



Orla Vinther

AT TOLKE ET DIGT

Om Robert Schumanns lied *Mondnacht*

PubliMus

Skriftserie fra *SMKS*

Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole

Orla Vinther

At tolke et digt

Om Robert Schumanns lied *Mondnacht*

PubliMus nr. 21-12

Esbjerg, februar 2012

Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole

Kirkegade 61

6700 Esbjerg

Tlf: +45 63119900 · Fax: +45 63119920 · e-mail: info@smks.dk

<http://www.smks.dk/>

Redaktion:

Carl Erik Kühl (ansvarshavende)

Anne Helle Jespersen

Margrethe Langer Bro

E-mail: ckuhl10@smksnet.dk

Tryk: Fællestrykkeriet - SUN

Aarhus Universitet

Universitetsparken, bygn. 1163

8000 Århus C.

ISBN 978-87-89919-26-3

Orla Vinther

AT TOLKE ET DIGT

Om Robert Schumanns lied *Mondnacht*

Indledning

Med sproget kan vi beskrive fænomener, stille spørgsmål og svare, sige ja og nej. Musikken lever sit eget liv som dynamiske lydmønstre uden et betydningsindhold, der er fastlagt på forhånd. Derfor rummer 1800-tallets lied et fascinerende paradoks: to udsagn forenes, et tekstligt og et musikalsk – og et tredje opstår, lieden, som er mere end summen af de to første. Et umage par, tekst og musik, smelter sammen, og en ny fuldværdig organisme opstår, et nyt kunstnerisk udsagn.

Digtet giver komponisten en oplevelse, som stimulerer og frigør hans fantasi. Tonerne begynder at danse i sindet, musikken begynder at synge i ham. Tonerne knytter sig til ordene, ligesom melodilinjen er inspireret af tekstens deklamatoriske udformning. Melodikurven udvikler sig som helhed i overensstemmelse med digtets grundstemning eller stemningskontraster med dets emotionelle eller dramatiske accenter og højdepunkter.

Menneskestemmen er musikkens mest nuancerige og udtryksfulde medium. Den udtryksfylde, som sangeren lægger i ordenes deklamation, gennemsyrrer hver fase af melodien. Tonerne farves af sproglyden i et stadigt varieret spektrum af klanglige nuancer.

Derfor kommunikerer lieden et rigt og mangedimensionalt følelses- og betydningsunivers. I lykkelige øjeblikke bliver *vi* resonante for det budskab, lieden formidler. I sindet opstår en dyb genklang.

Men uanset hvor spontant og intuitivt komponisten arbejder med sit stof, er liedens følelses- og betydningsdimensioner uløseligt knyttet til værkets strukturer i teknisk-musikalsk forstand. For analytikeren er det derfor en udfordring at finde, beskrive og tolke de strukturer, i hvilke den musikalske oplevelse er forankret.

Robert Schumanns *Mondnacht* med tekst af Joseph von Eichendorff er sang nr. 5 i samlingen *Liederkreis* op. 39 fra 1840. Udgangspunktet for den følgende analyse er en livslang fascination af den klangverden af lysende, magisk skønhed, Schumann udfolder i sin lied, og en fascination af de forfinede harmoniske og melodiske midler, hvormed Schumann føjer en personlig tolkningsdimension til Eichendorffs digt.

Det er analysens hensigt at vise, hvorledes samspillet mellem musikalsk oplevelse og metodisk eftertanke kan åbne værket og gøre det mere rummeligt for vor forestilling, mere omfangsrigt for vor erkendelse og dybere for vor oplevelse.

Her bør vi lytte til Erik Christensen: „Den relevante og rigtige rækkefølge må altid være: *Først musikken, derefter analyse*. Og så må man igen glemme analysen og opleve musikken i en „anden umiddelbarhed” – og den vil vise sig at indeholde en klarere, stærkere, dybere og mere sammenhængende oplevelse“. Og „Den abstrakte nodeanalyse uden klangerindring er *indsnævrende* og *dræbende*. Men i relation til den klingende musik bliver analysen *livgivende* og *åbnende*“. (Christensen 1992: 27-28)

Joseph Karl Benedikt von Eichendorff (1788-1857)
Mondnacht fra samlingen 'Geistliche Gedichte' (1841)

Es war, als hätt' der Himmel,
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blütenschimmer
Von ihm nur träumen müßt.

A

*Det var, som havde himlen
Stille kysset jorden.
Så at den nu måtte
Drømme om hin i blomsterskær.*

Die Luft ging durch die Felder,
Die Ähren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

B

*Brisen gik gennem markerne,
Aksene bølgede blidt,
Så sagte susede skovene,
Så stjerneklar var natten.*

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.

A¹

*Og min sjæl udspændte
Bredt sine vinger,
Fløj gennem de stille lande,
Som ville den flyve hjem.*

Teksten

Med sin besjælede naturlyrik var Eichendorff ved siden af Heine og Goethe den digter, der oftest blev tonesat i den tysk-romantiske liedtradition, foruden af Schumann også af Mendelssohn, Hugo Wolf, Richard Strauss og mange andre. Alene i 1800-tallet findes 41 forskellige musikalske udsættelser af digtet *Mondnacht*.

Eichendorffs *Mondnacht* består af tre strofer med hver fire linjer. De tre strofer er ensdannede, for så vidt som alle strofer har parvise rim i mønstret ab-ab (f.eks. 2. strofe: „Felder-sacht”, „Wälder-Nacht”). Der er tre betoninger i hver linje med jamben som gennemgående versfod (ubetonet-betonet). I hver strofe har 1. og 3. linje syv stavelser; slutter derfor tryksvagt ved bortfald af sidste betonede stavelse. 2. og 4. linje har seks stavelser; slutter derfor trykstærkt. Den vigtigste betoningsafvigelse er i 3. strofe, hvor 2. og 3. linje

begynder med betonet stavelse („Weit” og „Flog”) i modsætning til de øvrige linjers tryksvage eller optaktiske begyndelse.

Første strofe sætter i datid det fine erindringsbillede: det var, som bøjede himlen sig ned og kyssede jorden, der nu måtte drømme derom i månens skær: det månelys, som får blomsternes farver til at lyse („Blütenschimmer” er digtets eneste sammensatte navneord og i øvrigt en sproglig nydannelse). Konjunktiverne „hätt” og „müsst” antyder det uvirkelige. Vi er i nattens og drømmenes rige.

Anden strofe, derimod, hører virkeligheden til. I første strofe udtrykkes erindringsbilledet i to sætninger på hver to linjer adskilt ved komma. I anden strofe er hver linje en hovedsætning, der udtrykker en naturbetragtning. Her tales direkte om brisen og de bølgende aks. Skovens susen føjer en lydlig dimension til billedet. I sidste linje kommer så den smukke udklang: „So sternklar war die Nacht.”

Derved skaber Eichendorff en overgang til tredje strofes fantasiverden, hvor drømmen igen hersker. For første gang møder vi det lyriske „jeg“, hvis bevingede sjæl stille flyver over landene mod det hjem, som jeg opfatter som en metafor for himlen. Igen forstærker konjunktiven „flöge“ det uvirkelige. Også i tredje strofe sammenfattes linjerne to og to. Læg mærke til bevægelsen i digtet: I første strofe nedadgående: himlen bøjer sig mod jorden; i anden strofe er den lyriske skildring og bevægelsesimpulserne i „ging“, „wogten“ og „rauschten“ horisontale. I tredje strofe flyver sjælen mod hjemmet, opad mod himlen,

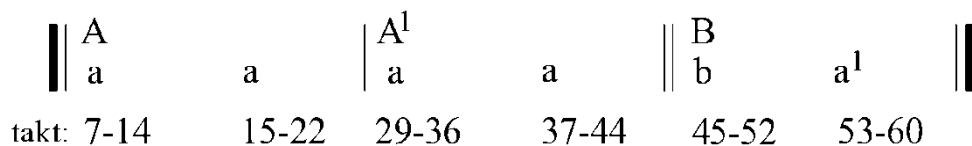
Som helhed udfoldes digtet derfor i en A-B-A¹-form såvel indholdsmæssigt som formalt (se s. 5): De to yderstrofer i drømmens verden indrammer anden strofe i realiteternes verden – understreget ved de to yderstrofers konjunktiv over for midterstrofens indikativ. Bestemmende er også digtets fine energi-strømme, dets bevægelsesretninger „ned-hen-op”, og sætningernes længde: to + to linjer i første og tredje strofe i modsætning til midterstrofen, hvis fire linjer hver er en hovedsætning med et sluttet udsagn.

Tekst og musik i form og betoningsforhold

Ligesom digtet er lieden tredelt (der henvises til partitur på siderne 17-20).

1. del t. 1-23 (forspil t. 1-6, første strofe t. 7-22)
2. del t. 23-44 (mellemspil t. 23-28, anden strofe t. 29-44)
3. del t. 45-68 (tredje strofe t. 45-60, efterspil t. 61-68)

Også i henseende til digtets betoningsforhold arbejder Schumann synkront: Som i digtet har musikken til tredje strofes 2. og 3. linje betonet begyndelse (t. 49 „weit“, t. 53 „flog“) medens alle øvrige linjebegyndelser – som i digtet – er optaktiske. En finhed: Ordet „dass“ i sætningsbegyndelsen „dass sie im Blütenschimmer ...“ burde ifølge det herskende jambiske betoningsmønster være placeret ubetonet og optaktisk som tredje ottendedel t. 14, men er forskudt en ottendedel til den fuldtaktige og betonedede første ottendedel t. 15. Den kunstneriske begrundelse: I talenær deklamation er „dass“ i sætningsbegyndelsen „dass sie im Blütenschimmer ...“ *relativt* betonet; og klaverets gentagne sekstendedele i forbindelse med grundlagsakkorden C#⁷ på tertsen *eis*, der klinger over to takter, bidrager til at relativere det betonedede etslag. Som helhed virker t. 14-15 nemlig som én lang optakt til t. 16 – en tolkning, der støttes af skiftet fra den bidominantiske (optaktiske) C#⁷ t. 14-15 til udløsningsakkorden F#-m t. 16.



Eksempel 1

Medens digtets form er A-B-A¹, disponerer Schumann anderledes i *sin* tredeling (se eksempel 1): Sangstemmen i første strofe – i oversigten A – falder i to ensdannede melodiske perioder på hver otte takters længde (tt. 7-14 og 15-22), i oversigten *a* og *a*. De to melodiske perioder gentages i anden strofe t. 29-36 og 37-44, der derfor også angives ved *a* og *a*. Klaversatsen i første strofe gentages

i anden, men klangligt beriget (derom senere). Derfor betegnes formleddet A^1 . Musikken til tredje strofe t. 45-60 er væsentligt ændret i såvel sangstemme som i akkompagnement. Sangstemmens ottetaktsperiode i t. 45-52 er ny, betegnes derfor b , medens sangstemmen t. 53-60 er en variant af melodien t. 7-14, derfor betegnet a^1 . Storformen bliver derfor $A-A^1-B$, en barform.

Vi har nu gennemført den beskrivelse, som er en nødvendig forudsætning for analysen. Vi kender digtets indhold og form ($A-B-A^1$), vi har noteret os, hvorledes Schumann har disponeret sin lied i forhold til digtets form og hæftet os ved, at lieden ligesom digtet er tredelt, men disponeret, så der er en stor lighed mellem første og anden strofe, medens tredje strofe har sin egen melodiske profil, altså en $A-A^1-B$ form.

Schumann foreskriver, at foredraget skal være „zart und heimlich“ („sart og hemmelighedsfuldt“), og klaversatsen skaber da også et bedårende og poetisk klangligt rum for de seks melodiske perioder.

Klaversatsens gentagne sekstendedele er gennemgående og enhedsskabende. Men klaversatsen indeholder også andre enhedsskabende elementer. Forspillet t. 1-6 gentages som mellemspil t. 23-27, ligesom harmoniseringen af anden strofe – som sagt – er identisk med første, blot klangligt beriget. Efterspillet t. 61-68 resumerer og neddæmper klaveroverstemmens faldende sekstendedelslinjer.

Den tonepoetiske tolkning i gentagelse, variation og kontrast

Lad os nu gøre os tanker om, hvad der har motiveret Schumann til at komponere barformen $A-A^1-B$, hvor den afsluttende strofe udvikler sig til et i visse henseender kontrasterende formled med – som det vil vise sig – konkluderende karakter.

De to første strofer beskriver i tekst og musik en smuk erindring („Es war als“) om et roligt, dæmrende, månebelyst landskab, hvor himlen bøjer sig mod jorden i et kys, og hvor en mild brise forårsager den eneste bevægelse i et

hvilende landskab, som bringer den romantiske billedkunstner Caspar David Friedrich i erindring.



Riesengebirgslandschaft
Caspar David Friedrich (1774-1840)

I modsætning hertil mobiliserer tredje strofe ny energi, som først fører os indad, dernæst ud og op i den stjerneklare nat. Det poetiske „jeg“ giver sig til kende, sjælen får vinger, flyver gennem de stille lande – som om den ville flyve hjem. Dette er, tror jeg, hvad der har motiveret Schumann og inspireret ham til at ændre tredje strofe og give det musikalske en ny retning.

Det næste spørgsmål, der nu rejser sig, er følgende: Ved hvilke midler undgår Schumann oplevelsen af monotoni og stilstand i sin lancering af fem melodiske ottetaktsperioder, hvoraf de fire er identiske (første og anden strofe) og den femte i tredje strofe (t. 53-60) er en variant?

Jeg tror, en del af svaret ligger i den tonepoetiske tolkning af digtets bevægelsesenergi (i første strofe himlen, der bøjer sig mod jorden, i anden strofe den sagte brise, der bringer aksene og træernes blade i bevægelse, i tredje strofe sjælen, der stille flyver mod hjemmet). Disse bevægelser tolkes på tre planer:

For det første derved, at de harmoniske bevægelser i første og anden strofe konsekvent undgår at definere Tonika E-dur som en hvilende hovedfunktion. I stedet er de harmoniske bevægelser orienteret mod Dominanten H-dur i såvel forspillet som i harmoniseringen af de to første strofer. Forspillets fem takter er én lang udkomponering af Dominantfunktionen begyndende med H-dur med stor none *cis*". I t. 10-13 indgår Tonika E-dur som første led i en halvslutningskadence til Dominanten.

For det andet er klaversatsen præget af nedadgående kromatiske bevægelser, der i forbindelse med synkopedissonanser i sekstendedele forstærker indtrykket af blidt strømmende fremdrift. Det gælder forspillet t. 2 og 4, der gentages t. 24 og 26 og varieret i t. 48.

For det tredje skaber Schumann i første og anden strofe et funktionstonalt flow - og dermed illusionen om blidt strømmende bevægelse - ved en gennemgående trinvis faldende kvintsekvens over fire takter (se t. 7-10 med harmonisk analyse). I E-dur beskrives bevægelsen C#⁷- F#m, H⁷-E, altså funktionsmæssigt (D⁷)-Sp, D⁷-T. Sekvensen når Tonika E-dur som sin endestation, men denne Tonikafunktion videreføres – som sagt – til halvslutning på Dominanten H-dur. Vi hører sekvensen første gang t. 7-10, og den gentages i t. 14-18. I anden strofe klinger sekvensen t. 29-32 og t. 36-40. I t. 36-40 er såvel det klanglige som det fremdriftsprægede intensiveret ved noneforudhold for Sp og T (se t. 36-40 med harmonisk analyse).

Den tonepoetiske tolkning i melodi og harmoni

Vi har nu præciseret, ved hvilke midler Schumann skaber fremdrift og oplevelsen af kontinuerlig bevægelse i sin musik, der modsvarer de bevægelser, der kommer til udtryk i digtets første og anden strofe (om tredje strofe senere).

Lad os nu se nærmere på, hvorledes Schumann tolker andre sider af tekstens indhold.

Jeg opfatter klaverets forspil som en tonepoetisk tolkning af det fine erindringsbillede i første digtstrofe: De to første toner åbner et klangrum over mere end fire oktaver, fra kontra-H til trestreget cis (,H til cis"). Derefter bøjer de to yderstemmer sig mod hinanden, de konvergerer og mødes på tertsen *a'-cis*" på sidste ottendedel t. 1, hvorefter de sammen bevæger sig nedad i kromatisk glidende synkoper – en tonepoetisk tolkning af den maskuline „*der Himmel*" – eller måske af månens stråler, der sænker sig for kysse den feminine „*die Erde*", der nu må drømme om sin elskede i månebelyste blomsters skær.

En klanglig detalje af helt usædvanlig intensitet og prægnans finder vi i t. 8. Her klinger samtidigt i sangstemmen tonen *eis* som opadgående ledetone til *fis* og i klaverets understemme tonen *e* som nedadgående ledetone til *dis*. Intervallet *e-eis* er en forstørret prim, klinger som lille sekund og her oktavforlagt. Denne skærpelse af det klanglige gentages i takt 16 og i anden strofe med forstærket virkning: I t. 30 foregribes nemlig dissonansen *eis-e* på tredje og sidste ottendedel af endnu en skarpt klingende dissonans på taktens første ottendedel, hvor klaverunderstemmens forslag *gis* (for *fis* på anden ottendedel) dissonerer som uforberedt lille sekund mod *a* i klaverets højre hånd. I t. 38 klinger igen to skarpe dissonanser, men denne gang *samtidigt*. Til dissonansen *eis-e* føjes nu dissonansen *eis-fis* (sangstemmen mod klaverets overstemme). Den måde, hvorpå de skarpt klingende, uforberedte dissonanser indtræder (i tt. 8, 16, 30 og 38), viser, med hvilken omhu og konsekvens Schumann disponerer for at skabe indtrykket af klanglig intensivering i 2. strofe. En sidste iagttagelse t. 30-31: Med forslaget *gis* for *fis* i t. 30 spiller klaverunderstemmen nu en (ny) trinvis nedadgående bevægelse i ottendedele: *gis-fis-e-dis*. Denne melodi føjer en fin bevægelsesimpuls til tekstens „... *ging* durch die Felder“.

Udformningen af sangstemmens gennemgående ottetaktsperiode er bemærkelsesværdig. Vi ser nu på forløbet fra sidste ottendedel t. 6 -13. Sangstemmens „*Es war, als hätt' der Himmel*", forsætningen, begynder med rolige gentagelser af *cis'* fra sidste ottendedel t. 6 efterfulgt af den trinvist stigende melodi til højtonen *fis*" t. 8-9 med afsluttende kvintfald til

Dominantens grundtone *h'*. Denne forsætning ledsages af en harmonisk fremdriftspræget og dynamisk kvintsekvens i klaverets mellemregister og i tæt beliggenhed. Klaverunderstemmens dybeste tone er *dis'* t. 9.

Eftersætningen, „die Erde still geküsst” t. 11-13, synges på en roligt nedadgående brydning af E-durs treklang med et afsluttende opadgående kvintspring til en åben slutning på Dominantens grundtone *h* t. 13.

Akkompagnementet udgår fra tonen *e'* t. 10. Derfra åbner klaveret i nedadgående retning et dybt klangligt rum på 2 ½ oktav: fra *e'* til *H*. I to oktavers afstand fordobler klaverets understemme sangstemmen i t. 10 og 11 og foregriber på sidste ottendedel t. 12 sangstemmens afsluttende *h'* i den følgende takt. Det harmoniske bremses op, bliver statisk: E-dur over tre takter t. 10-12, halvslutning til Dominanten H-dur t. 13.

For Schumann (og for Schubert) rummer durtreklagen et element af „natur“, af oprindelig harmoni. Overensstemmelsen bestyrkes af det lydfysiske faktum, at durtreklagen repræsenterer overtonespektrets 4., 5. og 6. deltone. Schumann forbinder drømmen og det inderlige og fredfyldte erindringsbillede („die Erde still geküsst”) med den rolige, nedadgående brydning af E-durs treklang.

Udviklingen fra klanglig snæver, fremdriftspræget harmonisering i forsætningen t. 7-10 til neddæmpning af den harmoniske energi i eftersætningen t. 11-14 med markant udvidelse af det klanglige rum, kendetegner tonesætningen af de parvise linjer i første og anden strofe. Denne fint varierede udformning i forbindelse med den klangligt berigede anden strofe er sikkert grunden til, at vi oplever et nuanceret udtryk på trods af fire „noderette“ gentagelser af sangstemmens første ottetaktsperiode.

I tredje strofe er meget ændret. Gennem tonesætningen af første og anden strofe var de harmoniske energier rettet mod Dominanten H-dur. Ikke én eneste gang kom Subdominanten på tale. Nu træder for første gang Subdominanten A-dur „i karakter“ som mål for den tonale udvikling. Melodien til de to første linjer af tredje strofe, ottetaktsperioden (*b*) t. 45-52 „Und meine Seele spannte – weit ihre Flügel aus” er ny. Melodien er harmoniseret som én lang bidominantisk

stræben mod Subdominanten. Først E: D^7 t. 45-46, derefter fire tacters (D^7) til S, der indtræder med fuld vægt t. 51 på „aus” (se harmonisk analyse af t. 44-51). Her er tekst og musik udtryksmæssigt synkron. I begge medier er forandringen i fokus: Sjælen udbreder sine vinger, musikken finder en ny vej gennem tonearterne.

Den sidste melodiske ottetaksperiode i tredje strofe t. 53-60 (a^1) er en varieret genkomst af forløbet t. 7-13. Den væsentligste ændring finder vi i melodians afsluttende takter. For det første rytmiseres den nedadgående akkordbrydning til tekstens „als flöge sie nach (Haus)” t. 57-58 med en hemioldannelse: To $3/8$ -takter rytmiseres som én stor $3/4$ -takt. En rytmisk deceleration af største finhed: sjælens flugt neddæmpes blidt. For det andet kadencerer sangstemmen i t. 59 for første gang på Tonikas grundtone e' i stedet for på Dominantens grundtone h' . Men harmoniseringen? Schumann harmoniserer ikke denne afsluttende tone med E-durs grundakkord som hvilende Tonika, som klanglig tolkning af målet for sjælens flugt, hjemmet, „das Haus“. Slutakkorden på første fjerdedel t. 59 er E-durs septimakkord med tertsen gis i den oktavfordoblede klaverbas. E-dur animeres, tilføjes harmonisk energi, ændrer sin harmoniske funktion fra Tonika til bi-Dominant til Subdominanten, der med kvartforudhold indtræder t. 60. Først t. 61 indtræder E-dur som afsluttende Tonika-grundakkord, men resigneret, afdæmpet i sin virkning, som led i satsens eneste plagalkadence Subdominant-Tonika (se harmonisk analyse af t. 53-61).

Også i andre henseender skiller tredje strofe sig fra de foregående. De gentagne sekstendedele bæres nu af fir- og femstemmige akkorder. Inden for pianonuancen udvikles liedens tre strofer i et klangligt og volumenmæssigt crescendo, der altså kulminerer i tredje strofe. Til tredje strofes mere bevægede karakter tjener også de dynamiske intensivering (ved crescendokiler), der retter sig mod „spannte“ t. 47 (harmoniseret med kvartforudhold for E^7 , $(D^7)_S$) og mod „flog“ t. 53 (harmoniseret med $F\#m$, Sp , som en accentuering af tredje strofes drift mod subdominantregionen, se harmonisk analyse af t. 47-53). Også klangrummet „udspændes“! På tekstens „spannte“ t. 47 når klaverets over-

stemme satsens absolutte højtone *fis*”, dvs. stor none i E-dur: en reference – klanglig og melodisk intensiveret – til forspillet t. 1.

Dermed føjer Schumann en tolkningsdimension til digtet. Eichendorff skriver i konjunktiv om målet for sjælens flugt: „Als flöge sie nach Haus”. Konjunktiven udtrykker, at menneskets sande hjem ikke findes på jorden, selv i den mest fortryllende, månebelyste nat. Mennesket er en vandrer, livet er en rejse. Men digtet problematiserer ikke, at et „Zuhause“, „et hjem“ er målet for sjælens flugt – om så det sande hjem først findes efter døden – i det himmelske.

Schumann gør konjunktiven til afslutningens fokus. I modsætning til Eichendorff taler Schumanns musik snarere om den jordiske tilværelses vilkår og den lange vej mod hjemmet. På liedens klanglige kulminationspunkt, hvor sangstemmen i t. 59 „når hjem“ på E-durs grundtone, rammer Schumanns harmonisering „forbi“. Med E⁷ på tertsen søger musikken videre, mod Subdominanten, og først efter to takter når musikken sit mål, Tonika E-dur som grundakkord t. 61 – via en resigneret plagalkadence (se harmonisk analyse af t. 58-61).

Schumanns efterspil bekræfter stilfærdigt hjemkomsten: Med drømmeagtige fragmenter fra forspillet klinger i klaverets mellemste og dybe leje tre gange Tonika E-dur, (tt. 63, 65 og 67) med tre takters afsluttende tæt imitation af forspillet første fire toner – som foldede sjælen sine vinger sammen og faldt til ro.

Lille epilog

Som typisk romantisk kunstner blandede Schumann litterære inspirationer og private oplevelser i sin musik, idet livet og kunsten for ham gennemstrømmes og tolkes af den samme „poetiske ånd“. I 1835 forlovede den 25-årige Robert Schumann sig med den 16-årige Clara Wieck. Faderen, den ansete klaverpædagog Friedrich Wieck, havde opdraget sin datter som klavervirtuos, ville ikke slippe hendes karriere og modsatte sig derfor parrets giftermål. Først efter en opslidende retssag kunne parret gifte sig i 1840. Det er fristende at bringe Schumanns livssituation i erindring. Da han komponerede *Mondnacht*, var retssagen endnu ikke afsluttet; den 21-årige Clara var på koncertturné i Nordtyskland, og Schumann længtes af hele sit hjerte efter at skabe et hjem sammen med hende. Derfor er det tankevækkende, at den første af de 12 digte i samlingen *Liederkreis* op. 39 handler om at være hjemløs (*In der Fremde*), og at samlingens mest berømte lied, *Mondnacht*, iscenesætter en poetisk vision om sjælens flugt „nach Hause“.

Schumann udviklede lieden til en stadig mere forfinet, sammensat og eksklusiv udtryksform. Bestemmende for Schumannliedernes karakter er ikke mindst klaverpartiernes voksende selvstændighed og de udstrakte for- og efterspil, som ofte indvarsler, sammenfatter og fortætter tekstens stemningsindhold. Schumann betragtede *Liederkreis* op. 39 som sit mest romantiske værk, og sikkert er det, at denne sangkreds danner et kunstnerisk højplateau i 1800-tallets liedkunst.

Litteratur

Christensen, Erik (1992) ”Analyse, indsigt og oplevelse”.

I: Vinther (ed.) 1992, pp. 26-28.

Drud-Nielsen, Per (2003) ... *til månen. Om seks ”månesange” i den tysksprogede liedkultur* (Aalborg Universitets Forlag)

Vinther, Orla (1992) ”Tre sange fra Schuberts *Winterreise*”.

I: Vinther, *Otte essays om oplevelse og eftertanke*, pp. 161-193 (Edition Egtved)

___ (1995) ”Fire tyske lieder”. I: Vinther, *Musikken i 1800-tallet*, pp. 18-51 (Systime)

___ (2002) ”Tre udsættelser af Goethes ,Erlkönig’.

I: Vinther, *Musikpædagogiske refleksioner. Festskrift til Frede V. Nielsen*, pp. 221-250 (Danmarks Pædagogiske Institut)

___ (2002) ”*Frühlingstraum* og *Der Leiermann* fra Schuberts ’*Winterreise*’“

I: Vinther, *Musikhistorien bind 6. Romantik*, pp. 68-77 (Folkeskolens Musikforlag)

Indspilninger

Der findes talrige indspilninger af Schumanns *Mondnacht*. Hør en af dem på <http://www.youtube.com/watch?v=wCLcylYgG1c>, hvor Peter Schreier synger akkompagneret af Norman Shetler (fra CD: Schumann, Lieder – Songs Vol. 2, Berlin Classics 1993)

Om forfatteren:

Orla Vinther er født i Aalborg 1937. Uddannet på Nordjysk Musikkonservatorium i Aalborg og Det Jyske Musikkonservatorium i Aarhus med hovedfagene klaver, musikteori og musikhistorie 1960-65. Rektor for Nordjysk Musikkonservatorium 1971-73. Indtil 1997 docent i musikteoretiske fag ved Det Jyske Musikkonservatorium. Har siden 1997 arbejdet freelance som forfatter, gæstelærer, foredragsholder, censor ved konservatorierne og som musikfaglig konsulent for bl.a. Den Store Danske Encyklopædi, Kulturministeriet, Statens Musikråd og Thy Kammermusikfestival.

Robert Schumann, *Mondnacht*

1 *Zart, heimlich* 3 5 *p*

Es

7 **A** 9 11 13

war, als hätt' der Him - mel die Er - de still ge - küsst,

C#7/eis F#m H7/dis E H

E: V_1^6 II V_6^3 I V

(D⁷) Sp D⁷ T halvslutning D

14 15 17 19

dass sie im Blü - then schim - mer von ihm nur träu - men

dass sie im Blü - then schim - mer von ihm nur träu - men

21 23 25 27 *p*

müsst. _____ Die

ritard. *p* *ritard.*

A¹

29 31 33 35

Luft ging durch _____ die Fel - der, die Aeh - ren wog - ten sacht,

p *ritard.*

36 37 39 41 43 *ritard.*

es rausch - ten leis' _____ die Wäl - der, so stern - klar war _____ die Nacht.

ritard.

E: (D⁷)₃ Sp⁹ - 8 D⁷₃ T⁹ - 8 _____ D

B

44 45 47

Und mei - ne See - - - le spann - te

ritard.

E: D⁷/₅ (D⁷/₄ 3)

49 51 53

weit ih - re Flü - gel aus, flog durch die stil - len

E: (D⁷/₃ D⁵♯1)₃ S (D⁷/₅ Sp S⁶/₅

55 Lau - de als flö - ge sie nach Haus.

E: D^7_3 T D $(D^7)_3$ S⁴ - 3

61 *p* 63 65 *pp* 67 *pp*

E: T DD^7_5 D T DD^7_5 D T

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.

Elektroniske udgaver af *PUFF/PubliMus* kan hentes på adressen:
<http://www.smks.dk/udgivelser/skriftserier/>

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

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 levendegøres 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 Kuhl*: 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 60'erne. 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 uropførelsen 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 Kühl*: 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*: Omkring Rued Langgaards første symfoni 'Klippepastoraler'

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.

17-10. *Leif Ludwig Albertsen*: Goethe som sangskriver.

Goethes digt 'Kennst du das Land' stammer fra romanen *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, hvor det synges af en ung pige, Mignon. Hun er en gådefuld ung pige, der drager omkring og synger anelsesfulde sange. Op til 90 komponister har tonesat digtet, heriblandt Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Tjajkovsky, Hugo Wolf og Alban Berg. Artiklen beskæftiger sig med sangen, dens episke kontekst og med Goethes egen opfattelse af, hvorledes sange bør synges.

18-10. *Johan Bender*: Nielsens kantate

I 1909 skrev Carl Nielsen en kantate til Landsudstillingen i Århus. Artiklen beretter om dens usædvanlige - til dels dramatiske - tilblivelseshistorie, der tegner et billede af Carl Nielsens tid, liv og personlighed.

19-10. *Mads Bille*: Den Jyske Sangskole.

Lederen af Den Jyske Sangskole, Mads Bille, fortæller om skolens tilblivelse og udvikling i sine 10 første leveår - og om ideerne bag.

20-10. *Finn Jespersen*: Carmina Burana, Carl Orff og nazismen.

Den tyske komponist Carl Orffs værk *Carmina Burana* er ét af det 20. århundredes hyppigst opførte værker overhovedet, og det er højt værdsat selv af et publikum, der normalt ikke lytter til den såkaldte "klassiske" musik. Værket blev uropført i 1937 og fejrede store triumfer i det nazistiske Tyskland under krigen. Hvad var Orffs forhold til nazismen? Er værket et "nazistisk" værk?

Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole
Kirkegade 61 · DK-6700 Esbjerg
Tlf. +45 63119900 · Fax +45 63119920 · e-mail: info@smks.dk