet i politikk, reklame, film, TV, teater, musikkdramatikk, ja over alt hvor musikalsk uttrykk kobles til en presentasjon. Dette er definitivt et felt som venter på en dypere og mer omfattende forskning.

Gunnar Bergstrøm

Oslo 22.04.2009

Innholdsfortegnelse:

Forord	2
1.0.0	Innledning..... 4
1.1.0	Begrepsklargjøring..... 5
1.2.0	Musikkdramatiske grunnbegreper..... 10
1.3.0	Musikken som inforasjons og kommunikasjonsbærende medium..... 17
2.0.0	Poetikk..... 19
2.1.0	Poetikk som innfallsvinkel til dramaturgi..... 19
2.2.0	Begrepene i Aristoteles Poetikk..... 21
2.3.0	«Handlings-begrepet»; «Praxis»..... 23
2.4.0	Praxis i drama og dagligliv..... 31
2.5.0	Modell for hele utarbeidelsen av praxis..... 34
3.0.0	«Etterlignings-begrepet»; «Mimesis»..... 35
3.2.0	Analyseeksempel; “Dynastiet”..... 39
4.0.0	Praxis; Eksempel fra ”Figaros Bryllup”..... 40
4.1.0	Innledning for analysen..... 40
4.2.0	”Figaros” praxis..... 42
5.0.0	Form..... 100
5.1.0	Sammenføyning av begivenhetene; fabelen..... 100
5.2.0	En kognitiv tilnærming til ”fabel” og form..... 108
5.3.0	Formprinsipper; skjema eller resultat av musikalsk arbeid..... 112
5.4.0	Musikalske tendenser med mulig virkning på globalt nivå..... 117
6.0.0	Analyseeksempel: Peter Maxwell Davies the Lighthouse..... 119
6.1.0	Prolog: “Prologue – The Court of Enquiry”..... 120
6.2.0	Hovedakten: “The Cry of the Beast”..... 126
6.3.0	Epilog..... 129
6.4.0	Coda..... 130
6.5.0	Musikkdramaturgisk tilnærming..... 130
7.0.0	Konklusjon..... 131
7.1.0	Musikk relatert til dramaturgiens grunnelementer..... 132
7.2.0	Hvordan kan musikken ivareta de dramatiske virkemidlene..... 132
7.3.0	Hvordan dramatiske valg gjøres relatert til musikken..... 134
7.4.0	Fiksjonalisering..... 135
8.0.0	Litteraturliste..... 135

1.0.0 Innledning.

Med denne masteroppgaven vil jeg undersøke en dramaturgi for musikkdramatikk. Utgangspunktet for dette blir en erkjennelse av at de musikalske virkemidlene innenfor genre som opera, musikkteater, musikal osv., fortrinnsvis vil oppleves som dominerende og premissettende for verkenes dramaturgi. Går vi til litteratur om dramaturgi finnes det lite spesifikk beskrivelse av musikk som materiale i dramaturgisk sammenheng. I boka "Dramaturgi, forestillinger om teater" bruker Svein Gladsø og hans medforfattere metaforen "teatrets innganger" om dets elementnivå; dvs. «teatrets grunnleggende materialitet og fordoblingen av denne» (Gladsø m. fler, 2005 s.188). I min sammenheng må jeg søke musikkens funksjon som musikkdramatikkens grunnleggende materialitet og fordoblingen av denne. I bokas beskrivelse av en teaterdramaturgi og søken etter å sammenfatte teatrets forskjellige uttrykksformer, konkluderer forfatterne teatrets dramaturgiske innganger til «tid, rom, kropp og tekst» (Gladsø m. fler, 2005 s.192). Det forfatterne betegner som "fordoblingen av dramaets materialitet" (se over) skjer gjennom en *fiksjonisering* av dette materialet (jf. Gladsø m. fler, 2005 s.188). Forfatterne presiserer dette ved å peke på at dramaturgiens språk ligger i teaterets dobbelthet i vår beskrivelse og opplevelse av teater «*både* som fysisk/sanslig materiale og i fiksjonelle kategorier.» (Gladsø m. fler, 2005 s.181). Forfatterne drøfter disse teaterets dualistiske elementforhold i par som; Forestillings reelle forløpstid kontra dens fiksjonelle tid, det reelle teaterrom kontra dekorasjonens fiktive, skuespilleren av kjøtt og blod kontra rollen, tekstens reelle hendelsesforløp opp mot dramaets fiktive fabel osv. I hverdagslige termer kan dette betegnes som forhold ved teaterets elementer som teaterprosessen får oss til å forestille oss, men som ikke er fysisk eller reelt til stede. Gladsø og medforfatterene fremhever at en slik fiksjonisering, som menneskelig aktivitet, danner det «rommet» hvor denne teatrets dobbelthet utspiller seg (se Gladsø m. fler, 2005 s.182). Forfatterne beskriver da fiksjonisering i disse forholdene som «vår forestillingsevne satt i et kulturelt system for å få de mentale forestillingene til å bety noe for oss selv, til å ha en virkning på våre omgivelser - eller rett å slett for å representere noe.» (Gladsø m. fler, 2005 s.182). Konklusjonen på dette blir at det er mulig, og kanskje nødvendig å se fiksjonalitet i ulike former som et nødvendig «redskap» i kulturell kommunikasjon mellom mennesker. For mitt prosjekt blir fiksjoniseringens rolle i teaterets kommunikasjon svært sentral. Dette fordi kommunikasjon med musikk som medium ikke først og fremst oppstår ved den reelle musikalske lyden som stemme- og instrumentklang e.l, men i det fiksjonsunivers den skaper. Videre blir mekanismene som åpner for den kulturelle kommunikasjonen vesentlig. I musikkdramatisk sammenheng vil jeg bl. a. søke kunnskap om dette i musikkognisjonens beskrivelse av hvordan auditiv informasjon oppfattes og prosesseres i

vårt kognitive apparat. Her er minnet og minnetrigging viktige forutsetninger.

Forfatterne av boka ”Dramaturgi, forestillinger om teater”, fremhever også at fiksjon, sett fra den kreative siden, dreier seg om «å feste (fiksure) våre forestillinger i en form, i lek, teater, fortelling, tegning, skrift, film, TV eller dataspill» (Gladsø m. fler, 2005 s.182); Her vil jeg selvsagt tilføye musikk. Det fremheves videre at fiksjonens innhold og form er uatskillelige. Dette fordi fantasien stimuleres i møte med det materiale som skal formes. Forfatterne illustrer dette med materialiteten i en leirklump, et videokamera eller en kropp. På tilsvarende måte vil det, når en komponist skaper et uttrykk ved å forme sitt musikalske materiale, også bli skapt et spillerom for fantasien. Dette spillerommet oppstår i musikkteatrets tilfelle i møte mellom den musikken komponisten har formet sine fantasier og forestillinger i og evnen til å aktivisere minner og forestillingsevner hos tilhøreren.

Som en innfallsvinkel til å konstatere at musikken, i boka ”Dramaturgi, forestillinger om teater”, ikke nevnes som en av teatrets ”innganger”. Dette kan selvsagt være fordi forfatterne ikke finner musikk som et interessant nok materiale, eller at de ikke anser musikk som et materiale som kan danne en ”inngang” til teater. Mitt prosjekt blir derfor å undersøke musikkens mulighet til å kommunisere en scenisk fremstillings dramaturgi, ikke som ”bidragsyter” til forfatternes innganger gjennom ”tid, rom, kropp og tekst”, men som en selvstendig inngang og i fiksjonaliseringens fordobling av dens materialitet (jf. Gladsø m. fler, 2005 s.188).

For å nærme meg musikkens rolle innefor genrer som opera, musikkteater og musikal, vil jeg gå til beskrivelser av forholdet mellom de auditive og visuelle virkemidlene innen filmen. I boka *Audio-vision, sound on screen* (Columbia University Press, 1990), omtalere Michel Chion det visuelle posisjon innen film ved å tenke seg at man tar bort det visuelle fra en filmframstilling, altså bildet. Han fremholder da at den ”audiovisuelle strukturen” vil kollapse. Filmen som blir fratatt bildet og omgjort til et ”lydspor” endres totalt i vår oppfattelse. Gjør vi det samme eksperimentet med et musikkdramatisk verk, ved å lukke øynene og høre musikken fra verket uten en visuell ledsagelse, vil dramaet allikevel kunne oppfattes og sågar utspille seg for vårt ”indre øye”. Det kan se ut som om musikkens struktur er så komplett at den kan ”representere” verkets dramaturgi i seg selv. Min innfallsvinkel blir da å søke denne dramaturgien for musikkens særegne virkemidler og strukturer.

1.1.0 Begrepsklargjøring.

1.1.1 Musikkdramatikk:

Først er det viktig å presisere det kunstuttrykket jeg ønsker å undersøke. Jeg vil bruke *musikkdramatikk* som en samlende betegnelse for dramatiske verk, der musikken er det mest

gjennomgripende element. For å bruke Gladsø og hans medforfatteres terminologi vil dette i så fall være verk der det musikalske materiale danner dramaturgisk *inngang*. Dette dreier seg derfor, som nevnt over, om genre som har merkelapper som opera, musikkteater, operetter, musikaler osv. Det er viktig å presisere at jeg i mitt prosjekt ikke vil kartlegge disse kunstuttrykkenes individuelle særtrekk, men at jeg vil søke deres felles prinsipper for bruk av musikk som virkemiddel i teatrets formidling med disses påfølgende virkninger.

1.1.2 Dramaturgibegrepet:

Den viktigste forutseningen for selve undersøkelsen av musikkens dramaturgiske funksjon blir altså en avklaring av selve dramaturgibegrepet og dets innhold, virkemidler og forventet virkning.

Leksikografisk er ordet dramaturgi avledet av *drāma* (fra gresk *drān*=handling) og *urgos* (fra *ergon*= arbeid) (jf. Gladsø m. flere, 2005 s.16).

Siden det er vanskelig å finne litteratur som gir en bred og systematisk gjennomgang av musikkens dramaturgiske rolle innen musikkteater, vil jeg ta utgangspunkt i begrepsapparatet fra taleteatrets dramaturgi. I den tidligere omtalte boka "Dramaturgi, Forestillinger om Teater" konkluderes det med fem grunnbetydninger av dramaturgi (Gladsø m. flere, 2005 s.19-20). Jeg benevner disse A-E og vil kort gå gjennom gjennom dem for å vurdere deres relevans som verktøy for å utkrystallisere kunnskap om en spesifikk musikalsk dramaturgi.

- A. Det dramaturgen gjør.
- B. Alle forhandlinger og refleksjoner rundt tilretteleggelsen og gjennomføringen av teaterprosessen.
- C. Læren om dramaets struktur og virkning.
- D. Læren om teatrets virkemidler.
- E. Modell

1.1.3 A. Det dramaturgen gjør:

Her refereres det til en vanlig definisjon av dramaturgi som det *dramaturgen* gjør.

Innenfor de tyske, engelske og nordiske språkområder har dramaturgen typiske roller og oppgaver som:

- «1) produksjonsdramaturg (bistår regissører og ensemblet i produksjonen),
- 2) research (på kommende produksjoner)
- 3) lesedramaturg (innhenter og vurderer nye stykker)
- 4) stykkeutvikling (forfatterkontakt og utviklingsprogrammer)
- 5) repertoarplanlegging og profilering

6) programarbeid og PR.» (Gladsø m. flere, 2005 s.16)

Om vi skal søke å beskrive en spesifikk musikalsk dramaturgi gjennom det musikkdramaturgen gjør, må denne forventes å fylle de overnevnte roller og oppgaver ut fra musikkteatrets premisser og tradisjoner. Dette betyr at 1) musikkdramaturgen må bistå regissør, dirigent, sangere og musikere med å bli bevisst verkets musikalske dramaturgi. 2) Hun/han må drive research angående musikalsk fremførelsespraksis, musikalske konvensjoner, kognitiv virkning osv. 3) Hun/han må kunne vurdere musikkdramatiske verk ut fra den musikkdramaturgiske funksjonaliteten. 4) Svært viktig for utviklingen av en ny musikkteatertradisjon blir selvsagt «stykkeutvikling». En musikkteaterdramaturg må kjenne musikkens dramaturgiske virkemidler, strukturerende egenskaper osv. og kunne hjelpe komponist og tekstforfatter med å bygge en opplevbar og kommuniserende musikalsk dramaturgi for sitt verk. 5) Kunnskap om repertoarets og nye musikkdramatiske verks innhold og mulige virkning som grunnlag for planlegging og profilering er av betydning og 6) Legge denne kunnskapen inn i program og PR arbeidet.

Rollene for en musikkdramaturg blir altså i prinsippet de samme som for teaterdramaturgen, men det overordnede fokus og vurderingskriteriet må altså ligge på de musikalske viremidler samt effekten av disse. Men for å nærme oss en praktisk forståelse av en musikalsk dramaturgi blir vi altså avhengig av en avklaring av disse ulike kriteriene en dramaturg gjør sine vurderinger ut fra.

1.1.4 B. Alle forhandlinger og refleksjoner rundt tilretteleggelsen og gjennomføringen av teaterprosessen:

Gladsø og medforfatterens neste grunnbetydning av dramaturgi dekker «alle forhandlinger og refleksjoner rundt tilretteleggelsen og gjennomføringen av teaterprosessen, både av kunstnerisk, organisatorisk og kommunikativ art – om denne er del av en bevisst strategi eller ikke» (Gladsø m. fler, 2005 s.19). Dette vil si at alt det som skjer i den skapende prosess også må forstås som en beskrivelse av relasjonene og samspillet mellom teaterets skapere, teaterhendelsen og dens publikum. For meg peker dette først og fremst på kommunikasjon, både markedsmessig og kunstnerisk. Musikkdramaturgisk må det sikres at verkets musikalske elementer kommuniseres og kommuniserer gjennom profilering og realisering. Disse prosessene må både rette seg mot publikums kognitive (medfødte) sanseapparat og deres ”kunstkognitive erfaring”. For en musikkdramaturg må det aktuelle verk både forstås ut fra sin rolle i en samfunnskontekst, med blick for hele verkets materialitet, og ut fra fokus på den musikalske kommunikasjonen av dets særpreget og innhold. Men for å forstå en slik musikkdramaturgi er vi fortsatt avhengig av å søke lengre inn i kunnskapen om hvordan og hva som kommuniseres gjennom vårt hovedmateriale musikk.

1.1.5 C. Læren om dramaets struktur og virkning:

Som den tredje definisjon finner vi at «Dramaturgi er læren om dramaets struktur og virkning.» (Gladsø m. fler, 2005 s.19). For teateret snakker vi her om bestanddelene som fabel, karakterer, vendepunkt, spenningsoppbygning osv. Også sjangrenes funksjon og virkning teller her. En viktig innfallsvinkel til å forstå de musikalske elementenes virkning i en dramatisk sammenheng, må som nevnt over søkes både fra musikkognisjonen og musikktradisjon. Hva vi oppfatter av en auditiv tekstur og hvordan denne oppleves har sitt utgangspunkt i vårt kognitive apparat og dettes prosessering i den menneskelige hjerne. Musikkognitiv forskning blir derfor en viktig brikke i beskrivelsen av musikalske strukturer og deres virkning. Samtidig kommer vi ikke bort fra at spesielle musikalske virkemidler i en tradisjon kan bli tillagt et bestemt kommunikativt innhold.

I musikkdramatisk sammenheng blir fokuset da de musikalske strukturer og deres virkning i møte med et publikum. Spørsmålet blir om musikken kan sette premisser for opplevelse av fabel, karakter, vendepunkter osv.? Om den kan det, vil dette si at vi kan nærme oss musikkens dramaturgiske funksjon ved å undersøke karakteren til de musikalske elementene i seg selv, sammenstillingen av disse og relasjonene til de ikke musikalske virkemidlene. Målet må så bli å kunne si noe om disse forholdenes betydning for et musikkdramatisk verks objektive og subjektive virkning i kommunikasjon med publikum. Jeg vil senere komme tilbake til å drøfte disse teatrets grunnelementer relatert til musikk.

1.1.6 D. Læren om teatrets virkemidler:

I den fjerde innfallsvinkel til dramaturgibegrepet ses dramaturgi som «læren om teatrets virkemidler.» (Gladsø m. fler, 2005 s.19). For en musikkbasert dramaturgi må denne innfallsvinkelen, etter min oppfatning, fokusere på samspillet mellom musikkens kommunikative og formidlingsmessige innhold og det som formidles gjennom tekst, kroppslig uttrykk, teaterrommet, lys, scenografi og andre innholdskommuniserende elementer på scenen. Denne definisjonen retter seg kanskje mer mot en kryssmodal eller audiovisuell innfallsvinkel til dramaturgi. For en dramaturgi gjennom musikk, tror jeg det er viktig å ha fokus på musikkens fremtredende rolle som det auditive virkemiddel i et audiovisuelt uttrykk. Jeg forutsetter ved dette at musikken kan være et auditivt medium i en ikke-lingvistisk, assosiative kommunikasjon av informasjon. Selv om vi også i eldre tekstbasert teater, og ofte i nyere teateruttrykk, finner et tekstgrunnlag i mange former for samspill med andre av teatrets virkemidler, er musikkdramatikken for meg en fullt ut audiovisuelt basert kunstart.

Til tross for min sterke vektlegging av musikkens dominerende rolle i musikkdramatisk sammenheng, må jeg samtidig erkjenne den sterke innvirkningen møte med teatrets ikke

musikalske virkemidler har for publikums opplevelse av fabel og innhold. Ved valg av regikonsept, den sosiale og tidsmessige setting regissøren lar fabelen utspilles i, samt visuell ledsagelse ved scenografi, lys, kostyme-/sminkekonsept osv, kan publikums opplevelse av det underliggende musikalske materialet endres radikalt. Dette illustreres lett ved å vise til hvor forskjellig et tradisjonelt musikkdramatisk verk kan gis forskjellige uttrykk gjennom møte med teatrets ikke klart musikkrelaterte elementer. Gladsø og medforfatterne understreker dette for teatret ved å vise til Eugenio Barbas' beskrivelse av dramaturgi som et «montasjearbeid der skuespilleren er sentral, men der hvilken som helst scenisk «hendelse» er tilgjengelig for montering.» (Gladsø m. fler, 2005 s.19). For en musikkdramaturgi vil jeg formulere det slik at musikken er sentral, og at sangerne og alle de andre av teatrets virkemidler skal monteres rundt denne. Men selv om de musikalske virkemidler kan legge premissene for en dramaturgi, kan disse tolkes, fokuseres, monteres osv. i relasjoner til andre virkemidler, med den effekt at ulike audiovisuelle montasjer endrer partiturets formidling og virkning.

1.1.7 E. Modell:

Dette vil si forståelsen av dramaturgi som *modell*. Modell ses da som en abstraksjon og ”oppsummering” av trekk vi anser som typisk for et større utvalg av verk. Gladsø og medforfatterne advarer mot ukritisk bruk av modeller som veiledende manualer i arbeidet med historier, vendepunkt osv. innenfor en viss sjanger. Modellene, vil i følge dem, alltid være reduserende og *totaliserende* gjennom det å antyde kobling mellom virkemidler og effekter i en totalitet der ideologi, form, innhold og virkning er gjensidig støttende (se. Gladsø m. fler, 2005 s.14). Betydningen av dramaturgi som modell overlapper både C og D (læren om dramaets struktur og virkning og teatrets virkemidler), men er i følge Gladsø og medforfatterne annerledes fordi modellene så klart uttrykker helheter. Innenfor teateret finner vi modeller som *episk*, *aristotelisk*, *simultan*, *metafiksjonell* osv. Innenfor musikkdramatikk finner vi tradisjonelt genrene *opera sera* og *opera buffa*, *grand opéra*, *opéra comique*, *operetter*, *syngespill*, variert med diverse scene-, og aktsoppbygnings prinsipper.

Jeg vil i hovedsak se bort fra den skjemaserte oppbygning av musikkdramatiske verk. I stedet for å se lokale virkemidler i et globalt skjemasert perspektiv, vil jeg se den globale formen som et resultat av lokale forhold. Da blir kun de forskjellige historiske formprinsippene f. eks. et resultat av den episke belysning, den dramatiske spenningsoppbygning, interferensen mellom simultane formidlinger og spill med teaterets eget fiksjonelle univers osv. I dette perspektivet oppstår formprinsippene som et resultat av forskjellige formidlingsstrategier.

1.1.8 Kort konklusjon:

Med utgangspunkt i denne drøftingen av dramaturgibegrepet anser jeg mitt fokus for å undersøke musikkens dramaturgiske funksjoner som punkt C over. Dvs. å kartlegge et musikkdramatisk verks musikalske struktur, virkemidler og deres mulige virkninger. Det blir også vesentlig å vurdere hva virkemidlene åpner for å kommunisere relatert til ulike musikalske settinger (D).

Dette betyr at mitt anliggende vil være å undersøke hva et partitur legger til rette og åpner for å kommunisere. I denne undersøkelsen vil hensikten med verkanalyse derfor bli en avklaring av verkets musikalske virkemidler, hvordan disse er montert og derigjennom kan oppfattes av og kommunisere gjennom den menneskelige kognisjon.

1.1.9 Hva skal en musikkdramaturgisk undersøkelse omfatte?

Så til spørsmålet om hva en musikalsk akademisk undersøkelse av et musikkdramatisk verk skal inneholde? For teatret tar Gladsø og medforfatterne utgangspunkt i hva fagområdet dramaturgi innholdt når det i Norden kom til Århus Universitet på 1960-tallet. Her fikk dramaturgien følgende brede omfang med hoveddisiplinene:

- «i) Dramaanalyse (komposisjons- og regianalyse)
- ii) Dramaets praksis (realisasjonsanalyse og scenisk demonstrasjon)
- iii) Dramaturgisk teori (dramateori, dramaturgiske systemer)
- iv) Teaterhistorie» (Gladsø med flere, 2005 s.18).

Nå finnes ikke fagområdet *musikkdramaturgi* innfor disiplinen musikkvitenskap, men om vi nå skal antyde et mulig innhold kan vi ved å relatere til Århus-tradisjonen definere omfang og disipliner til:

- i) Verkanalyse. Dvs. analyse av verkets musikkbaserte komposisjon og dennes kommunikative muligheter og realiseringer av disse.
- ii) Musikkteatrets framføringspraksis som audiovisuell kunstart. Operaoppsetningspraksis, konvensjoner og muligheter.
- iii) Musikkdramatisk teori. Hvordan musikalske virkemidler og sammenstillinger kan virke.
- iv) Musikkdramatikkens historie.

I denne oppgaven vil jeg fokusere på i) og iii).

1.2.0 Musikkdramatiske grunnbegreper.

Gladsø og medforfatterne fremhever at en viktig innfallsvinkel til arbeidet med teaterdramaturgien er at teatrets *elementer* ikke er gitt en gang for alle, men vil bli redefinert av hver ny generasjon teaterpraktikere. For meg er dette en vesentlig grunn for å undersøke hvordan musikkteatrets elementer kommuniserer og virker i seg selv og montert opp mot hverandre, ut fra

menneskets kognitive evne til å oppfatte og prosessere elementenes auditive informasjonsinnhold. For selv om også musikkteatrets elementer har endret seg gjennom historien og stadig er i endring, tror jeg at prinsipper og mekanismer i menneskets evne til kommunikasjon, stort sett er uendret. Menneskets kognitive apparat er det samme. I dette perspektivet blir da den historiske og konvensjonelle konteksten verket tilhører kun en referanseramme. Dette betinger en erkjennelse av at et musikkdramatisk verk kommuniserer gjennom vårt kognitive apparat, uavhengig av tid og sted, selv om opplevelsen av det kommuniserte farges av historisk, politisk, sosiale og subjektive forhold. Med en slik innfallsvinkel håper jeg å sikre at den dramaturgiske anskuelse også blir et verktøy som på det grunnleggende plan er uavhengig av tidsepoke, stil og sjanger. For mitt kommunikasjonsmedium musikken, vil da analyse av innhold og virkning for menneskets kognitive apparat nærmest bli den samme for barokk-, wienerklassisistisk- og ny musikkdramatikk. Men opplevelsen relatert til musikalsk kompetanse, kulturkrets, sosiale og historiske konvensjoner osv., vil kunne gi svært så forskjellige opplevelser. De musikalske virkemidlene dagens komponister bruker kan, sett ut fra kognisjonens evne til å kartlegge og vurdere tendenser i en auditiv utvikling, ha en tilsvarende virkninger som wienerklassisismens godt innarbeidede og lesbare, men konvensjonsetablerte virkemidler. Målet blir altså ikke å fastslå virkemiddelet som sådan, men å undersøke dets muligheter for å kunne formidle og kommunisere gjennom vårt kognitive apparat.

1.2.1 Dramaturgiske elementer, virkemidler og valg.

For å komme nærmere byggesteinene og mekanismene i en musikalsk dramaturgi vil jeg ta utgangspunkt i Gladsø og medforfatterens postulat om at «All tenkning om teatrets grunnelementer har Aristoteles' teaterdefinisjon og hans «kvalitative» elementer som en klar referanseramme» (Gladsø m. flere 2005; 177). Aristoteles definerer den dramatiske diktningen som "handlende etterligning", der handling refererer seg til begrepet *praxis* og etterligning refererer til begrepet *mimesis*. Jeg vil siden gjennomgå hvordan disse begrepene for meg blir en innfallsvinkel til å forstå den dramatiske diktningen som en kommunikasjon i relasjon til prosessene i det menneskelige sjelsliv. For denne innledningens drøfting av dramatikens grunnelementer relatert til musikkdramatikk, vil jeg kun nevne hans rangering av den Greske Tragedies seks elementer slik de fremkommer i Poetikens sjette kapittel: *fabel*, *karakterer*, *språk* (språklig utforming), *tanke*, *scenebilde*, *melodi* (sangdiktning). Av disse er *fabel*, *karakr* og *tanke* de viktigste fordi disse har med etterligningen og fremstillingen å gjøre som etterligningens *objekt*. Språk og melodi er etterligningens *midler* og scenebildet *måten*. Selv om de tre siste er sekundære for Aristoteles, er det interessant at han har gir dem plass i gjennomgangen.

For å gå til vår samtids teaterteorier fremhever Gladsø og medforfatterne at vi innenfor norsk og

nordisk faglitteratur, siden 1990-tallet finner teatrets grunnelementer definert som *tid*, *rom*, *figur* og *fabel* (se Gladsø m. fler; 179). For å finne en beskrivelse som tar inn i seg også de kjennetegnene på teater som vanskelig lar seg plassere i kategorien ”elementer”, viser Gladsø og medforfatterne til den norske veiledning til Mønsterplanen fra 1988. Her finner vi i tillegg til *grunnelementene* en beskrivelse av *dramatiske virkemidler* og *dramatiske valg*. For mitt anliggende vil jeg gjennomgå disse og samtidig diskutere musikkens mulighet for å ivareta deres funksjon og derigjennom danne grunnlag for en musikalsk dramaturgi.

1.2.1 Dramaturgiens grunnelementer:

Grunnelementer:	Figur	Kan denne representeres av sangeren og den rollen han/hun konsiperer. Hvor mye av den fiksjonaliserte rollen konsiperes gjennom musikken?
	Fabel	Kan musikken gjøre fabelen opplevbar alene/uten tekst, eller hvor sterkt påvirker teksten vår opplevelse av den?
	Rom	Kan musikken påvirker eller skape opplevelsen av teaterets fiktive rom?
	Tid	Kan musikk påvirke eller skape opplevelsen av tid?

For meg blir en intuitiv og umiddelbar opplevelse av at musikkens kan påvirke vår opplevelse av disse grunnelementene, svært interessant.

Figur:

For elementet *figur*, refererer denne opplevelsen seg til hvordan musikken innen film, teater og musikkdramatikk, helt klart påvirker hvordan vi tolker den fiktive rollefigurs tilstand, holdning, hensikt osv. Jeg vil siden lete etter mulige årsaker til dette med utgangspunkt i Aristoteles teorier og en kognitiv innfallsvinkel til hvordan musikkens auditive informasjon tolkes og knyttes til en rollefigur. Gjennom dette håper jeg å underbygge at musikken på et grunnleggende plan gjør fiksjonelle forhold ved en rolle opplevbare.

Fabel:

Ser vi etter en musikalsk definert fabel, er musikkens rolle mer uklar. Går vi til Aristoteles poetikk knyttes fabelen til handlingsbegrepet *praxis* (jeg vil som nevnt komme tilbake til dette senere). Fabelen beskrives ut fra dette som «*sammenføyningen av begivenhetene*» (Ledsaak, 1989s. 39). I moderne teaterspråk benevnes fabelen gjerne som verkets *plott*. Dette dreier seg da om handling eller det å gjøre noe. Handling representerer da et hendelsesforløp, og kan være en gjerning, bedrift, operasjon eller prosess gjort med vilje. Plottet eller fabelen betegnes ut fra dette som organiseringen av handlingselementer i et dramatisk verk. (Ref. Wikipedia 05.09.08). Om vi forutsetter at musikalske seksjoner eller elementer kan etterligne eller representere handling, vil en montasje av disse seksjonene kunne representere en ”musikalsk fabel” som *sammenføyningen*

av *musikalske begivenhetene*. Om dette kan oppfattes som en fabel tilsvarende sammenføyningen av handlingselementer i teatret, er ikke entydig siden musikalske hendelser og teatrets hendelser kommer fra forskjellige kategorier. Ser vi derimot på effekten av denne type montasje av hendelser; dvs. av musikalske seksjoner med forskjellig karakter og uttrykk og av teatrets ofte mer konkrete hendelser, opplever jeg denne ganske lik. Selve sammenføyningen av elementene, eller fabelens oppbygning, har i begge tilfellene sin egen virkning. En musikalsk uttrykksform som historisk sett har forsøkt å sammenføye en fabel tilsvarende teatrets, er det *symfoniske dikt*. Her har man ønsket å formidle et hendelsesforløp, en prosess eller lignende, gjennom montasje av musikalske seksjoner. Dette vises best i formidling der fabelens hensikt er en dialektisk belysning av et fenomen, mer enn det å formidle en *historie* dra a til å.

Rom og tid:

Når det gjelder den fiksjonelle delen av det teatrale rom, mener jeg å konstatere at musikkens klanglige uttrykk i seg selv kan skape en umiddelbar romlig opplevelse, stort eller trangt osv. Jeg mener også at vi kan konstatere at musikkens rytme kan strekke eller jage opp opplevelsen av tid. I disse relasjonene mellom musikk og dramaturgiens grunnelementer er det svært interessant å merke seg at det er innenfor den fiksjonelle fabelen, det fiksjonelle rommet og den fiksjonelle tidsopplevelsen, musikken synes å utøve sin påvirkningskraft. Det kan virke som om nøkkelen til musikkens dramaturgiske funksjon ligger i dens ekstremt fiksjonsskapende evne.

1.2.2 Dramaturgiens virkemidler:

Dramaturgiske virkemidler:	Spenning	Hvordan opplever vår kognisjon spenning gjennom musikalske virkemidler?
	Kontrast	Hvilke kognitiv virkning har musikalske kontraster og på hvilket nivå (lokalt eller globalt)?
	Symboler	Finnes det lesbare musikalske symboler?
	Ritualer	Hvilken rolle spiller musikken i rituelle fremstillinger? Kan musikk konsipere et rituale alene?
	Rytme	Kan musikken gi den overordnede rytme og "timing" opplevelsen?

Når det gjelder de dramatiske virkemidlene er det etter min oppfatning også bemerkelsesverdig hvordan disse sammenfaller med musikkens virkning som både kulturbestemt og mer kognitivt basert kunstuttrykk.

Spenning og kontrast:

Musikken har en auditivt og kognitivt basert evne til å skape *spenning* gjennom avstand i

musikalske parametere; svingningsrelasjoner, dissonanser i relasjon til konsonanser, kontraster i klangfarger og tekstur osv. Mange av disse *kontrastene* og spenningsforholdene er kulturbetinget, mens andre springer ut fra en kognitiv evne til å sanse og være var overfor avstand i opplevde auditive parametere. Spørsmålet blir om disse forholdene bidrar til opplevelsen til en dramaturgi?

Symboler:

Går vi til musikalske elementers *symbolverdi* må vi nok oftest relatere denne til kulturelle konvensjoner. Signaltrompetens forbindelse med makt, hornets med jakt osv. Samtidig vil vi nok også kunne finne symboler med sitt utgangspunkt i kognitive og/eller akustiske aspekter; Fløytas rene åpne klang mot saksofonens rå ”skrik”. Et annet interessant aspekt er muligheten for å etablere musikalske symboler innenfor et verks eget uttrykkskontekst. Vi snakker da om musikalske elementer med signal eller ledemotivfunksjon. Eksempler på bruk av musikk i en slik symbolfunksjonen finner vi mange av i musikk- og opera litteraturen. Men dette betinger en virkning på et verks globale plan. Jeg vil komme tilbake til dette.

Ritualer:

Det *rituelle* aspektet ved musikk er vanskelig å forklare, men det synes som om mennesket opp gjennom historien, fra primitiv religionsutøvelse via revolusjonsfeiringer til bryllup og rockekonsserter, alltid har brukt musikk som et viktig middel i rituell utøvelse. Kanskje det er musikkens evne til å skape fiksjonelle settinger som også slår til her. På samme måte som barn i lek umiddelbart kan gå inn i en fiksjonell verden der en pinne er en pistol og et vokalt ”pang” er lyden av en krutteksplosjon, ser det for meg ut som om musikken kan flytte opplevelsen over i en fiksjonell verden der objektive erkjennelser opphører og musikken definisjon av situasjon, stemning og innhold overtar. Dette skjer egentlig på samme måte i en rituell sammenheng, et religiøst vekkelsesmøte eller i en reklamefilm. Musikken kobler objektiviteten ut og tar oss med inn i en fiksjonell verden der vesentlige forhold defineres av musikken.

Rytme:

Det er vel også hevet over en hver tvil at den musikalske rytmen i en dramatisk sammenheng lett kan bli premissmaker for opplevelsen av fremdrift og retning. Musikken synes å kunne sette handlingens inder ”puls”, bremse tid og framdrift eller få den til å rase av sted.

1.2.3 Dramaturgiens valg:

Dramaturgiske valg:	Tolkning	Hvilke innvirkning har tolkningen av det musikalske materialet?
	Fokus	Kan musikk skape fokus i en musikkdramatisk fremstilling?
	Vendepunkt	Kan musikk konsipere et vendepunkt?
	Stil	Hvilken effekt har valg av stil?
	Dramaform	Hvordan opplever kognisjonen form? På hvilket nivå har dette virkning, lokalt eller globalt?

For meg synes også de dramaturgiske valgene listet opp i veiledning til Mønsterplanen fra 1988 så godt som sammenfallende for musikkdramatikk og teater.

Tolkning og fokus:

På samme måte som teatrets foreliggende tekstgrunnlag må tolkes, må det forelagte partitur *tolkes* innen musikkdramatikken. Det må rett og slett gjøres valg vedrørende hvilke uttrykkkvaliteter ved forskjellige ord, tekstpassasjer, instrumentklanger, melodilinjer, harmoniske klanger, progresjoner, symboler osv., som skal fremhves og derigjennom komme i fokus. Ved å skape en helhet av slike valg og fokuseringer, bygges så et dramaturgisk fiksjonsunivers av logiske eller bevisst ulogiske sammenhenger. Innenfor musikkdramatikken kan dette gjøres ved å *fokusere* på og fremheve den musikalske uttrykkskraften eller symbolverdien i en musikalsk passasje, dvs. fremheve aspekter ved dens iboende informasjonsinnhold og la disse bli en musikalsk ”undertekst”. Vi kan tenke oss et melodisk fragment i moll eller et med kromatisk karakter som tolkes og framheves parallelt med en rolles handling eller uttalelse. Ved én tolkning og fokusering kan melodielementet gis et inntrykk av rollens falskhet i forhold til egne handlinger eller uttalelser, en annen tolkning kan gi inntrykk av en sårhet eller inderlighet i forhold til samme situasjon. Men utgangspunkt i den valgte tolkning og fokuseringen, defineres på mange måter publikums inntrykk av rollen, noe som i en tradisjonell dramaturgi oftest blir premisssettende for kommende tolknings- og fokusvalg.

Vendepunkt:

Når vi kommer til *vendepunkt* vil, etter min mening, ofte et partitur predefinere disse i sterkere grad enn et mer åpent tekst- eller visuelt basert dramaforelegg. Aristoteles sier at vendepunktet (*peripeti*) er et «plutselig omslag» i fabelen som «består,.. ..i dette at en handling slår om til sin egen motsetning,..» (Ledsaak, 1989 s. 45). Aristoteles krever at dette omslaget skal være en frukt av det sannsynlige eller nødvendige ut fra hva som har hendt før.

Vi finner en mer moderne utdyping av begrepet hos teatermannen Rudolf Penka (1923 -1990).

Han krever at et avgjørende vendepunkt skal innebære:

- Et skifte i:
- a) Handlingsretningen
 - b) Styrkeforhold
 - c) Informasjon
 - d) Eller lignende (Gladsøe m/flere om Penkametoden, 2005 s. 200)

Om vi legger disse kriteriene til grunn, blir spørsmålet om komponistens valg for skifter i musikalske virkemidler, sammen med en iscenesettelses tolking og fokusering av disse, på en tilsvarende måte som i det tekst eller visuelt baserte teater, kan skape opplevelsen av et vendepunkt? Et utgangspunkt for dette er at opplevelsen av overganger f. eks. mellom et etablert inntrykk av raske synkoperte rytmer til lange lyriske melodilinjer, intuitive og direkte kan oppleves som et vendepunkt.

Stil:

I musikkdramatisk sammenheng vil etter min oppfatning også komponistens valg av *stil* ha en sterk innvirkning på publikums generelle opplevelse. Dette tilsvarer f. eks. den tekstbaserte dramatikerens valg av språkform. På samme måte som en rolle kan tillegges et ”gammemodig” språk, som f. eks. kan koble den til utdaterte tanker, finnes det mange eksempler i operalitteraturen der roller karakteriseres gjennom sin samtids ”foreldede” musikkstiler. Mozarts karakterisering av Nattens Dronnings gjennom barokke arier, dvs. for hans samtid ”gammeldags” musikkstil, er et eksempel på dette. Trekker vi dette lenger kan også en rolle karakteriseres gjennom ”normløs” tale eller ”atonalt” tonespråk, musikalske stilelementer fra andre sosiale grupperinger osv,. Til en viss grad kan dette også ses som stilvalg brukt i dramaturgiens tjeneste.

Dramaform:

Det siste dramaturgiske valget i veiledning til Mønsterplanen fra 1988 er *dramaform*.

Veiledningen eksemplifiserer dette med teatrets *episke* form. Nå opplever jeg tradisjonen slik at det finnes to hovedmuligheter å forstå form på innen teatret. For det første finner vi formprinsippene tilnærmet det jeg over har referert som modell. Altså en sjangeretro tilfredsstillende av trekk vi anser som typisk for et større utvalg av verk som f. eks. tragedier, komedier, musikaler, operetter, opera sera osv. Jeg vil derimot, som nevnt over, bruke en annen innfallsvinkel til begrepet ”dramaform”. Jeg vil velge en funksjonsbasert innfallsvinkel til fenomenet, den å se de dramatiske formene som resultater av forskjellige kommunikasjonsstrategier eller metoder for behandling og belysning av teatrets materiale. Dette lar seg godt eksemplifisere med Bertold Brechts utvikling av det *episke* teaters teknikker som strategier for å bevisstgjøre tilhøreren. Gjennom disse, ikke minst en bevisst bruk av musikk, søkte denne dramaformen å gjøre tilhøreren bevisst på teaterets fiksjon, slik at denne selv kunne

ta stilling til det teatret fremstilte. Dette ble oppnådd ved måten det episke teater presenterte og belyste sitt materiale i hvert teaterøyeblikk, på det lokale plan. Altså ikke primært som et resultat av storformens retrospektive overblikk. I forlengelsen av disse ”kommunikasjonsstrategiene” finner vi dramaformer basert på en *metafiksjonell* dramaturgi som gjennomgående rendyrker det å peke seg selv som fiksjon. Som en nærmest motsatt kommunikasjonsstrategi av dette finner vi den tradisjonelle *dramatiske* formen, basert på kontinuerlig spenningsoppbygning og en ”innkapsling” av lytteren i sitt eget fiksjonsunivers. Dette er en dramaform, som etter min mening, misvisende tidvis kalles aristotelisk. I sin nåtidige form har den en mer treffende benevnelse i ”Hollywood dramaturgien”. I sin mest strategiske konstruksjon søker den å oppnå en altoppslukende og god underholdning. Vi finner denne i de fleste av dagens spenningsfilmer, men også i mange av 1800 tallets operaer, med Bizets Carmen og Puccinis La Tosca som gode eksempler. Det er selvsagt ikke slik at denne formen ikke gir mulighet for refleksjon, men den kommuniserer i et lukket fiksjonsunivers som under selve teaterhendelsen ikke gir rom for refleksjon ut over seg selv, den må komme etterpå. Jeg mener altså, som nevnt over, at disse dramaformene ikke er et resultat av globale overordnede skjemaer, men av måten dramaet belyser og behandler sitt materiale lokalt. Jeg ser dramaformens metoder for behandling og belysning av dramaets materiale som så vesentlig for dramaturgien at jeg kommer tilbake til dette i en egen del.

1.3.0 Musikken som inforasjons og kommunikasjonsbærende medium.

Jeg har over omtalt begrepet fiksjon og fiksjonalitet. Jeg vil nå utdype musikkens rolle som medium for kommunikasjon av og bidragsyter til opprettelsen av fiksjonelle kategorier. Utgangspunktet for dette blir, som nevnt over, at musikken gjennom seg selv eller i møte med teatrets øvrige elementer kan fylle, tilføre og flytte teaterhendelsen med og over i en fiksjonell dimensjon der forhold og gjenstander får andre betydninger. Publikums fiksjonalisering i denne sammenhengen er forestillingsevnenes arbeid med det alle teaterets aktører og virkemidler antyder gjennom dette fantasiens assosiative uttrykk. Publikum fullfører så denne i subjektive prosesser som manifesterer seg i den enkeltes fantasi. (se Gladsø m. flere 2005; 183). For å komme nærmere mekanismene bak dette kan vi gå til det Bob Snyder, i sin bok ”Music and Memory, an introduction” (2000, Massachusetts Institute of Technology.), omtaler som musikkens potensial som informasjons og kommunikasjons bærende medium. For dette henter Snyder termer for *budskap* og *informasjon* fra matematikkens informasjonsteori. Han fremhever at selv om deler av denne teorien har vist seg å være problematisk i kunstsammenhenger, har andre deler vist seg å være nyttige. Med utgangspunkt i de sistnevnte ser han på musikk som en form for medium for formidling av et *budskap*. (se. Snyder 2000, s. 205). For å definere termen *budskap* bruker

Snyder metaforer rundt det ”å gi noen en melding”, nærmere bestemt å formidle et inntrykk av sin sinnstilstand relatert til et konkret fenomen. Snyder poengterer at et menneskes sinnstilstand ikke kan overføres til et annet menneskes sinn, uten gjennom et fysisk medium (han påpeker at det i så fall måtte betegnes som telepati). I vår sammenheng er altså dette informasjonsbærende medium musikk. Dvs. at budskapets avsenders sinnstilstand påvirker musikken som så påvirker mottagers sinnstilstand. Snyder tegner en prosess der dette ”musikalsk kodete” budskap blir rekonstruert ved hjelp av lytterens minne. (se. Snyder 2000, s. 206). Den musikalske lydens funksjon ligger da i å vekke minneelementer som ligger lagret i mottagers hukommelse. For å få denne typen av *kommunikasjon* til å virke må det i følge Snyder være et samsvar mellom repertoaret av minner hos musikeren og lytteren. Dette repertoaret består i følge Snyder, av en i hovedsak underbevisst sammenheng av kategorier og skjemaer. På denne måten finnes *budskapet* i *kommunikasjonen* på tre nivåer:

- i) Den originale *meldingen* i musikerens sinn.
- ii) Den fysiske realiserte musikalske lyden; og
- iii) Rekonstruksjonen i lytterens sinn. (se. Snyder 2000, s. 206).

Den andre av disse nivåene; den fysiske realiserte musikalske lyden, medfører i følge Snyder at termen *budskap* i denne sammenheng representeres av «et organisert mønster av musikalsk lyd.» (Snyder 2000, s. 207). Mekanismen bak den musikalske lydens evne til få lytteren til å tenke eller føle noe fremfor noe annet ligger, i følge Snyder, i å begrense våre sinnstilstander til et håndterlig antall alternativer ved hjelp av spesielle minne cues. Dette fungerer ved at musikken leverer sensorisk erfaring som aktiverer kombinasjoner av elementer fra minnet. Snyder kobler derfor begrensningen i musikalsk budskap til begrensninger i minnet. Han konkluderer med at musikk fra dette synspunktet derfor er «en sekvens av minnecues» (Snyder 2000, s. 207). I tillegg peker Snyder på at deler av den musikalske lyden kan erfares direkte, uten å være lagret i langtidsminnet. Det er også viktig at dette repertoaret opparbeides både personlig og kulturelt samtidig som disse griper inn i hverandre. Det å skape en *melding* med den hensikt å kommunisere, er alt et forsøk på å påvirke andre til å gjøre et utvalg fra deres repertoar av minneskjemaer som tilsvarer et vi har gjort fra vårt eget – å tenke og føle ting som tilsvarer det vi selv føler og tenker. Dette innebærer, om kommunikasjon skal oppstå, at det må finnes en type sammenheng mellom forskjellige menneskers repertoar. Innen musikken kan dette benevnes som en ”musikalsk kultur”. Det er viktig å skille dette fra språklig budskap. Musikken har ingen bokstavelig betydning, men en mye mer fortolkbar mening enn den språklige. Snyder fremhever derfor det repertoaret musikken bruker for å utvikle mening kan inneholde mange typer metaforiske interpretasjoner av erfaring. Siden denne er knyttet til musikken på en heller løselig

måte, gir dette rom for mange forskjellige personlige og kulturelt betingete budskap ved ”forståelse” av musikk.

I tillegg vil jeg utvide Snyders fokus på musikk som bærer og vekker av sinnsstemninger. Som jeg skal utdype siden, i relasjon til Aristoteles omtale av *mimesis*-begrepet, vil også lyder og musikk kunne vekke assosiasjoner angående karaktertrekk og intensjoner hos personer eller fenomener. For å illustrere dette kan vi tenke oss hvordan de lydene en bilfører lager, dvs. de ”meldingene” bilføreren sender ved rusing av motoren, hvining i dekk og måten bilhornet brukes på, forteller oss både om bilførerens sinnstilstand og hva slags personlig karakter og hensikt hun/han har. Siden musikk har et mye større og mer sofistikert uttrykkspekter av lyder å spille på, kan denne etter min oppfatning formidle mye mer om et menneskes karakteristika enn det som er mulig gjennom bilens enkle auditive uttrykksmuligheter.

2.0.0 Poetikk.

2.1.0 Poetikk som innfallsvinkel til dramaturgi.

Opp gjennom teater- og operahistorien har dramaturgisk kunnskap og forståelse, som den omtalt over, blitt samlet og systematisert i en type praktiske teaterveiledninger eller *poetikker* (*Poetikk*; gj ty. fra lat. (*ars*) *poetica*, oppr. gr. læren om diktekunstens vesen, former og virkemidler (bokmålsordboka)). Gladsø og medforfatterne presiserer at «En *poetikk* er en formulering av en kunstarts eller en sjangers egenart og virkning.» (Gladsø m. fler, 2005 s.15). Poetikkenes gis da et fokus på dramaturginnholdet i punkt C; Læren om dramaets struktur og virkning og punkt D; Læren om teatrets virkemidler (se over). Dette eksemplifiseres med at Brechts teori om det episke teater, like mye er en poetikk som en dramaturgi. Videre eksempler er teatermodernistenes mange teatermanifeste som Strindbergs forord til *Frøken Julie*, Zolas manifest om naturalismen på teatret, Autruds forestillinger om grusomhetens teater og Peter Brooks teori om «det umiddelbare» teater (se Gladsø m. fler, 2005 s.17). På samme måte har vi diverse skrifter og reformmanifeste innefor musikkdramatikken. For barokkens affekt- og figurlære finner vi eksempler på dette, slik Athanasius Kircher (1602-1680) omtaler musikkens affektvirkning i verket *Musurgia Universalis* (1650). Opp gjennom barokken finner vi også en rekke såkalte figurkataloger. Et betydningsfullt eksempel finner vi i Johann Matthesons (1681-1764) verk *Vollkommenen Capellmeister* (1739) som bl. a. gir en oversikt over retoriske musikkfigurer. Christoph Willibald Glücks ideer, krav og strategier for reformoperaen på 1760-tallet ble på mange måter klart formulert som en poetikk i de programmatisk skriftene han publiserte sammen med sin librettist Renner Calzabigi (1714-1795) i forbindelse med deres operaprojekter.

Likeledes presenterer Richard Wagner (1813-1883) sine krav og tanker angående sitt musikkteater i det lange essayet *Oper und Drama* fra 1851. Igor Stravinsky har sågar et litterært verk med tittelen *Poetics of Music in the Form of Six Lessons* (1947). Jeg innehar derimot en viss skepsis overfor slike poetikker. Jeg opplever at disse like gjerne kan være konstruert for å bære sin tids politiske korrekthet eller underbygge en personlig komposisjonsstils, enn for å søke en mer allmenngyldige kommunikasjonsstrategi. Samtidig vil selvsagt slike poetikker også representere et ønske om å finne den mest virkningsfulle og allmenngyldig måten å kommunisere et budskap gjennom teatrets og musikkens virkemidler. Jeg vil allikevel ikke gå inn i noen slike spesifikke musikalske ”poetikker” og deres egenarter her, men heller søke en tilnærming til poetikk som et mer generelt uttrykk for en praktisk dramaturgiforståelse.

For å nærme meg dette vil jeg gå til ”kilden” for det meste av strategisk dramaturgisk tenkning; Aristoteles Poetik (ca. 350 før Kr.). Dette blir også en spennende innfallsvinkel siden dette verket ble selve den tankemessige innfallsvinkelen for musikkdramatikkens framvekst i renessansen. Gjennom vitenskapsmannen Girolamo Mei (1519-94) arkivstudier av gresk musikkteori i Roma fra ca. 1560 til 70, ble en av hovedskikkelsene i Firenzes Florentiner Camerataen, Vincenzo Galilei (ca. 1520-91), inspirert til teorier og eksperimenter med en dramatisk musikk som skulle finne tilbake til den gamle greske musikkens emosjonelle kraft (se New Grove Opera §II, januar 2007). På mange måter brukte Galilei Aristoteles Poetik til å søke ut musikkdramatikkens vesen, form og virkemidler. Selv om vi nå vet at den greske tragedie ikke ble gjennomsunget, slik det ble trodd i renessansen, forteller dette noe om troen på musikkens mulighet til å fylle dramaturgiske funksjoner slik de fremkom hos Aristoteles.

Opp gjennom historien har Aristoteles Poetik blitt tolket og tilpasset teaterets og historiens behov og krav. Ofte er den lest uten relasjon til sine støtteverk *Ethica*, *Ars Rhetorica* og *Politica*. Dette har, ved siden av å ha gitt opphav til en levedyktig formidlingsstrategi for teater og opera, gitt opphav til en rekke dogmer og krav som etter min mening har lite å gjøre med Aristoteles grunntanker. Selv om Aristoteles omtaler mange av forholdene som gjennom historien har blitt kjennemerker for dagens dramaturgi, som f. eks. enhet i tid, sted og handling med et vendepunkt (*peripeti*) som kan tilsvare toppen i en trekantform osv., opplever jeg at den grunnleggende forståelsen av prosessene i menneskesinnet og av hvordan verk og publikum smelter sammen i kommunikasjon har kommet ut av fokus.

Så når jeg nå skal ta utgangspunkt i Aristoteles poetikk vil jeg lese denne som en kommunikasjonsstrategi og søke relasjonene til de kognitive prosessene denne forutsetter. Jeg vil altså søke bak en lese måte der poetikken blir en modellbasert oppskrift på hvordan et dramatisk verk skal fremstå. På den måten ønsker jeg å finne et utgangspunkt for en mer allmenn

kommunikativ dramaturgi som også blir gyldig der musikken er det elementet som gir inngangen til et drama.

2.2.0 Begrepene i Aristoteles Poetikk.

Jeg vil nå først referere hvordan Aristoteles fremstiller sin poetikk, for siden å relatere hans teorier til kognitive prosesser. I Poetikkenes første avsnitt presenterer Aristoteles sitt ”tema”. Han vil «..tale om diktekunsten, i sin alminnelighet og om dens arter.. ..om hvordan man må føye forestillingene sammen om diktverket skal bli godt, videre om hvor mange og hva slags deler et diktverk består av...» (Ledsaak 1989 s. 25).

Med utgangspunkt i denne temaspesifikasjon redegjør Aristoteles for selve kunstens ”vesen”, dens natur; dvs. hva den er og hva den gjør. Gjennom omtale av diktverkets deler sonderer han over hvilke (i) midler diktverket benytter for å utøve sin bestemmelse og videre hvilke (ii) objekter det behandler. Gjennom omtale av hvordan man må føye forestillingene sammen omtaler han (iii) måtene de forskjellige kunstarter kan gjøre dette på.

Når det gjelder selve kunstens ”vesen” fremholder Aristoteles at den er: «i all sin helhet etterligninger». (Ledsaak 1989 s. 25), og at det den gjør er å «etterligne mennesker i handling.» (Ledsaak 1989 s. 27). For å skille mellom de forskjellige kunstarter sonderer Aristoteles over de tre overnevnte elementer, altså «..midlene, objektene og måten.» (Ledsaak 1989 s. 28), som variabler relatert til selve etterligningen.

Det interessante for mitt prosjekt er at Aristoteles relaterer kunstens vesen til prosesser rundt menneskelige handlinger. Dette blir essensielt siden våre handlinger kognitivt sett er resultater av mottatt stimuli, bearbeidelse av disses informasjonsinnhold og valg gjort på grunnlag av erfaring og forventning.

2.2.1 (i) Midlene.

I den generelle omtale av diktekunsten spesifiserer Aristoteles midlene til «rytme, ord og melodi» (Ledsaak 1989 s. 26). Disse midlene benyttes, enkeltvis eller i kombinasjon, og vil ut fra midlenes natur gi oss kunstarter, fra dansen som «etterligner ved hjelp av rytmen alene» (Ledsaak 1989 s. 26), til *tragedien* som benytter alle tre gjennom «språk og sangkomposisjon» (Ledsaak 1989 s. 36). Selv om dette er en snevrere virkemiddeldefinisjon enn den jeg over har referert med utgangspunkt i Mønsterplanen fra 1988 (se over), spør det ikke om de ”manglende”; spenning, kontrast, symboler og ritualer, er implisitt i Aristoteles ”ord og melodi”. Dette vil i alle fall, for meg, være tilfelle om vi leser melodi som ”musikalsk uttrykk”. Kognitivt sett vil dramaets ”etterligning” måtte basere seg på at dramaturgiens virkemidler blir et medium for kommunikasjon av vesentlige forhold ved det som skal ”etterlignes”. Jeg mener at dette også

åpner for at musikkdramatikken, nettopp kan forstås dramaturgisk gjennom at dens form, vesen og virkning manifesteres gjennom en kognitiv kartlegging og prosessering av dens musikalske virkemidler og språklige informasjon. Med utgangspunkt i Bob Snyderes teori om musikken som informasjons- og kommunikasjonsbærende medium (se over), vil jeg under diskutere musikkens muligheter for å gjøre vesentlige forhold ved den etterlignede handlingsprosess opplevbar for et publikum.

2.2.2 (ii) Objektene.

Aristoteles framhever at de forskjellige kunstarter også vil skille seg fra hverandre gjennom selve det objekt som etterlignes; altså «mennesker i handling». Når det gjelder handlingens forskjellige ytringer må vi søke disse på både et indre og et ytre plan. På det indre plan, som blir det vesentlige i denne sammenhengen, vil handlingene variere i kvalitet med utgangspunkt i det handlende menneskes karakteregenskaper. Aristoteles tar utgangspunkt i at mennesker «i det onde og i det gode skiller... ..lag hva karakterer angår.» (Ledsaak 1989 s. 27). Framstilling av ”dårlige” karakteregenskaper vil gi grunnlag for etterligning av ”dårlige” handlinger, mens ”gode” karakteregenskaper gir grunnlag for etterligning av ”gode” handlinger.

Det neste forhold som på etterligningsprosessens indre plan er med på å gestalte selve *handlingen*, er tanken. Når det gjelder denne, eller det som har med tankeytringer å gjøre, underlegger Aristoteles dette i Poetikens kap. XIX, ”talekunsten” (Ledsaak, 1989 s. 62); altså det fagområde som benevnes *retorikk*. I poetikken presiserer Aristoteles at denne retoriske ”innгриpen” i dramaturgien angående tanken dreier seg om *kategorier av tankeutvikling* som «er det å bevise og det å gjendrive og det å vekke følelser som f. eks. medynk eller frykt eller vrede og alle slike stemninger, videre det å gi en sak dimensjoner såvel som det å bagatellisere den.» (Ledsaak 1989 s. 62). Videre skriver han at: «..man må anvende tanken ut fra de samme kategorier når man skal vekke medynk eller skrekk eller storslagenhet eller sannsynlighet,..» (Ledsaak 1989 s. 62).

Vi finner også en viktig utdyping av handlingsbegrepet gjennom det at Aristoteles knytter det til den tekniske terminus *mythos*, eller fabel. Som nevnt over beskriver han fabelen som «*sammenføyning av begivenhetene*» (Ledsaak, 1989 s. 39 og over). Etter Aristoteles teorier er det et en-til-en forhold mellom menneskets sjelsliv og dets handlinger. Et menneskes handlinger avspeiler direkte dets sjelsliv og v.v. Det er dette prinsipp, analogitet mellom ytre og indre forhold, som vi må legge til grunn for å forstå Aristoteles definisjon av *fabelen*. *Fabelen* avspeiler derfor handlingens indre kvaliteter, dens formgivende prinsipper. Det er med utgangspunkt i dette Aristoteles kan si at *fabelen* er «likksom sjelen i tragedien,..» (Ledsaak 1989 s. 37)

Gjennom *karakteren, tanken og fabelen* vil altså tragedien kunne fremstille mennesker av ”forskjellig kvalitet”. Det er også interessant for mitt videre arbeid at Aristoteles tillegger *dans, fløyte- og lyrespill* (se. Ledsaak, 1989 s. 27), den samme evne til å fremstille de sjelelige egenskaper som det talte ord.

Etter min oppfatning vil musikkdramatikkens måte å fremstille handlende mennesker på, bli det å kommunisere en rolle og en fabels karakteristika gjennom musikken. Ved å ta dennes auditive informasjon med i vår kognitive ”kartlegging” og vurdering av en rollefigur eller en *fabel*, vil i så fall musikkens karakteristika påvirke vår oppfatning om rollens eller fabelens hensikt og beskaffenhet.

2.2.3 (iii) Måten.

Det tredje forhold kunststartene karakteriseres gjennom, er altså gjennom hvilken *måte* de etterligner handlende mennesker. Aristoteles skiller i kap. III mellom en fortellende form og en dramatisert form der «alle personene trer frem handlende og virkende» (Ledsaak 1989 s. 28). Det er denne sistnevnte, etterligning gjennom ”liv”, som definitivt er tragediens og, etter min mening, musikkdramatikkens framstillingsmåte.

Det jeg nå finner viktig for en videre utdyping av musikkens funksjon som dramaturgisk virkemiddel, er en fordypning i selve de nøkkelbegrepene Aristoteles setter for kunstens vesen, altså handling og etterligning. Gjennom en mer detaljert innsikt i selve handlingsbegrepets struktur og natur, vil vi få en klarere innsikt i *hva* det er musikk skal være i stand til å oppnå. Med en tilsvarende innsikt i etterligningsbegrepet vil vi være i stand til å se musikkens muligheter til å fylle dette. En slik fordypning i Aristoteles begrepsapparat blir også interessant med utgangspunkt i at det handlings- og etterligningsbegrep Aristoteles refererer til har en mye større forståelsessfære enn det vi i vår dagligtale tillegger dem. Rent konkret refererer det objekt kunsten skal etterligne, altså handling, seg til det greske begrepet *praxis*. Etterligningen refererer seg til det greske begrepet *mimesis*. Jeg vil også søke å se de kognitive prosessene som ligger til grunn for begrepene. Jeg starter med begrepet *praxis* og kommer tilbake til *mimesis* begrepet i et eget kapittel.

2.3.0 «Handlings-begrepet»; «Praxis».

Leksikografisk defineres *praxis* som «*virkeligjørelsen av en hensikt*» (Aschehoug og Gyldendals Store Norske Leksikon). Hos Aristoteles presiseres begrepet til gjennomføring av en beslutning, som igjen er et resultat av tankens overlegning angående hvordan man ut fra et gitt motiv kan oppnå et bestemt mål.

Dette betyr at når Aristoteles i Poetikken snakker om *handling*, refererer dette seg til prosesser i

det menneskelige sjelsliv; ikke kun til fysiske aktiviteter slik det gjør i vår dagligtale. *Handling* omfatter derfor, under denne betydning, også hele den sjelelige prosess som ligger forut for den ”fysiske handling”. For Aristoteles, (i Etikken), er det denne prosess som utmerker mennesket framfor andre vesener; altså «..det handlingsliv vi har fordi vi har meninger» (Stigen, 1973, s. 9). Prosessen danner også grunnlaget for selve menneskets oppgave som levende vesen «..nemlig det [liv] som består i sjelens virksomhet og i handlinger med mening.» (Stigen, 1973, s. 9).

Med utgangspunkt i dette blir *handling* for Aristoteles et ekstremt vidt begrep. Det skal sammenfatte hele den menneskelige sjels aktivitetsspekter. I Aristoteles etiske skrifter dekkes dette vide handlingsbegrepet av termen *Energeia*. Aristoteles deler her *energia* inn i tre forskjellige former (Aristotle’s Poetics, introductory essey; Fergusson, 1961, s 10.):

- 1) Den sjelelig aktivitet der motivet er «å gjøre» noe; *praxis*.
- 2) Den «å lage» (skape) noe; *poesis*. (Dette er kunstnerens ”*handling*” når hun/han er opptatt med skuespillet, eller sangen, eller diktet hun/han forsøker å lage).
- 3) Den sjelelige aktivitet der motivet er å «begripe og forstå» en sammenheng; *theoria*. I sammenheng med *theoria* er det viktig å presisere at *det å begripe noe* for Aristoteles er en ekstremt aktiv prosess.

Jeg har i det foregående beskrevet *handling* som resultat og del av sjelelige prosesser. Leksiografisk definerer en prosess (lat. *processus*) en utvikling, et forløp gjennom flere stadier jamf. en juridisk prosess fra tiltale til dom, altså en bevegelse fra en utgangssituasjon mot et mål. *Handlingsprosessen* kan da forstås med Aristoteles som et resultat av liknende ”bevegelser” i det menneskelige sjelsliv, voksende fram av relasjoner mellom sjelelige evner og fenomener. Om vi kobler dette til prosesser i vårt kognitive apparat, vil disse dekke all aktivitet vårt sanseapparat og vår hjerne gjør fra å kartlegge, kategorisere, tolke og beslutte angående mottatt stimuli. Jeg vil komme tilbake til dette etter at jeg har utdypet Aristoteles beskrivelse av det menneskelige sjelsliv og dets prosesser.

2.3.1 Sjelen.

Som et grunnlag for en beskrivelse av *handlingsprosessens* natur vil jeg ta utgangspunkt i Aristoteles avhandling om sjelen; *Ethica* (med utgangspunkt i Stigen, 1973, kap. I (13)). Innenfor dagens språkbruk forbinner vi også det som har med sjelen og sjelslivet å gjøre til menneskesinnet. Det dreier seg altså om det psykiske og mentale, våre tanker, følelser, vår fornuft, vilje o.l.

For Aristoteles dannet empiriske studier av de forskjellige former for liv utgangspunkt for studiet av det sjelelige. Aristoteles inndeling av livsformene kan fremstilles gjennom følgende skjema:

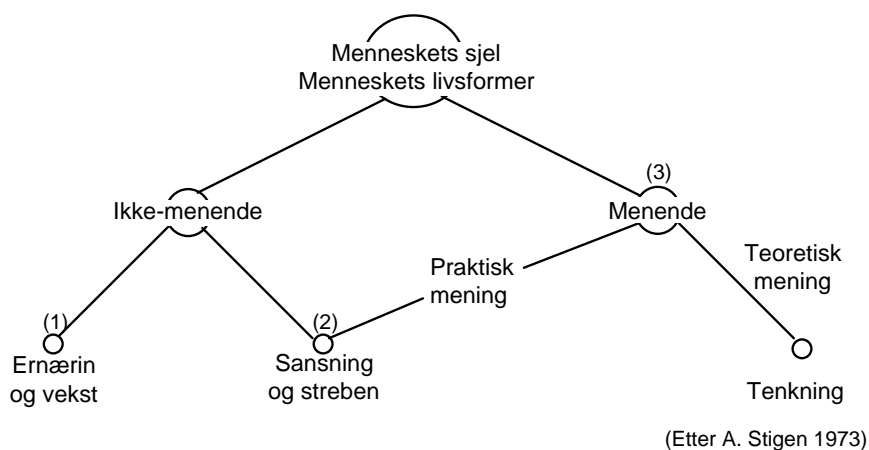
		3) Tenkning
	2) Sansning og streben	
1) Ernæring og vekst		
<u>Plante</u>	<u>Dyr</u>	<u>Menneske</u>

(Etter A. Stigen 1973)

- 1) De mest primitive livsevner representeres ved planter og vekster; disse har, etter Aristoteles, kun evnen til å *ta opp næring og vokse*.
- 2) Dyrene har i tillegg til livsevne 1) også *sansførmelse*, og knyttet til denne, evnen til å føle behov og dermed også *streben*.
- 3) I tillegg til 1) og 2) har mennesket også *tankeevnen, evnen til å ha meninger eller fornuft*.

Med utgangspunkt i sin empiriske innfallsvinkel behandler ikke Aristoteles den delen av menneskets sjelelige prosesser som ikke omfatter bevisstheten. Tar vi med Freuds beskrivelse av det underbevisste, fortregning, sensur osv., kan vi ut fra de samme prinsippene Aristoteles bruker for å beskrive prosessene i det menneskelige sjelsliv, se konturene av en mye mer komplekse og tilsynelatende irrasjonell *"praxis"*. *Mimesis* av en slik prosess kan igjen gi grunnlag for en mye mer mangefasettert eller kompleks dramaturgi (som hos f. eks. Samuel Beckett, Richard Strauss eller Peter Maxwell-Davies). Jeg nøyer meg her ved å konstatere dette, men ikke utdype det.

For Aristoteles Etikk og Poetikk blir det denne klare empiriske forståelse av den menneskelige sjel og den eksplisitte menneskelige sjelsevne; "tenkning", som danner grunnlaget for «..det handlingsliv vi har fordi vi har meninger» (Stigen, 1973 s. 9). I denne sammenheng blir det særdeles viktig at sjelsevnene for mennesket også står i et organisk relatert forhold til hverandre. Dvs. at mennesket er innrettet for et intimt samvirke mellom i første rekke den "streben evne" (eller den måte mennesket søker å tilfredsstille sine behov) og tankeevnen. Følgende skjema kan gi en oversikt over konstellasjon og polarisering mellom de ulike sjelsevnene slik Aristoteles så det:



Aristoteles skiller umiddelbart ut (1), det som har med ernæring å vekst å gjøre, da dette «har overhode ingenting til felles med en mening,...» (Stigen, Oslo 1973, s. 17). Han fokuserer deretter på at ”det som streber” (2) i motsetning til (1) er delaktig i en *mening*, på den måte at det adlyder og lyster meningen. Det blir meningsbærende på samme måte som en sønn som adlyder sin far. Det knyttes altså en relasjon mellom ”sansning og streben” (2) og det ”menende” (3).

Det er i denne relasjon, som en vekselvirkning mellom den mer ”dyriske” instiktive (2) *sansning og streben* og det spesifikt menneskelig (3) *menende*, vi finner selve den ”mekanisme” som danner grunnlaget for en *handling*. Rent konkret kan denne vekselvirkning beskrives som et samvirke der «fornuften eller tenkningen ved formaning, overtalelse eller påbud søker å påvirke vår streben.» (Stigen 1973 s. XVII). Igjen kan vi trekke linjer til kognisjonen der den stimuli sanseapparatet mottar gjennomgår logiske vurderinger i hjernen for så danne grunnlag for beslutninger.

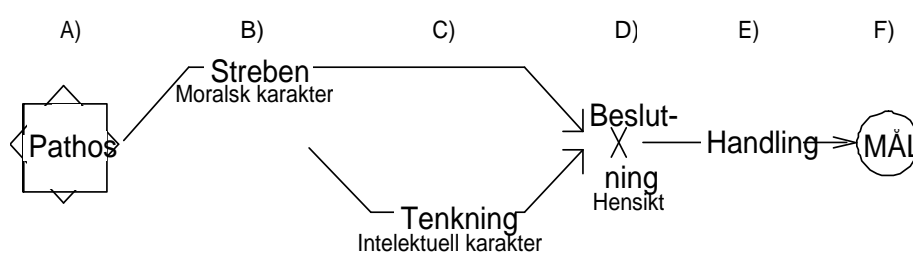
2.3.2 En enkel modell for praxis.

Men når Aristoteles i Poetikens kapittel VI, under beskrivelsen av *Tragediens* bestanddeler, presiserer handlingsbegrepet, gir han sporen til en dypere forståelse av selve handlingsprosessen. Han skriver at: «..de som handler nødvendigvis må være av en viss beskaffenhet hva karakter og tanke angår, - for på grunnlag av karakteren og tanken bak en handling kan vi dømme om handlingen og si at den er slik eller slik.» (Stigen, 1973 s. 36). Han skriver vider at han med ”karakter” mener: «det som gjør at vi tilskriver de handlende de og de beskaffenheter...». Disse beskaffenheter eller kvaliteter Aristoteles her tillegger ”handlingsprosessen” avspeiles i det greske begrepet *arité* (jamf. *arios*, best). Den greske betegnelsen finner mann oversatt med: *godhet, dyd, etisk dyktighet, fortreffelighet osv.* Tingene tenkes etter dette begrepet å ha sin spesielle funksjon å fylle. «Noe har aréte når det fungerer etter sin hensikt, når det virkeliggjør sin bestemmelse» (Sundberg 1978 s. 173). Siden menneskets spesielle funksjon, etter Aristoteles, er «..det handlingsliv vi har fordi vi har meninger» (Stigen 1973, s. 9), vil mennesket ha *arité* når

dets handlingsliv fungerer på sitt beste. Dvs. «når det eksisterer et mest mulig harmonisk samvirke mellom de forskjellige evner» (Stigen, 1973 s. XVIII).

Dette gjør *handling* til mer enn et resultat av en vekselvirkningsprosess der tenkningen fungerer som ”konsulent” for det strebende, higende og villende mennesket. Det betyr at en ”*klok handling*” blir et resultatet av den handlende persons intellektuelle og moralske karakter. Jeg tror vi i en moderne verden også må utvide Aristoteles karakterbegrep til også å omfatte den enkeltes personlighet, opparbeidet på grunnlag av erfaring og hva som har vært nødvendig for å ”overleve” i det miljø erfaringen er hentet fra. Da vil denne type personlige trekk også påvirke strebenens ”kvalitet”. Med dette utvides handlingsprosessen til også å innebære en vekselvirkningsprosess mellom en *streben* som resultat av personens *moralske karakteristika* og en *tenkning* som resultat av personens *intellektuelle karakteristika*. Ser vi dette i et kognitivt perspektiv vil dette kunne tilsvare den evnen mennesket gjennom evolusjonen har utviklet for beslutte det som gir best mulighet til overlevelse. Siden disse beslutningene må ta høyde for både den umiddelbare situasjonen og de langsiktige mulighetene, må de også innebefatte erfaring og forventninger angående framtidige aspekter. I dette perspektivet kan en handling som på kort sikt virker best for et individ ut fra en egoistisk vurdering, være destruktiv i et lengre perspektiv. Med utgangspunkt i samme sensoriske informasjon vil mennesker med f. eks. egoistiske eller sosiale karakteregenskaper kunne velge forskjellige handlinger eller strategier.

Med dette som et foreløpig grunnlag kan vi nå sette opp følgende modell for ”handlingsprosessen”, relatert til samvirket mellom sjelsevnene 1) og 2) samt andre sjelelige fenomener:



(G. Bergstrøm 08, modifisert etter Stigen 1973)

2.3.3 Handlingsprosessens sjelelige evner og fenomener.

Denne skjematisk fremstilling representerer en ”grov” strukturmodell av det *objekt* kunsten etter Aristoteles skal *etterligne*. For å klargjøre denne prosessen mer i detalj vil jeg nå starte med en gjennomgang av de sjelelige evner og fenomener prosessen beveges ved.

A) Pathos:

Defineres hos Aristoteles som en sterk sinnsbevegelse. Eksempelvis: «Begjær, vrede, frykt, tillit,

misunnelse, glede vennlighet, hat, lengsel, kappelyst og medlidenhet, i det hele tatt det som det hefter nytelse og smerte ved.» (Stigen 1973, II s. 24). En slik sinnsbevegelse representerer handlingens ”tennsats”, dens første utgangspunkt, dvs. strebenens *motiv* eller beveggrunn. Siden jeg ønsker å se dramaturgien i et mer generelt kommunikativt perspektiv vil jeg for den videre drøftingen utvide disse impulsene til også å omfatte andre kognitive stimuli som det er viktig for et mennesket å forstå og handle etter. Om vi ser på en auditiv hendelse som f. eks en sterk uforklarlig lyd, vil denne for både et dyr og et menneske sannsynligvis medføre en instinktiv motivert frykt. Det er dette *pathoset* som avføder neste ledd i handlingsprosessen.

B) Streben, «*eller viljeslivet*» (Etikken s. XVII):

Denne springer altså ut av mottatt stimuli og forutsetter evnen til å føle behov. Den defineres som et individs søken etter å tilfredsstille dette (altså her det behov *pathosopplevelsen* eller persepsjonen skapte). For Aristoteles tilsvarende dette sanseorganenes søken mot en tilfredsstillelse som gir følelse av trygghet eller behag. Jeg vil også her presisere dette til også tilfredsstillelsen ved det å gjøre, lage eller å forstå noe, jamf. det vide handlingsbegrepet *energeia* (se over). Denne søken mot tilfredsstillelse av behov vil i vesen ytre seg forskjellig hos ”strebende” med forskjellig personlige karakteristika. For tragedien fremholder Aristoteles at «Karakterene.. ..åpenbarer det handlende menneskes hensikt..» (Ledsaak, 1989 s. 38). Fra en kognitiv innfallsvinkel betyr dette at vi som mennesker vil leter etter karakterrelatert informasjon, auditivt eller visuelt, ved farer vi møter eller måten et individ streber på. Denne informasjonen vil ofte kunne leses ut av kroppsholdning, men også gjennom auditiv informasjon som tonefall, stemmeklang, sukk, latter osv. (jamf. eksempelet med bilens lyder over). Dette vil ofte fortelle oss om individets grunnholdninger og derigjennom hvilke hensikt det egentlig har med sine handlinger eller uttalelsene. For å utdype dette kan vi igjen gripe til eksempelet med hvordan vi kartlegger audiovisuell informasjon fra f. eks. et dyr. Fra evolusjonens side har det vært viktig for oss å avklare hensikten eller intensjonen dette har når den nærmer seg. Denne kan spenne fra det at den vil leke til angrep. Her vil selvsagt dyrets kroppsholdning osv., gi vesentlig informasjon, men i tillegg vil også dets auditive uttrykks karakter være avgjørende for hvordan vi tolker dets hensikt. Denne informasjonen kan være så forskjellig som en katts maling eller fresing. Gjør vi det samme tankeeksperimentet med et menneske vil selvsagt tilsvarende tegn og karakteristika fortelle oss noe om dets hensikt. Viderefører vi dette til musikkens rolle innen musikkdramatikken blir mitt utgangspunkt at nettopp musikalske karakteristika auditivt kan etterligne menneskelige karakteristika og bli en del av den informasjonen rollens hensikt og situasjon vurderes ut fra.

C) Tenkning:

Tenkning defineres av Aristoteles som evnen til å ha meninger eller fornuft. Tankeevnen er altså den artsegne sjelsevne som karakteriserer mennesket framfor andre levende vesener. Den gjør mennesket i stand til å beherske sinnsbevegelser uten å kue dem (se Stigen, 1973 s. XIX). Slik Aristoteles ser det tar tanken utgangspunkt i det handlende menneskets *streben* og modifierer eller regulerer denne. Den delen av tenkningen som angår handlinger er *klokskapen*. Denne «kan nemlig inngå direkte som en påvirkende faktor og bestemme hvilke ting en person skal trakte etter,» (Stigen, 1973, s. XIV). Tenkningen kan være av en bestemt kvalitet eller godhet; For Aristoteles medfører dette at vi kan snakke om *sann tenkning* og *riktig mening*. Dennes ”kvalitet” er underlagt den handlenes *intellektuelle karakter*. Om går tilbake og tar utgangspunktet i en uforklarlig lyd, vil et slikt stimuli hos et menneske også bli underlagt kognisjonens ”vurdering”. Dette skjer gjennom en prosess med utgangspunkt i en evt. følelse av usikkerhet til det å gjøre forståelsen av lydens årsak til et grunnlag for handling. På tilsvarende måte vil vi kognitivt tolke et individs hensikt ut fra de tankebaserte beslutningene og strategiene dette tilkjenner. På en måte vil vi måtte kjøre den kognitive prosessen baklengs. Vi må spørre oss hvilken tenkning eller strategi som kan ligge til grunn for et menneskes handling.

I følge Aristoteles viser denne tankevirksomheten seg innenfor tragedien «der hvor den talende påviser noe eller åpenbarer en innsikt.» (Ledsaak, 1989 s. 36). Aristoteles kobler dette til ”talekunstens” fag (se Ledsaak 1989 s. 62), altså som nevnt over, fagområdet *retorikk*. På en enkel måte kan dette forklares med metodene en taler har for å bevise eller gjendrive angående en sak. Metodisk rår taleren da, i følge Aristoteles, over to typer bevismidler. «De ikke-faglige (*atechnoi*).. [dvs.] alle dem som.. ..foreligger på forhånd, så som vidneutsagn, resultat av pinlige forhør, diverse dokumenter og lignende.» (Hastrup, Museum 1991 s. 34). Men som den andre typen bevismidler finner vi de definitivt mest interessante i vår sammenheng; de Aristoteles kaller «..de fagmæssige (*entechnoi*)». Disse omfatter «alt, hvad det er mulig at tilveiebringe systematisk ved innsats fra vor side.. [dvs.] ..de bevismidler taleren selv tilveiebringer ved sin tale,..» (Hastrup, 1991 s. 34). Innenfor disse finnes det i følge Aristoteles tre måter å overbevisning på:

i) «Den første basert på talerens karakter og hele hans væsen,..

Denne skriver seg til begrepet *ethos*, som leksikografisk defineres ved sedvane, personlighet, moralsk vilje eller livsholdning.

ii) ..den anden på at tilhøreren sættes i en bestemt stemning,..

Denne skriver seg til begrepet *pathos* som her kan benevnes ved lidenskapelig styrke i foredrag og har med det følelsesmessige å gjøre.

iii) ..og den tredje på selve det, der siges.» (Hastrup; 1991 s. 34).

Her er det aktuelle begrep *logos*, det er snakk om fornuftsyttringer eller selve den saklige argumentasjon.

Aristoteles presiserer innvirkningen av talerens karakter ved at den «viser seg nemlig i, hvad man foretrekker, og dette valg træffes under hensyn til formålet.» (Hastrup, 1991 s. 68). Ut fra en musikkdramaturgisk innfallsvinkel blir spørsmålet igjen om musikkens eventuelle mulighet til å oppnå en tilnærmet retorisk virkning eller funksjon?

Vi kan nærme oss et svar på dette ved å gå til Jørgen Langdalens artikkel; ”*Reformens retorikk – Gluck og Rousseau*” (Spartakus forlag AS, Oslo 1988). Her omtaler han musikkens retoriske funksjon på følgende måte: «Det er lett å se at musikkens overbevisningskraft kan bero på disse tre forutsetningene. Utøveren må ha en viss troverdighet; publikum må være villig til å la seg rive med; men i tillegg må det som fremføres i seg selv ha en *logos* eller mening» (Langdalen 1988; s. 83).

Langdalen underbygger dette ved å se på forholdet mellom tragediens fremstilling av handling, altså *praxis*, rollens karakter (*ethos*) og ariens dramaturgiske funksjon relatert til tragediens dramaturgi. Han fremholder at: «I tragedien skjer ikke handlingen for karaktertegningens skyld, men gjennom handlingene tilkjenner også karakterene seg» (Langdalen 1988; s. 83).

Konklusjonen på dette er altså at en rolle i tragedien tilkjenner sin karakter (*ethos*) gjennom sine handlinger. Langdalen fremhever, som en forlengelse av dette, operaariens muligheter til å tilkjenne en rolles karakter utenom handlingene, i sitt repetitive rom der «handlingen og tiden suspenderes og talen bryter sammen.» (Langdalen 1988; s. 83). I denne repetitive tid markerer arien overgangen fra den ytre til den indre handling.

Slik jeg ser det kan dette illustreres ved den endrede dramatiske funksjonen operaens arier hadde før og etter reformoperaen ved Gluck. Der barokkoperaens roller tilkjenner sine affekter gjennom ariens musikalske virkemidler, tilkjenner Glucks roller ”sin” karakter (*ethos*) gjennom sine ariers musikalske virkemidler. Publikum kunne da, ved den musikalske karakteren som ble knyttet til en rollefigur som Orfeo (Glucks *Orfeo ed Euridice*, Wien 1762), få en opplevelse av hvilke kvaliteter hans sjelsliv hadde og hvilket motiv og hensikt hans handlingsliv var drevet av.

D) Beslutning:

Defineres av Aristoteles som «overveid streben» (Stigen, 1973, VI s. 59). Etter handlingens vekselvirkningsprosess, der strebenen underlegges tankens overveielse med eventuell modifisering av måten målet skal oppnås på, blir beslutningen det resultat man blir stående ved, altså det punkt hvor streben og tenkning forenes i én hensikt «Beslutningen er derfor enten

streben» (Stigen, 1973, VI s. 59). På denne måten representerer beslutningen det ”strategivalg” den handlende mener vil føre til behovsforløsning. Gjennom dette ”bestemmer” den handlende seg for hva han/hun ved en konkret handling skal gjøre for å oppnå behovsforløsning. Som nevnt over ligger kvaliteten og intensjonen ved et menneskes strategiske valg implisitt som kognitivt lesbar og prosesserbar informasjon i deres handlinger og valg. Dette medfører altså at vi kan slutte noe om den handlenes karakter og hensikt ved intellektuell analyse av denne informasjonen.

E) Handling:

Dette er selve realiseringen av beslutningens hensikt. Som ”toppen av et isfjell” er denne handlingen kun den ”synlige” delen av prosessen og karakteregenskaper som beskrevet over. Handlingen blir det den handlende ”gjør”, eller selve den aktivitet den handlende velger å realisere handlingsprosessens mål gjennom. I dagligdagse termer kan vi si at dette er selve gjennomføringen av en strategi.

F) Mål:

Dette er den beveggrunn eller det motivet som vokste ut av handlingsprosessens ”utgangspatros”. Tilfredsstillelse/forløsning av dette behov blir hele prosessens siktemål. Målet ytrer seg konkret som ”det en person trakter etter”. Slik en lege, etter Aristoteles, ikke overveier «om han skal gjøre frisk» (Stigen, 1973, s. 38), men over hvilke midler han skal benytte, står målets ytre rammer fast for handlingsprosessens. Men siden klokskapen (eller personligheten) kan påvirke hva en person skal trakte etter og «bli bestemmende for ens mål» (Stigen, 1973, s), kan målets ytring innefor en ytre ramme modifieres. Det finnes eksempelvis mange ytringer av fenomenet kjærlighet innenfor rammen av et nærhetsbehov. Gjennom kognisjonens kontinuerlige tolking og prosessering av stimuli fra forskjellige kategorier, sammen med tidligere erfaring og forventet utvikling, representeres dette ved at den handlende stadig vil søke den strategi som til ethvert tidspunkt synes mest hensiktsmessig for å nå målet.

2.4.0 Praxis i drama og dagligliv.

Med utgangspunkt i dette vil jeg nå forsøke å gi en trinn for trinn beskrivelse av *praxis*. Som en perspektivisk innfallsvinkel til dette kan følgende sitat være til hjelp:

Dantes metaforiske framstilling av *praxis* begrepet lyder:

«Bevegelsen eller fokuset til en psyke mot det som synes best for den i øyeblikket — En sjelelig-bevegelse» («*Movement-of-spirit*»). (Fergusson, 1961, s 8).

For å arbeide meg frem mot en modell for ”handlingsprosessens” eller *praxis*, som dekker fenomenets ytring i dramaet, så vel som i det daglige liv, vil jeg nå forsøke å gi det en praktisk,

metaforisk fremstilling (Se også Stigens eksempel i innledning til Aristoteles Etikk 1973, s. XIII, samt Fergusson beskrives av Sofokles "Oedipus Rex" i hans "introductory essay" til Poetikken 1961, s 9). Utgangspunktet her blir som antydnet over at en handlingsprosess i det virkelige liv og i et drama underlegges en rekke forskjellige omstendigheter og derfor ytre sett på ingen måte opptrer i en og samme form over tid. Dette gir seg utslag i at et menneske, som ved hjelp av streben og tanke søker å forløse et behov, altså må endre strategi etter hvert som omstendighetene endrer seg. Men selv om den handlende må skifte strategier vil altså målet være det samme. Dette betyr at vi må søke en modell som til tross for at den handlendes strategiske aktivitet endrer seg, allikevel beskriver handlingens indre enhet. Sporen til en slik innfallsvinkel finner vi i Poetikens kap. VIII, der Aristoteles sier: «..utallige begivenheter kan møte det samme mennesket uten at de danner noe enhetlig handlingsforløp, og like så kan én person utføre mange gjerninger uten at det kan gjøres noen enhetlig handling av dem.» (Ledsaak 1989 s. 40 -41). Som et eksempel på en enhetlig handling refererer Aristoteles til Homers «Odysseen». For denne gjør Aristoteles et poeng av at Homer ikke tar «opp alt som hendte Odysseus...». Han nevner flere eksempler på hendelser som er utelatt og fastslår at «..ingen av disse begivenheter gjør det nødvendig eller sannsynlig at den andre må komme når den ene først er inntruffet.» (Ledsaak 1989 s. 41). Aristoteles understreker at Homer har valgt ut og bygget «Odysseen» opp om den type enhetlig handling han forlanger av tragedien.

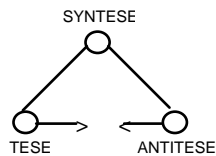
For å forstå kognisjonens persepsjon og kartlegging av en fremstilt *praxis* i teatret, er det også viktig å forhold seg til den som en temporær prosess. Den utvikler seg langs tidsaksen og tar form av den kunnskap den handlende har i øyeblikket, erfaring fra tidligere i prosessen eller lignende situasjoner og de forventningene dette kan skape til prosessens fremtidige utvikling. Det er i sentrum av dette spenningsfeltet den handlenes strategi skapes. Det at nye momenter, endrede forhold eller ny kunnskap kommer inn i prosessen kan snu "opp ned" på de momentene den handlede har bygget sin strategi på og, som nevnt over, medføre at denne må endres. Som jeg skal komme tilbake til under og i kapitlet om musikalsk form, finnes det fellestrekk ved temporære prosesser for handlingslivet, teater og musikk som medfører at kognisjonen søker å kartlegging og fatte disse på lignende måter.

2.4.1 Sjellivets dialektiske "bevegelse".

Som et utgangspunkt for å utdype prinsippene som på et fundamentalt plan driver og danner grunnlaget for strukturopplevelse for både sjellivets prosesser og musikk, vil jeg ta utgangspunkt i den tyske filosofen Georg Wilhelm Friderich Hegels (1770-1831) teorier. Han ser blant annet den historiske utviklingen som et resultat av at «Motsetningene formidles og forsones og derigjennom går opp i en høyere enhet eller syntese» (Eriksen, Tranøy, Fløystad 1985 s.

580.).

Dette kan illustrere ved det såkalte triangulistiske skjema.



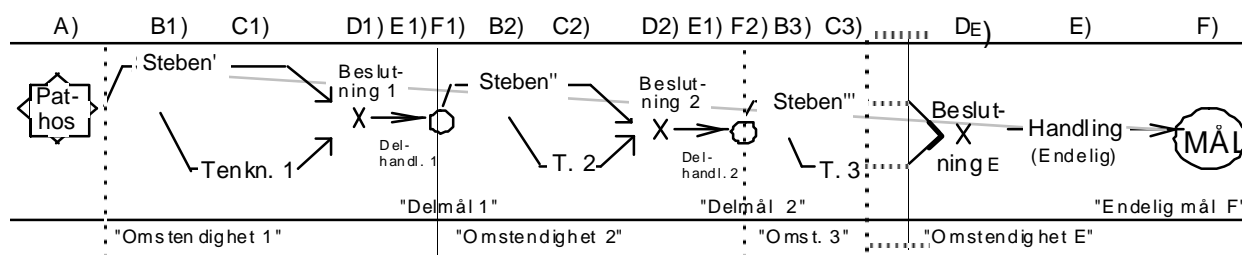
(Etter Eriksen, Tranøy, Fløystad ; 1985, s 580)

For vårt eksempel kan vi tenke oss at strebenen ved sin karakterbaserte intensjon og retning, representerer *tesen*. Tanken vil gjennom sin vurderende aktivitet med utgangspunkt i den intellektuelle karakter, danne et kontrasterende ”standpunkt”, tilsvarende skjemaets *antitese*. Denne ”splittelse” i den menneskelige psyke vil så søke mot en forening. Denne ”forening” som må oppstå gjennom en ”diskusjon”, inneholdende justeringer, tillempinger og revurderinger av *tese* og *antitese*, vil så representere skjemaets *syntese*. Dette ”nye standpunkt” vil så igjen underlagt forandrete omstendigheter, bli gjenstand for ny vurdering. Vi får en ny *tese-antitese* situasjon, med en ny *syntese* som resultat. For musikk vil vi kunne se liknende mekanismer i avstand mellom musikalske parametere. Det enklest eksempelet er selvsagt forholdet mellom dissonans og konsonans. Etter min oppfattning vil både menneskets psyke (jamf. Dantes def. av *praxis* over) og andre temporært opplevde prosesser beveges etter slike prinsipper. For å finne et ”makroeksempel” på hvordan menneskets persepsjon sanser, fatter og kategoriserer slike prosesser, vil jeg videreføre Hegels dialektiske tilnærming til historien. Det interessante er at historien representerer en temporær prosess over ekstremt lange tidsspenn, liknende det en handlingsprosess eller et musikalsk forløp gjør for kortere tidsintervaller. For å gjøre oss nytte av slike prosesser som erfaring for beslutninger, må informasjon fra disse kunne lagres på en eller annen måte. For historien overskrider prosessene generasjoner så disses innhold må ”lagres” i historiebøker. For handlingsprosessen og musikk må informasjonen lagres i hjernens minne. En interessant mekanisme hos historiebeskrivelsene er hvordan disse generaliserer og kategoriserer informasjonen. Om vi regner historien som en kontinuerlig utvikling der en situasjon utvikles til en annen, som f. eks. steinalder til bronsealder osv., vil historieskrivningen sette disse periodene opp mot hverandre som avskilte bolker. Istedenfor å se historien som en kontinuerlig utvikling samler den fremtredende fellestrekk i forskjellige tidsepoker, lager kategorier av disse og lar de danne grunnlag for mentale representasjoner av epokene. Det kan virke som om vi mennesker for å fatte historien må kategorisere den i slike epoker. I tillegg gis store historiske omveltninger eller endring av klimatiske, maktbaserte eller kunnskapsmessige forhold stor betydning. På mange måter fremstiller historieskrivningen disse som vendepunkt for innledning av nye forhold

og konstellasjoner med behov for nye samfunnsstrategier. Jeg skal komme detaljert tilbake til dette under drøftingen av musikalsk persepsjon og formopplevelse i kap. 5. For det videre arbeid med en utvidet modell for *praxis*, som også dekker lengre temporale prosesser, mener jeg det også er viktig å legge denne sjelsivets dialektisk bevegelse, kategorisering og strategivalg med utgangspunkt i endrede omstendigheter til grunn. Ut fra dette mener jeg at slike forhold også blir betydningsfulle som en "drivkraft" for handlingsprosessen i den menneskelige psykes bevegelse mot en endelig beslutning (*D*). Denne bevegelsen kan da ses som en kjede av delbeslutninger tatt på grunnlag av en kategorisering av fremtredende fellestrekk i perioder. Ved endrede omstendigheter oppstår nye dialektiske motsetninger mellom strategi og mål som betinger nye delbeslutninger eller strategier. Gjennom en "trappetrinnsliknende funksjon" munner til slutt alle disse delhandlingene ut i den endelige handling (*E*). Denne endelige handling representerer da den siste og forløsende strategi som fører det handlende menneske til det endelige målet (*F*). Griper vi nå tilbake til Aristoteles krav til handlingens enhet innefor tragedien, vil alle disse "etapper" på veien mot målet, ikke representere tilfeldige aktiviteter, men delhandlinger, tilsvarende lenker i et kjede, alle like nødvendige for at den skal representere en helhet. Alle disse begivenheter gjør det nødvendig eller sannsynlig at den neste må komme når den forrige er inntruffet, for å si det med Aristoteles om Homers diktning (se over).

2.5.0 Modell for hele utarbeidelsen av *praxis*..

På grunnlag av disse innfallsvinklene har jeg utarbeidet følgende modell for en kontinuerlig utarbeidelse av en *handling* eller *praxis*, der den handlendes *karakteregenskaper* under forskjellige omstendigheter eller gjennom avdekking av stadig dypere innsikt, vil føre *praxis* gjennom et mangfold av ytringer, alle enhetlig sammenføyde som en kjede rettet mot det *endelige* mål:



(Gunnar Bergstrøm 2009)

Hvordan denne rekken av delhandlinger eller strategivalg gir grunnlag for en formopplevelse vil jeg komme nærmere tilbake til senere. For neste del vil jeg nøye meg med å presisere at det jeg over omtaler som skifte i omstendigheter, på mange måter tilsvarer teaterdramaturgiens vendepunkter. Om vi bruker Penkas definisjon av et vendepunkt som et skifte i

handlingsretningen, styrkeforhold, informasjon eller lignende (se også over), er det lett å se at dette tilsvarer årsaker til at en rolles handlingsmåte eller strategi må endres.

3.0.0 «Etterlignings-begrepet»; «Mimesis».

Etter denne gjennomgang av det hoved-objekt kunsten etter Aristoteles skal «etterligne», vil jeg nå se på hva Aristoteles la i selve etterligningen; altså det grekerne kalte «*mimesis*».

Begrepet oversettes gjerne via latin: *imitatio* med *etterligning*. Relatert til vår dagligtale, gir denne termen ikke en fullt ut dekkende beskrivelse av *mimesis*' opprinnelige menings-innhold. I følge Ove Kr. Sundberg (se Sundberg, 1978 s. 183) dekker ikke det vi forbinder med etterlikning engang den mest sentrale del av begrepets betydningsssfære. For å nærme oss denne må vi ty til ord som *fremstille*, *uttrykke* og *representere* osv. Selv om *mimesis*begrepet ofte tolkes i relasjon til bildende kunst og spørsmålet om naturtro etterlikning av ytre, sansbare fenomener, slår Sundberg fast «at *mimesis*-begrepets rot og betydningsentrum er å søke i tilknytning til det musiske» og videre; at *Mimesis-teorien* primært må forstås som «en musikalsk uttrykkssfære... ..som så overføres til andre kunstneriske områder.» (Sundberg, 1978, s. 183). Vi finner en antydning av fenomenets natur og dimensjon i Poetikens Kap. VI, s. 37, der Aristoteles behandler tragediens *fabel*. Som tidligere nevnt beskriver han denne som «*prinsippet og liksom sjelen i tragedien*». Med "sjel" mener Aristoteles altså det "formative" (formgivende) prinsipp i alt levende; menneske, dyr eller plante. Selve nøkkelen til kunstens mimetiske funksjon ligger å finne på dette formgivende eller "sjelelige" plan. Slik man kan definere et levende vesen ved hjelp av dets sjel, kan man også etter Aristoteles definere en Tragedie etter tilsvarende prinsipper. Det formative prinsipp kunsten etter Aristoteles skal etterligne er den sjelelige aktivitet som definerer mennesket framfor andre levende vesener, altså *praxis*. Når kunsten kan *fremstille*, *uttrykke* og/eller *representere* menneskets formative prinsipper gjennom *praxis*, fungerer den *mimetisk*. Om dette skal kunne oppnås, må det eksistere en direkte analogitet mellom de formative prinsipper som definerer "originalen" og de formative prinsipper som definerer den *mimerte* "representasjonen". En levende tilnærming til slike prinsipper, tillagt "kunstnerisk" behandling av et objekt, finner vi innenfor den samiske kultur og "Joiken". Denne tradisjonen har et mye større fokus på det mimetiske enn tilfellet er for vår vestlige sangtradisjon; For den vestlige tradisjons behandling av et objekt ligger fokuset i hovedsak på *sang eller musisering om objektet*, selv om kunstnerisk tolkning av objekters og situasjoners følelsesmessige eller karaktermessige innhold også vektlegges. Men går vi til den samiske kultur, "joikes" *selve objektet*. Dvs. at den søker en analogitet mellom "joiken" og selve objektet den relateres til. Gjennom de musikalske virkemidlene søkes det å representere de sjelsegne trekk som definerer det aktuelle dyret.

3.1.0 Musikkens rolle i mimesisprosessen.

Når vi her skal nærme oss musikkens rolle i ”mimesis-prosessen”, blir det under denne innfallsvinkel fenomenet må behandles. Som en *mimetisk* kunstart må musikkens oppgave bli å ”fremstille” de formative prinsipper som definerer det objekt den skal etterligne. Musikken må altså kunne gjøre disse prinsipper opplevbare for publikum.

Selve grunnlaget for ”den musikalske uttrykksfæres” plass innenfor den kunstneriske *mimesis*, finner vi hos Aristoteles når han i Poetikken sonderer over *etterligningens midler* (Ledsaak, 1989 Kap. I s. 26). Disse er, som nevnt over: «Rytme, ord og melodi.» . Innenfor kunstens etterligningstradisjon nevner han at disse midlene finnes i forskjellige kombinasjoner; «..spillet på gjeterfløyte benytter således bare melodi og rytme.» (Ledsaak, 1989 Kap. I, s. 26). I Kap. VI utdypes Aristoteles disse sondringer under sin ”spesifisering” av tragedien. Denne defineres bl. a. gjennom «forskjønnnet språk...» med hvilket han mener: «språk som har rytme, melodi og sang...» (Ledsaak, 1989 Kap. VI, s. 35).

Vårt spørsmål blir nå; hvordan det musikalske uttrykksspekter gjennom sin natur kan gå inn som et ”middel” i den mimetiske prosess?

3.1.2 Aristoteles omtale av musikkens mimesisnatur.

For å finne en behandling av disse problemstillinger fra Aristoteles side, må vi gå til hans verk ”Politica”, bok VIII, kap. 5, avsn. 1340^a-1340^b, der han tar opp musikkens mimetiske- eller etterlignende funksjon direkte. Her skriver han at;

«Rhythm and melody supply imitations of anger and gentleness, and also of courage and temperance, and of all the qualities contrary to these, and of the other qualities of character, which hardly fall short of the actual affections, as we know from our own experience, for in listening to such strains our souls undergo a change. The habit of feeling pleasure or pain at mere representations is not far removed from the same feeling about realities:..» (Mortimer J. Adler, bok 8, Aristotles II, 1990, s. 545).

Belegg for disse forhold søker Aristoteles i den empirisk-psykologiske erkjennelse av at musikk har innflytelse på det menneskelige sjelsliv og på dettes karakter. Som eksempel nevner han den effekt Olympus’ melodier utøver på tilhører;

«..for beyond question they inspire enthusiasm, and enthusiasm is an emotion of the ethical part of the soul.» (Mortimer J. Adler, bok 8, Aristotles II, 1990, s. 545).

Aristoteles berører også disse forhold helt konkret under omtale av de forskjellige tonearter og

rytmers virkning. Han skriver innledningsvis at toneartene:

«..differ essentially from one another, and those who hear them are differently affected by each...» (Mortimer J. Adler, bok 8, Aristotles II, 1990, s. 546).

Han presiserer i det påfølgende at eksempelvis den *mixolydiske* (*gresk*) toneart gjør menneskene alvorlig, andre svekker sjelen, som de avslappede tonearter. Den *doriske* (*gresk*) frambringer et måteholdent og stadig lynne, den *frygiske* (*gresk*) inspirerer entusiasme. Aristoteles tillegger videre rytmene den samme innvirkning på sjelslivet. Noen har karakter av hvile, andre av bevegelse, og videre har enkelte en mer vulgær, andre en mer edel bevegelse.

Aristoteles konkluderer med at:

«..There seems to be in us a sort of affinity to musical modes and rhythms, witch makes some philosophers say that the soul is a tuning, others, that it possesses tuning.» (Mortimer J. Adler, bok 8, Aristotles II, 1990, s. 546).

For å søke en mer kognitiv innfallsvinkel til dette kan jeg igjen henviser til Bob Snyders teori om musikk som et medium for kommunikasjon av sinnsstemninger og sjelelige forhold mennesker i mellom. Musikk er og blir et resultat av karakteristika og forhold dens skaper innehar og bevisst eller ubevisst tillegger den. Når den når en lytter vil den, som Snyder sier, vekke assosiasjoner relatert til dette gjennom de erfaringene lytteren innehar (se over).

3.1.3 Emnekomplekset mimesis-teorien/ethos-læren

Disse sontringene berører også selve fundamentet for hans oppfattelse av den musikalske mimesis-natur: Nemlig det greske emnekomplekset mimesis og ethoslæren (*ethos*; *gr. karakter*). Selve mimesis begrepet kan her føres tilbake til Pythagoras der det representeres gjennom «..forståelsen av musikk som aktualisering av almene kosmiske prinsipper.» (Sundberg, 1978 s. 183). Begrepet videreutvikles innenfor Dammon/Platon tradisjonen til en musikalsk uttrykkslære der musikk sees som *mimesis* av grunnleggende sjelelige holdninger og tendenser. «Gjennom de musikalske forløp aktualiseres disse på en særlig livaktig måte, og på en måte som medfører en spesiell psykologisk effekt.» (Sundberg, 1978; s. 183). Gjennom en slik forståelse blir musikk bærer av en *ethos* (*karakter*), som igjen korresponderer direkte med karakterene i det sjelsliv den springer ut fra og som den igjen kan skape i det sjelsliv som hører den. Det er snakk om en analogi mellom det menneskelige sjelslivs *ethos* og den musikalske karakter. Billedmessig kan situasjonen beskrives som en opplevelse av resonans; det ene fenomens ”svingninger” setter det andre i tilsvarende svingninger. Som når en streng utsettes for svingninger i sin egen frekvens; den svinger med. H. Koller grunngir dette i sin bok ”Die Mimesis in der Antike”, Bern 1954, med: «..at sjelen beveges umiddelbart av og ytrer seg i rytmiske og musikalske former»

(Sundberg, 1978; s. 183). Musikken blir altså gjennom sin *mimesis-karakter* bærer av *ethos*, og gjennom sin korrespondanse med det menneskelige sjelsliv, aktiviserer den altså tilsvarende tendenser i tilhørers sinn. Viktig i denne sammenheng og for Aristoteles, blir et kunstsyn med utgangspunkt i begrepet ”*techne*”. Selv om ”*techne*” ofte oversettes direkte med ”kunst”, har det lite til felles med vår tids oppfatning av kunst som uttrykk for det subjektive, for den enkelte kunstners følelser. Som den rake motsetning manifesterer den Aristoteliske ”*techne*” seg som *evnen* til å generalisere på grunnlag av erfaringer. Ved å beherske ”*techne*”, kan man gjennom erfaringer oppnå innsikt i tingenes årsak. Man kan forstå og fange generelle forhold ved samfunnet, som man så i lys av dette kan bearbeide og gjøre sansbare til gagn for fellesskapet. Under denne synsvinkel blir ikke musikken *ethosbærende* under et individuell-psykologisk synspunkt, det dreier seg om *forskjellige gjenspeilinger av generelle holdninger og tendenser, samt korrespondanse mellom musikkens karakter og forskjellige sjelsegenskaper og tilstander fattet typologisk* (Etter Sundberg, 1978; s. 184). Vi har igjen en korrespondanse mellom Aristoteles beskrivelse av prosesser i det menneskelige sjelsliv og kognisjonens oppfattelse og prosessering av audiovisuell stimuli. For musikk vil jeg komme tilbake til dette i kapittelet om form.

3.1.4 Mimesis/ethos, funksjon i en dramatisk sammenheng.

Men i motsetning til slik grekerne, innenfor *ethoslæren* (*i oppdragelsen*), så musikken som karakterformende og dannende, blir dens varig innflytelse på det menneskelige sjelsliv mindre interessant i vår sammenheng. Det interessante innenfor dramaturgien blir musikkens evne til å gjøre formative prinsipper ved det objekt som skal *etterlignes* opplevbare for publikum. Om man forutsetter en direkte korrespondanse mellom musikkens karakter og karakterene i det menneskelige sjelsliv, vil musikken også kunne representere elementene i ”handlingsprosessen” direkte. For musikkdramatikken blir det vesentlige at lytteren får en direkte opplevelse av kvalitetene ved den handlingsprosess eller *praxis* verket søker å *etterligne*.

Mimesis handler da på mange måter, slik jeg ser det, om å skape opplevelsen av at et fenomen representerer essensen av et annet. Dette ligner på mange måter på det som oppnås gjennom teaterdramaturgiens fiksjonalisering (se over). Dette fordi det også her er slik at et fenomen eller en situasjon overtar de ”sjelelige egenskapene” til et annet. Dette er igjen lettest å eksemplifisere med barns lekefiksjon. Både i barns lek og i teatret inngås det fiksjonskontrakter som for eksempel gjør det opplevbart at den setting og situasjon vi er i fylles med karakteristika til den hos f. eks. cowboyer og indianere i ville vesten. Slik jeg ser det, vil fiksjonsteorien på en tilsvarende måte medføre at karakteristika ved musikken smitter over på vår fiksjonelle opplevelse av f. eks et rom eller en person; Slik klang og musikalsk karakter kan gjøre det reelle

teaterrommet om til en katedral og en aggressiv musikalsk karakter kan få oss til å oppleve den reelle sangeren som en ”aggressiv” rollefigur.

3.2.0 Analyseeksempel; “Dynastiet”.

En innfallsvinkel til denne musikkens sjelelige påvirkningskraft, kan vi hente fra Jon-Roar Bjørkvolds arbeid med filmmusikk. I boka ”Fra Akropolis til Hollywood” (Jon-Roar Bjørkvold; 1988), under overskriften; «*Dynastiet—i to versjoner*», side 62 til 75, omtaler han åpningssekvensen av denne amerikanske ”såpeoperaen” underlagt to musikalske ”karakterer” (Se Jon-Roar Bjørkvold, 1988 side 62 for beskrivelse av begrep). (Bjørkvold gjør sin analyse her med utgangspunkt i en *retorisk estetisk* struktur-lesning. Jeg vil nøye meg med å benytte eksempelet for å se på påvirkningen av vår opplevelse av karakterrelaterede egenskaper). Først beskriver Bjørkvold det aktuelle parti i sin originale utgave, underlagt en musikk, (i hovedsak beskrives det Bjørkvold benevner som ”Blake-motivet” (se Bjørkvold; 1988, s. 64.)), som etter hans detaljerte analyse beskrives gjennom musikalske karakteristika knyttet til *makt, virilitet, rikdom og streben mot makt*. (Alt dette parett med tilsvarende karakterer fra filmmediets ”billedspråk”.)

«Trompetenes klangfarge utdyper bildets symboler på makt og virilitet,.. ..De to åpningstaktene bærer et umiskjennelig preg av standard signalformler i militær fanfare; kvarter, kvinter, oktaver, i klassiske intervallkombinasjoner. De rytmiske punkteringene gir samme type militære og rituelle konnotasjoner om makt og storhet..» (Bjørkvold; 1988, s. 64)

Bjørkvold bytter så ut denne originale musikken og dens karakter med modernistisk elektrotoni, nærmere bestemt utdrag fra Arne Nordheims musikk til balletten ”Stormen”. Bjørkvold karakteriserer denne som: «like enkel og dempet i uttrykk som originalmusikken er pompøs og fargesprakende. Trompetenes dur-romantikk og skarpe rytme er erstattet med elektronisk produserte lydmasser som gjengir et grått hav i monotone, rytmiske bevegelser og spredte streif av fløyende fugl.» (Bjørkvold; 1988, s. 69). En musikk som mangler den historiske kunstmusikkens ”trygge” konvensjonelle holdepunkter og videreføringer. Med utgangspunkt i dette får den en uforutsigbar eller ”uberegnelig” karakter. Bjørkvold karakteriserer den som «*avgrunnsmusikk*» (Bjørkvold; 1988, s. 72).

Denne ekstreme karakterforskjell i musikken setter ”Dynastiets” åpningssekvens i et totalt annerledes ”lys”. Det at den originale musikkens lettfattelige, ”trygge” og lettleselige karakter av makt, rikdom osv., er erstattet med en uberegnelig karakter, fratar oss det intellektuelle ”fotfeste” for et logisk, trygt konvensjonelt resonnement. Vi finner nærmest et slektskap til psykopatens karakteristika av uforutsigbarhet. Resultatet blir at vi tillegger personene i bildet helt andre karaktertrekk, og derigjennom hensikter, enn det vi gjorde relatert til den originale musikken. Fra

dennes bevegelse mot ”maktens tinder”, avsondrer denne nye kombinasjon av musikk og bilde en opplevelse av katastrofe, død og avmakt.

Det er ingen tvil om at vi tror den nye musikalske karakteren forteller oss noe om personenes karaktertrekk. På grunnlag av den endrede musikalske karakterene leser vi rett og slett inn en annen hensikten eller viljen hos de handlende. Med grunnlag i dette danner vi oss en formening om hvilke type mål personene drives eller streber mot. Ut fra dette kan vi, slik jeg ser det, slutte at vår opplevelse av de handlingens hensikt eller mål, forandres ved skifte av musikalsk karakter.

Dette baserer seg, slik jeg ser det, på vårt kognitive apparats evne til å søke ut hensikt å mål hos personer vi møter. Som nevnt over gjør vi dette ved å sanse og prosessere karaktertrekk som personen tilkjennevir gjennom auditiv og visuell kommunikasjon.

4.0.0 Praxis; Eksempel fra ”Figaros Bryllup”.

Jeg vil nå ta utgangspunkt i det jeg har kommet fram til over og se hvordan Wolfgang Amadeus Mozart, gjennom musikk, legger til rette for å karakterisere rollefiguren Figaros handling i operaen *Le nozze di Figaro*. Librettoen er ved Lorenzo da Ponte og er bygget over et teaterstykke av den franske forfatteren Pierre-Augustin Caron de Beaumarchaises (1723-99); *La folle journée ou Le mariage de Figaro* fra 1784. Operaen ble urframført i Wien 1.mai 1786.

4.1.0 Innledning for analysen:

Før jeg starter denne analysen er det viktig å presisere at jeg vil legge stor vekt på opplevelsen av verkets auditive uttrykk. I et samspill med dette, vil jeg så søke årsaker eller grunnlag for disse opplevde karakteristika i komponistens partitur. Dette medfører at jeg velger bort verkets audiovisuelle realisering. Min begrunnelse for å gjøre dette er at jeg ønsker å søke de mulighetene for karakterisering av Figaros *praxis* Mozart åpner for gjennom sitt partitur, ikke de dramaturgiske valgene som er gjort for en spesiell scenisk realisering. Selv om en auditiv realisering av operaen også baserer seg på dramaturgiske valg, tror jeg det er lettere å gjøre en generell drøfting av verkets dramaturgiske kommunikasjonspotensiale fra denne innfallsvinkelen. Jeg relaterer mine auditive referanser til en innspilling på Teldec fra 1994 under ledelse av dirigent Niclaus Harnoncourt (albumnummer 4509-90861-2) og en inngående kjennskap til Den Norske Operas oppsetninger av Figaros Bryllup, (i den tyske regissøren Willy Deckers regi fra 1986), med varierende musikalske ledere og konsepsjoner. Dette medfører at analysen, i tillegg til å forholde seg til noen historiske, kulturelle og kognitivt baserte musikkoder, også vil basere seg på en rekke mer eller mindre subjektive tolkninger og valg relatert til mitt referansegrunnlag og min erfaring. Siden musikk er et så åpent medium, en minnebasert, assosiativ

kommunikasjon av informasjon (se også over), kan en analyse aldri avdekke musikkens absolutte funksjon i et musikkdramatisk verk. I denne analysen vil jeg derfor i hovedsak forsøke å kartlegge hvordan Mozart, gjennom sine musikalske virkemidler, har lagt tilrette for en karakterisering av hvordan Figaro, gjennom streben og tenkning, søker å oppnå sitt mål.

4.1.1 Litt om rolle- og handlingsunivers:

Mozart og da Pontes rollefigurer er ekstremt handlende og ekstremt karakterisert gjennom Mozarts musikk. Konfliktene i måten og mellom det de enkelte rollefigurene streber mot, ligger også på mange plan. Ståle Wikshåland favner dybden i dette når han sier at «..karakterene iscenesettes gjennom konflikter som er fundamentalt sosiale og politiske.» (Wikshåland 2006; s. 36). Han utdyper dette med at Mozart, gjennom sin karakteriseringskunst, er «i stand til å portrettere en subversjon, en destabilisering, av klassesamfunnets strukturer, gjennom en forførelse som også impliserer at forførelsen selv blir forført.» (Wikshåland 2006; s. 36). For meg er det viktig at dette gjøres med utgangspunkt i en så hverdagslig og allmennmenneskelig streben som overhode mulig: Jeg velger å tolke denne som streben mot det å *oppnå eller oppreddholde kjærlighet*. Om vi strekker kjærlighetsbegrepet til også *det å bli respektert og sett*, streber mer eller mindre alle rollefigurene mot sin personlige karakterbestemte variant av dette målet. Den sosialpolitisk ramme dette menneskelige mål spilles inn i, er den forordningen som på Mozart og da Pontes tid var blitt selve symbolet på adelens undertrykkelse, den såkalte "ius primae noctis"; Adelsmannens rett til første natten med sine undersåtters ektefeller. Det er et poeng for operaens totale handling at dennes adelsmann, Grev Almaviva, som en herre av opplysningstidas idealer, har avskaffet denne herreretten. Han refererer til sin holdning med ordene «Det var en urettferdig rettighet som nå er avskaffet i mitt len. Av plikt har jeg nå gitt den tilbake til naturen.» (Akt 1, scene 8; Lund og Moe 1985). Når Greven så begjærer sin kammertjener Figaros brud Susanna på dagen for deres bryllup, legger dette til rette for en konflikt på flere nivåer. Som Figaro hevder kan dette være et forsøk fra Greven på å gjenopplive den retten han med ære har avskaffet. Men det kan også være hans ektefølte kjærlighet overfor Susanna. Dernest spiller selvsagt også Grevens forpliktelser som menneske overfor sin ektefelle Grevinnen inn. Avhengig av situasjon, karakter og hensikt kan menneskers handlinger enten forsvares eller fordømmes. Min oppfatning er at Mozarts musikk legger tilrette for å tilføre hele rollegalleriet karaktertrekk som blir bestemmende for hvordan vi tolker deres hensikter og mål, på godt og vondt.

Det blir derfor avgjørende for analysen å se Figaros handlingsliv i relasjon til denne verkets mangefasetterte konflikt. Derfor vil jeg innledningsvis også antyde min tolkning av de øvrige rollenes individuelle situasjon og posisjon i operaen. Dette fordi deres streben og tenkning, ut fra deres ulike karakterlegninger, også vil danne en referanseramme for, og påvirke Figaros tenkning

og valg av strategier. Jeg vil på dette stadiet sammenfatte målet for Figaros handlingsprosess til; det å hindre Grev Almavivas planer om å forføre hans brud Susanna (uavhengig av om det er personlig og/eller politisk motivert). Susannas handlingsprosess kan ses som en streben mot retten til et verdig kjærlighetsliv. Grevens *praxis* fødes ut av og har som mål å tilfredsstille det begjæret han føler overfor Susanna. Grevinnens *praxis* fødes ut av sorgen over tapt kjærlighet og ytrer seg gjennom strategier for å vinne denne tilbake. Deretter kommer mindre, men viktige figurer som f. eks. Chrubino som drives av et *pathos* basert på forelskelse i kvinnen som sådan, Bassilio som i sin noe ynkelige stilling kan sies å definere sitt behov for kjærlighet som det å oppnå Grevens gunst ved å intrigerer der det til enhver tid gir best resultat osv. Det er også viktig at disse konfliktene, ikke minst den mellom Figaro og Greven, blir en kamp både på et personlig og samfunnsmessig plan.

Den enkeltes *praxis* vil altså ut fra slike eller lignende målsetninger, finne sine ytringer i ulike midler eller strategier rettet mot å oppnå sine respektive varianter av målet, alt etter skiftende omstendigheter og rollenes stadig dypere innsikt i situasjonen. I følge Arestoteles er altså dette et resultat av deres emosjonelle og intellektuelle karakter. Med utgangspunkt i dette vil jeg nå se på hvordan vår opplevelse av Figaros handlingsprosess kan påvirkes av den musikken Mozart kobler til ham.

I den tradisjonelle Wienerklassiske stilen Mozart og da Ponte skriver, finner vi dette i sin enkleste form i *seccoresitativet*, der kun melodikk, rytmikk og harmonikken til et enkelt cembalo akkompagnement, tilfører rollens handlingsprosess musikalske karakteristika. Dernest finner vi *acompanatoresitativet*, der orkesterets uttrykksspekter kan tilføre enda flere dimensjoner til en rolles handlingsintensjoner. Til slutt finner vi arier og ensembler som tar i bruk hele det musikalske apparatets uttrykksspekter. Ariene gir ofte en mulighet til å fremstille karakteristika ved en rolles situasjon og intensjon på det indre plan, mens ensemblene kan karakterisere rollene gjennom musikalsk interaksjon (se Wikshåland 2006; s. 36). Mozart og da Ponte bruker hele dette uttrykksspekteret for å karakterisere sine rollers handlingsliv.

4.2.0 "Figaros" praxis

4.2.1 Omstendighet 1:

Scene 1, Akt I:

Først er det viktig å se på de omstendigheter Figaro i utgangspunkt befinner seg i, siden hans handlingslive påvirkes av disse. Dette vil f. eks. si hvilken kunnskap Figaro har om sine omgivelser og hvordan han tror disse innvirker på hans situasjon. Første akts utgangssituasjon er

en type lykkelig ”stille før stormen”. Vi møter Figaro og Susanna om morgenen på dagen for deres bryllup, mens de klargjør sitt nye soveværelse. Rommet er plassert midt mellom soveværelset til Greven, som Figaro er kammertjener for, og Grevinnens, som Susanne er kammerpike for. Deres handling i første resitativ og duett er rett og slett praktiske ”uproblematiske” forberedelser til bryllup og samliv. Fokuserer vi på Figaro, som har vunnet sin Susanna, må omstendigheten kunne beskrives gjennom begrep som triumf og lykke. Musikken åpner også for å karakterisere konfliktløse og praktisk orienterte gjøremål.

A1, Pathos:

Det er nok ikke uten grunn Mozart og da Ponte har valgt denne ”idylliske” omstendighet som bakteppe for presentasjonen av det *pathos* som skal være en drivkarat for hele Figaros handlingsprosess. Den informasjonen som vekker dette, definerer Figaros mål (F) og setter i gang hans handlingsprosess, er Susannas innsikt i Grevens baktanker ved å gi dem dette sentrale rommet. Når Figaro i tillegg er utpekt til Grevens personlige kurerer, med stadige reiser til London som oppgave, har Susanna forstått at Grevens hensikt er å utnytte situasjonen og kalle henne inn til sitt soveværelse når Figaro er på reise. Susanna henviser til at Greven vil gjeninnføre den ”gamle føydalretten” med henne. Samtidig med at Figaro tekstlig tilkjenner sitt *pathos* over dette, kobler Mozart en rekke musikalske karakteristika til hans presentasjon av streben, tanke og hensikt. Dette skjer ved starten av Scene II, i *accompagnato*-resitativet før hans Cavatina no. 3. For å beskrive dette pathoset må det rett å slett gjøres valg relatert til hva ved Figaros reaksjon vi vil fokusere på. For denne analysen bestemmer jeg Figaros utgangspathos til et raseri over Grevens hensikt med Susanna, basert på en opplevelse av krenkelse og sjalusi.

4.2.2 Omstendighet 2:

Scene 2, Akt I; Resitativ

Scene 2, Akt I; Resitativ	
Situasjon	Figaro er alene og snakker høyt til seg selv og/eller publikum om det han nå har forstått og som han tilkjenner sine reaksjoner over.
	For det musikalske uttrykksspekteret er det viktig at det i resitativet, i tillegg til cembalo, også benyttes celli og kontrabasser. Dette tilfører karakteriseringen av Figaro musikalsk informasjon ut over den som ligger i vokalmelodikken, rytmikk og harmonikk.
Takt 41	Resitativet innledes i takt 41 med en melodisk nedgang i celli og kontrabasser.

41

f

Bra
Bra

(Eks. 1; Takt 41, s 37 Celli/Kontrabasser).

Om vi legger verkets tradisjonelle vestlige harmonikk til grunn, opplever jeg at denne korte introduksjonen, tonalt sett definerer en d-moll. Siden det forrige resitativ endte på en C7-akkord ville den forventede videreføring vært F-dur. Det at vi går til parallelltonearten er selvsagt ikke dramatisk, men det åpner for å fremheve det som kommer. Siden den påfølgende Cavatina no 3 gir oss F-dur, kan den skuffende kadensen oppleves som et forsøk på å gi resitativet en karakter av en uavklart grubling før forståelse oppnås – før kadensen ”fullføres”. Melodisk sett finner vi d-moll lagt ut som en synkende figur i dype strykere, noe som for meg også legger til rette for en karakterisering av noe uavklart eller ulmende ved Figaros *pathos* oppbygning. Det at Mozart viderefører denne d-moll følelsen til en G-dur akkord i akkompagnementet (se takt 42 eks. 1), gir for meg også opplevelse av en harmoniske søken og kan brukes til å karakterisere Figaros egen søken etter forståelse og retning. Første frase har teksten:

Takt 42-46

«Bravo, nådige Herre! Nå begynner jeg å forstå mysteriet. Og jeg gjennomskuer Deres slue prosjekt:...» (Lund og Moe 1985).

Den musikalske ledsagelsen som følger Figaros første fraser, fra takt 42 til 46, frem til hans konstatering av at han nå har gjennomskuet Grevens slue intrige, kan oppleves som en lang avventende eller uforløst kadens.

Bra - vo si - gnor pa - dro - nel... o - ra in - co - min - cio
Bra - vo, mein Herr Ge - bie - ter!... jetzt erst be - greif ich,

44

a ca - pir il mi - ste - ro... e a ve - der schiet - to tut - to il vo - stro pro -
 was hier heim - lich ge - spielt wird ... und ich durch - schau - e Ih - re schlau - en In -

46

get - to: tri - gen:

(Eks. 2; Takt 42-47 s. 37)

Det jeg forventer skal bli en d-moll-G-C progresjon (II-V-I), lar Mozart bli hengende på G, selv om bassfigurene i takt 42 og 45 klart peker mot kadensens fullførelse. Ved ordet *progetto* (prosjekt) i takt 46, får vi samtidig med Figaros klarsyn, den forløsende C-dur akkorden. I tillegg gjentas kadensen fortettet i takt 47. Det er som om Mozart vil ta oss med gjennom Figaros undring til opplevelse av innsikt. For meg blir det viktig at Mozart gjennom musikken underbygger det at Figaro faktisk tenker, vurderer og søker en forståelse. Om Figaros sjelsliv hadde brutt direkte ut i raseri og Mozart hadde understreket dette ved å gi han en ”hevnarie” i barokk stil, ville han karaktermessig ikke ha gitt musikalsk grunnlag for å framstille en troverdig handlingsprosess.

Takt 47-50 «Til London, ikke sant. De minister, jeg kurer,.. » (Lund og Moe 1985).

Fra takt 47 til 50 formidler Figaro den sammenhengen han har fattet innholdet i. Rekapituleringen om at han skal til London som Grevens sendebud, fremføres til de samme bassfigurene som i de første taktene, men nå blir harmonikken ”hengende” på en C-dur akkord. Mozart legger til rette for et Figaro fortsatt kan fremstilles som en grublende innsiktssøkende person.

a Lon - dra è ve - ro? - voi mi - ni - stro, io cor - rie - ro,
 nicht wahr, nach Lon - don? - Sie Ge - sand - ter, ich der Bo - te, d

(Eks. 3; Takt 47-50 s. 37)

Takt 51-52 «..og min Susanna hemmelig ”ambassadørfrue”!» (Lund og Moe 1985).

Det som deretter skjer i takt 51 og 52, kan brukes til å tilføre Figaros streben og hensikt klare karakteristika. Til tekstfrasen der Figaro forstår at Greven vil gjøre Susanna til sin hemmelige elskerinne, bryter Mozart melodikken og harmonikken over til g-moll. Grepet utdypes av noe jeg opplever som en lyrisk melodisk linje i bass og celli (takt 51). I vokalstemmen faller moll-tersen sammen med andre stavelsen i "Susanna".

e la Su - san - na...
dann wär Su - san - na...

52 se - cre - ta am - ba - scia - tri - ce:
Ge - sand - tin im Ge - hei - men:

(Eks. 4; Takt 51-52 s 37)

For meg gir dette en klar hentydning om karaktertrekk som varhet, sorg og/eller lidelse. Nå kan dette også brukes til å fremstille Figaro som patetisk eller selvmedlidende, men for meg oppleves det som om tanken på Susanna, karaktersettes med ømhet og omtanke hos Figaros. Selv om Mozart hadde et svært systematisk forhold til bruk av tonearter (jeg vil siden kommentere dette i relasjon til arier), tror jeg harmonikken her kommuniserer ut fra sitt iboende uttrykk og at Mozart bruker dette utsvinget formidlingsmessig bevisst som karakterisering av Figaros tenkning.

Takt 53-54

«Det skal aldri skje, det skal aldri skje. Det sier Figaro!» (Lund og Moe 1985).

Men i takt 53 rykker Mozart oss tilbake til G-dur og Figaros utbasunering av at dette aldri skal skje. Som en understreking av dette får vi en klar sluttkadens ved progresjonen G7-C. Samtidig kan denne også oppleves som et springbrett inn i Cavatina no 3's F-dur og en fremheving av Figaros postulat om handlings mål.

non sa - rà, non sa - rà. Fi - ga - ro il di - ce.
nim - mer - mehr, nim - mermehr. Fi - ga - ro sagt punkt - um.

(Eks. 5; Takt 53-54)


På en måte rykker Mozart oss over til en annen side av Figaros personlighet. Fra en "myk" melodikk og harmonikk får vi her en "hardere" melodikk og harmonikk. Sammen med foredrag fra sangerens og musikernes side legger dette godt til rette for å tegne en mer aggressiv og fremfusende side av Figaros personlighet. Ved å

konkludere resitativet slik legger Mozart til rette for at det er denne, litt aggressive og autoritære karakteren som vinner.

4.2.3 B1, Streben1; C1, Tenkning1 og D1, Beslutning1:

Scene 2, Akt I, Cavatina no. 3:

Ut av denne presentasjonen av Figaros *pathos*, skal nå Mozart og da Ponte utdype for publikum på hvilke måte og med hvilke karaktertrekk Figaro skal søke å hindre Grevens plan. Dette skjer i løpet av Cavatina no. 3. Dette er en sang i tretakt som har klare likhetstrekk med en menuett.

Cavatina no. 3; Se vuol ballare	
	Cavatinaens instrumentarium er 2 oboer, 2 fagotter, 2 horn og strykere.
Takt 1-42	Første partiet, takt 1-42, i Allegretto kan deles i to. Først delen, takt 1-20 kan oppfattes som en rett fram provokatorisk "dansein vitt" til Greven. Teksten gir følgende informasjon: «Hvis De vil danse, nådige greve. På min gitar skal jeg akkompagnere...» (Lund og Moe 1985). Musikalsk ledsages dette etter min oppfatning av et rett fram, lett pågående, gitarimiterende akkompagnement. Det preges av en rytmisk og melodisk kontrollert karakter. Menuettens konforme og tradisjonelle karakter kobles til Greven, mens Figaro, mer eller mindre direkte, forteller at han vil sette primissene med sitt "spill". Generelt er det bruken av menuettens karakteristika som åpner for å tillegge Figaro en truende eller pågående karakter.
	<p>Nº 3 Cavatina*) Allegretto Figaro</p>  <p>(Eks. 6; Takt 1-42 s. 38)</p>
Takt 20-42	Den andre delen, takt 20-42, gjentar følgende tekstinformasjon to ganger, takt 20-30 og 30-42. Her blir teksten mer pågående. «Hvis de vil gå i min skole, skal De få lære... bukkespang, tro på mitt ord! Ja! Tro på mitt ord! Ja! Tro på mitt ord!» (Lund og Moe 1985).

Første delen (takt 20-30) settes umiddelbart inn med en hel takt 8-deler i hornene (takt 20). Deretter markeres 3-takten i dype strykere, vi får et karakteristisk motiv i fioliner og en dobling av hornene med obo.

(Eks. 7; Takt 20-23 s. 41.42 Peters)

Effekten av at de fremtredende blåserne og fiolinene ikke har et anslag på første åttendel i takten, kan etter min opplevelse gi akkompagnementet et ”skjevt” eller ”snublende” preg. Denne forskyvningen av rytmen oppnås ved en synkopering, der siste åttendel i rytmefiguren faller på første slag i neste takt (se takt 21-30). For meg gir dette en opplevelse av at pulsen dobles og en ”snublende” inngang i frasene. I denne delen halverer Mozart også vokalfrasens lengde. Han ”klipper” bort den første delen slik at teksten presenteres kun med det opprinnelige temaets siste halvdel. Rytmisk bryter han ned opplevelsen av den ”tradisjonelle” dansen. Det blir nesten som om Figaro har invitert Greven til en dans i tretakt, men gir ham 5/4-dels takt. Figaro bryter altså ned den trygge tradisjonelle dansen, til noe som for Greven skal bli en ”annen dans”.

Til gjentagelsen av teksten, takt 30-42, tas åttendelspulsen bort. Teksten gjentas notert i forte. Vi får en pågående og utbasunerende understreking av innhold. For riktig å sette et utropstegn etter dette finner vi Figaros to ganger « Si! » (Ja!)-utbrudd i takt 38 og 40, så høyt oppe i bassangeren register at de lett underbygger en karakter av kraftfulle utbrudd. Jeg opplever at dette fortetter uttrykket og legger til rette for en enda mer pågående og aggressiv karaktertegning.

Takt 42- 63

Den neste delen, takt 42- 63, tar denne tendensen videre. Tekstinformasjonen i første delen (takt 42-50) er ganske enkelt:

«Jeg skal... jeg skal... jeg skal... jeg skal... jeg skal...» (Lund og Moe 1985).

Hele denne biten veksler harmonisk mellom F- og C-dur akkorder, over et orgelpunkt på *c* i bassen. For å intensivere dette legger Mozart en gjentatt stigende 16-dels skalafigur i strykerne under det hele; Først fra *c*, så fra *d*, *e*, *f*, *g* og fra *a*.

rò. *Sa-*
bei. *Ich*

prò... *sa - prò...* *sa -*
will... *ich will...* *ich*

(Eks. 8; Takt 42-50 s. 40)

Dette oppleves for meg som om musikken starter en "oppumping" av Figaros karakterbaserte innstilling. Mozart legger til rette for å karakterisere ham gjennom en stigende aggressivitet. Han "blåser seg opp". Men så, i takt 50-63, bryter Figaro denne raserioppbygning med teksten:

«men stille, stille, stille, stille, stille, stille.» (Lund og Moe 1985).

Musikalsk undrebygger Mozart dette ved å setter inn en Ciss-dim harmoni istedenfor C-dur (i takt 50) og bytter ut de stigende og hurtige bevegelsen i akkompagnementet med fallende 8-dels figurer. Det hele fører oss over i A-dur ved tekstens siste «stille» i takt 55.

prò... *ma* *plà - no*
will... *doch* *plà - no*

52

... pia - no pia - no pia - no pia - no pia - no pia - no,
 ... pia - no, pia - no, pia - no, pia - no, pia - no, pia - no,

(Eks. 9; Takt 50-56 s. 40)

Ved denne dramatiske musikalske vendingen legger Mozart tilrette for at Figaro kan karakterises som en mann, som nok er aggressiv, men som også har evnen til å forstille seg.

Fra takt 56-63 får vi tilbake akkompagnementet vi hadde fra takt 21-30, altså det jeg opplevde som den "skeive/udansbare" menuetten. Denne kobles nå til teksten:

«Vite å finne ut av hver skjulte hemmelighet.» (Lund og Moe 1985).

Vokalt legger Mozart melodikken for dette på en og samme tone over en veksling mellom d-moll og A-dur klanger. Subjektivt opplever jeg at dette skaper assosiasjoner til en "magikers" dramatiske eller manipulerende karakter. En årsak til dette er sikkert at det for mitt øre gir en svevende og retningløs harmonisk opplevelse. En annen assosiasjonsretning for melodielementet er dets messende preg.

56

Fig.


me - gli o - gni ar - ca - no
 al - les durch - schau ich,

(Eks. 10; Takt 56-59)

I takt 63 ender vi i A-dur og får en generalpause.

Takt 64-103 Dette fører oss, både musikalsk og tekstlig, over mot en "konklusjon" angående måten Figaro streber og tenker på. Dette finner vi som en slags midtdel, fra takt 64-103, som gir følgende tekstinformasjon:

«Ved hjelp av forstillelse skal jeg verge meg. Her et stikk. Der en spøk. Alle intriger skal jeg velte!..» (Lund og Moe 1985).

	<p>Dette fungerer nærmest som en program- og strategierklæring fra Figaros side. Ekstremt viktig for publikums opplevelse av dette blir at tempoet skifter til Presto og at taktarten ”rykkes” til 2/4.</p>  <p>(Eks. 11; Takt 64-67)</p> <p>Det er som om Mozart med dette grepet, intuitivt og instant, gjør Figaros hensikt og karakter opplevbar. I utviklingen fra den konforme og stive menuetten, tilsvarende Grevens gammeldagse holdninger og livsførsel, via den skjeve udansbare delen, og nå denne heseblesende og pågående 2-takten, er det som om han vil rykke enhver stivbent menuettdanser ut av ballanse. Figaros strategi og personlighet illustreres klart gjennom disse totale omveltningene i det musikalske uttrykket.</p>
Takt 104-123	<p>Fra takt 104 til 123 får vi en repetisjon av første menuettdel tilbake i Allegretto.</p> <p>«Hvis De vil danse nådige greve...» (Lund og Moe 1985).</p> <p>Dette blir nå en repetisjon av den musikken Figaro har knyttet til Greven og hans stivbente/gammeldagse måte å danse og/eller tenke på. Funksjonen kan derfor underbygge kontrasten mellom Figaros fremstilling av Greven og hans egen ”lettbente” og intrigerende personlighet. Vi ser den kontrollerte menuetten i lys av Figaros ”radbrekking” av dens karakteristika.</p>
Takt 123-131 (Slutt)	<p>Som avslutning finner vi en instrumental sluttdel som tar opp igjen presto-tempoet og 2/4-dels takten. Scenearvisningen angir at Figaro skal forlater scenen til denne musikken. Den fungerer rett og slett som et svar med to streker under. Figaros måte å handle på er den som ble knyttet til denne musikkens enorme vitalitet fra takt 64-103. Figaro forlater nå scenen for å pønske ut sin første intrigerende strategi.</p>

4.2.4 E1”Delhandling”1/Strategi 1:

Scene 8, Akt I:

Resultatet av Figaros strategiske tenkning, i og etter resitativet og Cavatina no. 3, åpenbarer seg ved hans neste entre i scene 8. Her finner vi den første strategiske *handling* han søker å torpedere Grevens planer med. Det Figaro har gjort er å samle godsets bønder, arrangert og øvd inn en strategisk ”påttatt” hyllest for Grevens avskaffelse av ”ius primæ noctis”. Jeg vil for dette partiet

ikke analysere tekst å musikk i samme detalj som over, men konsentrere meg om hvordan Figaros handlinger, streben og tenkning i hovedtrekk ytrer seg. Hyllingskoret (Coro no. 8) gir følgende tekstinformasjon:

«Glade ungdommer, strø blomster for vår edle Herre. Hans store hjerte gjør at dere kan bevare en enda vakrere blomst, ren og urørt.» (Lund og Moe 1985)

Mozart gir dette hyllingskoret enkle musikalske karakteristika relatert til operaens musikk generelt. Melodisk finner vi en rett fram og lite spenningsfylt stemmeføring preget av parallelle terser, sekster og oktaver. Harmonisk går koret i G-dur og byr på få utfordringer eller spissfindigheter. Ved å vektlegge denne enkelheten kan hyllesten etter min mening fremheves som lite oppriktig ment og/eller fremstå som en lite gjennomtenkt eller noe naiv strategi fra Figaros side.

I resitativet etter koret tilkjennegir Figaro også sin strategi. Han ber Greven om å ikke Susanna det hvite brudesløret som et bevis på hennes status som en *ren og urørt* brud: «Nå gjenstår det bare for Dem å sette dette hvite sløret, renhetens symbol, på hode til hun som kan takke Dem for sin uskyld» (Lund og Moe 1985). Ved denne handlingen forsøker Figaro å fullføre sin hensikt, stoppe Grevens planer ved at han i vitners nærvær opptrer som ”garantist” for at Susanna går urørt og ren inn i ekteskapet. Men Greven skjønner at han ved å gjøre dette i all offentlighet, umuliggjør sin egen hensikt med Susanna. Han ber derfor om en utsettelse. Til sin sammensvorne, intrigemakeren og musikklæren Babilio, hvisker han at «Marcellina må hentes!» (Lund og Moe 1985). I scenene mellom Cavatinaen og Coro 8 har publikum truffet Marcellina og fått innsikt i hennes kjærlighetsmål og hvilket ”kort” Greven med dette vil spille ut. Figaro har lånt penger av Marcellina og lovet å gifte seg med henne om han ikke kan betale. Greven har nok ikke noe videre interesse i Marcellinas prosjekt, men ser at han kan bruke dette som mottrekk for å paralisere Figaros forsøk på å hindre hans planer.

4.2.5 Omstendighet 2:

Scene 8, Akt I, Figaros arie *Non piú andrei*:

Med dette mislykkede forsøket på en forløsende handling og antydningen av Grevens mottrekk, endres omstendighetene for Figaros *praxis*. Dette representerer også et vendepunkt for Figaros handlingsprosess. For å nå sitt mål må Figaro, ved tankens hjelp, tilpasse sin strategi. I hans påfølgende Aria no. 9; *Non piú andrei*, får vi, tekstlig og musikalsk karakterisert Figaros nye innstilling og strategi.

Det Figaro i praksis gjør i denne arien er å skaffe seg en ”fotsoldat” i kampen mot Greven. Den han velger til dette er Grevens unge pasjen Cheubino. I scene 5, forut for Figaros entre med

koret, lurte Cherubino seg inn i Susannas rom. Her ble hans personlighet og situasjon omhyggelig presentert. I resitativet fortalte han at han har falt i unåde hos Greven fordi han overasket ham sammen med Barbarina, gartnerens datter. I den påfølgende scene 6, kom Greven inn. Gjemte i rommet fikk Cherubino utilsiktet høre Grevens intime tilnærmelser overfor Susanna. Når Greven oppdaget dette beordres han til en offiserspost ved Grevens regiment i Sevilla. I resitativet før arie no. 9, utnytter Figaro denne situasjonen ved heller å ”verve” Cherubino til sitt prosjekt. Tekstlig gjøres dette med følgende replikker:

«Hei kaptein, hit med hånden. (Lagt til Cherubino) Jeg vil snakke med deg før du drar.» (med tilgjort munterhet) «Farvel, lille Cherubino, På et øyeblikk ble din skjebne forandret.» (Lund og Moe 1985).

(*CHERUBINO abbraccia la SUSANNA che rimane confusa.*)
 (CHERUBINO umarmt SUSANNA, die verlegen wird.)

22 *(da sè) (für sich)* **Figaro**

cia - te. (In - a - spet - ta - to è il col - po.) Ehi ca - pi - ta - no a me pu - re la
san - na. (Der Schlag kam ü - ber - ra - schend.) Nun, Ca - pi - ta - no, al - so heißt es denn
 [159]

24 *(piano a CHERUBINO)* *(leise zu CHERUBINO)* *(con finta gioia)* *(mit verstellter Freude)*

ma - no; (io vo' par - lar - ti pria che tu par - ta) ad - di - o
schei - den; (ich muß dich spre - chen, e - he du fort - gehst) ad - di - o,

26

pic - cio - lo Che - ru - bi - no; co - me can - gia in un pun - to il tuo de - sti - no.
mein klei - ner Che - ru - bi - no; ei - nem ganz neu - en Le - ben gehst du ent - ge - gen.

(Eks. 12; Takt 22-28 s. 115 Bärenreiter)

Det er etter min oppfatning ikke noe spesielt i harmonikk eller melodikk som tilfører disse uttalelsen noen vesentlig informasjon. Det viktige her blir det foredraget av replikkene sceneanvisningene spesifiserer. Figaros ønske om å snakke med Cherubino før han drar skal fremføres ”lavt”. Vi forstår at det dreier seg om en hemmelig avtale. For kommunikasjon av intensjon blir det også viktig at Figros farvelhilsen skal fremføres med tilgjort munterhet. Replikken «Farvel, lille Cherubino,...», danner også inngangen til arie nr. 9. Med dette har

Mozart gitt en ”tolkningsanvisning” til ariens innhold i retning av sarkasme. Det som i utgangspunktet lett kan oppleves som sjikanering av Cherubino, får gjennom dette en dobbelt bunn, det pekes mot en dypere hensikt.

4.2.6 C2, Tenkning2:

Figaros arie no. 9: Non più andrai.

Når det gjeller selve arien finnes det en rekke interessant musikalsk informasjon. Men for å starte med teksten fremføres denne som en direkte tale fra Figaro, rettet mot Cherubino. Her omtaler Figaro Cherubino i sarkastiske ordelag som f. eks. ”den lille kjærlighetssyke sommerfuglen”. Deretter kommer en tirade med beskrivelse av de lidelser som vil møte ham som soldat.

Musikalsk er det interessant at arien er i form av en rondo. I motsetning til menuettens kobling til adelen og det gammelmodige, assosieres rondoene ofte med en folkelig og vital karakter. Men som musikalske informasjon er det kanskje enda mer interessant at arien utvikles til en ”militærmarsj”. De musikalske virkemidlene som åpner for denne dimensjonen finner vi først og fremst i det rytmiske, i instrumentasjonen og i stemmeføring. Selv om den karaktermessige opplevelsen av en militærmarsj først etablerer seg i takt 61 (omtrent midtveis i arien), er Figaros vokalstemmes rytmikk allerede fra første takt, bygd over samme lest som militærmarsjens synkoperte rytmefølelsen (se eks. 13).

Nº 10 Aria*)
Allegro vivace

Figaro (a CHERUBINO)
(zu CHERUBINO)

Fig. *Non più an-drai far - fal - lo - ne a - mo - ro - so not - te e*
Du wirst nicht mehr die Mäd - chen be - tö - ren, Tag und

(Eks. 13; Figaros vokalrytmikk i åpningstaktene, takt 1-4. Arie no. 10 s.116).

Når militærmarsjens rytme manifesterer seg i orkesterets takt, 61-62, faller på sett og vis en brikke på plass. For å underbygge dette tar Mozart bort alt annet enn fløyter, oboer, fagotter og horn fra akkompagnementet.

60

Fig. *mar - cia per il fan - go per mon - ta - gne, per val -*
nun durch Schlamm mar - schie - ren, durch Ge - bir - ge an die

63

Fig. *lo - ni con le ne - vi e i sol - li - o - ni al con - cer - to di trom -*
Kü - sten, durch den Schnee, durch hei - ße Wü - sten, wo die Don - ner - büch - sen

(Eks. 14; Militærmarsjens inntreden i Arie no. 10 takt 61, takt 61-65 s. 120-21).

I tillegg til dette reindyrker han tendensene i Figaros vokalrytmikk og melodikk slik at den oppå det ”militære blåseorkesteret” får trompetens rolle. Tekstlig kobles dette til ordet «il fango», «søla», som refererer til at Cherubino som soldat må gi avkall på hoffets gleder, men til gjengjeld bl. a. får marsjere gjennom søla. Mozart forsterker denne opplevelsen ytterligere i sluttdelen. Etter en repetisjon av åpningstemaet fra takt 77, settes igjen ”militærmarsjen” inn i takt 89.

88

Fig. *set - to, A - don - ci - no d'a - mor. Che - ru - bi - no al - la vit -*
do - nis, du klei - ner Nar - ziss. Che - ru - bi - no, auf zum

91

Fig. *to - ria; al - la glo - ria mi - li - tar, Che - ru -*
Sic - ge; auf ins Feld zu Kampf und Ruhm, Che - ru -

(Eks. 15; Figaros vokalstemme i tar trompetens rolle, Arie no. 10, tydeligst f.o.m. takt 90 s 123).

I tillegg til dette overfokuserer Mozart nærmest denne tendensen ved å la trombonene i takt 97 og 99 bryte inn med brutte fanfarelignende akkorder i trioler.

94

Fig. *bi - no al - la vit - to - ria; al - la glo - ria mi - li - tar, al - la*
bi - no, auf zum Sie - ge; auf ins Feld zu Kampf und Ruhm, auf ins

(Eks. 16; Trombonens fanfarekarakter, her takt 97. Arie no. 10).

Som konklusjon på disse musikalske militære karakteristika, får vi også her, som i cavatinaen, et musikalsk etterspill. Dette skjer ved at militærmarsjen settes inn i fullt orkester samtidig som Mozart fører inn sceneanvisningen *Partono tutti alla militare* (Alle går militært ut).

102 *alla militare,)*
militärisch ab.)

107

111

Fine dell' Atto primo
Ende des ersten Aktes

(Eks. 17; Etterspillet til Arie no. 10, takt 102-115 s 124).

Det blir disse musikkens militære karakteristika som åpner for å karakterisere Figaros nye strategiske tenkning.

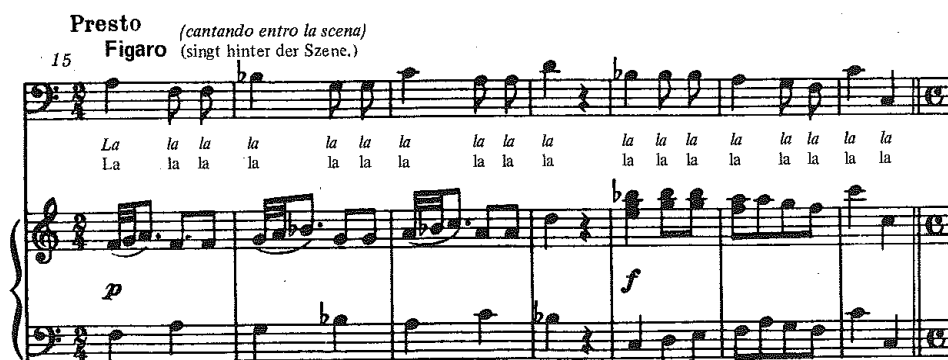
4.2.7 E2, Delhandling 2 og C2, Strategi 2:

Scene 2, Akt II, Figaros strategi 2:

Neste gang vi treffer Figaro er i andre akts scene 2. Som forrige gang har han igjen vært i ”teknsboksen” utenfor scenen. Resultatet av hans tenkning presenterer han i resitativet etter grevinnens Cavatina, No. 10, (som starter andre akt).

Praktisk sett presenteres Figaro denne gangen musikalsk eller auditivt før vi ser ham. Midt i en

resitativisk samtale mellom Grevinnen og Susanna, høres Figaro syngende utenfor Greinnens rom. Det at Figaro her traller etterspillet fra hans Canatina No 3, er sikkert ment som et retorisk poeng fra Mozarts side.



(Eks. 18; Figaros bakscene presentasjon i andre akts scene 1, takt 15-21 s. 129).

Om denne koblingen oppfattes av publikum, vil den fungere som en påminnelse om det *pathoset* som startet Figaros handlingsprosess. Jeg tror også den lokale kontrasten mellom det *pathos* som Grevinnen nettopp i sin Cavatina no. 10 har presentert som utgangspunkt for sin handlingsprosess, sorgen over tapt kjærlighet, og Figros trallende menuett, kan ha stor betydning for hvordan vi opplever Figaros karaktermessige innstilling. Grevinnens inderlige *lamento pathos* med bønn om kjærlighet og trøst, kan brukes til å kaste et utdypende lys over Figaros manipulerende og betvingende strategi. Kanskje det er derfor Figaro her kun gis små repeterte brokker av sitt *pathos* fra Cavatina no. 3, mens Grevinnens følelsesliv foldes ut som et hele. Selve strategien finslipes her i en resitativisk diskusjon der Figaros iver brynes mot Grevinnen og Susannas nøkternhet. Her fremkommer det at Figaro har sendt et brev med Basilio til Greven og antydnet at Grevinnen har avtalt et stevнемøte med en elsker i haven med den hensikt å «forvirre ham, få han i forlegenhet, lure ham og kullkaste hans planer». Når Susanna minner ham på Marcellina og derigjennom den kontrakten han har med henne, kommer resitativets mest markante musikalske skift; en nedgang i kontrabasser (takt 68, se eks. 19).



(Eks. 19; Kontrabassenes figur i andre akts scene 1, takt 68 s. 135).

Denne nedgangen kommer når harmonikken i de foregående taktene har etablert seg i F-dur.

Nedgangen danner en overgang fra en B-dur akkord til en D-dur akkord som blir starten på en sekvens i G-dur. Nedgangen kommer etter Figaros tekst «Aspetta» («Vent nå litt») og oppleves for meg som en ”tankestrek” eller selve fødselsøyeblikket for Figaros nye strategi. For meg er det noe ved dette musikalske skiftet som karakteriserer Figaros tenkning. Denne harmoniske overgangen fra subdominanten til dominanten i dur varianten av tonearten på andretrinn (dur submediant) forekommer flere ganger i resitativet, men pga. kontrabassenes melodiske medvirkning (den eneste i resitativet) opplever jeg at den får en karakter av ”noe som endelig faller på plass”. Dette fører også til at øyeblikket både blir fremhevet og fokusert. Resultatet av denne tenkepausen blir strategien der Figaro ber Susanna be Greven om å møte henne i haven samme kveld. I hennes sted skal damene kle ut som kvinne og sende Cherubino. Så skal Grevinnen avsløre sin mann på fersk gjerning, slik skal han blir tvunget til å gjøre som de vil og avstå fra sine planer. Figaro vil igjen avsløre Grevens hensikt ved å kompromittere ham i all offentlighet.

Damene er redd for at det ikke er tid nok, men til det svarer Figaro at Greven er på jakt og ikke er tilbake på noen timer. Han vil derfor umiddelbart sende Cherubino til dem. Når Grevinnen spør «Og så..?», lar Mozart Figaro svare ved å sette inn første strofe av Cavatina, No. 3: «Hvis De vil danse Herr Greve, på min gitar skal jeg akkompagnere.» (Lund og Moe 1985). Effekten økes med orkesterakkompagnement av full strykergruppe og 2 horn. Mozart minner oss om Figaros *pathos* og karaktermessige grunninnstilling.

Allegretto*)

88 Figaro

Fig. *Se vuol bal - la - re si - gnor Con - ti - no, il chi - tar - ri - no*
 Will der Herr Graf im Tan - zen sich ü - ben, ganz nach Be - lie - ben,

94 *le suo - ne - rò si, le suo - ne - rò si, le suo - ne - rò, [217]*
 ich spiel ihm auf, ja, ich spiel ihm auf, ja, ich spiel ihm auf. (parte)
 (ab)

(Eks. 20; Figaros repetisjon av Cavatina no. 3's åpning, takt 88-99 s. 137).

4.2.8 Omstendighet 3:

Med iverksettelsen av Figaros ”reviderte” plan eller strategi går handlingen over i et ras av forviklinger, intriger og skiftende omstendigheter. Jeg vil kort si noe om omstendighetene Figaro settes i, kun med sporadiske beskrivelser av hvordan Mozart bruker musikalske virkemidler for å bidra til karakteriseringen av hans handlingsprosess.

Scene 3-9, Akt II, Figaros strategi røpes:

I scenene 3-9 medvirker ikke Figaro, men mange av forutsetningene for hans videre handlinger defineres her. Her kommer Greven selvsagt tidligere hjem fra jakt enn forventet og overrasker damene under omkleddingen av Cherubino. Grevinnen gjemmer pasjen i sitt kleskabinett og blir, når Greven vil bryte opp døren, nødt til å avsløre planen med den utkleddede Cherubino. Siden det har lyktes Susanna å bytte plass med Cherubino i kabinettet mens Greven og Grevinnen har vært ute av rommet, er det til slutt hun som til begges overaskelse kommer ut av kabinettet. Når Greven konfronterer dem med det fiktive brevet blir damene også nødt til å avsløre at det er en del av intrigen og skrevet av Figaro. Essensen her blir at hele grunnlaget for Figaros strategi er borte.

4.2.9 C3, Tenkning 3:

Scene 10 og 11 akt II:

Scene 10; Figaros entre; hendelser:

I scene 10 kommer Figaro, totalt uvitende om de endrede omstendighetene, inn i rommet og ber alle skynde seg til bryllupsfesten. Foregående scene med avsløringene sluttet på en Bb-dur akkord og gikk i 4/4 og *allegro*. Med Figaros entre rykkes det til G-dur og en mer spenstig 3/8-dels takt fortsatt i *allegro*. Også denne musikken har et klart danseaktig preg, som for meg opprettholder opplevelsen av Figaros karakter og intensjon fra Cavateina No. 3, *Se vuol ballare*.

Figaro

Fig. 328 Allegro

Si - gno - ri di fuo - ri son
Ihr Herrn, drau - ðen sind Mu - si -

(Eks. 21; Figaros entremusikk i scene 10 akt 2, takt 328-333 s. 217).

Det jeg opplever at Mozart åpner for med disse musikalske valgene, kontrasten til foregående scene og en ny variant av Figaros musikalske grunnkarakter, er å fremheve Figaros ukuelige tro på eget prosjekt og samtidig totalt naive forhold til omstendighetene. Han ser bare fred, men ingen fare, mens publikum vet han er på vei inn i et ”minefelt”.

Når så Greven med utgangspunkt i den nye innsikten han har holder ham tilbake, finner vi et markant skifte i vokalmelodikk og orkesterets akkompagnement. Fra den spenstige danseaktige rytmen som fulgte Figaro, får vi en brå overgang til lange utholdte toner og akkorder. Vi får igjen en musikalsk kontrast som her speiler forskjellen i Figaros og Grevens virkelighetsoppfatning. Fremdriftsmessig representerer Grevens musikk et brudd med Figaros energiske musikalske karakter. Praktisk skjer dette ved at melodilinj og orkesterakkompagnement skifte fra den drivende treåttendels pulsen til lange utholdte toner. I tillegg bindes Grevens melodilinj over til første åttendel i påfølgende takt. Dette medfører etter min oppfatning at treåttendelsfølelsen bremses og nærmest gir en duolfølelse i tretakten (takt 355-358).

354 **Il Conte** (*trattenendoko*)
(hålt ihn zurück) **Figaro**

Fig. II C.

noz - ze a com - pir. *Pian* pia - - no men fret - ta, La
war - tet auf uns. Halt, halt _____, nicht so ei - lig, Man

(Eks. 22; Grevens musikalske ”oppbremsing” av Figaro i scene 10 akt 2, takt 354-358 s. 218).

Figaro respons til Grevens innvending har tensten: «Folket venter.» (Lund og Moe 1985).

Melodisk faller den unison inn med orkesteret. Musikalsk vil dette kunne fremheve Figaro som bestemt og urokkelig eller overmodig naiv!

Figaro **Fig.** **II C.** 359

La
Man

tur - ba m'a - spet - ta;
war - tet schon un - ten:

(Eks. 23; Figaros svar til Greven i scene 10 akt 2, takt 358-360 s. 218)

I takt 398 starter Grevens ”forhør” av Figaro. Dette settes inn i C-dur og *andante* og har som tydelig formål å få ham til å tilstå sitt svik. Forrige del har sluttet i G-dur og allegro.

398 **Il Conte** (a FIGARO)
Andante (zu FIGARO) (mostrandogli il foglio)
(zeigt ihm das Billett)

Co - no - sce - te si - gnor Fi - ga - ro que - sto fo - glio chi ver -
Weißt du nicht, mein lie - ber Fi - ga - ro, wer wohl dies Bil - lett hier

(Eks. 24; Start Grevens forhør av Figaro i scene 10 akt 2, takt 398-401 s. 222)

William Mann fremhever, i boka *The operas of Mozart*, Grevens melodikk på dette stedet som påtatt plebeiersk eller folkelig, relatert til hans adelige fremtoning i musikalsk karakter ellers i operaen. Musikken kan ut fra dette åpne for en karakter av nedlatenhet fra Greven overfor Figaro (Se Mann 1977; s. 402). For publikum kan dette musikalske grepet antyde at Greven undervurderer Figaro og overvurderer sine bevis i brevet og den kunnskapen han mener å ha fått om Figaros strategi. På spørsmålet om Figaro kjenner det brevet publikum vet at han har skrevet, brånekte derimot Figaro, til både Greven og damenes store overraskelse. Til hjelp for å skape en kunstferdig, overlegen og/eller uberørt karakter rundt Figaros forsvar, setter Mozart inn en fjærlett trillefigur i høye strykere.

402 **Figaro** (*fingendo d'esaminarlo*)
(tut so, als prüfe er es)

gò? Nol co - no - sco... nol co -
schrieb? Nein, ich weiß nicht... nein, ich

(Eks. 25; Fiolinfigurene til Figaro fornektelse, takt 402-405 scene 10 akt 2)

Mann karakteriserer dette musikalske elementet som ”grasiøse krusninger” som antyder Figaros ullene omgang med sannheten (se Mann 1977; s. 404). For meg oppleves dette heller som at Mozart ønsker å legge inn en kontrasterende musikalsk kommentar til Figaros utbasunerende fornektelse i tekst og vokalstemme. Dette kan f. eks tolkes og fremheves som antydning av noe nervøst, men legger like gjerne til rette for en karakteristikk av Figaros briljans i måten han parerer Grevens angrep.

4.2.10 D3, Delhandling 3/Strategi 3:

Etter flere fornektelser og damenes iherdige forsøk på å få Figaro til å godta at slaget er tapt, alt underbygd av diverse forte piano effekter og *crescendi*, skjærer Figaro igjennom; Til den samme ”enkle” melodien Greven brukte til å forhøre ham om brevet framfører han teksten: «For å

avslutte lykkelig som i teatret, runder vi det hele av med et bryllup» (Lund og Moe 1985). Siste halvdel setter igjen Mozart inn "trilletemaet" i høye strykere som en sidekommentar. Figaro har ridd stormen av og svart Greven med hans egen "nedlatende" melodikk. Strategisk sett forsøker Figaro å skjære igjennom ved musikalsk å vise til Grevens egen mislykkede strategi og derigjennom få bryllupet inngått og selv innkassere seieren.

440

Sus.
nir, la bur - let - ta ha da fi - nir.
hat, daß der Spaß ein En - de hat.

La C.
nir, la bur - let - ta ha da fi - nir.
hat, daß der Spaß ein En - de hat.

Figaro
Per fi - nir - la lie - ta -
Ja, wir wol - len fröh - lich

443

Fig.
men - te e all' u - san - za te - a - tra - le un' a -
schlie - ßen, wie's im Lust - spiel nun mal üb - lich, und so

446

Fig.
zion ma - tri - mo - nia - le le fa - re - mo o - ra se -
wol - len wir nun end - lich al - le zu der Hoch - zeit

(prendendo SUSANNA
(faßt SUSANNA unter

simile

sotto il braccio)
446 dem Arm)

(Eks. 26; Figaros konkludering av første del, takt 440-448 scene 10 akt 2; s.227)

Med bakgrunn i den karakter og innstilling Figaros strategiske tenkning har blitt tilført tidligere, virke dette forsøket, etter min mening, både naivt og panisk. Det finnes også andre musikalske virkemidler som underbygger dette. For det første antyder damenes melodikk, når de stemmer

inn i Figaros ”bønn” med en ”hymneaktig” karakter, underbygget av foredragsanvisningen *sotto voce* (med ”understemme”, mykt og dempet), at festen ikke kan starte umiddelbart.

449 **Susanna** (*al CONTE*) (zum GRAFEN)
sotto voce

Sus. *Deh si - gnor nol con - tra - sta - te con - so - la - te i miei de -*
Gnäd' - ger Herr, wir al - le bit - ten, so er - fül - len Sie den

La C. (*al CONTE*) (zum GRAFEN)
sotto voce

La C. *Deh si - gnor nol con - tra - sta - te con - so - la - te i lor de -*
Mein Ge - mahl, wir al - le bit - ten, so er - fül - len Sie den

Fig. (*al CONTE*) (zum GRAFEN)
sotto voce

Fig. *guir. Deh si - gnor nol con - tra - sta - te con - so - la - te i miei de -*
gehn. Gnäd' - ger Herr, wir al - le bit - ten, so er - fül - len Sie den

(Eks. 27; Damenes bønn, takt 449-452 scene 10 akt 2; s.228)

For det andre karakterettes Grevens respons gjennom en dramatisk forte fra orkesterets horn, og ved at den settes inn som en aparte replikk i dobbelt tempo relatert til de andre. Her etterlyser han Marzelinas ankomst (se takt 457 under). For meg antyder denne karakteren en fare som venter. Snart faller Figaro inn med en tilsvarende rytmikk basert på sekstendeler (se takt 458 under).

228

449 **Susanna** (*al CONTE*) (zum GRAFEN)
sotto voce

Sus. *Deh si - gnor nol con - tra - sta - te con - so - la - te i miei de -*
Gnäd' - ger Herr, wir al - le bit - ten, so er - fül - len Sie den

La C. (*al CONTE*) (zum GRAFEN)
sotto voce

La C. *Deh si - gnor nol con - tra - sta - te con - so - la - te i lor de -*
Mein Ge - mahl, wir al - le bit - ten, so er - fül - len Sie den

Fig. (*al CONTE*) (zum GRAFEN)
sotto voce

Fig. *guir. Deh si - gnor nol con - tra - sta - te con - so - la - te i miei de -*
gehn. Gnäd' - ger Herr, wir al - le bit - ten, so er - fül - len Sie den

453

Sus.
sir. Wunsch. *f* *p*
Deh si - gnor nol con - tra - sta - te con - so
Gnäd' - ger Herr, wir al - le bit - ten, so er -

La C.
sir. Wunsch. *f* *p*
Deh si - gnor nol con - tra - sta - te con - so
Mein Ge - mahl, wir al - le bit - ten, so er -

Il C.
f *p*
(*da sé*)
(für sich)
(Mar - cel - li - na Mar - cel - li - na! quan - to
(Mar - cel - li - na! Mar - cel - li - na! wä - rest

Fig.
sir, Wunsch, *f* *p*
con - so - la - te con - so
so er - fül - len, so er -

(Eks. 28; Damene og herrenes forskjellige melodiske karakterer, takt 456-461 scene 10 akt 2; s.228)

Det at Greven og Figaro, mitt i damenes *sutto voce* karakter, fremfører sine tanker med ”hakkende” sekstendeler, Greven til teksten «Marzelina, Marzelina, hvorfor kommer du ikke snart!» (takt 457-460), og Figaro til «..oppfyll våre ønsker.» (Lund og Moe 1985) (takt 460), åpner etter min oppfattelse, for å tillegge dem en karakter av to angrepsklare kamphaner. Gjennom damenes ballanserte, ”myke og dempede” karakter, virker deres bønn om forsoning ekte. Mennene hensikt derimot, kan gjennom det musikalske uttrykket, igjen oppleves som preget av en aggressiv hevn eller revansje lyst. Også dette Figaros hastige strategivalg har feilet.

4.2.11 Omstendighet 4:

Scene 11; Gartnerens entre:

I denne uavklarte situasjonen, der både Figaros og Grevens strategivalg har kjørt seg fast, bringer Mozart og da Ponte inn et element som medfører et vendepunkt og endring av omstendighetene. Gartneren kommer med opplysninger som kan true damene og Figaros posisjon. Musikalsk karakteriseres denne kommende faren ved at Mozart (fra takt 467) fører oss fra C-dur til F-dur og fra 2/4 *andante*, til 4/4 *allegro molto*. Musikalsk slår hele karakteren over til noe ”humpende” og kantete. Den musikalske overgangen til denne scenen, en rytmiske figuren unisont på c (takt 467-468), kan oppleves som en ”omvendt” fanfare. Mozart knytter etter min oppfatning gartneren til en noe klønete og komisk musikalsk karakter.

I suddetti, ANTONIO giardiniere infuriato
Die Vorigen; ANTONIO, der Gärtner, wütend.

Allegro molto

Ant. *con un vaso di garofani schiacciato.*
468 mit einem zertretenen Nelkentopf. **Antonio** (*infuriato*)
(wütend)

Wunsch.
Wunsch.

Ant. Ah, si Herr

Allegro molto

(Eks. 29; Garnerens entre, takt 467-470 scene 11 akt 2; s.230-31)

Scenen er bygd opp av en rekke musikalske og tekstlige innspill som reflekterer de forskjellige aktørenes interesser. Greven vil høre gartnerens historie, mens Grevinnen, Susanna og Figaro brutalt forsøker å stoppe ham. Når endelig Greven gir gartneren ro til å fortelle, setter Mozart inn et musikalsk element som i prinsippet farger og strukturer hele scene. Fra og med takt 482 fører han en tikkende triolbevegelse i fiolinene under tekst og hendelsesforløp. Under hele gartnerens tilstedeværelse vil denne figuren tikke og gå, i forskjellige instrumenter og i varierende utgaver, kun med korte avbrudd som fremhever vesentlige punkter i hendelsesforløpet.

482

Ant. **Antonio**

Ant. Dal bal - co - ne che guar - da in giar -
Täg - lich wirft man hin - ab in den

(Eks. 30; Triolendes understrøm f. o. m. takt 482 scene 11 akt 2; s. 232)

4.2.12 C4, Tenkning 4:

Nå kan det absolutt diskuteres hva dette musikalske elementet er tenkt å kommunisere, men siden det kobles direkte til starten av gartnerens fortelling, der han skal avsløre for Greven at han mener å ha sett Cherubino hoppe fra Grevinnens balkong, kan det åpne for en karakterisering av den faren situasjonen innebærer for Grevinnen, Susanna og Figaro. Da kan de ubønnhørlig tikkende triolene enten brukes til å fremheve gartneren som en farlig person, eller den trusselen han representere for de tre.

Det første forsøket Figaro gjør på å stanse gartnerens musikalske "demagogi", skaper Mozart ved

å knytte ham til et musikalsk ”motangrep”. Han lar ham le høyt og hånlig av gartnerens fortelling. Vokalt framstår dette i karakter av trompetaktige støt på tonen g; ”ta-ta-ta-ta”. Når dette verken stopper gartneren eller akkompagnementets trioler, må sterkere lut til. Mozart tilfører dette ved å la Figaro gå til et totalt motangrep både tekstlig og musikalsk, med mål om å detronisere gartnerens troverdighet. Til ordene «Du er full fra solen står opp» (Lund og Moe 1985), finner vi et relativt dramatisk harmonisk rykk, fra en sekvens som opplevelsesmessig går i C-dur til en fiss-moll/b5 akkord. Det er som om ”Figaros musikk” gjør alt den kan for å få stoppet gartnerens ubønhørlige tikkende trioler. For meg åpner Mozart med disse musikalske virkemidlene for å karakterisere Figaro som frenetisk eller desperat. Den beregnende og kontrollerende karakteren ved hans tenkning er svekket.

Musikalsk blir det for Mozart, ved hjelp av triolene, også enkelt å formidle at Figaro ikke lyktes. Etter Grevens utbasunering over en homofon akkordrekke i *forte*, hvor han ber gartneren fortsette sin fortelling, starter triolene like ubønhørlig opp igjen (se eks 31).

521

Il Conte (*ad ANTONIO*)
(zu ANTONIO)

Fig. II C.

di. Or ri - pe - ti - mi, ri - pe - ti - mi: un uom dal bal -
Rausch. Wie - der - hol es, wie - der - hol es mir: ein Mann sprang her -

f *tr* *p*

(Eks. 31; Triolendes fortsettelse fra takt 523, scene 11 akt 2; s.236)

4.2.13 D4, Beslutning 4/Strategi 4:

Figaros delvise musikalske ”seier” over triolene og veien ut av den fastlåste musikalske situasjonen, synes å komme fra og med takt 358, der han kort og godt konkluderer med at det var han selv som hoppet. Sceneanvisningen vil at dette skal understrekes ved at han plutselig ”later som” om han forstrakk en muskel i foten under fallet. Dette fremhever Mozart ved å la triolene opphøre, la Figaros melodistemme og orkesterakkompagnementet sammenfalle, først i lette ”spøkefulle” figurer (takt 598-602, se under), så i en kromatisk nedgang som gir oss en klar kadens fra en C7 akkord til F-dur. Relatert til musikalske konvensjoner og eller/harmoniske, kan dette skape en opplevelse av endelig ro (takt 603-606, se under).

595

Fig. *da - ste... lo scrit - to bi - glet - to... sal - tai giù dal ter -*
schrei - en... ich denk an das Brief - chen... und ich spring, blind vor

600

(*fingendo d'aversi stroppiato il piede*)
 (stellt sich, als hätte er den Fuß verrenkt)

Fig. *ro - re con - fu - so... e stra - vol - to m'ho un ner - vo del*
Angst, aus dem Fen - ster... und ver - renk mir beim Sprin - gen den

605

Andante **Antonio** (*por -*
reich)

Fig. *piè _____!* *Vo - stre*
 Ant. *Fuß _____!* *So ver -*

(Eks. 33; Figaros nye forsøk på å avslutte; takt 595-609, scene 11 akt 2; s.244-245)

Men det skal vise seg at verken faren eller Figaros prøvelser er over. Det vi trodde var et opphør av triolene og en løsning, avløses snart av et nytt tema basert på enheter av tre toner i 6/8-dels takt (se takt 605-607, se over). Tema tikker og går, nok en gang som en tidstinnstilt bombe. W. Mann fremhever temaets karakter av en opphengt tanke, videre dets åpning for å skifte toneart i alle retninger og fremfor alt dets naturlige evne til å opprettholde spenning (se Mann 1977; s. 406). Denne musikalske karakteren setter Mozart inn samtidig med at gartneren trekker fram sitt trumfkort, pasjens patent som han mistet da han hoppet. Han mener at denne etter Figaros forklaring må være hans, og spør ham hva papiret er. Figaro responderer tekstlig til Grevinnen og Susanna at «Nå sitter jeg i fellen!» (Lund og Moe 1985), han tror altså han har tapt. Men etter en lang ”vandring” med 6/8-delstemaets spenningsoppbygning og en harmonisk virring i alle retninger, forløses til slutt det hele ved at Figaro, ved damenes hjelp, kan replisere at det er pasjen patentet som Figaro hadde fått fordi det manglet Grevens segl. Med dette returnerer vi til B-dur, i takt 670 (se under), og Figaro har endelig stått stormen av, (enn så lenge).

665 *pensare.)*
überlege er.)

Il Conte **Figaro**

Fig. Il C. *san - za ...* *Su via ti con - fon - di?* *è l'u - san - za di*
 üb - lich ... War - um so ver - le - gen? es ist üb - lich, Pa -

cresc. *f*

670 **Susanna** (*da sè*)
(für sich)

Sus. **Il Conte** (*guarda e vede che manca il sigillo; guasta il foglio* (*Se mi*
(da sè) *e con somma collera lo getta.*) (schaut nach und (Wenn ich
 (für sich) sieht, daß das Siegel fehlt; er zerreißt das Blatt und wirft es in höchstem Zorn fort.)

Fig. Il C. *por - vi il sug - gel - lo.* (*Que - sto bir - bo mi to - glie il cer -*
 ten - te zu sie - geln. (Die - ser Schur - ke, er macht mich noch

p

(Eks. 35; Figaros "seier"; takt 668-671, scene 11 akt 2; s.250-251)

Scenen avsluttes med en kvartett der partene hver for seg summerer opp status. Figaros melodikk og tekst danner ikke på noen måte en triumferende sluttsang. Tvert i mot er den lagt lavt i toneleie, noe som for meg, sammen med teksten: (om Greven) «Han puster og stamper forgyeves. Stakkar, han lurar ikke meg.» (Lund og Moe 1985), åpner for å gi den karakter av en besvergelse (se takt 380-683 under). Damenes musikk åpner derimot for å uttrykke en opplevelse ekte frykt og ydmykhet. Grevens musikk gir åpning for å uttrykke en sterk aggresjon over at han ikke denne gangen heller klarte å knekke Figaros opposisjon. Det bør vel også bemerkes at triolfølelsen fortsetter i akkompagnementet, men ikke lenger oppleves som i fokus. Faren er ikke over, men den fortrenses for en stund.

678

Sus. *sta. he. Se mi sal - vo da*
Wenn ich jetzt die - se

La C. *av - vi nau - fra - gio per me. Se mi sal - vo da*
fürch - te ich Schiff - bruch nicht mehr. Wenn ich jetzt die - se

II C. *ste - ro per me. Que - sto bir - bo mi*
Rät - sel für mich. Die - ser Schur - ke, er

Fig. *ri - no ne sa men di me. Sbuf - fa in - va - no e la*
Ärm - ste weiß nicht, was ich weiß. Tobt ver - ge - bens und

f p

682

Sus. *que - sta tem - pe - sta più non av - vi nau - fra - gio per*
Stür - me be - ste - he, dann be - fürch - te ich Schiff - bruch nicht

La C. *que - sta tem - pe - sta più non av - vi nau - fra - gio per*
Stür - me be - ste - he, dann be - fürch - te ich Schiff - bruch nicht

II C. *to - glie il cer - vel - lo, tut - to tut - to è un mi - ste - ro per*
macht mich noch ra - send, al - les das bleibt ein Rät - sel für

Fig. *ter - ra cal - pe - sta; po - ve - ri - no ne sa men di*
stampft auf den Bo - den; doch der Ärm - ste weiß nicht, was ich

f p

(Eks. 36; Utdrag fra "kvartetten"; takt 678-686, scene 11 akt 2; s.252)

4.2.14 Omstendighet 5-9/C5-9, Tenkning 5-9

Med starten av scene 12 tar buffo eller komedie karakteren helt over. Her følger en rekke scener som direkte eller indirekte er med på å farge vår opplevelse av kvalitetene ved Figaros handlingsliv. For å opprettholde et helhetsblikk på dette og omstendighetene Figaro står i, gjør jeg her en sjematisk oppsummering av hovedtrekkene.

Omstendighet 5/C5, Tenkning 5. Scene 12 akt II, Marzelinas ankomst:

I scene 12 blir Greven bønnhørt ved at Marzellina, sammen med Bartolo og Bassillio kommer. Lånekontraktens ordlyd og Marzelinas krav om ekteskap med Figaro framføres. For den dramatiske oppbygningen av hele operaen innfrir denne scenen definitivt funksjon av en ”feiende” aktsfinale og gir en eksaltering av handlingens konflikt rett før publikum skal ut til pause. Scenen er så nært som mulig buffo tradisjonens ideelle finalekonvensjoner. da Ponte krevde av denne at den skulle være en liten komedie i seg selv, med et eget plott, men stor relevans for hovedkonflikten. (se Mann 1977; s. 408). Men den tilfører lite ny musikalsk eller tekstlig informasjon relatert til Figaros handlingsprosess.

Omstendighet 6/C6, Tenkning 6. Scene 3 akt III, Møte Susanna og Figaro:

I tredje akts tredje scene møter Figaro Susanna. I den foregående scene har Susanna gitt sitt fiktive ja til å møte Greven i haven. Hennes melding til Figaro er at han alt har vunnet saken, uten advokat. Resitativet tilføres ikke Figaro vesentlige musikalske karakteristika. Det som er interessant er at Greven har overhørt samtalen og som en spontan reaksjon på dette bryter ut i sitt *accompagnato* resitativ og Aria no. 17; *Vedrò mentr'io sospiro, felice un servo mio?* «Skal jeg mens jeg lider, se min tjener lykkelig?». Både tekstlig og musikalsk fremstår dette som en affektarie, preget av blindt raseri og sjalusi. Dette er interessant både som karakterisering av Grevens person og som referansepunkt for Figaros handling.

Scene 6 akt III, Grevinnens resitativ og arie no. 19:

Som en direkte motsats til Grevens affekt får vi i scene 6 Grevinnens resitativ og arie no. 19 ; *Dove sono i bei momenti di dolcenza, e di piacer*, «Hvor er de nå, de skjønne tider, med sødme og glede?». Denne har karakter av en tradisjonell bønn der Grevinnen mediterer over den strategien hun og Susannas har innledet. Ved å bytte noen klesplagg med Susanna, skal hun selv i hennes sted møte sin make Greven i haven. Men den viktigste informasjonen gir Mozart, etter min oppfatning, gjennom musikken. I motsetning til Grevens ”raseriutbrudd”, framstår Grevinnens arien som en var, elegisk bønn om at denne «..smerte født av kjærlighet, kunne bringe håp om å forandre hans (Grevens) troløse hjerte.» (Lund og Moe 1985). Musikken kommuniserer at hennes streben og tenkning er blottet for sjalusi og aggresjon. Dette danner den andre referanserammen for Figaros handlingsprosess.

Omstendighet 7/(C7, Tenkning 7). Scene 7-8 akt III, Rettsaken:

I scene 7 og 8 finner vi rettsaken der Greven som dommer forsøker å dømme Figaro til å gifte seg med Marzelina. Men etter mye om og men kommer et ekte buffo omslag i handlingen. På mirakuløst vis avsløres det at Figaro er et hittebarn og at Marzelina egentlig er hans mor og Don Bartolo hans far (Sekstett no. 18). Ekteskap er altså utelukket. Det hele ender med en forsoning mellom de tidligere fiender, inklusive Susanna. Grevens strategi har feilet, han står igjen alene,

mens Figaro og Susannas bryllup ser ut til å være reddet. Det underlige er at Figaro ser ut til å ha lyktes uten strategi og tankens hjelp, kun reddet av et ytre omstendighetsskifte. Det tilfører heller ikke mye nytt angående karakterisering av Figaros handlingsliv.

Omstendighet 8/(C8, Tenkning 8). Scene 10 akt III, Grevinnen og Susannas strategi:

I scene 10 er heller ikke Figaro med, men her forenes Grevinnen og Susannas handlingsprosesser i det som skal bli den forløsende handlingsstrategi. I resitativet før og Duetтино; No. 20; *She soave zeffiretto*... «En mild vind...» forfatter og skriver damene et brev der Susanna inviterer Greven til et møte i haven. I mangel av noe annet skal damene forsegle brevet med en nål. Den interessante forskjellen fra Figaros strategier er at damene i stede for å kompromitere Grevens politiske dobbeltmoral offentlig, vil avsløre hans personlige svik overfor sine nærmeste. Til dette trengs en helt annen menneskelig karakter enn den Figaro har lagt for dagen. Så i stedet for Figaros betvingende dans med ”aggressive” og pågående rytmer, følges damenes strategirealisering av en enkel viseaktig musikk. I en lett seksåttendels takt i Bb-dur og *allegretto*, får vi etter min oppfatning, en ukomplisert og nærmest ”kjælende” melodikk og musikalsk karakter. Vi skjønner at damene søker å løse konflikten fra en helt annen innfallsvinkel.

Omstendighet 9/C9, Tenkning 9. Scene 12 akt III, Cherubino avsløres:

I scene 12 avslører Gartneren Cherubino utkledd som pike sammen med slottets piker foran Grevinnen og for Greven. Rett inn i dette nye ”minefeltet” kommer Figaro og vil ha med pikene til dansen. Greven konfronterer ham med Cherubino og forventer å avsløre ham i løgn. Men i stedet for å tilstå repliserer Figaro; hvis han kan hoppe må vel Cherubino kunne gjøre det samme. Musikalsk og tankesmessig velger Figaro samme strategien som forrige gang Greven avhørte hans andre tvilsomme dekkhistorie. Hovedinntrykket musikalsk er en seierssikker Figaro som føler seg overlegen Greven og situasjonen. Til slutt forløses det hele ved at bryllupsmarsjen spilles opp (start av Finale, no. 23).

4.2.15 Omstendighet 10/C10, Tenkning 10:

Scene 14 akt III, Finalen:

Med starten av tredje akts finale og bryllupsmarsjen fullføres den seremonien Figaro ba Greven utføre i akt 1, han ikler bruden det hvite sløret som tegn på hennes uskyld.

Med utgangspunkt i Figaros seierssikre karakter i forrige scene, kan det oppfattes som om han tar bryllupsmarsjen, som settes inn i C-dur, som en bekreftelse på at han har vunnet. Publikum vet derimot at han ikke har fattet sammenhengen. Marsjen er også, slik jeg opplever det, overdrevet i pompøsitet. Figaros reaksjon gis følgende tekst; «Her er marsjen.... la oss gå. Ta plass skjønne damer. Susanna gi meg armen» (Lund og Moe 1985).

Nº 23 Finale*)

77=1
Marcia

Fig. *so.* *ab.* *Ec - co la mar - cia, an - dia - mo; ai vo - stri*
Das ist der Fest - zug, so gehn wir; auf eu - re

(Eks. 37; Start Finalen akt 3; takt 1-4; s.358)

Etter hvert som situasjonen utvikler seg, opplever jeg også at den overdrevne triumfaktige marsjen kan knyttes til en annen "eier". For meg manifesterer dette seg ved Grevens sluttord. Etter at Grevinnen har minnet ham på at han tross alt er Susannas verge og bedt om at de setter seg, svarer Greven henne: «Vi setter oss!». Men til seg selv lar Mozart og da Ponte ham si: «Og pønsker ut hevn» (Lund og Moe 1985).

19 **Il Conte** *(da sè)* *(für sich)*
gia - mo. [413] Seg - gia - mo, (e me - di - tiam ven -
bit - te! Ich bit - te, (ich sin - ne doch auf

22 *(Siedono; la marcia s'avvicina.) (Sie set - zen sich, der Marsch kommt näher.)*
det - ta.) [368] Ra - che.)
un po.

(Eks. 38; Grevens replikker før bryllupsseremonien akt 3; takt 19-22; s.359)

Knyttet til dette kan marsjens pompøsitet også gi karakter til Grevens (også missforståtte) triumf ved avtalen med Susanna, og til hans streben mot hevn overfor Figaro. I dette lyset åpner Mozart og da Ponte for å tillegge begge herrenes handlingsprosjekt en ganske ynkelig/naiv karakter.

Et musikalsk virkemiddel som for meg underbygger noe av dobbeltheten i marsjens uttrykk er de stadige innslagene av det lille a-mollmotivet med triller i oboer, klarinetter og lyse strykere (se takt 36-39 under). Som kontrast til den pompøse marsjen basert på tonika og dominant i C-dur, kan dette underbygge en følelse av noe uavklart og "ulmende".

36

(Eks. 39; Mollmotivet i bryllupsmarsjen akt 3's finale; takt 36-39; s.360)

Etter marsjen får to unge pikene fremføre en lovprisning av Greven for å ha avskaffet herreretten. Teksten retter seg direkte mot brudeparene, de trofaste elskende, som har Greven å takke fordi «Han gir avkall på den rett som krenker og gir avstøt, og overgir dere kyske til deres elskede.» (Lund og Moe 1985). Mer direkte kan det vel ikke sies. Musikalsk fremføres dette i C-dur, *allegretto*, i noe som jeg opplever som i en enkel og troskyldig, gjerne hengiven karakter.

73 Due Donne
Zwei Mädchen
A - man - ti co - stan - ti se - gua - ci d'o -
Wir füh - ren zum Bun - de der Lie - be euch

(Eks. 40; Brudepikenes sang akt 3's finale; takt 73-76; s.362)

Partiet avsluttes så med at hele koret gjentar lovprisningen. Musikalsk sett opplever jeg dette som karaktermessig i slekt med korets hylling av det guddommelige i et oratorium. For oss som publikum, som kjenner Grevens prosjekt og higen mot å "gjeninnføre" den urett han hylles for å ha avskaffet, setter dette partiets musikalske karakteristika både seremonien og Greven i et noe grelt eller avslørende lys.

Fandangoen.

Det neste musikalske innslaget fremstår for meg som en underlig, men svært handlingskarakteriserende sekvens. Til starten av denne gir sceneanvisningen en beskrivelse av hvordan Grevinnen og Susannas strategi blir satt ut i livet; «*Susanna, som har knelt under koret, trekker Greven i ermet, viser ham brevet. Greven tar det og gjemmer det.*». Etter dette reiser hun seg og danser en fandango med Figaro. Dette er pr. tradisjon en sensuell pardans som her kommer i sin $\frac{3}{4}$ -dels takt, men i en noe tilbakeholden *andante* i a-moll. W. Mann har en interessant innfallsvinkel til a-moll i Mozarts toneartsunivers. Operaens første nummer i en molltoneart var den foregående duett no. 16 mellom Greven og Susanna, der han fikk hennes fiktive "ja". W. Mann skriver at a-moll er sjeldent brukt av Mozart og at den vanligvis har referanser til ensomhet (se Mann 1977; s. 409). Nå vil nok ikke den vanlige lytter ha kjennskap til Mozarts bruk av tonearter, men det er ingen tvil om at han har villet gi denne dansesekvensen en annen karakter en det som med en enklere innfallsvinkel kunne vært en lystig bryllupsvals i dur. Den dempede mollkarakteren gir uten tvil en tvetydighet og ulmende uro til dansen.

(SUSANNA essendo in ginocchio durante il duo, tira IL CONTE per l'abito, gli mostra il bigliettino, dopo passa la mano dal
 (SUSANNA, die während des Duetts kniet, zieht den GRAFEN am Rock und zeigt ihm das Billett, dann greift sie, so daß die



(Eks. 41; Starten av dansen/"fandangoen", akt 3's finale; takt 133-136; s.367)

Under dansen tar Greven fram brevet han fikk av Susanna og stikker seg på nålen det er forseglet med. Figaro ser dette og morer seg over det hele og viser sin totale naivitet ved i muntre musikalske vendinger å fortelle det til Susanna. Både Grevens og Figros melodikk har her en mye lettere karakter enn fandangoens. Deres melodikk preges av lette sekstendeler, som en lystigere tripping over dansens mer dempede framtoning. Med disse kontrastene åpner Mozart igjen for å fremheve mennenes karakter av naivitet og selvsentrerthet.

Som en avslutning på det hele holder Greven en utbasunerende sluttale der han, som den seierherre han tror han er, viser storsinn og inviterer alle til overdådig bryllupsfeiring. Koret svarer ved å gjenta hyllingen av ham.

4.2.16 Omstendighet 10/C10, Tenkning 10:

Scene 2 akt IV, Figaro, Barbarina og nålen:

Neste gang vi treffer Figaro skal han bli smertelig klar over at det heller kan være han som er gjort til latter. I det påfølgende resitativet finner Marzelina og Figaro Barbarina, sittende i haven og lete etter noe. Snart skal hun avsløre at hun har fått i oppdrag av Greven å returnere den nålen han stakk seg på under dansen til Susanna med ordene; «Dette er Pinjenes segl!» (Lund og Moe 1985). Figaro konkluderer ut fra dette med at Susanna har gitt etter for Grevens ønsker og at alt er tapt. Dette representerer kanskje det største vendepunktet i Figaros handlingsprosess.

³ Marc. Barb.

Co - sa? La spil - la, che a me die - de il pa - dro - ne per re - car a Su -
 Was denn? Die Na - del, die der Herr mir ge - ge - ben, sie Su - san - na zu

⁵ Figaro (in collera) (zornig)

san - na. A Su - san - na... la spil - la? E co - sì te - ne -
 brin - gen. Zu Su - san - na... die Na - del? Sieh mal an, mei - ne

(Eks. 42; Figaro forstår, akt 4, scene 2; takt 3-6; s.377)

For ham rokker dette totale skifte i omstendighet med hans virelighetsoppfatning, troen på Susanna og kjærligheten. Denne nye informasjon endrer også hans opplevelse av styrkeforholdet mellom ham og Greven. Rent konkret skjer dette i resitativets takt 5 (eks. 42 over), i det Figaro forstår sammenhengen mellom nålen som forseglet brevet Greven fikk under seremonien og den Barbarina har mistet. Det bemerkelsesverdige er at Mozart plasserer dette vendepunktet i et resitativ og kun tilfører det enkle musikalske virkemidler. Musikalsk karakteriseres det kun av en harmonisk overgang fra hb-moll til Hb-dur. En slags enkel illustrasjon av ”oppklaring”. Vi finner også to foredragsanvisninger tilknyttet Figaros replikker. Først *in collera* (rasende) for teksten: «Selv om du er ung er du ganske dreven...», deretter *tranquilla* (rolig) til teksten: «..og flink til å gjøre det man ber deg om.» (Lund og Moe 1985). For disse tekstfrasene gjøres Hb-dur om til Hb7, som videreføres til en G-dur for slutten av andre frasen.

Så blir spørsmålet om denne ”enkle” resitativiske representasjonen av vendepunktet er så bemerkelsesverdig sett fra Mozarts musikkdramatiske formidling? Det har seg jo slik at dette kun er et fiktivt vendepunkt for Figaros virkelighetsoppfatning og slett ikke noe reelt vendepunkt for publikum. For meg synes det som om Mozart sparer på kruttet. Hadde han spilt ut et fullt musikalsk konsipert vendepunkt her, kunne han spilt Figaro ”ut over sidelinjen”. På mange måter er det dette Mozart har utsatt Greven for i tredje akts scene 3 ved å la ham bryte ut i full affekt. I Figaros tilfelle ønsker nok både da Ponte og Mozart å ha en åpning for fortsatt å ha Figaro med som et handlende menneske og opprettholde hans mulighet for å være en tenkende strateg tross den sterke affekten. Sceneanvisningen som forteller at han ”tar seg i det”, antyder dette. Der Greven ble et lett bytte for damenes spill og intriger, kan Figaros handlingsliv halte videre. Etter hans tenknings justering av hans raseri tar han en ny nål fra Marzelinas hatt og gi den til Barbarina, som så kan utføre sitt oppdrag. Figaro har i det minste fortsatt viljen til å finne en strategi som fører ham til sitt mål.

4.2.17 D10, Beslutning 10:

Scene 3 akt IV, Figaro og Marzelina:

I denne scenen, som også er et resitativ, klager Figaro sin nød overfor Marzelina (sin nyoppdagede mor). Hun forsøker å berolige ham ved å be ham, ved tankens hjelp, undersøke om det virkelig er slik han tror. Tekstlig formidler da Ponte to vesentlige forhold. For det første Figaros fortvilelse og handlingslammelse, ved sceneanvisningen *quasi stupido* (nesten lamslått) og hans noe patetiske tekst «Jeg dør...». Men vel så vesentlig er Marzelinas svar: «Vær tålmodig, tålmodig og enda mer tålmodig; Saken er alvorlig, og vi må tenke oss godt om. Men vent litt; du vet ikke ennå hvem som er offer for spøken.» (Lund og Moe 1985). Det Marzelina gjør er å

oppfordre Figaro til å justere emosjonene ved hjelp av tanken.

Heller ikke her tilfører Mozart vesentlig karakteristika eller informasjon gjennom musikken. Men det går selvsagt an å peke på elementer i resitativets melodikk, rytme og harmonikk som er med på å påvirke vår oppfatning av Figaros vakkende handlingsprosess. Et eksempel finner vi resitativets første takt (se takt 33 under). Mozart gir her ordet *Madre!* (Mor!) en melodisk fallende liten ters. For meg kan dette gi utsagnet en karakter av oppgittethet eller sutring, litt avhengig av fokus, vektlegging og foredrag.

Scena III Szene III
MARCELLINA e FIGARO. MARCELLINA und FIGARO.

Figaro (*quasi stupido*)
33 (*fast betäubt*)

Marcellina

Figaro

Marcellina

Ma - dre! Fi - gliò! Son - mor - to. Cal - ma - ti, fi - gliò mi - o.
Mut - ter! Söhn - chen! Ich - ster - be. Ru - hig, mein Sohn, nur ru - hig.

(Eks. 43; Figaros åpning av resitativet i akt 4's scene 2; takt 33-34; s.380)

Siden Marzelina, gjennom sine uttalelser, gir et viktig innspill til både Figaros og operaens generelle handling, er det også interessant og se på hvordan hennes musikk kan oppleves som en karakterisering av hennes hensikt. Etter å ha kommet med sine kloke ord, vil Figaro gå for å være "vaktstom" på en helt annen måte enn den Marzelina foreskrev. Hennes respons på dette kommer i et spørsmål; «Hvor går du min sønn?» (se takt 48, eks. 44 under).

47

Marcellina

Figaro

gres - so so dov' è sta - bi - li - to... Do - ve vai fi - gliò mi - o? A ven - di -
vous nun und den Ort, wo's ge - plant ist... Wo - hin gehst du, mein Söhn - chen? Ich ge - he

(Eks. 44; Marzelinas svar i akt 4's scene 2; takt 47-49; s.381)

Etter at Marzelinas foregående replikk hadde etablert seg i F-dur, gir Mozart Figaros svar i durvarianten av F-durs submediant, dvs. D-dur (se takt 47, eks. 44 over). For meg medfører dette, ut fra vestlig kunstmusikalsk tradisjon, en forventning om videreføring til G-dur. Men det Mozart gjør er å la Marzelinas spørsmål om hvor Figaro skal, få en g-moll melodikk og harmonikk (se takt 48, eks. 44 over). Nå kan selvsagt mollklangen brukes til å underbygge forskjellige uttrykk, men for meg gir dette en opplevelse av noe sårt som i sammenhengen antyder at hun nærer en bekymring eller omsorg for Figaro og hans tilstand. Men som sagt er alle slik tolkningsforsøk

kun et grunnlag for karakterisering av rollenes tilstand og hensikt.

Figaros responderer på Marzelinas formaninger med ordene; «Jeg går for å hevne alle ektemenn. Farvel.» (Lund og Moe 1985).

49

(parte infuriato)
(wütend ab)

car - tut - ti i ma - ri - ti: ad - di - o. [390]
al - le Män - ner rä - chen: ad - di - o.

(Eks. 45; Figaros sluttrepplikk i akt 4's scene 2; takt 49-50; s.381)

Musikalsk er det lite karakteristisk med denne frasen. Harmonisk tar Mozart oss fra g-moll, via A-dur til en harmonisk slutt på en D-dur akkord. For meg antyder ikke dette noen spesiell karakter. Melodisk er det heller ikke mye å hente. Det som derimot gir grunnlag for et dramaturgisk valg for karakteriseringen av denne frasen, finner vi i sceneanvisningen som står sammen med sluttkadensen; *parte infuriato* (går i raseri) (takt 51 eks. 45). Det kan virke som om sangere, dirigenter og regissører, bruker denne sceneanvisningens karakterantydning til å farge tekstfrasen med "tilbakevirkende kraft". Den fremføres i forte, *marcato* og gjerne med noe *accelerando*. Dette står det ingen ting om i partituret, men ved disse dramaturgiske valgene, karakteriseres både Figaros tilstand, strategi og handlingsliv. Det formidles at Figaro raser videre, mer styrt av emosjoner enn tenkningens fornuft.

4.2.18 D11, Beslutning 11/Strategi 11:

Scene 6 akt IV, Figaro samler vitner:

Den strategi Figaros følelsesstyrte handlingsprosess har kommet opp med finner vi i nok et resitativ i fjerde akts scene 6. Tydelig preget av sinne og sjalusi har han sendt bud på en underlig gjeng, bestående av Bartolo, Basilio og noen arbeidsfolk. Hans hensikt er å la dem holde vakt ved stedet Susanna og Greven har avtalt stevnemøte. Det hele virker som et enda mer forvirret forsøk, fra Figaros side, på å avsløre Greven i å praktisere herreretten. Men de ankommete herrer synes ikke å se like ildrødt på problemstillingen som Figaro. Foredragsmessig lar resitativet seg fremstille nettopp slik, en forvirret og emosjonelt oppkavet Figaro, i samtale med noen som slett ikke ser så alvorlig på det som ham. Basilios kommentar i neste scene, nummer 7, skal snart sammenfatte dette. Etter at Figaro har gått for å gi sine instruksjer andre steder, repliserer Basilio til Bartolo; «Han er jo besatt av djevelen.» (Lund og Moe 1985). Tekstlig og hendelsesmessig gis det her inntrykk av at Figaros handlingsprosess kommer nærmere og nærmere et sammenbrudd,

men det er etter min oppfatning lite i musikken som karaktermessig åpner for å underbygge dette.

4.2.19 Pathosrepetisjon/”Opphør av tenkning”:

Scene 8 akt IV, No. 26; resitativ og Arie.:

Neste gang vi treffer Figaro, i scene 8, vier derimot Mozart ham full musikalsk oppmerksomhet. Her er han ifølge sceneanvisningen *alene med en kappe*. Han venter i haven på at Susanna og Greven skal dukke opp. For meg representerer denne scenens resitativ og arien på mange måter kulminasjonen for Figaros handlingsprosess. Som jeg skal komme tilbake til opplever jeg at denne stopper opp, både fordi at det Figaro har strebet mot å oppnå tilsynelatende ikke finnes mer, og fordi hans evne til å tenke fortrenses av den følelsesrelatert fornedrelsen over å være den bedratte ektemann. Figaro viser ved dette resitativet og denne arien, at han ikke klarer det Marzelina manet ham til, være tålmodig og tenke seg om. På mange måter blir det hans sluttkommentar fra fjerde akts tredje scene, den om å hevne alle ektemenn, som fanges opp og blir rammen for det lille som måtte være igjen av hans strategiske tenkning.

Oppbygningsmessig danner denne scenen, med resitativet og arien, et ”speilbilde” av Figaros resitativ og Cavatina fra scene 2 i første akt.

Scene 8, Akt IV; Resitativ

Resitativet er *accompagnato* med fullt strykeorkester. Tekstlig uttrykker Figaro tvil angående ektemannens tåpelige rolle og konstaterer kvinnens ondskap og falskhet.

Scene 8, Akt IV; Resitativ	
Situasjon	Som ved starten av Figaros handlingsprosess i scene 2 akt I, er Figaro også her alene og ”tenker høyt”. I motsetning til resitativet før Cavatinaen nr. 3 i første akt, møter vi her en mer forvirret Figaro i mørket, i haven der han venter på at stevnemøtet skal finne sted.
Mål	Også her presenteres en variant av <i>utgangspathoset</i> gjennom Figaros lett selvsentret følelse av krenkelse og skuffelse. Dette karakteriserer selvsagt Figaros sjelsliv, men det mest vesentlige for hans handlingsliv er at det ut fra disse følelsene ikke lenger defineres noe klart mål. Tvert i mot legges hans eget handlingsmål dødt ved proklamasjonen av at han ikke skal stole på kvinner mer. Teksten startet som følger:
Takt 1-2	«Alt er klart, tiden må snart være inne...» (Lund og Moe 1985).
	Som en innledning får vi to takter <i>seccoresitativ</i> , til kun <i>chembalo</i> og <i>basso continuo</i> akkompagnement, før lyse og mørke strykere settes inn sammen med tempoanvisningen <i>andante</i> i <i>accompagnatodelen</i> .

Recitativo
Figaro

Fig. *Tut - to è di - spo - sto: I'o - ra do - vreb - be es - ser vi - ci - na; io sen - to*
Al - les ist rich - tig: je - den Mo - ment muß sie er - schei - nen; ich hö - re

(Eks. 46; Starten på Figaros resitativ i akt 4's scene 8; takt 1-2; s.403)

Resitativets to første takters ro, gir for meg, en musikalsk opplevelse av en fokusering på det følelses- og handlingsmessig nullpunkt for Figaro. Det påfølgende avsnittet har teksten:

Takt 3-10

« noen kommer... Det er henne... Nei, ingen... natten er mørk... Jeg begynner nå å lære den tåpelige rollen som ektemann...» (Lund og Moe 1985).

Hovedinntrykket her er en fragmentering. Dette kan brukes til å gi karakter til Figaros kamp med egen indre uro, han er nervøs og ute av stand til å skille mellom indre og ytre innpulser. Mozart underbygger dette ved å ikke gi musikalske impulser til Figaros indre tanker, mens naturfenomenene får det. I takt 2 kommer Figaros innskytelse om at noen kommer, uten noen musikalsk eller tankemessig omstillingstid. Hans "oppdagelse" av natten i takt 5 (se eks. 47 under), settes derimot inn med en utholdt D-dur akkord. Denne kommer etter en brutt treklang, *ess-c-a*, som jeg ville forvente skulle bli til en *F7*. I stedet blir denne treklengen omdefinert til en dim akkord ved at den fjerde tonen ikke blir en *f*, men en *fiss*. Slik jeg opplever det bygger dette opp til, og definerer overgangen til Figaros selvsentrerte opplevelse av rollen som bedratt ektemann.

Inn mellom disse forskjellige impulsene, i takt 3, 4 og 5 (se eks. 47 under), skyter Mozart små "tankestreklignende" orkesterfigurer. På mange måter ligner disse på figurene som hadde en lignende funksjon i Figaros resitativ før Cavatina nr. 3. Men mens de der, på grunnlag av rytmisk oppbygning og fravær av artikulasjon, ga opplevelse av fremdrift og energi, medfører rytmen og stakkatoanvisningene her en opplevelse av noe nervøst og anspent ved Figaro. Når han i takt 5 konstaterer at ingen kommer, utvikles figuren med legato og en "konkluderende" fallende melodisk linje (se takt 5, eks. 47 under). Til hans konstatering av nattemørket "utbroderes" figuren. Svaret på denne nervøsiteten kommer også musikalsk sammen med teksten der han konstaterer seg selv i den "tåpelige rollen som ektemann". Her vender Mozart harmonisk til *g-moll* og setter inn en synkopert

rytme med et crescendo i akkompagnementet, det hele ledende opp mot en forte/piano anvist C7 akkord på ordet «utakknemmelige» (takt 9-10). Mozart bygger opp et lite musikalsk ”raseriutbrudd”. Men samtidig kan g-moll følelsen og melodikkens fallende lille septim, legge til rette for en fremstilling av en sårhet hos Figaro (se takt 9, eks. 47 under).

3 Andante

gen-te. È des-sa... non è al-cun... bu-ia è la not-te...
 Schrit-te. Sie ist es... nein, noch nicht... die Nacht ist dun-kele...

Andante

7

ed io co-min-cio o-ma-i, a fa-re il sci-mu-ni-to me-stie-ro di ma-
 und ich be-gin-ne heu-te das al-ber-ne Ge-wer-be des ei-fer-sücht'gen

9

ri-to. In-gra-tal!
 Gat-ten. O Fal-sche!

(Eks. 47; Figaros fragmenterte melodikk i resitativ akt 4's scene 8; takt 3-6; s.403)

Det neste partiet har teksten:

Takt 10-13 «Utakknemlige kvinne! I samme øyeblikk som vi ble viet... Han leste fornøyd, og i det jeg så ham lo jeg av meg selv uten å vite det.» (Lund og Moe 1985).

In-gra-tal! Nel mo-men-to del-la
 O Fal-sche! Als er vor-hin ihr den

404

11

13

(Eks. 48; Forts Figaros resitativ akt 4's scene 8; takt 9-13; s.404)

Her erkjenner Figaro sin egen dumhet over å være "lurt". Dette isper Mozart dramatiske "støt" i orkesteret, dynamisk anvist i *p* i takt 11 og 12, for så å utvide og anvise dem i *f* i takt 13 og 16 (se eks. 48 over). Dette skal snart danne en effektiv kontrast til det kommende. Her er teksten:

Takt 14-19

«Å, Susanna, Susanna, hvilken sorg du volder meg! Hennes uskyldige ansikt... Hennes uskyldige øyne... Hvem skulle trodd det!... »

15

san - na, quan - ta pe - na mi co - sti, con quell' in - ge - nua fac - cia...
 san - na, welchen Schmerz du mir an - tust, die un - schulds - vol - len Mie - nen...

18

con que - gli oc - chi in - no - cen - ti... chi cre - du - to l'a - vri - a?
 dei - ne zärt - li - chen Au - gen... ist das wirk - lich zu glau - ben?

(Eks. 49; Forts. Figaros resitativ akt 4's scene 8; takt 14-19; s.404)

I takt 17 lar Mozart og da Ponte Figaro oppdage sitt eget raseri i det han anklager Susanna for å ha gjort ham vondt. Mozart åpner for å karakteriserer Figaros tanke på Susanna og sin kjærlighet til henne, ved å omforme orkesterets ”aggressive” støt til mykere ”følelsesladde” figurer i takt 17 og 18 (se eks. 49 over). Noe av virkningen ligger i at de er notert i *p* og at vi finner en harmonisk omdefinering fra Hb til Hb7. Med dette åpner Mozart for å fortelle at tross det aggressive, lever ennå ømheten og kjærligheten i Figaros sinn. Han rives mellom sinne og sorg. Til tross for dette bryter Figaro ut i postulatet:

Takt 20-23 «Å stole på en kvinne er galskap uansett.»

20

Ah che il fi - dar - si a don - na, a don - na è o - gnor fol - li - a.
 Ach, traut man diesen Wei - bern, den Wei - bern, wird man zum Nar - ren.

405

attacca subito

(Eks. 50; Slutt Figaros resitativ akt 4's scene 8; takt 20-23; s.405)

	Som en overgangen til dette tredobles det dramatiske ”orkesterstøtet” fra takt 19-20. Tilbake i en musikalsk karakter som peker på det aggressive, utbasunerer Figaro det følelsesbaserte postulatet, til en kadens som fører oss til B-dur. Med dette forneker han sin egen fornuft og troen på kjærligheten.
--	--

Aria no. 27; Aprite un po' quegl' occhi:

Som en perspektivisk innledning kan jeg nevne at punktet som tilsvarer Arie no. 27 i Baumarchaises teaterstykke *La folle journée ou Le mariage de Figaro* (1784), består av Figaros berømte monolog. Denne inneholder sterke klasserelaterte angrep på Greven fra Figaro. Dette går blant annet på at Greven som adelsmann uten den tittelen han er født til, ville forsvunnet i mengden. Figaro hevder at han selv fremviser større ferdigheter kun ved å overleve, enn det som hadde gått med til å styre Spania de foregående hundre år. Nå mener man at dette var et av de partiene Mozart og da Pontes samtidige sensur ikke ville slippe igjennom og at dette var årsaken til at teaterstykkets tekstlige budskap ikke ble tatt med. Diskusjonen har dreid seg om Mozart og da Ponte sløffet monologens politiske innhold helt, eller om budskapet fortsatt kan leses ”mellom linjene”. Dvs. at den er underforstått eller er lagt inn i musikken. En teori for dette er at ariens tekstlinje: «Jeg sier ikke resten. Det vet jo enhver.» (Lund og Moe 1985), er en direkte henvisning til monologen. Denne var allmenn kjent ved operaens premiere. Jeg velger derimot å ta utgangspunkt i teksten og musikken uavhengig av denne muligheten for kobling Baumarchaises Figaromonolog.

Aria no. 27; Aprite un po' quegl' occhi	
Generelt:	Arien er instrumentert med klarinetter, fagotter, horn og strykere. Den går i Ess dur, i 4/4 og har tempoanvisningen <i>moderato</i> .
Takt 1-13	Den første delen av arien blir på mange måter både en tekstlig og et musikalsk svar på den forvirring Figaro har opplevd i resitativet. Overgangen mellom resitativ og arie er notert som <i>attacca subito</i> (fortsettes øyeblikkelig). Teksten gir følgende informasjon: «Åpne øynene litt, uforsiktlige og dumme menn. Se på disse kvinner. Se dem som de er....» (Lund og Moe 1985).

Aria

Moderato

Fig. 

A - pri - te un po' quegl' oc - chi, uo - mi - ni in - cau - ti e
So öff - net eu - re Au - gen, arg - lo - se, dum - me

(Eks. 51; Start Figaros arie akt 4's scene 8; takt 1-4; s.405)

Musikalsk karakteriseres denne delen av det anviste *moderato* tempoet i 4/4 og en underdelt og energisk rytmikk. Orkesterledsagelsen starter med strykerne i en tikkende eller hakkende åttendelsrytme i *p*. Midt i hver takt settes blåserne inn, etter en 32-dels opptakt i strykerne, med en akkord anvist med *fp*. For meg kan dette lett assosieres med en murrende aggresjon under en overflate av *moderato* og *p*. *fp* anvisningen oppleves da som om aggresjonen kommer til overflaten, som skumtoppen på en bølge. Sammenfattet mener jeg at det Mozart, gjennom musikken åpner for, er å gi Figaro en karakter av sitrende aggressivitet.

I takt 4 og 8 bryter Mozart dette mønsteret ved å la klarinettene, stige opp i parallelle terser med en større og roligere bølge av fjerdedeler. Teksten i disse taktene er: «.. uforsiktige og dumme menn...» (takt 4) og «Se dem som de er.» (takt 8 eksempel 51 over). For meg kan dette assosiere mot en annen "mykere" bølge av fortvilelsen som rir Figaros plagede sinn.

Fra og med takt 8 repeteres også teksten «Se dem som de er.», som her henviser på kvinnens falskhhet. I takt 11 finner vi en *sforzando*, etterfulgt av *piano*, notert i hele orkesteret på andre taktslag (se eks. 52 under). Selv om ikke *sf* er notert i vokalstemmen gis Figaro en relativt høy "ess" på stavelsen "guar-" i *guardate*, dette gir mulighet til å underbygge en aggressiv snerrende tone i Figaros fremstilling.

9

Fig. 

son, guar - da - te co - sa son, guar - da - te, guar - da - te co - sa
sind, so wie sie wirk - lich sind, er - konnt, wie die Wei - ber wirk - lich

(Eks. 52; Figaros arie akt 4's scene 8; takt 9-12; s.405)

Takt 14-25 I neste del fortsetter Figaro å omtale menns svakhet i vurdering av kvinner, men til andre musikalske karakteristika.

«Disse gudinner, så benevnt. De hylles, tilbedes, av den svake forstand..» (Lund og Moe 1985).

13

Fig. 

son! Que - ste chia - ma - te De - e da - gli in - gan - na - ti
sind! Wenn ihr sie so ver - göt - tert, dann seid ihr rech - te

(Eks. 53; Figaros arie akt 4's scene 8; takt 13-16; s.406)

I takt 14 starter Mozart med å gi tekstfrasen; ”disse såkalte gudinner” en homogen akkordisk fanfareliknende fremheving i *f*. Nå tolkes og fremføres dette ofte slik at det gir inntrykk av et raseriutbrudd, men som en tydelig overdreven hyllest kan dette i all sin pompøsitet lett gis karakter av sarkasme eller spotting. Den musikalske ledsagelsen Mozart gir den påfølgende teksten kan etter min oppfatning også underbygge dette. Den trillefiguren vi finner i f.o.m takt 15 (se eks. 53 over), har nærmest karakter av snerring eller piskeslag. Etter at forrige del endte på hovedtonearten Ess-dur og ”fanfaren” settes inn på dominanten B-dur, får vi en F7 akkord. Men isteden for å la sekvensen etablere seg i dominattonearten viderefører Mozart F7 til en G7 med septimen i bassen i takt 18.

17

Fig. 

sen - si a cui tri - bu - ta in - cen - si la
Nar - ren, und streut ihr ih - nen Weih - rauch, müßt

(Eks. 54; Figaros arie akt 4's scene 8; takt 17-19; s.406)

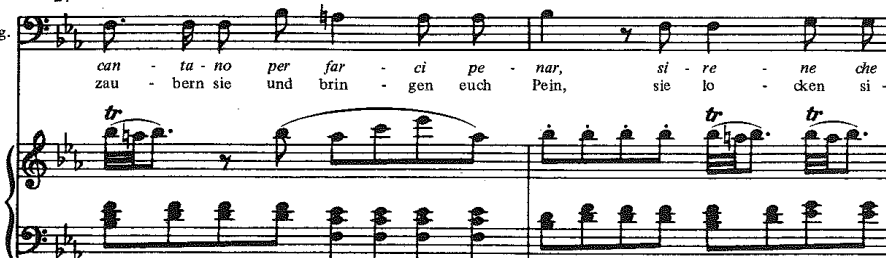
Hele sekvensen danner, med utgangspunkt i dette, en harmonisk veksling over et orgelpunkt på tonen ”F”, som ut fra en vestlig harmonisk tradisjon kan underbygge noe uforløst, ubehagelig eller smertelig. Gjennom en oppløsning av orgelpunktet og konformiteten i akkompagnementet avsluttes denne delen med en kadens som konkluderer B-dur.

Takt 26-47 I påfølgende delen gjør Figaro en opprømsing eller katalogisering av kvinners ”ondsinnethet og falskhet”.

«De er hekser hvis trolldom får oss til å lide. Sirener som synger for å lokke oss i døden; Koketter som rekker hånden ut for å ribbe oss. Kometer som stråler for å blinde oss. De er tornefulle roser, bedårende rever, godlynte hunnbjørner, ondskapsfulle duer, mestre i bedrag, venner av besvær som jukser, lyver. De føler ingen kjærlighet, kjenner ingen nåde. Jeg sier ikke resten. Det vet jo enhver.» (Lund og Moe 1985).


De piskende trillefigurene i fiolinene fortsetter mindre frekvent, men i fortettede varianter i denne delen (se takt 26-27 og 28-29 eks 55 under).

27

Fig. 

can - ta - no per far - ci pe - nar, si - re - ne che
zau - bern sie und brin - gen euch Pein, sie lo - cken si -

29

Fig. 

can - ta - no per far - ci af - fo - gar, ci - vet - te che al -
re - nen - gleich ins Un - glück hin - ein, sie strei - cheln und

(Eks. 55; Figaros arie akt 4's scene 8; takt 27-99; s.407)

W. Mann poengterer at "benevnelsen" «civette» (kokette) i takt 30 får en «*specially spell-like musical idea*» (W. Mann, 1977 s. 429). En tilsvarende musikalsk melodikk og ledsagelse gir Mozart «comete» (kometer) i takt 32. Melodisk består denne ideen av en kromatisk dreietonelignende figur. Ved tonene b-h-c-b (i Ess-dur) i takt 30 (prinsipielt tilsvarende i takt 32, men med utgangspunkt i en a), og en forsterkning av dette i lyse strykere, skapes etter min oppfatning en midlertidig oppløsning av den konvensjonelle opplevelsen av tonalitet. Dette kan lett gi et suggererende eller svevende inntrykk. For meg gir dette opplevelsen av at Mozart vil gi de noe svulstige uttalelsene fra Figaros side, en "svevende" eller virkelighetsfjern karaktertilnærming. For meg er det også noe ved denne delens oppramsende karakter som får den til å virke prosaisk eller pedantisk. Jeg opplever at dette kan ligge i melodikkens lett sekvenserte oppbygning. Gjennom dette kan Figaros innstilling fremstå som

stigmatiserende.

Fra takt 34 finner vi også en intensivering av denne tendensen. (Eks. 56 under). Med teksten «Son rose spinose....» (De er tornefulle roser...), starter en oppbygning mot ariens første klimaks. Dette kulminerer i takt 38, f.o.m. teksten «Maestre d'inganni» (Mestre i bedrag). Her rykker Mozart melodikkens og akkompagnements rytme over i trioler.

33

Fig. *bril - la - no per to - glier - ci il lu - me; son ro - se spi -*
me - ten - gleich, und ihr - laßt euch blen - den, wie dor - ni - ge

35

Fig. *no - se, son vol - pi vez - zo - se, son or - se be -*
Ro - sen, wie Bä - ren, die ko - sen, wie Wöl - fe, die

37

Fig. *ni - gne, co - lom - be ma - li - gne, ma - e - stre d'in - gan - ni, a - mi - che d'af -*
schmei - cheln, wie Tau - ben, die heu - cheln, wie sie uns be - rü - cken, mit Fin - ten und

(Eks. 56; Figaros triolmelodikk i akt 4, scene 8; takt 33-38; s.407-408)

Dette øker utvilsomt opplevelsen av en overivrihet hos Figaro etter å legge all skyld på kvinnen som sådan. Det gir ham, etter min mening, også her en noe patetiske og selvopptatt karakter.

41

Fig. *tà, non sen - ton pie - tà, no no no no, il*
fühl, und ech - tes Ge - fühl, nein, nein, nein, nein, das

(Eks. 57; Figaros aries klimaks, akt 4, scene 8; takt 41-43; s.408)

Harmonisk finner vi ariens toppunkt på en Ess-dur, men Mozart lar slett ikke

Figaro ”sole” seg på hovedtonearten. Med en akkord bestående av tonene b-diss-e (takt 43), altså to små terser over hverandre, nærmest ”svinger” Mozart oss over til en f-moll akkord (start takt 44) og den frasen som konkluderer første del: «Jeg sier ikke resten. Det vet jo enhver.».

44
Fig. re - sto, il re - sto nol di - co, già o - gnu - no, già o - gnu - no lo sa.
Weit' - re, das Weit' - re ver - schweig ich, man weiß es, man weiß es ja längst.

(Eks. 58; Slutt Figaros aries første del, akt 4, scene 8; takt 44-47; s.409)

Harmonisk og melodisk tar han oss med dette tilbake til Ess-dur. Ariens første del er sluttet.

Et annet fremtredende musikalsk element Mozart bringer inn er hornenes kommenterende ”replikk” i takt 45-46. Hornene settes inn allerede i takt 40 med lange utholdte toner, men det er først her de spiller en figur som fremstår med en klar karakter (se eks. 58 over takt 45-46, nederste system, notert i g-nøkkel). W. Mann omtaler dette som «illustration of cuckoldry» (W. Mann 1977; s. 429), altså som en illustrasjon av Figaros status som hanrei. Denne hornenes kommenterende funksjon skal rendyrkes mot slutten av arien (jeg kommer tilbake til dette) og brukes i oppsetninger av operaen, som W. Mann nevner, ofte som en illustrasjon av Figaro som en bedratt ektemann (som eksempel kan jeg nevne Willy Deckers iscenesettelse for Den Norske Opera med premiere i 1986. Her brekker Figaro en kvist og fører de to bitene opp til panna for å illustrere horn). Jeg kan ikke se noen annen forklaring på dette enn en konvensjon der orkesterets horn gis overført betydning som illustrasjon på hanreiens pannehorn. Som musikalsk element ville nok hornsignalet ut fra sine egne musikalske karakteristika kunne blitt brukt til å tilføre Figaro helt andre karaktertrekk.

Takt 48-75

Det som så skjer, i ariens andre del, er at teksten gjentas fra starten av, men første presentasjonens andre del (fra takt 14-25, ref eks. 53 og 54 over), med teksten der kvinner omtales som gudinner for mannens bedradde sanser og hans svake forstand, kuttes. I stedet går Mozart direkte til ”katalog” delen. Musikalsk opplever jeg at Mozart gir akkompagnementet en friere stilling for denne ”gjentagelsen”. Orkesteret rolle som ”kommentator” av innholdet ligner det vi finner i et *accompagnato* resitativ. Det Mozart legger til rette for med dette er å stille Figaros noe patetiske angrep overfor kvinnen i et enda mer kritisk eller avslørende lys.

Det hele starter fra takt 47-48 med en spenstig kadens fra Ess-dur til F7 (se eks. 59 under). Umiddelbart etter første tekstlinje («Åpne øynene litt.» takt 49, se eks. 59 under) setter Mozart inn en skalaoppgang i fagotter, horn og strykere, basert på en C7 akkord, angitt med *crsso* og med en *fp*-foredragsanvisning på ”endeakkorden” F-dur i takt 50 (se også eks. 59 under).

44

Fig. re - sto, il re - sto nol di - co, già o - gnu - no, già o - gnu - no lo sa.
Weit' - re, das Weit' - re ver - schweig ich, man weiß es, man weiß es ja längst.


48

Fig. A - pri - te un po' quegl' oc - chi, uo - mi - ni in - cau - ti e
So öff - net eu - re Au - gen, arg - lo - se, dum - me

cresc. *fp*

(Eks. 59; Fra andre del Figaros aries del, akt 4, scene 8; takt 44-46; s.409)

For meg oppleves dette som om Mozart ønsker å legge tilrette for å latterliggjøre Figaros uttalelse gjennom å ”herme” den i orkesteret. Dette åpner for en fokusering på noe barnslig og useriøst ved Figaros karakter og argumentasjon. Et bemerkelsesverdig grep ved ”gjentagelsesdelen” er at teksten «Il resto nol dico.» (Jeg sier ikke resten.), gjentas mellom hver av Figaros utsagn om kvinnen. Dette skjer fram til partiet der oppbygningen mot klimakset starter i takt 62. En identisk gjentagelse fører også fram til et tilsvarende melodiske, instrumenteringsmessige og harmoniske klimaks som førstegang (takt 43, se eks. 57 over), nå i takt 70.

	 <p>(Eks. 60; Fra "katalogdelen" andre gang Figaros, akt 4, scene 8; takt 54-56; s.409-10)</p> <p>Mozart fremhever dette ytterligere ved at Figaros svært situasjonsrelaterte og subjektive påstander om kvinnen (De er hekser.. sirener.. koketter... osv.), også gis et strykeakkompagnement i parallelle terser. Den gjentatte kommentaren etter hver karakteristikk («Il resto nol dico.»), fremheves som en kontrast til disse ved at blåserne (klarinet, fagott og horn), spiller rytmisk synkrone akkorder med vokalstemmen (se 55, eks. 60 over.) Gjennom dette legger Mozart til rette for en opplevelse av en overdreven vektlegging av uttalelsen. I tillegg legges disse replikkene vesentlig lavere i registeret enn resten av teksten og anvises <i>aparte</i>, dvs. som en fortrolig henvendelse direkte til publikum. For meg bygger Mozart med dette opp til flere karaktertrekk som lett kan knyttes til en "selvsentret skrythals". Men samtidig kan en tenke seg at de samme musikalske virkemidlene, for Mozarts samtid, kunne brukes til å fremheve en direkte hentydning til det politiske innholde i Figaros monolog hos Baumarchaise. Da må de musikalske virkemidlene brukes til å gi utalesene karakter av et fortrolig understatement fra Figaro til publikum.</p>
<p>Sluttdelen: Takt 76-88</p>	<p>Etter dette får vi en sluttdel, også bygget over teksten «Il resto nol dico. Già ognuno la sa.», men nå ispedd klare "orkesterkommentarer". Som en understrekning av Figaros patetiske forhold til sin egen person og situasjon, gjør Mozart disse tendensene enda mer framtrødende her f.om. takt 76. I tillegg til den gjentatte teksten og vekslingen mellom strykere og blåser, legger Mozart inn "kommentarer" kun i hornene (takt 79, 81 og 83).</p>

76

Fig. *re - sto, il re - sto nol di - co, già o - gnu - no, già ognu - no lo sa,*
Weit' - re, das Weit' - re ver - schweig ich, man weiß es, man weiß es ja längst,

80

Fig. *già o - gnu - no lo sa, già o - gnu - no lo sa, già o -*
man weiß es ja längst, man weiß es ja längst, man

(Eks. 62; Slutt delen Figaros arie, akt 4, scene 8; takt 76-83; s.412)

Om vi skal følge W. Manns resonnement om illustrasjon av Figaro som hanrei (se over), vil dette partiet gi den klareste assosiative koblingen mellom orkesterets horn og Figaros horn som hanrei. Men om vi legger bort denne konvensjonelle koblingen, opplever jeg intuitivt hornsignalene i karakter av en "fallert" fanfare. Der trompetene i første akt ga karakter til Figaros angrepsstrategi (*Non più andrei* i første akts scene 8 se f. eks. takt 97, se eks. 16), kan hornene her understreke Figaros status som mislykket helt.

Det hele avsluttes så ved en kadens som fører oss tilbake til ariens utgangstoneart Ess-dur. Perspektivet for denne "greie" musikalske slutningen, gis ved sceneanvisningen *Si ritira* – (Han gjør retrett).

84

(*Si ritira.*)
 (Er zieht sich zurück.)

Fig. *gnu - no lo sal [414]*
weiß es ja längst!

(Eks. 63; Slutt kadensen Figaros arie, akt 4, scene 8; takt 84-88; s.412)

Figaro gjør ikke som etter Cavatina no 3 *Se vuol ballare*; med sceneanvisningen *Parte* til en slutt del anvist i *presto*, eller som i arien no. 10, *Non più andrei*; med

sceneanvisningen <i>Partono tutti alla militare</i> . I motsetning til disse anvisningene, med karakter av strategi og aksjon, opplever jeg at sceneanvisningen for denne arien ønsker å beskrive en mann som sniker seg, mer eller mindre, feigt tilbake til sitt skjul for å spionere.
--

4.2.20 Omstendighet 11:

Scene 9. Akt IV; Resitativ:

Etter arien gir Figaro mer eller mindre opp og blir en fortvilet betrakter til det som utspiller seg i haven. Det slår Mozart og da Ponte ubønnhørlig fast i fjerde akts scene 9, som følger umiddelbart etter arien. Her finner vi et lite resitativ mellom Susanna og Grevinnen, begge forkledd som hverandre, samt Marzellina. Hun forteller at Figaro alt er tilstede. Susanna konstaterer at nå når den ene lytter og den andre leter etter henne, kan spillet settes i gang.

Scene 10, Akt IV; Resitativ:

I den påfølgende scene 10, starter Susanna og Grevinnen spillet som nører opp under Figaros sjalusi, og som han i sin emosjonelle blindhet lar seg lure av. Fra sitt skjulested hører han Susanna be Grevinnen om å få bli i parken for å trekke luft Dette lar Figaro seg selvsagt lure til å tro er et påskudd for at hun skal bli alene for å treffe Greven.

Musikalsk er vi fremdeles i et *seccoresitativ*, men her finner vi noen litt større harmoniske og melodiske utsving. Først får vi en kadens via D-dur til g-moll, fortsatt innenfor rammen av F-dur. G-moll akkorden kommer til Grevinnens tydelig avtalte replikk om at natten er kald. Med Mozarts vanligvis bevisste bruk av et slikt ”mollutsving”, virker det på meg som om han her legger til rette for en komisk overdramatisering av uttalelsen. Når Figaro til sceneanvisningen *til seg selv*, kommenterer «Nå er vi ved dramaets høydepunkt.», omdefineres g-moll til G7, som gir oss en kadens til C-dur som fjerner alle koblinger til lengsel og kjærlighet. Figaro gjentar også til seg selv Susannas ord *luft* to ganger, notert med et utropstegn etter. Dette blir ofte fremført med en sarkastisk og/eller aggressiv karakter. Resitativet avsluttes med Susannas erkjennelse, med anvisningen *lavt*, av at Figaro lytter. Deretter kommer en programerklæring for hennes påfølgende no. 27, resitativ og arie; «La oss belønne hans sjalusi.». Dette legges over en kadens som tar oss til C-dur, tonearten til no. 27's resitativ. Resitativets og ariens tekst fremstår som en sarkastisk oppnøring av Figaros sjalusi. Melodisk fremstår resitativet og arien som meget vakre, svermeriske. Jeg opplever at Mozart ønsker å legge til rette for en overdreven romantisering fra Susannas side. De musikalske virkemidlene kan, slik jeg opplever det, skape en komisk distanse til situasjonen. Dette legger til rette for en sensuell sarkasme som kan gi dybde både til Susannas og Figaros karakter. Hun briljerer i manipulasjon, kvinnelig styrke og kontroll. Han kan fremheves som blindet av følelser og uten selvinnsikt og kontroll.

4.2.21 Omstendighet 13/C13, Tenkning 13:

Scene 11 Akt IV; Resitativ:

I resitativet etter Susannas arie, kommer Figaros med en kraftig reaksjon på det han har forstått denne arie til å være. Tekstlig gjøre dette ved ordene: «Bedragerske! Og så elegant har du løyet for meg? Jeg tror jeg drømmer.» (Lund og Moe 1985). Deretter hører Figaro Cherubino komme og at han oppdager Grevinnen som han p.g.a. forkledningen tar for å være Susanna. Musikalsk tilføres ikke karaktertegningen av Figaro noe vesentlig.

4.2.22 Omstendighet 15/Alle mot alle:

No. 28; Finalen

Finalen starter ved at orkesteret setter inn med noe jeg opplever som en rytmisk danseaktig figur. Dette gir et preg som etter min oppfatning legger til rette for å sette de følgende hendelser inn i rammen til et spill. Handlingsmessig starter Cherubino å gjøre tinærmelser overfor Grevinnen.

Scene 12 Akt IV; Resitativ:

I scene 12 innledes en serie med forviklinger. Det hele begynner med at Greven innlemmes i handlingen. Han ser også den han tror er Susanna. Når så Cherubino i mørket avkrever henne et kyss, vil både Greven og Figaro gripe inn. P.g.a. mørket og forvirringen ender det hele med at Greven kommer i mellom og får kysset, mens Figaro kommer i mellom og mottar den ørefiken Greven rettet mot Cherubino.

Når Cherubino flykter for å gjemme seg får vi et musikalsk skifte. Nå er det Grevens tur til å gjøre kur til den han tror er Susanna. Han starter med en serie komplimenter for så å gi henne en juvel som kjærlighetspant. Grevinnen svarer at "Susanna" tar imot alt fra sin velgjører.

Fra det øyeblikket Greven konstaterer at han er kvitt "plageånden" Cherubino, setter Mozart inn et tema i akkompagnementets fioliner som på mange måter setter en karaktermessig referanseramme for denne situasjonen (se eks. 65 under).

51 Con un poco più di moto

II C.

Il Conte (alla CONTESSA)
(zur GRÄFIN)

Par - ti - to è al - fin l'au -
Der Lü - mel ist ver -

53

II. C.

da - ce,
schwun - den,

ac - co - sta - ti ben
komm nä - her, du mein

(Eks. 65; Endringer for Grevens innsats, i akt 4, scene 12; takt 51-54; s. 434)

Tempomessig økes det fra *Andante til con un poco più di moto* (med litt mer bevegelse), vi ”løftes” fra D-dur til G-dur. Umiddelbart opplever jeg at dette temaet, gjennom sin lyse lette og lekne karakter, illustrerer en forløsning eller vending av den kaotiske og fastlåste situasjonen i foregående del. Deretter finnes det også andre muligheter for å koble fiolintemaet og dets karakter til handlingen. Kobles det til Greven kan det lett gi ham karakter av en slesk og overmodig erobrer. Kobles det til Grevinnen kan det gi karakter av letthet og briljans til hennes spill med sin ektemanns uvitenhet osv.

Den følgende sekvensen skal Mozart på mange måter fokusere gjennom Figaros blikk. Dette skjer ved at han lar ett av Figaros musikalske temaer gjennomsyre hele scenen. Når Figaro hører det han tror er Susannas medgjørlige svar på Grevens invitt; «Som de ønsker. Her er jeg min Herre.», repliserer Figaro følgende til seg selv: «For en medgjørlig kvinne! For en godhjertet brud!» (Lund og Moe 1985), (se eks. 66, takt 57-59 under).

57

La C.

gnor.
Herr!

Figaro

Fig.

Che com - pia - cen - te fem - mi - na! che spo - sa di buon
Das nenn ich ei - ne gu - te Braut! o...welch ein wei - tes

59

II. Conte

Por - gi - mi la ma - ni - na!
Reich mir dein klei - nes Händ - chen!

Fig.

cor!
Herz!

(Eks. 66; Figaros apartereplikk, i akt 4, scene 12; takt 57-60; s. 435)

Dette temaet preges, etter min oppfatning, av en hamrende, noe aggressiv karakter.

Senen er skrevet ut som en kvartett, der Greven og ”Susanna” er i sentrum for handlingene, men ”Grevinnen” og Figaro kommenterer hendelsene fra sine skjulesteder. I denne satsen kommer Figaros tema først mer eller mindre direkte gjentatt i Susannas vokalstemme, mens Greven gis fragmenter og omarbeidede varianter. Mot slutten av scene finner vi også temaet som en avslutning i akkompagnementet.

Konkret gir dette følgende presentasjoner til respektive tekster:

- Til Susannas «Blind forelskelse svekker sinnet», takt 68-71.
- Til Grevens innskutte fraser «Hvilken nydelige fingre! Hvilken sart hud!» ved en omarbeidelse av temaet.
- I Takt 97-99: Mot slutten av optrinnet, når Figaro føler seg overbevist om at Susanna (som altså er Grevinnen i hennes klær) skal følge Greven inn i lysthuset, gjentar han temaet til teksten «Hun følger ham den troløse. Å tvile mer er dumhet.»
- I Takt 91-93 kommer temaet til Figaros uttalelse: «Tåpelige ektemenn, kom hit og ta lærdom.» Susanna har også denne teksten, men med en annen melodi.
- Deretter kommer temaet som en kjedet strøm i akkompagnementet fra det øyeblikket Figaro bestemmer seg for å gripe inn i handlingen ved å passere forbi i mørket og tilkjennegi at ”det finnes folk der”. Takt 100-106.
- Til slutt kommer temaet i akkompagnementet i en forkortet utgave. Som slutning på denne og overgang til neste del gjentas det tre ganger.

(Alle oversettelser Lund og Moe 1985).

Konklusjon ”Figaros tema”:

Det er et poeng at Mozart lar Figaro presentere dette temaet første gang som et uttrykk for sin skuffelse og sitt sinne over det han tror er Susannas svik. Når så Mozart flytter det rundt i satsen legger han, slik jeg ser det, til rette for å harselere over Figaros missforståtte tilnærming til situasjonen. Med en litt lettere interpretasjon vil det samme temaet som Figaro utbasunerer, kunne ha karakter av sarkastisk latter i Susannas melodikk og orkesterets lekne bruk av det.

4.2.23 Omstendighet 16:

Scene 13; Akt IV:

Denne delen starter med Figaro alene. Den opplevbare kontrasten til foregående parti er stor både tekstlig og musikalsk. Figaros tekst kan oversettes med følgende: «Alt er rolig og fredelig: Den skjønne Venus er gått inn: Henne og den stolte Mars, vil jeg fange i mitt nett, som en Vulkanus av vår tid.» (Lund og Moe 1985). Rent tekstlig refererer dette til den Greske mytologien der

Vulcanus har forberedt et nett som han fanger sin hustru Venus og hennes elsker Mars i, for så å tilkalle alle de øvrige gudene slik at de kan se hennes svik. Rent informasjonsmessig kan denne myten henspeile på Figaros handlingsmål, nemlig det å avsløre Grevens falskhet. Men det er et vesentlig nytt element i mytens karakterisering av Figaros situasjonen; Nemmelig den at Vulkanus også avslørte sin hustrus falskhet. Dette lå ikke i Figaros originale handlingsmål.

4.2.24 C16, Tenkning 16:

Det som derimot åpner for en totalt ny oppfatning angående Figaros handlingsliv og personlige tilstand, er den store musikalske kontrasten til foregående del og tidligere karakteriseringer av hans strategier. Etter den kaotiske eller oppøste karakteren i foregående sekvens, både i hendelsesforløp og musikk, forsvinner Greven og den forklede Grevinnen til hver sin side. Figaro tror seg altså alene (Det er han ikke siden Susanna, forkledd som Grevinnen lytter). Det bemerkelsesverdige er at Figaros musikalske følge skifter fra en oppkavet, aggressiv hamrende karakter, til en rolig, meditativ og filosoferende. Selv om Figaros uttalelser også her kunne representert bitterhet og sinne, endrer Mozart den musikalske karakteren radikalt. Han tar oss fra oppkavede 4/4 i *con un poco più di moto* tempoet (med utgangspunkt i finalens *Andante*) til 3/4 i *larghetto*, over en modulasjon fra G-dur, via Hb7 til Ess-dur. Dette forsterkes gjennom at overgangstemaets første fragment av temaet fra forrige scene kommer i *forte*, de to neste i *piano*. Det er nesten som om Mozart legger til rette for å karakterisere Figaro som resignert, eller i en melankolsk erkjennelse av å ha tapt alt. Han skal avsløre sin bruds falskhet, og som for Vulkanus forventer han at dette bety kjærlighetens nederlag. Nå finnes det selvsagt flere måter å bruke disse musikalske karakteristika på. Ved å fokusere på Figaro om selvopptatt kan han lett karakteriseres som sutrende, ved å fokusere på hans aggressive side kan han bli truende osv., men for meg tegnes lettest et bilde av den resignerte taperen, gjerne klovnen.

Susanna og Figaro.

Det som derimot bringer det handlingsmessige og musikalske livet tilbake er Susannas inn gripen. Med en tempoforandring til *Allegro di molto*, kommer Susanna forkledd som Grevinnen og tar kontakt med Figaro. Dette underbygger Mozart ved settes inn et tema i strykere som har en sterk markering av taktens andre slag gjennom en *sfp* (se eks. 67 under). Relatert til Figaros rolige filosofering forut, gir dette en økt framdrift og fyller situasjonen med energi og aktivitet. Ved å etterligne Grevinnen stemme er nok Susannas anliggende å stoppe Figaro fra å ødelegge Grevinnen og hennes komplott overfor Greven, men møtet skal også få et annet resultat.

Allegro di molto

121 **Susanna** (*cangiando la voce*)
(verstellt die Stimme) **Figaro**

Fig. *trò!* *Ehi Fi - ga - ro: ta - ce - te. Oh que - stà è la Con -*
Sus. Paar! He, Fi - ga - ro: nur ru - hig! A - ha, das ist die

sfz sfz sfz sfz

(Eks. 67; Susanna griper inn, akt 4, scene 13; takt 121-124; s. 446)

I korte avbrutte setninger forsøker Figaro først å formidle det han tror er i ferd med å skje. I sin veldige iver blir han høyrøstet når han oppfordrer, den han tror er Grevinnen, til å se det hele med egne øyne. For å åpne for at Figaros iveren tar overhånd, bringer Mozart inn et bombastisk melodisk tema som gir hans setning, om at Grevinnen kan se det hele med sine egne øyne, et utbasunerende preg.

132

Fig. *pro - pria man la co - sa toc - car io vi fa - rò, toc -*
sol - len die Be - wei - se mit eig - nen Au - gen sehn, mit

f

136 **Susanna** (*si dimentica*)
(vergißt, die)

Fig. *car io vi fa - rò, toc - car io vi fa - rò. Par - la - te un po' più*
Sus. eig - nen Au - gen sehn, mit eig - nen Au - gen sehn. So spre - chen Sie doch

p f p

(Eks. 68; Musikken til Figaros uttalelser, akt 4, scene 13; takt 133-139, s.447)

I redsel for at Figaro skal røpe det hele hysjer Susanna på ham og glemmer i sin iver å etterligne Grevinnens stemme. Selv om hun bedyrer at Grevinnen blir der for å ta hevn, den siste uttalelsen til og med den samme melodikken Figaro brukte for sitt utbrudd, er hun avslørt. Mozart og da Ponte gjør dette tydelig ved å la ham utbryte «Susanna!» med sceneanvisningen *Til seg selv*. Det er også interessant at når Mozart gir Susanna denne samme melodikken som for Figaro definerte en kraftfull uttalelse, leger han svært godt til rette for at Susanna kan få en komisk karakter.

4.2.25 Omstendighet 17/C17, Tenkning 17/D17, Beslutning 17:

Figaro vet nå at Susanna ikke har gitt etter for Greven og at det er henne, forkledd som Grevinnen, han nå står sammen med. Hans beslutning er å spille med i Susannas "forestilling". Ved denne gjenkjennelsen og nye innsikten kunne det forventes at den musikalske dramaturgien reflekterte dette vesentlige vendepunktet relatert til Figaros totalt endrede forståelse av situasjonen. Men Mozart lar nok bevist den musikalske omveltning vente. Dette sikkert siden Figaro kun konstaterer gjenkjennelsen og velger å forsetter som ingen ting var skjedd. Det Figaro nå gjør handlingsmessig er å spille en invitasjon til nærhet mellom ham og "Grevinnen". Mozart antyder og legger til rette for hvilken karakter denne skal ha på flere måter. For det første får Figaro en sceneanvisning som anviser *con comica affettazione* (komisk affektert). Dernest skifter melodikken og akkompagnementet karakter. Fra den lett oppskjørtede Figaro med korte fraser, breier melodikken seg ut til noe som gir rom for en ekstravagant overdreven stil. Orkesterakkompagnementet skifter fra et synkopert preg til et hovedinstrykk av lange pompøse klanger. Denne musikalske karakterendringen kommer for teksten «Ah, hvis Fruen ønsker det!» (Lund og Moe 1985) i takt 76.

173 **Susanna** **Figaro**

Fig. Sus. *vuo - le, Su via, man - co pa - ro - le. ah, ma -*
wol - len, Nur zu, nicht so viel Wor - te. ach, Frau

178 **Susanna** **Figaro (come sopra)**
(wie oben)

Fig. Sus. *da - ma! Su via, man - co pa - ro - le. Ec - co - mi a'*
Grä - fin! Nur zu, nicht so viel Wor - te. Sehn Sie zu

cresc. fp p

(Eks. 69; Figaros melodikk, akt 4, scene 13; takt 173-182, s.450)

Når Figaro virkelig iverksetter sin fiktive forføring lyder teksten: «Jeg kneler for deres føtter... Mitt hjerte er besatt av ild.» osv. Sceneanvisningen er som over, melodikken om mulig enda mer pompøs (se takt 189-192 eks. 70 under) og akkompagnementet vesentlig bredere. For det sistnevnte forsvinner strykernes underdelinger, blåserne gis lange dominerende linjer, mens hornene binder over med en type signalfunksjon (se takt 184-185 og 188-89 eks. 70 under). Mozart legger til rette for den pompøse og overdrevne karakteren.

183

Fig. vo - stri pie - di... ho pie - no il cor di
 Ih - ren Fü - ßen... ein Herz, das Sie ent -

188

Fig. fo - co... e - sa - mi - na - te il to - co...
 flamm - ten... ge - nau - am sel - ben Or - te...

(Eks. 70; Figaros fiktive forføring, akt 4, scene 13; takt 183-192, s.450-1)

Når så Figaro fiktivt ber om at "Grevinnen" skal gi ham hånden, får han Susannas i ansiktet. Hun slår fordi hun, utrolig nok, har trodd at Figaro var villig til å forføre Grevinnen for å få sin hevn.

4.2.26 Omstendighet 18/C18, Tenkning 18:

Det som så skjer er at Figaro tilkjenner at han kjente Susanna igjen på hennes stemme. Her kommer også den musikalske endring som spiller vendepunktet i Figaros handlingsprosess. Fra den tidligere frustrerte og "aggressive" Figaro, med voldsomme og utbasunerende musikalske karakteristika, finner vi her et musikalsk uttrykk med et inntrykk av mildhet og ro. Vi får en tempoendring fra *allegro de molto* til *andante*, fra $\frac{3}{4}$ til $\frac{6}{8}$, en direkte overgang til Hb-dur og en sceneanvisning som foreskriver at Figaro faller ned på kne; *si mettein ginocchino*. Teksten tilkjenner hans intensjon i klare ordelag: «Fred, fred, min kjære skatt...» (Lund og Moe 1985). Her har vi en enkel melodikk og harmonikk med åpne klare klanger. Mozart legger til rette for å tegne en Figaro som har fått igjen troen på kjærligheten og livet. Duettmessig stemmer snart Susanna inn og synger denne melodien sammen med sin Figaro. De elskende er musikalsk og handlingsmessig gjenforent.

4.2.27 Omstendighet 19/C10, Tenkning 19/D19, Beslutning 19/E19, Delhandling 19/Strategi 19:

Scene 14; Akt IV:

Deretter kommer Grevinnen. Susanna og Figaro gjenkjenner ham og velger sammen å fullføre Grevinnens og Susannas strategi. Denne beslutningen tilkjenner Figaro ved replikken: «Vi avslutter komedien min kjære. La oss trøste den selsomme beiler.» (Lund og Moe 1985). Det Figaro praktisk sett gjør er å over-overspille sine fiktive tilnærmelser overfor Grevinnen, i

Susannas forkledde person. Susanna spiller at hun gir etter.

Musikalsk preges dette av karakteristika som i scene forut, om mulig enda mer uttrert.

4.2.28 Siste omstendighet/Grevinnens handlingsforløsning:

Siste scene; Akt IV:

Her roper Greven sine folk til våpen og er ubønhørlig, rasende og uforsonlig. Han nekter å tilgi det han tror er Grevinnen og Figaros svik! I denne situasjonen blir det altså Grevinnens handling av tilgivelse som skal forløse konflikten. Siden dette ligger utenfor Figaros handlingsliv analyserer jeg ikke dette her. Jeg nøyer meg med å konstatere at Mozart bruker musikken til å skape den humanistiske dybden i Grevinnens forløsende handling av tilgivelse (se *Wikshåland 2007 s. 32-35*).

5.0.0 Form.

5.1.0 Sammenføyning av begivenhetene; fabelen.

I det foregående har jeg nærmet meg hvordan en enkelt rolles ”aktiviteter” tilkjenner en handlingsprosess. Jeg vil nå se nærmere på hvordan et verks helhetlige struktur også kan være en *mimesis* av *praxis*. Aristoteles gir, altså som nevnt, innhold til dette ved å definere *fabelen* (*mythos*); «sammenføyning av begivenhetene», som «..prinsippet og liksom sjelen i tragedien,..» (Ledsaak, 1989 s. 37). Om vi skal følge Aristoteles resonnement må vi søke en måte å ordne et drama på som *etterligner* og står i et en-en-forhold til handlingsprosessens formative prinsipper. Jeg vil først gjennomgå Aristoteles teorier angående disse forholdene, deretter vil jeg se på hvordan kognisjonen fatter og ”leser” en slik ordning av musikalske elementer.

5.1.1 Sofokles - ”Kong Oidipus”, analyse av en fabel.

Det verk Aristoteles så som det mest fremragende eksempel på virkeliggjørelse av kunstens oppgave var Sofokles tragedie ”Kong Oidipus”. For Aristoteles representerte dette verket en referanse for de krav han stilte til *en skjønn fabel*. Jeg vil derfor kort se på måten Aristoteles mener dette verkets oppbygning, gjennom disposisjoner og mekanismer, speiler prosessene relatert til det menneskelige sjelsliv. Som et utgangspunkt vil jeg bruke F. Fergussons skjematisk oversikt over funksjoner og seksjoner i Kong Oidipus, fra innledningen til hans oversettelse av Aristoteles Poetikk fra 1961.

Kvantitative deler (XII):	Prolog	P a r o d o s	Episodion og Korsanger.				K o m m o s	Episodion og Korsanger.				K o m m o s	Episodion og Korsanger.				Exodos
Organiske deler (X, XI):											Sjebneomslag (<i>peripétia</i>) og gjennkjennelse (<i>anagórisis</i>).				Pathos Lidelses-scene.		
Scener:	Borgerne ber Oidipus om hjelp. Kreon bringer bud fra orakelet.	Kor	Oid- ipus og Teres- ias	Kor	Oid- ipus og Kre- on	Oed- epus, og Kreon, Joka- ste	Kor og Oid- ipus	Oid- ipus og Joka- ste	Kor	Oidipus, Jokaste, Bud- bærer	Kor og Oid- ipus	Oidipus, Jokaste, Bud- bærer, Gjeter.	Kor	Tjener, Kor, Oidipus blind, Kreon.	Kor, og Oid- ipus		
Praxis: (Handling)	Å finne ut hvordan Tebe kan kureres		Å finne morderen (Rasjonelt motiv)										Å akseptere sannheren (Pathos-Persepsjon)				
V.P.																	
Komplikasjoner										Forklaring							
Praxis fødes Pathos										Scene of suffering							

(Delvis etter F. Fergusson 1961)

Min intensjon er å se på *fabelen* som en kognitiv kommunikasjonsstrategi basert på det menneskelige sjelslivs ”arbeidsmetode”, dvs. måten vi persiperer, bearbeider, og forholder oss til auditiv og visuell informasjon. For å nærme meg dette velger jeg følgende innfallsvinkler til det Fergusson betegner tragediens *organiske* og *kvantitative* deler: De kvantitative delene representerer måtene tragediens konflikt, eller det fenomen den omhandler, behandles på lokalt plan. De organiske delene kan ses som vesentlige ”eklipsepunkt” for en overordnet anskuelse av fenomen eller konflikt der denne ses i perspektiv av tidligere erfaring og forventet utvikling på globalt plan. Videre ser jeg, det han benevner som ”scenene”, som de begivenhetene Oidipus utsettes for.

Jeg skal ikke gjenfortelle de begivenhetene Oidipus gjennomlever, men vise til tabellen over og kort skissere hvilken konflikt hans *praxis* vokser ut fra og de omstendigheter han møter.

Mye av myten om Oidipus utspiller seg før åpningsscenen i tragedien. Handlingen går med utgangspunkt i denne ut på å avdekke forhold og sammenhenger ved Oidipus og hans person som han selv ikke vil se eller som er skjult for ham. Gjennom egne undersøkelser og informasjon fra motspillerne oppnår Oidipus en stadig dypere innsikt i forholdene rundt og ved sin egen person, noe som ender med at han avdekker seg selv som morderen av sin egen far Kong Laios og ektefelle til sin biologiske mor Jocaste.

Stykkets handling begynner etter at Oidipus har blitt konge i Theben.

5.1.3 Tragediens kvantitative deler:

I Poetikens kap. XII (se Ledsaak, 1989 s. 47) går Aristoteles gjennom det han benevner tragediens *kvantitative deler*. Disse er:

- A. Prolog
- B. Parodos
- C. Episodion
- D. Kommos
- E. Exodos.

Jeg vil nå gjennomgå disse for å lete etter deres funksjon for fabelens etterligning av handlingsprosessen.

A: Prolog:

Prologen «*..er hele den del av tragedien som kommer før korets inntog*» (Ledsaak, 1989 s. 47).

Går vi til prologen i "Kong Oidipus" finner jeg denne todelt. Den første delen dekker hendelsene før Kreon, bror til Oidipus' dronning Jokaste, gjør entre. Denne presenterer oss for sted, situasjon og de problemstillinger som eksisterer i dette miljøet. Konkret får vi høre om den nød befolkningen i byen Theben lever under. Folkets budskap presenteres gjennom prestenes talsmann og hans omtale av byens situasjon: «*Han døyr - det visnar gror i molda; han døyr - det stugar fe, og inga frukt får gro i morsliv. Med ein fælsleg sott slår vette ned som eld or sky og herjar,..*» (Greske Tragedier, 1975, til norsk ved Eirik Vandvik s. 177-78). Det er denne situasjon av pest og nød som gir folket frykt og derigjennom representerer tragediens "utgangspathos".

I prologens andre del kommer Kreon med bud fra Orakelet i Delfi. Gjennom dette får vi presentert årsaken til folkets ulykke, det uhevnede mordet på Oidipus' forgjenger Kong Laios. Gjennom orakelets bud kan også Kreon formidle løsningen på problemet; Det å hevne kongemordet. Det er dette folket må strebe etter for å få tilfredsstilt sitt behov for trygghet og frelse. Oidipus adopterer denne streben for sin egen handlingsprosess: «*Difor skall no eg, som rett og skilleg er, med hemn og straff stå fram i strid for landet mitt og guden.*» (Vandvik, 1975 s. 180).

Selv om Figaros handling ikke tilsvarer tragediens, finner vi de samme mekanismene i virksomhet hos ham. Vi får presentert den sinnsbevegelse som setter hans handling i gang og vi får en forståelse av hva han akter å gjøre for å eliminere "problem".

B: Parodos:

Parodos er «..*hele korets første sang.*», dvs. den delen som følger prologen. I ”Kong Oidipus” opplever jeg at *parodos* består av et tredelt kompleks. I den første delen hører vi koret alene, i del to finner vi Oidipus ”svar” og i tredje del en ”diskusjon” mellom Oidipus og korefører. Det hele munner ut i hva vi kan kalle Oidipus første *delbeslutning*, som så gir det første delmål.

Del 1	Her rendyrker koret <i>pathoset</i> og ”synger” ut sin fortvilelse over landets og folkets situasjon. Etter Aristoteles skal denne delen presentere « <i>forderv og smerte</i> » (Ledsaak, 1989 s. 45-46). Gjennom korets presentasjon av et <i>lidelses-pathos</i> , skal det skapes en medopplevelse og medlidenhet hos publikum som avsondrer et ønske om å se forløsningen av dramaets ”frelsesbehov”. For Figaro tilsvare dette at vi identifiserer oss med den urett han og Susanna utsettes for og at vi med ham ønsker at Greven ”nedkjempes”.
Del 2	I den neste del lover Oidipus hjelp og lindring. Gjennom denne hensikt begynner hans første delmål å ta form. « <i>den som har kjennskap til kva mann som drap kong Laios, skal melde frå til meg.</i> » (Vandvik, 1975 s. 183). Oidipus utlover så respektive straff eller belønning til den som følger, respektive ikke følger hans påbud. På sett og vis tilsvare dette Figaros Cavatine no. 3. der han postulerer sine planer om å tvinge Greven ut i en avslørende ”dans”.
Del 3	Den tredje delen fremstår som en ”diskusjon” mellom Korfører og Oidipus. Oidipus ber koret om hjelp: « <i>Nemn beste råda, nest beste råda med !</i> » (Vandvik, 1975 s. 184). Korfører svarer ved å kaste inn en ”tanke” der den blinde spåmannen Tereisias evne til å ”se” presenteres som et skritt nærmere det å finne morderen. Oidipus forteller at han alt har sendt bud på spåmannen etter Kreons råd.

På en måte kan vi se korets repetisjon av *pathos* og Oidipus’ overlegninger med dem og korfører, som en ”iscenesettelse” av hans tankevirksomhets overlegninger angående hva han vet, kan tenke seg til og hvilke strategi han velger for å nærme seg målet. Om vi tar bort koret og lar den samme prosessen representeres av en rollefigur alene, finner vi altså en tilsvarende prosess hos Figarao (se over).

For en dramatisk fremstilling er det også vesentlig hvordan et publikum kognitivt leser, systematiserer og oppfatter prosessen slik den fremstilles. Jeg ser for meg denne prosessen på følgende måte:

- i) Vi tar inn/leser informasjon som kommuniseres gjennom det som fremstilles. Dette

innebærer at vi leser tegn som tilkjennegir lidelse. Oppfattelsen av disse vil kunne skape en følelsesbasert medlidenhet med Thebens folk eller for Figaro, med hans følelse av å bli krenket.

- ii) Vi leter ut informasjon vedrørende Oidipus hensikt og strategi for å lindre folkets lidelse eller Figaros for å stanse Grevens planer.
- iii) Gjennom systematiseringer og generaliseringer av de karaktertrekk Oidipus eller Figaros overlegninger og strategier tilkjennegir, tolker vi ut deres intensjoner og kvaliteter som mennesker.

C: Episodion:

I følge Aristoteles er dette «*Hele den del som ligger mellom to korsanger...*». Ellers har han lite å si om den. I "Kong Oidipus" ser jeg dette som tre "episodion/korsang"-komplekser spredd ut gjennom handlingen. Rent praktisk fremstår disse som opphetede dispuuttene mellom Oidipus og hans motspillere.

I det første ber Oidipus den blinde spåmannen Teireisias om opplysninger som kan føre ham til morderen. Teireisias nekter, men gjennom noe som kan betegnes som et aggressivt forhør, gir han tilslutt etter og forteller Oidipus at den han søker er seg selv og at han i tillegg lever i blodskam med sin dronning Jokaste. Dette får Oidipus til å mene at Teireisias er del av et komplott, satt i scene av dronningens bror Kreon, for å fratvinge ham kongemakten. Fra å søke morderen har nå Oidipus handling fått preg av et forsvar.

I det neste *episodionkomplekset* beskylder Oidipus Kreon for komplottet. Tross Kreons gode motargumentasjon og det at Jokaste kommer og går god for hans uskyld, er Oidipus blind for sannheten og dømmer ham som sviker.

I *episodionene* som følger spør Oidipus Jokaste ut og får ny kunnskap om forholdene rundt kong Laios død. Av en gjeter fra Korint får han vite at han ikke er barn av Kong Polybus og Dronning Marope av Korint som han har vokst opp hos og hele livet har trodd var hans foreldre. Gjeteren forteller at han fikk Oidipus som spedbarn av en av Kong Laios gjeter. Og i det endelige og fatale *episodionet* forhører Oidipus gjeteren fra Korint og Kong Laios gjeter. Til slutt tilstår Laios gjeter at Jokaste ba ham sette ut sin og Kong Laios sønn i skogen for å dø, på grunn av en spådom om at barnet skulle drepe sin far.

Gjennom disse dispuuttene og forhørene beveges Oidipus leting etter kong Layos morder ubønnhørlig mot sin uforutsette løsning. Slik blir *episodionene* essensielle i ufoldingen av historien. Måten de er bygget opp på og mekanismene som driver dem, tilsvarer den vi finner i

den offentlige debatt, en form for ”åndskamp”. Fergusson kobler derfor disse delene av tragedien til talekunsten, altså retorikken (se. Fergusson, 1982 s. 26). Han sammenlikner disse med en setting der Oidipus møter sine motstandere for å debattere Thebens krise og velferd gjennom handlingens gradvise utvikling. Som retorikere eller sakførere starter debattantene med fremføring av fakta, men når ikke dette fører frem tyr de til mer følelsesrelaterte forsøk på overbevisning, når dette også mislykket ender debattene i en krise Oidipus må søke ny innsikt for å komme ut av. Nå er ikke debatten et dramaelement som har direkte linjer frem til mer moderne dramatik, men Fergusson fremhever at debatterende rollefigurer i all dramatik – spesielt ”etisk” motivert drama som hos Ibsen – instinktivt bruker retoriske strategier når de forsøker å overgå hverandre med ”tanke-og-språk”.

For meg blir igjen hovedessensen at en rolles tanker, strategivalg og måter den streber på, avdekker dens karakterkvaliteter og derigjennom deres mål og hensikt.

Trekker vi igjen linjer til Figaros handlingsprosess er det lett å se at han til stadighet går inn i diskusjoner eller ”åndskamper” gjennom tanke og karakter, først og fremst med Greven, men også med Grevinne, Susanna og de øvrige rollene.

Korene i episodiondelene.

I tillegg er også episodiondelene ”ispedd” korsanger. I denne sammenhengen er det viktig å huske Aristoteles syn på koret som en av skuespillerne og en del av helheten. Det kunne stå utenfor handlingen med en fortellende eller kommenterende funksjon eller det kunne uttrykke en rollefigurs følelser og være en del av handlingen (se Gladsø m. flere 2007 s. 28). I Oidipus Rex *parodos* representerer f. eks. koret femten gamle menn i roller som folkets talsmenn i ”samtale” med Oidipus. I første *episodion*, etter at Oidipus har spurt ut Teireisias, kommer koret inn med en refleksiv omtale av situasjon og stilling, som for å stimulere publikums medrefleksjon over *fabelens* utvikling osv.

D: Kommos:

Koret har også en sentral rolle i den kvantitative delen *kommos*. Denne kan beskrives som en lyrisk sang koret og en dramatisk karakter fremfører sammen. Vi finner gjerne denne når tragediens situasjon av ”sorg og skrekk eller glede” er på sitt mest intense. I *kommos* finner vi også, som i *parodos*, en overledende vekselvirkning mellom streben og tanke.

Vi finner to kommos i Fergussons skjematisk oversikt av Oidipus Rex. Det første kommer etter Oidipus diskusjon med, og anklager mot Kreon. Dette kommer i en form av en ”diskusjon” mellom koret og Oidipus om å spare Kreon. Den andre kommer etter at Oidipus har fått vite at gjeteren fra Korint fikk ham som spedbarn av kong Laios gjeter. Her hører vi Oidipus ”tenke”

høyt om at det får komme det som komme vil, han må uansett finne ut av sitt opphav.

Min opplevelse av mekanismen bak disse partiene, er at de gjennom en dialektisk ”diskusjon”, mellom Oidipus og koret, fører hans tankeprosess ham frem til nye delbeslutninger og delmål. I denne sammenheng er det viktig å påpeke, at selv om Oidipus streben og ”delmålrekke” tar forskjellige ytringer gjennom prosessen, så forblir hans overordnede mål i essens det samme; det å frelse byen fra sorg og nød gjennom å finne Laios morder. For Figaro finner vi tilsvarende ”diskusjon” mellom streben og tanke i de ariene han framfører alene.

E: Exodos:

I *exodos* sluttet sirkelen, vi får en repetisjon av temaet lidelse, men nå i sitt rette lys. I Oidipus Rex er denne representasjonen av tema satt inn i en ramme som på mange måter tilsvare prologens. Vi finne utbasunering av lidelse, de samme personer som i prologen osv. Den kommunikative funksjonen blir, slik jeg ser det, å speile hovedpersonens situasjon i utgangssituasjonen, dvs. situasjonen før og etter omslaget (se under). Dette kjenner vi også fra musikalske formprinsipper som ved sonatesatsformens repetisjonsdel. Det er ikke vanskelig å se hvordan Oidipus tragedie forsterkes når den ses i relieff mot en setting som er ment å fremkalle minnet om situasjonen av ”suksess” ved starten.

5.1.2 Tragediens organiske deler:

Disse partiene representerer altså for meg mekanismer for overgripende og reflektiv anskuelse. I Poetikens kap. XI (Ledsaak, 1989 s. 45-46) presenterer Aristoteles de *organiske delene*:

F: Omslaget (peripéteia).

G: Gjenkjennelse (anagnórisis).

H: Lidelsen (Pathos)

F: Omslaget (peripéteia):

«Et ”plutselig omslag” består, ...i dette at en handling slår om til sin egen motsetning...» (Ledsaak, 1989 s. 45). Aristoteles krever at dette omslag skal være en frukt av det sannsynlige eller nødvendige ut fra hva som har hendt før. Som eksempel refererer Aristoteles til omslaget i ”Oidipus”, der Budbæreren fra Korint kommer til Oidipus med et budskap han tror vil fri ham fra frykten for spådommen om at han skal ekte sin mor, men gjør det motsatte da han får Oidipus til å forstå hvem han egentlig er og hvem han er barn av.

Slik jeg oppfatter det tilsvare vektleggingen av et slikt omslag det behovet vi har for å se historien i ”epoker” avgrenset av store omveltninger. Motivasjonen for dette må være liknende det at vi lettest ser tendenser generalisert i ”bolker”, og at sammenligningen gjøres mellom det som ligger før og etter det vi definerer som omslag i tendenser.

Men etter min mening blir Aristoteles veldige vektlegging på det store vendepunktet *peripéteia*, vanskelig å forene med en mer kognitivt basert *fabel* eller montasjen av elementene i et dramatisk verk. Som for Figaros handlingsprosess vil et verk inneholde en rekke vendepunkt eller omslag (se bl. a. Peknas def. av vendepunkt over). Som jeg skal komme tilbake til senere tror jeg at disse, gjennom funksjon som seksjonsgrenser og eklipsepunkt for kontraster mellom slike seksjoner, vil ha mye større betydning på det lokale plan enn for et verks globale struktur. Som en mekanisme for å se dette på det globale plan, f. eks. situasjonen i hele første del mot situasjonen i hele sluttdelen, tror jeg virkningen er begrenset.

G: Gjenkjennelse (anagnórisis):

«Gjenkjennelse er, som ordet sier, et omslag fra uvitenhet til viden, til vennskap eller til fiendskap mellom dem som er bestemt til lykke eller ulykke» (Ledsaak, 1989 s. 46). I "Oidipus" inntreffer dette samtidig med skjebnesomslaget, da Oidipus gjenkjenner seg selv som kong Laios sønn og morder og sin hustru Jokastes barn. Aristoteles poengterer at den "skjønneste" gjenkjennelse er den som kommer sammen med omslaget.

Ved gjenkjennelsen møtes Oidipus' streben, mot å finne Kong Laios morder, og de "nye" tankene hver *episodon* (se over) har brakt gjennom hans motspillere. Dette punktet tilsvarer derfor også strebenen og tankens forening og gir Oidipus muligheten til å gjøre sin endelige beslutning. Denne blir så utgangspunktet for selve Oidipus handlingen der han straffer morderen, altså seg selv, og derigjennom frelser byen.

Igjen vil prinsippet, men kanskje ikke dimensjonene, i Aristoteles krav til *anagnórisis* være sammenlignbar f. eks. med punktet hvor Figaro i fjerde akt gjenkjenner sin Susanna forkledd som Grevinnen og endelig fatter sammenhengen. Men jeg tror også her at den "moderne" operaens dramaturgi har tonet ned gjenkjennelsens monumentale funksjon og spredd mekanismens betydning ut over mange punkt i *fabelen*.

Det er også viktig å konstatere at det på lokalt plan i Oidipus Rex' handling finnes punkt hvor Oidipus oppnår ny innsikt, hvor handlingsretningen skifter, styrkeforhold endres og kunnskap om vesentlige forhold oppnås. Dette betyr, slik jeg ser det, at vendepunkt må søkes både på det lokale og det globale plan og på flere nivåer.

H: Lidelsen (Pathos):

«Lidelsen, det patetiske, er en handling som volder forderv og smerte, som f.eks. død for åpen scene, ulidelige smerter på scenen, tilføyelse av sår og sådant mere.» (Ledsaak, 1989 s. 46). Vi kan finne en videre utdyping av disse spørsmål når Aristoteles i kap. XIV gir «bemerkninger om ytre virkemidler». Her omtaler han de to ytringene av lidenskap (*pathos*) *frykten og*

medlidenheten. Han poengterer at disse kan vekkes gjennom scenebildet, men best gjennom sammenføyningen av begivenhetene i seg selv. I F. Fergusson innledning til Poetikken (Fergusson, 1961), finner vi også en innfallsvinkel til en utdypet forståelse av pathoset eller sinnsbevegelsen funksjon innen tragedien. I prologen til Oidipus Rex er det den sterke sinnsbevegelse av frykt som blir ”tenssatsen” for Oidipus *praxis*; dvs. at hans streben etter å fri byen fra sin ulykke vokser ut av denne frykten. Fergusson poengterer også at Oidipus’ handlingsprosess «..sinks back into pathos in each of the Choral Odes, and ends in the long sequence when the Chorus finally sees the meaning of Oedipus’s suffering.» (F. Fergusson, 1961 s. 18). Sinnsbevegelsen blir altså ikke bare det element som starter en handlingsprosess, den opptrer gjennomgående og gir strebenen ”ny næring”. I forholdet til en musikkdramaturgisk tenkning blir Fergussons videre bemerkninger også interessante: «Aristotle has little to say about plotting the “scene of suffering,” perhaps because in Greek tragedy the element of pathos is usually represented in the musically accompanied verse of the Choral odes.» (F. Fergusson, 1961 s. 18). Denne mekanismen er også lett å overføre til Figaros handlingsprosess. I den form man tolker og fokuserer hans *pathos*, kommer det gang på gang til overflaten for kontinuerlig å drive hans prosjekt om å hindre Grevens planer videre.

5.2.0 En kognitiv tilnærming til ”fabel” og form.

I perspektiv av de mekanismer og funksjoner Aristoteles beskriver for tragedien, vil jeg nå søke en mer generell og kognitivt basert innfallsvinkel til hvordan disse gir opplevelse av form, og hvor i den musikalske fremstillingen det kompositoriske arbeidet kommuniserer. På mange måter vil jeg parallelt med min innfallsvinkel over, se på forholdet mellom de lokale musikalske hendelser og den globale organisering av et helt verk. Målet er å søke den kommunikative funksjonen til det musikalske uttrykket i lokale seksjoner og disses funksjon i den globale storformen.

5.2.1 Musikkpersepsjon:

Selve utgangspunktet for å forstå hvordan vi persiperer, danner oss bilder av og ordner musikk i vårt kognitive apparat, blir her å se musikk som et flyktig fenomen som utfolder seg over tid (se Godøy 1999, s. 5). Musikk eksisterer ”her og nå”, høres i øyeblikket og forsvinner så fort energien som skapte den og etterklngen av den er borte. Dette medfører for opplevelsen av form, både på lokalt og globalt nivå, at den må basere seg på representasjoner av det vi hører der og da og disse representasjonene lagret i minnet (også med utgangspunkt i Godøy 1999, s. 5). Godøy kaller dette «*images of musical flux*», ”representasjoner av den musikalske strøm” (Godøy 1999, s. 5), og anser dette som selve basis for musikalsk tenkning generelt. Dette blir også mitt

utgangspunkt for å komme nærmere en forståelse av form.

5.2.2 Lokalt og globalt nivå:

Jeg vil bruke uttrykket ”Lokalt nivå” om musikalske enkelthendelser eller en sluttet samling av slike innenfor korte tidsintervaller. Dette tilsvarer ofte frasenivået som jeg under vil utdype med begrepet ”chunk”. Utrykket ”Globalt nivå” vil jeg bruke om hele verk og akter eller satser av slike.

5.2.3 ”Chunks”:

Det kanskje viktigste begrepet for å nærme seg forståelse av formdannelser i en temporær strøm, er ”chunking”, som i en enkel variant kan oversettes med ”oppstykking”. Utgangsdefinisjonen for begrepet kan hentes fra en artikkel av G. A. Millers: ”The magic number seven plus or minus two: Some limits on our capacity for processing information”, fra 1956. Kjernen her er Millers postulat angående prinsippet for oppfattelse: «The complex sensory input is packed into a smaller number of units which can be more easily handled and remembered » (Godøy 1999, s. 5).

Før jeg ser på forskningens forskjellige innfallsvinkler og tilnærminger til fenomenet vil jeg kort referere de kognitive mekanismene som gir grunnlag for prosessene for kartlegging og ordning av informasjonen fra en kontinuerlige musikalsk strøm. Jeg gjør dette ved hjelp av Bob Snyders teorier (fra boka ”Music and Memory”, Bob Snyder 2000). Snyder opererer med tre nivåer for persepsjon og prosessering av musikk: ”Nivå for sammensmelting av hendelser” (A.), ”Nivå for melodisk og rytmisk gruppering” (B.) og til slutt ”Formens nivå” (C.).

5.2.4 A. Nivå for sammensmelting av hendelser:

Dette representerer ”sammensmeltingen” av gjentatte akustiske vibrasjoner som opptrer nærmere hverandre enn 50 millisekunder. På dette nivået er vi i stand til å oppfatte:

- 1 Tonehøyder
- 2 Klang
- 3 Styrke

Disse sammensmeltinger til enkelt hendelser som toner, grupperes innen vestlig kultur med metaforene ”høy”/”lav”, f. eks. som tonehøyde. Grupperingskriterier på dette nivået blir viktig for vår opplevelse av retning og ”bevegelse” på neste oppfattelsesnivå.

5.2.5 B. Nivå for melodisk og rytmisk gruppering:

Dette nivået ”bygges” av enkeltelementene fra ”sammensmeltingsnivået”. Når lydlige hendelser opptrer lengre fra hverandre enn 63 millisekunder kan de oppfattes hver for seg. Snyder tillegger dette nivået korttidsminnet, noe som begrenser lengden av grupperte musikalske hendelser langs

tidslinjen til 3–5 sekunder (Snyder 2000, s. 13). Avhengig av enkeltonenes kompleksitet og rytters regularitet eller irregularitet, kan dette tidsaspektet variere fra 0,5 til 5 sekunder. Det er på dette nivået vi ”bygger” setninger og fraser både i språket, musikken og annen temporær fremstilling. Dette blir altså den kognitive innfallsvinkelen til å forklare dannelsen av ”chunks”.

- 1 På det melodiske området grupperer vi sekvenser av tonehøyder sammen på grunnlag av deres nærhet i omfang og i forhold til likhet i bevegelse som ”stigende” og ”fallende” jamfør gestaltpsykologiens grupperingsprinsipper. Grupperingsprinsippene for bevegelse innen melodikk har utgangspunkt i metaforene ”høy”/”lav” for tonehøyden.
- 2 På det rytmiske området beskrives sekvensene som ”raskere”/”langsommere” og grupperes ut fra enkeltlydenes opptreden i tid og intensitet.

Et viktig aspekt for denne kognitive gruppering i setninger og sekvenser er at de enkelte elementene skal kunne oppfattes av korttidsminnet samtidig. Hele grupperingen skal være umiddelbart tilgjengelig for bevisstheten. For at en kontinuerlig strøm av lyder og synsinntrykk skal kunne oppfattes som sekvensert må grupperinger i tid ha en (felles) begynnelse og slutt.

5.2.6 C. Formens nivå:

Her finner vi grupperinger av sekvenser og andre hendelser som opptrer over et tidsspenn som er lengre enn det som kan rommes av korttidsminnet. Dette er grupperinger av større seksjoner eller hele verk. Får å knytte relasjonene mellom setninger eller sekvenser i en form på dette nivået må teknikker som aktiviserer minnet om tidligere sekvenser lagret i langtidsminnet brukes. Det blir viktig at vi oppfatter hendelser i en musikalsk strøm metaforisk som:

- ”Tidligere”/”senere”
- På en bestemt ” plass”

Snyder poengterer ut fra en metaforisk synsvinkel at vi snakker om strukturer på dette nivået som landskap vi kan gå oss bort i eller som et psykisk rom. Dvs. områder vi må orientere oss i. For å oppleve at noe som opptrådte tidligere i fremstillingen er endret, må minne om den første situasjonen mer eller mindre bevisst fremkalles. Som jeg vil komme tilbake til under, vedrørende forskning på forholdet mellom persepsjon på det lokale og globale nivå, blir opplevelse av kontraster mellom seksjoner i et verk først og fremst konsipert i de lokale overgangene.

5.2.7 ”Chunking”.

For ”chunking” kan vi se to forskjellige, men beslektede og komplimenterende betydninger, relatert til ”representasjoner av den musikalske strøm” (images og musikal flux).

- iv) ”Chunking” i betydningen av å kutte eller dele opp den kontinuerlige musikalske

strømmen i mindre enheter.

- v) ”Chunking” som en form for transformasjon av den kontinuerlige musikalske strøm til en form for relativt stabile enheter.

Denne type segmentering baserer seg på kvalitative diskontinuiteter i den sensorisk informasjon. Dette dreier seg om enhver type av kontraster, kanter, grenser, endringer i intensitet osv. (Se Godøy 1999, s. 12). Viktig for forståelsen av denne typen segmentering er at mange typer av musikalsk konstans kan opprettes og brytes på mange nivåer. Seksjonsgrenser på forskjellige nivåer kan derfor oppstå gjennom slik diskontinuitet. Snyder beskriver også hvordan en musikalsk kontinuitet blir segmentert og brutt opp i grupperinger og fraser med utgangspunkt i gestaltpsykologiens ordningsprinsipper som; *Lik bevegelse*: (Similar motion) Et sterkt grupperingskriterium som også benevnes Common fate; *God fortsettelse*: (Good continuity) eller felles retning; *Avslutning*: (Discontinuity); *Likhet*: (Similarity) Like inntrykk ordner seg ofte i en helhet; *Nærhet*: (Proximity) Inntrykk som er nær hverandre i tid eller rom, har en tendens til å knytte seg sammen til en helhet; *Forgrunn/Bakgrunn*: Inntrykk plasserer seg i forhold til hverandre på en sånn måte at noe kommer i fokus og noe danner bakgrunn (se. Snyder 2000, s. 40-41 og 202). På mange måter tilsvarer denne grupperingen på grunnlag av fellestrekk i seksjoner og endringene mellom dem måten vi oppfatter handlingsprosessens forskjellige omstendigheter og vendepunktene mellom dem på.

Dette gir en innfallsvinkel til å se betydningen av de lokale ”chunksene” i relasjon til den globale sammenhengen. Det interessante blir samspillet mellom lokale og globale tendenser. Konstans og koherens, slik Snyder også fremstiller det, er definitivt viktige for dannelse av ”chunks” og fraser på lokalt nivå. Spørsmålet blir altså om også disse mekanismene er opplevbar på det mer globale nivå og for lengre tidsstrekke?

Forhold rundt kontekst, eller den sammenheng et fenomen oppleves i, vil også ha stor betydning for forholdet mellom det lokale og globale. Godøy bruker dette som innfallsvinkel til å se på interaksjonen mellom den kontinuerlige musikalske strømmen og de mer utskårene ”chunksene”.

Jeg vil referere det Godøy kaller « The concept of priming». Han kaller dette en type kontekst for mindre tidsskalaer som «skaper forventninger om det som skal skje i den umiddelbare fremtid, like mye som oppmerksomheten eller intensjonens fokus snus mot noe.» (se Godøy 1999, s. 16). Kontekst blir i denne sammenhengen noe som ”etablerer seg” på en lignende måte som oppfattelse av mønster i det vi hører etableres svært raskt. Forventningene av hva som kommer etableres på en tilsvarende måte (se Godøy 1999, s. 16).

Som vi skal se i forskning referert under, er en annen produktiv innfallsvinkel å se ”chunks” som

en form for *tidsvindu* mot en kontinuerlig strøm av auditive signaler. Vinduets oppgaver er å klippe ut segmenter fra den kontinuerlige musikalske strøm og undersøke og/eller omforme disse segmentene til representasjoner i en eller annen form. (se Godøy 1999, s. 12). Vinduets utsnitt kan defineres av de samme diskontinuiteter som nevnt over. Dette medfører at vinduets innhold oppfattes som en enhet tilsvarende f. eks. en frase eller en enkelt tone. Vi kan også tenke oss at vinduet kutter ut et mer tilfeldig segment av den musikalske strøm.

Godøy henviser til den franske komponisten og forskeren Pierre Schaeffer (1910-1995), som en talsmann for denne prosessen, der vi som lyttere klipper ut et segment og fokuserer på de forskjellige parallelt løpende banene innenfor segmentet. Hans grunnleggende ide var at persepsjon gjennom tidsvinduer ville muliggjøre en gjennomgripende undersøkelse av perseptuelt relevante kvaliteter ved den musikalske lyden (se Godøy 1999, s. 12).

Jeg vil i de følgende ta utgangspunkt i denne måten å forstå persepsjon av musikk på. Dette baserer seg på evnen vi har til å orientere oss i et auditivt miljø. Noe vi altså gjør ved å ta ”snapshots” i den kontinuerlige lydstrømmen for nettopp å skanne disse for informasjon og lete etter utviklingstendenser relatert til tidligere ”snapshots”. Jeg vil også koble dette til Irène Delièges beskrivelse av prosessene rundt dannelsen av et overordnet mentalt skjema for et musikkstykke ved hjelp av fremtredende cues utskilt fra ”den musikalske overflaten” (se under).

5.3.0 Formprinsipper; skjema eller resultat av musikalsk arbeid

Som en innfallsvinkel til hvordan vi oppfatter musikk og musikalsk form kan vi se på en artikkel av Anna Damiani, Debora Jeric, Michel Imberty og Marta Olivetti Belardinelli (*artikkeltittel: Evaluation of the Musical Style Using the Semantic Differential Technique and a Fuzzy Graphic Rating Scale; 410-412, fra nettsiden til ICMPC: the 8th International Conference on Music Perception & Cognition, som ble avviklet 3-7 august, 2004. Evanston, Illinois, USA*). Under bakgrunn for deres undersøkelse omtales de kognitive mekanismene bak opplevelse av strukturen til et helt musikkstykke eller til en kortere sekvens. På forskjellig nivå vil både skolerte og uskolerte lyttere ”utforske” musikkens overflate for å opparbeide en mental representasjon av musikkstykket eller sekvensen. Denne prosessen baserer seg på å lete ut referansepunkter i den musikalske strømmen. Målet for prosessen er utarbeidelsen av et musikkstykkets *mentale skjema*. Forfatterens innfallsvinkel til dette er referanser til at studier relatert til de kognitive prosesser som inngår i lytting til musikk, synes å vise at lytteren segmenterer den mottatte informasjon i hierarkisk organiserte enheter. Denne gjøres på grunnlag av Gestalt Psykologiens prinsipper (se over). Lytteren vil i følge dette gruppere musikalske elementer som tilfredsstillende disse prinsippene i enheter avskilt fra andre grupperinger definert av andre egenskaper. Historisk sett

har dette definitivt vært en måte å forstå musikalske ordningsprinsipper på. Årsaken til dette er selvsagt at den vestlige kunstmusikkens komponister i hovedsak har bygd opp sine komposisjoner etter slike prinsipper. Nyere forskning har derimot gitt oss dypere innsikt i hvilke nivåer denne type hierarkisk organisering oppfattes av vår kognisjon. Jeg vil komme tilbake til en diskusjon angående dette og hvilke konsekvenser dette har for persepsjon av større musikalske uttrykk senere.

5.3.1 Perseptuell tilnærming til musikalsk form.

For å nærme meg prinsippene rundt hvordan kognisjonens segmenterer et musikkstykke, vil jeg referere en artikkel av Irène Deliège, *“A perceptual approach to contemporary musical forms”*, fra *Contemporary Music Review*, 4, 213-230, fra 1989. Resultater av forsøk her viser et vesentlig sammenfall i enkeltindividers subjektive segmentering av et musikkstykke. Konklusjonen synes å være at det finnes musikalske prinsipper som skaper en mer eller mindre ”allmenn” strukturopplevelse. For å nærme seg en forståelse av mekanismene bak lytternes sammenfallende segmentering, refererer Deliège en artikkel av M. Imberty (1988: *“Suoni Emozioni Significati”*, Bologna, Clueb og 1990: *“Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica”*, Milano, Unicopli Ricordi.). Denne omhandler klassifisering av hele verk fra den klassiske tradisjonen. Her henvises det til at utforskningen av et lydkontinuum relateres til:

- 1 Punkt som kan oppleves som en sammenfatning av helheten;
- 2 Meningsfulle endringer i den temporale profil og
- 3 Det å kunne skille ut fremtredende musikalske cue fra den musikalske overflaten.

I sammenheng med det siste punktet fremhevet det at det har blitt observert at «cuene som plukkes opp gjennom lytteprosessen er meningsfulle og karakteristiske musikalske egenskaper ekstrahert på makro- og mikrostrukturelt nivå. Til dette benyttes selektivt helhets- eller analytiske metoder for bearbeiding de perseptuelle inntrykkene av melodiene». (Schwarzer 1997). Dette peker mot disse musikalske karakteristikas betydning for opplevelsen av form på detaljnivå.

Vi kan også gå til en annen artikkel av Irène Deliège (*“Cue-Abstraction as a Component of Categorisation Processes in Musical Listening”*, *Psychology of Music*, 24, 131-156: 1996), angående ytterligere en fremtredende mekanisme som hjelper en lytter til å danne et overordnet mentalt skjema for et musikkstykke: Identifikasjonsprosesser for konstanter blant fremtredende sammenfattende cues. Med utgangspunkt i forskjellene og likhetene blant de konstantene disse fremtredende cuene inneholder, blir de startpunkt for organiseringen av den komparative evalueringen av ny data. Disse cuene genererer så klassifikasjoner og fremhever viktigheten av kategorisering av den musikalske strukturen.

I Irène Delièges artikkel ("*Prototype Effects in Music Listening: An Empirical Approach to the Notion of Imprint*", *Music Perception*, 18 (3), 371-407; 2001), kan vi hente følgende konklusjon: «Under lytting til et musikkstykke eller en sekvens av et, blir denne kategoriseringen en uunnværlig prosedyre for muligheten til å sammenligne, identifisere og evaluere ny informasjon i relasjon til tidligere opparbeidet kunnskap» (Deliège, 2001). For meg blir denne segmenteringen i seksjoner eller chunks og kategoriseringen av disse, sammenligning og evaluering av informasjon, selve innfallsvinkelen til å forstå kommunikasjon gjennom montasje eller sammenføyningen av musikalske begivenheter også i musikkdramatisk sammenheng.

5.3.2 Virkning på globalt eller lokalt plan

I artikkelen *The Relative Importance of Local and Global Structures in Music Perception* av Barbara Tillmann and Emmanuel Bigand (fra *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 62, No. 2, 2004, s. 211-222), omtales forskning om og rundt betydningen av persepsjon på lokalt og globalt nivå.

Deres innfallsvinkel blir å se på persepsjonen av den musikalske strømmen ved hjelp av tidsvinduer (se over). Med utgangspunkt i dette fremhever de at persepsjonens utfordring blir å oppdage strukturen som ligger under den innkommende auditive hendelser i utvikling langs tidslinjen.

For at opplevelsen av form skal oppstå må altså informasjonen fra de korte temporale segmentene lenkes sammen på et høyere organisasjonsnivå. Tillmann og Bignad tilegger denne perseptuelle prosessen på to organiserings nivåer: «dannelsen av relasjoner innenfor korte tidsspenn (inne i segmenter) og kobling av denne informasjonen sammen på et høyere strukturnivå (mellom segmenter).» (Tillmann og Bignad, 2004. s. 216). Ifølge dem vil aktivisering av musikalsk kunnskap muliggjøre prosessering av relasjoner mellom hendelser og deres relasjoner i et hendeshierarki. Basert på lokale organiseringer, skal organiseringer på høyere nivåer bli etablert, som tillater integreringen av forskjellige lokale grupper i en overordnet hierarkisk struktur (se. Tillmann og Bignad, 2004. s. 216).

Tillmann og Bignad konkluderer sin arbeidstese for forholdet mellom persepsjon på lokalt og globalt nivå på følgende måte: «Oppfattelse av relasjoner *innenfor* et segment (på lokalt nivå) skulle støtte det faktum at musikalske sekvenser er mer enn bare superposisjonering (superposition) av toner. Oppfattelsen av relasjoner *mellom* segmenter (på et mer globalt nivå) skulle støtte det faktum at musikkstykker er mer enn en enkel kjeding av enheter med koherente tonegrupperinger.» (Tillmann og Bignad, 2004. s. 216).

Tillmann og Bignad siterer musikkviteren Leonard B. Meyer (1918) når de leter etter

interessante aspekter med historiske, kulturspesifikke og innlærte formprinsipper som f. eks sonatesatsformen. De henviser til Meyer når de «hierarkiske strukturer i musikkstykker ”har en signalfunksjon fordi de gjør komponisten i stand til å konstruere-, og lytteren til å oppfatte komplekse interaktive musikalske relasjoner”» (Tillmann og Bignad, 2004. s. 215). Dette betinger en felles innlært forståelse av hierarki og oppbygning i musikalske formprinsipper. På en måte er den historiske utvikling av formprinsippene en indikasjon på slike mekanismer. Komponistenes vilje og praksis gjennom historien til å utfordre og tøyne genre og formprinsipper har nettopp vært et spill med slike felleskoder. Spørsmålet blir igjen, som hos Tillmann og Bignand, om lytterens persepsjon av denne genreutviklingen har vært på det globale eller lokale plan. Min opplevelse av dette er at det for den generelle lytter blir utviklingen i det musikalske arbeid på det lokale planet som oppfattes. For sonatesatsformen mener jeg vi kan se endringene på lokalt plan, som innføring av nye temakonstellasjoner, modulasjoner osv, som selve årsakene til endringene i det globale analysebaserte skjemaet. Altså ikke at det globale skjemaet har medført endringer på lokalt nivå.

Når Tillmann og Bignad nærmer seg forholdene rundt den globale strukturens betydning gjør de dette ved å se på to storstrukturelle områder: 1) Global organisering av musikalske deler og 2) Tonal lukkethet. Som utgangspunktet stiller de spørsmålene: «Oppfatter lytteren de forskjellige nivåene av hierarkisk organisering? Eller er persepsjonen av strukturelle relasjoner begrenset til lokale sammenhenger?» (Tillmann og Bignad, 2004. s. 216).

Jeg vil konsentrere meg om global organisering av musikalske deler og oppfattelse av hierarkisk organisering. For tonal lukkethet vil jeg kun referere Tillmann og Bignads konklusjon, basert på N. Cooks undersøkelse fra 1987: *The perception of large-scale tonal closure*. (Music Perception 5. 197-205), som viser en effekt for «påvirkning av tonal lukkethet kun for utsnitt så korte som på tretti sekunder og bare for skalaer for koherens og avslutning.» (Tillmann og Bignad, 2004. s. 216).

Konkret refererer Tillmann og Bignad en undersøkelse de selv gjorde med relativt sett radikale modifikasjoner på verk av Bach, Mozart og Schönberg. «Tre musikkstykker (med en varighet av omtrent tre minutter) ble delt opp i små ”chunks” (på gjennomsnittlig seks sekunder). Disse ble lenket sammen enten på komponistens originale måte eller i en omvendt, baklengs orden.» (Tillmann og Bignad, 2004. s. 217). Den sistnevnte versjonene ødela helt komponistens globale organisering av stykket, men bevarte den lokale strukturen innenfor ”chunksene”. Ikke musikkskolerte lyttere ble satt til å vurdere originalen og den manipulerede versjonen ut fra tjue subjektive skalaer. Tillmann og Bignad fant at vurderingen av uttrykksfullhet og koherens ikke ble påvirket av en ødelagt global organisering. Tillmann og Bignad konkluderer med at «Lyttere

syntes å være sensitive overfor informasjonen innenfor den lokale ”chunk”, men ikke til de forskjellige tidsmessige milepælene (f. eks. kadenser og modulasjoner) som danner den globale organiseringa til et stykke.» (*Tillmann og Bignad, 2004. s. 217*).

Også for temporære milepæler som kadenser synes funksjonen i hovedsak å ligge på det lokale nivå. Her refererer Tillmann og Bignad et forsøk med små tjusekunders musikksnutter basert på kadenser. Her ble både musikalsk skolerte og uskolerte deltagere interaktivt bedt om å rekonstruere et musikkstykk ved å sette inn seksjonsslutter basert på disse tjusekunders kadenssnuttene. Resultatet av denne musikalske puslepillundersøkelsen viste at både skolerte og uskolerte lytteres subjektive bedømmelse av avslutninger forstod kadensens lokale funksjon, men at de ikke var i stand til å integrere disse lokale strukturene inn i en overordna global struktur for et helt musikkstykk. «For eksempel, når det var nødvendig å tolke kadensen i lys av stykkets globale struktur, ble mange feil gjort i sammenkjeding av delene.» (*Tillmann og Bignad, 2004. s. 218*).

Tillmann og Bigand fremholder også at lyttere, uavhengig av graden av musikalsk kompetanse, har vanskeligheter med å vurdere relasjoner mellom hendelser som er langt fra hverandre i tid (*se Tillmann og Bignad, 2004. s. 218*). De relaterer dette til en undersøkelse der lyttere skulle spore et musikalsk utsnitt mens de lyttet til et stykke, eller etterpå si om et kort utsnitt hadde blitt presentert i stykket. Resultatet viste at kontekstens globale koherens kun hadde svak innvirkning på identifikasjonen av utsnittene og dette kun for svært modifiserte versjoner.

En betenkning som bør tilføres er at forskningen ikke belyser effekten av repetisjoner. Som foreksempel ved signaltemaer eller ledemotivteknikker, der et musikalsk uttrykk gjentas flere ganger. Jeg vil tro at dette, som ved vanlig repetitiv øving, vil kunne skape sterkere innpregning i langtidsminnet og en raskere gjenkallelse og derigjennom øke muligheten til virkning på det globale planet.

La oss også gripe tilbake til Aristoteles beskrivelse av fabelen som en kjedet sammenføyning av begivenheter drevet av de samme mekanismer og i samme form som menneskets handlingsprosess *praxis*. Resultatet av kognisjonens evne til å lese og prosessere en temporalt fremstilt fabel, inneholdende både auditiv, visuell og lingvistisk informasjon, må altså bli at vi på samme måte som for musikk søker ut generaliserende informasjons cues, generaliserer, strukturerer og søker ut endringer i tendenser mellom disse. Som for Oidipus Rex’ fabel, danner vi oss mentale skjemaer for Oidipus hensikt og situasjon med utgangspunkt i samordning av ny og endret informasjon på det lokale plan. I tillegg skaper mekanismer som *peripéteia* og *anagnórisis* lokale eklipsepunkt der globale forhold som lykke og ulykke kan speiles i hverandre.

5.4.0 Musikalske tendenser med mulig virkning på globalt nivå.

Finnes det allikevel forhold ved de globalt relaterte tidsintervallene som farger persepsjonen? Min innfallsvinkel blir en tro på at vi også fra evolusjonens side innehar evnen til å fatte og prosessere endringer i auditiv stimuli relatert til lengre tidsspenn. Som en auditiv variant av eksempelet om hvordan vi sammenfatter den historiske utviklingen i epoker, kan vi tenke oss hvordan mennesket lytter og tolker endringer i naturfenomener som f. eks. vind. Som i frykten for at uværet skal bryte løs lytter vi etter tegn i en ”stille før stormen” situasjonen. Vi lytter ut tegnene for økning, fra lett bris til full storm, til at den avtar og til ny vindstille. Ser vi dette som et ”formprinsipp” konseptuerer dette sin globale struktur i utviklingstendenser og overganger lokalt og sammenfatter seg selv globalt i opplevelsen av relasjoner mellom før, nå og forventninger om hva som kommer.

Om vi forsøker å overføre dette til musikk er global form derfor nødvendigvis ikke resultatet av organisering av musikalske hendelser som hierarkier av hierarkier. Det er heller snakk om å oppfatte hovedinntrykk i seksjoner og lokale endringspunkt basert på avstanden og sammenfall mellom musikalske parametere. Formopplevelsen blir da et resultat av signalpunktene som definerer overganger og utviklingstendenser, og minnet om den relative tilstanden i foregående avsnitt på lokalt nivå.

5.4.1 Carmen; Et musikkdramatisk eksempel på kognisjonens tolkning av endringer over lengre tidsperspektiver:

Det kanskje mest brukte formprinsippet innen teater, film og musikk, den *dramatiske struktur*, kan i enkelte eksempler metaforisk relateres til en stormens vekst og avtagelse. Et av de historisk kanskje mest fullendte eksemplene finner vi i Georges Bizets opera Carmen (1875). Bizet bruker her forskjellige musikalske konfliktnivåer mellom de musikalske virkemidler for å underbygge spenningsforholdene i den konflikten libretto og handling søker å belyse. Jeg vil nå se på denne konfliktopptrappingen med utgangspunkt i seksjoner, og velger å ikke presisere aktoppbygningen.

- i) Handlingen starter etter overturen med et musikalsk ”stille før stormen”. I den sovende, siestalignende situasjonen, før et vaktskifte i Sevilla, kommer den troskyldige unge piken Micaëlas med et brev og en beskjed fra mor til den mannlige hovedpersonen Don José. Sammen synger de en vakker, nærmest naiv duett. Denne gir *fabelen* både musikalsk og handlingsmessig en klar referanseramme av uskyldig konfliktløs kjærlighet og musikk.
- ii) Inn i denne rammen kaster Bizet en kontrasterende brannfakkell av sigarettpikekens sensuelle musikk og Carmens nærmest seksuelt ladede Habanera. Musikalsk kulminerer dette i den

første av tre duetter mellom Carmen og Don Jose. Denne representerer en seksuell tiltrekning og Carmens forføring av José, hvor hun "lover" han den sensualiteten hennes musikk har ført inn i den musikalske utvikling. Et viktig trekk for konfliktrepresentasjon ved deres tre duetter er at Carmen og Joses melodilinjer aldri "smelter sammen" slik tradisjonen var innen italiensk og fransk opera. Denne delen avsluttes handlingsmessig og musikalsk sterkt dramatisk ved at Don Jose hjelper Carmen med å flykte.

- iii) Nestegang treffer vi Carmen er hun sammen med sine smuglervenner på Lillas Pastias kro. Delen har nærmest en tilsvarende utvikling som foregående, men starter på det musikalske spenningsnivået den tidligere utvikling har opparbeidet. Her danser Carmen og hennes venninner til sin sigøynermusikk. Bizet bringer også inn toreadoren Escamillo som, både med sin heroiserende enkle musikk og handlingsmessig, representerer alt det Don José ikke er. Når etter hvert Don Jose kommer for å forenes som lovet med Carmen, spennes både den handlingsmessige og musikalske konflikten ytterligere. Dette kommer klart til uttrykk i den andre duetten mellom Carmen og Jose. Dette skjer gjennom en rendyrking av den musikalske konflikten mellom hennes sensuelle dansemusikk og hans musikk koblet til plikt ved trompetenes kveldssignal fra militærforlegningen. Scenen avsluttes med at Don Joses overordnede Zuniga kommer, en sverdkamp mellom dem medfører at Jose ikke kan vende tilbake og må bli med Carmen og hennes "tvilsomme" venner.
- iv) Neste scene foregår på fjellet der Carmen, hennes venner og Don José slår leir under en smuglertur. Her økes den musikalske og handlingsmessige konflikten nok en gang. Først gjennom en følelsesmessig og musikalsk isfront mellom Carmen og Don Jose. Deretter med Escamillos besøk og hans invitasjon, som underforstått er rettet til Carmen, om at de som elsker ham kommer til hans tyrefekting. Til slutt, men ikke minst, kommer Micaëla frem, med sin "rene" troskyldige musikk og kjærlighet, og budskapet om at José's mor ligger for døden. I kontrastene mellom disse musikalske universene eller uttrykkskonstellasjonene, spennes konflikten til bristepunktet. Det hele ender med at Don Jose blir med Micaëla for å se til sin døende mor.
- v) I siste scene spenner Bizet den musikalske buen så langt at den "brister". På alle områder er uttrykksspennet i handling og musikalske parameterne maksimalt. Kontrasten mellom korets hyllest til Toreadoren og hans seier over oksen speiles grotesk musikalsk i Don Joses musikk når han konfronterer og avvises av Carmen. Dette skjer i den tredje og siste duetten mellom de to. Hverken den handlingsmessige eller musikalske konflikten kan økes mer. Den forløses her ved at Don Jose dreper Carmen og dermed også hennes musikk.

Vi kan altså se konturene av en struktur, som etter min oppfatning også er opplevbar på det

globale plan, ikke ut fra en kunnskap om den skjematiske oppbygningen, men som et resultat av vår evne til å lese ut tendenser i utvikling og endringer i det generelle konfliktnivået mellom musikalske parametere. Min påstand blir da at vi på grunnlag av å huske hovedinntrykk ved den musikalske karakteren i seksjoner også kan oppleve tendenser i utvikling over større tidsspenn. Men igjen vokser disse ut av de opplevde kontrastene eller endringene av generelle tendenser i og mellom seksjoner.

6.0.0 Analyseeksempel: Peter Maxwell Davies the Lighthouse.

Jeg vil bruke Peter Maxwell Davies kammeropera The Lighthouse som analyseeksempel for å se nærmere på funksjonsnivåene for opplevelsen av global struktur. Verket har libretto av komponisten og ble urframført i Edinburgh, ved Moray House Gymnasium, 2 September 1980.

6.0.1 Kompositorisk innfallsvinkel og virkemidler.

Operaen er basert på en historisk hendelse der tre fyrbøteres på uforklarlig vis forsvant fra fyret på Flannan Isle i 1900. Fra introen til en TV-versjon gjort av produksjonsselskapet Bagan for BBC Wales fra 1994 (etter en original sceneproduksjon av Music Theatre Wales), forteller Maxwell Davies selv om sin innfallsvinkel til stoffet og ideen bak musikkens rolle og funksjon. Han fremholder at han fritt har psykologisert den originale historien for å fokusere på de tre værfaste fyrbøterne som går hverandre på nervene. Han har kontrastert deres karakterer maksimalt slik at det ikke finnes noen vei ut av situasjonen. Han understreker historiens mange lag og intensjonen om å bruke disse for å utfordre publikums fantasi.

I tekstheftet til en CD innspilling på Collins Classics (Lambourne Productions Limited 1994) skriver Maxwell Davies at han har basert verkets struktur på "The Tower of Tarot" (som etter hva jeg forstår er basert på et heksagram). Han skriver at denne tallsymbolikken er tilstede i all musikken og at den kommer til overflaten i Arthurs tekst når han representerer rollen *Voice of the Cards*. På dette tidspunktet omdefineres Sandy og Blazes kortspill om til et skjebnespill med Tarot kort. Jeg velger å se helt bort fra denne innfallsvinkelen som en tilnærming til opplevelsen av verkets form. Dette fordi jeg, på grunnlag av forskningen over, mener at dette ikke er opplevbart. Jeg vil heller søke opphavet til den lokale og globale formopplevelsen i de musikalske elementene slik de oppfattes gjennom kognisjonen.

En innfallsvinkel til dette finner vi også i introen til TV-produksjonen fra 1994 (se over) der Maxwell Davies refererer sitt musikalske råmateriale til lyder fra miljø på og rundt en øy som Flannan. I dette tilfellet velger han sjøens lyder. Han sier at han kompositorisk har "lekt med" fuglenes skrik, bølgene som slår mot klippene og selenes rop om natta. Gjennom dette ønsker han å gjenskape hele atmosfæren av det å være isolert på en øy som Flannan om vinteren.

Operaen har følgende roller:

Sandy, Officer 1;.....tenor

Blazes, Officer 2;.....baritone

Arthur, Voice of the Cards, Officer 3;.....bass

Alle rollene synges av de tre sangerne.

Orkesteret består av:

Føyte og Altflyte

A Klarinett og Bass Klarinett i Bb

Horn i F

Trompet iC

Trombone

Slagverk (en utøver): Marimba, klokkespill, pauke, crotales, roto-tom, bass trommae, bones, liten suspended slymbal, side drum, tamburin, maracas, tom tommer, tam tam.

Piano, celesta, ustemt rett piano, flexatone og dommerfløyte

Solister:

Gitar, banjo og basstromme

Fiolin og tam tam

Bratsj og 2 flexitones

Cello

Kontrabass

Partituret er organisert i følgende deler: Prologue – “The Court of Enquiry”, “The Cry of the Beast”, Epilog: (Uten egen benevnelse i partituret) og Coda.

6.1.0 Prolog: “Prologue – The Court of Enquiry”.

Handlingen finner sted i en rettssal i Edinburgh; De tre offiserene som oppdaget det forlatte fyret; Officer 1, Officer 2 og Officer 3, synger, etter noen takter musikalsk innledning, først et kort ensemble som forteller hvor handlingen foregår og hva den dreier seg om. Deretter blir offiserene ”forhørt” av en dommer; denne rollen er gitt til et solohorn. Vi hører deres forklaring og beskrivelse av hendelsene rundt oppdagelsene på fyret. Teksten oppleves som direkte hentet fra forhørsprotokollen. Dette gir en ”bokstavlig” innfallsvinkel til materialet som for meg oppleves som en saklig referansesetting for komponistens egentlige fokus; den psykologiserte konflikten mellom de tre fyrbøterne.

Opplevelsesmessig har denne delen seks seksjoner som en blanding av offiserenes forklaring og

”flahbacks” fra deres opplevelser under besøket på øya.

6.1.1 Seksjon 1:

Operaen har ingen overture, men starter med en frase på ca. 9 sekunder med en fanfarelignede veksling av forskjellig artikulerede støt fra trombone og trompet (se. Eks. 71). Denne ”klippes” rett over i et kor der offiserene tekstlig forteller at historien er hentet fra rettsprotokollen og hva den omhandler. Første messingblåser innsats og den påfølgende korinnsats er notert i fortetortissimo. Det hele settes inn i høyt tempo, *Allegretto* ($\text{♩} = 132$). Rytmisk veksles det mellom 3/8, 2/4 og 5/8 i korte fraser. Dette gir for meg en opplevelse av fraser som ”biter hverandre i halen” eller overlapper. Dette gir en voldsom framdrift, vi rives formelig rett inn i handlingen. Det hele gir for meg opplevelsen av en fanfare eller en innroperes annonsering.

Allegro $\text{♩} = 132$

Trbn. Trpt. Trbn.

Trbn. Trpt. Trbn.

ff fp fp ff f

ff

(Eks. 71. Musikalsk intro før offiserenes startkor. Takt 1-9)

Jeg vil ikke gjennomgående se på oppbygningen på frasenivå, men heller søke å se hvordan frasene i sum etablerer et inntrykk over lengre tidsstrek. Men for å forsøke å nærme meg hvordan Maxwell Davises bruker fraser kan overgangen fra offiserenes ”kor” og inn i ”forhøret” gi en innfallsvinkel. Etter den korte introsekvensen finner vi fra øvesiffer D på side 4 til F på side 5 (se eks. 72), tre forskjellige fraser som tar oss over til handlingen i rettssalen.

- Den første (fra øvesiffer D, s. 4) karakteriseres av tromboneglissando (notert som et septol forslag) som en type signalpunkt som kommer ut av den musikalske overflaten og definerer overgangen. Dette skaper en type rå skrikende karakter som siden skal farge det fyrbøterne opplever som ”the cry of the beast” og gjenferdene de ser i hovedakten.

(Eks. 72.)

b) Fra øvesiffer E på side 5 (se eks. 73), får vi et tema som bremser den musikalske framdriften, forstst i tempo ($\text{♩}=132$), og rydder plass til det ”talende hornet” som Maxwell Davies over tid etablerer som dommerens ”spørsmålsstilling”.

(Eks. 73)

c) Deretter senkes tempoet med angivelsen *Meno allegro* ($\text{♩}=96$), vi får en sterkt kontrasterende frase som jeg opplever som et uttrykk for skjørhet og sårbarhet (se eks. 74). Dette defineres av en høy solostemme i fiolin med et teppe av strykere under. Jeg opplever dette som et lite ”tilbaketrukket” lyrisk parti. Det er praktisk sett et ”stille før stormen”. Men om vi nå ser dette fra en iscenesetters synsvinkel ville spørsmålene vært; Hvem skal denne frasen kobles til og hva representerer den? Her finnes alltid mange mulige valg, men min innfallsvinkel ville være å koble dette til offiserenes ”mentale innpust” før forklaringa, en ”samling av tanken”. Dette temaet gir en regissør muligheten til å karakterisere skjørheten og frykten hos offiserene for å avsløre den egentlige sannheten publikum først mot stykkets slutt skal få del i. Dette lille temaet kan sette hele det kommende i perspektiv.

(Eks. 74)

Det Maxwell Davies, etter min opplevelse, gjør er å sette inn tre signal ”chunks” eller fraser. Disse karakteriseres igjen av forskjellen i signaleffekter frasene imellom. På en måte spenner han opp ”konflikten” mellom stemmen fra det ”indre galskapens monster”, dommerens rasjonelle stemme og den menneskelige sårbarhet. Dette er som informasjon selvsagt ikke konkret lesbart, men som etterligninger av sjelelige karakteristika har de samme konfliktmønster som resten av stoffet.

Fra øvesiffer F på side 5 senkes tempoet til *Adagio* ($\text{♩}=66$), til et ”mørkt” akkompagnement karakterisert av dype strykere, bassklarinet og timpani. Her starter Officer 1 sin protokolltro forklaring.

F

- *Adagio* $\text{♩}=66$ *p* *3*

No, sir,

(Eks. 75)

Subjektivt assosierer jeg disse forhørets langsomt stigende og synkende melodilinjer, ”usynkront” gnissende mot hverandre, som en musikalsk understrøm eller et ulmende hav som bygger seg opp til storm. Siden Maxwell Davies stadig gjentar utviklede varianter av disse ”chunkene”, etablere de seg over tid som en atmosfære av noe ulmende uforløst knyttet til situasjonen. Ved øvesiffer G på side 6, økes tempoet ved anvisningen *Poco più mosso* $\text{♩}=80$, ved H ytterligere til $\text{♩}=100$ og til slutt ved øvesiffer J på side 8, til $\text{♩}=112$. Noteverdiene blir også kortere og intensiteten i ”bølgebevegelsene” bygges gradvis opp mot det som praktisk sett kan oppfattes som offiserenes transeaktige gjenopplevelse av hendelsene ved fyret.

6.1.2 Seksjon 2:

Fra øvesiffer K på side 9 ”fader” forklaringen over i en type fiksjonell fremstilling av offiserene i landingsbåt på vei inn mot brygga. Tekstlig skjer dette ved at forklaringas tekst bryter over til nåtid. Musikalsk opphører den musikalsk drivende ”understrømmen”.

Off.1

us worse.

f Timp.

K

from on high *ff*

continuous trem. Get up in- to the

Stgs. Fl.

Trbn. B.Cl.

Vc. D.B.

Trbn.

f *ff* *sfz* *p* ma chiaro

(Eks. 76)

Vi får først en frase på tre takter der teksturen åpnes og vi får en karakteristisk figur i

trombone som må kunne oppfattes som etterligning av fugleskrik. Inngangen holdes i samme tempo, men den mer fragmenterte rytmen gir meg en opplevelse av at det hele ”drives videre” (se eks. 76 over fra K). Ved øvesiffer L på s. 10 opplever jeg det første overgripende skifte i musikalsk tekstur og framdrift. I det de tre offiserene passerer ”Hell Point” blir sjøen rolig, så også musikken. Tempoet faller til $\text{♩} = 45$, for så å etablere seg på rundt $\text{♩} = 60$. Her hører vi også selenes rop karakterisert i piccolo, med svært atmosfæreskapende virkning. Ved at den ytre fremdriften bremses og teksturen åpnes opplever jeg at den indre spenningen øker (se eks. 77).

(Eks. 77)

6.1.3 Seksjon 3:

Fra øvesiffer R på side 14 tas vi tilbake til ”realismen” i rettssalen ved at ”dommerhornet” på nytt stiller et spørsmål og offiserene fortsetter sin forklaring. Tempoet beholdes, men noteverdiene i den gjeninnsatte musikalske ”understrømmen” halveres. Dette skaper opplevelse av ny framdrift (se eks. 78).

(Eks. 78)

6.1.4 Seksjon 4:

Fra øvesiffer A1 på side 27 ”fader” fremstillingen på nytt tilbake til fiksjon der offiserene entrer det forlatte fyret.

6.1.5 Seksjon 5:

Fra øvesiffer E1 på side 29 er vi igjen tilbake til ”realismen” i rettssalen, dommerhornet og offiserenes forklaring. Maxwell Davies øker intensiteten i denne delen bl. a. ved å doble tempo fra et tidligere hovedinntrykk på $\text{♩} = 60$ til $\text{♩} = 120$. I tillegg kommer offiserenes svar også som samstemte korpartier.

6.1.6 Seksjon 6:

Fra øvesiffer T1 på side 45 får vi en slags epilogdel for dette avsnittet, en type tekstlig konklusjon som ender med det markante ”atomatikk” temaet koblet til automatisering av fyret

(fra øvesiffer V1, se eks. 79).

(Eks. 79)

Mitt hovedinntrykk av hele denne første delen farges av den nesten gjennomgående bølgende melodiske bevegelsen i orkesterets rolle. Fra starten av Officer 1's forklaring fra øvesiffer F på side 5, begynner dette i lange utholdte toner i dype strykere støttet av timpani. Det øker i vitalitet ved kortere noteverdier og mer flere linjers tekstur. Det brytes ved første "fiksjonsdels" (seksjon 2) mer "sitrende" ro, og nærmest bortfall av drivende elementer. Når vi i seksjon 3 er tilbake i forhøret er konturen av bølger tilbake i en ny mer underdelt versjon. Maxwell Davies gir oss flere slike overganger. Jeg sitter med en følelse der den musikalske karakteren bølger ut og inn mellom en kvasirealistisk og et fiksjonelt uttrykk. Et viktig aspekt for meg blir at denne første delen ikke forholder seg "forutsigbart" til den vestlige musikkulturens forventninger om harmoniske og melodiske progresjoner og rytmisk frekvens. Metaforisk opplever jeg at musikken blir som et uforutsigbart psykologisk hav, som en understrøm bølgende ut og inn av offiserens fiksjon og virkelighet. En annen måte å beskrive det på er at Maxwell Davies komponerer offiserens ulmende uro/fortrengte samvittighet for sannheten, som en parallell strøm til deres saklige, sannhetstillempede muntlige forklaring. Som et lag over dette finner vi, spesielt i de fiksjons fremstilte delene, en rekke atmosfære skapende figurer og støt, ofte i høye treblåsere. Jeg opplever at disse ønsker å hente ut noe av karakteren til fuglene og selenes skrik, slik Maxwell Davies selv fremstilte det (se over).

Jeg opplever at Maxwell Davies etablerer hovedinntrykket ved å gjenta og utvikler små "chunks" av bølgende melodiske strømmer. Denne intensivering og utvikling av kontrasten mellom saklig framstilling og en uforutsigbar, psykopatisk musikalske understrømmen danner altså referansesituasjon for den kommende hoveddelen i fyret.

6.2.0 Hovedakten: “The Cry of the Beast”.

Her flyttes handlingen til fyret og fyrbøterne Blazes, Sandy og Arthur på deres siste kveld. (Jeg antyder kun hovedinntrykkene).

6.2.1 Måltidet:

Denne delen åpner med et kort orkesterforspill. Dette åpner med en ”veiv” av det karakteristiske ”automatikktemaet” som ved slutten av forrige del har blitt koblet til automatisering av fyret. Scenearvisningene sier at vi er i fyret, før de tre fyrbøterne forsvant. Disse sitter nå ved bordet og spiser. Musikkens tekstur må kunne karakteriseres som hetrofonsik og hetrorytmisk, men er mye mer åpen og uten prologens rytmiske fremdrift bygget på sekvenser av enkelthendelser. Jeg opplever at den rytmiske dimensjonen er flyttet til en ”tilfeldig” utlegging av klanger, toner og rytmefigurer. Som ”chunker” eller små temabiter virker disse som ristet ut av en eske, ”hulter i bulter” og tidvis overlappende. Dette får meg til å oppleve et surrealistisk, lett nervøst og utilregnelig miljø med en fornemmelse av galskap. Både fra vokalstemmene og instrumentene finner vi i tillegg flere ”odde effekter” som glissandi, falsett vokal osv. Ved hjelp av instrumentariet, med bl. a. ustemt piano, forsterkes denne effekten. Maxwell Davies starter umiddelbart å koble de tre rollefigurene til forskjellige musikalske karakterer. Klarest oppleves dette hos Arthur som alt her kobles til en lett hysterisk religiøs karakter gjennom sin resiterende bordbønn og hans moralistiske metafor over fyrlykta som ”Guds lys” i høy falsett. Dette danner også konklusjon og avslutning på måltidsdelen (rett før øvesiffer I på side 57. Se eks. 80).

The image shows a musical score for the opera 'The Cry of the Beast'. It features two systems of music. The first system is for Arthur (Ar.) and piano accompaniment. The vocal line for Arthur is in a bass clef, with lyrics: "It is time to light the lan-tern, bea-ming forth as a light from". The piano accompaniment includes parts for Maracas (Mar.), Double Bass (D.B.), and Violoncello (Vc.). The tempo is marked 'Adagio' with a quarter note equal to 60 (♩ = 60). The key signature has one flat (B-flat). The first system ends with a 7/8 time signature change. The second system continues the vocal line for Arthur with lyrics: "God a-cross the dark seas of sin-ful-ness, to guide even the most depraved Beast to-wards". The piano accompaniment continues with a forte (f) dynamic. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'pp' and 'f'. The overall style is complex and rhythmic, reflecting the 'hetrofonsik og hetrorytmisk' texture mentioned in the text.

(Eks. 80)

6.2.2 Kortspillet:

Etter dette skifter den musikalske teksturen til noe nærmere polyfonisk med fiolinen i en mer framtrepende rolle i et flytende og lysrisk samspill med fløyte over en harpeliggende gitarfunksjon. Vokalstemmene beskriver Sandy og Blazes kortspill. Arthur (som finner det

umoralsk å spille og har gått for å tenne fyrlykta) inntar den lett surrealistiske rollen som kortenes stemme med deres tallmagi. Dette oppleves for meg som et lite ”stille før stormen”. For ved øvesiffer M side 63 brytes de lange tonene som har vevd seg i hverandre til en oppstykket homofonisk tekstur og en kantet rytmisk framdrift. Dette skjer når Sandy og Blaze starter å krangle om kort og spill (se eks. 81).

Vce. Cds.
all forms and ranks in-ver-ted, while Bedlam triumphs and mooncalves bay, at God him-self cor-rupt-ed

M Moderato ♩ = 88
Arthur returns from the lantern room.

Sa. *ff*
You fid-dled it. I saw that slip.

Bl. *f*
That's a lie, you with your eyes all

Guit. *ff*
Pno. *p*
Vc. pizz.
Trbn. *f*

(Eks. 81)

Denne musikalske tendensen brytes igjen ved øvesiffer O side 66 hvor Sandy acapella forslår at de i stedet for å krangle skal muntre hverandre opp ved å synge for hverandre.

6.2.3 Blazes sang:

Denne innleder handlingens konkret avsynging av de tre sangene. Som tidligere nevnt fortalte Maxwell Davies at han gjennom disse sangene ville portrettere og kontrastere de tre fyrbøternes karakterer og bakgrunn. Blazes gjør dette ved å fortelle om sin brutaliserte barndom i Glasgow. I en chanteyaktig sang til banjoakkompagnement og et ”sykt” folkemusikkaktig solofiolinfølge, forteller han om sine totalt uhyrlige og grusomme handlinger som barn. Disse innbærer to mord og hans mor og fars død. Sangen er nærmest helt sjangertro, bortsett fra noen halsbrykende harmoniske rykk. Den musikalske teksturen er tradisjonell sang med akkompagnement, slik det klinger på nærmeste pub. Det hele er bygget opp som en serie med vers med små banjo og fiolin ritornell i mellom.

(Eks. 82, Blazes sang)

6.2.4 Sandys sang:

Denne omhandler hans tapte ungdomskjærlighet. Denne fremstår i en utretert hymneaktig stil. Sangen akkompagneres av ustemt piano og ”romantisk” cello. Den virker overdreven sentimental, svulstig og missforstått i forhold til sitt tema. Den oppleves som en romantisk arie fra en sentimental opera. Den gir inntrykk av en ABA’ form der Blaze og Arthur synger med i B’ delen. Dette skaper en opplevelse av at Sandys kjærlighetsliv ikke var så uskyldig som han selv ønsker å gi inntrykk av.

(Eks. 83, Sandys sang)

6.2.5 Arthurs sang:

Denne omhandler guds hevn over Israels folk for skapelsen og tilbedelsen av gullkalven. Han projiserer sin egen aggresjon over på Guds vilje. Dette oppleves som en riktig ”fynd salme” i en homofon tekstur slik vi finner den med messing orkestrasjon, her pluss klarinett, som jeg direkte assosierer med frelsesarmeens orkestertradisjon.

ARTHUR'S SONG
Moderato J. = 66

Ar. *f* This be thy God, oh

Cl. Hn. Trpt. Trbn. *sempre*

(Eks. 84, Arthurs sang)

Etter sangene oppdager fyrbøterne at fyret ligger innhyllet i tåke. Deres frykt for fortiden kommer til overflaten. Parallelt med dette fragmenters den musikalske teksturen. Resultatet blir en opplevelse av at "galskapen" tar over. Sandy og Blaze hallusinerer møte med sine offer og tror at de virkelig kommer. Når tåkeluren lyder, tolker de lysene fra et ankommende skip til å være øynene til et truende uhyre. Det hele ender med at Arthur leder de tre fyrbøterne til kamp mot uhyret med sin religiøse musikalske karakter. I tekstheftet til CD innspilling på Collins Classics, antyder Maxwell Davies sine dramaturgiske intensjoner med dette punktet. Han henviser til det som ved «stormens klimaks og punktet hvor lyset fra uhyres øyne er sterkest» (*Maxwell Davies 1994, s. 8*). I et stort cressendo rundt øvesiffer M2 på side 111, bretter Maxwell Davies ut hele orkesterets uttrykksbredde i et veldig fortetissimo, i en tekstur der messingblåserklngen velter fram med all sin blendende kraft (se eks 85).

Sa. Bl. Ar. spared, to wash in di-vine grace.

fff

Hn. Trbn.

sempre ff

Hn.

M²

5:4

(Eks. 85)

6.3.0 Epilog: (Uten egen benevnelse i partituret).

På dette klimakspunktet (se over) gir Maxwell Davies en sceneanvisning som sier at de tre fyrbøterne erstattes av de tre offiserene mens forestillingslyset blander publikum. Maxwell Davies fremhever at offiserenes kommentarer ikke gir klart svar på hva som har hendt. Når vi igjen hører "automatikkmotivet" og Arthurs bønn fra starten av denne delen, skapes det

tolkningsmuligheter angående hva som er virkelighet og hva som egentlig skjedde. Skillene mellom fremstillingens fiksjonsnivåer viskes ut.

6.4.0 Coda:

Maxwell Davies skriver i sceneanvisningen at orkesteret tar opp igjen den gjentatte rytmen fra det ”automatiske” signalets tema fra prologen (”automatikktemaet”). Det svært karakteristiske temaet ble førstegang hørt som en ”konklusjon” på slutten av prologen og en slags overgang til Hoveddelen. Dets svært ”mekaniserte” rytmen skaper nærmest en bro over til den innestengte trykkende situasjonen i fyret. Musikalsk tok dette temaet oss over fra realismen i rettslokalet til fiksjonen av galskap i fyret. I prologen ble det koblet til teksten ”The lighthouse is now automatic”. Maxwell Davies anviser også tenning av fyrets lanterne sammen med gjeninnføringen av temaet i codaen, noe som forsterker temaets mulighet for å fungere som et retrospektivt handlingspeil. Dets automatiske karakter innrammer og blir et bilde på fyrbøtternes fortvilte galskap.

6.5.0 Musikkdramaturgisk tilnærming.

Til slutt vil jeg gjøre en kort drøfting av hvilke strukturelle prosesser Maxwell Davies behandler fabelens tema med. Jeg vil ta utgangspunkt i de tre innskutte sangene og se hvordan disses tilsynelatende ”fremmede” uttrykk relaterer seg til det globale. Jeg tar utgangspunkt i spørsmålene:

- Hva representerer disse fortellermessig og musikalsk?
- Hvilken funksjon har de?
- Er de nødvendige?
- Kunne funksjonen vært ivaretatt på en annen måte?

Denne måten å gi den tekstlig framstillingen et totalt kontrasterende musikalsk uttrykk, kjenner vi fra Bertold Brechts episke teater og hans verfremdungsteknikk. En av hans måter å bruke musikk på var altså som et fiksjonsbrytende medium. En av hans innfallsvinkler var å gi konvensjonelt teaterfiksjonelle situasjoner en helt annen musikalsk karakter enn den konvensjonene tilsa. På en tilsvarende måte kan vi se det Maxwell Davies gjør med de tre innskutte sangene; han lar de tre fyrbøtterne framføre tre, på hver sin måte, uhyrlige eller utrerte tekster om seg selv, til en musikk som setter det groteske eller burleske inn i en ”hverdagsmusikalsk” setting. Resultatet blir at det grusomme, gjennom kontrasten til den musikalske hovedkonteksten, blir lettere tilgjengelig, fremheves og belyses på en ”avslørende” måte. I tillegg gir dette sangene funksjon som et ”comic relief” i den anspenne handling. Gjennom et så radikalt brudd med hovedinntrykket vekkes publikums lytterinteresse. Fra en

dramaturgisk innfallsvinkel til stoffet bryter disse sangene helt over i en dialektisk, eller episk behandling av konflikten. Spørsmålet om dette er nødvendig kan nok besvares negativt, men det er vanskelig å tenke seg en løsning som ville fungere like befriende og fiksjonsbrytende. Fra å føle at man er suggerert inn i en psykologisk thriller, opplever man umiddelbart en befriende avstand til stoffet. Akkurat denne effekten ville være vanskelig å oppnå på andre måter.

En av årsakene til at verket tåler dette radikale fiksjonsbruddet er at Maxwell gjennomgående utfordrer den fiksjonen handlingen skaper. Verkets hovedinntrykk er definitiv bygget på spenningsbaserte og dramatiske elementer, men det følger ikke en logisk opptrapping slik som Bizets *Carmen*. Maxwell Davies bryter ved flere punkter den lineære spenningsoppbygningen, både handlingsmessig og musikalsk. Jeg opplever at han stopper for refleksjon ved å bryte fiksjonen han selv har bygget opp. Gjennom dette stiller han spørsmål ved eller gir lys til stoffet fra andre innfallsvinkler. På denne måten blir de tre innskutte sangene også en del av en gjennomgående kommunikasjonsstrategi.

Går vi til teaterdramaturgien kan vi finne innfallsvinkler til denne måten å behandle fiksjons og spenningsoppbygning på innenfor det som benevnes *metafiksjonell dramaturgi*. Litteraturen beskriver denne med utgangspunkt i bevissthet om og arbeid med skille og overgangene mellom fiksjon og virkelighet. Arbeidet med «forholdet mellom spill og ikke-spill, mellom fiksjon og virkelighet, mellom kunst og liv.» (Gladsø med fler, 2005 s. 150). Dette minner om barns lek, med dens forskjellige virkelighetsnivåer og lekens arbeid inn og ut av lekefiksjoner.

Selv om ikke Maxwell Davies konkret peker på fremstillingens fiksjon som fiksjon, opplever jeg at han belyser dette forholdet ved å la flere fiksjonslag løpe parallelt. Ved å veve disse sammen og vekselvis la dem komme til overflaten, oppnår han nettopp det at publikum blir dem bevisst. På denne måten skaper han en musikalsk dramaturgi som kommuniserer gjennom kontrastene mellom fiksjonslagene. Dette skjer etter min oppfatning på det lokale nivå gjennom kontraster mellom musikalske karakteriseringer av hendelser og personer, men også på et mer globalt plan gjennom hvordan de forskjellige fiksjonsnivåenes musikalske uttrykk karakteriserer det samme hendelskomplekset fra forskjellige sider.

7.0.0 Konklusjon

Om vi nå griper tilbake til innledningens definisjoner og krav til hva teaterdramaturgien er, inneholder og skal gjøre, blir det nå interessante å se om musikk kan representere dramaets materialitet, fordoblingen av denne og bli dets inngang. Kan vi nå konkludere et drama som materialiserer seg gjennom musikk, dvs. der dramaet er formet med utgangspunkt i ”materialet” musikk og at dette setter premissene for hvordan det utfolder seg?

7.1.0 Musikk relatert til dramaturgiens grunnelementer.

Ser vi da teaterets ”**Figur**”, som musikkdramatikkens sanger, har vi sett at musikken kan tilføre denne vesentlige fiksjonelle karakteristika og kvaliteter. Premissene for hvordan vi opplever og forstår rollen Figaros karakteregenskaper, tilstander, strategier og hensikter, kan både påvirkes og fastsettes gjennom de musikalske virkemidlene Mozart kobler til rollen. Men det er også viktig å huske at musikkdramatikk er en kryssmodal kunstart. Siden musikk er et åpent kommunikasjonsmedium vil tekstinformasjonen, slik det framkommer i de eksemplene jeg har behandlet, også være en viktig premissgiver for dens mulighet for å representere dramaets materialitet. Allikevel antyder Bjørkvolds analyseeksempel fra *Dynastiet* at disse mekanismene er aktive også uten tekstforelegg.

Angående grunnelementet ”**Fabel**”, finner jeg eksempelet fra Maxwell-Davies *The Lighthouse* mest interessant, da dette verkets fabel mer eller mindre materialiseres gjennom musikken. De forskjellige seksjonene, både verkets hoveddeler og de internt i disse, ser ut til å få definert sitt hovedinntrykk gjennom endringer i musikalske parametre. Overgangene, eller vendepunktene mellom seksjonene skjer også gjennom endring av disse. Lettetest er dette å se i prologen der musikken definerer og skaper overgangene mellom handlingen i rettssalen og offiserenes fiksjonelle gjenopplevelse av hendelsene ved fyret. Her er endringene i hovedinntrykket mellom seksjonene i den tekstlige informasjonen minimal. Men det er også viktig å konstatere at musikkens rolle for materialisering av fabelen kan spenne fra den dominerende til det å være støttespiller for en fabel basert på tekst eller visuell informasjon.

De to siste dramatiske grunnelementene, ”**Rom og tid**”, kan kanskje i enda sterkere grad enn de foregående, ytre seg gjennom musikkrelaterte parametre. For romopplevelsen kan vi igjen relatere til hvordan Maxwell-Davies i *The Lighthouse* prolog flytter handlingen ”romlig” mellom rettssalen og offiserenes landingsbåt på sjøen ved Flannan Isle. Dette oppnås ved å endre hovedinntrykket av musikkens atmosfærekarakteriserende virkemidler. Når det gjelder tidsopplevelsen er det vel ingen tvil om at musikalsk rytme, i relasjon til etablert tempo og menneskets puls, kan skape opplevelsen av at handlingen går raskere eller langsommere langs tidslinjen. Et eksempel på en mer psykologisk opplevelse av at tid og meningsfull framdrift ”opphører” finner vi i musikken som karakteriserer Figaro i akt IV scene 13, der hans musikk skifter fra en oppkavet, aggressiv hamrende karakter, til en rolig, meditativ og filosoferende. Her stopper på en måte både tiden og Figaros bevegelse i denne opp.

7.2.0 Hvordan kan musikken ivareta de dramatiske virkemidlene.

Videre kan vi se at de dramatiske virkemidlene **spenning, kontrast, symboler, ritualer og rytme** på mange måter også kan ytre seg gjennom musikkrelaterte parametre. Et dramatisk

spenningsforhold, som det mellom Carmen og Don José, manifesterer seg også klart gjennom **spenning** mellom de musikalske parametre rollene knyttes til. Gjennom etablering av musikalsk hovedinntrykk tilknyttet roller eller seksjoner, vil også **kontraster** mellom disse kunne materialiseres gjennom musikken. Videre kan musikalske elementer etablere **symboleffekt**, som hornfiguren i Figaros aria no. 27; *Aprite un po' quegli' occhi* symboliserer hanreiens pannehorn. Bjørkvold berører også dette med en videre virkning relatert til Dynastiets åpningssekvens, der produsenten helt bevisst har samlet musikalske virkemidler med karakteristika som symboliserer *makt, virilitet, rikdom og streben mot makt*. Dette blir eksempler på musikalske karakteristika som har et "mellomverklig" symbolinnhold. Vi kan også se "automatikktemaet" i The Lighthouse som et signalmotiv som bygger opp et symbolinnhold innenfor verkets eget fiksjonsunivers. Her vil selvsagt ledemotivteknikker ha enda mer fleksibel virkning, men jeg har altså ikke sett på verk som aktivt benytter slike teknikker her.

Jeg har ikke direkte behandlet musikkens funksjon innen **rituelle** situasjoner, men operatradisjonens måte å bygge og systematisere mer eller mindre opplevbare formprinsipper for sin behandling av sitt tema, minner på mange måter om ritualer eller seremonier. Den tradisjonelle overturen peker på en slik tendens. Selv hos Maxwell Davies finner vi reminisenser av slike elementer i den korte instrumentalinnledningen og "automatikktemaet". En kanskje enda mer interessant innfallsvinkel til ritual som dramaturgisk virkemiddel finner vi om vi relaterer til overgangsritualer. Disse kan beskrives gjennom fasene: preliminal (forberedelse), liminal (overgang/terskel) og post-liminal (nedkjøling) (se Gladsø med flere 2007 s. 137). Den liminale fasen representerer da en terskel eller overgang mellom to tilstander, f. eks. ekteskapsinngåelse. I overgangsriten medfører denne et opphør av de konvensjonelle reglene og virkelighetens tid og rom. Ritens deltagerer hensettes til et ukjent univers der alt kan skje. Gjennom å gå inn i andre identiteter oppnår deltagerne erfaring som kan danne grunnlag for en transformasjon. Ser vi Figros prosess før, gjennom og etter bryllupet i lys av dette, er det ikke vanskelig å se at musikken nettopp bidrar til å skape denne terskelens fiksjonelle transformasjonsunivers. Enda klarerer blir det om vi siterer Ståle Wikshålands beskrivelse av den musikken som fra denne rituelle synsvinkelen sammelfaller med den post-liminale fasen; Den som knyttes til Grevinnens handlingsforløsning gjennom tilgivelse. I kontrast til finalens forangående overdrevne musikalske og handlingsmessige kompleksitet fremstår denne i andante og har, «en hittil uhørt ro, halvveis hymneaktig og helt fri for musikalsk glitter og stas.» (Wikshåland 2007, s. 33) og videre at «Poenget ligger i måten den formidler overskridelsen av en tilstand, til en ny mer dypfølt situasjon.» (Wikshåland 2007, s. 34). Fra en rituell syndvinkel karakteriserer denne musikken ikke bare transformasjonen for Figaro og Susanna inn i en ny sosial status. Mozart

antyder med disse musikalske virkemidlene også transformasjonen av klassesamfunnet inn i en ny humanistisk orden.

Om vi med **rytme** på lokalt nivå forstår frekvensen og lengden av enkelthendelser i en temporær strøm, kan vi relatere til Bob Snyder og se dette som et resultat av minnets evne til å lese ut og prosessere informasjon fra musikalske hendelser. Et verk vil da også ha en rytme basert på kognisjonens evne til å innhente sammenfattende signalcues og danne mentale skjemaer for enkelthendelser eller seksjoner. Dette tilsvarer hvordan en serie av hendelser med lav kompleksitet kan oppleves som uten rytmisk framdrift, mens en tilsvarende serie av komplekse hendelser kan oppleves som svært rytmisk. Rytmen blir da et resultat av kognisjonens evne til å fatte og kompleksiteten i den informasjonen som skal ekstraheres. Jeg tror at opplevelsen av rytme i en temporær fremstilling er tilsvarende for taleteatret og musikkdramatikken.

7.3.0 Hvordan dramatiske valg gjøres relatert til musikken:

På mange måter vil de dramatiske valgene som **tolkning, fokus, vendepunkt** og **stil** være tilsvarende for teater og musikkdramatikk. Forskjellen ligger i hovedsak i at valgene innen musikkdramatikken må gjøres blant de musikkrelaterte virkemidlene. Kognitivt velger vi ut fremtredende cues ved den auditive informasjonen vi mottar, tolker disse og framhever dem ved å sette dem i uttrykkets fokus. Det er også viktig å påpeke at musikk er et åpent assosiasjonsbasert kommunikasjonsmedium. Som jeg har påpekt for den musikken Mozart tilfører Figaros handlingsprosess, åpner den for mange mulige karakteriseringer, avhengig av hva i det musikalske uttrykket vi velger å fokusere på og hvordan dette tolkes. Musikalsk definerte vendepunkt har jeg referert til over. Musikken har også historisk sett, i relasjon til forskjellige samfunnslag og innstillinger til innhold, blitt generalisert ut fra fremtredende tendenser og vil også for oss oppleves som i forskjellige **stilarter**. Bruk av musikalske stilarter vil fungere dramaturgisk på samme måte for musikkdramatikk som valg av stil for taleteateret.

Jeg har i denne oppgaven forstått **dramaform** som et resultat av måten dramaet belyser og bearbeider sitt materiale på det lokale plan, med dertil etablering av ordning på det globale plan. Gjennom delen om form mener jeg å ha kommet fram til at formopplevelsen må relateres til kognisjonens evne til å kartlegge og lese tendenser i en temporær fremstilling. Dette medfører at musikkdramatikken arbeid med sitt materiale må relateres til måten den menneskelige kognisjon selv bearbeider sine impulser, dvs. måten kognisjonen persiperer, generaliserer og slutter ut fra mottatt informasjon. Gjennom den musikkognitive forskningen jeg har referert, mener jeg å kunne konkludere at teatrets og musikkens virkemidler ordnes og oppfattes etter de samme prinsippene av vårt kognitive apparat. Derfor vil musikken i seg selv kunne gi opphav til musikkdramatiske formopplevelser relatert til det musikalske arbeidet på lokalt plan.

7.4.0 Fiksjonalisering:

Det neste jeg vil konkludere er musikkens mulighet til å fordoble sin materialitet. Dvs. musikkens evne til å tilføre sitt materiale fiksjonelle kategorier. Jeg mener at vi entydig må kunne svare ja på musikkens muligheter til å oppnå dette. Musikkens evne til å etterligne karakteristika ved situasjoner, sinnstilstander, streben og tenkning, vil kunne tilføre denne dramaets materialitet denne dobbeltheten. Det Aristoteles kalte *mimesis* vil da, slik jeg ser det, representeres av musikkens mulighet til å tilføre kognisjonen auditiv informasjon som etterligner sjelelige karakteristika ved det eller den som fremstilles. Gjennom gestaltpsykologiens ordningsprinsipper innlemmer vi musikkens informasjonsinnhold i våre kognitive vurdering av en rolle eller situasjon.

Til slutt er det viktig å understreke at musikkdramatikken er en kryssmodal uttrykksform der først og fremst musikk og tekstinformasjon samt den musikk og tekstbasert fabel er gjensidig støttende. Om vi ser musikkdramatikk som dramatiske verk, der musikken er det mest gjennomgripende element, vil dette være dramatikken der det musikalske uttrykket representerer dramaturgiens hovedmaterialitet, i samspill med tekstlige og andre dramaturgiske virkemidler.

Da kan jeg altså konkludere med at musikk synes å kunne representere et dramas materialitet, fordoblingen av denne og derigjennom danne dets inngang.

8.0.0 Litteraturliste.

Adler, Mortimer J.	Great Books of the Western World, bok 8, Aristotles II	Chicago 1990
Aschehoug og Gyldendal	Store Norske Leksikon bind 11	
Benestad, Finn	Musikk og tanke	Aschehoug 1976
Bjørkvold, Jon-Roar	Fra Akropolis til Hollywood, Filmmusikk i Retorikkens Lys	Freidig Forlag 1988
Bregman, Albert S.	Auditory Scene Analysis	Cambridge 1990
Butcher, S. H.	Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art	4th ed., London: 1932
Chion, Michel	Audio-vision, sound on screen	Columbia University Press. 1990
Anna Damiani, Debora Jeric, Michel Imberty og Marta Olivetti Belardinelli	<i>Evaluation of the Musical Style Using the Semantic Differential Technique and a Fuzzy Graphic Rating Scale; 410-412) august, 2004. Evanston, Illinois, USA.</i>	Fra nettsiden til ICMPC: the 8th International Conference on Music Perception & Cognition, som ble avviklet 3-7

Deliège, Irène	A perceptual approach to contemporary musical forms	Contemporary Music Review 1989.
Deliège, Irène	<i>“Cue-Abstraction as a Component of Categorisation Processes in Musical Listening”</i>	Psychology of Music, 24, 1996
Deliège, Irène	<i>“Prototype Effects in Music Listening: An Empirical Approach to the Notion of Imprint”</i>	Music Perception, 18 (3), 2001
Eriksen, Tranøy, Fløystad	Filosofi og Vitenskap	Universitetsforlaget 1985
Evans, Michael	Innføring I dramaturgi, Teater, Film, Fjernsyn.	J.W. Cappelsens Forlag as, Oslo. 2006
Fergusson, F.	Aristotle’s Poetics, introductory essay	Hill and Wang, New York 1961
Gladsø, S. Gjervan, E. K. Skagen, A. Hovik, L	Dramaturgi, Forestillinger om Teater.	Universitetsforlaget, Oslo 2005.
Godøy, Rolf Inge	Shapes and Spaces in Musical Thinking.	Manuskript UiO, 1999
Green, Rebecca	<i>Power and Patriarchy in Haydn’s Goldoni Operas.</i>	Abstract in DAI 56/12 (Jun 1996), 4601-A.)
Hastrup, Thure	Oversettelse av Aristoteles: Retorikk.	Museum Tusculanums Forlag, Københavns Universitet 1991.
Imberty, Michel	<i>“Suoni Emozioni Significati”, Bologna, Clueb og 1990: “Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica”</i>	Milano, Unicopli Ricordi. 1988.
Kerman, Joseph	Opera as Drama.	Los Angeles 2006
Langdalen, Jørgen	<i>”Reformens retorikk : Gluck og Rousseau”</i>	Fra boken Frihetens århundre : litteratur, kunst og filosofi i Frankrike på 1700-tallet Oslo: Spartacus 1998.
Ledsaak, Sam.	Oversettelse av Aristoteles: Om dikterkunsten (Poetikken)	Dreyers Forlag A/S, Oslo 1989.
Eve Lund og Pål Christian Moe	Oversettelse av Lorenzo da Ponte. Libretto til Figaros Bryllup	Norsk/Italiensk oversettelse Den Norske Opera 1985

Mann, William	The Operas of Mozart	Oxford University Press 1977
Maxwell Davies, Peter	The Lighthouse, Kammeropera 1979. Voklascore.	Chester Music London 1979
Maxwell Davies, Peter	<i>Tekstheftet til CD innspilling på Collins Classics</i>	Lambourne Productions Limited 1994
Mozart, Wolfgang Amadeus	Le nozze di Figaro	CD på Teldec, 1994. Musikalsk ledelse: Niclaus Harnoncourt (albumnummer 4509-90861-2)
Mozart, Wolfgang Amadeus	Le nozze di Figaro (KV 492)	Klaveruttog: Bärenreiter BA 4565a, Kassel 1976
Mozart, Wolfgang Amadeus	Le nozze di Figaro (KV 492)	Studiepartitur: Edition Peters Nr. 899, 1985 Leipzig/Dresden
Skyllstad, Kjell	<i>Frimureren, fuglefangeren og fremskrittet. Om Tryllefløytens aktualitet.</i>	Oslo; Transit as 2007 fra P2- Akademiet
Snyder, Bob	Music and Memory.	Cambridge, Mass.: MIT Press. 2000
Stigen, Anfinn	Oversettelse av Aristoteles: Etikken	Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1973.
Sundberg, Ove Kr.	<i>Studia Musicologica Norvegica 4</i>	Universitetsforlaget 1978
Tillmann, Barbara og Bigand, Emmanuel	<i>The Relative Importance of Local and Global Structures in Music Perception</i>	The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 62, No. 2, 2004, s. 211-222
Vandvik, Eirik	Greske Tragedier (gjendiktning)	Det Norske Samlaget 1975
Wyller, Egil A.	Oversettelse av Platon Faidros, Ion	Oslo 1981
Waldoff, Jessica	<i>"Sentiment and Sensibility"</i>	Fra <i>Haydn studies</i> / edited by W. Dean Sutcliffe Cambridge: Cambridge University Press. 1998
Wikshåland, Ståle	<i>Maktens iscenesettelse, Notater til Don Giovanni og Figaros bryllup.</i>	Oslo; Transit as 2007 fra P2- Akademiet