

WEIDINGER AMELIE

Az *Urzustand* megjelenése Wagner *Ringjében*

Marcel Reich-Ranickitól, a nemrég elhunyt német irodalomkritikustól egyszer azt kérdezték, lehet-e egyáltalán Wagner librettóit a hozzájuk komponált zene nélkül olvasni. Ranicki véleménye az volt, hogy természetesen lehetséges, de nem érdemes, mert ezzel csupán a középszerű német irodalmi művek sorát bővítenénk, hiszen a Wagner-művek nagyszerűségét csakis a szöveg és a zene együttese teremti meg.¹

Tanulmányom célja a *Ring*-trilógia kezdő képének értelmezése. Ez a kép szinte egészében egy, a zene szemiotikai nyelvére redukált elbeszélés, így az elemzéshez értelemszerűen elengedhetetlen a zene beható elemzése.

A nagy filozófiai kérdések közé tartozik az *Urzustand*, az ősállapot, pontosabban az a kérdés, hogy milyen lehetett a világ kezdetben, valamint, hogy milyen volt az ember őstermészete. Kézenfekvő az ősállapot, a régmúlt és a jelen szembeállítás is, így magától adódik a kérdés: mi okozta a változást és milyen irányban? Léteznek a kultúrát a természet ellenében igenlő változatok, ám ezzel szemben sok népnél, különféle korszakokban a kultúrpeszimizmussal



Richard Wagner (1813–1883). Fotó: Franz Hanfstaengl (1804–1877)

¹ *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung (FAZ)*, 2006/36, 28.

párhuzamosan az az elképzelés uralkodott, hogy kezdetben ideális körülmények között, tehát egyfajta paradicsomi állapotban éltek az emberek.²

Azért is kell behatóan foglalkozni a zenei elemzéssel, ill. a zene által közvetített információval, mert maga az *Urzustand* csak a tetralógia nyitányában és csak a zene nyelvén kerül kifejezésre. Nyilvánvalóan azért nem fordulhatnak benne elő nyelvi jelek, mert a nyelv nélküli kezdetleges állapotot mutatja be. Viszont a zene egyrészt irányítja a befogadót, azaz segíti elképzelni az *Urzustandot*, másrészt felkínálja a megfelelő befogadói attitűdöt. Ennek ellenére meghagyja a hallgató értelmezési szabadságát, s nem szűkíti le az értelmezés lehetőségeit. Részletesebb zenei elemzés nélkül nehéz az irodalmi művet értelmezni, ill. levonni a szerzői intenciókra vonatkozó következtetéseket.

A zene mint jelentést közvetítő komponens Wagnernél kiemelt szerepet kap. A *Gesamtkunstwerk*, azaz az összművészeti alkotás megteremtőjének egyik innovatív gondolata, hogy a zenekari szólam már nem alárendelt szerepet játszik az ének által közvetített szöveggel, ill. a színpadi rendezéssel szemben, hanem ugyanolyan fontos a zenei dráma cselekményének megértéséhez.³ Különlegessége az, hogy a zenei betétek a cselekmény lelki szintű részét közlik: a ki nem mondott gondolatok, a nyelvi kommunikációval kifejezhetetlen vagy alig kifejezhető érzések, illetve a cselekményen belüli szálak összefüggése zenei sugallatokként jelennek meg. Ezek nyelvileg nehezen megfogalmazható, ezáltal könnyen félreértelmezhető elemek.⁴ A nyelv mint egy adott kor konvenciói szerint alakuló és változó kommunikációs eszköz tehát nem biztosíthatja, hogy a mindenkori befogadót elérje a szerző üzenete. Roland Barthes *A szerző halála* című tanulmánya óta sokan vallják, hogy a szerző nem tudja befolyásolni művének befogadását, mivel egy mű értelmezése csak a befogadóktól és az őket körülvevő kontextustól függ. Wagner viszont a cselekményt körülvevő és átszövő dallamokkal részben megoldja az értelmezéssel kapcsolatos problémát: a zenét mint nem nyelvi szemiotikai rendszert használja, hogy tudatosan irányítsa a befogadó gondolatait, asszociációit.⁵ Sokan kutatják, miért hatnak bizonyos zenei jelenségek minden emberre hasonló módon, miért váltanak ki bizonyos harmóniák egy-egy hozzájuk rendelhető érzést. Egyes felfogások szerint a zenei érzékelés és annak a kommunikációra való használata előbb létezett a beszédnél, vagy közös ősförmára (ún. *musilanguage*) vezethető vissza.⁶ Mindenesetre a *Leitmotivok* alkalmazásából kiderül, hogy Wagner tudatosan használta a zenét a befogadói attitűd irányítására. Talán éppen emiatt tartotta fontosnak zenei drámába foglalni egy olyan témát, amelyhez a zenei közlés is feltétlenül szükséges, nem

² TÖPFER, 1999, 1–57.

³ MICHELS, 2001, 419.

⁴ DONINGTON, 1974, 9–II; WAGNER/GREGOR-DELLIN, 1982, 197–291, ill. 260; *Oper und Drama, Dritter Teil: Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft*, különösen a II. és V. fejezet; MICHELS, 2001, 419.

⁵ WAGNER/GREGOR-DELLIN, 1982, 197–291, ill. 260; *Oper und Drama, Dritter Teil: Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft*, különösen a II. és V. fejezet.

⁶ BROWN-MERKER-WALLIN, 2000, 7 és 271–299; MITHEN, 2005, 1–5.

pedig egy olyat, amely egy „ügyesebb dramaturg által megrendezhető mű”, miként azt egyik írásában kifejti.⁷

Wagner *Mein Leben (Életem)* című önéletrajzában ír arról a fontos élményéről, amely *A Rajna kincse* nyitányának megkomponálására ösztönözte: egy fárasztó sétáról hazatérve pihenni tér, ám alvás helyett álomszerű állapotba kerül, amelyben vízióként megjelenik előtte a víz sodrásának zenéje, az Esz-dúr akkordfelbontása, amelynek figurációi egyre mozgékonyabbak, míg a tiszta hármashangzat változatlan marad, ezáltal megteremtve az őselem örök létének sugallatát. Wagner erre a vízióra támaszkodva írja meg nyitányát.⁸

Ennek zenéje Donington interpretációja szerint kétféle értelmezést enged meg, és két dologra hívja fel a figyelmet: Nyilvánvalóan egyrészt a Rajna vizének mozgását jeleníti meg, másrészt az elvontabb értelmezésben bemutatja a keletkezéstörténetet, tehát az *Urzustand*ot ábrázolja.⁹ Megjegyzendő, hogy Wagner az *Urzustand*ot sok az ő korát megelőző filozófiához¹⁰ és saját romantikus kortársaihoz hasonlóan, leginkább természetközeli állapotként, *Naturzustand*ként láthatta, mivel a természetet érzékeltető elemekkel komponálta meg a *Rheingold*-nyitányt.¹¹

A nyitány elemzésekor fontos hangsúlyozni, hogy az egész tételben nagyon hosszú időtartamon (136 ütemen) keresztül egyetlen, a harmóniát tekintve változatlan hangnem létezik, az Esz-dúr.¹² Ez a zenetörténetben ritka jelenség, mivel egy zenei darab általában a hangnemek változásain keresztül valósul meg, és közli mondani valóját. A zenei történet legerősebb formája a hangnemek váltakozása, jelen esetben viszont nincsen hangnem által kifejezett fejlődés, a szerző a változatlan akkord miatt egy végig töretlen harmóniában lévő, mozdulatlan, állóképszerű állapotot közöl. Felmerül a kérdés, miért az Esz-dúrt választotta a szerző az *Urzustand* hangnemének? Ennek a hangszerelés lehet az oka, mivel a főtémát legelőször az Esz-kürt adja meg, amely számára az Esz-dúr kényelmes fekvés. Bach Szentháromság-ábrázoló *Esz-dúr prelúdium és fuga orgonára* című műve óta ez a hangnem szimbolikus jelentésében gyakran megjelenik a szakrális vagy emelkedett hangulatot kifejező művekben, valamint a hősiesség ábrázolására Beethoven 3., „*Eroica*” szimfóniájában, ill. szintén a Rajnával kapcsolatos korábbi *opus*ban, Schumann IV., „*Rajnai*” szimfóniájában. A német antropozófus, Hermann Beckh pedig, aki behatóan foglalkozott a hangnemek használatával (különösen a wagneri életműben), a mélység hangnemét látja az Esz-dúrban, amely felfele törekszik.¹³ Kijelentésének indoklására a későbbiekben visszatérek. Ha a barokk számszimbolika¹⁴ szerint vizsgáljuk az

⁷ KROÓ, *Ring-előadások*, I. előadás.

⁸ DONINGTON, 1974, 18.

⁹ DONINGTON, 1974, 12–20.

¹⁰ Ld. TÖPFER, 1999, 1–57.

¹¹ DONINGTON, 1974, 14–15; WAGNER, *Das Rheingold*, 1873, 1–18; KROÓ, 1983, 164; FALK, 1943, 224.

¹² WAGNER, *Das Rheingold*, 1873, 1–18; KROÓ, 1983, 168; DONINGTON, 1974, 12.

¹³ BECKH, 1977, 49 és 106–115.

¹⁴ MICHELS, 2001, 267.

Esz-dúrt, feltűnik a három b-s előjegyzés. A hármas szám többek között a teljesség szimbóluma, ami a természet még zavartalan teljességét hordozza, de érthető akár a gyűrű jelképeként is, amely önmagában teljes. A gyűrűmotívum (nem a zenei, hanem az irodalmi) egyébként kétértelmű: nemcsak a műben megjelenő konkrét gyűrűt érthetjük alatta, hanem a történeti szálak egymásba fonódását, olyan szeszszövődésüket, hogy belőlük nagy, végtelen egység képződik, ami a végtelenül önmagában folytatódó gyűrűformára hasonlít. A hármas szám ritmikailag is jelen van a nyitány mérőjében: a 6/8-os lüktetés ütemenként két hangsúlyos hármas egységet tartalmaz.

A partitúra szerint a színpadi jelenetben, még az első hangjegy előtt sötét, ködös félhomály tárul elénk, amelyben az egyetlen állandó mozgás a víz vad folyása. Ebből zord sziklavidék emelkedik ki, amelynek körvonalai elmosódnak a sötétségben. Az éjszakai Rajna képén túl a nyers őskori környezetre is asszociálhatunk, miként sok kozmogóniában az egyik első őselem a víz volt, amelyből kezdetleges földrészek emelkedtek ki.¹⁵ A sötétségben eltűnő részletek és a félhomály azt a történelmi homályt jelképezik, amelyben a keletkezéstörténet áll előttünk. Magát a nyitányt nyolc nagybőgő kezdi a hosszan kitarított Esz-alaphanggal, oktávnyi távolságban. Ez a nyitány alapja, amely mindvégig szól, egészen *Alberich* (emberként való) megjelenéséig. Ebbe az alapba 4 ütem után beszállnak a fagottok az Esz-dúr kvintjével, a B-hanggal.¹⁶ Érdekesség, hogy időnként újra megindítják ezt a B-hangot, egyre kisebb időközökben (6 ütem, 4 ütem, 2 ütem), ezáltal bizonyos „gyorsuló” hatást keltve, mivel a kitarított hang miatt egyáltalán nem világos a hallgató számára az időmérték vagy a mérő ritmikái lüktetése, ezért nem tudja időben elhelyezni, amit hall, hanem nagyon hosszú hangként érzékeli az első ütemeket. A basszushangszerek hangszíne kihangsúlyozza a nagyságot, mélységet, ezzel egyidejűleg pedig az oktáv-, ill. kvinthangköz az ősi természetet érzékelteti. Fizikai magyarázatul a felhangrendszer¹⁷ szolgálhat: a fel- vagy más néven természethangok a megszólaló hang részhangjai, amelyek rezgéseinek összege az alaphang frekvenciáját adja. Egy húrt a megfelelő arányban lefogva egy bizonyos részhang szólal meg. A legegyszerűbb és ezáltal legtermészetesebb arányok (1:2, 2:3) az oktáv, ill. a kvint frekvenciájának felelnek meg, ebből következően a legtisztább és legtermészetesebb hangköz a tiszta oktáv és a tiszta kvint.¹⁸ Ezt az arányok és hangközök közti összefüggést már az antik görögök is ismerték, pl. fizikai alapmagyarázatként használták a szférák zenéjéről való elképzelésekben.¹⁹ Mindennek használata szintén a természet ősi lényegét érzékelteti a hallgatóval.

Ezután a nyolc kürt által játszott kürtkánon következik. Maga a kánon mint forma kedvelt népi technika a születés, ill. teremtés zenei bemutatására, mivel a po-

¹⁵ WAGNER, *Das Rheingold*, 1873, I; WAGNER, 2003, 20–21.

¹⁶ KROÓ, 1983, 168–169; WAGNER, *Das Rheingold*, 1873, I.

¹⁷ KROÓ, 1983, 168.

¹⁸ MICHELS, 2001, 21, 88–89.

¹⁹ MICHELS, 2001, 268–269.

lifónia, a többszólamúság egyik legrégebbi módja, mondhatni ősfarmája.²⁰ Maga Wagner *A barna könyvben* az 1865. szeptember 10-én írt bejegyzésében a következőket írja a kánonról: „Egyetlen téma, változatlanul, örök ismétlődésben, mely csak magával egészíti ki önmagát: tulajdon magával azonos jellem, mely ezáltal mindent azonosnak tart meg maga körül.”²¹ Bár ezt a jellemzést az emberi élet leírásával kapcsolatban írta, nem kizárt, sőt valószínű, hogy a kánonról már a *Rheingold* nyitányának megkomponálásakor is hasonlóan vélekedett. Ha a kánon Wagner által adott jellemzését rávetítjük az ősi természetre, megkapjuk azt az elképzelést a *Naturzustand*ról, amely a legtöbb ókori aranykormítoszban, így Ovidius *Átváltozások* című művében, *aurea aetas*-ként jelenik meg: a természet saját magát termeli meg és tartja fent, és az emberek igényeinek tökéletesen eleget téve látja el az élővilágot. A békesség, a kiegyenlítettség és az igazságosság egy, a tökéletes ember és természet közötti harmóniát teremti meg.²² Nem kizárt, hogy Wagner hasonlóképpen akarta leírni az *Urzustand*ot. A *Rheingold* cím rejtett utalás is lehet az aranykormítosra (*Goldenes Zeitalter*). Feltűnő és elgondolkodtató körülmény, hogy szemben a legtöbb más nyelvre való fordítással, a magyar fordításban a cím nem „Rajna aranya”, hanem „Rajna kincse”, holott az Wagner forrására, az Edda-dalokra utal vissza.

Wagner a legelső belépést az első igazi dallamot tartalmazó témával a kürtkánonban nem az általában a szólamon belül legfontosabb szerepet játszó első kürtre írta meg, hanem az „utolsó”, a nyolcadik kürtre. Az ebbe a helyzetbe kerülő kürtös számára ez ritka kiemelt szerep. Ezt követően egymás után lépnek be szólamtársai, először a hetedik, majd a hatodik és így tovább, míg utolsóként az első kürt szólal meg. A partitúrában a kürtök közül a nyolcadik szólamot írják legalulra, fölötte csökkenő sorrendben pedig a többi szólamot. A kottaképben az egymást követő belépések tehát lépcsőzetes formát alkotnak, ami a felfelé törekvést szimbolizálja. Minderről a víz mélyéből való felfelé haladás, ill. az evolúció lépcsőzetes előrehaladása juthat eszünkbe.

A kánonban előjön a fagottok által már bemutatott „gyorsulás”. Eleinte 4 ütem után lép be a következő szólam, majd egyre hamarabb, már csak feleannyi ütem után. A belépések közti idő fél ütemre csökken, és ez azt jelenti, hogy amikor mind a nyolc kürt játssza a témát, minden hangsúlyra kerül egy alaphang, ezzel kihangsúlyozva a lüktetést és a mérőt. A hallgatóban olyan hatást kelt ez a kaotikusnak tűnő zsongásban egyre gyorsabban megszólaló hangsúlyos alaphang, mint egy pulzus, amely az első ütestől kezdve egyre gyorsabban lüktet, amíg be nem áll a szabályos lüktetés.

A nyitány folytatásában a vonósok hozzák a kürtök által exponált természetmotívum variációit, ezzel a víz hullámszerű mozgását utánozva. A nyitány zenei elemzése fontos értelmezési többletinformációkat nyújt, ám a további részletes analízis túllépné e tanulmány kereteit.

²⁰ KROÓ, *Ring-előadások*, I. előadás.

²¹ WAGNER, 1980, 94–95.

²² TÖPFER, 1999, 17.

Wagner a nyelv nélküli őstermészetet mindeddig tisztán a zene nyelvén szólaltatta meg. Az evolúció előrehaladtával és az első beszédre képes lények (itt az isteni szférából való Rajna-lányok) megjelenésével azonban lassan kezd kialakulni egy nyelvi jelrendszer. A zeneszerzőnek az elsőként színre lépő Rajna-lányok mint vízi lények tulajdonságát kellett bemutatnia, illetve az ő színrelépésük által hozott új dallamot az őstörténeti fejlődés kontextusába zeneileg is be kellett illesztenie. Wagner ezt az ősi, ill. népi hangsornak is nevezett pentaton hangsorral oldotta meg, amely ötfokú hangsorként a mai hétfokúsághoz vezető lépcsőfok lehetett, és hiányoznak belőle a diszszonanciát okozó félhanglépések, ezért erőteljesen harmonizálnak a hangjai.²³ Még mindig Esz-dúrban vagyunk, a zenekarban még szól a Rajna hullámozásának zenéje, miközben első szereplőként Woglinde éneklenti a pentaton dallamát. Az ennek szövegében megjelenő nyelvi elemek az artikulált beszéd előtti állapotot idézik fel: „Weia! Waga! Woge du Welle, walle zur Wiege! wagala weia! Wallala, weia-a, weia!” Ezek a sorok értelmetlen szótagpárosításokkal emlékeztetnek egy gyerek első beszédkísérleteire, és magukban hordozzák a víz hullámozását vagy akár egy bölcső ringatását a hosszú és rövid hangsúlyok, magas és mély szótagok váltakozásával, illetve a folyamatos alliterációval.²⁴ Richard Wagner 1872. június 12-én írja meg Friedrich Nietzsche-nek egy levélben, hogyan jutott el ehhez a nyelvi megoldáshoz:

J. Grimm tanulmányából merítettem annak idején az ősnémet „Heilawâc” [szót], hogy céloznak még inkább megfeleljen, „Weiawaga”-vá alakítottam (ezt a formát ma is felismerjük a „Weihwasser” [szenteltvíz szó]-ban), ebből jutottam a „wogen” [hullámozik] és „wiegen” [ringat], végül a „wellen” [buzog] és „wallen” [ring] egymással rokon gyökérszavakhoz és gyermekszoba-dalaink „Eia popeia” mintájára így alakult ki sellőim alliterációs dallama.²⁵

Lezárásképpen egy rövid kitekintést teszek azzal kapcsolatban, hogy a *Ring*-operák későbbi részeiben mikor és hogyan jelennek meg a nyitányban ábrázolt *Urzustand*-ra visszautaló természeti témák. A sokféle vonatkozó visszatérésből csak néhány példát ragadok ki.

Az *Erda* mint őszanya kétszeri megjelenése²⁶ során megszólaló motívum nem más, mint a Rajna-motívum mollváltozata. A színpadi ábrázolás is hangsúlyozza az őszanya szoros kapcsolatát a kezdeti, tudat nélküli, ösztönök által vezérelt *Naturzustand*-dal, mivel megjelenésekor *Erda* soha nem válik el az őselemtől, alakja mindvégig csak félig emelkedik ki a földből. Donington értelmezésében *Erda* fellé-

²³ MICHELS, 2001, 87.

²⁴ KROÓ, 1983, 170.

²⁵ KROÓ, 1983, 5. – Kroó könyvének mottójaként idézi ezt a néhány sort az 5. oldalon.

²⁶ *Erda* először *A Rajna kincsében*, majd a *Siegfried*-ben jelenik meg.

pése mindig az az ösztönös, tudatalatti bölcsesség, amely vészhelyzetekben megjelenik, tehát az *embert* a veszélytől megmentő intuíció.²⁷

A *Siegfried*-ben belül a *Waldweben*-jelenetben (*Erdősongás*) több motívum is felidézi a Rajnai *Urzustand*-ot: a madarak éneke kísértetiesen hasonlít a Rajna-lányok szintén pentaton dallamú énekére. De az erdősongást ábrázoló nagyszekundmozgások is emlékeztetnek egy motívumra *A Rajna kincséből*, amely a Rajna mélyén fekvő aranyat megcsillogtató napsugarak zenéje.²⁸ Az egész jelenet zeneileg olyan, mintha a természet emlékezni akarna az ősállapotról. Ezzel párhuzamban *Siegfried* a természettől megihletve maga is emlékezni próbál az anyjára.

Utolsó példaként a *Nornák* zenéjét érdemes említeni, amely az *Istenek alkonya* elején jelenik meg: itt hallható egy motívum, amely a Rajna-motívum tizenhatodmozgásainak a fordított és szűkített verziója. A *Nornák* jóslatai inkább tudatalatti sejtések, az ősi jósnők időérzékelése pedig feltűnően zavaros: beszéd közben hol a múlt, hol a jelen vagy a jövő igealakjait használják, ami érzékelteti, hogy számukra az események kronológiai sorrendje teljesen összefolyik, és tulajdonképpen nem is lényeges.²⁹ Mindezen kívül a *Nornák*at körülvevő sejtelmes sötétség is visszaautal a homályba vesző, tudat és idő nélküli *Urzustandra*.

Végezetül Roland Barthes-ot idézem:

A sokszintű írásban minden kibogozandó, de semmi sem megfejtendő, a struktúrát nyomon követhetjük. Minden szálán és minden szintjén „felszedhetjük” [...], de alapja nincsen. Az írás terét bejárni kell, nem áthatolni rajta.³⁰

Igyekeztem Wagner *A Rajna kincsének* nyitányát a zenei jeleken keresztül megközelítve a barthes-i értelemben „kibogozni”, és értelmezési terét bejárni. Azonban ez csak egy a sok lehetséges útból, amelyen Wagner gigantikus terjedelmű életművének e vékony részlete megközelíthető. Láthatjuk, hogy Wagner *Ringje* annak ellenére, hogy megjelenése óta széles körben, sokféle módon értelmezték, még mindig tartogat lehetőségeket a különböző irányokból való megközelítésére. Ezért elmondható, hogy Wagner *A Nibelung gyűrűje* című művével a művészetet és az esztétikai tartalmakat élvezni kívánó és a műben rejtőző lehetséges értelmezések felfedezésére vágyó közönségnek is tartós értéket teremtett.

²⁷ DONINGTON, 1974, 77–78.

²⁸ DONINGTON, 1974, 242–243; KROÓ, 1983, 203.

²⁹ DONINGTON, 1974, 176.

³⁰ BARTHES, 1996, 54.

Bibliográfia

- BARTHES, Roland: *A szöveg öröme* = Uő., *A szöveg öröme*, Osiris, Budapest, 1996, 75–116.
- BECKH, Hermann: *Die Sprache der Tonart: in der Musik von Bach bis Bruckner*, Urachhaus, Stuttgart, 1977.
- BROWN, Steven / MERKER, Björn / WALLIN, Nils L. (edt.): *The Origins of Music*, Massachusetts Institute of Technology, [hely nélkül] USA, 2000.
- DONINGTON, Robert: *Richard Wagners „Ring des Nibelungen” und seine Symbole. Musik und Mythos*, Reclam, Stuttgart, 1976.
- FALK Géza: *Wagner élete és művészete*, Szöllősy, Bp., 1943.
- KROÓ György: *Heilawâc avagy délutáni álom a kanapén*, Zeneműkiadó, Bp., 1983.
- KROÓ György: *A Nibelung gyűrüje* [ötreszes előadássorozat hanganyaga], Bartók Rádió, 1983.
- MICHELS, Ulrich: *dtv-Atlas Musik. Systematischer Teil – Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München, 2001.
- MITHEN, Steven: *The Singing Neanderthals: the Origins of Music, Language, Mind and Body*, Weidenfeld & Nicolson Ltd., London, 2005.
- REICH-RANICKI, Marcel: *Fragen Sie Reich-Ranicki: Was wäre Wagner ohne die Musik?* In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 2006. 09. 10., Nr. 36, 28; online elérhető: faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/fragen-sie-reich-ranicki/fragen-sie-reich-ranicki-was-waere-wagner-ohne-die-musik-1351584.html [Utolsó letöltés dátuma: 2014.10.12.]
- TÖPFER, Bernhard: *Urzustand und Sündenfall in der Mittelalterlichen Gesellschafts- und Staatstheorie*, Anton Hiersemann, Stuttgart, 1999 (Monographien zur Geschichte des Mittelalters, 45).
- WAGNER, Richard: *A Barna Könyv*, Gondolat, Bp., 1980.
- WAGNER, Richard: *Mein Denken. Eine Auswahl der Schriften*, R. Piper & Co., München, 1982.
- WAGNER, Richard: *A Nibelung gyűrüje. Színpadi ünnepi játék. Szövegkönyv*, Ford.: Blum Tamás, Wagner Ring Alapítvány, Bp., 2003.
- WAGNER, Richard: *Das Rheingold, WWV 86A*, B. Schott's Söhne, Mainz, 1873, reprint: Dover Publications, Mineola, 1985.

Abstract

Representation of the Urzustand in Wagner's Ring

Among the great philosophical questions of any epoch is the imagination of the Urzustand - that is, the condition of the world in the very beginning of its existence and its possible change with the appearance of mankind. This informed one of the main philosophical concepts of the nineteenth century, with the 'state of nature' regarded as an ideal condition that was disturbed with the development of organised societies. This is an idea which may be represented in the very first scene of the great German composer Richard Wagner's masterpiece Der Ring des Nibelungen. The author of this article tries to analyse the overture of the Ring-cycle's first opera (Rheingold) according to the mentioned thesis. In his Gesamtkunstwerk, Wagner assigned music an outstanding function, as it is able to express emotions and conditions impossible to describe in any other way. The aim of this analysis is, therefore, mainly to deal with the question of how the ancestral state of nature, the Urzustand, can be described with musical elements.