I

Richard Wagners barndom och första ungdom.

1813 — 32.

Sina barna- och ungdomsår har Richard Wagner sjelf tecknat i två ypperliga uppsatser: "Autobiografische Skizze" och "Eine Mittheilung an meine Freunde". Vi tveka så mycket mindre att begynna vår skildring af hans rika och mångskiftande lefnadssaga med en öfversättning af de första bladen i den förra af dessa skrifter, som den dock utgör den enda källan för andra biografers framställning af mästarens barndom och tillika genom stylens oefterhärmliga enkelhet och osökta humor ger läsaren en bild äfven af mannen, sådan han var, då han trodde sig obemärkt af andra än vännen. Skizzen var nemligen från början icke ämnad för offentligheten, utan i hast sammanskrifven för att tjena som material för den biografi öfver konstnären Laube ville författa för sin "Zeitung für die elegante Welt". Men den- för klok att omskrifva det kastet, och publicerade det var.

er Wilhelm Richard Wag- är född i Leipzig den 22 . Min fader var Polisaktuarie[+] g ett halft år efter min födelse. stjuffader, Ludvig Geyer, var despelare och målare. Han har så skrifvit några lustspel, af

[+] Karl Friedrich Wilhelm Wagner, gift med Johanna Rosina f. Bertz (+1848.) Han var en varm theatervän, och betraktade sjelf mer än en gång såsom amatör tillorna — ett intresse som gick i arf till flera af hans barn, och t. o. m. barnbarn. Hans äldste son Albert slutade såsom regissör i Berlin, en af dennes döttrar var den berömda sångerskan Frau Johanna Jachmann Wagner. Af Richards öfriga systrar var Rosalie (senare Marbach) en framstående skådespelerska och Clara (sedern. Wolfram) sångerska. Hans moder skildras af samtida såsom en qvinna med hufvud och hjerta. Om den hjertliga ömhet sonen hyste för henne vittnar bå- de det bref Tappert publicerat i sin Wagnerbiografi och kanske ännu mera några herrliga episoder i "Siegfried."

hvilka ett "Der bethlehemitische Kindermord" gjorde lycka. Med honom flyttade vi till Dresden. Han ville att jag skulle blifva målare, men jag var mycket oskicklig i teckning. Äfven min styffader dog tidigt - jag var då endast 7 år. Kort före hans död hade jag lärt mig spela "Üb' immer Treu und Redlichkeit" och den då alldeles nya "Jungfernkrang" på piano; dagen före hans död måste jag i sidorummet spela för honom dessa båda stycken, jag hörde honom då med svag stämma säga till min mor: "skulle han möjligen hafva talang för musik?" Då han dött, inträdde min mor tidigt på morgonen i barnkammaren, sade några ord åt hvar och en af oss, och yttrade till mig: "af dig har han velat göra någonting". Jag vill minnas att jag länge inbillat mig, att det skulle blifva någonting af mig.

I mitt nionde år inträdde jag i Kreuzschule i Dresden: jag skulle studera; på musik tänkte man icke. Två af mina systrar lärde sig spela piano förträffligt, jag fick höra på utan att själf erhålla någon undervisning. Ingenting anslog mig så som "Friskytten"; jag såg ofta ekipager gå förbi våra fönster då han kom från repetitionerna, och betraktade honom alltid med helig skygghet. En informator, som explicerade Cornelius Nepos med mig,

måste slutligen också gifva mig pianolektioner. Knappt hade jag hunnit öfver de första fingeröfningarna, innan jag i hemlighet och till en början utan noter inöfvade Ouvertiren till Friskytten, min lärare råkade en gång höra på och yttrade att det aldrig skulle blifva något af mig. Han hade rätt: aldrig i mitt lif har jag lärt mig spela piano. Härefter spelade jag endast för mig sjelf, ingenting annat än ouverturer, och med den förfärligaste fingersättning. Det var mig omöjligt att spela en enda passage ordentligt, och jag fick härigenom en synnerlig afsky för alla löpningar. Af Mozart behagade mig endast ouverturen till Trollflöjten; Don Juan var mig motbjudande tillföljd af den italienska texten, som förefölt mig pjollrig.

Denna sysselsättning med musik var emellertid endast bisak; grekiska, latin, mythologie och gamla tidens historia voro hufvudsaken. Jag skref också vers. En af kamraterna dog: vi fingo då af lärarne till uppgift att skrifva en dikt öfver hans död, med löfte att den bästa skulle tryckas. Det var mitt poem som blef tryckt — likvisst först sedan en mängd svulstigheter blifvit struknå. Jag var då 11 år gammal. Nu ville jag blifva skald; jag gjorde utkast till sorgespel efter grekiskt

var allsmäktigt.[+] Också Mozart lärde jag mig att tycka om, isynnerhet genom hans Regviem. Beethovens musik till Egmont enthusiasmerade mig till den grad, att jag icke för allt i världen velat låta mitt emellertid färdig vordna sorgespel löpa af stapeln utan en dylik musik. Utan betänkande tillbrodde jag mig förmågan att själf komponera denna så nödvändiga musik, men ansåg dock rådligast att först taga reda på några af hufvudreglorna för generalbasen. För att i hast undanstöka detta, lånade jag på en vecka Logiers "Méthode des Generalbasses" och studerade den med ifver. Men mitt studium bar icke så tidiga frukter som jag trodde; svårigheterna deri retade och fängslade mig; jag beslöt att blifva musiker.

Emellertid hade mitt stora sorgespel blifvit upptäckt af mina anhöriga; de blefvo mycket bedröfvade, emedan det var klart att jag af denna orsak hade försummat mina skolstudier; med strånghet tillhölls jag nu att flitigt fortsätta dem. Under sådana omständigheter förlog jag naturligtvis medvetandet om min musikaliska kallelse, men komponerade icke desto mindre i all tyslhet en sonat, en qvartett och en aria. Då jag trodde mig tillräckligt mognad i mina musikaliska privatstudier, framträdde jag ändtligen med bekännelsen derom.

[+] "Jag kommer ej rätt i håg för hvilken bana man egentligen hade bestämt mig; jag minnes blott att jag en qväll hörde en symfoni af Beethoven, fick feber deraf, blef sjuk, och — när jag åter tillfrisknat — hade blifvit musiker" (Ur "Eine Pilgerfarth zu Beethoven"; Gesammelte Schriften u. Dichtungen I pag. 116.).

skänkte pilten styrka, den andra vishet, och den tredje "den aldrig tillfredsställda anden, som städse rufvar öfver nytt." Den sista gåfvan förskräckte fadren; den yngsta nornan fick ingen tack och vredgad återtog hon sin skänk. Sonen växte upp och vardt både stark och vis, men kände hvarken kärlek eller hat, och förelog sig intet; hans lefnad var ömklig och ömkligt vardt hans slut. Så litet kunde de äldre nornornas gåfvor uträtta utan den yngstas.

"Denna ena försmådda skänk," fortsätter Wagner, "erbjuder nornan oss alla vid vår födelse; genom den allena kunde vi en gång alla blifva snillen." #) Nu, i vår uppfostringslystna tid, är det endast slumpen som kan bringa oss denna gåfva — slumpen att icke blifva uppfostrad. Min fader dog i min tidigaste barndom; trygg för motstånd från hans sida, smög sig den så ofta bortjagade nornan till min vagga och räckte mig sin gåfva, som aldrig öfvergaf mig ouppfostrade, och som i full anarki gjorde lifvet konsten och mig själv till mina enda läromästare."

Till en början togo ingen af dessa tre uppfostrare sin sak med något synnerligt allvar. Först sex år efter den tidpunkt vi senast skildrat hade den förste af dem hunnit verka derhän, att den andre med obetvinglig allvar kräfde sin rätt och fann den tredje färdig att begynna sitt

#) "Detta påstående", berättar Wagner i en not (Ges. Schr. IV, 311)," förargade i tiden prof. Bischoff i Köln; han ansåg det innebära otillbörliga anspråk på sig och sina vänner."

värf. Vi lemna i följande afdelning en öfversigt af dessa års historia.

II

Würzburg, Magdeburg, Königsberg och Riga (1832—39).

Till en början (hösten 1834) uppehöll sig den unge musikern hufvudsakligast i Leipzig. Sommaren 1832 företog han emellertid en resa till Wien och Prag, och sommaren och hösten 1833 tillbragte han i Würzburg hos sin broder Albert, som var anställd vid dervarande teater såsom skådespelare, sångare och regissör. Från sin förste utflygt återvände han med ett operautkast: "Die Hochzeit", som emellertid — efter det några numror blifvit färdiga — lemnades å sido. Hans andra resa och vistelsen i Würzburg medförde rikare resultater. Utom att han genom att deltaga i brodrens verksamhet erhöll en praktisk inblick i teaterlifvet, diktade och komponerade han här en romantisk opera i tre akter: "Die Feen." Ämnet var taget från Gozzis "La Donna Serpente". En fé afsäger sig odödligheten för att vinna en dödlig mans kärlek. Ett hårdt öde väntar henne, om denne icke segrande genomgår de prófningar, hvilka skola göra honom värdig hennes kärlek. På denna får han nemligen icke tvifla, hurn grymt och hårdt än hans älskade må behandla honom. Han dukar under för tviflet, och i Gozzis dramatiska saga förvandlas till straff

härför fén till en orm. Genom att den ångerfulle kysser henne i den=na afskräckande gestalt, löses för=trollningen och hon blir hans ma=ka. — Hos Wagner gestaltar sig upp=lösningen annorlunda. Fén förvand=las till sten och befrias från för=trollningen genom sin älskades af längtan och kärlek genombäfvade sång; men det är icke hon, som nu följer honom såsom hans jordiska gemål, utan det är tvertom han, som jemte sin maka blir upptag=en af feerna i odödlighetens rike.

~~Hon ofvan som hände "Lilla ok~~
~~so rolig" och i Tannhäuser~~
~~Venus och Wolfram att~~
~~Wagner härmed kanske~~
~~tiska myten om återlösningen~~
~~senare än Tannhäuser~~
~~gående~~, äfven den himmelska sa=gan om Parcivals och Lohengri~~i~~ innehålla samma grundtanke.

~~Det märkligaste är att den upp=~~
~~träder såsom genomgående idé i~~
~~nästan hela Wagners senare dra=~~
~~matiska diktning~~. I "Den flygan=de holländaren" liksom i "Tann=häuser" och "Lohengrin", i "Tristan" och "Götterdämmerung" liksom i "Par=sifal" är det befrielsen från sinnlig=hetens förgängliga verld genom kärlekens eviga makt, som skal=dens fantasi under olika former förherrligar.

Operan "Die Feen" har aldrig blif=vit uppförd. Antagen af Leipziger=

Med rätta anmärker Glasenapp, att Wag=ner genom denna ändring omedvetet återtäcct den gamla hindriska my=thens ~~grundtanke~~ (Purauravas och Ur=vaçi) grundtanke, äfvensom att den=na uppträder såsom genomgående idé i nästan ~~alla~~ hela konst=närens senare dramatiska diktning.

~~t~~Theaterns direktion, hades den till en början åsido, för att lemna rum åt Bellinis och Rossinis operor, hvilka just vid denna tid — med Schröder — Devrient i hufvudrollerna — togo publiken med storm. Kort derpå lemnade Wagner Leipzig; nya förhållanden och intressen, delvis också en förändrad sinnesriktning kommo honom snart att glömma sitt förstlingsverk, som naturligtvis ännu snabbare glömdes af direktionen.

Den italienska operans glänsande framgång, och isynnerhet Schröder — Devrients hänförande framställning af Bellinis qvinnogestalter gåfvo den unge tyske musikern mycket att tänka på. Han begynte fråga sig sjelf, om icke den tyska operan med all sin musikaliska grundlighet befunne sig på en irrväg, då italienarne med så mycket lättare och simplare medel kunde åstadkomma lacksamma repertoarstycken. "Vi (tyskar) äro alltför spiritualistiska (geistig) och lärda för att kunna skapa lifsvarma mänskliga gestalter," skref han vid denna tid i Laubés "Zeitung für die elegante Welt" i en artikel öfver "Die deutsche Oper." ~~der han framlade sina tvifvelsmål.~~ Häri hade han — med hänseende till den dåvarande tyska dramatiska litteraturen — visserligen icke så alldeles orätt, för öfrigt glömde han att stora

exegverande talanger för en tid kunna ingjuta lif äfven i en döende konst, och äfven åt de simplaste och onaturligaste figurer förlåna ett sken af dramatisk sanning. Att Italienarnes och fransosernas sceniska rutin skulle imponera på den blifvande dramatikern var naturligt. Äfven på åldre dagar erkände han viligt, huru mycket han lärt sig isynnerhet af de förr. Icke allenast i ofvan nämnda uppsats utan äfven i många af sina senare skrifter betonar han att dessa båda nationer länge egt hvad tyskarne tillsvidare saknat, nemligen en nationalopera.

Hade sålunda dessa intryck sin stora betydelse för framtiden, så förde de visserligen till en början Wagner in på en väg, som tycktes leda så långt som möjligt bort från hans ungdomsideal Beethoven. Ledd af sina nya förebilder samt påverkad af bekantskapen med Heinrich Laube, som nyss skrifvit "Das junge Europa", och i hvars sällskap den unge komponisten lärde sig uppskatta materiens skönhet och inandas den exotiska doften af Heinés och Heinsés skrifter, skref Wagner 1834 utkastet till sin andra opera: "Das Liebesverbot".

Texten är en bearbetning af Shakespeares "Lika för lika." Men

det stränga sedliga allvar, som hos den engelske skalden bildar bakgrunden till de brokiga scenerna i hans drama, får i den unge tyskens operatext gifva vika för en ton af lefnadsglad och frisk sinnlighet. För att göra koloriten ännu mera glödande flyttar Wagner scenen till Palermo. Ståthållaren gör han — betecknande nog — till en sedestreng och hycklande tysk (Friedrich), Lucios gestalt deremot är förfinad, och det är han som vid styckets slut gifter sig med Isabella, som, äfven hon, har fått en infusion af sicilianskt blod i sina ådror. Intrigen är för öfrigt densamma som hos Shakespeare, utom att ståthållaren redan före hertigens ankomst vid en stor maskeradfest ertappas af Lucio och folkskaran, då han maskerad vill smyga sig från sitt möte med Marianne.

Musiken till denna opera komponerades 1835—36 i Magdeburg, der Wagner hösten 1834 erhöll anställning såsom Theaterkapellmästare. Han fann sig snart tillrätta både i orkestern och bakom kulisserna; det brokiga teaterlifvet roade honom, och instuderandet af italienska och franska operor smakade honom till en början förträffligt. Sommaren 1836 måste emellertid det i många afseenden (verkligt) förtjenst-

Tannhäusers nederlag i Paris, skiljdes de båda makarna för alltid åt. Fru Minna Wagner bosatte sig i Dresden och dog derstädes den 25 Januari 1866. Äktenskapet var barnlöst. ——

Hösten 1837 lyckades Wagner erhålla anställning såsom förste kapellmästare vid teatern i Riga. Med ifver egnade han sig åt sin nya verksamhet, komponerade åtskilliga småsaker för sina sångare och skref text till en komisk opera i två akter: "Die glückliche Bärenfamilie," hvartill ämnet var hemtadt från "Tusen och en natt." Han hade redan komponerat två nummer derur, då han märkte att han åter var på god väg att göra musik "à la Adam". Hans afsky och äckel vid denna upptäckt kände inga gränser. Hela hans inre menniska uppreste sig mot den uselhet, i hvilken han kände sig hålla på att nedsjunka, och med feberaktig ifver begynte han rensa sitt musikaliska inre från den slagg, som flera års teaterlif hopat deröfver. Endast ett stort verk kunde rädda honom, ett verk som var möjligt endast på en stor scen, och derigenom äfven för sin komponist kunde bana väg till större förhållanden och till en mindre qvaf luftkrets: Bulvers "Rienzi" hade redan sommaren förut fängslat honom, och den siste folktribunens imponerande ge-

stalt framställde sig nu för hans fantasi, såsom ett värdigt ämne för ett stort musikaliskt sorgespel. Sommaren 1838 blef texten färdig, på hösten begyntes kompositionen och följande vår voro de båda förs-ta akterna fulländade. Under ar-betet inspirerades han af känslan att hans konstnärliga förmåga nu borde vara utvecklad nog för att skapa något betydande; för öfrigt lät han sig icke bindas af andra principer än att följa sitt ämne så troget som möjligt och att al-drig medvetet nedskrifva någon en-da musikalisk trivialitet. "Tanken på att något sådant — om också blott i en enda takt — kunde hän-da mig," berättar han sjelf — "var mig förskräcklig."

III.

Paris.

1839—42.

Våren 1839 gick Wagners kon-trakt i Riga till ända; i stället för att förnya det beslöt han att med ett slag göra sig fri och utfö-ra en länge närd plan att söka sin lycka i Paris. "Med sin lilla fru och sin stora hund" gick han ombord på ett segelfartyg, som till en början skulle föra dem till Lon-don. En häftig storm tvang farty-get att söka nödhamn på norska kusten. Det pittoreska naturscene-ri han här fick skåda framkal-lade för hans fantasi bilden af

den flyande Holländaren, hvars saga han af Heine lärt sig känna, och som nu genom matrosernas berättelser och den omgifvande naturens storslagna dysterhet erhöll en egenartad kolorit.

Efter en veckas rast i London fortsattes resan till Boulogne sur mer, der Wagner gjorde Meyerbeers bekantskap, och visade honom den färdiga hälften af sin Rienzi. Fyra veckor senare befann han sig "med mycket litet penningar, men med de bästa förhoppningar" och med goda rekommendationer från Meyerbeer i det efterlängtade Paris. Att det var en omöjlighet att utan 5 à 6 års förberedelser få Rienzi uppförd derstädes, insåg Wagner snart nog; deremot fästade han de bästa förhoppningar vid "Das Liebesverbot," som också blef antaget till uppförande på Theatre de la Renaissance och tyckte sig lofva en verklig succès — då kort derpå denna teater gjorde bankrutt. Åter förspilld möda!

Vintern 1839—40 gick dock icke resultatlöst förbi. Utom flera fransyska sånger komponerade Wagner nu sin berömda ouverture till Goethes Faust (enligt hans egen uppgift ursprungligen ämnad till första satsen i en Faustsymfoni). Vi känna icke detta verk i sin första gestalt; sådant det nu föreligger i (senare) omarbetning ~~från år 18~~ är det en af vårt århundrades mest storslagna mu-

sikaliska skapelser, ett värdigt sido-
stycke till Beethovens djupast tänk-
ta ouverturer och symfonisatser. Så-
som motto för den alldeles speciella
själsstämning stycket skildrar, har
komponisten bifogat följande citat
ur dramat:

"Der Gott, der mir im Busen wohnt
Kann tief mein Innerstes erregen;
Der über allen meinen Kräften thront
Er kann nach aussen Nichts bewegen
Und so ist mir das Dasein eine Last,
Der Tod erwünscht, das Leben mir verhasst."

För hvarjeh/en, som af de Wagnerska
operafragmenter han tillfälligtvis
hört icke kunnat bilda sig något
klart begrepp om mästarens form-
bildande förmåga, är denna ouver-
ture ett särdeles upplysande stu-
dium. Äfven här är formen ny,
men så klar och öfversigtlig, det
thematiska arbetet af en så jernfast
konsequens, stämningen så enhetlig
och redan genom instrumentationens
dystra prakt så energiskt utpreglad,
att en någotsånär musikalisk per-
son redan vid första åhörandet
erhåller en tydlig och klar bild
af det hela — naturligtvis med det
villkor att utförandet är godt. Af
tekniska detaljer påpeka vi att
samma hufvudthema beherrskar
styckets alla olika tempi, vidare
den vågade och på samma gång
så absolut psykologiskt riktiga
effekten af dess första utförande
genom kontrabastuban, slutligen
den rentaf gigantiska verkan af

de tre basunernas unisona utförande af samma thema under den öfriga orkesterns vildaste uppror.
Allt detta var den tiden något nytt och oerhördt, och om man äfven får antaga att det var af Berlioz Wagner lärde sig orkesterns moderna behandling, så måste dock erkännas att han redan vid första steget uppnådde denne i djerfhet och öfverträffade honom i logik.

Egendomligt är att dessa två snillen, som jemte Frans Liszt skapat den nyare musiken, aldrig kunde fatta någon rätt sympathi för hvarandra, trots den förmedlande länk den i tredje rummet nämnde, vän och beundrare af hvardera, bort utgöra. Oaktadt ett till det yttre vänskapligt förhållande länge bibehöll sig emellan dem, kan man i deras uttalanden om hvarandra mellan raderna snarare läsa en viss antipati. För Wagner var Berlioz till en början en visserligen snillrik men allt skönhetssinne saknande komponist, och så mycket han än senare lärde sig beundra enskilda satser af den franoyske mästaren, så ansåg han dock dennes hela riktning i hufvudsak förfelad, och hans realism i grunden omusikalisk. Berlioz åter synes, då han på sin första tyska resa hörde "flygande holländaren", icke hafva fått någon aning om

den nya poetiska och musikaliska verld, som med denna opera banat sig väg till scenen; han ger verket ett upp-muntrande erkännande, varnar komponisten för ett öfverdrifvet an-vändande af tremolo i stråkqvar-tetten, och reser vidare — utan att hafva en tanke eller ett ord för det verkligt nya och hittills ohörda operan innehåller. Några år sena-re tilldelar han i en recension öfver en Wagnerkonsert i Paris några fragmenter ur Tannhäuser och Lohengrin ett enthusiastiskt be-röm, men om Tristan-fragmenter-na, dessa tondikter af den skäraste doft och fägring, säger han i tem-meligen tydliga ord att kompони-sten i dem gått utöfver konstens råmärken, eller m. a. o. att de öfver-hufvudtaget icke äro musik.

Om något intimare umgänge mellan de båda icke kom till stånd under Wagners vistelse i Paris, så lärde denne åtminstone respektera Berlioz' karakter. "Det är dock en himmelsvid skilnad mellan Berlioz och de öfriga Parisermusikerna", ut-brister Wagner, "han gör åtminstone icke musik för pengar". Huru dra-gen han kände sig till dessa öfriga, +) kan man häraf finna; också bestod hans umgänge mest af icke-musi-ker. För öfrigt dröjde det icke länge innan han nästan mot sin vilja måste erkänna den inre tomheten och ihåligheten af det till det yttre

+) Meyerbeer var förtfarande icke i Paris.

så glänsande musiklifvet i Paris,
som dock var i besittning af framstå-
ende talanger och hvars representa-
tioner besjälades af verklig origina-
litet. Den fyndighet i "mise en scene"
och den prakt i dekorationerna hvar-
igenom stora operan utmärkte sig,
kunde icke på längden undanskym-
ma det medelmåttiga i dess musika-
liska prestationer, och på opera co-
mique förföll honom den dåva-
rande repertoiren med sina gira-
diij- och gangarrythmer såsom
det sämsta som någonsin under de
värsta dekadenstider blifvit produ-
ceradt i konstväg. Hvad åter ita-
lienska operan beträffade, så kure-
rade honom dess egna sångare, med
Rubini i spetsen, grundligt för de
sympatier han en gång hyst för
deras musik. Hvad det än var, äkta
konst var det åtminstone icke. Denna
fann han endast på Conservatoire
konserterna, men der visserligen ock-
så i den högsta fulländning, att
man endast der kunde lära sig full-
komligt känna Beethovens 9de sym-
foni, som i Tyskland merändels grund-
ligt misshandlades, betonar han med
eftertryck, ännu många år senare,
i sin bok "Über das Dirigiren", fram-
håller han Habenecks interpretation
såsom mönstergiltig. "Det föll som
fjäll från mina ögon", berättar han,
hemligheten bestod deri att den Bee-
thovenska melodin i hvarje takt
framträdde, och att denna melodi

sjöngs af orkestern.

Grundligt botad från sina förhoppningar att göra lycka i Paris — det var icke förjäfves Heine knäppte sina händer i komisk förundran öfver den tillförsigt hans unge landsman i början hyste — fulländade Wagner sin Rienzi och sände den till Dresden, der han hade någon förhoppning att få den utförd. Och sedan gällde det på allvar att se sig om efter dagligt bröd; ty här voro goda råd dyra. Till en början var han tvungen att sälja sitt utkast till "Den flygande Holländaren", som han först hoppats få komponera för stora operan, åt dennes direktör, som anförtroddе dess komposition åt en fransk musiker. Vidare gällde det att genom artiklar för diverse franska och tyska tidningar förskaffa sig en sparsam inkomst. Bland dessa uppsatser äro isynnerhet de i Gazette musicale publicerade och sedermera under den gemensamma titeln "Ein deutscher musiker in Paris" i Ges. Schriften upptagna Novellerna och causerierna af framstående värde och af en gripande verkan. Det är till största delen sina egna sorgliga erfarenheter Wagner här skildrar; betecknande är den i "Ein Ende in Paris" förekommande trosbekännelsen: "jag tror på Gud,

+) Tillfrågad af en landsman hvad han tänkte om Wagner, berättas Heine hafva gifvit det karakteristiska svaret: "det är ett, som gör mig misstänksam mot hans talang, nemligen att Meyerbeer rekommenderar honom."

Mozart och Beethoven: Denna tro, ~~tro~~
blef visserligen hårdt prófvad,
då han, för att undgå den hun-
gersdöd hvarmed novellens hjel-
te slutar, var tvungen att för
Schlesingers räkning fabricera ar-
rangementer af ~~öfver~~ alla möjliga
melodier och för alla möjliga
instrumenter, t. o. m. för cornet ~~cornet~~
à piston; men den upprätthöll
honom dock. Så smart den vår-
sta nöden var öfverstånden, gaf
han sin hemlängtan luft genom
att dikta och komponera "den
flygande Holländaren"; i Sentas
idealiska gestalt såg han sin
egen räddande genius, som på
sina vingar lyftade den af si-
na irrfärder trötte vandraren
högt upp öfver all jordens nöd
och brist; hon var den förkropps-
ligade gestalten af detta "das ewig
Weibliche", som för honom var
musikens innersta väsende, hvil-
ket han icke kunde tänka sig
annorlunda "als in der Liebe".

Den färdiga operan skickades
till Leipzig och München, men
återkom derifrån med det besked
att den "icke egnade sig för Tysk-
land". "Och jag narr, som trodde
att den egnade sig blott för Tysk-
land!" utbrast Wagner. Bättre lycka
hade den i Berlin, der den på
Meyerbeers rekommendation blef
antagen till uppförande. Redan
förut hade den glada underrätte-

sen inträffat att i Dresden förbe-
redelserna till Rienzi redan voro
i full gång. Med gladt mod och
goda utsigter kunde Wagner nu
anträda hemfärden; det var vå-
ren 1842. "För första gången", skri-
ver han, "såg jag Rhein, och med
klara tårar i ögat svor jag fat-
tige musiker mitt tyska foster-
land evig trohet."

IV

Dresden.

1842 — 49.

Då Wagner inträffade i Dresden
blef han med öppna armar emot-
tagen af två nya vänner, hvilka
partituret till Rienzi redan hun-
nit förvärfva honom; den berömde
tenoristen Tichatschek och kördi-
rektor Fischer. Hvardera förtjena
ett rum i hvarje Wagnerbiografi,
den förre såsom den oöfverträffa-
de representanten för Rienzi och
åtminstone till en början äfven för
Tannhäuser; den senare såsom den
unge mästarens mest hängifne
och outtröttlige medhjelpare un-
der hela hans vistelse i Dresden.
Tack vare dessa bådas eldiga if-
ver kunde Rienzi den 20 October
1842 gå öfver scenen med en glans
och en framgång som öfverträffa-
de t. o. m. de högt spända förvänt-
ningar, hvilka ryktet om teater-
personalens entusiasm för ver-
ket framkallat hos publiken.
Den 6 timmar långa representa-

tionen åhördes från början till slut med den största spänning och med stigande jubel; otaliga framropningar belönade vid dess slut kompositen och de medspelande, af hvilka Wilhelmine Schröder-Devrient och framför allt Tichatschek togo lejonparten. Med ett slag hade den 29 årige Wagner vunnit ett lysande namn och blifvit Dresdnerpublikens gunstling.

Den genast uppflammande och under många år ihållande entusiasmen för denna hans första stora opera, i hvilken hvarken sångare eller åhörare till en början ville höra talas om några förkortningar, och för hvilken komponisten förlorade smaken långt före publiken, har i sjelfva verket lätt förklarliga skäl. Utrustad med samma musikaliska och sceniska prakt som Spontinis och Meyerbeers stora operor, utmärkte sig Rienzi framför dem genom sin ungdomliga och heroiska hänförelse, och genom en enhetlig, om också icke ännu individuelt utbildad styl. Här fanns hvarken den förres förnäma kyla eller den senares raffinerade beräkning; glansen hade någonting värmande, och kolossen var tydligen gjuten af ett enda stycke om också malmen icke var luttrad nog. Formen och koloriten var i hufvudsak den vanliga, och när någongång

den senare Wagners äkta originalitet lyste fram (såsom t. ex. i den herrliga "Gesang der Friedensboten") så var det med en så mild och ljuf glans, att den blott kunde intaga, icke skrämma. Betraktar man texten såsom en vanlig operalibretto, så är den förträfflig, ehuru — såsom Wagner själf erkänner — diktionen är vårdslös och versen icke har andra anspråk än att utgöra ett lämpligt underlag för musiken. En dramatisk dikt i samma mening som "den flygande Holländaren" ah hvarje derpå följande skapelse af Wagner är den deremot icke. Beträffande innehållet kunna vi derföre nöja oss med några korta antydningar.

De patriciska slägterna Orsini och Colonna hafva redan länge genom sin roflystnad och sina vilda inbördes fejder varit ett plågoris för Rom och dess omgifningar. Förbittringen öfver deras tyranni framkallar en folkresning under Rienzis ledning; Rom förklaras för en fristat, till hvars beskyddare Rienzi under namn af folktribun utropas af sina anhängare. Till dessa sluter sig äfven den unge Adriano Colonna, som älskar tribunens syster Irene och nyss räddat henne från att blifva bortröfvad af Orsini. Böjande sig för stormen, foga sig patricierna i sakernas nya ordning, men blott för att ännu samma dag göra ett försök att på

en af Rienzi föranstaltad frihets-
fest genom lönnmord befria sig i-
från honom. Warnad af Adriano
undgår Rienzi försåtet, och benådar
på hans och Irenes förbön tvärt-
emot folkets önskan de brottslige,
hvilka nu fly från staden för att
utifrån angripa den med sina hä-
rar. Ännu engång besegrar dem Ri-
enzi i en blodig strid, i hvilken
äfven den gamle Colonna faller.
För att hämnas sin faders död,
uppretar Adriano det redan förut
afvogt stämda folket mot tribunen,
och då denne ytterligare drabbas
af påfvens bannlysningsbulla, öfver-
gifves han af alla sina anhängare.
Endast Irene stadnar vid hans sida,
i dessa båda ädla hjertan lefver
Rom ännu. Från en altan på Capi-
tolium gör Rienzi ett sista försök
att tala till folket, som svarar ho-
nom med stenar och eldbränder.
Tribunen och hans syster finna
sin död i lågorna och den samman-
störtande byggnaden krossar äfven
Adriano, medan de på nytt åter-
vända patriciernas väpnade ska-
ror hugga in på folkmassan från
alla sidor.

Genast efter det Rienzis fram-
gång var säker, antog teaterdirek-
tionen i Dresden äfven "flygande
Holländaren till uppförande. Re-
petitionerna bedrefvos så raskt,
att den nya operan redan den 2
Jan. 1843 gafs första gången. Bi-
fallet var på de första represen-

tationerna stormande; Schröder-De-
vrient firade i Lentas roll en af
sina största triumfer. Så snart det
första intrycket af hennes geniali-
ska spel, som till en viss grad kom
allt det öfriga, t. o. m. verket sjelft
såsom sådant, att stå i skuggan,
hunnit gifva sig, öfvergick emeller-
tid snart den första hänförelsen
i en viss tvekan och förvåning.
Af komponisten till den glänsan-
de Rienzi hade man dock väntat
sig någonting annat än denna dy-
stra, enkla saga, som i grunden
endast var en långt utspunnen
dramatisk ballad. Ju mera man
funderade på saken, desto mera
lemnade denna tvekan rum för
en viss förstämning; välvilliga
personer ville t. o. m. öfvertala
komponisten att med det första
gifva Rienzi på nytt, för att ha-
stigt utplåna intrycket af det
baksteg han med sin nya opera
i deras tycke hade gjort. Och detta
baksteg var dock hans första af-
görande steg framåt till sjelfstän-
dighet och dramatisk idealitet! Man
kan föreställa sig Wagners känslor,
då det häraf småningom blef ho-
nom klart, att det äfven i Rienzi
icke var det nya, utan snarare
det man förut vant sig att se
och höra, som fängslade, och att
i "Flygande Holländaren" icke ens
dess äkta germaniska kolorit och
de hemlandstoner den låt klinga
kunde till en början afvinna hans

landsmän något högre intresse. Äfven i Berlin gjorde operan intet synnerligt intryck; hvad brydde man sig om en nationalopera, då man hade Spontini och Meyerbeer! Från Cassel och Riga kommo de angenämaste underrättelserna; på det förra stället hade den gamle Spohr med ungdomlig ifver och hänförelse instuderat verket, och i Riga väckte det hos komponistens under främmande herravälde stående landsmän liknande känslor som hos Wagner sjelf vid dess konception. +)

Månaden hade äfven i Dresden intrycket blifvit ett fördelaktigare, om ej Wagner begått den oförsigtigheten att anförtro titelrollen åt en ung oerfaren sångare, som icke på långt när var sin stora och maktpåliggande uppgift vuxen. Härigenom blef, såsom redan nämndes, ++ Senta hufvudfiguren, och dramens egentliga hjelte trädde i bakgrunden. Och det är dock dennes storslagna gestalt, som måste utgöra medelpunkten för intresset, och som — vare sig närvarande eller frånvarande — kastar sin dystra skugga öfver det hela. Redan ouverturen målar i energiska drag bilden af hafvets bleke vandrare, som är dömd att till verldens sista dag kringirra på oceanen. För lång tid sedan — så berättar sagan — försökte ett holländskt skepp under häftig motvind förgäfves att kringsegla goda

+) En korrespondens derifrån slutar med de betecknande ordens: "Und so sei uns denn der fliegende Holländer ein Hoffnungssignal dass wir bald ganz von der wüsten Irrfarth in den Meeren fremdländischer Musik erlöst sein und die seilige deutsche Heimath finden werden!"

hoppsuddden. På besättningens bö-
ner att vända om svarade kap-
tenen under vilda förbannelser
med en ed, att hellre i evighet
kryssa på hafvet än gifva vika.
Demoniska makter ~~hafva~~ hörde
hans ed och togo honom på
orden: såsom ett olyckobådande
spöke plöjer (sedan dess) hans skepp oceanens
vida slätter; då sjömannen ser dess
svarta mästen och blodröda segel
naltkas, vet han sin sista stund
vara kommen. En ljusstråle låter
dock den eviga barmhertigheten falla
i den osälle holländarens natt: hvart
sjunde år unnar hafvet sitt byte
en kort frist, och kastar honom i
land. Lyckas han då finna en ma-
ka, som är honom trogen i döden,
är han förlossad från sina qval.
Många hundra år har han sökt
förgäfves:

"Ach! wann wirst du, bleicher See-
mann, sie finden?" frågar i tung-
sint vemod den gamla balladen,
hvars motiver beherrska både ope-
ran i sin helhet och särskildt ou-
verturen; dennas jublande slut lå-
ter åhöraren ana, att befrielsens
stund är nära.

Då vidån går upp ser man ett
norskt handelsfartyg ligga förankrad
i innersta bugten af en storfjord,
der en häftig storm tvungit det att
söka nödhamn. Brusande basgångar
i orkestern följa vågens stigande och
fallande; vinden tjuter i blåsarnes
ackorder och i pukorna mullrar

åskan, medan enstaka hastigt för-
bilande rytmiska passager tyckas
försinnliga stormfåglarnes flygt
och genomträngande skri. Det hela
är, liksom ouverturen, en marin-
målning af utomordentlig skön-
het, blott att här effekten är ytter-
ligare stegrad genom flera kon-
sters samverkan — något som nu
för första gången i denna fulländ-
ning uppenbarar sig i en opera.
Trots den dystra koloriten genomandas
det hela af en underbart frisk hafs-
luft, som förjagar all monotoni.
Småningom lägger sig stormen; kap-
tenen (Daland) och besättningen gå
till hvila, qvarlemnande den unge
styrmannen ensam på däck. För
att hålla sig vaken sjunger han en
visa:
"Mit Gewitter und Sturm aus fernem Meer—
Mein Mädel, bin ~~ich~~ dir nah!" o.s.v.
Ett visst idylliskt lugn begynner bre-
da sig öfver det hela; den unge sån-
garen sommar slutligen; ännu i drom-
men gnolar han på refrängen af
sin visa. Då begynner stormen å-
nyo, hemskare och vildare än för-
ut, och i fjerran ser man spök-
skeppets blodröda af blixten upp-
lysta segel. Snabbt och ljudlöst
glider det in i bugten och stannar
midtemot det norska fartyget, me-
dan dess ankare med ett våldsamt
brak sjunker till botten. Dess bleke
befälhafvare går i land; sju år
ha åter gått förbi, men han vågar
ej mera hoppas. Hans monolog,

som både i poetiskt och musikaliskt afseende är ett praktstycke, slutar med följande förtvifladе utbrott:

"Vergebne Hoffnung! Furchtbar eitler Wahn!
Um ewge Treu' auf Erden ist's gethan!
Nur eine Hoffnung soll mir bleiben,
Nur eine unerschüttert stehn:
So lang der Erde Keime treiben,
So muss sie doch zu Grunde gehn.
Tag des Gerichtes, jüngster Tag!
Wann brichst du an in meiner Nacht?
Wann dröhnt er, der Vernichtungsschlag
Mit dem die Welt zusammenkracht?
Wann alle Todten auferstehn,
Dann werde ich in Nichts vergehn.
Ihr Welten, endet euren Lauf!
Ewge Vernichtung, nimm mich auf!"

Såsom ett dystert eko svarar från skeppsrummet kören:

"Ewge Vernichtung, nimm uns auf!"

Emellertid har den norske kaptenen åter blifvit synlig; utan någon aning om hvem den nykomne är, inlåter han sig i samtal med honom. Det ena ordet ger det andra; holländaren visar sina skatter, Daland prisar sin dotter, och innan kort blifva båda ense om ett utbyte. Akten slutar med det norska skeppets afseglіng till hemmet.

Andra akten visar oss Dalands hus, der Senta, hennes amma och hennes väninnor sitta vid sina spinnrockar. Drömmande och med blicken fästad på den flygande holländarens porträtt, som hänger på väggen, åhör Senta sina väninnors glada pladder; på deras skämtsamma anspelningar om hennes kärlek till den bleke sjömannen, hvars öde ända sedan barndomen varit föremål för

hennes djupaste meddelande, svarar hon med att försöka väcka äfven deras och sjunger för dem balladen om hans gval och hans hopp. Djupt rörda infalla tärnorna i refrängen:

"Betet zum Himmel dass bald
ein Weib Treue ihm halt."

Då Senta vid dess slut med plötslig ingifvelse springer upp och utropar: "Ich seis, die dich durch ihre Treu erlöst", uppträder hennes ungdomsvän Erik, som halft med, halft utan skäl gör anspråk på hennes kärlek; han har sett hennes fader närma sig hemmet i sällskap med en främling och, betagen af mörka aningar varnar han henne för denne. Då han aflägsnat sig, inträda Daland och Holländaren (hvars likhet med porträttet på väggen bör vara i ögonen fallande); Senta, som ögonblickligen igenkänner denne, utstöter ett skri af öfverraskning och stannar försjunken i hans anblick. Äfven han står stum och gripen af underbar rörelse:

"Wie aus der Ferne längst vergangner Zeiten
Spricht dieses Mädchens Bild zu mir:
Wie ichs geträumt seit bangen Ewigkeiten,
Vor meinen Augen seh ichs hier."

Med dessa ord börjar han den stora scenen mellan de båda, efter det Daland i en aria gjort misslyckade försök att få samtalet i gång och aflägsnat sig. Här början af akten ännu tydliga spår af det starka intryck Wagner i sin barndom erhöll af Friskytten, så lyftar han sig här högt öfver dennas sfer — alldeles i samma mån som Senta ifrån blott <u>själsrenhet</u> här hö-

~~för sig till själastorhet.~~ V

jer sig till <u>själsstorhet</u>. Utan att hemligheten fullt uttalas förstå de båda hvarandra och utbyta löftet om troshet i döden.

Tredje akten börjar med en glad och bullrande fest på det norska skeppet. På det holländska är allt dödstyst och stilla. De unga flickorna som vilja förse dess matroser med förfriskningar, erhålla på sina tillrop intet svar; äfven de norska sjömännens larmande frågor mötas endast af en hemsk dödstystnad — på ett lika originelt som gripande sätt uttryckt af komponisten genom en af blåsarne länge uthållen mollklang. Rädda aflägsna sig flickorna, medan matroserna med allt större upplupenhet fortsätta sitt dryckeslag; hånande dricka de sin granne till, som de på spe titulera "flyande holländaren." På ~~denne~~ detta skepp börja emellertid spöklika fenomener visa sig; medan öfverallt annorstädes hafvet är fullkomligt lugnt, hvinar här en fruktansvärd storm genom tågverket, skeppet gungar af och an, medan en blåaktig låga såsom vakteld fladdrar öfver däcket, och dess hittills osynliga matroser uppstämma en sång som kommer håren att resa sig på norrmännens huf~~vud~~r; ett gällt hånskratt från holländarne ljuder efter de förr~~e~~ då de, korsande sig, fly bort från däcket. I detsamma närmar sig Senta stranden, följd af Erik, som bittert förebrår henne att hon engång låtit honom hoppas på genkärlek. Ingen-

dera har märkt holländaren, som tvifflande om hennes trohet i förtvifflan utbrister:

"Verloren, ach verloren! Ewig verlornes Heil!"

Förgäfves försöker Senta hålla honom tillbaka; för att icke ådraga äfven henne samma eviga fördömelse, som drabbat alla qvinnor hvilka brutit sin tro mot honom, vill han lemna henne innan det är för sent, och säger henne i tydliga ord hvem han är. Blixtsnabbt skyndar han ombord på sitt skepp, som genast lyftar ankar. Men samtidigt har Senta slitit sig lös från Eriks och sin faders armar, störtat upp på en klippa vid stranden, och kastar sig derifrån under utropet:

"Preis deinen Engel und sein Gebot!
Hier sieh mich treu dir bis zum Tod!"

i hafvet. I samma ögonblick försvinner spökskeppet i vågorna; och långt i fjerran synas holländarens och Sentas förklarade gestalter, omslingrande hvarandra, sväfva mot höjden.

Kort efter det första uppförandet af detta verk i Dresden blef Wagner utnämnd till andre kapellmästare vid dervarande hofteater. Med vanlig raskhet egnade han sig åt sitt nya värf, och arbetade till en början med godt mod. Men de bittra reflexioner, hvartill hans sista operas öde tvungit Wagner, utsträckte sig snart sjelfmant äfven till andra förhållanden. Från Rigateaterns qvafva smådstadsluft hade han längtat till en stor scen, der den stora konsten kunde trifvas;

han kom till Paris, såg stora operan och fann — glitter i stället för guld. En förtärande hemlängtan hade gripit honom; han kom till Dresdens berömda konsttempel, blef själf i hast berömd — men "die selige deutsche Heimath", hvarom han drömt, ett hem för hans egen konst, för all äkta konst öfverhufvud — det fann han ej. Skulle han någonstädes finna det? Med sin af många svikna illusioner skärpta blick granskade han förhållandena och kom till följande förtviflade resultat: +)

"Våra teatrar hafva i allmänhet intet annat ändamål, än att dagligen ombesörja en aldrig energiskt önskad, utan snarare af spekulationsandan påtvungen och af vår genom de sociala förhållandena utträkade storstadsbefolkning sorglöst njuten aftonunderhållning." Hvar och en tänkande konstnär eller konstvän, som under några år studerat teatern och dess publik, måste erkänna att Wagner här träffat spiken på hufvudet. Han vet mer än väl att det i allmänhet icke är ett allvarligt konstbehof, ett ~~behof~~ ur själens innersta djup utgånget kraf, att med skönhetens förklaring smycka lifvets glädje och lindra dess ve, som hvarje eller hvarannan afton driver publiken till teatern. Han vet att det helt enkelt är ett behof af <u>förströelse</u>, som fullkomligt tillgodoses om blott pjesen för ögonblicket spänner,

+) Senare (1851) nedskrifvet i "Eine Mittheilung an meine Freunde."

roar eller underhåller – sak samma, om den är af högt eller ringa konstvärde – och framförallt spelas väl. Att undantagsfall förekomma, (liksom att vid sådana tillfällen ofta en undantagspublik infinner sig) då ett stort, äkta konstverk med allsvåldig makt griper menniskornas sinnen och rycker dem upp från deras hvardagsliv med dess små behymmer till högre syner och större tankar, vet han visserligen ock. Men olyckan är, att detta är undantagsfall, hvilkas intryck hos den vanlige teaterbesökaren snart dyka under i hvirfvelnaf de vanliga teateraftonunderhållningarna, hvilka han naturligtvis också pligtskyldigast anser såsom konstnjutningar eller åtminstone såsom "bildande nöjen". En fullständig begreppsförvirring om hvad verklig konst är blir det för öppen dag liggande resultatet. — Förhåller det sig på detta sätt med den emottagande parten, så står det icke mycket bättre till med den gifvande. En intelligent teaterdirektor vet bättre än någon annan, att det fordras vare sig stor naivetet eller mycket hyckleri för att tala om den moderna teatern såsom en konstanstalt i ordets egentliga och stränga mening. Vore detta fallet, vet han mer än väl, att han vore tvungen att från repertoaren utgallra alla de pjeser, hvilka icke äro några

konstverk — hvilket i medeltal skulle reducera den till hälften af dess omfång. Han skulle vidare väl vakta sig för att tvinga samma artister att på samma vecka utföra roller vare sig af Shakespeare, Kotzebue, Schiller och Sardou, eller af Mozart, Verdi, Gluck och Offenbach. Ty äfven oafsedt den moraliska och intellektuella ansträngning ett sådant ständigt upprepadt plötsligt öfvergående från en estetisk atmosfer till en annan kostar den utförande artisten, så är det tydligt att dennes sinne för stylarternas olikhet härigenom förr eller senare måste försvagas. Också har följden blifvit, att ett fullkomligt stylriktigt utförande af ett större verk öfverallt äfven på de bästa teatrar — åtminstone hvad operor beträffar — hör till sällsyntheterna.+) Och trots allt detta, som af ingen djupare blickande kan förbises, finnas ännu både "kännare" och "konstvänner", hvilka på fullt allvar fråga, hvartill Wagner egentligen behöfde Bayreuth! —

Den första iden till något sådant föreslogs honom många redan då han begynte kompositionen af "Tannhäuser". Åtminstone tyktes det honom som om han med detta arbete — hvad hans förhållande till den moderna teatern och teaterpubliken angick — "underskref sin egen dödsdom".

+) Denna anmärkning gäller visserligen endast i mindre grad Frankrike och Italien. I Paris t. ex. representera Grand Opera, Opera comique, Theatre italien, Bouffes o.s.v. hvar sin skilda genre; på de italienska teatrarna är åter repertoaren nästan uteslutande italiensk, och de stylolikheter hvilka inom den förefinnas äro i alla fall icke så stora som t. ex. mellan italiensk och tysk musik.

dom". Engång på det klara här-
med, kände han sig också fullkom-
ligt fri gentemot dessa makter
och fri från alla de konsidera-
tioner förhoppningen att "göra lyc-
ka" kunnat pålägga honom. Med
en förut icke erfaren hänförelse
försänkte han sig i sitt ämne,
som syntes honom i sig inne-
fatta hans eget liksom hvarje
varmt och rikt människohjertas
båda ytterste poler, här förkropps-
ligade i "Frau Venus" och Elisabeth,
i Tannhäuser och Wolfram. "Jag var
i sanning förtrollad deraf, skrif-
ver han efter arbetets afslutande
1845 i Juni till en vän i Berlin,
"hvar och när jag än kom i bero-
ring med mitt ämne, genombäfva-
des jag af värme och glöd; efter
de långa afbrott i arbetet jag var
tvungen att underkasta mig, var
jag inom ett ögonblick åter inne
i den egendomliga doft, som beru-
sade mig vid den aldraförsta kon-
ceptionen."

Hade Wagner grundat sin text
till Rienzi på Bulvers likanämn-
da roman, och i "der fliegende Hol-
länder" temmeligen troget följt Hei-
nes version af sagan, så visar der-
emot operapoemet "Tannhäuser" en
fullkomligt sjelfständig behand-
ling af det stoff folksagan och me-
deltidslegenden lemnade honom.
Märkligast är härvidlag den lyckli-
ga och otvungna sammangjutnin-

gen af ~~de båda ursprungligen för~~ ~~hvarandra främmande~~ traditioner-
na om Tannhäusers vistelse i Venus-
berget och om sångarstriden på
Wartburg. En yttre anknytnings-
punkt lemnade ~~visserligen~~ folksag-
nen genom att beteckna det nära
Wartburg belägna "Hörselberg" såsom
det ställe, der "fru Venus" höll sitt
underjordiska hof, och dit hon ge-
nom toner af underbar trollmakt
lockade förbistrade vandrare.
Ur stånd att utröta de hedniska
gudomligheternas gestalter ur folk-
fantasin, åtnöjde sig medeltidens
prästerskap med att omskapa dem
till djeflar; det var härigenom äf-
ven Afrodite, för antiken all skön-
hets källa och urmodern för allt
lefvande, måste lemna Paphos'
myrtenlunder och såsom represen-
tant för "de lustar och begärelser,
som strida mot själen" nedstiga i
en af germaniens ödsligaste under-
jordiska klyftor. Men bruten var
hennes makt icke; den renhjertade
gick visserligen oberörd förbi det
farliga berget, men den, hvars
hjerta lågade af sinnlig glöd, drogs
oemotståndligt dit ner af de lockan-
de tonerna.

Det är hit, till de bannlysta o-
lympiska behagens underjordiska
hemvist, tonskalden genast i första
scenen af sitt drama för oss. En be-
rusande musik, än ljuft smekan-
de såsom en sommarvind, än sju-

dande af vansinnig sinnlig glöd,
målar för vår inre syn, tydliga-
re än någon dekorativ prakt kan
göra det för vårt yttre öga, Venus-
bergets herrlighet. Omgifven af ständigt
vexlande grupper af gratier, nym-
fer, faunen, bachanter och satyrer
hvilar Fru Venus på en rosenbädd
med den drömmande Tannhäuser
vid sina fötter. "Zuviel, zuviel" är
hans första, genast dramatiskt
spännande, utrop. Länge glömda
minnen från jorden ha vaknat
till lif i hans inre; klockornas
manande ljud, näktergalens sång
i lunden, ängens blomma, solen
och stjernorna —— är det veckor,
månader eller år sedan han hört
och sett dem sist? En oemotstånd-
lig längtan dit upp fattar honom,
och alla gudinnans lockelser förmå
intet deremot: i en hänförande
sång prisar han hennes skönhet
och kärlek, men ——

"aus Freuden sehn' ich mich nach Schmerzen;
aus deinem Reiche muss ich fliehn—
o Königin, Göttin! Lass mich ziehn!"

Förgäfves frestar, hotar och bönfaller
hon; med ånger och bot vill han
försona hvad han brutit, och vid
hans exalterade utrop: "Mein Heil
ruht in Maria!" försvinner genom
ett trollslag Venusberget, lemnande
plats för ett leende landskap, öf-
ver hvilket en blå vårhimmel
hvälfver sig. En herdegosse sitter
på en klippa och sjunger en vår-

visa, medan hjordens klockor höras
från lunden; i förgrunden sy-
nes en Mariebild. Från Wartburg
nalkas ett tåg pilgrimer, stadda
på färd till Rom; gripande all-
varlig och mild på en gång ljö-
der deras sång:
"Zu dir wall' ich mein Jesus Christ,
der du des Sünders Hoffnung bist!"
Då de tågat förbi den i andlös
spänning lyssnande Tannhäuser,
faller denne, öfvervältigad af rörel-
se, på knä, prisar under ström-
mande tårar den allmäktiges
nåd, och instämmer förkrossad
i pilgrimernas småningom i fjär-
ran bortdöende kör:
"Ach, schwer drückt mich der Sünden Last,
kann länger sie nicht mehr ertragen;
drum will ich auch nicht Ruh' und Rast,
und wähle gern mir Müh und Plagen!"
Försjunken i bön, hör han ej de
glädtiga hornsignaler, som allt
starkare ljuda i hans närhet,
och märker ej huru dalen småning-
om fylles af ett lysande jägtsäll-
skap, förrän han plötsligt ser
sig omgifven och helsad af Landgre-
fven och sina fordna sångar-
vänner, hvilkas krets han i öfver-
modigt trots lemnat. Men denna
gång söker han ej strid: "Seid
mir versöhnt und lasst mich wei-
ter ziehn!" Inga böner kunna för-
må honom att återvända, innan
det af Wolfram von Eschenbach
uttalade namnet "Elisabeth" träffar

hans öra. Vid minnet af den unga prinsessans rena kärlek, hvarpå han af Wolfram, som sjelf hopplöst älskar henne, nu erhåller ytterligare bekräftelse, glömmer han hastigt sin pilgrimsfärd, kastar sig jublande i sina vänners armar och föres af dem i triumf till Wartburg.

Andra akten visar oss slottets sångarsal, dit nu, efter ett möte mellan Elisabeth och Tannhäuser, Thüringens ädla familjer under tonerna af den berömda marschen intåga, för att åhöra en sångartäflan, hvarmed Tannhäusers återkomst firas. Under den allmänna förutsättningen att denne skall gå såsom segrare ur striden, förklarar landtgrefven, att hans dotter icke skall vägra segraren det högsta tänkbara pris denne kan fordra.

Wolfram inleder täflingen med en sång öfver kärlekens väsende, Tannhäuser replikerar, och står snart ensam gentemot alla de öfriga, hvilka hvar efter annan blanda sig i striden. För dem är kärleken stjernan i det fjerran höga, oupphinnelig för jordens trängtan; den är källan, i hvilken himlen speglar sig, och hvars klara frid ej får grumlas af förstånde menniskoläppar; den är dygden sjelf, hvilken endast kan dyrkas, och som vanhelgas af hvarje passioneradt begär; det är slutligen den, som eldar riddarens mod i striden, och för hvilken han utan hopp om lön offrar sin sista blodsdroppe. Förgäfves in-

Parsifal III.

P. 202–203 P. 202. Nödn ~~stadtn~~ (r 1, 2). r 2. ~~W~~ f 5-6. Klingtn i b. r 3, 4. Ridn. r 5. Nödn. Ridn. + Gral.

„ 203. Rl. Ridn + Gral + Kundryn (+ Gral i midt) r 2. Drd med trollen i b. Klingtn i b. Spjutn Drdt kamp- resp. längtanen. r 5. Drd. | Fl. klagorn i mellt med nödn i öfvrt.

203 m – 209 „ 204. Flkl. Trollen. Klingtorn. r 3. Helgn. Trollen + Kl cuk. r 5 D 3. Nyd Kärlek

„ 205. r 1 Trollen. r 2–3. Vårn.

„ 206. r 1-2. Kärlekt m hälgn (+ nödn. – längtan dåsten). – Flkl. Gral – – – –

„ 207. Gral – Kundry. Kl i nygn. r 2 ? r 3½ Grals Tjänarinnan. r 4 Samaritn.

„ 208. r 1. Kl nygn m r 2. Tjänarn. – nödn. Herr Herjan

„ 209. Samaritn + Gralm. Korsn (längfredagen) r 2. Vemodsn. r 3. Kl kärlekln? r 4. Parsi i mell — i basen nödn.

209 m – 212½ 210. Nödn. Parsn. Nödn. – – –

211. r 3. Gralm r 4. d: + korsn.

212–216½ 212. Längfrn. + passionstn. Bönn. r

213. Bönn Pars + nödn. Vemodsn. Passionstn I Remodsn.

214. Passionstn II. med smärtansn. Spjutn + Drd + ~~vem~~ vemodsn Sist Flkl.

215. ~~Lag~~ Längfredn. Gralm. Nödn bl. r 4. Ridn (irrandetn.

216. Skogsmel (smara hälften). R 3. Amf. Gudsmotn + Drd. r 4. Drd. Nödn. Tjänandetn

216½–218½ P. 217. r1. Irrandt. r2. Trolle d. Klingsor i b. med Längtans ö. Ithidem. r3 Irrandt. Spjutet r4. Drd med Längtanen + Kl. allen Trollen.

„218. r1. Drd i rött. r2. Gral. r3. 4/ Passions. Kors. Spjut-demonen.

218½–223 r2. „219. r1. Reliken. r2 ? r3 Gral. r4 Rödn.

„220. Rödn. r2 Röd. Anfsjuk. r3 Hlkl (resp) Rundy. Anfsj. r4 Rödn i Dimin.

„221. „ i Dimin. Gem. Atzung (nytt). Klocken börjar.

„222. Klocken. för Tystn. af rödn. Rödn. Fiturel. Gral.

„223. Rödn. ~~Obs r~~ Obs r3! Nytt? r4 ~~Rödn.~~ r2 Röm.? Rödn

223 r2–225 r4 „224. Drd. Ridn (Rundy). Dannelsen. r4 r4 K:s Kärlekens.

„225. r1 Klock = K:s kärlekens. r2. Dopn r3,4. Reningsn.

225 r2.–227 r1. „226. Sorgmarsch. r3 Gral + rödn.

227 r2. „227. r2. Fotbryningen (= Wän id sin Arge i II) r3. Reningsn. r4 Dopn.

„228. r1. reningen r2 Dopn. Smörjelsen. r3 Kors (längst) r4. ?

„229. r1. Hlkl. Parsifal.

„230. Pars. Drd. Gral.

„231. Dopn. — Trosn. — Hlkl. Börjar Till —

„232. Blomsterängen mel. r3. Helgn.

„233. Helgn. Långfredn.

P. 234. Blomsterängen med. n 2-3 Längst (kors/a: n 3/4 Bilder av Gral. Blomst.

" 235. forts. n 2-3 passions och kors num. Helgn.

" 236. Reningsn. Blomsterna.

" 237. forts. under i b: Gral. Reningsn. Helgn. Hkl (= blomsterklagan) Sfery. i Hkl.

" 238. Blomsterängs Reningsn. — Klockan + svgmarsch.

" 239. Parsifal. Svgmarsch figuren + Herzeleides d. Nödn.

" 240. n 1-2. Herzl 2 Nödn. n 3-4. Begrafn.n

" 241. nödn. fullf. Sorgkörerna (kl. m. Gralm.).

" 242-43 " " d:o. } med klockan. och smarsch hörbar

" 244. Nödn. ~~Hyst~~ l.m. "Den sista gången" (slutet på begrafn.n).

" 245 forts. Hkl. Nödn.

" 246. Fiturelmusik.

" 247. n 2. Reliken n 3. Kors- och passionstema. Passion + Gral.

" 248. Amf.s sörjan. Passionen.

" 249 Klockan mm. Mera: Ab Sjukd.

" 250. Sjukd. n 2-3 Amf.s trolsm.

" 251. Troll Klingsm. n 3. Gralsyn Spjutet.

" 252. Sjukd m förmildr / mera: Ond.

~~Nachtrag (Fälschungen)~~

P. 253. Part. Passionis. Reliken.

" 254. Clemodem. Spricht als pass. Hlkl. v. 3. Passionen und nicht elect (Fälschungen)

" 255. Grat. Fälsch. Form. Grat.

" 256. " " . Drd

" 257. Drd Fälsch. 258-59 l. Form.

" 260. Form Grat.

" 261. " " Fälsch.

vänder Tannhäuser att under tillämpningen af en sådan lära lifvets flod skulle försina och verlden gå under; stjernan må man tillbedja, men från källan må den törstande vandraren med gladt mod dricka i fulla drag. Retad af de allt bittrare motsägelserna, och af det höglyddda bifall som kommer motståndarne till del, medan han uppmuntrats endast af en skygg blick från Elisabeth, besvarar Tannhäuser allt häftigare de andras angrepp. Redan vid hans första svar låta de olycksbådande tonerna från Venusberget höra sig i orkestern; för hvarje nytt uppträdande tilltaga de i styrka, tills han slutligen, fullkomligt glömsk af hvar och för hvem han sjunger, i vansinnig exaltation uppstämmer sången till Venus: "Dir Göttin der Liebe, soll mein Lied ertönen!", och slutar den med utropet:

"Armselge, die Ihr Liebe nie genossen,
Zieht hin, zieht in den Berg der Venus ein!"

Med afsky och förfäran fly qvinnorna från salen, och riddarne rusa med dragna svärd mot Tannhäuser, som för sin räddning endast har att tacka den tillskyndande Elisabeth. Några fruktansvärda ögonblick ha varit nog för att förvandla den blyga ungmön till en hjeltinna; för hennes rena blick och allvarliga ord sänkas svärden, och de trotsige krigarne tycka sig i henne se en engel, som nedstigit till jorden för att frälsa den brottslige. Tannhäuser, som vid ljudet af hennes röst vaknat till besinning och förkros-

sad sjunkit ned, benådas, med villkor att såsom pilgrim vandra till Rom och der vinna aflösning af den helige fadren.

Ett orkesterförspel till tredje akten skildrar i dystra färger sångarens pilgrimsfärd; vid ridåns uppgång ser man första aktens landskap i höstdrägt. Knäböjande vid Mariebilden väntar Elisabeth de hemkommande pilgrimerna, hvilkas sång hörES på afstånd. Då de draga förbi, spanar hon förgäfves efter den, för hvars frälsning hon icke upphört att bedja; då de sista försvunnit, erbjuder hon i en brinnande bön Guds moder offret af sitt lif för den älskades räddning. Afslående Wolframs hjelp, vandrar hon ensam till hemmet, medan den ene i sin herrliga sång till aftonstjernan ger luft åt sitt vemod och sin sorg. Då nalkas en vandrare i natten, det är Tannhäuser, som återvänder, krossad af den helige fadrens förbannelse, och med brutna krafter sökande den väg han engång fann med så lätt möda: vägen till Venusberget. På Wolframs bön berättar han sina öden. När alla andra med lättadt hjerta och efter undfådd välsignelse aflägsnat sig, har också han klagat sin nöd för honom, som har himmelens nycklar i sin hand, men på sin brinnande bön om förlossning från den syndiga längtan han känner, och som ingen botgöring kunnat minska, har han fått svaret:

"Hast du so böse Lust getheilt,
Dich an der Hölle Gluth entflammt - - -
So bist nun ewig du verdammt!"

lika litet som den torra stafven i påfvens hand mera kan grönska, lika litet kan en sådan synd någonsin förlåtas.

Ännu aldrig hade hittills en sådan lefnadssaga i musik blifvit förtäljd, den gripande sanning, hvarmed här de vexlande känslorna af förkrosselse, vemod, hopp, förtvifl an och hån få sitt uttryck, och den suveräna frihet hvarmed det musikaliska materialet böjes och smides till alla dessa skiftande bilder är fullkomligt utan motstycke i den dittills existerande operalitteraturen. Flertalet samtida funno emellertid i denna scen ett "ändlöst, torrt recitativ"!

Då Tannhäuser slutat sin berättelse, anropar han Venus, till hvars famn han vill återvända; redan lyser det välbekanta berget i rosig glöd, gudinnan sjelf, omgifven af dansande nymfer, blir synlig och sträcker sina armar mot den återvändande. Då höres från Wartburg dödsklockornas ljud och namnet Elisabeth utöfvar ännu en gång sin trollmakt öfver den osälle riddaren. Sorgetåget med hennes lik inkommer på scenen; Venus försvinner, och med orden: "heilige Elisabeth, bitte für mich" utandas Tannhäuser sin sista suck vid Elisabeths bår. I samma ögonblick återvända de yngsta pilgrimerna från Rom: ett under har skett, den torra stafven grönskar:

"Der Gnade Heil ist dem Büsser beschieden,
Er geht nun ein in der Seligen Frieden!"

Den ledande poetiska idén i detta märk-

värdiga musikaliska drama, hvars hjeltes tragiska öde består deri, att han oupphörligt kastas mellan sitt väsendes båda poler, utan att finna någon försoning dem emellan, är egentligen tydligare än i sjelfva dramen uttryckt i dess symfoniska inledning: ouverturen. Efter det i dennas första del det religiösa elementet, representeradt af de återvändande pilgrimernas motiv, fått sitt uttryck i ett bredt och majestätiskt andante, skildrar det derpå följande allegrot Tannhäusers berusande sällhet i Venusberget; motiverna äro de samma som i första aktens första scen. Men icke nöjd med att ställa dessa båda känsloverldar såsom kontraster mot hvarandra, sammangjuter Wagner till sist dem båda; först svagt och nästan omärkligt, men småningom växande till en allt besegrande makt och styrka, intränger pilgrimsmotivet bland Venusbergets glödande rytmer, tager dem i sin tjenst och tvingar dem att bilda en strålande gloria kring sin majestätiska jubelhymn. Det arkitektoniska mästerskap med hvilket äfven i tekniskt afseende denna kolossala stegring är förberedd, förtjenar ett särskilt studium.

Så föga än Wagner under sitt arbete på "Tannhäuser" haft någon tanke på att göra lycka dermed, tvungo honom dock ekonomiska bekymmer att försöka få verket antaget till uppförande på så många scener som möjligt. Redan första represen-

tationen i Dresden[+], och än mera den andra, som endast hade halft hus, visade komponisten tydligt nog hu- ru hans aktier stodo. De två första akterna applåderades dock men den tredje fann ingen genklang[++]. I grun- den förstod man Tannhäuser ännu min- dre än "Der fliegende Holländer"; endast hos en föga talrik skara af vänner och beundrare fann tonskalden full sympati. Som emellertid hvar och en åtminstone instinktmässigt kände att Wagners nya verk var mera betydan- de än det förra, och som dessutom sjelfva ämnet var af en viss eldfängd art, tog man nu lifligare än förut parti för och emot. Från och med Tannhäuser kan man tala om ett Wagnerskt parti, likasom om en syste- matisk opposition emot honom, ehu- ru visserligen denna opposition icke före revolutionsåret 1848 blef en mo- desak, och först på femtiotalet – d. v. s. efter publiceranded af "Das Juden- thum in der Musik" — antog karak- teren af en hatisk och oförsonlig för- följelse. Två omständigheter äro emel- lertid genast från första stunden kännetecknande för densamma. Först och främst utgick polemiken mot Wagner från de mest olika, ja de mest motsatta synpunkter, och stöd- de sig på likaså olikartade motiver. Det låter t. ex. såsom ett skämt, men är fullkomligt faktiskt att, medan intendenten för Berlineroperan (Hr v. Küstner) fann Tannhäuser alltför episk, anvägo Dresdnerkritikerna den vara

[+] Den 19. Oktober 1845.

[++] Den hade till en början icke sin nuvarande gestalt; genom att hvarken Venus eller Elisabeths bår voro synliga på scenen, saknade upplösningen, såsom Wagner sjelf senare insåg, dramatisk tydlighet.

alltför dramatisk, och i Leipzig höjde sig en röst för att förklara den vara alltför lyrisk. Medan några ansågo samma musikdram vara inpregnerad af en raffinerad sinnlighet, togo andra anstöt af dess alltför spiritualistiska tendens; den ene fann musiken torr, den andre alltför exalterad och berusande; för en var den alltför ny och ovanlig, medan en annan deri hörde endast plagiater från Weber, Marschner, Meyerbeer m. fl. Det roligaste är, när man af samma hand och i samma uppsats finner två hvarandra kontradiktoriskt motsägande beskyllningar. Så t. ex. har jag öfver Faustouverturen läst en recension, i hvilken på samma spalt klagas öfver dess formlöshet och öfver den "jernhårda konsegvens", hvarmed komponisten genomfört sitt thema. Man kunde fylla tiotal sidor med exempel på dylika hvarandra motsägande omdömen, hvilka hafva blott det gemensamt att de alla vända sig mot Wagner. Orsaken till detta egendomliga fenomen ligger för temmeligen öppen dag: det låg såväl i Wagners riktning som i hans poetiskt-musikaliska individualitet något nytt och originelt, som för den då rådande estetiska smaken var fullkomligt främmande och som derföre icke kunde behaga. När nu någonting misshagar, emedan man icke förstår det, är det en kinkig sak att med logiska skäl försvara riktigheten af en känsla, som just beror på bristande reda i

intelligensen; bevisningen blir natur-
ligtvis allting annat än logisk. I ett
dylikt uppfattningens halfmörker
kan man icke annat än hugga blind-
vis, om man icke ger sig tid att vän-
ta tills det blir dager, och dertill har
en recensent sällan tid. En pinsam
känsla af osäkerhet och fruktan
för att hafva blamerat sig, förökar
naturligtvis misshaget; man blir
först retlig, sedan på allvar vred
och slutligen rentaf ohöflig. Det var
ungefär på detta sätt det gick med
den tyska pressen i dess långa för-
handlingar contra Wagner. Härmed
hafva vi tillika kommit till det an-
dra af de ofvan antydda hufvud-
dragen i denna oppositions allmän-
na fysiognomi, nemligen den exempel-
löst ohöfliga ton, som är förherrskan-
de i nästan alla dess angrepp. Den-
na ton är dock alltför genomgående
och alltför ihållande, för att vara för-
orsakad af en blott retlighet; dess ve-
dervärdighet ökas ytterligare genom
att den tillika är grundad på en
ganska tydlig beräkning. Onekligen
var Wagner en särdeles obegväm
person för pressen, hvars inflytan-
de — som bekant — beror på att den
icke allenast håller allmänheten
au courant med allt som händt,
händer och möjligen kunnat ske, utan
äfven tillhandahåller den omdömen
öfver allt detta. I en hel mängd fall,
som ligga utom hennes egentliga fack,
är den civiliserade människan benä-
gen att fråga sin tidning ungefär

såsom Rotschild sin kontorschef: "Meyer, hvad är min åsigt om den saken?" Nu kan naturligtvis icke Meyer hafva reda på allt, äfven om man tänker sig hans enstaka personlighet tolfdubblad, och såsom en vanlig tidningspersonal. Allraminst kan man ställa en sådan prétension på de politiska tidningarnas konstreferenter, hvilka i de flesta fall tjenat sig upp såsom följetonister, och i nio fall af tio icke ega någon närmare kännedom om den konst, öfver hvars nya alster de äro kallade att sitta till doms. Så länge dessa nya alster hålla sig till allmän landsväg eller känd farled, går allt rätt bra; men då det gäller en af dessa lyckligtvis icke allt för ofta uppträdande märkvärdiga företeelser, hvilka icke ens med tillhjelp af den bekanta Prokrustesmethoden låta inpassa sig i någon af de med färdiga etiketter försedda estetiska kryddlådorna, då äro sannerligen goda råd dyra, och från månget recensenthjerta har väl i sådana ögonblick framprässats ett andaktigt "Hilf Samiel". Kan man då icke besluta sig för att erkänna, hvad den inre känslan dock oftast säger, att ett sådant verk, "på hvilket ingen regel vill passa," står öfver ens kritik, så finnes tydligen ingen annan utväg än att framställa det såsom varande under all kritik. För detta ändamåls vinnande äro naturligtvis hån och ohöflighet de lämpligaste medlen.

konsegvent fortsatt, och tillämpadt icke blott på konstverket utan äfven på konstnären, måste ett sådant förfarande hos allmänheten väcka och småningom rotfästa den föreställningen, att den eller det, som behandlas på ett så föraktfullt sätt icke heller förtjenar någonting annat.

Det är denna taktik större delen af den af den tyska pressen eller åtminstone dess musikreferenter i 3 å 4 decennier följt gentemot Richard Wagner. Dock var det egentligen endast under det första decenniet den hade att fröjda sig åt en allmännare framgång. Tack vare Liszts energiska propaganda begynte såväl Tannhäuser som Lohengrin mot slutet af femtiotalet få fast fot på flere scener, och efter 1860 tillhörde de redan antalet af de större teatrarnas populäraste och mest "gifvande" (och "dragande") repertoarstycken. Med så mycket större förbittring försökte man då att åtminstone förhindra spridningen af hvarje ny musikdram af den obegåfvade och oefterrättlige skalden och komponisten. De ekon och stundom rätt mustiga aftryck af denna polemik, hvilka icke så sällan förirrat sig upp till våra nordiska tidningar, kunna gifva läsaren endast en svag föreställning om omfånget och intensiteten af denna oupphörliga tiraljöreld. Den som icke varit i tillfälle att under några år följa med den tyska pressen, och som möjligen vore

prestad att anse vår skildring öfver-
drifven, hänvisa vi till följande lil-
la särdeles underhållande arbete: "Ein
Wagner-lexikon. Wörterbuch der Unhöf-
lichkeit, enthaltend grobe, höhnende
gehässige und verläumderische Aus-
drücke, welche gegen den Meister Richard
Wagner, seine Werke und seine Anhän-
ger, von den Feinden und Spöttern
gebraucht worden sind. Zur Gemüths-
ergötzung in müssigen Stunden ge-
sammelt von Wilhelm Tappert." Han
skall på det lilla häftets 47 sidor fin-
na en alfabetiskt ordnad samling af
kraftuttryck i alla möjliga skiftnin-
gar, hvilkas ensemble är oemotstånd-
ligt roande, på samma gång den onek-
ligen bildar ett värderikt bidrag till
den europeiska civilisationens historia
i det 19de seklet. Sedan 1877, då boken ut-
kom, hafva naturligtvis massor af
nytt material hopat sig; några utdrag
("Blumenlesen") deraf har den humori-
stiske samlaren publicerat dels i sin
1883 utkomna Wagnerbiografi, dels i di-
verse musiktidningar.

För att återkomma till Wagners stäl-
ning i Dresden under medlet af fyratio-
talet, var det icke blott såsom kompo-
nist han var en förargelseklippa för
den lugna strömfåra, i hvilken den
sachsiska hufvudstadens musiklif se-
dan Webers död framflutit. De refor-
mer och förbättringar af diverse detal-
jer vid operan han fordrade och ge-
nomdref med konsideralionslös fast-
het stötte redan en mängd menniskor

för hufvudet, af hvilkas goda vilja åt-
minstone tefnaden af hans dagliga ar-
bete var beroende. Ännu vida värre upp-
togs den sjelfständighet han i sin egen-
skap af dirigent ådagalade. Att han i
Webers operor tog helt andra tempi än
hans kolleger och närmaste föregånga-
re, vågade man icke alltför högt klan-
dra, då äldre medlemmar af orkestern
i nödfall kunde intyga att Wag-
ners tempi voro precist desamma som
Weber sjelf i lifstiden hade angifvit.
Men då det visade sig att äfven hans
uppfattning af Beethoven stod i full-
komlig strid med den för tillfället
gängse, och icke allenast i Dresden u-
tan äfven i Leipzig, Berlin m.m. her-
skande smaken, vardt oväsendet stort.
Striden måste härvidlag blifva så
mycket häftigare och långvarigare,
som någon äkta Beethoventradition
i historisk mening aldrig existerat.+)
Till en början hade Wagner äfven här-
vidlag emot sig majoriteten af fackmu-
sikerna, hvilka stödde sig på Mendel-
sohns vid denna tid — åtminstone i
mellersta och norra Tyskland — än-
nu obestridda auktoritet. Stridens kärn-
punkt låg egentligen deri, huruvida
Beethovens tempi kunde betraktas så-
som absoluta i samma mening som
Mozarts och Haydns, d. v. s. borde fast-
hållas med metronomisk noggrannhet
från satsens början till dess slut.
Att så icke kan vara fallet och att
speciellt mästarens allegrosatser genom
deras både i stämning och musikalisk

+) Om den äldre Wienerskolan i alla
fall berömde sig af en sådan, så
var detta lindrigast sagdt ett sätt
att tala. Redan till följe af sin döf-
het kunde Beethoven icke föran-
stalta något mönstergiltigt utfö-
rande af sina senare (orkester-) verk. Om
han och ännu i sina senaste år
sjelf dirigerade dem, så veta dock
alla hans biografer att berätta
huru därvid tillgick, och att det
endast var genom konsertmästa-
rens diskreta tecken som ensem-
blen kunde sammanhållas.

byggnad sinsemellan kontrasterande themata bilda ett af hans föregångare okändt species, och tillföljde deraf fordra en helt annan behandling, har Wagner i flere af sina skrifter med öfverlägsen sakkännedom ådagalagt, för satser af detta slag fordrar han ett elastiskt tempo. Att Wagner i denna fråga snart fick publiken på sin sida, och att denna nu med enthusiasm applåderade verk, hvilka den förut åhört med kyligt välbehag, förbättrade naturligt icke hans aktier hos vederbörande. Då man efter sådana lysande prestationer som t. ex. 9de symfonin icke hade mod att klandra sjelfva utförandet, hittade man åtminstone på några giftiga sidohugg om hans exalterade åtbörder. I synnerhet väckte den omständigheten, att Wagner dirigerade de svåraste Beethovenska verk utan partitur, d. v. s. ur minnet, en sådan förbittring hos de välvise att teaterintendenten, för hvilken saken naturligtvis framställdes såsom ett bevis på den unge dirigentens ytterliga nonchalans och fräckhet, trodde sig böra bedja Wagner härefter betjena sig af noter. I sjelfva verket sägman — berättas det — på följande konsert ett nothäfte på kapellmästarens pulpet; men en nyfiken, som på närmare håll ville öfvertyga sig om förhållandet påstås i stället för det klassiska partituret till sin häpnad hafva funnit — klaverutdraget till "Barberaren i Sevilla"!

+) Framförallt i den lilla, ypperliga broschyren "Über das Dirigiren".

++) Hans eclatantaste seger i detta afseende var uppförandet af Beethovens 9de symfoni (1846), som för en längre tid sedan blifvit spelad i Dresden, men då — på ett fatalt sätt vanställd genom dirigentens missuppfattning — gjort ett grundligt fiasco.

Ingenting kan vara mera beteck-
nande för arten af den opposition
för hvilken Wagner var utsatt än dy-
lika drag. Icke nöjd med att förringa
värdet af de konstnärliga segrar han
tillkämpade sig, försökte man för öf-
rigt att i vågen för hvarje nytt före-
tag lägga så många hinder som möj-
ligt. Knappt visste man att han be-
gynt förbereda uppförandet af nå-
got nytt verk, innan detta på förr-
hand utpekades såsom omöjligt, olämp-
ligt eller outförbart. På detta sätt hade
man 1846 försökt hindra uppföran-
det af 9de symfonin, och samma taktik
användes året derpå för att omöjlig-
göra Glucks "Iphigenia i Aulis," visser-
ligen med lika liten lycka. Det herrli-
ga verket vann i sin nya af Wagner
med lätt hand verkställda bearbet-
ning en glänsande framgång.

Mindre lycka hade Wagner i si-
na bemödanden att åt en af de ty-
ske mästare, hvilkas verk han med
så mycken kärlek och pietet instu-
derat, i Dresden bereda en värdig
minnesvård. Först tolf år efter det
han lemnat denna stad, kunde Carl
Maria von Weber's staty afstäckas. Der-
emot hade Wagner redan 1844 lyckats
genomdrifva en af Weberkomitens
favoritplaner, nemligen öfverflyttan-
det af mästarens jordiska qvarlefvor
från London till Dresden. "Aldrig"—
så slutade han sitt gripande tal vid
invigningen af Webers nya hvilostad
i fosterjorden—"aldrig har en mera

tysk musiker lefvat än du! Nu gör dig äfven britten rättvisa, och fransosen beundrar dig, men <u>älska</u> dig kan blott tysken; du är <u>hans</u>, du är en skön dag af hans lif, en varm droppe af hans blod, ett stycke af hans hjerta — hvem kan då tadla vår önskan att äfven ditt stoft skulle utgöra en del af hans jörd, af den kära tyska fosterjorden?"+)

Emellertid hade Tannhäuser under åren 1846—48 gjort ständiga framsteg i Dresdnerpublikens gunst, och upplefvat öfver 20 representationer. Men med sina första försök att få den uppförd på främmande scener, hade Wagner afgjord otur. Alltsedan han från Berlineroperans intendent erhöll det välmenande rådet, att för vaktparaden arrangera några stycken derur, och derigenom förmå Hans Majestät att intressera sig för saken, afhöll sig Wagner från hvarje vidare steg i denna riktning. Weimar var den första främmande scen, på hvilken denna opera (1849 under Liszts direktion) uppförades, denna scen var vidare den öfverhufvudtaget första, på hvilken Wagners följande, redan 1847 fullåndade, dramatiska verk, "Lohengrin" kom till utförande. I Dresden var det icke komponisten möjligt att genomdrifva dess antagande. Måhända bedref han icke heller saken energiskt nog. De erfarenheter af alla slag, om hvilka vi här ofvan försökt gifva läsaren en föreställning, hade gjort honom till en viss grad likgiltig för

+) Från en viss annan synpunkt bedömdes saken af teaterintendenten v. Lüttichau, som förestållde Wagner att det egentligen var en otillbörlig ära som härmed bevisades Weber, med lika rätt(!) kunde ju fru Morlachi fordra att hennes mans (Wagners företrädare) lik skulle afhemtas från Italien, och i hvilken förlägenhet skulle ej styrelsen komma, om Reissiger (Wagners hollega) doge på sin badresa, och hans enka komme med liknande pretensioner! — Som man ser, hade snillena ingen särskild rang i denne teaterintendents ögon; — och han var dock en af de mest välvilliga och upplysta på sin tid — för honom var salig Weber likasom Morlachi och Reissiger helt enkelt "gewesener königl. Hofcapellmeister".

den art af framgång han under ett
sådant sakernas läge möjligen kun-
nat vinna. Hela det moderna konst-
och teaterlifvet syntes honom behöf-
va en genomgående reform, och då
han med rätta ansåg, att roten till
det onda var att söka i de moder-
na sociala och politiska förhållan-
dena, låg det så mycket närmare
till hands att han skulle ansluta
sig till de frihetsträfvanden, hvil-
ka 1848 likt en frisk vårstorm ska-
kade de murkna grenarna i det
fordna tyska riksträdets krona.
Dessa träfvanden tycktes honom åtmin-
stone till en början innebära utsig-
ter till den för honom vigtigaste
frågans lösning på fredlig väg.
Då tiden visade sig afgjordt gynn-
sam för reformer trodde han sig
böra till sachsiske inrikesmini-
stern inlemna ett förslag till en
fullständig reorganisation af Dres-
dens hofteater. Projektet kunde så
mycket mindre väcka någon egent-
lig anstöt, som preussiska rege-
ringen vid samma tid affordrat
Edvard Devrient en organisations-
plan "för det nya Tysklands na-
tionalteater." Båda förslagen lik-
na i många punkter hvarandra,
bl. a. fordrade hvardera färre spelda-
gar och teatrarnas sorterande under
kultusministeriet (hittills hade de stått
under inrikes- d. v. s. polisministers
uppsigt). Wagners förslag kom så
mycket tidsenligare, som samtidigt
det radikala partiet på sachsiska

landtdagen fordrat hofteaterns full-
ständiga indragande, hade denna
fordran mötts af ett ärligt menadt
reformförslag från regeringens
sida, så hade denna måhända va-
rit räddad från en förlägenhet.
Men i hofkretsarna, der ministern
(Herr Oberländer) förordade saken,
tänkte man annorlunda och hop-
pades på tillfälle att genom en
radikalkur med ett enda slag be-
fria sig från alla de förlägenheter
oppositionen beredde dem. Afvisad
på detta håll, slöt sig Wagner åter
närmare till sina politiska vänner.
Om de också ifrade mot en hofftea-
ter, vore det måhända icke omöjligt
att få dem gynnsamt stämda för
en nationalteater. För öfrigt deltog
han med stigande intresse i den po-
litiska diskussionen; ett bevis härpå
är det märkliga tal han den 14 Juni
1848 höll i "Vaterlandsverein".[+] I huvud-
sak anslutande sig till då rådande
liberala och socialistiska ideer, haf-
va hans här utvecklade åsigter
dock en så originell färg, och få ge-
nom diverse detaljer en så egenar-
tad belysning, att det nästan är o-
möjligt att utan ett ordagrannt åter-
gifvande af talarens egna ord gif-
va läsaren en riktig bild deraf —
något, som tillföljd af detta arbetes
ringa omfång förbjuder sig sjelft.
Talet väckte ett visst uppseende, men
ansågs till en början icke innebära
någonting egentligen riksfarligt; på
sin chefs råd tog Wagner 14 dagars

[+] Aftryckt i Tapperts "Wagners Le-
ben u. Werke" pag. 33 och ff.

permission, och begynte efter dess slut
med sina vanliga tjenstealäggganden.
Det var först följande vår den politi-
ska spänningen i Dresden nådde sin
höjdpunkt. I början af April 1849 hade
Konung Friedrich Wilhelm IV af Preus-
sen afslagit den honom erbjudna ty-
ska kejsarkronan. Detta var en välkom-
men anledning för sachsiska regerin-
gen att besvara landtdagens yrkande
på den tyska rikesförfattningens anta-
gande med en upplösningsorder. Be-
farande de värsta följder, om uppro-
ret nu fick bryta löst, besvor Wagner
sin vän Röckel, en af ledarne för op-
positionen, att infinna sig i Dresden
för att lugna massorna. Det var för
sent; folkets förbittring kände icke
mera några gränser. Inom några da-
gar var upproret i full låga, och den
5 Maj berättade tidningarna att konun-
gen och ministrarne flytt. Det räckte
icke många dagar innan preussiska
trupper stormat barrikaderna och åter-
uppsatt denne monark, som Wagner än-
nu långt senare kallade "den bäste bland
furstar," på sin thron. Nu var det fri-
hetsmännens tur att rädda sig; äfven
Wagner flydde. "Med intet kan den kän-
sla af välbehag förliknas" — så skildrar
han senare sina intryck vid detta till-
fälle — "som — såsnart de första smär-
samma ögonblicken voro öfverståndna
— genomträngde mig, då jag nu kände
mig fri, fri från en verld af plåg-
samma, ständse ouppfyllda önskningar,
fri från de förhållanden, i hvilka des-
sa förtärande önskningar varit min en-

da näring! Då nu mera ingen konsidera-
tion tvingade mig, den i akt förklara-
de och förföljde, till någon slags lögn,
då jag kastat ifrån mig hvarje ön-
skan, hvarje förhoppning på denna
nu segrande verld, och med den mest
obundna öppenhet högt kunde tillro-
pa den, att jag, konstnären, djupt och
af hjertans grund föraktade dess
skenheliga omsorg om konst och kultur,
då jag fritt kunde säga den, att i dess
ådror icke flöt en enda droppe konst-
närligt blod, att den icke kunde ur
sina lungor frampressa ens en fläkt
af mensklig adel och skönhet: — då
kände jag mig för första gången i mitt
liv alltigenom fri, sund och glad, ehu-
ru jag knappast visste hvar jag nä-
sta dag skulle finna en skyddad vrå,
der jag kunde inandas himmelens luft.

IV

I landsflykt.

1849—1861.

En första frislad erhöll Wagner
på slottet Altenburg, inviid Weimar
hos Franz Liszt. Det var här denne pia-
nospelets furste, mätt af de mest lysan-
de segrar en virtuos någonsin vunnit,
sedan 1848 uppslagit sina bopålar. An-
da sedan 1842 stående i storhertigens
tjenst, hade han under de första 6 å-
ren endast på kortare tider årligen
besökt Weimar för att dirigera några
konserter, och deremellan fortsatt sina
resor. Nu hade han till hela den mu-
sikaliska verldens förvåning redan i

sitt 37 år afslutat sin virtuosbana, som
dock lofvade honom en fortsatt rad
af ändlösa triumfer, och inslagit en
ny — komponistens och dirigentens, —
som snart skulle för Liszt te sig nä-
stan lika törnbeströdd som för Wag-
ner. Ty det var i grunden samma all-
männa mål båda eftersträfvade; hvar-
dera sträfvade för en framåtskridan-
de utveckling af den herrliga konst,
som sedan Beethovens död väl tyck-
tes dem hafva vunnit mycket, men
förlorat kanske ännu mera. Det gäll-
de derföre till en början att stå en
brygga mellan 1827 och 1848, och att ge-
nom ett mönstergiltigt utförande af
detta mäktiga snilles verk göra allmän-
heten förtrogen med alstren af den hög-
sta utveckling den musikaliska kon-
sten hittills nått. Detta var tydligen
det första villkoret för att en vida-
re utveckling skulle kunna ega rum
och blifva förstådd. Också hade hvar-
dera rent instinktmässigt, utan
kännedom om hvarandra, och dock
fullkomligt i samma anda och rikt-
ning — dertill nästan samma år — be-
gynt sin verksamhet såsom konsert-
dirigenter med symfonin af Beethoven.
Prädestinerade att dela det Beethoven-
ska arfvet — Wagner att införa den
symfoniska stylen i musikdramat,
Liszt att i Berlioz' fotspår, men med
ojemförligt större formbildande förmå-
ga än denne, på Beethovens eget områ-
de fortsätta hans verk, och att inleda
den engång så mäktiga, men nu i sin

gamla bådd försinande floden i en ny strömfåra — måste dessa stort anlagda andar, sedan de en gång funnit hvarandra, för all framtid förblifva förenade i den innerligaste sympati. Wagner, som förut endast kommit i en helt flyktig beröring med Liszt (i Paris), fann under de få dagar hans besök på Altenburg varade den rikaste ersättning för allt hvad han lemnade bakom sig. Samma dag han genom från Dresden inträffade underrättelser manades att skyndsamt fortsätta sin flykt, hörde han Liszt dirigera en repetition af Tannhäuser, och det var honom, som om han hört och sett sitt andra jag. "Hvad jag kände, då jag komponerade denna musik, — skrifver Wagner senare — kände han, då han utförde den; hvad jag ville säga då jag nedskref den, uttalade han då han lät den tona. Underbart! Genom denne, den sällsyntaste af alla vänner, kärlek vann jag, i samma ögonblick jag blef hemlös, det rätta, länge efteröfbrartt på orätt ställe sökta och derföre alörig funnna tangtade, hemmet för min konst.

Det var åt detta skyddande hem Wagner nu, då han gick i landsflykt, anförtroddе sin dyrbaraste egendom, originalpartiturerna till sina operor, deribland den ännu alls icke uppförda "Lohengrin". Det första utkastet till denna dramatiska dikt, hvars ämne var taget från en episod ur Wolfram von Eschenbachs "Parcival", gjordes redan före Tannhäusers första uppförande på en sommarresa i Böhmen. Kompositionen var i hufv-

vidsak slutförd hösten 1847. Till sist uppstod det herrliga förspelet, en musikalisk vision, i hvilken San Graals helgedom för en kort minut afslöjas i all sin blåndande glans.

San Graal (= sang real = sanguis realis) benämndes af legenden ursprungligen det ur Kristi genomborrade sida utflutna och af Joseph af Arimathia i en kristallskål uppfångade blodet, e- hurue namnet sedermera öfverflyttades på sjelfva skålen jemte dess innehåll. Efter många märkvärdiga öden hamnade slutligen denna relik (jemte en annan - ~~det sagnet~~ den kant, som genomstungit frälsarens sida —) på berget Montsalvat i Spanien, der den fromme riddaren Titurel uppbyggde det praktfulla Graalstemplet, och till helgedomens skydd församlade en skara utvalda riddare, hvilka genom åtnjutande af det i helgedomen välsignade brödet och vinet begåfvades med öfvermenskligt kraft och vishet.

Osårbara i hvarje strid, utsändes dessa riddare äfven för att bistå oskyldigt anklagade och förtryckta, hvilkas klagan en högre makt låt framtränga till det heliga bergets rena luftkrets. På grund af en sådan hemlighetsfull kallelse är det som Lohengrin, Konung Parcivals son, af Graal utsändes för att beskydda prinsessan Elsa af Brabant. Dertill intalad af sin hedniska gemål Ortrud, anklagar Elsas förmyndare, grefve Friedrich Telramund, sin myndling för mord på sin broder, som på ett underbart sätt försvunnit. Inför Konung Heinrich, som kommit till Brabant för att begära si-

Lohengrin

na vasallers understöd mot Ungrarne, erbjuder han sig att underkasta sig "Guds dom" och i envigeskamp mot hvem som helst försvara sin anklagelse. Framkallad inför konungen har Elsa intet att anföra till sitt försvar. Hon förklarar blott, att hon till sin stridsman utkorat en riddare i glänsande vapenrustning, som hon sett i drömmen och som lofvat henne sitt beskydd. Äfven hon fordrar Guds dom, och lofvar sin okände försvarare sin faders krona och sin hand. Tvenne gånger hafva stridssignalerna ljudit åt alla väderstreck, och tvenne gånger har härolden uppmanat Elsas kämpe att träda fram, medan folket i den sler på följande dystra tystnaden redan tycker sig låsa Guds dom, har Elsa sjunkit på sina knän och i barnslig förtröstan utropat:

"O Herr, nun meinem Ritter sage,
Dass er mir helf' in meiner Noth!"

Då synes på afstånd en af en svan dragen farkost med en riddare i silfverrustning framglida på floden. Med för hvarje ögonblick i styrka växande rop af undran, beundran och hänförelse helsar folkmassan den sig alltmera närmande skönа uppenbarelsen, tills den, då svanen hunnit stranden, i omättigt jubel utbrister: "Ein Wunder, ein Wunder ist gekommen!" Efter att hafva riktat några rörande afskedsord till sin trogna svan, stiger riddaren i land, helsar med ädelt behag konungen och vänder sig derpå till Elsa med frågan om hon vill an-

taga honom till sin stridsman. Öfver-
väldigad af tjusning sjunker hon till
hans fötter med orden: "Mein Held mein
Retter, nimm mich hin!" Men endast
på ett villkor skall han såsom hennes
make och beskyddare kunna stanna
vid hennes sida: hon skall i fullt för-
troende hängifva sig åt honom, utan
att någonsin vilja veta hvarifrån han
kommit och hvad eller hvem han är.
Efter hennes beredvilligt aflagda löfte
betonar han ännu en gång med stränga
allvar sin fordran:

"nie sollst du mich befragen,
noch Wissens Sorge tragen,
woher ich kam der Fahrt
noch wie mein Nam' und Art."

Och då hon nu med den största inner-
lighet förklarar att hon skall tro på
honom, likasom han trott på henne,
upplyftar han henne och trycker hen-
ne till sitt hjerta med orden: "Elsa,
ich liebe dich!" I det nu följande envi-
get, som inledes med öfliga ceremonier
och med en högstämd bön, afväpnar
Lohengrin efter en kort strid Telra-
mund, men skonar hans lif. Under
allmänt jubel lyftas Lohengrin och
Elsa på hvar sin sköld och bäras bort
i triumf.

Sådant är innehållet af första akten,
som såväl i musikaliskt som isynner-
het i dramatiskt afseende är den mest
fulländade Wagner och öfverhufvud-
taget någon komponist dittills fram-
bragt. Här uppgå för första gången mu-
sik och drama fullständigt i hvarandra,
hvarjemte här herrskar en så utomor-
denlig stegring och tillika ett så absolut

välljud, att åhöraren på en gång i and-
lös spänning och i onämnbar tjusning
motståndslöst ryckes med från den
första noten till den sista. Här fin-
nes hvarken något för mycket eller
för litet; intet får tränga sig fram
på bekostnad af något annat, allt
— poesi, musik och scenerі, likasom
hufvudhandlingen och dess episoder
— bildar ett enda stort, af en öfverlä-
gsen konstnärlig vilja ordnadt och
sammanhållet helt. Alla detaljer bära
prägeln af samma mästarhand.
Hvilken ädel naturlighet och osökt
pathos ligger icke redan i konun-
gens första helsning till sina vasal-
ler: "Gott grüss euch, liebe Männer
von Brabant!" likasom i hela det
tal, i hvilket han fordrar hjelp för
sitt nödställda rike! Hafva här
hufvudsakligast trumpeter och ba-
suner dominerat orkesterkoloriten,
så göra vid Elsas uppträdande trä-
blåsarnes mjuka färger en så mycket
mera rörande verkan. Crescendot vid
svanens ankomst och det vid Lohen-
grins landstigning utbrytande fortis-
simot är af en så kolossal effect och
tillika af en så realistisk natursan-
ning att hela den föregående operam-
siken icke har att uppvisa något
motstycke dertill, t. o. m. Wagner själf
har knappast annorstädes än i Göt-
terdämmerung lyckats öfverbjuda den-
na stegring. Under den härpå följan-
de stillheten gör Lohengrins afskeel
till svanen intryckt af en öfverjor-

disk uppenbarelse, likasom koloriten i den pianissimo hållna kör, hvarunder Graals-riddaren vandrar fram till konungen, är af en rentaf obeskriflig fägring. Den enkla skönheten i Lohengrins härpå följande dialog med Elsa, der isynnerhet frasen: "Elsa, ich liebe dich", är af en gripande verkan och säger vida mera än den längsta aria kunde göra det; manskörens korta och energiska repliker under förberedelserna till enviget, den storslagna bönen med sina nya och djerfva modulationer, den jublande ensemble som firar Lohengrins seger, ——— allt detta är momenter, hvilka sinsemellan förgäfves täfla om företrädet, emedan hvart och ett af dem är i sitt slag fulländadt.

Den andra akten begynner med en stor scen mellan Ortrud och Telramund. Förtviflad öfver sin fläckade heder, vill denne för alltid lösslita sig ifrån den demoniska qvinnan, på hvars ord han trott och som derigenom störtat honom i förderfvet. Hon lyckas emellertid på nytt snärja honom i sina garn, genom att öfvertyga honom om att det icke är Guds dom utan snarare en djefvulsk trolldom som gjort Lohengrin till segrare i striden, hade Telramund lyckats tillfoga honom det minsta sår, så hade trollmakten vikit. Äfven genom att förleda Elsa att till sin brudgum ställa den förbjudna frågan skall detsamma vinnas. Ett åt basklarinetten anförtrodt motiv af demonisk prägnans, hvilket äfven ofvest beledsagar Or-

truds uppträdande, slingrar sig likt
en hvasande orm genom den dystra sym-
foniska väfnad, mot hvilken Telra-
munds och hans makas musikali-
ska gestalter (likt mörka slagskuggor) afteckna sig. I ett uniso-
no af egendomlig dämpad vildhet sma-
ka de båda sammansvurna på för-
hand hämndens demoniska vällust.
Då nu Elsa uthäder på balkongen,
för att åt nattens tystnad anförtro
sin unga lycka, smyger sig Ortrud
till henne, och lyckas till den grad,
väcka hennes medlidande, att Elsa
upptager henne i sin boning, och lof-
var henne en plats i bröllopståget,
som följande morgon skall ega rum.
Att väcka den unga flickans misstro
till den trollmakt, som hitfört och
skyddat hennes blifvande make, lyc-
kas emellertid icke ännu; Ortruds för-
sök i denna riktning väcka blott
ett ännu djupare medlidande med
henne i Elsas rena själ. Emellertid
begynner dagen gry, signaler höras
från tornen, och torget framför Mün-
ster fylles småningom af en festligt
klädd menniskomassa. En härold
förklarar Telramund i akt, och utro-
par Lohengrin, som icke velat motta-
ga hertigtiteln, till "Brabants beskyd-
dare." En stund härefter synes Elsa,
i spetsen för ett långt tåg af festligt
smyckade qvinnor, vandra öfver torget
till Münster, beledsagad af folkets lyck-
önskningar och välsignelser; kören:
"Gesegnet sollst du schreiten!" är en af
Wagners skönaste inspirationer. Då

tåget hunnit till kyrkotrappan, och
Elsa just är i begrepp att bestiga
den, skyndar sig Ortrud framför
henne och förfärar alla genom ett
ohejdadt utbrott af stolthet och hämnd-
lystnad; med hvilken rätt, frågar
hon, kan väl Elsa, som icke ens kän-
ner sin brudgums namn och ännu
mindre förmår bevisa hans adel, for-
dra försteget framför grefve Telra-
munds maka, den sista ättlingen af
landets gamla Wendiska konungaätt?
I samma ögonblick nalkas Konungen
med sin svit och Lohengrin, som
mottager den vacklande Elsa i sina
armar och med stränghet tillbaka-
visar Ortrud. Men åter hejdas tåget
af Telramund, som uträder från kyr-
kan, anklagar Lohengrin för trolldom
och fordrar att han genom att nämna
sitt namn och sitt hem skall bevisa
sin adel och renhet. Denne förklarar
att endast en har rätt att ställa till
honom en sådan fråga, nemligen
hans brud; sin adel och renhet har
han genom segern i enviget bevisat.
Under den förvirring, som härunder
uppstår, lyckas Telramund närma
sig Elsa, hos hvilken giftet redan hun-
nit begynna göra sin verkan, och till-
hviska henne att han ännu samma
natt vill genom att tillfoga Lohengrin
ett lätt sår bevisa af hvilken art den-
nes trollmakt är. Med fruktansvärdt
allvar bortvisar Graaloriddaren, som
märkt samtalet, Ortrud och Telramund
från Elsas sida, och vänder sig ännu

engång till henne med frågan om hon vill tro på honom eller om även hon fordrar svar? Efter en stark inre strid kastar sig Elsa, betagen af blygsel, till hans bröst; kyrkodörrarna öppnas, och orgelns friska tonvågor strömma de inträdande till mötes.

Tredje akten inledes af en glänsande bröllopsmusik; vid ridåns uppgång ser man brudgemaket, dit de nygifta under en intagande hymn ledsagas af tärnor och svenner. Då dessa aflägsnat sig, och de sista tonerna af den på afstånd bortdöende kören förklingat, äro Lohengrin och Elsa för första gången allena med hvarandra. Den stora scen, — duett kan man knappast kalla den — som nu följer, hör väl ostridigt till deras antal, hvilka oemotståndligt intagit äfven "principiella" motståndare. Så ny och för dåvarande traditioner främmande den musikaliska byggnaden än var, så låg det dock en sådan erotisk trollmakt i dess melodier, och instrumentationen genomandades af en på engång så kysk och så berusande doft, att det var svårt att tillsluta öron och hjerta för all denna skönhet. Framför allt är det psykologiska mästerskap beundransvärdt, hvarmed skalden framställer den rad af själsstämningar, hvilka slutligen hos Elsa framtvinga den ödesdigra frågan. Utrymmet förbjuder oss att i detalj följa dessa fina oroligt skiftande nyanser, hvilka förråda en så utomordentlig kännedom af qvinnohjertats mysterier,

vi påpeka blott, att den förbjudna frå-
gan, då den i exalterad ångest banat
sig väg öfver Elsas läppar, icke så myc-
ket förefaller såsom en straffvärd för-
vetenhet, utan snarare såsom ett nöd-
vändigt uttryck för den passionerade
kärlek, hvilken icke blott skänker u-
tan äfven fordrar ett fullt och helt
förtroende. Härmed öfverensstämmer
att Elsa, som, ögonblicket efter det hon
framsagt de olyckisdigra orden:

"Den Namen sag mir an! —
Woher die Fahrt? —
Wie deine Art?"

ser Telramund och hans fyra medsam-
mansvurne, på hvilkas ankomst hon
dock var förberedd, insmyga i rum-
met, med ett skri af förfäran räcker
Lohengrin hans svärd hvarmed den-
ne också nedstöter sin motståndare.
Såsom en grafsång öfver all mensklig
sällhet ljuda de ord, med hvilka Lo-
hengrin nedlägger den vanmäktiga El-
sa på hennes hvilobädd:

"Weh, nun ist all' unser Glück dahin!"

Ridån faller för en kort stund, under
det horn- och trumpetstötar åter, li-
kasom i andra akten, förkunna da-
gens gryning. I följande tabla åter-
ser man första aktens dekoration, den
öppna platsen vid Schelde. Åter infin-
ner sig konungen med sina vasaller
och deras nu krigsfärdiga härskaror,
mer deras glada fanfarer förstum-
mas, då Telramunds lik inbäres, och
derpå den förgrämda Elsa, samt slut-
ligen hennes icke mindre sorgsne gemål
inträda på scenen. Lohengrin omnäm-

ner till en början Telramundo natt-
liga försåt och död, och förklarar
sig derpå tvungen att besvara den
fråga, till hvilken hans gemål låtit
förleda sig. I glänsande drag skildrar
han nu för den vördnadsfullt lyss-
nande mängden San Graals helgedom
och ridderskap; vid hans sista ord:

"Mein Vater Parzival trägt seine Krone,
Sein Ritter, ich, bin Lohengrin genannt,"

frambryter med strålande klarhet
de redan i introduktionen begagna-
de Graals- och Lohengrinmotiverna.
Nu får han ej längre stanna:

"So lehret Art doch ist des Graals Segen,
enthüllt- muss er des Laien Auge fliehn."

Förgäfves bönfaller Elsa, att han må
straffa hennes brott med den största sträng-
het, blott han stannar; "det gifves blott
ett straff", svarar han, "och mig liksom
dig drabbar dess bittra qval." Redan sy-
nes svanen komma simmande med sin
farkost, som skall bortföra honom; i
afskedsstunden lemnar han sitt svärd,
sitt horn och sin ring åt Elsa, som
skall gifva dessa skänker åt sin bro-
der då denne kommer tillbaka — en
af de såväl musikaliskt som poetiskt
skönaste episoderna i detta drama.
Då flammar ännu engång Ortruds
hat upp i vild låga; jublande af
hämnd och hån visar hon på sva-
nen, som hon igenkänt på dess gyl-
lene kedja: "se der," ropar hon, "arfvingen
till Brabant!" Emellertid har Lohengrin
knäböjt vid stranden; då han slutat
sin tysta bön, kommer Graalsdufvan
flygande, och fattar i kedjan, medan

svanen dyker ned i böljorna, från hvil-
ka en sekund senare den unge Gottfried,
Elsas försvunne broder, uppstiger. Under
den glada förvirring som nu uppstår
stiger Lohengrin i sin farkost, som nå-
gra ögonblick derefter synes långt ute
på floden. För sista gången ljuder
hans ridderliga motiv från orkestern,
men nu i moll, likasom höljdt i ett
sorgflor. Ett höglju dt verop ljuder
från allas läppar; från sin broders
armar sjunker Elsa död till marken.

Så slutar denna musikaliska trage-
di, hvilken väl kan betecknas såsom
den första, der den gamla operans tra-
ditionella former fullständigt försvun-
nit, och der det musikaliska elementet
helt och hållet uppgår i det dramatiska. +)
För att förstå hvad som blifvit upp-
nådt i detta verk, som afslutar den ti-
digare perioden af Wagners reformato-
riska verksamhet, och för att tillika
vinna en klar synpunkt för skär-
skådandet af stylen i hans senare
arbeten, äro vi nödgade att afbryta det-
ta kapitel för att kasta en historisk
återblick på operans föregående ut-
vecklingsskeden.

VI.

Återblick på operans historia.

1600 — 1850.

Tanken på ett musikaliskt dra-
ma uppstod såsom bekant för första
gången i slutet af sextonde århundra-
det i Florens — en tanke, som man
väl kunde kalla renässansens sist-
födda barn. Så mäktigt än denna
kulturströmning i alla andra grenar

+) På sin höjd kunde man beteckna
en af manskörerna (”In Früh'n ver-
sammelt uns der Ruf”) i andra ak-
tens tredje scen såsom icke strängt
motiverad af situationen, likasom
man kunde anföra ett och annat
fall, der några textord mera af mu-
sikalisk än af dramatisk orsak blif-
vit upprepade.

af konst och vetenskap verkat för individens och individualitetens frigörelse från medeltidens former, så hade den dock hittills icke lyckats erhålla något annat inflytande på musiken än ett i allmänhet höjande och lifgifvande. Redan dess första fläktar adlade de styfva och kantiga formerna, och från år 1400 kan man tala om tillvaron af en verklig musikalisk konst. Men denna nya konsts väsende var polyfoni, och konstverken voro flerstämmiga körer, der ingen stämma var speciellt melodiförande, emedan alla voro det. Någon solosång i meningen af konstprodukt kunde, så länge denna stilprincip var allena herrskande, naturligtvis icke uppkomma, och förekom faktiskt icke under de två århundraden (1400–1600), då den s.k. Nederländska skolan beherrskade det musikaliska Europa. Mindre en skola än en stilprincip, utbredde sig denna riktning från Nederländerna till England, Frankrike, Spanien, Tyskland och Italien. I alla dessa länder grundade nederländske mästare en mängd skolor, hvilka alla egde den gemensamma typens grunddrag, endast på olika sätt färgade af nationallynne, historiska och lokala egendomligheter. Sålunda funnos ensamt i Italien flere dylika, af hvilka den romerska och den venetianska blifvit de mest berömda. Konstalstren voro såväl religiösa (messor, motetter, hymner o.sv.) som profana (madrigaler, villaneller, Lieder, Chansons), men

alla polyfona, och i allmänhet berak-
nade att utföras a gappella — d.v.s.
utan ackompagnement af instrumen-
ter. Förekom någongång sådant, för-
dubblade dessa helt enkelt sångstäm-
morna. Först vid slutet af denna pe-
riod användes af venetianaren Gio-
vanni Gabrieli en orkester sjelfstän-
digt i den mening, att han i sina
flerköriga kompositioner till två eller
tre kontrasterande körer af menniske-
röster ytterligare fogade en med dem
koordinerad kör af stråk- och blecki-
strumenter; äfven här herrskade såle-
des polyfoni i strängaste mening.
Mot en så enhetlig, och just genom sin
begränsning fast och kraftig konst-
styl, hvilken för öfrigt häfdade sin
rätt att existera genom en snart
sagdt oräknelig mängd af de ädlaste
mästerverk, hade andra tendenser till
en början svårt att göra sig gällande,
så mycket de än tycktes ligga i luften.
Karakteristiskt för tidsandan var, att
dessa tendenser, hvilka i grefve Bar-
dis litterära umgängeskrets nådde
sin första mognad, till en början
manifesterade sig såsom ett försök
att återställa det grekiska dramat,
hvilket af dessa fältheller och musik-
älskare antogs hafva varit ett musi-
kaliskt, d.v.s. sjunget skådespel.
För detta ändamål måste naturligt-
vis en helt och hållet ny musikstyl
skapas, hvilken fick namn af monodi,
och som närmast kunde definieras så-
som en melodisk deklamation. Utöfver
detta mål lyckades den florentinska

skolans komponister Peri och Caccini, af hvilka den senare i sina "musiche nuove" skapade och den förre i sitt "dramma per musica", Dafne, tillämpade den nya stylen, icke hinna. Till en deklamatorisk melodi utbildades den först af venetianaren Claudio Monteverde, ett af alla tiders största musikaliska och reformatoriska snillen. Under hans mästarhand fick monodin dramatiskt lif och musikalisk smidighet, i stället för den andlösa recitationen trädde en melodi, som alltefter situationens behof, än närmade sig talets vanliga accenter än concentrerade sig till ett arioso. Körer, fulla af dramatiskt lif, medverkade som faktorer i det hela, hvilket dertill understöddes af en orkester, som både i färgprakt och situationsmåleri var ett underverk för sin tid. Monteverde var för öfrigt icke blott den dramatiska musikens och instrumentationens, utan äfven den modernа harmonins fader. Der det dramatiska uttrycket så fordrar, skyr han icke att fritt införa dissonanser, hvilka ditills på sin höjd tolererats såsom omsorgsfullt förberedda; härmed följer en alltmera framträdande benägenhet att behandla harmonin såsom ackord, och icke blott såsom en tillfällig samklang af sjelfständiga melodier, likasom den moderna moll- och durtonarten ofta framträder såsom resultat af dissonansen och dess upplösning. Med florentinarnes fantasier att återställa den greki-

ska musiken hade således Monteverde fullkomligt brutit; försöket hade fak-
tiskt ledt till skapandet af den <u>mo-
derna</u> musiken. I sitt sträfvande att å-
stadkomma ett ideall musik<u>drama</u> med
antikt ämne står han deremot full-
komligt på denna skolas ståndpunkt,
— ett mål hvilket han i hufvudsak
har gemensamt med sin store efterfö-
jare <u>Gluck</u>, om hvilken han i ut-
tryckets gripande kraft och sanning
mångengång påminner. Bortser man
från valet af ämnen, är <u>Wagner</u> onek-
ligen den tredje representanten för
denna riktning, som i operan fram-
för allt ser musikdramat, och som i
motsats till Florentinarne visserligen
lemnar rum för den största och rika-
ste utveckling af det musikaliska
elementet, men å andra sidan i än-
nu större motsats till den neapoli-
tanska skolan och dess anhängare for-
drar detta elements fullständiga un-
derordnande under den dramatiska
idén. Det är denna sistnämnda, af
<u>Alessandro Scarlatti</u> grundade skola
den tvetydiga äran tillkommer att
hafva skapat den egentliga italienska
operan. Med alla sina utomordent-
liga förtjenster om ordnandet af den
moderna musikens tonmaterial och
om utbildningen af de första vokala
och instrumentala formerna, har den
genom sitt mot dramats innersta
natur stridande schema för "opera
seria" i sin brådd qväft utveckling-
en af den äkta dramatiska musik,
som hade att tacka Florens för sin

ideala anläggning och Venedig för sin första konstnärliga mognad. Monteverdés och hans lärjunge Cavallis dramatiska melodi upplöstes i neapolitanarnes händer i två fullkomligt olika beståndsdelar nemligen seccorecitativet och arian. Af dessa ända till våra dagar fortlefvande former var den förra en genom vissa stereotypa slutformler — ett slags musikaliska skiljelecken — sammanhållen musikalisk deklamation, som saknade all melodisk omvexling och lyftning, och som endast genom af den utförande skickligt anbragta accenter kunde erhålla något slags intresse. Beräknadt att utföras mera parlando än cantando, understöddes detta recitativ icke af något egentligt ackompagnemang; endast enstaka här och der återkommande och merändels på ett klaver angifna ackorder markerade tonarten och gvarhöllo sångaren deri. En afart och vidare utveckling deraf var det på ställen af större dramatisk vigt använda ackompagnerade recitativet, som utmärkte sig genom en mera energisk deklamation och genom orkesterns sjelfständiga uppträdande i ritornell- ler och mellanspel. Arian åter var en concentration af det förut nämnda arioso't till en bestämd och sluten form. Efter en periodiskt reglerad och med bestämdt slut försedd hufvudsats följde en på samma sätt ordnad sidosats, efter hvars slut hufvudsatsen regelmässigt togs da capo. Detta da capo visar bättre än något annat att prin-

öpen för denna form var omvexling, icke utveckling, således lyrisk, icke dramatisk. I ett verkligt musikdrama kan arian derför på sin höjd hafva samma berättigande som monologen i det talade dramat, d. v. s. på ställen, der situationen med nödvändighet fordrar en dylik lyriskt reflekterande utgjutelse. Vi säga: "på sin höjd", ty det finnes tydligen ingen i dramats eller musikens natur begrundad orsak, hvarför den musikaliska monologen i alla eller ens i något fall med nödvändighet bör antaga just denna form. — I den neapolitanska skolans opera seria funnos emellertid, så när som på några få körer, nästan endast recitativer och arior. Såsom bevis på hvilken otrolig mängd af dessa slag dåtidens publik kunde smälta, anför Marx i sin bok "Gluck und die Oper", att en enda opera af Scarlatti innehöll icke mindre än 37 stycken af det senare slaget*) och att 90 rader af det förra. I en fortsättning icke var något ovanligt. Textunderlaget för dessa arior var oföränderligt detsamma och lika monotont som den musikaliska öfverbyggnaden; det var de italienska hofpoeternas konventionella erotik, stelnad i sirliga, välpolerade strofer och verser, och försedd med alla nödiga accessoarer af hämnd, svartsjuka giftbägare o. s. v. samt med antika etiketter. Fortfarande voro nemligen antika ämnen på modet, och Alexander den store måste i likhet med forntidens öfriga hjältar låna glansen af sitt namn åt dessa vidunderliga intrigstycken, der hans ännu vidunderligare representant ut-

*) Händels "Nero" är ännu rikare på arior; deras antal är 75 (!). Hvad dessa musikstyckens längd beträffar, så försäkrar samme förf. att 200 takter hos Scarlatti icke är något ovanligt. Jämför Marx: Gluck und die Oper. I pagg. 66-68.

gjordes af teaterns "primo uomo", såsom det italienska språkbruket med omedveten ironi benämnde — kastraten! Denne hade i sjelfva verket blifvit den italienska operans "främste man". Att publiken icke kunde intressera sig för dylik poesi och musik i och för sig, är klart. Arian var helt enkelt det lämpligaste medlet för virtuosen att glänsa med sin konst, och som detta substrat hvarken innehöll dramatiska eller psykologiska uppgifter af någon betydenhet, måste denna konst i främsta rummet utveckla sig såsom sångkonst i och för sig, och framförallt såsom "stupfärdighet" eller koloratur. I detta afseende åter kunde ingen naturlig menniskoröst täfla med kastratens, som med qvinnostämmans mjukhet förenade barnaröstens genomträngande intensitet, och mångfaldigt öfverträffade de manliga struporganerna i uthållighet. Så långt hade det under rococotidens uppfostran kommit med "renässancens sistfödda barn"! Af florentinarnes ideallt tänkta grekiska tragedi hade det blifvit ett modernt intrigstycke; venetianarnes organiskt anlagda musikdrama hade förvandlats till ett aggregat af efter ett andefattigt schema modellerade musikstycken, och — hvad som var det värsta — sjelfva konstverket hade blifvit förnedradt till ett förevisningsfält för virtuosens konststycken, likasom komponisten hade nedsjunkit till en tjenare åt sångaren. — Sedan dess hafva tvenne århundraden förgått och smaken har undergått många för-

åndringar; äfven den italienska operan är icke mera till det yttre densamma den fordom var. Men ett drag — det senast nämnda — har den under alla tidens vexlingar bibehållit: kompositionen är förfarande till för sångarens skull, konstverket allt ännu en ram för virtuosen. Lika litet har det lyckats de italienska komponisterna att lösa det i och för sig omöjliga problemet att af delar skapa ett helt, af stycken en organism. — Redan den store Händel slösade under mer än hälften af sitt lif förgäfves sina väldiga krafter på sträfvandet att af den neapolitanska operan göra ett konstverk; försöket att "gjuta nytt vin på gamla flaskor" slutades nu som alltid illa, och han dukade under för de italienska sångvirtuoserna i striden om herraväldet i en konstgenre, hvars naturliga beherrskare de voro. Besegrad drog han sig tillbaka från operan, der en lång erfarenhet icke lärt honom att inse, hvad som på en vida kortare tid blef tydligt för Glucks reformatoriska skarfblick, nemligen att de musikaliska formerna måste rätta sig efter dramats fordringar och icke tvärtom.

Ett vida bättre resultat än i den hittills beskrifna "opera seria" nådde den neapolitanska skolan i sin "Opera buffa", som uppstod under dess senare period, och der recitativet vida naturligare än i den förra förmedlade öfvergången mellan de i öfvervägande parlandostyl hållna arierna

och ensemblesatserna. Så smart italiänaren afkastar den onaturliga tragiska masken, och visar sitt eget af lefnadslust och skalkaktig glädtighet strålande ansigte, är han alltid underhållande och rolig trots de till en viss grad stereotypa former i hvilka hans munterhet kläder sig. I denna genre har man från alla tider skapelser af verkligt konstvärde; Pergoleséś "Serva padrona" och Cimarosás "Il matrimonio segreto" äro likasom Rossiniś "Il barbiere di Seviglia" och Mozarts "Le nozze di Figaro" verkliga mästerverk, hvilka man ännu i våra dagar kan höra med oblandadt nöje. Till Wagners "Die Meistersinger in Nürnberg" förhålla de sig visserligen såsom en menuett af Haydn eller Boccherini till ett scherzo af Beethoven från hans sista period; med all sin genialiska glädtighet hafva de dock någonting stereotypt operamässigt i jemförelse med detta herrliga musikaliska lustspel, der alla ~~slag~~ arter af det komiska, från den djupaste humor till den mest burleska satir, fått sitt uttryck i en musik, som — så speciellt Wagnersk den än är — likvisst i rätt nedstigande led härstammar från Bach och Beethoven. ——

"so alt — und doch so neu
wie Vogelsang im süssen Mai"!

I Frankrike infördes operan af kardinal Mazarin. Dess förste betydande representant var florentinaren Lully, som emellertid var så godt som

naturaliserad fransman, och mähända
tillföljd deraf såväl lyckats lokalise-
ra den ursprungligen främmande
konstarten att han med skäl anses så-
som den stora franska operans ska-
pare. Redan den samtida utmärkta
dramatiska litteraturen och kanske
ännu mera nationens handlingskrafti-
ga lynne och teatraliska smak gjorde,
att denna opera aldrig sjönk så djupt
som den neapolitanska. En viss man-
lig storslagenhet och dramatisk håll-
ning har alltid karakteriserat det fran-
ska lyriska dramat. Tillföljd häraf var
det äfven som Glucks operareform just
i Paris vann sin första stora och af-
görande seger öfver den senare dit im-
porterade (egentliga) italienska operan; hvad den
franska skolan instinktmässigt anat,
och, — om äfven på afvägar — sökt, fann
den i Glucks dramer förverkligadt
i ideal fulländning.

I Tyskland hade denne mästare
till en början svårare att göra sig för-
stådd. Der hade den italienska operan
fått fast fotfäste i alla större resi-
densstäder; äfven Hamburgerskolan,
(ur hvilken bl. a. Händel framgick)
gick i dess fotspår, och i Dresden för-
de Scarlattis elev Joh. Adolf Hasse
och hans maka, den berömda sånger-
skan Faustina Bordoni obestridt den
musikaliska spiran. Gluck själf föl-
de till en början denna riktning, och
förvärfvade sig sina sporrar såsom
operakomponist i Milano, Venedig och
Turin. Först 1762 — han var då 48 år
gammal — begynte han med "Orfeus

och Eurydice" sin reformatoriska verk-
samhet. Öfver arten af denna reform,
som i hans följande mästerverk:
"Alceste", "Paris och Helena", "Iphigenie i
Aulis," "Armida" och "Iphigenie i Tauris"
fortsattes, har han med oöfverträfflig
klarhet och precision uttalat sig i sin
dedikation af "Alceste" till storhertigen
af Toscana. Efter att hafva omnämnt de
missbruk, hvilka neddragit operan,
"ett af de skönaste och herrligaste skå-
despel" till "ett af de långtrådigaste och
löjligaste", förklarar han sig hafva fö-
sökt "att återföra musiken till sin
sanna bestämmelse, som är att under-
stödja den poetiska diktionen genom
förstärkande af känsloutbrytet och in-
tresset af situationerna, och utan att af-
bryta handlingen eller vanställa den
genom onyttiga prydnader. Efter att ge-
nom framhållande af några detaljer
hafva visat, i hurue många fall den
dramatiska sanningen kräfde ett upp-
offrande af den musikaliska "regeln",
kommer han till den ömtåliga frågan
om textens beskaffenhet. Skalden bör
bortlemna "allt blomsterspråk, alla o-
nyttiga bilder, alla kalla och ordrika
sentenser," och "ersätta dem genom kraf-
tiga passioner och tilldragande situa-
tioner, genom hjertalt språk och en
stadse omvexlande handling". —

Man tror sig nästan läsa en bit
ur Richard Wagners skrifter, när man
i den några år senare tryckta dedi-
kationen af "Paris och Helena" till her-
tigen af Braganza finner följande ra-
der: "De halflärde konstdomarne och

tonangifvarne, en menniskoklass, som olyckligtvis är mycket talrik, och som i alla tider varit tusen gånger farligare för konstens framåtskridande än de okunniga, rasa emot en metod, som, om den får fast fot, hotar att förinta deras egen ofelbarhet. — Man har tilltrott sig, att efter ofullkomligt instuderande, illa ledda och ännu sämre utförda prufstycken kunna fälla en afgörande dom; man har trott sig i ett rum kunna beräkna den verkan en opera kan frambringa på scenen!" Glucks sarkasmer öfver de musikvänner, "hvilkas själ har sitt säte endast i deras öron," och öfver det hos menniskor vanliga felet, att just öfver sådana saker, som man minst förstår, uttala sig med den största tvärsäkerhet, ega ännu i dag sin fulla tillämplighet, och hvad han ordar om nödvändigheten af ett ytterst korrekt och stylfullt utförande af hans kompositioner, om de öfverhufvudtaget skola kunna förstås och göra sin rätta verkan, öfverensstämmer fullkomligt med Wagners fordringar rörande sina operor. Det är nemligen tydligt, anmärker Gluck, att ju mera kompositen "sträfvat efter fullkomlighet och sanning" — d.v.s. efter det enda riktiga musikaliska uttrycket för den dramatiska situationen — desto mera måste han af de utförande fordra ett precist och i minsta detalj noggrann återgifvande af sina intentioner. När han slutligen för ett riktigt instuderande af sin musik förklarar ton-

sättarens närvaro vara "likaså nödvändig, som solen för naturens skapelser," så tyder detta åter på erfarenheter, liknande Wagners, som vid återkomsten från sin mångåriga exil på de flesta teatrar fann sina operor så vanställda, att publikens bifall på dylika representationer snarare föreföll honom såsom en förolämpning än som ett erkännande.

Det karakteristiska för Glucks operastyl låter sammanfatta sig i få ord. Han bibehåller de bestående formerna — recitativ och aria — men han ommodellerar dem efter behof och deras användning är alltid motiverad af situationen. Han hvarken upplöser dem eller låter dem öfvergå i hvarandra; arian förblir som förut en sluten form, om den ock mången gång har en alldeles ny fysiognomi; men han sammanlänkar den med recitativet — som nästan alltid är försedt med särdeles dramatiskt hållet orkesterackompagnemang, — eller med körerna på ett så utomordentligt skickligt sätt, och förstår tillika att hålla åhöraren i så stark dramatisk spänning, att denne knappt märker öfvergången, om han ens öfverhufvud kommer att reflektera öfver de musikaliska formerna såsom sådana. Ensemblestycken i Mozartsk mening förekomma egentligen icke, men väl musikaliska dialoger af största dramatiska effekt, och hvad som både i yttre och inre afseende är något för den äldre italienska

~~stylen fullkomligt framträdde, är~~

~~de~~

styles fullkomligt främmande, är den betydande roll han tilldelar kören, hvilken öfverallt uppträder såsom handlande, dramatisk person.

Frågar man sig med anledning häraf, om Gluck var vare sig initiator eller reformator i samma mening som Monteverde och Wagner, så måste vissерligen svaret utfalla nekande, eller åtminstone modifieras derhän, att han var det mera i ideell än i teknisk mening. Han fann icke någon ny, ur dramats egen innersta natur med nödvändighet framgången form för den dramatiska melodin, men han var en stor dramatiker, som förstod att på ett nytt sätt använda de gifna formerna och rätta dem efter situationens fordringar. Det är denna fyndighet som i förening med uttryckets utomordentliga sanning och det storslagna i själfva den musikaliska konceptionen, i de flesta fall kommer åhöraren att glömma eller åtminstone att sätta sig öfver den inre motsägelse, som onekligen äfven hos Gluck fortbestår emellan det dramatiska innehållet och en i grunden lyrisk form. Att det mera var hans storslagna personlighet än den af honom beträdda vägen, som för första gången förde operan till konstens höjder, synes inotinktlikt äfven hafva anats af Wieland, som på tal om Glucks "stora och djerfva företag" anmärker att det "för mycket liknar Alexanders och Caesars försök att af den gamla verldens rui-

ner skapa en ny, för att icke gå ett liknande öde till mötes", och att "en rad af Gluck'ar vore erforderlig", för att tillförsäkra den stora och ädla konsten ett fortfarande herravälde öfver den lyriska scenen. Herder, som i likhet med Lessing och Wieland med de största sympatier helsade Glucks reform, tyckes t.o.m. hafva haft ett visst medvetande af att den icke var genomförd till sin ytterste konsequens, då han till sitt erkännande af att Gluck ställer sin musik "i textens, känslans och handlingens tjenst", tillfogar reservationen: "så vidt smaken hos den nation, för hvilken han diktade i toner, tillåt det".

Wielands farhågor visade sig snart vara blott allför grundade. Den italienska "opera seria" fortsatte, oberörd af Glucks dramatiska tendenser, sin af gammalt gifna väg, nådde sin kulminationspunkt i Rossini och förde ännu under Bellini och Donizetti ett tynande skenlif, medan den mera dramatiskt anlagde Verdi delvis införde den på nya banor och delvis uppdref dess odramatiska ohyrne till en hittills oanad höjd. Den franska stora operan bibehöll längst en flägt af Glucks storslagna pathos ~~dax~~, men i samma mån det musikaliska elementet fick öfvervigt öfver det dramatiska, förlorade denna pathos sin inre sanning och blef alltmera ihålig. Att det hufvudsakligast var utländningar — Sacchini, Salieri, Cherubini, Spontini — hvilka

representerade dess traditioner, gaf den
en viss kosmopolitisk färg; Aubers
briljanta uppslag till en verklig fransk
nationalopera i "La muette de Portici" var
ett fullkomligt ensamtstående försök.
Den franska komiska operan, hvilken
hade sin nationella rot i vaudevillen,
höjde sig genom den af Mozart på-
verkade Boieldieu åtminstone till
musikaliskt konstvärde; under Au-
bers långa verksamhet på detta områ-
de råkade den emellertid in på en slipp-
rig "lutande plan", hvarifrån den
med ständigt tilltagande hastighet
gled ned i den smutspöl, i hvilken
Offenbach — efter att förgäfves hafva
"sökt lyckan" på andra områden —
fann sitt rätta lifselement. Så lågt
hade den musikaliska konsten ännu
aldrig sjunkit, och dock bär detta
förfall nästan prägeln af en histo-
risk nödvändighet. Operan hade af
marschen och dansen lånat de slut-
na formerna, den s.k. "absoluta melo-
din". Då dennas dramatiska förgyllning
afnöttes visade den sig i sin ursprung-
liga nakenhet såsom marsch- eller
dansmelodi. I detta tillstånd finna
vi den såväl hos Donizetti och Verdi, som
hos Auber; då dennes kontradanser ic-
ke mera voro pikanta nog, grepo
hans efterföljare med ogenerad kon-
segvens till cancanén. —

I Tyskland räddade instrumen-
talmusikens herrliga uppblomstring
den musikaliska konsten från ett
så hårdt öde. Symfonin och kvartet-
ten blefvo fostrarinnor för en ädlare

anda, som åtminstone i musikaliskt afseende återverkade på operan. Men att denna såsom drama redan med Mozart tog ett betydande steg tillbaka från den af Gluck betrådda banan, torde numera ingen insigtsfull musiker vilja neka. Ehuru den förre mångfaldigade musikens dramatiska uttrycksmedel, så splittrades dessa dock i hans hand den af Gluck med så mycken uppfinningsförmåga sammanlänkade operaakten åter i stycken; den mödosamt vunna yttre enheten var åter förlorad. I dessa "stycken" utvecklade visserligen Mozarts snille en oerhörd rikedom af musikaliskt-dramatisk gestaltningsförmåga, och en dittills okänd finhet i karaktersbehandlingen. Hans terzetter, kvartetter, kvintetter, sextetter m. fl. ensemblestycken, i hvilka han förenar flera hvar för sig karakteristiska och fullkomligt individualiserade stämmor till ett enda musikaliskt helt, och framförallt hans af det rikaste dramatiska liv pulserande finaler äro hvar för sig miniaturdramer af hög fulländning.+) Men för all denna "Kleinkunst" har det verkliga dramat med sin i stora drag framåtskridande utveckling försvunnit, och knappast någon stor komponist har trognare följt det bekanta receptet: Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken". Ingen af Mozarts operor är vare sig i Glucksk eller (ännu mindre) i modern mening genom-

+) I harmoni härmed är äfven Mozarts instrumentation på visst sätt färgrikare, d. v. s. finare och mera mångskiftande — framför allt mera utvecklad än Glucks, och dock verkar dennes i bred fresco-stil hållna kolorit på tea-tern vida mäktigare än Mozarts subtila miniatyrmålning.

komponerad; de olika numrorna äro förbundna eller rättare åtskiljda an-
tingen genom seccorecitativ eller ta-
lad dialog. I alla dessa verk finna
vi, åtminstone såsom utgångspunkt,
en genom Gluck ideellt taget öfver-
vunnen ståndpunkt. Att det tidiga-
ste af dem, "Idomeneo", vaktadt det ge-
nom sin tragiska lyftning onekli-
gen visar ett inflytande af denne
komponist, i grunden är en ideali-
serad "opera seria," har Jahn i sin
skarpsinniga analys till full evidens
ådagalagt, och att Mozarts sista ope-
ra, "Titus," med sina talrika arior t.o.
m. är en ganska svag sådan, torde
aldrig hafva blifvit bestridt. Också
har ingendera till våra dagar lyc-
kats hålla sig på repertoaren. Till
jemförelsevis sällan återkommande
stycken hör äfven "Die Entführung
aus dem Serail", med hvilken opera
Mozart på Kejsar Josephs önskan
gjorde sitt första försök på det tyska
sångspelets område. Detta hade från ett
skådespel med visor och kupletter små-
ningom och isynnerhet genom Ditters-
dorffs arbeten utvecklat sig till en
operett med arior, ensemblestycken
och körer, samt talad dialog. I "Enle-
veringen" är den rätta typen för denna
genre ännu oklar genom italienska
reminiscenser; framförallt är Con-
stances parti uppstyltadt genom bra-
vurarior af det mest halsbrytande
slag. Deremot har Mozart i "Die
Zauberflöte" uppstält en ~~både tradi-~~

~~tjenligt riktig och på samma gång~~ idealiskt skön modellbild för denna rent tyska genre. — "Le nozze di Figaro" och "Così fan tutte" åter äro italienska buffaoperor. Vore icke den talade dialogen — [ännu värre blir det, om denna ersättes genom ändlösa seccorecitativer] — så kunde man väl kalla "Figaros bröllop", som i tekniskt afseende måhända är Mozarts finaste partitur, idealet för en opera buffa. Men i detta lifliga intrigstycke, hvars handling likt en guldskimrande fjäril i oafbruten fart flyger fram öfver rosor och tistlar, kamelior och näsblor, får sig den dramatiska illusionen genom de ständiga öfvergångarna från tal till sång och tvärtom, oupphörliga örfilar. Aldrig har Göthes ofvan citerade ironiska recept varit af olyckligare verkan än i denna opera, der Mozart dock i de mästerliga finalerna visat huru väl han kan sätta en oafbruten[+] fortlöpande handling i musik.

För vår del tveka vi icke att öppet erkänna hvad Hegel endast med en viss blygselrodnad tillstod i ett bref till sin fru[++], nemligen att — så högt än partituret till Figaros bröllop" står öfver "Barberaren i Sevilla" — vi dock på scenen obetingadt föredraga den senare.

Äfven "Don Giovanni", som af de båda författarne benämnes "dramma giocoso", är till sin utgångspunkt en opera buffa, ehuru den såväl genom det märkvärdiga ämnet som genom kompositörens ännu märkvärdigare snille får

[+]) Det var tvifvelsutan på dessa finaler Rochlitz tänkte, då han uppkastade den frågan, hvarför icke en hel operaakt kunde komponeras såsom en final.

[++]) "Min smak" skrifver han från Wien, "är redan så förderfvad, att Rossinis "Figaro" tjusar mig ändligt mycket mera än Mozarts "Nozze" — — det är så herrligt, så oemotståndligt, att jag ej kan komma loss härifrån Wien."

en anstrykning af högtragisk romantik, den är ett slags mikrokosmos, en ädelsten, som skimrar i alla regnbågens färger. Mer än någon af Mozarts öfriga verk gör denna opera intrycket af ett drama, isynnerhet om de icke synnerligen långa seccorecitativerna mönstergiltigt utföras. Men om man än i många scener ostördt kan hängifva sig åt denna illusion, så finnas dock andra, i hvilka åhöraren omildt återföres till operans hårda verklighet.

Då Mozarts närmaste musikaliska arfvinge, Beethoven, med "Fidelio" gjorde sitt enda försök på operans område, tog han till utgångspunkt "Trollflöjten". Liksom denna opera är Fidelio ett tyskt sångspel i dess högsta potens. Medan det i första akten är pinsamt att se, huru komponisten försöker aftvinga den ogynnsamma dialogen hvarje möjlighet till en musiknummer, — t. o. m. den för hvarje äktenskap så väsentliga penningefrågan blir här föremål för musikalisk behandling — lyftar han sig deremot i andra aktens första tablå till en hittills oanad höjd. I stället för den första aktens konsertafdelning, som mångengång ställer de utförandes sceniska kontenans på ett hårdt prof, hafva vi här momenter af högtragisk skönhet och — isynnerhet i den stora scenen mellan Leonore, Florestan och Pizarro — af äkta dramatisk anläggning. Här brusar för första gången den Beethovenska symfonin med sin djupa klagan och sitt hänryckande jubel fram öfver scenen, rycker med sig och

halft dränker i sina skummande vå-
gor den "absoluta melodien", och visar
oss för ett ögonblick en skymt af fram-
tidens drama. För sådana momenter af
oemotståndlig dramatisk inspiration
är man visserligen tvungen att glöm-
ma den äfven här ställvis framträ-
dande operaslentrian, som bl. a. tillåter
Pizarro att, trots den knappa tid han
har på sig, afsluta en lång aria in-
nan han störtar sig öfver sitt förhat-
liga offer.

Hade redan Mozart och ännu mera
Beethoven i det tyska sångspelet infört
ett idealt-patetiskt element, som fyll-
de den i och för sig anspråkslösa for-
men med ett för den nästan öfver-
mäktigt innehåll, så nedsteg deremot
Weber från kothurnen, och skapade
i "Der Freischütz" idealtypen för en
tysk musikalisk folkpjes. Den oerhör-
da framgång och popularitet detta
verk, som författarne helt anspråkslöst
kallade ett "skådespel med musik", in-
nan kort vann, visade huru djupt
Weber med sina den tyska folkvisan
aflyssnade melodier gripit in i sin
nations innersta känsloverld. Så rent
nationella typer som Agathe, Aennchen
och Max hade man ännu ej sett i nå-
gon tysk opera; dertill kom ännu det ro-
mantiska skogsgeneri, som, än solljust
och glatt, än dystert och genljudande
af "Wotans vilda jagt," bildar fonden
för dessa figurer, och hvars friska
fläktar genomströmma det hela. Formen
motsvarade titeln så till vida, att Fri-
skytten verkligen var ett skådespel med

talad dialog, samt med deri inströdda arior, visor, ensemblestycken och körer, förutom tvenne större musikaliska scener: den halfl som melodram behandlade "vargklyftan" och sista aktens final. Så storslagen dramatisk kraft än den förra af dessa båda utvisade, så var det dock tydligt att det framförallt var de i slychet förekommande melodierna, som togo publiken med storm. I grunden var Weber nästan lika absolut melodiker som hans samtida musikaliska antipod Rossini; skilnaden var blott den att medan den senares melodi med sin rent sinnliga skönhet endast smekte örat, så var deremot Webers städse poetiskt sann och betingad af situationen. Men att denna lika litet som Rossinis var i stånd att utgöra grundvalen för ett verkligt musikdrama, visade på ett i ögonen fallande sätt Webers förSta och enda försök i denna riktning: "Euryanthe". Med detta verk ville Weber upptaga striden med sina båda rivaler Rossini och Spontini på deras eget område — den stora operans — och åtminstone med den förres eget vapen: den absoluta melodin. Att öfverallt förliha denna med den dramatiska situationen i ett sammanhängande genomkomponeradt musikdrama, var den i och för sig omöjliga uppgift han ville lösa med detta verk, på hvilket han förgäfves slösade sin andes rikaste skatter. Alla verkets skönheter kunde icke förhjelpa det till någon popularitet; Euryanthe erhöll vid sin

första, med stor spänning motsedda framträdande endast en succès d'estime, och om den i våra dagar ännu håller sig på repertoaren, så är det emedan publiken genom Wagners musikdrama fått blicken öppnad för det intressanta i det dramatiskt-musikaliska experiment här föreligger. Att på Webers tid hvarken kännare eller publik rätt kunde göra sig reda för det blandade intryck verket gjorde, kan man ej förundra sig öfver. Medan de förra sökte svagheten i texten — oaktadt den till Trollflöjten åtminstone icke var ett grand bättre — saknade publiken deri de populära melodier Friskytten gifvit den en rätt att vänta sig. I sin snillrika analys af "Euryanthe" [+] anmärker Wagner, att Weber lyckats å ena sidan på de ställen, der situationens lyrik tillåt hans absoluta melodi att utveckla sig i all sin bredd, och å andra sidan der, hvar han, såsom i första aktens stora scen, för den dramatiska sanningens skull helt och hållet uppoffrade denna melodi, och (gav) den dramatiska dialogen såsom sådan ett troget musikaliskt uttryck. Om hans förfarande i öfrigt yttrar samme författare: "öfverallt, der hans bredda, mest på förhand färdiga och öfver texten likt en glänsande drägt utbredda melodi alltför märkbart skulle hafva våldfört denna text, bröt han sin melodi i stycken; de enskilda delarna af sin melodiska byggnad sammanfogade

[+] Ges. Schr. III Bd. Oper und Drama pag. 357 och ff.

han sedan allt efter textordens dekla-
matoriska fordringar till en konst-
lad mosaik, som han åter öfverdrog
med en fin melodisk fernissa, för
att sålunda åtminstone bibehålla
det yttre skenet af en absolut melo-
di, som t. o. m. kunde undvara text-
orden. Men den härmed afsedda il-
lusionen lyckades han icke åstadkom-
ma, och åhöraren fann sig hvarken
melodiskt tillfredsställd eller drama-
tiskt öfvertygad." — Med "Oberon" öf-
vergick Weber åter till sin gamla stånd-
punkt, ehuru visserligen musiken
här utgör det öfvervägande elemen-
tet och den talade dialogen är min-
dre väsendtlig. Redan ämnet — en o-
rientaliskt färgad fésaga — visar
huru trött han var vid <u>dramati-
ska</u> experimenter.

Med Weber, Spontini och Rossini
förlorade det tyska sångspelet, den
italienska opera seria, och den half-
franska grand opera sina sista hi-
storiskt märkvärdiga representan-
ter, hvilka i sina verk utlöst alla
dessa konstarters ressurser. Att ett
fortsatt odlande af dessa icke kun-
de inbringa några ovanskliga la-
grar var likaså tydligt som att det
verkliga musikdramat på ingen
af dessa vägar stod att uppnås.

Redan den upplösningsprocess, som
försiggick med de tre nämnda styl-
arterna i <u>Meyerbeers</u> operor, visade
mer än klart, att de såsom organis-
mer betraktade upphört att lefva.
Med synnerlig fyndighet begagnade

sig nemligen denne komponist af det interregnum, som nu uppstod, för att behärrska de stora teatrarnas repertoar med verk, i hvilka stylen bestod i en oförmedlad sammangyttring af franska, tyska och italienska elementer, och den dramatiska handlingen i en rad af löst sammanfogade situationer. Att det behöfdes en betydande dramatisk och musikalisk förmåga för att förlåna dessa gonglomerater ett sken af verkligt lif, likasom att Meyerbeer verkligen egde denna förmåga, kan icke förnekas. Ännu större var det affärsgeni, med hvilket han genom reklamens och intrigens alla medel på förhand tillförsäkrade hvarje nytt verk ett lysande emottagande. Såväl Heine som Laube +) veta att härom berätta de kuriösaste detaljer. Om Meyerbeer på detta sätt för en lång tid lyckades att blända den stora publiken och att behärska dess organ pressen, så vände sig dock alla bättre sinnade, för hvilka den ideala konsten ännu hade något värde, med ohöljt förakt bort ifrån dessa produkter af en spekulativ fantasi. Att de icke betecknade något framsteg, utan snarare ett afsteg från all sund utveckling, deri voro eljest så olika tänkande konstnärer som Rossini, Spontini och Robert Schumann fullkomligt ense.

Ideellt taget gällde det således nu att antingen uppgifva operan såsom ett lönlöst försök, eller att med en ny ut-

+) Den senare omtalar i sina "Erinnerungen", att Meyerbeer hade ett särskildt kansli för ombesörjande af tidningsnotiser. Någon tid före uppförandet af en ny opera eller återupptagandet på repertoaren af en äldre "preludierades först helt sakta" i några tidningar, hvarpå ett sinnrikt crescendo åstadkoms genom att dagligen låta allt flera blad spela med och öfversvämma allmänheten med allt tätare och längre notiser. I sitt ofta nämnda verk har Tappert från en enda tidning sammanstält en dylik rad af notiser (öfver "Profeten"), hvilka visa att ifrågavarande kansli verkligen skötte sin sak ~~ganska~~ makalöst väl.

gångspunkt och på en ny väg finna det hittills förgäfves sökta musikdramat. Det var denna punkt Richard Wagner under sin i det föregående skildrade utvecklingsgång småningom närmat sig. Hvarje nytt verk hade betecknat ett steg framåt till frigörelse från de traditionella, hämmande formerna, och i "Lohengrin" äro dessa redan nästan fullständigt öfvervunna. I stället för recitativer och arior hafva vi här en sammanhängande dramatisk melodi, som troget och smidigt sluter sig till texten och återgifver alla dess skiftningar; i stället för en operalibretto med dess öfverflödande nonsens hafva vi en verklig tragedi med enkel men strängt motiverad handling och karakteter af djup psykologisk sanning samt en ädel och poetiskt skön diktion. Musikaliska motiver, återspeglande de förnämsta karaktererna och idéerna i dramat gifva åt kompositionen en enhetlig hållning, jemte det de, hvarje gång de på nytt uppträda, erinra åhöraren om något för den rätta uppfattningen af den närvarande situationen väsentligt föregående moment. Redan i "flygande holländaren" hafva vi sett huru Wagner, som till först komponerade andra aktens ballad, i denna fann de väsentligaste musikaliska motiverna +) för hela operan. Sjelfmant och osökt framväxte här ur sjelfva ämnets natur en idé, som visserligen någongång flyktigt föresväfvat äfven föregående komponister, men hittills i

+) Ett af dem målar stormen, ett annat betecknar den bleke sjömannen sjelf, ett tredje hans hopplösa längtan efter försoning, och ett fjerde löftet derom. En vidsträckt användning finner dessutom ett från verkligheten lånadt motiv af tre noter, som åtföljer den norska skeppsbesättningen.

operan endast i förbigående användts. Äfven i Lohengrin finner denna idé en ganska vidsträckt användning: särskilda, hela operan genomgående motiver beteckna St. Graal, Lohengrin, hans förbud till Elsa, svanen, Ortrud, utom åtskilliga andra mera sällan återkommande, hvilka anknyta sig till rent yttre momenter. I de allra flesta fall uppträda de såsom erinringsmotiver på sätt som redan blifvit nämndt, och hafva tillföljd häraf en större betydelse för det poetiska än för det musikaliska sammanhanget. Det är egentligen endast i den stora scenen mellan Telramund och Ortrud, som den senares motiv, i full öfverensstämmelse med den dramatiska situationen, blir föremål för en genomgående symfonisk behandling i orkestern. Med denna scen, som redan af A. B. Marx med synnerligt intresse påpekades,+) var ett nytt uppslag för dramats musikaliska gestaltning gifvet. Tanken att gestalta dramats orkesterparti till en enda stor symfoni, der akterna representerade dennas olika satser och hvars musikaliska innehåll utgjordes af de tillhörande motiver (Leitmotive) upphöjda erinringsmotiverna, måste numera ligga nära till hands för en komponist, hvars musikaliska ideal var den Beethovenska symfonin. Genom att leda denna rika musikflod in i musikdramat var för detta en framtid af smart sagdt omätlig betydelse vunnen; musiken i sin hög-

#) Deremot hade Berlioz såväl i "Sinfonie fantastique" som i "Harold en Italie" användt första satsens huvudmotiv såsom erinringsmotiv i de följande satserna. I Liszt's "Symphonische Dichtungen", hvilka uppstodo ungefär samtidigt med Wagners operor finner man detta system bragt till sin högsta fulländning.

+) "Die Musik des XIX ten Jahrhunderts".

sta och rikaste form ställdes härigenom i den dramatiska idéns tjenst, hvilken nu å sin sida med en hittills icke ens anad innerlighet och konsequens kunde genomtränga dramats minsta detaljer. För att förstå huru sångstämmorna med den fullständigaste deklamatoriska och melodiska friheten kunde röra sig gentemot dessa i polyfon symfonisk styl hållna orkester,*) som trots sin musikaliska sjelfständighet står i oupphörlig, intim vexelverkan med den förra måste man sjelf se och höra något af Wagners senare partiturer; icke ens den vältaligaste skildring kan gifva läsaren någon tydlig föreställning om detta under af konst, hvilket vi kunna beteckna endast med Goethes bekanta ord:

"Das Unbeschreibliche hier ist gethan!"

VII.

I landsflykt.

(Fortsättning från V).

Hade Wagner under sin sjuåriga vistelse i Dresden i rastlös verksamhetsifver egnat hela sin tid dels åt reproducerandet af äldre mästerverk dels åt skapandet af nya, hvarvid snarare en mäktig instinkt än ett klart medvetande dref honom fram åt på sin reformatoriska väg, och till sist, då denna syntes stängd, i revolutionens armar, så fick han deremot under landsflykten riklig tid att kritiskt sikta sina intryck och draga resultaterna af sina erfarenheter. Efter ett kort besök i Paris upptog han

*) Hvarken hos Gluck eller Mozart finnas någon motsvarighet härtill, men väl — om ock blott in nuce — hos Bach. I dennes "Matheuspassion" utgöres solostämmans i en stor del af Christi parti och framförallt i några af de accompagnerade recitativerna (t. ex. "Aus Golgatha", "Am Abend, da es kühl (m. fl.) war") af en fritt hållen deklamatorisk melodi, oafbrutet beledsagad af ett polyfont, vanligen på ett eller två kort motiv baseradt orkesterackompagnemang.

i Juli 1849 sina bopålar i Zürich under det skyddande hägnet af den gästfria fristat, som åt så många politiska flyktingar erbjudit en fridlyst asyl. Sedan han redan samma år blifvit upptagen såsom medborgare i denna stad kunde han anse sig tryggg, så länge han icke beträdde Tysklands mark. +) Det var här Wagner skref sina ofta nämnda och såsom låsta estetiska arbeten: "Die Kunst und die Revolution" (1849), "Das Kunstwerk der Zukunft" (1850) samt "Oper und Drama" (1851). I sin ett decennium senare skrifna uppsats "Zukunftsmusik", #) i hvilken han lemnar en populär framställning af innehållet af dessa arbeten, betecknar han sitt själstillstånd vid deras utarbetande såsom "abnormt." "Jag kallar det abnormt" tillägger han, "emedan jag, för att äfven för mitt reflekterande medvetande klarställa det, som under den konstnärliga åskådningen och produktionen blifvit en omedelbar och otvifvelaktig visshet för mig, såg mig tvungen att behandla detta såsom ett teoretiskt problem, till hvars lösande en abstrakt meditation var nödig. Men ingenting kan för en konstnärsnatur vara mera främmande och pinsamt, än ett sådant tankeförfarande, som är helt och hållet motsatt hans vanliga. Dessföre hängifver han sig icke heller deråt med det för hans uppgift nödiga kalla lugn, som är kännteknande för en teoretiker af fackет; han drifves fastmer af en passionerd otålig-

+) Att detta ännu långt senare kunde hafl farliga följder, visar ett i "Allgemeiner Polizeianzeiger" i Juni 1853 under rubriken "Politiskt farliga individer" införd tillkännagifvande, som på grund af ryktet om en af Wagner tillernad resa till Tyskland anbefaller hans gripande och aflevererande till K. stadsdomstolen i Dresden, hvarjemte såsom igenkänningstecken ett porträtt af "den framstående medlemmen af omstörtningspartiet" från 1849 bifogas.

#) "An einen französischen Freund (F. Villot) als Vorwort zu einer Prosa-Übersetzung meiner Opernditchtungen." Ges. Schr. Bd VII.

het, som hindrar honom att använda tillräcklig tid på en sorgfällig behandling af stylen; i hvarje sats skulle han vilja gifva ett fullständigt aftryck af den i hans åskådning existerande helgjutna bilden af ämnet, tvifvlet, huruvida han lyckats deri, driver honom till ett fortsatt upprepande af försöket, hvilket allt slutligen hos honom frambringar en häftighet och retlighet, som borde vara helt och hållet främmande för en teoretiker. Också detta fel varseblifver han, och på nytt oraad genom känslan häraf, afslutar han hastigt sitt verk med en suck öfver att sannolikt blifva förstådd endast af den, som redan delar hans egen konstnärliga åskådning!"

Strängare och skoningslösare än Wagner med dessa ord sjelf gjort det kan man knappast kritisera dessa arbeten, i hvilka det betydande filosofiskt-estetiska innehållet visserligen kläder sig i en nog tung och hårdsmält form. Genom det ständiga användandet af bilder och metaforer, hvilka icke sällan mera invecklа än utveckla tankegången, får framställningen stundom en tröttande bredd, medan å andra sidan — isynnerhet i den tredje och vigtigaste delen af "Oper und Drama" — satserna äro så logiskt kedjade vid hvarandra, att läsaren är tvungen att med spänd uppmärksamhet följa hvarje rad, för att ej förlora sammanhanget. Och dock har denna styl, så snart man engång vant sig dervid, ett alldeles eget och fängslande behag. Den passionera-

de kraft, med hvilken en öfversvallan-
de rik och mäktig instinkt här kämp-
par sig fram till klar tanke, har ett
nästan dramatiskt intresse; det är som
om man säge mythens "Wieland der
Schmied," med förlamade höftsenor sit-
tande i konung Neidings smedja, sys-
selsätta sig med att omsmida svärden
till de mäktiga vingar, på hvilka han
skall svinga sig upp från sin träldom
och flyga bort öfver hafven till sin
ungdoms maka, den sköna svanjung-
frun. Ty det är just till sin nya stor-
artade konstnärliga produktion ton-
skalden i dessa arbeten förbereder sig;
genom vidriga förhållanden förlamad
i sin yttre verksamhet, unnar han sin
skapande fantasi en kort rast, medan
han genom strängt tankearbete stär-
ker den till sin flygt mot ett i fjär-
ran skådadt ideal. I motsats till den
teoretiske estetikern, som med ledning
af redan existerande konstverk förfär-
digar sitt system, se vi här den skapan-
de konstnären, som på förhand öfver-
väger sitt mål och de medel, hvilka
skola leda honom dit, innan han skri-
der till skapandet af nya konstverk.
För hvar och en, som känner Wagners
musikdramer är det, äfven utan hans
eget påpekande häraf, tydligt att det
här framlagda systemet hänför sig till
hans efter denna tid komponerade verk,
icke till de redan färdiga operor, hvil-
ka han själf uttryckligen förklarar
vara blotta "försök" och experimenter.
Tillföljе häraf äro de ifrågavarande
teoretiska skrifterna i grunden af vi-

da större betydelse för Wagners egen personliga utveckling, än för de läsare, hvilka med ledning af dem velat skaffa sig ett begrepp om Wagners konst.
Genom sin filosofiska svårfattlighet likasom genom sin passionerade, om än snillrika och storslagna ensidighet i några afseenden, hafva de från sitt första framträdande ända till våra dagar isynnerhet i svaga hufvuden åstadkommit allehanda förvirring, då icke studiet af dem föregåtts af en praktisk kännedom af konstnärens senare dramatiska arbeten. Åhörandet af några goda representationer af "Tristan" eller "Mästersinger" skänka i förening med ett noggrannt studium af klaverutdraget musikälskaren en vida klarare inblick i denna märkvärdiga konststyl än äfven den grundligaste kännedom af Wagners teoretiska skrifter förmår gifva.
Här, likasom öfverallt på konstens område gör man väl i att påminna sig Goethes bekanta ord:

"—— grå är all teori,
Blott lifvets gyllne träd är grönt!"

Om således ett närmare ingående på Wagners i dessa arbeten framlagda system icke är af behofvet påkalladt, så torde dock en kort öfversigt af deras hufvudinnehåll här vara på sin plats. Utgångspunkten för dem alla är den grekiska tragedin (Aeschylos och Sofokles), hvilken för Wagner likasom för florentinarne är blomman af såväl den antika som öfverhufvudtaget den allmänt mänskliga konsten. Påpekande huru denna konstriktning eftersöktes

af från Greklands alla nejder sam-
manströmmande menniskoskaror, hura
en publik af ända till 30000 perso-
ner fyllde amfiteatern för att åskåda
uppförandet af "den djupsinnigaste
af alla tragedier, Prometheus", och
genom detta väldiga konstverk få en
djupare inblick i sitt eget ideala vä-
sende, visar han huru i motsats här-
till den moderna publiken kommer
trottad ("fursten af en ansträngande
middag, bankiren af en bråkig spe-
kulation, arbetaren af sitt dagsverk")
till teatern för att af den begära nå-
gra timmars aftonunderhållning.
Medan antikens "starka och sköna
menniska" gick dit för att i andakt
samla sina tankar och sinnen inför
det idealt stora, vill den moderna
lyxens och industrins bleke slaf der
blifva förströdd. Härtill vore hvarje
annat medel bättre än konsten, som
härigenom förlorar sin höjande och
förädlande makt. Det är denna makt
den genom en fullständig reform af
alla hithörande förhållanden måste åter-
vinna, om skönheten åter skall blifva
en faktor i det moderna lifvet — lika-
som endast revolutionen genom att ut-
jemna de sociala olikheterna kan å-
terskänka det nuvarande slägtet dess
förlorade frihet och styrka. Endast
den kan nemligen åt alla förvärfva
det som äfven i Grekland egdes en-
dast af de frias samhällsklass.

I samma mån Greklands sociala
förhållanden gingo sin upplösning
till mötes, förföll äfven konstverket.

Ursprungligen till odelbar samverkan förenande dikt- ton- och dans- (eller mimisk-) konst, medan måleri och arkitektur gaf åt en värdig omgifning och den dramatiska konstnären själf i hvarje attityd var ett plastiskt mästerverk, upplöste sig detta allt omfattande konstverk nu i sina särskilda beståndsdelar. Konsten söndersplittrades i konster, hvilka numera gingo skilda vägar och hvar för sig nådde en hög grad af utveckling under loppet af de två årtusenden som nu följde. Ingen af dem kunde dock i sin isolering på människosinnet utöfva den omedelbart gripande verkan, som de i förening med hvarandra åstadkommit. Genom att hvar och en af dem vände sig blott till en sida af människans väsende, kunde njutningen endast blifva medelbar, eller den var m. a. o. till en stor del beroende af reflexion och förstudier.— Hvad särskildt musiken beträffar, så ingick den visserligen i sitt första naiva skede i folkvisan en intim förening med poesin, medan dess instrumentala former för sitt uppkof hade att tacka en dylik anslutning till dansen. Men då den under medeltiden såsom medveten konst trädde i den kristna kyrkans tjenst, blef den religiösa texten blott ett substrat för den ur musikens innersta natur framgångna polyfona stylen. Då denna i Italien undanträngdes af operan, öfverflyglades sträfvandet efter en ädel deklama-

torisk melodi, som troget skulle åter-
gifva språkets accenter, snart af en an-
nan riktning, som gjorde den absolu-
ta, från dansen lånade melodin till
operans hufvudinnehåll, och till den-
na engång för alla fårdiga och gifna
form fogade en likaså konventionell
versform, hvilken här åter blef ett i
grunden likgiltigt substrat för den
förra. Medan härifrån all polyfoni
var förvisad, och orkestern endast an-
vändes för att såsom en "jättegitarr" ac-
kompagnera sångarens egvilibristiska
konststycken, hade deremot den poly-
fona vokalstylen fortlefvat i Tysk-
land, der den af Sebastian Bach åf-
ven inympades på instrumentalmusi-
kens dansformer. I Haydns, Mozarts
och Beethovens symfonier utbildade
sig dessa till den högsta rikedom och
idealitet. Genom att förbinda flera
med hvarandra kontrasterande dans-
melodier genom lämpliga öfvergån-
gar, uppstodo de större former, hvilka
beherrskade åtminstone tre af symfonins
satser, medan menuetten (eller dess ut-
vidgning scherzot) qvarstannade såsom
en påminnelse om deras ursprungliga
enkla upphof. Till en början bildade
dessa öfvergångar mellan de periodiskt
afrundade melodierna ett motstycke
till de den italienska operans arior för-
bindande seccorecitativerna, hvarelera
voro i grunden omelodiska. Medan re-
dan Haydn (åtminstone i sina senare
verk) förstår att gifva dem en intres-
sant betydelse, går Beethovens stråf-
vande ut på att gifva "dessa fatala

mellansatser" en "fullständigt melodisk karakter". Mozart begynte i sina symfoniska verk ännu med en hel melodi, som han ~~här~~ likasom på lek kontrapunktiskt sönderdelade i allt mindre delar; Beethovens egendomligaste skapande begynte just med dessa i sår tagna bitar, "af hvilka han inför våra ögon upphöjer allt stolttare byggnader." — "I sina vigtigaste verk uppställer han ingalunda melodin såsom något på förhand färdigt, utan han låter oss på sätt och vis öfvervara dess födelseakt, som han för oss framställer i sin organiska nödvändighet. Dess enskilda delar sammanfogas till ständigt nya kombinationer, "alltid fängslande genom en så plastisk hållning, att åhöraren intet ögonblick kan undandraga sig intrycket deraf, utan följer dem med spändt deltagande och måste tillerkänna hvarje harmonisk not, ja hvarje rytmisk paus en melodisk betydelse. Vinsten af detta nya förfarande var sålunda, att melodin genom den rikaste utveckling af alla i den liggande motiver utlänjdes till ett stort, långt musikstycke, hvilket icke var något annat än en enda, noga sammanhängande melodi." — Påfallande är, att detta förfarande hittills icke hade vunnit någon konsequent tillämpning på operan, då det likväl i sig innesluter möjligheten att äfven der åstadkomma det länge sökta sammanhanget. Måste man då ena sidan betrakta den Beethovenska symfonin

såsom dansens musikaliska ideal, så var det å andra sidan tydligt, att den ursprungliga dansmelodin förhöll sig till denna rikt utvecklade form, på samma sätt som den primitiva dansen till sin idealiska form, <u>den dramatiska aktionen</u>. "Också den ursprungliga folkdansen uttrycker redan en aktion, meranändels ett pars ömsesidiga kärleksakå, tänker man sig denna enkla, det sinnligas område tillhörande handling i sin rikaste utveckling och förenad med en framställning af dess innerligaste, själslifvet tillhörande motiver, så är detta ingenting annat än den dramatiska aktionen!" Att denna icke erhåller ett tillfredsställande uttryck i den moderna baletten, behöfver väl icke något bevis. "Baletten är operans fullkomligt jemngode broder, och har samma felaktiga utgångspunkt som den, hvarför vi äfven se dem gerna gå hand i hand, likasom för att öfverskyla sina ömsesidiga svagheter."

Hade musiken i sin isolering från poesin i den Beethovenska symfonin uppnått sin högsta fulländning, hade den här blifvit en tolk för det rikaste själslif och vunnit en uttrycksförmåga, som gränsade till det underbara, så var det så mycket märkligare att den just här och just i det verk, i hvilket den tog sitt våldigaste anlopp, var tvungen att uträda ur sin isolering och endast vid poesins hand kunde finna den befriande lösningen af den dunkla gåta den 9:de symfonins instrumentala

del innehåller. Detta införande af menniskorösten, af det sjungna ordet, på ett område, som hittills uteslutande tillhört instrumenterna, hvad var det väl annat än ett erkännande af symfonikern, att han endast med skaldens hjelp kunde utsäga det högsta och bästa han visste? Idealet taget har derför musiken såsom isolerad konst med detta verk sagt sitt sista ord, ehuru det visserligen finnes "dårar, hvilka fortfarande komponera symfonier, utan någon aning om att den sista redan långesedan blifvit skrifven."

Att samtiden fann detta vara ett hårdt tal, är naturligt, likasom det bör konstateras, att flertalet af Wagners anhängare aldrig velat godkänna detta förnekande af en sjelfständig framtid för instrumentalmusiken. Väl tycktes det vara tydligt, att den gamla symfoniformen var oförmögen af en vidare utveckling, och de otaliga misslyckade försöken att genom upptagande af en långesedan förlegad öfvergångsform, sviten, åter gjuta nytt vin på gamla flaskor, tycktes snarare bekräfta än motsäga Wagners thes. Men Liszts "Symphonische Dichtungen", åt hvilka Wagner sjelf var nödgad att gifva ett så varmt erkännande, innefattade dock ett nytt uppslag, som kunde hafva oberäkneliga följder. Väl stå dessa verk ännu temmeligen isolerade, men detsamma kan med ännu större skäl sägas om det Wagnerska musikdramat, hvars lysande uppenbarelse för öfrigt ställt alla

andra.

samtida musikaliska företeelser i
skuggan. Under den tid af mer än tre
decennier som förflutit sedan de Wag-
nerska skrifternas första framträ-
dande, kan man icke säga att erfa-
renheten skulle på ett afgörande sätt
vare sig vederlagt eller bekräftat
hans åsigt rörande denna punkt.
Ty att musiken ända sedan Beetho-
ven icke frambragt ett enda verk,
som ens i rent musikaliskt afseen-
de kunnat mäta sig med vare sig
"Meistersinger" eller "Götterdämmerung",
är visserligen ett faktum, som finner
allt färre förnekare, men utgör i och
för sig intet bevis emot möjligheten
af en ny självständig utveckling af
instrumentalmusiken

Utrymmet förbjuder oss att redogö-
ra för Wagners kritiska historik öfver
skådespelets och poesins utveckling
såsom isolerad konst; vi öfvergå derför-
re utan vidare till hans åsigt om po-
esins och musikens ömsesidiga förhål-
lande till hvarandra i "framtidens
konstverk". Redan hos Lessing finner
man i detta afseende följande märk-
liga uttalande. "Naturen tyckes hafva
bestämt poesi och musik icke blott till
ömsesidig förbindelse, utan snarare
till <u>en och samma konst</u>. Det har ock-
så verkligen funnits en tid då de bå-
da tillsammans utgjorde blott <u>en</u> konst.
När man nuförtiden ännu tänker der-
på, gör man den ena konsten blott
till en <u>hjelpkonst</u> för den andra, och
vet ingenting mera om en gemensam
verkan, hvilken båda i lika grad skul-
le frambringa. Man praktiserar blott

en slags förbindelse, i hvilken poesin är den hjelpande konsten, nemligen i operan. Men den förbindelse, i hvilken musiken vore den hjelpande konsten, har man hittills lemnat obeaktad." Äfven om man ej af Wagners egen utsago visste, huru upplysande studiet af "Laokoon" varit för honom, så skulle den gemensamma tankegången i detta citat och i följande uttalande af Wagner vara påfallande: "operans misstag bestod deri, att ett uttrycksmedel (musiken) gjordes till ändamål, och ändamålet (dramat) till medel." Det var detta missförhållande som framförallt måste rättas, om operan skulle kunna blifva ett drama. Poesin måste, tillföljd af sin natur, vara den manliga, bestämmande faktorn, musiken den qvinliga, emottagande. Musikern finge derföre icke förelägga skalden ett färdigt schema till utfyllande; det var tvärtom den senare som i sin vers till en viss grad egde att poetiskt konstruera den dramatiska melodin. Företrädesvis borde skalden välja såväl ett versslag, som ett stoff, hvilket fullständigt kunde uppgå i musik. I afseende å det förra borde han undvika ~~vanligt~~ kådt de konstlade moderna versformerna, hvilkas metriska byggnad, och slutrimmet, hvars effekt i samma mån måste förstöras som tonsättaren bemödade sig att i melodin uttrycka ordens logiska betoning. Den för hans uppgift lämpligaste formen kunde skalden deremot finna i "den efter språkets verkliga accenter sig till den naturligaste och lifligaste rytmik fo-

gande stafrimmade (allitererade) ver-
sen, i hvilken folket engång sjelft
diktade, då det ännu var skald och
mythbildare." Denna utväg var så myc-
ket naturligare, som det just var my-
then, i hvilken Wagner såg det lämpli-
gaste stoffet för dramat. Likasom i
stafrimmet språket vänder sig icke
blott till förståndet utan äfven till kän-
slan, så försvinna i mythen "alla bloa
för det abstrakta förnuftet förklarli-
ga motiver, och framträlla sig såsom
motiver för den rent mänskliga känslan."
"Hvilken tid och hvilken nation den än
må tillhöra, har sagan det företrädet
att upptaga endast det rent mänskli-
ga innehållet hos denna tid och denna
nation, och att återgifva detta innehåll
i en blott henne tillhörig, ytterst preg-
nant och derföre snabbt begriplig form.
En ballad, en folkelig refräng är till-
räcklig, för att ögonblickligen gifva oss
den mest lefvande uppfattning af dess
karakter." Härigenom kan skalden be-
spara sig den omständliga och spe-
ciellt för musiken så otacksamma moti-
veringen af yttre konventionella förhål-
landen som det historiska dramat be-
höfver, och oförd fördjupa sig i skil-
dringen af de inre, rent psykiska mo-
tiver, ur hvilka den lätt öfverskådliga yt-
tre handlingen med nödvändighet fram-
går.

Då man i "Oper und Drama," spe-
ciellt i dess tredje del, läser den utförli-
ga och nog mycket i detalj gående skil-
dringen af detta nya dramatiska sy-
stem, frågar man sig mer än en gång
ovillkorligen huruvida det verkligen är

tänkbart, att en så passiviserad konst-
närsnatur som Wagners på rent ab-
strakt väg konstruerat en teori, som
dock tyckes framsprungen ur en lefvan-
de åskådning af ett i verkligheten exi-
sterande konstverk af denna art. I sjelf-
va verket finner man af hans närmast
följande arbete "Eine Mittheilung an
meine Freunde" att tonskalden redan
vid denna tid varit fullt upptagen
af konceptionen af sitt lifs storverk: "Der
Ring des Nibelungen," och att han så-
lunda i ofvannämnda bok egentligen
endast redogjort för det förfarande
som för behandlingen af detta väldiga
stoff syntes honom såsom det natur-
liga och enda riktiga. Planen för det-
ta verk var redan 1851 så noga utsta-
kad, att han i slutet af nämnda bro-
schyr derom kunde lemna följande
upplysningar:

"Jag har för afsigt att framställa
min myth i <u>tre fullständiga dramer</u>,
hvilka skola föregås af ett slort <u>för-
spel</u>. Ehuru hvarje af dessa dramer vis-
serligen skall bilda ett i sig afslutadt
helt, så skola de dock icke blifva nå-
gra "repertoarstycken" i modern teatra-
lisk mening, utan fasthåller jag för de-
ras utförande följande plan: —.

På en enkom härför afsedd fest vill
jag någongång i framtiden <u>under lop-
pet af tre dagar med en förafton</u> upp-
föra dessa tre dramer, jemte förspel: än-
damålet med dessa representationer
anser jag vara tillfullo uppnådt, om
det då lyckats mig och mina konst-
närliga medhjelpare, de verkliga fram-
ställarne, att på dessa fyra qvällar

på ett konstnärligt sätt bibringa de åskådare, hvilka församlat sig för att lära känna min afsigt, en verklig känsla- (icke kritisk) uppfattning af denna afsigt.

Af denna plan för uppförandet kan hvar och en af mina vänner sluta till beskaffenheten af min plan för det poetiska och musikaliska utförandet, och hvar och en som kan godkänna den, skall likasom jag själf till en början vara fullkomligt obekymrad derom, när och huru denna plan engång skall offentligen förverkligas, då han åtminstone skall begripa det ena, att jag vid detta företag icke mera har att göra någonting med våra dagars teater."

En i alla afseenden gigantisk plan, som behöfde icke mindre än ett qvart sekel till sitt förverkligande.†) Redan i Dresden hade Wagner sysselsatt sig med utkastet till ett drama: "Siegfrieds Tod". Hans politiska intressen kommo honom emellertid att vända sig ifrån detta ämne till ett annat: Friedrich Barbarossa, i hvars af sagan smyckade figur han tyckte sig se en historisk återspegling af mythens Siegfried. I Zürich mognade emellertid hos honom de ideer, hvilka bestämde honom att från historien vända sig till sagan. Här utförde han till en början ofvannämnda sorgespel, men fann snart att det rikhaltiga ämnet tvang honom att anlita en mängd episka episoder, hvilka nedtyngde handlingens gång. Han aflägsnade dem då derifrån och skapade af dem

†) I Bayreuth 1876.

en ny dram, "Jung Siegfried." Men äf-
ven denna led ännu af samma fel,
och så uppstod ytterligare planen
till "Die Walküre" och slutligen till
"Das Rheingold."

Från den första tiden af Wagners
vistelse i Zürich daterar sig äfven
ett annat dramatiskt utkast, "Wie-
land der Schmied,"†) ursprungligen ån-
nadt för Paris, der hans vänner rådde
honom att ännu engång försöka sin
lycka. Hvilken symbolisk betydelse
detta ämne egde för Wagner, inses re-
dan deraf att han med en enkel be-
rättelse om denna myths innehåll
afslutade sin bok "Das Kunstwerk
der Zukunft." Folket sjelft var denne
Wieland, som smidt sig vingar af sin
förtryckares vapen och buren af dem
sände honom det dödande skottet.
Vi kunna icke här uppehålla oss
vid den sköna skizzen, som af Wagner
icke vidare blifvit bearbetad. Vi
nämna blott, att Wagner i Februari 1850
med detta utkast begaf sig till Paris.
Trots sin inre motvilja såg han sig af
sitt ekonomiska läge och genom sina
vänners enträgna råd tvungen att
här åtminstone göra ett försök, isolerad
som han var från nästan alla ty-
ska scener. Men så stort var det inre
obehag han härvid erfor, att han äf-
ven i fysiskt afseende höll på att
duka under derför. Han öfverfölls
vid sin ankomst dit af ett så häftigt
nervlidande, att han redan derigenom
hindrades att göra de för hans före-
hafvande nödiga förberedelserna. I
ett ögonblick af förtvifflan synes han

†) Ges. Schriften, III, pag. 211—250.

t.o.m. haft tankt på att emigrera till någon "vildfremmande verld". Från utförandet af detta beslut afhölls han i rätta stunden genom vännens kärleksfulla ingripande i hans öde. "Jag lärde", skrifver han, "nu känna den fullaste, ädlaste och skönaste kärlek, den enda verkliga kärlek, som icke uppställer några villkor, utan omfattar sitt föremål alldeles så, som det tillföljd af sin natur är och icke annorlunda kan vara. Den har bevarat mig åt konsten!"—

Utom "Wieland der Schmied" hade ännu ett annat ämne under denna tid upptagit hans tankar: "Jesus af Nazareth". Han hann emellertid snart öfvertyga sig om, huru omöjligt det både af inre och yttre orsaker var för scenen. Tanken gick emellertid icke förlorad; det var den som långt senare fick sitt indirekta men dock fullständiga uttryck i "Parsifal."

Emellertid hade "Lohengrin" den 28 Augusti 1850, på Goethe-festen, för första gången gått öfver scenen i Weimar. Skaror af besökande strömmade från alla närliggande orter till representationerna af detta verk, som numera är Wagners populäraste arbete, och som redan då förskaffade honom en mängd beundrare och anhängare, deribland flera af betydande kapacitet. Just emedan "Lohengrin" mera än något föregående arbete visade hvad han ville, fick den redan efter Tannhäusers framträdande inledda Wagnerstriden ett både djupare och allmännare intresse; och då ungefär samti-

digt Wagners ofta nämnda estetiska skrifter utkommo, erhöll den ett ännu vidsträcktare innehåll: det gällde numera icke blott musikens utan öfverhufvudtaget konstens allmänna lifs- och kulturintressen. Att dessa skrifter, och isynnerhet de ofullständiga utdrag derur, hvilka kommo till den stora allmänhetens kännedom, till en början åstadkommo en viss förvirring, hafva vi redan antydt; det var en stor olycka såväl för Wagner personligen, som för den kulturhistoriska betydelsen af den strid de väckte, att han först 15 år senare kunde få ett af sina nya dramatiska arbeten uppfördt. Ty endast ett praktiskt experiment kunde bringa reda och klarhet i denna intrasslade teoretiska fråga.[+)] Många hände hade dock den litterära fejden ledt till mera tillfredsställande resultater, och helt säkert hade nämnda praktiska experiment icke så länge blifvit fördröjdt, om icke Wagner genom ännu en skrift hade på stridsplatsen framkallat en fiendtlig makt, som hädanefter skulle göra honom hvarje fotsbredd mark stridig. 1850 publicerades nemligen i Franz Brendel's "Neue Zeitschrift für Musik" den famösa uppsatsen "Das Judenthum in der Musik."

Wagner har under hela sin skriftställareverksamhet visat så många prof på det oförvägnaste personliga mod, att — såvidt vi veta — ingen ännu velat se ett bevis på feghet i den omständighet, att han icke med sitt namn, utan med en pseudonym (K. Freigedank) undertecknade denna uppsats. Orsaken

[+)] Det är t. ex. bekant, att då texten till "Tristan und Isolde" utkom, äfven de mest sadelfaste Wagnerianer hade svårt att begripa huru ett så bredt utfördt poem öfverhufvudtaget skulle kunna komponeras. Jfr. Richard Pohl: Ges. Schr. I, pag. 142.

härtill var i sjelfva verket lätt förklarlig; hade det blifvit bekant att författaren sjelf var en ryktbar operakomponist, så hade utfallen mot Meyerbeer utan vidare förklarats såsom uttryck af yrkesafund, och härmed hade frågan ohjelpligen öfverflyttats på det personligas område, och en diskussion i sak blifvit omöjlig.

Frågan var för öfrigt icke alldeles ny. Redan före 1847 hade H. Laube påpekat en sida af denna sak. "Ett främmande element", skrifver han, "intränger på senare tider öfverallt på våra banor, också på litteraturens. Detta är det judiska elementet. Jag kallar det uttryckligen ett främmande; ty judarne äro ännu i dag, likasom för 2000 år sedan, en oss totalt olik nation." +) En annan sida åter hade just i "N. Zeitschrift f. Musik" af tvenne författare blifvit vidrörd några månader före införandet af Wagners uppsats. Med anledning af Meyerbeers "Profet" hade nemligen Lindner och Uhlig påpekat den "hebreiska konstsmak" och den "judiska melodibildning", som röjde sig i detta partitur. — Det är dessa två sidor hvilka äfven Wagner tager till utgångspunkt för sin afhandling. Han begynner den med en i detalj gående skildring af detta för europén absolut "främmande" och derför frånstötande, som är betecknande för den judiska nationaliteten, och hvari han äfven finner förklaringen dertill, att man ända till de senaste decennierna icke hört talas om judiska komponister. Af

+) Den enda räddningen för den para, som härigenom måste uppstå, såg Laube i (en) så radikal judeemancipation som möjligt. "Antingen måste vi vara barbarer och utdrifva judarne ända till sista man, eller måste vi införlifva dem med oss." — I öfverensstämmelse härmed yrkade Schopenhauer på upphäfvande af alla lagar, hvilka försvårade äktenskaps ingående mellan kristna och judar.

alla konster är nemligen just musiken den, som har sin rot i och är det intimaste uttrycket för det kristna Europas innersta själslif. Då å ena sidan detta var någonting åtminstone för judens känsla ofattligt, och han å andra sidan icke hade någon egen nationalmusik,+) så kunde han följdriktigt icke deltaga i musikens utvecklingsarbete, så länge detta fortgick på ett naturenligt sätt, d.v.s. såsom ett skapande inifrån och utåt. Först då denna utvecklingsprocess hunnit utbilda färdiga, typiskt utpreglade former, hvilka så att säga utifrån kunde åtkommas, hade judens tur kommit.#) Obekymrad om det mäktiga, för honom främmande innehåll, hvartill de endast utgjorde det yttre förgängliga skalet, kunde han nu bemäktiga sig dessa former, hvilka han antingen sönderbröt och på nytt hopfogade till glittrande mosaikbilder (Meyerbeer), eller af hvilka han i motsats hittills med synnerlig aktsamhet betjenade sig för att "göra musik" (Mendelssohn). Med det förra förfarandet kunde han visserligen blända endast den stora massan; stillöshetén, effektsökeriet, det helas onatur låg för så öppen dag, att ingen bildad konstvän kunde taga detta glitter för äkta guld; det var tydligen de äldre operaformernas upplösningsprocess man i Meyerbeers operor kunde steg för steg följa. Äfven de bättre sinnade judarne insågo, att de hade föga åra af sin ryktbare stamförvandts framgångar, likasom att Offen-

+) "Les Israelites n'ont pu inventer des modes nouveaux, car ils n'ont jamais chanté leurs propres sentiments. Ils n'ont produit ni architecture, ni peinture, ni poëme, ni chants, ni musique moderne, qui pût être considérée comme nationale (Lizyt: Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie) —

Den enda judarne uteslutande tillhöriga musik är deras för europeiska öron särdeles motbjudande tempelsång. Det var de i judiska kompositörs arbeten uppdykande reminiscenserna af den här förekommande melodibildningen som först gaf anledning till talet om en judisk musik.

#) "Was die Heroen der Künste dem kunstfeindlichen Dämon zweier unseliger Jahrtausende mit unerhörter, Lust und Leben verzehrender Anstrengung abrangen, setzt heute der Jude in Kunstwaarenwechsel um: wer sieht es den manierlichen Kunststückchen an, dass sie mit dem heiligen Nothschweisse des Genies zweier Jahrtausende geleimt sind?"

bachs popularitet för dem var en verk-
lig vanära. Med så mycket större iför
gjorde de propaganda för Mendelssohn,
som både för judar och kristna länge
gällde såsom den ende sanne profeten,
och hvilken i Leipzig omkring sig
samlade talrika lärjungar från alla
länder. Att denne "gedigne" komponist
onekligen egde en till en viss grad själv-
ständig, om än mycket begränsad begåf-
ning, visar sig i flera af hans kompos-
tioner, isynnerhet i de mindre former-
na; då han deremot grep till oratoriet,
symfonin och qvartetten, framträdde
tydligt bristen på verkligt innehåll,
i hvars ställe nu en intetsägande men
akademiskt korrekt och elegant fraseo-
logi fick göra sig gällande. Formen, hvil-
ken i Haydns, Mozarts och Beethovens
händer helt enkelt varit det organiska
uttrycket för deras stora tankar och ri-
ka själslif, blef härigenom huvudsak
och erhöll en självständig, af innehållet
oberoende betydelse; hvar och en som kun-
de beherrska den, och det var icke svårt
att genom dagligt komponerande "skriv-
va sig in" deri, gällde för komponist, an-
tingen han sedan hade någon tanke att
anförtro den eller icke. Det var hela den-
na riktning, hvars andlige fader Men-
delssohn var, och hvars anhängare nu
"utan lif och sträfvan med sömnigt
självbehag komponerade vidare" i "ditta
gestaltningslösa, torra, med ett ytligt sken
af soliditet matt öfverdragna manér,"
som Wagner ville beteckna med uttrycket
"das Judenthum in der Musik" — såsom
han själf uttryckligen förklarar, utan

<u>afseende på hvilken nationalitet dess be-
kännare än tillhörde.</u>

Det är tydligen farhågan för hvad det i sådana händer skulle blifva af det Beethovenska arfvet och af den tyska musikens framtid, som i förening med indignationen öfver Meyrbeer och Offenbach dikterat ifrågavarande uppsats. Huru berättigad denna farhåga var visade sig några år senare, då den beryktade Wienerjuristen och musikkritikern Hanslick i sin skrift "Über das musikalisch Schöne" satte denna "musikjudendom" i system. "Det var helt visst intet konststycke" — skrifver Wagner 1869 i sina "Aufklärungen über Das Judenthum in der Musik" — att också för musiken uppställa ""det sköna"" såsom hufvudpostulat; bragte författaren detta till stånd på ett sätt, som kom alla att förvåna sig öfver denna genialiska vishet, så lyckades honom nu också det som visserligen var svårare, nemligen att framställa den moderna judiska musiken såsom den i egentlig mening ""sköna"" musiken; och till ett stillatigande erkännande af detta dogma kom han helt oförmärkt, i det han tillnamnen Haydn, Mozart, Beethoven, alldeles som om det fallit af sig sjelft, fogade Mendelssohns, ja t. o. m. — om man rätt uppfattar hans teori om det ""sköna"" — tillerkände den sistnämnde den välgörande betydelsen, att åter lyckligt hafva omarrangerat den genom hans omedelbare föregångare Beethoven i en viss konfusion råkade skönhetsvåfnaden! Derhån hade det kommit med konståskådningen och kritiken i Beetho-

vens fädernesland, att en bok, i hvilken instrumentalmusikens innehåll reducerades till "tönend bewegte Formen", kunde väcka ett annat uppseende än indignationens och åtminstone under loppet af några år omgifva sin författare med en verklig nimbus af lärdom![+])

I motsats härtill gällde det nu för hvarje vän af den germaniska musikens framåtskridande, att till utgångspunkt för forskningen öfver denna konsts natur taga Beethovens senare verk, i hvilka dess utveckling" inträdt i en alldeles ny fas, som helt och hållet öfverbjöd alla de om den hittills hysta åsigter och antaganden. Musiken hade under ledning af den italienska vokalmusiken blifvit uteslutande en den angenäma njutningens konst (Kunst der reinen Annehmlichkeit); dess förmåga att höja sig till samma betydelse som Dantes och Michel Angelos konst förnekade man härmed helt och hållet, och förvisade den sålunda till en uppenbart lägre rang bland konsterna. Det gällde derföre att ur den store Beethoven vinna en helt ny insigt i musikens väsende, att med uppmärksamhet följa de rötter, ur hvilka den just uppvuxit till denna höjd och betydenhet, genom Bach ända till Palestrina, och härigenom för dess estetiska bedömmande grund-lägga ett system af helt annan art än det, som stödde sig på en från dessa mästare alldeles afsides liggan-

[+]) T.o.m. den berömde estetikern Vischer gaf plats åt "den musikaliska ljudeskönheten" i sitt för öfrigt af en helt annan åskådning besjälade system. Sjelf utan musikaliska fackinsigter, öfverlemnade han åt Hanslick, för hvilken Köstlin endast synes hafva tjenat till "betäckning," utförandet af dess musikaliska del.

de utveckling af musiken."†)

I dessa ord har Wagner med en klarhet, som åtminstone för den med musikens historia förtrogne lemnar intet öfrigt att önska, formulerat kärnan af den åskådning, hvilken utgör den röda tråden i all hans senare musikaliska verksamhet, vare sig att denna tog skriftställaren eller komponisten i anspråk. Han hade funnit den evigt unga källådor, som ända från de äldste holländske mästarne i oafbruten följd leder fram ända till Palestrina, men som under den derpå följande tiden tycktes försvunnen, tills den ett århundrade senare med ny kraft bröt fram i dagen hos Bach, och efter ännu ett århundrade ånyo brusade fram i Beethovens sista symfonier och qvartetter. Likasom det är en af Wagners största kritiska förtjenster att hafva påvisat det inre sambandet mellan dessa mästare, och dermed äfven den äkta germaniska musikstylens historiska kontinuitet, så är det hans ovanoklighaste ära såsom musiker att i sina senare verk med samma suveräna mästerskap som hans stora föregångare hafva beherrskat denna polyfona styl, hvars öfversvallande inre lifskraft och rikedom söker sitt uttryck i ständigt nya och mera utvecklade former.

Vi skola senare återkomma till denna punkt, som vi här med ef-

†) Anyklärungen üb. d. J. i. d. M. Ges. Schr. VIII, pag. 317.

terbryck påpekat, emedan den synes oss innefatta den positiva kärnan i den polemiska riktning, hvaraf uppsatsen "Das Judenthum in der Musik" jemte många andra är ett uttryck. Att vi icke misstagit oss häri, framgår tydligast deraf att Wagner i sina 19 år senare skrifna "Aufklärungen" just derpå lägger den största vigten. Att den förra af dessa uppsatser äfven har en annan sida och utom en rent musikalisk också behandlar en allmän kulturfråga, vilja vi härmed icke neka; vi anmärka blott att den förra vid diskussionen derom blifvit alltför ofta undanskymd genom den senare. I de obehagliga följder Wagners på en gång objectiva och konsiderationslöst ärliga behandling af denna hade för honom själf, får man äfven söka orsaken dertill, att hans egna anhängare helst kringgått den farliga boken, hvars rent estetiska innehåll dock var af så betydande vigt. Dessa följder dröjde nemligen icke att visa sig, och de voro af nog egendomlig art för att icke förtjena en kort öfverblick.+) Uppsatsen slog ned som en bomb. Ett mångstämmigt, förbittradt skri visade att och hvar den hade explo derat. Derpå blef allt stilla; det låg tydligen i den bildade judendomens intresse att så fort som möjligt nedtysta frågan, så mycket mera som författaren, hvars namn icke längre förblef någon hemlig-

+) Vi följa härvid Wagners egen framställning i ofta nämnda "Aufklärungen."

het, på annat sätt kunde åtkommas. Med fördubblad ifver kastade man sig nu från alla sidor öfver hans operor. och estetiska skrifter, hvilka senare voro ett så mycket tacksammare objekt, som de vid den tiden ännu voro föga lästa. Hvar och en, som verkligen studerat dem, vet, att man knappt kan läsa två eller tre sidor deri utan att träffa på något uttryck af den nästan religiösa vördnad Wagner hyser för de store tyske mästarne; emellertid utspriddes man med så mycken ihärdighet, att nästan hela verlden trodde derpå, det ryktet, att han förkättrade alla föregående smillen blott för att framhålla sig sjelf. Han hade kallat det ideala allkonstverk, som sysselsatte hans tanke och fantasi, "das Kunstwerk der Zukunft" emedan han i samtidens sociala lif icke förefann de villkor, som kunde möjliggöra uppkomsten af ett sådant; man uppfann med anledning häraf fabeln om en "Zukunftsmusik", der all melodi var afskaffad och ersatt genom en monoton psalmodi, och der harmoniens plats intogs af de gräsligaste "disharmonier" —+) en fabel, som likaledes vann allmänt insteg, och som t. o. m. ännu på vissa orter påstås finna villiga öron och troende hjertan. Hade man engång öfvertygat andra och måhända äfven sig sjelf om tillvaron af framtidsmusikens fruktansvärda spöke, så var det äfven

+) Beträffande den förra af dessa af illviljan uppfunna och af okunnigheten trodda beskyllningar, torde läsaren i den föregående framställningen finna en tillräcklig ledtråd för att orientera sig; missförståndet beror i detta fall på en förvexling af det allmänna begreppet melodi med en af dess arter: den afslutade, af en eller två perioder bestående vis- eller dansmelodien — en förvexling, hvars natur latinaren förträffligt betecknar med uttrycket "paro pro toto". (Vore denna underart den enda verkliga "melodien," så skulle häraf bl. a. följa att nästan hela den klassiska instrumentalmusiken vore absolut omelodisk).

Hvad åter den senare beskyllningen angår, så beror den på en hos musikälskaren och allmänheten lätt förklarlig, men hos den teoretiskt bildade musikern oförsvarlig missuppfattning af några mycket enkla sakförhållanden, hvilka vi anse oss här nedan böra utreda.

I musiken förekomma inga "disharmonier" men väl dissonerande ackorder och s. k. tillfälliga (vid öfvergången från ett ackord till ett annat inskjutna) dissonanser. Af dessa hafva de förra ända sedan början af 1600talet, de senare redan ett par sekler tidigare varit i allmänt bruk. allt sedan Seb. Bachs tider har härvidlag intet nytt uppfunnits. Dissonansen har sitt musikaliska berättigande lika så väl som konsonansen; det obildade örat märker knappast deras harmoniska olikhet och endast i högst få fall uppfattar det dissonansen i och för sig såsom ett missljud. Deremot hör man ofta den musikaliske lekmannen beklaga sig öfver vare sig disharmonier eller dissonanser, der faktiskt nästan endast konsonerande ackorder förekomma. Detta beror derpå, att örat vid hvarje förbindelse mellan ackorder, hvilkas ömsesidiga slägtskap det icke uppfattar, erfar en ögonblicklig känsla af misshag, som frambringar intrycket af missljud. Folkmusiken känner endast några få dylika förbindelser, konstmusiken har deremot af hvarje betydande mästare riktats med en mängd nya sådana. Derföre har också nästan hvarje verk-

tydligt, att uppfinnaren af ett så vansinnigt system både kunde och borde behandlas såsom ett musikaliskt dårhushjon; den ohöfliga ton, en stor del af pressen redan förut anslagit på tal om Wagner blef härefter allmän och ytterligare skärpt, man behöfde så mycket mindre genera sig härför, som mannen i fråga dessutom var politisk rebell och landsflyktig. Med en verklig störtsjö af smädelser och med slagorden "framtidsmusik," "självförgudning" o.s.v. lyckades man under många år qväfva hvarje försök till en lugn och sansad diskussion af Wagners verk och teorier. Redan detta visar att förföljelsen var planmessigt anlagd och ordnad. Huru ifriga motståndare Wagner än hade i de konservativa musikaliska och estetiska kretsarna, så kunde det hvarken antagas att en dylik systematisk förföljelse låg i deras intresse[+], eller att nästan hela den politiska pressen skulle stå till deras disposition. Deremot är det i Tyskland en öppen hemlighet, att der knappast finnes en liberal politisk tidning, som icke är mer eller mindre beroende af judar, vare sig att de äro egare af tidningen, eller endast aktionärer, medredaktörer eller följetonister deri. Den energiska sammanhållighet och disciplin de i förevarande fall ådagalade[++], visade mer än tydligt, att de efter judeemancipationen, likasom före densamma, fortfarande originell komponist blifvit beskylld för en mycken het "dissonanser," och denna klagan har förstummats först sedan örat vant sig vid de nya ackordförbindelserna, d.v.s. vare sig på instinktiv eller teoretisk väg lärt sig inse den förvandtskap, som ligger till grund för dem.

De läsare, hvilka intressera sig för en närmare utredning af denna fråga, hänvisa vi till O. Tiersch's teoretiska arbeten.

+) Att tvertom med dem en verklig diskussion var möjlig, visade sig såväl i de egentliga musiktidningarna (bland hvilka t.o.m. den ultrakonservativa "Signale" intog uppsatser af Hans von Bülow och Richard Pohl) som i arbeten af män sådana som A.B. Marx och A. W. Ambros, hvilka trots sin väsentligen den äldre skolan tillhöriga ståndpunkt oförbehållsamt och med värme berömde de förtjenster de funno hos den nyare.

++) På en lika fast sluten falang träffade Wagner vid Tannhäusers uppförande i Paris i den franska pressen, ehuru den öppna hemligheten der liksom i Tyskland åtminstone icke väsentligen förnekades. Deremot generade sig Times' musikreferent icke för att vid Wagners ankomst till London öppet anbefalla honom åt allmänhetens afsky emedan han svärtat de stora judiska komponisterna för deras natio-

farande bildade "en stat i staten" hvarjemte det var uppenbart, att dé-ras på denna fasta organisation bero-ende inflytande sträckte sig vida ut-öfver gränserna för deras egen na-tionalitet. Betydande och inflytelse-rika röster, hvilka efter Lohengrins första uppförande i pressen högt ut-talade sig för Wagner, förstummades någon tid derefter likasom genom ett trollslag; en och annan af dem för-nams t. o. m. kort derpå från motstån-darnes läger. +) Att det skulle varit mo-ralisk eller liberal indignation, som drj dem vare sig till neutralitet eller till öppet affall, ++) är en hypotes, som på allvar kan framställas endast af och inför den, hvilken aldrig ordentligt läst "Das Judenthum in der Musik". Ty denna broschyr är såväl till innehåll som form allting annat än en nidskrift. Stylen är alltigenom allvarlig, stundom t. o. m. högstämd, och framställningen förråder från början till slut den ge-nomärligaste öfvertygelse. Det var icke heller genom några perfida antyd-ningar utan genom den förskräckan-de öppenhet och uppriktighet, med hvilken Wagner här vid sitt rätta namn nämnde saker och förhållan-den, hvilka redan till en stor del voro kända om än icke offentligt er-kända, som boken väckte ett så stort och "skandalöst" uppseende. Och dock är dess innehåll icke ens af den art, att våra dagars antisemitiska agi-tation deri kunde finna något stöd

nalitets skull. "Måhända hade han härvid mera att vinna än att förlora," utbrister Wagner i ett anfall af jovialisk munter-het, "tillföljd af den egendomliga karakter, som utmärker den engelska religionen, hvilken enligt kännares utsago mera tyckes stödja sig på gamla än på nya testamentet."

Det kuriösaste var att den ironiskt öfverlägsna ton, den utländska pres-sen använde mot Wagner, äfven blef en modesak i en stor del af den nordi-ska pressen påtagligen utan att den-na hade någon aning om hvad som låg derunder, och utan att den hade nå-got rimligt intresse af att nedsätta en komponist, hvars verk icke ens vo-ro kända. Att denna ton åtminstone i den fin[illegible]ska pressen var full-komligt oafsigtlig, bevisas bäst af den berömvärda opartiskhet, med hvilken dess mest betydande organer ställt sina spalter äfven till "Wagnerianers" förfo-gande.

+) Högst upplysande i detta afseende är t. ex. att jemföra Hanslick's uttalanden om "Flygande Holländaren" före och efter 1850.

++) Skulle för öfrigt sådana män verkligen varit oförmögna att skilja person från sak —— ett förfaran-de som dock senare, visserligen med perfid afsigtlighet, kom i allmänt bruk?

för sitt förfarande. Tvärtom är bokens huvudpostulat just judens full-ständiga assimilation med och upp-gående i den europeiska kulturström-men!!!) Men om de många hinder, hvil-ka såväl rasolikhet som historiska förhållanden lade i vägen för en sådan sammansmältning, med nå-gon utsigt till framgång skulle kunna bekämpas, så var det tydligt, att detta icke kunde ske genom att förtiga och ignorera svårigheterna, utan tvärtom genom att ärligt till-stå dem och öppet belysa dem. En-dast härigenom kunde en utsigt till frågans lösning vinnas. Denna lös-ning var icke lätt. "Juden måste upp-höra att vara jude", för att hand i hand med europen sträfva efter ett sannare menskligt ideal, än den mo-derna civilisationens — en civilisati-on, hvars "onda samvete just juden-domen är".

Märkligt är, att de på en gång stränga och varma ord, med hvilka Wagner i slutet af sin uppsats vänder sig direkt till judarne, hos många af dem funno en genklang, som förr eller senare kom dem att ansluta sig till den af deras stam i akt förklarade mästaren. Det är ingen hemlighet att många af de såväl skriftställa-re som musiker, hvilka kraftigast främjat Wagners verk och ideer, äro judar. Å andra sidan är det bety-dande för Wagners ställning till den antisemitiska agitation, som under de

!!!) Så länge denna assimilation icke försiggått, vore det visserligen en nöd-vändighet, att den tyska anden eman-cipierade sig ifrån den emancipera-de judendomens andliga inflytande

senaste åren upprört det tyska sam-
hället, att han 1882 vid uppförandet
af sitt kristligt-religiösa drama "Par-
sifal" anförtroddes taktstafven åt juden
Lewy.

Att Wagner aldrig ångrat offent-
liggörandet af "Das Judenthum in der
Musik", och att han tvärtom dermed
ansåg sig hafva fullgjort en pligt
mot sanningen och sitt folk, bevi-
sas bäst af den omständigheten att
han 19 år senare på nytt utgaf den
i broschyrform under sitt eget namn.
Trots alla de vidrigheter, vi ofvan-
för skildrat, förlorade han hvarken
sitt mod eller sin sjelfbeherrskning,
och utan att låta reta sig till någon
onyttig polemik fortgick han, oberörd
af välmenande vänners kortsynta
råd likasom af hätska fienders an-
grepp, på den väg han engång in-
slagit. Han hade dock varit mer än
menniska, om han icke under de för-
sta åren af sin landsflykt mången
gång känt sig dödstrött af kampen
med den verld, af hvilken han för-
gäfves sökte göra sig förstådd, och
som smutskastade hans ideal, me-
dan den med hatets alla vapen för-
sökte träffa honom sjelf. I någon så-
dan stund var det väl han på Wäl-
sungahjelten Siegmunds läppar lade
följande klagan, hvilken så gripan-
de målar hans eget öde:

"Was rechtes je ich rieth,
Andern dünkte es arg;

Was schlimm immer mir schien,
Andre gaben ihm Gunst.
Im Fehde fiel ich
wo ich mich fand;
Zorn traf mich
wohin ich zog."

Men under allt detta höll honom hans stora tanke upprätt; och kände han sig någongång i likhet med Siegmund "ensam och vapenlös," så tillhviskade honom en annan röst från hans sagoverld:

"Nur wer das Fürchten
nie erfuhr,
schmiedet Nothung ~~neu~~ new."

I skuggan af alperna, dessa naturens jättar, hvilka som en skyddande vakt omgåfvo hans fristad, växte och mognade i hans inre hans eget jättaverk och tog gestalt och form. Redan i början af år 1853 kunde han till sina vänner utdela några som manuskript tryckta exemplar af den nu fulländade texten till "Der Ring des Nibelungen". Innan han påbegynte kompositionen deraf, kände han ett oafvisligt behof att uppfriska sitt musikaliska sinne genom att med tillhjelp af en god orkester åter komma i intim beröring med sina egna tidigare verk; det var ~~två~~ nära sex år sedan han komponerat någonting, och sin 'Lohengrin' hade han aldrig hört. Tack vare Züricher musikföreningens tillmötesgående och den sympati Wagner alltid förstått att väcka och bibehålla för sin person och sina verk hos

exegverande musiker, var företaget lätt att realisera. Från Weimar, Frankfurt a. M., Wiesbaden och Rhentrakterna och det öfriga Schweitz strömmade i medlet af Maj 1853 glada skaror af musikaliska hjelptrupper till Zürich, der Wagner nu med en orkester af 72 utvalda musiker och en kör af 150 personer kunde föranstalta tre konserter, på hvilka han under den schweitziska publikens jubblande bifall uppförde fragmenter ur Rienzi, Holländaren, Tannhäuser och Lohengrin.

Efter en sommarresa i Schweitz och Italien, der han under en sömnlös natt i Spezzia fann den musikaliska tråden till "Das Rheingold," återvände han till Zürich och påbegynte i November 1853 kompositionen af nämnda dram; redan i Maj 1854 var han färdig dermed. Kompositionen af "die Walküre" begyntes i Juni samma år och synes hafva blifvit slutförd på senhösten 1855, ett afbrott i arbetet föranleddes genom att Wagner på vårvintern sistnämnda år antog ett engagemang hos filharmoniska sällskapet i London, der han dirigerade åtta konserter. Under förra hälften af år 1856 tvang honom hans starkt angripna helsa att unna sig en åtminstone relativ hvila, det var nu sagan om Tristan och Isolde för första gången begynte sysselsätta hans rastlöst skapande fantasi. Först på hösten samma år kun-

de han, efter en gemensam med Liszt dirigerad konsert i St. Gallen, begynna kompositionen af "Siegfried". Sommaren 1857 voro ~~de två första akterna~~ första akten och första hälften af den andra så pass färdiga, ~~och endast den tredje~~ återstod, då den hittills med så friskt mod arbetande mästaren gaf vika för en oöfvervinnelig nedstämning och tillsvidare lade sitt stora verk åsido. Hopplösheten att någonsin kunna förverkliga planen för dess uppförande, och den för en dramatisk skald och komponist dubbelt plågsamma känslan, att — hvad han än möjligen kunde vänta af framtiden —— icke genom sitt verk kunna träda i någon lefvande beröring med sin samtid, bestämde honom att ännu engång försöka sin lycka med en opera af vanliga dimensioner, som för ett korrekt återgifvande icke erfordrade större resurser än hvarje godt hofteater kunde disponera öfver. Genom Tichatschek öfvertygad om att han i den unge snillrike tenoristen vid hofteatern i Carlsruhe Ludwig Schnorr von Carolsfeld skulle finna en värdig representant för titelrollen, skref Wagner ännu samma sommar texten till "Tristan und Isolde," och påbegynte på hösten kompositionen deraf. Af helsoskäl tvungen att uppsöka ett mildare klimat tillbragte han hösten och vintern 1858–59 i Venedig. Vid krigets utbrott återvände han till Schweitz och bosatte sig i Luzern,

der han i Augusti 1859 fullåndade sitt nya partitur.

"På detta verk", skrifver han ett år se-nare till en fransysk vän, +)" tillåter jag att ställa de strängaste på mina teo-retiska satser grundade fordringar, icke derföre att jag skulle hafva for-mat det efter mitt system — ty all teori var helt och hållet glömd af mig — utan emedan jag här ändtligen lyckades röra mig med den fullaste frihet och med en så fullständig be-kymmerslöshet gent emot alla teoreti-ska betänkligheter, att jag redan un-der sjelfva arbetet märkte, huru långt jag lemnade mitt eget system bakom mig. Tro mig, det gifves ingen mera välgörande känsla än denna konstnärens totala frihet från be-tänkligheter vid producerandet, som jag erfor under arbetet på min Tri-stan. Måhända hade jag aldrig fått erfara den, om jag icke genom en fö-regående period af reflexion blif-vit stärkt, ungefär på samma sätt som min lärare påstod mig hafva blifvit det genom inlärande af de svå-raste kontrapunktiska konststycken; det var icke för att kunna skrifva fugor, utan för att ernå hvad man endast genom sträng öfning kan till-egna sig, nemligen sjelfständighet och säkerhet."

Denna känsla af säkerhet och frihet inskränkte sig icke endast till ämnets musikaliska behandling, också vid gestaltningen af sjelfva poemet kun-

+) "Zukunftsmusik", Ges. Schr. VII, pag 159.

de han nu otvunget låta hela den yttre handlingen organiskt utveckla sig ur inre psykiska motiver. "Lif och död, likasom den yttre verldens hela betydelse och existens, beror här uteslutande af den inre själsprocessen". En öfverblick af detta i sitt slag ensamt stående dramas innehåll skall bekräfta detta, ehuru visserligen här mera än i något annat af Wagners arbeten en så intim vexelverkan mellan poesi och musik förefinnes, att äfven den noggrannaste analys af det förra elementet icke skulle kunna gifva den med det senare obekante läsaren någon klar föreställning om den dramatiska utvecklingens psykologiska djup och konsegvens. Den af några få ytterst pregnanta ledande motiver spunna musikaliska väfnaden i orkestern kommenterar och kompletterar nemligen på ett så rikt och utförligt sätt det sjungna ordet, att detta först derigenom fullt kan förstås. Också kunna vi här återgifva endast handlingens yttre konturer.

Tristan, konung Markes dotterson, har i spetsen för Kornwalls härar slagit irländarne, hvilka inträngt i detta land för att kräfva skatt, och i striden dödat deras anförare Morold. Men han sjelf har i samma strid erhållit ett farligt sår, som tvingar honom att förklädd och under nämnet Tantris uppsöka den irländska konungadottren Isolde, Morolds trolofvade, om hvars ofelbara läkekonst ryktet vetat förtälja underbara ting.

Medan han under hennes vård ligger sjuk på sitt läger, upptäcker hon genom en tillfällighet, att det är hans svärd som gifvit Morold det dödande hugget. Men då hon nu med samma svärd vill hämnas sin trolofvades död på dennes baneman, hyndas hon af Tristans blick:

"Von seinem Bette
blickt er her ——
nicht auf das Schwert,
nicht auf die Hand —
er sah mir in die Augen."

Maktlös sjunker den redan höjda armen och svärdet faller ur hennes hand. Då hans sår är läkt, reser Tristan hem, och återkommer kort derpå såsom Konung Markes sändebud för att för denne begära Isoldes hand och afsluta freden mellan de båda rikena. Sedan denna högtidligen blifvit besvuren, afseglar han till Kornvall med sin morfaders sköna brud — utan att ana att hon förtäres af kärlek till honom själf och såsom en dödlig skymf känner den heder han trott sig bevisa henne genom att göra henne till Kornwalls drottning. I stum och tårlös förtvifflan har hon tillbragt resans långa dagar och nätter; då ridån går upp ser man henne jemte sin förtrogna tjenarinna Brangäne i ett tält på skeppets däck sitta försjunken i dystra drömmar. Då hon hör att Kornwalls kust redan synes såsom en blå strimma vid horizonten, ger hon sin vilda smärta fritt lopp. Den förskräckta tjenarinnan, som icke anar sin herrskarinnas hemlighet, försöker trösta henne:

"Kennst du der Mutter
Künste nicht?
Wähnst du, die Alles
klug erwägt,
ohne Rath in ein fremdes Land
hätt' sie mit dir mich entsandt?

Och i det hon öppnar det gyllene skrin, som Irlands i trollkonst för-farna drottning anförtrott henne, vi-sar hon Isolde några med under-drycker fyllda flaskor:

"Für Weh und Wunden
Balsam hier:
Für böse Gifte
Gegengift. —
den kehrsten Trank,
ich halt' ihn hier."

det är en kärleksdryck, ämnad för Isoldes gamle gemål. Men prinsessan, som beslutat att konung Marke en-dast skall hafva hennes lik, och att Tristan skall följa henne i döden, framtager från skrinet den enda af sin moders drycker, som numera kan hjelpa henne:

"Für tiefstes Weh',
für höchstes Leid —
gab sie den Todes-trank".

Redan engång har Brangäne förgäf-ves uppmanat Tristan att infinna sig hos Isolde; först då skeppet nalkas kusten, och Isolde vägrar att följa honom i land, förrän han för-sonat den blodskuld han genom Morolds död åsamkat sig, inträder han i tältet.

"Sitte kehrt
wo ich gelebt:
Zur Brautfahrt
der Brautwerber
meide fern die Braut."

Ett motiv af utomordentlig pregnans, uttryckande en på en gång stolt och smärtsam resignation, beledsagar i orkestern hans entré, och låter oss a-na, att det trotsiga lugn, hvarmed

han möter Isoldes vreda blick, endast är en mask. Då hon ånyo påminner honom om Morolds död, och om den stund hon låt svärdet falla ur sin redan lyftade hand, räcker han henne sitt svärd med orden:

"War Morold dir so werth,
nun wieder nimm das Schwert,
und führ' es sicher und fest,
dass du nicht dirs entfallen lass'st!"

Och då hon ger honom svärdet tillbaka, och med orden

"nun lasst uns Sühne trinken"

ger Brangäne en vink att tillreda drycken, anar han hennes tanke:

"Des Schweigens Herrin
heisst mich schweigen:
fass' ich was sie verschwieg,
verschweig' ich was sie nicht fasst."

Men döden från hennes hand är honom välkommen; häftigt rycker han[a] till sig den fyllda bägaren, medan han i några afbrutna satser ger Isolde nyckeln till sitt väsendes gåta:

"Tristan's Ehre —
höchste Treu':
Tristan's Elend —
kühnster Trotz:
Trug des Herzens;
Traum der Ahnung:
ew'ger Trauer
einz'ger Trost,
Vergessens gütger Trank!
Dich trink' ich sonder Wank."

Härmed för han bägaren till sina läppar och dricker; innan han hunnit tömma den, rycker Isolde den ur hans hand och dricker återstoden. Nu, då de båda tro sig stå vid dödens portar, hvilka inom några ögonblick skola skilja dem från denna verld med dess begrepp om ära och smälek, smälter trolset i dessa för hvarandra skapade hjertan,

och i salig glömska af allt som skiljt dem åt, sjunka Tristan och Isolde i hvarandras armar. I samma ögonblick har skeppet inlupit i hamnen, och från däckel ljuder matrosernas glada rop: "Heil König Marke!" Brangäne, som icke anat att Isolde ville dela dödsdrycken med Tristan, och för att icke göra sig skyldig till dennes död, hållt kärleksdrycken i bägaren, har derefter dragit sig tillbaka; då hon nu återkommer och af hvad hon ser, anar sammanhanget, vrider hon i förtviflan sina händer:

"Wehe! wehe!
Unabwendbar
ewige Noth
für kurzen Tod!
Thörger Treue
trugvolles Werk
blüht nun jammernd empor!"

Samma förfaran fattar de båda, då Brangäne skiljer dem åt och upplyser dem om förvexlingen af dryckerna; med det förtviflade utropet: "Muss ich leben?" sjunker Isolde vanmäktig i Tristans armar, under det man genom tältöppningen ser däcket och stranden fyllda af jublande menniskoskaror. Medan landgången iordningställes för konung Marke, faller ridån.

Andra akten, som endast består af tre scener, försiggår i trädgården utanför Isoldes gemak; det är en ljus och mild sommarnatt. På afstånd höras hornstötar, hvilkas ljud småningom bortdör i fjerran; Kung Marke är på jagt med sina riddare

och svenner. Isolde väntar Tristan och befaller Brangäne att släcka den vid dörren fästade facklan, som, så länge den brinner, utgör ett varnings-tecken för den otåligt väntande hjälten. Förgäfves besvär Brangäne sin herrskarinna att denna gväll icke mottaga Tristan, då hon är öfvertygad om att hela jagten endast är en af slemmes förrädiske vän Melot uppfunnen list, för att locka de båda älskande i snaran. Men Isolde vill ej höra hennes varningar; hon skickar Brangäne upp till altanen för att hålla vakt, och med orden:

"Die Leuchte —
wärs meines Lebens Licht, —
lachend
sie zu löschen zag' ich nicht."

släcker hon sjelf facklan. Tristan kommer, och nu begynner den märkvärdiga scen, som Richard Pohl träffande kallar "kärlekens höga visa", och der skaldens på tonens vingar sänker sig ned i menniskohjertats outgrundligaste djup, dit poesin ensam icke skulle finna vägen. Efter återseendets första glödande extas, återgå de båda älskandes tankar till det ögonblick, då de redan trodde lifvets "bedrägliga dag" vara slocknad och besegrad af dödens eviga "kärleksnatt:"

"Wer des Todes Nacht
liebend erschaut,
Wem sie ihr tief
Geheimniss vertraut,
Des Tages Lügen,
Ruhm und Ehr',
Macht und Gewinn,
so schimmernd hehr,
wie eitler Staub der Sonnen
sind sie vor dem zersponnen."

Till denna eviga natt längta de tillbaka:

Tristan: "Was stürbe dem Tod
als was uns stört,
was Tristan wehrt
Isolde immer zu lieben,
ewig nur ihr zu leben?"
– – – – – – – – –
Isolde: "Der uns vereint,
den ich dir bot,
dass ihm uns weih'n,
dem süssen Tod!
Musste er uns
das eine Thor,
an dem wir standen, verschliessen,
zu der rechten Thür',
die uns Minne erkor,
hat sie den Weg nun gewiesen."

Brangänes varnande rop, som de hö-
ra likasom i en dröm:
"habet Acht!
schon weicht dem Tag die Nacht!"
stegrar blott deras dödslängtan:
"nun banne das Bangen,
holder Tod,
sehnend verlangter
Liebes-tod!"

Plötsligt höres ett skri från Brangä-
ne och vapenslammer utifrån, under
ropet: "rette dich, Tristan!" instörtar
Kurwenal med draget svärd, omedel-
bart följd af Marke, Melot och det
öfriga jagtsällskapet. Tristan rusar
upp och försöker med sin utbred-
da mantel skydda Isolde för de andras
blickar, medan han förvirrad stirrar
framför sig:

"Tagsgespenster!
Morgen-träume —
täuschend und wüst —
entglitten, entweicht!"

Djupt skakad, betraktar den ädle Mar-
ke det olyckliga paret:

"Wohin nun Treue,
da Tristan mich betrog?
Wohin nun Ehr'
und ächte Art,
da allen Ehren Hort,
da Tristan sie verlor?"

Sorgset afböjer denne hvarje förklaring,
och i det han vänder sig till Isolde,
frågar han:

Wohin nun Tristan scheidet,
Willst du, Isold', ihm folgen?
Dem Land, das Tristan meint,
Der Sonne Licht nicht scheint:
es ist das dunkel
nächtge Land,
daraus die Mutter
einst mich sandt',
als, den im Tode
sie empfangen,
im Tod' sie liess
zum Licht gelangen." +)
— — — — — —

Isolde:

— — — — — —
"Wo Tristans Haus und Heim,
da kehr' Isolde ein:
auf dem sie folge
treu und hold,
den Weg nun zeig' Isold."

+) Enligt mythen hade Tristan för sitt uppkof att tacka sin faders dödsstund och föddes till verlden i sin moders dödsstund.

Då drager Tristan sitt svärd, och i det han tillropar förrädaren Melot att försvara sig anfaller han denne, men i samma ögonblick Melot framsträcker sitt svärd, störtar sig Tristan mot detta, i det han borthkastar sitt eget, och sjunker dödligt sårad i Kurwenals armar.

Tredje akten försiggår på Tristans egen borg Karcol, dit Kurwenal fört sin sårade herre. Denne ligger medvetslös i slottsträdgården, derifrån man genom öppningar i bröstvärnet ser ut öfver det vida hafvet. Kurwenal sitter vid sin herres sida; på andra sidan bröstvärnet synes en herde hålla vakt, medan han på sin pipa +) blåser en melodi, som ytterligare ~~stegras~~ stegrar det intryck af obeskrifflig, längtansfull sorgsenhet, som redan det underbara förspelet till denna akt förberedt. Kurwenal har sändt en farkost efter Isolde, den enda, hvars läkekonst här kan hjelpa; medan han och herden med ångestfull otålighet rikta sina blickar mot hafvet för att spana efter fartygets återkomst, vak-

+) Engelskt horn.

nar Tristan. Ännu äro hans yttre sinnen omtöcknade af dödens skuggor; då kurwenal på hans frågor berättar hvar han befinner sig och huru han kommit hit, svarar Tristan:

"Dünkt dich das,—
Ich weiss es anders,
doch kann ich dir's nicht sagen.
— — — — — — — — —
Ich war —
wo ich von je gewesen,
wohin auf je ich gehe:
im weiten Reich
der Welten Nacht."

Men han har icke ännu funnit ro i den eviga glömskans nattliga rike:

Was einzig mir geblieben,
ein heiss-inbrünstig Lieben,
aus Todes-Wonne-Grauen
jagt mich's, das Licht zu schauen,
das trügend hell und golden
noch dir, Isolden, scheint!"

Dödens portar, hvilka redan dånande fallit igen bakom honom, stå öppna på nytt; från nattens mörker måste han åter ut i dagsljuset,

"sie zu suchen,
sie zu sehen,
sie zu finden,
in der einzig
zu vergehen,
zu entschwinden
Tristan ist vergönnt.
— — — — — — —
Verfluchter Tag
mit deinem Schein!
Wach'st du ewig
meiner Pein?
Brennt sie ewig,
diese Leuchte,
die selbst Nachts
von ihr mich scheuchte!
— — — — — — — — —
Das Licht, wann löscht es aus?
Wann wird es Nacht im Haus?

I herdens melodi, som åter höres, igenkänner han den gamla långtansfulla visan, som så ofta ljöd för honom i hans barndom; äfven för hans fader och moder ljöd den väl,

"da er mich zeugt' und starb,
sie sterbend mich gebar";

nu tolkar den för honom hans eget öde:

"mich sehnen — und sterben,
sterben — und mich sehnen."

Han vet att han, så länge Isolde lif-

ver, aldrig skall kunna dö, aldrig finna ro för denna förtärande längtan, som med den förfärliga drycken gjutit sig i hans själ och sinnen.
Och denna dryck —

"Den furchtbaren Trank,
der der Qual mich vertraut,
ich selbst, ich selbst —
ich hab' ihn gebraut!
Aus Vaters-Noth
und Mutter-Weh',
aus Liebesthränen
eh' und je,
Aus Lachen und Weinen,
Wonnen und Wunden,
hab' ich des Trankes
Gifte gefunden!
— — — — — — — —
Verflucht sei, furchtbarer Trank!
Verflucht, wer dich gebraut!"

Men nu nalkas rådeldningen; redan förrän herden kan se skeppet, vet Tristan att Isolde är nära, och befaller Kurvenal att möta henne vid stranden. Lemnad ensam, och medan herden genom en ny, glad hornlåt signalerar fartygets ankomst, blir Tristan ett rof för den vansinnigaste extas; jublande springer han upp från sitt läger och river bort förbandet från sitt sår:

"Mit blutender Wunde
bekämpft' ich einst Morolden:
mit blutender Wunde,
erjag' ich mir heut' Isolden!"

Och då Isoldes stämma höres utifrån, störtar han under ropet:

"Die Leuchte verlischt!
Zu ihr! zu ihr!"

vacklande emot henne för att i hennes armar sjunka död till jorden. Emellertid har herden sett ett annat skepp nalkas med fulla segel; fruktande förräderi underrättar han derom Kurvenal, som i hast reglar porten och rustar sig till motstånd. Det är i sjelfva verket konung Marke, som, af Brangäne underrättad om den kärleksdryck hon iskänkt åt Tristan och

Isolde, skyndat efter de båda älskande för att bringa dem sin förlåtelse och skänka dem åt hvarandra. Men Kurvenal, som fruktar det värsta, försvarar sig med förtviflans mod mot de inträngande, dödar Melot och angriper konungen själf:

"Hier wüthet der Tod;
nichts Andres, König,
ist hier zu holen:
willst du ihn küssen, so komm!"

Afväpnad och dödligt sårad, släpar han sig till Tristans fötter och försöker fatta hans kalla hand:

"Tristan! Trauter!
Schilt mich nicht,
dass der Treue auch mitkommt!"

Brangäne upplyser emellertid Isolde om orsaken till konung Markes ankomst, denne bekräftar hennes ord:

"doch Unglückes
Ungestüm,
wie erreicht es, wer Frieden bringt?
Die Ernte mehrt' ich dem Tod:
Der Wahn häufte die Noth!"

Men Isolde lyssnar ej mera dertill; med ögonen fästade på Tristans lik, frågar hon de andra, om de ej märka det milda leendet på hans läppar och hans hjertas mäktiga slag, om de ej se huru han hög och "stjernomstrålad" höjer sig från jorden och (om de ej) höra de ljufva toner hon tycker sig förnimma:

"Höre ich nur
diese Weise
die so wunder-
voll und leise,
Wonne klagend,
Alles sagend,
mild versöhnend,
aus ihm tönend,
auf sich schwingt,
in mich dringt,
hold erhallend
um mich klingt?

På dessa tonvågors böljande ström ilar hennes själ Tristans till möte, medan hennes lik nedsjunker bredvid hans:

"
in des Weltathems
wehendem All
ertrinken ———
versinken ———
unbewusst ———
höchste Lust!"

Wi icke allenast måste utan kunna
äfven saklöst afhålla oss från hvarje—
i alla fall fruktlöst— försök att skil-
dra verkets musikaliska konstruktion
och innehåll; oaktadt musiken är detta
märkvärdiga dramas innersta själ, och
oaktadt den här når en ojemförligt rika-
re utveckling än någonsin förr, dragen
den dock ingenstädes uppmärksamhe-
ten till sig och ifrån den dramatiska
handlingen, som just genom dess tillkjyp
blir in i minsta detalj genomskinlig
och oafbrutet fängslande. Äfven musi-
kern, som för första gången öfverva-
rar en representation af Tristan (eller
för öfrigt hvilket som helst af Wagners
senare arbeten), kan endast genom en
våldsam ansträngning lösrycka sig från
det dramatiska totalintrycket för att
speciellt egna sin uppmärksamhet åt
musiken; då märker han visserligen
att det just är de ledande motivernas
ständiga utveckling i orkestern som
förlånar honom detta "Hellseher", med
hvilket han genomskådar de såsom
genom en belysning inifrån transpa-
renta gestalterna på scenen. Om någon
härvid ville invända, att detta "Hellse-
her" endast kan komma den musi-
kaliske "kännaren" till del, medan
den oinvigdes mindre öfvade öra icke
kan fasthålla och igenkänna dessa

motiver, och således ännu mindre förstå deras kombinationer, så svara vi att detta för en omedelbar njutning icke heller är nödvändigt, emedan musiken framförallt talar till känslan, och emedan känslointrycket af en melodi hvarje gång den uppträder är detsamma, antingen jag erinrar mig hafva hört den förut eller icke. Å andra sidan har upprepandet af samma känslointryck äfven en erinring till följd, om än denna är af annat slag än den rent musikaliskt förståndsmessiga; att för öfrigt äfven denna hos musikern i detta fall till en början gör sig förnimbar på ett mer eller mindre omedvetet sätt, hafva vi redan påpekat. Det är just det Wagnerska konstverkets speciella egenskap att vara till för alla, för kännaren såväl som för den olärde; den omedelbara njutning den senare sällan har af en enskild konsts mästerverk, är här genom alla konsters samverkan möjliggjord. +)

Såsom vi redan berättat, var det Wagners afsigt att med "Tristan und Isolde" skapa ett repertoarstycke, som åter kunde bringa honom i omedelbar beröring med publiken; det var dessutom en nödvändighet för honom, att genom ett "exempel" belysa sin nya styl, innan han kunde hoppas på det allmänna deltagande som ensamt kunde möjliggöra hans planer rörande "Der Ring des Nibelungen." Det låg således i hans intresse att så fort som möjligt få detta mindre verk upp-

+) Man jemföre härmed, hvad Wagner i sina "Erinnerungen an Uhlrich von Carolsfeld" (Ges. Schr. VIII pag 233–33) berättar om dennes utförande af tredje aktens stora scen, som utgör styckets musikaliska kulminationspunkt.

fördt, och hofteatern i Carlsruhe syn-
tes så mycket bättre egna sig till ett för-
sta försök, som Badens furstepar var
komponisten synnerligen bevågat och
storhertiginnan t.o.m. hade emottagit
dedikationen af "Tristan". Experimen-
tets framgång var emellertid i vå-
sendtlig grad beroende af att Wagner
sjelf kunde instudera sitt verk, som
erbjöd svårigheter af så ny och ovan-
lig art; de utsigter härtill som i bör-
jan förefunnos visade sig likväl snart
vara illusoriska, då det var storher-
tigen omöjligt (— troligen tillföljе af
sachsiska regeringens påtryckning —)
att ens bevilja komponisten en tempora
vistelse i sitt land. Då Wagner, sviken
i denna förhoppning, hösten 1859 bosatte
sig i Paris, för att uppfriska sitt musika-
liska sinne genom åhörande af good or-
kester- och quartettmusik, visade det sig
snart, att äfven förhoppningen om Tri-
stans uppförande i Carlsruhe var en
illusion; både sångare och orkester sto-
do rådlösa gentemot verkets ovanliga
styl och öfriga svårigheter, och det dröj-
de icke länge, innan det helt och hållet
lades åsido.

Att Wagner under sådana omständig-
heter kom på den tanken, att försöka
få vare sig Tristan eller något af sina
andra verk uppfördt i Paris, är lätt
förklarligt; här kunde han åtminsto-
ne personligen öfvervaka instuderan-
det deraf. För att sondera terrängen,
gaf han på nyåret 1861 tre stora konser-
ter med fragmenter ur sina egna verk.
Af publiken gynnsamt, t.o.m. enthusia-

stiskt emottagen, blef han med synnerlig enhällighet nedsablad af pressen; endast tre tidningar utgjorde undantag från denna regel. Öfverallt försökte man besvärja "framtidsmusikens" röda spöke; äfven den gamle Berlioz lät förleda sig att ~~framkramma~~ deklamera deremot, utan att likväl direkt vända sig emot Wagner. I Rossinio mun lade man ett halft dussin dåliga bonmots, hvilka med förtjusning kolporterades; och då den gamle mästaren i en tidning energiskt dementerade denna "mauvaise blague" ~~J~~ med tillägget att han hyste alltför mycken aktning för en konstnär, som försökte utvidga området för sin konst för att tillåta sig ett skämt på hans bekostnad, förleg man i alla öfriga tidningar omsorgsfullt detta bemötande. Trots allt detta var resultatet af konserterna icke ogynsamt, då de hade visat, att större delen af publiken var så väl disponerad att framgången kunde kallas glänsande. Den djerfva plan Wagner på grund häraf uppgjorde, att i början af sommaren med tyska artister uppföra Tristan på någon för tillfället hyrd teater, gick emellertid om intet, då det visade sig att de af honom påräknade förmågorna icke på samma gång kunde erhålla ledighet. Emellertid hade – utan att han visste något derom – i sjelfva hofkretsarna energiska bemödanden gjorts till hans förmån; senare fick han veta att dessa utgingo från medlemmar af de tyska gesandtskaperna och att han framförallt hade en ifrig förespråkerska i furstinnan Metternich. Resultatet häraf var

en kejserlig befallning att uppföra Tann-
häuser på stora operan i Paris. Öfverrask-
ningen var icke i allo angenäm för kom-
ponisten; han kände sedan gammalt
"la grande opera" med dess många oseder
och visste att den publik han räknade
på och som kunde förstå honom, har
fullständigt tyranniserades af jockey-
klubben. Medlemmarna af denna heder-
värda korporation stodo i omedelbara
relationer med baletten, och som de i
allmänhet spisade för sent middag
för att hinna infinna sig till första ak-
ten af en opera, borde baletten uppträ-
da i dennas andra eller mellersta akt.
Som de tillhörde Frankrikes förnämsta
familjer, vågade hvarken direktionen
eller ens statsministern stöta sig med
dessa mäktiga abonnenter. Också förklara-
de hvardera för Wagner, att en balett i
andra akten af Tannhäuser vore en "con-
ditio sine qua non" för verkets framgång.
Denna fordran afvisade komponisten med
bestämdhet, hvaremot han utvidgade sce-
nen i Venusberget till en större pantomi-
misk balett och dertill komponerade ny
musik.†) Men detta var i första akten, och
dertill i dess förra hälft!

Det var två konsiderationer, hvilka
förmådde Wagner att trots denna och an-
dra vidrigheter gifva sitt tillstånd till
verkets uppförande. Den ena var hans
förhoppning att med denna teaters sto-
ra materiella ressurser, hvilka utan all
småaktighet ställdes till hans oinskränk-
ta disposition, kunna åstadkomma
hvad som hittills aldrig lyckats honom
i Tyskland, nemligen en monoterre-

†) Att detta icke var en koncession utan snarare en af honom själf insedd nödvändig förbättring, bevisas deraf, att han i sina samlade skrifter förklarar denna senare bearbetning vara den enda han numera erkänner.

presentation af Tannhäuser. Den andra orsaken finna vi omnämnd i ett bref till en fransysk vän, hvarur Glasenapp meddelar följande utdrag: "J'étais au point de me décider à disparaitre devant le monde. Ce qui me retient, c'est mon seul devoir envers ma pauvre femme, dont la vie est donnée entre mes mains. Quant au genre humain, croyez moi, il n'a pas besoin des sacrifices de la sorte que celui que je fais en supportant la vie."

Ju mera verkets instuderande fortskred visade det sig emellertid, att dess utförande skulle blifva allt annat än mönstergilltigt. Det var lika omöjligt att gifva baletten i Venusberget, hvars praktfulla utstyrsel dock kostat ofantliga summor, någon poetisk lyftning, som att bibringa orkesterdirigenten något klart begrepp om sin uppgift. Det hela led ohjelpligt genom hans lama och vekliga uppfattning, och Wagners önskan att sjelf anföra sitt verk mötte i stora operans statuter ett oöfverstigligt hinder. Med de sjungande, deribland den från Hannover inkallade representanten för titelrollen, Niemann, kunde deremot komponisten vara tillfreds — oaktadt han tillfölje af pressens dagligen framträdande illvilliga notiser om verket hade svårt att upprätthålla deras mod. I sjelfva verket var Tannhäusers fall redan flere veckor före dess uppförande fast beslutadt både af pressen och jockeyklubben. Till dessa stormakter sällade sig ännu en tredje grupp, nemli-

†) Den bekante Wienerkritikern Schelle, — för öfrigt en antiwagnerian — som vid denna tid vistades i Paris, berättar med indignation, att sex tidningar öfverenskommit att dagligen publicera en artikel mot Tannhäuser.

gen komponistens i Paris bosatte lands-
män, hvilka tyckas hafva hyst en
öfverdrifven fruktan för att kompro-
mettera sig genom sympatkier för Wag-
ner.[††] Att alla dessa partiers machinati-
oner icke kunde blifva utan inflytan-
de äfven på den öfriga allmänheten är
tydligt. Också var operasalongen vid för-
sta representationen (den 13 Mars 1861) fylld
af en på förhand afvogt stämd publik.
Så stort var dock det intryck det genia-
liska verket gjorde på större delen af
denna publik, att dess bifallsyttringar[†††]
under de två första akterna nästan
qväfde motståndarnes demonstrationer.
I tredje akten upprepades dessa med
större energi, förgäfves ställde sig kejsar
Napoleon själf applåderande i förgrun-
den af sin loge —; och dock blefvo vid
operans slut orostiftarne efter en qvart
timmes strid öfverröstade af de appla-
derande. Vid andra representationen för-
nyades samma scener med ännu stör-
re liflighet, och vid den tredje anto-
go de en grad af våldsamhet, som
var oerhörd i denna teaters anna-
ler. Med ropet: "à la porte les Jockeys"
helsade publiken dessa värdiga
konstälskare då de med sina hvissel-
pipor inträdde i logerna, och med
gränslös förbittring försökte den ge-
nom frenetiska bifallsyttringar qväf-
va hvisslingarna. Larmet var under
tredje akten så starkt, att ingen
visste om Niemann verkligen sjun-
git sin stora scen eller icke. Att såle-
des den större delen af åhörarne af-
gjordt dagit parti för komponisten,

[††] Schelle bekräftar, hvad som äfven i den franska pressen med förakt omnämndes, att en tysk komponist mot-tog en fribiljett mot villkor att "hviss-la duktigt". Befräffande öfriga der-varande tyskars hållning framkasta Wagners tyska biografer endast lätta antydningar; vår uppgift härom be-ror på utsägo af ett finskt ögonvittne.

[†††] Tvärtemot alla pariser traditioner hade Wagner bestämdt vägrat att anlita claquen.

och att såväl pariserkonstnärerne som enskilda tidningar energiskt fordra de lagens skydd för hans verk, hvilket de icke afhålla Wagner från att efter denna tredje representation återtaga sitt partitur. Hade utförandet verkligen varit godt eller åtminstone klanderfritt,*) så hade han kanske lilat på direktionens försäkran, att dessa ovärdiga störingar snart skulle omöjliggöras och att allmänhetens häftiga strid mot demonstranterne i sjelfva verket var likabetydande med en erhörd "succes." Såsom saherna nu stodo föredrog han att draga sig ur striden, till stort missnöje såväl för direktionen, hvilken motsåg lysande inkomster, som för publiken, bland hvilken Wagner redan hunnit förvärfva sig en talrik skara varma beundrare.

*) "Möge Alles Ungenügende derselben (Aufführung) unter dem Staube jener drei Schlachtabende gnädig verdeckt bleiben", skref Wagner sjelf kort derpå till en tysk tidning.

VIII.

Fåfänga försök i hemlandet. München. Triebschen.

Under förberedelserna till Tannhäusers uppförande hade emellertid en lycklig vändpunkt i Wagners lif inträffat och för honom öppnat utsigter på en ljusare framtid. På österrikiske ministern von Beusts framställning hade man nemligen på högsta ort funnit för godt att för den landsflyktige revolutionären åter öppna tillträdet till det tyska förbundets landamären med undantag af Sachsen.[11])

Hans första begagnande af denna till-

11) Han förständigades genom en not af dettå lands regering om att denna icke ämnade yrka på hans utelemnande af andra tyska regeringar, men att den icke skulle dröja att försäkra sig om hans person, ifall han beträdde sachsiskt område (!).

låtelse gällde naturligtvis Tristan, hans första besök i hemlandet Carlsruhe. Här hade emellertid utsigterna för detta verk betydligt förminskats genom Schnorr's och hans makas öfverflyttning till Dresden — den enda tyska hufvudstad Wagner tillsvidare ej fick besöka. Äfven i Wien, der direktionen för hofoperan inledt underhandlingar med honom beträffande samma verk, voro omständigheterna för ögonblicket ogynsamma i det att den begåfvade tenoristen Anders helsotillstånd icke tillåt honom att tillsvidare begynna med detta ansträngande studium. Här fick Wagner emellertid (i Maj 1861) för första gången höra sin Lohengrin, och de på engång lysande och hjertliga ovationer han vid detta tillfälle fick emottaga visade huru djupa rötter detta verk redan slagit i wienerpublikens hjerta. T.o.m. pressen glömde för ett ögonblick sin vanliga fiendtliga hållning — någonting, som visserligen icke vidare skulle inträffa. Äfven i framtiden visade det sig, att det var hos denna publik mästaren alltid kunde påräkna den omedelbaraste och lifligaste sympathi, medan deremot kritiken i den österrikiska hufvudstaden fortfarande förblef besjälad af de mot hans person och verk fiendtligaste tendenser — en erfarenhet som för öfrigt med få undantag upprepade sig öfverallt, om än kontrasten annorstädes icke var lika hjert som här. — En annan omständighet, som

icke tycktes lofva mycket för framtiden var att Wagner icke lyckades erhålla så mycket som en repetition för att rätta några missförstånd och oriktigheter, hvartill de utförande i Lohengrin gjorde sig skyldiga. I sjelfva verket uppehöllo Wagner i icke mindre än två års tid med löften om Tristan's uppförande; en mängd repetitioner egde rum (såsom det påstås — öfver 70), och personalen försäkrade på upprepade frågor af direktionen att den var fullständigt förtrogen med sin uppgift; endast Ander's fortfarande sjuklighet lade ännu ett hinder i vägen. Slutligen hade äfven detta försvunnit, och våren 1863 tycktes allt vara färdigt, då man begagnade sig af Wagners frånvaro för att uppskjuta uppförandet till efter ferierna, och från denna stund var det ej vidare fråga om hela saken. Wagner hade tröttnat att påminna derom, då det tydligt visade sig, att direktionen ville gifva wienerrecensenterna rätt, hvilka under hela denna tid icke tröttnat att bevisa verkets outförbarhet. Och dock hade Wagner personligen öfvervarit fullständiga pianorepetitioner till Tristan, och förklarat sin fulla tillfredsställelse med personalens prestationer! Äfven på andra teaterdirektioners välvilliga tänkesätt erhöll han vid denna tid otvetydiga bevis; så t. ex. vägrade Berlinerhofoperans intendent att emottaga hans besök. Endast på den jemförelsevis lilla teatern i Frankfurt am Main lyckades det Wagner att åstadkomma ett

fullständigt och helt och hållet korrekt utförande af Lohengrin, som i likhet med hans öfriga verk på alla andra scener vanstaltades genom mer eller mindre oförnuftiga uteslutningar.

Gentemot denna hållning å teaterstyrelsernas sida var mästaren tvungen att inslå den enda väg som stod honom öppen för att väcka och bibehålla publikens intresse, nemligen konsertgifvarens. Med tungt hjerta gjorde han utdrag ur "Tristan" och "Ringen des Nibelungen" för att med dem fylla sina programmer. Till hans egen öfverraskning visade det sig, att dessa fragmenter, ehuru lösryckta ur sitt dramatiska sammanhang och berofvade den sceniska illusionens just af honom så afgjordt fordrade medverkan, dock öfverallt gjorde ett rent af elektriserande intryck. Dessa konserter, hvilka begyntes i Wien och fortsattes ända till Petersburg och Moskwa, bereddo honom några af de mest lysande triumfer han hittills upplefvat. I Ryssland inträffade dertill två ovanliga omständigheter: för första gången fann han pressens hållning öfverensstämma med publikens, och för första gången motsvarade äfven det rent materiella resultatet bifallet. Alla dessa framgångar voro visserligen för den dramatiske konstnären, hvars hufvudmål var och förblef en ideal scen, af ringa och tvifvelaktigt värde. Själf betecknar han denna konsertverksamhet såsom ett "nödvändigt ondt," och såsom en rentaf förtviflad utväg. Fi-

enatliga makter tycktes hafva sam-
mansvurit sig för att stänga hvar-
je teater för hans "Tristan"; på hvil-
ken framtid kunde han väl då
hoppas för sina planer med "Ring
des Nibelungen"? Ju längre det led,
desto aflägsnare syntes honom hvar-
je möjlighet för deras förverkliganden. I detta afseende hade hans återvändande från landsflykten på intet sätt förbättrat hans ställning. Kringirrande sökte han fortfarande det hem för sin konst, som icke ens Weimar mera kunde erbjuda, sedan ovärdiga intriger så försvårat Franz Liszts ställning derstädes att han helt och hållet dragit sig tillbaka från teatern. Men väl hade han öfverallt hvart han kom fått erfara de talrikaste och mest rörande bevis på det folks kärlek, för hvars sak han lidit; det var tydligt att åtminstone kärnan af hans nation begynte förstå hans betydelse, och att en instinkt härom t.o.m. lefde bland de klasser af detta tyska folk, hvilkas bildande och höjande genom en ädel konst under hans revolutionära period utgjort en af hans käraste tankar. Det var känslan af denna ömsesidiga sympathi, som under dessa svåra och på allt sätt förströende år till den grad upphöll hans själsspänstighet och lifnadsmod, att han fann tid och håg att dikta och påbegynna komp-
positionen af det oförgängligt friska och färgrika lustspelet "Die Meister-

singer in Nürnberg" — ett arbete som icke blott ur musikaliskt-drama-tisk utan framförallt ur rent na-tionell synpunkt hör till de herrli-gaste verk, i hvilka den tyska anden ännu sökt sig ett uttryck.

Under det Wagner i Penzing — en liten ort i närheten af Wien — var sysselsatt med detta arbete, erbjöd han sig hösten 1863 att vid komposi-tionen deraf taga speciell hänsyn till Wienerhofoperans dåvarande res-surser, såvida man garanterade ho-nom dess uppförande. Direktionens skriftliga svar betonade, att den trod-de sig tillsvidare hafva tagit till-räcklig hänsyn till namnet Wagner, och nu ansåg sig böra låta turen komma till en annan tonsättare, som äfven skrifvit ett verk enkom för Wien. Denne andre var — Jaques Offenbach! Detta var åtminstone tydligt besked. I förening med andra dylika erfa-renheter verkade detta derhän att den nu femtioårige konstnären beslöt att helt och hållet draga sig tillbaka från det offentliga konstlifvet, och i ensamhet och ro framlefva sina återstående dagar. Möjligheten här-till erbjöds honom af en vän, som ställde sitt landtgods i Schweitz till Wagners disposition. I April 1864 begaf sig denne öfver München, der Konung Maximilian II just hade aflidit, till Zürich för att realisera sin plan. Af någon tillfällig anledning tvungen att genast derpå göra ett kort besök i Stuttgart, träffades han här af en

utskickad från Bayerns nye herrska-
re, konung Ludvig II, som sände Wag-
ner en inbjudning att infinna sig vid
hofvet i München. Tvifvlande och miss-
modig följde mästaren denna kallel-
se, hvilken måhända endast skulle
hafva till följd nya missräkningar
och nya sorger. Först då han stod an-
sigte mot ansigte med den unge mo-
narken, förstod han att han i ho-
nom funnit icke endast en konung-
sligt tänkande beskyddare utan äfven
en svärmiskt tillgifven vän, i hvars
händer han tryggt kunde lägga sitt öde.
"I denne herlige yngling", skref Wag-
ner några månader senare till en vän-
inna, "lefver min konst likasom i syn-
bar växtkraft; han är mitt fädernes-
land, mitt hem, min lycka!"

Född 1845 — samma år Tannhäuser
för första gången uppförd — hade
konung Ludvig af sin farfader Lud-
vig I och af sin fader Maximilian II
ärft en brinnande kärlek till kon-
sten. Hade farfadern låtit de bildan-
de konsterna smycka München med
en rad af herliga konstverk, så ha-
de den tidigt bortgångne Maximilian
vändat sin håg åt poesin och littera-
turen. Men framförallt hade det va-
rit hans ståfvande att genom att
lägga grunden till en ideal folkupp-
fostran bereda en jordmån för den
vidare utvecklingen af hans faders
konstnärliga, men af hans folk ännu
oförstådda tendenser. Att här förefanns
en djup klyfta, som måste fyllas,
om ej allt åter i en snar framtid skul-

de störta tillsammans, insåg Ludvig II lika väl som Maximilian. Men det för-nämsta medlet för sitt folks höjande till en idealiskare åskådning såg den nye fursten i teatern, der den högsta skönhet äfven för den ringaste kunde uppenbara sig i en för honom tilltalande och begriplig form. Att tänka högt om detta konstinstituts bestämmelse, som dock så sällan i den moderna tiden blifvit förverkligad, hade konung Ludwig lärt sig af Wagners verk och skrifter. Redan i sin första ungdom djupt gripen af Beethovens symfonier, hade den unge fursten vid 15 års ålder hört Lohengrin och dervid fått kasta den första blicken in i en idealvärld, som sedan för alltid höll hans fantasi fångslad. Då anade han, hvilken omätlig makt en teater kunde utöfva, och fick genom läsningen af Wagners skrifter sin aning bekräftad. Då denne 1863 offentligen utgaf texten till "Der Ring des Nibelungen," och i företalet närmare betecknade det sätt på hvilket han tänkte sig verkets utförande, hade han för anskaffande af medel till företaget uppställt följande alternativ: antingen kunde detta ske genom en förening af konstälskande privatpersoner — en idé, hvars framgång dock tillföljé af hans landsmäns "småaktighet" i dylika saker tycktes honom mer än tvifvelaktig — eller genom en tysk furste, som för detta ändamål blott behöfde använda det anslag han hittills använt på det tvetydigaste

af alla moderna konstinstituter, nem-
ligen operan. Med frågan: "wird
dieser Fürst sich finden?" hade Wagner
på måfå, och utan något egentligt
hopp, afskjutit en pil, som träffade
den unge bayerske kronprinsen
rakt i hjärtat. Han visste genast,
hvem denne furste var, och i hvems
hufvudstad det konsttempel engång
skulle resa sig, i hvilket den grekiska
tragedin skulle lefva upp på nytt
i modern form och åter varda me-
delpunkten för all konstskönhet.
Då hans fader knappt ett år dere-
fter dog, var en af hans första rege-
ringshandlingar att kalla den för
hans planer så nödvändige konst-
nären till sin sida; förbundet med
denne skulle skänka hans regering
ljus och glädje, medan dess mörka
allvar bestod i fortsättningen af hans
faders kamp mot "de svarte".

En lycka kommer sällan ensam.
Hade Wagner i konung Ludwig fun-
nit en furste, som förstod honom,
så hade han redan förut i Lud-
wig Schnorr von Carolsfeld funnit
en oöfverträffflig, i dramatiskt och
musikaliskt afseende lika begåfvad
representant för sina tenorpartier,
som — om också till en början fast
engagerad på annan ort — i alla fall
kunde anlitas för gästroller. I den un-
ge Hans von Bülow, som under Wagners
ledning redan i Zürich utbildat sig
till dirigent, och som nu på hans
initiativ kallades till München, er-
höll mästaren en trogen och intelli-

gent hjelpare, åt hvilken han tryggt kunde anförtro instuderandet af sina verk. Formellt taget bestod Wagners egen ställning i München deri, att han mot en årlig pension af 1200 gulden förbundit sig att bosätta sig i denna stad och, då så erfordrades, öfvervaka eller sjelf leda utförandet af sina egna verk. Efter en af honom ledd mönsterrepresentation af "Der fliegende Holländer," och ett gästspel af Schnorr såsom "Tannhäuser," begynte förberedelserna till uppförandet af "Tristan," som nu ändtligen skulle blifva en verklighet. Tillika rådplägades med den berömde arkitekten Gottfried Semper om planen för den efter helt nya principer konstruerade teater, hvilken skulle invigas med Wagners tetralogi. Ett projekt att provisoriskt dertill inreda en flygel af utställningspalatset, öfvergafs snart, och i stället uppgjorde Semper ritningen till en praktbyggnad i alldeles ny och originell styl, som i närheten af Maximilianeum skulle beherrska Isarstaden. Kännare af byggnadskonsten beklaga, att denna i sitt slag ensamt stående plan aldrig blef förverkligad; om det för Wagners konstverk var en olycka, att det såg dagen, icke i en praktfull residensteater, utan i en enkel provisorisk byggnad i det lilla Bayreuth — derom kunna meningarna vara delade.

Äfven en annan plan tog vid denna tid Wagners intresse och arbete i

anspråk; det var ombildningen af Münchens föråldrade musikskola till ett stylbildningsinstitut för dramatisk sång och orkesterspel — en plan, som i likhet med den förra icke kom till utförande, eller åtminstone endast i mycket modifierad gestalt. I sin ursprungliga gestalt strandade den framförallt på Schnorrs kort efter uppförandet af Tristan inträffade död; det var nemligen uteslutande på honom Wagner byggt sitt hopp att göra den ifrågavarande anstalten till en skola för en rent tysk sångstyl.

I April 1865 infann sig denne sångare jemte sin maka i München och repetitionerna till det "outförbara" verket togo sin början. Redan deras första resultater voro så gynnsamma att Wagner ännu samma månad i ett bref till Wiener-Botschafter kunde underrätta vännerna af sin konst om att uppförandet snart skulle försiggå. De tre representationer, hvilka sannolikt komme att ega rum, skulle icke i vanlig mening blifva tillgängliga för publiken. "Min nådige beskyddare vill" skrifver han "att dessa belysningsfulla representationer skola stå till buds, icke för den vanliga nyfikenheten, utan för det allvarligare intresset för min konst, jag är sålunda berättigad, att från när och fjerran, inbjuda dem, hvilkas hjertan min konst tillvunnit sig. Det sannolikt icke uteblifvande hånet deröfver, att man härigenom synes hafva sörjt för en på förhand

vänligt stämd publik, hvilken det i så fall icke är någon stor konst att behaga, skola vi lugnt bemöta dermed, att det för denna gång icke är fråga om att behaga eller icke behaga — detta underliga moderna teaterhasardspel — utan endast der-om, <u>huruvida konstnärliga uppgif-ter, sådana som de af mig i detta verk förelagda, kunna lösas, på hvilket sätt de böra lösas, och om det lönar mödan att lösa dem.</u> Att meningen med den sista frågan icke kan vara den, att erfara huru mycket penningar dylika representationer kun-na inbringa, (ty detta är den inre me-ningen med en teaterframgång eller ett fiasco i våra dagar) utan huruvida verk af föreliggande art vid ett förträff-ligt utförande kunna åstadkomma den afsedda, rikliga verkan på ett bildadt menniskosinne, bör härvid betonas; likasom att det sålunda när-mast gäller lösningen af konstproble-mer i egentlig mening, och att derför endast de, hvilka genom allvarligt deltagande för saken verkligen äro för-beredda och besitta de nödiga egenska-perna härför, kunna tillkallas till medverkan vid denna lösning". Först då sjelfva problemet blifvit löst, kun-de det blifva fråga om på hvilket sätt resultatet skulle göras tillgängligt för "det egentliga folket." Vi hafva till en del ordagrannt citerat denna inbjudning, emedan den är så ytterst karakter-istisk för den konstnär, hvilken af samtidens press blifvit utpekad så-

som en i sällsynt grad sjelfvisk och sjuk-
kär personlighet, och emedan den så e-
tvetydigt visar, att den ömsorg Wagner
egnade det korrekta uppförandet af si-
na verk, och den betydelse han tiller-
kände dem, berodde på att han betrak-
tade dem såsom försök till lösning af
en allmänt vigtig konstfråga. Äfven
Bayreutherteatern var ett dylikt försök,
och härpå berodde att han för möjlig-
görandet af denna tanke framförallt
vände sig till "vännerna af sin konst",
och först sedan försöket lyckats hos ty-
ska riksdagen (vill) anhålla om nationens un-
derstöd till verkets fortsättande. ~~Att den-~~
~~na anhållan afslogs, och att mästaren~~
~~hann gå bort, innan han på annat~~
~~sätt kommat förverkliga tanken på en~~
~~med denna teater ett uppfördigt för-~~
~~styllbildningsskola för tysk musik, hvars~~
~~hans nation i denna stund anledning~~
~~att bittert ångra. De af mästaren utbil-~~
~~dade förmögenna finnas qvar, om och~~
~~spridda på olika håll, och materiela~~
~~medel synas mindre trycka nu än under~~
~~hans lifstid, men den lysande anden~~
~~är dock~~.

De tre representationerna af "Tristan und Isolde" egde rum den 10, 13 och 19 Ju-
ni, hvarpå ännu en fjerde, på konung
Ludwigs speciella önskan, följde den
1. Juli. "Försöket" hade lyckats på det herr-
ligaste sätt; verket rentaf elektriserade
den talrika åhörarekretsen, och Schnorr's
glänsande utförande af titelrollen vi-
sade att den fysiska ansträngningen
betydde föga för en artist, som i and-
ligt afseende fullkomligt behersk-

de sin uppgift. Med ett oöfvervinneligt obehag motsåg den unge konstnären de månader han ännu skulle nödgas tillbringa i den vanliga teateratmosferen; hans gladaste förhoppning var utsigten om en värdig verksamhet vid Wagners sida i München. Sista aftonen han tillbringade i denna stad, återkom han strålande af lefnadsmod från en audiens hos konungen. "Nu förstår jag", sade han till Wagner, "hvad som upprehåller din tro. O, med denne gudomlige konung och dig vid min sida, måste jag väl äfven kunna bringa det till någonting herrligt!" Åtta dagar senare, samma dag, det gamla Münchenerkonservatoriet tillslöts för att lemna rum för den nya anstalt, hvars förnämsta stöd Schnorr skulle blifva, bragte telegrafen underrättelsen om den ädle konstnärens död. Han hade redan engång hunnit uppträda i Dresden, då ett häftigt rumatiskt anfall i knäet tvang honom att intaga sängen och inom några dagar medförde en dödlig utgång. Dödsorsaken var så allmänt bekant, att endast en stämma inom pressen hade den djerfheten att för hans plötsliga bortgång anklaga "ofveransträngningen" i München; en energisk dementi af hans enka gjorde slut på alla vidare anspelningar i denna riktning. För Wagner var denna förlust den oersättligaste, som under hans långa, på sorger rika lif drabbat honom.

Medförde redan detta dödsfall en betänklig störing i hans planer, så hopade sig på annat håll verkliga åsk-

moln, hvilka blott väntade på ett gynn-
samt tillfälle att urladdda sig öfver den
redan så hårdt prófvade konstnären.
Prester, hofmän, musikanter och kálk-
borgare hade i rörande endrägt sam-
mansvurit sig för att omöjliggöra Wag-
ners vidare vistelse i München. Hade
hatet icke skytt att förfölja den lands-
flyktige med sina giftigaste pilar, så kun-
de afunden så mycket mindre gifva sig nå-
gon ro, då han nu álnjöt en regerande
furstes personliga vánskap och beskydd.
För det mäktiga klerikala partiet, mot
hvilket hela konung Ludwig II:s regering
varit en fortsatt strid, var dennes vän-
skap för protestanten och fritánkaren
en oerhörd skandal; hofmännen fruktta-
de i den radikale revolutionärens in-
flytande en allvarsam fara för sina
intressen, de konservativa musikerna
hade redan lidit af hans omstörtnings-
planer, och münchener kálkborgarne
fruktade att land och rike skulle ut-
armas genom de summor som "slösa-
des" på nya teaterföretag. Till alla dessa
hedervärda partiers tjenst stod en vil-
lig press, som oupphörligt angrep den
nye "gunstlingen" både med nálstygn
och gröfre kastvapen. En satirisk dikt
af Herwegh málar i ypperliga drag si-
tuationen:

"Vulverschlagner Richard Wagner,
Aus dem Schiffbruch von Paris
Nach der Isarstadt getragner,
sangeskundiger Ulyss!
Ungestümer Wegebahner,
deutscher Tonkunst Pionier,
Unter welche Insulaner,
theurer Freund, geriethst du hier?
Und was hilft dir alle Gnade
ihres Herrn Alkinous,
Auf der Lebenspromenade
dieser erste Sonnenkuss!
Die Philister, scheelen Blickes,

spucken in den reinsten Quell,
Keine Schönheit rührt ihr dickes,
Undurchdringlich dickes Fell.
Ihres Hofbrauhorizontes
Grenzen überfliegst du keck,
Und du bist, wie Lola Montiz,
dieser Biedermänner Schreck.
"" Solche Summen zu verplempern,
nimmt der Fremdling sich heraus!
Er bestellt sich bei Semperm,
gar ein neu Komödienhaus.
Ist die Bühne, drauf der Robert,
der Prophet, der Troubadour
Münchens publikum erobert,
eine Bretterbude nur?
Schreitet nicht der gross Vasco
wettumsegelnd über sie?
Doch Geduld — du machst Fiasco,
hergelaufenes Genie!
Ja trotz allen deinen Kniffen
wir versalzen dir die Supp',
Morgen wirst du ausgepfiffen —
vorwärts, Franciskaner klubb!" "

Hösten 1865 nådde spänningen sin höjdpunkt och då konung Ludwig i December återvände till München, hade man genom allehanda konstlade medel lyckats gifva agitationen en så hetsig temperatur, att den unge monarken blef öfverlistad af sin omgifning och verkligen blef förmådd att tro, det "hans folks" angelägnaste önskan vore Wagners aflägsnande från München! Ehuru uppfylld af smärtsam ovilja, ansåg han sig böra undvika äfven skenet af att uppoffra sitt folks lycka för sitt personliga tycke, och bad sin vän gifva vika för den ögonblickliga stormen genom att på några månader lemna hufvudstaden. Knappt hade detta skett, innan den bland den bättre delen af Münchens befolkning rådande blygseln och oviljan öfver alla dessa kabaler gaf sig luft på mångahanda sätt. Den märkligaste af dessa manifestationer var följande offentliga förklaring af bayerska framstegspartiet.

"Med orden: "" jag vill visa mitt dyra folk, att dess förtroende, dess kärlek äro mig mera värda än allt annat," " har konungen

aflägsnat komponisten Richard Wagner från landet.

"Dessa ord bevisa tydligt att man genom emot konungen tillåtit sig att påstå, att Wagners härvaro bidragit att oroa befolkningen, och förminskat dess kärlek till konungen.

"Med sådana påståenden har konungen blifvit grofft bedragen angående folkets stämning.

"Wagners härvaro har icke stört landets förtroende och folkets kärlek till konungen, och hans afresa har hvarken bidragit till dess lugnande eller tillfredsställelse.

"Wagners person har ingenting att skaffa med landets offentliga angelägenheter och med framstegspartiets sträfvanden."

Af fruktan att den obegvämе komponisten genom dylika demonstrationer kunde låta förleda sig att återvända fortsatte emellertid den klerikala pressen att öfverösa honom med smädelser. Rykten om de slösande presenter, hvarmed konungen förfarande skulle hugna honom, cirkulerade ständigt; blott den omständigheten förtegs, att Wagner ultymt och till kungliga kabinettskassans förfogande ställt det hus, som hans monark öfverlåtit åt honom på lifstid. "En riktig taktik", anmärkte härtill en Leipzigermusiktidning, "ty att sjelf sälla del i tidningen — dertill är Wagner dock för förnäm?!"

Med detta steg hade emellertid mästaren tydligt tillkännagifvit sin afsigt att icke vidare bosätta sig i München. Till sin bostad valde han en täck villa i Triebschen nära Luzern. Här fick han i Maj 1866 emottaga ett besök af sin konung, och kort derpå en praktfull silfver-lagerkrans af hittills okända vänner i München, hvilka i en medföljande skrifvelse uttryckte sin förhoppning att snart få se honom återvända. I sitt svar härpå bad Wagner dem lyckönska honom till att i sin ensamhet kunna på ett verkligen nytligt sätt be-

visa sin höge välgörare sin tacksamhet för den största lycka han erfarit i sitt lif.

Att luften i München ännu var långt ifrån ren, bevisades bl.a. af att äfven Hans von Bülow såg sig nödsakad att tillsvidare öfvergifva sin plats derstädes, och jemte sin maka Cosima född Liszt tillsvidare slå sig ned i den fristad Wagner erbjöd dem. Här, i denna storartade alpnatur, hvilken redan förut verkat så upplifvande på mästarens arbetskraft, fortsatte han nu energiskt kompositionen af "die Meistersinger in Nürnberg". Arbetet härpå afbröts för en kortare tid våren 1867, då Wagner i München öfvervakade förberedelserna till en mönsterrepresentation af Lohengrin under Bülows direktion; talrika bevis på en förbättrad stämning och på en ständigt tilltagande popularitet kommo honom här till del. Hösten samma år var det nya partituret färdigt — 22 år efter det Wagner i Teplitz gjort första utkastet till texten — och öfversändes till München, der körrepetitionerna omedelbart begynte under ledning af Hans Richter, äfven han en lärjunge af Wagner från tiden för dennes vistelse i Zürich. Ungefär samtidigt öppnades under Bülows ledning den nya musikskolan i München.

Samma höst offentliggjorde Wagner i följetongsafdelningen i "Süddeutsche Presse", redigerad af hans gamle vän från 1849, August Röckel, en af sina märkligaste uppsatser: "Deutsche Kunst und deutsche Politik". De 1866 timade händelserna hade gjort ett mäktigt intryck på hans likasom på alla tyska patrioters sinnen.

Han förstod att Tysklands politiska en-
het numera blott var en tidsfråga och
att Frankrike var den första makt,
mot hvilken hans fäderneland skulle
blifva tvunget att pröfva sina krafter.
Han vägde de båda länndernas kultur
mot hvarandra, ty i den var det dock
ett lands inre och verkliga styrka
låg — och påpekade, att, om än den ty-
ska anden i djup och kraft öfver-
träffade den franska, så låg faran
deri att Tysklands furstar så sällan
förstått och trott på denna andes makt.
För tillvaron af en tysk kultur hade
det tyska folket att tacka sig sjelft,
icke sina furstar, hvilka allt sedan
Ludwig XIV:s tider satt sin ära i att
efterapa och — så långt deras makt
räckte — på sin omgifning inympa
en utländsk, mot folkets innersta
kraf stridande civilisation, nemligen
den franska. Mot dennas öfverväldi ha-
de nationens ädlaste andar kämpat,
och egendomligt var, att de af en ge-
mensam riktig instinkt hufvudsak-
ligast fört striden på ett fält, der den
främmande anden — tack vare de ty-
ska furstehofven — tycktes hafva sla-
git sina djupaste rötter, nemligen <u>tea-
tern</u>. Såväl Lessing, som Schiller och
Goethe, hade insett hvilket omätligt
inflytande detta konstinstitut utöfva-
de, och att den tyska kulturens pånytt-
födelse borde utgå härifrån. Äfven
för nutiden gällde det, att göra teatern
till medelpunkten för den nationella
bildningen i samma mening den for-
na grekiska teatern var det. A Det sätt

hvarpå detta institut nu vanskötes och öfverlemnades åt okunnige hofmäns godtycke, var så mycket oförsvarligare, som dess missbrukande innebar en så utomordentlig moralisk fara: från denna skådeplats, som borde vara ett tempel för menniskans ädlaste känslor, tillåt man obekymradt de smutsigaste lidelser insmyga sig i den okunniges fantasi. "Bannt von hier die guten Geister," utropar Wagner, — "und es kostet euch wenig Mühe: ihr braucht sie nur nicht vertrauensvoll anzurufen! — so überlasst ihr den Schauplatz, auf welchem Götter wandelten, den schmutzigsten Fratzen der Hölle!"

Dessa allvarliga maningar, hvilka här voro klädda i en glänsande och vältalig prosadräkt, bildade för öfrigt ett komplement till grundtanken i "die Meistersinger", der mer än en replik direkte syftar åt samma håll. Det som ger den gnistrande humorn i detta lustspel ett sådant djup och en sådan värme, är den öfverallt framskymtande kärleken till detta tyska folk, som med alla sina besynnerligheter dock förstått att hålla sin konst i ära:

"Blieb sie nicht nicht adlig, wie zur Zeit
wo Höf' und Fürsten sie geweiht,
im Drang der schlimmen Jahr
blieb sie doch deutsch und wahr."

Habt Acht, uns drohen üble Streich':
Zerfällt erst deutsches Volk und Reich,
in falscher wälscher Majestät
kein Fürst bald mehr sein Volk versteht,
und wälschen Dunst mit wälschem Tand
sie pflanzen uns in's deutsche Land.
Was deutsch und ächt wüsst' keiner mehr,
lebt's nicht in deutscher Meister Ehr."

Äfven hos dessa "mästersångare," borgare och handtverkare för öfrigt, hade den-

na konst engång funnit en fristad, då den icke mera fann någon sympati i furste- och riddarborgarna. Att den i deras händer gestaltade sig på ett eget, något torrt, och slutligen pedantiskt sätt, att den tillföljd häraf för vår tids betraktelsesätt måste erbjuda en mängd komiska sidor, finner sin förklaring såväl i tidsförhållandena som i utöfvarnes samhällsställning. Men om Wagner således för en konstnärlig skildring af denna tid icke kunde välja någon annan form än komedin, så har han dock så mycken respekt och sympati för den sunda, nationella instinkt, som låg till grund för allt detta, att hans komik nästan genomgående antager gestalten af en kärleksfull humor — en omständighet, som visserligen icke blir fullt klar för den, som endast ur texten lärt sig känna detta drama, hvars själ ligger i den musikaliska behandlingen. Endast en af "mästarne" blir föremål för en verkligt blodig satir; det är gilletts i pedanteri förtorskade kritiker ("Merker"), "der hochgelahrte Herr Stadtschreiber" Beckmesser. I fullständig kontrast till honom står den idealt tecknade Hans Sachs, hvars andliga synkrets är vid nog för att låta honom med den vises leende betrakta både sitt eget och sina kollegers "Poeterei"; närmast honom står den rike guldsmeden Pogner, som är beredd att åt konsten offra allt hvad han eger; bland de öfriga framstår bagaren Fritz Kothners styfva präktiga figur.

Handlingen försiggår i Nürnberg

i midlet af 16de seklet. Det är dagen före midsommar; vid riddns uppgång ser man det inre af Katharinekyrkan, der eftermiddagsgudstjensten just håller på att afslutas med en psalmvers. I ändan af en bänk sitter Pogners dotter Eva med sin amma Magdalene; då och då besvarar hon förstulet de eldiga blickar, en ung på gången stående riddare riktar mot henne. Denne, junker Walther von Stolzing — en fattig ättling af en berömd slägt — har dagen förut uppsökt hennes fader, för att erhålla dennes biträde vid försäljningen af sitt faderne gods. Vid detta besök har han förälskat sig i den vackra Eva, och afvaktar nu med otålighet gudstjenstens slut för att få tillhviska henne några ord. Då församlingen rest sig och lemnat kyrkan, och han befinner sig ensam med de båda qvinnorna, är hans mod nära att öfvergifva honom och förvirrad framstammar han den vigtiga frågan:

"Mein Fräulein, sagt — seid ihr schon ~~Braut~~ Braut?"

Rodnande ber Eva sin amma svara i sitt ställe, och Magdalene försöker nu på ett icke synnerligen redigt sätt göra den unga flickans invecklade situation klar för riddaren. Hon vet att Pogner har för afsigt att gifva sin dotters hand åt den mästersångare, som vid morgondagens sångartäflan gjorde sig förtjent af ett sådant förstå pris. Olyckligtvis är Walther ingen "Meister", men ännu är det tid att blifva det. Inom en stund skola mästarne i samma kyrka samlas till en session, vid

hvilken nya aspiranter ännu kunna anmäla sig. I en handvändning upplyser Magdalene David, Hans Sachs lärgosse, som gör den redan något bedagade jungfrun sin kur, om riddarens önskan och befaller honom att instruera och hjelpa honom i hans förehafvande, hvarefter hon med Eva lemnar hyrkan. Eldad af den unga flickans otvetydigt visade böjelse, beslutar Walther att våga försöket, oaktadt det under samtalet med David visar sig att junkern är så godt som fullkomligt okunnig i mästersångens mysterier. Väl har äfven han utöfvat sång- och skaldekonsten, men han har hvarken varit "Schulfreund" eller "Schüler", han känner icke ens de tekniska termerna:

"Das klingt mir Alles fremd vor'm Ohr!"

Han har så mycket svårare att förstå Davids redogörelse härför, som denne hos sin mästare samtidigt lärt skomakeri och "Poeterei", och nu ohjelpligt sammanblandar dessa båda hedervärda konster:

"hab' ich das Leder glatt geschlagen,
lern' ich Vocal und Consonanz sagen;
wichst' ich den Draht gar fein und steif,
was sich da reimt, ich wahl begreif'."

Så mycket blir dock tydligt, att Walther hvarken kan bli erkänd såsom "Singer" eller "Dichter." Den förre skall känna och kunna sjunga alla mästarnes melodier eller "Töne", hvilka hafva hvar sitt skilda namn:

"Der kurze", "lang" und "überlang" Ton,
die "Schreibpapier"-, "Schwarz-Dinten"-Weis',
der "rothe" "blau" und "grüne" "Ton," o. sv., o. s. v.

Den senare åter skall till hvilken som

helst af dessa melodier kunna skrifva en ny text. Men då David slutligen förklarar, hvari den högsta graden ("Meister") består:

"der Dichter, der aus eig'nem Fleisse,
zu Wort' und Reimen, die er erfand,
aus Tönen auch fügt eine neu Weise,
der wird als Meistersinger erkannt" —

finner Walther, att detta är hans enda rådgning:

"Soll ich hier singen,
kann's nur gelingen,
find' ich zum Vers auch den eig'nen Ton."

Hans framgång häri betviflas visserligen på det högsta af lärgossarne, hvilka, medan de genom ett förhänge afstänga en knut af kyrkan för mästarnes sammanträde och ordna deras platser, göra honom till föremål för sitt gyckel:

"Das Blumenkränzlein aus Seiden fein,
wird das dem Herrn Ritter beschieden sein?"

Emellertid inträda mästarne; på Walthers begäran anhåller Pogner att riddaren skall få sjunga prof — en anhållan som på Hans Sachs' tillstyrkan beviljas. Innan man öfvergår härtill begär Pogner ordet och framställer sitt förslag. På sina många resor kring Tyskklands landamären har det ofta bedröfvat honom, att man öfverallt tadlat den tyske borgarens krämarsinne:

"an Höfen, wie an niedrer Statt,
des bittren Tadels ward ich satt,
dass nur auf Schacher und Geld,
sein Merk' der Bürger stellt."

Deremot hade man intet berömmande ord för samme borgares konstsinne:

"dass wir im weiten deutschen Reich,
die Kunst einzig noch pflegen,
d'ran dünkt ihnen wenig gelegen."

Han ville derför, såvidt på honom ankom, tysta munnen på dylika smädare, och uppställde såsom pris för segraren i morgondagens sångartäflan sin dotters hand och hela sin förmögenhet.

Den förra hälften af priset vore dock villkorlig. Eva skulle icke af honom tvingas att gifta sig med en man, som hon ej kunde älska, men finge visserligen i sådant fall icke heller äkta någon annan. Redan den härpå följande diskussionen visar den välmenande mästaren i hvilket dilemma han med sistnämnda bestämmelse råkat; men han kan icke mera tråda tillbaka och hoppas på att ödet skall förhjelpa allt till ett lyckligt slut. Nu företages Walthers sak, och Fritz Kothner ställer till honom de öfliga frågorna om hans härkomst och hvem som varit hans lärare i skaldekonst och sång. Den första frågan besvaras af Pogner, de två senare af riddaren själf med en sång, i hvilken han trots all sin fyndighet icke kan öfverskyla det beklagliga faktum, att Walther von der Vogelweide's dikter och skogens sångfåglar varit hans enda läromästare. Detta utsätter honom naturligtvis genast för Merker'ns hån. Beckmesser är, ehuru något till åren kommen, i alla fall en af gillets få ungkarlar, och om enklingen Sachs håller sitt löfte att icke deltaga i täflingen, tror han sig vara viss om segern. Uppträdandet af en ny rival i sista stunden väcker derför hans djupaste förbittring, isynnerhet som denne påtagligen eger det som saknas honom själf, nemligen ungdom och smille. Med allt sitt förakt för den olärde junkern, fruktar han dock det intryck denne möjligen kan göra på Eva:

"Verstünden's die Frauen – doch schlechtes Geflunker
gilt ihnen mehr als all' Poesie".

Såsom "Merker" skall det i alla fall icke bliva honom svårt att bevisa junkerns o-kunnighet och göra honom oskadlig. Innan Walther hunnit börja, upplyser Beckmesser denne om beskaffenheten af sin befattning, samt att sångaren har rättighet att begå sju fel, hvilka han med krita "märker" på sin svarta tafla:

"wenn er über sieben Fehler verlor,
dann versang der Herr Rittermann."

Härpå innesluter han sig i "das Gemerk", — ett slags skåp med förhängen — der han är osynlig för den sjungande. Sedan Kothner från "Leges Tabulaturae" uppläst reglorna för en mästersång, angifver Merkern genom ropet "fanget an" att sångaren kan begynna. Walther börjar sin sång med samma ord:

"Fanget an!
So rief der Lenz in den Wald,
dass laut es ihn durchhallt" ——

Redan under dess första afdelning har man hört Beckmessers flitiga raspande med kritan; innan riddaren hunnit begynna den sista, räcker den förre ut den med streck fyllda taflan, vid hvars anblick mästarne utbrista i skratt. Medan Sachs är den ende, som afgjordt tager den unge sångarens försvar:

"Des Ritters Lied und Weise,
sie fand ich neu, doch nicht verwirrt;
verliess er uns're Gleise,
schritt er doch fest und unbeirrt." ——

har Beckmesser ingen synnerlig möda att bringa flertalet på sin sida; felen mot gillets reglor voro uppenbara:

"Kein Absatz wo, kein' Coloratur,
von Melodei auch nicht eine Spur!"

Förgäfves förklarar Sachs Merkern för jäfvig, då denne själf "går på friarefot;" ursinnig ber Beckmesser honom tänka mindre på hans fötter, och mera på hans skor, hvilka ej ännu äro färdiga:

"seit mein Schuster ein grosser Poet,
gar übel es um mein Schuhwerk steht."

Medan Walther, på Sachs uppmaning sjunger vidare ("dem Herrn Merker zum Verdruss") utspinner sig en höglydd diskussion mellan mästarne, af hvilka slutligen flertalet med höjda händer afkunna domen:

"Versungen und verthan!" *)

Andra akten försiggår samma gvall. Scenen föreställer en gata med Pogners och Sachs' midt emot hvarandra belägna hus i förgrunden. En mängd lärgossar svärma kring gatan under det glada ropet:

"Johannistag, Johannistag!
Blumen und Bändern so viel man mag!"

Derunder smyger sig Magdalene ut på gatan med en korg, fylld med läckerheter, under armen; den är ämnad för David, af hvilken hon hoppas få höra goda underrättelser om riddaren. Men då hon hör huru illa det gått denne, rycker hon i vredesmod korgen tillbaka och skyndar in. Jublande öfver upptäckten, att David "icke — fått en korg", dansa hans kamrater omkring honom under ironiska lyckönskningar, och försmädliga anspelningar:

"Der Meister frei't,
der Bursche frei't,
da giebt's Geschlamb' und Geschlumbfer!
Der Alte frei't
die junge Maid,
der Bursche die alte Jumbfer! —
Juchhei! Juchhei! Johannistag!"

David håller redan på att med knytnäfvarna tillrättavisa sina plågoandar, då Hans Sachs' ankomst skingrar dem åt alla håll såsom agnar för vinden. David skickas med en skrapa till sångs:

"Verschlaf' die Dummheit, sei morgen gescheit!",

sjelf sätter sig mästaren vid dörren för

*) Att mängden med anledning af denna strid mellan det unga snillet och de gamle pedanterne i "die Meistersinger" velat se ett tendensstycke, förherligande Wagners egen kamp med den äldre skolan, är förklarligt och om också – enligt vår åsigt – icke berättigadt. Ämnet är lika gammalt som konstens historia och är så allmänt behandladt, att Walthers figur behandlingen deraf så allmänt hållen, att den kan tillämpas på hvilket banbrytande snille som helst i sin "Sturm- und Drang"-period. Det samma gäller om de icke få repliker, hvilka så direkt tyckas syfta på författaren sjelf och hans kritiker, att de blifvit "bevingade ord" inom den yngre musikverldens; äfven de kunde lika så väl tillämpas på Beethoven och hans samtida bedömmare, och framgå för öfrigt på det ofvanangifna sätt ur situationen.

Vore detta kulturhistoriska lustspel verkligen ett tendensstycke i ofvan antydd mening så skulle den poetiska rättvisa skeln den gör de aktningsvärdare representanterne för den gamla skolan vara värd ett särskildt erkännande. Styckets ädlaste figur är onekligen Hans Sachs, den gamle, på gränsen mellan tvenne verldar stående "siaren och skalden"; det

att arbeta på Beckmessers skor. Men det vill ej gå med arbetet; syrenen utanför doftar så milsött och starkt —

"will, dass ich 'was sagen soll!"

(d.v.s. manar honom att dikta). Men —

"was gilt's, was ich dir sagen kann?
Bin gar ein arm einfältig Mann!"

Han försöker åter taga i med arbetet, och åter sjunker det ur hans händer. Walthers sång ljuder oupphörligt i hans öra (huvudmotivet derur uppträder med korta mellanrum fortfarande i orkestern); svår att behålla i minnet och dock oförgätlig, dunkel och dock outsägligt skön, ger den honom ingen ro:

"Doch wie auch wollt' ich's fassen,
was unermesslich mir schien?
Kein' Regel wollt' da passen,
und war doch kein Fehler drin. —
Es klang so alt, und war doch so neu, —
wie Vogelsang im süssen Mai.
— — — — — — — — — — — —
Lenzes Gebot,
die süsse Noth,
die legten's ihm in die Brust:
nun sang er, wie er musst'!
Und wie er musst', so konnt' er's;
das merkt' ich ganz besonders."

Försjunken i sina tankar, har han icke märkt Eva, som smugit sig öfver gatan, och nu plötsligt står vid hans sida. Hon vet att han är den ende, som möjligen ännu vet råd och kan hjelpa; ända sedan sin barndom har hon varit van att se upp till honom med förtroende och vördnadsfull kärlek. Hon vågar emellertid icke gå rakt på saken, hon måste först försiktigt utforska, om icke mästaren själf har några planer på hennes hand. Stadssnygvallret har vetat berätta derom, och Eva vet dessutom med sig själf, att hon icke skulle hafva valt någon annan än Sachs, om ej Walther derförinnan kommit i hennes väg. Skämtande uppmanar hon honom att försöka sin

är endast genom hans råd och hjelp Walther lyckas gifva sin "~~Werbelied~~" "Preislied" konstnärlig form, och väl att märka är det icke denne utan Sachs, som i sista akten är medelpunkten för det dramatiska intresset likasom för menighetens hyllning, och i hvars mun skalden de betydelsefulla slutord, i hvilka vi för vår del sökt styckets grundtanke eller — om man så vill — "tendens".

lycka; Beckmesser skall han nog kunna besegra, och han kan väl dock icke neka att han länge hållit henne kär. Han har förlorat sin hustru och sina barn:

– – – – – – "D'rum dacht' ich aus,
ihr nähmt mich für Weib und Kind in's Haus".

Sachs svarar i samma ton, om den anstrykning af vemod och resignation (tillika):

"Da hätt' ich ein Kind und auch ein Weib:
's wär' gar ein lieber Zeitvertreib!
Ja, ja! Das hast du dir schön erdacht!"

Han har snart genomskådat henne, och beslutit att icke låta hennes qvinnolist bliva alldeles ostraffad. När hon nu begynner fråga honom om uppträdet vid dagens möte och om Walthers förhoppningar, svarar han med väl spelad likgiltighet och ringaktning:

"Ohne Gnad' versang der Herr Rittersmann".

Och då hon vill veta, om det icke finnes någon slags förhoppning för denne förklarar han:

"Mein Kind, für den ist Alles verloren
und Meister wird der in keinem Land;
denn wer als Meister ward geboren,
der hat unter Meistern den schlimmsten Stand".

För upprörd att märka den hyllning åt det unga snillet, som ligger i dessa ord, frågar hon vidare om riddaren icke ens vunnit sig någon vän bland mästarne:

Sachs: "Das wär' nicht übel! Freund ihm noch sein!
Ihm, vor dem All' sich fühlten so klein!
Den Junker Hochmuth, lasst ihn laufen,
mag er durch die Welt sich raufen:
was wir erlernt mit Noth und Müh',
dabei lasst uns in Ruh verschnaufen!
Hier renn'er nichts uns über'n Haufen:
sein Glück ihm anderswo erblüh'!

Utom sig och med utropet:

"Ja anderswo soll's ihm erblüh'n!"

störtar Eva upp, ger sin vrede mot Sachs luft i häftiga ord och skyndar bort. Skakande på hufvudet ser mästarn efter henne:

"Das dacht' ich wohl. Nun heisst's: Schaff' Rath!"

Emellertid har Eva vid hemmets trappa
råkat Magdalene, som framför en bön
från Beckmesser, att Eva från sitt fön-
ster må värdigas åhöra en serenad,
som han vill bringa henne. De komma
överens om att byta kläder, och att
Magdalene skall intaga Evas plats vid
fönstret, medan den senare har sitt
överenskomna möte med riddaren.
Denne anländer nu, berättar om sitt ne-
derlag och övertalar Eva att fly med
honom, då ingen annan räddning är
möjlig. De båda qvinnorna skynda in
för att byta kläder, medan nattväkta-
ren vandrar förbi, blåser i sitt horn
och ropar klockslaget. Hans Sachs har
genom sin halföppna dörrlucka hört och
sett allt; fast besluten att hindra de äl-
skandes flykt, tänder han sin lampa,
och låter genom den öppnade dörren ljus-
skenet klart belysa Eva och Walther i
samma ögonblick de vilja fly. Skrämde
häraf vilja de vika af på den andra
gatan, då de finna även denna väg
spärrad; Beckmesser har anländt och
stämmer utanför Evas fönster sin luta.
Med möda afhåller den unga flickan
Walther från att på öppen gata an-
gripa sin förhatlige rival; hon lyckas
dock förmå honom att (jemte henne) un-
der linden vid trappan afvakta sånga-
rens aflägsnande. Under det Beckmes-
ser preludierar på lutan, har Hans
Sachs flyttat sitt arbetsbord på gatan
utanför sin dörr, och uppstämmer plötts-
ligt med full röst en skomakarvisa,
att under det han arbetar på Merkerns
skor och ackompagnerar sig med ham-

marslag på låsten. +) [I visan berättas huru Vår Herre vid Adams och Evas flykt ur Paradiset rördes till medlidande öfver Evas af stenar och törnen sargade fot, och befallte en engel att göra skor och stöflar åt det olyckliga paret. Sången slutar med den historiske Hans Sachs' egna rim:

"und bin in Ruh'
Hans Sachs, ein Schuh-
macher und Poet dazu!"] x)

Den halft burleska, halft vemodiga sången väcker hos Eva en rörelse, som hon endast med svårighet lyckas beherrska; den i sitt lofliga förehafvande störde stadsskrifvaren råkar deremot i fullt raseri och försöker förgäfves hejda den sjungande. Hans Sachs sjunger lugnt, men med en styrka, som trotsar hvarje afbrott, sina tre verser till slut. Först då lyckas Beckmesser, som icke vill yppa det egentliga, af skomakaren genast anade ändamålet med sin härvaro, förmå honom att upphöra. Han ber honom åhöra en sång, med hvilken han följande dag tänkt uppträda vid täflingen. Sachs lofvar det men blott på ett villkor; för hvarje fel Beckmesser gör skall han hafva rättighet att slå ett slag på låsten — ehjest kunna skorna ej blifva färdiga till morgondagen. Han vill för öfrigt på detta sätt öfva sig i en Merkers åliggande, då Beckmesser vid nästa val lofvat afträda detta embete åt honom. Oaktadt sin förbittring är denne tvungen att gå in på villkoret, ty "der tückische Schuster" gör sig redo att uppstämma en fjerde vers, och den i

Evas drägt klädda Magdalene visar sig redan i fönstret. Öfvertygad om att sångaren är utan fel, begynner Beckmesser:

"Den Tag seh' ich erscheinen,
dër mir wohl gefall'n thut" —

o we! två duktiga hammarslag afbryta redan den olycklige sångaren. En ny parlamentering följer, men Sachs förblir envist vid den första öfverenskommelsen. Beckmesser fortsätter i alla fall, och beslutet att icke låta sig afbrytas af hammarslagen. Men dessa blifva allt tätare; vid hvarje sådant utbytes sångarens ömma tonfall mot ett ofrivilligt vredgadt skorrande, och hans mot fönstret riktade trånande blickar vexla ständigt med ursinniga sidoblickar på den oförsynte fredsstöraren och kritikern. Efter första versens slut söker han åter förgäfves blidka sin obevekliga domare, men får svaret: "Merker am Ort! —
Fahret fort!"

Vid andra versens slut är Sachs färdig med skorna, hvilka han triumferande visar åt den ursinnige sångaren, som ~~ker~~ är halft från vetet af ångest och förargelse. Medan skomakaren med hög röst sjunger det "Merkersprüchlein" han skrifvit på sulorna:

"Gut Lied will Takt,
wer den verzwackt,
Dem schreiber mit der Feder
haut ihn der Schuster auf's Leder." —

fortsätter Beckmesser — nu alldeles utom sig — nästan skrikande sin sång, som ju längre det lider, hvimlar af allt gröfre fel mot både rim och reson. Detta blir slutligen de i sin sömn störda grannarne för starkt; det ena fönstret

efter det andra öppnas och ogvädersord hagla från alla sidor öfver den förtvifl. lade skrifvaren:

"Mein, hört nur wie der Esel schreit!" – o. sv. Till råga på olyckan har David, som äfven vaknat, igenkänt den i fön. stret sittande Magdalene men icke Beckmesser, som han nu, betagen af häftig svartsjuka, öfverfaller med hugg och slag. Några grannar komma ut för att åtskilja de stridande, men råka dervid – såsom vanligt vid dylika tillfällen – sjelfva i slagsmål, isynnerhet då nu en massa lärgossar med jubel blanda sig i leken. Denna blir ännu allvarsammare, då äfven gesäller i chorus hugga in. Alla begagna sig af det ypperliga tillfället att betala vänner och bekanta "för gammal ost." +) Kronan på verket sätter mästarnes entré: äfven de upptaga nu (unisont med basstuban, men i breda, kraftiga toner) Beckmessers serenadmelodi, som redan förut utgjort "cantus firmus" i denna vilda och käcka kontrapunktiska sats, i hvilken äfven förskräckta qvinnoröster från fönstren spela en betydande roll. Då tumultet nått sin höjdpunkt, synes rätta ögonblicket för de älskandes flykt vara kommet, med draget svärd och Eva vid handen banar sig Walther väg genom hopen. Men i samma ögonblick har Sachs, som förfarande stått på lur, hunnit fram till dem, knuffar med ropet: "in's Haus, Jungfer Lene!" den halft vanmäktiga Eva till Pogners trappa, der denne redan ropat efter den förmenta ammar, och drager med kraftig hand

+) Man erinre sig den verkliga drastiska urbilden till denna scen – slagsmålet bakom ridån i Magdeburg!

der af häpnad slagne och af tumultet förvirrade riddaren in i sitt hus, dit han redan förut med en spark befor-drat David, hvarpå han genast reglar dörren inifrån. I samma stund har natt-väktarens kraftiga hornstöt från när-maste gathörn skrämt de stridande och kommit dem att i vild flykt skingra sig åt alla håll; då han inkommer på scenen finner han till sin öfverrask-ning stridsplatsen tom. Troende sig hafva drömt, gnuggar sig den hederlige väk-taren öfver stadens säkerhet i ögonen, och uppstämmer med osäker stämma sin sed-vanliga sång:

"Hört ihr Leut', und lasst euch sagen:
die Glock' hat Eilfe geschlagen!
Bewahrt euch vor Gespenstern und Spuk,
dass kein böser Geist eu'r Seel' berück'!
Lobet Gott den Herrn!"

Medan han vandrar gatan framåt, har den milda sommarnattens ro bredt sig öf-ver orkesterns tonvågor; i dess ljufliga efterspel tycker man sig inandas den nattliga, berusande doften af syrener och violer — och frågar sig, då vidån vid ett plötsligt fortissimoackord fal-ler, likasom nattväktaren om icke allt detta varit en dröm. Vi känna i sjelfva verket intet, hvarmed intrycket af denna akt skulle kunna jemföras, utom det af Shakespeares "Midsommarnattsdröm," med sin underbara blandning af den skärasta poesi och den mest burleska ko-mik.

I den tredje akten visar oss scenen till en början det inre af Sachs' verkstad. Det är midsommarmorgon. I en stor län-stol vid fönstret sitter mästaren i djupt begrundande med en stor foliant upp-

slagen på sina knän. Han är så försjunken i sin läsning att han hvarken märker Davids inträde eller hör dennes försök att urskulda sitt uppförande qvällen förut:

"Ach Meister! Wollt mir verzeih'n!
Kann ein Lehrbub' vollkommen sein?"

Denne får länge fortsätta sitt pladder för döfva öron, tills Sachs ändtligen slutar sin bok och ser upp. Man märker att hans tankar fortfarande äro långt borta; vänligt, men halft mekaniskt låter han lärlingen sjunga sitt "Spruchlein" ("Am Jordan Sankt Johannes stand"), afhörande hans uppmaningar att "sjunga om hull" Beckmesser, och affärdar honom med befallning att klädа sig till festen. Åter sjunker mästarens hufvud mot handen, han fortsätter sin afbrutna tankegång:

"Wahn, Wahn!
Überall Wahn!
Wohin ich forschend blick'
in Stadt- und Welt-Chronik,
den Grund mir aufzufinden,
warum gar bis auf's Blut
die Leut' sich quälen und schinden
in unnütz toller Wuth!
Hat keiner Lohn
noch Dank davon:
in Flucht geschlagen,
meint er zu jagen;
hört nicht sein eigen
Schmerz-Gekreisch,
wenn er sich wühlt in's eig'ne Fleisch,
wähnt Lust sich zu erzeigen.
Wer giebt den Namen an?
's bleibt halt der alte Wahn,
ohn' den nichts mag geschehen ——"

Han har bragts på dessa allvarliga tankar af gårdagens tilldragelser, hvilka, ehuru af mera komisk art, äfven de voro frukter af samma "Wahn". Har han icke sjelf, genom att "draga på en af dess trådar", framkallat detta oerhörda nattliga tumult i det fredliga, stilla Nürnberg? Det hela förefaller honom såsom en gåtfull dröm, som han är tvungen att skämta bort, då han icke kan

förklara den:

"Ein Kobold hatt wohl da! –
Ein Glühwurm fand sein Weibchen nicht;
der hat den Schaden angericht'. — !"
Der Flieder war's — Johannisnacht." — —

Men nu har Johannedagen kommit; nu gäller det för Sachs att se till,

"dass er den Wahn fein lenken mag,
ein edles Werk zu thun" — — —

I detsamma inträder Walther, som tillbragt natten i mästarens gästrum; han har sofvit godt och tillochmed haft en underskön dröm. Sachs ber honom berätta den:

" — — — das grad' ist Dichters Werk,
dass er sein Träumen deut' und merk'."

Måhända innehåller den till och med hemligheten att vinna det hans hjerta önskar; kan han gifva den formen af en "Meisterlied", så är ännu icke allt förloradt. Ty

"Ihr habt's mit Ehrenmännern zu thun,
die irren sich und sind bequem,"

men de kunna ännu vinnas. Den unge riddaren stöter sig vid ordet "Meisterlied", hvartill behöfver man reglorna, om man utan dem kan åstadkomma en skön sång?

Sachs: "Mein Freund! In holder Jugendzeit,
wenn uns von mächt'gen Trieben
zum sel'gen ersten Lieben
die Brust sich schwellet hoch und weit,
ein schönes Lied zu singen
mocht' Vielen da gelingen:
der Lenz, der sang für sie.
Kam Sommer, Herbst und Winterzeit,
viel Noth und Sorg' im Leben,
manch' ehlich' Glück daneben,
Kindtauf', Geschäfte, Zwist und Streit:
denen's dann noch will gelingen
ein schönes Lied zu singen,
seht, Meister nennt man die." —

Ty endast i konsten finnes evig ungdom, och den som vill hålla sig vägen till den öppen, måste i tid lära sig denna konst — här representerad af "die Meisterregeln". Dessa hafva just skapats af män, som kände detta behof djupt:

"Das waren hoch bedürft'ge Meister,
von Lebensmüh' bedrängte Geister:
in ihrer Nöthen Wildniss
sie schufen sich ein Bildniss,

dass ihnen bliebe
der Jugendliebe
ein Angedenken klar und fest,
dran sich der Leng erkennen lässt."

Då Walther slutligen låter förmå sig att i en sång berätta sin dröm, förstår Sachs att genom skämtsamma upplysningar likasom på lek leda honom derhän, att gestalta den första versen såsom en regelbunden "Bar", och att till den foga en annan dylik. Båda lyckas förträffligt:

"Nur mit der Melodei
seid ihr ein wenig frei;
doch sag' ich nicht, dass es ein Fehler sei,
nur ist's nicht leicht zu behalten,
und das ärgert unsre Alten! —

Nu borde emellertid ännu en tredje "Bar" följa, innehållande drömmens tydning, men dertill är Walther icke disponerad, och de båda männen lemna verkstaden för att klåda sig till festen.

Beckmesser tittar in genom fönstret; då han finner rummet tomt inträder han. Han är festligt klädd, men haltande och styf i alla leder efter bekantskapen med Davids knölpåk. Plötsligt faller hans blick på bordet, der Sachs qvarlemnat en afskrift af Walthers nya sång. Han tror naturligtvis att det är en "Werbelied" af Sachs, afsedd för dagens täflan, och sticker den hastigt i fickan, då Sachs inträder. Han utgjuter nu sin ~~IIIII~~ galla öfver denne:

"dass ich euch nur nicht im Wege sei,
schuft ihr gar Aufruhr und Meuterei!"

Då Sachs försäkrar honom, att han alls icke ärnar deltaga i täflingen, framdrager Beckmesser ursinnig det nyss funna papperet, som tydligt bevisar

"Dass ihr mit aller Bosheit
der ärgste aller Spitzbuben seid."

För att lugna sin förbittrade motståndare, skänker Sachs honom dikten, med löfte att i intet fall hvarken sjunga

den sjelf eller uppgifva sig såsom för-
fattare dertill. Trots sin misstänksamhet,
går Merkern i fällan; han vet att skal-
dekonsten icke är hans starka sida och
är förtjust öfver att till sin fördel kun-
na använda en dikt af den populäre
Hans Sachs. Hvad sången och melodien be-
träffar, är han deremot säker på sin
sak, och aktar icke på Sachs varning
att väl se till att finna en passande
melodi till denna dikt, hvars företräde
är allt annat än lätt. Förtjust omfamnar
han mästaren och skyndar hem för att
memorera den. Leende ser Sachs efter
honom:

"die schwache Stunde kommt für Jeden;
da wird er dumm und lässt mit sich reden. —
dass hier Herr Beckmesser ward zum Dieb,
ist mir für meinen Plan sehr lieb." —

Nu inträder Eva, smyckad som brud, i
verkstaden; de nya skorna trycka hen-
ne — kanske kan mästaren finna hvar
felet sitter? Medan hon ännu står
med ena foten på en pall, och Sachs
undersöker skon, inträder Walther i
festlig riddaredrägt och blir, betagen
af hennes anblick, stående vid dörren.
Nu har Sachs plötsligt funnit ~~hvar~~ fe-
let ~~sitter~~; medan han ånyo sätter skon
på lästen och hamrar ut den, berättar
han att han i dag hört en skön sång;
han vore glad om någon kunde hitta
på en tredje vers dertill. Och nu lyckas
det; inspirerad och med blicken fästad
på Eva finner den unge sångaren
drömmens tydning, och den felande
versen lyckas på ett herrligt sätt. Un-
der tiden har Sachs blifvit färdig och
drager skon på Evas fot:

"Lausch', Kind! Das ist ein Meisterlied:
derlei hörst du jetzt bei mir singen!"

Eva, som hittills stått såsom förtrollad, utbrister i gråt och sjunker snyftande till Sachs bröst:

"O Sachs! mein Freund! Du theurer Mann!
Wie ich dir Edlen lohnen kann!
Was ohne deine Liebe,
Was wär' ich ohne dich?

— — — — — — — —

Durch dich erwacht,
durch dich nur dacht'
ich edel, frei und kühn:
du liessest mich erblüh'n!

— — — — — — — —

— hätte ich die Wahl,
nur dich erwählt' ich mir:
du wärest mein Gemahl,
den Preis nur reicht' ich dir! —
Doch nun hat's mich gewählt
zu nie gekannter Qual:
und werd' ich heut' vermählt,
so war's ohn alle Wahl!
Das war ein Müssen, war ein Zwang!
Dir selber mein Meister, wurde bang."

Sachs: Mein Kind:
von Tristan und Isolde
Kenn' ich ein traurig Stück:
Hans Sachs war klug und wollte
nichts von Herrn Marke's Glück.
's war Zeit dass ich den Rechten erkannt:
wär' sonst am End' doch hineingerannt!"

För att dölja sin rörelse ropar han in David och Magdalene: den nya mästersången skall enligt gammal god sed "döpas" och erhålla ett namn i närvaro af faddrar och vittnen:

"Die selige Morgentraumdeut-Weise"
sei sie genannt zu des Meisters Preise."

Eva, såsom "die jüngste Gevatterin" skall häröfver sjunga en sång ("Spruch"). Hon börjar, och småningom infalla de andras röster, sammanslutande sig till en qvintett af det herrligaste välljud och af den skäraste kolorit: Med Walthers och Evas hänryckning kontrasterar på det lyckligaste Magdalenes och Davids naiva undran och glada häpnad; — den senare har nemligen en stund förut helt oförmodadt graduerats till gesäll:

— "da's zum Zeugen kein Lehrbube thut,
und heut' auch den Spruch er gesungen gut —

Medan alla dessa äro frestade att anse det hela såsom en lycklig "morgondröm", vet Hans Sachs, att det för honom endast

är en "skön aftondröm", som emellertid
på nytt bekräftat hans gamla tro:
"auch der Jugend ew'ges Reis
grünt nur durch des Dichters Preis."
Men det är tid att vakna ur drömmen,
och skynda till festplatsen; nidån fal-
ler för en kort stund, medan orkestern
genom en glad, marschartad rytm an-
tyder vandringen.

Då förhänget åter går upp, visar sce-
nen en stor grön äng vid Pegnitz, med
Nürnberg i bakgrunden. I med flag-
gor smyckade båtar tillströmma stän-
digt nya skaror af glada åskådare,
medan de skilda skrån under sång
komma inmarscherande med sina fa-
nor i spetsen och gruppera sig kring
den estrad, som är afsedd för mäster-
sångarne. Då dessa ännu dröja, begag-
na sig lärgossarne häraf för att taga
en sväng med en mängd vackra bond-
flickor, hvilka äfven kommit till fe-
sten, t.o.m. David glömmer för ett ögon-
blick sin Lene och deltager i dansen
med synnerlig iver; först då ropet:
"die Meistersinger" gör ett slut derpå, sli-
ter han sig med en ledig kyss lös från
den unga sköna flickan. Då mästersån-
garne jämte Eva tagit plats på estra-
den, och Hans Sachs framträder för att
tala till folket, mottages han af storman-
de lifvesop, och hela folkmassan upp-
stämmer hans populäraste sång:

"Wach' auf, es nahet gen dem Tag,
ich hör' singen im grünen Hag
ein' wonnigliche Nachtigal,
ihr' Stimm' durchklinget Berg und Thal:
die Nacht neigt sich zum Occident,
der Tag geht auf von Orient,
die röthbrünstige Morgenröth'
sehr durch die trüben Wolken geht." †)

Rord tackar mästaren folket för dess kär-

†) En allegorisk dikt öfver Luther.

lek, och underrättar dem om det herrliga pris Pögner ställt för dagens täflan.

"Erwägt der Werbung selt'nen Preis,
und wem sie soll gelingen,
dass der sich rein und edel weiss,
im Werben wie im Singen!"

Han önskar till slut, att hon, "die lieblich Reine", aldrig må få anledning att begråta

"dass Nürenberg mit höchstem Werth
die Kunst und ihre Meister ehrt."

Åt Beckmesser, som hvarken kan fatta eller lära sig utantill den dikt han fått till skänks, ger Sachs i förbigående det vänliga rådet att uppgifva hela försöket — något som dock ej kan fälla den uppblåste och förälskade stadsskrifvaren in. Men då denne med vacklande steg intagit sin plats på en liten upphöjning framför estraden, intages han af ångest och svikes totalt af sitt minne, icke ens manuskriptet, som han allt emellanåt tittar i, kan hjelpa honom på rätt, ty han läser i sin förvirring hvart annat ord falskt; icke heller melodin vill på något sätt passa, och resultatet blir en "galimatias", sådan ingen ännu kunnat tillföra en person, "som har säte och stämma i stadens råd". Redan länge med möda dämpande sin munterhet, utbrister folkmassan vid sångens oerhördt bakvända slut i ett skallande skratt. Ursinnig öfver sin motgång förklarar Beckmesser högljudt att sången icke är af honom utan af Sachs, som med afsigt (delat) bedragit honom, kastar papperet ifrån sig och springer sin väg. Uppfordrad att förklara sig, svarar Sachs, att sången ingalunda är af honom, men att den är skön, ehuru den blifvit vanställd af Beckmesser; han vågar t.o.m. taga på sitt ansvar, att den, riktigt sjungen, skall

behaga prisdomarne. Såsom anklagad har han rätt att till sitt försvar framkalla ett vittne, och räckande bladet åt mästarne uppfordrar han den, som kan bevisa att han har rätt, att stiga fram. Då framträder ur folkmängden Walther, och får på Sachs' begäran mästarnes tillåtelse att sjunga:

"Ei, Sachs! Gesteht, ihr seid gar fein! —
So mag's denn heut' geschehen sein."

Han har icke hunnit långt, innan både folket och mästersångarne gripas af beundran och rörelse; då han slutat är ro alla ense om att priset tillhör honom. Knäböjande mottager han af Eva's hand kransen, som hon trycker på hans hufvud, men då Pogner nalkas med mästarkedjan för att hänga den kring hans hals, gör han en afvärjande åtbörd:

"Nicht Meister! Nein!
Will ohne Meister selig sein!"

Men Hans Sachs fattar honom vid handen, och säger allvarligt:

"Verachtet mir die Meister nicht,
und ehrt mir ihre Kunst!"

Han ber den unge riddaren betänka, att denne för sitt lifs högsta lycka har att tacka icke sina anor och sin vapensköld, utan just denna konst, som i mästarnes vård bibehållet sig "deutsch und wahr."[†])

"Drum sag ich euch:
ehrt eure deutschen Meister,
dann bannt ihr gute Geister!"
Und gebt ihr ihrem Wirken Gunst,
gerging' in Dunst
das heil'ge röm'sche Reich,
uns bliebe gleich
die heil'ge deutsche Kunst!"

Alla instämma enthusiastiskt i slutversen, och medan Sachs under folkets jubel smyckar Walther med kedjan och sjelf bekransas af Eva, faller ridån.

Såsom ofvananförda citater ur verket

[†]) Här följer det redan förut citerade stället om folkets och furstarnes ställning till den tyska konsten.

vida, påminner behandlingen af språket i mångt och mycket om Hans Sachs' och hans samtids sätt att uttrycka sig; dikten erhåller härigenom en egendomlig, till ämnet förträffligt passande anstrykning af gammaldags naiv hjertlighet. Deremot har Wagner välvaktat sig för att grunda den musikaliska behandlingen på motiver, hemtade från mästersångarnes melodier. I stället för att ur dammiga arkiver framleta kuriositeter, hvilka ingen mera kände till, och genom hvilkas upptagande den etnografiska trogheten skulle hafva vunnits endast på det musikaliska intressets och den "dramatiska tydlighetens" bekostnad, har han för den musikaliska skildringen af mästersångarnes figurer och idéer valt en styl, hvilken för hela hans publik var lätt igenkännlig såsom gammaldags, emedan den anslöt sig till Bachs och — till en viss grad — Händels. Detta är alldeles tillräckligt för att gifva gillet den musikaliska "zopf" den dramatiska åskådligheten kräfver, och till hvilken Walthers i friare — om man så vill: Beethovensk — styl hållna motiver bilda en liffull kontrast. Det märkligaste härvid är den stylistiska enhet och den äkta Wagnerska, fullkomligt originella prägel verket det vaktadt eger. Äfven der komponisten afsigtligt betjenar sig af archaistiska vändningar är koloriten aldrig torftig; det hela, såväl som dess detaljer, är tvärtom af den mest glänsande färgprakt. Att å andra sidan de konservativa musiker, hvil-

ka hittills i Wagner endast sett en be-
gåfvad koloorist och dramatiker, nu
slogos med häpnad öfver det suverä-
na mästerskap och den lekande geni-
alitet, hvarmed han förstod att be-
handla just deras käpphäst, kontra-
punkten och att afvinna den än det
ädlaste allvar, än den mest sprittande
humor, ja t.o.m. den mest burleska ko-
mik, är lätt förklarligt. Denna kolos-
sala "lärdom" hade man icke tilltrott
"framtidskomponisten", hvilken ofta
sjelf på skämt kallat sig en "olärd"
musiker, och ännu mindre förmågan
att med den åstadkomma någonting så
alldeles nytt. Det var för hvarje musi-
ker numera tydligt att Wagner i musi-
kaliskt afseende verkligen var en full-
ändad mästare. Också lemnade nu
mången af dessa äldre musiker mot-
ståndarnes läger och slöt sig till den
djerfve reformatorn, som han hittills
icke förstått, men som nu uppenbarat
sig från den sida, hvilken framförallt
imponerade på honom och som han var
fullt kompetent att bedömma. Likaså
tillvann sig det nya verket många beun-
drare bland dem, hvilka funnit den sa-
goverld, i hvilken Wagners diktning
hittills rört sig, alltför exotisk och my-
steriös, och hvilka nu tjusades af de
färgrika och historiskt trogna bilder-
na ur en af det tyska kulturlifvets
intressantaste perioder. Det var någon-
ting så alltigenom sundt och kärnfriskt
i denna dikt, såväl som i dess mu-
sik; här låg äfven öfver det alldagli-
gaste ett sådant skimmer af idealitet

och lifsglädje, att verket isynnerhet för den yngre generationen blef en verklig ungdomskälla, ur hvilken den i djupa drag kunde dricka ett nytt poetiskt och musikaliskt lif. Tillika visade det sig, att detta arbete, trots sina ofantliga svårigheter vid det första instuderandet, hastigt rotfästade sig på många tyska scener, och — hvad som var ännu märkligare — att de tyska sångarne knappt i någon opera såväl i sång som spel visade sig så till sin fördel som just här. Till den grad hade melodien här vuxit fram ur sjelfva språkets innersta natur, att den trots alla tekniska svårigheter föreföll så att säga sjelffallen och derför lätt att föredraga; till den grad dikterade orkesterns musikaliska väfnad den dramatiska aktionen, att sångaren blott behöfde lyssna till den för att lära sig konsten att äfven spela sin roll väl och naturligt. ~~Äfven~~ Också för den stora massan erbjöd detta drama så mycket omedelbart fängslande och tilltalande, att dess popularitet redan efter den första representationen syntes vara höjd öfver allt tvifvel.

Denna egde rum i München den 21 Juni 1868. Den, som vill erhålla en lifflig föreställning om det första intrycket af den hittills oerhörda, alla sinnen fängslande samverkan af alla konster, som här på det mönstergiltigaste sätt fick sitt uttryck, hänvisa vi till Richard Pohls vältaliga skildring.†) På konung Ludwigs befallning öfvervarade mästaren denna representation vid sin

†) R. Pohl: Ges. Schriften I. Pagg. 148–153.

monarks sida i hoflogen; af de ändlösa bifallsyttringarna slutligen tvungen att framträda, var det härifrån Wagner helsade publiken, som nu utbröt i stormande jubel. Med rätta såg den häri en lefvande illustration både till Hans Sachs' ord: "ehrt eure deutschen Meister!" och till Schillers:

"Es soll der Sänger mit dem König gehen,
Sie beide wohnen auf der Menschheit Höhen".

De teatrar, hvilka till först tillegnade sig det nya verket, voro de i Dresden, Karlsruhe, Mannheim och Weimar. De i Berlin och Wien dröjde länge härmed,[††] och då det ändtligen skedde, var terrängen så väl preparerad, att de första representationerna störddes af de våldsammaste fiendtliga demonstrationer. Dessa hade visserligen mycket litet att göra med sjelfva det ifrågavarande verket, som tvärtom snart nog i popularitet täflade med, och t. o. m. på många ställen öfverträffade Lohengrin; orsaken härtill var en helt och hållet yttre.

Wagner hade nemligen 1869 i broschyrform utgifvit sin 19. år förut i "N. Zeitschrift für Musik" publicerade studie "Das Judenthum in der Musik" (nu under sitt eget namn). Den rena tillfredsställelse han haft af de mönstergilliga representationerna i München förbittrades nemligen betydligt af det handtverksmässiga sätt, hvarpå hans verk återgåfvos på nästan alla andra teatrar; öfverallt falska tempi och de orimligaste förkortningar eller rättare stympningar,[†] öfverallt samma likgiltighet, oförmåga eller dåliga vilja att riktigt uppfatta och korrekt återgifva hans verk! Innan

[††] "Es bedurfte in meinen Verhandlungen mit den Leitern dieser Hoftheater einiger Zeit, ehe ich aus den von ihnen hierbei angewandten Kniffen ersah, dass es ihnen nicht allein darum zu thun war, mein Werk nicht geben zu dürfen, sondern auch zu verhindern, dass es auf andern Theatern gegeben werde." Ges. Schr. VIII, pag. 311.

[†] I Dresden tillbyggades i detta afseende "die Meistersinger" till den grad, att dialogen på några ställen blef fullkomligt obegriplig.

han åter upptog den så länge afbrutna tråden till sin "Ring des Nibelungen" och dermed på nytt vände den moderna teatern ryggen, kände han sig derför ånyo oemotståndligt manad att vid sitt — åtminstone i hans tycke — rätta namn nämna. "diese eigenthümliche Gemeinde, welche gegenwärtig so ziemlich Alles in sich fasst, was Musik komponirt und — leider auch! — dirigirt."

Den lilla broschyren väckte en oerhörd storm; det gick icke längre an att ignorera hvarken den eller dess författare. Glasenapp uppgifver motskrifternas antal till icke mindre än 170. Det är helt enkelt häri orsaken till teaterskandalerna i Wien, Berlin och Hamburg är att söka. I en af dessa städer gick motståndarnes oförsynthet så långt, att de genom annonser i tidningarna uppmanade sina själsfränder att medtaga hvisselpipor.

På frågan hvarföre Wagner genom ett förnyadt utgifvande af den farliga uppsatsen framkallade denna nya agitation, då han hände följderna af dess första framträdande, svarar han i sitt under namn af "Aufklärungen über das Judenthum in der Musik" offentliggjorda bref till fru Muchanoff följande:

"Jag kunde urskulda mig dermed, att jag dreps till detta angrepp icke genom öfvervägande af hvad en filosof skulle kalla "causa finalis", utan genom dess "causa efficiens". Helt visst tänkte jag redan vid författandet och offentliggörandet af denna uppsats snarare

på allting annat, än att med någon ut-
sigt till framgång bekämpa judarnes
inflytande på vår musik; orsakerna
till deras hittills vunna framgångar vo-
ro redan då så klara för mig, att det
nu efter mera än 18 års förlopp skän-
ker mig en viss tillfredsställelse att ge-
nom dess publicerande på nytt kunna
konstatera detta. Hvad jag ville åstad-
komma dermed har jag derföre svårt
att klart beteckna, och kan endast
betona, att insigten i våra musikför-
hållandens oundvikliga förfall för
mig utgjorde ett inre tvång att påpeka
orsakerna dertill." Han medgifver att äf-
ven förhoppningen om att blifva förstådd
af en mängd judar, hvilka längtade efter
befrielse från sin slams despotism,
icke varit honom främmande vid bo-
kens utgifvande; ty, tillägger han,
skall detta element kunna assimile-
ras med oss på så sätt, att det gemen-
samt med oss mognar till en högre
utbildning af våra ädlare mensklig-
a anlag, så är det tydligt, att icke
förd̈ljandet, utan tvärtom det öpp-
nade påpekande af svårigheterna
för en sådan assimilation härvid
kan vara af någon nytta."

I medvetandet häraf, samt af sin
objektiva hållning i frågan kunde
han med lugn och utan att förifra
sig låta den störtskur af angrepp
och smädelser, som nu följde, reg-
na ned öfver sig; de träffade honom
i sjelfva verket icke. Visade honom
å ena sidan det bedöfvande skriket
hvilken utomordentligt öm punkt

i en helt ny fas, som helt och hållet öfverbjöd alla de om den hittills hysta åsigter och antaganden", att derför ur dem en "helt ny insigt i musikens väsende" borde kunna vinnas och ~~att~~ ett nytt system för dess estetiska bedömmande grundas. Till utgångspunkt för sin filosofiska framställning af grunddragen i detta system tager Wagner en tanke af Arthur Schopenhauer — den förste moderne filosof, som klart fattade och påpekade den helt och hållet separata ställning musiken intager bland konsterna. Vore de bildande konsternas alster ett uttryck af tingens idéer, så var däremot musiken enligt denne tänkare en direkt återspegling af själfva verldsidén. Vi tillåta oss icke förmågan att i några korta ord gifva läsaren en inblick i Wagners filosofiska utveckling af "denna djupsinniga paradox", utan hvars riktiga förklaring och lösning han anser att Beethoven "icke på ett uttömmande sätt kan bedömmas;" dervidlag äro vi tvungna att hänvisa till själfva boken, hvilken visserligen icke är lätt läst, men som äfven rikligen lönar läsarens möda. Det är för öfrigt endast verkets första tredjedel som har denna exclusivt vetenskapliga karakter; hela återstoden kan äfven af den icke filosofiskt bildade läsas med njutning. Särskilt hör skildringen af sammanhanget mellan Beethovens person och verk till det herrligaste som någonsin skrifvits öfver konst och konstnärer; det är en hänryckande dithyramb,

fängslande i så mycket högre grad, som den är skrifven af en tänkare, som själv är en stor konstnär. På bokens sista blad finner man ett eko af segerjubelet från slagfälten på andra sidan Rhein; dessa segrar voro för författaren ett yttre uttryck af kraften hos samma tyska ande, hvars inre väsende funnit sitt intimaste och herrligaste uttryck i Tysklands störste konstnärs verk. "Må vi då fira den store banbrytaren" — så slutar Wagner sin bok — "men må vi fira honom värdigt — icke mindre värdigt än den tyska tapperhetens segrar; ty verldslyckliggöraren tillkommer en ännu högre rang än verldseröfraren."

Såsom bekant togs initiativet till det tyska kejsarrikets återupprättande af konung Ludwig II, icke mindre enthusiastiskt är sin ädle beskyddare hälsade Wagner gryningen af denna nya dag för det tyska folket;†) hans "Kaisermarsch" är en af de mest storslagna yttringarna af det jubel som vid denna tid beherrskade hvarje tyskt patriots hjerta. Några år senare förbyttes visserligen hos Wagner, likasom hos de flesta af männen från 1848, det första ögonblickets enthusiasm till en tveksam nedslagenhet; så hade de icke tänkt sig det enigа Tysklands framtid.††)

Utan att vara skönare är den konung Ludwig tillegnade "Huldigungsmarsch", hvars på engång glänsande och innerliga karakter visar att hyllningen gäller icke blott fursten utan äfven vännen, är dock "Kaisermarsch" mera storslagen och mera märklig i musi-

†) Ett märkligt ljus öfver hans personliga känslor därvid kastar följande vers ur en dikt med titeln: "Zum 25 August 1870:"

"Und ich verstand den tiefen Sinn,
wie keiner ihn ermessen;
schuf es dem Volke Siegsgewinn,
mir gab das Wort Vergessen:
vergraben durft' ich manchen Schmerz,
der lange mir genagt das Herz
das Leid das mich besessen, Schmach
blickt' ich auf Deutschlands ~~Grab~~ dahin."

††) Redan freden i Frankfurt a. M. syntes honom vara af den art, att den måste leda till fortfarande krigsrustningar; också hade följden deraf blifvit, att "den tyska enheten", i stället för att åstadkomma något positivt resultat, "måste kunna visa tänderna åt alla håll, t. o. m. om den icke mera har någonting att tugga med dem." Ges. Schr. X pag. 327.

kaliskt afseende. Den är mindre en marsch än en symfonisk sats af marschartad karakter; af öfverväldigande effekt är den mot slutet inträdande unisona kören (beräknad att utföras såsom en allmän folksång):

"Heil, Heil dem Kaiser!
— — — — — — — —
Der neu ergrünten Eiche gleich
erstand durch dich das deutsche Reich:
Heil seinen Ahnen,
seinen Fahnen,
die dich führten, du wir trugen,
als mit dir den Feind wir schlugen!"

— — — — — — — — — — — —

IX

Bayreuth: "Der Ring des Nibelungen."

Under allt detta hade emellertid arbetet på "Der Ring des Nibelungen" skridit framåt med raska steg; redan 1869 var tredje akten af Siegfried i hufvudsak färdig, ehuru partituret först 1871 blef fullständigt slutfördt; i början af år 1870 komponerades förspelet och första akten af "Götterdämmerung". Fortsättningen af denna väldiga tragedi fördröjdes genom omständigheter, som här nedan skola beröras; fullt färdig blef den — och därmed hela verket — först 1874. Det gällde nemligen nu att på allvar organisera planen för dess utförande. Tanken på att detta kunde ega rum i München hade längesedan öfvergifvits både af konung Ludwig och mästaren sjelf.†) Lika litet kunde denne, såsom sakerna nu engång stodo, begära eller ens önska, att alla härför nödiga medel skulle utgå ur hans beskyddares privatkassa. Detta hade varit att på nytt utmana de elementer, hvilka redan engång satt oöfverstigliga hinder i vägen för de-

†) På den förres speciella önskan hade emellertid 1869 "Das Rheingold" och 1870 "Die Walküre" blifvit uppförda i München — tyvärr på ett nog bristfälligt sätt, då såväl Wagner sjelf som hans lärjungar Bülow och Richter vägrade att befatta sig därmed.

dufva med sitt olivblad i munnen—
det ideala kärleksmotivet, uppenba-
rande verldstragedins innersta mening
ännu tydligare och skönare, än de
ord skalden i sitt första utkast lagt
på Brünnhildes läppar:

"Meines heiligsten Wissens Hort
Weis' ich der Welt nun zu.—
Nicht Gut, nicht Gold,
noch göttliche Pracht;
nicht Haus nicht Hof,
noch herrischer Prunk;
nicht trüber Verträge
trügender Bund,
nicht heuchelnder Sitte
hartes Gesetz:
selig in Lust und Leid
lässt— die Liebe nur sein."

Det musikaliska innehållet i detta jätte-
verk är byggt på en stor mängd "Leit-
motive"— Wolzogen räknar icke min-
dre än nittio sådana —, hvilka e-
mellertid alla kunna hänföras till
några få enkla grundformer. Det
jemförelsevis största antalet har
sin musikaliska rot i ringmotivet,
en mängd andra ansluta sig till ur-
elementets motiv, och en tredje grupp
utgöres af de likaledes sinsemellan
beslägtade kärleksmotiverna. Af hög-
sta intresse är att verket igenom
följa det sätt hvarpå de till sam-
ma grupp hörande motiverna utveck-
la sig ur hvarandra; särskildt
gäller detta den sistnämnda afdel-
ningen, der ur Brünnhildes redan
i "Walküre" framträdande kärleks-
motiv, efter flere mellanliggande
stadier, till sist utvecklar sig den re-
dan nämnda, underbart gripande

och upplyftande melodi, med hvil-
ken verket slutar, och som på åhöra-
rens fantasi verkar såsom symbolen
af en från allt jordiskt renad, ideal
kärlek, eller m. a. o. af kärleken såsom
frälsande världsidé. Men det är icke
allenast dessa melodiska figurers ut-
veckling ur hvarandra, deras omge-
staltning och den olika belysning de
erhålla genom en ständigt vexlan-
de harmonisering och instrumenta-
tion, utan lika så mycket deras stån-
diga, i musikaliskt och psykologiskt
afseende lika märkvärdiga kombine-
ring med hvarandra, som stämplar
detta partitur till ett underverk
af snille och konst. Ty denna poly-
fona symbolik är så långtifrån
frukten af ensidig reflexion, att den
tvärtom åt hvarje moment af dra-
mat ger det naturligaste, sannaste
och omedelbarast verkande uttryck.
För den oförberedde åhöraren undan-
skymmes t. o. m. till en början hela
denna tonsymbolik af uttryckets o-
medelbart gripande kraft; han er-
får dess verkningar utan att mär-
ka deras orsak. Men äfven den upp-
märksamme läsaren af partituret
finner snart att icke ens den mest
raffinerade beräkning skulle kun-
nat åstadkomma denna underbart
komplicerade, och dock så naturligt
danade och ledigt funktionerande
tonorganism. Ju mera han försänker
sig deri, desto mera kommer han till
insigt af att tonskalden under tryc-
ket af en ständigt sig förnyande

inspiration skrifvit så, emedan han icke kunnat skrifva annorlunda.+)
Det är nemligen tydligt, att dramats ideer för denne från början musikaliskt förkroppsligat sig i bestämda motiver, hvilka i hans fantasi så sammanvuxit med dem, att han under arbetets förlopp icke kunnat komma i beröring med de förra utan att förnimma dem genom de senare såsom medium.#)

Att denna "nya konst" att tänka och dikta i toner är Wagners uteslutande tillhörighet, är likaså obestridligt, som att den till sin ovillkorliga förutsättning har hans fullständiga beherrskande och sjelfständiga utveckling af den germaniska, Bach–Beethovenska musikstyden. Han behöfde — likasom Siegfried — för sitt lifs bragd ett starkt, nytt svärd, och han smidde det sjelf; men endast de "starka stycken" hans store föregångare lemnat honom i arf, kunde gifva honom ett nog härdigt material dertill.

Man bör ofta beundrare af Wagner diskutera om hvilket af de dramatiska verken från hans senare period borde anses såsom det förnämsta. Smaken visar sig dervid vara varierande nog. Äfven i fackltidningar ser man än "Tristan", än "die Meistersinger" än "Der Ring des Nibelungen", än "Parsifal" betecknas såsom mästarens mest betydande eller mest fulländade verk. En sådan meningsolikhet bland verkliga Wagner-kännare beror tydligen på rent individuellt tycke. Ty en verkligt objectiv granskning skall

+) "Man denke sich einen Mann, der seine Muttersprache spricht, und dem sich dabei ohne Weiteres jedes Wort in der rechten Form und an der rechten Stelle einfindet, je nachdem was er bezeichnen will: solche Worte sind dem Musiker die Motive, wenn er seine Muttersprache "Musik" redet — — —".
H. v. Wolzogen: Die Tragödie in Bayreuth und ihr Satyrspiel."

#) En intressant inblick i Wagners skapande gifver följande ställe ur en af hans senare uppsatser ("Über das Opern-Dichten und Komponiren im Besonderen"):
"Dramatiska komponister af min "riktning" ville jag gifva det rådet, att framförallt aldrig adoptera en text, förrän de i denna varseblifvit en handling, och en handling utöfvad af personer, hvilka af ett eller annat skäl lifligt intressera musikern. Vidare bör han taga i noggrannt skärskådande t. ex. den af dessa personer, som just för tillfället är honom vigtigast: vår den en mask — bort dermed! ser den ut som en teaterskräddares vaxdocka — ned dermed! Må han ställa den för sig i en skymning, i hvilken han endast kan se blicken ur dess öga; tilltalar denna honom, så får väl äfven sjelfva gestalten ett lif, som kanske t. o. m. förskräcker honom — något som han måste låta sig behaga; slutligen räcka dess läppar i darrning, den öppnar munnen, och en anderöst säger honom någonting alldeles verkligt, fullkomligt fattligt, men tillika så overhördt (som t. ex. sten-

svårligen kunna komma till något annat resultat än att stylen i alla dessa dramer är lika jemn, smidig och fulländad, och att den i hvart och ett af dem är ett lika troget uttryck af ämnets speciella natur. Ställer man sig deremot på historisk ståndpunkt, och frågar sig hvilket af dessa verk väl skulle lemna den största lucka efter sig om det plötsligt försvunne, eller m. a. o. hvilket af dem framtidens konstutveckling minst skulle kunna umbära, så synes det åtminstone oss, som om svaret icke kunde blifva mer än ett, nemligen "Götterdämmerung," och — såvida till dess rätta förstånd tetralogins föregående delar äro nödvändiga — "Der Ring des Nibelungen" öfverhufvudtaget. Det är icke blott ämnets tragiska djup och utomordentliga storslagenhet, som i "Götterdämmerung" tvingar tonskalden, att utvidga sin konsts resurser och till den högsta möjliga grad stegra dess uttrycksförmåga. Äfven den omständigheten att denna dram utgör den sista länken och kulminationspunkten i en gigantiskt anlagd serie, betingar en starkare spänning och fastare anknytning af de här från alla håll sammanlöpande dramatiska och musikaliska trådarna, samt dermed äfven en fulltonigare och mäktigare upplösning, än sådant i ett ensamt för sig stående drama vore möjligt. Efter den plastiska epiken i "Das Rheingold", den gästen" eller pagen Cherubin sade åt Mozart), att han deraf — vaknar ur sin dröm. Allt är försvunnet, men för hans inre öra ljuder det ännu: han har haft ett "infall," och detta är ett så kalladt musikaliskt motiv" — — — — — — — — —

Ges. Schr. Bd X pag. 225-226.

 SS 272-284 saknas

"Kunst und Religion" betecknar han musiken såsom den kristna religionens "alles klagende, alles sagende, tönende Seele," och såsom "det ädlaste arf den kristna kyrkan lemnat oss". Efter att hafva vidrört det religiösa intryck han erfarit af Beethovens sista symfonier, slutar han med ordet: "Utöfver allt begreppsmässigt tänkande uppenbarar för oss den tondiktande siaren det outsägliga: vi ana, ja vi känna och se det, att också denna viljans verld, som tyckes oss så oskiljaktig, blott är ett tillstånd, som förgås för detta ena: jag vet att min förlossare lefver."

En egendomlig, ny men icke främmande färgskiftning erhöll Wagners filosofiska verldsåskådning genom bekantskapen med greve A. de Gobineau†. Vintern 1876 hade denne snillrike forskare — då fransk ambassadör i Stockholm — på en resa uppsökt den af honom lifligt beundrade mästaren i Rom. På denna flyktiga beröring följde 1880 en längre samvaro i Venedig; den nära vänskap, som här knöts emellan dessa två i många afseenden likartade karaktärer, befästades ytterligare genom grefvens besök i Wahnfried 1881 och 82. Hans hittills af Wagner okända hufvudverk: "Essai sur l'inégalité des races humaines," kompletterade och klarställde på ett förunderligt sätt många af dennes hypotheser, och aftvang honom den lifligaste beundran.

Ihre Ersichtlichkeit zu einem immer verständlicheren Probleme gemacht worden. Dass der Gott unseres Heilandes uns aus dem Stammgotte Israels erklärt werden sollte, ist eine der schrecklichsten Verwirrungen der Weltgeschichte!".....

(Född 1816, † 1882.)

†) Grefve Gobineau hade tillbragt större delen af sitt lif på diplomatiska beskickningar i olika länder — bland annat hade han tvenne särskilda gånger vistats i Persien. Hans hufvudverk äro: "Sur l'inégalité des races humaines," "Les religions et les philosophies de l'Asie centrale," "La renaissance," "Scènes historiques," m. fl. En särdeles intressant skildring af hans personlighet och lefnadsöden ingår i Bayreuther Blätter 1882.

Men såväl gentemot Gobineaus teorem, att mensklighetens befinner sig i ett tillstånd af ohjelplig degeneration, emedan i dess ädlaste stams (den ariska) ådror icke mera flyter rent blod[#]), som gentemot Schopenhauers axiom att "denna verld är af ondo" ställer Wagner sin fasta tro på möjligheten af en regeneration. Väl föll det honom icke in att neka riktigheten af dessa båda tänkares analys, men just ur den förtviflan, som ett skoningslöst erkännande af denna sanning måste framalstra, syntes honom en utsigt till räddning öppna sig — "icke en synlig, men väl en hörbar, — någonting liknande en suck af det djupaste medlidande, sådan vi engång förnummo den från korset på Golgatha, och som nu framtränger ur vår egen själ." [+]) Hvem vill väl, yttrar han på ett annat ställe, [#]) "göra den hädiska frågan," om det blod som flöt på detta kors, tillhörde den hvita eller någon annan ras? Men likaså hädiskt vore det att antaga, att detta blod, "sublimatet af hela det lidande menniskoslägtets", blifvit utgjutet till förmån för en enda, om än aldrig så gynnad ras; "tvärtom är det skänkt åt hela menniskoslägtet till den ädlaste rening af alla fläckar i dess blod".

För Wagner var kristendomen i sin sedliga mening framförallt medlidandets religion. Endast denna ethiska princip — densamma som brahmanen, då han visar sin lärjunge

[#]) Endast den hvita rasen har, enligt Gobineaus undersökningar, visat sig förmögen af en sjelfständig, högre kultur; de andra raserna hafva först genom blandning med den till en viss grad vunnit denna förmåga. Har blandningen varit för svag, så har äfven kulturen snart åter fått vika för barbariet. För att upprätthålla den förra borde en ständigt förnyad tillförsel af ariska elementer ega rum; olyckligtvis finnas sådana numera knappast någonstädes i oblandad renhet; under sträfvandet att vinna verlden har ariern förlorat sig sjelf.

[+]) Ges. Schr. X, pag. 48.

[#]) X, 358 och 360.

en lidande varelse, inskärper med or-
den: "detta är du" — kunde rädda
ett sjunket slägte och återgifva det
dess förlorade menniskovärde, om den
nemligen icke blott erkändes såsom
det förnämsta moraliska rättesnö-
ret för menniskans handlingar u-
tan äfven konsegvent tillämpades på
hennes förhållande till alla lifvande
varelser på den jord hon jemte dem
bebor[+]. Kunde den moderna menniskan
härigenom icke återvinna sina stam-
fäders förlorade kraft, energi och
storslagenhet, så kunde hon åtmin-
stone förädlas och renas; kunde hon
möjligen icke hoppas att utgå så-
som segrare ur kampen för tillva-
ron, så kunde hon åtminstone falla
med ära. —

Vi hafva här endast antydnings-
vis påpekat de ideer, hvilka under
de sista åren af Wagners lif syssel-
satte hans rastlöst arbetande tanke,
och hvilka för honom voro så kära,
att han något år före sin död för-
klarade sig härefter vilja egna sin
fenna uteslutande åt deras tjenst.
Huru afsides de än må ligga från
den moderna tankens allmänna
stråkväg, och huru fiendtligt de än
må korsa flera af vår tids älsklings-
ideer, så afspegla de dock en karakter,
hvilken måste aftvinga äfven mot-
ståndaren aktning, och förfullständi-
ga bilden af en man, som kämpade
mot strömmen, emedan "hans håg
stod, icke till lifvet, men till lifvets
källa". Att han för öfrigt äfven i de

[+] I öfverensstämmelse härmed var Wagner en likaså afsvuren fiende till vivisektionen som han var en vän af vegetarianismen.

allmännaste och mest vidtomfattan-
de frågor fann en anknytnings-
punkt för sin konst, har läsaren
redan sett; likaså är det tydligt
att det var den underbara tröst
han själf hämtade från denna
konst, som tvang honom att söka
en försonande lösning på de frå-
gor hans själsfränder Schopenhauer
och Gobineau med så afgjord pes-
simism besvarat. Det är derföre
icke ett poetiskt sätt att tala, utan
hans fulla allvar då han om ma-
sikern skrifver: "sie soll uns keine
Litteratur werden, <u>denn in ihr wol-
len wir selbst noch für das Leben
hoffen.</u>" — den var för honom i
sjelfva verket tillvarelsens "Alles
klagende, Alles sagende Seele".

Endast härigenom, endast genom
den intima växelverkan som före-
fanns mellan hans teoretiska och
konstnärliga tänkande, kan möjlig-
heten af ett sådant verk som "<u>Parsi-
fal</u>" förklaras — möjligheten af att
behandla en serie af de mest djup-
gående etiska problemer i ett drama-
tiskt konstverk, der innehåll och form
så fullständigt täcka hvarandra,
att ingen tendentiös bismak gör sig
märkbar. Äfven en annan möjlig-
het får härigenom sin förklaring:
den att i ett <u>sceniskt</u> verk kunna
framställa den kristna religionens
högsta mysterier på ett sådant sätt,
att ingen, som verkligen i Bayreuth
hört och sett detta drama, kunnat
klaga öfver profanation.

Wagners Parsifal är lika litet en bearbetning af Wolframs "Parcival" som "Der Ring des Nibelungen" och "Tristan" äro det af "Das Nibelungenlied" och Gottfrieds berömda epos. Den dramatiske skalden har lika så sjelfständigt som medeltidens episke diktare behandlat dessa mythen, hvilka alla tillhöra den ariska stammens gemensamma sagoarf, om än den speciellare utbildningen af dem icke i samma mån kan tillskrifvas alla med denna stam beslägtade nationer. Så tillhöra gudasagorna förnämligast Island, Siegfriedsmythen Tyskland, legenderna om Parsifal och St. Graal Frankrike. †)

Graalsagans hufvuddrag hafva vi redan i det föregående (pag. 60) omnämnt. Att den förlägger helgedomen till berget Montsalvat är betecknande för de tidsförhållanden, hvilka gifvit mythen dess karakteristiska kolorit, nemligen striderna mellan de kristne gotherne och araberne i norra Spanien. Äfven hos Wagner framställes St. Graals religiösa riddarskap såsom kristendomens yttersta förpost mot hedendomen; symbolen för denna uppgift är den heliga lansen, som af Graalskonungen föres i striden. Hedendomens representant är magiern Klingsor, som "i öknen" icke långt från templet åt sig framtrollat ett slott och en blomstergård af yppigaste skönhet. Äfven han har tidigare känt

†) Den förste egentlige skald, som behandlade dessa sistnämnda var "Chrétiens de Troyes (1090) i sitt verk "Perceval le Galois" eller "Contes de Graal."

sig dragen till helgedomen; men vä-
gen till den finner endast den rene,
icke syndaren. Hvad han under
sin vistelse i hednalanden förbru-
tit, vet den gamle riddaren Gurne-
manz, som förtäljer Klingsors histo-
ria, icke:

"Doch büssen wollt'er nun, ja heilig werden.
Ohnmächtig in sich selbst die Sünde zu ertöden,
an sich legt'er die Frevlerhand,
die, nun dem Graale zugewandt,
verachtungsvoll dess Hüter von sich stiess."

Men den förskjutne har funnit me-
del att hämnas: genom sinnliga lock-
ser söker han förföra Graalsriddar-
ne, af hvilka redan mången dukat
under derför:

"die Wüste schuf er sich zu Wonnegarten
d'rinn wachsen teuflisch schöne Frauen,
dort will des Graales Ritter er erwarten
zu böser Lust und Höllengrauen:
wen er verlockt, hat er erworben;
schon viele hat er uns verdorben."

Till sist har sjelfve Graalskonungen
fallit offer för Klingsors list. Tyngd
af ålderdom, har Titurel lemnat spi-
ran åt sin son Amfortas. Förlitande
sig på den heliga lansens kraft, dra-
ger denne ut med sine riddare för
att bekämpa magiern, men skiljes
vid ankomsten till dennes slott ifrån
dem och inlockas i blomstergården.

"Ein furchtbar schönes Weib hat ihn entzuckt;
in seinen Armen liegt er trunken,
der Speer ist ihm entsunken."

Då bemäktigar sig Klingsor lansen,
stöter den i Amfortas sida och för-
svinner derpå med sitt byte. De till-
skyndande riddarne hemföra Graals-

konungen, som blöder ur ett sår, lik-
nande det samma vapen tillfogat
den herre och frälsare, hvars sak han
förrådt.

"Die Wunde ist's, die nie sich schliessen will.
All jordisk läkekonst visar sig fåfäng:
men engång då Amfortas i förtviflan
knäböjer framför Graal och ber om dö-
den, tycker han sig i en vision läsa
orden:

"durch Mitleid wissend,
der reine Thor,
harre sein',
den ich erkor!"

I förväntan på uppfyllelsen af detta
löfte försöker emellertid hans omgifning
att åtminstone lindra hans lidanden.
I början af första akten omtalas ett
sådant försök, och kort derpå ser man
den vilda Kundry[+], andlös af sin häf-
tiga ridt, instörta på scenen och fram-
räcka en kristallflaska, hvars dyrba-
ra innehåll hon hämtat från det
fjerran Arabien. Hvem, hvad och
hvarifrån detta märkvärdiga väsende
är, vet ingen af Graalsriddarne, af
hvilka några anse henne för en god,
andra för en ond genius. Den gamle
Gurnemanz tvekar:

"eine Verwünschte mag sie sein:
hier lebt sie heut —
vielleicht erneut,
zu büssen Schuld aus früherm Leben,
die dorten ihr noch nicht vergeben."

Så mycket är visst, att redan när Ti-
turel byggde borgen, fann han henne
i skogen, liggande i dödlik dvala; i
samma tillstånd har Gurnemanz
funnit henne nyss efter en längre
frånvaro, kort efter olyckan med
Amfortas. Deremellan är hon outtrött-

[+]) Hos Wolfram betecknas hon än så-
som "die Graalsbotin" än såsom "Kon-
drie la sorcière."

dig i Graals tjenst, men tål ingen
tack, och afvisar med vild skygghet
hvarje närmande. Medan några rid-
dare och svenner i den till Graals-
borgen hörande skogen eller par-
ken utbyta dessa reflexioner, inbä-
res på en bår den sjuke konun-
gen, som i den närbelägna heliga
sjöns vågor vill söka lindring för
sina plågor. Sorgsen blickar Gurne-
manz emot honom:

"O Weh! Wie trag' ich's im Gemüthe,
in seiner Mannheit stolzer Blüthe,
des siegreichsten Geschlechtes Herrn
als seines Siechthums Knecht zu seh'n!"

Tacksam mottager Amfortas kundrys
läkemedel, ehuru han vet det vara
fåfängt; grubblande öfver sin vision,
säger han:

"der reine Thor" — — —:
mich dünkt ihn zu erkennen: — "
durft ich den Tod ihn nennen!

Kort efter det bären förts vidare och
just under det konungen tager sitt
bad, höres ett verop från sjön; en
vild svan flyger blödande in på
scenen och störtar döende till rid-
darnes fötter. Några ögonblick sena-
re införes den på bar gerning ertap-
pade förbrytaren, som stört friden
i denna skog, der äfven djuren äro
heliga. Upprörd öfver dådet, riktar
Gurnemanz till den okände yngling-
en bestraffande ord:

"Du konntest morden? Hier im heilgen Walde,
dess' stiller Frieden dich umfing?
Des Haines Thiere nahten dir nicht zahm,
grüssten dich freundlich und fromm?
Aus den Zweigen was sangen die Vöglein dir?
Was that dir der treue Schwan
— — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — —
Wirst deiner Sündenthat du inne?"

Gripen af den gamles ord, sönderbryter

ynglingen sin båge och kastar pilarna ifrån sig. På frågorna om hans härkomst och namn kan han icke gifva något svar; endast det vet han, att han har en moder:

"Ich hab' eine Mutter; Herzeleide sie heisst.
im Wald' und auf wilder Aue waren wir heim."

Kundry vet bättre besked; hans fader Gamuret fann före sonens födelse sin död i striden; för att bevara denne för ett liknande öde uppfostrar modern honom i ödemarken i okunnighet om verlden och sig sjelf:

"——— Waffenfremd
erzog sie ihn zum Thoren ——
die Thörin!"

Men en dag, berättar ~~han~~ ynglingen sjelf vidare, hafva ryttare i glänsande vapenrustningar dragit genom skogen; lockad af denna anblick har ~~han~~ haw sprungit efter dem, gått vilse och fortsatt sin väg utan att veta hvart:

"Oft ward es Nacht; dann wieder Tag:
mein Bogen musste mir frommen
gegen Wild und grosse Männer."

Kundry vet ännu mera; hon framför den döende Herzeleides sista helsning till sin son. Underrättelsen träffar denne såsom ett åskslag; i sin vilda smärta förgriper han sig först på Kundry, och sjunker derpå förintad i Gurnemangs armar. Med faderlig välvilja tröstar honom denne, i hvars själ en glad aning begynner gry; må-hända är denne Parsifal †) just den "rene dåre", på hvilken Amfortas väntar, för ofrigt finner ju ingen vägen till Graal, utan att hans steg styras af en högre makt. Och då han nu i bakgrunden varsnar Amfortas' bår, som

†) Wagner härleder i likhet med Görres namnet från arabiskan: Parseh-Fal, d. å. den rene dåren. Häraf det från föregående författare afvikande skrifsättet Parsifal i st. f. Perceval, Parcival f. Härledningen är så mycket mindre vågad, som hjelten i alla hithörande sagor till först uppträder såsom sådan; äfven Wolfram von Eschenbach kallar honom "der tumbe klare."

bäres hemåt, vänder han sig till sin unge skyddsling med orden:

"Nur lass zum frommen Mahl dich geleiten,
denn — bist du rein,
wird nur der Graal dich tränken und speisen.

Parsifal: Wer ist der Graal?

Gurnemanz: Das sagt sich nicht,
doch bist du selbst zu ihm erkoren,
bleibt dir die Kunde unverloren."

Emellertid har Kundry, öfvervåldigad af en oemotståndlig trötthet, släpat sig till ett busksnår, för att ostörd kvila ut; plötsligt stannar hon förfärad:

"Nein! Nicht schlafen! — Graussen fasst mich."

Men förgäfves försöker hon bekämpa den dvala, som bemäktigar sig henne, och utmattad sjunker hon till marken med orden:

"Machtlose Wehr! Die Zeit ist da.
Schlafen — schlafen — : ich muss."

Då Gurnemanz och Parsifal, hvilka icke märkt någonting häraf, vända sig mot venster för att vandra till borgen, begynner en scenförvandling af skönaste slag: kulisserna röra sig i motsatt riktning, och åskådaren får härigenom den illusion, att de båda männen genomvandra skogen, oaktadt de knappt röra sig från stället. Med oöfverträfflig finhet låter Wagner de senare ingripa i den förres häraf framkallade tankegång:

"Parsifal: Ich schreite kaum, —
doch wähn' ich mich schon weit.
Gurnemanz: Du siehst, mein Sohn,
zum Raum wird hier die Zeit."

Härigenom göres illusionen medveten, och tanken ledes från det mekaniska konststycket till ett inre mysterium. Derigenom framkallas åter den rätta stämningen för det underbara mellan-

spel, som ljuder från den osynliga or-
kesterns "mystiska afgrund". Det är en
symfonisk sats af herrligaste välljud
och gripande skönhet, byggd på ett mo-
tiv,+) som genom sin för hvarje gång
allt pregnantare gestaltning tyckes
vilja inprägla hos åhöraren det tra-
giska och dock så försonande myste-
rium, som utgör verkets grundtanke.
Det är den lidande frälsarens klagan,
som ljuder i dessa toner; likasom han
engång lidit för att befria mensklighe-
ten från dess synd, så lider han ännu,
såsom hufvudet för denna organism,
för hvarje ny synd, som begås, genom
och med syndaren; det är i detta gu-
domliga med-lidande som frälsnin-
gens innersta mysterium består. Utan
ett liknande medlidande kan icke hel-
ler den väntade "rene dåren" befria
Amfortas från hans qval.++) Men för att
kunna erfara denna känsla i hela
dess djup måste han själf frestas så-
som denne, likasom det frälsande ele-
mentet i denna känsla endast kan be-
stå deri, att han såsom segrare utgår
från den strid mot frestelsen hvari
den andre dukat under. Till denna stånd-
punkt har den naive ynglingen ännu
icke kommit. Af Gurnemanz införd i
Graalsborgens praktfulla tempelsal, ål-
ser han i stum förvåning, och utan
att förråda någon annan känsla, den
märkvärdiga scen som nu följer. Från
ena sidan intåga Graalsriddarne och
sätta sig vid tvenne långa bord; fram-
för hvar och en står en bägare. Un-
der det de omverlande med för åskåda-

+) Af Wolzogen kalladt "die Heilands-klage."

++) I de äldre bearbetningarna sym-boliseras denna tanke genom den fråga om den sjuke konungens tillstånd som Parsifal måste göra.

ren osynliga kör̈er af ynglinga- och gossröster, besjungna "kärleksmåltidens" betydelse, inbäres från andra sidan Amfortas; framför honom ställes der till en början öfvertäckta Graal. Från en hvälfd nisch i muren bakom honom ljuder den gamle Titurels stämma, i af djup tystnad afbrutna satser:

"Mein Sohn Amfortas, bist du am Amt?
Soll ich den Graal heut noch erschauen und leben?
Muss ich sterben, vom Ritter ungeleitet?"

Men för Amfortas har pligten att förrätta den heliga akten alltsedan hans fall blifvit ett outhärdligt qval, som han till hvarje pris vill undandraga sig:

"Dass keiner, keiner diese Qual ermisst,
die mir der Anblick weckt, der euch entzückt!
Was ist die Wunde, ihrer Schmerzen Wuth,
— gegen die Noth, die Höllenpein,
zu diesem Amt — verdammt zu sein!
Wehvolles Erbe, dem ich verfallen,
ich, einziger Sünder unter Allen,
des höchsten Heiligthums zu pflegen,
auf Reine herabzuflehen seinen Segen!
Oh, Strafe! Strafe ohne Gleichen
des — ach! — gekränkten Gnadenreichen!
— — — — — — — — — — —
Allerbarmer, ach! Erbarmen!
nimm mir mein Erbe,
schliesse die Wunde,
dass heilig ich sterbe,
rein dir gesunde!"

Då upprepar den osynliga gosskören (högt uppe under kupolen) löftets ord, och på Titurels befallning aftäckes Graal†). Under det Amfortas i stum bön böjer sig öfver den, mörknar det i salen, alla knäböja och från kupolen ljuder ånyo gosskören:

"Nehmet hin mein Blut
um unsrer Liebe willen!
nehmet hin meinen Leib
auf dass ihr mein gedenkt."

En blåndande ljusstråle från höjden träffar den heliga bägaren, som nu ly-

†) Ett kristallkärl af antik form.

ser i purpurglans och af konungen upplyftas och föres åt alla sidor. Då glansen slocknar och dagsljuset åter inträder äro bägarne fyllda med vin och vid hvarje af dem ligger ett bröd. Under måltiden ljuda nya vexelsånger, den mest karakteristiska är riddarnes kör:

"Nehmet vom Brod,
wandelt es kühn
zu Leibes Kraft und Stärke;
treu bis zum Tod,
fest jedem Müh'n,
zu wirken des Heilands Werke.

Nehmet vom Wein,
wandelt ihn neu
zu Lebens feurigem Blute,
froh im Verein,
brüdergetreu
zu kämpfen mit seligem Muthe."

I ett underskönt decrescendo upptagas slutorden:

"Selig im Glauben!
Selig in Liebe!"

af den ena kören efter den andra; till sist ljuda de i ett bortdöende pianissimo från höjden. Då riddarne afslagsnat sig med den ånyo blödande Amfortas, vänder sig Gurnemanz med den missmodiga frågan:

"Was stehst du noch da?
Weisst du, was du sah'st?"

till Parsifal. Denne, som under Amfortas klagan krampaktigt tryckt sin hand mot hjärtat, och åter står stel och orörlig, svarar endast med en nekande böjning på hufvudet.

"Du bist doch eben nur ein Thor!"
utbrister den gamle förargad, och skjuter ut honom genom en sidodörr med orden:

"Dort hinaus, deinem Wege zu!
Doch räth dir Gurnemanz:
lass du hier künftig die Schwäne in Ruh!
und suche dir, Gänser, die Gans!"

Andra akten för oss till Klingsors slott. I ett tornrum sitter magiern framför sin trollspegel, som visar honom att Parsifal icke är långt borta. För att bekämpa denne, sin farligaste fiende, hastar han att frambesvärja det väsende, som redan förhjelpt honom till många en seger, och som darrande om än motsträfvigt böjer sig för hans starka trollmakt:

"Dein Meister ruft dich, Namenlose!
Ur-Teufelin! Höllenrose!
Herodias warst du, und was noch?
Gundryggia dort, Kundry hier.
Hieher! Hieher denn, Kundry!
Zu deinem Meister, herauf! †)

I ett blåaktigt skimmer höjer sig ur det mörka torndjupet den sofvande Kundrys gestalt; med ett vildt, klagande skri vaknar hon upp ur sin magiska slummer. Då Klingsor befaller henne att förföra Parsifal, likasom förut Amfortas och andra Graalsriddare, vägrar hon, och då han erinrar henne att hon måste lyda, emedan hennes makt ingenting förmår öfver honom, bringar hennes hånskratt honom till förtviflan:

"So lacht nun der Teufel mein,
dass ich einst nach dem Heiligen rang!
Furchtbare Noth!
Ungebändigten Sehnens Pein!
Schrecklichster Triebe Höllendrang,
den ich zu Todesschweigen mir zwang —
lacht und höhnt er nun laut
durch dich, des Teufels Braut?

Och dock är hon i hans makt genom den förbannelse, som hvilar öfver henne, förbannelsen af den blick, som träffade henne ur Frälsarens öga, då hon skrattande såg honom bära sitt kors till Golgatha. Förtärd af längtan att ännu

†) Såsom häraf framgår, har Wagner i Kundrys gestalt förenat två mytiska begrepp. I den tyska sagan är Herodias ett slags qvinlig Ahasverus, som blifvit fördömd till eviga irrfärder, emedan hon skrattande mottagit Johannes döparens hufvud — ett motiv, hvars intensitet och utvecklingsförmåga Wagner, genom att utbyta profetens hufvud mot den sitt kors bärande Kristus, mångdubblat. Men derjemte har Kundry såväl i sitt namn (härledt af Eddans "gundryggja", rusta till strid) som i sitt väsende någonting valkyrieartadt; i medeltidens folksagner uppträder för öfrigt valkyrian (alldeles såsom Kundry i Parsifal) såsom ett än hjelpande, än förderfbringande väsende. Jfr Wolzogen: Them. Leitfaden d. d. Musik des Parsifal.

en gång möta denna blick, irrar hon sökande omkring utan rast och ro, hennes förfärligaste straff är att hon tycker sig se den i de mäns ögon, hvilka lockas af hennes demoniska skönhet.

"Nun such ich ihn von Welt zu Welt,
ihm wieder zu begegnen.
In höchster Noth
wähn' ich sein Auge schon nah —
den Blick schon auf mir ruh'n: —
da kehrt mir das verfluchte Lachen wieder,
ein Sünder sinkt mir in die Arme!
Da lach' ich, lache, kann nicht weinen,
Nur schreien, wüthen, toben, rasen
in stets erneuter Wahnsinnsnacht,
aus der ich büssend kaum erwacht."

Härigenom blir det möjligt för Klingsor att med sin trolldomsmakt tvinga henne att i hans strid mot Graal spela den roll vi här ofvan lärt känna. Återkommen till sig sjelf och uppvaknad ur den magiska sömn i hvilken han försänker henne före och efter hvarje dylikt tillfälle, återtager hon sin botgöring i Graals tjenst, som för henne blifvit ett inre behof utan att hon deraf skulle vänta sin räddning. Hvarigenom denna kunde vinnas, uttalar Klingsor:

"Ha! Wer dich trotzte, löste dich frei:
versuch's mit dem Knaben, der naht!"

Öfvertygad om att Parsifal, "allför ung och dum" som han är, icke skall kunna motstå hennes förförelse, åser han från tornet med skadeglädje, huru illa den unge hjelten tillygar hans egna riddare, hvilka vilja hindra Parsifal från att intränga öfver muren.

"Möge denn so
das ganze Rittergeschlecht,
unter sich selber sich würgen!"

Tornet försvinner och blomstergården med sin exotiska, yppiga prakt utbreder sig

öfver hela scenen. Parsifal står ännu på muren och blickar med naiv förundran på det sällsamma skådespelet der nere. En mängd unga, sköna flickor ("die Blumenmädchen"), hvilka, af stridsbullret uppväckta ur sin sömn, rusat ut för att se hvad som var på färde, inkomma, sjelfva "lefvande blommor", i täcka förvirrade grupper på scenen. De hafva på vägen mött sina flygande och sårade älskare, men kunna ej motstå begäret att förvissa sig om hvem fienden är. Då de se huru skön han är och han på sitt tafatt älskvärda sätt närmat sig dem, förbytas deras första ~~kärnd~~ hämndkänslor snart i liflig beundran och tjusning. I de skönaste, mest omvexlande grupper kringdansa de ynglingen och täfla under smekningar om hans ynnest. Med oskyldig glädje betraktar Parsifal denna för honom så nya "lek":

"Wir duftet ihr hold!
Seid ihr denn Blumen?"

Flickorna svara:

"Des Gartens Zier
und duftende Geister
im Lenz pflückt' uns der Meister;
wir wachsen hier
in Sommer und Sonne,
für dich blühend in Wonne.

Kannst du uns nicht lieben und minnen,
wir welken und sterben dahinnen."

Det hvilar ett alldeles egendomligt onämnbart behag öfver denna naivt erotiska scen, som genom Parsifals hållning får en anstrykning af barnslig oskuld. Ett koreografiskt mästerverk af första ordningen, är den i musikaliskt afseende ett oupphinneligt mönster af en lekande, i renaste välljud upplöst polyfoni ___ i dramatisk mening åter ett ~~af~~

af de skönaste intermezzon som existera.

Slutligen blir dock leken Parsifal alltför besvärlig och tärnornas sätt att uttrycka sin beundran alltför närgående; han ser sig redan om efter något tillfälle till flykt, då han hejdas af ropet "Parsifal! — bleibe!" Midt i blomstergården synes plötsligt på en hvilobädd Kundry i förvandlad, underskön gestalt. Skrämda, men knotande draga sig flickorna tillbaka med orden:

"Leb' wohl! Leb' wohl!
Du Holder, du Stolzer!
Du — Thor!"

och försvinna skrattande i bakgrunden. Tankfull har ynglingen stannat:

"Parsifal....?
So nannte träumend mich einst die Mutter."

Men Kundry hallar honom till sig och berättar för den andlöst lyssnande om hans härkomst och om hans moder, hvars hjerta brast af sorg då hennes son ej återkom. Utom sig af smärta utbrister Parsifal:

"Die Mutter, die Mutter — konnt' ich vergessen!
Ha! Was alles vergass ich wohl noch?
Wess' war ich je noch eingedenk?"

Mildt tröstar honom Kundry; har han förlorat sin moder, så skall han finna en rik ersättning i en annan kärlek, och själf bjuder hon honom nu såsom en "sista helsning från Herzeleide" "kärlekens första kyss." Länge hvila deras läppar mot hvarandra, tills Parsifal plötsligt, såsom stungen af en orm, störtar upp; hans ansigte har undergått en fruktansvärd förvandling, och med händerna pressade mot sitt hjerta framstöter han med den högsta förfarans energi utropet:

"Amfortas! — die Wunde!"

Den qvinliga demonens kyss har för honom varit en frukt från kunskapens träd; det faller som fjäll från hans ögon. Nu vet han hvad han försummat:

"Elender! Jammervollster!
Die Wunde seh' ich bluten,
nun blutet sie in mir!"

Alla frestelsens qval storma in på honom:

"Nein! Nicht die Wunde ist es.
Fliesse ihr Blut in Strömen dahin!
Hier! Hier, im Herzen der Brand
Das Sehnen, das furchtbare Sehnen,
das alle Sinne mir fasst und zwingt!
Oh! Qual der Liebe!
Wie Alles schauert, bebt und zuckt —
in sündigem Verlangen!"

Men derjemte tycker han sig se Graal, och höra Frälsarens klagan öfver sin befläckade helgedom, den klagan, som han redan engång hört, men icke förstått:

"Erlöse, rette mich aus schuldbefleckten Händen!"

Nu ljuder denna klagan inom honom med ångerns bittra kraft, och förkrossad utropar han:

"Erlöser! Heiland! Herr der Hulden!
Wie büss ich Sünder meine Schuld?"

Då Kundry åter närmar sig honom och med förförelsens alla vapen försöker omtöckna hans sinnen, tycker han sig likasom i en vision se Amfortas i sitt ställe:

"Ja! Diese Stimme! So rief sie ihm;
und diesen Blick — deutlich erkenn ich ihn, —
— — — — — — — — — — — —
so schlang um den Hals sich der Arm;
so schmeichelte weich die Wange;
mit aller Schmerzen Qual im Bunde,
das Heil der Seele entküsste ihm der Mund!"

Här reser han sig och stöter Kundry ifrån sig:

"Verderberin! Weiche von mir!"

Utom sig anropar hon hans medlidande; hvad äro väl Amfortas qval i jemförelse

med hennes? Hon berättar om sitt brott och sin förbannelse, från hvilken endast Parsifals kärlek kan frälsa henne. Förgäfves söker han taga henne ur hennes vansinniga förvillelse:

"Die Labung, die dein Leiden endet,
beut nicht der Quell aus dem es fliesst;
das Heil wird nimmer dir gespendet,
eh' jener Quell' sich dir nicht schliesst.
— — — — — — — — — — — —
Oh! Weltenwahns Umnachten:
in höchsten Heiles heisser Sucht
nach der Verdammniss Quell zu schmachten!"

En annan var den frälsning, en annan den kärlek, efter hvilken hans bröder i Graalsborgen trängtade; men äfven henne skall denna frälsande kärlek komma till del, om hon nu visar honom vägen till Amfortas. Hon vill göra det, om han först unnar henne en kort stunds lycka. Häftigt stöter han henne ifrån sig:

"Vergeh', unseliges Weib!"

Skummande af raseri störtar hon upp; den väg han söker, skall han aldrig finna:

"denn Pfad und Wege, die dich mir entführen,
so verwünsch ich sie dir:
Irre! Irre! †) mir so vertraut!
dich weih' ich ihm zum Geleit!"

†) "Irre" nyttjas här såsom substantiv (af samma stam som verbum "irren").

På hennes rop tillskyndar Klingsor och slungar Graalslansen mot Parsifal, som uppfångar den och höjer den mot sin fiende:

"Mit diesem Zeichen bann' ich deinen Zauber.
Wie die Wunde er schliesse,
die mit ihm du schlugest,
in Trauer und Trümmer
stürz' er die trügende Pracht!"

Härvid gör han korstecknet med lansen: med ett fruktansvärdt dån förswinner slottet, och blomstergården förtorkar ögonblickligen. Hopar af vissnade blommor och blad, bland hvilka man äfven

tycker sig skönja de skönа blomsterflic-
kornas liflösa kroppar, betäcka mar-
ken; i bakgrunden utbreder sig öknen,
färdig att återtaga sitt välde öfver det
så hastigt vissnade paradis, som Kling-
sors trollstaf skapat. Innan Parsifal
lemnar ruinerna, vänder han sig än-
nu en gång om till Kundry, som med
ett skri sjunkit till marken:
"Du weisst, wo du mich wiederfinden kannst."

Vägen till Graal är för hjelten denna
gång svårare att finna än då en osyn-
lig hand honom själf owetande ledde
den oerfarne ynglingen dit. I öde vild-
marker irrar han omkring och söker
denna väg, som af ingen sökande kan fin-
nas; hvarje gång han ridan tror sig tram-
pa den med sina fötter stöter honom
en osynlig hand tillbaka: alla hans
försök äro endast "sträfvan på en stig-
lös stig". Det är Kundrys förbannelse
som hindrar honom att nå sitt mål;
han måste lida äfven med henne, irra
och söka såsom hon, innan han kan
till henne bringa frälsningens budskap.

Med en tydlighet, som knappast
öfvertraffas af Parsifals mundtliga
berättelse härom för Gurnemanz, skil-
dras detta i orkesterförspelet till tre-
dje akten. Det är en instrumentaldikt
af så ändlig sorgsenhet som endast
inledningen till tredje akten af "Tri-
stan och Isolde". Öfver hvardera af des-
sa tonskapelser kunde man såsom
motto skrifva Goethes ord:

"Von Einsamkeiten wirst umhergetrieben.
Hast du Begriff von Oed' und Einsamkeit?"

En obeskriflig känsla af någonting o-
ändligt öde och tomt griper redan i
de första takterna åhöraren; i denna
"ensamheters ensamhet" förefaller det
som om hjertat för en stund upp-
hört att slå, för att i den nästa med
fördubblad våldsamhet återtaga sin
rörelse. Är det i "Tristan" den jordiska
kärleken i sin högsta, ideala potens,
som fasar tillbaka för ensamheten i
den "verldsnatt," som ej ännu mottagit
den älskade i sitt sköte, så se vi på
motsvarande ställe i "Parsifal" en Gud
sökande menniskosjäl, som tror sig va-
ra öfvergifven af Honom, med för-
tviflans energi söka rädda sig från
den ensamhet, dit ingen stråle af den
himmelska kärleken tyckes kunna
intränga. Mellan båda dessa lika
korta som innehållsrika tonskapel-
ser ligger nära ett qvart sekel; den
förra af dem har den ännu unge,
den senare den gammal vordne Wag-
ner skrifvit med sitt hjertblod.—

Måste Parsifal på sin vandring
kämpa med förtvifflan och faror
af alla slag, så blir äfven i Graals-
borgen nöden dag för dag allt större.
Alltsedan den förres besök der har
Amfortas vägrat att förrätta den
heliga handlingen; genom att frivil-
ligt afstänga lifvets källa, hoppas
han att snart af döden befrias från
sina lidanden. Men det första offret
härför blir den gamle Titurel, hvars
lif endast upphölls genom anblic-
ken af Graal:

"er starb — ein Mensch wie Alle!"

De qvarlefvande framslapa med mo-
da ett värdelöst lif, sedan Graals
heliga spis blifvit dem förvägrad:
"Kräuter und Wurzeln findet ein jeder selbst sich,
Wir lernten's im Walde vom Thier.
— — — — — — — — — —
Darob versiegte unsrer Helden Kraft.
Nie kommt uns Botschaft mehr, noch Ruf
zu heilgen Kämpfen in der Ferne:
bleich und elend wankt umher
die Muth- und Führerlose Ritterschaft."

Så nalkas långfredagsmorgonen. Gur-
nemanz, hvilken som eremit framlef-
ver sin ålderdom i en afsides liggan-
de hydda, väckes af ett klagorop
från skogen. Efter något sökande fin-
ner han i ett busksnår den med-
vetslösa Kundry, som han slutli-
gen lyckas återkalla till lifs. Ordnar-
de sin botgöraredrägt, kan hon en-
dast framstamma orden:

"dienen! — dienen!" +)

hvarefter hon i beger sig till hyddan
för att hemta en vattenkruka. För-
undrad ser den gamle efter henne:
"wie anders schreitet sie als sonst!" —
från hennes väsende har den vilda
skyggheten helt och hållet försvunnit.
Då nalkas på afstånd en riddare i
svart rustning med slutet visir och
sänkt lans; försjunken i drömmar
tyckes han icke märka de andra.
Gurnemanz tilltalar honom; då
han icke får något svar, förebrår
han riddaren att på en dag sådan
som denna bära vapen:

"Bei welchen Heiden weiltest du, zu wissen nicht,
dass heute der allerheiligste Charfreitag ist?
Schnell ab die Waffen! Kränke nicht den Herrn,
der heute baar jeder Gefahr
sein heilig Blut der sündigen Welt zur Sühne bot!"

Stum befriar sig riddaren från hjelm,

+) I likhet med den som skrifver dessa rader har kanske mången åhörare först långt efteråt erinrat sig att Kundry under hela denna akt, i hvars första hälft hon dock så lifligt tager intresset i anspråk, i sjelfva verket icke har nå-gonting annat att sjunga än dessa två ord.

sköld och svärd, stöter lansen i marken och knäfaller ~~predvid~~ framför den i bön. Nu igenkänner Gurnemanz "dåren," slutligen också den heliga lansen, och ett jubel, sådant ingen menniskotunga kan uttala, hotar att sönderspränga hans bröst:

"Oh! Heiligster Tag,
an dem ich heut' erwachen sollt!"

Nu reser sig Parsifal och räcker den gamle sin hand; af honom får han visshéten om att han ändtligen funnit den länge sökta vägen. Men Gurnemanz' berättelse om brödraskapets lidanden väcker på nytt alla hans qval till lifs:

"Und ich – ich bin's, der all diess Elend schuf!
Ha! welcher Sünden, welches Frevels Schuld
muss dieses Thorenhaupt seit Ewigkeit belasten,
da keine Sühne keine Busse
der Blindheit mich entwindet!"

Vanmäktig leds han af Kundry och Gurnemanz till den heliga källan i närheten; den förra tvår hans fötter, den senare bestänker hans hufvud med vatten:

"Gesegnet sei, du Reiner, durch das Reine!
So weiche jeder Schuld Bekümmerniss von dir!"

Derpå begjuter Kundry Parsifals fötter med olja, och aftorkar dem med sitt hår; Gurnemanz smörjer hans hufvud och inviger honom derigenom till konungavärdigheten:

"So segne ich dein Haupt, als König dich zu grüssen."

Sin första handling såsom konung förrättar hjelten genom att med källans vatten döpa den ännu vid hans fötter knäböjande Kundry:

"Die Taufe nimm, und glaub' an den Erlöser!"

– för första gången strömma nu hennes tårar.

förbannelsens makt är bruten. Med tjus-
ning betraktar Parsifal det i sin skön-
aste vårdragt klädda landskapet:

"Wohl traf ich Wunderblumen an,
die bis zum Haupte süchtig mich umrankten;
doch sah ich nie so mild und zart
die Halmen Blüthen und Blumen,
noch duftete All so kindisch hold
und sprach so lieblich traut zu mir." —
"Das ist Charfreitagszauber, Herr!" ——

svarar honom Gurnemanz;

Des Sünders Reuethränen sind es,
die heut' mit heil'gem Thau
beträufet Flur und Au! ——
Nun freut sich alle Kreatur"
Auf des Erlösers holder Spur — — — — —

Nöd betraktar Parsifal den allt ännu
framför honom knäböjande Kundry och
kysser mildt hennes panna:
"Auch deine Thräne wird zum Segensthau:
du weinest — sieh! es lacht die Aue."
Emellertid har det blifvit middag; på af-
stånd höras Graalstemplets klockor, hvilka
sammankalla riddarne till Titurels likbe-
gängelse, dit äfven Parsifal, Gurnemanz
och Kundry nu begifva sig. Förhånget
faller för en stund[+], men orkestern ledsa-
gar åter deras vandring med en gripan-
de tondikt. Ännu engång hemsökes "den
rene dårens" själ af bittra qval; hvad
han genom sin dårskap ovetande för-
skyllt, Herzeleides och Titurels död, allt
hans lifs ve samlar sig här till en cent-
nertyngd, som nedtrycker honom på
denna "passionsvandring;" ännu en sista
gång måste han känna alla "medlidan-
dets" smärtor och i frälsarens fotspår
bära sitt kors. En lika dyster anblick er-
bjuder oss scenen, då den ånyo blir syn-
lig. I Graalstemplet inträda från tvenne
olika sidor riddarne, den ena hälften bä-
rande Titurels kista, den andra åmfortas

[+] Ursprungligen var det Wagners afsigt att här framställa en dylik scenförvand-
ling som i första akten; af rent prak-
tiska skäl såg han sig emellertid vid
utförandet tvungen att afstå derifrån.

bärstol och Graal, hvilken denne till åra för sin faders minne ännu engång vill afhölja. De båda halfkörernas vexelsånger äro af en utomordentligt dyster, antik höghet. Till slut förena de sig i verop öfver Amfortas, och mana honom hotande att uppfylla sitt löfte. Men denne, som redan tycker sig känna döden nalka, vägrar plötsligt och med förtviflad energi att förlänga sitt lif genom Graals åsyn. I vild exaltation sönderrifver han sin klädnad och ber riddarne stöta sina svärd i hans öppna, allt ännu blödande sår. Då framsträcker Parsifal, som jemte sina ledsagare obemärkt inträdt, den heliga lansen och berör dermed såret, som ögonblickligen läkes; endast det vapen som sårade kan äfven hela. Amfortas' nyss af smärta förvridna anletsdrag stråla plötsligen af öfverjordisk tröst; äfven hans börda är nu aflyftad, och den nye Graalskonungen vet bäst, att han icke burit den förgäfves:

"Gesegnet sei dein Leiden,
das Mitleids höchste Kraft
und reinsten Wissens Macht
dem zagen Thoren gab!"

Härpå aftäckes Graal; i Parsifals händer glöder den heliga kalken och kastar sitt gloriesken öfver församlingen. Medan kundry vid Parsifals fötter sjunker ned till evig hvila, sänker sig Graalsdufvan från höjden ned öfver hans hufvud; långfredagens under är ånyo fullkomnadt, och från synliga och osynliga körer ljuda i ett mysteriöst pianissimo slutorden:

"Höchsten Heiles Wunder!
Erlösung dem Erlöser!"

Texten till Parsifal var redan sommaren 1877 färdig, och utkom samma år i December i tryck. Omedelbart derpå synes kompositionen hafva påbegynts; i Juni 1878 hade arbetet framskridit till midten af andra akten och slutförd[e]s i April 1879. Ännu återstod visserligen instrumentationen, som till en stor del verkställdes i Italien. Der tillbragte Wagner nemligen större delen af året 1880; sista handen vid verket lade han i Palermo (November 1881 — Januari 1882)[+]. Sommaren 1882 egde de första 16 representationerna rum (den 26 Juli — 29 Augusti). Dekorationerna voro till större delen utförda af den unge ryske målaren P. Schukowsky (son till den bekante skalden af samma namn); orkestern, hvars stam utgjordes af Münchener-hofkapellet, dirigerades af hofkapellmästaren Lewy och såsom maskinmästare fungerade en son till den förut nämnde, under förberedelserna till Parsifal af döden öfverraskade Brandt senior. I Parsifals roll alternerade Winckelmann, Gudehus och Jäger, i Kundrys fru Materna, samt fröknarna Marianne Brandt och Malten, i Klingsors Hill och Fuchs. Gurnemanz utfördes på ett oförlikneligt sätt af Scaria och Amfortas af Reichmann. Allmän beundran väckte de af H. Porges inöfvade "Blumenmädchen". Intrycket af det hela har ingen skildrat kortare och vältaligare än W. Tappert: "det var icke en opera vi sågo — vi upplefde ett mysterium."

De flesta med Wagners skapelser förtrogne åhörare mottogo väl från dessa representationer den öfvertygelsen

[+] Åtskilliga afvikande uppgifter hos både samvetsgranna och väl underrättade Wagner-biografer rörande tiden för uppkomsten af hans verk torde härröra deraf att några af dem med sina data afse den egentliga kompositionen, andra utförandet af instrumenteringsarbetet. De senare kunde till stöd för sitt förfarande åberopa det bekanta faktum att Wagner åtminstone i många fall vid det förra arbetet betjenade sig af blott ett enda notsystem, hvilket skulle bevisa, att detta endast var en förberedande skizz; hvaremot de förra visserligen med ännu bättre skäl kunde anföra, att, om en mästare vid utkastet till så komplicerade och polyfona verk åtnöjde sig med detta enda system, så var detta det bästa beviset för att kompositionen stod så fullfärdig för hans fantasi, att han behöfde denna antydande skizz endast såsom en ledtråd för minnet. Vare härmed huru som helst, så har härigenom beträffande några verk en viss osäkerhet uppstått, — en osäkerhet, som torde vidlåda äfven ett och annat i detta arbete angifvet datum. Detta gäller naturligtvis blott för de fall, der tiden för kompositionen och instrumentationen icke är särskildt angifven.

att de icke mera skulle samlas här för
att åhöra något nytt drama af Wagner.
Icke derföre att något aftagande af
hans skapande kraft i detta sista
verk skulle hafva varit märkbart —
snarare tvärtom! Om ämnet (än) icke er-
bjuder utan snarare förbjuder så väl-
diga kontraster, så kolossala dramatiska
konflikter och så mångfaldiga i alla fär-
ger skiftande situationer som "Der Ring
des Nibelungen," så innehåller "Parsifal"
i stället så mäktiga och djupgående
skildringar af ett koncentreradt själslif,
att man äfven hos Wagner endast i "Tri-
stan och Isolde" påträffar någonting lik-
nande. Men väl syntes det dem hvilka
följt gången af mästarens skriftställare-
verksamhet (i Bayreuther-Blätter) under
de sist förflutna åren, såsom om detta
verk vore den naturliga slutpunkten
för hans konstnärsbana. Till sin föregå-
ende verldstragedi hade han härmed
fogat dess komplement, verldsförsonin-
gens drama. Så omfattande och djup-
gående som religionens mysterium här
var behandladt, var det icke troligt
att Wagner skulle känna sig manad
att behandla detta ämne ännu engång,
om också i annan form; han hade en
medfödd afsky för "duplikater." Att han
numera skulle känt sig dragen till nå-
got ämne af annan art, är ännu min-
dre troligt; "simmaren mot strömmen"
hade nått "lifvets källa"; hvad han från
denna "saliga höjd" varsnade af det "fjer-
ran verldshafvet med sina hvarandra
förintande vidunder" kunde icke vi-
dare locka honom: deröfver hade han

i "Götterdämmerung" sagt sitt sista ord. †)

Men derom, att Wagner redan den-
na sommar — och kanske länge förut —
bar inom sig fröen till ett fysiskt li-
dande, som — om icke ett hjertslag i rät-
tan tid gjort slut på hans lif — skulle
hafva beredt honom ett ännu sorgli-
gare öde, #) hade troligen icke ens hans
närmaste någon aning. Väl visste man,
att hans helsotillstånd länge varit
betänkligt; men den okufliga energi,
hvarmed han beherrskade sin kropps-
liga indisposition, förledde de flesta att
ännu hoppas på ett långt lif för ho-
nom. Ett af hans mäktiga tankes fo-
ster var ju ännu icke fullgånget; en
af hans ideer behöfde för sin seger
ännu hans starka arm: stylbildnings-
skolan i Bayreuth. "Parsifals" hastigt
växande popularitet och det härige-
nom i vidsträckta kretsar lifligt
stegrade intresset för Bayreuth tyck-
tes äfven härvidlag ingifva förhopp-
ningar för framtiden. Hvem ville väl
under inflytandet af dylika utsigter
lemna rum för den tanken, att mä-
staren icke ens skulle upplefva det
för följande sommar bestämda åter-
upptagandet af "Parsifal"? Också var
det utan några allvarligare farhågor
man förnam att han i September 1882
var tvungen att lemna Bayreuth och
uppsöka Venedigs milda himmelsstreck.
Till sin bostad valde han Palazzo Ven-
dramin vid Canale grande, och framlef-
de här i sin familjs skötе några må-
nader af ostördt lugn. En musikalisk
festdag unnade han sig dock; på sin

†) Jemför pag. 283.

#) Obduktionen af hans lik påstås hafva gifvit vid handen, att detta lidande, om icke döden inträffat, förr eller senare skulle hafva slutat med vansinne.

makas födelsedag (den 23 December) diri-
gerade han i spetsen för professorerna
och eleverna vid "Liceo St. Marcello" —
Venedigs konservatorium — i dess kon-
sertsal, men för slutna dörrar, sin för
mer än 50 år sedan komponerade Cdur
symfoni. Det berättas att mästaren ef-
ter slutad genomspelning deraf lagt
ifrån sig taktpinnen med orden: "jag
kommer aldrig mera att dirigera", och
på de kringstående musikernas frå-
gor: "hvarför," svarat: "emedan jag snart
skall dö." Det säges icke hafva varit
den enda gången han yttrade dylika
farhågor, hvilka han emellertid omsorgs-
fullt synes hafva förhemligat för sin
familj. Ännu mindre visste pressen
att berätta om någon namnvärd för-
sämring i hans helsotillstånd†; i stället
meddelade den ätskilliga hvarandra
motsägande rykten om de arbeten, hvar-
med han antogs sysselsätta sig under
denna tid. Ty att denne mans tanke
icke unnade sig någon rast förstod
litet hvar.

Så mycket mera förskräckande ver-
kade underrättelsen om hans plötsliga
bortgång. Den 13 Februari hade en
hastig och lätt död befriat Richard Wag-
ners väldiga ande från sina jordiska
band. Liket fördes kort derpå till Bay-
reuth, der jordfästningen redan den 18:
samma månad egde rum under stor-
artade högtidligheter. "I sin trädgård
bakom villa Wahnfried", skrifver hans
vän Wilhelm Tappert, "hvilar nu vår
tids tappraste kämpe, den trogne och
starke hjelten, efter het strid."

†) Ännu på nyåret 1883 fick "Mus. Wochen-
blatt emottaga en uppsats af hans hand.
Hans sista offentliggjorda uppsats är ett
i Bayreutherblätter infördt bref till H.
von Stein, dateradt den 31. Januari 1883.

Den musikaliska verlden hade i honom förlorat sitt största snille, det tyska folket en af sina största offentliga karakterer. Också fanns knappast en europeisk stad med ett något så när utveckladt musikliv, i hvilken ej en sorgefest till Richard Wagners minne skulle hafva firats, +) antingen i theatern eller konsertsalen. På en mängd programmer till dylika fester läste — utom sorgmarschen ur "Götterdämmerung" — betecknande nog Beethovens Sinfonia eroica. Det var med tonerna af denna symfoniska hjeroid man kände sig fira minnet af den trogne och starke hjelten, som under ett långt liv med exemplelös energi hållit idealets fana uppburen, och som bevarat samt med oförgängliga skatter riktat sitt folks dyrbaraste skönhetssans, obekymrad om att dittills folk tillåt sina offentliga organer att smutskasta honom.

Ofven dessa nedlade nu vapnen vid hans graf. Wagner hade genom sin död upphört att vara en obekväm person och det fanns intet skäl att vidare undanhålla fädernelandets pantheon ett af dess största lysande namn. En af den hädangångne mästarens ihärdigaste motståndare +) hade t. o. m. ansett sig för att förklara att han aldrig varit fiendtligt sinnad mot Wagner utan endast mot — Wagnerianerna! ++) Så öfvermåttan komiskt detta än i första ögonblicket kan synas, så är det dock ej utan djupare betydelse. Det är ett bevis på att Wagner och hans verk ej kunnat förbigås med tystnad, att de tvungit till ställningstagande, att de varit en makt, som man måst räkna med.

+) Ofven i Helsingfors egde tvenne sådana rum — den ena föranstaltad af Musikinstitutet, den andra af orkesterföreningen.

+) Samtlidt i Neue freie Presse.

++) Man kan icke förundra sig öfver att dessa bevarade utmaningen genom att i musiktidningarna införa långa "Blumenlesen" ur den bortgångne kritikerns recensioner öfver Wagners arbeten — utdrag hvilka på det ypperligaste illustrerade det öfverraskande påståendet.

blicket förefaller, så är det dock me-
ning deri. Det är en ganska tydlig
krigsförklaring mot dem, hvilkas
naturliga uppgift det var att fort-
sätta Wagners kamp mot filentri-
anen och tuttenheten i de moderna
konstförhållandena.

Vi hafva i det föregående sett att
det just var genom denna kamp
och genom den konsiderationslösa
skärpa, hvarmed han förde den,
som Wagner förskaffade sig sina
bittraste och mäktigaste fiender,
fiender, hvilka voro så mycket
oförsonligare, som striden för dem
gällde mindre principer än intressen.
Också saknades det icke under hans lifs-
tid varnande röster (t.ex. Almbos) hvil-
ka tillropade honom, att hans skrift-
ställareverksamhet stod i vägen för
hans popularitet såsom operakom-
ponist. Hade han verkligen valt
den egoist, såsom hvilken hans fi-
ender skildrade honom, så hade han
utan tvifvel känt sig tilltalad af
dylika råd, följt dem och funnit sig
väl deraf. Han skulle då tigande hafva
åsett musik- och teaterverldens til-
tagande depravation, och i all stillhet
~~af~~utgjort det ena parkettet efter
det andra, öfverlämnat åt teaterdirektio-
nerna och teaterkapellmästarne om-
sorgen om deras utförande och åt recen-
senterna om deras tillbörliga klassifika-
tion, samt slutligen genom de in-
tagande personliga egenskaper, hvilka
i så rikt mått stodo honom till buds,
med lätthet förvandlat sina talrika
antagonister till lika så många anhängare
och beundrare. Han hade utan tvifvel

blifvit en lika så lycklig som allmänt
berömd och uppburen man, men han ha-
de aldrig blifvit den Richard Wag-
ner, för hvars namn hvarje människa
med sinne för ideler redan i dag blottar
sitt hufvud och hvars betydelse i detta
afseende framtiden ännu klarare skall
lära sig uppskatta. Han hade för-
blifvit en stor komponist, men han ha-
de bland sina företräden saknat en af de
ädlaste, den att hafva varit inkarnationen
af sin samtids konstnärliga samvete.
Och härtill var han predestinerad icke
blott genom sitt snille, sin vidt omfattande
intelligens och sin ideala verdsåskådning,
utan äfven genom sin omutliga sannings-
kärlek och sitt okufliga mod, ett mod som
bäst kännetecknas genom hans redan förut
anförda yttrande, att han mindre dref
till sina angrepp på det bestående genom
en kalkyl öfver "causa finalis" än genom
det inre tvånget af "causa efficiens". Den-
na verkande orsak åter var "insigten i vå-
ra musikförhållandens ohjelpliga förfall"
– ett förfall, hvars orsaker han ansåg sig
vara skyldig att påpeka, huru ringa fram-
gång han än väntade sig deraf. I detta,
liksom i teaterfrågor var hans kritik
mångangång af förintande skärpa. Han
visste på hvilka tryggar han slog – han
liksåväl som Luther, om hvilken
Heine någonstädes anmärker att hans
"gudomliga grofhet" verkade vida mera
än Erasmus attiska salt.

Lyckligtvis var Wagners verksamhet på
detta område icke blott negativ. Förstod
han att rifva ned, så förstod han äfven bätt-
re än någon att bygga upp. Var han för
teater och konsertdirektionerna ett verk-
ligt "Guds gissel", så kan man äfven

mutatis mutandis" förtsätta liknelsen och säga, att der hans frö hade frampalt, växte icke mera något — ogräs. Så långt hans arm nådde, åfvenledt hvar han blott kunde, verkade han framförallt genom exempel.+ Vi hafva i det föregående skildrat hufvuddragen af hans verksamhet såsom dirigent och instruktör i Dresden, München och Bayreuth. Lägga vi härtill de många konsertresor han under de sista två decennierna af sitt liv företog, och under hvilka han på en mängd orter utom sina egna verk dirigerade äfven Beethovenska symfonier, så få vi en betydande summa af dylika "exempel." Makten af dessa exempel var så stor, den framgång hvaraf de krönтes så i ögonen fallande, att dirigenterne — så framt de icke voro principiella motståndare — sågo sig föranledda att äfven fortfarande taga deraf mästaren en gång instuderade verken "wagnerisch". Här kåstill kommer att en skara unga dirigenter, hvilka antingen direkt eller indirekt uppvuxit under Wagners inflytande, framförallt den lika outtröttlige som geniale Hans von Bülow, i detta afseende fortsatt mästarens verk, så kan man förstå i hvilken vidsträckt mening Wagner varit samtidens musikaliska läromästare, äfven om man tillsvidare tänker endast på konsertsalen. Det förnämsta resultatet häraf har varit, att en ny tradition angående interpretationen af de klassiska mästarnes, framförallt Beethovens verk i största delen af den musikaliska verlden säkert om ock långsamt håller på att utträngа den äldre slentrian mestiga, hvars illusoriska anspråk på historiskt be-

+) Hans ifver i detta afseende var så stor, att han midt under en festbankett kunde springa upp, taga taktpinnen ur den förbluffade militärkapellmästarens hand, som just anfört en serenad till hans ära, och sjelf en gång till anföra samma komposition för att bibringa musikerna det rätta förståndet deraf.

rättigande vi redan på ett föregående
ställe tillbakavisat. Betydelsen af
detta faktum är snart sagdt omätlig,
och skall utan vidare inses af hvar och
en, som haft den lyckan att höra någon
klassisk symfoni — t. ex. sinfonia eroica
— under Wagners ledning. Säynnerhet
om man förut af både berömda och obe-
römda dirigenter förgäfves väntat lös-
ningen af denna sfinx i toner, verkar ett
sådant utförande rentaf som en uppen-
barelse. Ett denne Beethoven, i hvars
musik hela vardandets hemlighet afspeg-
lar sig:

Geburt * und Grab,
Ein ewiges Meer,
Ein wechselnd Weben
Ein glühend Leben — +)

+) Jordanden i Göthes Faust.

är dirigenternes af Mendelssohnska
skolan i i bästa fall en
matt skugga, i många fall en obegriplig
vrångbild. Dem tyckes oss den
"in Lebensfluthen, im Thatensturm"
framstormande, af Wagners Frohnatur
frambesvurne äkta Beethoven vilja för-
klara:

"Du gleichst dem Geist, den du begreifst,
Nicht mir!"

Men genom att frigöra den Beethovenska
anden från deras tvångströja, genom att
öfver allt upprycka de stängsel och för-
dämningar, genom hvilka en after-
klassisk estetik och praxis försökt att
till ett stillastående vatten förvandla
denna mäktiga ström, har Wagner
lika så mycket som genom sina egna
skapelser verkat frigörande på he-
la sin samtids musikaliska pro-
duktion. Man finner under de sista
25 åren knappt någon endaste hithörande

betydande förtjenst som icke skulle bära spåren af denna frigörelse; med eller mot sin vilja hafva de mera begåfvade komponisterna inandats den nya, friska luften, och den sterila uppfattningen af formen, såsom något i och för sig varande, har fått gifva vika för en sundare och mera organisk åskådning.

Lyckades Wagners reproduktiva snille småningom i konsertsalen bana väg för de förbättringar, hvilkas resultater vi här ofvan antydt, så voro deremot hans försök att inverka på operateatrarna i samma anda till större delen fåfänga. Dessa den moderna konstandens augiasstall kunde icke ens denne Herkules rensa. Icke ens åt sina egna verk lyckades han på mera än några få ställen tillförsäkra ett korrekt utförande. Knappt hunnen sin mannaålder, insåg Wagner de omöjligheter, som här stälde sig i hans väg, och hela hans sträfvan gick härefter ut på att utom och bredvid denna sitt förfall tillmötes gående institution framställa ett "exempel" på hvad åsyftade. Bodan gammal vorden, lyckades han realisera denna idé och byggde sitt "Festspielhaus" i Bayreuth. Knappt hade han dött, innan bland hans anhängare en diskussion uppstod rörande lämpligheten och nödvändigheten af att låta detta 'exempel' fortbestå. Medan flertalet yrkade på ohindrad vidare åfven lyckades genomdrifva festspelens fortsättande i samma form som förut, höjde sig ett mindre antal icke obetydande stämmor, hvilka sökte framhålla, att detta småningom blefve öfverflödigt. "Bayreuth" funnes – enligt deras åsigt – öfverallt, der Wagners verk korrekt, fullständigt och i mästarens anda utförde under sin hans intentioner förtrogne dici-

genters ledning, och sådana finnes fle-
ra. Man glömde att Wagners "allkonstverk"
behöfde icke blott en kunnig dirigent, utan
äfven en lika så väl förberedd regisstör
och vidlig teaterstyrelse. Man glömde vi-
dare det förslöande och dispraverande
inflytande det vanliga teaterlifvet utöfvar
äfven på den bäste – om icke alla störande
faktorer äro besjälade af samma ideala
ströfvan – ända tills man nyligen fick
det handgripligaste bevis därpå i de van-
vettiga stympningar "Tristan och Isolde"
måste undergå i Hans Richters händer
i Wien. Ännu i denna stund finnes det
utom Bayreuth blott en enda stad, nemli-
gen München, där det finnes någon garan-
ti för ett stylfullt och fullständigt ut-
förande af Wagners verke och denna ga-
ranti är konung Ludwigs fasta vilja –
så länge han lefver. Man glömde vidare
att Wagners reform och skolplan omfattade
icke blott hans egna utan öfverhufvudtaget
den tyska musikaliskt-dramatiska litte-
raturens mästerverk, ja att han ville gif-
va den klassiska instrumentalmusiken
en plats i detta nationella konstinstitut.

Bayreuth kan och får således icke öfver-
gifvas, så vida man icke vill riskera
att lemna vind för våg mästarens tra-
ditioner. Här garanteras dessas upprätt-
hållande af sjuketen för den store dödes
minne, af konstnärernas isolering från
det vanliga teaterlifvet, af Franz Liszts
öfvertagande af hedersprestidiet i den nya
Wagnerföreningen, af närvaron af Wagners
familj äfvensom af eliten af musikverl-
den, m. fl. omständigheter. Men om fest-
spelsteatern skall kunna utöfva allt det in-
flytande den både kan och bör, får dess
repertoar icke inskränka sig till Parsifal,

genters ledning, och sådana fumnos flera.
Man glömde att Wagners "allkonstverk"
behöfde icke blott en kunnig dirigent,
utan äfven en lika så väl förberedd
regissör och villig teaterstyrelse. Man
glömde vidare det förslöande och de-
praverande inflytande det vanliga
teaterlifvet utöfvar äfven på den bäste —
om icke alla stryrande faktorer äro be-
själade af samma ideala sträfvan —
ända tills man nyligen fick det
handgripligaste bevis derpå i de van-
ställiga stympningar "Tristan och Isolde"
måste undergå i Hans Richters händer
i Wien! Ännu i denna stund finnes
det utom Bayreuth blott en enda stad,
nemligen München, der det finnes någon
garanti för ett stylfullt och fullständigt ut-
förande af Wagners verk och denna ga-
ranti är Konung Ludvigs fasta vilja
— så länge han lefver. Man glömde vi-
dare att Wagners reform och skolplan om-
fattade icke blott hans egna utan öfver-
hufvudtaget den tyska musikaliskt-
dramatiska litteraturens mästerverk, ja
att han äfven ville gifva den klassiska in-
strumentalmusiken en plats i detta natio-
nella konstinstitut.

Bayreuth kan och får således icke öfver-
gifvas, så vida man icke vill riskera
att lemna vind för väg mästarens
traditioner. Här garanteras dessas
upprätthållande af pietéten för den
store dödes minne, af konstnärernas iso-
lering från det vanliga teaterlifvet,
af Franz Liszts' öfvertagande af heders-
presidiet i den nya Wagnerföreningen,
af närvaron af Wagners familj äfven-
som af eliten af musikverlden, m. fl. om-
ständigheter. Men festspelsteatern skall

kunna utöfva allt det inflytande den både
kan och bör, får dess repertoar icke in=
skränka sig till Parsifal, som nu gifvits
tre somrar å rad. Den måste återerö=
ra "Der Ring des Nibelungen", som aldrig
bordt komma utöfver dess råmärken,
den måste vidare med sig införlifva
både "Tristan" och "Die Meistersinger",
m.a.o. Wagners alla senare verk. Detta
kan tillsvidare vara nog; resultaterna
häraf få visa, huruvida någonting mera
omfattande senare kan åstadkommas.

Tillsvidare är Bayreuth den enda
lämpliga entreprenören för ett dylikt före=
tag. Vi vilja härmed ingalunda påstå
att det alltid, eller ens mycket länge skall
förblifva så. Det är t. ex. icke otänkbart,
att Konung Ludvig II ännu vid och före
sin död kan realisera den plan han för
tjugu år sedan såg sig tvungen att
öfvergifva, nemligen byggandet af en te=
ater i München efter Wagners principer.
Då skulle utan vidare tyngdpunkten öfver=
flyttas från Bayreuth till Bayerns huf=
stad och det förra blefve faktiskt öfverflö=
digt. Ty på sjelfva lokalen beror vida mi=
ra än den kan föreställa sig, som aldrig
sett das Festspielhaus. I motsats till
den moderna teatern med sin å ena sidan
aristokratiska, å andra sidan profana
prägel, har den Wagnerska en afgjordt
demokratisk och religiös dådan. Redan
vid första inträdet i den senare, stäm=
mes sinnet till andakt af denna ädla
enkelhet i stylen, af de två omkring an=
tikt tempel påminnande pelarrader, hvil=
kas enda ändamål tyckes vara att leda
ögat till den punkt, der underet, det skönas
uppenbarelse i form, färg, ton och hand=
ling skall försiggå. Här störes ögat

af inga om den nyaktiga kastindelningen
erinrande lagerader, der den fina verlden
och demimonden kunna exponera sina
naturliga och konstlade behag, i de nedre
och mellersta våningarna, der bourgeoisin
svettas på tredje raden och "folket" hafst
stekes på den fjerde (medan den egentliga
"åskådarekretsen" utgöres af parterrens
omgängspublik med sina mot logerna
riktade lorgnetter och kikare); här hafva
alla samma "rang" och alla platser äro lika
goda; här sitta furstar, embetsmän,
köpmän, handtverkare och konstnärer
i en brokig blandning om hvarandra —
och det utan att för tillfället en tänka
derpå, emedan alla deras sinnen äro upp-
tagna af det som i ett verkligt "konsttem-
pel" främst interesserar. Må man gerna
böja oss att allt detta är bisaker af
rent formell natur; för vår del tro vi
att anden är beroende af formen och att
ingenting är bisak, der det gäller den
omtåliga stämning, som är erfordrlig
för en sann konstnjutning. Också
är det vår fulla öfvertygelse, att denna
teaterkonstruktion, då några generatio-
ner till hunnit vallfärda till Bayreuth,
skall slå rot i det allmänna medve-
tandet, och så väl af praktiska som
ideella skäl hafva framtiden för sig.

Sedan vi egnat denna återblick åt
Wagners praktiska verksamhet, återstår
det för oss att närmare bestämma
hans betydelse såsom skapande
konstnär. Denna kan sammanfattas i få ord: Richard Wagners
historiska uppgift har varit att
sammansmälta den germaniska rikt-
ningens, av musikens egen innersta

natur framgångna polyfona stylmed den italienska renässansens framstidsdigra uppfinning: monodin, utan att fråntaga någondera dess egendomlighet. Hans orkester pulserar af ett likaså polyfont, symfoniskt och öfversvallande rikt musikaliskt lif, som det Bach och Beethoven i sina partiturer utvecklat, och hvarken florentinarne, Monteverde, Gluck eller någon af deras efterföljare har lyckats skapa en sångmelodi, som till den grad framvuxit ur språkets egen musik och så enkidigt återgifvit alla dess nyanser, som Wagners. Stödjande sig på denna dubbla rad af årorike föregångare, har han förverkligat florentinarnes stora tanke och skapat det musikaliska dramat — ett drama, som alltigenom är musik — en musik, som i hvarje ögonblick är dramatik. Han har härigenom fört den nyare, med 17de århundradet begynnande musikperioden, som kulminerat i Sebastian Bach såsom kyrkomusik, i Beethoven såsom instrumentalmusik, till dess tredje stora utvecklingsstadium. Står han genom Bach i förbindelse äfven med den äldre musikperioden — Ockenheim, Josquin, Orlando Lasso, Palestrina — så gå hans anor såsom dramatiker ännu längre tillbaka i tiden. Likasom florentinarnes var äfven Wagners konstnärliga ideal den grekiska tragedin, men han fattade det både friare och djupare än de. Hade Æschylos ur