



*Leif Ludwig Albertsen*

# GOETHE SOM SANGSKRIVER

# PubliMus

Skriftserie fra *SMKS*  
Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole

Leif Ludwig Albertsen  
**Kennst du das Land? Goethe som sangskriver**

PubliMus nr. 17-10

Esbjerg, marts 2010

Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole  
Kirkegade 61  
6700 Esbjerg.  
Tlf: +45 76104300 · Fax: 76104310 · e-mail: info@vmk.dk  
<http://www.vmk.dk/>

Redaktion:  
Carl Erik Kühl (ansvarshavende)  
Anne Helle Jespersen  
Margrethe Langer Bro  
E-mail: cek@vmknet.dk

Tryk: Fællestrykkeriet - SUN  
Aarhus Universitet  
Universitetsparken, bygn. 1163  
8000 Århus C.

ISBN 9788789919225



## *Leif Ludwig Albertsen*

### **”KENNST DU DAS LAND?”**

#### *Goethe som sangskriver i romanen Wilhelm Meisters Lehrjahre*

Den aktuelle anledning til publikationen af følgende artikel er koncerterne i *Sangselskabet Societas pro Musica* 30.5.2010 og på musikkonservatoriet i Esbjerg 25.5.2010 med opførelse af forskellige komponisters fortolkning af sange sunget i ovennævnte roman af personerne Mignon og Harpespilleren.

Goethe har skrevet en sang, der begynder således: ”Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn?” Sangen handler om Italien, hvor citronen ikke er et kommercielt importprodukt, men rigtig gror og blomstrer og er levende, før den sætter frugt. Og citronen er det første, der falder digteren ind ved tanken om det land, der også synes at have andre og større værdier, men her fremhæves som det sted, man længes imod, hvor alt er skønt og ægte og hviler i sig selv.

Det vigtige er altså ikke, som man skulle tro, citronerne, men citronblomsterne. Tilsvarende handler næste linje om appelsiner: ”Im dunklen Laub die Goldorangen glühn”, men det vigtige er, at der også er blade uden om appelsinerne, det mørke løv. Det drejer sig ikke om et udvalg af sydfrugter, men om, at vi selv er i syden, og man skal altså betone det sidste ord i sætningen ”Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn”: landet, hvor citroner også er noget, der blomstrer.

Sangen synges i Goethes roman fra 1790’erne *Wilhelm Meisters Lehrjahre* på italiensk af den helt unge pige Mignon til eget citarakkompagnement; romanens hovedperson Wilhelm hører hende synge den og gengiver den efter

hukommelsen i sin egen - som han selv siger: ingenlunde fyldestgørende - oversættelse til tysk. Den berømte tyske tekst og en dansk oversættelse bringes på de sidste sider af denne lille afhandling.

Mignon er i romanen en gådefuld skikkelse, der tidligt er bortført fra sit fødeland og driver om i selskab med den gamle harpespiller. Den tragedie, der ligger bag, opklares naturligvis i slutningen af romanen, men den del af romanen udkom først året efter, så for læserne blev Mignon, ikke mindst på grund af denne den første af hendes fire sange, fra første færd udtryk for det fremmede, det uforklarlige, det romantiske. Romanens slutning var der tilsvarende mange læsere, der blev dybt skuffede over: For Wilhelm overvinder sin uborgerlige ungdom og indgår et nydeligt fornuftsægteskab. Hans karriere er sikret.

Mange har skrevet fornem musik til sangen om citronernes land, selvom Goethe selv erklærede, at Mignon ikke var den, der naturligt kunne sættes til at synge arier, men hverken denne eller de øvrige af Mignons og harpespillerens sange er blevet folkelige viser. *Kennst du das Land* er derimod på mere følsomt plan blevet stående som et bannerdigt for den anelsesfulde længsel efter det solrige syden hos nordlige provinsianere i og uden for Tyskland helt frem til Birger Sjöbergs (ham med *Den första gång jag såg dig*) ”Jag längtar till Italien, till Italiens sköna land, där små citroner gula, de växa uppå strand.”

Det var imidlertid Goethes mening, at læserne af romanen også skulle synge de forekommende sange til klaveret i dagligstuen som en naturlig del af romanlæsningen. Der medfulgte let spillelig musik af Goethes medarbejder Reichardt som noder til at folde ud bag i førsteudgavens bind, for Goethe havde tæft for, hvad der kunne sælges, og appellerede absolut gerne til folk med klaver, ikke til virtuoser på instrumentet, men til mennesker med almindelig borgerlig opdragelse lidt ligesom J. A. P. Schulz i dennes samling *Lieder im Volkston* fra 1770'erne.

Nu må man passe på med glosen *Lied*. Det er først nogle år senere, på Schuberts tid, at en *Lied* kommer til at betyde et kunstværk, som man lytter andægtigt til og som kan minde om en arie. I 1790'erne er den genre *Lied*, der dyrkes i små koncerter for kendere, ikke opstået endnu. Goethe repræsenterer

en tidligere epoke i beskæftigelsen med folkelig og kunstnerisk sang, hvor den professionelle sanger på sin scene opfattes som at høre til en teaterforestilling med kulisser. Det er derfor, Goethe advarer mod at lade en person som Mignon optræde med arier; hun er underlig, men ikke teatralisk, hun synger for sig selv og ikke for et publikum, ikke som en rolle. Goethe har selv som teaterdirektør også leveret sangtekster til teaterbrug, men her søger han derimod efter nye former for det ægte gamle og urfolkelige, der ikke er ført på afveje af moderne civilisation og mode.

I sin pure ungdom stod Goethe under indflydelse af digteren Johann Gottfried Herder (1744 – 1803). Herder havde en tro på ethvert folkeslags dybe gamle originale folkekunst, der i den oplyste tidsalder stod i fare for at fortrænges af den internationale samtids modesange. Derfor sendte Herder unge Goethe, der 1770 opholdt sig i Alsace, på jagt rundt ude på landet efter almue, der stadigvæk sang gamle folkeviser. Dem har Goethe opnoteret en del af, idet han samtidig beklager, at kun gamle morliller endnu husker og kan synge den slags, medens ungdommen foretrækker døgnviser, det vi senere kalder schlagere, og som der allerede på den tid var en stor produktion af. Disse almuens folkeviser er ikke, som man dengang håbede og troede, rundet af folkedybet. De minder - man fristes til at sige: naturligvis - om dem, Anders Sørensen Vedel havde samlet og udgivet i 1591 her i landet som *Et hundrede udvalgte Folkeviser*. Dem læste tyskeren Martin Opitz, der tilbragte vinteren 1620-21 som gæst hjemme hos en medstuderende fra Holland, der havde en herregård ved Sdr. Omme, og i 1624 udgav Opitz sin *Buch von der deutschen Poeterey*, hvor han fremhævede, at der også kunne skrives smuk poesi i Nordeuropa. Det drejer sig om en lærebog i at skrive vers; den blev en stor succes og gav inspiration til udviklingen også af polsk og russisk digtning.

Indtil da havde dannede mennesker, der selv havde været i syden og læste fransk og latin, syntes, at elskovslyrik ikke kunne forbindes med Nordeuropas kolde klima. Det er således vores Anders Sørensen Vedel, der har fået store dele af nordeuropæisk elskovspoesi i gang. Men hans samling er ikke - som man troede - almuekunst, den består af forne tiders adelige sange, der i tidens løb er overtaget af folket. På tysk kalder man den slags for *Gesunkenes Kulturgut*, hvis man da ikke som Goethe drømmer om at tro på, at helt

almindelige mennesker godt kan frydes ved ægte kunst, selvom (eller netop fordi) de ikke forstår noget af den.

Goethes egen *Erlkönig*, der senere skulle blive et gennembrudsværk for den unge Schubert, er en sådan ballade, der selv skildrer alt og ingen kulisser behøver. Men Goethe selv brugte sangen som et eksempel på almuens kunst, for sangen er indlagt i et skuespil af Goethe og synges af en fiskerkone, mens hun steger kartofler og kommer til at brænde dem på af lutter kunstnerisk iver. Herder havde sendt ham en mere uanstændig folkelig version af sangen *Sah ein Knab ein Röslein stehn*, som Goethe har foreviget i en lidt mindre forvoven udgave. Men livet igennem nærrede han en forgæves drøm om at få sine egne sange sunget ”im eigentlichen Volke”, som han klager over det i en samtale med sin diskussionspartner Eckermann i en samtale 3. maj 1827; i det højeste, siger Goethe, synger en eller anden køn pige en sang af mig ved klaveret. Det var på den tid, han publicerede den endelige udgave af sine værker; som indledning bragtes der en afdeling letforståelige *Lieder*, og i slutdigtet opfordrer han en ubekendt skønhed ved navn *Lina* til ikke bare at læse ham, men kommer med opfordringen ”Sitze bei'm Claviere nieder”.

### ***Sangenes placering i 'Wilhelm Meisters Lehrjahre'***

Romanen skildrer Wilhelms ungdom, herunder hans oplevelser med en omrejsende skuespillertrup. Man spiller bl.a. Shakespeares *Hamlet*, hvor Hamlets faders ånd som bekendt skal optræde. Men truppen modtager en besked på, at den rolle behøver man ikke at tænke på; ånden skal nok indfinde sig ved premieren. Dette er stemningen i store dele af romanen, inden Wilhelm til slut vender tilbage til sin families storbürgerlighed og efter sine obligate elskovseventyr gifter sig fornuftigt. Det blev som nævnt mange (unge) læsere skuffede over. Goethe er dygtig til at lede sine læsere på vildspor, så de ikke kan regne slutningen ud. Således allerede i ungdomsromanen om den unge Werthers lidelser; den er skrevet i jeg-form, så læseren aldeles identificerer sig med titelhelten. Det kommer derfor som et chok, da helten ender med at begå selvmord. Enkelte fortvivlede læsere har fulgt Werthers eksempel.

Læserne af *Wilhelm Meisters Lehrjahre* indfanges af det uborgerlige, hartad uforståelige, i de tre første bind af romanen, der udkom i løbet af året 1795. Den pæne slutning i 4. bind, som Goethe først udformede i 1796, skuffede de romantisk anlagte blandt læserne. For ikke mindst Mignons sange betyder det, at de - i særlig grad efter, at Schubert havde ophøjet Lieden til en selvstændig koncertgenre - udvikler et selvstændigt liv, der ikke altid forbindes med romanens sluttelige morale. Der skal derfor her redegøres for, hvilke digte der indlejres hvorledes i romanens forløb, medens det nok vil føre for vidt at gengive digtene i deres helhed her, hvor de ikke kan sammenholdes med komponisternes fortolkninger.

Romanen er opdelt i otte bøger, der hver for sig består af kapitler; der henvises derfor i det følgende til romertal for bog og arabertal for nummer kapitel. Første sang er Harpespillerens, der ankommer i II,11 og straks introducerer sig selv med et par sange om sangens væsen, der ikke bringes, men kun omtales, medens den tredje på seks strofer bringes af Goethe: *Was hör' ich draußen vor dem Tor*, der skildrer, hvorledes kongen hører sangeren synge derude, kalder ham ind og vil belønne ham med en guldkæde. Men sangeren søger ikke rigdom: "Ich singe, wie der Vogel singt", og vil hellere nøjes med et glas vin af den bedste og serveret i et rent glas. Nået hertil spørges Harpespilleren af Philine, den dame, Wilhelm p.t. løber hornene af sig på, og den mest dominerende af dem alle, om han også kan den sang *Der Schäfer putzte sich zum Tanz*, og den kan han godt spille, hvis hun synger og optræder til den, hvilket hun så gør. Men vi får ikke sangen på tryk, for - som Goethe siger - den kan vi ikke meddele læserne, da nogle vil finde den uanstændig.

Den vigtige er altså dette, at ikke alle de sange, der omtales, også bringes på tryk. Det gør kun visse udvalgte og - som vi skal se - i udvalgt layout. Hvad den uanstændige sang angår, havde Goethe skam allerede skrevet den, og han bruger den senere i sin Faust. Den handler om, hvorledes dans lægger op til hurtig kødelig forening, hvilket man jo ikke altid skal minde om lige straks (men i Faust er der tale om en bondefest). Og for den poesi, som de fleste offentliggjorte sange i *Lehrjahre* vil udtrykke, ville emnet være irrelevant og forstyrrende.



De næste sange i romanen er Harpespillerens *Wer nie sein Brot mit Tränen aß* og *Wer sich der Einsamkeit ergibt*, begge II,13. Som en tredje strofe til førstnævnte kan den løsrevne tekst tolkes, som Wilhelm senere hører Harpespilleren synge, da han er ved at blive vanvittig: ”Ihm färbt der Morgensonne Licht“, som slutningseffekt i kapitlet IV,1.

At det ikke er tilfældigt, hvordan sangene placeres, fremgår af III,1, begyndelsen af det andet bind af romanens førsteudgave. Der står monumentalt og uden introduktion ”Kennst du das Land”, og først derpå erfarer vi, at Wilhelm hører Mignon synge og selv bringer en oversættelse af det italiensk, han hører. Hun synger sangen anden gang, ser vist på Wilhelm og spørger, om han kender det land. Han svarer, at det vel må være Italien (dette er vistnok første gang i hele romanen, at selve ordet Italien forekommer), og om hun har været der. Det nægter hun at svare på. Hendes skæbne, herunder hendes italienske fortid og, hvorledes marmorbillederne i sangen medlidende spørger hende, hvad man da har gjort ved hende (da hun blev bortført fra Italien), får læseren først opklaret til sidst i romanen.

Romanen foregår selvfølgelig i Tyskland. Goethe havde selv tilbragt et par år i 1780'erne i Rom, der for ham ikke blot var et liv, hvor antikken følte som nærværende, men også den eneste gang i sit liv, hvor han kunne færdes anonymt og afslappet på gaden i en storby (dengang ca. 180.000), hvor ingen straks tiskede om, hvad det kendte overklassebarn eller senere den lokale berømthed mon nu var ude på. Mignons ensomhed i hele romanen udtrykker i Goethes værker måske også dette, at Italien for ham ikke kan integreres i Tyskland.

På vers er også et stykke tekst i III,9: ”Ich armer Teufel, Herr Baron”, der skildrer tvistigheder mellem den adelige kunstliebhaber og den professionelle skuespiller. Teksten omtales som et smædedigt, der cirkulerer i truppen; det er væsentlig ældre end romanen og indbyder ikke til at blive komponeret endsige sunget, efter at Harpespilleren allerede har konfronteret de to slags levevis i sin ovennævnte introduktionssang *Was hör' ich ...*

Til de centrale forlæg for komponister hører derimod *Nur wer die Sehnsucht kennt* i IV,11. Wilhelm, der selv befinder sig i en stemning af usikker (erotisk) længsel, føler sig bekræftet i sine følelser af denne - som det hedder -

uregelmæssige duet, som Mignon og Harpespilleren synger uden musikledsagelse med det mest hjertegribende udtryk. Som en sådan duet har da også Joh. Friedr. Reichardt (1752-1814) komponeret digtet i de noder, der er hæftet bag i førsteudgaven, medens senere komponister som regel er gået andre veje. Digtet står prægnant som de sidste ord i kapitlet og ender foroven på en side, kun efterfulgt af et stykke tomhed. Den slags arrangeres tydeligvis med vilje og minder os om, at førsteudgaver kan have kvaliteter i layout, der som oftest negligeres i senere tryk.

Som en modvægt, der ikke har inspireret så mange komponister, bringes også i V,10 en sang af Philine *Singet nicht in Trauertönen*, efterfulgt af den dames leende og larmende sortie, begge dele som en kommentar til d'herrers trøstesløse kunstdiskussioner. Den bringes i sin ikke helt artige helhed, medens Wilhelm desværre kun kan huske sidste strofe af den mere og mere åndsforvirrede Harpespillers næste sang *An die Türen will ich schleichen* henimod slutningen af V,14.

Mere udformede er Mignons sidste to sange, *Heiß mich nicht reden* V,16 og *So lass mich scheinen* VIII,8, der udtrykker hendes himmellængsel. Det førstnævnte af de to digte er et, Wilhelm har lært at kende ved en tidligere lejlighed, men som forfatteren skriver beklageligvis at have været forhindret i at bringe tidligere, fordi der skete så meget i romanen! Som det står, er det det sidste overhovedet af bog V, så ikke blot læsere af førsteudgaven vil opleve, at dette digt, der i forvejen handler om ikke at ville tale, men at tie, lægger op til en stor visuel kunstpause.

Anderledes integreret i romanens handling er den sidste af Mignons sange. To tvillingepiger i det adelige hus har hørt nede i landsbyen, hvordan Jesusbarnet kommer med gaver til artige børn, og det bliver derfor arrangeret, at Mignon skal klædes ud som engel med vinger og i hvidt og bringe gaver i en kurv i den ene hånd og en uskyldslilje i den anden. Mignon bliver imidlertid så glad for denne påklædning, at hun synger om at gå således klædt herefter (inklusive englevingerne). Og det får hun lov til. Men ved en senere lejlighed leger hun så vildt med pigerne, at hun falder om af et hjerteslag og er død. Hun bliver balsameret til en smuk lit de parade: Der bliver skaffet lidt indviet jord, fordi hun jo var katolik, og et drengekor synger til ligbegængelsen. Ved denne

opdages det, at hun havde den korsfæstede tatoveret på armen for altid at kunne kysse ham, og en deltagende dame udbryder: Jamen det er jo min niece, som vi troede var druknet! Dette er et eksempel på, hvorledes alt det anelsesfulde, der gav romanen sin stemning, i slutbindet fra 1796 konsekvent bliver fortrængt af den nøgterne slutning, der ikke lader noget forblive uopklaret. *So lass mich scheinen, bis ich werde* er dybt alvorlig fra Mignons side, men romanlæseren må lægge hende og hendes skæbne fra sig som fuldt oplyst.

Man vil også uden at skæve til, hvilke tekster Reichardt har sat i musik, forstå, at der i denne oversigt skal skelnes imellem, at man i flæng i romanen siger et eller andet på rim (selv stiftsdamen gør det i bog VI), og at Goethe bringer og beskriver rammerne omkring nogle få, men markante digte, som er betydelige og interessante både for handlingen og i sig selv. Hvad den her bragte oversigt skulle markere, er dels, at disse digte ofte fremhæves ved deres placering, dels, at de tydeligvis lige så tit sløres i deres kommunikation med denne verden ved, at Wilhelm kun hører noget af det sungne. Når det i dag fremgår, at ikke mindst Harpespillerens og Mignons sange lever deres eget liv uden, at det som omkring arier i en opera er nødvendigt eller i al fald ønskeligt, at man er orienteret med henblik på, hvor i handlingen og med hvilken funktion i denne de fremtræder, skyldes det bl. a., at Goethe lader disse sange optræde i et clairobscur, et halvllys, der lader mangt og meget forblive i det anelsesfulde.

Og det betyder ikke, at hele romanen er anelsesfuld, netop ikke. Goethe udviklede sig i løbet af romanen til at skabe det, man senere har kaldt verdens første dannelsesroman. Af Rousseau havde Goethe lært, hvordan det sunde menneske gror ved indre kraft og udefra kommende erfaring og således modnes til en personlighed, der harmonerer med omgivelserne og beriger menneskeheden. Alt det, der har med Mignon og hendes sange at gøre, er ligesom Wilhelms forhold til teaterlivet indtryk, som han møder og gør sine erfaringer med, men kun, indtil han modnes til at vokse ud over disse såkaldte falske tendenser og bliver en god borger og samfundsstøtte, en ægte personlighed i sin tidsalder med, hvad det indebærer af afkald på den uborgerlige kunstnertilværelse. Den slutning på romanen skuffede romantikerne blandt hans samtidige, og ved at klynge sig til Mignon og Harpespilleren og disses sange hyldede man altså en side af romanen, som Goethe selv ikke anså for at være

sund. Dannelsesromanen er en genre, der har ynglet i europæisk litteratur, så længe man har troet på det sunde menneskes mulighed for at vokse gennem allehånde erfaringer, her i landet frem til Jacob Paludans *Jørgen Stein* og også i senere eksempler. Men i en sådan sammenhæng er fascinationen af Mignon noget, det sunde menneske bør ende med at komme ud over og lægge bag sig.

### *Hvad der ligger i de til dels underlige personnavne*

Ikke mindst navnet *Mignon* rummer et element af det uforklarlige og kræver en kommentar, men også andet navnestof i romanen lægger op til tolkning. Hovedpersonens fornavn *Wilhelm* kan lyde lovlig pompøst, og begrebet *Meister* skal jo nok pege frem til, at her møder vi et menneske, der mestrer livet, medens fornavnet *Wilhelm* almindeligvis forklares som en cadeau til *William Shakespeare* som den åndelige kraft bag den unge Wilhelms teaterdille; på Goethes tid oversatte man hyppigere end i dag folks fornavne til sit eget sprog. Mere uudgrundeligt og spændende er navnet *Mignon*, der stiller hende i modsætning til hendes mere kønsmodne modspillerske *Philine*. Endelig kan man nævne, at *Harpespilleren* slet ikke forsynes med andet end sin stillingsbetegnelse.

Mignon er ikke blot så ung, at hun står på grænsen til overhovedet at udvikle nogen specifik køns karakter. Navnet lader ane en forbindelse til det fremmedartede, måske hinsidige. Ordet er fransk og bruges fx jf. ordbogen over det 16. århundredes fransk (*Dictionnaire de la langue Française du seizième siècle* bd. 5, 1961, p. 265) både om David som Guds yndling og Sokrates som discipel af filosofen Angelus; det kan - om man vil - oversættes med kæledægge eller lille skat, er i princippet et hankønsord, men som regel uden pædofile aspekter. Der findes også en hunkønsform: *Mignonne*, der især bruges om en skrifttype i bogtrykkunsten. På Goethes tid har navnets franske fortid (hos Montaigne og andre) formodentlig været noget, man huskede svagt eller slog op, hvis man ikke nok så gerne nøjedes med det uforklarlige.

Philine er ikke et navn, man uden videre støder på før Goethes tid, medens det nu om dage faktisk forekommer, således iblandt døtre af litteratur-

historikere. Endelsen -line markerer hunkøn således som fx i *piccoline*. *Phil-* er græsk og betyder kærlighed til noget såsom *filosofi* (kærlighed til viden) eller *filologi* (kærlighed til ord). Så denne dame rummer blot kærlighedens væsen i sin hedenske dennesidighed.

Harpespilleren er bare en harpespiller, ikke agtet nok til overhovedet at hedde noget. Han er repræsentant for en omvandrende tiggertype, der trakterede et instrument, som siden baroktiden var sunket neden ud af den seriøse musik. Det var først i tiden lige før Goethe, digterne vendte tilbage til at højagte det instrument, som selveste kong David havde trakteret. I Goethes ungdom genopdages det i al fald på det litterære plan og i overført betydning som udtryk for ægte digtning; den tidligt afdøde tyske poet Höltz (ham med det tyske forlæg for sangen *Vipper springe over klinge*) skriver i et af sine digte, at når han er død, skal man bag alteret hænge hans lille harpe. Overhovedet findes instrumentet i forskellige mere eller mindre let transportable størrelser og er efter Goethes tid også dyrket af omvandrende harpespillersker. I dag er harpen som bekendt et koncertinstrument.

### *Genskær af denne stemningskunst i romantikkens litteratur*

Det er Mignon og Harpespilleren, der har fængslet komponister med deres sange; i selve romanen er de fremmedlegemer, der udskilles før den fornuftige og borgerlig set lykkelige slutning. Men mangen en tysk og dansk romantiker forelskede sig i det gådefulde og unormale, der rakte ud over denne verdens dagligdag. Som danskere kan vi have interesse i at bemærke, hvorledes Goethe med både *Wilhelm Meisters Lehrjahre* og sin tidligere roman *Die Leiden des jungen Werthers* inspirerede den unge B. S. Ingemann, der i høj grad foretrak den romantiske kærlighed fremfor den mere fornuftige. Hvilken stemning Goethe og også Oehlenschläger med de elskendes lykkelige død i slutningen af *Sanct Hansaften-Spil* har hensat den unge Ingemann i, og hvor tidsbetinget denne trance var, ses af hans romantiske roman med indlagte digte *Varners poetiske Vandringer* fra 1813 og også af, hvorledes han så sig nødsaget til at dæmpe følelserne i den senere udgave af dette værk.

Werther dør ensom og af ulykkelig kærlighed. Også det unge par i Schillers *Kabale und Liebe* fra samme epoke må forlade dette liv med en udåd, og hendes grumme fader står angrende ved ligene og overgiver sig til sin dommer. I romantikken er følelserne mindre bloddryppende. Hos den unge Oehlenschläger i *Sanct Hansaften-Spil* skildres den lykkelige kærlighed mellem Ludvig og Maria som noget, der først nås fjernt fra denne verdens folkelig brogede dyrehaveskuespil, som en slags kærlighedens fjerne ø hinsides liv og død, arrangeret af den pludselig opdukkende ”Kiærligheds Gudinde med en Glorie om sit Hoved”. De elskende er døde for denne verden, men der står ikke, at de dør.

I Ingemanns Varnerroman kan selve navnet være en mindelse om Werther. Men romanen følger det ny århundredes tendenser som den del af forfatterens ungdomsdigtning, der i mit eget 100 år gamle konversationsleksikon (Aller) kaldes ”noget saa gyseligt sentimentalt”, at man traditionelt har valgt at prøve at glemme det, ligesom Ingemann selv ved udgivelsen af *Varners Sommer-Vandringer* i sine værker 1845 nøjedes med et moderniseret optryk af værkets første halvdel. I originaludgaven drager den unge Varner ”paa Fodreise gennem den vide Verden, med Pilegrimsstaven i Haanden, og min lille Harpe paa Skulderen”. I 1845 står der blot: ”Jeg er paa Landet, midt i det deilige Sjælland.” I rollen som Harpespilleren finder han ly og synger han sine smukke sange, her møder han sin Maria, og i den oprindelige version dør Maria, men ”Hendes Sygdom er smitsom, - jeg har drukket Døden af hendes Læber”. Maria er for uskyldig til denne verden; de unge elskende når at blive viet af en præst, ”men vort Forhold er det samme som før. Ingen nøyere Forening har vi søgt ved denne Pagt”.

Den kærlighed, der er for ophøjet til denne verden, og som Goethelæsere måske digtede ind i pigen Mignon, bliver hos Ingemann til program. Maria peger op mod den hellige jomfru Maria i himmelen, Varner anråber denne i et digt, og de unge elskende når at blive enige om, at himmelsk sjæleelskov er renere end jordisk og forgængelig sex. For Ingemann selv har romanen baggrund i sygdom og dødsangst i de år hos både ham selv og hans livs udkårne Lucie Marie Mandix. Parret synes livet igennem at have levet i det, man på tysk kalder en Josephsehe, altså uden kønslig omgang. Navnet skyldes, at jomfru

Maria trods sit senere ægteskab med Josef ifølge katolsk kristendom forblev jomfru livet igennem. Ingemanns samtidige den tyske digter Matthisson var bekendt for at leve således. Den unge Ingemann lever i høj grad det ud, som hans samtid måske har digtet ind i Mignon som outsiderperson i Goethes store roman, men som var blevet en tosset tanke og tabubelagt, da Ingemann udgav sine værker på ny i 1845.

Naturligvis har der iblandt de komponister, der lod sig inspirere af digtene i *Wilhelm Meister*, været nogle, der også har læst hele romanen. Men det hyppigste udgangspunkt, når vi ser bort fra Reichardt, der komponerede sangene løbende, mens romanen udkom, vil være, at komponister som de fleste andre mennesker har et vilkårligt sammensat indtryk af deres samtids og den umiddelbare fortids litteratur. Deres indtryk af de Goethedigte, de støder på, vil ofte stamme fra andre offentliggørelser end dem i romanens sammenhæng; deres reaktion på *Kennst du das Land*, som har været den mest udbredte, og på andre sange af Mignons og Harpespillerens vil således ofte være upåvirket af deres funktion i romanen, fx. af løsningen i romanens slutning af den gåde, hvorfor marmorbillederne har skuet på Mignon. Det kan godt virke som en forfladigelse at få gåden løst. Mangen en komponist har haft et indtryk af Goethe fra hans *Werther*, senere fra hans *Faust*, og samtidig af anden litteratur fra tiden. En dansker vil nok så meget kende sit eget sprogs digtere, Ingemann og Oehlenschläger, måske Schiller, enhver anden komponist vil tilsvarende supplere sit forhold til tysk litteratur med sit større kendskab til sit eget sprogs.

Nogle komponister vil desuden være præget af deres eget forhold til kristendommen og reagere tilsvarende på det ikke blot jordiske ved figuren Mignon, også uden at skele til den kunstige andagt, som Goethe til slut i romanen lader hende gennemgå. Her gennemprøves nemlig nye former for koncert såsom, at musikken helst skal komme et eller andet skjult sted fra, for det ødelægger jo stemningen at skulle se sangere synge. Kristne elementer benytter Goethe frit i en mere kunstnerisk sags tjeneste således som også senere i sin *Faust Zweiter Teil*. Det kan være, at fx. Hugo Wolf lægger mere Mignon i hendes sidste sange *So lass mich scheinen, bis ich werde*, end Goethe selv formåede.

### *Hvordan Goethe selv ville have sine sange sunget.*

Lieden er fra og med Schubert genstand for en udvikling, som Goethe ikke havde forståelse for. Han nærmede livet igennem en længsel efter at forstå musikkens væsen og førte indgående korrespondance herom med komponisten Karl Friedr. Zelter (1758-1832) uden at bøje sig for videnskabelige detaljer som, at dur-akkorder beror på naturtoner og mol-akkorder ikke gør det. Goethe gik hellere ud fra menneskets organisme og følte ligesom, at mol var en menneskelig grundoplevelse (især blandt nordiske mennesker!) og ikke bare en fase i europæisk musiks udvikling. Det skændtes han om med Zelter livet igennem.

Goethes forhold til den lyrik, der synges, var og forblev præget af dels hans ungdoms indsamling af de tilsyneladende ægte gamle folkelige sange, dels hans bidrag til syngespil, der lærte ham at skelne mellem de digte, der skal deklameres, og dem, der gerne må sættes musik til. De sidstnævnte forudsætter ikke mindst i tiden før romantikken en vis orden i versemålet, især en såkaldt alternering i stavelsesforløbet (betonet-ubetonet-betonet-ubetonet), navnlig, hvis der skal synges flere strofer efter hinanden på samme melodi.

Han leverer ofte tekster til melodier, som hans publikum kender i forvejen. Det gælder fx sangen *Schlafe, was willst du mehr?*, hvis italienske forlæg handlede om at falde i søvn ved hjælp af en triviell melodi til en række kedsommelige og idelig gentagne rim. Den sang har eftertiden haft svært ved at se det morsomme i. Men overhovedet gælder det, at den pallelitet, som enderim arbejder med, ofte svarer til paralleller i musikken og skaber en traditionel fornemmelse af ro og harmoni, når rimordet føles som en logisk sammenhæng (hjerte = smerte).

Men Goethe var også gået ud fra en folkelig genopvækkelse af gammel lyrik, og denne trang kom til at stå i modsætning til den regelmæssige metrik med betoning af hveranden (eller hver tredje) stavelse. For at forklare det må vi for en kort stund inddrage noget tysk nationalfølelse. Goethe har skrevet et digt om den fordums germanske troskab *Es war ein König in Thule* (i modsætning til fransk letsind; nogle vil genkende modsætningen fra Gounods opera *Faust*,



hvor digtet efterfølges af ”Juvelarien”). For at dykke ned i fordums germansk troskab vil man gerne efterligne middelalderens tyske digtning, og den var metrisk anderledes og blev længe tolket som en slags germansk frihed for vælsk pedanteri. Man kunne efter behag og helt i flæng have en eller to trykssvage stavelser mellem de betonedede, der markerede taktens begyndelse: ”Es 'war ein 'König in 'Thule” ligesom fx senere på dansk ”Jeg 'bærer med 'smil min 'byrde”. Den slags frihed skal netop ikke være på samme sted fra linje til linje eller fra strofe til strofe, og det skaber nye opgaver for komponisten, sammenlign fx, hvordan Gebauers melodi til ”I alle de riger og lande” levner plads til en eller to stavelser mellem de betonedede. Zelter gjorde da også en musik til *Der König in Thule*, der var ekstra gammeldags og derfor tysk ved at udelade ledetoner; melodien er i a-mol, men uden noget gis eller h! Det, som Goethe gjorde med sangen *Erlkönig*, var næsten ekstremt med hensyn til, hvad der var eller ikke var af stavelser mellem dem, der var de betonedede, så det har også været metrisk set en fristelse for Schubert at vælge denne tekst til sit romantiske nybrud.

Men denne musik kan ikke så let spilles fra bladet af husets datter ved klaveret, som meningen var med Reichardts musik til *Lehrjahre*. Ovenfor har vi nævnt uregelmæssighederne i Harpespillerens og Mignons duet, men just den var uden klaverledsagelse, og iøvrigt er Harpespilleren slet ikke nogen gammeltysker. Men helt uden ny-gammel folkelighed er Mignons sange, af hvilke især *Kennst du das Land* med sin originale strofeform i fornem kunststil lægger op til og har resulteret i mange berømte kompositioner. Ikke så få falder for den romantiske fristelse til at gennemkomponere for at tydeliggøre den indre udvikling i sangen. Men Goethe selv fremhævede netop, at Mignon ikke er én, der synger arier for et publikum, hun synger sange primært for sig selv. Overhovedet er det ikke Goethes ønske at lægge op til noget gennemkomponeret. Han har lejlighedsvis instrueret sangere i, at man netop skal kunne lægge forskellige udtryk i den samme melodi i de enkelte strofer. Det er dette dilemma, vi står over for, når vi over for den senere musik prøver at registrere, hvad Goethe ville. Hans huskomponist Reichardts musik til Italienssangen er tre gange samme melodi, at fremføre ”Mit Ernst und Affekt”. Og som hos mange andre komponister passer melodians fraseringer især til første strofe.

Teksten lægger set fra i dag op til meget mere, og det er nødvendigt her kort at betragte den ud fra nogle metriske formprincipper.

Man vil måske sige, at det drejer sig om femfodede jamber plus et mere løst refrain. Men Goethe har valgt en mere kortåndet form med særlove inden for verselinjerne. Som så ofte kan det betale sig at gå til førsteudgaven, for den rummer straks en tegnsætning, der næsten aldrig er bevaret nu i vore dages udgaver, nemlig spørgsmålstegnet straks efter "Land", som alle de fornuftige udgivere har flyttet, der vil rette på, at alle de følgende bisætninger jo dermed ganske ulovligt adskilles fra deres hovedsætning (!):

Kennst du das Land? wo die Citronen blühn,  
Im dunklen Laub die Gold-Orangen glühn,  
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,  
Die Myrthe still und hoch der Lorbeer steht.  
Kennst du es wohl?  
Dahin! Dahin!  
Mögt ich mit dir, o mein Geliebter ziehn.

I modsætning til almindelige femfodede jamber kan der registreres en straks markeret tendens til fast cæsur (pause) efter 4. stavelse, understreget af spørgsmålstegnet, der lægger op til spørgsmålstegnet i linje 5. Der er naturligvis ikke fast cæsur i alle strofernes indre, tænk blot på stedet med ordet "Marmor-bilder", men formen lægger op til datidens såkaldte *vers commun* og genfindes i adskillige digte fra tiden, således i Friederike Bruns og Goethes to digte, der er bygget op omkring gentagelsen af udråbet "Ich denke dein, wenn ...," efterfulgt af en række situationer og en kort næste verselinje, fx "Ich denke dein, wenn sich im Blütenregen / Der Frühling naht". Den danske verdensdame Friederike Brun huskes stadig her i landet; på hendes landsted Sophiendal ved Bagsværd Sø flokkedes danske digtere for at beundre bl.a. hendes datter Ida, idet Oehlenschläger dog undgik at komme på dage, hvor han kunne risikere at møde Baggesen.

Det er vanskeligt at glemme, hvad man gjort ud af Goethes digte med eller mod hans vilje, og fører ejheller nogen vegne at lade Goethe være den, der

afgør, hvorledes efterverdenen omgås hans værker. Det vil kun være som et kuriosum og ved særlige lejligheder, man kunne tænke sig at synge Goethe udelukkende til melodier af Reichardt og Zelter. Naturligvis kan man et øjeblik vælge at se bort fra, at *Erlkönig* for os vanskeligt overhovedet kan læses uden at tænke på Schubert, men hvis vi overfører denne erfaring på betragtningen af Mignons Italienssang, kan man måske godt anføre, at de gennemkomponerede skildringer af Alpernes rædsler kan komme til at skygge for det gode minde om det solblå Italien, som Goethe ville lade Mignon fremmane. Der er rigtignok en udvikling i digtets forløb, også fra "Geliebter" og "Beschützer", som hun drømmer om, og som formodentlig er Wilhelm, til tredje strofes "Vater", som hun direkte opfordrer til den vanskelige rejse, men hovedaccenten må lægges på sangens grundlæggende *clairobscur* og den gådefulde skikkelse Mignon. Goethe skrev ikke sin roman for at gøre hende til heltinde, tværtimod. Men han kan ikke hindre os i at gøre det.

### ***Omkring 'Kennst du das Land's videre skæbne***

De digte i *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, der er sat i musik af Reichardt, er tydeligt beregnet til at synges ved klaveret i forbindelse med læsning af romanen. Dette var sangenes funktion, dengang romanen udkom i 1790'erne. Først et par årtier senere opstår og udvikles i forbindelse med Schuberts klaversange de organiserede koncertarrangementer, som Wilhelm Müller havde lagt grunden til med digtkredsen *Die schöne Müllerin* på basis af et privat dilettantskuespil blandt studenter i Berlin. Men det er klart, at denne nye koncertgenre åbner sig som mulighed for Mignonsangene, der indbyder til at kunne opfattes som en cyklus ikke mindst i forening med Harpespillerens sange. I den sammenhæng bliver grænserne for den enkelte cyklus let flydende, men også allerede Schumanns sangcykler er, bortset fra *Frauenliebe und -leben*, kun enheder af navn, og fx *Die schöne Magelone* af Brahms formes ganske vist som cyklus af (de fleste) sange i Tiecks roman, men disse danner ikke i sit selv noget sammenhængende genskær af romanens handling. En sangcyklus forudsætter ikke absolut noget klart og entydigt handlingsforløb,

med vel en kredsen om en mere eller mindre definerbar stemning, og just i så henseende er Mignonsangene (og Harpespillerens sange) et særligt element i Goethes roman og indbyder som sådant til cyklisk behandling som fx hos Hugo Wolf.

Goethe gjorde selv sit til at skabe en særlig stemning omkring Mignon som en fremmedartet episode i sin roman. Vi har ovenfor set, hvorledes Goethe var specielt omhyggelig med at få Mignons Italienssang til at stå på en fremhævet plads i romanens førsteudgave. Senere tider har værnet om dette berømte digt, hvis tydeligt bevidste layout som omtalt bl. a. rummede direkte forsyndelser mod den korrekte tyske tegnsætning. Man kunne nu meget vel tænke sig, at just denne detalje gerne må tolkes som en del af det poetiske, der lader hånt om de dagligdags normer og ikke ønsker at være fuldtud forståeligt, sådan som det står. Det må gerne forvirre på flere forskellige måder, herunder straks med det for hurtigt bragte spørgsmålstejn. Men det er vigtigt at huske, at Mignons sange er bevidst anelsesfulde og forudsætter viden, som læseren ikke kan have. De inspirerede romantikerne og æggede komponisterne. Forskerne har været mere opsatte på at gøre det anelsesfulde fuldt klart oplyst; det er nu engang deres opgave, som de ser litteraturen.

Det kan i al fald registreres, at de senere og såkaldt tekstkritiske Goetheudgaver griber ind, hvis Goethe ikke respekterer den korrekte tyske skole-tegnsætning, og diskret forbedrer mesteren. Der sker på denne måde en svækkelse af Goethes poetiske frihed og også af den spontane karakter, som digtet i sin originale form udstrålede for sine læsere og for de komponister, der lod sig inspirere af det. Der findes utallige Goetheudgaver, men nogle få anses for specielt videnskabelige og korrekte. Siden Anden Verdenskrig domineres markedet af den såkaldte Hamburgerudgave, som blev varetaget af germanisten Erich Trunz og havde succes ved at være den første virkelig udbredte, der var trykt i antikva og ikke i fraktur med de krøllede bogstaver, der så længe havde været udbredt i det tyske. Hamburgerudgaven kalder sig tekstkritisk, og dette forstås af læserne som en garanti for, at man ønsker at gå bag om senere opståede fejl og mistolkninger af digterens sande hensigt. Men hos Erich Trunz betyder det fx, at når Goethe skriver et klassisk digt i to versioner og han i den anden version bevidst tilstræber at løfte digtet ud af dagligdags ordforråd og

ordfølge og give det et klassisk græsk skær, så bringer Erich Trunz Goethes første version og gemmer den anden omme i noterne, for han synes tydeligvis, at den første version er mere ren og naturlig og tysk og ikke skal ødelægges af Goethes usunde affekterede kunstidealer. Dem vælger man fra.

I samme grad er store udgaver, der skabes for at holde længe, tilbøjelige til at være beherskede. Vi prøvede ovenfor at vise, hvorledes Goethes frie tegnsætning er en del af det layout omkring Mignons introduktionsdigt, der skal skabe en helt anden verden (og havde succes med det). I 1820'erne, hvor Goethe forlængst har lagt denne roman bag sig og lader producere en stor udgave af sine værker i en *Ausgabe letzter Hand*, er tegnsætningen helt prosaisk og skolelæreragtig og ganske lige så korrekt og upoetisk som trykket mer end hundrede år senere i Hamburgerudgaven, som det bringes her:

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,  
Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn,  
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,  
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,  
Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin

Möcht, ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!

Kennst du das Haus? auf Säulen ruht sein Dach,  
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,  
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:  
Was hat man dir, du armes Kind, getan?  
Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin

Möcht' ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn!

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?  
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg,  
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,  
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut:  
Kennst du ihn wohl?

Dahin! Dahin

Geht unser Weg; o Vater, laß uns ziehn!

Men digtet er, med musik og uden, så bekendt, at mange kan deklamere det uden at tænke på den syntaktiske sammenhæng endsige markere den med pauser i fremførelsen. Man glæder sig over poesiens anelsesfulde klingklang og læser hen over, at også Goethe selv lagde fortryllelsen omkring Mignon bag sig. (Allerede i 1797 skrev han et digt *An Mignon* ("Über Tal und Fluß getragen"), der handler om en helt anden dame, han mødte i Italien, der føler sig som i et gyldent bur og netop så gerne ville ud at rejse. Ganske få samtidige komponister har sat denne tekst i musik, formodentlig forledt af titlen og uden at agte på indholdet).

*Kennst du das Land?* er også gået over i andre sprog; der foreligger en del oversættelser også til dansk. Det kan være hensynsfuldt at bringe et af disse for at berolige de læsere, der kløjs i Goethes digt og tror, at det skyldes manglende tyskkundskaber. Digtet bliver ikke mere klart af at være på dansk.

Her bringes en tidlig dansk oversættelse, fra den tid, hvor digtet ikke var nogen klassiker endnu. Denne oversættelse skyldes en digter, der er glemt i dag, Rasmus Frankenau, der hovedsagelig ernærede sig som læge, men i 1790'erne var en søgt tekstforfatter til syngespil og oversætter af internationale døgnflueviser som *Glæd dig ved livet* og lignende. På sit dødsleje ønskede Frankenau at efterlade noget mere lødigt og arrangerede derfor i efteråret 1814 en såkaldt *Nytaarsgave for 1815* med dem af sine sangtekster, som han helst ville huskes for. Og her finder vi følgende "Sang (efter Göthe)":

Veed du den Zone hvor Citronen groer ?  
hvor Guldorangen blusser skøn og stor ?  
fra skyfri Himmel aander kvægsom Luft,  
og Laurbærskygger dække Myrthens Duft,  
veed du det vel ?

Derhen, derhen,  
jeg gierne drog med dig mit Hiertes Ven.

Veed du det Huus med pillestøttet Tag  
hvor Guldets Luer straale evig Dag ?  
og marmorhugne Aasyn see paa mig ?  
o stakkels Barn! siig hvad man gjorde dig ?  
veed du det vel ?

derhen i Ly  
jeg gierne gad med dig min Skiermer fly.

Veed du det Bierg med skyomsvævet Top,  
hvor giennem Skumring Mulen stiger op ?  
hvis Huler ere Basiliskens Hiem,  
hvor over Klipper Elven styrter frem ?  
veed du det vel ?

derhen, derhen,  
vor Vei os leder, Fader drag derhen !

Frankenaus læsere har kendt Goethes berømte digt og forstået lige så lidt af det som af Frankenaus oversættelse, nemlig, at noget er poetisk, men ikke hænger klart sammen og mere bare anes. Det er meningen med digtet (medens meningen med Frankenaus oversættelse blot var at vise sine evner). Det ikke helt forståelige digt begejstrede de romantiske læsere, medens Goethe selv året efter bragte en slutning på romanen, hvor Mignons skæbne mundede ud i en virkelig nydelig begravelse, medens Wilhelm selv blev fordelagtigt gift.

I romanen havde Mignons og Harpespillerens sange været et intermezzo, der bliver overstået. Men ganske uafhængigt heraf har disse anelsesfulde stemningsdigte fået deres eget liv ved at inaugurere den nye koncertgenre Liederabenden, hvor en digtcyklus eller flere i fornem intim indramning skaber en stemning af sublime anelser - om et poesiens land, som vi slet ikke ønsker at forstå fuldtud helt hen i logikkens korrekte kommaer.

## LITTERATUR

*Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Ein Roman. Herausgegeben von Goethe. Erster (Zweiter, Dritter) Band = Erstes (bis Sechstes) Buch. Berlin. Bei Johann Friedrich Unger. 1a795. Vierter Band = Siebentes (und Achtes) Buch. Berlin. Bei Johann Friedrich Unger. 1796. Og mange senere udgaver.

Albertsen, L. L.: 'Die neuen Tabus des poetischen Realismus: Ingemanns Änderungen am eigenen romantischen Frühwerk, i: *In Search of the Poetic Real*, Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik Nr. 220, Stuttgart 1989 (Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, festschrift til Clifford Albrecht Bernd) s. 1-10.

Albertsen, L. L.: 'Veroperung. Zu vertonten Texten von Goethe und anderen', i tidsskriftet *Augias* bd. 61, Aarhus 2002 (Aarhus Universitet) s. 5-44.

Albertsen, L. L.: 'Goethe und die übersinnlichere Musik, Zur Arbeit an seiner Tonlehre in Auseinandersetzung mit Karl Friedrich Zelter', i tidsskriftet *Text & Kontext* bd. 31, København og München 2009 (Wilhelm Fink) s. 7-30.

Friedlaender, Max: *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert*. 3. bind, Stuttgart og Berlin 1902 (Cotta), fotografisk optryk Hildesheim og New York 1970 (Olms).



# PubliMus

Skriftserie fra Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole

*PubliMus* bringer primært artikler fra skribenter med tilknytning til Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole, men alle interesserede er velkomne til at indsende bidrag til redaktionen med henblik på skriftlig og elektronisk publikation.

Alle numre af skriftserien kan afhentes eller rekvireres gratis på fra Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole, så længe oplaget rækker.

Indtil februar 2010 blev *PubliMus* udgivet af Vestjysk Musikkonservatorium under navnet *PUFF*.

Elektroniske udgaver af *PUFF/PubliMus* kan hentes på adressen:  
<http://vmk.dk/om-konservatoriet/publikationer/tidsskrifter/>

I øjeblikket kan følgende skrifter i skriftserien *PUFF/PubliMus* rekvireres:

1-07. *Mogens Christensen*: Ugler i musen

Musikkonservatorierne er skabt ind i en anden tid end vor og har et langt stykke vej fået lov til at leve med kraften fra denne undfangelse. I det nye årtusinde er vor tilgang til musik og til uddannelse dog ændret så meget, at konservatorieverdenen bør formulere et bud på, hvilke værdier den vil satse på, og hvorledes disse ideer kan levnedegøres i de krav og behov, der i dag er til kunst, uddannelse og forskning. Ugler i musen tager sig for at kridte nogle tanker op og henvise til, hvordan man kan formulere nogle muligheder for formidling af, om og med musik, der forener kunstnerisk praksis med videnskabelig teoretisering.

2-07. *Fredrik Søegaard*: Lyden af Viking

'Lyden af Viking' er en kompositionsproces, hvor virksomhedens medarbejdere komponerer musik, som skal afspejle deres oplevelser af deres virksomhed.

3-07. *Carl Erik Kühl*: Lytning og Begreb

Artiklen præsenterer en række begreber til brug ved beskrivelsen af, hvorledes et musikalsk forløb er bygget op. Begreberne er på en gang så enkle, at de kan benyttes af enhver – med eller uden musikalsk skoling – og så almene, at de kan benyttes på al slags musik.

4-07. *Hans Sydow*: Tonespace – mere end musik.

*Tonespace* er navnet på Vestjysk Musikkonservatoriums elektroniske projektuddannelse. Computeren er hovedinstrumentet, som bruges til at skabe, spille og formidle elektronisk musik og lydkunst. *Tonespace* er også navnet på et hus, som endnu ikke er bygget - et musikalsk eksperimentarium, hvor man skal kunne lege sig til erfaringer med lyd og musik.

5-07. *Charles Morrow*: Lydkunst i det offentlige rum

Inden for de seneste årtier er interessen for lydkunst (sound art) stadig vokset, både hvad angår publikum, museer, samlere, gallerier og offentlige kunstbestillinger. Mængden af lydkunstinstallationer i det offentlige rum vokser i takt med, at vi bliver mere opmærksomme på vores auditive miljøer. Denne artikel beskæftiger sig med historien bag samt praksis omkring lydkunsten og fremsætter aktuelle strategier for nye projekter i det offentlige rum.

6-08. *Elisabeth Meyer-Topsøe*: Støtte gi'r glød, støtte gi'r brød!

Sopranen Birgit Nilsson (1918-2005) sang de mest krævende partier hos Wagner, Strauss og Puccini, på verdens største operascener, til hun var langt op i 60erne. Læs her om nogle af hendes vigtigste sangtekniske principper om en bæredygtig sangteknik.

7-08. *Niels la Cour*: Om Bachpolyfoniens rødder i Palestrinastilen

Kvalificeret indsigt i barokkens fugakunst kan næppe opnås uden et studium af dens indlysende stilistiske hovedforudsætning: Renæssancens vokalpolyfoni. Med artiklen har det været hensigten ud fra en række korrektionseksempler fra teoriundervisningen i Bachfuga at vise, hvorledes de foretagne rettelser bedst forstås gennem et kendskab til de bagved liggende og indirekte benyttede Palestrinaregler. Afslutningsvis bringes en række almene betragtninger omkring Palestrinas musikhistoriske betydning.

8-08. *Orla Vinther*: At skabe en interesse – fra et liv i musikformidlingens tjeneste

I artiklen beskæftiger forfatteren sig med de motiver, der ligger bag mange års virksomhed som musikteoretiker og musikformidler. Udgangspunktet er en fascination af den kunstneriske oplevelse og en optagethed af at finde og beskrive de formelle mønstre, hvori den kunstneriske oplevelse er forankret. En anden drivkraft har været interessen for værket som tidsdokument. Dette belyses ved en sammenlignende analyse af Franz Liszts symfoniske digt *Les Préludes* og Gustav Mahlers symfoniske lied *Wo die schönen Trompeten blasen*.

9-08. *Eva Fock*: Du store verden!

Artiklen præsenterer historien om et konkret pædagogisk udviklingsprojekt for musikfaget i gymnasiet: *Tværsnit i Musikken*, men historien rummer andet og mere end "blot" erfaringerne fra et konkret case study fra gymnasieverdenen. Gennem overvejelserne omkring projektet præsenteres og diskuteres forskellige tilgange til musikalsk mangfoldighed, multikulturel pædagogik og musikundervisning i det flerkulturelle samfund – tilgange, som er relevante langt ud over gymnasieverdenen og som rækker langt ud over det flerkulturelle felt.

10-08. *Leif Ludwig Albertsen*: Brahms og Magelone

Musikgenren *Liederabend* udvikler sig på basis af Schuberts *Die schöne Müllerin* og *Winterreise* i løbet af 1800-tallet fra sublim privatkunst til en seriøs offentlig koncertgenre med skiftende hensyn til en eventuel handling i tekstforlægget. Schumann-eleven Brahms var selv usikker over for, om man skulle lade rækken af sange afspejle nogen sammenhængende fortælling. I artiklen redegøres for bogen om Magelone siden middelalderen og der tages afstand fra gentagne forsøg på at se Ludwig Tiecks roman med indlagte sange og tekst som et stort, romantisk eventyr.

11-08. *Palle Jespersen*: Zoltán Kodály.

Komponisten, folkemusikforskeren og musikpædagogen *Zoltán Kodály* fyldte for nylig 125 år. Hans liv og værk præsenteres hér af formanden for Dansk Kodály Selskab, Palle Jespersen.

12-09. *Peer Birch*: De tre hjørnevokaler.

De tre så kaldte "hjørnevokaler" er hjørnesten i klassisk sangteknik. I artiklen forklares dette med henvisning til resultater inden for nyere stemmeforskning, og i en række enkle øvelser vises det, hvordan man i sanguddannelsen drager praktisk nytte deraf.

13-09. *Carl Humphries*: Teaching Improvisation

Artiklen diskuterer begrebet 'improvisation', dets betydning i musikhistorien, og hvorledes improvisation på ny kan inddrages i klassisk musikundervisning.

14-09. *Magnus Tessing Schneider*: Mozart og hans venner.

Om uopførelsen af Mozarts opera *Don Giovanni* i Prag 1787 og om barytonen Luigi Bassis dramatiske og musikalske fortolkning af hovedrollen, der blev skabt netop med henblik på ham.

15-09. *Ole Kühn*: Musikhistoriens ikonisering: motown og bebop.

Er det *ikoner*, der skaber forandringer og fornyelser af musikken? To fortællinger fra det 20. århundredes afro-amerikanske musikhistorie, *Motown* og *Bebop* antyder, at der også kan være andre forklaringer.

16-10. *Bendt Viinholt*: Komponisten Rued Langgaard (1893-1952) er en særling i dansk musikliv, der først 20-30 efter sin død blev anerkendt som en af de helt store. Som 19-årig havde han sin komponistdebut - og nåede måske sin karrieres højdepunkt - med den timelange Symfoni nr. 1. Originalpartituret til dette værk har haft en ejendommelig skæbne, og det er den, Bendt Viinholt udreder i sin artikel.

Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole  
Kirkegade 61 · DK-6700 Esbjerg  
Tlf. +45 76104300 · Fax +45 7610431 · e-mail: [info@vmk.dk](mailto:info@vmk.dk)