

STM 1922

Lohengrins formbyggnad

Av Ilmari Krohn

© 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.

LOHENGRINS FORMBYGGNAD.

Av Prof. ILMARI KROHN (Helsingfors).

Musikforskarna äro ense om, att Richard Wagner uti sina tidigare mästerverk — Holländaren, Tannhäuser och Lohengrin — stegvis brutit med den dittills gängse operaformen, ävensom att han i sina senare alster — Nibelungenring, Tristan, Meistersinger, Parsifal — ytterligare gått ett avgörande steg vidare från den tidigare vunna ståndpunkten. Men varuti hans båda omvälvningar *tekniskt* sett egentligen bestå och varutinnan de skilja sig från varandra, det här — oaktat den enormt ökade Wagner-litteraturen — blott delvis blivit behandlat. I allmänna drag hava GUIDO ADLER¹ och KARL GRUNSKY² framhållit, huru till och med i Wagners senaste verk de fasta formerna utgöra en väsentlig bestandsdel av den konstnärliga arkitekturen. Likaså har MARTIN EHRENHAUS³ påvisat, hurusom hos Wagners föregångare hans reform redan förberetts genom "numrens" sammanfogning till "scener" av vidare dimensioner. Några citat må tillåtas för att närmare belysa sakförhållandet.

WEBER (enligt Ehrenhaus, s. 21): "Operan bör gestaltas som ett avrundat ("ein in sich abgeschlossenes") konstverk, varést alla delar, jämte de besläktade konsternas bidrag, sammanmältas för att försvinna uti det hela."

EHRENHAUS (om Marschners "Hans Heiling"), s. 78: "Den musikdramatiska stilen är i detta verk alltigenom utstakad" ("angebäht").

SCHIEDERMAIR⁴ (om Simon Mayrs operor efter 1807), I. s. 255:

¹ Richard Wagner, 1904.

² Wagner als Sinfoniker, Wagner-Jahrbuch I, 1906.

³ Die Operndichtung der deutschen Romantik, 1911.

⁴ Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jarh., 1907.

”De ackompanjerade recitativet vinna större betydelse och sammanfogas med arior och arioso-artade delar till vidsträcktare sångmonologer“. — II. s. 113: ”Secco-recitativet inskränkas, och större scenkomplexer träda i förgrunden. — s. 177: I operan ”Medea“ uteslutas secco-recitativet, och de ackompanjerade vinna i omfång och dramatisk slagfärdighet.“

GRUNSKY, s. 230—1: ”Symmetriens lagar kunna omöjligt kringgå. Detta förstod Wagner väl. Han jämför ju själv (Gesammelte Schriften X, s. 185) sina akters sammanhang med den symfoniska musikens. Varje akt efterlämnar sitt säregna bestämda intryck. Detta kan endast bero på den enhetliga, planmässiga formen och på hållningen och uttrycket i det hela“. — s. 239: ”Varje akt i Wagners dramer liknar ej blott en symfonisk sats, utan en *hel symfoni*, däruti flera satser äro sammanlänkade till en oavbruten enhet.“

Densamme¹, s. 270: ”Hos musikerna har bildat sig ett icke sakenligt begrepp om det dramatiska, bestående i upphävet av symmetrien, en dramatisk fortgång, som skulle förbjuda de fasta formerna. Men den dramatiska fortgången är *overksam utan symmetrien*. Visserligen äro de musikaliska formerna i deras traditionella knappa omfång obrukbara (för dramat), men de träda åter fram i utvidgade linjer.“

ADLER, s. 63: ”Ett av de upphöjdaste ställena i ’Tristan’, där dramatiken når sin högsta potens, beror på strofbyggnad“ (Tristans fråga, Isolde’s svar). — s. 66: ”Arians fria gestaltning befinner sig under förra hälften av 19 årh. uti stadigt framåtskridande. (Spontini, Meyerbeer, romantikerna). ’Scenen’ utvidgas till allt större former. En noggrann jämförande analys mellan Weber och Marschner å ena sidan samt Wagners ’Holländaren’, ’Tannhäuser’ och ’Lohengrin’ å den andra, skulle i detalj kunna bevisa det sagda.“ — s. 97 (om ’Lohengrin’): ”Slutna former, fast icke betecknade som sådana.“ — s. 114: ”Scenernas gruppering till 2 eller 3 huvudavsnitt föranledes icke endast av den dramatiska fortgången, utan även av fordringarna på delarnas proportionella behandling.“ — s. 173: ”Jämför man Wagners teoretiska påstående med hans verk, finner man nog icke direkta motsägelser, men likväl ett mycket rikare förfaringssätt, som höjer sig utöver

¹ Das Vorspiel und der I Akt von Tristan und Isolde, Wagner-Jahrbuch II, 1907.

hans axiomer.“ — s. 218: ”Wagner är icke en fiende till formellt arkitektoniskt utförande; det skönjes ej allenast i scenernas inbördes förhållande, utan även i den inre gestaltningen av varje scen för sig.“ — s. 297 (om ’Meistersinger’): ”En nära motsvarighet (’innige Korrelation’) i de tonala förhållandena.“ — s. 344: ”Att formbyggnaden i de wagnerska konstverken varken är osymmetrisk eller oproportionerlig, har jag huvudsakligen avsett att bevisa.“

Så långt citaterna.

De resultat, vilka undertecknad för några år sedan genom en utförlig rytmisk och harmonisk analys av ”Lohengrin“ till sin stora överraskning kommit till, fingo sin bekräftelse och bragtes i ljuset av sitt historiska sammanhang genom studiet av de verk, varur ovan anförda citat äro tagna. ”Lohengrin“ är nämligen verkligen en räcka av *tre symfonier* (en i varje akt) bestående var och en av *tre eller fyra delar*, som förbindas genom övergångar, men eljest förhålla sig till varandra på likartat sätt som i en helgjuten symfoni. Den enda skillnaden består uti att den egentliga s. k. ”sonatformen“ icke alls förekommer, utan ersättes av vidsträckt, med dramatisk konsekvens utvecklade rondoformer. Genom de anförda verken föranledes undertecknad till att granska huvudlinjerna uti den arkitektoniska sammanfogningen såväl av Wagners tidigare och senare verk, som ock av hans föregångares operor. En detaljerad analys av desamma skulle kräva ganska träget och långvarigt arbete. Men redan en allmänt hållen behandling giver så pass säkra riktlinjer för forskningen, att ett sammandrag därav kan förtjäna allmänare intresse.

Det har i allmänhet ansetts, att Wagners musikdramatiska reform inneburit en befrielse från den gamla operans formala behandlingssätt. Detta är nog riktigt i och för sig, nämligen sålunda uppfattat, att de gängse operaformerna icke voro ägnade att uttrycka det, som Wagner förstod med en musikdramatisk idé. Men man går fullkomligt vilse, om man härav drager den slutsatsen, att hans reform skulle innebära en motsättning mot musikalisk formbildning överhuvudtaget. Tvärtom är det fråga blott om *andra former*, än de hittills brukliga, och låt oss skynda att tillägga: *mera utvecklade, mångsidigare och rikare former*, samt just sådana, till vilka

den föregående utvecklingen höll på att stegvis sträcka sig. Detta är bevisligt, såvitt det gäller "Lohengrin" och dess närmaste föregångare. Vad beträffar Wagners senare utveckling efter "Lohengrin", är det ett kapitel för sig, vars behandling må uppskjutas till annat tillfälle.

De musikaliska formerna, vare sig mindre eller större, ernå sin konstnärliga verkan genom *trenne* faktörers parallella disposition: det melodiskt-motiviska materialet samt de *rytmiska* och *harmoniska* konturerna. Så långt dessa element behandlas på ett enhetligt och konsekvent sätt, så att deras olika skiftningar icke te sig som en räcka av tillfälligt hopradade episoder utan skönjas såsom delar av högre enheter, vilka stå i bestämda förhållanden och släktskapsgrader och — nyanser med varandra, — så långt sträcker sig den konstnärligt verkande formbildningen.

Nu bestod den gamla operans svaghet just i *frånvaron av större former*. Dess sammansättning bestod av en hop små former: arior, recitativ m. m., som godtyckligt följde efter varandra, enligt textens fordringar, men utan musikalisk hödvändighet. Därföre kunde de även efter behov inknäppas eller också tillökas utan men för det hela. Detsamma kan ju även ske t. ex. med en sångares eller pianists konsertprogram, men aldrig med ett enhetligt symfoniskt verk, varuti de omväxlande partierna av dramatisk, lyrisk eller episk karaktär på ett konsekvent sätt härleda sig ur varandra, intagande vart och ett en organisk och outhärlig plats i det hela. Ett annat kännetecken för den gamla operans formlöshet består uti *tonartsförhållandenas* godtycklighet, varemot de inom ett välformat enhetligt verk påvisa alldeles bestämt skönjbara och uttrycksdigra relationer.

Man har påstått, att Wagner funnit utgången för sin utveckling hos Gluck och Meyerbeer. Men en blick på tonartsförhållandena i dessas verk visar, att åtminstone för den enhetliga musik-dramatiska formen hos dem föga stod att inhämta. Så t. ex. uti "Orfeus":

I Uvertyren: C dur,

I akten: c moll, F dur, D dur,

II akten: Ess dur, f moll, F dur,

III akten: D dur, c moll, h dur, D dur,
eller, med hänsyn även till de viktigaste skiftningarna inom de tonala grupperna:

I: **c-Ess-c, F-f-c-F, D-G-D,**

II: **Ess-c-Ess, (ess-f), f-c-f, (d), F-C-a-F-B-C-F,**

III: (f)-**D, (G), c-C, D-A-D-A-D.**

Tydligen framträder strävan till att förena "numren" till grupper, som behärskas av en grundtonart. Även de tonala gruppernas antal, tre i var akt, häntyder på en enhetligare konception. Men sinsemellan äro dessa grundtonaliteter utan sammanhang, och även anordningen inom grupperna är ofta ganska opropotionerlig. Ännu lösare byggd i detta hänseende är "Alceste":

Uvertyren: d

I akten: (d-D) **Ess-g-Ess-es-D-c-Ess, (G), c-c, Ess-h-G-D-ciss-Ess, (B),**

II akten: **G-g-G_a-A-B-G-g-G, A-D-d-a, f-F-f-F,**

III akten: (f), **c-Ess-c, (A-a-f), F-c-F-D-Ess-C-F, (C-G), D-A-D-A-D.**

Likaså "Ifigenia i Aulis", i ännu större grad:

I akten: (uv. C), **G-e-G-Ess-c-Ess-g, C-g-c-C-d-B-C, G-a-D-F-g, (C),**

II akten: **C-F-G-C-F-c-h-C, (G-F-a-A),**

III akten: (g) **G-B-D-G, G-e-g-Ess-G, (B, F).**

I "Armida" är det fåfängt att leta efter någon som helst ordning mellan tonarterna. "Ifigenia i Tauris" är i sin början nästan enformig i tonaliteten, för att i fortsättningen lämna rum för desto större villervalla. Den I akten behärskas till största delen av D dur och h moll; blott i nummer 2—4 (kör, aria, kör) förekomma e-a-A-a, ävensom mot slutet av Nr 1: A och e, samt i sista numrets begynnelse: d moll. Egendomligt nog avslutas alla de övriga tre akterna med C dur (den andra med tillägg av c moll).

Om vi nu vända oss till Mozart, möter oss en alldeles annan anblick. Strävan till enhetlig tonalitetbehandling är påfallande. Det är ju egentligen naturligt för honom, som jämte sin dramatiska konst var en högt utbildad symfoniker

och dessutom ägde sinne för harmoni och proportion som få. Så finna vi i hans "Figaro" följande tonala anordning:

Uvertyren: **D**

I akten: **G-B**, (F-D-A-Ess), **B-G**, (C, senare tillagd aria),

II akten: **Ess-B-G-C**, (G), **Ess-B-G-C**, (F-B), **Ess**,

III akten: (a), **C-D-F-C-B-G-C**, **C-a C**,

IV akten: (f), **G-B-Ess**, (F), **D-G-Ess-B-G-D**.

Anmärkningsvärd är motsvarigheten av tonartsföljder, såsom i I akten **G-B** och **B-G**, i II akten **Ess-B-G-C**, upprepade efter mellanliggande **G**, i IV akten **G-B-Ess** och **Ess-B-G** (jfr II akt). Synnerligen karaktäristisk är i II aktens final den ständiga utvecklingen åt subdominanthållet: **G-C-F-B-Ess**, som beledsagar inträdet av allt nyare förvecklingar och överraskningar. Subdominanten i dur är ju också det enklaste medlet till att uttrycka det överraskande, liksom dominanten uttrycker det självfallet fortskridande; (i moll förhåller det sig nog annorlunda).

"Don Juans" tonala disposition är ännu enhetligare:

Uv. och I akten: (d), **D-F-f-c-d-Ess-B-Ess-D-B-D**,

II akten: (G), **F-A-D-B-F**, **C-F-B-Ess-C-G-C**,

III akten: **G-A-D-F-C-Ess-G**, (B),

IV akten: (E-F), **D-F-B-F-d** (-G-D, vanligen utelämnat).

Det märkligaste är här att till och med *akterna* sträva till tonal enhet *sinsemellan*, i det **D** dur utgör grundtonarten för såväl den I som den IV akten. Samma drag återfinnes även i "Trollflöjten", där II aktens final motsvarar I aktens förra hälft (**Ess** dur):

Uv. och I akten: **Ess-c-G-C-G-Ess-B-G-Ess**,

final: **C-G-C-F-C**,

II akten: **F-C-G-g-C-d-E-A-g-D-B-F**,

final: **Ess-c-Ess-c-F-C-G-C-G-c-Ess**.

Mozarts spira övertogs av Weber. "Trollflöjten" och "Friskytten" utgöra ju utgångspunkten för den tyska romantiska operan och stå ännu i våra dagar fullt livskraftiga på repertoarerna. Även i tonarternas anläggning skönjes Mozarts inflytande åtminstone vad huvuddragen beträffar:

Uvertyren: **C**

I akten: **D-G-a-e-a-A-F-D-Ess-G-c-h-d-D**,

II akten: (A), **C-E-C-E**, **Ess-Ass-Ess**, **fiss-c-Ess-c-a-B-d-c-fiss**,

III akten: **D-Ass-g-G-Ess-C-a-d-D**, **c-C-a-g-Ess-h-H-C**.

Här motsvaras uvertyren av III aktens final (**C** dur) och I akten av III aktens förra hälft (**D** dur). Kort före slutet framträder även ett drag, som sedan hos Wagner vunnit en avgörande betydelse, nämligen tonartens *vikarierande genom halvtönstransposition* (h och H i stället för c och C). Detta konstmedel är i hög grad ägnat att stegra det dramatiska uttrycket, då det användes sparsamt och med urskillning.

Något lösare är den tonala sammansättningen av "Euryanthe":

Uv. och I akten: **Ess-G-B-G-c-Ess-ess-Ess-ess-Ess**, (C), **e-a-A-E**,
final: **D-B-D**,

II akten: **c-G-c-H-Ass-C**,

final: **F-Dess-B-Ass-Gess-Dess-A-C-f**,

III akten: (d-A-a-H), **Ess-g-G-Ess**, **c-C-A-a-C-B-D-h-e-C**, (D),

final: **Ess-E-ciss-E-c-Ess-C-Ess**.

Dock motsvaras även här begynnelsen av sista finalen (**Ess** dur).

Hos Spöhr och Marschner bliva de tonala konturerna återigen betydligt oklarare. Däremot ter sig Hoffmanns "Undine" som besläktad med Mozarts och Webers anläggningssätt:

Uvertyren: **C**

I akten: **c-g-c-C**, **A-a-G-A**, (B),

final: **D-B-D**,

II akten: (Ass), **f-F-f-F**, (B), **C-A-C-c-G-c-C**, **Ess-c-Ass-f-Ess**, (B),

final: **F-B-G-Ess-g-f-Ass-f**,

III akten: **C-c**, **E-e-E-G-D-A**,

jämte final: **C-Ass-c-C**.

Det är bekant, huru högt Wagner skattade både Mozart och Weber. Hoffmanns "Undine", som efter sin första representation (1816) i Berlin gavs 22 gånger i rad, tills teaterbranden 1817 avbröt dess framgång, i det partituret antogs förstört (numera återfunnet, klaverutdraget tryckt 1906, Peters, PFITZNER), värderades varmt av Weber, som särskilt beundrade dess enhetlighet ("aus einem Guss"), men förblev säkert obe-

kant för Wagner. Taga vi hans tidigare mästerverk i skärskådande, finna vi strävandet till enhetlig tonartlig behandling stegvis utvecklat i "Holländaren" och "Tannhäuser", tills den når sin konstnärliga fulländning i "Lohengrin".

DEN FLYGANDE HOLLÄNDAREN:

Uvertyren: d - - - - D,
I akten: B, (h), c, g-G-Ess-G, B,
II akten: (B), A-g-B-A, B-b-B, D, E-e-E-h-H-E,
III akten: (E), C-h, f-F-f, d-D.

Uvertyren i fri sonatartad form begynner i d moll och slutar i D dur; likaså sista partiet uti III aktens final. I aktens grundtonart är B dur, som i slutet av N:r 1 höjer sig halvtstegsvis till h moll och likaså i N:r 2 till c moll (Holländarens aria). N:r 3 fortskrider modulerande till parallelltonarten g moll, därifrån till G, Ess och återigen till G, samt återvänder slutligen till (duett) B dur (kör).

II akten är mindre enhetlig. Märkliga äro orkesterintroduktionerna som leda över från I och II akternas ändtonarter (B, E) till följande akts begynnelse-tonart (A, C). N:r 4 behärskas visserligen helt och hållet av A dur (ett halvtsteg nedanom B samt dominanttonart till d och D), som återvänder (i kören) även efter Sentas ballad, uti g och B (= I aktens parallell- och grundtonart). N:r 5 (duett) behärskas likaså av B dur (= I akt), med utvikning till b moll. Men N:r 6, finalen, delar i sig tvänne obesläktade grupper, D dur (Dalands aria, tonart = uvert.) och E dur (duett och terzett), med utvikning till e moll samt till h moll och H dur. Det gemensamma bandet emellan de olika grundtonarterna utgöres av den första gruppens A dur, vilket av B vikarieras ett halvtsteg högre och uti D och E finner sin subdominant och dominant. Men bandet kännes någorlunda lösligt.

III akten är tonalt sett ännu mera heterogen. Efter introduktionen uppträda i n:r 7 (kör) C dur och h moll (sjunkande halvtsteg, jfr de stigande i I akten: B-h-c). N:r 8, finalen delas återigen itu: f moll, med utvikning till F dur, samt d moll, slutande i D dur. Det sammanbindande elementet äro

här sluttonarterna (d och D, vars paralleller (h och F) uppträda i de föregående grupperna.

Om således de tonala relationerna till större delen te sig något famlande, beteckna de icke desto mindre en strävan till större enhetlighet, än vad fallet är hos Wagners föregångare.

TANNHÄUSER.

Uvertyren: E-H-E,
I akten: E-H-E, Dess-D-d-Fiss-D-Ess-c-D, G, F-B-D-F,
II akten: G, Ass-Ess-e-Ess-Ass, H-G-H-Ess,
Ess-F-B-c-D-b-Ess-E-d-h, H-e-H-G-H,
III akten: Ess, Gess, G, a-Dess-E-H-Ess.

Förhållandena äro betydligt mera koncentrerade än i "Holländaren". Även framträder här strävan till scenernas gestaltning i karakteristisk motsvarighet till symfoniska satser. Sålunda representerar uvertyren huvudsatsen för I aktens "symfoni". Bacchanalen, som utgör dess första scen, motsvarar scherzot, i huvudsatsens tonart (E dur). Som sidosats följer duetten, som begynner med parallellens variant (Ciss = Dess), men sedan fortskrider halvtstegsvis, oroligt liksom innehållet, (D Ess D). Därpå följer ännu ett scherzo (herdens sång och pilgrimskören) i variantens parallell (G dur), vars släktskap till grundtonarten är diametralt motsatt till sidosatsens begynnelse-tonart. Finalen (septetten) står i F dur, ett halvtsteg ovanom begynnelse-tonarten.

II akten saknar huvudsats, ty Elisabets aria måste uppfattas snarare som en introduktion till duetten (sidosatsen), till vars tonart den förhåller sig halvtstegsvis (G-Ass). Efter en modulerande övergång (tredje scenen) följer finalen (fjärde och femte scenen) i H dur (dominanten till I aktens begynnelse-tonart), med utvikning till terstonarten (Diss = Ess), varigenom denna brett anlagda sats proportionerligt förgrenar sig i tre stora huvudgrupper, vilkas jämvikt endast lindrigt störes genom den mellersta gruppens oroligt famlande inre modulationsordning.

III akten är enklast byggd. Förspelet och pilgrimskören representera huvudsatsen (Ess dur). Därpå följer sidosatsen,

tudelad i båda överterstonarterna, i halvstegsförhållande till varandra (Elisabets bön, Gess dur, och Wolframs sång G dur). Finalen famlar genom åtskilliga tonarter utan klar disposition, för att slutligen hamna i aktens begynnelse-tonart (Ess dur), ett halvt steg nedanom dramats i sin helhet. Närmast dessförinnan berörs dock de båda föregående akternas huvud-tonarter (E och H).

LOHENGRIN.

Det är rent av underbart att efter allt föregående varsebliva den formfulländning, som adlar "Lohengrins" gestaltning ända till dess minsta sammanfogningar. Ovillkorligen drives man att fråga, varifrån Wagner har fått idén därtill. Men även tvänne andra kännetecken på vunnet mästernskap pryda detta verk: sättet att använda *kören* samt den förädlade *melodiska linjen*. Vad kören beträffar, så finnes det knappt någon opera, där dess inlägg så ymnigt, så organiskt helgjutet och tillika dramatiskt framåtdrivande ansluter sig till det hela. Det är till stor del körinsatserna, som giva formgestaltningen dess klara riktlinjer. Man får vända tillbaka ända till Aischylos och Sofokles för att i den dramatiska musiken finna något jämförligt. Men den antika musiken var på Wagners tid ännu ganska utforskad. Man kan då endast peka hän till Händels oratorier och andra likartade verk utom scenen. I varje fall utgör körbehandlingen i "Lohengrin" en av de viktigaste behållningarna av Wagners musikdramatiska skapande samt tillika en vinning, som efterföljarna knappast alls ännu dragit fördel utav. — Den wagnerska melodiken återigen härledde sig ju ursprungligen från den ytliga italienska (Rossini—Meyerbeer). Uti "Holländaren" framträder densamma alldeles ohöljd i de partier, där musiken vill återgiva ömma och ljusa känslor, varemot det dystra, vilda, fantastiska, liksom det folk-mässigt karakteristiska ypperligt finna sina melodiska equivalenter. "Tannhäuser" är redan betydligt mera befriad från italianismerna, men först i "Lohengrin" äro de begränsade till ett sådant minimum, att de ej mera verka störande; tvärtom framträda här många härliga, ljuva, rena durmelodier, fullt värdiga diktningens idealitet. Källan till denna

förvandling i Wagners tonspråk ligger icke fjärran fördold. Samtidigt med honom levde i Dresden Robert Schumann, fulländaren av den tyska sånglyrikens melodik, och hans närmare 150 sånger, framsprungna inom ytterst kort tidrymd, höllo som bäst på att spridas och hälsades med hänförelse. De båda konstnärerna stodo visserligen icke personligen nära varandra; därtill var deras hela anläggning absolut olika. Men Wagner kunde dock omöjligen undgå att få inflytande av den mästerligt intima melodiska deklamationen uti Schumanns sånger, och i "Lohengrin" skönjes den mogna frukten av denna inflytelse. Däremot stod han icke i skuld hos Schumann för detta sitt verks enhetliga tonala gestaltning; Schumanns "Genoveva" bevisar, att denne alls icke förstod sig på sådant.

I Wagners egna skrifter är det också fåfängt att leta efter uttalanden, som skulle förklara upprinnelsen av denna säregna konstnärliga vinning. På ett ställe säger han visserligen: "Det dramatiska elementet fordrar för sin utgestaltning oändligt *rikare* former, än de vilka kunna naturenligt erbjuda sig på den symfoniska satsens, nämligen dansmusikens(!), grundval. Likväl måste den nya formen för den dramatiska musiken, för att återigen såsom musik utgöra ett konstverk, uppvisa *enhetligheten av en symfonisats*, och detta uppnår den, då den utsträcker sig *över hela dramat*, i närmaste anslutning till det samma, och icke endast över mindre, godtyckligt framträdande delar därav" (Gesammelte Schriften, X, s. 185: "Über die Anwendung der Musik auf das Drama"). Men man blir besviken, då det genast i det följande kort och gott heter: Denna enhetlighet giver sig tillkänna i en *vävnad av grundtemata*, som genomgår konstverket i dess helhet". Icke ett ord om den tonala och rytmiska formgestaltningen! Det låter rent av otroligt, att mästaren, som gjort en så märklig upptäckt och använt densamma på ett verk av så högt konstnärligt värde, icke med en enda rad meddelar därom i sina många digra volymer, i vilka han behandlar frågan om musikdramat från alla sidor. Han bekänner: "Jag har denna gång bemödat mig att bringa musiken i ett så säkert, plastiskt förhållande till diktningen och den dramatiska handlingen, att *inga förkortningar* borde komma i fråga" (Wagner-Jahrbuch, III, ERICH KLOSS: Wagner über "Lohengrin"). Men

det synes som om det tekniska tillvägagåendet därvid skulle skett mera instinktmässigt än medvetet. Detta kunde även förklara, huru Wagner i sitt senare skede förmådde i huvudsak lämna åsido ett så fruktbringande konstmedel, vars bärvidd knappast ens ännu kan fullt överskådas. Må det då hava skett medvetet eller omedvetet, i vardera fallet står man inför en psykologisk gåta, som blir allt svårare att förklara, ju grundligare man fördjupar sig i själva konstverket.

Såsom det redan antyddes i det föregående, är det ju ingalunda tonalitetsordningen enbart, som betingar ett verks symfoniska enhet. I lika hög grad grundar den sig på verkets *rytmiska* gestaltning, däri taktarterna, likasom frasernas och periodernas sammansättning och sammanfogning bör växla (eller "modulera") enligt den konstnärliga betydelsen och karaktären av verkets olika delar. Och rättast sagt beror enheten på samverkan och sammansmältningen av dessa tonala och rytmiska faktorer, varjämte även upprepningen och utvecklingen av de *melodiska* motiven bidrager å sin sida till att ytterligare bekräfta de nämnda faktorernas verkan. Vid utredningen av "Lohengrins" sammansättning skola vi därför taga dem alla med i beräkningen, naturligtvis inskränkande oss i detta sammanhang till huvudpunkterna.

1. AKTERNA.

Operan begynner och slutar i A dur; och denna tonart är tillika verkets tonala centrum, dess grundtonart. Även I akten utmynnar egentligen i A, vid Lohengrins seger över Telramund (kadens med orden: "mögst du der Reu' es weih'n!"), men stegrar sig straxt därpå halvtstegvis till B (Elsa: "O fänd' ich Jubelweisen"). Efter något modulerande återvänder tonaliteten till A (Lohengrin: "Den Sieg hab' ich erstritten"), men stegrar sig återigen till B (Elsa: "O fänd' ich..."), som stadfäster sig ända till slutet (som vikarie till A).

Begynnelsen av II akten behärskas av fiss moll och slutet av C dur, således sinsemellan möjligast fjärran liggande tonarter. Men de finna sin förklaring medelst sitt gemensamma förhållande till A dur; fiss moll är parallellen till A dur och C dur likaså parallellen till a moll (A durs variant med gemen-

sam tonika). Den förra tonarten representerar en fördyring av den ljusa grundtonarten, den senare tvärtom ett uppljundande från dess beskuggade variant. Innehållet av II akten motsvarar fullständigt denna motsättning av ljus och mörker samt fortgången från mörker till ljus.

Orkesterinledningen till III akten utgör blott ett inlägg, utan den organiska betydelse, som måste tillmätas förspålet till I akten. Så står även dess tonart (G dur) utom ramen för akternas huvudkonturer och bildar endast en övergång från II aktens slut till III aktens begynnelse (C-G-B), såsom dominant till den förra och parallellvariant till den senare. Egentligen börjar således III akten med B dur och slutar i A. Fortgången är rakt omvänd till I aktens; och däri följer tonalitetsordningen troget innehållet: från Gral till Lohengrins och Elsas förening, samt återigen från brudgemaket tillbaka till Gral.

I hänseende till den inre sammanfogningen bilda akterna likaledes ett helt, däri de på proportionellt sätt kontrastera och fullständiga varandra. Endast den mellersta av dem utbreder sig till en symfoni i 4 delar: huvudsats (1. och 2. scenen), scherzo (3. scenen), adagio (4. scenen) och finale (5. scenen). Båda övriga akterna innehålla ävenledes 4 delar, men i vardera utgöres den 1. delen av en inledning. Eljest fattas i I akten scherzot, uti III akten själva huvudsatsen. Detta motsvarar det poetiska innehållet. I I aktens starka spänning gives icke ro till något scherzoartat inlägg, ej ens till sådant i dyster karaktär; och i III akten tränger allt mot avslutningen, så att ingen exposition är vidare nödig. Sålunda utgöres i I akten huvudsatsen av 1., adagiot av 2. och finalen av 3. scenen, samt uti III akten scherzot av 1., adagiot av 2. och finalen av 3. scenen.

Vid betraktandet av varje akt för sig visar sig G dur intaga en säregen ställning som ett slags equivalent för grundtonarten (A). De utgöra även de närmast besläktade dur-tonarterna — icke till varandra, men — till a moll (parallell och variant). De representera Lohengrins övernaturliga härkomst (A dur, Gral) samt hans jordiska hjälteuppenbarelse (C dur). Sålunda står den sistnämnda tonarten som huvudtonart för I aktens huvudsats (hjältarnes sammankomst), likaså för II aktens finale (Lohengrins erkännande som hjälte)

samt även för III aktens finale, där hjältarna återigen samlas, oaktat satsen mot slutet vänder sig till A, motsvarande hjältens avsked och försvinnande till Gral. Allt det övriga i tonartsordningen ter sig som självfallet.

Sålunda är i I akten adagiots huvudtonart Ass, (subdominantparallellen till c moll), inledd först (medelst en mästertligt enkel modulation) med ass moll (Elsas inträde) samt mot slutet ersatt, genom halvtstegstegring, med A dur (Elsa: "wie ich ihn sah, sei er mir nah"). Mästertlig är övergången till finalen, som ju likaledes begynner i A dur, i det en kort modulation först utmynnar i E dur (kvinnokören: "Dank, du Herr") och därpå med en lika enkel som överraskande vändning återkommer till A, som nu fullt verkar som ny huvudtonart (i detsamma som Elsa får syn på sin anlände befriare).

Huvudtonarten för II aktens adagio är Ess, vars grundton står i förhållandet av en liten ters både till huvudsatsens fiss och till finalens C. Släktskapen till den senare är dock betydligt intimare (variantens parallell), än till den förstnämnda (fiss-Fiss-diss-Diss = Ess). Scherzot har till huvudtonart D, som till huvudsatsen förhåller sig som parallellens subdominant; till adagiot står denna tonart i halvtstegsförhållande. Den stegrar sig icke omedelbarligen därtill, utan förmedlas genom en modulation (pagerna: "Macht Platz!"), som först utmynnar i A, men därpå genom omedelbar halvtstegsförskridning övergår till den nya huvudtonartens dominantseptima. (B⁷).

Egendomligast är den tonala sammanfogningen i III akten. Huvudtonarten för adagiot är egentligen A (med inledning i E och tillägg i e), således hela verkets grundtonart. Detta går för sig, emedan huvudsatsen fattas, scherzot behärskas av halvtstegstegringen (B) och finalen likaså, till att börja med, av den förutnämnda ställföreträdaren (C). Dessutom maskeras A i adagiot genom de omgivande tonarterna i inledningen och tillägget, vilkas gemensamma grundton giver dem sken av huvudtonart med variant. Sitt inre berättigande tyckes dock A-durtonarten kunna härleda därav, att det just var tillfälle för Elsa att genom fullt förtroende till Lohengrin bringa dramat till en harmonisk, lyckosam avslutning, varefter allt det följande skulle blivit blott ett efterspel. Att så dock icke skedde, var tragiskt, men för konstverket oundgängligt.

2. SCENERNA.

I förhoppning på läsarens intresse och fålamod, som visserligen kan påräknas endast, om partituret eller klaverutdraget användes till att belysa framhållna fakta, våga vi gå än ett steg vidare och inlåta oss på en granskning av de enskilda scenerna (eller symfonisatserna) i varje akt.

a) I akten.

Förspelet består av 4 strofer, med en inledande dubbelfras (takterna 1—4, motiv 1, "Gralsklänge"), tvenne likartade övergångar mellan 2. och 3. samt 3. och 4. strofen (t. 28—35, 44—50) samt ett tillägg (t. 58—75, motiv 2, b, "Trennungsklage" + mot. 1 och 2, a). Av stroforna (motiv 2, a, "Gralsmotiv") är blott den första fullständig, i tre avsnitt (t. 5—12, 13—16, 17—19, att märka motiv 2, b, i sista avsnittet, t. 18—19) och upprepas i förkortad gestalt (1. avsnittet) genast därpå i dominanttonarten (E, t. 20—27). Den tredje strofen uppträder ånyo i huvudtonarten (A) och inskränker sig likaledes till det 1. avsnittet (t. 36—43). Den fjärde (t. 51—57) begynner i subdominanttonarten (D), med förglesande accenter och taktfötter motsvarande poesins "versfötter": tidrummet från varje accent till följande, och dels förändrad tongång (t. 51—52), men återvänder snart till normal accentuering och utmynnar till huvudtonarten medelst "bedrägligt" slut vid tilläggets inträde. Det sistnämnda består av 3 avsnitt (t. 58—66, mot. 2, b, t. 67—72, mot. 1, t. 73—75, mot. 2, a), av vilka det mellersta utgör dess kärna ("kärnformad" strof, i motsats till den gängse "inramade" a-b-a-formen), och äger att uppvisa sällsyntheten av två fraser om 5 accenter ("fünfhellige" Phrasen), vilka tydligen kunna skönjas, trots den oriktigt fortgående taktbeteckningen, medelst motivets upprepning en kvart lägre (t. 58—62) samt beteckningen "più p" vid den andra frasens början, mitt uti fakten (t. 60). Samma företeelse, med samma motiv, upprepas senare, i III aktens finale (konungen och kören: "Hör ich so seine höchste Art bewähren"). Av allt det sagda frångår både enkelheten, och den konstnärliga säregenheten av förspelets form, som på ett fint och fulländat sätt hävdar dess plats som självständig inledande sats vid sidan av dem, vilka följa inom I akten.

Vi nödgas fatta oss kortare i det följande, oaktat talrika detaljer skulle giva intresse åt ett genomgående specialstudium. Den I aktens huvudsats (= 1. scenen) sönderfaller — om vi tillåtas använda ett så oegentligt, men gängse uttryck — uti 3 strofgrupper (motsvarande någorlunda exposition, genomförning och repris i sonatformen eller en utvidgad rondoform). Den 1. gruppen behärskas av C dur, likaså den 3., med avslutning i c moll (härolden: "Elsa, erscheine hier zur Stell'!"), medan den mellersta inramas av Ess och ess (variantens parallell samt dess variant). En kort inledning (t. 1—12) samt tvenne övergångar mellan strofgrupperna tjäna till att sammanlänka de fastare gestaltningarna. Den 1. strofgruppen består av 3 strofer, av vilka den mellersta (Kon.: "Gott grüss' euch" ... "rüstet sich der Feind") är modulerande. Till formen är 1. strofen "inramad" med mot. 3 ("Köningsruf") uti 1. och 3. avsnitt. Den 2. strofen är lösare byggd: två koordinerade avsnitt (gräns före: "Doch mir"), jämte tillägg ("Zu End"); och den 3. strofen ("Nun ist es Zeit") nöjer sig med ett enda avsnitt. — Efter den modulerande övergången ("Komm' ich zu euch" ... "dass der Drangsal Grund ich weiss") inträder den 2. strofgruppen med Telramunds åklagan, (mot. 4, "M. der Anklage"), innehållande egentligen blott en enda strof, med tongång från oktav till kvint i början av varje avsnitt (1., Ess, "Dank, König"; 2., e, "Ermiss' nun"; 3., d, "Fruchtlos"; 4., ess, mot. 4, "Nun führ' ich Klage"); det avslutande körinlägget leder tonaliteten uttrycksfullt från ess till c. — Övergången (kon.: "Welch' fürchterliche Klage" ... "Gott, lass mich weise sein") modulerar hit och dit, utmynnande, medelst bedrägligt slut, i 3. strofgruppens C (mot. 3, liksom i 1.: (härold.: "Soll hier nach Recht und Macht"). Densamma inknappas till en enda "kärnformad" strof (härolden i inledande och tilläggsavsnittet, konungen och kören i kärnavsnittet).

Sidosatsen innehåller 5 strofer (A B A B A), jämte inledande dubbelstrof (ass, mot. 5, b och 5, a, "Unschuldsmotiv") och 4 övergångar mellan stroforna. Likasom inledningen, är även 1. strofen till sin form en dubbelstrof (Elsa: "Einsam in trüben Tagen", "In lichter Waffen Scheine"), varigenom det lugnande lyriska elementet starkt betonas, i motsats till huvudsatsens dramatiska och episka. Efter övergången (Telr.: "Mich irret nicht") vars tvenne avsnitt avslutas med kör-

inlägg, följer den 2. strofen (d moll = parallell till parallellens variant: Ass—f—F—d, mot. 9, "Gotteskampfmotiv"): med en enda dubbelperiod (frågorna till Tetramund och Elsa), varefter en kort övergång (kon.: "Wen wähltest du") för tillbaka till satsens huvudtonart (Ass) i 3. strofen (mot. 8, "M. des Trostes", Elsa: "Des Ritters will ich"). En kort övergång (kör och konung) för till 4. strofen, som begynner i likhet med 2. strofen med d moll och mot. 9, (här.: "Wer hier im Gotteskampf"), men sedan modulerar till b (2. avsn., mot. 11, "M. der Bitte", Elsa: "Mein lieber König") och till ess (3. avsn., mot. 9, halvtstegstegring från d). Den sista övergången (Elsa: "Du trugest zu ihm") använder redan i förväg ass och Ass, stegrande sig till A vid utmynnandet i 5. strofen, där denna halvtstegsvikarie förblir härskande alltigenom nästan intill slutet, för att åter befästa sig vid finalens inträde. Denna härliga körstrof av högsta dramatiska verkan innehåller 3 avsnitt (1.: mot. 6, "Lohengrin-M."; 2.: mot. 7, "Preis-M."; 3.: "Seht, näher kommt er an") jämte modulerande tillägg ("An einer goldnen Kette").

Finalen är formad i vittomfattande dimensioner. Av dess 3 strofgrupper innehåller den första 3 strofer, av vilka den mellersta utgör kärnstrofen (Lohengrin: "Zum Kampf für eine Magd" ... "musst eines du geloben mir"), till sin form "inramad" (1. och 3. avsn. mot. 2, a; 2. avsn. mot. 2, b). Densamma föregås av en inledande "kärnformad" strof (inl. avsn., mot. 6, kör: "Gegrüssst, du gottgesandter Held ..."; kärnavsnitt mot. 2, a och 12, "Schwan-M.", Lohengrin: "Nun sei bedankt"; till. avsnitt, mot. 13, "Wonnezauber", kör: "Wie fasst uns selig"), jämte modulerande övergång (Loh.: "Heil, König Heinrich!"), och efterföljes av en likaledes "kärnformad" tilläggstrof (inl. avsn., mot. 14, "Frageverbot", Loh.: "Nie sollst du"; kärnavsn., mot. 5, Elsa: "Mein Schirm"; till. avsnitt mot. 13, kör: "Welch' holde Wunder!"). Hela strofgruppen behärskas av A; blott 3. avsnittet i kärnstrofen sjunker halvtstegsvis till Ass, och det inledande avsnittet i tilläggstrofen begynner med ass och stegrar sig till a, för att utmynna i kärnavsnittets A. — Den 2. strofgruppen föregås av en kärnformad modulerande övergångstrof (inl. avsn., Loh.: "Nun hört"; kärnavsn., dubbelperiod, kör: "Steh ab vom Kampf!", Telr.: "Viel lieber tot"; till. avsn., Loh.: "Nun, König"), och

består själv av en dubbelstrof i D (subdominant) och Ess (halvstegstegring). Den förra hälften är "kärnformad" (inl. avsn., orkester; kärnavsn., mot. 9, här: "Nun höret mich"; till. avsn., "Gott richtet euch"). Den senare (Bönen) utgöres av en "inramad" strof, med inledande avsnitt (mot. 15, "Gebet", kon.: "Mein Herr und Gott" ... "klar erweist") och är hela operans enda parti i 3-delad taktart (förglesade 3-delade taktfötter). Eljest håller sig rytmen utan undantag till de jämna taktfötterna, vars ställvis förekommande förglesning och förtätning utgör den enda omväxlingen i detta hänseende. Desto centralare ställning innehar därigenom denna enastående avvikelser i taktarten. Strofens 1. avsnitt sjunges av konungen, liksom det inledande; det andra begynner med solo-ensemblet och det tredje med körens inträde (med 1. avsnittets melodi). — Övergången till 3. strofgruppen bildas av kampen (mot. 3 och 9), utmynnande till huvudtonartens (A) återinträde. Själva gruppen består i en dubbelstrof, vars förra hälft är "kärnformad" (inl. avsn., mot. 6, Loh.: "Durch Gottes Sieg"; kärnavsn., mot. 16, "Jubelweise", Elsa: "O fänd' ich Jubelweisen"; till. avsn., mot. 6, kon. och kör: "Ertöne"), begynnande i A, men stegrande sig vid kärnavsnittets inträde till B och utvikande vid slutet till den modulerande övergången (mot. 17, "Ruhmes-M.", Ortrud: "Wer ist's"). Den senare hälften utgöres av en dubbelperiod, som åter begynner i A (mot. 16, Loh.: "Den Sieg hab' ich erstritten"), men snart igen stegras till B (vid solo-ensemblets inträde), och vars senare period strålade införes genom mot. 6 och 7.

b) II akten.

Vid skådespelandet av den I akten har det icke kunnat undgå vår uppmärksamhet, huru kongruent de olikartade både rytmiska och harmoniska bildningarna i deras ömsesidiga förhållanden lämpa sig efter handlingens och textens skiftningar, så att de lugnande lyriska, de spännande dramatiska samt de förmedlande episka elementen överallt finna sin motsvarighet i det musikaliska uttrycket. Kompositionens verkan beror yttermera på dessa faktorer, då själva taktarten, såsom redan sagt, hela operan igenom är enbart den jämna, endast med undantag av ovannämnda bön-ensemble i I akten. Denna egendomlighet är ju icke i sig själv något mönstergilt; men

desto mera framträdande de övriga förtjänsterna i de allmänna arkitektoniska konturerna, då en så uppenbar brist på kontrastering dock övertäckes av desamma, så att den därav föranledda enformigheten icke märkes, utan blott giver det hela en underström av översinnligt lugn.

De övriga akterna te sig icke mindre proportionella än den I.

Huvudsatsen i II akten består av 3 strofgrupper jämte tillägg. Den 1. gruppen (1. scenen) innehåller duetten mellan Telramund och Ortrud, vilken som bekant utgör ett första framträdande av Wagners senare till envälde upphöjda "oändliga melodi". Scenen är icke desto mindre fullt plastiskt byggd. En inledande strof, "kärnformad" (inl. avsn., mot. 18 och 19, "Unheil-", "Versuchungs-M."; kärnavsn., mot. 14, i mitten avbrutet av mot. 19; till. avsn., mot. 18 och 19), i fiss, spelas av orkestern. Även den 1. strofen är "kärnformad", med inl. och till. avsn. i D (orkester), eljest i fiss; "kärnan" består av en dubbelperiod (gräns vid: "Durch dich musst ich verlieren"). Den mellersta strofen är oroligt modulerande, "kärnformad", med *tvenne* "kärnor" ("War's nicht dein Zeugnis" ... "durch die Weissagung nicht", och "Und machtest mich, dess Name" ... "Gott?"). I den 3. strofen återvänder fiss moll (mot. 22, "Bestrickungs-M.", samt 19, 18 och 14); formen behärskas återigen av *tvenne* "kärnor" ("Weisst du, wer dieser Held" ... "begreifst du schnell und wohl", och "Missglückt's" ... "er war in deiner Macht"). I strofens tilläggsavsnitt sjunker tonarten ned till f, för att med tilläggstrofen åter stegras till fiss ("Ha, wie du rasest"). Även denna är "kärnformad" (kärnavsn., mot. 23, "Racheschwur"; till. avsn. blott 4 takter orkester). — Basunackorderna inledda den 2. strofgruppen, vars mellersta strof (g moll) inramas av strofer i parallell- och varianttonarten (B, G); emellan de två första stroforna befinner sig en modulerande övergång (Ortrud: "Elsa" ... "hast du Recht so mich zu nennen"). Den 1. strofen är till formen "inramad", motsvarande Elsas lyriska utgjutelse (1. avsn., "Euch Lüften"; 2. avsn., "Durch euch"; 3. avsn., "Zu trocken"; till. avsn., "in Liebe"), liksom den 2. strofen (Ortruds klagan: 1. avsn., "In ferner"; 2. avsn., "Wie könntest"; 3. avsn., "Musst ihn"). Den 3. strofen däremot består blott av en dubbelperiod (O: "O du bist glücklich"; E.: "Wie schlecht"). — Den 3. strofgruppen behärskas åter-

igen av fiss (1. strofen, dubbelperiod, Ortrud: "Entweihte Götter", "Wotan" . . . "meine Rache sei!", samt 3 strofen, "inramad": "Nur eine Kraft" . . . "durch Zauber zu dir kam"). Den mellersta strofen, avgränsad genom korta övergångar på vardera sidan ("Ortrud! wo bist du?" "Hier, zu deinen Füßen", och "Wie kann ich solche Huld" . . . "die Bettlerin!"), består av tvenne modulerande perioder jämte tilläggsavsnitt i C ("Dort harre ich"). Efter den 3. strofen följer, förmedlad medelst en kort modulerande övergång ("Du Ärmste" . . . "durch Glauben gib?"), en tilläggstrof, vars inledande avsnitt, liksom dess kärnavsnitt (duett jämte efterspel), står i G (således med halvtstegstegring), medan tilläggsavsnittet (Telramund) återvänder till fiss.

Scherzot (3. scenen, manskör) utgöres av 3 strofer (liedform med trio); huvudstroferna stå i D, den mellersta (triot) i dess subdominantvariant (g) och dominant (A). En inledande "kärnformad" strof föregår det hela (inl. avsn., D, fermatsignalerna; kärnavsn., D; till. avsn., C, trumpetsignalerna på scenen). Den 1. strofen är "inramad" och begynner åter i D (inl. avsn., orkester; 1. avsn., kör: "In Früh'n"; 2. avsn. "Gar viel"; 3. avsn. "In Früh'n"). Triot börjar med ett inledande avsnitt i F (dubbelperiod, ork., mot. 3, samt här: "Des Königs Wort"), modulerande mot slutet med två vändningar till 1. "kärnan", i g, (kör: "Fluch" . . . "dem Ungetreuen!"); efter en modulerande övergång (här: "Und weiter") följer den andra "kärnan", i A, (kör: "Hoch" . . . "Schützer von Brabant"). De motsatta tonarterna: subdominantens mollvariant och durdominanten, motsvara förträffligt körens känsloutbrott av förbannelse mot Telramund och leveröp för Lohengrin. Tilläggsavsnittet (här: "Nun hört") leder över medelst modulation till 3. strofens körsång, i D, (inl. avsn., mot. 6; 1. avsn., mot. 17, "Wer mutig"; 2. avsn., "Gott hat ihn gesandt"; 3. avsn., mot. 17, "Wer mutig"; 4. = 2.; 5. = 3.; till. avsn. 9, dubbelperiod, "Von Gott", "ja, von Gott", jämte tillägg, orkester, mot. 6). Satsen avslutas medelst en modulerande, "kärnformad" tilläggstrof (inl. avsn., kvartett; kärnavsn., Telramund: "Ich" . . . "beklagt"; till. avsn., kvartett), vars slutkadens, i stället för tonikan i D, utmynnar i dominanten för G, uppnående därmed sidosatsens inledning (pagerhas kvartett), som modulerar vidare till dess 1. strof, i Ess (4. scenen).

Sidosatsen är ungefär lika knappt tillformad, som scherzot. Den börjar utan vidare inledning med 1. strofen (bröllopståget, 1. avsn. mot. 29, "Liebesweihe", Ess; 2. avsn., mot. 24, "Liebesglück", B; 3. avsn. Ess, jämte modulation, mot. 5; 4. avsn., kör, dubbelperiod: förra hälften = 2., stegrad till E; andra hälften, orgelpunkt på dominanten för Ess; 5. avsn. = 1., jämte svällande crescendo till det "bedrägliga" slutet, därvid Ortrud hejdar bröllopståget). En kort modulerande övergång (Ortrud: "Zurück" . . . "demutsvoll!") leder till 2. strofen, i c moll (parallellen), till formen "inramad", liksom den 1., (inl. avsn., Elsa: "Um Gott!"; 1. avsn. Ortrud: "Weil eine Stund"; 2. avsn., modulerande, Elsa: "Weh!"; 3. avsn., i c, Ortrud: "Wenn falsch Gericht"; till. avsn., dubbelperiod, kör: "Was sagt sie?", Ortrud: "Ha, nein!"). Efter avslutet i c (Elsa: "ob ich Antwort mir getrau!") återinträder Ess med 3. strofen (1. avsn. "So rein und edel"; 2. avsn., "Hat nicht durch Gott"; 3. avsn., "Nun sollt nach Recht"; till. avsn., Ortrud: "Ha, diese Reine", med avslut i varianten, ess, samt modulation, kör: "Helfft" . . . "Der König!", till finalens C.)

Finalen består av 5 strofer, av vilka den 1. och 3. stå i C; likaså begynnelsen av den 5. strofen, som huvudsakligen dock behärskas av subdominanten, F, (kon.: "Mein Held" . . . Lohengrin: "mein Nam' und Art auch nie genannt"). Efter en modulerande övergång (dubbelperiod: Telramund: "Vertraue mir", Lohengrin: "Elsa, mit wem verkehrst du da?") följer ännu en "kärnformad" tilläggstrof (inl. avsn., dubbelperiod, Loh.: "Elsa, erhebe dich!"; Elsa: "Mein Retter!"; kärnavsn., ävenledes dubbelperiod, i C, Loh.: "Heil dir", kör: "Gesegnet"; till. avsn., mot. 3). Av de egentliga stroforna är den första "inramad" (1. avsn., mot. 3 och 6, kör: "Heil dem König!"; 2. avsn., Loh.: "Was seh' ich!"; 3. avsn.: "Sag, Elsa, mir"); den 2. strofen står i variantens parallell (Ess, starkt altererad) och är "kärnformad" (inl. avsn., Telr.: "O König!"; kärnavsn., kör: "Was will der hier?"; till. avsn., Telr.: "Hört mich"). Den 3. strofen är återigen "inramad" (inl. avsn., Telr.: "Der dort im Glanz"; 1. avsn., "Wie schlecht"; 2. avsn., modulerande dubbelperiod, "Wer ist er", "Nun soll der Klag"; 3. avsn., E dur, med återgång till C, Loh.: "Nicht dir"). Den 4. strofen behärskas av varianttonarten, c, och är "kärnformad", liksom den 2. strofen (inl. avsn., Loh.: "Nun Eine ist's";

kärnavsn., Elsa: "Was er verbirgt"; till. avsn., "Wusst ich sein Los" ... "erhebt des Herzens Grund"). Den 5. strofens inledande avsnitt begynner med a cappella-ensemblen, i G; varefter följa de "inramade" avsnitten, i F (1. avsn., kör: "Mein Held"; 2. avsn., kör: "Wir stehn zu dir"; 3. avsn., Loh.: "Euch Helden"). För fortsättningen hava vi redan tidigare redogjort.

c) III-akten:

Orkesterinledningen består av 3 strofer (liedform med trio). Dess 1. avsnitt är en dubbelperiod (8+8 takter), vars sammansättning dock icke är alldeles så "fyrkantig", som man kunde sluta av takternas antal. Motivbildningen ger tillhanda följande gruppering (beräknad enligt takterna): $2 \times (2+1+1+1+1+2)$, eller enligt taktfötternas antal i varje fras: $2 \times (4+2+2+2+2+4)$. Periodernas form är således icke den gängse lyriska, "parvisa" (palindiska); i sin "ömsesidiga" (antitetiska) gestaltning erhålla de dramatisk karaktär. Det 2. avsnittets taktfötter äro förglesade (en taktfot i var takt); dubbelperioden utsträcker sig sålunda över 32 takter. Grupperingen är här den "parvisa": $2 \times (4+4+4+4)$. Reprisen i det 3. avsnittet nöjer sig med senare hälften av det 1. avsnittet. Triot består av tvenne parallellt bildade avsnitt (verklig 2-delad liedform); vardera äro de dubbelperioder. Det förra avsnittet håller sig till huvudstrofens tonart (G), såsom ofta är fallet i äldre menuetter, (hos Haydn m. fl.); det senare uppträder i parallellvarianten (E) och utmynnar till slut återigen till dess paralleldominantvariant (Giss=Ass), så att 3. strofen, i stället för i G, begynner med halvtstegstegring; däriifrån den dock redan i sin första fras återvänder till G. Såväl 1. som 2. avsnittet äro nu avknappade till enkla perioder, och i 3. avsnittet ersättes de redan flerfaldigt upprepade motiverna med ett 8 takters diminuendo på toniska treklängen. Tilläggsavsnittet bildar tillika en modulerande övergång till scherzot (i B).

Även denna sats (brüdkören) utgöres av de gängse 3 stroforna (liedform med trio); varigenom den till synes absolut ostörda harmonin i känslöstämningen ytterligare pointeras. Och periodbildningen är här den fullt lyriska: $2 \times (2+2+4)$

eller $2 \times (4+4)$; endast i strofernas slut tillfogas en eller tvenne tilläggsfraser. Efter den 1. strofen (1. avsn., Treulich geführt; 2. avsn., "Streiter der Tugend"; 3. avsn., "Treulich geführt") följer triot i D (paralleldominantens variant), som en enda dubbelperiod, med omväxling av orkesterns och körens dubbelfraser. Orkesterinledningen till 3. strofen modulerar enkelt tillbaka till huvudtonarten, varefter 1. strofen repeteras oförändrad, med undantag av orkesterfärgerna.

Sidosatsen (Lohengrins och Elsas duett) begynner med en "inramad" inledande strof i E (1. avsn., "Dass süsse Lied"; 2. avsn., "Elsa, mein Weib!"; 3. avsn., "Fühl' ich zu dir"; 4. avsn., i stället för reprisen av det 2., "Vermagst du"; 5. avsn. = 3., med förändrat slut; tilläggsavsn., "atme ich Wonnen"). Huvudstrofen (i A) är likaledes "inramad", motsvarande den ännu ostörda lyckostämningen, (inl. avsn., ork.; 1. avsn., "Wie hehr erkenn' ich"; 2. avsn., modulerande dubbelperiod; "Doch ich zuvor". "Da wollte ich"; 3. avsn., "Ist dies", begynnande i A, med utvikning mot slutet; till avsn., "Wie süß mein Name", utmynnande till variantens dominantkadens). Triot är 2-delat (1. avsn., C, Loh.: "Atmest du nicht"; 2. avsn., F, Elsa: "Ach, könnt' ich"); motsatsen mellan Lohengrins lugn och Elsas begynnande oro är uttryckt genom det förra avsnittets förglesade taktfötter, gentemot den senares normala. Efter en modulerande övergång ("Höchstes Vertrauen") följer den 3. strofen, återigen i A (1. avsn., dubbelperiod, "An meine Brust", "O gönne mir"; 2. avsn., i D och h, "Dein Lieben muss mir"; 3. avsn., i A, "Böt' mir den König"; till. avsn., mot 14, "Drum wolle stets"). Tillägget (i e) består av en dubbelstrof (Elsa: "Hilf Gott, was muss ich hören!", "Nichts kann mir Ruhe geben"), vars delar äro åtskilda medelst en modulerande övergång (mot. 12, Elsas synvilla, "Hörtest du nichts?"). Den förra av stroforna är "inramad", (2. avsn., Loh.: "Halt' ein"; 3. avsn., "Nie soll dein Reiz"); den senare är "kärnformad" (kärnavsn., mot. 14, "Elsa, was willst"; till. avsn., "Weh' nun ist" ... "erbarm' dich mein!").

Finalen delar sig i 3 strofgrupper och begynner kort före 2. scenens slut med en inledande "kärnformad" strof (inl. avsn., C, mot. 9, Loh.: "Tragt den Erschlagenen"; kärnavsn., dubbelperiod, A, a, mot. 14, "Dort will ich Antwort"; till. avsn., mot. 13, förändrad, samt mot. 2). Därpå följer i

3. scenen: den 1. strofgruppens 1. strof i Ess (variantens parallell), som dubbelperiod, med förglesade taktfötter i senare hälften (mot. 41, "Heerbann-M."), samt mot slutet modulerande och utmynnande i en övergång till D. Strofgruppen är gångartad, så att alla 3 stofer är parallella omsägningar till varandra, blott med ändrad tonalitet. Sålunda följer den 2. strofen, i F, som dubbelperiod, vilken i likhet med 1. strofen utmynnar i en övergång, ett halvsteg lägre (E), varefter 3. strofen (vid konungens inträde) strålar fram i huvudtonarten (C), utvidgad genom körens utrop ("Heil, König Heinrich") jämte mot. 3. Efter en övergång, i subdominanten (F), (kon.: "Habt Dank") följer en "kärnformad" modulerande tilläggsstrof (inl. avsn., "Wo weilt"; kärnavsn., mot. 14, 19, kör: "Seht, Elsa"; till avsn., kon.: "Wie muss ich dich", mot. 5), som utmynnar i dominanten till A dur, huvudtonarten för 2. strofgruppen. Den 1. strofen i denna är "inramad", med knäppa dimensioner (inl. avsn., kör: "Macht Platz"; 1. avsn., mot. 6, "Heil dem Helden"; 2. avsn., kon.: "Heil diem Kommen"; 3. avsn., "die harren dein". Den mellersta strofen är "kärnformad" (inl. avsn., dubbelperiod Loh.: "Mein Herr und König"; kon. och kör: "Hilf Gott!"; kärnavsn., dubbelperiod, mot. 9, "Zum ersten klage ich", "Ihr hörtet alle"; till. avsn., "Jetzt merket wohl") och alltigenom starkt modulerande, i enlighet med ställets allrahögsta dramatiska spänning. Den 3. strofen, där huvudtonarten (A) återvänder, är återigen "inramad", innehållande Gralsberättelsen (inl. avsn., mot. 1; 1. avsn., dubbelperiod, mot. 2, a, "In fernem Land", "alljährlich naht"; 2. avsn., mot. 2, a, "Wer nun dem Gral", Fiss, modulerande till helslut i A; 3. avsn., "Nun hört", mot. 6; till. avsn., mot. 2, b, kon. och kör: "Hör ich"). — Den 3. strofgruppen är, jämförd med den 1., till att börja med stegrad ett halvsteg uppåt, i det dess "inramade" 1. strof begynner i Dess och slutar i dess variant (dess = ciss); det mellersta avsnittet är modulerande, (1. avsn., Loh.: "O Elsa!"; 2. avsn., Elsa: "Mein Gatte!"; 3. avsn., kör: "Weh!") Dess 2. strof begynner, med ytterligare halvstegstegring, i D, och slutar, efter åtskilligt modulerande, i samma tonart, som tillika är subdominant för hela verkets grundtonart. Till sin form utgöres denna strof blott av en dubbelperiod (kon. och kör: "O bleib!"; Loh.: "O König, hör!"); och dock innehar densamma betydelsen av

parallellbildning till föregående strof, i det strofgruppen icke äger därtill någon vidare beståndsdel, utom ett tillägg (dubbelperiod, kör: "Der Schwan!", Elsa: "Entsetzlich!", mot. 6 i mollvarianten). Denna påfallande avknappning av den 3. strofgruppen är fullt förklarlig därigenom, att allt nu tränger mot avgörandet och att intrycket av den sist ännu påföljande *tilläggs- och strofgruppen* icke får försvagas genom onödigt fördröjande. — Denna sista grupp står i A, grundtonarten för det hela. Formerna äro nu mycket knäppa, men precisa. (1. *strofen*, dubbelperiod, mot. 12, samt "Ach, diese letzte Stunde"; övergång: "O Elsa!"; 2. *strofen*, "inramad", 1. avsn., dubbelperiod, G, "Kommt er dann heim", "doch bei dem Ringe"; 2. avsn., modulerande, "Leb' wohl!"; 3. avsn. fiss, halvstegsänkning från G, dubbelperiod, Ortrud: "Fahr' heim!"; "Dank, dass den Ritter"; övergång, kör: "Abscheulich Weib!" — 3. *strofen*, "inramad", 1. avsn. Fiss, mot. 2, a, Lohengrins stilla bön; 2. avsn., Loh.: "Seht da den Herzog"; 3. avsn., dubbelperiod, A, mot. 6 och 7; Elsa: "Mein Gatte!", och mot. 6 i mollvarianten, kör: "Weh!", mot. 2, a, i A dur). — — — — —

I föregående analys har periodbildningen samt frasernas taktfotantal blott flyktigt berörts. Ingåendet i dessa detaljer är mycket lärorikt och lönar sin möda. Men i detta sammanhang skulle det dock föreför långt. I allmänhet måste medges, att fraserna om 4 taktfötter ("vierhebig") äro nog alldeles för mycket förhärskande för ett dramatiskt verk. Om vi däri finna en ytterligare anledning till att beundra verkets övriga genialiska egenskaper, som förmå täcka denna svaghet, måste det dock framhållas, att just härutinnan, liksom vad taktarternas omväxling beträffar, ligger den punkten, där utvecklingen har att bygga vidare på den av Wagner lagda grunden. Men i alla fall är studiet av denna symfoniska grundval ett obetingat villkor för att i den dramatiska musiken uppnå resultat, som kunna tillfredsställa de alltjämt stegrade kraven på konstnärlig helgjutenhet hos så pass vidsträckta kompositioner. Att väcka uppmärksamhet och intresse för detta sakförhållande både hos de framåtsträvande konstnärerna som hos kompositionspedagogerna, har varit det närmaste ändamålet med det här framställda.