

Venus og Elisabeth - Helsesopran eller forløser?

Masteroppgave i opera

Kunsthøgskolen i Oslo
Operahøgskolen

2023

Thea Bøgeberg Brix

Innholdsfortegnelse

1 Innledning	2
1.1 Richard Wagner: En kort innføring i Wagners historie.....	2
1.2 Tannhäuser: Operaen Tannhäuser og dens opprinnelse.....	3
1.3 Venus og Elisabeth: De to kvinnekarakterene og deres historie.....	4
2 Hoveddel	5
2.1 Helsesopran eller forløser?: Drøfting rundt problemstillingen.....	5
2.2 Refleksjoner rundt Tannhäuser og dagens bransje - i lys av egne erfaringer.....	7
2.3 Kunstnerisk frihet: Drøfting rundt egne erfaringer.....	8
3 Avslutning	
3.1 Konklusjon.....	10
4 Kilde og Litteraturliste	12

Innledning

I denne oppgaven vil jeg skrive om Richard Wagner og hans opera *Tannhäuser* som jeg har valgt å fremføre som min masterproduksjon på operahøgskolen. Jeg vil spesielt fokusere på kvinneskikkelsene i Wagners operaer generelt, med særlig vekt på Venus og Elisabeth som jeg selv skal portrettere. Jeg vil reflektere over den historiske tradisjonen om å se kvinneskikkelsen som definisjonen på enten det gode eller det onde, og gå nærmere inn på begrepet *forløser* som stadig nevnes når man omtaler Wagners kvinneskikkelser, og prøve å definere hva som ligger i dette. Deretter vil jeg knytte dette opp mot *Tannhäuser* som karakter, og finne ut hva de to kvinneskikkelsene representerer i hans virke som kunstner. Problemstillingen min er todelt: I første omgang ønsker jeg å se nærmere på de to kvinneskikkelsene og finne ut hvorfor det er slik at *helte*tenor er et allment begrep innenfor den dramatiske opera-kunstformen, men *helte*sopran derimot ikke er kjent. Er kvinnene kun til stede for å forløse mannen eller er de helter i sin egen historie? Deretter vil jeg bringe mine egne erfaringer inn i oppgaven og drøfte temaet jeg har valgt å kalle definisjonstrang i dagens samfunn og i våre liv som kunstnere, da spesielt rettet mot opera-bransjen.

Richard Wagner

Richard Wagner (1813-1883) regnes som en av de mest innflytelsesrike komponistene innenfor opera-kunstformen. Han er kanskje mest kjent for uttrykket *Gesamtkunstwerk* - en idé om ulike former for kunst, for eksempel dans, musikk, billedkunst og skuespill som slås sammen på scenen for å skape den ultimate kunstformen.¹ Wagner omtales som en av de største operakomponistene i historien, mye på grunn av hans nyskapende musikalske ideer, men også fordi han blant annet skrev alle librettoene selv og var den første til å skru av lyset i salen, noe som revolusjonerte publikums oppfattelse av opera som kunstform. Erlend Hovland (2012) beskriver i *Vestens musikkhistorie fra 1600 til vår tid* hvilken innvirkning Wagner hadde som operakomponist:

Som en trollmann endret han våre forestillinger om opera, regi, operahus, dekor og vokale prestasjoner og om hva forholdet mellom operaens ulike elementer skulle være. Han skrev selv librettoen. Han agerte for et framføringsideal, utviklet og utvidet orkesteret, fikk bygget nye instrumenter (...) og utviklet et nytt harmonisk språk og nye musikalske former.²

¹ Andersen, R. "Richard Wagner".

² Hovland, E. s.193.

Wagner hadde med disse nyskapende tankene en idé om et hus hvor hans operaer best kunne fremføres, og et eget operahus ble bygget i Bayreuth i 1876. Med dette introduserte Wagner også orkestergraven under scenen, slik at orkesterlyden ble bedre blandet med sangerens klang.³ Richard Wagner var helt tydelig delaktig i alle deler av sine egne verk, dette gjaldt også hvilke sangere som skulle fremføre dem. Wagner-roller omtales som en del av det dramatiske opera-faget, og når det gjelder den dramatiske sopranen er det ofte en fordel med *mezzo-tendenser* som det ble beskrevet at sopranen Malvina Garrigues hadde, da hun fikk æren av å urfremføre rollen som Isolde i Tristan og Isolde 1859.⁴

For operaen Tannhäuser ble begge de kvinnelige rollene visstnok skrevet til en annen kjent dramatisk sopran i Wagners samtid; Wilhelmine Schröder-Devrient. Wagner var fascinert av hennes måte å tolke rollen som Leonore i Beethovens Fidelio, i likhet med hans beundring for komponisten selv. Ifølge Nila Parly er det ingen tvil om at Schröder-Devrients tolkning førte til at Wagner ønsket å bli operakomponist, og derfor tilpasset flere av sine kvinnelige roller spesielt for henne. I et av hans mange essayer *mein Leben*, beskrev han hennes stemme som ung, frisk og utholden. Dette er interessant for problemstillingen jeg har valgt med tanke på definisjonstrangen i dagens operabransje, og forventninger i forhold til stemmefag, og dette vil jeg komme tilbake til senere i oppgaven. Wagner nevnte også Schröder-Devrients temperament og hvordan hun brukte pusten på scenen i selve tolkningen av rollen hun sang.⁵ I første del av denne oppgaven ønsker jeg å se nærmere på nettopp Tannhäuser og de to kvinnelige rollene i operaen som jeg har valgt å tolke selv i mitt masterprosjekt: Venus og Elisabeth.

Tannhäuser

Wagner skrev også librettoen til Tannhäuser som ble urfremført i Dresden i 1845, hvor han selv stilte som dirigent. Han begynte å skrive librettoen i 1842, basert på to legender fra middelalderen som henholdsvis omhandlet sangkonkurransen i Wartburg og ridderen Tannhäuser.⁶ Operaen foregår ved Wartburg hvor en konkurranse i minnesang ble avholdt. Nær slottet finner vi Venusberget hvor kjærlighetens gudinne Venus holder til. Tannhäuser befinner seg der med flere riddere som har blitt forført av henne. Tannhäuser ønsker å dra ut for å se den virkelige verden, til tross for Venus iherdige forsøk på å få ham til å bli. I Wartburg venter Elisabeth på den mannen som skal vinne minnesangkonkurransen og hennes

³ Skelton, G. "Wagner's Festspielhaus".

⁴ Ashbrook, W. s.11-23.

⁵ Parly, N. s.39-42.

⁶ Peattie, A (red). s.928.

hjerter. Tannhäuser synger en sang om Venus skjønnhet, og Elisabeth beskytter ham når ridderne trekker sverdet mot ham. Han må deretter dra på pilegrimsreise til Roma for å be om paven tilgivelse for sin indiskresjon, hvor han får beskjed om at paven kun tilgir ham når stokken hans gror nye blader. Han velger derfor å dra tilbake til Venusberget, hvor Venus lar ham overvære Elisabeths begravelse, og operaen ender med at paven likevel tilgir Tannhäuser og et kor bryter ut i hallelujah.⁷ Handlingen i Tannhäuser, i likhet med de fleste andre Wagner-operaer, kan oppfattes som komplisert og uforståelig. Den har en spilletid på over tre timer, noe som gjør den til en av Wagners korteste operaer. Peattie (2000) oppsummerer operaen slik: «Wagner's allegory of a man's struggle between sacred and profane love is in itself a highly dramatic theme but it evolves into the notion of redemption through love, the theme which runs through almost all of his mature work».⁸ Av sitatet kan vi lese at *heltetenorens* drakamp mellom det hellige og det profane ikke er et eget tema kun i Tannhäuser, men går igjen i flere av Wagners verker.

Venus og Elisabeth

Tannhäuser slites mellom det hellige og det profane; som i operaens handling skildres gjennom to kvinneskikkelser. Det uskyldige eller gode kan tolkes i Elisabeth, og det sensuelle eller onde i Venus. Venusberget fremstår som et fristelsens tempel, og som Nila Parly beskriver det: *mind over body*, hvor Elisabeth representerer det første. Det er ikke første og antakelig heller ikke siste gang kvinner blir beskrevet som enten helt uskyldige og nesten ikke-seksuelle, en madonna, eller det helt motsatte: en hore. Slike eksempler finnes ikke bare i opera, men i all kunst og litteratur gjennom verdenshistorien. I Tannhäuser har vi Venus, som Nila Parly forklarer det, likner mest på Tannhäuser selv. Han slites mellom de to kvinnene slik som han slites mellom to deler av seg selv. Elisabeth blir portrettert som den rene og uskyldige kvinnen som kan forløse ham fra sin skjebne, mens Venus er den som holder ham tilbake, fanget i det han ønsker å bryte seg løs fra i seg selv.⁹

Wagner antas å ha basert flere av sine mannlige karakterer på seg selv, og det har også vært spekulasjoner i om han baserte kvinneskikkelsene på egne erfaringer og bekjentskaper. I boken *Richard Wagner's women* skriver blant annet Eva Rieger om Franz Liszt og hans kommentarer om sin datter og Wagners kone. Ifølge Liszt identifiserte Richard Wagner seg selv med hovedkarakteren i operaen *Den flyvende Hollender*, og Liszt sammenlignet Senta

⁷ Peattie, A (red). s.929.

⁸ Peattie, A (red). s.930.

⁹ Parly, N. s.56.

med sin datter: «She dedicates herself to Wagner with ruthless enthusiasm as does Senta in *Der fliegende Holländer* – and she will be his salvation, for he listens to her and is clear-sighted enough to follow her».¹⁰

Ofte når det skrives om Wagners operaer benyttes ord som *heldentenor* og *redemption*. Redemption kan oversettes til frelse eller forløsning, og nevnes ofte når det snakkes om kvinnerollene i Wagners librettoer. Selv om helt ligger i ordet for tenoren, er det som oftest kvinnen som fører den mannlige karakteren til forløsning eller frelse. I artikkelen *Though this be madness, yet there is method in't: A counterfactual analysis of Richard Wagner's Tannhäuser* av Ilias Chrissochoidis (2014) beskrives Elisabeths karakter slik:

Far from a cheap diversion to renew the redemption plot, Elisabeth's sacrificial rescue is meant to be the catalyst for Tannhäuser's salvation. As in *Fliegender Holländer* and *Lohengrin*, the hero needs not only redemption but also a redeemer, a woman who can bear personal responsibility for his salvation. If prior to the contest Elisabeth was a patron or potential bride, she now becomes a guardian angel, the 'star-like' object leading the sinner to redemption. (To emphasize this contrast in her function, Wagner decided to excise Tannhäuser's Act I reference to her as 'Engel' in the opera's first prose draft.) Indeed, for Wagner, Tannhäuser embarks on the pilgrimage 'not for the pleasure of his own redemption, but only so as to be able to return with a pardoned soul and thereby conciliate the angel who has wept for him the bitterest tears of her life'. It is true that they will never see each other in this world and their love can only be completed beyond this life. But this is secondary to the fact of their spiritual bonding as redeemer and redeemed.¹¹

I beskrivelsen ser vi igjen ordet *redemption*, forløsning: "En kvinne som kan bære personlig ansvar for heltens frelse". Man kan undres over hva Wagners hensikt var ved å gjøre kvinnerollen til den forløsende. Denne idéen om den reddende kvinneskikkelsen er en gjenganger i flere av Wagners operaer, og ofte ender det med død for en eller flere av dem. Måtte karakteren Elisabeth dø i handlingen for at Tannhäuser skulle få sin forløsning? I neste avsnitt går jeg nærmere inn på kvinneskikkelsene og rollen de spiller som nettopp forløsere.

Heltesopran eller forløser?

Uttrykket *heltesopran* er hverken kjent eller brukt i omtaler av sopraner i det dramatiske faget, det er heller tenoren som klassifiseres som helt uavhengig av om kvinnerollen er forløseren i historien. Imidlertid er *forløser*, eller *redeemer*, hyppig brukt i store deler av

¹⁰ Rieger, E. s.40.

¹¹ Chrissochoidis, I m.fl.

litteraturen om Wagners kvinneroller. Tidligere i oppgaven nevner jeg kvinnerollene som enten onde eller gode, en hore eller en madonna. I den opprinnelige Dresden-versjonen av Tannhäuser er Venus beskrevet som sopran, og tessituraen er derfor tilnærmet lik Elisabeths, noe som trigger ideen om at Wagner selv også så for seg at begge rollene skulle kunne synges av samme kvinne. Denne ideen blir også videre bekreftet da, som tidligere nevnt, begge rollene ble skrevet for sopranen Wilhelmine Schröder-Devrient. Det faktum at Elisabeth og Venus aldri er på scenen samtidig gir meg og flere andre sopraner muligheten til å spille begge rollene.

Elisabeth Meyer-Topsøe skriver i sin bok om Birgit Nilsson, at det var først da hun sang Venus i samme produksjon, at hun begynte å forstå dybden i Elisabeths karakter:

Vad tyckte Birgit själv då? I *La Nilsson* skriver hon: «Det blev ett slags schablonartad interperitation av rollen och jag tyckte jag stod vid sidan om mig själv och hånlog när jag sjöng.» Ett intressant omdöme, särskilt när man erinrar sig vad Birgit senare sa om att hon upplevde att hon kom mycket närmare Elisabeth och fick mer perspektiv på hennes person om hon i första akten även sjungit Venus. Elisabeths roll var lite för «helgonlik» enligt Birgit.¹²

Dersom man velger å besette én sopran til å synge begge kvinnerollene åpner det også for muligheten til å legge en regi som spiller på at Venus og Elisabeth er to sider av samme kvinne. Dette grepet har jeg valgt å ta i min oppsetning av Tannhäuser. Elisabeth henviser til den jomfruelige delen av en kvinne, mens Venus viser det motsatte. Man kan argumentere for at alle mennesker har disse to sidene latent i seg, avhengig av situasjon og omstendigheter. Wagner skrev også sterke kvinneroller som i utgangspunktet innehar begge disse kvalitetene, for eksempel Senta, som helt villig fra første stund bestemmer seg for å bli med Hollenderen i døden som hans forløser. Elisabeth derimot vet ikke hva som venter henne, og kan av publikum oppfattes som den svake kvinneskikkelsen i historien. Tannhäuser dør ved siden av Elisabeths lik på slutten av operaen, og innser rett før sin egen død at hun har forløst ham. Venus går tilbake til Venusberget hvor hun antakelig fortsetter livet som kjærlighetsgudinne.

Birgit Nilsson, en av verdens mest kjente dramatiske sopraner, og hennes tanker om de to kvinnerollene er interessante i denne sammenhengen. At Birgit først innså en dybde i Elisabeths karakter da hun også sang rollen som Venus validerer en tanke om at den “gode” ofte ses på som kjedelig og hellig, noe som slett ikke trenger å være tilfelle. Da hun så disse

¹² Meyer-Topsøe, E. s.121.

kvinnene som to deler av samme kvinne, eventuelt at hun fant noe av Venus i karakteren Elisabeth, ble den mer interessant for henne. Muligens var også dette Wagners idé da han skrev begge karakterer med én sopran i tankene? Interessen for begge karakterer kan selvfølgelig også oppnås på flere andre måter, ved regi-grep eller en grunnleggende tanke om at en kvinne ikke trenger å være enten det ene eller det andre, men det er fascinerende å vite at Birgit Nilsson trengte perspektivet fra Venus side før hun så Elisabeth som en interessant karakter å spille i seg selv.

Wagner's exposition of female sensuality seems less clarified and more ambivalent in Tannhäuser than in *Der fliegende Holländer*. In her *Ballad*, Senta clearly disavowed society's restricted norms, she was indifferent as to whether society accepted her or not; this was also the Dutchman's attitude. Tannhäuser, on the contrary, is split. On the one hand, he is dependent on his own sensual impulses, because they are what make him a unique artist, and, on the other hand, he is dependent on society's approval.¹³

Tannhäuser er en kunstner som ønsker godkjennelse av samfunnet, likevel finner han seg selv i en situasjon hvor han blir dratt mellom den sensuelle Venus og uskyldige Elisabeth. Han lover Venus før han drar fra Venusberget at han kun skal synge om henne, og det gjør han. Dermed finner man hans to sider i kollisjon, og han blir straffet for å vise en side av seg som er mindre sosialt akseptert. I mitt masterprosjekt har jeg ekskludert denne delen som omhandler sangerkrigen, fordi den ikke er aktuell for historien jeg ønsker å fortelle. Likevel er det interessant: Tannhäuser er en kunstner, han slites mellom å oppføre seg slik det forventes av ham, og samtidig være fri nok til å utøve sin kunst. Dette er et interessant tema som også i dag diskuteres blant operasangere: Hvordan man skal oppføre seg og hva man skal tillate seg når det kommer til utøving av kunsten, kan oppfattes som en fin linje. Blir vi i likhet med Tannhäuser dratt mellom det som forventes av oss og det vi selv ønsker å uttrykke? Og kan man på den måten skape fri kunst?

Refleksjoner rundt Tannhäuser og dagens bransje - i lys av egne erfaringer

Det kan være utfordrende å bevare det kunstneriske i seg selv når man blir introdusert for en bransje som har klare meninger om hva som er riktig og feil. Man blir raskt definert som en viss stemmetype og undertyper innenfor et stemmefag. Hvis man er lyrisk sopran skal man kun synge soubrette-repertoar til man når en viss alder eller utviklingsgrad, hvis man er spinto-tenor skal man kun synge Mozart fram til man når et nivå hvor man kan begynne å

¹³ Parly, N. s.53.

utforske det større repertoaret osv. Men glemmer vi det som fikk oss interessert i musikken og sangen til å begynne med? Blir vi så tidlig indoktrinert at vi mister skapergleden, formidlingskunsten og kjærligheten vi har til musikken før vi i det hele tatt har begynt vår karriere? Vi kan alle være enige om at mennesker er kompliserte skapninger som naturlig nok innehar flere sider, som Tannhäuser. Når vi er unge er dette kanskje enda mer et faktum enn når man har blitt voksen nok til å finne ut av hvem man er som person. Når unge mennesker i tillegg blir fortalt av andre mennesker med ulike meninger, hva de skal gjøre for å klare seg i en bransje de i utgangspunktet ville inn i fordi de hadde noe å si, noe å vise fram og en glede ved å stå på en scene og vise hvem de er, kan det oppstå en konflikt. En ung sanger kan oppleve kontraster mellom hva de i utgangspunktet ønsket da de tok valget om å utdanne seg til utøvende kunstner, og hva som møter dem på veien til målet. I likhet med Tannhäuser finner jeg her en konflikt mellom å prestere slik andre vil vi skal prestere, og å vise alle sider som bor i oss gjennom den kunstformen vi har dedikert våre liv til.

Her vil jeg argumentere for at disse ulike sidene i oss ikke bare er naturlige for mennesker å inneha, men muligens også er nødvendig når man som kunstner skal formidle følelser til et publikum. Må Tannhäuser slites mellom de to kvinnene, og er det så enkelt som at den ene er ren og uskyldig og den andre er skitten og fortapt? I mitt eget portrett av Elisabeth og Venus vil jeg gjøre det klart for publikum at dette er snakk om samme kvinne. Som Tannhäuser, har kvinnen han er forelsket i flere sider og aspekter ved sin personlighet. Trenger han som kunstner begge sidene av seg selv for å formidle det som kreves av ham, og hvorfor føler han at han må undertrykke den ene? Han mestrer ikke undertrykkelsen av den siden av seg selv som ikke er helt uskyldsren, fordi han synger om Venus, og han vender tilbake til Venusberget etterpå. Om Wagner hadde samme idé om de to kvinnene vet vi ikke, men operaen og dens historie er definitivt lagt opp til at det kan tolkes slik.

Kunstnerisk frihet

Selv om Wagner ofte skrev sine librettoer basert på sagaer, heltefortellinger og mytologiske historier fantes det også helt klart ideer i dem som kunne henseile til hans politiske syn. Det er mye snakk i dagens samfunn om en såkalt “cancel-kultur” hvor man skal avstå fra for eksempel musikk og kunst på grunn av skaperens livsvalg eller ståsted. Om dette er positivt eller ikke er ikke for meg å diskutere i denne oppgaven, men et interessant faktum om akkurat Wagners syn på en fremtidsrettet nasjonalisme i et Tyskland, som han selv ble sendt i eksil fra og som var på randen til en av mange oppløsninger, er måten han klarer å skape en viss

realisme i en handling som er alt annet enn realistisk. Man kan veldig enkelt sammenligne Tannhäusers situasjon til sin egen, eller dra det enda lengre og se på det i forhold til samfunnet i seg selv og en form for definisjonstrang som mange opplever i ulike deler av samfunnet. Fanges man som kvinne eller mann, sanger eller instrumentalist, kunstner eller helsefagarbeider i en forhåndsskapt definisjon av hva man skal være og hvordan man skal oppføre seg?

Hvis man tar utgangspunkt i Tannhäuser som *heltetenor* og kunstner, kan det drøftes om det er snakk om en ung mann som ikke helt har funnet ut hvem han er og hva han føler? Ifølge samfunnet, ifølge Wolfram og de andre mennene i Wartburg er Tannhäuser en av de dyktigste sangerne de har sett på lenge, en selvklar vinner av minnesang-konkurransen og en pliktoppfyllende troende. Men Tannhäuser slites mellom det gode og det onde, mellom Elisabeth og Venus. Det åpenbare er for ham å vinne konkurransen og dermed Elisabeths hånd i ekteskap for å kunne leve resten av sitt liv i velstand med en kvinne som elsker ham. Men han tviler, og han drar likevel til Venusberget og lar seg forføre av kjærlighetens gudinne. Når han så forlater henne for å se mer av verden, lover han henne å synge alle sine serenader om henne, noe som får alvorlige konsekvenser fordi det er ikke det som er forventet av ham. Det er forventet at han synger om noe som er sosialt akseptabelt, noe hellig, dette hemmer ham som kunstner og dermed hans trang til å uttrykke sine følelser gjennom sitt kunstneriske virke. Så kan man da som kunstner, for å sette det inn i en mytologisk setting: både være apollinsk og dionysisk?

Apollinsk har i moderne tid fått betydningen behersket, avbalansert, harmonisk, måteholden, rasjonell, kalkulerende eller noe som er ordnet, avgrenset, klart. Uttrykket brukes vanligvis i motsetning til dionysisk, som er avledet av navnet til en annen gresk gud, Dionysos, og brukes for å beskrive noen som berusende, ekstatisk, løssluppen, overstadig formsprengende, spontan, livsberuset, full av livsbegeistring, tøylesløs, utemmet eller vill.¹⁴

Som en del av denne drøftingen vil jeg inkludere noen av mine egne erfaringer. Fra jeg var 24 år og begynte å studere klassisk sang, har jeg fått høre at jeg har en stor stemme. Om man vil sette stempel på det hele og kategorisere meg som *lyrisk dramatisk sopran* eller ikke spiller for øvrig ingen rolle, men det er helt klart at jeg etter hvert har forstått at min stemme trives bedre i et større repertoar. Når man er institusjonalisert må man forholde seg til andre og deres regler og meninger. Jeg har flere ganger enn jeg kan huske fått kommentarer på

¹⁴ des Bouvrie. "Apollinsk"

repertoaret jeg velger å synge på auditions, mesterklasser eller coachinger. Jeg er absolutt ikke den eneste som har bygd opp en stor toleranse for kritikk, da det ofte inngår i yrket som operasanger, og kanskje særlig som sopran, men jeg tror jeg med sikkerhet kan si at jeg får kritikk på repertoarvalg oftere enn mange av mine medstudenter. Det er interessant å diskutere og prøve å finne grunnen til at mennesker i opera-bransjen, enten det er sangere, pianister eller andre, har en så stor mening om hva unge sangere skal og viktigst av alt: *ikke* skal synge. Den frasen jeg kanskje har hørt oftest er: *du burde bare synge Mozart*, eller, *dette skal du ikke synge nå, men om 10 år*. Så kommer det til et tidspunkt hvor stemmen min har utviklet seg i takt med alderen, og enkelte ting føles bedre å synge enn andre. Hva skal man svare? Hvordan forsvarer man seg mot disse kommentarene og meningene, og hvor lenge skal man legge lokk på sine egne intuisjoner som utøvende kunstner? Med tanke på denne oppgaven, disse kvinnene jeg ønsker å portrettere, og denne mannen som slites mellom ulike sider av sitt kunstneriske selv, kan jeg sammenlignes med Tannhäuser?

Jeg valgte tidlig disse rollene da tiden endelig ble inne for at jeg selv kunne velge hva jeg ville synge på min egen masterforestilling. Etersom tiden har gått og jeg nå snart har en master, kjenner jeg på en følelse av lettelse for å endelig kunne gjøre noe jeg kan stå inne for: nemlig synge Wagner i min egen produksjon. Jeg har tatt valget om å være min egen *forløser*, min egen *helsesopran*. Jeg skrev i innledningen av oppgaven at problemstillingen min var todelt, men svaret på den i helhet kan summeres opp slik: disse kvinnene, om det så er en eller flere, er *både* helsesopraner og forløserer. Det trenger ikke være det ene eller det andre, alle mennesker og kunstnere har flere enn kun én side, og det må være rom for å vise alle aspekter av oss selv når vår jobb er å formidle følelser. Kanskje hadde historien vært en annen om Tannhäuser selv innså dette og ikke trengte en uskyldsren kvinne for å forløse den delen av ham selv han trodde han måtte holde skjult, men heller omfavnet alle sine særegenheter og følelser i sitt kunstneriske og personlige liv.

Avslutning

I denne oppgaven har jeg diskutert rundt Richard Wagners kvinneskikkelser og karakteren Tannhäuser i operaen med samme navn som kunstner og person. Tannhäuser slites mellom det hellige og profane i form av to kvinner: Venus og Elisabeth. Disse kvinnene kan portretteres som to sider av samme kvinne, og samtidig representere to sider av Tannhäuser selv. Jeg har drøftet begrep som *forløser* og *helsesopran*, og kommet frem til at man ikke trenger å skille mellom det ene eller det andre når det kommer til kunst. Jeg har valgt å trekke

inn mine egne erfaringer rundt stemmefag og en definisjonstrang jeg mener er til stede i dagens samfunn og i bransjen vi er i. Jeg ønsker å poengtere at denne oppgaven ikke på noen som helst måte er kritisk til institusjoner jeg har studert på. Min drøfting er kun basert på egne opplevelser, og nødvendige etter min mening for å belyse problemstillingen i oppgaven. Jeg har konkludert med at i likhet med Tannhäuser som kunstner, kan vi ikke legge begrensninger på oss selv basert på samfunnets eller bransjens meninger om rett eller galt. Opera er en kunstform som i all hovedsak handler om å formidle følelser gjennom musikk og skuespill, og trangen til å sette seg selv eller andre inn i en boks bidrar til en mindre fruktbar opplevelse for kunstneren selv og for publikum. Frykten for å ikke gjøre det som forventes av en, eller å gjøre noe feil hører ikke hjemme i en kunstners virke, og derfor konkluderer jeg denne oppgaven med at vi som kunstnere bør få lov til å vise alle sider av oss selv. Kvinneskikkelsene i Wagners operaer er ofte til stede som forløser for mannen, og uten dem hadde nok historiene vært svært annerledes. Likevel har Wagner en egen evne til å skape sterke kvinneskikkelser som skaper interesse og fascinasjon både for kunstneren og publikum. En forløser kan også være en hertesopran, en helt i sin egen historie, som sammenfattes i et fantastisk drama, vidunderlig dramatisk og vakker musikk, noe som gjør Richard Wagner og hans operaer til noe av det beste opera-kunsten har å by på: et *Gesamtkunstwerk* på alle måter.

Kilde og Litteraturliste

Andersen, Rune J. Store Norske Leksikon. 2022. "Richard Wagner"

https://snl.no/Richard_Wagner (Lesedato 15.03.23)

Ashbrook, William. 1985: «The first singers of Tristan und Isolde»,

The opera quarterly, volume 3 issue 4, s. 11-23.

Chrissochoidis, Ilias m.fl. (bio). Music and letters: Oxford university press, volume 95 number 4, s.584-602, 2014: «Though this be madness, yet there is method in't:

A counterfactual analysis of Richard Wagner's Tannhäuser»

<https://muse.jhu.edu/article/565475> (Lesedato 10.12.22)

des Bouvrie, Synnøve. Store Norske Leksikon. 2022. "Apollinsk".

<https://snl.no/apollinsk> (Lesedato 05.05.23)

Hovland, Erlend (red.), 2012: *Vestens musikkhistorie. Fra 1600 til vår tid*,

Oslo: Cappelen Damm.

Meyer-Topsøe, Elisabeth, 2018: *Birgit, Fran Västra Karup till Metropolitan*,

København: Bonnier Fakta

Parly, Nina. 2011: *Vocal Victories: Wagner's Female Characters from Senta to Kundry*:

København: Museum Tusulanum Press.

Peattie, Anthony and The earl of Harewood (red.). 2000: *The new Kobbe's opera book*,

London: Ebury Press.

Rieger, Eva. 2011: *Richard Wagner's women*, Chris Walton (overs.) Woodbridge:

The Boydell Press. (Originaltitel: *Leuchtende Liebe, Lachender Tod*, Mannheim,

Tyskland: Artemis Verlag, 2009).

Skelton, Geoffrey. Grove music online 2002: "Bayreuth".

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40950> (Lesedato 17.09.19)