

Ry Højskole 19. til 22. oktober 2009
Inspirationskursus for gymnasieskolens musiklærere

Første afdeling: Månemusik

Schumann/Eichendorff, *Mondnacht* ved Orla Vinther

Den første case, vi kalder ”månemusik”, er inspireret af Per Drud Nielsens bog *til månen*. Det første belysningseksempel er Robert Schumanns *Mondnacht* med tekst af Eichendorff, sang nr. 5 i samlingen *Liederkreis* op. 39 fra 1840.

Eksempel 1: Teksten

[Læs digtet]

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 betonedede stavelse. 2. og 4. linje har seks stavelser; slutter derfor trykstærkt **[læs 1. strofes 1. og 2. linje]**. 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 må 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 irreal. 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 ABA1-form såvel indholdsmæssigt som formalt: de to yderstrofer i drømmens verden omrammer anden strofe i realiteternes verden – understreget ved de to yderstrofers konjunktiv over for midterstrofens indikativ. Bestemmende er også digtets fine energistrømme, 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.

MUSIKKEN

Eksempel 2. Noder med taktal

Vi hører nu en version af *Mondnacht*, hvor Peter Schreier synger akkompagneret af Norman Shetler. (Cd: Schumann, *Lieder – Songs Vol 2*, Berlin Classics 1993)

I hvilke henseender hersker der overensstemmelse mellem tekst og musik?
Vi ser på form og betoningsforhold.

Ligesom digtet er lieden tredelt.

1. del t. 1-23 (for spil t. 1-5, 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: t. 15 er noteret med fuldtaktisk begyndelse, men klaverets gentagne sekstendedele i forbindelse med grundlagsakkorden Cis7 på tertsen eis, der klinger over to takter, slører etslaget – ordet „dass“ i sætningsbegyndelsen „dass sie im Blütenschimmer ...“ er relativt betonet i en talenær deklamation. Derfor den fine nuancering i forhold til alle andre klart optaktiske og dermed ubetonede linjebegyndelser.

Eksempel 3. Medens digtets form er ABA1, disponerer Schumann anderledes i *sin* tredeling: Sangstemmen i første strofe – i oversigten A – falder i to ensdannede melodiske perioder på hver otte takters længde (t. 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 A1. 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 *a1*. Storformen bliver derfor AA1B, en barform.

Vi har gennemført den beskrivelse, som er en nødvendig forudsætning for analysen. Vi kender digtets indhold og form (ABA1), 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 AA1B 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.

Enhedsskabende elementer

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.

Hvordan har Schumann læst teksten?

Lad os nu gøre os tanker om, hvad der har motiveret Schumann til at komponere barformen AA1B, 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.

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.

Den tonepoetiske tolkning. Om gentagelse, variation og kontrast

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 ottetaksperioder, 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*''' [spil t. 1-5]. I t. 10-13 indgår Tonika E-dur som første led i en halvslutningskadence til Dominanten [spil t. 10-13].

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 forspillets t. 2 og 4, der gentages t. 24 og 26 og varieret i t. 48 [spil t. 1-5 og t. 47-49].

Eksempel 4 a og b. 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 [spil eks. 4a, t. 7-10 i harm. red.]. I E-dur beskrives bevægelsen Cis7- Fismol, 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 [spil eks. 4b, t. 36-40 i harm. red.].

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 [**spil t. 1-5**] – 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 [**spil t. 8**]. Denne skærpelse af det klanglige gentages i takt 15 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 [**spil t. 29-30**]. 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) [**spil t. 38**]. Den måde, hvorpå de skarpt klingende, uforberedte dissonanser indtræder (i t. 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 følger 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 [**spil t. 7-9**].

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 [**spil t. 10-13**].

Akkompagnementet udgår fra tonen e' t. 10. Derfra åbner klaveret i nedadgående retning et dybt klangligt rum på $2\frac{1}{2}$ 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 durtreklingen et element af „natur“, af oprindelig harmoni. Overensstemmelsen bestyrkes af det lydfysiske faktum, at durtreklingen 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 ottetaksperiode.

Eksempel 5. 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, ottetaksperioden (*b*) t. 45-52 *Und meine Seele spannte – weit ihre Flügel aus*, er ny [**spil melodi t. 45-52**]. Melodien er harmoniseret som én lang bidominantisk stræben mod Subdominanten [**spil harmonisk reduktion t. 45-51**]: E: D7 t. 45-46, derefter fire takters (D7) til S, der indtræder med fuld vægt t. 51 på *aus*. Her er tekst og musik udtryksmæssigt synkrone. I begge medier er forandringen i fokus: Sjælen udbreder sine vinger, musikken finder en ny vej gennem tonearterne.

Den sidste melodiske ottetaksperiode i tredje trofe t. 53-60 (*a1*) er en varieret genkomst af forløbet t. 7-13. [**spil melodi t. 53-61**]. Den væsentligste ændring finder vi i melodien afsluttende takter. For det første rytmiseres den nedadgående akkordbrydning til tekstens *als flöge sie nach (Haus)* t. 57-58 med en hemiolddannelse: To $3/8$ -takter rytmiseres som én stor $3/4$ -takt [**spil melodien t. 53-58**]. 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 [**spil harmonisk reduktion 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 pianouancen 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 E7, (D7)S) og mod „flog“ t. 53 (harmoniseret med F#m, Sp), som en accentuering af tredje strofes drift mod subdominantregionen. Også klangrummet „udspændes“! På tekstens „spannte“ t. 47 når klaverets overstemme satsens absolutte højtone *fis''*, stor none i E-dur; en reference – klanglig og melodisk intensiveret – til forspillet t. 1 [**spil t. 47-49**].

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.

Schumanns efterspil bekræfter stilfærdigt hjemkomsten: Med drømmeagtige fragmenter fra forspillet klinger i klaverets mellemste og dybe leje tre gange Tonika E-dur, (t. 63, 65 og 67) med tre takters afsluttende tæt imitation af forspillet første fire toner i konsonerende E-dur – som foldede sjælen sine vinger sammen og faldt til ro [**spil t. 61-68**].

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 betragtede *Liederkreis* op. 39 som sit mest romantiske værk, og sikkert er det, at sangkredsen danner et kunstnerisk højplateau i 1800-tallets liedkunst. 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 og sammenfatter og fortætter hele tekstens stemningsindhold.

Derfor kommunikerer Schumanns lieder et rigt og mangedimensionalt følelses- og betydningsunivers. I lykkelige øjeblikke bliver vi resonante for det budskab, musikken i sit sprog formidler. I sindet opstår en dyb genklang.

Vi hører nu for sidste gang Schumanns *Mondnacht*.

Afspil over storskærm: <http://www.youtube.com/watch?v=wCLcyIYgG1c>