

STM 1974:1

Wagner och Lorenz

Tankar kring musikdramat som analysföremål

Av Gunnar Bucht

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

Wagner och Lorenz

Tankar kring musikdramat som analysföremål*

Av Gunnar Bucht

Alfred Lorenz' stora fyrbandiga verk *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner* utkom åren 1924–1933, alltså ungefär samtidigt med några andra lika legendariska musikanalytiska arbeten av Ernst Kurth och Heinrich Schenker. Jag avser naturligtvis Kurths studier i Bachs polyfoni och romantisk harmonik och Schenkers idéer om »urlinjen», »ursatsen». Bägge dessa forskare har spelat en stor roll för vårt sätt att betrakta musik, där såväl Kurths psykologiserande »energetiska» metod som Schenkers renodlingsteknik tillfredsställer ett grundkrav på all teoribildning: generalisering. Till för några år sedan har däremot Lorenz och hans idéer inte alls varit föremål för samma intresse som Kurth och Schenker vilket kan botten i det triviala förhållandet att Lorenz måste studeras med klaverutdrag eller partitur i handen, något som ej behövs hos de andra då de inarbetat exemplen i texten. Dessa redaktionella skillnader har med målsättningen att göra: där Kurth och Schenker i princip vill generalisera *all* västerländsk musik och följaktligen måste nöja sig med kortare exempel önskar Lorenz att generalisera *Wagner* fr. o. m. Rhenguldet, vilket för med sig en total redovisning. Intresset för Lorenz blir m. a. o. avhängigt av intresset för Wagner och detta har ju som bekant fluktuerat, inte minst mot bakgrund av politiska förhållanden. Det alltsedan den nya Bayreuthstilens födelse 1951 ånyo stegrade intresset för Wagners musikdrama har småningom också kommit Lorenz' idéer till godo, i all synnerhet som man börjat upptäcka att de kan ha en större räckvidd än vad deras upphovsman möjligen var medveten om. Det torde alltså vara motiverat med en kortare presentation och diskussion av tankegångarna i *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*.

Utgångspunkt är *die dichterisch-musikalische Periode*, ett begrepp som Wagner utvecklade i *Oper und Drama* från 1850–1851 och som Lorenz tillämpar på ett förlopp vars enhet är tonartsmässigt betingad. I en uppsats, *Wagners Begriff der »dichterisch-musikalischen Periode» i Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*¹ tar Carl Dahlhaus upp Lorenz' tillämpning av ovannämnda wagnerska begrepp. Han påvisar att Wagner med »period» avser avsnitt på fyra eller åtta och ibland ända upp till 30 takter där de enhetsskapande elementen dels är av textlig art med antitetisk gestaltning och alliteration som huvudsakliga medel, dels av musikalisk art där en huvudtonart får bilda en fond mot vilken modulationerna avtecknar sig. Lorenz' »period» däremot omfattar i genomsnitt 100 takter, någon

* Uppsatsen ingick ursprungligen i Festskrift för Ingmar Bengtsson 2.3.1970 (maskinskr.).

¹ Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, band 1, 1965.

gång ända upp till över 800 takter vilket tyder på att Lorenz missuppfattat Wagners term. Det faktum att en periods omfattning skall bestämmas av en huvudtonart betyder inte att varje förlopp som bestäms av en huvudtonart är en period.

Så långt Dahlhaus. Man måste ge honom rätt i att Lorenz pressat Wagners periodbegrepp till den grad över rimlighetens gräns att det inte längre kan användas som medel att garantera analysens autenticitet. Detta betyder emellertid inte att Lorenz' periodbegrepp skulle sakna täckning i den klingande verkligheten, något som också påpekas i den diskussion som redovisas i anslutning till Dahlhaus' uppsats. I själva verket lånar sig musikdramat villigt till Lorenz' periodisering därför att denna som främsta kriterium har den innehållsliga och tonartsliga enheten. Det är ur denna synpunkt naturligt att de olika momenten i scenen mellan Rhendöttrarna och Alberich, mellan Siegmund och Sieglinde eller Siegfrieds svärdssmidning vart och ett bildar en period likaväl som dessa moment kan sammanfogas till större perioder. Även ett sådant såväl innehållsligt som musikaliskt brokigt parti som återköpet av Freia i Rhenguldet framstår fullt rimligt som en period tack vare det vid nyckelsituationer uppträdande Ess-dur. Lorenz' metod är m. a. o. helt adekvat i förhållande till materialet och då spelar det mindre roll att termen »period» inte överensstämmer med den innebörd som Wagner lade i ordet. I fortsättningen avses med »period» det som Lorenz förstår med detta begrepp.

Nästa steg blir att undersöka hur de enskilda perioderna är uppbyggda och som utgångspunkt tar Lorenz ledmotivens anordning. Med tanke på att åtminstone i Ringen knappast en motivlös takt förekommer är tillvägagångssättet helt försvarligt. Det betyder emellertid inte att Lorenz nöjer sig med en katalogisering, lika viktigt är proportionerna mellan de olika delarna och i vissa fall också tonartsförhållandena, varför i hans analyser även taktantal och harmonisk funktion anges.

Sålunda rustad går Lorenz till verket och vaskar fram fyra grundläggande formtyper som med varianter och utvidgningar helt skall beskriva musikdramats arkitektoniska struktur. De fyra huvudtyperna är: strofisk form (i Lorenz' schematiska uppställning m-m-m), bågform (m-n-m, mn-o-mn eller m-n-o-n-m), rondo- eller refrångform (m-n-m-o-m- $\frac{n}{o}$ -m) samt barform (m-m-n). De tre första typerna innebär egentligen ingenting nytt, inom den strofiska formen ryms t. ex. det klassiska tema med variationer, bågformens två första versioner motsvarar den tredelade liedformen, rondoformen tarvar inga närmare kommentarer och barformens variant, den s. k. reprisbaren (m-m-n-m), uppvisar släktskap med sonatformen. Den egentliga barformen och den sista varianten av bågformen är åtminstone skenbart nya i förhållande till vad som för femtio år sedan räknades som klassiska formtyper.

Om vi först ser på barformen används där som bekant termföljden *Stollen-Stollen-Abgesang* varvid den sistnämnda innebär en stegring i förhållande till *Stollen*-partet. Ett exempel på barform höjt över varje tvivel är naturligtvis Walthers prissång ur *Mästersångarna* då hans uppgift ju är att visa sin behärskning av denna formtyp. Wagner har dimensionerat den i 22+22+31 takter och de av Lorenz i övrigt konstaterade barformerna har i stort sett samma omfång. Avvikelse från normen uppträder dels i överledning mellan perioder, dels i tematiska bildningar där de ingående delarna av en bar i allmänhet understiger 10 takter vardera. Tittar man närmare på sådana småbarer, t. ex. första uppträdandet av det s. k. lyckandets motiv i

akt I av Siegfried (takt 2603-2612 »Sehr gemessen») och det avsnitt som ligger omedelbart före Brünhildes första replik vid uppvaknandet i samma operas akt III (takt 1067-1087) finner man påtagliga likheter med temapresentation under senbarock och wienklassisk tid, bl. a. manifesterat i tendensen att låta ett sekvenspar utmynna i ett tuttiparti. Bland otaliga exempel kan nämnas: J. S. Bachs konsert för två klaver i c-moll, sats 1, första 8 takter (2+2+4), Haydn, symfoni nr 86, sats 1 fr. o. m. allegro delen takt 1-32 (2+2+28), Mozart, Jupitersymfonin, sats 1, takt 1-23 (4+4+15). Med tanke på att de wienklassiska temabildningarna genomgående är längre än Wagners motiv kan ibland dimensionerna närma sig den av Lorenz konstaterade normalbaren. Som exempel på en dylik med ovannämnda tuttiexplosion i *Abgesang* samt *Stollen* II som en variation och ej sekvens av *Stollen* I kan anföras Mozart, symfoni nr 39, sats 1 fr. o. m. allegro delen, de första 45 takterna (14+14+17), Beethoven, Eroican, sats 1 fr. o. m. takt 3 (efter ackorden) t. o. m. takt 44 (12+22+10). Som framgår av det sista exemplet är de yttre proportionerna ej alltid avgörande. Trots sin korthet får *Abgesang* en volym och dynamik som innebär en stegring i förhållande till det föregående, något som även Lorenz belyser.

Den slutsats vi kan dra av de nyss gjorda jämförelserna är att barformens nyhet hos Wagner endast är skenbar. En smula tillspetsat kan sägas att det är den term Lorenz använder för att påvisa att Wagner principiellt arbetar på samma sätt som de stora formkonstnärerna under wienklassicismen. Därigenom vill han ge ett polemiskt grundskott mot dem som talat om musikdramats »formlöshet» och samtidigt understryka Wagners förankring i traditionen.

Vänder vi oss så till den tredje versionen av bågformen som symboliseras av schemat m-n-o-n-m, enligt Lorenz »fullkomlig båge», framgår det klart att vi här har att göra med en formtyp vars ena halva i detalj speglar den andra, en vars innebörd in extrem grad är avfärd och återkomst där återresan sker exakt samma väg och samma stationer passeras fastän i omvänd ordning. Det elementära i denna formtyp kan också sägas vara *motsvarigheten*, balansen mellan sinsemellan korresponderande delar, och i detta hänseende uppvisar den fullkomliga bågen släktskap med den kiastiska form som man tyckt sig kunna konstatera i den storformella dispositionen av exempelvis Bachs passioner. I så måtto har alltså den fullkomliga bågen en viss traditionell förankring men Lorenz – och kanske Wagner – driver den mycket längre och låter den genomsyra detaljuppbyggnaden. Ett förbluffande och förföriskt exempel är avsnittet ur scen I i Rhenguldet med rhendöttrarnas rop »heia jahei» och »Rheingold», allt inramat av rhenguldsmotivets fanfar (takt 536-561, *Geheimnis* 1, s. 91-92). På ömse sidor om de två centraltakterna finns vardera 12 takter och korresponderande smådelar har samma motiviska innehåll och taktantal. Invändas kan att det som i partituret ter sig formmässigt övertygande ej behöver verka så vid åhörandet och en distinktion mellan olika hörbarhetsnivåer kan vara på sin plats. Det avslutande »heia jahei» jämte fanfaren upplevs tveklöst som en återkomst och i avtagande grad gäller detta de närmast föregående delarna. De två centraltakterna avtecknar sig mot omgivningen genom sin mollutvikning och i orkesterns plöstliga *p*-nyans men det betyder ej att de upplevs som en mittpunkt, bara som något avvikande. Mittpunkten är ej detsamma som tyngdpunkt, det är tvärtom de yttersta delarna som har denna funktion. När därför Dahlhaus i ovan-

nämnda uppsats menar att bågformens primära innebörd är spegelvändningen och att begynnelse återkomst i slutet är sekundär kan man mot bakgrund av exemplet ur Rhenguldet omöjligen biträda hans uppfattning. Sant är att han tillämpar bågformen på Wagners periodbegrepp på ca 20 takter där den textliga antitesen som nämnts har stor betydelse och där i schemat ABBA andra halvan verkligen uppfattas som en omvändning av den första (Dahlhaus' exemplifiering hänför sig till Rhenguldet, scen II, takt 1080–1100). Men då Dahlhaus inte sett det enligt min mening riktiga i Lorenz' periodbegrepp har han än mindre haft anledning att befatta sig med hur den fullkomliga bågen fungerar musikaliskt. Hans grundläggande negativa inställning hindrar honom från att se brister i Lorenz' analyser, främst sådana som just har med bågformen att göra. Här skall en dylik brist tas upp till behandling.

Den nyss diskuterade fullkomliga bågen ur scen I i Rhenguldet är ett idealexempel p. g. a. sin överskådlighet, något som har att göra med såväl det begränsade omfånget (26 takter) som de dynamiska kontrasterna. Men då omfånget ökar, ökar också svårigheterna till överblick. I scenen med Mimes mordförsök på Siegfried i akt II av »Siegfried» finns ett parti av Lorenz betecknat som fullkomlig båge (takt 1467–1505, Geheimnis 1, s. 220). Omfånget på 39 takter och den relativt likformiga dynamiska strukturen gör att bågens slut ej upplevs som börjans återkomst, att korrespondensen mer finns på pappret. Däremot framhävs de tre centraltakterna därigenom att sedan två stationer på återresan passerats de helt mot schemat ånyo uppträder, denna gång utökade till sex takter. De förbereder genom kadensering inträdet av den näst sista stationen som därigenom upplevs som en återkomst, inte minst genom det karakteristiska motivet (Mimes s. k. reverensmotiv) och dess inte mindre karakteristiska harmonik och sforzato. Men detta igenkännande beror inte på att motivet i urvattnad version redan uppträtt inom bågen utan på att det 78 takter tidigare står som motto och refräng i begynnelsen av den period i vilken den här aktuella fullkomliga bågen ingår. Lorenz' analys är i detta och liknande fall tvivelaktig inte så mycket p. g. a. den av honom själv påvisade oregelmässigheten i schemat som p. g. a. den i psykologiskt hänseende bristande korrespondensen mellan delarna. Analysen av ovannämnda parti ur Rhenguldets scen I övertygar därför att inget av motiven dittills uppträtt och för att intrycket av återkomst helt baserar sig på det som sker inom det aktuella avsnittet. Så är som nämnts inte fallet i slutscenen mellan Siegfried och Mime varför Lorenz' konstruktion närmast är en motivisk katalog.

Den fullkomliga bågens akilleshäl ligger m. a. o. i idén om delarnas motsvarighet. Att Lorenz varit medveten därom framgår av hans tanke att vissa motiv kan uppträda som ställföreträdare för andra motiv. Han hänvisar uttryckligen till harmonilärans ställföreträdarakord utan att dock närmare gå in på skillnaden i förutsättningar. Som bekant är omständigheterna för ett harmoniskt ställföreträdarskap klart definierade, för en durklang ett ackord på lilla undertersen, dvs. parallelltonarten, för en mollklang ett ackord på stora undertersen, dvs. kontraparallellen. Ställföreträdarklangerna innehåller i bägge fall resp. huvudklangers grundton och ters, däri ligger alltså kriteriet, och deras innebörd är en formmässig uttänjning, ett musikens vidareförande gärna via en bedräglig kadens, något som ju bl. a. Wagner ger otaliga exempel på. – Det motiviska ställföreträdarskapet tjänar också till att


spänna ut formen men kriterierna för dess uppträdande är däremot oklara. Ett typiskt fall är övergången mellan två perioder i första scenen i akt II i Siegfried (takt 302–347, Geheimnis 1, s. 134). Lorenz antar här en motsvarighet mellan svärdsmotiv i början och det (förminskade) fördragsmotivet i slutet. Innehållsligt går detta möjligen att försvara om man betänker att fördragsmotivet samtidigt är spjutets motiv. Spjutet står för den gamla världsordningen, dvs. Wotan, svärdet däremot för den nya, dvs. Siegfried, alltså vad Lorenz kallar »motsatssymmetri». Musikaliskt däremot saknas beröringspunkter, svärdets uppåtriktade treklangsgestalt i punkterad rytm kan för örat omöjligen motsvaras av spjutets stegvis fallande rörelse där dessutom de ursprungliga punkteringarna bortfallit. – En annan gång kan Lorenz anta ett ställföreträdarskap p. g. a. tydliga musikaliska överensstämmelser men samtidigt förbise det faktum att motiven har helt olika innebörd. Detta vacklande mellan olika kriterier öppnar dörren för godtyckliga konstruktioner, något som Lorenz är medveten om även om han förringar farorna (Geheimnis 1, s. 123–124). Men när han arbetar med överensstämmelser inom paradoxalt nog mycket stora dimensioner och där håller sig till ett kriterium kan han nå slående resultat. För att påvisa att de två första akterna i Mästersångarna är ett jättelikt *Stollen*-par parallellför han de olika momenten i handlingen och konstaterar en motsvarighet i detalj där den ena akten antingen parodierar eller motsäger den andra och vice versa (Geheimnis 3, s. 11–13).

Med det sista exemplet har vi tagit steget från enkla till sammansatta formtyper, dvs. sådana som har en utsträckning på flera hundra takter och där de ingående formdelarna antingen är gestaltade på samma sätt som den överordnade formen, i Lorentz' terminologi en potentierad form, eller också uppvisar andra gestalter än den överordnade formen, varvid Lorenz använder uttrycket ihopfogade och uppräddade former. Av speciellt intresse är den potentierade formen där ett enda gestaltningssätt skall genomsyra såväl det minsta som största förlopp och alltså vara enhetsskapande. Ett på pappret praktfullt exempel ger Lorenz i akt II av Valkyrian, i scenen mellan Brünhilde och Siegmund som på några undantag när är en bar i fyrdubbel potentiering (Geheimnis 1, s. 184). Scenen är verkligen mycket enhetlig och sluten men detta bottnar mer i den dramatiska situationens, det använda materialets och tonalitetsens enhet än i potentieringens. En jämförelse med scenen mellan Wotan och Erda i akt III av Siegfried är lärorik. Även denna scen upplevs som enhetlig av samma skäl som den föregående men storformen är här en ihopfogad båge (Geheimnis 1, s. 268). Nu har Lorenz aldrig påstått att en enkel bar eller en potentierad form skulle vara mer enhetsskapande än en enkel båge eller en ihopfogad form men om skillnaden dem emellan inte spelar någon roll för upplevelsen av enhetlighet, vad tjänar i så fall denna termflora till? Eller annorlunda uttryckt: finns det något i Lorenz' formtänkande som pekar utöver de traditionella formschemata, något som innebär en generalisering av formbegreppet och som därigenom möjliggör en djupare förståelse inte bara av Wagners musikdrama utan också av en mer vidsträckt repertoar? Svaret är ja och skälen därtill två. Det ena ligger i Lorenz' *identifiering av form och rytm*, det andra i hans *metod*.

Lorenz begynner den egentliga framställningen med orden: »Die Frage nach der musikalischen Form gehört in das Gebiet der Rhythmik» (Geheimnis 1, s. 13). I

andra formuleringar dyker samma tanke upp, nämligen att form=rytm vilket gäller både i smått och i stort, både på mikroformens och makroformens område, varvid icke bara renodlat rytmiska faktorer utan även andra element, framför allt då harmonik och melodik tas i beaktande. »Diese Elemente verursachen teils zusammen teils einzeln Hebungen und Senkungen des musikalischen Ablaufs, welche wir Form nennen» (Geheimnis 1, s. 293). Om form=rytm är alltså rytm liktydig med växling mellan betonat och obetonat. I en modifierad form ligger dessa här i koncentrat presenterade tankar till grund för ett amerikanskt arbete från 1960, The rhythmic structure of music av Grosvenor Cooper och Leonard B. Meyer (sidhänvisningar avser paperbackutgåvan från 1963). Författarna erkänner uttryckligen sin tacksamhetsskuld till Lorenz (och för den delen också Schenker, a. a., s. 146), trots att de inte i allt accepterar hans utgångspunkt. De menar att även om form inte alltid är liktydig med rytm kan den dock ofta vara det och som utgångspunkt för sina analyser tar de just Lorenz' tanke om det elementära i växlingen mellan betonat och obetonat, hos dem formulerad med hjälp av prosodins tecken och kombinationer därav (a. a., s. 6–7). De använder sig vidare av Lorenz' metod i och med att de undersöker rytmiska förhållanden på olika arkitektoniska nivåer (a. a., s. 2–3). Detta är ju ingenting annat än Lorenz' sammansatta former vare sig de är potentierade eller ihopfogade, och vad Lorenz där har gjort är att etablera en formernas hierarki och systematiskt arbeta sig upp från det lägsta till det högsta, allt omfattande skiktet där musikdramats akter eller personernas levnadshistoria (Siegmond- och Siegfriedhandlingen) bildar en storform eller storrytm. Denna analys av olika skikt uppträder f. ö. också hos Rudolph Réti i dennes omdiskuterade arbete The thematic process in music från 1951 där han i Schenkers anda gör gällande att »There are two form-building forces in music», dvs. »inner force» och »outward shape» (a. a., s. 109, kursivering original). Av det sagda framgår att Lorenz' tankar har betydelse även utanför den repertoar de tagit sin utgångspunkt i och att deras generaliserande och därmed teoretiska värde därför är betydande.

Med utgångspunkt från ovannämnda amerikanska arbete kan man alltså tolka Lorenz' formtyper som olika kombinationer av betonat och obetonat. Barformen skulle då gestalta anapestrytmen $\cup\cup-$, dess omvändning, av Lorenz kallad motbar (*Gegenbar*) och innehållande *Aufgesang-Nachstollen-Nachstollen*, daktylen $- \cup\cup$, refrängformen kombinationer av troké och jamb inskjutna i varandra $\sim\sim$, bågformen kombinationer av alla fyra rytmtyperna: $- \cup$ (troké och jamb inskjutna i varandra), $- \cup\cup$ (troké + jamb), $- \cup\cup\cup$ (daktyl + anapest), de båda sistnämnda kombinationerna motsvarar den fullkomliga bågen. Utanför detta schema faller kombinationerna $--$ och $\cup\cup$ där växlingen mellan betonat och obetonat bortfallit varför man på sin höjd kan beskriva dem som ofullständiga rytmer (The rhythmic structure, s. 6, 85 ff.). De motsvaras hos Lorenz av strofformen där schemat $m-m-m$ just antyder delarnas inbördes identitet. Lorenz går inte så långt som att tala om en ofullständig form men karakteristiskt nog redovisar han inga potentierade strofer och påpekar det ringa antalet ihopfogade strofer (Geheimnis 1, s. 190). Strofen lämpar sig alltså mindre för gestaltning över längre avsnitt och kommer främst till synes i ostinato-liknande partier ibland av överledningstyp. Ett typiskt exempel är första delen av smidsscenen i akt I av Siegfried (takt 2274–2420) där hornmotivet gjorts om till

det s. k. arbetsmotivet vars rytm  totalt dominerar förloppet och därmed förlämnar det en våldsamt framåt drivande kraft utan varje insnitt. Partiet tycks gjutet i ett stycke och strofernas inbördes likhet är det yttre tecknet därpå. Ett annat inte mindre typiskt exempel är förspelet till Rhenguldet där Ess-dur blir allt rikare men samtidigt hela tiden stabilt. Musiken är här på väg varför Jacques Handschins i polemik mot Lorenz nedskrivna formulering här kan ha fog för sig: »Wagners Musik ist . . . mehr Fluss und Drang als Form» (Musikgeschichte im Überblick, 1948, s. 367). Förspelets strofiska uppbyggnad (Geheimnis 1, s. 126) behöver ej betecknas som en ofullständig form utan som en form i vardande, kongenial till musikens symboliska innebörd, dvs. världens skapelse.

Formtypernas samverkan med den dramatiska situationen kan vi också studera i två andra exempel, nämligen de tidigare diskuterade scenerna mellan Siegmund och Brünhilde resp. Wotan och Erda. Den förstnämnda scenen är ju gestaltad som en fyrdubbelt potentierad bar vilket betyder att varje skikt uppvisar rytmen $\cup\cup-$. Detta är en beteckning för crescendo och hela denna scen upplevs som en först långsam, sedan allt snabbare stegring där alla element, slutligen även tempot, bidrar. Den dramatiska situationens innebörd är *förändring* och den som förändras är Brünhilde. Hon är en annan i slutet än i början, hennes världsbild har rasat samman vid konfrontationen med Wölsungaparets kärlek och Siegmunds avvisande av Walhalls glans och ära. Hon har kommit upp på ett högre plan i sin personlighetsutveckling (*Abgesang!*).

Scenen mellan Wotan och Erda är i sitt översta skikt en båge, enligt Lorenz rentav en fullkomlig båge, med prosodins tecken $- \cup-$. Tyngdpunkterna ligger i början och slutet medan mittpartiet uppfattas som en vågdal. Wotan väcker Erda för att få veta framtiden men upptäcker att hans kunskap är större än hennes. Scenens dramatiska innebörd är alltså *oföränderligheten*, Wotan är lika klok i slutet som i början, hela meningsutbytet har varit förgäves varför musiken återvänder till utgångsläget och allt förblir vid det gamla.

I de hittills redovisade exemplen och efterföljande diskussion har vi utgått från att varje avsnitt, vare sig det gäller tematiska bildningar, perioder eller sammanslutningar därav, kan sammanfattas under en och samma formtyp, att även den ibland påfallande brokigheten ändå har en minsta gemensamma nämnare. Med tanke på de svagheter i Lorenz' konstruktion av »den fullkomliga bågen» som tidigare påtalats kan det ligga nära till hands att anta att han även i andra sammanhang försökt »snygga till» terrängen i förhållande till kartan. Att så likväl inte är fallet framgår av följande två exempel ur akt I av Siegfried resp. Mästersångarna. I scenen mellan Mime och Vandraren-Wotan tränger sig den senare på och stör Mime i hans grubberier varvid denne gör grovt ohövliga men fåfänga försök att avvisa Vandraren. Hela detta parti (takt 1289–1370, Geheimnis 1, s. 84–86) kallar Lorenz för 1:a tema i ett potentierat rondo's yttre huvudsats och detta tema är enligt honom strofiskt uppbyggt. Men han sårar musiken till Vandrarens och Mimes repliker och låter dessa personer var för sig formulera sig i 2×2 strofer. Vi har här att göra med två skilda musikaliska förlopp som ömsesidigt avbryter varandra. Eller rättare sagt: Mimes musik försöker hela tiden avbryta Vandrarens, bl. a. genom att parodiera den, då han ju vill bli kvitt inkräktaren.

Denna störningsteknik uppträder i kolossalformat i samband med Walthers inträdesprov i mästarsångarskrået, den s. k. vårsången (takt 1699–2081, *Geheimnis* 3, s. 73–79). Walthers parti är som sig bör i barform där varje *Stollen* dock har två teman. Beckmesser avbryter efter första temat i *Stollen II* och hans följande stora meningsutbyte med Hans Sachs gestaltas i två strofpar med helt annat motiviskt material varpå Walther ånyo får ordet och under växande uppståndelse fullbordar sin bar. Att den dramatiska situationen är analog med nyssnämnda scen ur Siegfried, nämligen avvisande av oönskade individer, är uppenbart nog och i och för sig av stort intresse. Men av större principiell räckvidd är att Lorenz inom ett och samma arkitektoniska skikt släpper tanken på en enhetlig formgivning och i stället inför störningen, avbrottet, kollisionen, som analytiskt redskap, något som vid tidpunkten för färdigställandet av »*Geheimnis*» torde ha varit en nyhet. Inte så att man då inte kände till kontrastens betydelse för formgivningen, den var naturligtvis en självklarhet i alla formläror sedan mitten av 1800-talet, men det karakteristiska var att kontrasten betraktades som en integrerad del av ett enhetligt formförlopp. Lorenz låter kontrasten förbli kontrast utan försök till överslätning och han kommer där mycket nära tankegångar som långt senare utvecklats av Edward T. Cone i en uppsats med titeln *Stravinsky: the progress of a method* (i *Perspectives of new music*, Fall 1962, sv. översättning i Ove Nordwalls antologi *Från Mahler till Ligeti*, 1965). Cone vill göra gällande att Stravinsky arbetar med medvetna avbrott i den musikaliska kontinuiteten och att dessa brottställen markerar gränsen mellan olika, sinsemellan disparata förlopp som under styckets gång avlöser och ibland skjuts in i varandra. För Cone är den slutliga syntesen av dessa olika förlopp väsentlig, Lorenz däremot berör inte denna aspekt, förmodligen därför att han anser den dramatiska situationen tillräckligt legitimera den speciella gestaltningen. Hans tanke om en heterogen formgivning är djärv nog och denna tillsammans med identifikationen av form och rytm och uppställandet av olika arkitektoniska nivåer gör att studiet av »*Geheimnis*» upplevs som fruktbart inte bara för Wagners musikdrama utan även för utvecklandet av generellare musikanalytiska metoder.

Efterskrift

Ovanstående uppsats skrevs sommaren 1969. Sedan dess har ytterligare ett bidrag av Carl Dahlhaus publicerats med titeln *Formprinzipien in Wagners ‚Ring des Nibelungen‘* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, band 15, 1969). Dahlhaus vidareför och fördjupar där sin tidigare kritik av Lorenz' metoder och resultat och den utmynnar i ett alltigenom negativt bokslut. Den grundläggande invändningen är att Lorenz använder metaforer från arkitekturen, som han påtvingar musiken. Samtidigt försöker Dahlhaus att ge analytiska alternativ, bl. a. genom att införa dialogprincipen som redskap. För Wagnerstudiet är dylika hittills oprövade ansatser av stort värde och de kommer säkerligen att öppna dörrarna för insikter i musikdramat som Lorenz' metod ej kunnat ge.

På samma gång som man måste ge Dahlhaus rätt i hans kritik av Lorenz' tillvägagångssätt, är det dock svårförståeligt att han inte har sinne för de vidare aspekterna

av »*Geheimnis*». Troligen är Dahlhaus i Schönbergs, Schenkers och Rétis efterföljd alltför fixerad vid tonhöjden som kriterium och då går något väsentligt analytiskt förlorat. Paradoxalt nog kan det komma att visa sig, att Lorenz' insatser för kartläggandet av musikdramats musikaliska struktur har ett negativt värde – som exempel på hur man inte ska gå till väga – samtidigt som hans metod på ett generellare plan är ett väbehövligt korrektiv mot ett ensidigt framhävande av den diastematiska aspekten som formskapande faktor.

Zusammenfassung

Ausgangspunkt ist Carl Dahlhaus' in 1965 erschienene kritische Erörterung von Lorenz' Definition des wagnerschen Begriffs der dichterischen-musikalischen Periode, wobei Dahlhaus zeigt daß Lorenz in den Begriff etwas anderes einlegt als Wagner. Trotzdem wird hier Lorenz' Definition akzeptiert, da ihr erstes und dem Musikdrama angemessenes Kriterium die inhaltliche und tonartige Einheit ist. Nach der Feststellung, daß die von Lorenz nachgewiesenen Formtypen sich mit den klassischen Gestaltungsverfahren decken, wird die einzige Abweichung davon, die Bogenform, behandelt. Dahlhaus' Ansicht, die primäre Bedeutung der Bogenform sei die Spiegelung, wird nicht beigetretet und statt dessen die Rückkehr des schon Vorhandenen als hauptsächliches Kriterium hervorgehoben. Davon ausgehend werden die bei Lorenz schwankenden Kriterien, zumal die Idee von stellvertretenden Motiven kritisiert, wobei das Risiko des Gutdünkens naheliegt und die Überzeugungskraft der Analyse abgeschwächt wird.

Danach wird die Frage gestellt, ob Lorenz' Ideen über sich selber hinausweisen, ob sie generell genug sind, um größeren theoretischen Wert zu besitzen. Die Antwort ist Ja und die Gründe sind teils die Identifizierung von Form und Rhythmus, teils die Methode. In einer amerikanischen Arbeit von 1963, *The Rhythmic Structure of Music*, nehmen die Verfasser Cooper und Meyer ihren Ausgangspunkt in dieser Identifikation und im Grundsätzlichen der Hebung und Senkung, durch die prosodischen Zeichen verdeutlicht. Sie übernehmen auch Lorenz' Methode dadurch daß die rhythmischen Verhältnisse auf verschiedenen architektonischen Stufen untersucht werden, was bei Lorenz der Potenzierung nahekommt. So verstanden, erhalten die lorenzschen Formtypen dynamischen Charakter und erhellen die Entwicklung der verschiedenen Phasen des Musikdramas.

Darüber hinaus versucht Lorenz die Skizzierung einer heterogenen Formgebung, d. h. wo zwei verschiedene Formverläufe sich gegenseitig unterbrechen, und zitiert als Beispiele die Szenen *Wanderer-Mime* und *Walthers Probelied*. Damit kommt er in der Nähe von Ideen, die viel später von E. T. Cone in einem Aufsatz über Strawinsky entwickelt wurden. Cone glaubt feststellen zu können, daß Strawinsky mit intendierten Unterbrechungen der musikalischen Kontinuität arbeitet, die die Grenze zwischen heterogenen Formverläufen markieren.

Dem Aufsatz, der im Sommer 1969 geschrieben wurde, wird ein Nachwort beigefügt, wo Dahlhaus' Beitrag vom selben Jahr berücksichtigt wird. Seine analytischen Alternative werden begrüßt, gleichzeitig aber sein mangelndes Verständnis für andere formtragende Aspekte als die diastematischen kritisiert.