Ivan Klemenčič

Muzikološki inštitut, Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti,
sodelavec v pokoju

Institute of Musicology, Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts,
associate in retirement

Operne reforme Richarda Wagnerja in glasbena drama

Richard Wagner's Reforms of the Opera and Music Drama

Prejeto: 3. marec 2015
Sprejeto: 31. marec 2015

Received: 3rd March 2015
Accepted: 31st March 2015

Ključne besede: Richard Wagner, Opera in drama,
opera, drama, operna reforma, glasbena drama

Keywords: Richard Wagner, opera and drama,
opera, drama, reforms of the opera, music drama

IZVLEČEK

Obravnava teoretičnih izhodišč za operne reforme Richarda Wagnerja izhaja iz štirih skladateljevih spisov na prelomu štiridesetih v petdeseta leta 19. stoletja, predvsem knjižne izdaje *Opera in drama* iz leta 1851. Po predstavitvi tipike glasbene drame in razlike z opero se razprava osredotoča na ugotavljanje prvin glasbene drame v Wagnerjevem zrelem in poznem glasbenosenskem ustvarjanju.

ABSTRACT

4 essays from the late 1840s and the early 1850s by Richard Wagner form the basis for the discussion of the theoretical starting points of the composer's reformation of the opera. Particularly the book *Opera and Drama*, published 1851. After the initial introduction of the typology of music drama and its difference in regard to opera, the article focuses on identifying the characteristics of music drama in the musical stage productions of the mature and late Wagner.

Življenje Richarda Wagnerja konec štiridesetih in na začetku petdesetih let 19. stoletja je bilo namenjeno notranji umiritvi in premisleku o njegovem razmerju do družbe in umetnosti. Ni naključno, da pomeni ta čas tudi dolgo, najdaljšo prekinitev njegovega umetniškega ustvarjanja. Točneje povedano, njegovo kompozicijsko delo je povsem zastalo od 28. aprila 1848, ko je končal *Lohengrina*, do oktobra ali novembra 1853, ko je začel s skladanjem *Renskega zlata*, se pravi blizu pet let in pol. Takrat, v skladateljevi starosti 36 do 37 let, je kot posledica njegovega premišljanja nastalo kar nekaj proznih del, in to v kontekstu revolucije v Evropi in neposredno v Dresdnu v letih 1848 in za Wagnerja odločilnem naslednjem letu. Maja 1849 je namreč dresdensko revolucijo z

velikim interesom spremljal, bil v njej nenehno aktiven opazovalec in sodelavec, vendar ne med voditelji vstaje. Ko je pruska vojska republikanski meščanski upor zatrla, je bila zanj izdana tiralica. Z Lisztovo pomočjo je našel azil v Švici in v Zürichu čas za temeljit premislek in oblikovanje svojih novih spoznanj.

Štirje Wagnerjevi spisi

Tako so v treh letih nastala njegova pomembna in odločilna besedila večjega obsega, najpomembnejše in najobsežnejše med njimi reformno delo *Opera in drama*. V njem je izrazil velike spremembe v svojih nazorih, še posebno družbenih v razmerju do umetnosti in temeljnih estetskih. Odločno je zavrnil razmere v tedanjih gledališčih, bodisi nemških ali pariških, nova kritična razdalja po izgonu iz okolja nemške umetnosti je sprožila načelni odziv na utečenost umetniških konvencij. Kot neposreden odziv na revolucionarne majske dresdenske dogodke je le v nekaj dnevih julija 1849 oblikoval spis *Umetnost in revolucija*.¹ V njem je izhajal iz harmoničnega ideala starogrške družbe in umetnosti. Posebno močno ga je zaposlilo nasprotje med ustvarjalnim in etičnim posameznikom ter kolektivom, ki ga je podrobneje tematiziral v spisu *Opera in drama*. Tudi po bridki pariški izkušnji je občutil razočaranje nad umetnostjo, ki da služi zabavi in bogu Merkurju. Bistvo te sodobne umetnosti, ki preplavlja ves civilizirani svet »je industrija, moralni smoter zaslužek, estetski postulat pa zabavanje zdolgočasnih«. ² V gledališki umetnosti »nikakor ne prepoznamo resnične drame /.../.«. To naše gledališče ne ponuja umetnosti, temveč komajda površinsko povezane artistične dosežke. Če je moralna drama »pasti z višine v globino /.../ je opera veljala za povsem kaotično zmešnjavo frfotavih čutnih elementov brez trdne podlage /.../.«. In potem »prebiramo, da naj bi bila danes ta ali ona opera prava mojstrovina /.../.« z mnogo lepimi arijami in dueti. Tako »veliki smoter drame ljudem sploh ne pade več na pamet«. ³ Ko bo védenje »enotnega človeštva končno našlo svoj religiozni izraz, bodo tudi vse te bogato razvite umetnosti svojo skupno točko našle v drami, veličastni človeški tragediji«. »Ta umetnost bo ponovno konservativna /.../.« ⁴ V čem je tedaj revolucija? V resničnem spoštovanju žlahtnega izročila, ne restavracija starega, kot pravi, za naš vsakdanjik v novi osveščenosti. Wagner sklene svoj revolucionarni spis v starogrško-krščanskem duhu: »Tako nam je Jezus pokazal, da smo vsi ljudje enaki in bratje; Apolon pa je temu velikemu bratstvu dodal pečat moči in lepote, človeka je popeljal iz dvoma o svoji vrednosti v zavedanje svoje najvišje božanske moči. Pripravimo torej oltar prihodnosti, tako v življenju kot v živi umetnosti, dvema najbolj vzvišenima učiteljema človeštva: – Jezusu, ki je za človeštvo trpel, in Apolonu, ki ga je povzdignil v radostnem, popolnem dostojanstvu!« ⁵

Drugo, še precej obsežnejše besedilo *Umetnina prihodnosti*⁶ je Wagner dokončal le nekaj mesecev pozneje, novembra 1849, in ga posvetil Ludwigu Feuerbachu, filozofu, ki

1 V: Richard Wagner, *Izbrani spisi. Umetnost in družba*, ur. Gregor Pompe (Ljubljana, 2014), 5–37.

2 Prav tam, 16.

3 Prav tam, 17.

4 Prav tam, 31.

5 Prav tam, 37.

6 V: Richard Wagner, *Izbrani spisi. Umetnost in družba* (Ljubljana, 2014), objavljeni odlomki na str. 39–119.

ga je poleg zanj najvplivnejšega Schopenhauerja posebno cenil. Razmišljanje iz svojega predhodnega spisa je analitično nadrobno še močno razširil in v njem utemeljil svojo umetniško istovetnost. V skladu s čistostjo narave je izhajal iz avtonomnega, naravnega človeka. Moralni temelj zanj je ljubezen, življenjska potreba človeka po ljubezni, ki daje, »in sicer z *dajanjem sebe* drugim ljudem, na najvišji stopnji *ljudem na sploh* [poševni tisk, tudi v nadaljnjih navedbah, je Wagnerjev].⁷ V tem je bitnost te narave. Njeno moralno nasprotje je egoizem, »ki je na svet prinesel tako neznansko bedo in v umetnost tako obžalovanja vredno pohabo in neresnico /.../«⁸ Posameznik, ki živi na račun drugega, tako »sledi obrnjenemu Jezusovemu nauku: 'Večji blagor je *jemati*, kakor *prejemati*'.⁹ Po Wagnerju se ta egoizem nanaša tudi na posamezne vrste umetnosti. S to ugotovitvijo se temeljito posveti utemeljevanju celostne umetnine (Gesamtkunstwerk), ki jo je kratko obravnaval že v spisu *Umetnost in revolucija*. Začenja z glasbenim vidikom, ki ga nedvoumno spregleduje: »*Opera* je kot navidezna združitev vseh treh sorodnih umetnostnih zvrsti postala žarišče najbolj sebičnih prizadevanj treh sester.«¹⁰ Rešitev vidi v skupnem stremljenju vseh treh umetnostnih vrst, gledališke igre, opere in pantomime – sprva jih poimenuje plesna umetnost, glasbena umetnost in pesniška umetnost: »Šele ko se trmasto vztrajanje vseh treh umetnostnih zvrsti pri njihovi samostojnosti zlomi in se zlijejo v ljubezni do drugih /.../ postanejo vse tri sposobne ustvariti popolno umetnino; še več, njihovo prenehanje v tem smislu je že zgolj samo po sebi ta umetnina, njihova smrt pa neposredno njeno življenje.«¹¹ Za to je potrebna, kot pravi, »nova religija« altruizma in potrebna sta umetnik prihodnosti ter z njim umetnina prihodnosti. Pri tem je bojvito obtožujoč: »Umetnina prihodnosti ne bo zrasla iz umazanih tal vaše današnje kulture [*»drhali«* – v kontekstu označitve iz dveh predhodnih stavkov], ne iz odvrtnih temeljev vaše moderne, fine omike, ne iz pogojev, ki dajejo vaši moderni civilizaciji edino predstavljalno osnovo bivanja.«¹² Potrebno je tedaj tudi etično ljudstvo.

Svojemu osrednjemu spisu *Opera in drama* se je Wagner posvečal štiri mesece od konca septembra leta 1850 do januarja 1851, iz predhodnega leta se je zanj ohranila še skica.¹³ V bližino tega dela sodi zajetno avtobiografsko besedilo *Sporočilo prijateljem*,¹⁴ nastalo julija in avgusta istega leta 1851.¹⁵ Wagner v njem podrobno predstavi svoja dotlej nastala dela in operne načrte. Utemeljuje ga na stališču, kot pravi, »da razložim navidezno ali resnično protislovje med pesniško posebnostjo in umetniškim ustrojem lastnih umetniških pesnitev in iz njih izpeljanih glasbenih kompozicij, ki sem jih ustvaril doslej, ter nazori in trditvami, ki sem jih pred kratkim javno zapisal v delu *Opera in drama*.«¹⁶ Izhajal je iz temeljnega stališča umetnika, tedaj romantičnega umetnika,

7 Prav tam, 50.

8 Prav tam, 52.

9 Prav tam, 53.

10 Prav tam, 100.

11 Prav tam, 103.; druga tri tu navedena Wagnerjeva poimenovanja umetnostnih vrst so v poševnem tisku objavljena na str. 49.

12 Prav tam, 103, 104, 114.

13 Richard Wagner, *Opera in drama* (Ljubljana, 2013). Za skico gl. Richard Wagner, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 26, 963.

14 V: Richard Wagner, *Izbrani spisi. Umetnost in družba* (Ljubljana, 2014), 121–223.

15 Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen* (Stuttgart [1971] 2009, 237, Daten zu Leben und Werk).

16 V: Richard Wagner, *Izbrani spisi (Sporočilo prijateljem)*, 121. Prim. tudi eksplicitnejše Wagnerjevo pojasnilo v nadaljevanju tega besedila z opombo 65.

da se ta »ne opira na razum, temveč na čustvo /.../« točneje povedano, »z bolj ali manj umetniško oblikovanimi čustvi«. Čustvo je tedaj tudi edino sredstvo poslušalcem, da ga lahko razumejo, in ti so njegovi prijatelji. Če »mu kritiki odgovarjajo po razumski plati, le potrdijo, da ga ne razumejo«. ¹⁷

Reformna načela v razpravi Opera in drama:

Neposredna spodbuda za Wagnerjev temeljni spis *Opera in drama* v knjižni izdaji je bil po skladateljevem pričevanju odziv na članek v Brockhausovi enciklopediji 'Die moderne Oper', po katerem naj bi bil Meyerbeerov naslednik, kar je bilo glede na Wagnerjeve nazore in javnosti že poznani operi *Večni mornar* in *Tannhäuser* težko sprejemljivo. Resda je napisal svoje tretje končano operno delo *Rienzi* v duhu velike pariške opere, se pravi po vzoru Meyerbeera in Halévyja, in ga tudi namenil za izvedbo v zanj tedaj idealiziranem Parizu, »glavnem mestu 19. stoletja«, kot je bil sprva prepričan. ¹⁸ V njem še tudi ni dosegel svoje umetniške identitete. Vendar ocena v enciklopediji ni puščala dvomov: »Nemčija ima mojstra, ki je pravilno dojel, kako svetla prihodnost se obeta operi zaradi Meyerbeerovih del: to je Richard Wagner. /.../ Richard Wagner je poskušal Meyerbeerove vélike dosežke v njihovi celotni razsežnosti narediti lastne tudi nemškemu duhu. Vendar njegov genij sam v sebi še ni razjasnjen; še vedno je ujet v notranja nasprotja, četudi v nasprotja povsem druge vrste, kot so tista pri Meyerbeeru; še vedno mu manjka tista jasna arhitektonika, s katero zna Meyerbeer členiti in obvladovati tudi najmogočnejšo snov. Zato njegove opere še niso mogle postati obča lastnina nemških odrov: niso mogle elektrizirati širšega občinstva, ker mu ne ponujajo takšnih koncesij, kot jih je lahko ponudil Meyerbeer.« ¹⁹ Presenetljiva je zadnja trditev tudi zato, ker je prav uprizoritev *Rienzija* leta 1842 v Dresdnu dosegla objektivno zelo velik uspeh, za Wagnerja v tem mladostnem obdobju sploh daleč največjega.

Ne glede na Wagnerjev odziv, če je tudi avtobiografsko zanesljiv, se ob spisu *Opera in drama* sprašujemo, kot so se njegovi sodobniki, ali skladateljev razvoj označujeta prednostno teorija ali praksa. Za Wagnerja kot izrazito pišočega človeka je razlaga nekoliko posebna: »Bil je glasbenik in pesnik v njem, kar ga je vodilo k ustvarjanju tako novega notranjega sveta /.../, da se je poskušal v njem orientirati, kar je bilo mogoče le z utemeljitvijo vsega v prozi.« ²⁰ Najprej je tedaj pisal zase. Ko je novembra 1850 začel svojo veliko razpravo, je sporočil Lisztu: »Med glasbeno izdelavo *Lohengrina* in mojega *Siegfrieda* [to je *Siegfriedova smrt*, poznejši *Somrak bogov*] leži zame vznemirljiv, in če sem iskren, ploden svet. Vse življenje sem moral pred seboj razčistiti, postaviti v ospredje zavesti, kar je bilo v meni samo vrsta nejasnosti, da bi dognal svoje premišljanje /.../ - in dosegel bistvo - da bi se nato znova poglobil, z jasnostjo in radostno zavestjo v izbrano nezavednost umetniškega ustvarjanja.« ²¹

¹⁷ Prav tam, 122 in 123.

¹⁸ Prim. tudi Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, 9–10.

¹⁹ Članek v Brockhausovi enciklopediji *Die Gegenwart. Eine encyclopädische Darstellung der neuesten Zeitgeschichte für alle Stände*, Vierter Band (Leipzig, 1850), 555–576.

²⁰ Ernest Newman, *The Wagner Operas* (Princeton, New York, [1949], 1991), 410–412.

²¹ Prav tam, 411.

Njegovo novo nazorsko stališče je bilo tako jasno in dokončno, da je naslednje leto 1851 prijatelju zatrdil, da »ne bo več pisal oper«. In pojasnil: »Ker ne želim izumiti samovoljnega naslova mojim delom, jih imenujem drame, izraz, ki naj jasno označuje stališče, s katerega zadevo ponujam in ki naj bi bil sprejet.« Newman ironično dodaja, da ko se je moral sklicevati na svoja dela, kot še vsakdo drug, jih je imenoval opere.²² Paradoks ustvarjalca glasbene drame, ki se v tem poimenovanju uporablja do danes, je, da tega izraza ni sprejemal. Zavrgel ga je, ker da je v njem zaznal pomen »drama za glasbo« (Drama für Musik), sam je tako uporabljal za zvrstno poimenovanje neprimerne izraze »Kunstwerk der Zukunft«, »Wort-Ton-Drama«, »Handlung«, »Bühnenfestspiel«.²³ Še leta 1872 je o tem poimenovanju neprizanesljivo menil: »Strogo vzeto bi bila 'glasbena drama' tista drama /.../, ki bi si sama ustvarjala glasbo ali bi jo bila zmožna ustvarjati ali pa bi celo glasbo razumela, približno tako, kot jo razumejo naši glasbeni recenzenti.«²⁴ Glede na to je treba naslov Wagnerjeve knjige *Opera in drama* prav brati: *Opera in glasbena drama*.

Po vsem tem se najprej vprašajmo, kaj je glasbena drama in v čem se razlikuje od opere. Na kratko povedano, novo Wagnerjevo glasbenoscensko delo označuje enovitost glasbe in drame, njuna medsebojna organska povezanost, označujejo jo oblikovna odprtost, načelo programske glasbe, temelječe na prekomponiranem kompozicijskem stavku, z njo neskončna melodija, od tod mreža vodilne motivike ter s simfonizacijo orkestra deklamatorično petje (Sprechgesang).

Podrobneje povedano, za razliko od opere je v glasbeni drami ključno, da glasba ni avtonomna, samozadostna, enakovredno mora sprejemati dramo in obratno drama glasbo, kar pomeni, da druga drugo podpirata. To estetsko načelo je v skladu z Wagnerjevo idejo celostne umetnine (Gesamtkunstwerk), ki v operni ustvarjalnosti ni nekaj novega, a je bila z Wagnerjevo načelnostjo oživiljena kot podrejanje glasbe, pesništva in plesa v novo celoto, in to z utemeljitvijo, ki jo poznamo iz vseh treh obravnavanih mojstrovih spisov. Sama glasba tedaj ni in ne more biti absolutna glasba, marveč je programska, v skladu z dramo ne more avtonomno površinsko nakazovati, opisovati, izražati, prilagoditi se mora notranjosti, po nareku drame izražati bistvo dramskega dogajanja. To je lahko programsko ponazarjanje odrskega dogajanja, fizičnega, psihičnega, duhovnega, tedaj vsa odrska drastika kot Wagnerjev imperativ, in je razpon vsega čustvenega doživljanja od vzgona dramatike do lirične poglobitve. Posledično, v najširšem smislu, seže glasbenodramatski estetski razpon od proze do poezije. Omogoča ju odprtost glasbene oblike in prekomponiran kompozicijski stavek in ne več utesnjujoča gradnja s periodami ter na višji stopnji dogmatičnost zaprtih oblik z glasbenimi točkami. To pomeni skladateljevo popolno prilagodljivost nujnosti vsakokratnega izraza, seveda znotraj temeljne romantične estetske stilistike. Namesto izhodiščne oblikovne vezanosti z melodično periodično strukturo in z njo kadenciranjem, ki jo je ena razvojna romantična glasbena smer

22 Prav tam, 411–412.

23 Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, 12. Wagnerjeva izvirna poimenovanja v slovenščini so tedaj: umetnina prihodnosti, beseda-ton-drama, slovesna odrska igra. Za »Handlung« gl. opombo 73.

24 Holger Noltze, *Wagner na kratko* (Celje, Ljubljana, 2009), 19, in Richard Wagner, Über die Benennung »Musikdrama«, *Musikalisches Wochenblatt*, 8. 11. 1872 (Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1898, Bd. 9, 302–308).

začenši s Schubertom ali Brahmsom prevzela iz klasicizma in ki po Wagnerju izhaja iz ljudske pesmi, je neobhodna kontinuiranost glasbenega poteka in s tem prehod iz statike v dinamiko. Wagnerjeva označba za takšno glasbeno izpeljavo je neskončna melodija (unendliche Melodie).

Tretji bistveni element glasbene drame je vodilna motivika, ki po Wagnerjevem mladostnem opusu izgubi avtonomnost, večjo poudarjenost in izoliranost, ter se preobrazi v mrežo vodilnih motivov, v gosto kompozicijsko tkivo v celotnem poteku glasbene drame. V orkestru lahko tudi zelo na kratko in sproti označuje dogajanje, vzbuja asociacije ter lahko zavestno ali podzavestno podpira vsebinski tok glasbene drame. Kot prvotno miselni asociativni element izzove čustveni odziv poslušalca in s tem čustveno spremljanje celote kot temeljno za stvar samo in tem bolj v skladu z Wagnerjevimi pričakovanji. Tako zadobi orkester nov, bistveno večji izrazni pomen, s simfonizacijo glasbene drame utemeljuje glasbeno interpretacijo. Arioznost, z nekaj izjemami, izgubi svojo utemeljenost, z govorno melodijo ali deklamatoričnim petjem solistov in zbora se poudarek prenese na pomembnost izražanja dramskega besedila, njegove vsebine. Z njim seže Wagner do izraznega realizma. Tako je, začenši s svobodno in prekompirano obliko, ustvaril novoromantično utemeljeno glasbeno dramo kot posebni vrh glasbe novoromantizma. Se pravi druge romantične smeri, za katero je Berlioz s *Fantastično simfonijo* že v zgodnjem letu 1830 postavil mejnik, in od koder so prek Liszta nadaljevali predvsem Wagnerjevi privrženci in nasledniki Bruckner, Mahler, R. Strauss, zgodnji Schönberg in drugi.

Razlika s klasično opero, ki tudi v romantiki izhaja iz prve navedene romantične smeri, to je z oblikovno in s tem izrazno danostjo ter vezanostjo na klasicistična izhodišča, je nedvomno velika, bistvena. Pri presoji Carla Dahlhausa je potrebno razlikovati primarno kot utemeljujoče, od sekundarnega. Po njegovi razlagi so to mitična snov, odprta oblika drame, iregularni verzni ritem, razpad glasbene periodizirane zgradbe ter razširitev vodilne motivike na celotno delo. Z nekaj distance do teh razlik meni, da če »so v končanem delu skoraj nezaznavne, je eno jasnih znamenj za njihovo estetsko raven.«²⁵

– kritika obstoječega dramatičnega glasbenega in pesniškega ustvarjanja

Svojo razpravo začenja skladatelj pričakovano s kritiko dotedanjega stanja, postavljajoč zanj izhodiščno definicijo. V opravičilo zanj celo pojasni: »Skoraj plaši me, da kratki obrazec razkritja zmote izrekam s *povzdignjenim* glasom, saj bi se moral sramovati, da nekaj tako jasnega, preprostega in v sebi nedvoumnega ter po mojem mnenju že vsem dolgo in dobro znanega naznanjam s prizvokom pomembne novosti.« Ta temeljna zmota pomeni,

»da je izrazno sredstvo (glasba) postalo cilj in cilj izraza (drama) sredstvo /.../«²⁶

25 Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, 156–157.

26 Richard Wagner, *Izbrani spisi*, 14 in 15. Tu objavljeni navedek je (glede na knjižni prevod) v skladu z Wagnerjevim izvirnikom le nekoliko stilistično preoblikovan.

Najprej se je izkazalo, da Wagnerjevi kritiki niso prav razumeli te trditve, misleč, da je dramsko besedilo opere pomembnejše od glasbe. Očitno niso poznali Wagnerjevega odklanjanja poimenovanja glasbena drama, ker je mojster zanj uporabljal, kot že vemo, izraz drama. Na to je opozoril Carl Dahlhaus, kar da ni le grob nesporazum, marveč je zmotno »enačenje besedila in drame popačenje pojma /.../«²⁷ Owen Lee je pozneje potrdil, da je bila Dahlhausova teza iz začetka sedemdesetih let 20. stoletja splošno sprejeta, »da si v Wagnerjevih delih niti glasba niti besedilo nista podrejena, da se skladata, se podpirata ali ilustrirata. Kar delata, je vzajemno delovanje na visoko kompleksen način.«²⁸

Tridelna zasnova Wagnerjevega knjižnega besedila *Opera in drama* ima jasen namen: najprej kritično obravnavati obstoječo opero (»Opera in narava glasbe«), nato predstaviti dramsko besedilo s kritiko obstoječega (»Gledališka igra in narava dramskega pesništva«) ter končno predlagati novo zamišljeno zasnovo glasbene drame (»Pesništvo in glasbena umetnost v drami prihodnosti«). Razpravo označujejo nenehna analitična podrobnost, natančnost in sploh Wagnerjeva temeljitost, kar avtor na začetku pojasnjuje kot posledico »težavnih mest v besedilu, ki jih je zahtevala ravno ta natančnost obravnave. Moja želja, da bi stvari prišel do dna in da se ne bi ustrašil nobene podrobnosti, ki bi po mojem mnenju lahko naredila težaven predmet estetske analize razumljiv za preprosti občutek, me je zapeljala v takšno slogovno trdovratnost /.../«²⁹

V podrobni obravnavi stanja v opernem ustvarjanju daje Wagner nekaterim skladateljem zaradi njihove muzikalne prepričljivosti priznanje, jih sprejema, druge kritično odklanja, pri vseh pa ga ne zadovolji tisto ključno, kar potrjuje njegovo uvodno tezo, po kateri glasba ne izhaja iz drame, ker je cilj sam po sebi. Tako ne sprejema niti Gluckove operne reforme (»na veliki zvon obešana Gluckova revolucija«), kateri priznava »zgolj to, da se je skladatelj uprl samovolji pevca«, medtem ko se v »stališču skladatelja do pesnika /.../ ni spremenila niti najmanjša podrobnost /.../«³⁰ Gluckovi italijanski in francoski nasledniki so »poleg vse bolj dovršene topline in pristnosti neposrednega izraza dali tudi vse obširnejšo formalno podlago«. V »resnejših operah *Cherubinija*, *Méhula* in *Spontinija* /... je/ izpolnjeno tisto, kar je Gluck želel ali hotel želei /.../«³¹ Toda Spontinijeva drama je »le slepilo drame«, zato bi mu bilo treba odgovoriti: »Če želite več, se morate obrniti ne na glasbenika, temveč – na pesnika.«³²

Privržencem te »resne« smeri dodaja »frivolne«, ki da niso videli rešitve in so se posvetili izključno glasbenemu eksperimentiranju.³³ Mozart »je to strujo prikazal v njenem najlepšem sijaju,« vendar ni bil eksperimentajoči glasbenik, nasprotno ga označuje »brezskrbna neizbirčnost.«³⁴ Za »tega veličastnega mrliča« opero je Rossini instinktivno našel melodijo, po Metternichovi »absolutni monarhiji«, ironično rečeno, »absolutno melodijo«, »Velikemu umetniku« očitno naklonjeni Wagner, s katerim se je

27 Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, 12–13.

28 M. Owen Lee, *The Terrible Man and His Truthful Art* (Toronto, Buffalo, London, [1999], 2007), opomba 1 na str. 92.

29 Richard Wagner, *Opera in drama*, navedba iz Predgovora k drugi izdaji (1868), 3.

30 Prav tam, 19, 20.

31 Prav tam, 21.

32 Prav tam, 23, 22.

33 Prav tam, 18, 25.

34 Prav tam, 25.

osebno seznanil, ni mogel mimo kritične označitve piscu tako nasprotno »lahke plati« in spet ironično o nepotrebnosti libretista: »Prijatelj, počni kar te je volja, kajti sploh te ne potrebujem več.«³⁵ Vendarle so globlje čuteči glasbeniki »značaj Rossinijeve melodije dojeli ne le kot plehek in neokusen, temveč kot tak, da v njem bistvo melodije sploh še ni izčrpano.«³⁶ Nacionalna smer Webra, ki ga je Wagner sprva cenil tudi kot svojega vzornika, temelji bolj organsko na nemški ljudski melodiji kot izhodišču Webrove ljudske opere, toda njegova »pretveza drame« se nikakor ne razlikuje od Rossinijeve. Za Beethovna, ki ga je med vsemi skladatelji najbolj cenil in se imel tudi za njegovega naslednika, pravi, da »se je zmotil /.../ kot Kolumb, ki je želel poiskati le novo pot proti stari, že znani Indiji, ob tem pa je odkril nov svet /.../« Beethovnovno krčevito prizadevanje izraziti se, najde Wagner v »delih iz druge polovice /.../ umetniškega življenja«, ko »je Beethoven večinoma nerazumljiv /.../«, predvsem še v 9. simfoniji s Schillerjevo *Odo radosti*.³⁷ Presenetljivo v tako obsežni razpravi o operi in Beethovnu *Fidelia* ne obravnava. Prav tako ne Verdija s petnajstimi mladostnimi deli do *Rigoletta*.

Med romantičnimi ustvarjalci meni za Berlioz, ki ga je v skupnih novoromantičnih prizadevanjih v nekaterih delih izrecno priznavalno sprejemal, da je »z nenavadno glasbeno inteligenco obdarjeni Francoz« »neposredni in najživahnejši odganjek Beethovna v *tisto* smer, od katere se je ta odvrnil /.../«³⁸ Najnižje mesto v Wagnerjevem presojanju zavzema Giacomo Meyerbeer. Ta je še v Parizu mladega skladatelja podpiral in mu pomagal, vendar je Wagner pozneje tudi v to podvomil, kakor je zaradi svojega načelnega gledanja opernega skladatelja zavračal pomisel na zavist, kot pravi, ker »sem si drznil tako skrajno neprizanesljivo napasti slavno osebo našega sveta opernih skladateljev.«³⁹ Kot obema privržencema absolutne glasbe vendarle Webrovo skladanje »v Meyerbeerovem naučenem, suhem formalizmu ni moglo najti odmeva«. Skrivnost Meyerbeerove glasbe da je efekt, to je »učinek brez vzroka.«⁴⁰ Iz njegove »glasbe se razodevajo tako zastrašujoča votlost, plitkost in umetniška ničevost, da smo glede njegove specifične glasbene usposobljenosti – zlasti v primerjavi z daleč večjim številom njegovih skladateljskih sodobnikov – v skušnjavi, da jo izenajčimo s popolno ničlo.«⁴¹

Tudi v še nekoliko obsežnejšem poglavju o dramatskem pesništvu, poenostavljeno rečeno o libretih, razdelanem v vrsti podpoglavij ter njihovih podelov, se Wagner izkaže za dobrega poznavalca te tematike. V podrobni analizi in utemeljevanju seže od idealov dovršenosti grške drame in prek Shakespeara do dramske polpreteklosti in sodobnosti nekaterih narodov vse do Goetheja in Schillerja. Izhaja iz trditve, da ima sodobna drama »dvojni izvor: naravnega, značilnega za naš zgodovinski razvoj, namreč

35 Prav tam, 29, 32, 30.

36 Prav tam, 34.

37 Prav tam, 47, 48, 50, 69–72.

38 Prav tam, 49, 50.

39 Wagnerjeva misel je iz Predgovora k prvi izdaji knjige *Opera in drama*, datiranega januarja 1951, 5 ss, ki sodi k utemeljevanju celotnega knjižnega načrta, kjer Wagner izpove, da se je »dolgo boril sam s seboj«, predno se je odločil za ta »napad«.

40 Prav tam, 58, 62–63.

41 Prav tam, 65, tudi v nadaljevanju te opombe. Načelnega Wagnerja ne zavaja niti dejstvo, da je Meyerbeer »pred evropskim občinstvom dosegel tako velik uspeh«. Vendar mu prav tako brez zadržkov priznava, da se je »na nekaterih mestih svoje operne glasbe povzdignil v višave najneoporečnejše, največje umetniške moči. Ta mesta so proizvod pristne navdahnjenosti, in ko pogledamo pobližje, tudi ugotovimo, od kod se je ta navdahnjenost porodila – namreč iz resnične pesniške situacije.«

roman – in tujerodnega, na naš razvoj miselno cepljenega«, kamor uvršča grško dramo.⁴² Za dramatizacijo romana kot podlage drame je ključna zgostitev snovi dogajanja, kar velja, bi rekli, za življenje na splošno, potrebna je njegova umetniška sublimacija. Pri tej zgostitvi naj po Wagnerju velja temeljno načelo: »Drama gre /.../ od znotraj navzven, roman od zunaj navznoter.« »Drama torej oblikuje iz notranje nujnosti, roman iz zunanje prisile.«⁴³

Od tod pisec z vso načelnostjo sklepa, da je Sofoklejeva *Antigona* »morala razkriti, /.../ da nimamo drame in da drame ne moremo imeti /.../«⁴⁴ Zakaj tedaj njena »impotentnost«?⁴⁵ Do danes »je lahko le iz grškega svetovnega nazora vzcvetela pristna umetnina drame. Snov te drame pa je bil *mit* /.../« In še: »Vse razumevanje [ljudskega mita] pridobimo samo skozi ljubezen, ki človeka najbolj instinktivno žene k bistvu njegovega lastnega rodu.«⁴⁶ Umetnik si tako »pravi: Takšen si, tako čutiš in misliš, in tako bi ravnal, če bi lahko, prost omejujočih spon zunanjih življenjskih vtisov, ravnal po svojih svobodnih željah. Tako si je ljudstvo v mitu upodobilo *boga, junaka* in nasled še *človeka*.«⁴⁷

Od krščanskega mita s trpljenjem Jezusa preide do poganskih sag nemških ljudstev⁴⁸ in znova k grški drami s poglobljeno analizo mita o Ojdisu in njegovi tragični usodi.⁴⁹ Tudi iz izkušnje dresdenske vstaje strogo zaznava nasprotje med družbo, ki je postala »zastopnica nemoralnosti in licemerstva«, ki ji bo »resnično človeško moralnost spet vrnil individuum /.../«⁵⁰ V tem kontekstu etičnih vsebinskih vprašanj da za najvišji zgled junakinjo Antigono. Kljub Kreontovi prepovedi je s civilizacijsko pieteto pokopala truplo brata Polinejke, za kar so jo po že določeni kazni živo zakopali. Wagner v svoji apoteozi govori o srcu »nedolžnega dekleta, iz katerega globočin je zrastle cvetlice ljubezni k najsilnejši lepoti.« Bila je »dovršen človek«, ki ni nič vedela o politiki, le »ljubila je«. Iz tega, kar je družba zatajila in država zanižala »je zrastle /.../ najbogatejši cvet čiste človeške ljubezni«. A ne le to. Antigonino »ljubezensko preletstvo /.../ je izničilo državo«. Sočutje je povzročilo smrt njenega ljubimca in od tod njegovega očeta Kreona, »globoko ranjena se je država sesedla, da bi v smrti postala *človek*«. Tako deluje »čista človeškost, uničevalka države!« V tem priznanju Wagner ne pozna omejitev: »*Sveta Antigona! K tebi kličem! Pusti plapolati svoj prapor, da pod njim uničujemo in odrešujemo!*«⁵¹

Tudi pri tematiki dramskega besedila Wagner nedvoumno strne svoje razmišljanje o razumu in čustvu: »Zmožnost pesnika /.../ je popolno prenikanje namena v umetniško delo, je *emocionalizacija intelekta*.«⁵² Svojo temeljno trditev nazorno po-

42 Prav tam, 94.

43 Prav tam, 120. Podrobneje o pomenu zgostitve »upesnjujočega razuma« prim. str. 141 in 142–146.

44 Prav tam, 109.

45 Prav tam.

46 Prav tam, 110.

47 Prav tam, 111.

48 Prav tam, 112–117.

49 Prav tam, 124–132.

50 Prav tam, 129.

51 Prav tam, 129–130.

52 Prav tam, 139. Prevajalec Simon Širca Wagnerjev izvirnik »Gefühlswerden des Verstandes« prevaja »razum, ki postaja čustvo«; za prevod »emocionalizacija intelekta« navaja v opombi 137 angleški prevod v *Opera and drama*, London 1893. Da je Wagnerjeva intencija tako povsem razumljiva, potrjuje novodobni vir, to je *Bayreuther Festspiele*, Bayreuth, 1st edition 2003, 6, z enakom

jasnjuje: »Razum nam pravi *'tako je'*, šele ko nam je čustvo reklo *'tako mora biti'*.⁵³ – Kakor je skladateljeva pomembna tema zgoščanje besedne predloge, tako mu je še posebno ljubo vprašanje aliteracije. Oboje razume kot »okrepitev motivov« v besedni predlogi. Kako? Kar zadeva te zadnje, predvsem to ne pomeni njihovo kopičenje, nasprotno »popolno vsrkanje mnogih motivov v /.../ enega.«⁵⁴ In aliteracija ali soglasniški stik, »v katerem prepoznamo najstarejšo značilnost slehernega pesniškega jezika,« tedaj s patino starožitnega, pesniške trditve okrepi in jih v raznovrstnosti poveže.⁵⁵ Ko je Wagner v *Nibelungovem prstanu* opustil rime na koncu verzov, jih je začel uporabljati na začetku.⁵⁶ Sklep in iztočnica zadnjemu poglavju razprave je vodila Wagnerjeva prisposoba moškega in ženskega elementa, oplojevanja in rojevanja: »/.../ oplojujoče seme je pesniški namen, ki veličastno ljubeči ženski, glasbi, prinaša snov za rojevanje.«⁵⁷

– zasnova glasbene drame

V še nekoliko obsežnejšem zadnjem poglavju se Wagner največ in predvsem združuje na najnižji, zanj očitno tako pomembni ravni spajanja pesniške besede z glasbo. Zelo na široko obravnava predvsem gradbene elemente verza, vokale in konzonte, naglas, vzglasje in izglasje, besedni koren, znova aliteracijo ipd., in to z glasbenimi ustrezniki, poudarjenimi in nepoudarjenimi dobami v taktu, tonovskimi načini in modulacijo glede na vsebino verza, vse skupaj še z vidika oblikovanja melodije in harmonije, te zadnje še posebej v horizontalnem sosledju in vertikalnem učinku, s tem pa interpretacije besedila tudi na tej ravni, nadalje vključevanja polifonije in glasbene oblike z izločitvijo glasbenih točk ipd., vsako od teh glasbenih sestavin ter njihovo izraznost še z estetskega vidika, čustvenega učinka in glasbenega izraza na poslušalca. Za pesniško besedo in vlogo orkestra zanjo je v prisposobi znova nazon: »čolnič /.../ je *verzna melodija* dramatskega pevca, ki jo nosijo zvoka polni valovi orkestra«. Ta ima »neizpodbitno zmožnost govora /.../« Tudi se »tonska govorica nekega instrumenta nikakor ne more zgostiti v verz, ki je dosegljiv zgolj orodju razuma, besedni govorici; temveč kot čisti organ čustva izgovarja ravno samo tisto, česar z besedno govorico na sebi ni mogoče izgovoriti /.../«⁵⁸ Tako pride znova do ključnega spoznanja romantičnega skladatelja, in ne le tega: »Glasba ne more misliti; lahko pa uresničuje misli, torej oznanja njihovo čustveno vsebino kot nekaj ne več

formulacijo »the emotionalisation of the intellect«.

53 Prav tam. Dvopomenski izraz »Gefühl« pomeni tu »čustvo« in ne »občutek« (kar beremo za »Gefühl« še mnogokrat v slovenskem prevodu; nasprotno se pridevniška izpeljanka za »Gefühl« v istem besedilu prevaja kot »čustven«, kar je ustrezno, a neusklajeno s prevodom samostalniške oblike »občutek«). Zato je bil v naši navedbi izraz občutek zamenjan z izrazom čustvo. Wagnerjev kontekst je tudi sicer temeljno filozofsko-estetsko nasprotje razum – čustvo, je najvišja raven razpravljanja, ki jo je treba upoštevati.

54 Prav tam, 146.

55 Prav tam, 149. Prim. v dodatku knjige *Opera in drama* razpravo o aliteraciji (Jeffrey L. Buller, 'Tematska vloga aliteracije v Wagnerjevem *Prstanu*').

56 Nemški že poznejši izraz za aliteracijo je Stabreim, skrajšano iz Buchstabreim. Tudi pri aliteraciji gre tedaj za rimanje, le da za »črkovno«, se pravi na začetku besed.

57 Wagner, *Opera in drama*, 155.

58 Prav tam, 210, 211. Prevedena besedna zveza »organ občutka« je smiselno spremenjena v »organ čustva«. Prim. opombo 53.

spominjanega, temveč nekaj navzočega: to pa zmore le, če njeno lastno oznanjanje pogojuje pesniški namen /.../«⁵⁹

To nadalje pomeni, da se pesnik in glasbenik nikakor ne smeta samoomejevati, ker bi to »v skrajni posledici privedlo do smrti drame ali, bolje rečeno, ne bi moglo niti omogočiti njenega rojstva«. Mišljena je seveda glasbena drama, prav tako v nadaljevanju. »Toda če pesnik in glasbenik drug drugega ne omeujeta, temveč v ljubezni spodbujata svoji zmožnosti k najvišji moči; če sta torej v tej ljubezni vse, kar sta sploh lahko; če v prinesenem žrtvenem daru svoje najvišje potence *potoneta drug v drugem* – tedaj se rodi drama v svoji najvišji polnosti.«⁶⁰ Knjižno publikacijo sklepa Wagnerjeva misel o idealizirani vlogi umetnika, ki bo »tvorec umetnine prihodnosti« in »kot umetnik sedanjosti« tisti edini, »ki sluti življenje prihodnosti /.../«⁶¹

Načelna in jasna temeljna misel v knjigi še ne štiridesetletnega skladatelja, kljub temeljitemu utemeljevanju iz raznih praktičnih in estetskih zornih kotov, ni mogla povsem mimo razvoja z novimi življenjskimi spoznanji, kar je prav tako naravno. Carl Dahlhaus opozarja, da se je Wagnerjeva trditev o glasbi, ki naj bo sredstvo izraza, dve desetletji pozneje, v Beethovnovem spisu iz leta 1870, preobrazila. Navaja Wagnerja: »Glasba, ki ne upodablja v pojavnostih sveta vsebovanih idej [dodatek Dahlhaus:] – 'in še celo ne pojavnosti sveta' – je prav nasprotno ena sama, in to vseobsegajoča ideja sveta [dodatek Dahlhaus:] – 'torej skladba zveneče metafizike' – povsem sama po sebi vključuje dramo, kajti drama spet sama izraža edino glasbi ustrezajočo idejo sveta.« Kot pravi Dahlhaus, »grobo skrajšano« to pomeni: »Ne izraža glasba drame, marveč drama glasbo.«⁶² Rekli bi, prav tako na kratko, glasba ni več sredstvo, sredstvo je drama. Dahlhaus sklepa, da je Wagnerjeva estetika v *Operi in drami* od leta 1854 z branjem Schopenhauerja in z izkušnjo pri skladanju *Prstana* in *Tristana* povzročila, »da je dogma izgubila svoje trdne obrise.«⁶³ Še več. Celó v istem Beethovnovem besedilu, kjer »je glasba kot izvor slavljenja«, stoji nekaj strani naprej, da »drama določuje glasbo«. Dahlhaus pojasnjuje, da Wagner očitno predpostavlja dvopomenskost glasbenega izraza: eden je metafizični, za katerega dolguje zahvalo Schopenhauerju, in drugi trezno empirični. »Da se prikazuje glasba metafizično kot izvor drame, ne izključuje, da je kot *pojavnost življenja*, kot se je Wagner izrazil leta 1857 v sestavku 'O simfoničnih pesnitvah Franza Liszta', določena z dramo; drama je *motiv oblikovanja*, ki potrebuje glasbo, da se uresniči.«⁶⁴ Vendarle in kljub vsemu ostaja Wagnerjeva izhodiščna in načelna misel ob vztrajnem utemeljevanju v besedilu *Opera in drama* jasno in povsem uporabno izhodišče, je najboljša orientacija v skladateljevem opernem opusu, ki ga želimo s tega vidika pregledati, ga določeneje spoznati.

59 Prav tam, 217.

60 Prav tam, 231. Še kritična pripomba. Predvsem v tem zadnjem poglavju se zlasti Wagnerjeve trditve o pomenu dramskega besedila za glasbeno dramo, za součinkovanje besede in glasbe, variirano ali z različnimi poudarki ponavljajo. Še posebno od drugega poglavja je sem in tja Wagnerjevo gosto pisano, ekstenzivno in včasih težka pregledno besedilo na meji funkcionalnosti. Govorimo o skladateljevi temeljitosti in z njo še večkrat, posebno v zadnjih dveh poglavjih, o načelnem, teoretičnem in abstrahiranem razpravljanju, ki lahko sem in tja izgublja stik s to stvarnostjo besede in glasbe, v katerem si bralec prizadeva prepoznati piščeve intencije.

61 Prav tam, 245.

62 Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, 13.

63 Prav tam.

64 Prav tam, 13–14.

Glasbena drama v Wagnerjevih glasbenoscenskih delih:

Prvo načelno napotilo o trenutnem stanju v tem svojem opusu daje za naš namen skladatelj sam neposredno pred koncem svojega spisa. Bolje rečeno, daje pričakovano razmejitev. Ko spregovori o pesniku in glasbeniku, ki da sta naravno dve osebi, omeni »samozrtvovanje« »samotarja«, ki da ga »spodbujata *dve* umetniški sili«, kot priložnost tedaj za pojasnilo *pro domo sua*. V opombi želi izrecno omeniti »svojo lastno osebo, in sicer zgolj zato, da bi odvrnil sum, ki je nemara nastal v bralčevih mislih, da sem s tukajšnjim orisom popolne drame poskušal tako rekoč pojasniti svoje lastno umetniško delo tako, kot da sem tu postavljene zahteve v svojih operah že izpolnil in torej to umišljeno dramo že vzpostavil.«⁶⁵ To pomeni, da če tri zgodnje Wagnerjeve opere še ne kažejo niti skladateljeve umetniške identitete, je v naslednjih treh mladostnih delih možna kvečjemu anticipacija idej, ki jih je občutil kot odziv in kritiko predvsem takratnega polpretekelega in obstoječega stanja na opernem področju. Očitno je moral iti skozi operno prakso, ki jo je kakšno poldrugo desetletje pozneje začel načelno kritično obravnavati in od katere se je po dresdenski revoluciji v letih 1848 in 1849 odločno odvrnil.

Če smo podrobnejši, operi *Vile* (1833, naslednje leto izgubljena, ostala neizvedena), delo dvajsetletnika, in *Prepoved ljubezni* (1834–1835, naslednje leto uprizorjena), prva označena kot velika romantična in druga kot velika komična opera, po Dahlhausu nosita pečat slogovne negotovosti in zadrege z eklekticizmom tridesetih let 19. stoletja. Prva je nastala v tradiciji E.T.A. Hoffmanna, Webra in Marschnerja, tudi z nekaj italijanskega navdiha. Druga po Shakespearu je umerjena po zgledih Donizettija in Aubera, tudi Rossinija in že tedaj Meyerbeera.⁶⁶ Skladatelj se je očitno še iskal, tudi ko je odkril veliko opero v duhu Meyerbeera in Halévyja, pa Spontinija in jo upodobil v »veliki tragični operi« *Rienzi* (1837–1840, prva uprizoritev 1842),⁶⁷ tisto obdobje najbolj uspelem Wagnerjevem glasbenoscenskem delu, v katerem glasbene drame ne moremo niti slutiti.

Bistven korak naprej iz tega območja tradicije, in to zgolj po enem letu od *Rienzi*, pomeni romantična opera *Večni mornar* (1841, prva izvedba 1843), tako glede bolj kritičnega sprejemanja tradicije, kakor še posebno s prvim oblikovanjem skladateljske identitete. Opero sta tedaj oblikovala stari in novi duh in z njim novi Wagner. Čeprav s kompozicijskimi sredstvi še usmerjeno v tradicijo, delo ni več številčna opera, je scenska opera, vendar po Dahlhausovem razlikovanju ne s skupaj povezanimi scenami; te so »skupaj zložene«, kar tudi pomeni, da ne gre za prekomponirano glasbeno dramo. Navzoča je že ekspresivna deklamatorika recitativa accompagnato (Senta in Holandec).⁶⁸ Vodilna motivika je razvidno navzoča, vendar samostojna, osamosvojena,

65 Richard Wagner, *Opera in drama*, 233, opomba 197.

66 Za celoten Wagnerjev operni opus prim. Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, tu str. 9, in Jože Sivec, *Opera skozi stoletja*, Ljubljana 1976, 180–203.

67 Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, 10. Zato ga je kot skladatelja v Meyerbeerovi tradiciji označil članek v Brockhausovi enciklopediji, prim. začetni del te razprave z opombama 18 in 19.

68 Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, 24, 27. Za Wagnerjevih zadnjih deset oper prim. še Ernest Newman, nav. delo, Erich Rapp, *Wagner – Opernführer*, Kassel [1967] 2004, in Ivan Klemenčič, *Skladatelj tedna. Dvesto let Richarda Wagnerja*, predstavitev desetih Wagnerjevih oper v treh ciklih in 26 oddajah (*Tristan in Izolda* in *Parsifal* v celoti, preostale opere v odlomkih) na Radiu Slovenija, 3. program Ars, maja, septembra/oktobra, novembra 2013 ter februarja 2014. Oddaje so na voljo na dveh spletnih portalih: MMC (spletno iskanje: www.rtvlo.si, »RTV 4«, »Hitro iskanje po arhivu« (vpisati): »Richard Wagner«); in zaenkrat nepopolno <http://ars.rtvlo.si> («Glasba», »Arhiv S-Z«, »Skladatelj tedna«, spodaj oštevilčeno, trenutno od 18, 15, 14

in ne kot v *Prstanu* gosta mreža skozi celotno operno delo. Ostaja še gradnja kompozicijskega stavka s periodami, ki jo je Wagner pozneje zasmehujoče imenoval »kvadratura stavčne konstrukcije«. ⁶⁹

Tako pozni mladostni deli *Tannhäuser* (1843–1845, prva izvedba 1845; dokomponiran 1860. za pariško izvedbo naslednje leto) kot *Lohengrin* (1845–1848, prva izvedba 1850) sta še romantični operi, prvo je Wagner poimenoval velika romantična opera, drugo je kot *Večnega mornarja* podnaslovil romantična opera. Govorimo tedaj deklarativno o operah, kjer pri prvi »na trenutke glasbenodramatična oblika obrača operno plastično, za glasbeno dramo logično, v ospredje«. ⁷⁰ To potrjujejo deloma prekomponirani deli in deklamatorično petje (Sprechgesang), posebej še velika koncentracija glasbenodramatičnega izraza v *Tannhäuserjevi* pripovedi po povratku iz Rima. Vendar ostajajo še tudi povsem razvidne zaključene glasbene točke, tradicionalne arije, gradnja kompozicijskega stavka s periodami in razvidnim kadenciranjem. Uporaba vodilnih motivov je še vedno tradicionalno pregledno odmerjena. Tako je Wagnerju uspelo »rekvizite velike opere psihološko maskirati in povsem spojiti z dramskim dogajanjem«. ⁷¹ *Lohengrin* ima še celo določnejši vzor v Webrovi *Evrianti* in pomeni za to romantično smer še s predhodnim *Čarostrelcem* ter za Wagnerjevo dotedanje operno ustvarjanje vrh in njen sklep. Dahlhaus dodaja, da ker je opera na kritični sredini med zgodovinsko in pravljico, da kar zadeva historični del, je bila norma zanjo velika opera Meyerbeera in Halévyja; Wagner naj bi z *Lohengrinom* pokazal, »da je od operne tradicije, proti kateri je polemiziral, še v mnogih potezah odvisen«. ⁷² Tudi v tem opernem delu se še srečujemo »s kvadrato kompozicijske stavčne konstrukcije« in na periodah grajeno vodilno motiviko, kar da »so nepomembni glasbeni rekviziti za simfonično tkanje« kakšnega *Renskega zlata*. Toda glasbene točke, kolikor so še ohranjene, se umikajo glasbenim prizorom in njihovim poddelom, deloma svobodnejšemu prekomponiranemu poteku. Predvsem dramatično razgibani dialog med Ortrud in Telramundom iz 2. dejanja, ki ga je Wagner ustvaril zadnjega, s svojo odprto obliko, neregularno ritmiko in preseganjem periodizacije, kot tudi nekateri recitativi accompnato, napovedujejo kompozicijsko tehniko *Prstana*.

– zrelo in pozno ustvarjanje

Tako smo prišli do Wagnerjevega še enkrat daljšega ustvarjalnega obdobja po razpravi *Opera in drama* ter do *Nibelungovega prstana*, s katerim je oblikoval klasični tip glasbene drame. Preostale tri opere iz povsem drugačnih in medsebojno različnih izhodišč izpričujejo tako bistvene spremembe v zasnovi, novega duha opere, da jih prav

in 12 (tu predstavitev oddaj z uvodnimi besedili; za zdaj pred dopolnitvijo prvi cikel s po dvema uvodnima oddajama namesto dvakrat osem, drugi in tretji cikel popolna s po pet oddajami). Za vso predvajano glasbo so predstavljeni vsi vodilni motivi v besedi in na klavirju, nanje se med njenim potekom sproti opozarja.

69 Domnevno je s »kvadrato« mislil na dvojni ironični pomen besedne zveze: oglatost, shematično kvadratnost, neprilagojenost gradnje kompozicijskega stavka nasproti prilagodljivejši prekomponirani gradnji, in asociacijo na kvadrato kroga kot nekaj v sebi kontradiktornega, nemogočega.

70 Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, 43.

71 Jože Sivec, *Opera skozi stoletja*, 186.

72 Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, 60, 61, v nadaljevanju 70–71.

tako obravnavamo znotraj dosežkov Wagnerjeve operne reforme. To velja razvojno najprej za *Tristana in Izoldo* (1857–1859, prva izvedba 1865), kateri daje temeljno potezo notranje dogajanje obeh protagonistov, vendar ne zgolj to. Kritični Carl Dahlhaus navaja za *Tristana*, da ga je »Wagner s preprostostjo, ki ni ravno neopazna, označil kot *Handlung* (ne kot 'glasbeno dramo'), četudi ni po običajnem pojmovanju, ki se mu je izmaknil, ne drama ne scenski ep«. ⁷³ Po Wagnerjevem že navedenem temeljnem modelu drame nasproti romanu ta »pretresljiva 'Handlung'« »najbolj notranje duše zahteva, da stopi na svetlo, tako kot je bila od znotraj navzven izoblikovana«. Dahlhaus se na to odziva, da se je Wagner zmotil, ker da ne gre za dramo in s tem tudi ne za *Handlung*, ker drama vendar temelji na dialogu, toda pri Wagnerju »dramatična dialektika manjka«. Drugo dejanje »se razvija nasproti normam drame, ne dialoško, ne med osebami, marveč v njih, kot skupen notranji proces«. ⁷⁴

Ali pritrditi Dahlhausu ali Wagnerju? Dejstvo je, da notranji in zunanji dialog odločilno vplivata na dogajanje, ga v celoti oblikujeta. Notranje dogajanje *Tristana*, po temeljnem načelu drame, ki ga poznamo iz *Opere in drame*, se polno manifestira navzven. Dialoška izpeljava ima nenehne in usodne implikacije za vse poglobitve akterje in končni izid drame. Tudi notranji dialog v ljubezenskem duetu v 2. dejanju je prelomni movens, ko se protagonista na Tristanovo pobudo odločita za posmrtno življenje v ljubezni. Tak je prav tako akcijski dialog med njima v 1. dejanju, ki privede do pitja čarobnega napitka in z usodnim preobratom namesto pričakovane smrti potrdi njuno ljubezen. Dramatični kontrast sklepnega prizora 2. dejanja pomeni nov odločilni preobrat v zgodbi in po kratkem dialogu Tristana s kraljem Markejem in Melotom novo stvarnost s Tristanovo smrtno rano. In kratek dialog med Kurvenalom in Melotom v 3. dejanju ima po Tristanovi za posledico še dve smrtni žrtvi, ki se jima v ljubezenski smrti pridruži Izolda. Čeprav je Wagner za izhodišče svoji najbolj notranji drami uporabil srednjeveško epično pripoved o verni ljubezni, je predlogo s svojim temeljnim načelom zgostitve preobrazil v logično potekajoče dramsko dogajanje. Če povzamemo: poudarek je na notranji vsebini in je tudi dialogiziran, posledice se manifestirajo navzven, dodatno z zunanjim dialogom. Dramatična zgodba, *Handlung*, je tedaj nujno potrebno okostje glasbeni drami.

Kompozicijsko je *Tristan* polnokrvna glasbena drama. Značilno temelji na odprti glasbeni obliki s prekomponiranim glasbenim stavkom. V monologih in dialogih mu je docela tuj duh glasbenih točk, beseda in glasba sta tesno pomensko in čustveno spojeni. Pomen besede narekuje čustveno kontinuiteto glasbenega poteka. Neskončna melodija temelji na stalnih harmonskih spremembah, izvirnih povezavah in disonancah, začenši s Tristanovim akordom na začetku Predigre, s čimer kaže pot naprej do ekspresionizma začetka 20. stoletja in atonalnosti. Motivična gradnja je intenzivna in variirana. Prihaja lahko do goste prepletenosti vodilne motivike, tako že v Predigri, posebno izrazito v njenem drugem poddelu prvega dela. Kot ugotavlja Dahlhaus, so motivi *Tristana*, za razliko od *Prstana*, kjer »so bolj primerljivi z nitmi

73 Prav tam, 77. Poimenovanje *Handlung* ima kot homonim nekaj podobnih pomenov, lahko je zgodba, dejanje, dogajanje, je termin za operno vsebino, povzetek opernega dogajanja, operne zgodbe (za zadnji pomen prim. tudi *Ilhaltsangabe*, tujejezično synopsis, trama, intrigue ali résumé de l'action). Skladateljevi intenciji najbližje je sicer skromna označba »zgodba«.

74 Prav tam, 79.

tkiva, ki se pojavljajo, izginevajo in se razvklanjajo, – kot zidaki, ki so postavljeni eden ob drugem ali nad drugim». ⁷⁵

Uporaba osrednje kromatike in močno podrejene diatonike govori o izrazito navzočem notranjem svetu čustvovanja, intenzivnega doživljanja in s tem duhovnega razvoja med obema protagonistoma. In to začne s prvim dejanjem, v osrednjem drugem, njunem ponovnem snidenju v zadnjem dejanju ter Izoldini ljubezenski smrti. Vendar Wagnerjeve načelno uporabljene diatonike zunanjega sveta ni mogoče spregledati. Že v prvem dejanju od začetne pesmi mladega mornarja do sklepnih poudarkov v istem dejanju z vzkliki v počastitev kralja Markeja ob pristanku ladje; znova na začetku drugega dejanja v rogovih z vztrajnim označevanjem oddaljenega lovskega prizora in ob njegovem sklepu z dramatiko prihoda kralja Markeja s spremstvom ter še kratkega dvoboja Tristana z Melotom; v zadnjem dejanju se diatonični zunanji svet sklene s prihodom še ene ladje in še enim dvobojem. Wagner je torej zavestno in nenehno muzikalno razločevalno upošteval oba svetova, notranjega in zunanjega. V svoji *Handlung* o Tristanu in Izoldi je tako ustvaril izvirno in poglobljeno različico glasbene drame.

Tudi *Mojstre pevce nürnberske* (1845; 1861–1862, 1866–1867, prva izvedba 1868) bi težko izvzeli iz njenih okvirov, čeprav je dramska tematika, ki bi jo težko imenovali komična, delna regresija v opero in zaključene glasbene točke. Rekli bi, nov svež duh s patino starega, ali na kratko, staro v novem. Tako je po Dahlhausu značilno, da je tehnika z disonancami napredovala, kromatiko pa je skladatelj potisnil v ozadje. ⁷⁶ Od tod tudi prevladujoča nova diatonika, kitična pesem s periodizacijo, ob svobodnejšem tipu monologa ansambli, zbori, tudi kakšen ples, množični finale, kontrapunktika Bacha in z njo polifonija že v Predigri, da ne govorimo o obsežni dvojni fugi v prizoru pretepa ob koncu 2. dejanja. S prozornejšim in svetlejšim orkestrskim zvokom je v ospredju Wagnerjeva lahkotnejša muza, bolj sproščena in zlahka tekoča, večidel ne dramatična, zato pa tem bolj lirična. Motivika se lahko širi in povezuje v teme, uporabljena je tehnika motivičnega dela s simfonično izpeljavo. Zato za *Mojstre pevce* niso presenetljive ocene, da jih označuje sinteza opere in glasbene drame. ⁷⁷ To še pomeni, da Wagner ob zgodnji ideji o tej operi (1845) poldrugo desetletje pozneje ni opustil misli na glasbeno dramo, jo vrnil nazaj, »marveč ravno nasprotno, da je dramatična narava njegove glasbe gotovo zadoščala, da ji je zaupal, da bo dramatična vsebina tudi pri očitni nedramatični obliki nedvomno predstavljena.« ⁷⁸ Očitno je prav spoj starega in novega ter s tem značaj celote pripomogel, da je bilo to Wagnerjevo delo sprejeto z največjim navdušenjem, kar ga je bil sploh deležen njegov operni opus.

Nedvomno zahtevnejšo pot v kulturno javnost je imel *Nibelungov prstan* (1848–1857, 1869–1874, prva izvedba *Renskega zlata* 1869, *Valkire* 1870, celotnega cikla 1876), mojstrov največji in s tem najambicioznejši operni projekt. Po obsegu v operni literaturi doslej neprešenezi cikel, s podnaslovom *Odrska slavnostna igra v treh večerih s predvečerom*, je najbolj reprezentativen model glasbene drame. Zahtevnejši ni bil in ni samo zaradi obsega in s tem razumljivosti mitične snovi ter njene aktualne simbolike,

⁷⁵ Prav tam, 93.

⁷⁶ Prav tam, 106.

⁷⁷ Prim. Jože Sivec, *Opera skozi stoletja*, 199.

⁷⁸ Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, 110–111.

marveč še posebno zaradi uveljavitve nove estetike. To je skladatelj večidel, a ne v celoti, sprejel že v dramsko besedilo, ki ga je dokončal decembra 1852, se pravi domala dve leti po svojem oznanilu glasbene drame v *Operi in drami*; glasba je – z blizu dvanajstletno prekinitvijo za *Tristana* in *Mojstre pevce* – plod Wagnerjeve zrele in pozne ustvarjalnosti. Tetralogijo, njene izvirno dramatizirane epske zgodbe, označuje največ dogajanja, predvsem zunanjega s svojo simboliko, zato vsega tega obilja dogodkov in dialogov za razumevanje dogajanja ni bilo mogoče v celoti dramatizirati, podrediti zakonitostim drame. Kljub načelom v *Operi in drami* o »zgostitvi« literarne predloge je moral Wagner do neke meje objektivno dejstvo ekstenzivnosti sprejeti. Tem bolj, ker je šlo za njegovo izredno temeljitost, ki jo dodobra poznamo že iz navedene razprave, zato govorimo v *Prstanu* o dolžinah, še posebno izčrpnih v dialogih. Čeprav jih je z melodično deklamacijo domala realistično in kot glasbeno prozo domiselno oblikoval, se ni mogel izogniti širinam in razvlečenosti govornih prizorov, ki lahko obremenjujejo naravo dogajanja, njegovo efektnost. Takšna pesniško-glasbena zasnova in kompleksnost celotne tetralogije, še posebno zgoščenost vodilne motivike v tem najbolj dosledno izpeljanem tipu glasbene drame, dvigajo zahtevnost sprejemanja, doživljanja, terjajo vnaprejšnjo pripravljenost.

Če strnemo, odločilno za kompozicijsko zasnovo *Nibelungovega prstana* je dejstvo, da se je Wagner v načelu odvrnil od zunanje, vnaprej dane forme in usmeril k notranji, ki jo neposredno in sproti narekuje glasbeni izraz. Oblikotvorno sredstvo in s tem notranje vezivo postanejo vodilni motivi, govorimo o njihovi mreži in z njimi o novi vlogi orkestra, temelječi na prekomponiranem kompozicijskem stavku in Wagnerjevi neskončni melodiji, kot nadomestilu za zunanjo, shematično, utesnjujočo in nenaravno vnaprej dano formo z nizanjem predvsem osemtaktnih period.⁷⁹ Ključno je, da se glasba v takšni prilagodljivi kompozicijski zasnovi lahko neposredno odziva na pesniške intencije. Tej zasnovi se je podredil, kot že vemo, tudi pesniški del z opustitvijo verzifikacije in redno uvedbo aliteracij – soglasniškega stika ali rim na začetku besed za podkrepitev povedanega in povezanost raznorodnega v duhu starogermanske tradicije. Opustitev rim omogoči iregularni ritem in že navajano neskončno melodijo, temelječo na izvirnem akordičnem zaporedju, ki se ne izogiba disonancam in mu je nesprejemljivo kadenciranje. V drastiki dogajanja z Wagnerjevo ustvarjalno izvirnostjo in sugestivnostjo glasbe, ki sproti ponazarja vse fizično in psihično dogajanje na odru govorimo poenostavljeno o prozi *Nibelungovega prstana* nasproti poeziji *Tristana* ali *Parsifala*, četudi pozna tetralogija sem in tja čiste poetične viške. Dahlhaus identificira to glasbeno prozo na najnižji ravni kompozicijskega stavka: »Ustresnik glasbeni prozi, ki izhaja iz razpada periodične strukture, je tehnika vodilnih motivov, točneje: njena razširjenost na celotno delo.«⁸⁰ Nedvomno sodijo k njej tudi deklamatorični dialogi.

Muzikalni paradoks k tipiki *Nibelungovega prstana* je posledica dejstva, da ker je njegovo besedilo nastajalo od zadaj naprej in glasba normalno obratno od začetka

79 Ivan Klemenčič, *Skladatelj tedna. Dvesto let Richarda Wagnerja*, 21. oddaja (17. februarja 2014): Uvod v Nibelungov prstan in Rensko zlato, 5.

80 Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, 154. Za temeljno informacijo prim. še *Serie Musik in Opern der Welt* založb Schott in Atlantis – Schott: Richard Wagner, *Der Ring des Nibelungen*, ur. Julius Burghold; ter Richard Wagner, *Tristan und Isolde* in Richard Wagner, *Parsifal*, obe knjižni deli ur. in komentarje napisal Kurt Pahlen.

do konca in ker je Wagner pesniško zasnovo za zadnji glasbeni drami napisal še pred razpravo *Opera in drama*, da je zanju vendarle ohranil nekaj zaprtih glasbenih oblik. Tako imamo lahko prvi dve deli *Prstana* po njegovem pojmovanju glasbene drame za čistejši kot drugi dve z nekaj relikti preteklosti, z duetom, tercetom, ansamblom, v finalu podkrepljeno s kontrapunktskimi zgostitvami. Ob siceršnji skladateljevi doslednosti ter le še stopnjevanju, izpopolnjevanju glasbenodramatske zasnove, ti deli tradicije ne izstopajo, se dovolj dobro vključijo v glasbeni potek. Kot vemo, je večidel že tako ohranjen tip monologov in dialogov z glasbeno deklamacijo in tehtnostjo izraza v pričakovanju in potrjevanju glasbene proze in odrske drastike, ki jo žlahtnijo poetične dopolnitve. Tudi te so lahko ponekod močno v ospredju. Denimo v *Siegfriedu* sugestivni prizor gozdne idile s petjem gozdne ptice, dosežek skladateljeve sangvinične imaginacije, ali Logejev monolog v drugem prizoru *Renskega zlata* z vodilnim motivom Freie, liričnim sangviničnim presežkom uvodnega dela v trilogijo, da ne govorimo o čarobnosti Brühildinega večnega ognja in z njo o zmagoslavnem in vztrajnem oznanilu ognjenega zidu za njeno varstvo, po Wolzognu motiva junakinjega spanja.⁸¹

Posebnost *Renskega zlata* in tetralogije sploh je Predigra, ki statično skozi 136 taktov temelji na enem samem akordu (Es-dura) in domala v celoti na nizanju osemtaktij (torej ne osemtaktih period s kadenciranjem), za predstavitev začetnega stanja reda v naravi ali tudi kot prisposodba nastanka sveta.⁸² Tako s starimi sredstvi deluje izvirno, netradicionalno. Ko je *Rensko zlato* končal, se je skladatelj zavedal imperativa muzikalne povezanosti tetralogije, kar je pojasnil v spominih s trditvijo, da je bil s tem kompozicijsko »v najvažnejših tematskih odnosih naznačen tudi načrt celotne glasbene zamisli tega cikla. Ker prav tu, v tej veliki predigri, je bilo potrebno položiti tematske temelje za celoto«. ⁸³ Siegmundova pesem o pomladi in ljubezni v *Valkiri* skorajda ni mogla nastati brez pesemske zasnove s periodami. Nasprotno je Wotanovo čustveno slovo od hčerke Brünhilde ob sklepu glasbene drame primer prekomponirane oblike namesto arije, podprto z nekaj zgovornimi vodilnimi motivi ter s sklepnim motivom usode, ki se le tu optimistično in podkrepljeno s ponovitvijo razveže iz molovskega v sklepni durovski akord. V prvem dejanju govorimo o dognanosti, sugestivnosti dialogov, ki jih Wagner pozneje ni presegel, a po Dahlhausu v 2. dejanju drugega prizora med Wotanom in Brünhildo tudi o praznini v glasbenem tkanju, izpolnjenem z recitativično deklamacijo, ki da ustvarja vtis monotonije, »na katerem prizor boleha«. ⁸⁴

»In kar *Siegfrieda* nepremostljivo loči od *Somraka bogov*, je brezčasnost pravljice nasproti časovnosti mita«. ⁸⁵ Tretje dejanje *Siegfrieda*, ki je nastalo, kot vemo, po dvanajstletni prekinitvi z nastankom dveh odrskih del in dosežkom *Tristana in Izolde*, ne more povsem zakriti tega dejstva: Siegfriedov močno poudarjeni sklepni duet z Brünhildo, ki pomeni vendarle oblikovni ekskurz v preteklost, vzbuja s svojim vodilnim

81 Prim. Lothar Windsberger (ur.), *Das Buch der Motive aus Opern und Musikdramen Richard Wagners*, Bd. II (Mainz, London itd., 1920), (novodobni ponatis b. l.), 25 in 26, glasb. primera 352 in 353, in Hans v. Wolzogen, *Thematischen Leitfadens durch die Musik zu Rich. Wagner's Festspiel Der Ring des Nibelungen* (Leipzig, 1876), 66 (glasb. primer 56).

82 Zadnja navedba iz Stefan Mikisch, *Der Ring des Nibelungen. Stefan Mikisch spielt und erklärt Richard Wagner*, 8 CDs, Himmelkron/Bayreuth 2004, CD 1: *Das Rheingold*, tč 2.

83 Richard Wagner, *Moj život* (Zagreb, 1966), 531.

84 Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, 177.

85 Prav tam, 182.

motivom Siegfriedove ljubezni asociacijo na motiv ljubezenskega počitka v *Tristanu* iz drugega dejanja, poimenovanem tudi motiv spanja, se pravi večnega spanja, ko Tristan Izoldi prvič izrazi željo po smrti. Tako opaža Dahlhaus v dialogih »vedno znova« pesemsko in rondojsko obliko, čeprav ne gre »zgolj za sheme, kalupe«, a lahko tudi za »načelo grupiranja in ne razvijanja«. ⁸⁶ Ob tej usmerjenosti je v *Somraku bogov* gosta mreža motivov dodelana – ti ne stojijo več nepovezani eden ob drugem. Hierarhija motivov razlikuje pglavitne od stranskih, in pglavitni se lahko razvijajo, kar otežuje njihovo spremljanje in razumevanje; poleg tega se starim pridružuje še precej novih. Nasprotno je mogoča kakšna zaprta glasbena oblika, kot denimo tercet ob koncu 2. dejanja. »Simfonična vtikanost motivov in zaprtost opernih oblik ustvarjajo kompozicijskotehnične skrajnosti, med katerimi je razpeta glasba *Somraka bogov*: skrajnosti da, vendar ob medsebojnem posredovanju, namesto da bi nepovezani stali eden ob drugem.« ⁸⁷ Zato oblikovno ne povsem enotna zasnova glasbene drame ne ustvarja vtisa regresije, marveč izvirne zasnove postopernega razvoja.

Po pričakovanju *Parsifal* (1877–1882, prva izvedba 1882), s podnaslovom *Slovesna posvetitvena igra*, kot Wagnerjev labodji spev trdno sklepa mojstrovo glasbenodramatsko ustvarjalnost. Čeprav je skladatelj z njim ustvaril religiozno gledališče, ga je ob členjenju na prizore utemeljil na prekomponiranem kompozicijskem stavku in tej zasnovi prilagojeno vodilno motiviko. To pomeni, da je ohranil simfonično zasnovo orkestra za temeljno spremljanje in označevanje dogajanja, kot ga z Wagnerjevimi besedami izpričuje to zadnje in »najbolj sveto od vseh mojih del«. ⁸⁸ S simfonizmom, ki temelji predvsem na bolj poglobljenem, človeško občutljivem zvoku godal in pihal, je dosegel večjo kontinuiteto, neskončno melodiko, ki lahko izhaja iz daljših motivov (denimo uvodni motiv Zadnje večerje, tudi notranje razširjeni Gralov motiv), na večji preglednosti motivike ali z večkratnim zaporednim ponavljanjem oziroma variiranjem vodilnih motivov, s katerim je en motiv združil v večjo celoto (denimo motiva vere, blodenja). Poseben primer enovitosti je glasba čara Velikega petka, temelječa ob še nekaj motivih na petkratni navedbi osrednjega motiva cvetne poljane za muzikalni višek zadnjega dejanja. Zgradba na višji ravni kot oblikovno členjenje se ne opira le na *Handlung*, marveč prav tako na značaj prizora. Toda tudi ta »spet ustreza glasbeni drami, ki je nastala kot *Slovesna posvetitvena igra*«. ⁸⁹ Ne odloča tedaj vsebina posvetitvene igre, marveč pesniško-glasbena zasnova. Zato tudi povratek k rimam »še ne pomeni, da je bila restavrirana redna periodika«. ⁹⁰ Dolžina vrstic je namreč – s številom poudarjenih zlogov – nasprotno neregularna, in to z občutnim prizadevanjem k stalnim spremembam, tako da ni zunanja govorna oblika nič drugačna kot v *Prstanu*. To je morda prese-netljivo glede na večkrat umirjeni glasbeni potek *Slovesne posvetitvene igre*.

Seveda ne gre brez notranje dinamike med dvema svetovoma, religioznim in posvetnim, ki ju Wagner upodablja s pomočjo diatonike in kromatike. To velja še posebno za vodilno motiviko in s tem za glasbeno celoto, za upodabljanje temeljnega nasprotja

⁸⁶ Prav tam, 183–184.

⁸⁷ Prav tam, 195.

⁸⁸ Prav tam, 204.

⁸⁹ Prav tam, 215.

⁹⁰ Prav tam, 217.

med dobrim in zlom. Diatonika se veže s kraljestvom Grala in s tem vere, pooseblja preprostost, prodornost Parsifala, kromatika označuje čarovniški svet Klingsorja in njegove črne magije, z njim kruto zaznamovanega in trpečega kralja Amfortasa ter pogosto divje, s krikom poistoveteno odzivanje Klingsorjeve sicer hudo trpeče služabnice Kundry. V prvem svetu stabilne tonalnosti je notranji mir najvišjih vrednot, v drugem nestabilne tonalnosti notranji nemir in disharmonija, varljiva privlačnost in temačnost uničevalnih sil.⁹¹ Zgodba o Parsifalu tako sugestivno individualno zaživi kot še ena umetniško dognana in celovita izpeljava ideje novoromantične glasbene drame. Wagner je s tem svojim umetniškim dosežkom in z vso zrelo in pozno ustvarjalnostjo od petdesetih let 19. stoletja dalje dal zgled sodobnikom in naslednikom. V operni umetnosti je postavil mejnik za estetsko sprejemanje in individualno oblikovanje in izpeljevanje.

SUMMARY

Immediately after the May Revolution in Dresden in 1849 and during the 5 years of the composer's silence, Wagner in his Swiss exile in Zurich thoroughly reexamined his relationship to society and art. In the context of the Dresden events, he wrote 4 extensive essays. He published the longest one in 1851 in a book titled *Opera and Drama*. Along the introduction of his writings, the main focus in the article is on the last one. Its three-part design was intended as a critique of the existing opera and dramatic poetry and from the critique Wagner formulated his suggestions of the reform principles for the "music drama" (das Musikdrama). The paradox of this term is the fact that its creator did not accept it; for him the appropriate term was "drama" what those who were not careful often mistook. In this regard, even the title of Wagner's seminal reform treatise *Opera and Drama* should be read as *Opera and Music Drama*.

After discussing the typology of music drama and the difference in regard to opera, the second part of the article is intended to implement Wagner's theoretical principles on his staged musical opus. After the early period with 3 operas, in the next 3 operas of the early career stage (*The Flying Dutchman*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*), which yet testify the composer's identity, the anticipations of the new are already perceived. In the mature and late period of his creation – with 7 staged musical pieces – the most representative is *The Ring of the Nibelung*. Carl Dalhaus proved this through a thorough musical-aesthetic analysis of all Wagner's operas. But the author of this article could not accept Dalhaus' claim that *Tristan und Isolde* should not be regarded as a music drama because there are no dialogues. Through identification of an inner and

outer dialogue that implicates all relevant outer events, including the 4 deaths, the author agrees with Wagner and his humble description of this otherwise full-blooded romantic music drama as "Handlung".

The Mastersingers of Nuremberg with a partial regression into opera and the closed musical parts represent a synthesis of the old and the new, they are a lyric music drama with the patina of old conventions. In tetralogy, Wagner is regarded as someone who in principle diverted the most from the outer form that is given beforehand by sequencing periods and the use of closed musical forms on higher level. He redirected himself to the inner form that directly and simultaneously dictates the musical expression. Therefore, leitmotifs became the formative elements and bonding agents. With this, the net of leitmotifs grew crucial and the new role of the orchestra emerged that was grounded on the through-composed phrase and, according to Wagner, on endless melody (unendliche Melodie). In drama poetry the composer chose alliteration instead of the rhyme, implementing the irregular verse and with it established declamatory singing (Sprachgesang) as the most suitable for the expression of drama texts. Instead of the autonomy of absolute music, he, with the stimulus of poetry, formed a continuity of programmatic music that was then in unison with spoken words but also with dance and the whole of the staging and through that establishing the total work of art (Gesamtkunstwerk).

To understand the specifics of *Parsifal*, *A Festival Play for the Consecration of the Stage*, one must not be misled by the topic. Crucial for the music drama is its poetic musical concept. Wagner based his religious viewpoint upon the division of

91 Ivan Klemenčič, nav. delo, 9. oddaja (23. septembra 2013): *Parsifal*, prvi del, 9.

scenes and the through-composed phrase. Although rhyme was once again introduced, the irregular length of the verse-lines remained – with constant shifts of accents like in *The Ring*. Longer leitmotifs or with repetition into larger unites unified shorter ones create a stronger feeling of continuity. A special case of such unification is the music of the splendors of Good Friday that is based upon, along with some other motifs, a five-time repetition of the

motif of a flower field, representing the musical highpoint of the last act.

With his artistic achievements, with his mature and late production from the 1850s on, Wagner set an example to scores of contemporaries and successors. In opera art he set a milestone for shifting the aesthetic reception and grounding individual formation and interpretation.