

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

**Første afdeling: Fra Robert Schumanns *Mondnacht* til Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* og Alban Bergs opera *Wozzeck***  
 ved Orla Vinther

Den romantiske kunstner var betaget af det mystiske, det drømmende og det dunkle. Længslen, det intuitive og anelsen er centrale temaer. Man digter, synger og maler om dagen og natten, ikke som døgnets astronomiske tider, men som symbolske sfærer. Her står natten for hvile og udfrielse, dagen for rastløs stræben. I videre forstand repræsenterer natten de dybe følelsers rige, kærligheden og døden, medens dagen repræsenterer det banale hverdagsliv og dets golde, rationalistiske tænkning. Allerede år 1800 skrev Novalis, pseudonym for den tyske digter Friedrich von Hardenberg, digtsamlingen *Hymner til natten*, hvis sidste digt hedder *Længsel mod døden*. Det romantiske hovedværk, Richard Wagners opera *Tristan und Isolde* fra 1859, har modstillingen mellem nat og dag som sit bærende tema: For Tristan og Isolde står alt, hvad der hører den dagklare virkelighed til (*Ruhm und Ehr, Macht und Gewinn*) som *Täuschung*, skuffelse. De påkalder sig natten som dødens og kærlighedens rige. I deres store dialog i II akt hedder det, at den, der elskende har skuet dødens nat, er uimodtagelig for dagens løgne.

I 1825 komponerede Franz Schubert lieden *Nacht und Träume*, hvis tekst af Matthäus von Collin sammenfatter tematikken i den forfinede miniatures form:

**Eksempel 6**

Heilige Nacht, du sinkest nieder;  
 nieder wallen auch die Träume,  
 wie dein Mondlicht durch die Räume,  
 durch der Menschen stille Brust.  
 Die belauschen sie mit Lust;  
 rufen, wenn der Tag erwacht:  
 Kehre wieder, heilige Nacht!  
 holde Träume, kehret wieder!

Hellige nat, du sænker dig;  
 også drømmene sænker sig,  
 som dit månelys gennem rummet,  
 gennem menneskenes hvilende hjerter.  
 Dem lytter de til med lyst;  
 råber, når dagen gryr:  
 Vend tilbage, hellige nat!  
 smukke drømme, vend tilbage!

Det er i den sammenhæng, periodens mange sange til og om månen og den fortryllende månelys nat finder deres plads: månen som nattens symbol..

Også i den folkelige tradition har månen gennem tiderne spillet en rolle. Den trækker i os og havet med sine vældige kræfter, og den spiller en rolle for afgrøderne og for dyrs og menneskers frugtbarhed. Månen associeres til det kvindelige, det moderlige og det ubevidste mørke. Ud fra sin fasebestemthed står månen også for det ustadige og lunefulde – undertiden for besættelse og galskab som i det engelske ord *lunatic* 'forrykt' (af det latinske navn for måne: luna), en forestilling, der allerede indgår i beretningen om Jesu helbredelse af den månesyge dreng (Matthæusevangeliets kapitel 17, vers 14-21).

I commedia dell'arte- og pantomimetraditionen fra 1500-tallet finder vi den italienske tjenerfigur Pedrolino, der i den franske tradition hedder Pierrot. Siden 1843 kender vi den danske Pjerrot fra Tivolis pantomimeteater. I denne forfinede udgave af maskekomedien kendes han på sin løse, hvide dragt, det hvidsminkede ansigt, den blodrøde mund og den skaldede isse. Han inkarnerer den komisk naive, melankolske tjenerstype – den bedrøvede klovn med en tåre malet på kinden vansmægtende i sin håbløse forelskelse i Kolumbine, som uundgåeligt forlader ham til fordel for Harlekin. Men selv om han altid bli'r mobbet, er han tillidsfuld. Han er også noget verdensfjern – og disponeret for månesyge.

Han optræder i den berømte franske børnesang fra midten af 1800-tallet *Au claire de la lune*.

## Eksempel 7

### Au clair de la lune

1. Au clair de la lune, mon ami Pierrot  
Prête-moi ta plume pour écrire un mot  
Ma chandelle est morte, je n'ai plus de feu  
Ouvre-moi ta porte, pour l'amour de Dieu

2. Au clair de la lune, Pierrot répondit  
Je n'ai pas de plume, je suis dans mon lit  
Va chez la voisine, je crois qu'elle y est  
Car dans sa cuisine, on bat le briquet

3. Au clair de la lune l'aimable Lubin  
Frappe chez la brune ell' répond soudain  
Qui frapp' de la sorte? Il dit à son tour  
Ouvrez votre porte pour le Dieu d'amour

### I månens skær

I månens skær, min ven Pierrot  
Lån mig din pen for at skrive et lille brev  
Mit tællelys er dødt, jeg har ikke mere ild  
Åbn din dør for mig, for Guds kærligheds  
skyld

I månens skær svarede Pierrot:  
Jeg har ikke nogen pen, jeg er i min seng  
Gå ind til naboersken, jeg tror, hun er der  
For i hendes køkken slår man ild

I månens skær banker den elsk-værdige  
Lubin på  
Hos den mørkhårede pige, som pludselig  
svarer:  
Hvem banker på den måde? Han sagde så:  
Åbn din dør for kærlighedens gud

4. Au clair de la lune on n'y voit qu'un peu  
On chercha la plume, on chercha du feu  
En cherchant d'la sorte, je n'sais c'qu'on trouva

Mais j'sais que la porte sur eux se ferma.

I månens skær ser man kun lidt  
Man ledte efter pennen, man ledte efter ild  
Ved at lede på den måde ved jeg ikke, hvad  
man fandt

Men jeg ved, at døren lukkede sig efter dem.

Med udtryk og ord som ”lubin” (depraveret munk), ”chandelle” (tællelys), ”battre le briquet” (slå ild) eller metaforen med døren, der lukker sig, har sangteksten adskillige antydninger, som ikke ligefrem gør den til en børnesang: At få ilden til at blusse op, når tællelyset er dødt, at gå ind til naboersken, som slår ild! Man kan vel ikke være mere utvetydig angående den ”elsk-værdige Lubins” problemer og forventninger! Og imens er Pierrot sat ud af spillet, ligger i værelset ved ved siden af – og græmmes.

I artiklen *Pierrot: Facts, Discussion Forum, and Encyclopedia Article*, som vi henviser til (<http://www.absoluteastronomy.com/topics/Pierrot>), finder I en oversigt over, hvor Pierrot kommer til syne i klassisk musik, poesi, kabaret, film, pop- og rockkultur fra 1800-tallet til i dag.

I sit klaverværk *Carnaval* op. 9 fra 1834-35 karakteriserer Schumann de vigtigste figurer i commedia dell'arte-traditionen: Pierrot, Harlekin, Pantelone og Columbine. Pierrots musik er ejendommelig stillestående og klaustrofobisk.

Det er først mod slutningen af 1800-tallet, at kunstnerne tiltrækkes af de mere dobbelttydige, dekadente og hemmelighedsfulde sider af Pierrots karakter. Det hænger sammen med tidsånden. Det var Wien og Paris, der op mod og omkring år 1900 var de dominerende kulturelle centre. Specielt inden for litteratur og billedkunst oplevede man i Paris en usædvanlig blomstring. Mange af de skoler og retninger (eller ”ismer”), som øvede indflydelse på 1900-tallets kunsthistorie, havde sit udspring i det parisiske miljø: symbolisme, impressionisme, fauvisme, naivisme, kubisme, dadaisme og surrealisme. Det sene 1800-tals pariseratmosfære skabte grobund for den holdning og de tendenser, man har sammenfattet i betegnelsen *fin de siècle* (slutningen af århundredet). Man så slutningen af 1800-tallet som afslutningen på historien: uden en tradition at ta’ alvorligt, uden en fremtid at rette sig imod. Tomhed og identitetskrise afspejlede tilstanden. Kunstneren anfægter det kapitalistiske samfunds ubekymrede, buldrende selvtilfredshed og dets tro på uophørlige fremskridt. Han føler sig udstødt af et samfund, hvis eneste drivkraft er kynisk berigelse på såvel det personlige som det statslige plan, og opfatter sig selv som outsider (i parentes bemærket: Tidens imperialistiske kapløb resulterede i, at Europas kolonimagter i 1914 administrerede 80 % af jordens landmasse).

Derfor er melankolien, *le spleen*, den moderne kunstners typiske stemningsleje; han optræder gerne som den elegante, nostalgiske og tragiske dagdriver, *flanøren*, der udeltagende betragter det sociale liv. Kunsten er afsondret fra det virkelige liv og dets magtcentre og bli'r en ghetto for utilpassede. Derfor satte kunstnerne det forfinede sprog og det stilistiske raffinement som poesians mål, ikke den prosaiske realisme – en holdning, der slagordsagtigt er kaldt *l'art pour l'art*, kunsten for kunstens egen skyld. Man hævdede med andre ord kunstens absolutte frihed i forhold til det sociale liv.

I det miljø faldt de månesyge og neurotiske sider af Pierrot-figuren på plads. Derom har Allison Dorothy Kreuter skrevet ph.d.-afhandlingen *The figure of Pierrot in Guiraud, Ensor, Dowson and Beardsley*, jf. litteraturlisten.

Tidens symbolistiske digtere var – ligesom komponisten Claude Debussy – fascinerede af *commedia dell'arte* og specielt af Pierrot-figuren. I 1884 udgav Debussy samlingen *Quatre chansons de jeunesse*. De to første sange *Pantomime* og *Clair de lune* har tekster af Verlaine; den tredje, *Pierrot*, har tekst af de Banville, den fjerde, *Apparition*, af Mallarmé. I sangen *Pierrot* har Debussy virtuost indarbejdet melodien til første linje af *Au clair de la lune* i såvel sangstemme som akkompagnement, se

[http://www.youtube.com/watch?v=gSeTDFWGSEM&feature=response\\_watch](http://www.youtube.com/watch?v=gSeTDFWGSEM&feature=response_watch).

I vor sammenhæng er det væsentligste bidrag belgieren Albert Girauds *Cinquante rondels bergamasque* (Halvtreds rondeller fra Bergamo), en samling bidende, sarkastiske, sadistiske og surrealistiske digte fra 1884 med den månesyge Pierrot som centralfigur. Digtene er skrevet i den stil, der i det sene 1800-tal fik tilnavnet *la décadence* – med dens præg af sygelig skønhed og blasert fordærv.

Senere møder vi Pierrot i den 23-årige Erich Wolfgang Korngolds ekspressionistiske opera *Die tote Stadt* fra 1920. Korngolds årstal er 1897-1957. Her er Pierrots store arie "Mein sehnen, mein wähen" et lyrisk højdepunkt. Arien kan høres med Bo Boje Skovhus på <http://www.youtube.com/watch?v=q077EL-99K0>. Den russiske digter, sanger og skuespiller Alexander Vertinsky (1889-1957) rejste verden rundt med en særdeles dekadent og sortklædt Pierrot som hovedperson i sine kabareter. Hans performance blev stilskabende – ikke blot for den russiske, men også for den europæiske kabaretradition.

Den østrigske komponist Arnold Schönberg (1874-1951) skrev i 1912 sit måske mest berømte atonalt ekspressionistiske værk, *Pierrot lunaire*, på bestilling af skuespillerinden og recitatricen Albertine Zehme. Hun var tilknyttet Ernst von Wolzogens litterære kabaret på Buntes Theater i Berlin, hvor Schönberg i 1901-02

var kapelmester, og hvortil han komponerede sine otte Brettlieder (titlen refererer til Wollzogens første kabaret *Das Überbrettli*). Albertine Zehme præsenterede Schönberg for Albert Girauds *Cinquante rondels bergamasque* i tyskeren Erich Hartlebens fremragende gendigtning. Schönberg var begejstret og valgte 21 af de 50 digte ud, som han satte i musik. Albertine Zehme uropførte Schönbergs *Pierrot lunaire* i Berlins Choralion-Saal, Bellevuestrasse 4, den 16. oktober 1912. Hun stod alene på scenen i Pierrot-kostume, mens Schönberg selv dirigerede de fem musikere bag en skærm.

Datidens publikum var chokeret over værket, som man fandt abstrakt, splittet, disharmonisk, usammenhængende og kaotisk. Til de banebrydende klanglige egenskaber hører, at sangstemmen udføres som *Sprechgesang* (talesang), en mellemting mellem tale og sang. Kun ganske få toner synges normalt. Solistens *Sprechgesang* ledsages af klaver, fløjte, klarinet, violin og cello. Trods det lille antal musikere har hver af de 21 satser sin egen instrumentale iklædning, idet fløjten kan skiftes ud med piccolofløjte, klarinetten med basklarinet og violin med bratsch. Som helhed er værkets klang gennemsigtig, fleksibel og indtrængende

*Pierrot lunaire* er en spændende fusion af koncertmusik og kabaret. De 21 digte tager os med på en forunderlig rejse. Sammen med Pierrot fra Bergamo, den tragiske nar, drikker vi af månelysen. Vi er med til at røve de fyrstelige rubiner, røde som gammel hæders blodige dråber, fra de dødes skrin. Vi oplever de sorte kæmpenatsværmere, som dræber solens glans og berøver menneskene deres erindring; og vi overværer den røde messe, hvor Pierrot viser de bange sjæle sit hjerte – som et rødt, dryppende nadverbrød. Vi ser for os galgen, den radmagre tøjte, der med sin lange hals omfavner Pierrot, vellysten, hans sidste elskerinde. Pierrot har stoppet tobak i Kassanders blanke kranium, og vi hører ham spille en serenade med sin groteske kæmpebue – men vi hører ham også knipse et bedrøvet pizzicato. Når vi har oplevet alt det og mere til, vender vi hjem til Bergamo – sejlene i en åkande med månestrålen som åre.

Nu ser vi nærmere på sats nr. 18, *Der Mondfleck* (Månepletten).  
Først teksten.

## Eksempel 8

### Der Mondfleck

Einen weissen Fleck des hellen Mondes  
Auf den Rücken seines schwarzen Rockes,  
So spaziert Pierrot im lauen Abend,  
Aufzusuchen Glück und Abendteuer.

### Månepletten

Med en hvid plet af den lyse måne  
På ryggen af sin sorte frakke,  
Sådan spadserer Pierrot i den lune aften,  
Ud på jagt efter lykke og eventyr.

Plötzlich stört ihn was an seinem Anzug,  
Er beschaut sich rings und findet richtig –  
Einen weissen Fleck des hellen Mondes  
Auf den Rücken seines schwarzen Rockes.

Pludselig forstyrres han af noget på sit tøj,  
Han vender sig om og finder ganske rigtigt –  
En hvid plet af den lyse måne  
På ryggen af sin sorte frakke.

Warte! denkt er: das ist so ein Gipsfleck!  
Wischt und wischt, doch – bringt ihn nicht herunter!  
Und so geht er, giftgeschwollen weiter,  
Reibt und reibt bis an den frühen Morgen –  
Einen weissen Fleck des hellen Mondes.

Vent blot! tænker han: det er en gibspolet!  
Han gnider og gnider, men – får den ikke af!  
Og sådan går han, edderspændt, videre,  
Gnubber og gnubber til den lyse morgen –  
På en hvid plet af den lyse måne.

*Der Mondfleck* præsenterer Pierrot som flanøren, den forfængelige laps, der ikke kan leve med en plet på sin jakke. I den rolle har vi mødt ham før, i digt nr. 3 *Der Dandy*. Her sidder han ved sit ”sorte, højhellige toiletbord”, da månestrålen rammer krystalflakonerne og gør ham usikker på, hvilken sminke, han skal vælge denne aften. Han kasserer den røde og orientgrønne og maler sit ansigt med månestrålens hvide. I *Der Mondfleck* er Pierrots situation bizar: Noget på hans ryg irriterer ham. Det er en måneplet, som han antager for at være en gibspolet. Derfor vender han sig om – så hurtigt, at han når at se sig selv fra ryggen! Vi lytter nu til musikken med teksten in mente.

### **Spil fra Pierrot lunaire nr. 18, *Der Mondfleck* (1:00)**

**(Cd: Deutsche Grammophon GmbH 1998, Schoenberg-Pierrot lunaire-Herzgewächse-Ode to Napoleon. Christine Schäfer og Pierre Boulez, Ensemble InterContemporain)**

Som vi kan høre, reciteres teksten med rasende fart. Sangstemmen akkompagneres af piccolofløjte, klarinet, violin, cello og klaver. For de fleste af os er det er kropumuligt at finde hoved og hale i denne atonale, hvirvlende strøm af toner. Men det er en vigtig pointe, at Schönberg her demonstrerer et formidabelt niveau som kontrapunktiker – og at satsens atonale kontrapunkt er direkte inspireret af tekstens skildring af Pierrots groteske situation. Lad os se nærmere på

### **Eksempel 9 (grafisk skitse over den kanoniske struktur)**

Det fremgår, at Schönberg komponerer med to lag spejlkanons: én mellem piccolofløjte og klarinet og én mellem violin og cello. En *spejlkanon* er ens uanset om den spilles forfra eller bagfra. Hver af stemmerne i en sådan kanon har en symmetriakse, hvor den ”vender” og kører bagfra. I den nederste kanon ligger symmetriaksen i violinen lige efter ordet ”rings” t. 9 og i celloen en takt senere. Dvs.

at violin og cello i kanon vender og kører baglæns på det kritiske sted i teksten, hvor Pierrot vender sig om og ser sig selv bagfra.

Den anden spejlkanon mellem piccolofløjte og klarinet er mere kompliceret i sit anlæg. Til at begynde med er klarinetten den førende stemme (med nummer 1). Men allerede efter den anden tekstlinje overhaler piccolofløjten og kommer foran. Så starter et kapløb mellem klarinet og piccolofløjte. Til at begynde med er klarinetten bagefter (nummer 2), men afstanden formindskes gradvist, og på det kritiske sted i t. 10, hvor celloen i den nederste kanon ”vender”, overhaler klarinetten med et ryk, der illustrerer det, man foretager sig, når man vender sig om og ser sig selv bagfra (fra t. 10 og ud spiller også piccolofløjte og klarinet sig selv bagfra!). For en fuldstændigheds skyld: klaverets højre og venstre hånd spiller den øverste kanon mellem piccolofløjte og klarinet, men i halvt tempo.

Resultatet bliver en form, der på et højt abstraktionsniveau belyser digtets ide og – som med Jens Brinckers ord – måske bibringer lytteren den samme følelse af retningsløshed, som man kan opleve ved længere tids togkørsel i en tunnel, hvor man pludselig ikke ved, om man kører forlæns eller baglæns. Jeg henviser i den forbindelse til Jens Brinckers bog *Wien – drømmeby og undergangsstad* pp. 127-130 for flere analytiske detaljer, jf. litteraturliste.

Nu lytter vi til *Der Mondfleck* – dennegang med partitur.

### **Eksempel 10, partitur til *Der Mondfleck***

Schönbergs atonalt-ekspressionistiske stil kulminerede med de *Fem orkesterstykker* op. 16 og operaen for én person, monodramaet *Erwartung* op. 17, begge værker fra 1909. *Erwartung* handler om en kvinde, der leder efter sin elskede i en nattemørk skov og finder ham myrdet, hvorefter hun går i sjælelig opløsning. Her bli’r det ekspressionistiske angstskrig sat i musik. Værket blev skrevet i et stræk på kun 14 dage som en virtuos improvisation i atonal stil og teknik og af en kompleksitet, som gør det næsten hermetisk lukket for en ydre betragtning eller analyse. *Erwartung* reflekterer angstfyldte processer i sindets dybe lag, og værkets indre logik er af en anden verden, som Jan Maegaard er den eneste, der har klarlagt i detaljer (i hans disputats *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg* fra 1972 fylder analysen af *Erwartung* 125 sider).

I *Pierrot lunaire* op. 19 fra 1912 er det anderledes. Her er den distancerede ironi et fremherskende træk, og i de 21 satser finder vi en anvendelse af overleverede formtyper (f.eks. passacaglia, vals, barcarole, serenade) og kontrapunktiske teknikker (kanon og fuga), som er påfaldende. Med et glimt i øjet viser Schönberg i *Der*

*Mondfleck*, at han nu kan bruge den klassiske satsteknik uden at ha' tonearterne at støtte sig til – et vigtigt skridt på vejen mod formuleringen af et sammenhængende atonalt tonesprog, i *Pierrot lunaire* dog med støtte i digtenes strenge, 11-linjede rondelform.

Med *Pierrot lunaire* skrev Schönberg sig derfor tilbage og ind i den europæiske musiktraditions perspektiv, men på de stilistiske og satstekniske vilkår og med den materialemæssige bevidsthed, han havde tilkæmpet sig gennem arbejdet med de *Fem orkesterstykker* op. 16 og *Erwartung* op. 17. Kun derved kom Schönbergs traditionsbevidsthed til at betyde fornyelse og ikke tilbagefald. Schönbergs fokus på det konstruktive i *Pierrot lunaire* var et vigtigt stadium i processen frem mod tolvtoneteknikken, som Schönberg første gang lancerede i sin blæserkvintet op. 26 fra 1924. I sats nr. 8 fra *Pierrot lunaire*, som hedder *Nacht* med undertitlen *Passacaglia*, arbejder Schönberg med en tretonig centralstruktur på en måde, som peger frem mod dodekafone teknikker. Det har jeg fortalt mere om i min Musikhistories bind 7, *Nyere tid 1* – på siderne 131-134.

Også i et andet ekspressionistisk hovedværk, Alban Bergs opera *Wozzeck* fra 1922, spiller månen en rolle, men nu som et skæbnesvangert symbol, der ved sin tilsynekomst udløser angst og katastrofe. Operaens libretto bygger på Georg Büchners dramafragment *Woyzeck*, som skildrer, hvorledes et perverteret kasernemiljø – vrængbilledet på det småborgerlige samfund – spinder sit offer, den menige soldat Wozzeck, ind i et net af foragt, undertrykkelse og angst, og som tvinger dette naive, overtroiske menneske til at myrde sin kæreste Marie.

Med sin mirakuløse syntese af klassiske former og atonal ekspressionisme føjer Alban Bergs musik dybe følelsesmæssige og psykologiske dimensioner til dramaet. Ikke mindst ved sine indslag af tonale og folkelige elementer i tonesproget indfanger Berg den smertelige udtryksfyldte, som vibrerer mellem linjerne i Büchners realistiske og ubarmhjertige tekst.

Dramaet kulminerer med drabet på Marie i III akts 2. scene. Tidligere, i II akts 2. scene, er Wozzeck alene med kaptajnen og regimentslægen. I samtalen med dem bliver Wozzeck knust. Ikke i kalkuleret ondskab, snarere af underlødige kedsomhed – for spontant at overgå hinanden i nederdrægtighed, mere end antyder de to skiderikker, at Marie har været Wozzeck utro med tambourmajoren. Wozzeck aner, at Marie er på vej ud af hans liv. Hun og barnet var de eneste holdepunkter i hans tilværelse. Hans sind formørkes, og da han senere ser Marie danse med tambourmajoren, beslutter han sig. I III akt, 2. scene går Marie og Wozzeck i skumringen ved en sø. Vi ser på teksten.

**Eksempel 11**  
**Teksten til III akts 2. scene**

**Marie**

Dort links geht's in die Stadt  
's ist noch weit. Komm schneller.

Til venstre går det mod byen.  
De'r langt igen. Kom hurtigere.

**Wozzeck**

Du sollst da bleiben, Marie.  
Komm, setzt dich.

Du skal blive her, Marie.  
Kom, sæt dig.

**Marie**

Aber ich muss fort.

Men jeg skal videre.

**Wozzeck**

Komm  
*(De sætter sig)*  
Bist weit gegangen, Marie.  
Du sollst Dir die Füße  
nicht mehr Wund laufen.  
's ist still hier! Und so dunkel.  
Weiss noch, Marie, wie lange es  
jetzt ist, dass wir uns kennen?

Kom

Du har gået langt, Marie.  
Du skal ikke længere løbe  
fødderne ømme.  
De'r stille her. Og så mørkt.  
Ved du, Marie, hvor længe det er,  
at vi har kendt hinanden?

**Marie**

Zu Pfingsten drei Jahre.

Til pinse er det tre år.

**Wozzeck**

Und was meinst du, wie lange  
es noch dauern wird?

Og hvor længe tror du,  
at det vil vare ved?

**Marie**

*(springer op)*  
Ich muss fort.

Jeg skal gå.

**Wozzeck**

Fürchst dich, Marie? Und bist doch  
Fromm? Und gut? Und Treu?  
*(Bøjer sig igen alvorligt mod Marie  
og kysser hende)*

Er du bange, Marie? Og du er dog  
from? Og god? Og trofast?

Was du für süsse Lippen hast, Marie?  
Den Himmel gäb ich drum –  
und die Seligkeit, wenn ich Dich  
noch oft so küssen dürft’!  
Aber ich darf nicht! – Was zitterst?

Hvor dine læber er søde, Marie?  
Himlen gav jeg for det –  
og saligheden  
hvis jeg ofte sådan måtte kysse dig!  
Men jeg må ikke! – Du ryster?

**Marie**

Der Nachttau fällt.

Ja, duggen falder.

**Wozzeck**

*(Hvisker for sig selv)*

Wer kalt ist, den friert nicht mehr!  
Dich wird beim Morgentau nicht frieren.

Den, som er kold, fryser ikke mere!  
Når morgenduggen falder, fryser du  
ikke længere.

**Marie**

Was sagst du?

Hvad mener du?

**Wozzeck**

Nichts.

*(Månen går op)*

Intet.

**Marie**

Wie der Mond rot aufgeht!

Hvor månen stiger rød op!

**Wozzeck**

*(Trækker en kniv)*

Wie ein blutig Eisen!

Som en blodig kniv!

**Marie**

*(Springer op)*

Was willst?

Hvad vil du?

**Wozzeck**

*(Griber hende og støder kniven i hendes hals)*

Ich nicht, Marie!

Und kein Andrer auch nicht!

Ikke jeg, Marie!

Og heller ikke andre!

**Marie**

Hilfe!

*(Marie dør)*

Hjælp!

## Wozzeck

Tot!

Død!

Berg har komponeret Maries dødsscene som en invention over tonen *h* – i operaen Maries dødssymbol. Derfor er tonen *h* nærværende fra først til sidst. Den optræder i alle tænkelige nuanceringer: som bastone, som liggetone i mellemstemmerne, i diskanten eller fordoblet i fire oktaver. Tonen bli'r spillet i forskellige rytmer, tonehøjder, klangfarver og med forskellige styrkegrader.

Da Wozzeck med dødelig ironi nævner Maries dyder (hun er from, god og trofast), da bliver tonen *h* meget nærværende: den løftes op ved kromatiske glissandi i celeste, harpe og strygere; og da han bøjer sig og kysser Marie for sidste gang, ender tonen i en lys, sitrende klang i 1.- og 2.violiner.

Når månen går op, lever orkestret med ved at tætføre en opadgående melodi i otte stemmer: fire dæmpede horn og fire dæmpede trompeter. Til melodien synger Marie sin tekst *Wie der Mond rot aufgeht!*

Derefter følger operaens dramatiske højdepunkt. Den forpinte Wozzeck ser månen som en blodig kniv. Han mister besindelsen, springer op og støder kniven i halsen på Marie.

Nu forlægges Maries dødssymbol, tonen *h*, til de to pauker, der i dunkende fjerdedele udvikler sig fra *ppp* til *fff*. Maries skrig: *Hilfe* falder over to oktaver – fra *h2* til *h* – over paukernes drønende akkompagnement på samme tone.

I dødsøjeblikket passerer billeder fra Maries liv gennem hendes bevidsthed. Dette symboliserer orkestret ved at lade alle de ledemotiver, der har tilknytning til hende, klinge – lynhurtigt, delvis i klanglig forvrængning og i kaotisk udformning. Forløbet, der på genial vis anskueliggør det kompakte, altomfattende, hyperkoncentrerede ekspressionistiske udtryk, udfoldes på baggrund af paukernes dundrende *H* i fjerdedelsrytme. Til sidst klinger i orkestret ledemotiverne for den forstyrrede Wozzeck i fagotter og for Maries formålsløse venten i strygernes flageoletter.

Wozzecks replik *Tot!* på tonen *C* udløser den skæbnesvangre energi i ledetonen *h*.

Mellemspillet til den følgende 3. scene, værtshusscenen, hvor Wozzeck drikker og danser, er enestående i operalitteraturen. To crescendo på *h*, det klingende dødssymbol, ikke andet. I 13 takter sammenfattes den nøgne gru – enkelt og rystende.

Vi ser nu drabsscenen fra *Wozzeck*, III akt, 2. scene, og mellemspillet til 3. scene. Hildegard Behrens og Franz Grundheber synger Marie og Wozzeck. Claudio Abbado dirigerer Wienerfilharmonikerne.

<http://www.youtube.com/watch?v=NWu1QK08JtE> (8:27)

En detaljeret analyse af denne scene kan læses i mit essay *Der Mensch ist ein Abgrund – tanker om Alban Bergs "Wozzeck"* i Egtvedbogen *Musikalsk analyse – otte essays om oplevelse og eftertanke* fra 1992, jf. litteraturlisten.

Jeg henviser også til Jens Brinckers bog *Wien – Drømmeby og undergangsstad*, der udkom på forlaget Systime i 1993. På siderne 107-113 kan I læse en præsentation af Alban Bergs opera *Wozzeck* med en meget spændende analyse af den måde, hvorpå tonen *h* instrumenteres i dødsscenen.