

# FØLELSENE RETORIKK, HENVENDELSENS FORM

## TEMPORALITET OG INTENSJONALITET I TO *LAMENTI* AV CLAUDIO MONTEVERDI

Hver gang vi hører en stemme, er det som om den snakker til oss – eller i det minste til noen. Vår oppfatning av en stemme er uløselig forbundet med antakelsen om at den henvender seg, at den har noe den vil ha sagt. Så også med musikalske ytringer.

Av Ståle Wikshåland

*Musik will sprechend werden,  
wie Menschen*  
Th. W. Adorno

Vi sier ofte at musikk er talende. Men hva mener vi egentlig? Utsagnet henleder oppmerksomheten på det performative i en musikalsk ytring, like mye som på hva den måtte si. Vi blir oss bevisst taleren som henvender seg til sitt publikum eller sangeren i aksjon, en situasjon som kan sies å være retorikkens grunnstilling, der tale – og musikk – fremstår som *actio*. Musikk tar form ved å henvende seg til noen. Den folder seg ut i tid, innskrevet i intensjonalitetens figur.

Hva betyr det så å henvende seg til noen i musikk? La meg forsøke meg på et svar ved hjelp

av to eksempler, begge av Claudio Monteverdi. I begge tilfeller dreier det seg om en protagonist som taler med et oppriktig tonefall, som henvender seg med ettertrykk til en tilhører som viser seg ikke å være tilstede. Hver på sin måte strever de etter å gi sin timelige eksistens en adekvat form. Og det vil si: å gi lyd til sin dypfølte personlige erfaring. Begge befinner seg innenfor rammen av en ny genre, nemlig opera.

Som essayets tittel indikerer er jeg opptatt av spørsmålet om temporalitet og av hvordan den tar form i musikk, som talestrøm eller fortelling idet den artikuleres av en stemme. Min tre sentrale begreper er tid (eller temporalitet), henvendelse (eller intensjonalitet) og form (eller utstrekning), det vil si form forstått som noe som strukturerer eller styrer våre måter og se eller lytte og lese på, og ikke form som skjema. Hva jeg vil forsøke å fange inn er stemmen selv idet den henvender seg i aktuell tid, selv om stemmen det dreier seg om kanskje først fanget vår

☛ Ståle Wikshåland, dr. philos., er professor v/Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo. Wikshåland har publisert arbeider inne sine spesialfelter musikkhistorie og musikkestetikk bl. a. om Claudio Monteverdi, om musikk og retorikk i barokk og renessanse, om musikkhistoriografi, om Beethoven og om det 20. århundres musikk. Han er musikkritiker i *Dagbladet*, Oslo.

oppmerksomhet gjennom en note-tekst; forsøke å gripe hva som skjer idet strømmen av sungne ord eller talt musikk i *stile recitativo* toner frem fra et partitur og begynner å ta form som gjenkjennelige og repeterbare mønstre.

## I. Lidelse og lament

Hvordan skapes lidelse om til et lament, hvordan kan klagesangen skape en musikalsk form som evner å vekke medfølelse hos lyttere, fire hundre år etter at den først lød? La oss forsøke å gi et svar ved å gå til mine to eksempler, *Lamento d'Arianna*, sentralstykket i operaen *Arianna* som ble fremført ved Gonzaga'enes hos i Mantova i 1608, og *Lamento della Ninfa*, en konserterende madrigal publisert i 1638 i Venezia, begge til tekster av tidens ledende petrarchiske dikter, Ottavio Rinuccini.

### Mimesis og retorikk

Men aller først, hva er de spesifikke uttrykksmidlene i et lament, en genre som langt på vei ble skapt nettopp av Monteverdi? Et lament, såvel i opera som madrigal, uttrykker seg gjennom tidens nye stil, *stile recitativo*. I kraft av dette kan vi si at både tidlig opera og madrigal er retoriske budskap som formulerer seg ved å føye musikk til dikningens ord til for å høyne tekstens retoriske profil. Som *stile recitativo in genere rappresentativo* er imidlertid opera mimetisk. Dette gjelder til en viss grad også for madrigalen, for så vidt som den utvikles til en dramatiske *scena* i mindre format. Begge genre portretterer situasjoner og forteller en historie, de har et plot. I den forstand må de regnes blant de representerende kunster. Følgelig har den nye *genere rappresentativo*, i det minste siden Joseph Kermans *Opera as Drama*, vært studert ut fra hvordan den portretterer sine karakterer og de dramatiske opptrinnene de inngår i. Oppmerksomheten har vært innrettet på hvordan en opera føyer disse sammen til et plot av større eller mindre sannsynlighet, idet den forteller en

historie om noe som har hendt, eller som kunne ha hendt. I moderne operastudier fremstår *genere rappresentativo* kort og godt som en mimetisk kunstart, i solid aristotelisk forstand.

Som retoriske er imidlertid operaer og madrigaler også performative. Det mimetiske perspektivet dekker knapt inn dette retoriske aspektet, som fokuserer på den syngende stemmen og med dét fastholder genrens retoriske utgangsposisjon: taleren som henvender seg til sitt publikum. Dette faktum, at noen står på scenen og synger til oss, synes lett å bli forvandlet til en teknikk for konstruksjon av plot. Kanskje for lett. For konsentrasjonen om handlingen som tar form og mekanismene den betjener seg av fører gjerne til at vi mister følingen med stemmen som henvender seg, med selve sangen i noteteksten, som noe annet og forskjellig fra dens bidrag til karakteriseringen av *dramatis personae*.

Lamentets protagonister er selvfølgelig karakterer, skikkelser i et drama, som forteller en historie fra sin egen tid. Men de er også personer som synger for oss, her og nå, i vår egen tid. Disse to temporalitetene er ikke av samme orden. "For å ha en nåtid, som den franske lingvisten Émile Benveniste minner oss om, må det være noen som taler", sier Paul Ricœur.<sup>1</sup> Nærmere bestemt en person, i presens. Ellers ville det ikke være noe musikkdrama i det hele tatt. Dette grunnleggende, men halvt oversette performative aspektet ved lingvistisk tid henger selvfølgelig sammen med plot'ets temporalitet: "Nåtiden [her: til verket det dreier seg om, s.w.] blir tilkjennegjort ved sammenfallet mellom en hendelse [her: syngingen, s.w.] og diskursen som utsier den", i Benvenistes egen formulering.<sup>2</sup> Slik synes vi å bli konfrontert med to temporaliteter som ikke er identiske, selv om de er sammenfallende i fremføringen av verket det står om, på

- 1 "Pour avoir un présent, comme nous l'avons appris chez Benveniste, il faut que quelqu'un parle." Ricœur (1985), s. 197.
- 2 "Le présent est signalé par la coïncidence de l'événement et le discours qui l'énonce." Benveniste (1974), s. 74.

tilsvarende måte som en person som synger og spiller skuespill er forskjellig fra skikkelsen han fremstiller.<sup>3</sup>

Idet vi lytter til en musikalsk klagesang hører vi en person som henvender seg i presens til en som ikke er tilstede, en klingende stemme som lyder her og nå, men som samtidig henvender seg annet steds fra. Hvem *er* det egentlig som taler til oss, der vi lytter til en nærværende stemme som vi umiddelbart, om enn alltid på etterskudd, oppfatter som skikkelse i et musikalsk drama?

På terskelen til barokken trer musikken ut av de eksklusive sirkler til *musica riservata* og skritter inn på scenen. Den henvender seg til et publikum. Som tilhørere er vi fullt på det rene med at det er et spill som bringes til skue. Men dette svekker ikke fascinasjonen over å bli tiltalt. Vi oppfatter, tar imot og lar oss bevege – ut over scenerommets grenser, over århundrene. Ytringens fiksjonskarakter synes tvert imot å være en forutsetning såvel for dens mottakelse som for dens presentasjon, for både resepsjon og produksjon.

Hva skjer om vi tar imot utfordringen fra den nye genrens musikalske fabler og beveger oss inn i deres fiktive rom, føler oss frie til å hengi oss til ideen om at alt som sies er henvendt nettopp til oss? Hva er det vi hører om vi gir oss over til musikken i stedet for å bli ført vill i plot'ets labyrinter; om vi slutter å anstrenge oss for å rekonstruere hva som får madrigalen eller operaen til å fungere og heller lytter oppmerksomt til stemmen som påkaller vår oppmerksomhet, der den klager sin nød og beklager sin skjebne?

### 'Den sørgende i aksjon'

3 I denne sammenheng er det ingen tilfeldighet at opprinnelsen til begrepet 'person' finnes i ordet for ansiktsmasken som skuespillerne i de antikke greske drama bar på scenen, *persona*, altså det som markerer scene-skikkelsen som en annen. Den bokstavelige betydningen av ordet, 'en stemme gjennom en maske' – av det latinske *per* (gjennom) og *sonare* (å lyde) – tydeliggjør poenget.

*Arianna* var Monteverdi's andre opera, og etterfulgte suksessen med *Orfeo*, *favola in musica* fra året før. Men om *Orfeo* var en stor suksess som etablerte Monteverdis rykte som den fremste komponisten i den nye stilen, så ble *Arianna* en enda større. Dette henger selvfølgelig sammen med foranledningen. Mens *Orfeo* ble spilt for en eksklusiv krets av deltakere i *Accademia degli Invaghiti* så ble *Arianna* bestilt av arveprins Francesco Gonzaga til feiringen av bryllupet med Infanta Margherita av Savoy, under karnevalsensongen i 1608. Dette var også en betydelig politisk begivenhet som samlet mange prominente gjester. *Arianna* var en av bryllupsfeiringens hovedattraksjoner, og trakk et publikum på godt over 2000 tilskuere under første-gangsfremføringen den 28. mai, etter en serie politisk motiverte utsettelse av ekteskapsinngåelsen. Ottavio Rinuccini skrev librettoen.

Den viste seg å være verd å vente på. Alle de medvirkende var *più che mirabile* – "mer enn storartet" – i henhold til kronikøren Federico Follino. Og sterkest inntrykk gjorde *Arianna's* klage: "Lamentet som Arianna sang på klippen etter å ha blitt forlatt av Teseo [...] ble fremført med så mye følelse og vekket så mye medynk at ikke en eneste av tilhørerne kunne unngå å bli beveget. Ei heller fantes det noen kvinne i salen som ikke måtte felle en liten tåre over hennes klage."<sup>4</sup> Operaen selv gikk tapt. Dens berømmelse skyldes de offisielle beretningene om fremføringen samt *Lamento d'Arianna*, operaens sentralstykket og eneste overleverte nummer, om enn i en versjon som monodi, publisert separat i 1623.

Stemmen i *Lamento d'Arianna* er enetalen til

4 "[...] nel lamento che fece Arianna sovra lo scoglio abbandonata da Teseo, il quale fu rappresentato con tanto affetto e con sí pietosi modi, che non si trovò ascoltante alcuno che non s'intenerisse, né fu pur una Dama che non versasse qualche lagrimetta al suo bel pianto." Follino (1904), s. 145. Senere, i Adone, skriver Giambattista Marino følgende: "D'Adrianna spiega gli aspri martiri/E trar da mille cor mille sospiri./Expounding Ariadne's harsh martyrdoms/And drawing from a thousand hearts a thousand sighs." Marino (1988).

en forlatt og sviktet kvinne som uten å holde seg tilbake henvender seg, til oss. Klagesangen er koblet løs fra librettoen som rammet den inn og ga den mening. På tilsvarende måte fremstår Arianna selv som isolert fra hoffets kodifiserte etikette. I kontrast til hoffkulturens dyrking av flyktige forbindelser møter vi begjæret etter kjærlighet som varer, om enn uttrykt i en situasjon som understreker at begjæret er forgjeves. Vi kan si at *Lamento d'Arianna* er artikulert i fortvilelse og at Ariannas fremføring av den bærer vitnesbyrd om det flyktige i den begjærte elskovens bestandighet. Som vitne er det ikke hennes anliggende å sanke støtte for sitt klagemål om å være urettmessig behandlet. Hva hun vil, og behøver, er å bli hørt – ikke bare i sin klage, men i hele sin ulykke. Og idet hun gjennomløper skalaen av uttrykksmidler skaper Ariannas klagesang genrens første *exemplum*, et lament som ble modellen for alle suksessive klagesanger.

Arianna beveget sitt publikum, den gang. Og hun beveger oss i dag. Hvordan gjør hun det? Kanskje først og fremst gjennom åpningsgestusen, klageropet *Lasciatemi morire* som åpner *Lamento d'Arianna*'s musikalske rom, et rom som Arianna gradvis fyller med fraværet av sin elsker, helt bokstavelig med den musikalske figuren *Teseo mio*, som i sin melodiske kontur er modellert på åpningsgestusen (se ill 1, neste side)

Nå kan vi selvsagt analysere denne figuren i sitt perfekt balanserte forhold til syntaksen og rim-mønstret i Rinuccinis velformede diktning, slik Gary Tomlinson har gjort på en så briljant måte.<sup>5</sup> Men er det den formale perfektjonen som beveger oss?

La oss heller forsøke oss via en annen modell for å komme tettere på personen Arianna, eller i det minste på stemmen hennes; en modell som jeg låner fra Roland Barthes *Fragments d'un discours amoureux*, hans forsøk på å gripe “det

forelskede mennesket i aksjon”.<sup>6</sup> Jeg vil med andre ord å forsøke å nærme meg henne mer som en gestus i en mental koreografi enn som stilistisk figur i en note-tekst. Utgangspunktet ligger i den elskendes utsagn som språkfragmenter, i en diskurs som bare foreligger i form av språklige utbrudd.

La oss for vårt formål erstatte Barthes' figur, 'den forelskede', med figuren 'den sørgende'. Da kan vi kanskje si at vi i *Lamento d'Arianna* står overfor et diskursivt felt i form av brokker av språk hos en som taler på egne vegne, klagende, henvendt til en annen (det elskede, men tapte objektet) som selv ikke ytrer seg. Fraværet definerer situasjonen. Beskrivelsen av diskursen erstattes med simuleringen av den, noe som fordrer at den gis tilbake til første person: 'jeg lider', eller slik vi møter det i Ariannas åpningsord og refreng: '*lasciatemi morire*' – 'la meg dø'. Det dreier seg om en utsigelse som iscenesettes og ikke om en analyse, der figuren, 'den sørgende', bare avtegner seg i den grad man i talens forløp kan gjenkjenne noe man selv har lest, hørt eller erfart på egne vegne. Figuren har konturer som et tegn sier Roland Barthes, og er uforglemmelig som et bilde eller et eventyr.

Langs disse baner konfronterer diskursen oss med en kode, og en kodeks, som hver og en av oss kan utfylle i overensstemmelse med vår egen historie. Vi konfronteres med sorgens forrykte tale, som alltid ytrer seg i første person entall, om enn med stemmen invadert av andre stemmer i kraft av koden som er forutsetningen for den. Vi berøres av språket, over tidsspennene, i en bevegelse som alltid er i språket, men der det ikke bare er språket som blir beveget. Figuren er på et vis en opera-arie, sier Roland Barthes.<sup>7</sup>

Reflekterer vi litt over vår figur, 'den sørgende i aksjon', ser vi hvor slående sammenligningen med en opera-arie er. Slik en arie gjenkjennes og berører ut fra sin åpningsfrase eller begynnelse

6 "l'amoureux au travail", Barthes (1977), s. 8.

7 "La figure est en quelque sorte un air d'opéra." Barthes (1977), s. 9.

5 Jf. Tomlinson (1981), s. 66.



seslinje (“When I am laid in earth”, “E lucevan le stelle”, “Pleurez, mes yeux”) utgår også figuren “fra en fold i språket (et slags skriftsted, refreng eller resitativ) som artikulere den i det skjulte”.<sup>8</sup> Likegyldig hva som sies former figurene seg til velkjente situasjoner – her: ‘den sørgende’, ‘den forsmådde’, ‘den forlatte’. Barthes doper dem *setningsarier*, for å understreke at ikke bare ord, men også setninger og fraser har sine definerte bruksmåter. De er matriser for figurene som passerer revy, “nettopp fordi de forblir uavsluttede: De utsier følelsen, men stanser så opp, deres rolle er utspilt”.<sup>9</sup>

Hvordan passer dette til Monteverdis Arianna? Dersom vi lar *lasciatemi morire* gjelde som hennes setningsarie, ser vi at Ariannas utbrudd gjennombrytter kadensformlenes inndeling av lamentet i seksjoner og vever talen sammen til et sammenhengende forløp, hvor forrykt det enn måte lyde.<sup>10</sup> Stadig tilbakevendende, i tilsynelatende uuttømmelige variasjoner, gjentar Arianna sine utbrudd som formularer i konstruksjonen av klagesangens musikalske syntaks, der hvert enkelt ledd suksessivt gir gjenklang av åpningsgestusens tonefall.

Sangen knytter de syntaktisk atskilte ordgruppene sammen til et koherent hele. Den blåser bokstavelig talt liv i ordene. På denne måten tar en musikalsk diskurs form, med alle sine innbrudd og avbrudd, som tilbakeføres til første person presens, entall. Det er så visst *Arianna* som kommer til orde. Slik blir hun synlig. For stemmen, som Barthes påpeker, er alltid det som furnerer oss med våre fantasier om kroppen som helhet.

Gjennom denne forskutte gjentakelsen av

8 “d’un pli de langage (sorte de vereset, de refrain, de cantilation) qui l’articule dans l’ombre”. Barthes (1977), s. 9

9 “précisément parce qu’elles restent suspendues: elles disent l’affect, puis s’arrêtent, leur rôle est rempli”. Barthes (1977), s. 10.

10 De gestiske utbruddene er understreket og nummerert med arabiske tall, kadensformlene er markert med romertall i teksten, som er trykket med engelsk oversettelse i appendikset til dette essayet, side 53.

figurer i Arianna’s enfatiske henvendelse til den fraværende Teseus, erfarer vi hvordan det indre er strukturert som et språk – i dette tilfellet sorgens forrykte tale. Ordene er i og for seg høyst ordinære. Det er gestikken, syntaksen og tonefallet som er forrykt. Herav det foruroligende ved enhver slik figur: selv den forsiktigste formulering bærer i seg en spenningsfylt anelse, eller redsel.

Selvfølgelig kan vi si at Monteverdi i sin musikalske projeksjon av Ariannas enetale smyger seg tett på Rinuccinis individualiserte syntaks og frasering i diktningen, gjennom affektive parallellismer, virtuos assonans og subtile rytmiske forholdninger. Ikke noe gitt skjema definerer forløpets form. Lamentet er selvbærende, men er ingen lukket form. Men individueringen av musikkens flyt står ikke i motsetning til det monotone og repetitive som karakteriserer lamentets stemningsleie. *Lamento d’Arianna* er ingen *aria* i streng forstand, men er det i ordets opprinnelige betydning, som en bestemt atmosfære eller stemning, forbundet med en gestikk og et tonefall som vi registrerer umiddelbart.

Ariannas klage klinger som et utholdt ekko gjennom hele Monteverdis produksjon, og videre, som et av Monteverdis varige bidrag til musikalsk barokk. Etter operaen publiserer han den som monodi i 1623, altså versjonen som vi har forholdt oss til. Da hadde han allerede omarbeidet den til en klassisk, fem-stemt madrigal som åpner 6. madrigalbok, publisert i 1614. Han omarbeider den også til et kontrafaktum, basert på madrigalversjonen, under tittelen *Pianto della Madonna sopra il Lamento d’Arianna*, publisert i *Selva morale e spirituale* i 1641. Ett år før dette igjen inntok *Arianna* selv scenen, gjennom noe så ekstraordinært som en gjenoppsetning av operaen i sin helhet på *Teatro S. Moisè* i Venezia, en begivenhet som markerer begynnelsen på den nye venetianske operaen og dermed på operagenren som sådan.

Arianna selv synes aldri å miste taket på Monteverdi – eller på publikum, for den saks

skyld. Mange år etter at *Lamento d'Arianna* først ble presentert på scenen, skriver for eksempel Severo Bonini følgende: "Det finnes knapt en husholdning med et cembalo eller en theorbe som ikke har et eksemplar av *Ariannas klage* for hånden."<sup>11</sup> Og alle tidens komponister gjør sine egne forsøk i den nye genren, idet de tar *Lamento d'Arianna* som modell og forbilde, med det karakteristiske fallende tetrakordet i emblematiske posisjon.<sup>12</sup>

### Former for lidelse

Monteverdi bidro substansielt til å gjøre lamentet til ny genre, ikke bare ved å sette standarden med *Lamento d'Arianna* eller gjennom en ubrudt strøm av klagesanger fra egen hånd, men kanskje først og fremst i kraft av at han skapte et retorisk *lexicon* for det å klage sin nød, klar til bruk for alle andre komponister. Vi kan spore dette i hvert fall frem til *Non havea Febo ancora*, bedre kjent under tittelen *Lamento della Ninfa*. Også den er komponert til en tekst av Rinuccini, og er publisert i den siste samlingen av madrigaler som Monteverdi selv fikk trykket, nemlig 8. bok i 1638.

Her er formaliseringen av musikalske virkemidler drevet mange skritt videre, noe som har fått flere kommentatorer, som for eksempel Gary Tomlinson, til å felle harde dommer over Monteverdis senere produksjon. Mens et verk som *Lamento d'Arianna* rett og slett er uttrykt følelse, sier Tomlinson, så er et verk som *Lamento della Ninfa om følelser*. I så måte markerer den et fall inn i representasjonenes og tegnliggjøringens inautentiske rom.<sup>13</sup>

Men før vi går nærmere inn i en fortolkning som kan få Tomlinsons innvendinger til å fortone seg mindre innlysende, kan det være på sin plass å gjøre oppmerksom på et viktig aspekt

ved genren som *Lamento della Ninfa* tydeliggjør. Et lament er alltid et uttrykk for sorg over tap av kjærlighet, gjennom den elskedes død eller svik. Klagesangen dreier seg aldri bare om ulykkelig, ikke-gjengjeldt kjærlighet, men strekker seg alltid etter en som er umulig å nå, på en måte som får den klagende til å breste. Hva vi møter er en kvinne som erindrer hva som var, som klager over sin umiddelbare smerte og som sørger over fremtiden.

Dette karakteriserer *Lamento d'Arianna's* utgangssituasjon. Det definerer også utgangspunktet for *Lamento della Ninfa*. Allerede et raskt blikk på Rinuccinis tekst gjør det klart at hun ikke klager over å bli sviktet av en bestemt elsker, men også over å være forlatt av Amor selv. Hun sørger over selve kjærlighetens fravær. Og det er *hun* som klager. Lidelsen er alltid kvinnelig i lamentets verden, der hun alltid kommer til orde som seg selv: *Jeg lider*.

Sammenlignet med *Lamento d'Arianna* er Rinuccinis tekst i *Lamento della Ninfa* mye enklere. Diktet er en ukomplisert *canzonetta*. Men Monteverdis tonesetting forvandler det fullstendig, på en måte som gjør musikken til et slags tekstens teater. Hyrdekoret av mannlige sangere rammer inn nymfens klage gjennom frittstående åpnings- og avslutningsseksjoner. Samtidig fungerer koret som fortløpende kommentar til selve klagen. To separate lag av musikk, ett klingende og ett kommenterende, løper parallelt, som bakgrunn for hverandre. Hyrdekorets strofiske form markeres av kaddenser, alt men nymfens fraser løper kontinuerlig og strekker seg ut over, eller forkorter, regulær periodisering En ostinatofigur, i form av et trinnsvis fallende moll-tetrakord, trer frem som organiserende prinsipp såvel for nymfens sopransolo som for innvevingen av den i det simultant kommenterende koret. Ostinatet samler for-

11 "[Fu tanto gradita che] non è stata casa, la quale, avendo cembali o tiorbe in casa, non avesse il lamento di quella." Bonini (1643), s. 87.

12 Jf. Rosand: (1979).

13 Jf. Tomlinson (1993), s. 242f. I et tidligere arbeid, også

der i forbindelse med en lignende negativ bedømmelse av en angivelig formalisme i Monteverdis senere verker, kan Tomlinson likevel ikke skjule sin beundring for nettopp *Lamento della Ninfa*, og beskriver det som «en briljant anomali». Tomlinson (1987), s. 214.

# AMOR

A 4 voci: Canto, del Tenori e Basso

## LAMENTO DELLA NINFA

Canto

Tenore primo

Tenore secondo

Basso

(Lento, in due)

5

il dol - ce - re - n - do il pi - u - to - ro

il dol - ce - re - n - do il pi - u - to - ro

il dol - ce - re - n - do il pi - u - to - ro

6

del - la - to - ra - ta - to - ra - ta - to - ra

del - la - to - ra - ta - to - ra - ta - to - ra

del - la - to - ra - ta - to - ra - ta - to - ra

iii. 2.

løpet. Slik, ved å forankre det, åpner ostinatet for sangstemmens frie foredrag, som særmerker *Lamento della Ninfa*'s ekspressive kvaliteter. (se ill. 2.)

Ostinatet er komposisjonens strukturerende prinsipp. Men det er også affektfylt i seg selv (til forskjell fra ostinater i former som *romanesca* og *ruggiero*). Det er klart harmonisk rettet, i sin stødige og trinnvise nedadgående bevegelse fra tonika til dominant. Sammen med en umiskjennelig moll-stemning gir dette klagesangen en gravitetisk grunnstemning. Ostinatet er både en ekspressiv og en organiserende figur, en dobbeltrolle som bidrar til å sette forløpet i gang, om og om igjen. Tonika fungerer simultant som begynnelsen på en ny frase – som i neste øyeblikk bare viser seg å være en repetisjon – og som harmonisk avrundning av den foregående. Den harmoniske fremdriften fremstår som sirkelbevegelse, samtidig som forløpets ubønnhørlige konsekvens benektes gjennom suspensjoner, fraseoverlapping og synkopering i nymfens sopransolo.

Lidenskapen og sorgen i *Lamento d'Arianna* var knyttet til det uforutsigelige og irregulære, til friheten overfor formale mønstre, som skapte et nytt musikalsk rom. Denne friheten i foredraget, *Lamento d'Arianna*'s umiskjennelige særpreg, er oppbevart i *Lamento della Ninfa's aria* (fortsatt i ordets opprinnelige betydning), som gir gjenklang av *Lamento d'Arianna* i form av en nesten språkløs, rent musikalsk *tristesse* som oppfattes ennå før et ord er sagt. Dette står bemerkelsesverdig nok ikke i motsetning til *Lamento della Ninfa*'s formalisering av musikalske midler. Snarere kan vi si at fritt uttrykk og bunden form inngår nye forbindelser, noe som staves ut i klartekst i fremføringsanvisningene,<sup>14</sup> der Monteverdi understreker at det kommenterende korets faste metrum, og dermed også instrumentalledsagelsens ostinato, skal underordne seg den klagende Nymfens frie foredrag og ikke dirigentens underdeling av like slag. Eks-

pressiviteten er transformert, gjennom musikalske midler som skaper frihet og irregularitet innen en fast og ordnet ramme. Ariannas forrykte tale erstattes av et musikkspråk med distinkte meningsbærende ledd, som på en og samme tid strukturerer forløpet og lader det affektivt, som klagesang.

Den varierte gjentakelsen av den sørgendes figur fra *Lamento d'Arianna* spores både i *Lamento della Ninfa's aria*, og i konstruksjonen av musikalsk syntaks. Syntaksen er bundet opp til det repeterende ostinatet, heller enn til påbegynte fraser i en setningsmelodi, som i *Lamento d'Arianna*. Setningsariene er så å si transformert til affektive og strukturerende musikalske mønstre. På denne måten skaper *Lamento della Ninfa* et særegent rom, med fremdrift, men uten avslutning og formål, som oppbevarer det forrykte, irregulære og urovekkende i *Lamento d'Arianna*'s åpne orden.

### Et utholdt farvel

I begge lamenti'ene er uroen knyttet til det ikke-avsluttede, eller bedre: til det bare vilkårlig avsluttbare. I *Lamento d'Arianna* følger vi en endeløs talestrøm som uten bestemt foranledning bare opphører, uten noen påfallende musikalsk begrunnelse. Lamentet brytes av, eller avrundes for det vellykkede verkets skyld, i og med sistelinjens abrupte *Così va chi tropp'ama e troppo crede* – 'slik går det når man elsker eller ønsker for mye'. På tilsvarende måte avvikles ostinatets endeløse, kvernende bevegelse i *Lamento della Ninfa* gjennom den musikalske dramaturgiens *framing*, som en viljesakt, som får klagesangen til å fremstå som formfullendt enkeltnummer. I begge tilfeller bringes den endeløst klagende stemmen til opphør gjennom en inngripen utenfra stemmen selv.

Klagesangen selv forstummer ikke av den grunn, men oppbevares i verket som et utholdt farvel, beredt til å klinge i stadig nye fremføringer. Slik vever lidelse og lament seg samm-

<sup>14</sup> Jf. gjengivelsen av disse i appendixet til dette essayet.

en til én sammenhengende melodi, der livet fremstår som uttrykk og verket antar karakter av skjebne og der det blir meningsløst å skulle forklare verk ut fra liv eller liv ut fra verk. Bare så lenge vi tar denne stemmen i betraktning kan vi komme verket i møte og dets bevegende uttrykk, ta imot og bli beveget.

Det gis ingen trøst i Monteverdis klagesang, annet enn denne ene: at sorgen får klinge ut. Fortvilelsen får en stemme. Den utrøstelige og sørgendes gestus i Roland Barthes' forstand, mennesket som lar seg strømme bort i gråt, avtegner seg i fremføringen, der karakteren av henvendelse knapt er til å overhøre. En henvendelse som er skrevet inn i verket. På denne måten gis klagesangen form, uten at den blir noe *anmet* enn sitt eget, distinkte uttrykk. Lamentet fremstår både som monument over komponisten som skapte det, og som et utgangspunkt for stadig nye klagesanger, like unike som det første, hver gang en sanger plukker opp partituret og låner stemme til musikken i det.

## II. Ytring og inskripsjon

I samme øyeblikk klagen tar form, river ytringen seg løs fra sin opphavsmann. Den bryter med det singulære 'den gang da'. Idet vi retter oppmerksomheten mot stemmen i teksten, eller mot musikkens diskursive karakter, blir vi med ett oppmerksom på at den taler til oss over en avgrunn. Vi står overfor en henvendelse innskrevet i et verk – en *opera*, i bokstaveligste forstand – og har altså å gjøre med kommunikasjon forankret i brudd og forskjeller.

Jacques Derrida har tematisert dette bruddet mellom ytring og innskrift i essayet *Signature, Event, Context (SEC)*. Her legger han vekt på hvordan også det individuelle i verket, den slående gesten, knyttet til tonefallet som ikke er til å ta feil av, er noe siterbart. Det særskilte og unike er en funksjon av at det kan gjentas, lik en signatur. "For å kunne fungere, det vil si for å kunne tydes, må en signatur ha en form som gjør

at den kan gjentas, imiteres og forflyttes. Den må være i stand til å løsrive seg fra den aktuelle intensjon som en gang skapte den."<sup>15</sup> Først i kraft av dette at blir vi i stand til å identifisere den. Skapelsens øyeblikk blir uomgjengelig fortid og kan bare vekkes til live igjen gjennom en serie gjentatte oppbrudd og nye ansatser, der verket aldri forblir helt identisk med seg selv.

Theodor W. Adorno arbeider videre med beslektede poenger. Ved flere anledninger, blant annet i det gåtefulle essayet *Fragment über Musik und Sprache*, trekker han forbindelsene mellom subjektivitet i vesterlandsk kunstmusikk og musikkens talende kvaliteter, slik de toner frem i *stile rappresentativo*.<sup>16</sup> Og i en av sine få kommentarer til barokkmusikk fremholder han hvordan uttrykket – både i barokken og andre steder – bare overlever som stivnet i en musikkalsk figur, objektivert og formalisert, slik at det også kan håndteres utenfor konteksten der det ble skapt. Det er opp til oss å vekke figurene til live, i stedet for å legge dem døde som fikserte betydninger – som for eksempel i de utallige musikkvitenskapelige oversiktene over barokkens figurlære der vi møter en tingliggjort retorikk, med musikkens utsagnskraft forstummet i affektenes formale avtrykk. Er vi ute av stand til å få musikken til å tale på ny, til å uttrykke seg gjennom våre interpretasjoner, forblir den taus. I denne forstand er subjektivitet og objektivert nært forbundet ifølge Adorno, fordi de er konstituert gjennom hverandre: "Subjektivert i musikk og utbredelsen av et mekanisk element i den stammer ikke fra forskjellige kilder som først blander seg på etterskudd, men er i sin opprinnelse to sider ved samme sak. [...] Musikalsk subjektivert er fra begynnelsen av forbundet med sitt motsatte: musikalske *topoi*."<sup>17</sup> Er det ikke nettopp dette vi har sett skje i lamentet, allerede

15 "Pour fonctionner, c'est-à-dire pour être lisible, une signature doit avoir une forme répétable, itérable, imitable; elle doit pouvoir se détacher de l'intention présente et singulière de sa production." Derrida (1972), s. 392.

16 Jf. Adorno (1997a), s. 252.

i Monteverdis tid, for ikke å snakke om tiden etter hans død?

Refleksjoner av denne art er grunnleggende for å forstå den fundamentale hermeneutiske situasjon vi er utlevert til, som moderne fortolkere av historiske verker. Vi kommuniserer aldri direkte med andre som snakker til oss, uaktet hvor tvingende de måtte legge beslag på vår oppmerksomhet. Så betyr da også fortolker – av latin *interpretis* – 'den som går imellom', Hermes, budbringeren. Men like grunnleggende er iakttagelsen av at verkets formalisering av den opprinnelige bekjennelsen, av kjærlighetserklæringene og klagen over kjærlighetstapet, slett ikke tømmer ytringene for deres ekspressive kraft.

Bruddet mellom ytring og inskripsjon, verket som kommer imellom, blir i bokstaveligste forstand selve forutsetningen for at verket igjen kan

tale til oss – over tidsspennene. Om vi søker den opphavelige, autoritative stemmen blir vi sittende tilbake med verket selv, uten noen annen måte å forstå dets utsagn enn gjennom vår egen erfaring av stemmen som snakker til oss, gjennom verket. En stemme som både taler om sin egen tid og fra et annet sted, og som er nærværende i fremføringens aktuelle tid.

Slik artikuleres sorgens forrykte tale, om og om igjen og alltid i første person, enten nå den klagende er Arianna, Nymfen, Monteverdi selv eller hver og én av oss, der stemmen måtte finne gjenklang. Alt avhenger av vår evne eller vilje til å åpne oss for stemmen som klinger, til å ta imot og selv bli berørt. For det er bare idet man henvender seg til noen, det være seg i musikk eller litteratur, at man blir i stand til å uttrykke noe – ikke bare for en annen, men i like høy grad for seg selv.

17 "Die Subjektivierung der Musik und die Ausbreitung einer mechanischen Elements in ihr wären demnach nicht von verschiedenen Seiten hergekommen und hätten sich dann verbunden, sondern sind im Ursprung zwei Seiten des Gleichen. [...] Mit der Subjektivierung der Musik geht von Anbeginn ihr Gegenteil zusammen, musikalischen Topoi." Adorno (1997b), p. 420.

## Litteratur

Theodor W. Adorno (1997a): "Fragment über Musik und Sprache", i: *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II, Gesammelte Schriften*, Band 16, Frankfurt a. M.  
 – (1997b): "Der missbrauchte Barock", i: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, Gesammelte Schriften, Band 10/1*, Frankfurt a. M.  
 Emile Benveniste (1974): "Le langage et l'expérience humaine", trykket opp i *Problèmes de linguistique générale*, Tome 2, Paris.  
 Roland Barthes (1977): *Fragments d'un discours amoureux*, Paris; *Fragmenter av kjærlighetens språk*, Oslo 2000, norsk oversettelse ved Knut Stene-Johansen.  
 Severo Bonini (1643): *Prima parte de Discorsi e regole sopra la musica*, Firenze, Biblioteca Riccardiana, MS 2218.  
 Jacques Derrida (1972): "Signature, Événement, Contexte",

i: *Marges de la philosophie*, Paris.

Federico Follino (1904): "Compendio", i: A. Solerti: *Gli albori del melodramma*, II, Milano/Palermo/Napoli.  
 Giambattista Marino (1988): *Adone*, Paul Ricœur (1985), *Temps et récit*. Tome III, Paris  
 Ellen Rosand (1979): "The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament", in: *The Musical Quarterly*, Vol. 65, No. 3.  
 Gary Tomlinson (1981): "Madrigal, Monody, and Monteverdi's via naturale alla imitazione", i: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. XXXIV, No. 1, Spring 1981.  
 – (1987): *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Oxford.  
 – (1993): *Music in Renaissance Magic. Towards a Historio-*

*graphy of Others, Chicago.*

## Appendix

### Lamento d'Arianna

(I.)

1a. Lasciatemi morirelasciatemi morire:

e che volete voi che mi conforte

in così dura sorte,

in così gran martire?

1b. Lasciatemi morirelasciatemi morire

Let me die,

Let me die!

For that do you think can comfort me

In this harsh fate

In this great suffering?

Let me die,

Let me die!

(II.)

2. O Teseo o Teseo mio

si che mio ti vo' dir che mio pur sei

benchè t'involi, ah! crude! a gli occhi miei

Vogliti Teseo mio

Vogliti Teseo

O Dio!

volgiti indietro a rimirar colei

che lasciato ha per te la Patria il regno

E in queste arena ancora

cibo di fere dispietate é crude

lascierà l'ossa ignude.

3. O Teseo o Teseo mio

Se tu sapessi o Dio

se tu sapessi oimè come s'affanna

La povera Arianna forse,

forse pentito

rivolgersti ancor la prora al lito:

ma con l'aure serene

Tu te ne vai felice et io qui piango.

A te prepara Atene

liete pompe superbe

Ed io rimango

cibo di fere in solitarie arene.

Te l'uno e l'altro tuo vecchio parente

stringeran lieti ed io

più non vedrovi

o Madre o Padre mio

Oh Theseus, oh my Theseus,

Yes, I want to tell you that you are good for me,

Although you flee, cruel one, far from my eyes.

Return, oh my Theseus, oh return,

Return Theseus, oh God!

Return to see

Again the one who for you

Has left her fatherland and her kingdom,

And who, staying on these shores,

A prey to cruel and pitiless beasts,

Will leave her bones denuded

Oh Theseus, oh my Theseus

If you knew, oh God,

If you knew alas how

Poor Arianna suffers,

Perhaps, overcome with remorse,

You would return your prow toward these shores;

But with the serene winds

You go on happily, while I remain here weeping.

Athens prepares to greet you

With superb and joyful pomp

And I remain

A prey to wild beasts in this solitary desert.

You will be embraced by your old parents,

But I will see you no more.

Oh my mother, oh my father!

(III.)

Dove dov'è la fede

Where, oh where is the vow

che tanto mi giuravi?	That you made me so often?
Così ne l'alta sede	Is this how you replace me
Tu mi ripon degl'Avi?	On the throne of my ancestors?
Son queste le corone	Are these the crowns
Onde m'adorn'il crine?	With which you adorn my hair?
Questi gli scettri sono,	Are these the scepters
queste le gemme egl'ori?	The diamonds and the gold?
Lasciarmi in abbandono	To leave me abandoned
A fera che mi strazi e mi divori?	For the wild beasts to tear up and devour
4. <u>Ah Teseco, Ah Teseco mio</u>	<del>Ah Theseus, my Theseus</del>
lascierai tu morire	Would you let me die

Modo di rappresentare il presente canto. Le tre parti, che cantano fuori del pianto de la Ninfa, si sono così separatamente poste, perchè si cantano al tempo de la mano; le altre tre parti che vanno commiserando in debole voce la Ninfa, si sono poste in partitura, acciò seguitano il pianto di essa, qual va cantato a tempo del'affetto del

animo, e non a quella de la mano.

This song should be performed as follows: The three voices that sing separately from the Nymph are placed thus apart because they have to keep strict time; the three whose sympathetic comments accompany the Nymph's plaint have their parts integral to the score as they must

Invan piangendo invan gridando aita  
la misera Arianna  
ch'a te fidossi e ti diè gloria e vita?

Crying in vain, in vain, crying for help,  
The wretched Arianna  
Who put her faith in you and gave you glory and life?

(IV.)

Ahi che non pur rispondi  
Ahi che più d'aspe è sordo a miei lamenti  
O nemi, o turbi, o venti  
sommergetelo voi dentr'a quell'onde  
correte orche e balene  
e delle membra immonde  
empiete le voragini profonde  
Che parlo, ahi che vaneggio?  
Misera oimè che chieggio?  
5. O Teseco o Teseco mio  
Non son non son quell'io  
Non son quell'io che i ferì detti sciolse;  
parlò l'affanno mio, parlò il dolore,  
parlò la lingua sì ma non già il core

Alas, you do not even reply to me!  
Alas, you are more deaf to my laments than aspic  
Oh clouds, oh tornados, oh winds  
Submerge him in those waves!  
Fly whales and orcs,  
And with these unworthy limbs  
Fill up the profound gulfs!  
What am I saying? What am I raving about?  
Wretched that I am, what am I asking?  
Oh Theseus. oh my Theseus  
It is not I, no it is not I,  
Who speak these cruel words:  
It is my anguish, it is my pain that speaks.  
It is my tongue, yes, but it is not my heart.

(V.)

Misera, ancor dò loco a la tradita speme,

Wretched as I am, I still give place to hope

e non si spegne	betrayed,
Fra tanto scherno ancor d'amor	And despite so much derision
Il foco spegni tu morte omai le fiamme indegne	The fire of love is not put out.
O Madre o Padre	Oh death, now put out these unworthy flames.
o de l'antico Regno superbi alberghi,	Oh my mother, oh my father,
Ov' ebbsi d'or la cuna.	Oh superb dwellings of the ancient Kingdom
O servi o fidi amici (ahi fato indegno)	Where I was born in a golden cradle,
	Oh my servants, oh my faithful friends (ah unjust fate),
mirate ove m'ha scort'empia fortuna,	See where cruel fortune has led me
Mirate di che duol m'ha fatto herede	See what pain has been given me
l'amor mio, la mia fede,	As an inheritance by my love, my faith
e l'altrui in ganno,	And the one who has betrayed me!
Così va chi tropp'ama e troppo crede.	That is the fate of one who loves too much and believes too much

*Ottavio Rinuccini*

*Engelsk oversættelse: Frank Dobbins*

## Lamento della Ninfa

### Coro:

Non havea Febo ancora  
Recato al mondo il dì,  
Ch'una donzella fuora  
Del proprio albergo uscì.

Phoebus had still not  
ushered in the day  
when a maiden came forth  
from her dwelling.

Sul pallidetto volto  
Scorgeasi il suo dolor,  
Spesso gli venia sciolto  
Un gran sospir dal cor.

Upon her pallid face  
her grief was visible,  
frequently she heaved  
a great sigh from her heart.

Si calpestando fiori  
Errava hor qua, hor là,  
I suoi perduti amori  
Così piangendo va.

Trampling upon flowers,  
she wandered here and there,  
her lost love  
lamenting thus.

### Ninfa (& Coro):

Amor, dicea, il ciel  
Mirando, il piè fermò,  
Dove, dov'è la fe  
Che'l traditor giurò?

'O Love,' she said, her gaze  
upon the sky, her feet still,  
'what, oh what has become of the faith  
the betrayer swore?'