

BEETHOVENS FIDELIO

Jens Brincker

Beethovens »Fidelio« er et af de værker, som altid har haft aktualitet for operaens udøvere, dens publikum og dens kritikere. Siden premieren i 1814 har »Fidelio« hørt til de faste operaer på repertoire, selv om den ikke i opførelsestal kan konkurrere med publikumsyndlinge som »Carmen« eller Verdis og Puccinis populære værker. Generationer af dirigenter, instruktører og sangere har bestræbt sig på at viderebringe frihedsbudskabet i Beethovens opera til millioner af tilskuere, der i teatre og koncertsale, i biograf, foran højtalere og fjernsynsskærme er blevet bevægede og betagede af Beethovens musik og har følt sig berørt af de skæbner, han fremstiller. Netop denne aktualitet har gjort »Fidelio« til et uomgængeligt tema for operaens kritikere: spørgsmålet om hvad der gør denne opera så betydningsfuld har trængt sig på med hver ny opførelse; hver ny musikalsk erkendelse må prøves på Fidelio-oplevelsen.

Dette gælder ikke mindst for den materialistisk orienterede musikkritik. Beethovens position som den store humanistisk-revolutionære komponist i østlandene (specielt i DDR) og »Fidelios« slægtskab med den franske revolutions typiske operagenrer har gjort netop Fidelio-analysen til en slags prøvesten for en musikkritik, der vil forstå musikken som et led i en bredere samfundsmæssig sammenhæng. Det gælder både den aktuelle (dagblads-) kritik der med udgangspunkt i Fidelio-opførelser søger at forstå Beethovens opera ud fra den nutidige samfundsmæssige virkelighed; og det gælder også den historiske kritik der tager udgangspunkt i den samfundsmæssige virkelighed på Beethovens tid og søger at forstå hans musik som et individuelt udtryk for datidens samfundsmæssige bevidsthed i lyset af nutidens videnskabelige erkendelse.

Specielt den sidstnævnte – historiske – kritik skal undersøges her som et eksempel på den betydning, valget af videnskabelige metoder har for vurderingen af historiske kendsgerninger. De her anførte betragtninger om »Fidelio« bliver på denne måde et praktisk eksempel på betydningen af den sammenhæng mellem erkendelse og interesse, som ikke blev berørt i min artikel »*Leonore and Fidelio*«. For god ordens skyld skal det bemærkes, at

erkendelsesinteressens betydning for vurderingen af historiske kendsgerninger ingenlunde er et fænomen, der kun karakteriserer en materialistisk orienteret musikhistorie. Den gælder lige så vel en musikhistorie, der er idealistisk orienteret eller måske bare u-orienteret; blot benægtes eller ignorerer dette faktum hyppigere af musikhistorikere, der betragter musikken løsrevet fra resten af virkeligheden og derfor også lettere kan betragte deres egen forskning som løsrevet fra resten af livet.

Når det gælder en materialistisk orienteret vurdering af »Fidelio« har erkendelsesinteressen været nøje forbundet med det officielle marxistisk-leninistiske syn på kunsten – her musikken – som en del af den samfundsmæssige overbygning, der »i sidste instans« bestemmes af de materielle produktionsrelationer. Denne almene målsætning har givet sig udslag i forskellige musikvidenskabelige teoridannelser, hvoraf to skal betragtes nærmere her:

Den første er den såkaldte realismeteori, der tager udgangspunkt i Lenins opfattelse af kunsten som en afspejling af de samfundsmæssige forhold. Realismeteorien er ingen éntydig teori, og den har resulteret i forskellige musikvidenskabelige metoder. Disse skal ikke drøftes her, hvor emnet »Fidelio« gør det naturligt at se på Georg Kneplers anvendelse af realismeteorien i hans *Musikgeschichte des XIX. Jahrhunderts* og på Konrad Boehmers kritik af denne i »Realismeproblemet i forbindelse med Beethoven«. Men spørgsmålet om realismeteorians udformning i østeuropæisk musikvidenskabelig praksis er i sig selv interessant og kan studeres i Karin Sivertsens tværfaglige speciale »Marxistisk-Leninistisk Musikvidenskab«.

Den anden teori, der skal drøftes her, er den dialektiske musikteori, der med udgangspunkt i Hanns Eislers musikteoretiske skrifter er under udformning i Østtyskland, og som foreløbig har fundet sit i nærværende sammenhæng mest relevante udtryk i det indlæg, som Günter Mayer holdt på Beethovenkongressen i Berlin 1977 og senere har offentliggjort under titlen *Zum Personalstil Beethovens*.

Kneplers realismeteori

Realismeteorien er som nævnt en afspejlingsteori. D. v. s. at den ser virkeligheden gengivet – afbildet – i kunstværkets indhold og dermed fokuserer på det aspekt af kunsten, der kan kaldes for kunstværket som bærer af en samfundsmæssig betydning. For Knepler betyder det, at han koncentrerer sin Fidelio-analyse om den måde, hvorpå Beethoven musikalsk levendegør klasseforholdene i det samfund, han levede i, og gennem sin opera giver et billede af klassekampen, som den rent historisk fandt sted under den franske revolution. Her bliver Beethovens »fremskridtsvenlighed« og hans tagen parti for det historisk progressive borgerskab af afgørende betydning for

vurderingen af »Fidelios« samfundsmæssige betydning.

Knepler konstaterer, at Beethoven med musikalske midler redegør for klasseforholdene i det samfund, han lever i:

»Med forbilledlig klarhed skelner Beethovens musik mellem tre grupper af typiske figurer: *Forkæmperne for menneskehedens fremskridt*, Florestan, Leonore og de politiske fanger; repræsentanten for reaktion og tyranni, Pizarro; og endelig figurerne om fangevogteren Rocco der er lukket inde i indskrænket småborgerlighed« (Knepler s. 570).

Disse tre grupper af figurer skildres gennem hvert sit musikalske idiom sådan, at de progressive personer musikalsk meddeler sig i Beethovens heroiske stil, der bygger på treklangsbevægelser eller enkle folketoneagtige linjer og rummer den franske republiks revolutionære intonationer (se Knepler s. 572f og Poul Nielsen: »Om Beethovens musik set i et sociologisk perspektiv« i: *Musik og Materialisme* s. 195-247). Reaktionen meddeler sig i den franske revolutionsoperas skurkestil med forkærlighed for kromatisk melodiføring, formindskede kvart-, kvint- og septimspring og hurtige, uventede modulatoriske vendinger (Knepler s. 570). Og småborgerne benytter sig af det wienske syngespils lette viseagtige stil (Knepler s. 573f). Knepler konstaterer, at den franske republiks revolutionære intonationer – altså det progressive partis musikalske idiom – klinger hvor Beethoven fejrer sin helt Florestans triumf, og konkluderer, at:

»denne skarpe musikalske karakterisering af tre figurgrupper ikke kan forstås som en 'ren musikalsk' udvikling. Den modsvarer i lige så høj grad Beethovens klare, politiske blik for begivenhederne på hans tid som hans geniale skaberkraft.« (Knepler s. 574f).

Dette synspunkt kan naturligvis hævdes som argument for en positiv vurdering af Beethovens »Fidelio« og dens samfundsmæssige betydning. Men man kan vanskeligt overse, at netop de takter, begyndelsen af finale II, som Knepler citerer som eksempel på den franske republiks revolutionære idiom er komponeret i 1814, da den franske republik forlængst var afdød. Og er komponeret som indledning til en scene, hvor Florestan befries af kongens minister til overflod på en paradeplads foran en statue af kongen.

Det rejser unægtelig spørgsmålet, hvem det egentlig er, Beethoven hyl-der: Revolutionen der ifølge Knepler er til stede i musikken? Eller restaura-tionen der ifølge regibemærkningerne er til stede på scenen? Hvem er det, der befrier Florestan i »Fidelio«? Dette spørgsmål er mere kompliceret at besvare, end man umiddelbart skulle tro. Svaret viser sig nemlig at hænge sammen med de forskellige udformninger, som »Fidelio« har haft tekstligt og musikalsk som det vil fremgå af omstående BILAG I.

I det originale franske tekstforlæg, der er skrevet af J. N. Bouilly og bygger på en selvelevet hændelse under rædselsperioden, hvor forfatteren

spillede den rolle som ministeren Fernando har i Beethovens opera, er der ingen tvivl om redningen. Leonore og Florestan reddes fra Pizarros magt af folket, der sammen med Fernando stormer ned i Florestans celle under

Bilag I Redningsscenen i »Fidelio« / »Leonora« af Pær og Beethoven

Paër/Giacomo Cinti 1804	Beethoven/Sonnleithner 1805	Beethoven/Treischke 1814
Trompetsignal	Trompetsignal	Trompetsignal
<i>Kvartet (L., Fl., P., R.)</i> P. og R. vil op; L. prøver at forhindre det, men besvimer; R. tager pistolen fra L.	<i>Kvartet (L., Fl., P., R.)</i> ① L. og Fl. håber på redning, P. raser, R. sadler om og frygter for sit liv , tager pistolen fra L.	<i>Kvartet (L., Fl., P., R.)</i> ① L. og Fl. håber på redning, P. raser, R. frygter, J. og soldater henter P., R. opmuntrer L. og Fl. <i>Duet (L. og Fl.)</i> ② Kærlighedsduet.
<i>Recitativ (L., Fl., M.)</i> L. vågner og genkender Fl.; L. forklarer; M. kommer og fortæller, at ministeren er på inspektion, lover at hente ham.	<i>Rec og duet (L. og Fl.)</i> ③ Opgivet håbet om redning, kærlighedsduet.	
Duet (L. og M.)		
L. lover M. ægteskab.		
<i>Scene (L. og Fl.)</i> Tror de skal dø.	<i>Dialog (L. og Fl.)</i> L. forklarer.	
<i>Rocco, Fernando og følge, Marzellina og Jaquino og soldater og fanger kommer ned i cellen med fakler.</i>		<i>Scenskift: Paradeplads foran slottet med statue af kongen.</i>
<i>Scene (R., L., Fl., Fer.)</i> Fl. genkender Fer.. R. forklarer.	<i>Finale tutti</i> ④ Kor råber om hævn, L. og Fl. indstiller sig på at dø; Fl. genkender Fer.; R. forklarer. Hævnmor mod P.	<i>Finale tutti</i> ⑤ ⑥ Hyldestkor, Fer. lover retfærdighed i kongens navn , L. og Fl. føres op og genkendes af Fer. Hævnmor mod P.
<i>Sekstet (L, M, Fl, Fer, P, R)</i> L. tager lænkerne af Fl.	<i>Kantatekor 1790 (2 strofer)</i> L. tager lænkerne af Fl. ⑦	<i>Kantatekor 1790 (1 strofe)</i> L. tager lænkerne af Fl.
<i>Scene tutti</i> Fer. dømmes P. til 2 års indespærring i Fl. 's celle. L. forklarer og undskylder over for M. og R.	<i>Finale fortsat</i> ⑧ → ⑨ P. anklages og føres til kongen for at blive dømt (1805-versionen); eller dømmes til livsvarig indespærring i Fl. 's celle (1806-versionen).	
<i>Slutkor tutti</i> Hyldest til L.	<i>Slutkor tutti</i> ⑩ Hyldest til L. og kærligheden.	<i>Slutkor tutti</i> ⑪ Hyldest til L. og kærligheden.

Personforklaring:

- L** = Leonore der under navnet Fidelio forklædt som mand er ansat i fængslet.
Fl = Florestan, L. 's mand der holdes indespærret i fængslet.
P = Pizarro, fængslets guvernør der har indespærret Fl.
R = Rocco, fangevogter.
M = Marzellina, hans datter, forelsket i L.
J = Jaquino, fængselsbetjent, forelsket i M.
Fer = Don Fernando, minister og »deus ex machina«.

hævnråb og befrier Florestan. Her er Florestan et offer for despoti og reaktion og frelses af revolutionen. Sådan foregår redningen også i den første komponerede udgave af Bouilly's *Leonore ou l'amour conjugal* med musik af P. Gaveaux, der blev opført i Paris 1798 *le 1er ventôse, an 6e de la république française*.

Når teksten seks år senere vinder indpas på tyske scener ændres dette forhold imidlertid. I Dresden komponeres den af den sachsiske hofkapelmester Fernando Paër med italiensk tekst – sandsynligvis oversat af Giacomo Cinti i 1804. Her omskrives redningsscenen fra prosa til vers og bliver komponeret, hvor den hos Gaveaux var dialog. Men desuden tilføjes et nyt element: Mens Leonore og Florestan er alene i Florestans celle (altså hvor Beethoven i »Fidelio« har duetten *0 namenlose Freude*) og er berøvet ethvert håb om redning, kommer fangevogterens datter Marzellina, der er forelsket i den som mand forklædte Leonore, og fortæller at ministeren Fernando er kommet på inspektion i fængslet. Leonore trygler Marzellina om at hente ministeren ned i cellen, og Marzellina indvilger efter først i en stor duet at have aftvunget Leonore et ægteskabslofte (sic!). Så fortsætter scenen som hos Bouilly, men med den effekt at stykkets karakter af kærlighedsdrama er blevet væsentligt styrket på bekostning af dets karakter af revolutionsdrama. Florestan reddes i Paërs opera af kærligheden hele to gange: Først da Leonore forhindrer Pizarro i at myrde ham; siden da Marzellina af kærlighed til Leonore henter hjælp.

Det er karakteristisk at Beethoven og hans første tekstdigter Josef Sonnleithner i 1805 vælger en anden løsning end Paërs. Også Beethoven anerkender det musikdramatiske behov for en kærlighedsduet mellem de dramatiske begivenheder i kvartetten, hvor Pizarros mordplaner forpurres af Leonore, og finalen hvor den endelige befrielse sker. Der er klart behov for en lyrisk intensivering, der kan forlænge og uddybe spændingen før udfrielsen. Men Beethoven og Sonnleithner lægger det lyriske højdepunkt i en duet mellem Leonore og Florestan, der udtrykker den navnløse glæde over gensynet. Det er som om spørgsmålet om liv eller død, redning eller fortabelse, her træder i baggrunden for de to elskendes lykke over gensynet. Også Beethoven betoner altså kærlighedsaspektet i operaen; men han gør det ikke på bekostning af det revolutionære aspekt. Problemet om liv eller død for Leonore og Florestan vender tilbage efter duetten med korets hævnråb, og den revolutionære redning sker fyldest her som i Bouillys udgave.

Sådan er det imidlertid ikke, når Beethoven i 1814 reviderer sin opera nu med Treitschke som tekstforfatter. Her fremskyndes redningen, så den psykologisk falder sammen med trompetsignalet der afbryder kvartetten. Pizarro føres op fra cellen af soldater, Rocco opmuntrer Leonore og Florestan, og deres duet udtrykker nu både gensynsglæden og glæden over den tilstun-

dende befrielse. Så er der scenskift til paradepladsen foran slottet med statuen af kongen. Folket forvandles fra en revolutionær hob til en velordnet mængde, der tager plads foran ministeren og påhører hans budskab om kongelig nåde og retfærdighed. Derpå føres Leonore og Florestan op fra cellen, genkendes af ministeren, og Leonore befrier symbolsk Florestan for hans lænker.

Skal man tage Beethoven alvorligt – og hvorfor skulle man ellers beskæftige sig med ham? – kommer man ikke uden om at erkende den modstrid, der er mellem de to versioner af hans opera: I 1805 reddes Florestan af revolutionen fra reaktionens vilkårlige despoti; i 1814 reddes Florestan af restaurationen fra ????. Her er det åbenlyst, at den musikalske realisme som videnskabelig metode kommer i modstrid med den tilgrundliggende erkendelsesinteresse. Denne modstrid kan enten tilsløres gennem en overfladisk analyse (som Knepler gør det) eller søges ophævet gennem en grundigere samfundsanalyse, som Konrad Boehmer prøver at gøre det i sit foredrag om »Realisme problemet i forbindelse med Beethoven«.

Konrad Boehmer begrænser sig ligesom Knepler til 1814-versionen af »Fidelio«, men han gennemskuer (modsat Knepler) den funktion som kongen – og det vil i 1814 sige: det enevældige kongedømme, absolutismen – har som den egentlige redningsmand:

»Med Fernando trænger altså *absolutismens typiske ideologi*, oplysningstiden igennem: »*Nein, nicht länger knieet sklavisch nieder*,« siger han efter kongens ordre, »*Tyrannenstrenge sei mir fern. Es sucht der Bruder seine Brüder, und kann er helfen, hilft er gern.*«, og så kommer dette revolutionskor igen: »*Heil sei dem Tag, Heil sei der Stunde!*« – denne prægtige popmusik –, og så synger han det igen. Efter at han har fået øje på Florestan, spørger han: »*Mein Freund! Mein Freund! Der Totgeglaubte? – Gefesselt, bleich steht er vor mir.*«...

Nu sker der noget ganske særligt i Fidelio: Efter at disse klassemodsatninger er blevet yderst skarpt artikuleret, musikalsk set, og efter at handlingen er blevet drevet fremad til dette punkt, og efter at Fernando har præsenteret sig, er kommet på scenen en smule som en Deus ex machina – nemlig som den formidlende instans mellem feudalisme og bourgeoisie –, så opstår spørgsmålet pludselig: Hvad skal man gøre med Pizarro, med despoten? Og hvis De ser i partituret, så vil De se, at Pizarro pludselig forsvinder ud af operaen i den almene menneskevenlighed og -kærligheds navn, uden at man overhovedet kan finde ud af, hvorhen han forsvinder.

Han bliver ganske vist tilgivet rent verbalt, idet Leonore af og til siger, at vi jo alle skal elske hinanden, og nu har vi endnu gang dette »*Alle Menschen werden Brüder*«; på den anden side kommer det dog også frem, at denne Pizarro egentlig burde halshugges, i.e. Kor: »*Bestrafet sei der Bösewicht, der Unschuld unterdrückt. Gerechtigkeit hält zum Gericht der Rache Schwert gerückt.*« Men pludselig er denne Pizarro der slet ikke mere, og tilbage er kun den illusion, som bestemte lag af borgerskabet dannede sig og artikulerede under absolutismen, – den illusion at absolutismen skulle være en retfærdig samfundsform, d.v.s. en form, som skulle formidle og altid lade retfærdighed sejre til sidst. D.v.s., at hvad der er specifikt for denne slutning er, – trods et kæmpemæssigt jubelkor: »*Heil sei dem Tag! Heil sei der Stunde!*« og broderkærlighed og ægteskabelig kærlighed o.s.v. ... – at alle disse subjektive former, de subjektive genspejlinger af de almene revolutionære intentioner,

ganske vist forekommer i *Fidelio*; men revolutionen finder ikke sted til sidst. Revolutionen bliver dog på en vis måde formidlet via den oplyste enevældes formidlende instans (i.e. Fernando) – tænk f.eks. på Beethovens ungdomsforhold til Joseph II – den oplyste enevælde bliver her forherliget med revolutionens musikalske midler...« (Boehmer s. 22f).

Boehmer antager her, at Beethoven roder tingene sammen og ikke kan kende forskel på et enevældigt kongedømme og en republik, men tror at absolutismen er en retfærdig samfundsform. Som argument for denne antagelse anføres, at Pizarro, despoten, forsvinder ud af billedet så at sige undertrykkes til fordel for den oplyste, altså retfærdige, enevælde. Som retfærdig straf for denne antagelse burde Konrad Boehmer spadsere til fods fra Amsterdam til Wien og stikke fingeren gennem hullet i titelbladet til *Eroica*-manuskriptet. Alene Beethovens reaktion på Napoleons kejserkroning burde overbevise enhver tvivler om, at Beethoven, som Knepler udtrykker det, havde et klart politisk blik for begivenhederne i sin tid. Og argumentet med Pizarros »forsvinden« holder heller ikke stik, hvad en analyse af Pizarros skæbne i de forskellige *Fidelio*-udgaver viser.

Som det fremgår af BILAG II dømmes Pizarro i den franske originaltekst efter princippet lige-for-lige. Han skal lækkes i Florestans celle lige så længe, som han har holdt Florestan indespærret. Leonore og Florestan beder for tyrannen, men retfærdigheden kender ikke til nåde.

Denne dom over Pizarro ændres af Sonnleithner og Beethoven i 1805. Først dømmes Pizarro til livslang indespærring af Fernando, Leonore og Florestan beder om nåde, mens koret kræver straffen skærpet. Og så ombestemmer Fernando sig: Pizarro skal dømmes af kongen, der nu pludselig indføres i operaen som forvalter af den højeste retfærdighed – tilmed omgivet af prægtige tuttiakkorder fra Beethovens side. Her er tale om en knæbøjning, som Beethoven og Sonnleithner foretager for de herskende politiske forhold i Wien 1805, hvor den 3. koalition mellem Østrig, Rusland og England endnu håbede på at kunne besejre Napoleons franske hære. Dette kommer helt eksplicit til udtryk i et brev, som Josef Sonnleithner skriver til statsråd v. Stahl den 3. oktober 1805, hvor han beder statsråden gå i forbøn for at få hævet censuren forbud mod »*Fidelio*«, der skulle have haft premiere i september 1805, men var blevet forbudt. Sonnleithner skriver her:

»Det er sandt, at en minister (Pizarro) misbruger sin magt, men kun til en privat hævn – i Spanien – i det 16. århundrede –. Og han bliver straffet, straffet af hoffet, mens den kvindelige dyd og heroisme sejrer« (Sandberger s. 142).

Beethoven og Sonnleithner har anset det for nødvendigt at gøre dette knæfald for monarkiet i Wien for at få »*Fidelio*« gennem censuren. Det lykkedes som bekendt: premieren fandt sted den 20. november 1805 en uge efter at

J. N. Bouilly (1798)	Giacomo Cinti (1804)	Joseph Sonnleithner (1805)	Stephan von Breuning (1806)
<p><i>Dom Fernand:</i></p> <p>Qu'on enchaîne ce monstre à la place de sa victime! Et bientôt je le ferai condamner au nom des lois, à supporter pendant le même temps, les tortures qu'inventa sa barbarie.</p> <p>.....</p> <p>Non, non, on peut pardonner à l'erreur ... à l'inexpérience ... mais épargner ce monstre qui se repaissoit de plaisir barbare d'assassiner son semblable; jamais ... non jamais ...</p>	<p><i>Don Fernando</i></p> <p>Ad altrettanto orrore quell'empio cor condanno; provi lo stesso affanno!</p> <p>.....</p> <p>No, me'l vieta il mio dovere, il mio dovere.</p>	<p><i>Fernando</i></p> <p>So höre denn – du Bösewicht,/ Du konntest dich an seinen Leiden/Zwei schreckenvolle Jahre weiden;/Du wirst nun an denselben Stein/Dein Leben durch geschmeidet seyn/–</p> <p>.....</p> <p>Der König wird sein Richter seyn;/Kommt, Freunde, laßt zu ihm uns eilen./Er wird mit mir die Wonne teilen./Verfolgte Unschuld zu befreyn!/</p>	<p><i>Fernando:</i></p> <p>(Som Sonnleithner)</p> <p>.....</p> <p>Hinweg mit diesem Bösewicht!/ Uns, Freunde, winket süße Pflicht!/Auf, lasset laut in diesen Hallen/der Wonne Jubel hoch erschallen./</p>
<p><i>(Lænk nu dette udyr til hans offers plads. Jeg dømmes ham i lovens navn til at lide de samme pinsler lige så længe som han i sit barbari tiltænkte ham (sit offer) ...</i></p> <p><i>Nej, nej, man kan tilgive fejl, uerfarendhed, men skåne dette udyr der fryder sig med barbarisk glæde over at myrde et medmenneske, aldrig ...)</i></p>	<p><i>(Til samme grusomme straf dømmes jeg den skyldige. Han bør lide de samme pinsler.</i></p> <p>.....</p> <p><i>Nej, min pligt forbyder det, min pligt)</i></p>	<p><i>(Så hør da, forbryder, du kunne glæde dig over hans lidelser i to skrækkelige år. Nu skal du smedes til den samme sten resten af dit liv.</i></p> <p>.....</p> <p><i>Kongen skal være hans dommer. Kom venner, lad os ile til ham, han vil dele min glæde over at kunne befri forfulgt uskyldighed.)</i></p>	<p><i>(Som Sonnleithner)</i></p> <p>.....</p> <p><i>Væk med denne forbryder. Os, venner kalder søde pligter. Op lad højt i disse haller glædens jubel klinge.)</i></p>

Napoleons tropper var rykket ind i Wien og knap 14 dage før den 3. koalition blev definitivt besejret af Napoleon i slaget ved Austerlitz.

Som bekendt gik »Fidelio« kun få gange efter premieren og blev så taget af plakaten. I marts 1806 forkortede Beethoven operaen, nu med Stephan vor Breunig som medarbejder, og under ændrede politiske forhold efter freden i Bratislava, hvor den østrigske konge måtte give afkald på den tyske kejserværdighed. Karakteristisk nok ændres dommen over Pizarro, så kongen som den øverste dommer og retfærdighedens vogter igen glider ud af operaen. Beethoven har åbenbart skønnet, at der ikke var behov for knæfald under de nu gældende politiske forhold.

Der er altså ingen grund til med Konrad Boehmer at antage, at Beethoven gjorde sig illusioner om absolutismen som en retfærdig samfundsform. Beethoven viste, hvad en kejser var, og han viste også, hvornår man skulle give kejseren, hvad hans var. Derimod kan der nok være grund til at sætte spørgsmålstegn ved den »musikalske realisme«, som Georg Knepler og Konrad Boehmer har til fælles som det teoretiske grundlag for deres Fidelio-analyser. Det resultat, teorien fører til: nemlig at »Fidelio« er en revolutionær opera nøjagtig under to opførelser i marts 1806, og ellers er en revolutionsopera med formildende opportunistiske omstændigheder strider i hvert fald mod den erfaring, der kan drages af tusinder af Fidelioopførelser fra Beethovens dage og op til vor tid.

Netop erfaringerne med »Fidelio« som fast bestanddel af operarepertoiret i mere end 150 år, som en faktor der har kunnet betage og vedkomme mennesker med vidt forskellig samfundsmæssig baggrund og ideologisk holdning, og i de senere år har kunnet fungere som radio- eller gramfonopera uafhængig af en scenisk tydeliggørelse af handlingen og med den beskedne grad af verbal kommunikation, der normalt bliver operaer til del, rejser spørgsmålet om relevansen af de subtile tekstlige og sceniske nuancer, der som en konsekvens af realismeteorien er blevet fremdraget i den foregående analyse. Navnlig er det som om det handlings- og tekstgivne indhold tillægges overordentlig stor vægt i forhold til musikken i vurderingen af »Fidelios« betydning. Den betydning som tillægges musikken af Knepler begrundes med den klassemæssige opdeling af operaens personer i tre grupper, hvilket foregår med musikalske midler, og består ellers i en generel henvisning til Beethovens »geniale musikalske skaberkraft«. Man kunne ønske sig, at Beethovens musik ville byde på flere ansatzpunkter for en analyse end disse. Også for en analyse der orienterer sig efter den dialektiske materialisme.

Günter Mayers dialektiske musikteori

Dette er netop tilfældet i den dialektiske musikteori, der på baggrund af

Hanns Eislers skrifter udvikledes af Günter Mayer og offentliggjordes som »*Materialtheorie bei Eisler*« i samlingen *Weltbild – Notenbild*. Denne teori skal ikke gennemgås her, men nogle af dens vigtigste karakteristika skal fremdrages som baggrund for teoriens anvendelse i Günter Mayers Beethoven-studie »*Zum Personalstil Beethovens*«.

Günter Mayers udgangspunkt er ligesom Kneplers den dialektiske materialisme; men hvor Knepler (og med ham andre) lægger hovedvægten på materialismen ved at fokusere på betydningsiden af Beethovens musik og ved at vurdere musikkens betydning realistisk, d.v.s. som en afspejling af virkeligheden; dér lægger Günter Mayer hovedvægten på dialektikken og betragter Beethovens musik både som betydningsindhold og som klingende materiale. Det er vigtigt her at bemærke det »både-og« der karakteriserer teorien. En dialektisk musikteori kan ikke betragte musik som enten betydningsindhold eller formet materiale. Et sådant »enten-eller« ville spalte teorien i to dele: en vulgærmaterialistisk afspejlingsteori og en blind idealistisk formalisme. I dette »både-og« ligger på én gang erkendelsen af, at musik i praksis er uadskilligt materiale-og-sprog; og samtidig nødvendigheden af teoretisk at behandle musik ud fra to synsvinkler, der gensidigt kompletterer hinanden: som 'materiale-der-bliver-til-sprog' og som 'sprog-der-er-blevet-til-materiale'.

Denne samtidige anlæggelse af to modsat rettede synsvinkler gør den musikalske realisme uegnet som det teoretiske grundlag for en materialistisk musikkritik og sætter selve kompositionsprocessen i centrum. Netop kompositionsprocessen rummer også dette dobbelte hensyn: hensynet til arbejdet med det musikalske materiale så musikkens udtryk svarer til den betydning komponisten har intenderet; og hensynet til det færdige resultat, dets udformning og musikalske profil, dets kunstneriske originalitet og klanglige tillokkelse. Musik er jo ikke alene betydning som et matematisk formelsprog eller et EDB-program er det. Musik er også nydelse, en klangens væren-sig-selv-nok.

I denne erkendelse af musikken som både-materiale-og-sprog ligger forudsætningen for en ny-vurdering af den musikalske komposition. Musikken er ikke blot et medium, hvori virkeligheden kan afspejles. Den ser selv en del af virkeligheden. Det musikalske materiale forstået som de i enhver historisk situation givne tonerelationer og kompositionsteknikker er genstand for den slags samfundsmæssig produktion, der kaldes »komposition«. Komponistens arbejde kan vurderes ud fra den måde, han bearbejder det musikalske materiale på, hvordan han udvider materialerepertoiret, og hvordan han fornyer kompositionsteknikken.

For vurderingen af Beethovens musik betyder dette, at Beethovens kompositionsproces betragtes som en dialektisk proces, hvori indgår *både* arbej-

det med det musikalske materiale, og det vil især sige det tematiske arbejde, den udviklende variation og det obligate akkompagnement, så materialet bliver udtryksfuldt og betydningsbærende; og udformningen af det musikalske udtryk så det fastlægges i former og værker. I begge tilfælde virker Beethoven som fortaler for det ideale borgerlige samfund: Gennem sit kompositionsarbejde inddrager han nyt musikalsk materiale – i »Fidelio« både den franske republiks revolutionære intonationer og den enkle syngespilsmelodik – og bearbejder det, så det bliver bærer af den højeste individuelle subjektivitet, der orienteres mod »alle mennesker«. Og gennem sine færdige kompositioner er Beethoven den første komponist, der udtrykker en politisk bevidst selvstændighedstrang i den bevidste betoning af et musikalsk fremskridt forstået både som materialefornyelse og som komponistens ideelle personlige holdning til materialet og uafhængighed af hidtidige funktionsbestemte materialekonventioner som f.eks. en særlig kirkelig stil, en særlig måde at skrive teatermusik på o.s.v. Beethovens selvbestemmelsesret over for det musikalske materiale, hans originalitet og hans ukonventionelle skrivemåde, modsvarer hans politiske opfattelse af den myndige og selvstændige statsborger.

Ved at arbejde med det musikalske materiale bliver Beethoven i stand til at udtrykke idealer om frihed og retfærdighed, og at orientere disse subjektive idealer mod almenheden med afgørende forandring og utopien om fædrelandets genvundne frihed som mål.

Hvordan dette foregår i den kompositoriske praksis kan iagttages i II akt af »Fidelio«, der rummer musik fra et 25 år langt spand af Beethovens produktive liv. Nemlig fra kantaten til kejser Josef II.'s død skrevet 1790 i Bonn og anvendt i Fidelio-finalen til teksten »*O Gott, welch ein Augenblick*«, over duetten »*O namenlose Freude*« der bygger på skitser til en Schikaneder-opera »*Vestas Feuer*« fra 1803 og selve Fidelio-partituret fra 1805, til Allegro-delen af Florestans arie (»*Und spür ich nicht linde, sanft säuselnde Luft*«) og det indledende C-dur afsnit af finale II (frem til A-dur, Meno Allegro »*Gefesselt, bleich steht er vor mir,*«) der er komponeret 1814. I løbet af disse 25 år har Beethoven inddraget nyt materiale fra folke- og kunstmusik i sit materialerertoire sammen med den materialeudvikling, han selv har komponeret sig frem til; og han har udviklet den kompositionsteknik, han fik i arv fra Haydn og Mozart, med de særlige former for tematisk arbejde, udviklende variation og obligat akkompagnement, der kendetegner den modne og den sene Beethovens stil. Dette sætter ham i stand til ved Fidelio-revisionen i 1814 at organisere sit stof med dets mange tidligere påpegede modsætninger i en dramaturgisk udformet sammenhæng af detaljer og helhed, hvor en semantisk præget idealitet og en syntaktisk udviklingslogik når op i en højere dialektisk enhed (Günter Mayer s. 71).

Man kan sige, at Beethoven overvinder den ukomplicerede afspejling af virkeligheden og dermed overhaler den musikalske realisme gennem sit kompositoriske arbejde.

Opgaven for ham er musikalsk at give befrielsesmusikken, altså 1790-kantaten til kejser Josef II, et ideelt indhold, der gør den til et alment udtryk for den subjektive frihedstrang og hæver den fra scenografiens og tekstens hyldest til absolutismen op til den revolutionære utopi. For at opnå dette, er det nødvendigt at give musikken, der ledsager befrielsen af Florestan, det specifikke semantiske indhold, den så at sige fik forærende i 1805 versionen, hvor befrielsen realiserede den revolutionære utopi både tekstligt og scenisk. I dette øjemed går Beethoven helt tilbage til begyndelsen af II akt og ændrer sidste del af Florestans arie fra et smukt, roligt-resigneret tilbageblik til de »skønne dage«, hvor Florestan og Leonore levede sammen i kærlighed (»*Ach, es waren schöne Tage / Als mein Blick an deinem hing...*«) til et visionært udtryk for frihedslængsel sunget »*In einer an Wahnsinn grenzenden, jedoch ruhigen Begeisterung*«. (Jfr. Jens Brincker: *Leonore and Fidelio* s. 363f). Denne ændring er faldet den stilhistorisk orienterede kritik for brystet (se f.eks. Willy Hess: *Beethovens Fidelio...*), og det skal medgives, at den er svær at forstå, hvis den opfattes som et mål i sig selv. Set udfra helheden er den imidlertid forståelig, for den starter en kompositorisk proces der netop kombinerer en »semantisk præget idealitet og en syntaktisk udviklingslogik« med retning mod den symbolske befrielsesakt.

Samtidig med at Florestan får ny tekst og ny melodi tilføjer Beethoven en obligat akkompagnementsstemme i oboen, der i rolige treklangsbrydninger svæver over sangstemmens abrupte gentagelser:

obo

Florestan

Ich seh wie ein Engel im rosen-gen Duft sich tröstend... führt mich zur Freiheit zur Frei-heit....

Oboakkompagnementet symboliserer her Florestans vision af Leonore, der som en engel fører ham til friheden, og der sker en semantisk prægning af det tematiske stof i obostemmen gennem Florestans vision af befrielsen.

Man kan spørge, hvorfra Beethoven har hentet det musikalske materiale, der kan bære et sådant præg? Svaret kan naturligvis kun blive udtryk for forfatterens subjektive musikalske fornemmelse, men Beethoven kunne i

hvert fald have hentet sit obligate oboakkompagnement i den efterfølgende (1805 komponerede) duet mellem Leonore og Rocco, hvor Leonore har nogle »afsides« bemærkninger, der skiller sig afgørende ud fra resten af duetten:

Leonore

Wer du auch seist, ich will dich retten, bei Gott, bei Gott, du sollst kein Opfer sein

Såvel melodiføring som intervaller har væsentlige ligheder mellem Florestans obo-akkompagnement og Leonores replik, hvor hun forvandles fra at være en hustru, der vil redde sin ægtemand, til at være frihedskæmper, der vil redde de undertrykte («*Wer du auch seiest...*»).

Uanset om ligheden mellem Leonores replik og obostemmen har været Beethoven bevidst eller ej, er der ingen tvivl om, at Beethoven bevidst bruger det tematiske stof fra Florestans oboakkompagnement senere under arbejdet med *Fidelio*-revisionen, og bruger det med det semantiske præg det får af Florestans friheds-vision. I Fernandos recitativ i begyndelsen af finale II forekommer et kort ariost afsnit, hvor Fernando efter først at have fortalt om den »bedste konges vink og vilje« distancerer sig fra tyrannisk strengthed:

Fernando

es sucht der Bruder sei-ne Brü-der und kann er helfen hilft er gern

Her gøres obomotivet til genstand for Beethovens udviklende variation og samtidig føjer teksten præg af broderskab til det oprindelige frihedspræg. Det er næppe tilfældigt, at dette afsnit er det eneste i Fernandos recitativ der gentages.

Det følgende afsnit af finalen er med visse tekst- og melodændringer en gentagelse af det tilsvarende afsnit fra 1805-versionen af »*Fidelio*«. Dog bemærker man, at Beethoven ikke blot foretager de tekstligt betingede revisioner, men også tilføjer et obligat blæserakkompagnement til satsen hvor Fernando giver ordre til at Leonore skal fjerne Florestans lænker:

Flgite

obo

Fernando

jetzt, jetzt nimm ihm sei-ne Ket-ten ab

Her fastholdes visionen af frihed og broderskab med kompositionstekniske midler: udviklende variation og obligat akkompagnement, og derved foregribes anvendelsen af blæsere i det efterfølgende ensemble, der som nævnt bygger på kantaten fra 1790 til kejser Josef II.'s død. Blæserakkompagnementet til Leonores »O Gott, welch ein Augenblick« er i kantaten en ariemelodi:



Melodien afspejler her direkte tekstens indhold: Den stiger som mennesket mod lyset, hvilket er meningsfuldt i 1805-versionen af »Fidelio«, hvor befrielsen foregår nede i Florestans celle. Blæserne gennemfører her understreget af terts-modulationen fra A-dur til F-dur det sceneskift fra mørke til lys, som Beethoven og Sonnleithner af indlysende dramaturgiske grunde ikke kan foretage. I 1814-versionen er der ikke behov for et belysningsskift i musikken, al den stund befrielsen foregår oppe i dagslyset efter at sceneskiftet har fundet sted. Til gengæld er der behov for et betydningsskift, der kan fastholde de frihedsideal, som Leonore og Florestan står for, under restaurationen i fyrst Metternichs Wien. Dette betydningsskift har Beethoven komponeret sig til ved at udvikle sit materiale og tilkomponere obligate blæserstemmer, så den 25 år gamle ariemelodi nu fremstår som resultatet af en kompositionsproces og som bærer af utopien om frihed og broderskab i stedet for billedet af menneskets opstigen mod lyset.

A musical score for an aria. The top staff is for the oboe, labeled "obo", and the bottom staff is for the piano, labeled "Leonore". The lyrics are: "O Gott O Gott welch ein Augenblick". The oboe part features a melodic line with slurs and a fermata. The piano part provides accompaniment with a steady rhythm. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Hvad sker her? Beethoven gør op med det absolutistiske kongedømme, afsætter enevoldsherskeren og erstatter ham med den højeste retfærd og virkeliggørelsen af de revolutionære idealer om frihed og broderskab mellem mennesker. Ikke som et billede af virkeligheden, men som et billede mod virkeligheden, som en utopi der fyldestgøres gennem det kompositoriske arbejde.

Beethoven var selv ikke tilfreds med resultatet. Efter den seneste revision skrev han til sin librettist Treitschke, at:

»der næppe er et nummer i den («Fidelio»), som min nuværende utilfredshed ikke byder mig at lappe på hist og her med en vis tilfredsstillelse.« (Solomon s. 145).

Erfaringen fra tusinder af Fidelio-opførelser viser, at publikum har haft større grund til tilfredshed, end Beethoven havde det. Intet fornuftigt menneske (og det var, hvem Beethoven henvendte sig til) tror i dag på at retfærdighed og frihed kan være resultatet af enevoldsherskeres »vink og vilje«. Alligevel tror alle, der overværer »Fidelio« på friheden og retfærdigheden. Beethovens musik overbeviser dem.

Litteratur

Konrad Boehmer: Realismeproblemet i forbindelse med Beethoven. Århus (Publikum) 1974

Jens Brincker (ed): Arbejds papirer til Materialistisk Musikhistorie. 1: Musik og Samfund. København (Musikvidenskabeligt institut) 1980

Jens Brincker: »Leonore and Fidelio« i: Festskrift Jens Peter Larsen. København (Wilhelm Hansen) 1972

Willy Hess: Beethovens Oper Fidelio und ihre drei Fassungen. Zürich (Atlantis) 1953

Georg Knepler: Musikgeschichte des XIX. Jahrhunderts. Berlin (Henschelverlag) 1961

Günter Mayer: »Zum Personalstil Beethovens. Materialstand und ideologische Dimension« i: Weltbild – Notenbild. Leipzig (Reclam) og Frankfurt (Röderberg) 1978

Poul Nielsen: Musik og Materialisme. København (Borgen) 1978

Adolf Sandberger: Beethoven-Aufsätze. Zweite Band der ausgewählten Aufsätze zur Musikgeschichte. München (Drei Masken Verlag) 1924

Karin Sivertsen: Marxistisk-Leninistisk Musikvidenskab. En kritisk redegørelse for den østtyske musikforskning, dens forudsætninger og resultater. Specialeafhandling, Historisk institut Københavns universitet, februar 1980.

Maynard Solomon: Beethoven. London (Cassell) 1977