

# HISTORIA MELLOM LINJENE

Ein studie av musikalske forteljemåtar i ny norsk opera, representert ved *Den fjerde nattevakt* av Gisle Kverndokk, *Ophelias: Death by Water Singing* av Henrik Hellstenius og *No Title Performance and Sparkling Water* av Maja S. K. Ratkje

**Ida Habbestad**

Masteroppgåve

Noregs musikkhøgskule

Hausten 2010



## FORORD

Det kjennest som eit stort privilegium å få fordjupa seg i eit emne over tid, og eg vil aller først takka Noregs musikkhøgskule som har synt forståing for at denne prosessen har teke lenger tid enn vanleg. Når denne oppgåva no nærmar seg ferdig, er det òg eit privilegium å vita at det er mange personar som på ulike vis har medverka undervegs. Desse fortener ei særskild merksemd:

- Takk til vegleiar Elef Nesheim for god støtte gjennom fleire år, for høvet til å la meg arbeida sjølvstendig, og for raus lesing då det nærma seg levering.
- Takk til Gisle Kverndokk, Henrik Hellstenius og Maja Ratkje for gode verkopplevingar og for tida de har nytta til å svara på dei mangfaldige spørsmåla mine.
- Takk til Edition Wilhelm Hansen i Danmark som velvillig lét meg få tilgang til partituret til *Ophelia*.
- Takk til tidlegare Opera Vest for lån av dokumentasjonsvideoen av *No Title*.
- Takk til kollegaene i MIC Norsk Musikkinformasjon for gode arbeidsår parallelt med oppgåveskrivinga. Ei særleg takk til Karen Rygh for raskt opptrykk av eit stk tredjeakt til ein distré masterstudent.
- Takk til Gjertrud Pedersen for entusiasme i ein avgjerande fase, og for nyttige tips, diskusjonar og råd.
- Takk til Ane Habbestad for gode tips til struktur for oppgåva, og for gode avbrekk fylt av fjas og annan mental stønad.
- Takk til Hulda Westberg Sparbo og Gunhild Åm Vatn for kyndig korrekturlesing og for heiarop i innspurtsfasen.
- Takk til mamma for lesing, gode samtalar og praktisk hjelp, til pappa for musikalske diskusjonar og viljestyrke, og til familien generelt for at de alltid støttar meg. Takk til vesle Simon og Frida for små og store distraksjonar og til Elias for all leik og moro undervegs. Etter dette vonar eg på tid til meir!
- Ein særleg takk til Jon for lesing og kommentarar. Trua di på kva eg kan få til betyr mykje for meg. Takk for at du er ærleg, for at du utfordrar og motiverer meg – og for at du alltid får meg til å le.

# INNHALD

<b>DEL I: PROBLEMSTILLING, TEORI OG BAKGRUNN .....</b>	<b>1</b>
<b>1 INNLEIING.....</b>	<b>1</b>
BAKGRUNN FOR VAL AV EMNE .....	1
<i>Oppgåva sin relevans.....</i>	<i>1</i>
HOVUDSPØRSMÅL OG AVGRENSINGAR.....	4
OPPGÅVA SINE STUDIEOBJEKT.....	6
<i>Den fjerde nattevakt.....</i>	<i>9</i>
<i>Ophelias: Death by Water Singing.....</i>	<i>11</i>
<i>No Title Performance and Sparkling Water.....</i>	<i>12</i>
<b>2 BAKGRUNN OG TEORI.....</b>	<b>14</b>
EIT OPERAOMGREP SOM VERT DISKUTERT .....	14
<i>Opera: Ein definisjon.....</i>	<i>14</i>
<i>Opera i praksis.....</i>	<i>16</i>
OPERA I TEORIEN.....	18
<i>Opera som musikalsk forteljing: Kerman sitt perspektiv.....</i>	<i>18</i>
<i>Opera som drama: Szatkowski sine modellar.....</i>	<i>20</i>
<i>Opera som språk: Ei semiotisk forståing.....</i>	<i>25</i>
<i>Opera og musikalsk avgrensing: Abbate sitt perspektiv.....</i>	<i>28</i>
<b>3 METODE.....</b>	<b>30</b>
PARTITUR VERSUS FRAMSYNING .....	31
EIN DESKRIPTIV ANALYSE.....	31
DET KVALITATIVE INTERVJUET.....	32
<b>DEL II: ANALYSE.....</b>	<b>33</b>
<b>4 DEN FJERDE NATTEVAKT .....</b>	<b>34</b>
BAKGRUNN OG TEKSTLEG GRUNNLAG.....	34
MUSIKALSKE FORTELJARGREP I VERKET .....	35
<i>Leiemotiv: Eit musikalsk materiale følger karakterane.....</i>	<i>35</i>
<i>Pastisj: Handling og kommentar.....</i>	<i>50</i>
<b>5 OPHELIAS: DEATH BY WATER SINGING .....</b>	<b>53</b>
BAKGRUNN OG TEKSTLEG GRUNNLAG.....	53
MUSIKALSKE FORTELJARGREP I VERKET .....	55
<i>Særeigne songteknikkar og musikalske teksturar.....</i>	<i>56</i>
<i>Negasjon: Ei objektivisering av karakterane.....</i>	<i>58</i>
<i>Ophelia: Ei emosjonell nedbryting.....</i>	<i>62</i>
<i>Hamlet: I sinne og redsle.....</i>	<i>71</i>
<b>6 NO TITLE PERFORMANCE AND SPARKLING WATER .....</b>	<b>74</b>
BAKGRUNN OG TEKSTLEG GRUNNLAG.....	74
<i>Fleirtydig dramatisk form.....</i>	<i>75</i>
MUSIKALSKE FORTELJARGREP I VERKET .....	76
<i>Dikotomiar, sjangereklektisisme og små motiv.....</i>	<i>76</i>
<b>7 DRØFTING OG SAMANLIKNING .....</b>	<b>91</b>
KERMAN SINE VERKEMIDDEL .....	92
<i>To moglege konklusjonar.....</i>	<i>95</i>
SZATKOWSKI SINE MODELLAR.....	96
<i>Moderne svar på gamal form?.....</i>	<i>99</i>
ABBATE SITT PARADOKS .....	100
<i>Ein tredje konklusjon.....</i>	<i>103</i>

FORTELJINGA I PENDEL .....	104
<i>Stilreferansen som peikar</i> .....	106
<i>Dikotomien som framdrift</i> .....	107
<i>Feminint lys</i> .....	108
<i>Samanføring av menneske</i> .....	109
I TRADISJONEN.....	110
<i>Opera som poesi og opera som symfoni</i> .....	110
<i>Eit postmoderne blikk?</i> .....	113
<b>8 KONKLUSJON .....</b>	<b>118</b>



# **DEL I: PROBLEMSTILLING, TEORI OG BAKGRUNN**

# 1 INNLEIING

## BAKGRUNN FOR VAL AV EMNE

Denne oppgåva spring ut frå to interesser. Den første er interessa eg har for samtidsmusikk og for dei debattar som finst om musikk i det norske musikkmiljøet. Den andre er interessa for opera som kunstnarleg form, det multimediale uttrykket som truleg verka meir oppsiktsvekkjande før TV-mediet vart til, men som stadig fascinerer eit stort publikum.

For å starta med det siste: Eg vert ofte gripen av opera. Ideen om å uttrykkja ei forteljing gjennom songen framfor det talte ordet tiltalar meg. Likeeins det faktum at opera har overlevd i ei tid der visuelle uttrykk som filmen, med langt fleire høve til bruk av (spektakulære) verkemiddel, kunne teke all interesse frå annan kunst.

I denne oppgåva studerer eg tre norske operaer. Dei tre verka er ulike og reflekterer i første omgang kor vidt omgrepet opera er i vårt hundreår. I vår tid kan skiljet mellom opera og musikkteater vera vagt, og innan det ein har definert som opera finn ein at formatet, omfanget og songstilen varierer. Så òg i komposisjonane eg studerer, og me vil sjå at desse komponistane tek i bruk ulike musikalske forteljemåtar så vel som verkemiddel i formidlinga av historiene sine. Likevel er det fleire felles særdrag. Eit døme er samanblandinga av myter og modernitet som finn stad i desse operaene: Store forteljingar med røter eit godt stykke attende i tid vert innpakka i eit moderne tonespråk. Felles for stykka, som for så mange av operatradisjonens verk, er dessutan at dei tek utgangspunkt i ruvande tema. Me møter den gnostiske mystikken i framstillinga av Jesu fødsel. Me møter tiltakande galskap, svik og død. Me vert presenterte for kvinnerolla i hine tider og menn som strevar med grunnleggjande val. Me møter kompleks, umogleg og vakker kjærleik. Framfor alt er det denne viljen til å fortelja dramatiske historier som har vekt interessa eg har for opera som uttrykksform.

## Oppgåva sin relevans

Opera som kunstart kan seiast å ha fått ein fornya aktualitet i Noreg. I 2008 vart det første nasjonale operahuset vårt opna i Bjørvika, og diskusjonen kring kva som skulle vera innhaldet i Nasjonaloperaen var eit viktig utgangspunkt då eg skulle velja tema for mastergradsarbeidet eit par år før. I denne diskusjonen vart det mellom anna sett fokus på kva rolle nyare norske verk skulle spela: Komponistar, men òg politikarar etterlyste



eit større tilfang av nye, norske verk. Dette spørsmålet verkar framleis engasjerande. Når dette vert skriva er strategiane for tilkomsten av ny norsk opera heftig debatterte.<sup>1</sup>

Frå debatten kan ein slutta at komponistane sjølve meiner det finst for lite norsk opera. Dei norske komponistane som tek del i debatten har ynske om å skriva fleire operaer, og leiinga ved Nasjonaloperaen ser på ulike strategiar for å utvikla nye verk. Tilfanget av ny norsk opera byrja ikkje desto mindre å ta seg opp lenge før vedtaket å byggja eit eige hus til Den Norske Opera & Ballett. Musikkvitaren Eli Engstad Risa viser i masteroppgåva si til nærare 80 operaer og relaterte verk komponerte i Noreg i perioden 1958-2004 (Risa 2005, 11/appendiks).<sup>2</sup> Eit fleirtal av desse kom til etter 1990, og 1990 er soleis omtala som eit vasskilje for norsk opera (Fjermeros 2001, 135 ff). Dette tilfanget var dels motivert gjennom arbeidet til Den Norske Opera, men òg gjennom mindre arrangørsatsingar som Operatoriet (i dag AdOpera!), Opera Vest og fleire.<sup>3</sup>

Det finst altså ei aukande mengd av ny norsk opera, men tilfanget reflekterast ikkje i repertoaret ved operahusa, som i stor grad er prega av det ein kan kalla den kanoniserte operaen. Denne situasjonen er langt frå unik for det norske operafeltet. Den samtidige musikken var eit rådande uttrykk på 1800-talet, men i dag er det ikkje lenger den samtidige (klassiske) kunsten ein samlar seg om. Samtidskunst i alle former har gjennom det siste hundreåret tapt merksemd, nasjonalt og internasjonalt. Dette tilhøvet kan sjåast som ein naturleg konsekvens av at den totale mengda kunst me kjenner og kanoniserer stadig vert større. Institusjonane har dei siste tiåra utvida repertoaret sitt så det omfattar både eldre og nyare uttrykk enn før. Parallelt er mykje av musikken som fell inn under det omfattande omgrepet 'modernismen' kritisert for det elitistiske fokuset sitt; musikken kan opplevast fjern for publikum, for kompleks og lite tilgjengeleg. Inn under denne kritikken ligg det at komponistar i ynsket om å skapa brot med tradisjonen og å strekkja seg i nye retningar har mislukkast i å påverka smaken i

---

<sup>1</sup> I juni 2010 kritiserte komponistane Cecilie Ore og Glenn Erik Haugland operasjef Paul Curran for manglande kompetanse om moderne musikk samt manglande vilje til oppsetjingar av ny norsk opera. Dette vart følgt opp av andre aktørar i Aftenposten, Morgenbladet og på ballade.no (jfr Bjørnersen 2010, Christiansen, 2010, Jenssen 2010, Ore 2010 mfl). Ved ein liknande diskusjon i 2008 møtte den tidlegare operaleiinga kritikk for at norske komponistar i liten grad har fått komma til med ny opera (Christiansen 2008, Habbestad 2008, Haugland 2008 mfl.).

<sup>2</sup> Denne oversikta omfattar operaer, men også verk som det er mogleg å definera som musikkteater, radioopera eller konsertante stykke. Oversikta gjenspeglar dermed mangfaldet ved utforminga av sjangeren i Noreg. Risa tek atterhald om at det kan finnast verk som ikkje er komne med i oversikta hennar.

<sup>3</sup> Satsingar som Opera Omnia og Osloopera.net kan òg nemnast. I tillegg har NRK vore ein sentral aktør. For ei meir fyldig oversikt, sjå Risa 2005, 16-20.

samfunnet i nemneverdig grad. Snarare har ein mista kontakten med lyttarane sine (Botstein 2010).<sup>4</sup> Når det kjem til opera, finst ei utfordring i motsett stemnelei: Operaforma er kritisert for manglande nyskaping, både musikalsk og dramaturgisk. Teoretikarar har hevda at det vert framført lite ny opera, sidan komponistane har mislukkast i å fornya forma i ei retning som er relevant for publikum.<sup>5</sup> Fleire av det 20. hundreårets komponistar har på si side gjeve uttrykk for at dei finn forma for bunden for nyskaping. Somme av desse har tydd til musikkteateret som arena for nyskaping, medan komponistane og forfattarane Eric Salzman og Thomas Desi stiller spørsmål ved om det finst noko slikt som utvikling i korkje opera eller musikkteater i det heile (Salzman 2008, 40-42).<sup>6</sup>

I denne spaningsfylte konteksten som dagens opera vert skriven i, kan ein altså sjå ein balansegang mellom det konforme og det eksperimenterande; eit levande og eit «daut» miljø.<sup>7</sup> Dei komplekse tilhøva var i seg sjølve motiverande for valet av tema for denne oppgåva. Dei overskuggar likevel ikkje fascinasjonen for dei musikalske forteljingane: I denne oppgåva vil eg studera musikalske forteljingsstrategiar i høvesvis nye, norske operaer, og ikkje i same grad den spaningsfylte konteksten utanfor. Konteksten er uansett eit utgangspunkt. Eg meiner at moderne – og norsk – opera fortener større merksemd og diskusjon, og vonar at denne oppgåva i så måte kan vera eit bidrag.

---

<sup>4</sup> At dette kunne skje var ikkje nødvendigvis nokon framand tanke for komponistane. Milton Babbitt er til dømes kjent for utsegna si om at det å nå eit større publikum er irrelevant, og at denne musikken nettopp skulle vera for ein elite (Botstein 2010).

<sup>5</sup> Til dømes hevdar Barry Millington at nyskaping innan opera stort sett skjer ved moderne regi av eldre verk. Millington finn at den sentrale årsaka til dette er at operaen i det 20. hundreåret ikkje har funne noka fornya form, vurdert ut frå «the needs of its age» (Brown et al. 2009).

<sup>6</sup> I kapittel 19 «Music Theatre versus Opera», i *The Oxford Dictionary of Music* sitt oppslag om opera, skriv artikkelforfattarane Paul Griffiths & Nicholas Temperley om korleis avantgardekomponistane har føretrakt musikkteateret framfor operaen. Ein meiner at musikkteateret har gjeve høve til å jobba i mindre rammer, samt høve til å unngå operaen sine konvensjonar (Arnold, Denis, et al. 2010). Det kan føyast til at det ligg i avantgardens natur å protestera mot historiske modellar. Korleis forfattarane i denne samanhengen tenkjer seg omgrepet 'avantgardekomponistar', seier artikkelen ingenting om.

<sup>7</sup> Filosofane Slavoj Žižek og Mladen Dolar hevdar at all opera er etter si tid, og på sett og vis alltid har vore død: «From its very beginnings, it was perceived as something outdated, as a retroactive solution to a certain inherent crisis in music and as an impure art. To put it in Hegelese, opera is outdated in its very concept. How, then, can one not love it?» (Žižek & Dolar 2002, viii-ix).

## HOVUDSPØRSMÅL OG AVGRENSINGAR

«The dramatist is the composer», skriv musikkforskarer Joseph Kerman i *Opera as Drama* (Kerman 1988, XV). Ytringa gjennomstrøymmer utgjevinga hans og understrekar eit syn på opera som eit særskilt stykke drama, der musikken gjev retning til indre og ytre handling: «a type of drama whose integral existence is determined from point to point and in the whole by musical articulation. *Dramma per musica.*» (ibid. 10).

Ifølgje Kerman er det framfor alt det kompositoriske arbeidet som gjev verket framdrift. Dette standpunktet definerer eit startpunkt for denne oppgåva, der eg freistar å undersøkje kva forteljemåtar tre nolevande norske komponistar nyttar seg av når dei skal skildra operaen sine karakterar gjennom musikalske verkemiddel. Kva sentrale strategiar tek dei i bruk når dei går inn i rolla som dramatikarar?

Kerman har med verket sitt hatt stor betyding for forståingar av opera. Også i denne oppgåva vil teoriane hans ha ein sentral plass. Dette til trass for at synet hans på komponisten som den mest avgjerande for verkets dramatiske innhald, kan vera ope for nyansering. I den multimediale kunstforma vil fleire personar vera sentrale for det dramatiske uttrykket. I praktisk utøving av opera vil til dømes også regissøren si lesing av eit stykke vera avgjerande for å gje verket ny(e) meining(ar), og – sett i heilskap – ein ny dramaturgi.<sup>8</sup> Likevel kjem ein ikkje unna musikken – og songen – som definerande element for opera som kunstnarleg form. Eg anerkjenner opera som ein heilskap av kunstnarlege uttrykk, men i denne oppgåva er det eit utsnitt av uttrykket, nærare bestemt operaen sine musikalske forteljemåtar, som er sett under lupa. I dette arbeidet vert det derfor naturleg å la Kerman sitt utgangspunkt utgjera eit fundament.<sup>9</sup>

I *Opera as Drama* freistar Kerman å definera kva verknad musikken kan ha i opera. Mellom anna peikar han på korleis musikalske verkemiddel kan gje tyngde til element i librettoen gjennom å utbrodera desse over tid. Motsett kan ein gje kortare spelerom for det ein oppfattar som mindre viktige emne. Musikken kan òg peika i retningar ut over det som er skriven tekst i librettoen. Den kan «fortelja mellom linjene», mellom anna meiner Kerman at musikken har høve til å skapa særskilde stemningar og at den kan peika mot bestemte emosjonar. Musikken kan kjenneteikna ytre faktorar ved karakterane, altså handlingane som menneska føreteik seg, og den kan

---

<sup>8</sup> Omgrepet dramaturgi kan forståast breitt. I denne oppgåva nyttar eg omgrepet i betydninga «læra om eller forståinga av eit verk si struktur og verknad», jamfør Gladsø et al. (2005, 19). For ei omfattande innføring i omgrepet viser eg til Gladsø et al 2005.

<sup>9</sup> Ei meir presis avklaring av korleis eg nyttar omgrepet *opera* vert presentert i kapittel 2.

skildra menneska si indre utvikling, kjenslemessige faktorar som kan, men ikkje må, vera løynde for andre karakterar i framsyninga (1988, 215).<sup>10</sup>

Teorien er grunnleggjande, men ikkje så mykje belyst i moderne stykke. Kerman konsentrerer seg om sentrale verk frå operarepertoaret, skrivne før 1950.<sup>11</sup> Det finst altså eit spenn på meir enn 50 år mellom verka i Kerman sitt avsluttande kapittel og komposisjonar som er skrivne i dag. Eit delmål i denne oppgåva er å undersøkje om dei musikalske verkemidla som Kerman nemner kan vera relevante for å forstå moderne, norske verk.

Fokuset på forteljemåtar spring ut av ei forståing av opera som eit formidlande uttrykk, der eit narrativ i ei eller anna form er tenkt formidla til eit publikum. Ei slik haldning kan i første omgang synast grunnleggjande, men innan ein del nyare dramaformer er ikkje den aristoteliske forteljarmåten like sjølvstøtt som før.<sup>12</sup> Innan teateret finn ein døme på framsyningar som utfordrar det tradisjonelle tilhøvet mellom utøvarar og publikum og som stiller spørsmål ved måten me normalt har presentert eit meiningsinnhald på. Teatervitarane Gladsø, Gjervan, Hovik og Skagen (2005) framheld til dømes, som eitt av fleire postmodernistiske kjenneteikn innan teateret, ei problematisering av tilhøvet mellom djupne og overflate. I motsetnad til uttrykk skrivne inn under det modernistiske prosjektet, der ein gjerne arbeider med underliggjande meiningsberande strukturar og trur at det som er sant og autentisk finst under yta, er *overflata* for postmoderne filosofar like verkeleg og meiningsberande. I moderne kunst skyr ein det overflatiske, men i postmoderne estetikk oppstår meininga i eit spel mellom skilnadar og forskyvingar nettopp i den estetiske overflata. Dette har igjen innverknad på korleis ein vel å framstilla det dramaturgiske uttrykket (2005, 142).<sup>13</sup> Eit anna delmål i oppgåva vert dermed å belysa kor vidt komponistane i val av libretto og handsaminga av denne er inspirert av utviklinga mot fleire former for forteljing i

---

<sup>10</sup> Kerman sine teoriar vert introduserte meir inngåande i kapittel 2.

<sup>11</sup> Operaene *Wozzeck* (1922) av Alban Berg og *The Rake's Progress* (1950) av Igor Stravinskij er dei nyaste komposisjonane Kerman skildrar. Musikkvitaren Lawrence Kramer (2004, 25) peikar elles på korleis forskning på opera etter 1990 har tendert å studera andre innfallsvinklar enn komponisten sitt arbeid. Snarare har ein gjerne studert operaens karakterar ut frå feministiske eller sosiologiske perspektiv. Susan McClary og Catherine Clément er døme på forskarar som har vore opptekne av dette.

<sup>12</sup> Det aristoteliske forteljarprinsippet vert nærare forklart under avsnittet *Szatkowski sine modellar*.

<sup>13</sup> Omgrepet *postmodernisme* er omfattande og definert ulikt av fleire. Schaanning, (1992) problematiserer både det *moderne* og det *postmoderne* som sjangersekkar, grunna det breie omfanget deira, samt det uavklåra tidmessige rommet dei står i. Det er til dømes uklart om modernismen er ein epoke som er over, eller om modernisme og postmodernisme lever side om side. Eg nyttar omgrepet *postmoderne* her som eit overordna omgrep på ein reaksjon på modernistiske idear og viser til Schaanning (1992, 9-24) og Lochhead and Auner (2002) for ein grundigare gjennomgang).

teateret, eller om dei heller innrettar seg mot den aristoteliske forma for forteljing som har dominert store deler av operatradisjonen sitt repertoar.

Mennesket er sjølve utgangspunktet i eit drama. Gjennom alle epokar og sjangrar innan teatervitskapen finn ein skildringa av enkeltindivid. Sentralt i den dramatiske diktinga står ulike tematiseringar av mellommenneskelege relasjonar, menneskelege overtydingar og utfordringar som hovudpersonane står ovanfor. Kerman si skildring av korleis musikalske verkemiddel vert nytta i det musikalske dramaet, krinsar framfor alt om portrettet av operaen sine personlegdomar. Som ei avgrensing for denne oppgåva har eg derfor valt å gje øyra til karakteristikkar av sentrale personar i verka. Eg har vore nyfiken på korleis mennesket med sine sinnrike kjensler, utfordringar og utvikling får musikalsk utløp i ein moderne samanheng.

Som det går fram har denne oppgåva fleire underordna delmål. Alle er relaterte til, og leiar fram mot den overordna problemstillinga for oppgåva, formulert i følgjande spørsmål:

*Kva musikalske forteljemåtar har komponistane nytta seg av for å skildra operaen sine karakterar?*

Denne problemstillinga er tenkt lokalt på dei tre verka som er studerte i oppgåva. Ambisjonen er ikkje å avdekkja alle dei musikalsk forteljemåtar som finst, men å peika på sentrale forteljargrep i dei tre utvalde verka.

## **OPPGÅVA SINE STUDIEOBJEKT**

For å belysa problemstillinga har eg valt å studera tre nyare norske verk. Oppgåva er altså ein komparativ studie. Den vesentlege årsaka til dette er at eg ynskjer å formidla noko om breidda som finst i nyare norsk opera. Høvet til å gå i djupna innan eitt verk er dermed valt vekk til fordel for høvet til å samanlikna sentrale strukturar i fleire komposisjonar. Gjennom ein komparativ studie oppstår høvet til å oppfatta og omtala fleire forteljingsstrategiar. Samanlikninga vil gje høve til å undersøkje om ein og same forteljarmåten kan nyttast ulikt eller om ein bestemt forteljarmåte kan gje ulike resultat. Samanlikninga gjev òg høve til ein diskusjon vedkomande bruken av musikalske verkemiddel i tråd med Kerman sine teoriar. Eg har valt tre, og ikkje fleire komposisjonar sidan eg meiner at tre verk vil gje eit overkomeleg materialtilfang sett i høve til det komplekse uttrykket som opera er, samstundes som eg meiner at tre komposisjonar

i denne sammenhengen vil gje eit tilstrekkeleg grunnlag for å peika på noko av den estetiske breidda innan feltet.

Det er mange måtar å gjennomføra eit kvalitativt utval på. Musikkforskar Lawrence Kramer refererer i *Opera and Modern Culture* til filosofien sitt omgrep «best examples» som utgangspunkt for valet sitt av studieobjekt. Eit beste eksempel kan innan filosofien forklarast som ein slags prototyp meir enn ein definisjon. Når nokon vert spurde om å nemna ein fugl vil svært mange av dei seia «raudstrupe», medan færre vil svara «struts» eller «pelikan» (Kramer 2004, 3). Når Kramer ynskjer å studera opera og modernitet, vel han å nytta seg av denne måten å tenkja på. Han vel dei verka som han meiner i størst grad kan bidra med gode døme – og for den del stadfestingar – av den problemstillinga han er ute etter å belysa. Operaene han vel, av Wagner og Strauss, er operaer som mange menneske vil ha eit tilhøve til. Dei studerte verka vert prototypen hans.

I studiar av nyare verk vert omgrepet «best examples» som utvalskriterium noko meir problematisk. Færre moderne operaer fell inn under eit internasjonalt standardrepertoar. «Operahistoria» frå det 20. hundreåret er prega av den same pluralismen som dei musikalske uttrykka gjennom hundreåret elles, og nye komposisjonar har ein tendens til å bli framført einast ved eitt tilfelle.<sup>14</sup> Dermed vert det mindre sannsynleg å finna operaer som mange menneske vil ha eit tilhøve til. Komposisjonane eg har valt er med andre ord ikkje dei best kjende av nye norske operaer. Med mogleg unntak av Gisle Kverndokk sin opera *Jorden rundt på 80 dagar* (2008/2010), som fekk offentleg merksemd av praktiske årsaker, er det min påstand at det ikkje finst nokon best kjende norsk opera tilkomen etter år 2000.<sup>15</sup> Eg meiner likevel det er mogleg å omtala komposisjonane eg har valt som mine beste eksempel, i det dei i hovudsak er plukka ut med tanke på at dei i så stor grad som mogleg skal kunna gje svar på problemstillinga eg vil belysa.

Som nemnt finst det eit tilfang av ny norsk opera (samt andre musikkdramatiske verk), meir enn 60 verk er skrivne etter 1990.<sup>16</sup> Verka som er studerte i denne oppgåva er valde ut etter ei kvalitativ vurdering; på grunnlag av eigenskapar dei har. Til grunn for dette utvalet har eg sett fire kriterium. Det første og avgjerande kriteriet er at

---

<sup>14</sup> Jfr Temperley si framstilling av moderne opera i Arnold, Denis, et al. 2010.

<sup>15</sup> *Jorden rundt på 80 dagar* skulle ha vore den framsyninga som opna det nye operahuset i Bjørvika i 2008, men måtte av tekniske årsaker utsetjast til sesongen 2009/10. Då det endeleg sto på speleplanen vart fleire av førestillingane avlyste grunna streik.

<sup>16</sup> Dette talet er basert på Risa 2005 si liste. Etter det eg kjenner til, føreligg det pr 2010 inga endeleg oversikt over alle nye norske operaer eller musikkdramatiske verk.

komposisjonane er skrivne etter år 2000. Eg har ynskt å omtala komposisjonar som ligg så nærmt mi eiga tid som mogleg, for å kunna ta del i ein diskurs om det som rører seg i det norske musikklivet no. Sidan eg har ynskt å skissera ei breidde og ulike val av forteljemåtar, er eit neste sentralt kriterium at verka estetisk sett er ulike, både kva gjeld form, format og tematikk. Eg har medvite leita etter komposisjonar som har ulike dramaturgiske inngangar, der forteljarmåten i første omgang opplevast ulikt. Eit tredje kriterium gjeld komponistane. Eg har ynskt å skriva om komponistar som har uttalte meiningar om forma og som har arbeidd med musikkdramatikk også før eller etter det aktuelle studerte stykket. Eit siste, men viktig kriterium, er at verka er tilgjengelege både i partitur, lyd og bilete.

Ut frå desse kriteria har eg valt følgjande tre operaer som mine beste eksempel:

- *Den fjerde nattevakt* av Gisle Kverndokk / Ivar Tindberg (2004)
- *Ophelias: Death by Water Singing* (heretter forkorta til *Ophelia*) av Henrik Hellstenius / Cecilie Løveid (2005)
- *No Title Performance and Sparkling Water* (heretter forkorta til *No Title*) av Maja Ratkje / Plinio Bachmann (2003).

Dei tre komposisjonane byr på heilt ulike estetiske utgangspunkt, og eg har opplevd dei klanglege resultatane og inngangen til det formmessige i dei første møta med verka svært ulikt. Eg meiner altså at dei tre operaene kan vera representative for ei estetisk breidde. Likeins syner dei skilnader kva gjeld praktiske føresetnader. Komposisjonane har ulike tingarar, framføringssituasjonar og rammetilhøve. Besetningane er ulike og komposisjonane likeins i tidsomfang. Til sist er det tekstlege materialet som er lagt til grunn for librettoane svært ulike. Librettoane tek utgangspunkt i høvesvis ein norsk kanonisert roman frå tidleg 1900-tal, eit Shakespeare-skodespel datert til kring år 1600 og ganske ukjende gnostiske tekstar som kan sporast attende til det fjerde hundreåret. Dei aktuelle komponistane er etablerte i det norske komponistmiljøet. Dei har alle arbeidd med ulike former for musikkdramatikk, både før og etter arbeidet med verka som her er analyserte. Dei har uttalt seg offentleg om operaforma og om utviklinga av den. Eg har hatt tilgang til den dokumentasjonen eg har hatt bruk for både pr partitur, CD og DVD, og komponistane har vore tilgjengelege for intervju.

Dei tre operaene eg har enda opp med er imidlertid ikkje dei einaste aktuelle komposisjonar for å belysa problemstillinga. Gjennom perioden eg har arbeidd med denne oppgåva, har eg sett mykje annan nyskriven norsk opera. Forutan verka eg studerer, gjeld dette *Dead Beat Escapement* av Cecilie Ore / Bibbi Moslet, *Rebecca* av Glenn Erik Haugland / Rolf Norsen og *Melancholia* av Georg Friedrich Haas / Jon

Fosse, samt lanseringa av Trond Reinholdtsens *Den Norske Opra* (sic), som ikkje er eit verk, men eit konseptuelt operahus der Reinholdtsen sjølv står for alle husets roller.<sup>17</sup> Med eit mogleg unntak av det siste, har menneske i meir eller mindre intense situasjonar vore skildra inngåande også her, frå dødsdømde fangar som får velja menyen for sitt siste måltid i *Dead Beat Escapement* til inngåande skildringar av valdtekt i *Rebecca*. Soleis kunne både desse og andre norske operaer fungert som relevante studieobjekt for problemstillinga.

Når eg så har enda opp med *Den fjerde nattevakt*, *Ophelia* og *No Title* som mine beste eksemplar, ligg det til sist subjektive årsaker til grunn. Dei utvalde verka fascinerer meg kvar på sine vis. Trass i at dei estetiske tilnærmingane til komponistane er ulike og at historiene som vert skildra kjem frå eit breitt spekter av litteraturen, har eg i desse komposisjonane sett eit møte mellom myter og modernitet som eg opplever tiltalende, samt ei vilje til musikalsk forteljing som har skapt ei nyfikne ovanfor komposisjonane.

I det følgjande gjev eg ein kort presentasjon av komponistar, verk og synopsis.<sup>18</sup>

### **Den fjerde nattevakt**

Gisle Kverndokk (\*1967) studerte komposisjon med Olav Anton Thommessen, Lasse Thoresen og Alfred Janson ved Noregs musikkhøgskule der han fullførte diplom-eksamen i 1994. Han har òg studert komposisjon med John Corigliano og David Diamond ved The Julliard School of Music i New York. Interesse for opera viste seg tidleg i den kompositoriske verksemda hans, og allereie 15 år gamal skreiv han sin første opera, ein radioopera tinga av NRK. Ved Noregs musikkhøgskule fekk han seinare, i 1990, presentert sin første fullstendige opera, *Falketårnet*. Kverndokk har skrive familieoperaene *Georgs magiske medisin* (1995) og *Jorden rundt på 80 dager*, sistnemnte urframført ved Den Norske Opera & Ballett i 2010. Kverndokk står elles bak ei rekkje musikalar og andre musikkdramatiske verk, fleire av desse komposisjonane har vore hyppig framført i Tyskland. Kverndokk har òg dirigert ei monaleg

---

<sup>17</sup> Eg har òg sett ein del moderne opera internasjonalt, noko som har gjeve relieff til den utviklinga eg har kunna følgt i Noreg. Mellom desse er operaene *Wüstenbuch* av Beat Furrer (urframført i Basel mars 2010), *The Jungle Within* av Marcelo Toledo og *Aura* av José-María Sánchez-Verdu (begge framført under Ultraschall i Berlin, januar 2010) og *The Minotaur* av Harrison Birthwistle (urframført i London våren 2008).

<sup>18</sup> På grunn av oppgåva sitt siktemål er librettistane gjevne lite merksemd i denne oppgåva. Einast i dei tilfella der eg meiner librettisten sin bakgrunn har hatt vesentleg påverknad på komponisten sitt arbeid, gjev eg korte forklaringar av dette. Slike introduksjonar vil finna stad i del II. Komponistbiografiane er baserte på MIC Norsk musikkinformasjon sitt bransjeregister og komponistane sine eigne heimesider.



mengd musikkdramatiske komposisjonar. I 1994 assisterte han den musikalske leiinga av workshopen «20th Century Opera and Song» ved The Banff Centre in Canada. I 1995 var han musikalsk leiar for operakompaniet «Current Sound OPERAtions i Vancouver, og laga i samarbeid med ensemblet det eksperimentelle musikkdramatiske stykket *Bedlam Voices*.

Operaen *Den fjerde nattevakt* vart urframført ved Den Norske Opera 5. november 2005.<sup>19</sup> Librettoen er basert på Johan Falkberget (1879-1967) sin roman frå 1923 med same namn. Verket er ein heilaftan, i tre akter, for stort orkester, 25 solistar, derav fem hovudroller, og kor. Mellom komposisjonane i denne oppgåva er denne den mest omfattande, både kva gjeld durata og mengda medverkande, deriblant storleik på orkester og kor.<sup>20</sup>

Handlinga i *Den fjerde nattevakt* finn stad i bergstaden Røros, tidleg på 1800-talet. Den pietistiske presten Benjamin kjem med kone og barn til Røros. Presten har høge visjonar for kva han kan utretta i bygda, og kona Kathrine drøymmer om at han skal bli biskop. Eitt av dei første oppdraga hans som prest er brurvigsla av Gunhild Bonde og David Finne. Bryllaupet er uynskt av Gunhild, men Benjamin insisterer på at trulovinga skal haldast, og det ulukkelege ekteskapet vert inngått. Benjamin forelskar seg snart i Gunhild. Dei innleiar eit forhold i løynd, og snart går sladderer i bygda. Begge er plaga av dårleg samvit; Gunhild er ulukkeleg på vegne av David som alltid har ønskt henne vel og gjort sitt beste for at dei skal få det godt saman, medan Benjamin like mykje er plaga av utruskapen sin grunna prestegjeringa. Gunhild bestemmer seg for at forholdet må ta ein ende, men skaden er alt skjedd. Den godtruande David er gjort merksam på at kona har gått bak ryggen på han. Sjalus og fortvila tek han sitt eige liv. Kathrine, som heile tida har lengta til ein varmare stad, har i utgangspunktet eit svakt hjarta. For henne er det først og fremst dei mange avvisningane frå Benjamin, den vonde mistanken, som er øydeleggjande. Før ho døyr spør ho Benjamin om han nokon gong elska henne. Dette kan ikkje Benjamin stadfesta; og samvitet hans vert endå vondare. Benjamin reagerer på dødsfallet med å grava seg ned i arbeid. Gunhild lever òg med angeren sin. Lenge lever dei åtskilde, men som gamle møtest dei att. Dei har aldri slutta elska kvarandre, og dei gifter seg på Benjamin sitt dødsleie.

---

<sup>19</sup> Det offisielle namnet på institusjonen er frå 2008 Den Norske Opera & Ballett.

<sup>20</sup> Oppsetjinga eg har studert varer i 2,5 timar.

## **Ophelias: Death by Water Singing**

Henrik Hellstenius (\*1963) er utdanna ved Universitetet i Oslo (1984) og Noregs musikkhøgskule med Lasse Thoresen som lærar. Frå 1992-93 studerte han komposisjon, analyse og instrumentasjon med komponisten Gérard Grisey ved Conservatoire Supérieur i Paris, og har i tillegg gjennomført studium i computerstøtta komposisjon ved IRCAM. Musikkdramatikk har vore ein viktig del av produksjonen til Hellstenius, gjerne i samarbeid med dramatikarar som Axel Hellstenius (bror hans), Jon Fosse og Cecilie Løveid. Vidare har Hellstenius vore ein aktiv pådrivar for ein meir dramaturgisk tankegang i konsertsituasjonen. Mellom anna kuratererte han ein konsert for Kringkastingsorkestret under Ultimafestivalen i 2007. Gjennom ulike verkemiddel, som plasseringa av orkestret på ei teaterscene, freista han å syna korleis opplevinga av musikken i rommet står sentralt. I dei seinare åra har Hellstenius arbeidd med personlege røynsler i musikken, mellom anna ved å komponera inn si eiga stemme, eller ved å skriva inn tekstar om emne som engasjerer han. Hellstenius har vore aktiv i debattar kring musikk generelt og kring opera spesielt. I løpet av arbeidsperioden med denne oppgåva har han fått publisert fleire avisinnlegg<sup>21</sup>, representert norske komponistar ved ein debatt i Den Norske Opera & Ballett og skrive musikk til andre halvdelene av balletten «Et moderne Sted», urframført i Bjørvika i 2008. Hans første opera, *SERA*, vart urframført ved Ultimafestivalen i 1999.

*Ophelias: Death by Water Singing* er Hellstenius sin andre opera. Verket vart tvinga av Opera Vest, som i samarbeid med Cikada var ansvarlege for uroppføringa i Sandnes 23. september 2005. Ytterlegare framsyningar fann stad i Oslo under Ultima i oktober det same året. Stykket har sidan vore framført i Tyskland og i Polen, og er dermed det einaste av desse verka som har vore framført i meir enn ein produksjon, samt utanfor landets grenser. Operaen består av 14 scener.<sup>22</sup> Besetninga — fløyte, klarinett, slagverk, piano, fiolin, bratsj og kontrabass, fem kvinnelege solistar og ein mannleg solist — tilseier at stykket kan omtalast som ein kammeropera. I oppsetjinga eg har hatt tilgang til, utspelast handlinga gjennom drygt 70 minutt.

Librettoen i *Ophelia* byggjer både på den danske myten og Shakespeare sitt skodespel om Hamlet. Librettisten, Cecilie Løveid, har imidlertid henta ut si eiga forståing av tekstane og i dette verket er det Ophelia si historie som vert fortald.

---

<sup>21</sup> Sjå mellom anna Hellstenius 2009c.

<sup>22</sup> Ein av desse er valfri å framføra. Oppføringa eg har sett består av 13 scener.

Ophelia er prins Hamlet sin utkåra kjærast, men Hamlet sviktar henne og tek livet av far hennar, noko som fører Ophelia inn i ei kjenslemessig krise. Handlinga i verket vert formidla gjennom draumeaktige bilete og kronologien i forteljinga er uklar. Etter ein abstrakt ouverture, byrjar verket med Ophelia si dødsscene. Dernest får me eit tilsløra blikk attende på livet hennar. Gjennom stemningsbileta vert det antyda korleis ho forelskar seg i Hamlet, og korleis ho har ulike forventingar til det å verta dronning. Me møter dei tre skognymfene – ei blanding av ungjenter, hekser og kloke koner – som fører Ophelia og Hamlet saman, samstundes som dei ertar Ophelia for ungdomen hennar. Me møter Gertrude som er alkoholisert og lever i si eiga, destruktive verd. Og me møter ein destruktiv Hamlet som svingar i ein modningsprosess; han er vaksen, men stadig òg eit barn. Framfor alt er det den indre utviklinga av Ophelia sine sinnstemningar som vert portrettert i dette stykket. *Ophelia* er ikkje noko handlingsmetta verk. Operaen kan snarare sjåast som ei framstilling av den nedbrytinga som finn stad i mennesket Ophelia, og som resulterer i hennar undergang.

### **No Title Performance and Sparkling Water**

Maja Solveig Kjelstrup Ratkje (\*1973) er utdanna ved Noregs musikkhøgskule, der ho studerte med Lasse Thoresen, Olav Anton Thommessen og Asbjørn Schaathun. Ratkje har komponert musikk for ei rekkje ulike besetningar, og er oppteken av fleire ulike sjangrar. Ho er kjent som vokal- og støyutøvar, særleg i improvisasjonssamanheng, og har vore medlem av improvisasjonsensemblen SPUNK sidan starten i 1995. Ho har samarbeidd med metalbandet Trinacria og er del av performancetrioen Agrare. Ratkje har komponert, framført og spelt inn musikk til dans, teater, installasjonar, film og litteratur. I 2005 var ho solist i sitt første stykke for orkester, *Concerto for Voice (moods III)*, tinga av Radio France. I 2009 laga ho babyoperaen *Korall Korall* som vart framført ved Den Norske Opera & Ballett og Festspillene i Bergen 2010. Til Ultima 2010 komponerte ho *Crepuscular Hour* for kor og støymusikarar, eit verk som kan sjåast som betecknande for Ratkje si interesse for ulike sjangermøte.

*No Title Performance and Sparkling Water* vart ferdigstilt i 2003 og urframført under Ultimafestivalen same år. Teksten er skriven av den sveitsiske forfattaren Plinio Bachmann, medan den norske regissøren Siw Merethe Mikalsen sto for regien ved framsyninga i 2003. Verket har ei høvesvis lita besetning: dei fire improvisasjonsmusikarane i SPUNK (song/elektronikk, horn, cello og trompet, med varierte utvidingar av instrument), dei tre musikarane i samtidsmusikkensemblet POING

(akkordeon, kontrabass og saksofon), to skodespelarar, ein mannleg songar samt to kvinnelege songarar, derav ein folkesongar. Oppsetjinga av verket eg har hatt til rådvelde varer i underkant av to timar.<sup>23</sup>

Bachmann sin libretto, *On Wombs and Vowels*, er sett saman av sitat frå Nag Hammadi-biblioteket; ei samling skrifter daterte til det fjerde hundreåret, med gnostisk innhald. I første akt vitnar me skapingsforteljinga i den gnostiske mytologien. Gudinna Sophia føder den blinde og sjalu guden Yaltabaoth og dernest hans kontrast, den lyse skapnaden Eve. Yaltabaoth deler landet sitt i tolv delar og set mørke englar, Archons, til å herska over kvar del. I fellesskap skapar dei tolv englane den perfekte mannen, Adam. Men dei lukkast ikkje blåsa liv i menneskekroppen, og det er Eve som gjev Adam liv og sjel. Dei mørke englane hatar Eve for denne livgjevande evna, og dei valdtek henne. Men før valdtekte vert Eve splitta i to. Den fysiske sida av henne, kroppen som er valdteken, vert til rollefiguren Magdalene. Den åndelege sida hennar er frå no av einast ei stemme som talar frå eit tre. Valdtekte av Magdalene sin kropp viser seg imidlertid – i den gnostiske samanhengen – å vera av det gode. Valdtekte gjer henne rein, den frelsar henne og bringer henne attende til lyset.

I verket møter me òg gnostikarane Poet og Clerk, to menneske på leiting etter åndeleg erkjenning. Dei har kvar sin innfallsvinkel til dei gnostiske tekstane. Poet søkjer erkjenning gjennom poetiske tolkingar av teksten, Clerk freistar å systematisera den. Gjennom stykket vekslar fokuset mellom gudeverda og menneskeverda, og etter valdtekte oppnår endelig Poet og Clerk ei erkjenning om frelsa. Dei forstår at sjela, av kvinneleg av natur, må finna plass i ein kropp og verta forulempa før ho kan finna nåde. Etter denne erkjenninga kjem Jesus til menneska og Poet og Clerk vert disiplane hans. Men etterkvart kjem menneska med varsame protestar til det Jesus seier. Dette vert forsterka gjennom sjalusien dei opplever då Jesus syner interesse for Magdalene og ifølgje librettoen har samleie med henne (i operaen er det symbolisert gjennom eit par som dansar tango). Vidare vert Jesus arrestert av dei mørke englane. I den avsluttande scena freistar Poet og Clerk å få innsikt i kunnskapen som Magdalene har fått av Jesus. Magdalene refererer til ytringar som Sophia har komme med. Poet og Clerk uttrykkjer ei tvilande haldning til desse ytringane og let publikum gå ut frå førestillinga med eit hint av skepsis til heile den gnostiske bodskapen.

---

<sup>23</sup> Durata vil variera for alle komposisjonane avhengig av oppsetjinga. Sidan deler av det musikalske uttrykket i *No Title* er improvisert, vil det her vera rom for endå større variasjonar i omfang.

## 2 BAKGRUNN OG TEORI

### EIT OPERAOMGREP SOM VERT DISKUTERT

I dette kapitlet vil eg presentera tankesett kring menneske og narrativ i opera og drama generelt som er vesentlege for denne oppgåva. Eit arbeid som tek føre seg skildringar av menneske i *moderne opera*<sup>24</sup> innbyr imidlertid til refleksjonar kring definisjonen av opera, sidan omgrepet i 2010 ikkje verkar vera eintydig bestemt. Før eg skisserer det teoretiske grunnlaget for oppgåva vil eg derfor presisera kva eg meiner med omgrepet opera i denne samanhengen.

#### Opera: Ein definisjon

Doing the history «of» a form is something that the nineteenth century, that evolution-oriented time, could undertake with confidence but that nobody can today without considerable scepticism (Lindenberger 1998, 5).

Omgrepet opera kan daterast attende til det tidlege 1600-talet,<sup>25</sup> og det har hatt ulike tydingar gjennom tidene. Opera er ein sjanger der dei formmessige og dramaturgiske verkemidla har vore i ei konstant utvikling. For ei oppgåve av dette formatet kan ein historisk gjennomgang av kunstnarleg praksis verta for omfattande og lite presis. Som Herbert Lindenberger påpeikar, vil ein slik gjennomgang òg kunna by på utfordringar.<sup>26</sup>

Eg ser det soleis ikkje som mandatet mitt å teikna eit riss av historia til operaen i denne oppgåva, men eg ynskjer å tydeleggjera den nokså opne haldninga eg har til omgrepet, sidan operaomgrepet i dag vert diskutert. Dette gjeld òg for verka eg studerer i oppgåva. Etter urframføringa av *No Title* diskuterte kritikarane kor vidt verket kan omtalast som opera eller ikkje.<sup>27</sup> Det finst to andre masteroppgåver som inkluderer verket, og begge grip fatt i sjangerproblematikken. Fønnelep samanfattar diskusjonen og stiller verket opp mot andre musikkdramatiske sjangrar, som performance og kabaret (Fønnelep 2007, 111). Lange argumenterer for at dette verket ikkje spring ut av

---

<sup>24</sup> Eg nyttar omgrepet moderne slik det er definert i norsk ordbok: «som høyrer til det nyaste på sitt område/som høyrer til den nyaste tida» (Samlaget 2010).

<sup>25</sup> Monteverdi sitt verk *Orfeo* (1607) er rekna som den første betydingsfulle opera me kjenner til. Komponistar som Caccini og Peri var andre tidlege operakomponistar. Bidraga deira til operaforma er daterte før *Orfeo*.

<sup>26</sup> Herbert Lindenberger er professor i komparativ litteratur, men har òg arbeidd med opera, då særleg med tekstlege utgangspunkt i opera.

<sup>27</sup> Jfr Andersson (2003), Borchgrevink (2003a), Borchgrevink (2003b), Dahl (2003) Frounberg (2003), Haugland (2003a), Haugland (2003b), Heggstad (2003), Kvalbein (2003), Ålvik (2004).

operatradisjonen, men at det i staden er døme på nytt musikkteater (Lange 2006, 30). Òg i høve Hellstenius sin første opera, *Sera*, som på fleire plan kan seiast å vera eit mindre eksperimentelt verk enn *Ophelia*,<sup>28</sup> vart det stilt spørsmål om verket tilhøyrer sjangeren.<sup>29</sup>

Eg har i denne oppgåva valt å sjå omgrepet opera på ein måte som gjer at alle dei studerte verka fell inn under sjangeromgrepet. Eit slikt syn kan sjåast i samanheng med fleire opne definisjonar av opera i større oppslagsverk. I Grove Music Online gjev Howard Brown ein enkel inngang: «Most narrowly conceived, the word ‘opera’ signifies a drama in which the actors sing throughout».<sup>30</sup> Han påpeikar straks etter det store mangfaldet innan sjangeren:

There are, however, so many exceptions among the operatic works of the West — so many works popularly called operas in which some parts are spoken or mimed — that the word should be more generically defined as a drama in which the actors sing some or all of their parts (Brown 2009).

Ein annan definisjon, gjort av Sune Hofsten, plasserer operaomgrepet slik:

I opera settes dramatiske, poetiske, musikalske og plastiske uttrykksmidler sammen til en helhet, der de opptredende for det meste synger sine partier, og der kor, dans og instrumentalmusikk ofte inngår som en integrert del. Scenesettelsen (regi, scenebilder, lyssetting, kostymer osv.) er viktig for operaverkets sceniske karakter. Samvirket mellom de forskjellige uttrykksmidlene medfører at hvert enkelt element i operaen fungerer under andre betingelser enn om de stod alene — derfor oppleves denne kunstarten ofte i flere dimensjoner samtidig. Det settes andre krav til en operalibretto enn til en skuespilltekst, på samme måte som musikk forbundet med et delvis verbalt fremstilt hendelsesforløp følger andre lover enn selvstendig instrumentalmusikk osv. I de fleste tilfeller baseres opera på ett av de to grunnprinsipper: a) den ytre handling går parallelt med musikkens dramatiske utvikling, b) et hurtig handlingsforløp utvikles resitativisk med musikalske hvilepunkter i arier, ensembler, kor, dans osv. (Hofsten 1980, 226).

Opera kan altså definerast som eit musikalsk drama, der songarane syng storparten av teksten, og forma er ein hybrid der fleire kunstnarlege uttrykk inngår samtidig, med musikk og tekst som dei mest sentrale. Ifølgje ein slik definisjon vil iscenesetjinga vera viktig, men det er ikkje definert i kva grad verket skal setjast i scene. Det er ingen krav til mengda av regi eller koreografi, kostyme eller lyssetjing. Definisjonen seier heller ikkje noko om *kva type* drama det er snakk om. Den spesifiserer ikkje om det er særlege krav til det tekstlege uttrykket, til dømes mengda

---

<sup>28</sup> Mellom anna finn handlinga stad i kronologisk rekkefølge, noko som ikkje er tilfellet i *Ophelias*. Sjå òg Skancke-Knutsen (2001).

<sup>29</sup> Wikshåland 2000, 16-20.

<sup>30</sup> Alt ved denne første setninga i definisjonen kjem det til syne at omgrepet er vanskeleg å femna. Inn under ein slik definisjon ville til dømes operaen *Tryllefloyten* fella utanfor, sidan aktørane har noko talt dialog, medan musikalen *Les Misérables* er innanfor, sidan det i dette verket kontinuerleg vert sunge.

av tekst, om det vert kravd ein fortløpande historie, om librettoen kan vera basert på litteratur eller om den må skrivast om. Det er ingen krav kva gjeld besetning eller lengde, og det finst inga fordring om at verka må byggjast opp gjennom «operatiske» former som ariar og resitativ for å oppfylle sjangerkravet. Definisjonen seier til sist ingenting om *korleis* det vokale skal utførast. Operaomgrepet omfattar eit mangfald av verk, noko som kjem fram òg gjennom andre definisjonar av opera.<sup>31</sup> Det er denne opne inngangen til sjangeren eg held meg til i denne samanhengen.

## Opera i praksis

Trass det store uttrykksregistret innan forma vil ein finna spaningsmoment knytt til opera som omgrep. To av dei tre komponistane som er representerte med verk i denne oppgåva har ytra sterke ynske om å gje rom for nyskaping innan forma.<sup>32</sup> Det uttalte ynsket deira om å skapa verk som ikkje automatisk rettar seg etter konvensjonen, kjem tydeleg til uttrykk på ulike formelle plan. Me skal sjå at Ratkje i *No Title* held seg unna termar som arie og resitativ, jamvel om ho nyttar det meir tradisjonelt plasserte ouverture om opninga av verket. Ho ynskjer å plassera instrumentalistane på scena og gjera dei til aktørar i skodespelet i større grad enn i konvensjonell opera. I programheftet som vart utdelt ved urframføringa, presenterte ho som bakgrunn for arbeidet eit ynske om «å lage en opera som tar et oppgjør med den tradisjonelle, narrative formen og rollehierarkiet, innebefattet den vanlige delinga mellom orkester og andre aktører på scenen» (Ratkje 2003).<sup>33</sup> Hellstenius presenterer òg som utgangspunkt for arbeidet sitt ei bekymring for at opera kan verta «representasjonskunst», kunst som berre gjentek konvensjonen. I omtalen til *Ophelia* gjev Hellstenius uttrykk for ei tru på at den operatiske opplevinga vert sterkare dersom verkemidla i opera til ein viss grad får framstå uavhengige av kvarandre, så syntesen av meining oppstår hjå dei som ser og lyttar (Hellstenius 2009b).

Ei slik spaning mellom den tradisjonelle forma og ynsket om nyskaping, kan ein òg sjå i eit internasjonalt perspektiv. Som nemnt i innleiinga finn ein at komponistar i

---

<sup>31</sup> Mellom anna har eg funne definisjonar i The New Harvard Dictionary of Music (1986) og The New Encyclopædia Britannica (1975, 578-593). I Oxford Music Online vert opera definert slik: «A reasonable definition separating opera from other forms is that it is a work intended to be staged, in which singing plays a dominant part in portraying the actions and emotions of the characters» (Arnold, Denis et al., 2010).

<sup>32</sup> Ratkje 2003, Hellstenius 2009c.

<sup>33</sup> Når Ratkje snakkar om «den vanlige delinga» her, refererer ho til orkestermusikarane sin tradisjonelle plass i orkestergrava.

det 20. hundreåret har uttrykt skepsis til å arbeida innan forma, gjerne med grunn-  
gjevnad i ei oppfatting av at opera er ei konservativ form.<sup>34</sup> Eitt døme er komponisten  
Györgi Ligeti, som skal ha uttalt før han komponerte *Le Grand Macabre*: «I cannot,  
will not compose a traditional «opera»; for me the operatic genre is irrelevant today —  
it belongs to a historical period utterly different from the present compositional  
situation (Griffiths 2002, 171).<sup>35</sup> Eit anna døme kjem til syne hjå musikkhistorikaren  
Richard Taruskin i ein omtale av Benjamin Britten. Her vert Britten framstilt som den  
einaste av komponistane i det 20. hundreåret som kan kalla seg spesialist på opera. Men  
Taruskin nemner òg at Britten såg seg sjølv og dette arbeidet som ein anakronisme  
(Taruskin 2005, 224).<sup>36</sup> Når det kjem til statusen til moderne opera, viser ein i Oxford  
Music Online til manglande popularitet kring nye verk. I det generelle kapitlet 'Opera'  
handsamar ein utviklinga av operaforma sidan 1600-talet, med særdrag og kjende  
døme. Under delkapitlet *Opera Today* finn ein ingen tilsvarande gjennomgang. Snarare  
peikar artikkelforfattaren Nicholas Temperley på at det sidan avantgarden sitt inntog  
ikkje finst verk som har oppnådd kanonisk suksess.

The last opera to become established (that is, to be produced at several major opera houses  
over a period of years) was probably Tippett's *King Priam* (1962). This is an extraordinary  
contrast to the situation in, say, the late 19th century. It is possible, however, that some more  
recent operas are 'established' in the minds of a small but dedicated population of listeners  
to CD recordings (Arnold, Denis et al. 2010).

Temperley forklarar denne stoda med at musikkhistoria ikkje handlar om kva  
komponistar gjer, men om kva publikum aksepterer.<sup>37</sup> Musikkhistorikaren Paul  
Griffiths gjev ei liknande forklaring når han skildrar korleis operaforma meir enn andre  
«institusjonelt baserte musikkformer» som orkester- og klavermusikk, har vore sterkt  
knytt til tradisjonen. Griffiths utdjupar dette tilhøvet ved å peika på det komplekse  
samspelet mellom operaen sin storleik – det kostbare produksjonsapparatet som er  
sårbart for eksperiment – og operaforma si tradisjonelle tilknytning til ein borgarskap  
med konforme haldningar (Griffiths 2002, 171-172).

---

<sup>34</sup> Salzman og Desi fører ei slik haldning lenger attende i tid. Dei peikar på at også Wagner unngjekk  
omgrepet opera, sidan han assosierte operaforma med italienske, og altså gamalmodige ideal (Salzman  
og Desi 2008, 4).

<sup>35</sup> Likeeins uttalte den finske komponisten Kaija Saariaho tidleg på 1980-talet at ho ville aldri skriva  
korkje symfoniar eller operaer (Hautsalo:2005). Pierre Boulez meinte i si tid at operahusa burde brennast  
(Clements 2008). Det kan leggjast til at både Ligeti og Saariaho enda opp med å komponera operaer som  
held seg tett til konvensjonen med tanke på det aristoteliske narrative i verka.

<sup>36</sup> Taruskin siterer her frå Humphrey Carpenters *Benjamin Britten, A Biography* (New York: Scribners,  
1992). Britten er i samtale med kollegaen Michael Tippett.

<sup>37</sup> Arnold, Denis, et al. 2010.



Desse resonnementa leier mot ein definisjon av opera der operaomgrepet einast omfattar det som går føre seg i operahuset. Når komponistar ser forma som irrelevant for eksperiment eller nyskaping, kan dette altså ha samanheng med forventningane om kva opera skal vera ut frå det ei kunstnarleg leiing set opp i dei etablerte operahusa. Dette spaningstilhøvet vil eg forlata i den vidare gjennomgangen. Perspektivet er likevel gitt: Det er i eit slikt klima at dei tre komposisjonane eg har studert har komme til. Berre eitt av dei analyserte verka, *Den fjerde nattevakt*, har vore oppført av det nasjonale operakompaniet.

## **OPERA I TEORIEN**

Eg har så langt sett på operaomgrepet overordna i riss av fortid og notid. Det føregåande spørsmålet gjev moglegvis ein indikasjon på *kvifor* komponistane gjer som dei gjer, men ikkje eit svar på *kva* eller *korleis*. I det følgjande ynskjer eg å presentera dei teoriane kring opera og musikalsk narrasjon som eg nyttar i oppgåva, for igjen å kunna seia noko om korleis dei utvalde komponistane skildrar menneske i opera.

Som nemnt har teoriane til Joseph Kerman ein sentral posisjon i oppgåva av di han i arbeidet sitt så klårt fokuserer på komponisten som forteljar. Dernest har teatervitaren Janek Szatkowski (1993) fått plass. Forsøket hans på å skjematisk ulike tilnærmingar til den dramatiske forma i moderne tid opnar for å sjå dramaet som noko meir enn eit aristotelisk oppbygd narrativ, noko eg meiner er relevant i ein studie av nyare opera. Vidare presenterer eg sentrale tankar og omgrep i den semiotiske tradisjonen. Dette fordi somme av dei omgrepa eg nyttar for å identifisera komponistane sitt arbeid har utspringet sitt nettopp i ein semiotisk tenkjemåte. Til sist let eg musikkvitaren Carolyn Abbate bidra med perspektivet ho har på opera og musikalsk forteljing. I likskap med Kerman vektlegg ho musikken som eit svært sentralt element i opera. Men Abbate (1991) presenterer òg, på same tid, eit meir nyansert bilete av operaen sine komplekse forteljarstemmer, samt ein tvil om musikken som gjennomgåande narrativ.

### **Opera som musikalsk forteljing: Kerman sitt perspektiv**

Før eg introduserer Kerman sine idear, bør det nemnast at han i *Opera as Drama* ikkje nyttar eller presenterer nokon metode. Oppmodinga hans om å sjå opera som drama og komponisten som dramatikar er ikkje meir bastant enn dette, og Kerman oppmodar

forskarar til ein subjektiv inngang til stykka (1988, 3). Når eg i det følgjande presenterer Kerman sine idear om dei funksjonar som musikken kan ha i opera, er dette hans eiga oppsummering. Den kan sjåast som det næraste han kjem nokon metodisk tankegang kring forma.

Ifølgje Kerman er det særleg på tre prinsipielle område at musikken bidrar til eit drama. Mest opplagt er musikken si rolle når det kjem til å karakterisera dei medverkande personane. Musikken gjev liv til ein karakter, hevdar Kerman. Med musikalske verkemiddel kan ein gje karakterane fleire nyansar enn dei som er skildra i librettoen. Mellom anna kan ein gje informasjon om karakteren sine kjensler ut over den konkrete handlinga som dei utfører, og ein kan skildra endringar hjå karakterane same om desse er uttalte gjennom det tekstlege materialet eller ikkje (1988, 215). Kerman framhevar Verdi som det fremste dømet på ein komponist som lukkast med å teikna distinkte bilete av karakterane sine. Men også Wagner sine idear om musikk i ein dramatisk samanheng er sentrale for Kerman. Wagner freista å følgja og utvikla karakterane sine ved hjelp av eit bestemt musikalsk materiale; leiemotivet. Kerman peikar mellom anna på korleis Wagner gjennom bruken av leiemotiv i *Tristan og Isolde* skildrar Tristan si utvikling i tredje akt gjennom ein stor, symmetrisk dobbel syklus. Akta opnar med at Tristan søv, og i draumen sin har han flykta frå røynda. I den første syklusen minner leiemotiva Tristan om situasjonen han faktisk står i; han er såra etter at kjærleiken mellom han og Isolde er oppdaga. Derneft får leiemotiva Tristan til å innsjå forbanninga i situasjonen. Leiemotiva presiserer eit tilbakefall og ei nedbryting. Dei antyder så ei forventning: Tristan får vita at Isolde når ho kjem med skipet kan redde han. Så byrjar syklusen på nytt. Gjetaren sin sørgmodige melodi opnar for minna om situasjonen til Tristan, men no ser Tristan lenger attende i tid, til barndomen sin. Tristan forstår at han òg er ansvarleg for hendingane som er utspelte og denne erkjenninga gjev han eit nytt tilbakefall, før forventinga om det komande igjen tek overhand. Forventinga i dette tilfellet er endå sterkare. Skipet med Isolde kjem, og han døyr i det han uttalar namnet hennar (ibid. 165-168). Gjennom leiemotiva som stadig vert repeterte, men som i tråd med situasjonen òg stadig endrar seg, vert lyttaren heile tida konfrontert med fortida, hevdar Kerman. Denne same fortida er stadig open for nye tolkingar gjennom utviklinga av leiemotivet. Det som har skjedd får soleis ein ny dimensjon (ibid. 225).

Det andre området der musikken bidrar, er knytt til handlinga, og dermed òg til menneska. Sidan musikk, i likskap med handling, eksisterer i tid og uttrykkjer seg

gjennom tid, er musikk særleg eigna til å vektlegga handlingar. Ei vektlegging kan til dømes finna stad gjennom ei musikalsk utbrodering. I motsett fall kan ei handling bli neglisjert og gjort ubetydeleg ved at den i det musikalske rommet ikkje er gjeve nemneverdig tid.

Det tredje og siste avgjerande nivået er det stemningsskapande elementet som musikken kan tilføra. Særlege verkemiddel kan framkalla bestemte assosiasjonar, etablera ei bestemt verd eller eit bestemt område der særlege typar av menneskeleg tanke, kjensle og handling er moglege. Musikken sine høve i opera handlar, ifølgje Kerman, om å framheva karakterar og forsterka handling og stemning. Men musikken kan òg fungera motsett, dersom komponisten let den stå i eit negativt tilhøve til teksten. Med det kan ein gjennom musikalske verkemiddel skapa endringar eller paradoks til meininga i stykket (ibid. 214-215).

### **Opera som drama: Szatkowski sine modellar**

Som eg har nemnt studerer Kerman i *Opera as Drama* eldre verk som alle er bygde opp etter eit aristotelisk forteljarprinsipp. Som ein påle for teoriane hans står den føresetnaden at musikken og dramaet ynskjer å fortelja ei historie. Dette er ikkje umiddelbart siktemålet for moderne verk. Innleiingsvis presenterte eg som eitt av oppgåva sine delmål eit ynske om å belysa kor vidt komponistane er inspirerte av utviklinga mot fleire former for forteljning i teateret eller om dei innrettar seg mot den aristoteliske forma for forteljning. Eg har òg nemnt somme forsøk på å utfordra tradisjonelle mønster i det postmoderne teateret (jfr Gladsø et al. 2005). Men også før det postmoderne teateret kom på banen vil ein finna tilnærmingar til dramatisering som skil seg frå den aristoteliske.

Teatervitaren Szatkowski freistar å femna somme av desse tilnærmingane når han deler «det sceniske universet» inn i fire dramaturgiske hovudformer: dramatisk-, episk-, simultan- og metafiksjonell form (Szatkowski 1993, 126).<sup>38</sup> Det finst i dag fleire inngangar enn dei Szatkowski skisserer.<sup>39</sup> Gladsø et al. hevdar jamvel at ein etter

---

<sup>38</sup> Szatkowski er kjent som ein sentral person for utviklinga av dramaturgistudiet i Norden. Gladsø et al. (2005) plasserer han inn i Århus-tradisjonen, der også akademikaren Peter Szondi med fleire utgjør føregongsfigurar.

<sup>39</sup> Innan teatervitskapen har fleire teatervitarar (jamfør Lehmann 1992) rørt seg vekk frå ein modellbasert tankegang. Desse teatervitarane søkjer heller mot ei identifisering av teateret sine overordna prinsipp. Dette for å femna teateret som praktisert kunstform og ikkje som ei tekstleg form. I tråd med dei avgrensingane som er gitt i oppgåva, samt Szatkowski sine modifiseringar av ein modell som subjektivt bestemt, finn eg teorien relevant som ei generell inngang til eit stort og omfattande felt.

modernismen sin framvekst i teateret ikkje kan sjå til teksten åleine som utgangspunkt for ein dramaturgisk analyse (2005, 120). Dette medfører utfordringar for ei oppgåve der ynskemålet nettopp ikkje er å teikna bilete av framsyningane som heilskap, men å sjå på musikalske verkemiddel åleine. Når eg har valt å nytta Szatkowski si inndeling som eit grunnlag for oppgåva, er ikkje motivasjonen å teikna noka oversikt over alle dramaturgiske former eller å komma fram til endelege tolkingar av det dramatiske uttrykket i framsyningane som heilskap. Meininga er for det første å syna at det eksisterer ein avstand mellom den måten som Kerman omtalar eit operatisk drama på og måten ein karakteriserer eit drama på innan teatervitskapen. Denne avstanden kan antyda eit generelt tradisjonelt tilhøve i operaforma, der det tekstlege uttrykket i form av musikk og libretto kan sjåast mindre fleksibelt og meir avgjerande for det heilskapslege uttrykket enn det som er tilfellet i teateret. I neste omgang meiner eg at eit innblikk i grunnleggjande tenking innan teatervitskapen kan gje eit omgrepsapparat som mogleggjer ei tolking av desse verka i lys av andre premiss enn dei som Kerman stiller. Framstillinga som følgjer, av dei fire dramaturgiske hovudformene, byggjer på Szatkowski sin eigen presentasjon (1993) samt den som er gitt hjå Gladsø et al. (2005).

Inn under omgrepet *det dramatiske teateret* plasserer Szatkowski ein dramaturgi som er konsentrert kring handlinga. Ein finn spaning på handlingsplanet med spørsmål om kva som no vil skje. Forteljinga er kontinuert, framoverretta og psykologisk motivert, plassert i eit her og no. Det dramatiske teatret er avgrensa i tid og rom som ei einskapleg avslutta handling, med ei byrjing, ei midte og ein slutt. Meininga oppstår i eit samlande djupnestrukturerte punkt bak verket som samanfatar heilskapen. Ein søker altså etter heilskap i denne forma. Tilskodaren er til dels passiv innan forma og vert vikla inn i handlinga. Teateret forbrukar tilskodaren sin aktivitet, det suggererer og gjev opplevingar. Denne forma for dramatisk tankegang er stadig dominerande kvantitativt; og det er denne forma me i dag forstår som *aristotelisk dramaturgi*. Døme på stykke som fell inn under den dramatiske forma er den normale spelefilmen, eller kriminalforteljingar, der plottet vert lansert og spaninga sakte, men sikkert vert bygd opp mot eit klimaks og ei avrunding til slutt. Storparten av det kanoniserte operarepertoaret vil òg falla inn under denne forma.

*Det episke teatret* legg vekt på forteljinga sitt *korleis*; me er spente på kva forteljingsmessige verktøy figurane vil nytta seg av for å få fortalt historia vidare. Forteljinga konsentrerer seg om forteljarplanet. Hendingane i det episke teateret vert gjerne lagt fram av ein forteljar, og vert ikkje nødvendigvis utspelte. Framfor å ta føre

seg eit her og no, kan det episke teateret strekkja seg over mange år. Dette teateret kan flytta seg til ei rekkje stader og ha fleire side- og underhandlingar. Forteljinga er montert i fragment og er gjerne politisk motivert. Meininga oppstår i eit overordna punkt som utgjer montasjen sitt inste prinsipp. Det er altså snakk om nok ei heilskapsviljande form. Eit vesensskilje mellom det episke og det dramatiske teatret finn me i haldninga til tilskodaren. I det episke teatret er tilskodaren blitt betraktar, og det er ynskeleg at tilskodaren gjer vurderingar. Teatret presenterer verdsbilete. Det argumenterer, og tilskodarane vert drivne fram mot ei erkjenning. Ei slik utvikling av erkjenning gjennom argument vil ein mellom anna finna hjå dramatikaren Bertolt Brecht. Eit sentralt verkemiddel i Brecht sitt arbeid var det han kalla *Verfremdungseffekten*. Brecht ynskte å gjera publikum merksame på det underlege ved teaterforma gjennom å skapa ein distanse i framsyninga. Dette oppnådde han mellom anna ved å la teatermekanismar som lyskastarar og sceneskift verta tydelege for publikum. Vidare kunne han la musikk og song bryta inn som kommenterande element i handlinga eller situasjonen. Han kunne dessutan la skodespelarane gå ut av rolla si og kommentera sine eigne handlingar, valhøve og moglege konsekvensar av desse handlingane. Eit døme på ein opera som kan sjåast i lys av det episke teateret er nettopp eit stykke av Brecht, laga i samarbeid med komponisten Kurt Weill. I *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930) vert publikum gjeve eit handlingsreferat før kvar scene. Dette bryt med prinsippa om korleis ein skapar spaning innan den aristotelisk tenkte forma. Likeeins strir det musikalske uttrykket ofte mot det tekstlege. Det kan vera satirisk og nøkternt og held gjerne avstand til inderlege emosjonelle skildringar.

*Det simultane teateret* er ei grensesøkjande form, der spaninga kjem frå fortolgingsplanet. I den simultane forma vil ofte fleire budskap, bilete eller fiksjonsunivers finna stad parallelt i framsyninga. Til skilnad frå det dramatiske teateret vil det som skjer i det simultane teateret trekkja i fleire motstridande retningar på ei og same tid. Forteljinga i seg sjølv gjev altså ei viss motstand; det oppstår ikkje noka meining. I denne situasjonen vert ein som tilskodar oppteken av kva meining ein kan tilskriva hendingane. Det vert i stor grad opp til tilskodaren å ta stilling til kva dei ulike strukturane betyr for han eller henne. Det simultane teateret er gjerne knytt til performance-teateret, som kan definerast som teateret sitt svar på den postmoderne samanblandinga av populærkultur, nye medium og ulike kunstnarlege sjantrar (Gladsø et al. 2005, 147). Performanceteateret tek i bruk mange av dei same verkemidla som performance-kunsten, men er meir eksplisitt undersøkjande til teateret sine konvensjonar, fiksjons-

skapning, skodespelarar og rom. Szatkowski etablerer omgrepet *simultant teater* gjennom ein analyse av Artaud sitt drama *Blodsprut*, der tre assosiasjonsrom slåst om plassen utan at dei let seg foreina (ibid. 169). Simultaniteten det vert referert til er altså ikkje den som vert utøvd i teateret til ei kvar tid, der fleire element finn stad på likt. Det ligg implisitt i omgrepet at dei elementa som finn stad parallelt, kvar for seg har sin eigen bodskap, som sett i samanheng ikkje dannar nokon felles heilskap. I forlenginga av gjennomgangen av det simultane teateret omtalar Gladsø et al. òg likestilt og visuell dramaturgi (ibid. 148). Felles for det simultane teateret og for likestilt og visuell dramaturgi er at det innan formene vert eksperimentert med ulike måtar å setja saman teateret sine element. Forfattarane hevdar vidare at desse dramaturgiske tilnærmingane ikkje alltid er enkle å skilja frå kvarandre. Ein regissør som har arbeidd mykje i overgangen mellom simultant teater og visuell dramaturgi er Robert Wilson. Gladsø et al. framhevar i denne samanhengen òg samarbeidet hans med Philip Glass (ibid.). Dermed vert det naturleg å sjå operaen *Einstein on the Beach* (1976) nært knytt til denne kategorien. *Einstein on the Beach* er utvikla av regissør og komponist i lag, og musikken er komponert direkte til scenografien. Operaen framstiller ikkje noka framoverretta historie, og librettoen består av tal, tonenamna i solfege-skalasystemet samt lyrikk. I denne framsyninga kan ein sjå ein dramaturgi som «forholder seg ekstremt nøyaktig til de visuelle og musikalske virkemidlene i en strøm av scenografiske bildeprosjeksjoner, lys, lyd, koreografert bevegelse og uten en tradisjonell fortelling», noko som kjenneteiknar den visuelle dramaturgien (ibid. 148).

*Det metafiksjonelle teateret* er i følge Szatkowski ei form som peikar på seg sjølv som fiksjon. Innan den metafiksjonelle forma peikar ein på danning av meiningar som problematiske, og ein vil gjerne dekonstruera dei utsegnene som peiker på noko som rett eller gale, gjerne i eit samfunnskritisk perspektiv. I det metafiksjonelle teateret er forteljinga ein montasje av fragment og framoverretta element. Innan denne forma kan ein la ironi vera det logiske fundamentet, og ein spelar på tilskodarane si lengsle etter ein heilskap. I det metafiksjonelle teateret er det ikkje nok at det finst eit metanivå. Det at teateret er klar over seg sjølv som fiksjon er ikkje nok til å kunna inngå i denne kategorien. I tillegg trengst ei eller anna form for kritikk av måten me oppfattar røynda på, slik ein gjerne framstiller røynda nettopp som ei forteljing. Ein peikar altså på at all meiningsdanning er problematisk. Gladsø et al. viser til The Wooster Group sine framsyningar som ein representant for det metafiksjonelle teateret. Framsyningane til denne gruppa bryt ned det definitive skiljet mellom person og skodespelar. I teater-

strukturen deira møtast ulike typar tekstar, improvisasjonar, video, lydopptak, spelestilar og sjangrar. Det heile vert utforska scenisk for dernest å verta utforma i ein ny kontekst (ibid. 151). I ein operasamanheng meiner eg det er mogleg å sjå John Cage sine *Europerras 1-5* (1987-91) inn under det metafiksjonelle teateret.<sup>40</sup> I dette verket, som er ei samling av fem operaer, har Cage nytta fragment frå operaer frå det attande og nittande hundreåret, både songlege og instrumentale utdrag. I *Europerras 1 og 2* er også rekvisittar og kostyme henta frå tidlegare produksjonar. Alle aktørane, både instrumentalistar, songarar, dansarar og somme gongar akrobatar, er plasserte på scena etter bestemte prinsipp. Songarane er instruerte om at det dei gjer fysisk ikkje skal ha nokon samanheng med det dei uttrykkjer musikalsk. Dermed forsvinn ideen om at dei gestaltar ein bestemt karakter, og publikum møter songaren som reell songar. Det er inga dramatisk utvikling i operaen, men Cage har laga tolv librettoar for dei to første *Europerras*. Også desse er baserte på fragment frå eldre operalibrettoar. Fragmenta er sette saman etter tilfeldige prinsipp, og teksten er dernest delt ut til publikum. Plottet er altså ikkje i seg sjølv eit strukturerande element, men eit materiale på lik linje med musikk, skodespel og scenografi. I likskap med librettoane er alle elementa i denne operaen organiserte i rekkjer, som igjen er styrt av tilfeldige prinsipp. På denne måten fungerer elementa som simultane handlingar som ikkje dannar nokon meningsfull samanheng. Når eg her argumenterer for at denne operaen høyrer inn under den metafiksjonelle forma, og ikkje under den simultane, er det fordi Cage ved å nytta operasitat, intendert eller ikkje, skapar ein diskurs om sjølv operaforma.<sup>41</sup> Med utdrag frå dei fremste døme på samkunstverket – det totale kunstverket der alle kunstnarlege former nyttast for å formidla ei forteljing – produserer han eit verk som gjer det motsette. I dette ligg det ein opposisjon til måten me ynskjer å framstilla verda på. Det kan sjåast som om Cage med *Europerras 1-5* nettopp gjennom sitata lukkast i å problematisera og utfordra lengsla vår etter mening.

---

<sup>40</sup> Framstillinga av *Europerras* er til dels basert på Stephan Beyst sin introduksjon til verket (Beyst 2005).

<sup>41</sup> Magnus Andersson argumenterer i avhandlinga *Elaborating nothing – John Cage's aesthetics of silence* for at det i *Europerras 1-5* ikkje var opprøret i seg sjølv som var viktig for Cage. Som i arbeidet sitt generelt freista Cage i desse verka å «fri dei lydane som komponistar gjennom meisterverka sine hadde fanga og bunde inn i mønster av mening basert på interne diskursive relasjonar. Men framfor å kalla denne prosessen for ei frigjering, ville Cage ha sagt at han ynskte å visa korleis lydane alltid var og at det dermed ikkje var noko å søkja frigjering frå» (Andersson 2009, 182, mi omsetjing). Andersson peikar vidare på utfordringa som ligg i dette verket: Det er ikkje like enkelt for publikum å lytta til lydane i seg sjølv, som det er å resonnera kring lyden og søkja ei mening i den. Slik eg ser det, er det sannsynleg at publikum, gitt dei tydelege referansane til operarepertoaret, i stor grad vil lytta til sitata som sitat frå operalitteraturen. Trass i at dette ikkje nødvendigvis var Cage sin intensjon, meiner eg altså at det kan gje mening å sjå verket inn under den metafiksjonelle forma.

Gjennom oppgåva kjem eg til å diskutera både librettoen og musikken si plassering i høve til desse modellane, og kor vidt det for enkelte av verka vil trengast andre måtar å skildra musikalske forteljingsstrategiar enn dei som Kerman føreslår. Med modellane presenterte bør det òg nemnast at dei, som alle modellar, representerer ei forenkling av det heilskaplege biletet. Szatkowski sjølv understrekar at modellar ikkje er meint som reiskap til å avdekkja alle strukturar i eit verk. Modellane er generelle abstraksjonar utskilde frå enkelte teaterstykke, gjort i eit forsøk på å fanga *essensielle* strukturar (Szatkowski 1993, 28). Szatkowski argumenter elles for at kvart verk har sin modell, som kjem til i møtet mellom verk og fortolkar. Modellen er i seg arbitrær og flytande. Frå denne synsvinkelen eksisterer det ingen generelle modellar. Modellar er subjektivt konstruerte og opne for stadig ny tolking (ibid. 126).

### **Opera som språk: Ei semiotisk forståing**

Eg har så langt gjeve uttrykk for musikalske forteljemåtar som noko definert eller gitt. Eg har skissert korleis Kerman meiner at musikalske verkemiddel fungerer i opera, men har ikkje endå nærma meg spørsmålet om korleis ein klassifiserer desse verke- midla. Korleis kan eigentleg musikken uttrykkja noko om karakteren sine kjensler og eigenskapar ut over den informasjonen som konkret kjem fram gjennom teksten?

I eit slikt perspektiv er det nærliggjande å peika mot ein semiotisk innfallsvinkel. Semiotikk beteknar studiet av sosialt betinga teiknsystem og den mening dei kan gje, studiet av korleis me seier noko og korleis me skapar mening. Mellom dei leiande teoretikarar innan denne retninga er Ferdinand de Saussure, som kring førre hundreårskiftet peika på det språklege teiknet som arbitrært: Teikna er gjevne ei bestemt mening som står i eit tilfeldig tilhøve til det aktuelle språkteiknet sitt lydbilete. Det same teiknet har ulike ord eller betydingar på ulike språk. Saussure kallar desse funksjonane for signifikant og signifikat; det som blir beteikna og beteikninga i seg. Språksystemet er eit sett av konvensjonelle relasjonar, frambrakt av samfunnet, der kvart teikn får verdi ut frå korleis det er plassert i systemet (Saussure 2005).<sup>42</sup>

Denne filosofien, som først og fremst har utspring på eit lingvistisk område, har vore viktig òg for kunstnarlege uttrykk. Innan teateret har ein til dømes nytta ein semiotisk analysemåte som går ut på å sortera og systematisera teikna i framsyninga, for dernest å peika på meininga i denne (Martin & Sauter 1995, 46). Likeeins finst ei

---

<sup>42</sup> Her i Evang 2008 si gjengjeving.



rekke ulike forsøk på å plassera ei semiotisk tilnærming til musikkvitskapen. Her trekkjer ein parallelar mellom musikk og språk, der melodiske mønster eller harmoniske progresjonar kan sjåast som syntagme<sup>43</sup> som altså etablerer musikken — eller komponisten — sitt språk.<sup>44</sup> På same måte som innan generell lingvistik vil ein i ein musikalsk semiotisk analyse dela (det musikalske) språket ned til dei minst tenkjelege einingar, på plan som melodikk, rytmikk, harmonikk med fleire, for dernest å sjå korleis desse byggesteinane er fordelte og står i høve til kvarandre gjennom stykket.

Den semiotiske tilnærminga er imidlertid problematisert. Professor i humanistisk medievitskap, Peter Larsen, understrekar til dømes særigne skilnader mellom musikk og språk.<sup>45</sup> Mest framtreande er det abstrakte aspektet ved musikk, eller som Larsen formulerer det:

«Mens bilder og tekster er *tegn*, dvs. kompleksar av *uttrykkelementer* som bærer et *innhold*, er musikk først og fremst strukturert lyd, klingende *form*, sekvenser av toner organisert i forhold til underliggende syntaktiske koder. (...) Litteratur, teater, film er representerende kunstarter. Musikk er ikke det.» (Larsen 2005, 46).

Teatervitarane Martin & Sauter belyser utfordringane ved ein semiotisk analysemetode, som gjennom den svært detaljerte inndelinga av eit materiale gjev ei overveldande informasjonsmengd, utan at det er gitt kva denne informasjonsmengda faktisk seier (1995, 49).<sup>46</sup> Interesse for små detaljar i partituret kan få som resultat at den meininga ein eventuelt finn fram til er etablert på eit så strukturelt nivå at meininga er skjult for mottakaren, i vårt tilfelle lyttaren. Dernest kjem spørsmålet om kva denne analysen faktisk kan fortelja, anna enn å gje skildringar av eit verk sin grammatiske struktur.

---

<sup>43</sup> Syntagme er her definert som «kjede av ord som står i eit grammatisk forhold til kvarandre, anten ei setning eller ein del av ei setning; syntaktisk eining. *Syntagmatiske relasjonar* er forholda mellom delane av eit syntagme, f.eks. mellom orda i *han skal gå* (jamfør Store Norske leksikon, lesedato 5. mars 2010).

<sup>44</sup> Sjå til dømes Nicholas Cook sin demonstrasjon av Jean-Jacques Nattiez sin semiotiske analysemåte i *A guide to musical analysis* (1987, 151-182).

<sup>45</sup> Peter Larsen er utdanna innan nordisk og medievitskap, men gav ut boka *Filmmusikk – Historie, analyse, teori* i 2005. Larsen er òg kritikar i Bergens Tidende.

<sup>46</sup> Og dette berre i ein reint tekstleg samanheng. Umberto Eco demonstrerte i 1976 ein modell for multiple kommunikasjonsfaktorar, der hovudideen var at forming og forståing (koding og dekodning) av ein bodskap vert gjort mogleg av dei kodane som er kjente for både sendar og mottakar. Denne modellen ser altså frå det lukka teiknet og teiknfunksjonsnivået til eit nivå som involverer dialektikken mellom tilskodar og utøvar – begge plassert i eit bestemt samfunn (Martin & Sauter 1995, 50-51). Lest inn i ein operatisk samanheng vil altså både musikalske, teatrale, dramatiske og kulturelle kodar gjera seg gjeldande ved ei framføring. Talet på nivå i tillegg til det reint tekstlege ville gje ei sær stor informasjonsmengd – somme vil hevda uoverkommeleg – før det er mogleg å presentera ei tolking

Carolyn Abbate, som i 1990 sto for ei omsetjing av Nattiez' *Toward a Semiology of Music*, har klare innvendingar mot eit semiotisk perspektiv. I *Unsung voices* (1991) stiller ho i forordet spørsmål ved kva musikalske element, strukturar, gestar, effektar eller einingar som faktisk er tilfredsstillande nok til å kunna gje ei handfast deskriptiv karakterisering (ibid. x). I tråd med filosofen og teoretikaren Roland Barthes sine tankar om litteratur, reiser Abbate tvil om musikk som uttrykksform kan omfatta nokon narrativitet utan den distansen som er skapt av diskursive formuleringar (ibid. 26).

Også musikkvitaren Kofi Agawu hevdar at det å bruka språket som metafor for musikk har sine avgrensingar (i Cook et al. 1999, 146).<sup>47</sup> Han meiner at den største nytta denne metaforen kan ha for oss i dag, er at den tvingar forskarar til å konfrontera nettopp avgrensingane. Men Agawu forsvarer òg semiotikken på eit overordna plan, særleg når det kjem til møtet mellom song og meningsfull tekst. Ei semiotisk tilnærming tillet oss å spesifisera på kva måtar musikk og ord forsterkar, motseier, eller står likegyldige til kvarandre (ibid. 158).

Som det går fram av denne diskusjonen, vil ikkje denne oppgåva innehalda nokon semiotisk, detaljert analyse. Ikkje desto mindre ynskjer eg å påpeika at oppgåva står i gjeld til ein semiotisk tradisjon i den forstand at somme omgrep frå tradisjonen vil vera i bruk for å uttrykkja korleis musikk kan referera til, eller tolkast i retning av, ei bestemt mening, og i dette tilfellet altså gje informasjon om ein bestemt karakter. Ein svært overordna inngang til desse omgrepa finst hjå Larsen, som peikar på to sentrale måtar der musikk kan representera ikkje-musikalske fenomen uttrykt i språklege metaforar. Denne representasjonen finn stad gjennom strukturlikskap og gjennom assosiasjonar til annan musikk (Larsen 2005, 67). *Strukturlikskap* definerer han som det som finn stad når noko i musikken liknar røynda sine ikkje-musikalske lydar og nyttast som imitasjonar av desse. Musikalsk strukturlikskap kan altså forståast som musikalske teikn som minner om onomatopoetika. Strukturlikskapen i møte med eit visuelt verk med tekst kan forsterkast i kraft av at me som lyttarar har ei forventning om kva det er musikken moglegvis er meint å beteikna. *Assosiasjonar* definerer Larsen som det som inntreff når musikken liknar på annan musikk som tidlegare er nytta for å gje ei bestemt skildring, føresatt at me kjenner den aktuelle referansen. Desse betydingane slektar på det semiotikarar kallar *konnotasjonar* – det vil seia det ekstra innhaldet som vert framkalla i ein tekst grunna stil eller ordval (ibid. 70). Musikalske assosiasjonar kan føre-

---

<sup>47</sup> Agawu er professor ved Princeton University i Storbritannia. Han har forska mykje på vestafrikansk musikk, men har òg interessert seg særleg for semiotikk.

komma i ulike underkategoriar. *Stereotypar* er assosiasjonar ein får, same om dei er musikologisk korrekte eller ikkje. Til dømes kan ein stereotyp vera eit uttrykk me oppfattar som «orientalsk», utan at uttrykket nødvendigvis stammar frå eit orientalsk område. *Lokale betydingar* førekjem når eit gitt musikkstykk gjev bestemte assosiasjonar ved at dette stykket er kjent som brukt i ein bestemt samanheng. Til dømes kan eit gitt tema til ein gitt film verta assosiert med grunnstemninga eller tematikken i denne. *Formlar og sitat* er ei anna assosiasjonsform. Ein vals kan gje assosiasjonar til borgarskap og ei selskapsform i tidlegare tid, medan ein foxtrot kan gje assosiasjonar til ein nattklubb (ibid. 71-72). I forlenginga av det siste kan ein snakka om *pastisjar*, forstått som medvitne etterlikningar av ein eldre kunstnar sin stil og framstillingsmåte. I diplomoppgåva si frå Noregs musikkhøgskule studerer Gisle Kverndokk nettopp pastisjen som verkemiddel i opera. Kverndokk definerer ein pastisj som ei stil-etterlikning, eit stilsitat eller eit direkte sitat frå ein annan komponist (1994, 6) og gjennomgår ei lang rekkje samanhengar der slike stilsitat kan fungera som dramaturgiske element. Ein pastisj kan nyttast som motsetnad til den pågåande stemninga (til dømes for å kontrastera ein djupt alvorleg situasjon), den kan nyttast til å understreka humor eller ironi eller for å vekke ei bestemt stemning. Kverndokk peikar òg på at musikalsk form kan oppfattast som ein pastisj, og oppgjev Alban Berg sitt *Wozzeck* som døme. Alle scenene i dette verket er komponerte i ei bestemt, tradisjonell formtype; fuge, rondo, variasjonsform med fleire (ibid. 24).

I tillegg til dei strukturliknande eller assosiasjonsskapande eigenskapane, har ein gjennom eit musikalsk uttrykk òg høve til å peika i retning av eit fenomen i kraft av ei arbitrær tilknytning, etablert innan ramma av eit verk. Leiemotivet, det musikalske materialet som følgjer ein bestemt person eller ei bestemt handling, er døme på eit slikt arbitrært fenomen. Larsen peikar imidlertid på at det musikalske materialet som er valt som leiemotiv sjeldan er valt tilfeldig. I eit leiemotiv kan ein ofte finna strukturlikskap med eller musikalske assosiasjonar til den karakteren eller det fenomenet som leiemotivet følgjer (Larsen 1995, 73).

### **Opera og musikalsk avgrensing: Abbate sitt perspektiv**

Eg har nemnt at Carolyn Abbate stiller seg skeptisk til den semiotiske forståinga av musikk. Abbate peikar på at omgrepet narrativ i ein musikalsk samanheng sidan 1800-talet generelt har blitt definert som ein analogi mellom visse lineære element i musikken. Ein har tendert å tolka musikk som ein lineær prosess, der ein meiner at

element som harmoniske funksjonar følgjer kvarandre. Ein har ut frå dette kunna tolka at relasjonane mellom dei harmoniske funksjonane og andre musikalske element til saman utgjer eit narrativ (1991, x). Ein slik analogi har sine avgrensingar, hevdar Abbate. I ei tolking av *The Sorcerer's Apprentice* av Paul Dukas freistar ho å visa at ein kan plassera fleire ulike meiningar på det same musikalske materialet avhengig av posisjonen ein tek som tolkar. Dette sidan musikalske motiv på grunn av sin abstrakte karakter vil vera arbitrært tilknytt ei meining, også når dei har ein ikonisk eller strukturell likskap med fenomen i røynda (ibid. 32-33). Dermed utgjer denne forma for tolking ei spekulativ verksemd, noko som for Abbate innbyr til andre former for tilnærming. Abbate si antaking er at musikk ikkje nødvendigvis fortel direkte, og at musikk har sine ikkje-narrative flater. Først når ein musikalsk sett aktivt tek stilling; når musikken går imot eit eventuelt tekstleg grunnlag, eller på andre måtar gjer noko uventa, kan musikken sjåast som forteljande (ibid. x-xii).

For at noko skal framstå som eit narrativ er det vidare nødvendig med ei forteljarstemme og ikkje berre ei historie, understrekar Abbate. Denne forteljarstemma er ikkje nødvendigvis komponisten si, og heller ikkje den reint stemmefaglege utøveren av uttrykket, som sopranen eller tenoren. Forteljarstemma er den stemma, anten den er produsert av vokalisten, orkesteret, solisten eller andre, som musikalsk sett lei oss i ei bestemt retning og som skil seg frå (i vårt tilfelle) operaen sin kropp: «A musical voice sounds unlike the music that constitutes its encircling milieu» (ibid. 28-29). Denne musikalske stemma treng ikkje å vera ei einskild stemme. På sitt beste er opera ein polyfoni av stemmer, hevdar Abbate. Ho nyttar Wagner sine operaer som det fremste dømet på eit narrativ der stemmene går både framfor og bakom teksten, og til tider fortel si eiga historie. Denne formuleringa ligg nært Kerman si skildring av Wagner sitt arbeid. Slik eg forstår Abbate, ligg det likevel ein vesentleg skilnad mellom Kerman sitt syn og hennar når det kjem til når og korleis musikken skapar meining. Medan Kerman hevdar at komponisten konstituerar dramaet og at musikken er det som skapar framdrift frå punkt til punkt, meiner Abbate at det einast er enkeltstemmene som skapar framdrift. Abbate sitt poeng er altså at dersom ein hardnakka held fast ved at musikken heile tida fortel noko, kan ein gå glipp av dei verkelege hendingane. For Abbate vert musikken *verkeleg* forteljande først når den skil seg frå forteljinga elles, når den bryt ut frå heilskapen og gjer noko særeige.

### 3 METODE

Den metodiske tilnærminga er føregripen i avsnittet om oppgåva sine studieobjekt. Eg har der gjort greie for at eg har ynskt å gjennomføra ein studie av tre komposisjonar samt for kriterier til grunn for utvalet av desse.

For å svara på spørsmålet om kva musikalske forteljemaatar komponistane har nytta for å skildra operaens karakterar, ynskjer eg å gjennomføra ein partiturbasert analyse av dei tre verka. Det finst mange måtar å gjennomføra ein partituranalyse på, men eit overordna trekk ved dei fleste partituranalysar er å dela eit stykke musikk inn i meir eller mindre sjølvstendige seksjonar. Ein freistar dernest å identifisera musikalske komponentar for å sjå på korleis dei står i forhold til kvarandre, og for å undersøkje kva relasjonar som er dei viktige. Vidare freistar ein å finna ut om komponentane får effekt ut frå konteksten dei står i (Cook 1987, 3).<sup>48</sup>

I antologien *Rethinking Music* (Cook et al. 1999) har ei rekkje musikkvitarar presentert ein skepsis til kva partituranalysar fortel oss og tilhøvet mellom subjektivitet og objektivitet. Redaktørane stiller mellom anna spørsmål om kva slags sanningar analyse eller historisk musikkvitskap kan avdekkja, korleis den relaterer seg til andre former for sanning om musikk og om det er mogleg å snakka om noka sanning i det heile (ibid. xi).<sup>49</sup>

Eg oppfattar desse spørsmåla som sentrale for all fortolkande kunst. Når den strukturelt orienterte, partiturbaserte analysen er kritisert for sitt (altfor) tekstnære (og ikkje nødvendigvis auditive) perspektiv er det ikkje minst av di ein har hatt ein tendens til å søkje eintydige, vitskapleg funderte svar.<sup>50</sup> Oppgåva eg skriv står i ein hermeneutisk tradisjon der møtet mellom verk og fortolkar står sentralt. Frå det hermeneutiske perspektivet er ikkje målet å oppnå noka objektiv sanning; det vil ikkje vera mogleg å avdekkja det eine og sanne svaret på oppgåva si problemstilling. Snarare er ambisjonen å seia noko om kva forteljingsstrategiar eg som tolkar les ut av verka. Oppgåva er ei mogleg lesing av dei tre verka, prega av mitt subjektive møte med verk og partitur, ut frå dei spørsmåla eg med min kulturelle bakgrunn, mine føresetnader og interesser stiller. Ifølgje den norske musikkvitararen Hallgjerd Aksnes er også partituranalysen, som alle andre forståingsretta handlingar, av tolkande karakter og den

---

<sup>48</sup> Nicholas Cook er ein britisk forskar som har arbeidd mykje med analyse av musikk. For tida held han mellom anna på med eit arbeid om analyse av performance.

<sup>49</sup> Her i mi omsetjing.

<sup>50</sup> Sjå til dømes Samson 1999.

er grunnleggjande oppteken av meining (Aksnes 2002, 8).<sup>51</sup> Trass i at det kan virka lukkande å gå inn i verket framfor å diskutera kva det tyder for samfunnet utanfor, vert det naturleg å sjå til partituret i ei oppgåve som denne. Det er musikken *som musikk* eg her er oppteken av. Reiskapen eg har for å setja ord på det musikalske forløpet er teksten – det vil seia partituret. Lyttaropplevinga er dernest eit naturleg og avgjerande følge.

## **PARTITUR VERSUS FRAMSYNING**

Denne oppgåva har komposisjonen – og det musikalske uttrykket – som fokus. Eg freistar å seia noko om komponistane sitt arbeid, det som kjem før utøvinga av stykket. Eg ser ikkje på utøvarane sitt arbeid i framsyningane, og analyserer ikkje verka sine andre verkemiddel. Dette valet er pragmatisk, og må ikkje tolkast som at eg ser den musikalske dramaturgien som den einaste moglege dramaturgi i opera. Eg meiner heller ikkje at verket bør studerast isolert frå framsyninga(ne) si(ne). Tvert imot ynskjer eg i stor grad å støtta meg til framføringane eg har hatt tilgjengeleg.<sup>52</sup> Analysane vil ta utgangspunkt i desse som fortolkingar, kanskje meir enn vanleg sidan det i liten grad finst utøvande eller skriftlege tolkingar av desse verka.<sup>53</sup> Framsyningane vil soleis ikkje berre vera ei støtte, men òg ein aktiv føresetnad for slutningane mine. Møtet mellom verk og fortolkningar er vesentleg for denne oppgåva.

## **EIN DESKRIPTIV ANALYSE**

I den komande analysen vil eg sjå på mindre einingar av dei tre verka for å lesa ut av dei betydingar som kan seia noko om forteljingsstrategiane som er i bruk. Eg vil imidlertid ikkje gjera nokon full gjennomgang av alle dei strukturar som finst i partituret; eg forsøker ikkje å definera alle musikalske komponentar som er i spel. Der enkelte strukturelle analysar freistar å avdekkja strukturar i verket som først kan oppfattast etter lang tids lytting, eller som berre er moglege å persipera ut frå det skrivne partituret, er eg meir oppteken av opera som utøvd kunstform. Musikken i opera skal fungera i tid og rom og i samanheng med andre uttrykksformer. Derfor

---

<sup>51</sup> Hallgjerd Aksnes er professor ved Universitetet i Oslo og har konsentrert mykje av forskinga si kring spørsmål om musikk og meining.

<sup>52</sup> Stort sett finst berre eitt opptak av framsyningane. Ophelia er det einaste verket som er framført i meir enn ein produksjon. Sjå kjeldelista for detaljert informasjon om innspelingane.

<sup>53</sup> Med unntak av kritikkar ved urframføringane er det einast *No Title* som så vidt eg kjenner til er omtalt i eit fortolkande perspektiv. *No Title* opptre i to masteroppgåver, som del av eit større blikk på performance hjå Lange (2006) og i eit meir utgreiande perspektiv hjå Fønne (2007).

ynskjer eg å fokusera på dei strukturane i verket som eg oppfattar som kognitivt attkjennelege, og som eg reagerer på i møtet med utøvinga av desse verka. Spørsmålet til grunn for denne delen av arbeidet vil vera korleis musikken former og påverkar oppfattinga mi av operaen sine karakterar. Haldninga eg tek som analytikar er subjektiv og fortolkande, med det som grunnlag at publikumaren si oppfatting av eit verk kan vera vel så «sann» som den faktiske, totale mengda av einingar i ein musikalsk tekst.

Analysen vil få ei deskriptiv, lineær form. Eg går gjennom alle tre verk på eit overordna plan, med vekt på musikalske verkemiddel for å skildra menneske. Ingen av verka vil verta fullstendig analyserte. Det vil altså ikkje finnast nokon fullstendig gjennomgang korkje på funksjonsharmonisk, rytmisk eller melodisk nivå. Trass i det subjektive perspektivet vil arbeidet likevel verta gjort så systematisk som mogleg, med gjennomgangar av alle verk, der eg skildrar det eg oppfattar som overordna hendingar og strukturar. Nedteikningane vil variera frå verk til verk og desse analysane vil verta skilde ut av oppgåva som eigne vedlegg.

Sentrale resultat frå analysen vil bli presenterte i oppgåva sin andre del. Her vil eg konsentrera meg om dei musikalske framstillingane av sentrale personar i verket. Organiseringa av dette materialet vil ikkje vera lineært, men i tråd med Cook sitt syn på analysemetodikk der eit sentralt aspekt i dei fleste analysar er å sjå etter kva musikalske verkemiddel som er meir relevante enn andre. Eg forsøkkjer å henta inn verka sine «best examples»; dei figurar og situasjonar som eg meiner best kan karakterisera interessante og vesentlege grep i verket. Dette perspektivet skapar igjen ulike tilnærmingar til dei tre verka.

## **DET KVALITATIVE INTERVJUET**

Fordi det finst lite materiale om desse verka, har eg som eit tillegg til studia av det føreliggjande materialet ynskt å gjennomføra kvalitative intervju med komponistane av dei tre verka.

Intervjuet er tenkt å avdekkja dei tre komponistane sine motivasjonar, utgangspunkt og strategiar i arbeidet med det bestemte materialet, og eg har gjennomført intervjuar meir som opne samtaler enn som ein på førehand arrangert prosess. Dei tre komponistane har fått tilsvarande spørsmål og dei har fått tilsendt dei aktuelle tema på førehand. Under sjølve intervjuprosessen har imidlertid rekkefølga på spørsmåla vore fleksibel, styrt ut frå komponistane sine svar og kvar deira sentrale interesser er å

finna, jamfør Steinar Kvale (1996) sine refleksjonar rundt kvalitative intervju som metode.<sup>54</sup> Materialet har blitt tatt opp, transkribert og er deretter organisert etter tema. Eg har valt å sjå prosessen med å transkribera materialet som ei omsetjing frå eit munnleg til eit skriftleg språk. I denne prosessen har eg luka ut ekstra ord, gjentakingar og munnlege formuleringar, så samtalen gjev meining i ei skriftleg samanheng. Transkripsjonen av intervjuet utgjer altså ei første tolking av materialet, slik også bruken av intervjuet medfører tolking og val (ibid. 168).

Intervjuet er gjennomførte høvesvis seint i prosessen, etter at eg har gjennomgått store deler av mine eigne analysar. Dette av di eg har ynskt å ha eit så upåverka blikk som mogleg på verket før eg har innhenta nærare opplysningar om komponisten sine intensjonar. Nærleiken til det studerte skapar utfordringar kva gjeld den distansen ein bør ha til det ein studerer, slik Thomas Krogh påpeikar i lesinga si av Gadamer: «Forståelse forutsetter både forbindelse og avstand» (Krogh et al. 1996/2000, 255).

Materialet som er innhenta i intervjuet vil soleis fungera som eit tillegg, moglegvis òg som eit korrektiv for eller høve til alternative tolkingar i arbeidet. Intervjuet er ikkje tenkt å ha den same vektlegginga som analysen av komposisjonane og opptaka av dei, og komponistane vil i liten grad verta siterte i oppgåva.<sup>55</sup>

---

Eg har så langt gjort greie for problemstilling, metode og det teoretiske grunnlaget for denne oppgåva. Det er på tide å venda blikket mot oppgåva sin andre del. Her vil eg gå djupare inn i *Den fjerde nattevakt*, *Ophelia* og *No Title*. Eg vil presentera føringar for verka som er lagde gjennom operaens libretto og deretter venda meg mot det eg meiner er dei essensielle forteljargrepa i kvar av dei.

---

<sup>54</sup> Steinar Kvale var professor i pedagogisk psykologi og er anerkjent som ein leiande tenkjar innan den kvalitative forskingstradisjonen.

<sup>55</sup> Intervjuet er ikkje knytt til oppgåva som vedlegg, men kan fåast til gjennomsyn ved oppmoding.



## **DEL II: ANALYSE**

## 4 DEN FJERDE NATTEVAKT

### BAKGRUNN OG TEKSTLEG GRUNNLAG

Når teppet går opp i den så langt einaste oppsetjinga av *Den fjerde nattevakt*, finn me oss på Røros tidleg i det 19. hundreåret. Scenografi og kostymer gjev skin av autentisitet. Språket er gamalt, og dei sceniske hendingane peikar i retning av dei harde vilkåra i Noreg meir enn 100 år før oppbygginga av det velferdssamfunnet som nordmenn kjenner i dag. Jamvel finst musikalsk materiale som peikar attende i tid: Som tilskodar får eg inntrykk av å lytta til ein historisk roman.

Dette inntrykket frå framsyninga fortel noko om intensjonen i *Den fjerde nattevakt*. Regissøren for denne første produksjonen har òg skrive operaen sin libretto, og det er grunn til å tru at regi og tekst soleis er tenkt i den same dramaturgiske retninga. Gjennom librettoen verkar det som om Ivar Tindberg har freista å fanga inn hovudstemninga i Falkberget sin roman, og han skapar geografiske og romleg bestemmande element gjennom språket. Han let karakterane frå Røros uttala seg på dialekt, medan sosieteten på Røros samt dei tilreisande, presten Benjamin og kona hans Katrine, uttrykkjer seg på konservativt riksmål. Desse målformene er igjen knytt til dei språklege konvensjonane frå det tidlege 1800-talet. Før noko scenisk eller musikalsk er komme til, plasserer Tindberg forteljinga ikkje berre i ein norsk kontekst, men i ein bestemt del av landet. Likeeins signaliserer han tilhøyrsla til ein bestemt historisk epoke og peikar med det på ei fortid, og ikkje ei notid i stykket.

I Tindberg sin libretto finn ein att rammeverket og grunntrekka frå romanen. Librettoen kan i så måte sjåast i lys av den kategorien som Szatkowski omtalar som dramatisk form. Ein finn spaning på handlingsplanet; spørsmålet om kva som skal skje vidare gjev verket framdrift. Forteljinga er kontinuerleg og kronologisk. Den er psykologisk motivert, plassert i eit her og no. Det dramatiske innhaldet finn stad i ei avgrensa tid og i eit avgrensa rom som ei einskapleg avslutta handling, med ei byrjing, ei midte og ein slutt. Det er jamvel tilsvarande oppbyggingar innafor kvar av dei tre aktene – som introduserer kvar si problemstilling ført opp mot kvar sine høgdepunkt før aktene vert avrunda.

## MUSIKALSKE FORTELJARGREP I VERKET

### **Leiemotiv: Eit musikalsk materiale følgjer karakterane**

Sidan dei vesentlege hendingane i romanen er forsøkt henta inn i operalibrettoen, har *Den fjerde nattevakt* blitt eit verk med svært mykje tekst og handling. Det er få reint instrumentale parti, og møtet mellom ord og musikk kan soleis seiast å dominera verket. I møtet med dette omfattande tekstlege materialet og det store persongalleriet i forteljinga nyttar Kverndokk seg av leiemotivet, som er eit effektivt forteljargrep innan operatradisjonen. 'Leiemotiv' er i denne oppgåva definert som eit tema, eller ein samanhengande musikalsk idé som har til føremål å representera eller symbolisera ein person, gjenstand, stad, idé, tilstand eller andre element i eit dramatisk verk. Eit leiemotiv kan vera musikalsk uendra når det vert repetert, eller det kan vera endra i rytme, intervallstruktur, harmoni, orkestrering eller akkompagnement, og det kan kombinerast med andre leiemotiv for å antyda ein ny dramatisk situasjon.<sup>56</sup>

Kverndokk let eit bestemt musikalsk materiale følgja bestemte karakterar og stemningar, og han baserer store deler av verket sitt på denne ideen. Partituret kan i så måte samanliknast med eit lappeteppe av musikalske celler, motiv eller kodar, der svært mange element verkar ha ei betyding, anten betydinga oppstår gjennom assosiasjonar til annan musikk eller er gitt som kode lokalt i dette stykket. Eit sentralt utgangspunkt ved analysen av dette verket har altså vore å identifisera dei vesentlege tema, og følgja bruken av dei gjennom stykket. Gjennom analysen kjem det fram at Kverndokk har ei grundig, men òg intuitiv tilnærming til motiva sine. Komponisten er ikkje konsekvent kva gjeld introduksjonen av karakterar i framsyninga: Leiemotiva følgjer ikkje alltid ein person, og sentrale karakterar har meir enn eitt motiv som følgjer dei. Likevel skil somme motiv seg ut som viktigare enn andre, noko eg vil komma nærare inn på under avsnittet om Gunhild og Benjamin.

### ***Persongalleriet sitt musikalske hierarki – frå stereotypisk framstilling til intrikat musikalsk utvikling***

Mellom dei 25 rollene i *Den fjerde nattevakt* er fem hovudroller. Av desse er det igjen to roller som kan sjåast som framsyninga sitt dreiepunkt. Det føreligg altså eit hierarki av roller i dette verket, og det følgjer eit tilsvarande musikalsk hierarki kring skildringa av menneska.

---

<sup>56</sup> Jamfør Whittall sin definisjon, her i mi omsetjing (Whittall 2010). I Kerman sin definisjon er lengda og tilstadeveret av motivet òg nemnt; leiemotivet er «korte fleksible fragment som vender attende ei rekkje gonger, assosiert med ein person, idé eller ei stemning» (1988, 152, mi omsetjing).

Dei langt fleste personane i operaen går under den kategorien eg kallar sosieteten og folket på Røros. Menneske som Jomfruene Bjørstrup, Bergskriver Dopp, trallersker og soldatar har dei minste rollene i *Den fjerde nattevakt*. Desse personane har fått ei nær karikert framstilling med eit svært tydeleg musikalsk følgje, der det i liten grad førekjem noka utvikling av materialet.<sup>57</sup>

På det neste trinnet i hierarkiet finn me Kathrine og David, dei respektive partnarane til Benjamin og Gunhild. I likskap med det musikalske materialet til sosieteten og folket på Røros, finn ein heller ikkje her eit materiale som kan seiast å gå gjennom noka særleg utvikling i stykket. Men der presentasjonen av dei førre kan samanliknast med karikaturteikningar av ei gruppe, nyttar Kverndokk eit anna verke-middel for å framstilla Kathrine og David. Materialet desse to har fått, er etter mitt syn ikkje prega av overdriving. Faktisk oppfattar eg melodiane deira som noko preglause. Kathrine sitt materiale har gjerne store sprang som tilsynelatande ikkje er forankra korkje i nokon tonalitet eller andre musikalske haldepunkt. David sitt materiale er heller ikkje særleg framtrudande. Hans einaste klåre og ofte repeterte strofe finn utløp når han omtalar seg sjølv i konstallasjon med Gunhild: «Gunhild... Vi skal få det så godt!». David som person i dette stykket kan dermed sjåast urealisert; ein person som einast lever gjennom Gunhild og som – også musikalsk – går til grunne når han forstår at dette ikkje er mogleg. Tilsvarande viser Kathrine si oftast repeterte frase gjennom denne framsyninga eit avhengig tilhøve til Benjamin. I librettoen førekjem spørsmålet «Benjamin?» med jamne mellomrom. Kverndokk understrekar dette spørsmålet gjennom å la Kathrine repetera og strekkja den musikalske frasen. Det sparsame, lite attkjennelege materialet, kombinert med understrekinga av det avhengige tilhøvet til dei respektive ektefellane deira, kan altså seiast representativt for David og Kathrine. Denne måten å fortelja på kan igjen sjåast i retning av det verkemidlet Kerman omtalar som ei neglisjering eller utvisking av personlegdomane. Gjennom å tillegga desse personane lite vekt kan Kverndokk understreka personane si rolle som forsmådde partar i kjærleiksforteljinga.

Karakteren Ol-Kanelesa, onkel til Gunhild, finn seg på eit høgare nivå. Ol-Kanelesa har fleire eigne motiv som følgjer han, og ikkje minst har han eigne satsar, ariar, der han tekstleg og musikalsk får gjeve uttrykk for sine tankar og emosjonar.

---

<sup>57</sup> Sosieteten er karakterisert gjennom det same materialet som folkemengda, sjå avsnittet *Pastisj: Handling og kommentar*.

Kverndokk gjev han soleis ein klår personlegdom gjennom verket, noko som tydeleggjer posisjonen han har som ein viktig person for både Gunhild og Benjamin.<sup>58</sup>

På toppen av hierarkiet finn me hovudpersonane i verket, Gunhild og Benjamin. Tiltrekkinga mellom desse to dannar utgangspunkt for spaningar, høgdepunkt og forsoning gjennom verket: Det er denne spaninga som gjev verket framdrift. Tiltrekkinga vert manifestert musikalsk, og ei mogleg tolking av Kverndokk sitt arbeid er at han nyttar karakteriseringa av Gunhild og Benjamin som grunnlag for den musikalske oppbygginga av den sentrale delen av operaen.<sup>59</sup> Gjennom den musikalske skildringa av dei to karakteriserer Kverndokk òg geografiske og situasjonsbestemte tilhøve, så dei tema som er knytt til Gunhild og Benjamin vil utgjera store delar av den musikalske utviklinga i stykket. Det neste avsnittet er basert på ei slik oppfatting.

### ***To hovudpersonar – ein dikotomi***

Eg har fastslått at Gunhild og Benjamin er framsyninga sine hovudpersonar. Temaa deira er så vidt eg kan sjå dei mest framtrudande i framsyninga. Temaa er i hyppig bruk og kan verta endra etter kva sinnstemning eller situasjon menneska står i. Gunhild og Benjamin har dessutan mange ulike motiv som følgjer dei, fleire enn nokon andre personar i operaen.

Eg har òg målbore ei tolking av at Kverndokk nyttar materialet til Gunhild og Benjamin til å skildra meir enn berre personlegdomane deira. Dette gjer Kverndokk ved å understreka at dei er motsetnader til kvarandre, ikkje berre som mann og kvinne, men òg gjennom tilknytninga deira til ulike sosiale klasser. Gunhild er bondejenta frå Røros, Benjamin er den lærde presten. Når Kverndokk teiknar musikalske bilete av Gunhild, teiknar han samtidig eit bilete av Røros, snøen, kulda og lyset – av gode krefter og av den melankolske sorga hennar over ikkje å kunna gjera det gode. Det musikalske biletet av Benjamin rommar derimot rikdom, utdanning, høge ambisjonar, ei tilhøyrsla i byen samt tilhøyrsla til ein lang og autoritær kristen tradisjon. I det følgjande vil eg presentera essensielt materiale som er knytt til hovudpersonane, i lys av tankegangen over.

---

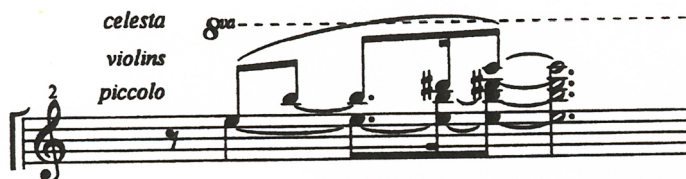
<sup>58</sup> For ei grundigare skildring av Ol-Kanelesa sine tema, sjå vedlegg A, samt kommentarar i avsnittet om Gunhild.

<sup>59</sup> I ei slik oppfatting vil satsane som ikkje direkte vedkjem tilhøvet mellom Gunhild og Benjamin – til dømes satsane der koret syng åleine – sjåast som intermezzo eller kommentarar frå sidelinja til den eigentlege handlinga. Eg kjem attende til dette under avsnittet *Pastisj: Handling og kommentar*

## **Gunhild**

Den svært sentrale posisjonen som Gunhild har i framsyninga kjem fram alt i ouverturen til *Den fjerde nattevakt*. Temaet hennar, som oftast har form som i dømet under, er henta frå partituret si første side: Dette er den første musikalske rørsle i verket.

Eks. 1: Gunhild sitt tema variant A. Akt 1, ouverture, takt 2



Gunhild sitt tema er eit lite tema. Det sparsame i temaet kan tolkast som ein indikasjon på det makttilhøvet som i utgangspunktet finn seg mellom Gunhild og Benjamin – eller mellom land og by. Men dei få tonane som skal til før me etterkvart veit at det er snakk om Gunhild kan òg sjåast karakteristisk for den tydelege posisjonen ho har i verket; det er kring henne det meste rører seg.

Profilen i temaet er ein forstørra treklang. Den er som regel innleia av ein stigande kvint som i dømet over, men somme gongar er den innleia av ein liten septim. Det finst dessutan ei rekkje ulike vidareføringar og variasjonar av temaet. Ofte lagar Kverndøkk ei vidareføring ved å leggja til ein stor eller liten sekund (stadig stigande) etter siste tone i den forstørra treklengen. Han plasserer gjerne temaet i to- eller trestroken oktav (sjå eksempel 1 og 2) og let sopraninstrument som fiolin, piccolo og celesta stå for utføringa. Desse konsekvent stigande rørslene, frå lyst til lysare, gjev temaet ein positiv tone, men òg ein gjenklang av noko skjørt. Strukturlikskapen reint tonalt kan seiast å understreka Gunhild sine feminine eigenskapar som ung kvinne. Sjølv om det i dette temaet ikkje ligg tidlegare etablerte assosiasjonar, peikar det oppover, mot det eteriske, skjøre, luftige og lyse.

Det finst òg ei rekkje variantar av temaet. Den mest vanlege av desse variantane er kjenneteikna ved ein stigande stor septim og påfølgjande stor sekund:

Eks. 2: Gunhild sitt tema variant B. Akt 1, Prolog, takt 25



Dette dømet er henta frå prologen i første akt, der Gunhild ytrar seg for første gong. Sidan knappast temaet endå meir ned, og Gunhild kan verta introdusert av einast ein stor septim. Eg har nemnt at fiolin og andre sopraninstrument gjerne framfører dei lengre versjonane av Gunhild sitt tema. Når ho sjølv syng, vert ho gjerne akkompagnert av harpe, og då særleg gjennom to mønster: Eit triolmotiv, som me finn i bruk gjennom heile verket også i tilknytning til andre karakterar,<sup>60</sup> samt eit åttedel/sekstendelsmønster som meir definitivt tilhøyrer Gunhild. I begge tilfella er mønsteret enkelt. Ei enkel rørsle vert repetert for kvart slag gjennom takten (jamfør eksempel 3) og denne enkle, repeterte figuren kan tolkast i retning av uskuld, noko barnleg, som står i kontrast til Benjamin sitt vaksne og meir komplekse uttrykk.

Eks. 3: Harpemotiv B. Akt 1, scene 6, takt 14

Harpa er ikkje berre instrumentfølge for Gunhild, men kan òg introdusera henne. I dømet over vert Gunhild introdusert effektivt gjennom eit enkelt intervall, ein stor septim. Gjennom det vesle stykket ho deltek her (to taktar lenger enn dette dømet, med ytterlegare to liknande repetisjonar i harpe), vert ho akkompagnert av denne septimen – som òg utgjer profilen i variant B av Gunhild sitt tema.

<sup>60</sup> Dette temaet vert mellom anna nytta i samtaler mellom Kathrine og Benjamin, og er derfor ikkje tettare knytt til Gunhild i analysen. Så vidt eg kan forstå er det tilfeldige eller praktiske årsaker til samanblandinga, men det kan òg tolkast som at Gunhild finst som ei psykisk problem i forholdet mellom Kathrine og Benjamin.

Eg har nemnt opplevinga eg har av at Kverndokk musikalsk sett understrekar Gunhild som den norske bondejenta og Benjamin som den utdanna byens mann. Ut frå denne tankegangen ville det vore naturleg om Kverndokk valde materiale frå ein norsk musikalsk tradisjon til understrekinga av Gunhild, slik han gjer i karakteriseringa av Ol-Kanelesa. Mellom Ol-Kanelesa sine mest framtrudande motiv er ein pols framført på hardingfele, samt fragment frå polsen i form av store tersar i orkestersatsen. I karakteriseringa av Ol-Kanelesa nyttar altså Kverndokk seg av ein pastisj; ein musikalsk assosiasjon som har betydning også utanfor dette verket, sidan den er etablert som eit kjent motiv, i dette tilfellet i tradisjonen frå Røros.<sup>61</sup> Når det gjeld Gunhild, avstår Kverndokk frå ei like konkret tilknytning til gruvebyen. Ein nærliggjande måte å tolka dette på er at komponisten tross alt ynskjer seg eit meir nyansert bilete av Gunhild. Det er sannsynleg at det finst eigenskapar hjå Gunhild som skil henne frå det «gjengse» bondefolket, og at desse eigenskapane skapar ei opning for at Benjamin forelskar seg i henne.

At Kverndokk ikkje gjev Gunhild ei like samsvarande tilknytning til Røros som den han gjev til Ol-Kanelesa, tyder altså ikkje at Gunhild ikkje er direkte tilknytt Røros. Snarare tolkar eg bandet mellom Gunhild og Røros som sterkare enn hjå nokon annan i verket. Dette bandet kjem til syne heilt frå innleiinga av første akt. Som nemnt er Gunhilds tema den første musikalske rørsle i operaen. Men før Gunhild sitt tema vert presentert, er det etablert ein lys, statisk akkord, som vert liggjande heile ouverturen til endes.

Denne akkorden kan seiast å vera tenkt som ein manipulert strukturlikskap. Som ein forstudie til komposisjonsarbeidet gjorde Kverndokk opptak av kyrkjeklokkene på Røros, rådhusklokkene i Oslo, samt is som knuser, sprekk og knasar under føtene (Kverndokk 2004). Kverndokk fekk analysert opptaka digitalt og ut frå dette fekk han ei rekkje tonespekter. Desse spektera dannar igjen grunnlag for ei lang rekkje av lyse akkordar i *Den fjerde nattevakt* som eg har valt å gje det overordna namnet Røros. Det avgjerande for temaet Røros er altså ikkje at akkorden når den vert repetert har ein fast harmonisk struktur, men at den musikalske teksturen er lys og statisk.

---

<sup>61</sup> Kverndokk har fått dette folketonematerialet frå Sven Nyhus, professor i folkemusikk.



**Overtyre**

Gisle Kverndokk  
2004

*Molto Adagio*

strings

*niente cresc. pp*

*niente cresc. pp*

*niente cresc. pp*

celesta

violins

piccolo

*p*

*p*

Den strukturelle likskapen med nettopp lyset framkallar i møtet mitt med verket ein naturleg assosiasjon til eit visuelt lys. Dei mange variantane av akkorden kan òg tolkast som at Kverndokk har ynskt å få fram ulike sjatteringar av lyset. Men betydninga til dette temaet er òg tenkt meir omfattande. I Kverndokk sin kommentar til partituret skildrar han opplevinga si av det lyse og kalde landskapet på Røros. Han fortel korleis han tenkjer seg at dette vakre landskapet har bunde menneske til seg gjennom hundreår, og samstundes påført menneske liding og død. Det er altså ein essens av denne personlege opplevinga Kverndokk har ynskt å formidla musikalsk. Denne meir kjølege betydninga tilknytt temaet etablerer han gjennom konteksten, først ved sin nemnde kommentar i partituret og programmet, som ei faktisk opplysning til publikum. Dernest oppstår betydninga gjennom tekstlege skildringar av Røros i verket, som til dømes Gunhild sin tekst: «Vinter med snø og is, så langt en kan sjå».

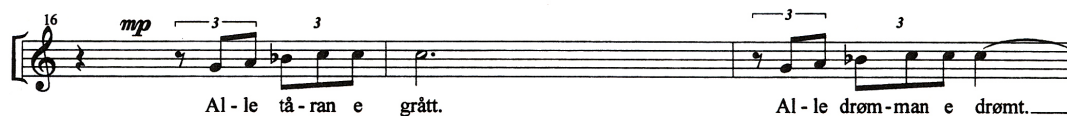
Temaet er ofte i bruk. Me finn det i så godt som kvar einaste sats der ein av hovudpersonane medverkar. Sidan Rørosakkorden opptretr langt hyppigare enn Gunhild er på scena, er det altså ikkje noko belegg for å påstå at Rørosakkorden er eitt av Gunhild sine tema. Likskapen er likevel påfallande. Gunhild sitt tema veks som nemnt ut av Røros-akkordane innleiingsvis. Det er heile tida ein nær slektskap mellom det musikalske materialet hennar og det musikalske materialet til Røros, og slik kan ein tolka komponisten sitt arbeid som om han ynskjer å framstilla Gunhild som Røros sitt mest skinande lys.

Gunhild vert elles knytt til norsk folkekultur når damekoret nynnar Gunhild sitt tema.<sup>62</sup> Damekoret sin versjon av temaet er som regel akkompagnert av ein einsleg einstroken e i fiolin; eit orgelpunkt som både gjev assosiasjonar til resonanstonane i hardingfela og som er tilknytt tonaliteten til mykje av folketonematerialet som er nytta i dette verket. Der det siste kan vera av subtil betydning, er det første, likskapen til bordunen, eit klårt attkjenneleg fenomen frå norsk folkemusikk.

Eg har så langt konsentrert meg om Gunhild slik ho vert framstilt instrumentalt (eller nynna av koristane). Men hovudpersonane har som nemnt meir enn eitt tema, og mellom det materialet som Gunhild framfører sjølv, er det særleg to melodiske motiv som går att.

Det første er ein enkel melodi tilknytt teksten «Alle tåran e grått, alle drømman e drømt». Som vanleg i skildringa av Gunhild er melodilinja stigande. Imidlertid er melodilinja oppbygd trinnvis og er meir songbar enn hovudtemaet.

*Eks. 5: Alle tåran e grått. Akt 1, scene 11, takt 16-18*



Det andre melodiske motivet er tilknytt teksten «Kvista frå ei ungbjørk». Som i tilfellet over er også dette ein enkel, nesten naiv melodi. Også her startar motivet med stigande, trinnvise rørsler, men dette motivet skil seg frå tidlegare karakteriseringar av Gunhild ved at melodien ikkje utelukkande er stigande.

<sup>62</sup> (som i prologen til første akt, takt 16)

Eks. 6: Kvista frå ei ungbjørk. Akt 1, scene 15, takt 6-13

(I skogen. Gunhild samler bjørkekvister. Gunhild: *p*)

Kvis - ta frå ei ung - bjørk. Ei

10 stak - kars, li - ta ung - bjørk, Je ska so - pe

*mp*

Begge desse temaa vert introduserte etter giftarmålet med David, på eit tidspunkt i framsyninga der Gunhild er uløyselig knytt til ei framtid ho ikkje ynskjer seg. Parallelt er ho no konfrontert med den uoppnåelege og farlege relasjonen til Benjamin. Gjennom det tekstlege materialet, og særleg i det siste dømet, kan ein få inntrykk av at Gunhild i desse partia gjer seg naiv: Ho fornektar den harde røynda og freistar dikta sitt eige tilvære. Dei enkle, nær barnlege melodiane står opp om dette inntrykket. Uansett meining står desse bileta av Gunhild i klår kontrast til det ytre biletet som er teikna av henne, som lys, vakker og vonefull.

Det er altså ein påfallande skilnad mellom dei melodiske motiva som Gunhild framfører sjølv og dei som vert framført instrumentalt. Ei mogleg tolking av denne skilnaden er at dei melodiske motiva som Gunhild syng, framstiller kjenslene hennar, medan dei som er framført instrumentalt teiknar det ytre biletet av henne: Det første «Gunhilds tema» kan sjåast som den ideen andre har om Gunhild, medan dei to melodiane som vert introduserte etterkvart representerer Gunhild som indre skapnad.

Eg har vist nokre døme på skildringa av Gunhild som idé og Gunhild som person. Eit siste aspekt eg meiner bør omtalast i presentasjonen av Gunhild, er dei temaa som syner relasjonen ho har til andre karakterar. Relasjonen mellom Benjamin og Gunhild vil bli handsama sidan. Men den musikalske skildringa av forholdet mellom Gunhild og David er relevant som eit siste døme her. Som nemnt har David lite eige materiale, men samankoplinga av han og Gunhild har sitt eige tema. Mellom anna vert temaet framført av koret med den svært konkrete teksten «Gunhild Bonde og David Finne». Den melodiske strukturen er igjen svært enkel. Temaet vert nesten alltid repetert ein eller fleire gonger og får ein nær mobbande effekt. Med det kan ein tolka at Kverndokk, også der det ikkje er uttalt i librettoen, peikar på det mislukka i relasjonen mellom dei.

Eks. 7: *Gunhild Bonde og David Finne. Akt 1, scene 11 takt 52-55*

The image shows a musical score for three parts: SA (Soprano), Choir, and TB (Tenor Bass). The score is in G major and 3/4 time. The tempo is marked *pp* (pianissimo). The lyrics are: "Gun-hild Bon - de... og'n Da - vid Fin - ne." The SA part has a melodic line with some grace notes. The Choir part has a simple harmonic accompaniment. The TB part has a bass line with some grace notes. The score is numbered 51 at the beginning of the Choir part.

### **Benjamin**

Eg har omtalt Gunhild sitt tema som lite. Benjamin sin figur tolkar eg som jamt over meir prangande, noko som i første omgang kjem fram ved at temaet hans er ikkje mindre enn ein salme.

*O min stjerne tændes* (eksempel 8) vert introdusert første gong i scene 6, og temaet viser heilt konkret korleis Benjamin – der Gunhild er tilknytt Røros – er knytt til det geistlege. (Merk at Røros er representert i akkompagnementet i den første presentasjonen av Benjamin sitt tema, noko som òg knyter salmen til staden han finn seg på). Teksten har Kverndokk henta frå Kingo, som står bak teksten til fleire andre salmar i framsyninga. Melodien har Kverndokk komponert sjølv,<sup>63</sup> med ein typisk romantisk koralsats (sjølv om frasen består av 3+3 taktar i staden for det meir tradisjonelle 2+2 eller 4+4) som førebilete. I den første presentasjonen av temaet er det Benjamin som framfører salmen. Så snart salmen er introdusert, vert den imidlertid òg

<sup>63</sup> Andre stader i operaen hentar Kverndokk inn ein del materiale som ikkje er eigenkomponert, til dømes folkemusikk frå Røros.

nytta av andre for å introdusera Benjamin. Salmen er då gjerne nedkorta til ein heile, eller deler av, den første strofa (takt 1-2 eller 1-3).

Eks. 8: O min stjerne tendes. Akt 1, scene 6, takt 24-36

**Poco Moderato**

24 *mp* (synger fra en salme)

"O, min stjerne tendes nu av deg, o Gud, høit o - ver den - ne stad."

27 *mp* "Og

woodwinds *p*

30 paa dit bud nu i naa - de ven - des min kran - ke skjæb - nes blad,"

woodwinds *p*

The image shows a page of a musical score for the opera 'Benjamin'. It is titled 'Poco Moderato' and covers measures 24 to 36. The score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a bass clef, and the piano accompaniment is in a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is 'Poco Moderato'. The score includes lyrics in Norwegian. The vocal line starts at measure 24 with the lyrics 'O, min stjerne tendes nu av deg, o Gud, høit o - ver den - ne stad.' and continues to measure 36 with 'paa dit bud nu i naa - de ven - des min kran - ke skjæb - nes blad,'. The piano accompaniment features a prominent bass line with notes like F#2, B1, and D2. There are dynamic markings such as *mp*, *ppp*, and *p*. The woodwinds enter at measure 27 and 30. The score is divided into systems, with measures 24-26, 27-29, and 30-36. The vocal line is written in a single staff, while the piano accompaniment is written in two staves (treble and bass). The woodwinds are written in a single staff. The lyrics are written below the vocal line.

Der Gunhild sitt tema finst med ei rekkje variasjonar og der ho stadig får nye melodiar og motiv, er det mi tolking at Benjamin sitt musikalske materiale er fundert i dette eine temaet. Salmen er ei vel etablert form, på same måte som også Benjamin alt før han kjem til Røros er ein definert person med pondus; med sosial så vel som intellektuell tyngde.

Men Benjamin er musikalsk sett til stades lenge før dette som eg har definert som Benjamin sitt hovudtema vert presentert i scene 6. Messingblåsarar og røyrklokker er instrument som gjerne følgjer eller introduserer Benjamin. Slik eg tolkar det, kan Benjamin dermed sjåast som representert alt i ouverturen. Etter den statiske, lett urolege og eteriske framstillinga av Gunhild sitt tema og Røros, kjem messingblåsarar til og medverkar til ei konkret oppbygging frå ouverturens femte takt. Spaninga mellom Gunhild og Benjamin er i så tilfelle symbolisert alt ved innleiinga av stykket ved at messingblåsarane, frå den augneblinken dei sluttar seg til strykarane, tilfører retning til det lyse og statiske. Saman skapar instrumentgruppene eit dramatisk crescendo opp til takt 9. I denne takten vert høgdepunktet understreka av røyrklokker, eit instrument som er ein mykje nytta referanse til det kyrkjelege på grunn av sin likskap med kyrkje-klokkene.<sup>64</sup> Ei nærliggjande tolking av ouverturen er altså at Kverndokk først viser publikum inn i Røros og Gunhild sine omgjevnader. Benjamin trer dernest inn i Gunhild sitt univers, og forteljinga er sett i gang.

Eg har nemnt messing og røyrklokker som instrument som gjerne følgjer Benjamin. Dette instrumentfølgjet er imidlertid ikkje like konsekvent som harpa og fiolinane som følgjer Gunhild. Benjamin kan òg følgjast av strykarar, treblåsarar eller harpe. I regelen er det altså ikkje instrumenta i seg sjølv, men måten dei spelar på som er det avgjerande når det kjem til Benjamin. Til dømes er dei fleste instrumentgruppene i orkesteret representerte når hovudtemaet hans vert presentert for første gong. I det han framfører den første salmefrasen, vert han akkompagnert av mørke strykarar, med Rørosakkorden i bakgrunnen. Treblåsarar utfører mellomspelet, eit slags koralssvar. Dernest, når Benjamin går vidare i eit resitativisk materiale, vert temaet hans ført vidare av eit romantisk strykeorkester, fram mot høgdepunktet i denne satsen, som er ei storslagen, full orkestrering av Benjamin sitt tema. Høgdepunktet kan tolkast som ei understreking av Benjamin sin posisjon og ambisjonane han har. Kan henda

---

<sup>64</sup> Eit nærliggjande døme på dette er Mahler sin bruk av røyrklokka. Hjø Mahler kan røyrklokkene vera tilknytt det kyrkjelege på jorda, medan celesta symboliserer det evige livet. I Noreg er Arne Nordheim ein komponist som flittig har nytta røyrklokka som instrument – om ikkje for å referera direkte til det kyrkjelege, så til ein åndeleg dimensjon.

signaliserer dei òg at Benjamin sine ambisjonar er vel store for Røros. Dei kan signalisera Benjamin si forfengelege ovring: Eit par satsar seinare skjemst Benjamin over forsøket sitt på å laga ei preike like stor som Bibelen sjølv.<sup>65</sup> Men strykarane kan òg antyda eit kjensleliv som er rikare enn kva den ytre rammehistoria til librettoen gjev rom for. Same kva står materialet i klår kontrast til det enkle, ofte berre tre tonar lange motivet som signaliserer Gunhild.

Eg har definert «O min stjerne tendes» som Benjamin sitt definitive hovudtema. Utanom dette meiner eg at det først og fremst er orkestrering og klanglege kjenneteikn som eksempelet over som er karakteriserande for Benjamin.

Men det er òg mogleg å finna meir motivisk materiale som vert nytta omkring Benjamin sitt nærver i stykket. Mellom desse er eit tema som første gong vert introdusert når Benjamin og Ol-Kanelesa planlegg ei gudsteneste for folket på Arvedal. Også her er det ein salme, «Når den gyldne soel frembryder», som ligg til grunn. Denne salmen er det koret som framfører, medan fragment frå melodien følgjer med vidare i framsyninga. Særleg forspelet til salmen er karakteristisk. Ein trompet presenterer eit innleiande motiv frå salmen og får svar frå horn i (nær) parallelle føringar der kvart og kvint er sentrale intervall. Parallellane i horn er ikkje konsekvente, men gjev likevel assosiasjonar til ein modal tonalitet og gregoriansk, kyrkjeleg tradisjon.

Eks. 9: Arvedal, Akt 1, scene 16, takt 11-14

The image shows a musical score for three trumpets and trombones/tuba, measures 11-14. The top staff is for 3 trumpets, the middle for trombones, and the bottom for tuba. The music features a horn quartet motif with triplets and a tuba part. Dynamics include 'f' and 'sempre f'.

Desse hornkvartane og somme gonger trompetinnleiinga (begge deler har fått namnet Arvedal) finn me ofte i tilknytning til Benjamin. Men det er òg nytta i andre

<sup>65</sup> Dette finn stad i scene 9; Arietta «Forfengelighet»

samanhengar og eg har derfor valt å sjå temaet som signal på ei kyrkjeleg handling, meir enn som eit signal på Benjamin sjølv.

Det siste dømet eg ynskjer å visa i Benjamin sitt tilfelle, er eit parti der eg meiner det musikalske materialet understrekar ein funksjon hjå Benjamin. Dette partiet finn me i scene 11 når Benjamin forrettar i bryllaupet til Gunhild og David. Her let Kverndokk Benjamin resitera på ein enkelt tone om gongen, nær den gregorianske tradisjonen. Dette materialet peikar altså mot Benjamin som prest. Kverndokk understrekar at det er Benjamin sin funksjon – og ikkje Benjamin som person – som har musikalsk fokus.

### ***Gunhild og Benjamin – utvikling av tema***

Fleire element kan seiast å antyda ein samanheng mellom Benjamin og Gunhild alt før dei møtest. Eg har skildra korleis ouverturen kan seiast å vera eit første symbol på spaninga mellom dei to. Før dei møtest finst det òg ei spaning mellom musikk og tekst som føregrip tiltrekkinga mellom dei. Medan Gunhild musikalsk sett vert introdusert *som* lys, er det gjennom librettoen nokså tidleg gjort klart at Benjamin er svært oppteken *av* lyset. «O min stjerne tendes» er betecknande som tekst i den første frasen av temaet hans. Sidan vel han salmen «Som den gyldne soel frembryder» til gudstenesta på Arvedal. Når han i scene 6 førebur den første preika si på Røros, let han Bibelen si skaparforteljing vera emne. Her finn me Guds ord «Bli lys» som eit av dei fundamentale startpunkt i den kristne historia. Gjennom denne satsen let Kverndokk presten repetera frasen heile åtte gonger.<sup>66</sup> Paradoksalt nok kan denne påfallande lengsla etter lyset sjåast som eit teikn på at den gudfryktige mannen ikkje endå har møtt det som skal bli hans lys.

Første gong Gunhild og Benjamin ser kvarandre talar dei ikkje saman, men får einast eit glimt av kvarandre. På dette punktet i stykket har me nyleg fått introdusert det av Gunhild sine musikalske motiv som liknar mest på Benjamin sitt tema. Som det går fram av eksempel 6 og 8 er dei seks første tonane i «Kvista frå ei ungbjørk» nær identiske med tonane i opninga av «O min stjerne tendes». Einast den femte tonen er eit unntak, denne tonen utgjer høvesvis ein høg og ein låg kvart i skalaen. Slektskapen mellom temaa tolkar eg som ei musikalsk samanføring mellom personane. Denne samanføringa kan seiast å gje ein meir tydeleg peikar på eit tilhøve mellom Gunhild og Benjamin enn det blikket dei per definisjon i librettoen sender kvarandre. Mot slutten

---

<sup>66</sup> I kristen tradisjon er talet åtte forbunde med oppstandinga, talet 888 symboliserer Kristus.



av satsen vert så nærleiken forsterka ytterlegare ved at dei syng same tekst og melodi i ein enkel kanon:

Eks. 10: Kanon, scene 15, takt 52-64

"Den fjerde nattevakt" Akt 1 scene 15 *poco meno mosso*

Gunhild  
alt så vak - kert, St. Hans kveld! I

Benjamin  
St. Hans kveld! \_\_\_\_\_

Gunhild  
dag er det St. Hans kveld! Og je hell da

Benjamin  
I dag er det St. Hans kveld!

Gunhild  
tå han je e gift me!

Benjamin  
*pp* *v.c.*

Dette temaet kjem også att i scene 17. Stadig har ikkje Gunhild og Benjamin snakka med kvarandre. Nok ein gong er det i librettoen berre eit blick det er snakk om. Men musikalsk sett er tiltrekninga gjort klårare. Denne gongen syng Gunhild og Benjamin

frasen unisont (i oktavavstand) og ikkje i kanon. Ikkje desto mindre let Kverndokk konflikten liggja der frå byrjinga. Parallelt med at Gunhild og Benjamin syng, gjentek strykarane den same melodien som Gunhild har sunge tidlegare i satsen, til teksten «...for je held då tå han je e glad i». Det musikalske uttrykket hentar soleis, gjennom ein kode som er etablert internt i scena, David inn som ein tydeleg dissonans i historia.

Den langsame tilnærminga mellom Gunhild og Benjamin finn stad gjennom heile verket si første akt. Den resulterer til slutt i at dei to kjem saman, men det er lagt lite vekt på det forholdet dei har i lag. Alt tidleg i stykket sin andre akt er det klårt at Gunhild har dårleg samvit. Snart går dei frå kvarandre, og denne akta vert vidare prega av konsekvensane av det som har vore. Særleg i Gunhild sitt musikalske materiale kan ein ana den ambivalensen og depresjonen ho går gjennom. I akta si andre scene kjem eit kjent tekstleg materiale, «Kvista frå ei ungbjørk» og «Spinne spinne ulltråd». Dette materialet var tidlegare assosiert med uskuld, og mogleg fornektning. No er melodien oppstykket i ein slags fragmentarisk vals. Ei mogleg tolking er at Gunhild ikkje lenger har like lett for det lyriske.

Men mot slutten av verket – og livet til Benjamin – foreinast Gunhild og Benjamin. I forlenginga av dette oppstår nye musikalske møte. Kverndokk kombinerer fleire motiv frå Gunhild sitt materiale med Benjamin sitt tema, og desse motiva har ikkje tidlegare har stått i samanheng. Dei høver heller ikkje saman. Eitt døme finn stad i scene 8, i tredje akt. Her vert harpemotivet som normalt følgjer Gunhild kopla med «O min stjerne tendes», og mellom desse temaa oppstår det (i denne samanhengen) uvanlege harmoniske møte. Likeeins har den elles strenge koralen til Benjamin her fått eit meir dansbart preg. Fleire tolkingar av kvifor dette skjer vil vera moglege. Men det er nærliggjande å tenkja at dette noko pussige harmoniske partiet signaliserer at det møtet mellom to ulike personlegdomar som tidlegare gjekk føre seg i løynd, no kan finne ope stad. Den meir rytmisk svingande koralen kan gje eit hint om at det er ein mjukare mann Gunhild vil få møta – før dei to kan først saman i ei unison avslutting: «Våre nattevakter er til ende».

### **Pastisj: Handling og kommentar**

Eg har så langt sett på leiemotivet og den hierarkiske fordelinga av musikalsk materiale som eg meiner er det mest vesentlege musikalske forteljargrepet i denne operaen. Før eg forlét *Den fjerde nattevakt* ynskjer eg kort å peika på eit anna viktig forteljargrep i dette verket: pastisjen, eller stiletterlikninga, som går som ein tråd gjennom

framsyninga.<sup>67</sup> Slike stiletterlikningar kan seiast å prega verket på fleire plan. Bruken av stiletterlikningar som del av eit leiemotiv er alt nemnt. Men der leiemotiva kan seiast å danna det vesentlege musikalske grunnlaget i hovuddelen av verket – i bruk ved alt som rører seg om tiltrekninga mellom dei to hovudpersonane – kan stiletterlikningane seiast å dominera verket sine avvekslande parti.

I desse partia er det i hovudsak folkemengda som opptrer. Folkemengda er i første omgang karakterisert ved taktartar som kan underdelast i tre (6/8, 9/8, 12/8 eller vekslingar mellom desse). Folket opererer med eit friskt tempo, som gjev assosiasjon til det lette, til humoren og sladderer, karakteristisk for korleis eit bygdeliv kan vera.

Men det er òg folkemengda som let oss forstå når sentrale hendingar nærmar seg. Folkemengda introduserer bryllaupet mellom David og Gunhild gjennom å synga bryllaupssalmar frå Røros. Når ein av byen sine sosietetspersonar, oberst von Bang, kjem til byen i byrjinga av andre akt, syng koret eit materiale som liknar på militærfanfara. Når dei er på fest er deira felles «Skål!» og orkestret sitt bidrag dernest heilt i tråd med den musikalske festskildringa i ei Strauss-operette. Valsen som følgjer kunne vore henta frå Wiens borgarlege salongar. I realiteten er dette eit materiale som Kverndokk har frå Smed-Jens, ein felespelar frå Røros på 1800-talet. Selskapsmusikken kan med andre ord ha vore i bruk kring dei tider som denne framsyninga er lagt til. Patisjen i dette tilfellet har lokal tilknytning, men kan samstundes signalisera tilhøyrsla til ein europeisk kultur.

I følgje Kverndokk (1994) kan ein pastisj ha mange funksjonar. I tilfellet *Den fjerde nattevakt* meiner eg at verkemidlet oftast vert nytta til å skapa situasjonsbilete; pastisjen er knytt opp mot handling. Men koret står òg for det motsette. Frå tid til annan presenterer dei satsar til ettertanke i verket. Desse satsane fungerer som brot i den lineære forteljinga, der koret framfører korte tekstar frå Bibelen (som òg førekjem i romanen). Tekstane dei då framfører er nettopp knytt til tittelen *Den fjerde nattevakt*, då Jesus går på havet og stiller stormen. Desse scenene utgjer ei annan form for pastisj, der koristane ikkje lenger har rolla som folkemengda. Snarare trer dei ut av fram-

---

<sup>67</sup> Eg ser pastisj som verkemiddel i forlenginga av dei musikalske verkemiddla som Larsen (2005) kallar formalar og sitat, under kategorien assosiasjonar (sjå avsnittet *Opera som språk: Ei semiotisk forståing*). Det er naturleg i denne samanhengen å snakka om pastisj eller stilsitat, sidan Kverndokk sjølv er oppteken av slike.

syninga og vert kommenterande som i eit oratorium eller ein pasjon. Dette fenomenet kan sjåast inn under den forma som Szatkowski kallar det episke teateret<sup>68</sup>.

Desse siste musikalske verkemidla inngår ikkje direkte ved karakteriseringa av dei sentrale personane i framsyninga. I staden skapar dei, i tråd med Kverndokk (1994) sine refleksjonar om pastisj, tydelege kontrastar mot den eigentlege handlinga. Anten folkemengda opptrer humoristisk eller kommenterande, skapar dei avbrot i forteljinga. Dette avbrotet skapar igjen ein distanse mellom fortid og notid i framsyninga. Dei vert ei påminning om skilnaden mellom spelet og røynda. Dei er òg ein effektiv måte å få sett ei scene før me på nytt fokuserer inn mot sentrale tema i framsyninga. På indirekte vis er altså også desse med på å fortelja historia om operaens personlegdomar.

---

<sup>68</sup> Bertolt Brecht, som eg har sett i samband med forma, var oppteken av ein slik måte å nytta koret på. Ein vil til dømes finna koret brukt som kommenterande element i hans *Die Massnahme*, med musikk av Hans Eissler.

## 5 OPHELIA: DEATH BY WATER SINGING

### BAKGRUNN OG TEKSTLEG GRUNNLAG

Librettoen til *Ophelia* tek i første omgang utgangspunkt i skodespelet og myten om Hamlet.<sup>69</sup> Frå desse utgangspunkta og til Løveid sin tekst har det imidlertid funne stad omfattande endringar.

Ei første endring er fråveret av menn. I Shakespeare sitt skodespel om Hamlet vrimlar det av slike.<sup>70</sup> Claudius, Polonius, Laertes og Horatio er namn som saman med Hamlet sitt eige figurerer og dominerer den opphavlege historia. I *Ophelia* er desse karakterane fjerna, og med fråveret deira forsvinn store delar av skodespelet si ytre handling. Til dømes finn ein ikkje noko av den maktkampen mellom Claudius og Hamlet som utgjer grunnlaget for Hamlet sine grublingar. Ein kan for så vidt finna referansar til det skjebnesvangre mordet på Polonius. Dette mordet medverkar til konflikten mellom Hamlet og Ophelia, men ugjerninga hender svært subtilt: Polonius sjølv er ikkje til stades. Hamlet står att som den einaste mannen i stykket, og heller ikkje han tek mykje plass. Shakespeare sin djupsindige og ordrike grublar er redusert til ein ofte stotrande figur på sidelinja.<sup>71</sup>

Når denne framsyninga vert sett i spel er det altså Ophelia si historie som vert fortald. Løveid let oss møta den kvinnelege hovudpersonen slik ho er omgjeven av dei (få) andre kvinnene i historia – og av Hamlet. Gjennom valet av myten om Hamlet som utgangspunkt, antyder Løveid ei historisk plassering og eit historisk rammeverk. Men skodespelet og myten vert einast eit startpunkt. Løveid sitt arbeid er eit eige tekstleg uttrykk. Somme av dei eldre formuleringane er fletta inn, men det moderne, stringente og leikne språket til Løveid dominerer. Karakterane har fått sine heilt eigne ytringar, og

---

<sup>69</sup> Myten om Hamlet kjem i fleire former. Den myten som Løveid har teke utgangspunkt i er historia om Amleth – som han òg vert kalla – i den danske krønikaren Saxo Grammaticus sitt *Historia Danicae*, første gong utgjeve i 1514. Denne nedteikninga var igjen ei av dei sentrale kjeldene til Shakespeare sitt skodespel *Hamlet*, som ifølgje forskaren Philip Edwards er datert til åra 1599-1602, altså nokre få år før Monteverdi skreiv sin *Orfeo* (Edwards 2003, 4-8). Dette er den andre kjelda til Løveid.

<sup>70</sup> I korte trekk er dei sentrale personane i skodespelet desse: Claudius, Hamlet sin stefar. Han har gifta seg med Hamlet si mor, Gertrude, og Hamlet mistenker at Claudius har teke livet av faren. Horatio, Hamlet sin beste ven. Eit gjenferd av Hamlet sin far, som krev at Hamlet hemnar mordet hans. Polonius, far til Ophelia og Claudius' fremste rådgjevar. Laertes, bror til Ophelia, som saman med far sin får Ophelia til å spionera på Hamlet. Rosenkrants og Gyldenstern, studievener av Hamlet. Den norske prinsen Fortinbras, som ein fryktar at vil leia ein invasjon mot Danmark. For fylldigare introduksjon til Hamlet sjå Edwards 2003.

<sup>71</sup> I enkelte sceneanvisingar figurerer gjenferdet til Hamlets far. I kva grad dette gjenferdet faktisk kjem til syne vil imidlertid vera opp til den enkelte regissør. Musikalsk sett har gjenferdet ingen plass.

dei ytrar seg poetisk. Tekstane deira er gjerne abstrakte og ofte utan noka handlingsretta meining. Tid og stad er ikkje viktig. Myten og Shakespeare sine forklaringar – om kvifor det går som det går – er i all hovudsak tekne vekk. I denne operaen sit ein att med eit tema og ei konstatering: Ophelia er ei kvinne i ferd med å mista grepet om røynda.

Librettoen er abstrakt og kronologien er ikkje opplagt. I programmet til *Ophelia* vert publikum likevel gjevne ei ramme for forståing.<sup>72</sup> Det vert gjort klart at operaen startar med dødsscena, då Ophelia druknar i elva. Historia vert dernest fortald gjennom tilsløra blick attende, der ulike scener kan seiast å representera ulike stadium av historia.<sup>73</sup> Ei av dei representerer tida då Ophelia forelskar seg i Hamlet. Ei anna syner korleis dei andre kvinnene i framsyninga lokkar Ophelia til Hamlet, ei tredje representerer møtet der Ophelia vert gravid.<sup>74</sup> Ei fjerde symboliserer Hamlet sitt svik mot Ophelia, medan ei femte scene omfemnar eit mord. Det er i denne erkjenninga, av at Hamlet er ein svikar og ein mordar, at Ophelia mister forstanden og tek livet sitt i vatn (Hellstenius 2009b). I den overordna introduksjonen vert det imidlertid understreka at skildringa av det eksterne plottet i *Ophelia* nettopp er eit rammeverk. I denne operaen er ikkje handlingsrekkefølga det viktige. Snarare kan verket sjåast som ein arena for ei utforsking av det ikkje-realistiske. Operaen kan i dette perspektivet samanliknast med eit drøymespel (ibid.).

Som ein kan ana frå skildringa ovanfor, høver ikkje dramaturgien i *Ophelia* sin libretto inn under det Szatkowski omtalar som dramatisk form. Handlinga er gjort abstrakt. Spaninga ligg ikkje nødvendigvis på handlingsplanet, sjølv om ein som tilskodar kan undra seg over kva som vil skje vidare. Handlinga finn ikkje stad i kronologisk rekkefølge, og dette forstyrrar den kontinuerte, framoverretta forteljinga. Tilskodaren vert ikkje servert framsyninga, slik Szatkowski meiner gjerne er tilfellet i den dramatiske forma. I *Ophelia* skapar den poetiske formuleringa få konkrete hendingar, og det er overlete til lyttaren å tolka ei eiga forståing ut av uttrykket.

---

<sup>72</sup> Eg har ikkje hatt tilgang til programmet. Introduksjonen finst på Hellstenius sine heimesider «Om Ophelia» (Hellstenius 2009b).

<sup>73</sup> I intervjusituasjonen hevdar Hellstenius at verket vert fortald i kronologisk rekkefølge frå scene 3 (Hellstenius 2009a). Publikum vil truleg vera avhengige av ei tekstleg forklaring i programmet om dei skal forstå dette. Rekkefølga i den vidare handlinga, etter sjølvmordet, vil òg vera uklar. Slik understrekar opphavspersonane at framsyninga kan tolkast på mange måtar, der den konkrete innslag av handling ikkje er dei viktige som den indre stemninga i menneska. Av same grunn har eg valt å unngå å bestemma konkret kva som hender til ei kvar tid i denne analysen.

<sup>74</sup> I Shakespeare sin tekst er det knapt implisert at Hamlet og Ophelia har hatt eit fysisk forhold og heller ikkje at ho er gravid. Dette er altså eit døme på korleis forfattaren legg inn eigne premiss i forteljinga.

Somme grep i librettoen antyder ei kopling av verket mot det episke teateret. Forteljinga er montert i fragment der rekkefølga kan oppfattast som uklar. Narrativet er løynd, men det er stadig ei kjend historie som er utgangspunkt for – og ligg under – forteljinga, og *Ophelia* kan dermed sjåast som heilskapsviljande. Den tilsløra formidlingsforma utfordrar tilskodaren, og tilskodaren vert ein betraktar meir enn han vert underhalden. Alle desse grepa høver godt som kjenneteikn på det episke teateret, men dernest skil dei lag. I *Ophelia* vert ein ikkje stilt ovanfor val. Denne operaen er ikkje noko politisk drama og forteljinga konsentrerer seg ikkje nødvendigvis om forteljarplanet. Det finst heller ikkje, som i det simultane teateret, fleire parallelle budskap i framsyninga. *Ophelia* er ganske klårt retta mot undergang, og peikar ikkje, som det metafiksjonelle teateret, på seg sjølv som fiksjon. Moglegvis kan ein lesa verket som ei nedbryting av ein aristotelisk forteljarmåte, der bileta er gjort diffuse og der symbol verkar sterkare enn handling. Kan henda må ein frigjera seg frå ein modellbasert tankegang for å kunna identifisera dette verket sin heilskapelege form. Det som kan seiast sikkert er at me står att med små glimt av handling. Verket er framfor alt ei stemningsskildring, der eit menneske sin tryggleik vert riven vekk og mennesket går til grunne.

## MUSIKALSKE FORTELJARGREP I VERKET

Eg har så langt forsøkt å gje ein inngang til ein libretto som ikkje utan vidare let seg kategorisera. I presentasjonen av musikalske forteljemåtar i *Ophelia* ser eg eit utvida fokus på teksten som nødvendig, nettopp fordi den er vanskeleg å gripa. Det opne og abstrakte i teksten gjev komponisten særeigne utfordringar og opningar for det musikalske arbeidet. I det Løveid sitt arbeid så tydeleg finn seg innanfor ein annan tradisjon enn kva Szatkowski sitt arbeid omfattar, kan det vera ein invitasjon til komponisten om å tenkja utanom konvensjonelle normer.<sup>75</sup> Men librettoen skapar òg avgrensingar for kva komponisten kan skildra. I det storparten av den ytre handlinga er fjerna, vert komponisten presentert for mykje indre tilstand.

I stort er det også desse indre tilhøva Hellstenius vel å skildra. Trass i at ein kan argumentera for at komponisten musikalsk sett antyder hendingar som einast er skildra i sceneanvisingar i librettoen – som Hamlet og Ophelia sitt samleie og Hamlet sitt mord

---

<sup>75</sup> Både som dramatkar og som poet er Løveid kjent for å vera i opposisjon mot etablerte mønster. På heimesidene hennar skildrar Silje Norevik Stavrum korleis tekstane hennar om Ophelia er eitt av mange opprør mot kvinnemytene (Stavrum 2007).

på kongen – oppfattar eg det musikalske uttrykket i denne operaen som ei overordna skildring av emosjonar og atmosfære. Ut frå Hellstenius si tolking av teksten oppstår dei største spaningane i *Ophelia* mellom ulike emosjonar i Ophelia sjølv. Det er desse spaningane som gjev verket framdrift.

### **Særeigne songteknikkar og musikalske teksturar**

I *Ophelia* finn me eit avgrensa galleri av personar. Forutan Ophelia sjølv møter me dronning Gertrude, tre skognymfer og Hamlet. Struktura mellom dei er flat, og einast Ophelia skil seg ut som verket sin definitive hovudperson. I dette verket er det framfor alt Ophelia si nedbryting me følgjer. Dermed er den kjenslemessige utviklinga meir løynd hjå verket sine andre karakterar. Dei musikalske ideane som omgjev dei er ikkje like mangfaldige som Ophelia sitt materiale. Likevel vil ein finna særeigne kjenneteikn.

Eit døme er skildringa av dronning Gertrude i den første satsen der me møter henne: I verket si tredje scene syng ho nasalt i sirklande rørsler kring tersavstanden mellom einstroken e og g, og like ofte e og g#. Denne sirklinga, som stadig skiftar mellom dur og moll, gjev inntrykk av noko ubestemmeleg. Dette ubestemmelege vert forsterka av hyppige glissandi mellom tonar, som kan forsvare instruksjonen i partituret: «blurred singing as drunk». Mot slutten av denne satsen let ho dei same intervalla vera utgangspunkt for ei musikalsk fallande rørsle, som om ho grev seg ned. Kan henda held ho berre på å sovna. Like nærliggjande er det å sjå dei fallande rørsle til den dystre tekstlege utsegna «Happy is the one that has no home» som til livet hennar generelt: Den dekadente dronninga har truleg mista viljen sin og grepet om seg sjølv.

Eit neste døme er møtet vårt med skognymfene. Ensemblet introduserer dei gjerne med enkeltimpulsar, som ikkje alltid har tonehøgde, men som like gjerne er perkussiv lyd. Desse lydane vert utførte gjennom eit register av instrumentale teknikkar, som *marcato*, *pizzicato*, *alto sul pont* eller *tap*, *spit tongue*, *flutter*, *breathy sounds* med fleire. Dei mange teknikkane kan tolkast som utslag av nymfene sin kreativitet. Samstundes gjev dei eit inntrykk av at desse nymfene har mange forkledningingar. Det avhengige tilhøvet mellom dei er dernest understreka av at dei deler det tekstlege materialet mellom seg. Som eit troll med tre hovud framfører kvar av dei enkeltstavingar som til saman vert ord og setningar. Denne sporadiske og abrupte utforminga utgjer ein måte å synga på som finn seg langt frå ein vanleg operatisk trio. Rytmen som oppstår er elles prega av synkoperingar og jazzaktige rytmar. Denne



populærkulturelle referansen gjev dei mytiske nymfene eit skin av sensualitet og kler dei i moderne drakt. Dei mange rytmespelela kring dei peikar òg mot nymfene som nettopp leikande. Som eit overordna trekk kan det seiast at dei tre skognymfene er dei som har det mest konsistente materialet gjennom framsyninga. Ei nærliggjande tolking av dette er at skognymfene ikkje gjennomgår den same nedbrytinga som menneska. Nymfene er overjordiske vesen som ikkje let seg øydeleggja av menneskeleg konflikt.

Me har sett gjennom to eksempel at rollefigurane er tildelt musikalske karaktertrekk som følgjer dei. Etter mi oppfatting, skil desse ideane seg frå leiemotiv slik me kjenner det frå tradisjonen.<sup>76</sup> Hellstenius karakteriserer i staden menneska i dette verket ved å gje dei ulike songteknikkar og ved å skapa emosjonelle metaforar gjennom bestemte klanglege og rytmiske teksturar i ensemblet. Desse musikalske ideane kjem altså til uttrykk gjennom større flater enn det melodiske leiemotivet slik ein kjenner det frå Wagner sine verk. Mellom enkelte scener i verket kan utviklinga som er skjedd seiast å vera så stor at det ikkje er snakk om ei utvikling av ideen, men heller ein ny stasjon. Det kan altså sjåast som om Hellstenius, som eit overordna strukturerande element, tenkjer seg kvar sats som eit stemningsbilete, der kvar scene presenterer ein eller fleire overordna emosjonar som igjen representerer epokar desse menneska gjennomgår.<sup>77</sup> Dermed vert det musikalske uttrykket i operaen meir episodisk enn lineært. Parallelt tek Hellstenius med seg delar av desse emosjonane og det musikalske materialet mellom scenene. Scenene opplevast altså ikkje som isolerte frå kvarandre, men står fram som ein overordna heilskap.

I nokon grad vil ein òg finna at Hellstenius nyttar seg av leiemotiv i meir tradisjonell forstand. Det vil finnast små motiv som kan seiast å representera somme av karakterane, enn om desse ikkje følgjer personane slavisk. I denne samanhengen er det nærliggjande å peika på somme av Debussy sine portretteringar, der komponisten er inspirert av impresjonistmålarar sine utallige versjonar av det same motivet. Framfor å tenkja tematisk utvikling av motivet i seg, presenterer komponisten eitt og same motiv i stadig nye situasjonar.<sup>78</sup> Ein slik impresjonistisk inspirasjon meiner eg finst representert

---

<sup>76</sup> Sjå definisjon i kapitlet om *Den fjerde nattevakt*, under avsnittet *Leiemotiv: Eit musikalsk materiale som følgjer karakterane*.

<sup>77</sup> Hellstenius stadfestar dette i intervjuet. Samstundes understrekar han at denne skildringa av emosjonar er ope tenkt. Slik Hellstenius ser det, kan visse verkemiddel utrykkja grunnkjensler som aggresjon, forventning, støtte, som igjen har moglege emosjonelle tolkingar. Ingen av desse er absolutte (Hellstenius 2009a).

<sup>78</sup> Dette gjeld til dømes *Faunens ettermiddag* der temaet vert presentert ei rekkje gonger, men med varierende kontekst.

i dette verket, sjølv om tonespråket i operaen har andre førebilete enn komponistane frå det tidlege 20. hundreåret.<sup>79</sup> òg hjå Hellstenius vil profilen i temaa stå fram som uforandra, medan underlaget i ensemblet – konteksten temaet opptrer i – vert endra. Den impresjonistiske påverknaden kjem òg til syne i Hellstenius si betoning av verke-middel. Ser ein til Kerman si oversikt, vil Hellstenius sitt arbeid kunna sjåast særleg opp mot det stemningsskapande elementet som musikken kan tilføra. Verkemidla som Hellstenius nyttar kan seiast å framkalla bestemte assosiasjonar og, som komponisten sjølv uttrykkjer ynske om,<sup>80</sup> etablere ei bestemt verd eller eit bestemt område der særlege typar av tanke, kjensle og handling er moglege (jamfør Kerman 1988). Meir konkret meiner eg at dette gjev seg uttrykk i ei pendling mellom ein impresjonistisk idé der motivasjonen er å skildra stemningar og augneblinksbilete, og ein ekspresjonistisk idé der tanken er å skildra ei tilstand i mennesket sitt indre.

Når eg i det følgjande vil gå grundigare inn i Hellstenius si skildring av Ophelia, vil eg syna at det er mogleg å sjå ensemblet sitt materiale opp mot den første haldninga, og songarane sitt materiale mot den andre. Mot slutten av denne gjennomgangen vil eg òg presentera nokre trekk ved Hamlet, og ved Ophelia sitt tilhøve til han.

Aller først i utgreiinga vil eg imidlertid peika på eit snedig grep som er gjort i verket si første scene. Dette grepet spring ut av librettoen sitt abstrakte preg og kan belysa det eg opplever som eit gjennomgåande paradoks i verket, at Hellstenius positivt stadfestar den negative, utslettande teksten.

### **Negasjon: Ei objektivisering av karakterane**

I tradisjonell opera er ouverturen som oftast eit instrumentalt forspel som gjerne vert nytta til å introdusere eller antesipera sentrale personar eller hendingar. I *Ophelia* gjer Hellstenius eit anna val. Komponisten gjev oss ingen ouverture, men tek oss rett inn i verket si første scene, som byggjer på det følgjande tekstlege materialet:

Let's be hopeless / Let's be objects  
Let's be things you can handle things you know  
Let's be no-one / Let's be dreamers without hope.

I det Hellstenius medvite kallar satsen for scene 1, er det sannsynleg å tenkja seg at han ynskjer å unngå forventinga til den formmessige konvensjonen. Likevel kan ein

---

<sup>79</sup> Hellstenius nemner sjølv Helmut Lachenmann og Salvatore Sciarrino som vesentlege inspirasjonskjelder (Hellstenius 2009a).

<sup>80</sup> Hellstenius 2009a.

sjå denne satsen som ein ouverture i den forstand at scena antesiperer verket sin kjerneproblematikk og at songarane i stor grad er handsama instrumentalt.<sup>81</sup> Det følgjande avsnittet baserer seg på ei slik forståing.

Som det går fram av døme 11 innleiar scena med ei kanonliknande utvikling der kvar songar dannar par med eit instrument<sup>82</sup>. Kvart par spelar i lag, men ikkje i lag med andre par. I byrjinga har instrumentalist og songar identisk tonemateriale, noko som kan tolkast som om songarane er instrument – eller at instrumenta er personar. Heilt i byrjinga utøvar dessutan alle aktørane det same melodiske materialet, og den same frasen vert repetert fleire gonger. Det er altså ingen av karakterane som utmerkar seg med noko særlege. Dette kan tolkast som om ingen av dei er endå har blitt «seg sjøve». Ser ein til rammeverket som er gitt i introduksjonen, kan forspelet òg sjåast som eit postludium eller ein meditasjon over siste scena i verket, som altså finn stad rett etter, i verket si andre scene. Ophelia døyr i verket si andre scene. Alt har gått i oppløysing og karakterane er samde i dette eine: «Let's be nothing».

---

<sup>81</sup> Omgrepet negasjon er i denne samanhengen nytta som ei nekting (jamfør Caplex 2010). Negasjonen av eit subjekt vert soleis eit ikkje-subjekt, eller altså eit objekt.

<sup>82</sup> Sjå vedlegg B for oversikt over instrument og songarpar, samt ei meir detaljert analyse av satsen.

Eks. 11: Negasjon. Scene 1, tal 1-2:

av, og karakterane må byrja på nytt.

Tonehøgden er som nemnt like i desse første taktane. Dei ulike para opererer imidlertid med ulik rytmikk og betoning (frå legato til marcato). Det ikkje-synkroniserte musikalske materialet gjev ei symjande kjensle utan faste haldepunkt, og kan takast til inntekt for den psykedeliske, uforståelege verda slik Ophelia opplever den. Repetisjonen av frasane innbyd til ei tolking av at karakterane sit fast. Det at dei gjentek seg sjølve kan sjåast som at dei ikkje kjem seg ut av tilstanden dei finn seg i. Eit siste, negativt moment i så måte er den dynamiske utviklinga. Frasane startar svakt, gjerne i pianissimo. Melodien utgjer ei stigande rørsle som vert understreka av eit jamnt crescendo. Strukturelt sett kan dette tolkast optimistisk. Men for kvar nye frasestart byrjar karakterane på den same staden der dei starta sist, nede i djupna med svak dynamikk. Ei nærliggjande tolking er at for kvart høve desse karakterane augnar, kvar tilnærming karakterane gjer mot ei utvikling, møter dei ein vegg. Frasen deira vert klipt

Dersom ein held fram tolkinga av scene 1 som operaens siste, og tenkjer seg denne spelt baklengs inn mot scene 2, gjev det òg meining at songarar og instrumentalistar gjennom scena sakte, men sikkert vert meir sjølvstendige. Frå tal 2 byrjar instrumentalistane å utvida det musikalske materialet. I tillegg til å utføra materialet som songarane har, utdjupar dei og legg til med utsmykkingar og tonegjentakingar. Vidareføringa finn stad fram til eit nytt tematisk materiale vert innført for songarane ved tal 5. Her kjem songarane med abrupte utbrot: «Hey! Lets be things! Objects! Things!». Dette utropa står i kontrast til songarane sine tidlegare lange linjer. Utropa kan soleis tolkast som om enkeltkarakterane byrjar vakna frå dvalen av lange linjer og at dei meir intenst adresserer publikum og aktørane sjølve.

Ved bokstav A vert eit meir tydeleg perspektiv av tid innført i partituret. Gradvis byrjar instrumentalistar og songarar å tilnærma seg ein vanleg partiturnotasjon med fast taktart, noko som er heilt etablert frå bokstav C. Den tekstlege vonløysa – «let's be hopeless» – vert her lagt i konkrete homogene samklanger. Dette kan peika mot at vonløysa ikkje berre er noko som vert opplevd hjå enkeltpersonen i eit virvar, men er noko som alle opplever og er samde om. Ei anna mogleg tolking er at det mellom karakterane på dette tidspunktet i nedbrytinga framleis eksisterer ei kjensle av fellesskap.

I oppføringa eg har hatt til rådvelde er det gjort om på utviklinga her. Songarane held fram med sine vekselvis kviskrande utsegner og meir hatske utrop i eit kaos. Dei er einsame heller enn mange.<sup>83</sup> Uansett posisjon, einsemd eller fellesskap, er karakterane i dette musikalske landskapet nær utviska. Interessant i så måte er korleis instrumenta frå tal 5 vert stadig meir dominerande. Etterkvart utkonkurrerar dei songarane med eit instrumentalt mellomspel (del B). Songarane vert bokstaveleg tala gjort til ingenting («let's be no-one»), om dei enn vel det sjølve eller ikkje. Ei slik overkøyring kan seiast å peika mot det som er opphavspersonane sin uttalte kjerneproblematikk: *Ophelia* skildrar korleis menneska nyttar menneske som middel for å oppnå noko (Ottosen 2005).

Introduksjonen i dette verket presenterer altså ikkje sentrale personar i verket. Den presenterer det motsette: karakterane er identitetslause objekt, og ikring dei rår ei

---

<sup>83</sup> Eg meiner denne omgjersla er relevant sidan komponisten har arbeidd tett med ensemblet fram mot denne oppføringa. Partituret er uansett ikkje endra, noko som kan ha praktiske årsaker, men som òg kan tyda på at komponisten er mest nøgd med den opphavlege versjonen.

flytande, ustabil stemning. Med denne scena kan det sjåast som om Hellstenius etablerer ei uvisse, eit utrygt grunnlag frå byrjinga.

### **Ophelia: Ei emosjonell nedbryting**

Det er frå dette grunnlaget at komponisten fører oss inn i Ophelia si verd. Ophelia, som har vore ein del av den anonyme massen i introduksjonen, trer no ut av fellesskapet og får sin eigen musikalske manifestasjon.

I ein presentasjon av Ophelia sitt materiale kan det vera nyttig å sjå til verket sin tittel; *Ophelias: Death by Water Singing*. Denne tittelen kan langt på veg seiast å oppsummera dei vesentlege element i verket. Tek ein utgangspunkt i at døden er skildra gjennom negasjonen over, står ein att med to særskilde element: vatnet og songen. Slik eg tolkar det musikalske uttrykket, nyttar Hellstenius seg av vatnet både som symbol og element i denne framsyninga. I tråd med tittelen forbind han det i særleg grad med den musikalske skildringa av Ophelia. I tittelen vert det vidare understreka at Ophelia er ein karakter som syng. I handsaminga av Ophelia, som i handsaminga av alle karakterar i verket, vil ein som nemnt finna at den songlege uttrykksforma er poengtert, nettopp ved at karakterane har fleire ulike songteknikkar. I det følgjande vil eg ta føre meg korleis Hellstenius portretterer Ophelia i lys av elementa vatnet og songen.

### **Ophelia og vatnet**

Når me første gong møter Ophelia, ser me henne i situasjonen der ho vert driven mot sitt eige sjølv mord. Dette finn naturleg nok stad i eit musikalsk virvar. Forspelet til den andre scena utgjør soleis eit brått skifte frå det transparente, dvelande uttrykket i første sats. I dette forspelet utfører ensemblet eit hurtig skalaliknande materiale med vekslende kromatiske og diatoniske rørsler (jamfør eksempel 12).

Frasane her er i utgangspunktet oversiktleg strukturerte, i vekselvis stigande og fallande rørsler. Desse rørslene har ein strukturell likskap med ei bølge. Ein første assosiasjon til dette klanglege biletet er altså havet, i jamnt bølgjande rørsle og med enorme krefter løynd under overflata. Men instrumenta framfører desse rørslene med ulike rytmiske strukturar. I ensemblesatsen er sekstolar, kvintolar og sekstendelar plasserte mot kvarandre. Dette skapar eit flytande, virvlande grunnlag. Igjen er vatnet ei nærliggjande samanlikning, men i dette perspektivet går assosiasjonen til det uroleg skiftande vatnet i ei elv. Det er livstruande krefter i begge element, og det er på dette grunnlaget Ophelia rører seg.

Eks. 12: Vatn variant A. Scene 2, takt 1-4

18

Fl.

Cl.

Perc.

Pno.

Vln.

Vla.

Db.

7

Den aller første teksten Ophelia utøvar, rører seg om vatnet: «A river already a river / There's a river and there's a river already and there's already a river...». Presentert etter det musikalske forspelet, understrekar denne teksten i første omgang strukturane i musikken, og materialet vert etablert som symbol på vatn. Som eg vil komma inn på, kan repetisjonane òg sjåast som ein resignasjon mot dei veldige kreftene ho møter, i livet generelt og ved naturelementa spesielt.

Vatnet er ein takknemleg metafor, sidan elementet i mange kulturar har sterke betydingar tilknytt seg. I denne analysen tolkar eg Hellstenius sin bruk av musikalske verkemiddel tilknytt vatnet nettopp som ei medviten utnytting av alle assosiasjonane kring det. Med dette får vatnet fungera som symbol på fleire nivå i framsyninga.

I Ophelia si første scene opptrer vatnet i fysisk form. Vatnet er (symbolsk) ein del av scenografien i framsyninga, og i første sats er vatnet sitt nærver svært konkret: Ophelia står i vatnet og syng. I neste avsnitt vil me sjå korleis vatnrørslene etterkvart vert eit motiv som signaliserer Ophelia sitt nærver i framsyninga. Motivet har då ei anna form. Det virvaret av rørsler som følgjer henne innleiingsvis vert berre presentert denne eine gongen, og vatnmotivet vert aldri like dramatisk som her. Dette stadfestar den forteljingsmessige oppbygginga. Etter den andre scena i verket, vert Ophelia si historie fortald gjennom blick attende. Aldri sidan er livet hennar så kaotisk som rett før ho vel å ta sitt eige liv. Einast ved eitt tilfelle i *Ophelia* møter me att eit tilsvarande eksplosivt og vedvarande materiale. Dette er i scene 6, og rørslene følgjer Hamlet.<sup>84</sup> I denne scena ser den livredde mannlege hovudpersonen fram mot, eller attende på, eit mord. Me veit ikkje om Hamlet finn seg i nærleiken av noko vatn. At nettopp denne orkestrale strukturen følgjer han her, kan tolkast som om dei eksplosive vatnrørslene ikkje berre er meint å kjenneteikna den konkrete elva. Vatnet kan like mykje seiast å symbolisera uro og undergang. Dei parallelle refleksjonar i scenene, der Hamlet har tankar om mord og Ophelia vert driven mot sjølv-mord, understrekar dette. Desse refleksjonane peikar mot vatnet som symbol på død. I dei fleste kulturar vil denne tolkinga likevel vera noko upresis. Vatnet er oftast symbol på det livgjevande. I kristen kultur symboliserer vatnet rett nok død gjennom drukning i dåpen, men det har dernest eit nytt og evig liv som følgje. Basert på etablert symbolikk kan ein altså finna ei von i vatnet. Å drukna seg i elva verkar vera Ophelia sin einaste utveg. Men vatnet som motiv kan sjåast som ei forløyning, som eit nytt høve. Den veldige vatnmassen kan seiast å symbolisera ein overgang.

---

<sup>84</sup> Ein vil òg finna eit liknande materiale i scene 12, takt 22-27, nok ein gong tilknytt Hamlet. Sidan materialet finn utløp over mindre tid enn ved det to andre presentasjonane finn eg ikkje at dette materialet har den same effekten som tidlegare. Dette kan igjen sjåast opp mot tolkinga av ein gradvis reduksjon av materialet (sjå avsnittet *Reduksjonen: Ophelia i oppløysing*).



Eks. 13: Vatn variant B, bølgerørslе (Ophelia sitt motiv). Scene 4, takt 1-2

I andre omgang er det mogleg å knyta vatnet som tema til Ophelia som figur, nær eit leiemotiv. Motivet det då er snakk om, som vist i eksempel 13, er ein meir effektiv variant av dei meir omfattande rørslene som vart presentert i innleiinga. Temaet opplevast mindre dramatisk, og kan seiast å understreka det meir flyktige aspektet ved vatn. Denne kortare varianten vert etablert i scene 4. Strukturen liknar den me har møtt tidlegare, men ensemblet er no samla i ei felles bølgerørslе. Denne bølgerørsla vert gjennomført fleire gonger gjennom scena. Rørslene her er oppstykkka, og mellom dei finn ein anna materiale.

Dette motivet kan seiast å følgja og introdusera Ophelia i satsar som ikkje er hennar eigne. I femte scene er det i hovudsak Gertrude som opptrer, men når Ophelia midtvegs kjem til synes vert ho snart følgt av bølgerørsla. I slutten av sjetten scene kan motivet seiast å antesipera Ophelia sin medverknad i scene 7. Rørsla er òg å finna i den 11. scena, då einast som ei skugge. Meir tydelege er strukturane i slutten av scene 13. Bølgerørslene fungerer her som mellomspel mellom Ophelia sine siste ytringar.

Ut over dei to vatnmotiva som her er skissert, vil det finnast ei rekkje mindre strukturar i verket som lett kan assosierast med vatn. Desse er imidlertid så sporadisk plasserte at det i denne samanhengen vert for omfattande å identifisera kvart av dei som motiv i seg. Motiva kan snarare sjåast som små påminningar om det ustabile, plassert med jamne mellomrom gjennom satsen.

### ***Ophelia og songen***

Eg har så langt presentert den ytre karakteristikken av Ophelia, som i stor grad er knytt til vatn. I nokon grad kan denne seiast å vera prega av ein impresjonistisk tankegang: Den ytre presentasjonen av Ophelia er prega av stemningsbilete og fargar, med subtile symbol for emosjonelle tilhøve.

Ophelia sitt vokale uttrykk kan seiast å vera meir direkte og ekspresjonistisk lada. Materialet er framfor alt prega av varierte vokalteknikkar, representierende for dei mange, i hovudsak negative, emosjonane som Ophelia gjennomlever i verket. Motiva hennar er ofte enkle i den forstand at dei fokuserer på ein effekt om gongen. I vårt første møte med Ophelia – som altså er dødsscena hennar – syng ho til dømes under instruksjonen «Mechanical – Belting», på ein enkelt tone:

*Eks. 14: Ophelia 1. Scene 2, takt 26-31*

The musical score consists of two staves. The first staff starts with a dynamic marking of *f* and the instruction *sepmre*. The melody is marked *Mechanical - Belting* and includes accents (>) over several notes. The lyrics under the first staff are: "A ri-ver al - ready a ri-ver There's a". The second staff begins with a measure rest (4) and a dynamic marking of *f*. The melody continues with accents (>) over notes. The lyrics under the second staff are: "ri-ver and there's a ri-ver al - rea-dy and there's al - rea-dy a".

Belting refererer til song på høg tonehøgde i brystregisteret. Fysiologisk er teknikken kjenneteikna ved «høg strupehovudstilling, høgt subglottalt trykk og høg adduksjonsaktivitet, og liknar altså hyperfunksjonell fonasjon» (Sundberg 2001, 278).<sup>85</sup> Denne songteknikken er mykje nytta innan musikalsjangeren, der effekten gjerne er ein pressa og sterk klang. Toneleiet i eksempel 14 er eigentleg vel lågt for det som tradisjonelt er omtala som belting. Det er dermed nærliggjande å tenkja seg at det er effekten av belting, den rå og sterke klangen, som Hellstenius framfor alt er ute etter. På denne måten kan ein tenkja seg at komponisten her har freista å skapa uttrykk for affekten

<sup>85</sup> Her i mi omsetjing. Johan Sundberg er songar og professor i musikkakustikk. Han har forska mykje på stemma i tale og i song.

heilt direkte; han søker ein konkret likskap mellom den kjensla som er ynskt formidla og den lyden som uttrykkjer den.

Den mekaniske gjentakinga av tonehøgda finn stad med varierende rytmikk og betoning, noko som kan seiast å illustrera det tekstlege uttrykket (jamfør eksempel 14). Teksten her er repetitiv, men repetisjonane verkar usystematiske og det er ikkje umiddelbart enkelt å sjå nokon logikk i repetisjonen. Det tekstlege uttrykket innbyr til ei tolking av at Ophelia er i ferd med å mista grepet nettopp om det rasjonelle i verda. Det musikalske materialet kan seiast å tilføra meir vekt til eit slikt inntrykk. I det Ophelia berre formulerer seg gjennom ein einskild tone, vert den musikalske identiteten hennar svært avgrensa, jamvel broten ned. Markeringa av kvar einskilde tone – utført i eit fragmentarisk ikkje-mønster – gjev oss inntrykk av ein kortpusta songar, som om Ophelia har mist kontakt med rytmen og linjene og manglar fundament og framdrift.

Eks. 15: *Ophelia 2. Scene 2, takt 56-62*

ther world it's a no - ther ri - ver al - rea - dy a ri - ver still a -  
 no - ther ri - ver it's not the same ri - ver it's al - rea - dy not the ri - ver it's not the same  
 ri - ver al - rea - dy not the ri - ver still it's not my ri - ver

I takt 35 skiftar Ophelia endeleg tone og held fram repetisjonane på denne nye enkelttonen, eit halvt tonetrinn over den førre. Ved dette toneskiftet gjev ho tyngde til ein variasjon i teksten, eit ord som ikkje tidlegare er nytta i utviklinga: «*My river*». I eit lengre parti byggjer ho seg så opp, via einstroken b til einstroken h. I denne oppgangen vert det musikalske materialet hennar utvida med utsmykkingar kring om tonen, samt med glissandi (også dei ustabile) mellom tonane. Frå takt 55 oppstår så nok ei endring. Som vist i eksempel 15 syng Ophelia her på stigande frasar, seks tonar lange.<sup>86</sup> Kvar gong ho har fullført dei seks tonane sine, byrjar ho frå djupna att. Dette mønsteret er ikkje ulikt oppbygginga i første scene «*Let's be hopeless*»<sup>87</sup>, der eg har tolka dei stadig nye frasestartane som uttrykk for noko fastlåst; som gjentekne forsøk eller høve som like ofte vert klippa av. Til skilnad frå partiet i «*Let's be hopeless*» er Ophelia sin

<sup>86</sup> Den aller første av desse frasane, t 55-56, er berre fem tonar lang.

<sup>87</sup> Sjå *Negasjonen: Ei objektivisering av karakterane*

rytmikk her stabilisert. Gjennom heile dette partiet består Ophelia sitt musikalske materiale av åttedelsnotar. Likevel oppfattar eg også desse jamne åttedelsrørslene som fastlåste, den uavbrotne repetisjonen byr på lite fridom. I dei lange, stigande rørslene har Ophelia bygd opp mykje aggresjon. Når ho endeleg vinn evna til å skifta tonehøgder meir hyppig vert ein likevel støtt påminna om den klårt avgrensa ramma ho rører seg i. Det dynamiske uttrykket i fortissimo, stadig utført i den beltande songteknikken, forsterkar det dramatiske, intense uttrykket.

*Eks. 16: Ophelia 3. Scene 2, takt 68-70*



Den siste syngjemåten som Hellstenius gjev Ophelia i denne scena er notert som i døme 16. Den kan sjåast som den førre utviklinga sitt antiklimaks. Ophelia har auka intensiteten så langt ho kan, no maktar ho ikkje lenger, og resignerer. Nedteikninga indikerer at tonehøgda ikkje er viktig. Det er det talenære som er i fokus. Når Ophelia snakkar og ikkje syng i eit slikt lyst toneleie, let det pipande, lidande og barnleg. Uttrykket står i klår kontrast til den langt meir desperate, brystklangutførte og fortissimoprega utforminga elles i satsen. Tonematerialet er endå meir sporadisk. Pust og togn – i form av pauser – gjennomsyrrar uttrykket, som nok ein gong er utøvd på ein einsleg tone.

### ***Ophelia som barn – enkle motiv***

Dette barnlege finn me att når Ophelia på ny står i fokus i verket si fjerde scene. I denne scena finn me oss tidleg i handlingsforløpet. Ophelia har ikkje endå opplevd dei verste svika frå menneska kring henne, men ho er likevel medviten om rolla ho ein dag skal gå inn i som dronning. Dei turbulente makttilhøva som ventar henne er truleg skremmande, særleg for ei ung kvinne som knapt har opplevd verda.

Motivet i eksempel 17 er tenkt framført rett fram, utan vibrato eller andre kjenneteikn på tradisjonell operatisk song. I motsetnad til det førre dømet, tolkar eg imidlertid ikkje liding som nokon rådande emosjon her. Snarare oppfattar eg uttrykket som ei uskuldig forundring.<sup>88</sup> Forundringa kjem først og fremst til uttrykk gjennom det

<sup>88</sup> Scena er imidlertid ikkje utan dissonans. Vatnmotivet, som symboliserer indre uro er mellom element som er til stades. Uansett kan operaen sitt narrativ sjåast som eit blick attende; Ophelia gjennomlever hendingane medan ho ligg død i elva.

tekstlege: I denne scena stiller Ophelia ei rekkje (absurde) spørsmål; «Am I a mouse? Am I a monkey?»:

Eks. 17: *Am I a Mouse? Scene 4, takt 3*



Eg har peikt på begge dei siste døma, slik dei er noterte i partituret, som uttrykk for noko barnleg. Desse døma syner, slik eg tolkar dei, at dei ulike vokalteknikkane ikkje berre kan sjåast representerande for sinnstemningane hennar, men at dei òg kan gje ein indikasjon på kven Ophelia er. Gjennom spørsmåla over antyder Ophelia at ho sjølv ikkje veit kven, eller for den del kva ho er. Komponisten tilbyr ein mogleg identitet gjennom det musikalske materialet. Det musikalske uttrykket presenterer Ophelia som halvt barn, halvt vaksen. Gjennom scene 4 samt ved fleire andre høve i verket får ein presentert songteknikkar som gjev strukturelle likskapar til det barnlege, somme gonger ikkje-rasjonelle. Skiftet mellom desse vokalteknikkane kan altså sjåast som at Ophelia pendlar mellom det barnlege og det vaksne tilværet. Parallelt kan skiftingane peika mot eit anna grenseland som Ophelia finn seg i, nemleg det mellom fornekinga av og innsikta i sin eigen situasjon – mellom røynd og galskap.

Ser ein dei barnlege uttrykka som uttrykk for forneking, gjev det òg meining at Ophelia kan seiast å søkja tilflukt i dei. Temaet i eksempel 17 er bygd opp av ein forstørra kvart, ein liten ters og dernest ei utsmykking til slutt. Det enkle, naive melodiske motivet over er stigande og kan soleis seiast å representera ein optimisme. Gjennom denne satsen og vidare i verket vert dette melodiske motivet mykje gjenteke både transponert og/eller med forskyvd betoning og rytmikk, tidvis også utan utsmykking. Oftast finn ein det likevel som notert i eksempel 17.<sup>89</sup> I nærleiken av dette temaet presenterer ensemblet – i regelen klaveret – ein barnleg, tonal melodi, også denne med ein stødig rytme, som kan seiast å representera eit fast haldepunkt.

Eks. 18: *Barnesong. Scene 4, takt 2*



Ei musikalsk skildring som knyt ein person mot det barnlege vil òg vera prega av ei forventning, i kraft av dei moglegheitene som ligg i det ikkje fullvaksne mennesket.

<sup>89</sup> Sjå vedlegg B for nøyaktig oversikt over dette motivet i scene 4.

Med dette som utgangspunkt meiner eg at ein kan sjå barnesongen og dei barnlege melodiane som både forsonande og forventningsfulle men òg som representerande for det fornektande og flyktige ved Ophelia.

Eg har så langt i gjennomgangen gjeve nokre få døme på ytterkantane av materiale og vokale teknikkar som Ophelia har i verket. Eit siste døme i samanhengen kan vera ei meir leiken presentasjon av Ophelia. Denne finn stad i verket si scene 7, der ho utforskar lyd i frasane «wawawawa» og det ertande og nasale «here and there and here and there». Sistnemnte liknar særleg måten eit barn kunne leikt seg med frasen på. Hellstenius betonar her det umodne ved Ophelia si tilnærming til kva det tekstlege uttrykket skildrar: Ophelia ventar på Hamlet. Ho kjedar seg ved sjøen ein skinande dag, og kjenner lite til dei farar som måtte trua i den vonde verda.

### ***Reduksjonen: Ophelia i oppløysing***

Eg har nemnt døden som handsama gjennom tolkinga av verket si første scene. Eit siste moment som fortener plass i gjennomgangen av Ophelia sitt materiale er det eg ser som ein musikalsk reduksjon av figuren hennar mot slutten av verket.

Også dette tilhøvet kan sjåast dobbelt negativt. Det materialet som tidlegare vart presentert som representerande for Ophelia sin veg mot undergangen vert no ytterlegare brote ned. Det mest tydelege dømet på dette finn ein i scene 14. Det tekstlege materialet ho framfører er kjend frå tidlegare; det er det vesle, stigande spørsmålet som vist i døme 17. Men spørsmåla er her gjort om til ei konstatering: «I am a mouse. / I am a monkey».<sup>90</sup> Denne utsegna tolkar eg som ei erkjenning: Ophelia ser det manglande verdet ho har som menneske og verdet ho har som middel for andre. Det musikalske stigande intervallet hennar er sterkt redusert. Hellstenius let Ophelia framføra materialet på ein enkel tone, eller i stigande halvtonetrinn. Det som måtte finnast av forventning og optimisme i denne melodien, ligg der ikkje lenger som nokon tydeleg opsjon.

Denne tilstanden er i ferd med å verta etablert alt i scene 11, og indikerer at ensemblet har meir informasjon enn karakteren sjølv. Her syng Ophelia den tidlegare melodien sin med tilhøyrande tekst, men ensemblesatsen under er redusert til hurtige repetisjonar på ein enkelt tone. Også enkelttonen har vore eit hyppig verkemiddel

---

<sup>90</sup> Denne konstateringa finst som ein variasjon i verket si fjerde scene. I denne samanhengen vert det imidlertid ståande i ein flørt med Hamlet, som når konstateringa inntreff sluttar seg til Ophelia sin song med teksten «Your eyes. My desire. Your (sic) my happy singing. Your my happy happy voice». Hamlet har altså eit anna forslag til Ophelia sin identitet.

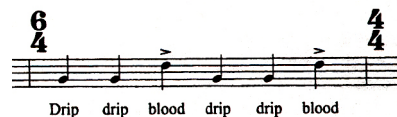
gjennom verket, medvite nytta av komponisten, som i samtalen vår gjev uttrykk for at han ser på intervallet som emosjonelt stadfestande: Intervallforholdet kan stadfesta eit sinn som ikkje lenger har noka retning, som ikkje har høve til ekspansjon (Hellstenius 2009a).

### Hamlet: I sinne og redsle

Hamlet dominerer ikkje denne operaen på same måten som han dominerer skodespelet *Hamlet*. Likevel kan det seiast at Hamlet gjer eit nummer av seg når han medverkar. Først og fremst sidan han er den einaste mannlege innslaget i denne framsyninga og dermed lett å leggja merke til. Dernest av di han, i kraft av å vera mann, har eit stort stemmeomfang å spela på, noko komponisten nyttar til fulle.

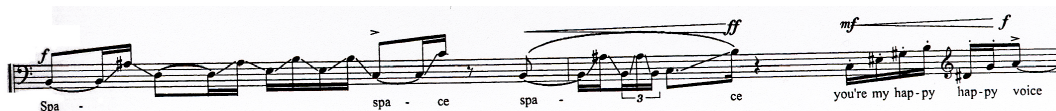
Eg har nemnt at Hamlet er framstilt som redd. Den mest effektive måten Hellstenius karakteriserer denne redsla på, er ved å la Hamlet synga i falsett. Kvintintervallet i eksempel 20 kjem att gjentekne gongar i verket, som ein svært konsentrert parallell til Hamlet sine tvilande monologar hjå Shakespeare. Det lyse, pipande falsettuttrykket er igjen døme på ein svært direkte måte å formidla ein emosjon på.

*Eks. 19: Drip drip blood. Scene 6, takt 61*



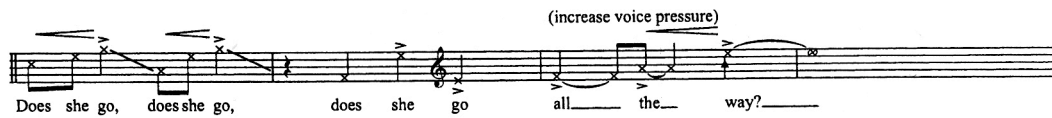
I likskap med Ophelia kan også Hamlet sjåast som ein karakter i overgangen mellom vaksen og barn i komposisjonen. Dette kan seiast representert gjennom dømet ovanfor. Like ofte kjem dette til uttrykk gjennom ein annan songteknikk, der Hamlet nærast jodlar mellom stemmeregistera, som i eksempelet under.

*Eks. 20: Jodling. Scene 4, takt 42-43*



Ein tredje teknikk som Hamlet nyttar seg av – i tillegg til «vanleg» song – er sproggesang. Denne talesongen let det i stor grad vera opp til tolkaren kva emosjon som vert uttrykt, anten det er redsle, sinne eller somme gonger noko meir kvardagsleg.

Eks. 21: Sprechgesang. Scene 8, takt 57-60



Fleire gonger i verket vil ein finna døme på korleis Hellstenius nyttar seg av desse songteknikkane i hyppige skifte. Dette peikar mot Hamlet som ein nokså spalta person. Eit konkret døme på dette finst i verket si sjetteste scene. Før denne scena seier sceneanvisinga at det vil finna stad eit mord. Hamlet nærmar seg kongen for å drepa han. Hellstenius illustrerer dette med dei dramatiske bølgljande vatnrørslene (som vist i døme 12) som er etablerte som symbol på indre uro, jamvel død. Desse rørslene er meir heftige enn nokon gong, uttrykte i eit fortissimo, og gjevne lenger tid enn vanleg. Stadig før eit ord er ytra, kjem så ein massiv trommesolo. Soloen er enkel men intens. Den er bygd opp av eit oversiktleg sett av rytmemønster, gjentekne i ulike variasjonar. Desse gjentakningane verkar suggererande og saman med rytmen gjev den stereotypiske assosiasjonar til primitive ritual. Først fleire minutt inn i satsen kjem altså Hamlet sjølv til uttrykk. Den verbale ytringa hans er subtil:

Drip drip Blood / Drip drip Blood  
In the midst of the fields / in the midst of the night / This place melts away  
The drip the drop the spill the spell of blood  
Doomed / To silence to silence.

Det musikalske uttrykket hans er òg i klår kontrast til det dramatiske forspelet som har vore: Først syng Hamlet pianissimo i falsett. Dernest syng han eit melodistykke som liknar ein barnesong. Den tredje frasen kjem til uttrykk gjennom Sprechgesang, medan Hamlet i framføringa av ordet «Doomed» nærast jodlar mellom hovud- og brystklang. Teksten han framfører syner ei generell uhygge, der blodet si forbanning dømer til stillhet. Hamlet sine kjensler har inga ro. Han finn seg i rastlause skifte frå barnleg redsle til utadvend desperasjon, men vert aldri så manande og krigarsk som forspelet han er tildelt i satsen.

***Ophelia og Hamlet: Ein kjærleik som ikkje fungerer***

Likevel: Hamlet kan òg vera mandig. Manddomen hans møter me i det han jaktar etter Ophelia, og freistar nedleggja henne før ekteskapet. Skal me tru scenetilvisingane, lukkast han i dette, og etter kjærleiksakta deira framfører Ophelia og Hamlet ein kjærleiksduett. Denne duetten oppfatar eg som det næraste me kjem ein reell dialog i



dette verket.<sup>91</sup> Ophelia og Hamlet tek her utgangspunkt i det same musikalske materialet, som finn form i ein slags spørsmål og svar. Dei lange tonane dei nyttar smeltar til ein viss grad inn i kvarandre som vist i dømet under. Ei tid ut i duetten framfører dei òg nokre få abstrakte klykkelydar, som vert deira heilt eigne uttrykk i satsen. Likevel finst det indikasjonar på at denne kjærleiken har dårlege kår. Me opplever ikkje på noko tidspunkt at Ophelia sitt musikalske materiale vert tilnærma til Hamlet sitt materiale. Snarare er det musikalske materialet som dei begge nyttar seg av i denne satsen Hamlet sitt materiale, som han tidlegare har nytta i situasjonar der han tviler og er redd. Dette kan tolkast som ein kjærleik som einast fungerer på Hamlet sine premiss. Dermed kan kjærleiksduetten sjåast som sjølve stadfestinga av ein kjærleik som ikkje fungerer; ein kommunikasjon som har dårlege levekår.

Eks. 22: Kjærleiksduett. Scene 11, takt 167

56 ① ————— ② *f* ————— *p* ③ ————— *f* ————— *p* ④

Oh my Lord I tremble and listen

*falsetto* ————— *f* *p*

Not just your hands not

<sup>91</sup> Hamlet og Ophelia har tidlegare møttest i verket si fjerde scene. På dette tidspunktet held dei på med kvar sine musikalske materiale, og eg oppfatar ikkje dette møtet som nokon reell dialog mellom dei. Snarare meiner eg at Hamlet i denne scena betraktar Ophelia frå avstand.

## 6 NO TITLE PERFORMANCE AND SPARKLING WATER

### BAKGRUNN OG TEKSTLEG GRUNNLAG

Gnostisismen som religiøs og filosofisk retning kan sporast attende til antikken. Som i dei fleste andre åndeleg baserte tankesett, finn ein ideologiske variasjonar. I alt finst det ei rekkje gnostiske rørsler, meir eller mindre like, og med utspring over eit vidt geografisk område. Eitt eintydig fokus deler dei likevel: Omgrepet gnostisisme kjem av det greske ordet 'gnosis', som tyder kunnskap eller innsikt. Ein gnostikar søker etter den mystiske innsikt som kan gje forløyning. Det endelege målet for ein gnostikar er, som for den kristne, å oppnå frelse.<sup>92</sup>

Forfattaren Plinio Bachmann har i librettoen til *No Title* sett saman tekstfragment frå eit gnostisk materiale. I Bachmann si samansetjing av desse fragmenta vil ein sjå korleis karakterar frå kristen religion, som Jesus, Adam og Eva, dukkar opp mellom gnostiske gudar som Sophia og Yaltabaoth.<sup>93</sup> Me møter òg menneska Clerk og Poet, som Bachmann sjølv har konstruert. Desse gjev stemme til gnostikarane sine eigne tankar.

Prosjektet til Bachmann kan ikkje seiast å vera noka vitenskapleg eller heilskapleg framstilling av den gnostiske rørsla. Til det er rørsla for heterogen og dette formatet for lite. Bachmann sin libretto utgjer ei eiga forteljing, som parafraiserer over, og formidlar sentrale element innan retninga. Språket, som er fleire hundreår gammalt, formidlar ei tilhøyr i ei oldtid. Men denne tida er òg så fjernt frå ein moderne kvardag, og språket i stor grad så arkaisk, at uttrykket langt på veg kan oppfattast som mytisk eller tidlaust. Dette utgangspunktet, kopla med dei fragmentariske og ofte gåtefulle utsegnene i verket, kan gjera innhaldet vanskeleg å gripa. Faktisk er det min påstand at dei færreste i publikum utan omfattande forklaring vil kunna gripa innhaldet i synopsisen som presentert innleiingsvis. Dette vert gjort ytterlegare komplisert gjennom det faktum at få norske publikummarar vil ha nokon inngåande kjennskap til gnostisisme. Følgjeleg kan forteljinga sitt kjernepunkt seiast å gjelda dobbelt. Dette verket skildrar menneske

---

<sup>92</sup> Jamfør framstillinga i Store Norske Leksikon. Det er pr i dag ikkje mogleg å stadfesta når den oppsto, men ein reknar med at den kom til i førkristen tid (Kværne/Seim 2010)

<sup>93</sup> I skrifter om gnostiske retningar nyttast omgrepet gud og aion om kvarandre om Sophia og Yaltabaoth. I somme tekstar er Sophia (gresk for visdom) rekna som frelsarfiguren som går under namnet Visdomen, og som leiar sjela si frigjering. I tekstar som er tettare knytt til kristendomen vil ein imidlertid finna at Jesus er denne frelsarfiguren. Dette er eitt av mange døme på ulike innfallsvinklar til gnostisk lære som syner at denne operaen einast dekkjer eit svært lite felt av gnostiske mytologi og tankesett.

som søker innsikt. Verket får si framdrift i det dei to gnostikarane søker etter kunnskap i det bilete etter bilete står fram for dei. På same tid som publikum møter gnostikarane på leiting etter innsikt, vil publikum gjennom denne framsyninga kunna finna seg sjølv på konstant søking etter ei forståing.

### **Fleirtydig dramatisk form**

Som tidlegare nemnt finst ein annan studie av *No Title*. I *Uten tittel?* gjev Maria Fonnelop (2007) ei grundig handsaming av det tekstlege og sceniske innhaldet i operaen. Likeeins gjev ho ei framstilling av den gnostiske rørsla som er langt meir omfattande enn kva det er rom for i denne oppgåva. Framstillinga eg har gjort av dei ikkje-musikalske aspekta i verket er soleis inspirert av og står i gjeld til den djuptpløyande gjennomgangen hennar.

Framfor alt studerer Fonnelop det dramaturgiske uttrykket i *No Title* som heilskap. *No Title* er den av komposisjonane i denne oppgåva der flest kunstnarlege uttrykksformer er involverte. Forutan songarar og musikarar i scenografi og regi, medverkar dansarar og skodespelarar på scena, og det vert vist video- og tekst-proeksjonar. Fonnelop peikar på korleis dramaturgien i fleire av dei kunstnarlege uttrykksformene i dette verket drar i ulike retningar (Fonnelop 2007, 55). Framsyninga som heilskap kan soleis seiast å peika mot det simultane teateret.<sup>94</sup> Som me hugsar frå Szatkowski sine modellar, vil det i ei simultant basert framsyning vera fleire bodskapar, bilete eller fiksjonsunivers som finn stad parallelt. Førestillinga byd på ein motstand, sidan det ikkje nødvendigvis oppstår noka meining mellom universa. Tilskodaren må sjølv ta stilling til kva dei ulike strukturane betyr for han eller henne.

Trass i det sprikande dramaturgiske innhaldet, argumenterer Fonnelop for eit aristotelisk forteljarbilete i tekst og musikk (2007, 55-57 og 83). Gjennom studien hennar viser ho at Bachmann har skapt ei kontinuerleg, framoverretta og psykologisk motivert forteljing, plassert i eit her og no. Slik Fonnelop ser det, stør det musikalske uttrykket opp om desse tekstlege utsegnene. Dei elementa ved framsyninga som er relevante for denne analysen, kan altså sjåast opp mot det dramatiske teateret.

Denne oppfattinga, av at musikken underbyggjer teksten, deler eg langt på veg. I analysen av *No Title* meiner eg imidlertid òg å finna døme på at Ratkje ikkje berre byggjer opp om det tekstlege innhaldet, men i nokon grad også kommenterer det.

---

<sup>94</sup> Fonnelop nyttar omgrepet likestilt dramaturgi (2007, 55).

Somme gonger kan det jamvel sjåast som om Ratkje syner ei motvilje mot innhaldet i den gnostiske rørsla. Ein slik opposisjon mot eit gnostisk innhald vil ein for så vidt ana i det tekstlege uttrykket, når Poet og Clerk mot slutten av verket stiller kritiske spørsmål til Jesus. Musikalsk sett meiner eg at denne kritikken kjem tidlegare fram under yta, gjennom den overordna framstillinga av dei mannlege karakterane i verket. I dette perspektivet kan ein tolka Ratkje sitt arbeid som inspirert av det episke teateret, der uttrykka kommenterer kvarandre og det er opp til tilskodaren å ta stilling til kva ein faktisk trur på.

## MUSIKALSKE FORTELJARGREP I VERKET

### Dikotomiar, sjangereklektisisme og små motiv

Librettoen til *No Title* har fått sin eigen tittel. *On Wombs and Vowels* kan omsetjast til «Om livmorer og vokalar»<sup>95</sup>. Desse to termene viser til ein dualisme til grunn både for gnostisk tankegang samt for tekst og musikk i dette verket. Motsetninga mellom ånd og materie, som vidare kan sjåast i motsetninga mellom kropp og sjel, frelse og undergang, er ein grunnleggjande påle i operaen. I det gnostiske materialet vil ein finna ei solid rad av slike metaforar, nært knytt til dette store skiljet mellom sjel og lekam. Hjø Bachmann er livmora gjort til overordna symbol for det seksuelle og materielle i verda, medan det språklege, i form av vokalane, viser til det åndelege.

Heilt enkle metaforar er dei likevel ikkje. Som ein vil sjå i *No Title*, nyttast kjønnslege bilete som metafor for den åndelege innsikta. Faktisk vil det hevdast at kjønnsleg omgang er føresetnaden for innsikt. Poet refererer heilt tidleg i verket til skilnaden mellom den materielle, jordiske livmora inne i kroppen og den åndelege, sjela si livmor, utanfor mennesket. Òg på eit menneskeleg nivå vil ein finna sjelelege evner. Når Poet og Clerk så set sjela i samanheng med alfabetet og ser vokalane og diftongane som bilete på sjela sine ulike former, vil ein finna at denne sjela ikkje eintydig er perfekt. Vokalane står høgast på rangstigen, diftongane er på eit mellomnivå og konsonantane finst på botnen. Moglegvis vil den guddommelege måten å uttrykkja seg på finna stad gjennom vokalar, men i dette verket er det einast Clerk som forsøker å

---

<sup>95</sup> Fonnelop nyttar omgrepet skjød. Det er i seg eit meir poetisk omgrep, men vert i Den Norske ordboka definert som fang. Fanget peikar ikkje like konkret mot det kjønnslege som eg meiner er det vesentlege i teksten her. Eg vel derfor å nytta omgrepet livmor, som òg er knytt til menneskeleg utvikling i kraft av å vera eit «organ der mennesket veks».

snakka gjennom vokalar. I det desse ikkje gjev han – eller oss – noka vidare innsikt, vert noko av magien til vokalane varsamt brote ned.

Desse motsetningspara – mellom ånd og materie – er uansett ein sentral inngang i forståinga av korleis Ratkje framstiller operaens karakterar. I dette verket vil ein finna ei musikalsk understreking av skilnaden mellom den åndelege verda og den menneskelege, samt mellom sjel og kropp i kvar av verdene. Ratkje skildrar i omtalen av verket korleis dikotomien vokal/konsonant er gjort om til eit musikalsk strukturerande prinsipp, der vokalen (som me har lært er tilknytt det åndelege) er transformert til akkordar og melodilinjer, medan konsonantane (det materielle) finn utløp gjennom støy og perkussive lydar (Ratkje 2003). I eit intervju legg ho til at uthaldne tonar òg er døme på det åndelege, medan stilreferansar er døme på det materielle (Borchgrevink 2003c). Følgjer ein denne tankegangen vil det bli klårt at dei fleste karakterane er ambivalente. Ei melodilinje vil innehalda rytmiske strukturar, medan perkussive lydar kan ha eit melodisk uttrykk. Der Fonnelop argumenterer for at dette verket rører seg frå ei åndeleg verd mot den materielle verda, vert det på sin plass å skyta inn at ingen av desse verdene gjennom det musikalske språket vert opplevde som hermetiske. Ein vil finna verdslege element i gudeverda, og heilage element hjå menneska. Dessutan vil ein oppleve stadige skifte mellom verdene, der avstanden moglegvis ikkje er så stor som det er tenkt. Den åndelege verda vert presentert med ei fallhøgde, der det verdslege og ureine nokså tidleg kjem til syne.

Stilreferansen er nemnt som døme på eit materielt trekk i verket. Dermed er det fascinerande at bruken av slike stilreferansar er eit svært sentralt forteljargrep i Ratkje si karakterisering av personar. Eit fleirtal av karakterane har ein stilreferanse knytt til seg, og nok ein gong vert spaninga mellom det åndelege og det materielle trekt fram. Der det første forteljargrepet, dualismen mellom melodi og støy, er eit trekk som kan seiast generelt for alle, er stilreferansane meir spesielle. Kvar karakter har sin bestemte referanse knytt til seg, som ikkje er knytt til andre.<sup>96</sup> Gjennom ein sjanger – ei overflatisk form – får Ratkje effektivt gjeve uttrykk for personen sine eigenskapar. Denne stilreferansen er langt meir viktig enn enkeltmotiv, og det motiviske materialet som måtte vera tilknytt personane, er soleis ofte svært lite. Einast i somme tilfelle gjev det

---

<sup>96</sup> Eitt unntak finst: Jesus og Adam delar musikalsk materiale. I dette verket vert desse òg framstilt av ein og same songar, og det er vanskeleg å seia i kva grad publikum oppfattar skilnaden mellom desse. Moglegvis er heller ikkje denne distinksjonen viktig for komponisten.

meining å peika på motivisk materiale og ei utvikling av desse: Svært ofte har karakterane heilt overordna kjennetrek.

Eg har nemnt at Ratkje i framstillinga si av mannlege karakterar kan seiast å protestera mot gnostisk tankegang. Frå dette perspektivet kan ein kanskje snakka om eit musikalsk hierarki i denne framsyninga, der kvinnene er rangerte over mennene. Men når det gjeld omfanget av deltakinga deira og mengda musikalsk materiale dei er tildelt, er strukturen flat. Det finst ikkje nokon eigentleg hovudperson i dette verket, noko som kan sjåast som eit forteljargrep i seg. I lys av denne flate strukturen, samt dei ofte «overflatiske» framstillingane av personar, har eg ynskt å syna essensielle forteljargrep gjennom korte innføringar i alle personar i verket, framfor å gå djupare inn i eit utval.

***Sophia: «I am the Thought that dwells in the light»***

Sophia sitt materiale er skriva for ein folkesongar. Dette er eit første døme på korleis Ratkje tek i bruk ein musikalsk stilart som forteljargrep. Folkesongarar vil ha ulike måtar å synga på, men generelt kan ein seia at den ideelle syngjemåten ligg nær talestemma. Det naturlege uttrykket i denne samanhengen får signalisera noko meir ærleg og autentisk enn den kunstferdige songen. Den folkemusikalske tradisjonen består som regel av eit materiale som er overlevert frå generasjon til generasjon. Ein folkesongar vil gjerne gje uttrykk for kven han eller ho har tonen etter, men ofte veit ein ikkje sikkert kven som var den aller første opphavspersonen. Materialet i folke-tradisjonen er gjerne munnleg overlevert og sjeldnare festa til papiret. Det er soleis både strukturlike eigenskapar og meir symbolske element til grunn når eg hevdar at det ikkje-festa uttrykket høver godt på Sophia. Sophia er i den gnostiske verda ein gud som syng om seg sjølv: «I am immeasurable, ineffable»<sup>97</sup>. Guden Sophia let seg ikkje måla, ho er uutseieleg og overordna timelege fenomen som tid og eigarskap.

Det tidlause elementet hjå Sophia vert understreka av ensemblet sitt underlag. I vårt første møte med Sophia presenterer ho seg sjølv med teksten: «I am the thought that dwells in the light. / I am the movement that dwells, dwells in the All». Til dette vert ho akkompagnert av ein einsleg tone, ein einstroken g. Denne tonen er vidare fordelt mellom dei ulike instrumenta gjennom dei første 30 taktane i partituret. Eitt instrument om gangen framfører denne tonen. Når eitt instrument er nær ved å avslutta, tek det neste instrumentet over og fører tonen vidare, noko som igjen kan symbolisera folkekulturen sine overleveringsmetodar. I partituret er lengda på tonen notert med lik

---

<sup>97</sup> Kan omsetjast til «Eg er grenselaus, uutseieleg».

varigheit hjå alle instrumentalistane, men instruksjonen «rubato, very freely» medfører at ein ikkje oppfattar noko fast metrisk system. Dette vert igjen stadfesta i Sophia sitt materiale. Også dette materialet er nedteikna innan faste metriske rammer. Men Sophia opererer under det same rubato som ensemblet, og i tillegg vert ho instruert om å starta alle frasar etter det første slaget i takten. Slik sett er Sophia gjeven mykje fridom, og melodilinjene hennar vil igjen vera styrande for ensemblet si framdrift. Ensemblet på si side har ytterlegare ei oppgåve i tillegg til tonen g: I mellom frasane sine produserer dei lydar av luft, også desse ad libitum. Den konkrete lyden av luft gjev meg assosiasjonar til andedrag, til livgjevande pust. Dette luftige symboliserer ifølgje Ratkje den åndelege verda, men får i Sophia sitt tilfelle dobbel meining. I opninga av dette verket gjev Sophia liv til to karakterar; den vonde guden Yaltabaoth og det gode, guddommelege mennesket Eve. Andedraga gjev assosiasjonar til den bibelske skapingsforteljinga der einast tomrommet finst, før ein gud går inn og fyller det med liv. I det gnostiske perspektivet får Sophia vera livgjevaren, det er ho som skapar menneska som gjev verket si framdrift.

På same måten som ensemblet teiknar eit svevande grunnlag under Sophia, har det melodiske materialet hennar generelt noko ubestemmeleg over seg. Materialet som er tildelt Sophia i dette verket kan reduserast til variasjonar av to tema. Begge er folketoneinspirerte, med skeive tonar og/eller utsmykkingar, og introduksjonen for begge er at dei skal framførast fritt.

*Eks. 23: Sophia 1. Scene 1, takt 7-10*

start all phrases after the first beat

*f* I am the Thought that dwells in the light.

I am the move-ment that dwells, dwells in the All.

Det første temaet hennar, presentert i scene 1, er todelt. Her fungerer den første takten som ei stadfesting eller presentasjon, medan dei to siste fungerer som ei vidareføring, eller ei meir open dveling kring førre utsegn. Gjennom denne scena så vel som i verket overordna er dette ei typisk utvikling der Sophia medverkar. Dei første utsegnene hennar er gjerne markerte, dernest dveler ho ved ytringa.

Den første frasen i dette tilfellet opnar i ein e-liknande tonalitet, med kvarttone på kvarten i skalaen (a) og avslutning på kvinten (h). Men Sophia rører seg snart vekk frå denne plattformen. Ho høyrer ikkje til nokon bestemt tonalitet og stiller seg fri frå bakgrunnen. Dermed oppstår det ofte spaningsforhold mellom Sophia og ensemblet.

Den andre frasen hennar (takt 10 i dømet over) ender på kvartttonen mellom g og giss, medan ensemblet stadig arbeider med tonen g.

Det andre motivet (eksempel 24) er henta frå scene 3. Også dette består av ei knapp og oversiktleg frase, i likskap med første del av det første motivet. Der kvintplanet i det første motivet kan sjåast som ein vesentleg del av temaet, er kvintspranget endå meir dominerande i dette andre motivet. Vidare finn ein at det held seg innanfor eit mindre tonalt omfang og har eit fokus omkring tonen f<sup>iss</sup>.

Gjennom den tredje scena er frasane til Sophia i all hovudsak ramma inn av tonane i eit kvint- eller kvarttilhøve til tonen f<sup>iss</sup> (altså tonane h og c<sup>iss</sup>). Dette spelet mellom intervall kan vera tilfeldig. Parallelt vart desse reine intervalla rekna som dei mest heilage i antikken, gjennom eit musikkteoretisk tankesett som nok stadig var i spel i tida då dei gnostiske rørslene oppsto.

Eks. 24: Sophia 2. Scene 3, takt 9-12

♩ = 90 rubato

Sophia

It is I who poured forth the waters. It is I who is hidden within radiant waters.

*mp*

Tpt, Hn: *tacet*  
DB, Acc: *sim.*  
Sax, Mar(*loco*), *sim.*

*sub. pp* (*pp*) (*pp*) (*pp*)

Det folkeliknande materialet i *No Title* er komponert av Ratkje og er ikkje autentisk i den forstand at det baserer seg på noko overlevert materiale. Materialet er ikkje noko stilsitat, men kan tolkast som ein musikalsk assosiasjon i kategorien stereotypi: Me oppfattar materialet som folkemusikalsk utan at det eigentleg er det.<sup>98</sup> Eg har peikt på at det melodiske materialet til Sophia er noko ubestemmeleg. Årsaka til dette er i første omgang den uvanlege samansetjinga av eit norsk folkemusikalsk uttrykk og ein engelsk tekst. I neste omgang gjev uttrykket assosiasjonar både til den norske tradisjonen, men òg ein meir austleg tradisjon. Stilelementa er ikkje enkle å gripa og ein kan tolka dei som om dei ynskjer å overordna seg lokal plassering. Der ensemblet sitt underlag og dei frie melodiane har medverka til å bryta ned kjensla av tid, bryt det ikkje-definerte

<sup>98</sup> Jamfør Larsen (2005, 70).



stilistiske uttrykket i melodiane med kjensla av geografisk tilhøyr. Sophia er ein gud, alle stads nærverande, til alle tider.

Så langt har eg skildra den sida av Sophia som er skapande, mild og rein. Sophia har òg ei anna side. Guden Sophia er ein urein gud av di ho har vorte svanger med det første avkommet sitt, utanom den øvste guden i hierarkiet si vilje.<sup>99</sup> Som også Fonnelop påpeikar (2007, 79), kan denne timelege, materielle sida seiast å vera antesipert gjennom melodilinja hennar, som trass det svevande og ubestemmelege preget likevel har ein nokså markert rytmikk. Lenger ut i første scene kjem denne sida, som er rå og eigenrådig, meir direkte til syne. Affektane til Sofia si verdslege side er råskap og smerte. Dette vert illustrert gjennom ein ikonisk likskap; eit slags musikalsk onomatopœtikon. Når Sophia vil overtyda, skrik ho. Denne affekten er mykje definert av det tekstlege grunnlaget. Den brutalt ropande framføringa av setninga «I am the real Voice! / I cry out in everyone, and they recognize the Voice / Since a seed indwells them» er heilt enkelt ei understreking av orda hennar.

Den meir smertefulle affekten er ikkje tekstleg, men kroppsleg basert. Smerta oppstår gjennom Sophia sin fødsel – ein menneskeleg fødsel – som er skildra gjennom nok ein direkte likskap, i smertefull, primitiv skriking. Både den rå og den smertefulle sida til Sophia vil i stor grad vera avhengig av songaren si tolking. Dei ropande utbrota hennar er noterte i partituret med eitt ord; «shouting». Fødselsscena er notert med ei setning: «giving birth, more and more intense celestial screaming». Varigheita til denne prosessen er ikkje fastsett, og det er ikkje gjeve uttrykk for noka anna form for dynamikk, teknikkar eller framgangsmåte. Dette er eitt av fleire døme på improvisasjonen som viktig element i Ratkje sin musikk.

#### ***Yaltabaoth: «I, I am a jealous God»***

Som resultat av denne fødselen kjem Yaltabaoth til verda. Yaltabaoth er som nemnt kommen til på feilaktig grunnlag, og vesenet som vert skapt er ein blind og vond gud. Yaltabaoth tek form gjennom ein støystemme, elektronisk manipulert av komponisten. Denne støystemma er omkransa av improvisert støy frå instrumenta, instruksjonen deira er «loud and violent noise ad lib». Yaltabaoth uttrykkjer seg gjennom rein støy, som Ratkje har definert som teiknet på det materielle, menneskelege. Yaltabaoth er soleis den einaste av karakterane som fullt ut kan omtalast som materiell og knytt til det kroppslege (trass i at han er ein gud).

---

<sup>99</sup> Sjå Fonnelop (2007, 69 og 79). Fonnelop nyttar her Gilhus og Thomassen (2002: XIX) som kjelde.

**Eve: «I am she who exists in all fears»**

Eve er Sophia sitt andre avkom.<sup>100</sup> Eve fødest i verket si tredje scene. Ho fødest som menneske, men òg som mytologisk figur. Denne tilknytninga til det guddommelege, og til Sophia, kjem til uttrykk på fleire måtar. Aller først vert tilknytninga stadfest ved at Eve ofte opptrer saman med Sophia. Vidare er materialet som følgjer henne, til dømes når ho først vert presentert i verket si tredje scene, av same luftige karakter som ved introduksjonen av Sophia. I opninga av scene 3 framfører ensemblen langstrakte akkordar (jamfør dei som akkompagnerer Sophia i eksempel 24). I likskap med den utstrekke einslege tonen som tidlegare har følgd Sophia, har også dette materialet ein tilsvarande utstrekt karakter. I motsetnad til overleveringa som fann stad i første scene, vert imidlertid desse akkordane framført homofont, notert med like lengder, med crescendo og decrescendo. Men akkordane er stadig frie, framført rubato. Dei vert repeterte fleire gonger, og instruksjonen for framføringa av dei er at lengda skal vera som langsame andedrag. Det etterkvart medverkande bidraget frå instrumentet theremin gjev i tillegg kjensla av fysisk lys.

*Eks. 25: Eve 1. Scene 3, takt 22-28*

The image shows a musical score for two characters, Sophia and Eve, across two systems of music. The first system covers measures 22 to 28. Sophia's part begins at measure 22 with a box labeled 'B' above it. Eve's part starts at measure 22, marked 'Spoken:'. The lyrics for Sophia in the first system are 'I dwell in those who came to be.' and 'It is I who am the part of my'. The second system covers measures 26 to 28. Sophia's lyrics are 'I move in eve-ry one and delve in - to them all.' and Eve's lyrics are 'moth-er.' and 'And it is I who am the'. The score includes musical notation for both characters, with various dynamics and articulation marks.

Ut frå dette innleiar Sophia og Eve ein dialog som i døme 25, der materialet deira tydeleg er i slekt. Tekstleg sett har Eve sine setningar same struktur som dei Sophia sine hadde tidlegare i satsen (eksempel 24). Tonalt sett krinsar begge om tonen fiss.

<sup>100</sup> Eve har ulike opphav (sjå Fonnelop 2007, 64), men i dette verket er ho gjennom librettoen klårt definert som Sophia si dotter, ved at verket si tredje scene har tittelen *Birth of Eve*. Denne fødselen er imidlertid ikkje noko menneskeleg, smertefullt fenomen. Snarare er det lite sannsynleg at publikum vil oppfatta at dette er ein fødsel i det heile. Utanom tittelen på scena, som ikkje kjem fram for publikum, er det ingenting i partituret som tilseier at fødselen finn stad.

Eve sine frasar i dette partiet avsluttar alltid på ein h eller ein fiss, altså på eit kvintnivå eller på grunntonen i høve til fiss. På denne måten etablerer Ratkje eit solid band mellom kvinnene, ein slektskap som strekkjer seg på tvers av det vanlege skiljet mellom ånd og materie.

Men det finst òg skilnader mellom Eve og Sophia. Sjangeren som overordna kjenneteiknar Eve, er den klassiske. Denne klassisk utdanna songaren har for det første ein annan songteknikk og held seg for det andre i dette verket til den tempererte skalaen. I teorien kan ein diskutera kor vidt denne skalaen er like rein som den kvart-tonebaserte som folkesongaren nyttar seg av. I moderne øyro vil det likevel vera det tempererte uttrykket som opplevast mest konsonerande. Dette reinslege ved Eve sitt uttrykk kan sjåast paradoksalt, sidan Sophia er gud medan Eve er menneske. Kan henda er dette ein måte å uttrykkja nettopp Eve si uskuld – medan Sophia tapte noko av det uovervinnelege då ho vart svanger med Yaltabaoth. Dette paradoksale vert uansett understreka ytterlegare ved at Eve er tildelt eit større tonalt omfang enn Sophia. Der Sophia ofte markerer seg med eit kvintsprang i innleiinga av frasane sine, nyttar Eve seg av ein stor septim som opning av sine første ytringar. Eve deler ikkje skalaen i to (gjennom tonar på kvint- og kvarttrinnet), men har gjerne eit omfang i frasen som strekkjer seg over ein duodesim.

Eks. 26: Eve 2. Scene 3 takt 51

The image shows a musical score for a spoken part. It features a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note D5. A slur covers the notes from G4 to D5. The lyrics 'I am in the process of becoming.' are written below the first five notes, with a dynamic marking of *mp* below the first note. The lyrics 'Yet I' are written below the last two notes, with a dynamic marking of *mf* below the first note. The piece ends with a quarter rest.

Eitt av dei meir ekstreme døma på dette er synt over, og her er avstanden mellom Sophia og Eve gjort større enn i døme 25. Medan Eve sakte, men sikkert har utvida registeret sitt, arbeider Sophia no med ein improvisasjon basert på ulike ornament kring ein einstroken fiss. Sophia snirkklar kring ei kjerne, mens Eve har større fleksibilitet: Eve rører seg både mot djupna og lyset. Dette kan sjåast som ei understreking av teksten. Eve har både menneskelege og guddommelege eigenskapar og rører seg på ei vis mellom verdene. Dette uttrykkjer ho òg konkret i satsen: «I descended to the midst of the underworld and I shone down upon the darkness».

Eve sitt musikalske materiale kan seiast å antesipera at ho (gjennom Magdalene) er det einaste mennesket i denne framsyninga som oppnår ei frelse. Parallelt kan det seiast om dette partiet at Eve held seg til eit nedteikna notemateriale, medan Sophia i det lange strekket improviserer. Trass i at Sophia sitt område er avgrensa, er ho gjeven ein viss fridom. Og når desse kvinnene i verket si siste scene deler rytme og tekst, er det Eve sitt intervall – den store septimen – som er i mellom dei, medan Sophia er tildelt den høgaste tonen i intervallet.

**Adam: «I would be born and I wish to give birth»**

Eks. 27: Adam. Scene 7, takt 40-42

The musical score for Adam's scene (measures 40-42) is presented in a multi-staff format. At the top, a key signature of D major and a tempo marking of ♩ = 120 are indicated. The Chorus part begins with a measure rest followed by a chordal entry for 'A - men!' marked with a forte (f) dynamic. Adam's vocal line starts with a measure rest, then enters with the lyrics 'You have gi - ven me life!' marked with a forte (f) dynamic. The instrumental accompaniment includes Cello and Double Bass (D. B.) parts with a forte (f) dynamic, and an Accordion (Acc.) part with a fortissimo (ff) dynamic. Percussion 1 (Perc. 1) includes a Marimba part marked with a forte (f) dynamic and a section for 'small Crash Cymbal Bass Drum with foot pedal'. Percussion 2 (Perc. 2) has an 'ad lib.' section marked with a forte (f) dynamic and a 'groove ad lib.' section. The score also includes a 'cluster' instruction for the Accordion part.

Adam er det neste mennesket som kjem til i denne forteljninga. Adam er skapt av Yaltabaath og undersåttane hans. Dei lukkast ikkje i å gje han liv, og Eve er den som gjev han andedraget som skal til. Dette finn stad i verket si sjuande scene, og Adam tek einast del i denne eine scena.

I scena vert han portrettert gjennom referansar frå gospelsjangeren i eit gossPELLIKNANDE parti, der koret stemmer i entusiastiske «Amen!» mellom ytringane

hans. Adam sjølv ytrar seg i dette partiet i 5/4-takt, med store sprang og relativt talenært. Dette gjev ein absurditet til uttrykket og fungerer som ein kontrast til det faste og rytmiske refrenget «Amen!», som vert utført i 4/4-takt, framført homofont av koret.

Det langt meir svevande grunnlaget i første del av scena – Eve og Sophia sitt materiale – har med dette partiet blitt klårt kontrastert. Det signaliserer utan innkrenking at Adam er eit menneske. Ei slik ubetinga skildring av Adam som kroppsleg figur kan seiast å vekke oppsikt. Adam er eit menneske, men han er ikkje noko kva som helst slags menneske. Både i eit kristent og eit gnostisk bilete spelar han ein viktig rolle som far til heile menneskeslekta. Med tanke på dette, samt at Adam har guddommelege foreldre, er det nærliggjande å tenkje seg at Adam kunne forståast som ein nær guddommeleg figur. Det musikalske materialet han har fått tildelt i *No Title* gjev ei anna forståing. Gjennom dette materialet vert Adam knytt til dei reint materielle, låge verdiane. Den markante rytmikken som omgjev han, samt dei springande intervalla han uttrykkjer seg gjennom, er døme på dette. Likeins kjem det kroppslege til syne gjennom det statiske grunnlaget i perkusjon og grooven som vert etablert i cello og bass i partiet som følgjer etter (frå takt 62). I dette partiet har Adam sjølv ikkje like store sprang. Snarare resiterer han ein og ein frase på ein og same tonen, eitt halvt (eller eitt heilt) tonetrinn høgare (eller lågare) for kvar nye frase. Adam sitt materiale er statisk, han rører seg i eit avgrensa, materielt område.

***Jesus: «I am the righteous one»***

Jesus har ein meir omfattande posisjon i dette verket. Me finn han gjennom ei rekkje av verket sine scener, alt før han faktisk vert fødd i scene 10. Som i den kristne læra er Jesus også i denne framsyninga ein guddommeleg figur som har teke lekam i ein menneskeleg kropp. Dermed er også Jesus både gud og menneske. Dette nærveret til det guddommelege finn ein mellom anna i den første frasen han syng i dette verket. Denne frasen finn stad i scene 2 (takt 48-49) og består av ei enkel setning som han resiterer på ein tone; ein einstroken a, før han avsluttar siste ordet i setninga med ei sløyfe i gregoriansk tradisjon. Denne gesten er ein musikalsk assosiasjon som knyter han til det religiøse. Men assosiasjonen er òg ein stereotypi: Det gregorianske materialet er ikkje autentisk. I dette tilfellet kan stereotypien dessutan sjåast som ein

anakronisme. Jesus ytrar seg her som ein prest i kyrkja. Men desse kyrkjelege handlingane spring ut av ein tradisjon som, naturleg nok, først oppstår etter Jesu død.<sup>101</sup>

Elles i denne scena, og gjennom fleire scener i verket, opptrer Jesus saman med Poet og Clerk. Jesus fungerer som læremeistaren deira, og han er den einaste med guddommeleg tilknytning som finn seg i nærleiken av dei verdslege menneska i fram-syninga. Faktisk er medverknaden hans gjennom heile verket si første akt plassert saman med menneska, og den ovanfor nemnde enkle strofa er det einaste partiet han syng før andre akt.

I den gnostiske kulturen er Jesusskikkelsen viktig. I mange tekstar vert han jamvel rekna som menneska sin veg til frelse. I tråd med Ratkje si skildring av korleis ho arbeider med skilnaden mellom ånd og materie, vert Jesus ein meir ambivalent figur. Eg har nemnt at Jesus har mykje talt tekst, og i avsnittet om Poet og Clerk vil eg argumentera for at talen er meir knytt til det verdslege enn songen. Dette har mellom anna med å gjera at vokalar i song er relativt uthaldne, medan konsonantane er relativt korte, i tråd med det hierarkiet som Clerk og forfattaren har sett opp for alfabetet som meir eller mindre åndeleg. Rett nok er Jesu tekst noko annleis enn tekstane til Poet og Clerk. Sidan Jesus fungerer som Poet og Clerk sin åndelege vegleiar er det talte materialet hans dermed av oppdragande karakter og det kan sjåast som meir åndeleg basert enn ytringane Poet og Clerk er tildelt.<sup>102</sup> Jamvel kan det henda at komponisten her tenkjer seg at dei to menneska ikkje forstår noko anna språk enn det talte, og at Jesus sin talte tekst er det einaste midlet han kan nå dei gjennom.

Men Jesus har altså lite vokalt materiale. Når han så endeleg får uttrykkja seg gjennom songen, i den tiande scena i verket, er det innan sjangeren country-dixie, i 4/4-takt, med ein svært enkel underliggjande harmonisk struktur. Medan dixie peikar på populærkulturelle uttrykk som har utspring i eit bestemt geografisk område, har country eit vidare nedslagsfelt i større delar av USA. Sistnemnte sjanger vaks fram i USA tidleg på 1900-talet og har røter i folkemusikken frå områda. Som kunstnarleg uttrykksform har den ikkje hatt særleg høg status, men er gjerne rekna som eit lågkulturelt uttrykk.<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> Dei fleste stilreferansane i dette verket kan sjåast som anakronismar. I dette tilfellet finn eg det nemneverdig, sidan karakteren som framfører dei, i seg er motivasjonen for at uttrykket han nyttar seg av har komme til.

<sup>102</sup> Sjå avsnittet *Poet og Clerk: «But we are full!»*

<sup>103</sup> I ein artikkel på Ballade uttrykkjer kulturminister Anniken Huitfeldt i 2010 at ho er forsiktig med å plassera artistar innan sjangeren country, av di ein ikkje nødvendigvis ser dette som kvalitet. Dette i same artikkelen som ho meddeler at ho ynskjer å gjera noko med det ho omtalar som sjangerdiskrimineringa (Eik og Johansen 2010).

I denne samanhengen gjev Jesus sitt melodiske materiale, med innspel frå koristane i bakgrunnen, assosiasjonar til bedehuset, til det lågkulturelle og ikkje-intellektuelle. Eit stykke på veg kan ein kanskje seia at Jesus gjennom dette materialet har stige ned til menneska og identifiserer seg med dei. Men den muntre og lettbeinte melodien står i kontrast til det tekstlege innhaldet: «I am the righteous one / I am the beloved / I am the son of the Father (...) / I am the light that is over all things». Ut frå dette vert det nærliggjande å sjå dette musikalske materialet som ein kontrasterande kommentar til den meir alvorlege lærdomen som Jesus kan gje læresveinane sine på vegen mot frelsa.<sup>104</sup>

Eks. 28: Jesus. Scene 10 takt 52-69

Seinare, i scene 11, vert også gospelmaterialet som tidlegare var karakteriserande for Adam gjeve som følge for Jesus. Som nemnt var også dette materialet assosiert med det materielle. Eit siste sjangerteikn som Jesus vert assosiert med, er tangoen. I verket si tolvte scene syng han saman med instrumentalistane den tangomelodien som i denne operaen symboliserer seksuell omgang; i dette tilfellet valdtekte av Eve/Magdalene som jo kan sjåast som meir brutal enn åndeleg. Einast mot slutten av verket får han gjenteke den gregorianskinspirerte frasen sin (dette gjeld i scene 13, takt 75-7 og 107-111), som antyder ei tilhøyrslse til kristendomen. Jesus har her vorte teken til fange av Yaltabaoth sine undersattar, og han ropar ut vreiden si over ukunna deira.

I tråd med Kerman sin teori om at musikalske verkemiddel kan tilleggja karakterane eigenskapar ut over dei som finst i teksten, og somme gonger gå i mot det

<sup>104</sup> Ratkje stadfestar dette i samtalen vår. Opphavspersonane har ynskt å stilla spørsmål ved karakteren Jesus og plukka han ned frå pidestallen i eit forsøk på å gjera det lettare å identifisera seg med han. (Ratkje 2010)

tekstlege uttrykket, meiner eg at Ratkje i stort manipulerer biletet som librettoen gjev av Jesus. Følgjeleg får Jesus ei todelt framstilling i verket. Når han talar med menneska opptrer han som ein autoritet. Når komponisten har gjeve han materiale, er han ofte henta ned frå den himmelske trona og plassert som karakter med menneskeleg trekk.

Denne plasseringa kan sjåast som ein kommentar frå komponisten si side, ei ynskt annleis vekting i det gnostiske innhaldet. I samtalen vår gjev Ratkje uttrykk for at ho er fascinert av dei gnostiske tekstane mellom anna fordi kvinnene her kjem til orde (Ratkje 2010).<sup>105</sup> Dette stemmer til ein viss grad. Me ser til dømes at Eve har ein meir avgjerande posisjon her enn i kristne tekstar. I den kristne læra vert Eve skapt av ribbeina til Adam, medan det i dette tilfellet er Eve som gjev liv til Adam. Ikkje desto mindre kjem kvinna uheldig ut som del av eitt av dei mange dualismepara i gnostiske tekstar; det mellom mann og kvinne. I det gnostiske verdsbiletet er mann og kvinne symbol for det reine og det ureine. Dei vert sameinte, og i ekteskapet mellom dei er brudgommen den reine som må reinsa brura. I dei gnostiske tekstane vert dette framstilt som eit nødvendig gode. Valdtekta av Eve/Magdalene kjem henne faktisk til nytte i det den gjev henne frelse. I eit notidig verdsbilete kan ein slik idé vera vanskeleg å gå med på, og eg opplever altså at Ratkje gjennom det musikalske arbeidet sitt protesterer mot dei kjønnsrelaterte premisa i den gnostiske rørsle.<sup>106</sup>

### **Poet og Clerk: «But we are full!»**

Poet og Clerk er konstruerte personar. Dei er tenkte å representera menneska, gnostikarane sine spørsmål, utfordringar og læresetningar. Poet og Clerk opererer med eit stort tekstleg materiale, og det er praktiske årsaker til at opphavspersonane her har valt skodespelarar framfor songarar.

Likevel opplevast det som eit klårt forteljargrep når desse to karakterane ikkje har sitt eige songlege materiale. I tråd med Ratkje si inndeling av musikalsk materiale

---

<sup>105</sup> Eg oppfattar denne utsegna som at Ratkje meiner kvinnene kjem til orde meir enn i andre religionar det er naturleg å samanlikna med, som til dømes den kristne.

<sup>106</sup> Eg har i presentasjonen av Szatkowski sine dramatiske modellar synt korleis Cage freistar å utfordra publikum til å lytta til lyden frigjort frå meininga som er etablert kring den. Eit døme på dette er i *Sonnekus2* der Cage stiller tekstar frå den kristne skapingsforteljinga saman med kabaretsongar av Satie. I dette tilfellet er ikkje meininga hans å gjera narr av innhaldet i dei to uttrykka, men heilt enkelt å freista å frigjera uttrykka frå dei respektive formene sine (jamfør Andersson 2010, 182). Koplinga mellom skapingsforteljinga og ein kabaretsong kan seiast å ha ein klår parallell i dette verket, der Ratkje framstiller Adam sin fødsel gjennom gospel. Fleire av haldningane til Cage, om nettopp å riva seg laus frå konvensjonar, kan eit stykke på veg seiast å ha inspirert Ratkje. Gitt det lineære i forteljinga, og måten Ratkje nyttar verkemidla sine på, ser eg likevel arbeidet til Ratkje som meir retta mot det tekstlege. Det musikalske uttrykket freistar moglegvis å frigjera seg frå konvensjonar i operaforma, men fortel likevel ei forteljing. Eg har derfor landa på tolkinga som presentert over.



som symbol for det åndelege og det materielle, fell eit talt uttrykk, utan melodi, og med perkussive strukturar inn under den materielle kategorien.

Like fullt meiner eg at Poet og Clerk er gjevne sitt eige musikalske materiale i ensemblet. Dette materialet er prega av materielle musikalske kjennetrek; eit perkusivt materiale med lite tonal struktur. Det er i scenene der Poet og Clerk opptrer at me finn dei mest abrupte motiva, retningslause frasar som kan seiast å signalisera ei stadig søking etter, og ein like gjennomgåande mangel på forståing.<sup>107</sup>

Eks. 29: Poet og Clerk. Overture, takt 1-7

The musical score for Poet og Clerk Overture, measures 1-7, is presented in two systems. The first system includes staves for D. Bass and Accordion. The D. Bass part starts with a tempo marking of quarter note = 130 and includes instructions like 'use mallets', 'hit strings', 'hit body of instrument, as in 2.', '(fingering sound)', 'jeté', and 'with stick'. The Accordion part includes instructions like 'p', 'cluster', 'percussive attacks', '(thumb)', and 'wood: knock'. The second system includes staves for D. B. and Acc. (likely Accordion). The D. B. part includes instructions like 'with bow', 'I: nat. harm.', 'II: M', and 'mp'. The Acc. part includes instructions like 'grill: scrape nails', '(wood) tremolo between thumb and fingers', 'air button', and 'bellow: hit'. Dynamics include p, f, mf, and mp. The score is in 3/4 time and includes a tempo marking of quarter note = 130.

Materialet til Poet og Clerk er moglegvis det mest usamanhengande, fragmentariske i dette verket. Likevel meiner eg at det òg hjå desse karakterane kan sporast ein ambivalens. I utdraget frå ouverturen over er til dømes det musikalske materialet i bassen bygd opp av «percussive attacks», bankeeffektar og pizzicato som vert kontrastert av meir statiske, utstrakte og lyse flageolettar. Akkordeon spelar vekselvis stillestående

<sup>107</sup> I analysen sin av verket omtalar Fonnelop (2007, 80) ouverturen som improvisert. Det er den ikkje. Dette materialet er nøyaktig nedteikna og vert framført som notert. Men verknaden den har – at den kan klinga improvisert eller tilfeldig – er betegnande for materialet til Poet og Clerk.

akkordar i ytterpunktta av registret (kontrasterande lyst og mørkt) og små raske, rytmiske forløp. Dette utstrakte vert gjennom verket etablert som ein metafor for det heilage, moglegvis i dette tilfellet som eit signal på vokalane. Også i dette materialet finn me altså både ånd og materie.

Poet og Clerk kan sjølve sjåast som ein dualisme, der Poet er oppteken av metaforar i dei gnostiske tekstane, medan Clerk er oppteken av det strukturelle systemet i dei.<sup>108</sup> Det er Clerk som i denne framsyninga introduserer skiljet mellom vokalar og konsonantar, der vokalane har høgare verdi enn konsonantane. Det musikalske materialet som følgjer han i denne prosessen kan sjåast som ei skildring av det høvesvis opne og lukka. Noko av dette materialet tilsvare utdraget frå ouverturen i dømet over. Flageolettane i kontrabass i takt 6-7 er til dømes nytta for å illustrera vokalane, medan «percussive attacks» i akkordeon (takt 2-3) kan sjåast som eit bilete på konsonantane. I verket si andre scene, når vokalane og konsonantane faktisk vert utprøvd i sitt nye system, hender det at Ratkje kontrasterer slike verkemiddel. Ho set perkussive lydar saman med vokalar, medan opne lydar, som kontrabassen sine flageolettar, ligg under ein konsonant. Med dette står komponisten sitt arbeid nok ein gong fram som ein lek med høgt og lågt; på grensa til eit skilje som ikkje lenger er definitivt.

---

<sup>108</sup> Jamfør Fonneløp 2007, 67.

## 7 DRØFTING OG SAMANLIKNING

I dei tre føregåande kapitla har eg gjeve somme svar på oppgåva si problemstilling: Eg har forsøkt å visa kva essensielle musikalske forteljargrep komponistane nyttar seg av for å karakterisera menneska i verka sine.

I kapitlet om *Den fjerde nattevakt* har eg peikt på leiemotivet som det førande forteljargrepet. Eg har identifisert og skildra somme av leiemotiva i operaen. Eg har peikt på at desse motiva ofte er korte, og at dei finn form gjennom bestemte intervall, melodiar eller akkordar. I kapitlet har eg vidare forsøkt å syna korleis leiemotiva er nytta til å introdusera karakterane når dei medverkar og til å skildra korleis karakterane utviklar seg gjennom framsyninga. Somme døme syner dessutan korleis leiemotiva antyder relasjonar mellom menneska i verket. I dette kapitlet har eg òg forsøkt å visa korleis stilreferansar – eller pastisjar – spelar ei vesentleg rolle. I *Den fjerde nattevakt* vert stilreferansen nytta til å understreka handlingar og som verkemiddel for å skapa ein geografisk eller tidmessig kontekst for personen eller handlinga.

I kapitlet om *Ophelia* har eg vist at det sentrale forteljargrepet er knytt til ei større musikalsk utforming som følgjer karakterane. Eg har peikt på at dette materialet, til skilnad frå leiemotiva i *Den fjerde nattevakt*, ikkje finn form gjennom intervall, melodiar eller akkordar. Snarare kjem materialet som følgjer karakterane i *Ophelia* som regel til uttrykk gjennom særskilde klanglege teksturar i ensemblet eller ved særskilde songteknikkar hjå songarane. Eg har forsøkt å visa korleis ei slik deling mellom det instrumentale ensemblet og songarane utgjer eit neste forteljargrep. I denne delinga har ensemblet gjerne som oppgåve å antyda symbolske og emosjonelle stemningar i og kring personane. Songarane gjev på si side eit meir direkte uttrykk for personen sin affekt gjennom dei ulike stemmekvalitetane. Vidare i kapitlet har eg peikt på korleis kvar scene i operaen tek føre seg eit avgrensa sett av emosjonar. Denne samla serien av stemningsbilete utgjer eit siste forteljargrep i verket: Serien konstituerar ein forteljar-måte der handlinga rører seg i bilete eller tablå. Rekkefølga av desse er ikkje nødvendigvis viktige for framdrifta.

I kapitlet om *No Title* har eg synt korleis dualismar dannar eit fundament for forteljinga. I gjennomgangen av *No Title* har eg forsøkt å setja ord på korleis delinga av det musikalske materialet, i ein dikotomi mellom ånd og materie, utgjer eit sentralt forteljargrep. Dette forteljargrepet hjelper til med å knyta karakterane til ei lekamleg

eller åndeleg verd, men det syner òg det ambivalente tilhøvet mellom det sakrale og det verdslege hjå fleirtalet av personane i verket. I dette kapitlet har eg så peikt på stilreferansen som vesentleg for forteljinga. I *No Title* har stilreferansen ei anna form enn i *Den fjerde nattevakt*. Stilreferansen vert i dette tilfellet ein sær eigen inngang til å skildra personane, sidan det er sjangeren i seg sjølv som definerer den enkelte personen. Ein slik referanse vil sjeldan komma til syne gjennom hint, men dannar fundament for ei heil, eller deler av, ei scene.

Med denne oppsummeringa kan ein ana omrisset av forteljarmåtane i tre ulike verk. Ein ser at alle komponistane let eit musikalsk materiale følgja karakterane sine, men at dette materialet er bygd opp og nytta på ulike vis. Me ser òg at verka har ulik form, der spaningsbygginga vil vera ulikt delt.

Gjennom dette kapitlet vil eg fokusera på fleire slike likskapar og skilnader mellom verka. Kapitlet sitt føremål er vidare å sjå forteljargrepa i samheng med teorien som er presentert innleiingsvis, og eg vil freista å gje somme svar på oppgåva sine delmål. Er det fruktbart å sjå desse verka opp mot teoretikarane eg innleiingsvis har støtta meg til?

## **KERMAN SINE VERKEMIDDEL**

Eit delmål for denne oppgåva er å undersøkje om Kerman sine verkemiddel er relevante for forståinga av nyare norsk opera. Som eit innleiande svar på dette spørsmålet kan det seiast at dei funksjonane som Kerman meiner at musikken har i opera i høgste grad er representert i desse verka. I analysane av dei tre operaene meiner eg å ha funne utfyllande døme på dei tre ulike område som Kerman skisserer, i alle verk. Ein kan jamvel seia at Kerman sine verkemiddel gjennomsyrrer komposisjonane.

Ei rekkje døme på dette vil finnast i gjennomgongane av dei tre operaene separat; sjølve fundamentet i gjennomgongane er basert på Kerman sine idear. Sidan verkemidla ikkje er systematisk gjennomgatte for kvart verk, vil eg òg gje nokre få døme her. Døma er valde som representantar for ulike, men klåre tilfelle der Kerman sine idear er manifesterande for uttrykka i dei studerte verka. Desse døma er igjen avgrensa til det som er denne oppgåva sitt fokus; å karakterisera menneska i operaen. Skildringa av operaens personar er då òg det som Kerman oppgjev som den mest opplagte verknaden musikalske verkemiddel kan ha.

Eit første døme på komponisten sin kjennskap til karakteren sine indre kjensler (jamfør Kerman 1988, 215) finn me i Kverndokk si skildring av Gunhild. Som eg har vist i gjennomgangen av *Den fjerde nattevakt*, gjev Kverndokk eit inngåande bilete av den kvinnelege hovudpersonen. Dette gjeld både dei personlege eigenskapane hennar og korleis ho vert opplevd av andre. Desse eigenskapane er moglegvis formidla i Falkberget sin roman, men finst i liten grad skildra i Tindberg sin libretto. I librettoen vert faktisk ikkje utsjånaden og veremåten til Gunhild manifestert gjennom ord i det heile. Gjennom det verbale uttrykket får publikum einast nokre få hint om kva Benjamin eigentleg ser i Gunhild. Det første hintet får ein i det Benjamin aller først legg auga på Gunhild, i scene 6, og spør: «Hvem er hun?». Det andre får ein når Benjamin i operaen si nittande scene innrømmer for seg sjølv at han attrår henne. I arien han då syng, kallar han henne for ei *bjergrose*. Desse tekstlege ytringane vert opplevde som sær sarsame med tanke på den omfattande musikalske skildringa av Gunhild. Det tekstlege uttrykket i *Den fjerde nattevakt* er i hovudsak ein dialog. Somme gonger kan det sjåast som teksten let oss forstå kva Gunhild tenkjer, men ikkje korleis ho vert opplevd av andre. I det musikalske uttrykket vert oppgåva å skildra henne meir omgåande, i indre og ytre termar. Denne skildringa av Gunhild byrjar alt i aller første takt, når Gunhild sitt tema veks ut av Rørosakkorden. Gjennom heile den musikalske komposisjonen vidare vert det antyda kven Gunhild faktisk er.

Det tekstlege uttrykket til *Ophelia* overlet endå meir av skildringa til andre verkemiddel. Menneska sine ytringar i dette verket finn i svært liten grad form gjennom dialog, og gjev dermed lite rom for ytre handling. Ytringa finn stad gjennom tankar, men desse tankane er sjeldan konkrete og logisk samanhengande. Snarare kan det seiast at tankane er draumeaktige. I likskap med musikken finn også teksten i dette verket form gjennom bilete. I den grad det er handling i verket kjem den gjerne til uttrykk gjennom sceneanvisingar åleine, og det vert opp til regissøren om dei trer tydeleg fram eller ikkje. Dette gjeld særleg det neste dømet, som er henta frå skildringa av Hamlet og mordet. Dette dømet er meint å syna korleis det er freista å antyda ei handling gjennom det musikalske uttrykket, trass i at handlinga i dette tilfellet ikkje er konkret til stades. Det synar vidare korleis musikken kan skapa ein atmosfære der bestemte typar av kjensler er moglege (jamfør Kerman 1988, 219 og 223). Som vist i kapitlet om *Ophelia* er den tekstlege ytringa til Hamlet i denne scena så subtil at publikum vanskeleg kan forstå at det finn stad eit mord. Hamlet nærmar seg kongen for å drepa han, men kongen er ikkje til stades i framsyninga. Opplysinga om hendinga eksisterer

einast i sceneanvisinga. For å syna at noko skjer innleiar Hellstenius satsen med eit dramatisk forspel, med vatnrørslene som utgangspunkt<sup>109</sup>. I tråd med Kerman sin idé om at det musikalske uttrykket kan understreka ei handling om det let handlinga få strekkja seg over tid, har dette omfattande forspelet kunna gje inntrykk av at det føregår noko alvorleg. Men handlinga er altså stadig løynd. Utan noko tekstleg grunnlag vil dette materialet berre kunna leggja eit stemningsmessig fundament. Der musikken i dette tilfellet ikkje evnar å skildra noka handling direkte, kan den likevel gje høve til ei omfattande tolking av personen. I møtet med Hamlet si eiga stemme syner det seg ei utdjuping av emosjonane bak ytringa. Rekkja av songteknikkar og uttrykk som Hamlet framfører materialet gjennom; falsetten, talesongen, barnesongen og dei omfattande skifta mellom register, utgjer ei rekkje av kjenslemessige assosiasjonar. Desse assosiasjonane, til barnleg redsle, eit talenært sinne, samt eit ujamnt temperament i vekslinga mellom register, er pressa inn på berre nokre frasar. Dette er altså i tråd med Kerman si skildring av korleis ein bestemt musikk kan skildra ei verd av kjensler og stemningar. Denne rekkja av assosiasjonar kan på kort tid seiast å formidla langt meir av kva som rører seg i Hamlet enn kva det tekstlege uttrykket formidlar åleine.

Eg har nemnt at dei tekstlege ytringane i *Den fjerde nattevakt* og *Ophelia* er sparsame kva gjeld gestaltinga av personar. I den mystisk orienterte librettoen til *No Title* finn ein gjerne at personane verbalt introduserer seg sjølve. Gudinna Sophia innleiar medverknaden sin i verket med å annonsera: «I am the thought that dwells in the light». Seinare presenterer Jesus seg med ei rekkje karakteristikkar, som desse: «I am the first son who was begotten. / (...) I am the righteous one. / I am the beloved». Den mystisk-inspirerte, ofte tilsløra teksten i dette siste dømet har altså paradoksalt nok meir direkte informasjon om personen enn dei andre librettoane eg har studert. Den musikalske reaksjonen på dette er todelt. I Sophia sitt tilfelle vil Ratkje byggja opp under og utdjupa det dvelande lyset som Sophia sjølv har uttrykt at ho er.<sup>110</sup> I Jesus sitt tilfelle vil ein finna eit motsett tilhøve. Ratkje let Jesus framføra budskapet sin i sjangeren country-dixie, som både i framsyninga og i røynda kan seiast å vera assosiert med det lågkulturelle. Denne referansen kan dermed seiast å plassera Jesus i den materielle, minst attraktive sida i det musikalske hierarkiet. Det livlege og feststemde akkompagnementet kring utsegnene hans fjernar det som måtte vera av alvor og mystikk i librettoen. Det musikalske uttrykket ironiserer over teksten og karakteren

---

<sup>109</sup> Sjå skildring under overskrifta *Ophelia og vatnet*

<sup>110</sup> Sjå avsnittet *Sophia: «I am the Thought that dwells in the light»* i kapittel 6.

Jesus. Denne ironiseringa er igjen i tråd med eitt av Kerman sine verkemiddel. Ifølgje Kerman kan det musikalske uttrykket stå i eit negativt tilhøve til teksten, og med det skapa endringar eller paradoks til stykket si betyding (1988, 215).

Som me ser er verkemidla som gjeld skildringa av karakterar til stades som sentrale element i alle operaene. Dei ligg til grunn for tre nokså ulike stykke og vil vera ulikt vekta i desse stykka. Verkemidla vil naturleg nok vera knytt til ulike situasjonar, og kan nyttast som grep for å formidla personar på vidt ulike vis innan vidt ulike rammer. Dei tre komponistane sine val av tonespråk, form og emne for framdrift vil variera. Fokuset på grad av handling eller indre stemning er ulikt, likeeins spørsmålet om verka er konkrete eller mystisk teikna. Like fullt ser me at effekten av verkemidla overordna sett er den same. Konklusjonen for verka er følgjeleg felles: Dei tre komposisjonane eg har studert kan, om enn med ulik vekt, lesast opp mot Kerman sine overordna prinsipp. Musikken i desse operaene framhevar karakterar, den forsterkar handling og stemning. Somme gonger fungerer den også motsett: Det musikalske uttrykket kan stå i eit negativt tilhøve til teksten (ibid.).

### **To moglege konklusjonar**

Denne slutninga – at Kerman sine verkemiddel er til stades i alle verka – kan seia noko både om teorien eg nyttar meg av og om komposisjonane eg studerer. Dei tre stykka er valde med utgangspunkt i det eg oppfattar som ulike estetiske inngangar til operaforma. Likevel tykkjest Kerman sine idear om musikk i opera vera eit grunnleggjande felles trekk: Det kan jamvel sjåast som om Kerman sine verkemiddel på ulike måtar utgjer ein konstituerande tankegang for kvar av komponistane.

Ut frå dette ser eg to moglege konklusjonar. På den eine sida kan ein slutta at Kerman sine verkemiddel er høgst relevante for forståinga av desse verka. Ein kan argumentera for at Kerman gjennom oversikta si over kva musikken kan bidra med i eit drama har lukkast i å peika på vesentlege eigenskapar for musikk i høve til dramaet. Desse vil igjen gjelda for mange verk. I forlenginga av dette kan ein trekkja den konklusjonen at komponistane på eit grunnleggjande nivå har eit oversiktleg apparat til rådvelde. Komponistane eg har studert har nærma seg arbeida sine med ulike motivasjonar. Dei har teke i bruk ulike estetiske og musikalske teknikkar, men effekten av, eller utspringet til, desse verkemidla kan på eit overordna plan seiast å vera den same: Musikken i desse verka framhevar karakterar, den forsterkar handling og stemning,

eller den gjer det omvendte og neglisjerer eller bryt ned karakterar, handlingar eller stemningar.

På den andre sida kan ein argumentera for at Kerman sine teoriar er så generelle og altomfattande at dei i ein studie som dette vil fungera som sjølvstadfestande hypotesar. I dette perspektivet vil ein vidare kunna argumentera for at dei verkemidla som Kerman skisserer vil gjelda for så mange verk at dei ikkje nødvendigvis vil kunna fortelja noko om kvar einskilde komposisjon i seg. Ei undersøking gjennom Kerman sine inngangar, vil altså ikkje ha nokon effekt med mindre ein også stiller spørsmål ved korleis verkemidla kjem til uttrykk i det bestemte verket. Kerman sin inngang kan sjåast som så overordna at den i seg sjølv kan verta meiningslaus. Før eg rører meg mot ei konklusjon om dette, vil eg sjå nærare på andre teoretiske perspektiv i oppgåva.

## **SZATKOWSKI SINE MODELLAR**

Komposisjonane som Kerman tek føre seg i *Opera as Drama* er bygd opp etter eit aristotelisk forteljarprinsipp, med det som føresetnad at musikken og dramaet ynskjer å fortelja ei historie. Gjennom analysane av verka og i avsnittet ovanfor har eg slått fast at Kerman sine verkemiddel er i spel i alle dei tre komposisjonane. Med dette vert det nærliggjande å spørja om også operaene eg har studert byggjer på prinsippet. Dette spørsmålet fører til oppgåva sitt andre delmål. Eg har ynskt å belysa i kva grad komponistane i val av librettoar og handsaminga av desse er inspirert av utviklinga mot fleire former for forteljing i teateret, eller om dei innrettar seg mot den aristoteliske forma som har dominert store deler av både teateret og operatradisjonen sitt repertoar.

Som ei opning for dette presenterte eg innleiingsvis Szatkowski si inndeling av det sceniske universet i fire dramaturgiske hovudformer. I dei tre analysekapitla har eg studert det tekstlege arbeidet opp mot desse formene. Eg har vist at uttrykka deira peikar i ulike retningar, men òg korleis librettoane likevel finn seg nær den dramatiske forma. Kva så med tekst og musikk i lag?

Det er nærliggjande å sjå musikken til *Den fjerde nattevakt* i lys av den dramatiske forma. I den grad det fanst graderingar av denne modellen kunne ein jamvel ha sagt at dette verket er det som best høver inn under forma av dei tre. Den heilskapsviljande librettoen i dette verket er solid forankra inn under kjenneteikna til forma. Den har spaninga si på handlingsplanet, ei kontinuerleg, kronologisk forteljing, samt ei stigande formkurve innan kvar av dei tre aktene. Musikken i *Den fjerde*



*nattevakt* kan seiast å vera like heilskapsviljande som teksten. Eg har vist gjennom Kerman sine verkemiddel korleis musikken til tider òg kan seiast å fortelja meir enn teksten. Heile tida står den opp om og utdjupar den tekstlege utviklinga. Også når musikken verkar destruktiv, som i det eg har omtala som ei musikalsk neglisjering av karakterane David og Kathrine, kan den seiast å stå opp om eit tilsvarande element – av dei to som forsmådde – i teksten.

I tolkinga av *Den fjerde nattevakt* har eg einast kunna finna eitt område av unntak frå dei aristotelisk tenkte grepa. Dette gjeld dei scenene der koret trer ut av handlinga og får ein kommenterande funksjon. Eg har tidlegare vist korleis desse scenene har referansar til den episke forma, og kan likna Bertolt Brecht sin bruk av kor. Likevel finst ein vesentleg skilnad mellom den måten som Brecht nyttar dei episke verkemidla og måten Kverndokk let koret kommentera på. Brecht sin underliggjande motivasjon i arbeidet med den episke forma var å minna tilskodaren om det underlege ved teatersituasjonen gjennom å peika på handlinga utanfrå. Koret sine kommentarar i *Den fjerde nattevakt* peikar ikkje på handlinga direkte. I staden fungerer desse kommentarane som små avbrekk. Dei problematiserer ikkje det som har skjedd eller det som er i vente, og kan heller sjåast som augneblink til ettertanke.

I kapitlet om *Ophelia* har eg vist korleis eg har hatt større vanskar med å plassera librettoen til verket. I dette kapitlet har eg formidla korleis teksten tykkjest å vri seg unna alle dei definerande elementa i Szatkowski sine modellar. Eg har føreslått at teksten kanskje treng ein eigen modell om han skal plasserast, men òg antyda at teksten kan sjåast som eit forsøk på ei nedbryting av den aristoteliske dramaturgien. Ikkje desto mindre har eg vist at handlinga, som opphavleg verkar tenkt utspelt gjennom tablå i ei vilkårleg rekkefølge, etterkvart har fått ei bunden form. I presentasjonen av operaen vert me gjevne ei mogleg tolking, der utviklinga kan sjåast kronologisk etter verket si andre scene. Med det kan verket seiast å ha fått ei tilnærming til den dramatiske forma undervegs. Det er moglegvis denne tilnærminga som er utgangspunkt for Hellstenius sine musikalske val. Det musikalske uttrykket kan lesast inn under denne potensielle rekkefølgja og byggjer soleis opp ei spaning. Uttrykket kan vidare seiast å underbyggja teksten, noko eg argumenterer for i gjennomgangen av *Ophelia*. I møtet med den diffuse teksten kan det altså sjåast som om Hellstenius, i den grad det er mogleg, har freista fanga den diffuse meininga i librettoen og gjera den klårare for publikum. Han nærmar seg soleis den dramaturgiske tankegangen slik me har sett den i *Den fjerde nattevakt*. I tråd med Kerman sine verkemiddel forsterkar Hellstenius teksten sine

underfundige utsegn. Han gjev karakterane kjensler og eigenart. Han gjev vidare hint om handling dersom handlinga er notert i ei sceneanvising og ikkje finst representert i den uttrykte teksten. Jamvel det som måtte finnast av utskrivning i dette verket, som den nemnde nedbrytinga av Ophelia som karakter, samt den generelle identitetslause første scena, har utspring i teksten sitt negative poeng.

I gjennomgangen av *No Title* har eg vist korleis det er nærliggjande å sjå det heilskaplege uttrykket i stykket i retning av den simultane forma. Eg har òg peikt på at tekst og musikk i dette verket likevel kan seiast å gå saman om å fortelja ei bestemt og framoverretta historie, og at uttrykket derfor kan sjåast i lys av ein aristotelisk forteljarstrategi. Denne innstillinga til verket kan diskuteras. Fonnelop viser i studien sin av *No Title* at Bachmann sin tekst er kronologisk og framoverretta (2007, 87-88). Ikkje desto mindre er denne teksten vanskeleg å forstå. Librettoen er bygd opp av fragment og har lite konkret handling. Det filosofiske temaet, med dertil filosofiske utleggingar frå Poet og Clerk, er ikkje umiddelbart enkelt å gripa. Det subtile ved fleire av hendingane i verket, som Eve sin fødsel, Jesu fødsel samt tiltrekkinga mellom Jesus og Eve gjer at innhaldet og synopsisen kan opplevast dvelande meir enn framoverretta. I så måte kan dette verket lesast som den minst heilskapsviljande av operaene.

Likeeins kan det seiast at musikken i *No Title* vekslar mellom ei normal understøtting eller motseiing av teksten og ei musikalsk forvirring gjennom sjangrane. Denne motseiinga, som eg har belyst i avsnittet om Jesus ovanfor, finn utløp gjennom ei form for opposisjon som kan sjåast i lys av det episke teateret. Motseiinga stør ikkje opp om noko negativt tilhøve i teksten, men skapar eit paradoks til det tekstlege uttrykket. Dette paradokset kan sjåast som ein kommentar til teksten sitt meiningsinnhald. Soleis kan det seiast å invitera publikum til å ta indirekte stilling til figuren Jesus. Når eg likevel vel å stø Fonnelop sitt resonnement om at tekst og musikk i dette verket fungerer etter aristoteliske forteljarprinsipp, er det av di Ratkje ikkje er meir tydeleg i denne invitasjonen. Trass i at forteljinga er uklar, er det stadig ei forteljning. Gjennom tekst og musikk i denne operaen vert me ikkje konkret gjort merksame på det underlege i teaterforma. Songarane adresserer ikkje publikum direkte. Dei stiller kan henda spørsmålsteikn ved innhaldet i den rørsla dei omhandlar, men ikkje kring produksjon av mening eller ved tilhøve i samfunnet.

Ut frå gjennomgangen av verka og argumentasjonen over, meiner eg altså å kunne slutta at det musikalske arbeidet i alle desse tre komposisjonane kan sjåast inn under den av Szatkowski sine modellar som lyd namnet dramatisk form.

## Moderne svar på gamal form?

Denne slutninga peikar i første omgang mot ei konservativ haldning i det kompositoriske arbeidet i verka eg har studert. Denne haldninga er i tråd med Kverndokk sin motivasjon om å fortelja den gode historia som folk kan kjenna nærleik til, men den er ikkje like attkjenneleg i Ratkje og Hellstenius sine uttalte ynske om å frigjera seg frå den tradisjonelle operatiske forma. Som nemnt i innleiinga var Ratkje sin motivasjon for arbeidet med *No Title* å laga ein opera som tok eit oppgjær med den tradisjonelle, narrative forma og rollehierarkiet. Som utgangspunkt for *Ophelia* ynskte Hellstenius å laga eit verk som ikkje gjentok konvensjonen, og at verkemidla i verket til ein viss grad skulle få framstå uavhengige av kvarandre (Ratkje 2003, Hellstenius 2009b).

Ei slik slutning om ei konservativ haldning er då heller ikkje heilt korrekt. Ratkje og Hellstenius sine ambisjonar kjem til synes mellom anna på eit formmessig plan, og verka deira tek i bruk element som skil seg frå vanlege løysingar i den tradisjonelle operaforma. Både Ratkje og Hellstenius arbeider i eit kammerformat. Ratkje nyttar seg av verkemiddel som improvisasjon, støy og annan elektronikk, medan Hellstenius eksperimenterer med nyare vokalteknikkar i verket sitt. Begge arbeider med tekstlege uttrykk som ikkje umiddelbart let seg plassera i den dramatiske forma, og som ikkje like tydeleg finn seg under ramma av den aristoteliske forteljinga som *Den fjerde nattevakt* kan seiast å gjera. Ser ein til definisjonen av opera som det som går føre seg i operahuset, kan altså desse to komponistane seiast å ha fjerna seg frå den tradisjonelle konvensjonar i det kanoniserte repertoaret.

Likevel vil ein finna at ulike vokalteknikkar, improvisasjon og støy ikkje er ukjende som verkemiddel i nyare opera. Når det kjem til ynsket til Hellstenius om at verkemidla skal kunna framstå som uavhengige av kvarandre, har eg i gjennomgangen argumentert for at musikken hans er tett knytt til teksten, trass i at teksten er abstrakt. Ein kan derfor diskutera i kva grad han har nådd sitt eige ynske. Når det kjem til Ratkje sin ambisjon om å ta oppgjær med den tradisjonelle narrative forma, vil ein òg kunna hevda at ho ikkje heilt har oppnådd intensjonen sin, sidan verket kan seiast å leggja opp til ei framoverretta, nær aristotelisk basert forteljing. På det overordna planet, som Kerman sine verkemiddel og den dramatiske forma kan seiast å vera, er desse verka ikkje frigjorte. Operaene til Ratkje og Hellstenius problematiserer ikkje produksjon av mening. Dei leikar ikkje med operaforma like radikalt som i den simultane eller metafiksjonelle forma, som eksemplifisert gjennom *Europas* av John Cage og

*Einstein on the Beach* av Philip Glass. Operaene til Ratkje og Hellstenius eksperimenterer med den tradisjonelle forma, og nyttar eit moderne tonespråk. Slik sett kan ein kanskje seia at verka deira er moderne svar på den gamle forma, meir enn dei er eit brot med den.

## **ABBATE SITT PARADOKS**

Den siste teoretikaren som har plass i denne oppgåva er Carolyn Abbate. Abbate sine teoriar kan seiast relevante i samanhengen av di ho átvarar mot å tolka ut meiningar frå eit kva slags musikalsk materiale som helst og understrekar at musikk vil ha sine ikkje-narrative flater. Dersom ein ynskjer å seia noko om når musikken har ein forteljande funksjon i seg sjølv, må ein altså leita etter dei områda av prosessen der det musikalske uttrykket aktivt tek stilling. Ein må leita etter dei augneblinka i operaen der musikken går imot det tekstlege grunnlaget, eller på andre måtar gjer noko uventa. Vidare må ein leita etter ein eller fleire *særskilde* forteljarstemmer: «A musical voice sounds unlike the music that constitutes its encircling milieu» (1991, 28-29).

Også Kerman sine teoriar opnar for at musikken kan gå i mot teksten, og at dette i seg er eit sentralt forteljargrep: Som nemnt peikar han på korleis ein med musikalske verkemiddel kan skapa endringar eller paradoks til stykket si meining ved å la dei stå i eit negativt tilhøve til teksten. Til skilnad frå Abbate, omtalar Kerman dette verkemidlet som paradoksalt, i det han ser det som antitesen til den positive understrekinga, eller utdjupinga, av ein tekst. For Abbate er dette tilhøvet meir nyansert. Slik eg forstår henne er den musikken som stør opp om og utdjupar teksten, nettopp først og fremst ein stønad, ein utfyllande funksjon som ikkje fortel noko særeige. Dette er ikkje noko negativt fenomen. Poenget til Abbate er heilt enkelt at ein, for å finna ut kva tid musikk *verkeleg* formidlar noko på åleine, må sjå etter dei tilfelle der musikken gjer noko som vekker oppsikt – generelt eller i høve til det tekstlege uttrykket.

Tek ein denne påstanden på alvor, vil ein finna at musikken gjennom store deler av dei tre operaene eg har studert, ikkje har nokon narrativ funksjon i seg sjølv. Det vil vera mogleg å finna somme døme på grep som er oppsiktsvekkjande i høve til det tekstlege, men i alt opplever eg desse musikalske skildringane, ut frå Abbate sin ståstad vert særst subtile.

I *Den fjerde nattevakt* er teksten og musikken i utgangspunktet nært knytt til kvarandre. Følgjeleg teiknar det seg ikkje umiddelbart situasjonar der musikken heilt

konkret kan seiast å gje uttrykk for noko som går mot den tekstlege formuleringa. Ikkje desto mindre vil musikken, som nemnt i dømet over om skildringa av Gunhild, gå inn for å skapa noko *utanom* det tekstlege. Spørsmålet i dette tilfellet vert dermed om viljen til musikalsk skildring utanom det tekstlege uttrykket kan verta ekstraordinær i ein slik grad at musikken faktisk vert forteljande. Moglegvis kan ein sjå skilnaden mellom pastisjen når den fungerer ironisk og det meir seriøse musikalske uttrykket som eit grep Abbate ville oppfatta som narrativt. I *Den fjerde nattevakt* oppstår ein kontrast mellom dei etablerte leiemotiva til hovudpersonane og det materialet som Kverndokk nyttar for å skildra festane og folkelivet på Røros; ein avstand som eg tidlegare har omtala som det verkemidlet Kverndokk nyttar for å skapa eit hierarki mellom personane i verket. Denne kontrasten er basert på ei tidfesting av uttrykka. Tindberg sitt tekstlege uttrykk er basert på språkkonvensjonar frå det tidlege 1800-talet. Med det skapar han ei plassering av karakterar og handling inn mot denne perioden. Kverndokk sitt musikalske uttrykk har først og fremst tilhøyrsløse i vår eiga tid. Sambandet med fortida signaliserer han mellom anna gjennom bruken av pastisjar. Benjamin sitt tema kan i seg sjølv sjåast som ein pastisj, men det musikalske materialet han elles har fått tildelt, finn like gjerne uttrykk i meir moderne vendingar. Folkemengda sitt materiale i festleg lag er derimot autentisk, med festlege melodiar frå 1800-talet. Dermed oppstår det ein distanse når Benjamin og Kathrine deltek på fest i den 21. scena i verket. I denne scena vekslar komponisten mellom folkemengda sine utleggingar i valsetakt og Benjamin sine utleggingar i eit meir moderne tonespråk. Komponisten skapar med dette heilt klare tidmessige brot, som altså kan tolkast forteljande i høve til Abbate sine termar. I desse brota er hovudpersonen plassert i vår eiga tid, i eit *her og no*. Gjennom den ironiske pastisjen vert folkemengda plassert i bakgrunnen. Dei høyrer til ei anna tid. På same måten skapar dei autentiske verkemidla av bryllaupssongar og hardingfelespel kring bryllaupsfesten til Gunhild og David ein dissonans mot Gunhild sitt uttrykk. Gunhild si melodilinje samsvarer ikkje med den livlege bakgrunnen. Gjennom det musikalske uttrykket vert det tydeleg at Gunhild ikkje har tilhøyrsløse i folkelivet.

Librettoen til *Ophelia* er som nemnt subtil. I det teksten i seg sjølv er av diffus karakter, vil det vera få konkrete utsegn å bryta med. I ein analyse av dette verket vert det dermed ikkje like relevant å leita etter dei augneblinka der musikken gjer motstand mot det tekstlege uttrykket. Ser ein etter oppsiktsvekkjande musikalske hendingar isolert, kan moglegvis syngemåtane i *Ophelia* sjåast som narrative etter Abbate sin definisjon. Publikum ventar til dømes ikkje at Hamlet syng i falsett eller at Ophelia skal

nytta ein teknikk som belting. Dette forteljargrepet gjev eit svært direkte møte med hovudpersonane i verket, og dei ulike stemmekvalitetane skapar spaningar internt i menneska. Vidare kan dei seiast å skapa eit skilje mot den instrumentale bakgrunnen, som gjerne gjev uttrykk for meir generelle impresjonistiske stemningar. Likevel er det for underteikna uklårt om desse stemmekvalitetane kan seiast å representera det Abbate omtalar som musikalske forteljarstemmer: Ei musikalsk stemme som kling ulikt det musikalske materialet som omgjev den.

Som me ser kan det vera vanskeleg å finna klåre forteljarutsegn i *Den fjerde nattevakt* og *Ophelia* basert på Abbate sin teori. I *No Title* finn eg det noko enklare. Eg har tidlegare argumentert for at musikken stør opp om teksten i *No Title*. Til trass for dette meiner eg at det finst eit meir vesentleg skilje mellom tekst og musikk i *No Title* enn i dei to andre verka eg har studert. Dette skiljet kjem til uttrykk gjennom ei tidfesting av det tekstlege uttrykket. Ei slik tidfesting fann me òg i librettoen til *Den fjerde nattevakt*, men tidfestinga i *No Title* finn ei noko anna form. Bachmann sin libretto er bygd opp som ein collage. Tekstdelane han har sett saman er fragment av originale tekstar frå den gnostiske tradisjonen, daterte til det fjerde hundreåret. Denne perioden av tid er fjern frå vår eiga. Dermed oppfattar me truleg ikkje den gjeldande tidfestinga like konkret bestemmande som i Tindberg sin libretto. Snarare vil ein ha ei generell oppfatting av uttrykket som knytt til noko arkaisk, fjernt eller mystisk. I Bachmann sin collage gjev heilskapen ein indre samanheng, og det arkaiske uttrykket kling med gjennom det heile. Ratkje sin collage er annleis tenkt. Der Kverndokk sitt musikalske uttrykk vekslar mellom å føya seg inn mot Tindberg si tidfesting og å synleggjera eit *her og no*, nyttar Ratkje seg av eit langt meir spreidd materiale. Collagen hennar består av svært kontrasterande uttrykk, med utgangspunkt ikkje berre i musikalske assosiasjonar, men òg i meir overordna musikalske sjangrar. Desse sjangrane har referansar til ulike verdsdelar og epokar, og berre dei delane av musikken som ikkje har slike stilreferansar, står i eit høve til estetikken i det tekstlege uttrykket. Gjennom denne massive skiftinga mellom sjangrar vert det skapt kontinuerlege brot mellom geografi og tid. Desse brota gjeld ikkje berre mellom musikk og tekst, men òg mellom dei musikalske uttrykka i seg sjølve. Det musikalske uttrykket består altså av ei rad med gjentekne avbrekk. Tek ein Abbate sin teori på alvor, kan *No Title* seiast å vera det av dei tre verka som har den mest tydelege narrative krafta.

Denne slutninga er likevel ikkje utan problem. I det sjangerreferansen og stilbrotet tek form av ein collage, kan ein seia at stilreferansen er eit konstituerande

forteljargrep for Ratkje. Brotet, som me har sett som det oppsiktsvekkjande verkemidlet, vert vanen heller enn unntaket. Brotet føreligg altså som eit gjennomført verkemiddel i komposisjonen. Med same me vert vane med dei omfattande skifta i det musikalske uttrykket til *No Title*, kan skifta moglegvis ikkje lenger seiast å vera oppsiktsvekkjande. Følgjeleg er dei ikkje nødvendigvis forteljande i seg sjølve.

Med dette perspektivet på *No Title* kan soleis eit anna verkemiddel verta vel så relevant. Den musikalske skildringa av kvinner og menn i verket byr på ein mindre gjennomgåande kontrast. I skildringa av kvinnene held Ratkje seg tru mot teksten i val av referansar og anna musikalsk materiale som følgjer dei. I skildringa av menn som har tilknytning til det heilage, som Adam og Jesus, vender ho seg derimot ifrå det tekstlege uttrykket. Som skildra tidlegare i kapitlet, ironiserer Ratkje over utsegnene til Adam og Jesus gjennom bruken av musikalsk materiale. Dette brotet med det tekstlege uttrykket er ikkje like grunnleggjande for framsyninga. Det utgjer enkeltståande skilnader i måten Ratkje vel å portrettera personlegdomane i operaen på, og kan soleis sjåast som eit brot meir i tråd med Abbate sine teoriar.

### **Ein tredje konklusjon**

Abbate sine teoriar kan sjåast som ein kritikk mot den spekulative musikkforskinga. Ho meiner at ein i tolkinga av musikalske motiv kan komma fram til løysingar som er lite presise og gjerne like plausible som ei radikalt annleis tolking. Eit problem med teorien hennar er likevel at den, i likskap med Kerman sin teori, ikkje gjev oss nokon god metode. Som Kerman gjev også Abbate ein mogleg inngang til å tolka kva som er dei musikalske forteljande aspekta i opera. Denne inngangen er, som Kerman sin inngang, utan eksakte eller avgrensande kriterium for korleis ein kan finna fram til dei forteljande aspekta i ei undersøking. Soleis kan Abbate sin teori innby til undersøkingar som er av like spekulativ karakter som Kerman sine teoriar, jamfør gjennomgangen ovanfor. I bruken av begge desse inngangane til ei tolking av opera, vil ein kunna enda opp med å søkja meiningar som ikkje finst, og ein vil kunna enda opp med ein analyse som er av privat karakter. Også underteikna er utsett for ein slik risiko i denne oppgåva.

Kan ein så komma fram til noko plausibelt svar på spørsmålet om Kerman sine musikalske verkemiddel er relevante for å forstå forteljargrepa i komposisjonane eg har analysert?

Kerman sine verkemiddel er moglegvis sjølvstadfestande og representerande for mange verk. Med utgangspunkt i denne oppgåva si problemstilling, å syna kva

musikalske forteljemåtar komponistane tek i bruk for å skildra operaens karakterar, meiner eg likevel at verkemidla kan sjåast relevante. Kerman sine verkemiddel har vist seg å vera svært tydeleg representerte i verka eg studerer, og ein så tydeleg konstituerande representasjon er vanskeleg å oversjå.

Erfaringa mi gjennom dette arbeidet er at Kerman sine teoriar gjev relevante spørsmål som startpunkt for ein analyse. Kor vidt denne representasjonen er interessant åleine kan derimot diskuteras. Representasjonen av verkemidla kan like mykje sjåast som eit utgangspunkt og ein motivasjon til å stilla spørsmål ved korleis verkemidla er ulikt i bruk i komposisjonane.

I samanlikninga så langt har eg fokusert på dei elementa som verka har vist seg å ha felles, nemleg fundamentet i Kerman sine verkemiddel og tilhøyrsla under Szatkowski sitt dramatiske teater, samt utfordringane og spørsmåla denne tilhøyrsla stiller. I denne siste delen av oppgåva ynskjer eg først å syna korleis dei tre verka både nærmar seg kvarandre og skil seg frå kvarandre gjennom bruken av verkemiddel. Eg har tidlegare i kapitlet kalla komposisjonane til Hellstenius og Ratkje for moderne svar på tradisjonen. For å syna den største skilnaden mellom dei tre verka, ynskjer eg dernest – og avslutningsvis – å syna korleis dei estetisk sett kan sjåast opp mot tre ulike retningar i tradisjonen.

## **FORTELJINGA I PENDEL**

Ei plassering inn under den aristotelisk tenkte forma er moglegvis ikkje så underleg, med tanke på at dei tre komponistane eg studerer har funne fram til store forteljingar som utgangspunkt for verka sine. Meir underleg er det at dei to av komponistane som tydeleg har signalisert at dei ynskjer å gjera noko med forma, Ratkje og Hellstenius, vel forteljingar med slike ruvande tema. Desse forteljingane tillet dei å teikna arketypar, og dette høvet aukar sjansen for at arbeidet deira kan sjåast i ei meir tradisjonell retning enn om dei tok utgangspunkt i ukjende emne.

I kva grad komponistane og librettistane har halde seg trufast til skildringane som er utgangspunktet for operaene deira, varierer. Likeeins er librettistane si tilnærming til materialet ulik. Frå den tradisjonelle kjærleiksforteljinga om Gunhild og Benjamin, der verket naturleg har sine to hovudpersonar på toppen av hierarkiet, er skiljet nokså brått til *Ophelia*. I sistnemnde stykke har relasjonane mellom menneske gått i oppløysing. Karakterane snakkar ikkje saman, og hovudpersonen står att åleine. I



dette hierarkiet står ein person på toppen, og dette mennesket vaklar. I forteljinga om Ophelia og Hamlet manglar altså den jamborne balansen mellom mann og kvinne, som me finn i *Den fjerde nattevakt*. Vidare er det ikkje, i motsetnad til i det originale skodespelet som ligg til grunn, den mannlege personen som står i fokus. Hamlet og dei filosofiske funderingar hans er reduserte til eit minimum, medan Ophelia sine spørsmål er henta fram. I likskap med Hamlet sine opphavlege utlegningar er også Ophelia si undring knytt til ein identitet, men funderingane hennar er meir subtile. Hamlet sitt altomfattande «To be or not to be» finn gjenklang i spørsmålet «Am I a Mouse?», som med den doble undertonen sin av det barnlege og det seksuelle, omfattar ein snev av feminisme. I dette verket vil ein finna ein kritikk av tendensen i det patriarkalske samfunnet til å sjå kvinna meir som objekt enn som subjekt. I *No Title* vil ein finna att noko av denne feministiske haldninga gjennom latterleggjeringa av Jesus og framhevinga av kvinna som autoritet i religionen. Vidare vil ein finna at det i denne operaen ikkje finst noka hierarkisk oppbygging i det heile. Dette verket har mange hovudpersonar, der få kan seiast viktigare enn andre. Det musikalske materialet teiknar soleis grove skisser av alle, heller enn å utvikla nokre få av dei. Som i *Ophelia* er det heller ikkje i *No Title* klåre dialogar utanom dei mellom Jesus, Poet og Clerk. Skifta er brå, og der ein i *Ophelia* ikkje hadde noka tydeleg handling å halda seg til, hadde ein tross alt stemningar. I *No Title* har ein berre skifte.

Ser ein dei librettoane mot kvarandre, vil ein sjå at librettoen til *Den fjerde nattevakt* held seg innan den tradisjonelle, aristoteliske forteljinga, medan ein i librettoane til *Ophelia* og *No Title* vil finna ei påbyrja oppløysing av dette tradisjonelle, inn mot eit mindre definerbart landskap. I dette biletet representerer Tindberg sin libretto den aristoteliske tradisjonen som trufast held seg til kjærleiksforteljinga. Løveid sin tekst snur dernest den originale forteljinga på hovudet og fokuserer på ei nedbryting. Den siste utviklinga er så Bachmann sitt arbeid, som består av heilt lause fragment. Ei tilsvarande utvikling kan sjåast i arbeidet til komponistane. I skildringa av karakterane arbeider Kverndokk med tradisjonelle oppbyggingar i form av leiemotivet. Hellstenius arbeider motivisk gjennom større flater, men òg ei musikalsk nedbryting. Ratkje sitt arbeid finn stad på eit endå grøvre nivå, gjennom stilreferansane. Parallelt vert uttrykket hennar meir sporadisk på grunn av collagen, sidan samansetjinga av fragment er eit forteljargrep.

Ser ein til det historiske rammeverket og til det musikalske arbeidet, kan operaene til Kverndokk og Ratkje seiast å vera dei som estetisk sett står lengst frå

kvarandre. Desse komposisjonane kan sjåast som ytterpunkta kva gjeld hierarki i persongalleriet, frå eit tradisjonelt hierarki til eit ikkje-hierarki og frå tett samanvevde motiv til kontrasterande fragment. Men der Bachmann og Ratkje moglegvis arbeider med den mest mystiske historia og dei bråaste skifta i operaene eg har studert, vil ein likevel oppleve at det oppstår ein samanheng i collagane, i det fragmenta er sette saman i ein slags korrekt rekkefølge av myten. Dermed står *Ophelia* att som det verket som gjer det mest omfattande forsøket på å bryta ned meining, identitetar og kronologi. Når me i det følgjande skal sjå nærare på ein del sentrale forteljargrep i desse verka, vil ein finna at *Ophelia* har få konstituerande grep til felles med dei to andre verka. Snarare kan forteljargrepa sjåast som ein pendel mellom dei to ytterpunkta. *Den fjerde nattevakt* og *No Title* deler verkemiddel, men desse verkemidla er svært ulikt brukt.

### **Stilreferansen som peikar**

Eit første forteljargrep som *Den fjerde nattevakt* og *No Title* har til felles, er stilreferansen, som er nytta til å skapa assosiasjonar mot bestemte hendingar og tankar. Eit slikt forteljargrep vert særleg aktuelt for desse verka, sidan dei tek utgangspunkt i ei bestemt tid og ein bestemt stad. *Den fjerde nattevakt* utspelar seg i Røros på 1800-talet medan *No Title* utspelar seg i ei åndeleg og ei menneskeleg verd, der det verkar vera eit poeng å få skildra at den åndelege verda er æveleg medan den menneskelege er forgjengeleg. Handlinga i *Ophelia* finn seg derimot i eit indre rom og er soleis mindre avhengig av tid og stad. I dette verket er det altså naturleg at stilreferansen som forteljargrep er mindre relevant.

Stilreferansane ein finn i *Den fjerde nattevakt* og i *No Title* har imidlertid ulik form og er nytta ulikt. I det handlingsmetta verket til Kverndokk vert referansen nytta som ein effektiv peikar mot bestemte handlingar eller som ein rask introduksjon av menneska som hyppig rører seg inn i og forsvinn ut av scenebiletet. Referansane er dermed gjerne korte, og dei vert til vanleg presenterte som raske innsmett før fokuset er attende på uttrykket i satsen elles. Referansane som Kverndokk har funne fram til er gjerne nær det autentiske: Mykje av materialet som skildrar folkelivet på Røros er verkeleg folkemusikk frå Røros, til og med frå den rette tida. Andre delar av det refererande materialet er komponert av Kverndokk sjølv, men då så tett som mogleg mot stilen han ynskjer seg. Kverndokk kan gjerne nytta fleire referansar til eit tema, slik folkelivet på Røros både er representert gjennom trallarsker, ein hardingfelespelar, ein bryllaupssalme, ein meir borgarleg selskapsvals samt ein militærmarsj til brigaden.

Temaa er som regel fletta inn så dei høver til det harmoniske grunnlaget i satsen elles. Referansen skapar altså ein mogleg kontrast til det musikalske uttrykket, men ikkje radikale brot med forteljninga.

Kverndokk sine referansar er i bruk på eit detaljert plan, medan referansane hjå Ratkje er konstituerande for ein meir overordna del av satsen. Mengda personar i dette verket er oversiktleg, og kvar person opptrer einast nokre få gonger gjennom verket. Dermed er ikkje Ratkje like avhengig av nokon effektiv introduksjon av menneska som det Kverndokk kan seiast å vera. Ratkje introduserer menneska gjennom større flater. Ho nyttar som nemnt ein sjanger, og ikkje eit enkelt motiv, til å karakterisera personane i verket. Med dette vil den aktuelle stilreferansen ikkje få utløp i form av korte hint, men heller prega heile satsen der referansen er til stades. Stilreferansen får soleis lenger tid til å bli etablert i det den vert presentert. Sidan referansane er omfattande og opptrer få gonger kvar gjennom verket, vil dei – og personane – i liten grad verta utvikla gjennom stykket, slik dei vert hjå Kverndokk. Vidare vil ein finna at valet av sjanger kan opplevast tilfeldig. Ratkje freistar ikkje å finna ein sjanger som har strukturelikskap med det referansen skal peika mot, slik Kverndokk til dømes let eit folkeleg materiale frå Røros få skildra menneske på Røros. Valet av sjanger er i Ratkje sitt tilfelle meir retta mot skiljet mellom det åndelege og det materielle og har ut over dette ei meir symbolsk samanheng med personen den er knytt til. Referansane som Ratkje nyttar seg av, er til slutt stereotypiske. Med dette meinast at komponisten har skrive musikk som oppfattast inn under dei ulike sjangrane, men som likevel ikkje er autentisk. Faktisk har Ratkje lagt vinn på å leggja inn element som ikkje stemmer i høve til sjangeruttrykket. Til dømes har den «norske» folkemusikken i skildringa av Sophia fått engelsk tekst, medan Adam sine gospelsongar vekslar mellom 4/4-takt og 5/4-takt, noko som ikkje er i tråd med normene til sjangeren. Dermed kan ein hevda at motivasjonen for å nytta referansar som forteljargrep i Ratkje sitt tilfelle ikkje einast er motivert i ynsket om å oppnå ein bestemt assosiasjon: Motivasjonen er like mykje å leika med stilartar og tradisjon.

### **Dikotomien som framdrift**

Eit neste forteljargrep som *Den fjerde nattevakt* og *No Title* deler, er det fundamentale utgangspunktet som det musikalske uttrykket finn i dikotomien. Hjå Ratkje utgjer dikotomien musikalsk sett det grunnleggjande skiljet mellom den åndelege verda og den menneskelege. Ein vil vidare finna dikotomiar på mange plan. Dei lyse, eteriske

gudane Sophia og Eve utviklar seg i retning av å verta motsetnader til kvarandre etter Eve sin fødsel. Dette manifesterer seg ved at Eve sitt musikalske materiale vert breitta ut i eit stort omfangsmessig register medan Sophia sitt musikalske materiale vert stadig meir redusert til krinsinga om ein enkel tone. Denne motsetnaden er imidlertid ikkje større enn at dei to kan sjåast som eit kvinneleg heile, som motsetnad til dei mannlege karakterane i verket. Der Eve og Sophia kan sjåast som høg og låg i den åndelege verda, nyt begge godt av ein opphøgde status i høve til Yaltabaoth, Adam og Jesus, for ikkje å snakka om Poet og Clerk. Det musikalske materialet til Eve og Sophia er knytt til utstrakte akkordar samt oversiktlege repeterte frasar, medan mennene framfører gospel og country. Mennene i dette verket er vonde, naive eller uvitande. Dei som har autoritet, vert gjort narr av. Trass i at både Adam og Jesus har åndeleg tilhøyrse, vert dei latterleggjorte i dette verket.

Dikotomien mellom mann og kvinne er òg den som gjev retning til Kverndokk sitt arbeid. Som me har sett i *Den fjerde nattevakt* får karakterane Gunhild og Benjamin symbolisera fleire motsetningstilhøve i framsyninga; skilnaden mellom ulike sosiale klasser (rik og fattig), geografiske tilhøve (by og land), for å nemna somme av motsetnadspara. Reint konkret kjem ein slik dikotomi til uttrykk ved at Gunhild sitt tema er kort og sparsamt, medan Benjamin sitt tema er omfattande og storslagent.

Som eit generelt fenomen i alle verka kan ein seia at mannfolka kjem dårleg ut. Den tradisjonelle heltetenoren er fråverande i alle verka. I *Den fjerde nattevakt* er David forsømt, han gjev opp kampen om Gunhild og tek sitt eige liv. I *No Title* har Jesus mist statusen sin. I dette verket er det ei kvinne som oppnår frelse, medan mennene vert verande uvitande. Også Hamlet i *Ophelia* fell inn under dette mønstret. Hellstenius kan rett nok framstiller Hamlet som barsk, men i nærleiken av det mandige vil ein i regelen òg finna noko barnleg og skjelvande; Hamlet vert redd og syng i falsett.

## **Feminint lys**

Ser ein så til eit tredje trekk som komposisjonane har felles, kan dette seiast å vera utnyttinga av strukturlikskapen mellom tonehøgder og eigenskapar. Dette kan igjen sjåast opp mot den aristoteliske forteljarstrategien i det dramatiske teateret.

Nær alle dei sentrale kvinnene i *Den fjerde nattevakt* og *No Title* er assosierte med lys. I første omgang kan dette eksemplifiserast med måten Gunhild i regelen vert akkompagnert av sopraninstrument. Også Eve og Sophia har følgje av det lyse i instru-

menta. Først vert dei akkompagnerte av ein theremin, sidan av ein cello som spelar i flageolettar og på andre måtar i lyst register.

I forlenginga av dette finst i det ei utnytting i operaene av assosiasjonen mellom stigande rørsler og det positive, samt av fallande eller innskrenka rørsler og det negative. Gunhild sitt tema er krondømet her. Gjennom heile Kverndokk sitt verk let komponisten Gunhild sitt tema peika oppover, mot lyset. Einast nokre få unntak vil ein finna frå dette, som i verket si siste akt når Gunhild er på sitt mest deprimerte. I eit kort parti vil ein då finna at Gunhild rører seg i eit meir innsnevra tonalt omfang. Også Eve er ein karakter som rører seg frå djupna mot lyset. Melodien hennar finn gjerne utløp gjennom svært store sprang, med eit stort samanlagt omfang. Dette signaliserer truleg, svært strukturnært, evna hennar til å røra seg mellom jorderiket og himmelriket; der det heile tida er rørsla mot det heilage som gjeld.

Den radikale motsetnaden til desse kvinnene finn ein i *Ophelia*. I vårt første møte med Ophelia uttrykkjer denne kvinnelege hovudpersonen seg på ein einaste tone, fastlåst og desperat. Sidan i satsen bygger ho frasar nedanfrå og opp, men så snart ho er på toppen vert ho avbroten, og må byrja nedanfrå på nytt.

### **Samanføring av menneske**

Eit siste trekk eg vil nemna, og som alle dei tre operaene har felles, vedkjem samanføringa av menneske. Dei tre komponistane nyttar musikalske verkemiddel for å fortelja noko vesentleg om menneskelege relasjonar i verka sine. Denne forma for forteljing kan komma til uttrykk på fleire måtar. Mellom anna vil ein sjå at det musikalske materialet til to personar kan blandast saman når desse møtest. Andre gonger vil ein finna ein likskap mellom dei ulike musikalske materiala som vert gjort tydeleg gjennom tilnærminga, medan atter andre gonger kan dei aktuelle menneska få eit særeige felles materiale. Mellom alle dei studerte menneska i denne oppgåva kan Gunhild og Benjamin seiast å ha den tettaste relasjonen. Samanføringa av desse to har sitt eige avsnitt i gjennomgangen av *Den fjerde nattevakt*. I dette avsnittet vert det vist korleis Kverndokk, i det Gunhild og Benjamin får det første glimtet av kvarandre, nyttar det av Gunhild sine musikalske motiv som liknar mest på Benjamin sitt tema. Dernest syng dei ein felles tekst og melodi i ein enkel kanon. Mot slutten av verket vert så temaa deira kombinerte.

Liknande musikalske samanføringar vil ein finna òg i dei andre verka, om enn i mindre grad. I *No Title* og *Ophelia* finn ein lite eller ingen dialog, og dermed ikkje den

same ytre samanføringa mellom menneske. I den grad ein kan sjå nokon samanheng mellom karakterane Eve og Sophia i *No Title*, er dette nettopp illustrert musikalsk ved at dei deler den same melodien i utgangspunktet, med ulik utsmykking gjennom dei to ulike sjangertilnærmingane. Som vist har òg Hamlet og Ophelia eit felles materiale i kjærleiksduetten sin. Her nyttar Hellstenius einast Hamlet sitt materiale. Materialet finn stad som ein reell duett, ein reell dialog, og utgjer soleis den delen av stykket der karakterane aller mest nærmar seg kvarandre. Likevel er det altså Hamlet sitt materiale som er nytta, og Hellstenius signaliserer med dette at tilnærminga kjem til på ulike premiss.

## I TRADISJONEN

### Opera som poesi og opera som symfoni

Det siste blikket på likskapar og skilnadar mellom verka vil ta utgangspunkt i eit noko anna perspektiv: Eg meiner at relevante skilnader mellom operaene eg studerer kjem til syne dersom ein ser dei opp mot ulike delar av tradisjonen.

I *Opera as Drama* presenterer Kerman arbeida til Wagner og Debussy som ein dikotomi i operahistoria. Teoretikaren hevdar at desse komponistane står på kvar si side av ei reform av det tjuande hundreårets opera (Kerman 1988, 142).<sup>111</sup>

Kerman presenterer først Debussy sitt *Péleas og Mélisande* som *Opera as Sung Play*. I dette verket byggjer Debussy operaen sin over Maeterlinck sitt drama, der utgangspunktet nettopp var dramaet og ikkje ein idé eller ei litterær kjelde som Debussy nytta til sitt eige føremål. Det føreligg altså ikkje nokon eigen libretto, og Debussy har gjort svært få endringar til Maeterlinck sin opphavlege tekst. Kerman ser denne måten å halda seg nær det tekstlege utgangspunktet på som radikal, og han meiner den har vore til inspirasjon for ei rekkje kunstnarar sidan (1988, 141). Kerman fortel vidare om korleis denne historia er blotta for forklaringar. Golaud, som er den einaste karakteren som freistar å rasjonalisera verda og som gjennom handlingar freistar å styra sin eigen skjebne, vert straffa for forsøka sine. Heltinna i stykket er *Mélisande*. Trass i at ho døyr, har ho funne ein resignasjon i høve til den uunngåelege lagnaden og det meiningslause i tilveret. Ho aksepterer stoda og freistar ikkje forklara. Dette meiner Kerman er i tråd med Maeterlinck sitt poeng med forteljinga; å syna oss

---

<sup>111</sup> Omgrepet reform er kan henda noko sterkt, sidan tilfanget av verk til det kanoniserte repertoaret snevra seg inn kort etter, og ein dermed ikkje snakkar om nokon rik operatradisjon etter desse. Uansett syner komponistane to ulike inngangar til operaforma, som altså er det vesentlege i denne samanhengen.

det meningslause i livet (ibid. 144). Kerman peikar vidare på at ei innstilling til handling som noko meningslaust er eit paradoksalt utgangspunkt for eit dramaturgisk arbeid. I dramaet er dette mellom anna løyst ved at scenene er arrangerte så dei følgjer kvarandre tilfeldig, i ei form for montasje. Gjennom teksten har Maeterlinck skapt ei tilsynelatande kraftlaus overflate som løyner det dramatiske presset, som han i staden uttrykkjer gjennom symbol og førestillingar, så den eigentlege spaninga finst under overflata. I *Pélleas og Mélisande* er det kongelege som vert skildra, i eit draumeliknande landskap (1988, 144-146). Det mest sentrale Debussy bidrar med i dette verket, er å utdjupa den underlege stemninga; symbola under overflata. I dette verket har kvar scene ei særeigen musikalsk stemning, som overordna inngår i ein større musikalsk heilskap (ibid. 150).

Wagner nyttar ein nær diametral motsett metode, hevdar Kerman. Medan Kerman gjev tittelen *Opera as Sung Play* til presentasjonen av Debussy, presenterer han Wagner sitt arbeid som *Opera as Symphonic Poem*.<sup>112</sup> Inspirasjonen frå ei musikalsk form kan altså seiast sentral for Wagner. Nærare bestemt er det dei store romantiske orkesterformene med symfoniforma i spissen som kan seiast å vera utgangspunktet hans, og då særleg symfoniens første sats. Frå dette utgangspunktet ser ein så ei ekspansjon. Wagner løftar det symfoniske utgangspunktet til eit endå større klimaks, hevdar Kerman, eit klimaks som varer i fleire timar, i somme tilfelle fleire kveldar, med temaa i kontinuerleg utvikling (Kerman 1988, 170). Ein første vesentleg skilnad mellom Debussy og Wagner er altså formatet. Wagner sitt format er pressa til ytterkantane, medan Debussy sitt format er oversiktleg, nesten sparsamt. Dernest skil verka deira seg frå kvarandre når det kjem til bruken av det musikalske materialet. Der Debussy skapar stemningar til teksten og løynde symbol ikring den, konstituerer Wagner eit nytt sett av meiningar i det musikalske uttrykket og plasserer menneska gjennom leiemotiva sine. Leiemotiva dannar sjølve fundamentet i det musikalske materialet hans, og i operaene er desse leiemotiva heile tida til stades, som gjenstand for stadig nye orkestreringar, kombinasjonar, harmoniseringar, fraseringsar og anna utvikling (ibid. 172). Til felles med Debussy har Wagner evna til å skapa ei stemning, Kerman hevdar til og med at Debussy lærte dette av Wagner (ibid. 161). Men der Debussy sine leiemotiv vert nytta som støtte til det emosjonelle og til overordna

---

<sup>112</sup> Sidan Kerman sitt gjentekne mantra er at opera må sjåast som eit drama, understrekar han at korkje opera som sunge skodespel eller opera som symfonisk dikt er noko ideelt utgangspunkt, trass i at både Debussy og Wagner sine verk fungerer framifrå som opera (1988 159/171).

skildringar, nyttar Wagner motiva sine meir direkte, i eit arbitrært tilhøve til ein person eller ein idé (ibid. 172). Det er i dette møtet, med leiemotiva som stadig endrar seg, at lyttaren heile tida vert konfrontert med fortida, slik at det som har skjedd får ein ny dimensjon (ibid. 225). Gjennomført er elles handlingane meir bestemmande i Wagner sine verk enn i *Pélleas og Mélisande*. Likeeins finst ein meir visuell tankegang hjå Wagner enn hjå Debussy. I Wagner sine instrumentale mellomspel er tanken at det skal gå føre seg ein transformasjon som publikum kan sjå, medan Debussy sine mellomspel utelukkande er konsentrerte om det musikalske, i fokuset på å nyansera stemninga frå den eine scena til den neste (ibid. 150).

Denne dikotomien meiner eg altså har overføringsverdi til høvesvis *Den fjerde nattevakt* og *Ophelia*. Med dette meiner eg ikkje å seia at Hellstenius og Kverndokk kan samanliknast direkte med Debussy og Wagner. Tonespråk og harmoniseringar; det musikalske uttrykket som heilskap, vil skilja seg frå desse. Ikkje desto mindre har *Ophelia* strukturar som kan sjåast inspirerte av tankegangen i *Pélleas og Mélisande*, medan den omfattande bruken av leiemotiv i *Den fjerde nattevakt* må sjåast inspirert av leiemotiva sin meister.

Trass i at Hellstenius ikkje har henta eit alt eksisterande drama, men har hatt ein nyskriven libretto frå Løveid til rådvelde, kan denne librettoen sjåast som eit sterkt tekstleg uttrykk frå ein dramatikar som òg er poet. Følgjeleg er det tekstlege utgangspunktet til *Ophelia* svært poetisk. I det musikalske uttrykket har Hellstenius, i likskap med Debussy, konsentrert seg om å skapa stemningar og skildra samanhengar som ikkje kjem til overflata: Han tolkar mellom linjene. Også i *Ophelia* er heltinna resignert og kraftlaust døyande. Årsaka er klår, sidan me kjenner historia om Hamlet og Ophelia. Like fullt er handlingane godt løynde i librettoen. Dei handlingane som konkret er til stades kan fortona seg som meiningslause, og meininga kan seiast å liggja i det symbolske. I likskap med *Pélleas og Mélisande* er handlinga i *Ophelia* organisert i ei tilsynelatande tilfeldig rekkefølge, der kvar sats har si eiga stemning. Også i *Ophelia* vert kongelege personar skildra, i eit draumeliknande landskap. I *Ophelia* er den musikalske stemningsskapinga det viktige, likeeins etableringa av ein symbolikk som ikkje berre høver med det ytre biletet, men som gjev rom for eit uttrykk under overflata. Det er den same typen av naturlege symbol som nyttast for å skildra den enorme uroa som finst i begge verk. Men medan *Mélisande* syng om mørke skogar, båtar som forsvinn i tåka og enorme, djupe, svarte brønner, finn me Ophelia i meir konkret kontakt med det symbolske, der ho står i elva og syng.



Dette antyder ein skilnad mellom verka som gjev seg utslag i nivået av kjensler. Der Hellstenius gjennom songteknikkane let karakterane sine uttrykkja klåre og heftige kjensleutbrot, ligg det ei uskuld, eit distansert og kjølig forheng framfor kjenslene til menneska i *Pélleas og Mélisande*. Soleis kan songteknikkane seiast å skilja *Ophelia* frå tankegangen i *Pélleas og Mélisande*, der den musikalske dialogen enkel, resitativisk, kvardagsleg og berre ein gong imellom poetisk eller utbroderande (jamfør Kerman 1988, 148). Ikkje desto mindre er òg songteknikkane inspirerte av det kvardagslege språket. Meininga er i stor grad å komma nær talespråket. Verkemidla ein nytta for å få til dette, var andre på Debussy si tid enn kva dei er i dag.

I *Den fjerde nattevakt* vitnar storleiken, omfanget og talet medverkande om ein første slektskap med Wagner. Vidare ser eg fokuset på leiemotiva som konstituerande musikalsk materiale i *Den fjerde nattevakt* som tydeleg inspirert av denne komponisten. I likskap med Wagner sitt arbeid kan ein òg hjå Kverndokk sjå ein symfonisk tankegang i handsaminga av tema. Bruken av leiemotivet er i Kverndokk sitt tilfelle ikkje berre eitt av fleire verkemiddel for å skildra ei bestemt stemning, men grunnleggjande og førande for det musikalske uttrykket i verket. I *Den fjerde nattevakt* vert intrigen musikalsk sett alt lagt ut i ouverturen. Me ser korleis Gunhild sitt tema og materialet som høyrer til Benjamin nærmar seg kvarandre og vert ført mot eit klimaks. Publikum veit ikkje endå at desse motiva tilhøyrer Gunhild eller Benjamin. Denne tilnærminga kan forståast først i ettertid, og er soleis eitt av fleire døme på korleis dei musikalske hendingane kan gje fortida ein ny dimensjon. I *Den fjerde nattevakt* er handlingane bestemmande for verket, og det musikalske materialet konsentrerer seg, i større grad enn dei andre studerte verka, om utgangspunktet i dei minste musikalske detaljane.

### **Eit postmoderne blikk?**

Kva så med *No Title*? Eit delmål i denne oppgåva har vore å sjå om komponistane i val av libretto og handsaminga av denne er inspirert av utviklinga mot fleire former for forteljing i teateret. Ein førebels konklusjon for dette spørsmålet har vore negativ, gitt at det musikalske uttrykket i alle komposisjonane har vore moglege å plassera inn under det Szatkowski omtalar som det dramatiske teateret. Eg har altså funne heilskapsviljande trekk ved musikken i alle komposisjonar. Likevel ynskjer eg avslutningsvis å argumentera for at det musikalske uttrykket i *No Title* er inspirert av ei anna

form for forteljing enn den aristoteliske, i det eg meiner at *No Title* kan lesast inn under det overordna omgrepet *postmodernisme*.

I innleiinga har eg vist til korleis Gladsø et al. framhevar at eit kjenneteikn på det postmoderne teateret er at det problematiserer tilhøvet mellom djupne og overflate. For postmoderne filosofar vil overflata vera like verkeleg og meiningsberande som det som finn seg under yta. I postmoderne estetikk oppstår meininga i eit spel mellom skilnadar og forskyvingar i den estetiske «overflata». Vidare er det postmoderne uttrykket ofte assosiert med omfemninga av dei nye media (frå 1960-70-talet) som innbaud til sjangerblanding og crossoverprosjekt (2005, 142).

Ratkje sitt arbeid kan sjåast i samband med slike kjenneteikn, både gjennom dei mange sjangerblandingane i verket, i viljen hennar til å nytta muskarane som skodespelarar på scena og gjennom det overflatiske ved å portrettera ein karakter gjennom ein sjanger. Denne forma for karakterisering av enkeltpersonen gjev lite rom for å gå ned i og utdjupa kjensler og eigenskapar ved den enkelte. I gjennomgangen av *No Title* vil ein sjå at Ratkje vel mellom å gje personane meir djuptgåande skildringar eller å la det bli med det overordna sjangerteiknet. I høve til dette postmoderne trekket er arbeidet hennar altså ikkje konsekvent. Ein slik inkonsekvens kan vera årsak til at Fonnelop i *Uten tittel?* (2007) dels avviser den postmoderne dramaturgien i Ratkje sin musikk. I Fonnelop si lesing av dette verket vert regien plassert inn under den postmodernistiske dramatradisjonen, medan musikk og tekst plasserast under den aristoteliske forteljartradisjonen. I det regi, tekst og musikk drar i ulike retningar, der dei to siste syner seg som meir heilskapsviljande enn den første, problematiserer Fonnelop mistilhøvet mellom komponisten sin motivasjon og det føreliggjande resultatet:

(...) når Ratkje uttaler at ”moderne regi sammen med den gamle musikken synes jeg er lite vellykket”, innhentes hun av sin egen kritikk. Riktignok er ikke musikken hun skaper gammeldags. Men måten hun velger å gripe an formen på, er forankret i en tradisjonell måte å tenke dramaturgisk musikk på. I møte med en moderne, eller rettere sagt postmoderne regi, kan resultatet kanskje karakteriseres som nettopp lite vellykket (Fonnelop 2007, 111).

Spørsmålet om det musikalske arbeidet sett i høve til operatradisjonen er tradisjonelt eller ikkje, kan likevel sjåast som meir komplekst enn Fonnelop sin konklusjon. Ratkje tek i bruk Kerman sine verkemiddel i det musikalske uttrykket sitt, og uttrykket kan sjåast inn under den dramatiske forma. Likevel er det estetiske uttrykket ho tek i bruk nokså fjernt frå eit tradisjonelt operatisk uttrykk. Vidare kan leiken hennar med sjangrar og spelet med overflata sjåast som noko nær ein prototyp på

dei postmoderne kjenneteikna som skissert over. Når ho ikkje konsekvent arbeider inn under den postmodernistiske sjangeren, kan det i første omgang ha med å gjera at omgrepet postmodernisme ikkje lett let seg definera. Musikkvitaren Jonathan Kramer peikar på det svært unøyaktige som kviler ved omgrepet, og stiller nokre spørsmål som vedkjem den postmoderne musikken i artikkelen *The Nature and Origins of Musical Postmodernism*:

Postmodernism is a maddeningly imprecise musical concept. Does the term refer to a period or an aesthetic, a listening attitude or a compositional practice? Is postmodern music still seeking to define itself, or has its time already passed? Does postmodernism react against or continue the project of modernist music? Is it a positive or negative force? Is postmodern music original, or does it recycle older music? How widespread is it? Why does postmodernism seem to embrace many cultural values previously thought to be inimical to successful art and even to simple good sense? Is postmodern art serious or frivolous? (Kramer 2002, 13).

Som nemnt arbeider Fonneløp i *Uten tittel?* med operaforma som heilskap. Den litteraturen som leiar fram mot konklusjonane hennar kva gjeld det postmoderne er basert på teoriar om det postmoderne i litteratur, teater, kunst og samfunn.<sup>113</sup> At Fonneløp ender opp med å plassera det musikalske uttrykket utanfor ramma av det postmoderne, kan med andre ord seiast å peika på breidda av tankegods om postmoderne teori. Det er mogleg at postmodernismen innan musikken vil ha andre kjennetrekke enn det postmoderne i andre kulturelle uttrykk. Det er òg mogleg at dei postmoderne uttrykka som kjem til i dag, om termen stadig kan nyttast om nye uttrykk, vil ha andre kjenneteikn enn det som var postmoderne på 1960-talet. Ikkje desto mindre refererer Fonneløp i litteraturgjennomgangen til mange av dei same verkemidla som eg så langt har nemnt som gjeldande for postmodernismen. Når ho likevel vel å sjå det musikalske uttrykket som utanfor det postmoderne, er det truleg med overskrifta *Til kamp mod helheden* som grunnlag. Under denne overskrifta skildrar Fonneløp den postmodernistiske kunsten si motvilje mot å sjå seg sjølv som nokon heilskapleg framstilling eller samanhengjande forteljning (Fonneløp 2007, 52). Gitt dette kriteriet er ikkje Ratkje sitt arbeid postmodernistisk. Men er det sikkert at denne kampen mot heilskapen er eit bastant kjenneteikn?

I gjennomgangen sin av postmodernismen, peikar Kramer på at postmodernismen kan sjåast meir som ei haldning enn som ein historisk periode. I artikkelen hevdar han vidare å finna fram til ei rekkje kjenneteikn han meiner er typiske for

---

<sup>113</sup> Dette gjeld Kyndrup (1986), Bø-Rygg (1995) og Christoffersen (1998).

stilretninga. Kramer meiner at området er for stort til å operera med avgrensande eller nødvendige kjenneteikn. I skildringa av ein sjanger som tykkjest unndra seg noko ynskje om å bli definert, opererer Kramer i staden med ein rad av *moglege* kjenneteikn. Som eit døme på det opne ved kategorien, innleiar han rekkja av særdrag med å hevda at postmoderne musikk ikkje berre er ei tilbakevisning av modernismen. I tillegg til å vera eit brot med det moderne, kan det postmoderne òg vera ei utviding av modernismen. Kramer peiker vidare på at den postmoderne musikken gjerne er ironisk. Den respekterer ikkje grensene mellom fortid og framtid. Ein postmoderne musikk utfordrar barrierane mellom høg og låg kultur, og kan syna forakt for den tidlegare grunnleggjande verdien av strukturelle eigenskapar i eit verk. Komponisten tykkjest å unngå noka form for gjennomgåande stil; vedkomande freistar med andre ord å unngå at stykka anten er tonale eller serielle eller basert på ein fastsett form. Snarare vil komponisten blanda fleire stilistiske element. Postmodernistisk musikk er ikkje nødvendigvis meint å vera autonom, men er snarare meint å vera relevant for kulturelle, sosiale og politiske kontekstar. Den inneheld gjerne sitat frå eller referansar til musikk frå mange tradisjonar og kulturar. Den ser teknologien både som ein måte å oppbevare og oversenda musikk, men òg som djupt involvert i produksjonen av og essensen i musikk. Den postmoderne musikken femnar motseiingar, den inkluderar fragment og avbrot, presenterer mangfaldige meiningar og legg vekt på at meininga og strukturen skal finnast hjå lyttaren heller enn i partituret, hjå utøvaren eller hjå komponisten (Kramer 2002, 16).<sup>114</sup>

Ser ein til stilreferansane som Ratkje nyttar for å karakterisera personane i *No Title*, kan dei altså sjåast som heilskapsviljande. Parallelt høver dei ironiserande innslaga godt til skildringa over. Likeeins finn ein gjennom stilreferansane døme på ei utvisking av grenser mellom fortid og notid. Ratkje nyttar seg i dette verket av innslag frå høg og låg kultur. Ho nyttar seg av vekslende formgrep, og ved å la utøvarane improvisera, bryt ho med det strengt autonome innan modernismen. I denne framsyninga finn me ei rekkje overgangar og brot. Teknologi er ein naturleg del av dette verket, og ein kan vidare sjå ein snev av feminisme knytt til Ratkje sin ironi ved skildringa av Jesus. Denne feminismen er igjen knytt til eit sosialt aspekt, jamvel eit politisk, når det kjem til tematiseringa av ein religion.

---

<sup>114</sup> Dette er einast eit utval av Kramer sine kriterium. Sjå Kramer 2002 for fleire slike. I den same artikkelen presenterer han òg eit utval moglege årsakar til at postmodernismen oppsto (2002, 22-23).

I likskap med forfattaren fortel også komponisten historia om gnostisismen, og freistar soleis ikkje å gjera noko radikalt. Moglegvis kan dette sjåast inn under det trekket ved postmodernismen som godtek det umoglege i å skapa noko nytt og originalt. Men slik eg les dette verket, er historia utbrodert med komponisten sin protest. Det verkar som om Ratkje ikkje kan dy seg for å leika med historia og – eit stykke på veg – framstilla den slik ho skulle ønskt den var.

## 8 KONKLUSJON

«The dramatist is the composer», skriv Kerman i *Opera as Drama* (1988, XV). Synet hans på opera føreset eit drama der musikken konstituerer handling og gjev framdrift til indre og ytre handlingar. Er så Kerman sin teori korrekt?

I denne oppgåva har eg freista å skildra somme av dei musikalske forteljemåtane som tre norske komponistar nyttar seg av for å skildra operaen sine karakterar. Eg har freista å sjå i kva grad Kerman sine idear om opera er relevante for forståinga av ny norsk opera, og om komponistane i val av libretto og handsaminga av denne har lete seg inspirera av andre former for dramaturgi enn den som byggjer på aristoteliske prinsipp.

I gjennomgangen av dei tre verka og i drøftingskapitlet, har eg synt korleis Kerman sine verkemiddel er fundamentalt til stades i dei studerte operaene. Vidare har eg synt korleis den dramatiske forma er den av Szatkowski sine modellar som verkar vera den rådande. Eg har argumentert for at Kerman si tenking kan vera aktuell for å skildra og forstå det musikalske arbeidet i verka eg har studert, trass i at operaene er komponerte eit stykke tid etter dei verka som Kerman studerer i *Opera as Drama*, og til trass for at den musikalske estetikken i fleire av dei studerte operaene dermed er annleis. Eg har òg peikt på ei sentral utfordring ved Kerman sine teoriar. Sidan Kerman si skildring av korleis musikken fungerer i opera er overordna til stades i desse verka, kan ein risikera at verkemidla einast bidrar til å stadfesta det verdsbiletet ein alt har. Ein kan vidare risikera at ein gjennom å peika på desse verkemidla åleine ikkje lukkast i å seia noko spesifikt om verka. Eg har vidare nemnt korleis Kerman sine inngangar har vore fruktbare startpunkt for analysane eg har gjort. Med Kerman sine inngangar har eg rett nok komme fram til eit felles svar for alle verk – gjennom stadfestinga av at verkemidla er til stades – men eg har òg komme fram til nokså ulike resultat med omsyn til korleis verkemidla fungerer i det enkelte verket.

Kva kan så dette tilstadeveret av Kerman sine verkemiddel og tilhøyrsla til Szatkowski sitt dramatiske teater fortelja om desse komposisjonane? Eg har knytt verkemidla og det dramatiske teateret til noko konservativt, og peikt på at komponistane – same kva musikalske tonespråk dei har nytta seg av – gjennom det musikalske arbeidet isolert sett ikkje har skapt noko radikalt brot med operaforma. På eit overordna plan kan det sjå ut til at komponistane til sjuande og sist nyttar seg av eit sett

av kjende verkemiddel når dei skal fortelja. Ei slik slutning, om at grunnleggjande handlingar, eigenskapar eller emosjonar gjerne vert skildra gjennom variasjonar over bestemte forteljemåtar, kan sjåast paradoksalt med tanke på ynska til to av komponistane om å gjera noko utanom det vanlege. I teorikapittelet til denne oppgåva har eg fokusert på at dei to komponistane ikkje er åleine om dette ynsket, men at fleire komponistar og teoretikarar er kritiske til arbeid innan operaforma sidan den opplevast stagnert, konservativ og med eit for sterk tilhøyr til borgarskapen. Fleire av desse komponistane, som Györgi Ligeti og Kaija Saariaho, enda opp med å skriva komposisjonar i eit moderne tonespråk, men som heldt seg til den aristoteliske forma.

Denne slutninga kan altså peika mot at komponistar arbeider konservativt når dei skriv opera. Men den kan òg bidra til å stilla spørsmål ved om det moderne motsetnads-tilhøvet mellom det konservative og det nyskapande er nokon plausibel storleik i dag. Salzman og Desi uttrykkjer i boka *The New Music Theater* ein skepsis til om det finst noko slikt som framgang i opera eller musikkteater i det heile. Dei meiner at dette tilhøvet heng saman med korleis kommunikasjonen i teateret og musikkteateret fungerer på ulike måtar. I det talte teateret finn kommunikasjonen i hovudsak stad gjennom eit verbalt språk, som publikum freistar å dekode. Denne forma for teater har soleis eit anna høve til å fanga realistiske emne og utviklinga av samfunnet enn musikkteateret. Gjennom musikkteateret fungerer kommunikasjonen like mykje gjennom eit abstrakt språk, der publikummet gjerne freistar å dekode språket si emosjonelle og visuelle utforming (2008, 40). I tråd med Larsen (2005) si påminning om at musikk er strukturert lyd og altså eit abstrakt uttrykk, peikar Salzman og Desi på at musikk som uttrykksform ikkje så lett kan angje presise meiningar. Dei hevdar at musikk i staden kan gje oss spontane emosjonelle impulsar. Musikkteateret er dermed ikkje like knytt til det aktuelle som teateret er det, men like gjerne til ein ikkje-realistisk kontekst (2008, 40). I denne ikkje-realistiske sfæren meiner dei at det musikalske uttrykket nødvendigvis må vera konservativt eller ha ein støttande funksjon. Eit musikalsk følgje til ein tekst gjer uttrykket meir emosjonelt retta. Parallelt vil det abstrakte uttrykket kunna seiast dominert av meininga frå det konkrete uttrykket. Så fram det finst ein meningsfull tekst, vil ein sjå meiningar i musikken ut frå det tekstlege uttrykket. For at dei emosjonelle impulsane det er snakk om skal kunna stadfestast som noko meir enn ein assosiasjon, vil dei nettopp krevja eit tekstleg uttrykk som følgje. Salzman og Desi tilføyer at di fleire teatrale verkemiddel som eksisterer i eitt og same uttrykk, di mindre har musikken å seia på eiga hand (ibid.).

Moglegvis er det dette som er årsak til at Glass i *Einstein on the Beach*, som eg har argumentert for at kan plasserast opp mot det simultane teateret eller den visuelle dramaturgien, i stor grad unngår meiningsberande ord i librettoen. I ei slik erkjenning oppstår spørsmålet om musikk som er stilt saman med ein konkret tekst kan framstå som noko anna enn aristotelisk forteljande, gitt at menneske i det vestlege samfunnet tenderer å søkja etter meining. I denne samanhengen er John Cage sitt *Européras 1-5* eit døme på ein komposisjon som har ein meiningsberande tekst, men der den aristoteliske forteljarstrategien kan seiast å vera forleten. Verket byggjer på sitat frå operatradisjonen, og som referansar kan desse sitata sjåast inn under den aristoteliske forteljartradisjonen. Dei ulike fragmenta er kjende, og mange operalyttarar vil dermed vita kva meining som er assosiert med materialet. Men når sitata ikkje kjem i noka systematisk eller på anna vis forståeleg rekkefølge, vert meiningsproduksjonen problematisert. Gjennom bruken av desse sitata vil ein sjå at det musikalske materialet som før var knytt til bestemte situasjonar og handlingar, no står tilfeldig fram, styrt av tilfeldige teknikkar. Intensjonen til dei tradisjonelle verkemidla fell dermed bort. Cage insisterer med dette på at framsyninga skal vera noko heilt anna enn opera slik me kjenner forma, anten dette «noko anna» er ei forteljing om forteljinga, eller inga forteljing i det heile, men snarare ein prosess av lyd og andre teikn som berre *er*. Som vist i gjennomgangen av Szatkowski sine modellar er det imidlertid ei vanskeleg øving for eit vestleg publikum å lytta til lyden utan å freista å tilleggja den ei meining. Til med i Cage sitt *4'33* vil ein gjerne leita etter intellektuell meining. Eg vil jamvel hevda at mange menneske som møter verket utan å vera presentert for Cage sin idé vil finna verket meiningslaust, latterleg eller ubehageleg. Moglegvis er det derfor den aristoteliske forteljinga stadig dominerer kvantitativt i opera så vel som i annan kunst. I den grad heile samfunnet er bygd opp kring ein progressiv meiningsdanning, har ein i opera og musikk vanskeleg for å møte eit verk som berre *er*.

Salzman og Desi peikar likevel på korleis dette tilhøvet har vore sterkare knytt til musikk enn til andre kunstformer. Dei hevdar at ein generell konservatisme pregar musikk som uttrykksform og viser til at dei grunnleggjande institusjonane for utøving av musikk er og heiter det same som for 150 år sidan: konservatorium, operakompani, symfoniorkester og konsertsalar. I desse institusjonane liknar dei administrative strukturane i dag på dei som har vore før, og dei har det same kritiske apparatet ikring seg. Salzman og Desi hevdar vidare at denne forma for konservering byggjer på ideen frå attenhundretalets tyske filosofar om at musikk er den høgste forma for kunst, sidan



den er den reinaste og den mest abstrakte (2008, 305). Eit sentralt kjennemerke i det musikalske landskapet ved det 20. hundreåret er vidare den universelle overtydinga om at innovasjon (teoretisk sett) er ynskeleg, kombinert med ein aktiv motvilje mot alt som er nytt (ibid. 306). Soleis kan kritikarane skildra det nyskapande som kom frå den førre generasjonen, og trivialisera det nye – som dei meiner at ikkje er noko nytt. I tillegg, påpeikar forfattarane, herskar det mellom kritikarane ei form for motvilje mot alt som liknar det kommersielle og kitsch. Dermed sit ein att med få høve til vellukka uttrykk innan ein sjanger som dette, og eit lite vokabular for å uttrykkja seg om det (ibid.).

Salzman og Desi har ikkje noko godt svar til denne situasjonen, men peikar altså på somme av paradoksa og utfordringane ved det som er sokalla nyskapande. Det kan skytast inn at trua på at nyskaping har ein utelukkande positiv verdi er tett knytt til eit modernistisk tanke sett, som ikkje nødvendigvis bør vera det einaste ein omfemner i tida me lever i no. Det kan vera verd å merka seg i så måte, at Cage sjølv ikkje uttrykte ynske om å dekonstruera det gamle, eller skapa ny utvikling og framdrift, då han presenterte eitt svært radikalt uttrykk innan operaforma. Som Andersson viser i avhandlinga si, kan den manglande logikken i Cage sitt arbeid generelt sjåast som eit forsøk å oppmuntra publikum til å engasjera seg positivt i ei ikkje-forståing. Det er ikkje meint at desse verka skal forståast intellektuelt, eller som stykke med ambisjonar om å skriva seg inn i eit kanonisert repertoar. Det er meint at ein skal oppnå det Andersson kallar «a Cagean experience» der det ikkje er objektet som tel, men prosessen, tilblivinga av uttrykket gjennom handlinga som skapar den (Andersson 2009, 267-268).

Nyskapande eller ikkje: I møtet mitt med desse tre verka er det tydeleg at alle komponistane har ynskt å fortelja noko. Ikkje på Cage sitt vis, men innan ramma av ei forteljning som har visse poeng, eit mål og ei meining. Møtet mellom myter og modernitet som fascinerte meg i forkant er forsterka, og er utvida med ei undring over at dei same historiene som fascinerte for lenge sidan, stadig opplevast aktuelle i dag. Shakespeare sine karakterar kan framleis appellera til eit moderne publikum. Likeins kan kjernekonflikten i *Den fjerde nattevakt* gripa publikum sjølv om dei historiske rammene er endra: Mellommenneskelege relasjonar kan vera uavhengige av tid og stad.

Like fullt finn ein altså både hjå Hellstenius (eller Løveid) og Ratkje ein innskriben kommentar som høver med vår eiga tid, i form av det feministiske blikket deira på Shakespeare sitt skodespel og den gnostiske myten. Det er noko av dette Lawrence Kramer er inne på når han påstår at opera, sidan det nittande hundreåret, enkelt sagt kan nedfellast til å vera aktivt involvert i produksjonen av normalitet og

anormalitet som mekanismar i sosial regulering, særleg når det kjem til seksuelle roller og klassifiseringa av mennesketypar (Kramer 2004, 22/27). Kramer meiner at komponistar gjennom operaen har høve til å utfordra menneske i den aktuelle tida som operaen er tilkomen i kva gjeld synet deira på det normale og det anormale. Opera kan på eit subtile vis syna at reglane som er trede ned over menneska kan brytast.

Musikalsk finn dette moglegvis stad på eit symbolsk nivå i dei studerte verka. Kverndokk, som har arbeidd med den mest tradisjonelle forteljinga, syner antydinga til ein fridom i høve til regelen når han gjev leiemotiv til karakterane sine, men ikkje alltid nyttar dei konsekvent. Løveid freistar å gjera Ophelia til eit langt meir seksuelt vesen og eit sterkare symbol på kvinna som objekt enn i den originale versjonen. Teksten hennar kan jamvel sjåast som eit forsøk på å opponera mot gamle kvinnemytar. Hellstenius følgjer opp denne intensjonen og bryt musikalsk sett ned karakterane i verket. Etter mitt skjønn er det i denne nedbrytinga at bileta av desse personane kjem aller mest til syne. Ratkje kommenterer òg den musikalske myten. Samstundes let ho det musikalske materialet som peikar lengst attende i tid vera det materialet som står sterkast i verket, medan dei figurane som menneska har sett mest tillit til, får meir moderne, og i vår samanheng banal musikk. Særleg i *Ophelia* og i *No Title* vert det gjort forsøk på å skaka det biletet samfunnet har av reglar om rett og gale, om normer og uttrykk. I alle verk vert det teikna musikalske føringar som kan peika i ulike retningar. Komponistane fortel mellom linjene. Dei utdjupar og gjer somme gonger motstand mot forteljinga, men let den musikalske forteljinga òg vera open for tolking.

## KJELDER

Abbate, Carolyn (1991): *Unsung Voices*. New Jersey: Princeton University Press.

Aksnes, Hallgjerd (2002): *Perspectives of Musical Meaning – A Study Based on Selected Works by Geirr Tveitt*. Oslo: Unipub.

Andersson, Magnus (2003): «Opera uten forankring» i *Klassekampen*. Publisert 04.10.2003.

Andersson, Magnus (2009): *Elaborating nothing – John Cage’s aesthetics of silence*, Oslo: Norges musikkhøgskole.

Arnold, Denis, Griffiths, Paul, Norris, Geoffrey og Temperley, Nicholas (2010): «Opera» i *The Oxford Companion to Music*, redigert av Alison Latham. *Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4847>. Lesedato 18.08.2010.

Bachmann, Plinio (2003): *On Wombs and Vowels. Tekstbok til No Title Performance and Sparkling Water*. Upublisert.

Beyst, Stefan (2005): «John Cage’s *Europeras* – a light and soundscape as musical manifesto» i <http://d-sites.net/english/cage.htm>. Lesedato 20.09.2010.

Bjørnensen, Martin (2010): «Storm rundt operasjefen», intervju med Cecilie Ore, Glenn Erik Haugland og Anne Gjevang i *Morgenbladet*. Publisert 02.07.2010.

Borchgrevink, Hild (2003a): «Må fortellingen være hellig?» i *www.ballade.no*. Publisert 27.10.2003.

Borchgrevink, Hild (2003b): «Uten tittel, men med overbevisning» i *www.ballade.no*. Publisert 03.10.2003.

Borchgrevink, Hild (2003c): «No Title» i *Echoes of an era. 2.-12. oktober 2003* (programbok for Ultimafestivalen), redigert av Hild Borchgrevink, 22-25. Oslo: Ultima, 2003.

Botstein, Leon (2010): «Modernism» i *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40625>. Lesedato 20.09.2010.

Brown, Howard Mayer (2009): «'Opera'» i *Opera (i)* i *Grove Music Online. Oxford Music Online*, redigert av Brown, Howard Mayer. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40726pg7> Lesedato 05.05.2009.

Bø-Rygg, Arnfinn (1995): *Modernisme, anti-modernisme, postmodernisme – Kritiske streiftog i samtidens kunst og kunstteori*. Stavanger: Høgskolen i Stavanger.

- Christiansen, Ann (2008): «Protestopera på Peppes», artikkel i *Aftenposten*. Publisert 05.04.2008.
- Christiansen, Ann (2010): «Hardt ut mot operasjefen», intervju med Cecilie Ore og Glenn Erik Haugland i *Aftenposten*. Publisert 22.06.2010.
- Christoffersen, Erik Exe (1998): «Performancetraditioner» i *Hotel Pro Forma*, redigert av Erik Exe Christoffersen, 25-60. Århus: Forlaget Klim.
- Clements, Andrew (2008): «Music theatre» i *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19452>. Lesedato 16.05 2008.
- Cook, Nicholas (1987): *A guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas (1999): «What is musicology» i <http://www.rma.ac.uk/articles/what-is-musicology.htm>. Publisert 07.05.1999. Lesedato 03.08.2010.
- Cook, Nicholas og Everist, Mark (red.) (1999): *Rethinking Music*. New York: Oxford University Press.
- Dahl, Elisabeth (2003): «No Title Performance and Sparkling Water» i *Tononytt* nr. 4/2003, 6-7.
- Edwards, Philip (red.) (1985/2003): *Hamlet, prince of Denmark*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eik, Espen og Johansen, Carl Kristian (2010): «Sølvspente boots i det gode selskap» i [www.ballade.no](http://www.ballade.no). Publisert 25.10.2010.
- Evang, Håvard (2008): *Musikalske tanker i Anton Weberns Fünf Stücke für Orchester, opus 10*. Masteroppgåve, Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Fjermeros, Halvor (2001): «Vederheftig og behersket» i *Lydskrift 2001*, redigert av Halvor Fjermeros. Oslo: Norsk komponistforening/Blåmann musikkforlag.
- Fonneløp, Maria (2007): *Uten tittel? – En dramaturgisk analyse av det musikkdramatiske verket No Title Performance and Sparkling Water*. Hovedoppgåve, Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Frounberg, Ivar (2003): «At balancere på den smalle æg – fra asylantens hverdag» i *Dansk Musik Tidsskrift* nr. 04 2003-2004, 147-150.
- Jensen, Hugo Lauritz (2010): «Nye operaer: Nåløyets besvær», intervju med Tom Remlov i [www.ballade.no](http://www.ballade.no). Publisert 24.06.2010.
- Gladstø, Svein, Gjervan, Ellen, Hovik, Lise og Skagen, Annabella (2005): *Dramaturgi: Forestillinger om teater*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Griffiths, Paul (2002 [1995]): *Modern Music and After: Directions Since 1945*. Oxford: Oxford University Press.
- Habbestad, Ida (2008): «Politisk engasjement for moderne musikkdramatikk», intervju med Trine Skei Grande og Olemic Thommessen i *www.ballade.no*. Publisert 11.04.2008.
- Hautsalo, Liisamaija (2005): Intervju med Kaija Saariaho i *L'Amour de loin*. DVD, Deutsche Grammophon.
- Hellstenius, Henrik (2009b):<sup>115</sup> «Om Ophelia» i <http://www.hellstenius.no/OperasTheatre-Dance/index.html>. Lesedato 10.01.2009.
- Hellstenius, Henrik (2009c): «For folk med dårlig smak?». Avisinnlegg i *Aftenposten*. Publisert 17.01.2009.
- Haugland, Glenn Erik (2003a): «– Jeg er ingen operarasist!» i *www.ballade.no*. Publisert 30.10.2003.
- Haugland, Glenn Erik (2003b): «– Når jeg hører tale om musikkteater, griper jeg til min konvensjon» i *www.ballade.no*. Publisert 14.10.2003.
- Haugland, Glenn Erik (2008): «Fortjener gammelt gufs et nytt operahus?». Avisinnlegg i *Aftenposten*. Publisert 10.04.2008.
- Heggstad, Håkon (2003): «Den sprikende røde ballen» i *Dagsavisen*. Publisert 04.10.2003.
- Hofsten, Sune (1980): «Opera» i *Cappelens musikkleksikon* redigert av Kari Michelsen. Oslo: Cappelen.
- Kerman, Joseph (1988 [1956]): *Opera as Drama*. Berkeley: University of California Press.
- Kramer, Lawrence (2004): *Opera and Modern Culture: Wagner and Strauss*. Los Angeles: University of California Press.
- Kramer, Jonathan (2002): «The Nature and Origins of Musical Postmodernism» i *Postmodern music/Postmodern Thought*, redigert av Judith Irene Lochhead og Joseph Henry Auner, 13-26. New York: Routledge.
- Krogh, Thomas, Egeland, Trond Reinton, Ragnhild Evang et.al (2003 [1996]): *Historie, forståelse og fortolkning: Innføring i de historisk-filosofiske fags fremvekst og arbeidsmåter*. Oslo, Gyldendal akademisk forlag.
- Kvalbein, Astrid (2003): «Anti-operaens ironi» i *Verdens Gang*. Publisert 03.10.2003
- Kvale, Steinar (1996): *InterViews: An Introduction to Qualitative Research Interviewing*. Thousand Oaks: Sage Publications Inc.

---

<sup>115</sup> For 2009a sjå *Intervju*

- Kverndokk, Gisle (1994): *Pastisj som et dramatisk virkemiddel i operakomposisjon*. Diplom spesialprosjekt, Norges musikkhøgskole.
- Kværne, Per og Seim, Turid Karlsen (2010): «gnostisisme» i *Store Norske Leksikon* <http://www.snl.no/gnostisisme> (lesedato 12.10.2010)
- Kyndrup, Morten (1986): *Det Postmoderne – om betydningens forandring i kunst, litteratur, samfund*. Århus: Gyldendal.
- Lange, Tora Ferner (2006): *Nytt musikkteater / Musikalsk performance – en sjanger-tilnærming*. Hovedoppgave, Norges musikkhøgskole.
- Larsen, Peter (2005): *Filmmusikk: Historie, analyse, teori*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lehmann, Niels (1992): «Teater efter Schechner – eller mod en dekonstruktiv dramaturgi», i *BUNT nr.8/1992*.
- Lindenberger, Herbert (1998): *Opera in History: From Monteverdi to Cage*. Stanford: Stanford University Press.
- Lochhead, Judith Irene og Auner, Joseph Henry (2002): *Postmodern music/Postmodern Thought*. New York: Routledge.
- Martin, Jacqueline og Sauter, Willmar (1995): *Understanding Theatre. Performance Analysis in Theory and Practice*, Stockholm: Coronet Books.
- Ore, Cecilie (2010): «Er det en slik opera vi vil ha?», avisinnlegg i *Aftenposten*. Publisert 23.06.2010
- Ottosen, Marlene (2005): «Ophelias: Death by Water Singing», intervju med Henrik Hellstenius i *www.ballade.no*. Publisert 30.09.2005.
- Ratkje, Maja (2003): «Om musikken» i programmet til forestillingen *No Title Performance and Sparkling Water*. Opera Vest i samarbeid med Oslo opera net og Ultima.
- Risa, Eli Engstad (2005): *The story is memory: Antonio Bibalos Glassmenagerie. En studie i tradisjon og sjanger i nyere norsk musikkdramatikk*. Hovedoppgåve. Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Salzman, Eric og Desi, Thomas (2008): *The New Music Theatre: Seeing the Voice, Hearing the Body*. New York: Oxford University Press.
- Samson, Jim (1999): «Analysis in context» i *Rethinking Music, redigert av Nicholas Cook og Mark Everist*, 35-54. New York: Oxford University Press.
- Schaanning, Espen (1992): *Modernitetens oppløsning*. Oslo: Spartacus forlag.
- Skanche-Knutsen, Arvid (2001): «Opera fra Hellstenius» i *www.ballade.no*. Publisert 23.04.2001

Skjævesland, Odd Inge: «Première for opera-Falkberget», intervju med Gisle Kverndokk og Ivar Tindberg i *Aftenposten* 02.11.2005.

Stavrum, Silje Norevik (2007): «Om Cecilie Løveid»  
<http://www.cecilieloveid.com/om/norwegian>. Lesedato 13.08. 2010)

Szatkowski, Janek (1993): «Et dramaturgisk vende: Perspektiv for teatervidenskapen, dramaturgiske modeller og forestillingsanalyse» i *Teatervitenskaplige grunnlagsproblemer*, redigert av Live Hov. Oslo: Universitetet i Oslo, Institutt for musikk og teater, Avdeling for teatervitenskap.

Sundberg, Johan (2001 [1986]): *Röstlära, Fakta om rösten i tal och sång*. Stockholm: Proprius förlag.

Taruskin, Roger (2005): *The Oxford History of Western Music*, vol 6. Oxford: Oxford University Press.

Whittall, Arnold (2010): «Leitmotif» i *Grove Music Online. Oxford Music Online*.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16360>  
Lesedato 04.10.2010

Wikshåland, Ståle (2000): «Men er det en opera?» i *Lydskrift 2000*, redigert av Ragnhild Veire Berg, 16-20. Oslo: Norsk komponistforening.

Zizek, Slavoj og Dolar, Mladen (2002): *Opera's Second Death*. New York: Routledge.

Ålvik, Jon Mikkel Broch (2004): «'I opphavet var Ordet'. Om språk og stemme i *No Title Performance and sparkling Water*». Semesteroppgave ved Universitetet i Oslo (upublisert).

### **Litteratur som har hatt betydning for utforminga av oppgåva:**

Abbate, Carolyn (2001): *In Search of Opera*. New Jersey: Princeton University Press, 2001.

Barba, Eugenio (1991): «Dramaturgy. Actions at work» i *The Secret Art of the Performer. A Dictionary of Theatre Anthropology*, redigert av Eugenio Barba og Nicola Savarese, 68-73. New York: Routledge.

Leinslie, Elisabeth (2005): *Performance-teater og Dramaturgi. Eksemplifisert ved Verdensteatrets forestilling Konsert for Grønland*. Masteroppgåve. Institutt for kulturstudier og orientalske språk, Universitetet i Oslo.

**Andre nettressursar:**

MIC, Norsk musikkinformasjon: Biografi Gisle Kverndokk.

<http://www.mic.no/nmi.nsf/micdoc/art2002041114523796080567>. Lesedato 12.05.2010

MIC, Norsk musikkinformasjon: Biografi Henrik Hellstenius.

<http://www.mic.no/nmi.nsf/micdoc/art2002040910143527745937>. Lesedato 12.05.2010

MIC, Norsk musikkinformasjon: Biografi Maja Solveig Kjelstrup Ratkje.

<http://www.mic.no/nmi.nsf/micdoc/art2002070812364315923094>. Lesedato 12.05.2010

**Oppslagsverk:**

Ordbok frå Det Norske Samlaget: [http://www.dokpro.uio.no/ordboksoek\\_nynorsk.html](http://www.dokpro.uio.no/ordboksoek_nynorsk.html)

Caplex: <http://www.caplex.no>

**Partitur:**

Kverndokk, Gisle (2004): *Den fjerde nattevakt, Opera i 3 akter*. Klaveruttog. Oslo: MIC Norsk musikkinformasjon.

Eksempel i oppgåva er gjengjeve med forlaget si velvillige tillating.

Hellstenius, Henrik (2005): *Ophelias: Death by Water Singing*. København: Edition Wilhelm Hansen.

Eksempel i oppgåva er gjengjeve med forlaget si velvillige tillating.

Ratkje, Maja (2003): *No Title Performance and Sparkling Water*. Upublisert.

Eksempel i oppgåva er gjengjeve med komponisten si velvillige tillating.

**Lyd / video:**

*Den fjerde nattevakt*, DVD frå oppsetjinga i november 2005.

Produsert av Den Norske Opera.

Med Frode Olsen, Toril Carlsen, Ketil Hugaas, Hege Høisæter og Nils Harald Sødal i hovudrollene, Den Norske Operas kor og orkester, samt Rolf Gupta og Terje Boye Hansen (dirigentar).

Regi: Ivar Tindberg, scenografi/kostymer: Tine Schwab, koreografi: Lars Jacob Holm og Halldis Olafsdottir, projeksjonar: Guri Dahl, dramaturg: Bibbi Moslet - lysdesign Kristin Bredal.

Upublisert.

*Ophelias: Death by Water Singing*, DVD frå oppsetjinga i oktober 2005.

Produsert av Opera Vest

Med Elisabeth Holmertz, Paul Keohonen, Guri Egge, Eva-Kristine Hernes, Tora Augestad, Berit Norbakken Solset og Lars Øyno, Cikada Ensemble og Christian Eggen, dirigent

Regi: Jon Tombre

Upublisert.



*No Title Performance and Sparkling Water*, DVD frå oppsetjinga i oktober 2003.

Produsert av Opera Vest.

Med Unni Løvlid, Ann-Kristin Jones og Jean Pierre Carlo Guido (songarar), Knut Aalefjær, Cathrine Nyheim (slagverk/perkusjon), Frode Haltli (akkordeon), Håkon Thelin (bass), Rolf-Erik Nystrøm (saksofon), Hild Sofie Tafjord (horn/elektronikk), Kristin Andersen (trompet), Lene Grenager (cello) og Maja S.K. Ratkje (stemme/elektronikk), Snorre Hvamen, Frode Winter og Halvard Holmen (skodespelarar), Inti Michel (statist), Jean Sebastian Rampazzo og Lucia Mazer (dansarar)

Regi: Siw Merethe Mikalsen, scenografi Rolf Alme, video Kenneth Varpe og lyd Stig Gunnar Ringen.

Upublisert

### **Intervju:**

Intervju med Henrik Hellstenius 20. februar 2009 (Hellstenius 2009a)

Intervju med Maja Ratkje 8. februar 2010

Intervju med Gisle Kverndokk 9. februar 2010

### **Vedlegg:**

Vedlegg 1: Analyse av *Den fjerde nattevakt*

Vedlegg 2: Analyse av *Ophelias Death by Water Singing*

Vedlegg 3: Analyse av *No Title Performance and Sparkling Water*