

Musik til J. P. Jacobsen



Speciale af Stinne Øllgaard

Musikuddannelsen • Institut for Sprog og Kultur • Aalborg Universitet

Musik til J. P. Jacobsen

Speciale af:

Stinne Øllgaard

Musikuddannelsen v/
Institut for Sprog og Kultur, Aalborg Universitet
Marts 2009

Specialevejleder:
Peder Kaj Pedersen

Antal tegn inkl. mellemrum: 188.865
Antal normalsider: 78,7

Indholdsfortegnelse

Indholdsfortegnelse	1
Læsevejledning	3
Indledende bemærkninger	5
Interessefelt og emneafgrænsning	5
Problemformulering og fremgangsmåde	9
Genrehistorik	11
1700-tallets Berliner liedskoler	11
1800-tallets liedkomponister og deres præg på liedens udvikling	13
Diskussionen om sammensætningen af musik og tekst	17
Digternes holdning til fusion af musik og poesi	18
Komponisternes forhold til digterne og holdning til tekstmaterialet	20
Teoretikeres meninger om fusion af musik og tekst	21
Metode	25
En hermeneutisk tilgang	25
Analysemetoder	26
Kofi Agawus analysemetode	26
Per Drud Nielsens analysemetode	30
Helge Birkelands analysemetode	33
Min analysemetode	36
Komponisternes baggrund og forhold til Jacobsens tekster	39
Om Carl Nielsen	39
Om Frederick Delius	41
Om Wilhelm Peterson-Berger	43
Om Alexander von Zemlinsky	44
Om Emil Sjögren	45
Om Hakon Børresen	47
Om J. P. Jacobsen og hans digte	48

Fortolkende analyser	53
Irmelin Rose	53
Digtanalyse af <i>Irmelin Rose</i>	53
Analyse af Carl Nielsens <i>Irmelin Rose</i>	56
Analyse af Frederick Delius' <i>Irmelin Rose</i>	59
Analyse af Wilhelm Peterson-Bergers <i>Irmelin Rose</i>	63
Analyse af Alexander von Zemlinskys <i>Irmelin Rose</i>	66
Fællestræk for liederne til tekstmaterialet <i>Irmelin Rose</i>	70
I Seraillets Have	72
Digtanalyse af I Seraillets Have	72
Analyse af Carl Nielsens <i>I Seraillets Have</i>	75
Analyse af Frederick Delius' <i>I Seraillets Have</i>	78
Analyse af Emil Sjögrens <i>I Seraillets Lustgård</i>	82
Analysen af Hakon Børresens <i>I Seraillets Have</i>	86
Fællestræk for liederne til tekstmaterialet <i>I Seraillets Have</i>	89
Konklusion	91
Abstract	95
Litteraturliste	97
Primærlitteratur	97
Sekundærlitteratur	98
Bøger	98
Artikler	100
Opslagsværker	101
Fonogrammer	102

Læsevejledning

Som indgang til specialet vil jeg give læseren en vejledning til, hvordan specialet skal læses.

Bogtitler og samlinger af sange eller artikler er omkranset af anførselstegn ("""). Artikler, noveller og sangtitler er skrevet med *kursiv*.

Litterære kilder illustreres på følgende måde: (forfatter, år: sidetal), eksempelvis (Kjørup, 2003: 88). I litteraturlisten, der er opstillet i alfabetisk orden efter forfatternes efternavne, kan læseren se kildens øvrige oplysninger.

De kilder, der kun figurerer på internettet, vil være at finde som bilag i specialets tilhørende appendiks.

Da specialets analyser er skrevet ud fra, at læseren har noden ved sig, har jeg vedlagt noderne til alle de analyserede lieder i et særskilt hæfte; "Appendiks". Ligeledes har jeg vedlagt en CD med én performativ udgave af hver lied, så læseren har mulighed for at høre tonerne i samspil med teksten.

Jeg har valgt at skrive dynamiske foredragsbetegnelser med forkortelser, eksempelvis *p* (piano) og *f* (forte). Ligeledes er harmoniske funktioner skrevet med forkortelser, eksempelvis D° (mol dominant) og S⁹ (subdominant med tilføjet septim og none).

Indledende bemærkninger

Et speciale er den kommende dimittends sidste projekt, hvor man gerne vil bruge den viden, man har opnået, så bredt som muligt, men inden for et afgrænset emne. I forsøget på at inddrage flest mulige af de kompetencer jeg har erhvervet mig, har jeg valgt, at mit speciale skal bygge på viden både fra mit hovedfag (musik) og fra mit sidefag (dansk), men som foreskrevet med hovedvægt på det musikfaglige.

Som titlen indikerer, handler mit speciale overordnet om sammensætningen af musik og tekst, og mine analyser vil i store træk handle om, hvordan musik på forskellige plan kan understøtte en given tekst. Dette emnefelt rejser diskussionen om, hvordan musik kan have betydning; en diskussion, som på instrumental-musikkens område er en diskussion om program musik overfor absolut musik. Jeg mener, at programmusikkens problematik er beslægtet med min problematik, og i hvert fald to af de komponister, som jeg inddrager, har beskæftiget sig med programmusik; Carl Nielsen og Frederick Delius. Min problematik har dog at gøre med, hvordan musik kan arbejde sammen med en tekst, og i min teori og analyse vil jeg arbejde med, hvordan musik understøtter og udtrykker en tekst. Jeg mener, som det ligger i tanken om programmusik, at musik er i stand til at udtrykke noget, at musik kan være figurativ og narrativ, og, i forhold til mit fokus, at musik i sammensætning med ord kan underbygge stemninger og et ords konkrete og overførte betydning.

Interessefelt og emneafgrænsning

Overordnet har jeg i begge mine fag, musik og dansk, altid interesseret mig meget for at analysere og fortolke. Jeg synes, det er spændende at undersøge detaljer og gennem dem få en ny eller udvidet forståelse af det analyserede værk. Ud fra dette interessefelt har jeg valgt at lægge stor vægt på analysen i specialet, hvilket også min teori og metode vil lægge op til.

Gennem min uddannelse er jeg blevet præsenteret for de mest kendte af de komponister, jeg skal arbejde med i min analyse, og jeg har fået et særligt indblik i deres kompositoriske stil gennem diverse teoretiske og praktiske fag. Især i mit virke som kor- og solosanger har jeg fået indblik i komponisternes musikalske udtryk og i deres måde at arbejde med tekster på. Inspirationen til emnet fik jeg i faget kordirektion, hvor fire forskellige tonesættelser af J. P. Jacobsens digt *Stemning* blev bearbejdet, med Wilhelm Peterson-Berger som en af komponisterne. Jeg kan huske, jeg fandt alle satserne meget smukke, og at de alle på hver sin måde beskrev de stemninger, der lå i Jacobsen digt. Herigennem blev jeg inspireret til at arbejde med flere tonesættelser af samme digt samt til at undersøge det særegne ved Jacobsens lyrik, der gennem tiden har inspireret mange forskellige komponister.

På danskstudiet var Jacobsen en ofte omtalt forfatter, og både romanen "Niels Lyhne" og novellen *Mogens* indgik i pensum, hvilket udvidede mit kendskab til forfatteren. Jeg fik indblik i det særlige og banebrydende ved Jacobsens måde at skrive på, og det fascinerede mig. Det er især de kortere lyriske værker, hvor sproget er mættet med betydninger, der har vakt min interesse, og det er derfor Jacobsens forholdsvis korte digte og ikke værker inden for prosagenren, jeg vil arbejde med i analysen. I forhold til de mange tonesættelser, der er komponeret til Jacobsens digte, har jeg været nødsaget til at foretage en række valg for at afgrænse mængden af analysemateriale, og jeg har i løbet af processen afgrænset mig inden for bl.a. genre og periode.

I begyndelsen af specialeskrivningsprocessen havde jeg til hensigt både at arbejde med korværker og lieder komponeret til det udvalgte tekstmateriale, men jeg måtte erkende, at emnet blev for bredt i forhold til de omfangs- og tidsmæssige rammer, der er fastlagt for specialet. Selvom mit første kendskab til tonesættelser af Jacobsens digte var korværker, valgte jeg liedgenren, fordi den var meget populær i slutningen af 1800-tallet, og fordi flere komponister i tiden blev inspireret af Jacobsens digte til at komponere inden for denne genre. Den største produktion af lieder komponeret over Jacobsens digte ligger i perioden 1887-1915, det vil sige fra efter Jacobsens død, hvor hans første digtsamling blev udgivet, til godt 25 år efter, hvilket er den periode, hvor Jacobsens popularitet var på sit højeste. Ved valget af tonesættelser inden for perioden undersøgte jeg, hvilke digte der var skrevet flest tonesættelser til, samt hvilke der var de mest læste

digte af Jacobsen¹. Valget faldt på *Irmelin Rose* og *I Seraillets Have*. Digtene er meget forskellige i udformning, genre og sprogets metaforiske mættethed og viser derved, hvor vidt Jacobsens lyrik spænder.

Komponisterne valgte jeg ligeledes ud fra, at de skulle spænde bredt, for at vise om Jacobsens tekster på trods af forskelligheder i den kompositorisk stil kunne fremkalde fællestræk. Valget af komponister faldt på Carl Nielsen, Frederick Delius, Alexander von Zemlinsky, Wilhelm Peterson-Berger, Emil Sjögren og Hakon Børresen. Blandt komponisterne er der to danske, to nordiske uden for Danmark og to fra andre europæiske lande. Alle liederne er skrevet/udgivet inden for perioden 1887-1905, og komponisternes kompositoriske stil spænder bredt inden for stilarterne, der var oppe i tiden. To af komponisterne; Nielsen og Delius, er blandt andet valgt ud fra, at de har tonesat begge digte, med henblik på at kunne undersøge om komponisterne har taget udgangspunkt i det enkelte digts egenskaber, eller om de primært komponerede ud fra deres egen stil.

Denne emneafgrænsning har mundet ud i et speciale med fokus på analyse af samspillet mellem musik og tekst i lieder, hvor analysematerialet er i alt otte lieder komponeret af de seks komponister Nielsen, Delius, Zemlinsky, Peterson-Berger, Sjögren og Børresen inden for perioden 1887-1905, hvor tekstmaterialet er *Irmelin Rose* og *I Seraillets Have* af J. P. Jacobsen.

¹ Ifølge Jørn Erslev Andersen er *Irmelin Rose* og *I Seraillets Have* blandt de mest læste digte af Jacobsen (bilag 3: 12).

Problemformulering og fremgangsmåde

Specialet ”Musik til J. P. Jacobsen” har til formål at belyse følgende spørgsmål:

Hvordan har komponisterne Nielsen, Delius, Peterson-Berger, Zemlinsky, Sjögren og Børresen tonesat Jacobsens *Irmelin Rose* og/eller *I Seraillets Have*? Kan man ved analyse registrere fællestræk i kompositioner? Og hvilke? Og herunder om Jacobsens udformning og sprog har påvirket komponisternes måde at komponere på?

Som indgang til specialets emneområder vil jeg opridse liedens historie og udvikling i perioden omkring 1800-tallet, for at forstå hvilken tradition liederne i min analyse kommer af. Dernæst vil jeg fremlægge forskellige holdninger til foreningen af musik og tekst fra bl.a. 1800-tallets komponister og digtere for at undersøge parternes indstilling til fusionen; eksempelvis om musikken i tiden blev anset for at være en slags ’transportmiddel’ for teksten? Eller om man opfattede liederen som en ny unik kunstform, idet musik og tekst forenedes?

Efter diskussionen vil jeg kortlægge en række teorier og analysemetoder, der gennem tiden er blevet udviklet til at analysere sammensætningen af musik og tekst. Udover de gængse deskriptive analysemetoder som struktur- og formanalyse, vil jeg undersøge, hvad inddragelse af teksten gør for analysen af musikken og helhedsindtrykket og således udvide min analyse i den mere fortolkende retning (end struktur- og formanalyse). I den forstand refererer mit arbejde til en hermeneutisk metode.

Som indgang til analysen vil jeg fremstille biografiske informationer om de seks komponister for at få et indblik i deres kompositoriske stil, og hvilken rolle

liedgenren spiller i forhold til deres samlede produktion. I afsnittet vil også indgå en biografi af Jacobsen med en kortlægning af hans digteriske virke og et indblik i hans særlige skrivestil. I analysen vil jeg først analysere teksterne særskilt fra musikken og derefter gå i dybden med satserne enkeltvis, hvor jeg vil undersøge, hvordan den enkelte komponist har udformet sin sats, hvordan og i hvilken grad komponisten har valgt at afspejle teksten i musikken, samt hvilken betydning den musikalske tolkning af teksten giver liedens samlede udtryk. Før den endelige konklusion vil jeg sammenligne analyserne med det formål at finde forskelle og ligheder i bearbejdelsen af tekstmaterialet.

Genrehistorik²

I min gennemgang af liedens historie, vil jeg tage udgangspunkt i Berliner liedskolerne, fordi de tendenser, de beskriver, giver et indblik i, hvordan komponister skiftevis har haft fokus på det enkle akkompagnement, der kunne fremhæve tekstmaterialet, og det mere udfoldende og kommenterende selvstændige klaverparti. På den måde vil jeg illustrere, hvordan fokus skifter mellem tekst og musik. Komponisterne, jeg vil inddrage på, er valgt, dels fordi de spiller en vigtig rolle i udviklingen af lieden, dels fordi flere af dem senere indtræder som inspirationskilde for de komponister, jeg vil arbejde med i min analyse.

1700-tallets Berliner liedskoler

Den enstemmigt akkompagnerede sang blomstrede op i løbet af 1700-tallet i både England, Frankrig og Tyskland, men det var i Tyskland, den først og fremmest udviklede sig, og det er derfor, genren stadig kaldes "Lied" i de fleste leksika og historiebøger; her kan eksempelvis nævnes "GADs Musikhistorie", "New Grove" og Grout/Paliscas "A History of Western Music". I nogle af mine kilder anvendes betegnelsen "solosang med klaverledsagelse", men for at ensarte sproget har jeg valgt konsekvent at bruge den tyske betegnelse; "lied". Genrens udvikling i Danmark holdt sig desuden tæt til den tyske liedtradition. Liedgenrens udvikling var forbundet med bl.a. de nationale syngespil, der omfattede folkelige og let tilgængelige solosange, og denne enkle stil blev et tilbagevendende stiltræk i liedens historie.

Den klassiske tyske lied kan deles op i tre Berliner liedskoler. Traditionen før den første Berliner Liedskole var enkelhed, og musikkens formål var at understøtte teksten, men ellers at holde sig i baggrunden. Komponisterne, der regnes under den første Berliner Liedskole, stod i opposition til denne holdning til musikkens rolle og havde fokus på akkompagnementet. Johann Ernst Bach (1722-1777) ville

² Afsnitte "Genrehistorik" er overordnet baseret på kilderne: Kjems 2001, Marschner 2001, Grout/Palisca 2001, Vinther 1995, Drud Nielsen 2003, samt opslaget *Lied* af Griffiths og Ruggaard.

frigøre klaverakkompagnementet fra melodistemmen, så det kunne være mere aktivt og give modspil til melodien. Derfor valgte han som den første at notere sine lieder i tre systemer. J. E. Bach udviklede desuden sine lieder i retningen af den gennemkomponerede lied, eksempelvis i samlingen "Lieder der Deutschen mit Melodien" fra 1767 og 1768, ved at lave forskellige melodier til digtets strofer. Andre komponister udviklede genren ved at inddrage elementer fra operaen for at fremkalde et mere dramatisk udtryk. I den første Berliner Liedskole gik udviklingen altså væk fra den enkle og folkelige stil mod en mere avanceret. (Kjems 2001: 302f)

Den tyske lieds storhedstid begyndte omkring år 1770 med komponister som Carl Fr. Zelter (1758-1832), Johann Reichardt (1752-1814), Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802) og Carl Fr. Loewe (1796-1869), der hørte under den anden Berliner Liedskole (Vinther 1998: 18). Tidens tendens var en mere enkel stil i dyrkelsen af den folkelige lied. Det var en tid med interesse for den nationale historie, og mange folkesange og folkepoesi blev indsamlet og dannede grundstammen for den folkelige kulturarv. De enkle sange havde den fordel, at de kunne synges og spilles i hjemmet, og de kom således til at danne en del af grundlaget for en 'almen dannelse'. Liederne fremstod oftest uden nogle tempo eller karaktermæssige foredragsbetegnelser, hvilket understøttede den enkle stil og lod det være op til udøveren at forme karakteren for den enkelte lied. Digtene til tidens enkle, strofiske lieder blev skrevet af digtere som Johann G. Herder (1744-1803), Johann W. Goethe (1749-1832) og Johann C. F. Schiller (1759-1805).

Den anden Berliner Liedskole kom til Danmark med J. A. P. Schulz (1747-1800). Han var bosat i Danmark fra 1787 til 1795, hvor han var ansat som komponist og kapelmester ved Det Kongelige Teater. Kendetegnende for hans stil var, at klaverakkompagnementet var trukket helt i baggrunden, melodien var enkel, og formen symmetrisk og periodisk. Hans kompositoriske stil påvirkede bl.a. eleven C. E. F. Weyse (1774-1842) og kan derigennem ses i den tidligste fase af den danske romancetradition, en tradition, der senere inspirerede bl.a. Carl Nielsen. Schulz er kendt for sine krav om enkelhed, og at der skulle være noget bekendt (Schein des Bekannten), hvilket Carl Nielsen i sin udvikling af lieden tog op sammen med Thomas Laub, da de i "En snes danske Viser" fra 1915 og 1917 ville genoplive den folkelige enkelhed.

1800-tallets liedkomponister og deres præg på liedens udvikling

Hvor lieden i 1700-tallet kunne deles op i skoler, var der i 1800-tallet nærmere en tendens til en individuel genreudvikling. Derfor har jeg valgt at afholde mig fra ”GADs Musikhistories” kategorisering af romantikkens lied som den tredje Berliner Liedskole. Det er desuden karakteristisk for romantikken at fokusere på og dyrke det enkelte geni, hvorfor jeg har valgt, ligesom ”New Grove”, at beskrive stilen for de enkelte komponister i tiden.

Zumsteeg var en af de komponister, der fjernede sig fra den folkelige lied, og hans kompositioner kom til at danne overgang fra berlinerskolerne til Franz Schuberts (1797-1828) lieder og kunstlieden. På trods af den lidt folkelige tone har flere historikere udnævnt Schuberts tonesætninger af Goethes *Gretchen am Spinnrade* og *Erlkönig* fra 1814-15 til at være overgangen til kunstlieden. Schubert skrev over 600 lieder, som spænder lige fra enkle strofiske lieder, over strofisk varierede lieder til de store gennemkomponerede kunstlieder. I den strofisk varierede lied er formen løsere, end den er i den strofiske lied. Måden, det er gjort på, er meget forskellig fra lied til lied, idet formledene oftest bliver varieret i forhold til komponistens subjektive opfattelse af det enkelte digt. Hos Schubert ses en sådan fortolkning af teksten eksempelvis i *Am Feierabend* (nr. 5 i ”Die schöne Müllerin”). Schubert fandt ikke en idyllisk slutning passende for historien, så da møllerdatteren til slut byder alle godnat (”allen eine gute Nacht”), har Schubert valgt at markere ”allen” med forte og videreføre det i en dynamisk reprise med coda, hvor klaverpartiet understøtter møllersvendens frustration over ikke at have fået møllerdatteren. Schubert brugte på den måde ofte klaverakkompagnementet til at beskrive stemninger, også når han ville understøtte stemninger, som allerede lå i digtet, hvilket bl.a. ses i *Erlkönig*, hvor Schubert brugte klaveret til at understøtte en hektisk og desperat stemning, som teksten udtrykker, idet faderen rider hurtigt af sted for at redde sin søn.

Med Schuberts lieder indtræder og defineres den romantiske lied. Foruden Schuberts musikalske strukturer, der understøtter teksten, opus-nummererede han som den første sine lieder i forsøg på at løfte lieden fra at være brugskunst til at være værkkunst. Schuberts kompositioner stillede store krav til sanger og pianist og blev derfor oftest opført af professionelle. På den måde frigjorde lieden sig fra lejlighedskunsten og fra den udsmykkende funktion, den havde i aristokratiske kulturer. I denne periode og frem mod slutningen af 1800-tallet indskrev

komponisterne gradvist flere dynamiske, tempo og karaktermæssige foredragsbetegnelser, hvormed de kunne styre liedens udtryk og fortolkningen af teksten. Publikum og anmelderne havde svært ved at acceptere den nye type lied, fordi man var vant til, at lieden hørte til i hjemmet, men med Schuberts udvikling af lieden og opfattelsen af den, ændrede billedet sig gradvist, og hen imod midten af 1800-tallet blev offentlige liedopførelse almindelige. (Drud Nielsen 2003: 58f)

De komponister, der kom til at udvikle liedgenren efter Schubert, arbejdede ofte med et særligt fokus på forholdet mellem musik og tekst. Måden, hvorpå komponisterne behandlede de to kunstarter, var meget forskellig, men især udformningen af klaverpartiet lagde sig til tekstmaterialet. Klaverpartiet fik generelt større og større betydning i romantikken og blev brugt både som et stemningsskabende element (eksempelvis af Mendelssohn) og som tonemalerisk symbolisering af enkelte ord (eksempelvis af Loewe). Hos Robert Schumann (1810-1856), der er liedhistoriens næste store komponist efter Schubert, ser vi anvendelse af begge måder at fremhæve og beskrive teksten på. Schumann vægtede det instrumentale ved lieden højt, og han er kendt for sine lange for-, mellem- og efterspil, samt hans selvstændige og kommenterende klaverpartier.

I 1800-tallet valgte flere komponister at udvide lieden på forskellige måder. Hugo Wolf (1860-1903) skrev over 200 lieder, og hans stil bliver ofte beskrevet som intim og lyrisk. Selv ville han gerne udvikle lieden mere ekspansivt og stræbte mod at give sine lieder en dramatisk karakter, der skulle pege mod operagenren, hvilket man bl.a. kan se i hans Mörike-lieder. Wolfs store musikalske forbillede var Richard Wagner (1813-1883), men det lykkedes aldrig for Wolf, at komme ud af Wagners skygge, da hans talent bedst egnede sig til den lyriske stil og liedgenren. Karakteristisk for Wolfs lieder er, at hans melodier ikke er særlig melodiske, men til gengæld skabte han en intensitet, der gjorde, at han ved hjælp af en tekstnær deklamation kunne fremhæve de enkelte ord og derved også tekstens mange sproglige og psykiske detaljer.

Wagner har ikke skrevet mere end 20 lieder, men de er så markante i deres harmonik, at de kom til at påvirke senere liedkomponister. Wagners klaverpartier skilte sig ud ved at være storladne og fyldige, lignende et orkester-akkompagnement. Gustav Mahler (1860-1911) og Richard Strauss (1864-1949) tog også del i denne udvikling af orkesterlieden, som Frederick Delius senere omskrev mange af sine lieder til; heriblandt *Irmelin Rose* og *I Seraillets Have*.

Johannes Brahms (1833-1897) var stor modstander af hele denne nytyske skole, som de ovenstående komponister var en del af. Hans ideal var at komme tilbage til rødderne, inspireret af folkesange. Brahms' lieder var derved oftest strofiske eller let varierede, og han satte igen klaverpartierne som et akkompagnement, der var underordnet hans melodiske og sangbare melodier. Brahms tonesættelser blev ofte skrevet til digte af mere eller mindre ukendte forfattere, og han tog ikke særligt hensyn til teksten, men lod i stedet musikken være udtryk for sine følelser.

I 1900-tallet finder vi eksempler på kunst- og orkesterlieden, der blev videreudviklet af bl.a. Arnold Schönberg (1874-1951) i "Gurrelieder"; en tonesættelse af J. P. Jacobsens "Gurresange". Begyndelsen af 1900-tallet var en tid med ekspansion på mange områder, hvor tidens musikalske udvikling især kom til udtryk ved suspension af dur/mol tonaliteten. I denne periode ser vi lieder med impressionistiske træk inspireret af især Debussy og Ravels klaversatser. I "GADs Musikleksikon" og "New Groves" opslag om impressionisme omtales bl.a. Delius som en af de komponister, der inddrog impressionistiske træk i sine værker.

Dette historiske afsnit har illustreret, hvordan komponisterne i bølger har fokuseret henholdsvis på teksten ved et anonymt akkompagnement, hvormed musikken var et slags transportmiddel for teksten, og på akkompagnementet ved et kommenterende og selvstændigt akkompagnement, der ofte var gennemkomponeret og/eller meget fyldigt. Gennem liedhistorien ses også, hvordan komponisterne begyndte at styre deres satsers udtryk og stemninger ved at indskrive foredragsbetegnelser, der fastsatte karakter, dynamik og tempo. Med liedens udvikling begyndte både digtere og komponister at fokusere på forholdet mellem musik og tekst. Komponister havde forskellig opfattelse af, hvor meget og hvordan de skulle tage hensyn til deres tekstmateriale, og det medførte sammenstød mellem digtere og komponister, når en af parterne (oftest digterne) følte sig krænkede. Holdningerne kom til udtryk i private breve, læserbreve, anmeldelser og lignende, og det er nogle af disse synspunkter, jeg vil opstille i det følgende afsnit.

Diskussionen om sammensætningen af musik og tekst

I dette afsnit vil jeg undersøge digtere, komponister og teoretikeres holdning til lieden og generelt sammensætningen af musik og tekst set i et historisk perspektiv. Fusionen af musik og poesi i den akkompagnerede sang har i mange århundrede været til debat, fordi komponister og digtere havde og stadig har forskellig opfattelse af, hvordan en komponist skal arbejde med teksten, og hvilke hensyn han bør tage. Generelt set handler diskussionen altså om over- og underordning; om hvilken af de to kunstarter der er vigtigst, og om hvorvidt lieden er summen af de to kunstarter, eller om der opstår en helt ny kunstform. Diskussionen blussede for alvor op omkring år 1800, hvor liedens popularitet var på sit højeste, og det er nogle af disse debatindlæg, jeg vil fremlægge i dette afsnit.

Før jeg går ind i debatten, vil jeg understrege, at vi i 1700 og 1800-tallet er i en tid, hvor musikken længe har været opfattet som et transportmiddel for teksten. Opfattelsen går langt tilbage i historien, eksempelvis i middelalderens kirkesang skulle musikken tjene den liturgiske tekst. På grund af den historiske tradition var det for mange komponister indgroet, at teksten var den primære kunstform, og at musikken skulle være underlagt teksten. Det skal dog ikke forstås på den måde, at musikken ikke var æstetisk højt udformet, fordi den var underlagt teksten. Forholdet mellem musik og tekst gennemgik en udvikling i løbet af 1700 og 1800-tallet, hvor komponister begyndte at arbejde med teksten på flere måder og på flere forskellige planer, og lieden, som den udfoldede sig i 1800-tallet, kan i grove træk defineres som en genre, hvor poesi og musik smelter sammen i et unikt fællesskab.

Digternes holdning til fusion af musik og poesi

Digtere har gennem tiden forholdt sig til det faktum, at deres tekster kunne blive udsat for en tonesættelse. Både i dag og flere hundrede år tilbage i tiden har der været digtere, som var modstander af fusionen, fordi de betragtede digtet som den ypperste kunstart; en kunstart, der altid har fremstået komplet i sig selv, og hvor sammensætningen med musik ville kunne tilsløre og forringe værkets originale kvaliteter. Nogle kritikere har sågar sat spørgsmålstegn ved, om komponisterne overhovedet havde ret til at sætte musik til et digt. Kritikere, der lyttede til tonesættelsen, frygtede, at man ved fusionen af musik og poesi ville blive fastlåst i blot én læsning af digtet; nemlig komponistens. A. E. Housman (1859-1936)³ var en af de digtere, der kritiserede komponister som tonesatte poesi. Ifølge Housman var problemet, at komponisterne var selvcentrerede og kun koncentrerende sig om sin egen kunstart, og det var hans opfattelse, at komponister ikke havde samme forhold til følelser, og hvad der havde betydning, sådan som digterne havde det⁴.

Der fandtes også digtere, der var for fusionen. Edgar Allan Poe (1809-1849) mente, at de to kunstarter var bedre sammen end hver for sig. Han har udtalt:

“[...] There can be little doubt that in the union af Poetry with Music in its popular sense, we shall find the widest field for the Poetic development. The old Bards and Minnesingers⁵ had advantages which we do not possess – and Thomas Moore, singing his own songs, we, in the most legitimate, perfecting them as poems.” (bilag 1: 6-7)

Poe var altså af den holdning, at et digt ville blive tildelt noget positivt, hvis det blev sunget. Digtere og komponister varierede på den måde i graden af at have sympati og forståelse for ‘modstanderen’ og have misundelse og foragt overfor den kunstform, der ikke var deres egen.

I forhold til denne problemstilling vil jeg nævne, at J. P. Jacobsen ikke havde noget imod, at komponister satte musik til hans digte. Det fremgår af et brev

³ Housman er for mig en ukendt digter, men beskrives således af Charles Oscar Brink: “a man who turned out to be not only the great English classical scholar of his time but also one of the few real and great scholars anywhere at any time.” (Brink 1986: 149)

⁴ Jeg mener, at Housman med denne holdning viser, at han var lige så selvcentreret omkring sin egen kunstart.

⁵ Oversat til dansk: Skjalde og en slags troubadour.

Jacobsen har skrevet til vennen Edvard Brandes, hvor han foreslår at skrive teksten til en vuggevise til en veninde (Bergsagel 1985: 285ff). I samme brev skriver han, at han ikke opfattede sig selv som særlig musikalsk, men dog så mulighederne i kunstformen.

I renæssancens begyndte komponister meget bevist at udtrykke teksten i musikken, eksempelvis ved at sammensætte ordet ”himmel” med en høj tone og ”helvede” med en meget dyb tone for at understrege ordets betydning, hvilket vi bl.a. ser i Palestrinas messer. Især i senrenæssancens madrigaler udmalede komponisterne teksten. Holdningen blandt flere poeter i starten af 1800-tallet var, at komponisten skulle se digtet i et større perspektiv og ikke ’oversætte’ det ord for ord; det såkaldte ”word painting” (Stacey 1989: 12). Goethe har beskrevet det således i et brev fra 2. maj 1820:

[...] the important thing is to put the listener into the mood that the poem establishes, the imagination can then conjure up⁶ the figures according to the text, without really being aware of how it does it ... To paint tones by tones: to thunder, to crash, to splash, to smack is detestable” (Stein 1971: 41-42. Oversættelse fra Goethes “Briefwechsel II” side 56)

Goethe og kredsen af komponister omkring ham var af den opfattelse, at en tonesættelse af et digt virkede som en slags potensering eller en løftelse af digtet; en fuldkommengørelse. Hovedelementerne i Goethes liedæstetik var, at tonesættelsen skulle have en strofisk form med kun få og enkle variationer, der skulle være betinget af digtet, samt en begrænset musikalsk karakteristik af teksten som helhed, der kunne understøtte digtets overordnede stemning. Komponisten skulle altså tage udgangspunkt i digtet og tilpasse musikken efter det. Da tekstens strofer på denne tid oftest havde identiske sproglige strukturer (linieantal, rimstruktur og sprogrytme), medførte det, at de kompositoriske udfoldelser blev nedtonet. Carl Fr. Zelter og Johann Reichardt var Goethes foretrukne liedkomponister, fordi de lod teksten dominere og komponerede musikken, så den udelukkende understøttede digtets generelle stemninger. Det var dog ikke alle tidens komponister, der fulgte denne æstetik.

⁶ Oversat til dansk: fremtrylle

Komponisternes forhold til digterne og holdning til tekstmaterialet

I liedgenrens storhedstid blev komponisterne ofte inspireret af blot én eller et par digtere, og derfor associerer vi i dag ofte en komponist med en eller to digtere, eksempelvis Schumann med Heine og Eichendorff samt Schubert med Müller og Goethe. Lignende har de seks komponister, jeg vil arbejde med i analysen, tonesat flere af Jacobsens digte. Komponisterne holdt sig til de samme digtere, hvis han følte, digterens sprog og udtryk passede til hans musikalske sprog og udtryk. ”New Grove” har opstillet en liste over de digtere, der især har inspireret komponister. Hvad der har gjort netop disse digtere til inspirationskilder, kræver en længere forklaring, som jeg ikke vil komme ind på her, men da bl.a. Housman er blandt digterne, kan man udelukke, at listen kun indeholder digtere, der har udvist en form for sympati eller forståelse for musik. Udover Housman er digtere som Dehmel, Eichendorff, Heine og Poe også at finde på listen. Jacobsen er ikke blandt listens digtere, hvilket John Bergsagel mener han burde være (Bergsagel 1985: 284).

Komponisterne valgte gerne digtene ud fra, at stilen passede til deres kompositoriske stilideal. Eksempelvis valgte Brahms ofte digte, der af natur var lyriske. Hans lieder blev derved strømmende, lyriske og mindre udsvingende i karakteren i forhold til lieder af Schubert. Schubert var ikke lige så interesseret i at fremhæve enkelt ord og sætninger, eller i at gøre brug af tonemalende effekter. Til hans musikalske stemninger brugte han tekster, der omhandlede kærlighed, forår, og skønhed, men også mere bitre og psykologiske emner. Schumann behandlede ligeledes emner om livets mørke sider i nogle af hans lieder, hvor han fandt sin inspiration i tekster af Heine. Wolf fandt inspiration hos mange forskellige digtere. Han skrev 200-300 lieder, hvor de fleste af dem blev redigerede og udgivet i liedsamlinger i 1888-1891. Flere af liedsamlingerne var centreret omkring en enkelt komponist, eksempelvis 53 sange af Eduard Mörike (1888), 51 Goethe-lieder (1888-1889) og 20 sange af Eichendorff (1889).

Komponisterne har på hver sin måde og præmisser defineret samspillet mellem musik og poesi. Især Brahms og i nogle tilfælde Schubert valgte poesi af ukendte digtere, hvor teksterne ikke fungerede som læste tekster, men som komponisterne med fokus på deres musik formåede at skabe skønne og dybsindige lieder ud af. Schumann var bevidst om poesens rolle i sine lieder, selvom hans kompositioner til tider nærmere beskrev hans eget indre univers i stedet for

digtets. Wolf var meget opmærksom på alle nuancerne, i de digte han udvalgte, og han udformede musikkens rytme, harmonik og melodi, så lieden samlet set var uadskillelig forbundet med digtet. (Gorrell 1993: 28)

Wagner har i forhold til operagenren set fusionen mellem musik og tekst i et større perspektiv. Han mente, at musik skulle kunne samarbejde med andre kunstarter, og denne tankegang resulterede i hans ide om ”allgemeine Kunstwerk der Zukunft”, også kaldet ”Gesamtkunstwerk”, hvor ideologien er, at kunstarterne musik, tekst, scenografi og koreografi skal være ligestillede og tilsammen danne ét samlet og storladent udtryk. En lied kan i denne sammenhæng anses som en slags miniature ”Gesamtkunstwerk”, idet kun musik og tekst fusioneres, og det var dermed Wagners overbevisning, at man skulle behandle de to kunstarter med samme respekt og med lige fordeling af interesse og fokus.

Ordet ”tonesættelse”, en term brugt af Per Drud Nielsen, dækker over, at sætte toner til noget, og derved at en komponist sætter toner til et allerede eksisterende tekstforlag. Denne opfattelse var og er stadig den mest anvendte. I starten af 1800-tallet begyndte komponister, at bearbejde tekstmaterialet, så det passede til deres tonesættelse, og i løbet af århundredet blev det mere og mere almindeligt, at komponisterne tilpassede teksten til musikkens form, rytme og det overordnede udtryk. Schubert var en af de komponister, der bearbejdede sit tekstmateriale. Han brød bl.a. teksten op, og fokuserede på ord han selv udvalgte og ændrede dermed digtets oprindelige metrik og rytmiske mønster. Han kombinerede også strofer samt tilføjede eller udelod ord og sætninger, med det formål at tilpasse digtet de musikalske strukturer. Det ser vi eksempelvis i Schuberts *Gretchen am Spinnrade*. Her gentager han digtets første strofe flere gange, så det fremstår som en slags omkvæd mellem de andre musikalsk varierede strofer. Satsen udvikler sig dramatisk og følsomt, men vender tilbage til den samme stemning i disse omkvæd, der dog også optræder lettere varierede. På den måde omformer Schubert digtets struktur, så det passer til hans musikalske idéer.

Teoretikeres meninger om fusion af musik og tekst

Den tyske filosof Arthur Schopenhauer (1788-1860) anså musikken for at være den vigtigste kunstart og derved også den vigtigste faktor i en lied. Det var

Schopenhauers opfattelse, at musik kunne være i stand til at tale direkte til menneskets inderste selv; som værende et sted, hvor de ydre realiteter ikke eksisterer, og han mente i den forbindelse, at musik kan udtrykke et digts inderste aspekter. Schopenhauers forslag til, hvordan musik og tekst skulle forholde sig til hinanden, kan man læse i hans "Sämtliche Werke I-VI" (Bind 1, side 354)⁷ fra 1877, her oversat til engelsk af Jack Stein:

"The text [...] should never leave a subordinate position, in order to make itself the chief element and the music a mere means of expressing it. This is a great mistake and an awful absurdity. For everywhere music expresses the quintessence of life and its events, never these themselves [...] therefore when music joins too closely to words and seek to mould itself to events, it is attempting to speak a language which is not its own." (Stein 1960: 150)

Schopenhauer mente altså, at musik kan udtrykke 'noget mere', og at den ikke udnytter sine egenskaber optimalt, hvis den blot skal formidle det, det skrevne sprog allerede udtrykker. Schopenhauer var af den overbevisning, at musik ikke skal komponeres på tekstens præmisser, som var Goethes holdning, da det ifølge Schopenhauer ville være en nedvurdering af musikken og dens kompetencer. Schopenhauers ideer og værdigrundlag på området blev af en lang række komponister efterlevet i 1800-tallet og det tidlige 1900-tal. Musikken blev dermed den centrale kunstart, og barriererne mellem musik og tekst blev langsomt blødt op. Det, at der var blevet etableret et fortilfælde med opposition mod teksten som øverst i rang, gjorde, at der var lagt et grundlag for nyskabelse og udforskning i det 20. århundrede.

Teoretiker og analytiker Kofi Agawu indleder sin artikel *Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century 'Lied'* med at debattere forholdet mellem musik og tekst. Han beskriver fire modeller, der repræsenterer forskellige opfattelser af, hvordan musik og tekst står overfor hinanden i lieden, og hvordan de hver især påvirkes ved sammensætningen. Ifølge Susanne Langers teori (den første model) assimileres teksten i musikken, hvormed tekstens ord opgiver deres litterære status og anses som rene musikalske funktioner. Man kan dermed overordnet sige, at Langer ser lieden som lyd i tid. Synspunkterne i den anden model repræsenteret ved Edmund Wodehouse og Lawrence Kramer står i opposition til Langers, da de

⁷ Oprindeligt fra Schopenhauers hovedværk: "Die Welt als Wille und Vorstellung" fra 1818, som desværre ikke har været tilgængeligt for mig.

mener, at den kombination af musik og tekst, som lieden udgør, ikke kan deles op, men danner en tredje kunstart. I forhold til en analyse mener de, at der skal være ligevægt mellem analysen af tekstlige og musikalske elementer, det omfatter bl.a., at man skal analysere teksten på dens egne præmisser. De to sidste modeller, som Agawu redegør for, kan betragtes som variationer og specificeringer af Wodehouse og Kramers model.

Det grundlæggende i Agawus opstillede modeller, som jeg senere vil fokusere på i min analyse, er, hvad genren kan formidle af betydning. Når musik og tekst sammensættes i lieden, kan de to kunstformer påvirke hinanden, og derved liedens samlede udtryk. Med den måde, hvorpå Agawu beskriver modellerne, fremstår hensigten uklar, om han ser modellerne som analysemodeller eller som forskellige teoretikeres syn på, hvilken slags kunstart lieden er. Jeg har valgt at inddrage teoretikernes synspunkter her, fordi de går ind i debatten om vægten af musik og tekst i en lied.

Både digtere og komponister begyndte i løbet af 1800-tallet at erkende, at en lied ikke blot var et digt med en melodisk udsmykning, og det heller ikke var et rent abstrakt musikalsk værk uden nogle verbale associationer. Med kompositioner af bl.a. Schubert, Wolf og Wagner blev dannet en ny kunstnerisk helhed, hvor musik og tekst smeltede sammen, og lieden fik langsomt anseelsen af at være en ny og selvstændig kunstart. Hvis en lied ikke er konstrueret på den ene kunstforms præmisser, kan man sige, at lieden er et selvtilstrækkelig og selvregulerede semiotisk system med en selvstændig identitet, og dermed en unik kunstform (Agawu 1992: 6).

I forhold til bedømmelsen af en lied, er det vigtigt at holde sig for øje, at resultatet ikke er lig med summen af, hvad komponisten og forfatteren mener eller har som intention. Den, der bedømmer, vælger subjektivt, hvad han/hun vil lytte efter, og desuden er det forskelligt, hvad personer umiddelbart lægger mærke til. Hvordan elementerne føjer sig sammen til en ny helhed, og hvad der kommer ud af sammensætningen, står altså åbent for os at bedømme.

Metode

I afsnittet om analyseteori vil jeg fremlægge analysemetoder, der tager sit udgangspunkt i den historiske viden om lieden samt de foregående betragtninger af forskellige komponister, digtere og teoretikere. Som indgang til emnet ”Metode” vil jeg kort skitsere den overordnede videnskabelige tilgang, som mine analyser bygger på.

En hermeneutisk tilgang

Jeg vil kort præsentere, hvad den teoretiske term hermeneutik står for, og hvordan den hermeneutiske metode passer til den analysemetode, jeg senere vil bruge i mine analyser. Hermeneutik kan overordnet beskrives som fortolkning og læren om fortolkning. En analyse, hvor man tolker på de iagttagelser, man gør sig ud fra værket og værkets omgivelser, vil derfor altid kunne beskrives som en slags hermeneutisk metode. Betegnelsen hermeneutik er gennem tiden blevet brugt meget forskelligt af teoretikere; nogle gange som en meget bred og almen betegnelse og andre gange som en meget snæver og specifik betegnelse. Ud fra den brede forståelsesramme kan man sige, at enhver tekstanalytisk metode vil være en hermeneutisk metode, da en tekstanalytisk metode forudsætter, at man overvejer, hvordan man vil gribe analysen an, og dermed hvad tolkning og forståelse er. Hermeneutik handler ikke kun om tolkning og forståelse af sproglige tekster, men også om tolkning af eksempelvis musik, billeder, et samfund, en kultur eller menneskers handlinger.

Ud fra en snæver tysk tradition betegner hermeneutik en forholdsvis konkret tolkningsteori og metodelære, der stammer fra teolog og filosof Friedrich Schleiermacher i starten af 1800-tallet. (Kjørup 2003: 266) Jeg vil dog afholde mig fra at give en omfattende historisk gennemgang af udviklingen fra at være en konkret teori til filosofiske overvejelser om mennesket som et tolkende væsen (Heidegger). Jeg vil derimod beskrive, hvordan den hermeneutiske metode vil gøre sig gældende i min analysemetode.

Den mest kendte hermeneutiske metodemodel, er den hermeneutiske cirkel. Grundlæggende handler metoden om, at forstå enkeltdelene af en tekst ud fra en helhedsforståelse af den, og samtidig at forstå helheden ud fra alle delene tilsammen. I en analyse vil man derved undersøge en del af teksten, få en helhedsforståelse af teksten, undersøge en ny del, få en udvidet helhedsforståelse osv. Egentlig burde metoden kaldes ”Den hermeneutiske spiral”, da man i skiftet mellem at undersøge del og helhed aldrig vil vende tilbage til samme udgangspunkt, men hele tiden erhverver sig ny indsigt i det analyserede.

De dele, man kan undersøge, kan ligge indenfor eller udenfor værket. Delene, som ligger indenfor værket ved en musikalsk analyse, kunne eksempelvis være formmæssige eller harmoniske aspekter, der hver for sig eller til sammen kan føre til en fortolkning. Elementer udenfor værket kunne være komponistens inspirationskilder i forhold til værket. Når jeg senere skal analysere de otte lieder, vil jeg således foruden analyse af værket isoleret undersøge påvirkninger af eksempelvis kulturelle og historiske påvirkninger, samt komponisternes og forfatterens kunstneriske virke. I det følgende afsnit vil jeg fremlægge og diskutere forskellige tilgange til analyse og fortolkning af lieder og derved forskellige fokuseringer i hermeneutiske analyser.

Analysemetoder

I dette afsnit vil jeg redegøre for og diskutere tre tilgange til liedanalyse, med henblik på til slut at kunne opstille min egen analysemetode. Den første metode er af Kofi Agawu, som har beskrevet en meget grundig analysemetode, der fokuserer på forholdet mellem musik og tekst. Den anden metode er af Per Drud Nielsen, der har behandlet forskellige lieder til samme tekstforlæg, og den sidste af Helge Birkeland, der inddrager de udøvende kunstnere og derved en vinkel på lieden som en performativ genre.

Kofi Agawus analysemetode

Agawu indleder forklaringen af sin analysemodel med at pointere den overordnede problemstilling, at en lieder er vanskelig at analysere, fordi genren indeholder to forskellige semiotiske systemer; musikkens og sprogets. Det er derfor vigtigt, når man arbejder med lieder, at man netop fastholder, at lieden er en selvstændig genre og ikke blot sammensætningen af en tekstlig og en musikalsk

genre. Agawu skriver, at man skal teste den semiotiske status af lieden som helhed, og i den forbindelse er det ikke nok at fremhæve mønstre af sammenfald og ikke sammenfald mellem musik og tekst

Agawu mener, at en analyse ofte bliver præget af, at den der analyserer opdager sit fokus undervejs; den såkaldte 'ad hoc' metode. Denne metode kan være et 'skud i tågen' ifølge Agawu, som mener, man bør gennemgå lieden systematisk for ikke at overse noget. Der er mange forskellige måder at påbegynde en analyse, bl.a. på grund af ordenes forskellige semantiske betydninger. Agawu foreslår en tredelt analysemetode:

- 1) en uformel inddeling i kategorier
- 2) en formel inddeling
- 3) en eksplicit fortolkning

Ud fra denne analysemetode indledes analysen med en registrering af liedens mest signifikante musikalske elementer, hvor der endnu ikke tages hensyn til teksten (stadie 1a). Derefter følger en mere formel analyse, hvor man bruger forskellige metoder til at undersøge musikalske mønstre, eksempelvis ved en tematisk analyse og/eller en analyse af rytmiske motiver (stadie 1b), hvormed de rå data fra stadie 1a sættes i en kontekst. På dette tidspunkt i analysen er det ifølge Agawu vigtigt endnu ikke at vælge et bestemt fokus, da det vil afskære analysen fra senere fortolkninger.

Efter den musikalske analyse sættes fokus på teksten. I en liedanalyse er det vigtigt at læse komponistens udlægning af tekstmaterialet, idet han (inspireret af Schubert) kan have udført forskellige ændringer ved det oprindelige digt. Eksempelvis hvis komponisten har valgt at gentage ord eller hele vers som refræn eller har valgt at undlade en eller flere strofer. Digtet analyseres først stilistisk, hvor de digteriske virkemidler som klang, rim, metaforik og syntaktiske mønstre undersøges, hvilket kan beskrives som en nykritisk analysemetode. Har digtet meget stærke klang- og rim mønstre, kan det være svært at komponere musik til det, hvilket er én årsag til at undersøge teksten selvstændigt. Efter den stilistiske analyse skal informationerne bruges til en fortolkning af digtet og til at udforme en overordnet forståelse af digtets mening og budskab.

I anden del af analysen undersøges sammensætningen af musik og tekst. Agawu nævner tre kategorier af informationer (stadie 2a):

- 1) steder hvor musik og tekst understøtter hinanden
- 2) steder hvor musik og tekst modsiger hinanden
- 3) steder hvor der ikke er nogen form for semantisk sammenhæng mellem musik og tekst

Den tredje kategori kan synes overflødig i forhold til en sammenstilling af musik og tekst, men hvis man skal følge Agawus analysemetode, er det vigtigt at undersøge musikken og teksten individuelt og derved også de steder, hvor de to parter ikke på nogen måde forholder sig til hinanden. Ideen med metoden generelt er netop, at finde alle de mulige forbindelser mellem musik og tekst, og man må derfor ikke lægge sig fast på én semantisk fortolkning. Dataindsamlingerne i alle de nævnte stadier (1a, 1b og 2a) kommer derefter til at danne fundament for en formulering af liedens syntaks⁸ (stadie 2b). Agawu beskriver det på følgende måde:

”[...] a series of nested, interdimensional equations that may be said to define the primary sonic condition of song.” (Agawu 1992: 13)

I analysens tredje og sidste stadie samles alle de indsamlede data i en fortolkende analyse. Fortolkningen bliver ifølge Agawus metode en kombination af den syntaktiske undersøgelse (2b) og en undersøgelse af elementer udenfor værket, som eksempelvis biografiske informationer eller generelle stilmæssige træk, der gør sig gældende i værket.

Agawu eksemplificerer sin metode ved en analyse af Schumann's *Frauenliebe und Leben*. Han understreger, at en analysemetode ikke skal forstås som en opskrift, man kan følge slavisk, men skal opfattes som en måde at tænke på gennem hele analysen, med det formål at bevare sit fokus, og at tilgangen ikke bliver 'ad hoc'. Selvom Agawu argumenterer for, at man skal sørge for ikke at udelukke noget i analysen, erkender han, at en analyse er en potentiel bundløs aktivitet, og det derfor er en nødvendighed at vælge til og ikke mindst fra. Rent praktisk bruger Agawu harmonisk, form og tematisk analyse samt lignende tilgangsvinkler til at underbygge sin analyse og fortolkning af sammensætningen mellem tekst og musik; det han kalder ”musico-poetic” elementer.

⁸ Med termen syntaks menes en reflekteret opstilling af rækkefølgen af elementerne.

Kritik af Agawus analysemetode

Agawus analysemetode er generelt meget grundig, og han har gennem hele artiklen fokus på forholdet mellem musik og tekst, hvilket passer til min problemstilling. Jeg synes dog, at Agawu på en måde modsiger sig selv, når han til slut erkender, at man er nødt til at fokusere sin analyse, fordi hele hans metode bygger på, at man ikke må fokusere sin analyse før alle tekstlige og musikalske elementer er undersøgt, for ikke at afskære sig fra mulige fortolkninger. Man kan desuden sige, at Agawu helt fra begyndelsen har valgt sit fokus, idet han udelukkende analyserer forholdet mellem musik og tekst. Efter min mening bruger Agawu for meget energi på at argumentere for, at alle data skal indsamles. Han forsøger formentligt at leve op til en akademisk standard om, at man skal udtømme det felt, man arbejder med, men en analyse kan jo netop ikke være den objektive sandhed, men derimod en argumenteret tolkning. Diskussionen leder os tilbage til den hermeneutiske cirkel og problemstillingen om del og helhed, som alle analytikere er underkastet; hvad kommer først hønen eller ægget, del eller helhed? I realiteten er der ikke noget, der kommer først. Det er hele tiden en bevægelse mellem del og helhed.

I sit analyseeksempel tager Agawu ét vers af gangen og analyserer musikken, teksten og samspillet. Han laver altså ikke nogen særskilt analyse af henholdsvis tekst og musik, hvilket han foreskrev i sin metode. På trods af fremgangsmåden kommer han løbende ind på både fortolkning af musikkens og tekstens enkelt-elementer og helhed, hvormed han på sin vis alligevel lever op til sine egne krav til en analyse.

Min metode i forhold til Agawus analysemetode

Agawus målsætning med analysemetoden er ligesom min overordnet at undersøge, hvordan musik kan underbygge tekst. Hans tidsramme ligger desuden inden for eller op til de lieder, som udgør mit analysemateriale, hvilket er med til at gøre hans teori og metode relevant for mig. Formålet med min analyse er at fortolke samspillet mellem musik og tekst, men ligesom Agawu ser jeg det nødvendigt, at danne mig en analytisk baggrund for min fortolkning, hvor jeg forholder mig til tekst og musik særskilt. Ligesom det blev argumenteret for af Kramer og Wodehouse i Agawus model nummer to (jf. diskussionsafsnittet), vil jeg analysere teksten isoleret fra tonesættelserne; d.v.s. analyse af digtene som Jacobsen udformede dem. I den senere analyse af musik og tekst vil jeg undersøge, om komponisterne har lavet ændringer i forhold til det originale tekstmateriale og hvilke. På den måde analyserer jeg også teksten ud fra Agawus principper. Til den

rent musikalske analyse vil jeg indsamle diverse data gennem en harmonisk, en tematisk og en formmæssig analyse, men ligesom Agawu vil jeg kun inddrage de iagttagelser, jeg finder relevante for analyse af samspillet mellem musik og tekst her i specialet. I den fortolkende analyse vil jeg kun fokusere på de steder, hvor musik og tekst enten modstiger eller understøtter hinanden. Agawus tredje kategori fravælges derved, fordi jeg i kraft af min problemformulering finder det mest relevant kun at fremhæve de steder, hvor musik og tekst forholder sig til hinanden.

Per Drud Nielsens analysemetode

I bogen ”Til månen” har Drud Nielsen analyseret fem lieder komponeret over Goethes digt *An den Mond*. De fem lieder er komponeret i tidsrummet 1794-1906 og dækker genrens udvikling fra den enkle og folkevisepreget lied til kunstlieden i begyndelsen af 1800-tallet og følger op på udviklingen i starten af 1900-tallet, hvor tonaliteten begynder sin opløsning. De to første analyserede lieder er skrevet af Goethes favoritkomponister Reichardt (1794) og Zelter (1812), dernæst følger to forskellige kompositioner af Schubert (1815 og 1826), og til sidst en lied af Hans Pfitzner (1869-1949) skrevet i 1906.

Drud Nielsen redegør mellem analyserne for liedens historie og plads i samfundet, så læseren får en fornemmelse af, hvor komponisterne og de analyserede lieder placerer sig i forhold til genrens udvikling og tidens øvrige strømninger. Han beskriver desuden Goethes rolle som digter, og hans syn på de mange tonesætninger af hans digte og komponisterne, der har skrevet dem (jf. diskussionsafsnittet). I forbindelse med den første analyse giver Drud Nielsen kun en kortfattet analyse og fortolkning af digtet og fokuserer ellers på en musikalsk analyse. Ved analyse af lied nummer to giver han en længere analyse af digtet bl.a. ud fra Goethes biografiske baggrund og tidens litterære strømning ”Sturm und Drang”. Årsagen, til at han venter med den dybdegående analyse, kunne være, at de to første lieder ikke tager særlig hensyn til tekstens indhold, og de musikalske elementer derved er de mest interessante i forhold til en analyse.

I alle de fem analyser lægges hovedvægten på musikkens udformning. Drud Nielsen arbejder især med form og rytme og beskriver liedmelodikken i de strofiske og strofisk varierede lieder ved hjælp af et skema, hvor følgende punkter udfyldes i forhold til den analyserede lied: potensering (A), kontur (a), rytme (□), takttid og takttal. Skemaet overskueliggør eventuelle mønstre i lieden, hvor

eksempelvis potensering og kontur beskriver, om der forekommer ækvidistante periodiseringer, som Drud Nielsen kalder det, dvs. om de melodiske forløb udfolder sig i lige lange perioder. I analyserne undersøger han alt efter relevans, om melodien er sangbar, hvordan akkompagnementets karakter udformer sig (bl.a. om det understøtter sangen), om harmonikken er enkel eller mere avanceret og på hvilken måde.

I de to første analyser er analysen af forholdet mellem musik og tekst minimalt og holder sig udelukkende til det formmæssige, dvs. hvorvidt periodiseringerne i lieden forholder sig til længden af digtets vers og strofer. Resten af analysen kunne have været en analyse af et instrumentalt værk. Klaverpartiet er i begge lieder komponeret, så det understøtter melodien, men der er ikke fokuseret på, at det skal udtrykke stemninger, der passer til tekstmaterialet. Komponisterne har heller ikke påført satsen foredragsbetegnelser, der kunne indikere en stemning, hvilket dog er karakteristisk for genren på dette tidlige stadie. Med fokus på musikken koncentrerer Drud Nielsen sine analyser omkring, hvordan kompositionerne skiller sig ud fra folketoneidealet og den tilhørende liedmelodik.

Også analysen af Schuberts første tonesættelse af digtet forholder sig primært til den musikalske udvikling og analyse af denne. Drud Nielsen begrundet sit valgt med, at lieden ikke er ”en musikalsk fortolkning af [...] digtforlægget”, men at dens ”attraktion ligger [...] i den helstøbthed og balance, der holder sammen på de små variationer i [liedens] melodiske og harmoniske forløb” (Drud Nielsen 2003: 39). Det har altså ikke været komponisternes mål eller fokus, at musikken skulle udtrykke teksten, men derimod at skabe en musikalsk helhed. Da Drud Nielsen kun analyserer forholdet mellem musik og tekst, hvor det er relevant (modsat Agawus metode), indgår denne vinkel ikke i de første analyser.

I analysen af Schuberts anden tonesættelse af *An den Mond* inddrager Drud Nielsen forholdet mellem musik og tekst i en stilistisk analyse, som fører til mere generelle fortolkninger. I fortolkningerne af forholdet mellem musik og tekst undersøger han, om akkompagnementet understøtter stemningen i teksten, både generelt og på fremhævede steder i satsen. I samme analyse fremhæver han, hvordan en modulation og rytmiske figurer stemningsmæssigt understøtter ordene lige omkring det harmoniske skift. Flere af komponisterne har anvendt samme musikalske virkemidler til at udtrykke bestemte ord eller stemninger, hvor de eksempelvis har brugt dynamiske udsving og hektiske rytmiske figurer til at beskrive en flod, der raser.

I slutningen af de to sidste analyser går Drud Nielsen et skridt dybere i fortolkningen, idet han beskriver, hvordan satsen og især klaverpartiet på forskellig vis udtrykker en fortolkning af digtet. I begyndelsen af analyserne behandles udvalgte passager, som musikalsk understøtter enkelte ord og sætningers umiddelbare udtryk og munder ud i en helhedsfortolkning, hvor de store linier i digtet trækkes op i forhold til den musikalske komposition. Drud Nielsen samler til sidst op på sammenhængen mellem musik og tekst både i en næranalyse og en overordnet fortolkning, men kun ved de to sidste analyser og kortfattet i forhold til den energi og de mange sider, han bruger på at beskrive de musikalske forløb og udviklinger.

Kritik af Drud Nielsens analysemetode

Drud Nielsen har som nævnt fokus på de musikalske elementer i sine analyser. Ved de tre første lieder kan dette begrundes ved, at liederne er strofiske, hvormed det kan være svært at tage hensyn til den lokale tekst. Musikken kan i en strofisk lied tilstræbe at udtrykke lieden overordnede stemning, men hvis kompositionen meget tydeligt fastlægger én stemning, kan den risikere at være modsigende i nogle af digtets strofer. I de strofiske lieder kan det derfor være svært at finde specifikke sammenhænge mellem musikken og enkeltord eller sætninger.

Fortolkningen af sammenhængen mellem musik og tekst i de to sidste lieder, hvor der faktisk er en sammenhæng, er meget kortfattede efter min mening og lever således ikke op til kravene om ligeværdighed mellem musik og tekst i en lied. Drud Nielsen analyserer dog Goethes digt, men ikke lige så detaljeret, som han analyserer musikken. Enkelte gange bevæger han sig ud i en helhedsfortolkning, hvor han bruger fortolkninger af både teksten og musikken til at beskrive, hvordan de udtrykker hinanden og smelter sammen til en helhed.

Udover mangler i forhold til de før nævnte kriterier synes jeg, Drud Nielsens analyser er meget grundige og velovervejede, og bogen giver på pædagogisk vis et indblik i liedens udvikling, også i forhold til samspillet mellem musik og tekst, og hvornår teksten og dens indhold bliver en integreret del af lieden samlede udtryk.

Min metode i forhold til Drud Nielsens analysemetode

Ligesom i Drud Nielsens "Til månen" er det min hensigt at arbejde med flere lieder skrevet over samme tekstforlæg. Drud Nielsen har valgt tyske/østrigske komponister og kompositioner, der dækker tidsrummet 1794-1826 og én fra 1906, hvormed han illustrerer den musikalske og notationsmæssige udvikling samt

udviklingen i samspillet mellem musik og tekst. I forhold til Drud Nielsens udvalgte lieder er mine valgte lieder skrevet inden for en væsentlig kortere periode, og komponisterne kommer fra Skandinavien, England og Østrig og repræsenterer forskellige stilarter. Mit fokus ligger altså ikke på den tidsmæssige udvikling, men på forskellige personlige og stilmæssige tilgangsvinkler til ét bestemt digt inden for en tidsramme på omkring 20 år.

Ligesom Drud Nielsen og Agawu vil jeg basere mine fortolkninger på analyserne af liedens form, harmonik, dynamik og andre lignende relevante iagttagelser, men jeg vil kun bruge disse analyser til at forklare, hvordan musikken understøtter eller modsiger teksten, og hvilken betydning det får for liedens samlede udtryk. Ligesom i Drud Nielsens analyse vil jeg undersøge, om der er fællestræk ved den musikalske understøttelse af bestemte ord eller sætninger, som ved floden, der raser i Goethes digt. Ligeledes vil jeg undersøge, hvordan modulationer, harmoniske skift og rytmiske figurer kan påvirke stemningen i lieden, og hvordan de musikalske betoner fordeles i forhold til tekstens. Helt overordnet er det min hensigt at lægge større vægt på forholdet mellem musik og tekst i den fortolkende del af analyserne i forhold til Drud Nielsens analyser.

Helge Birkelands analysemetode

Helge Birkelands tilgang til liedanalyse skiller sig ud fra de foregående, fordi hans bog ”At tolke Lieder” henvender sig til sangere og sangpædagoger, hvilket præger hans fokus og afgrænsninger. Birkelands formål med udgivelsen er, at åbne sangeres øjne for forskellige tolkningsmuligheder, og han ser en fare i, at man lægger sig fast på én tolkning. Han opstiller derfor nogle meget generelle fokuspunkter til en analyse og fortolkning. Selvom Birkelands fokus ligger på sangeren og dennes udformning af lieden, kan hans anvisninger om diverse forberedelser med fordel trækkes frem, som en slags huskeliste af elementer man kan undersøge i en liedanalyse.

Birkelands arbejde med musik og tekst tager sit udgangspunkt i en undersøgelse af samtiden. Han mener, det er vigtigt, at man i indledningen til analysen sætter sig ind i, hvilken epoke lieden stammer fra, og hvilken samtid den er en del af. Disse informationer overføres til lieden i en undersøgelse af, hvordan det specielle ved tiden afspejler sig i lieden. Birkeland finder det desuden nødvendigt at undersøge digterens og komponisternes samtid og personlige særpræg som indgang til analysen.

Birkeland anbefaler at arbejde udelukkende med teksten i startfasen. Formålet er, at opbygge et selvstændigt forhold til teksten uden påvirkninger fra de musikalske elementer. Hvis der er tale om flere fortolkningsmuligheder, kan man, i den følgende analyse hvor musikken inddrages, undersøge, hvilken fortolkning de enkelte komponister er kommet frem til, og hvordan de hver især har valgt at udtrykke den i musikken. Birkeland foreslår forskellige tilgange til en tekstanalyse, der alle drejes i retningen af, hvad det siger om indholdet i digtet. Man kunne alt efter relevans undersøge, hvad formsprogets betydning har for indholdet? Om refrænet har samme betydning i hver strofe eller ændres den? Og hvem personerne/personen i digtet er? (Birkeland 1991: 27) Selvom Birkeland lægger stor vægt på teksten og digteren, mener han, det er endnu mere vigtig at undersøge komponistens baggrund. Han sætter derved komponistens indflydelse på lieden over digterens.

Birkeland pointerer, at man skal analysere en komposition på dens egne præmisser med en undersøgelse af både helheden og detaljerne. For at se helheden og detaljerne kræves et overblik, som han mener, man kan få ved at undersøge satsen dynamiske forhold og forskellige tempi. Ved en registrering af liedens musikalske overskrifter; dynamiske samt tempo og karaktermæssige foredragsbetegnelser, skulle det ifølge Birkeland være muligt at fastsætte værkets overordnede stemning. Foruden de før nævnte betegnelser og anslagsmuligheder ser han akkompagnementet som nøglen til komponistens fortolkning af digtet, og især forspillet, hvis der findes et sådan, er vigtigt, da det er her, tonen sættes an. Forspillet afslører satsens karakter gennem tonalitet, det harmoniske tonesprog, tempo, dynamik, anslag og lignende. Også mellemspillet og efterspillet ser Birkeland som betydningsfuldt og stemningsskabende. (Birkeland 1991: 29) Med den metode undersøger Birkeland altså, hvordan de rent musikalske passager forholder sig til teksten.

Kritik af Birkelands analysemetode

Generelt bærer metoden præg af, at Birkeland henvender sig til sangere, og hvilke forberedelse en sanger skal gøre sig for at udføre en lied bedst muligt. Vægtfordelingen af den tid, han bruger på teksten i forhold til musikken i sin bog, er desuden meget ubalanceret, idet han primært fokuserer på musikken. Selvom delen, der omhandler teksten, er meget kort, fastsættes pointen, at det er vigtigt at arbejde grundigt med teksten, inden man analyserer den i forhold til musikken, hvilket til dels også var Agawus pointe. Jeg vil dog ikke mene, at der er ligevægt

mellem musik og tekst i Birkelands metode, og den lever ligesom Drud Nielsens metode derfor ikke op til kravene om ligevægt, som bl.a. Agawu taler for.

I analysen af de musikalske elementer ser Birkeland helt bort fra form og harmonik, hvilket Agawu og i særdeleshed Drud Nielsen lægger stor vægt på. I analyserne tager han kun udgangspunkt i tempo, dynamik og anslag, hvormed metoden ikke lever op til de krav, Agawu stiller til sin metode om, at alle data skal indsamles. Ved Birkelands metode er det derfor muligt at overse eventuelle sammenhænge og tolkninger og må anses for at være mangelfuld.

Min metode i forhold til Birkelands analysemetode

Birkeland koncentrerer sig meget om sangerens og til dels også pianistens rolle som fortolkere af lieden og pointerer dermed, at liedgenren er en performativ genre. Hverken Drud Nielsen eller Agawu inddrager dette aspekt, men analyserer kun det, der ligger potentielt i nodeforlægget. Jeg mener, det er vigtigt, at man generelt ser lieden som en performativ genre, og man kan argumentere for, at det er de udøvende kunstnere, der udformer og skaber musikken. Det er dog ikke min målsætning at undersøge de udøvende kunstners tolkning af liederne, men derimod at finde ud af, hvad liedens komponist for godt hundrede år siden fik ud af Jacobsens digt, og hvordan han valgte at udtrykke det musikalsk. Derfor vil jeg ligesom Agawu og Drud Nielsen udelukkende analysere liederne ud fra node-materialet. Jeg har dog vedlagt en CD i bilaget med én performativ tolkning af hver lied med det formål, at man kan høre tonerne i samspil med teksten.

Birkeland lægger ligesom Drud Nielsen vægt på, at man sætter sig ind i komponisternes og digterens samtid og deres biografi, hvilket jeg også finder relevant. Desuden vil jeg i min analyse undersøge, hvilke stemninger komponistens indsatte foredragsbetegnelser giver satsen, samt undersøge stemningerne i for-, mellem- og efterspil med henblik på en tolkning i forhold til teksten. Selvom, der er mangler ved denne metode, er den anvendelig, fordi den sætter fokus på nogle bestemte vinkler, som ikke direkte er inddraget i de andre metoder. I analysen vil jeg derfor ligesom Birkeland undersøge komponisten påførte anvisninger til tempo, dynamik og anslag med henblik på en analyse i forhold til teksten.

Min analysemetode

Med udgangspunkt i de ovenstående analysemetoder og specialets problemstilling vil jeg fremsætte min metode for de kommende analyser.

Både Agawu, Drud Nielsen og Birkeland lægger i deres metoder vægt på en undersøgelse af komponisten og forfatterens baggrund samt et indblik i deres samtid, da disse faktorer kan have påvirket deres værk. Jeg har i de foregående afsnit inddraget samtidens diskussioner om lieden samt redegjort for liedens funktion i samfundet, der var opdelt i den enkle lied, der blev spillet i hjemmet og havde dannelsesstatus, og kunstlieden, der tilhørte professionelle kunstnere og koncertsalen. Som indledning til analysen vil jeg fremlægge relevante biografiske oplysninger om komponisterne og digteren og undersøge deres kompositionstekniske kendetegn og inspirationskilder, for i analysen at undersøge om de gør sig gældende i liederne, jeg skal analysere. Efter den overordnede skitsering af kunstnernes forhold til genren går jeg i dybden med en egentlig tekstanalyse af først *Irmelin Rose* og senere *I Seraillets Have*.

Tekstanalyserne omfatter en form, genre og stilistisk analyse. I den stilistiske analyse undersøger jeg bl.a. digtets betoningsforhold, rim, klang univers og metaforer, hvilket munder ud i en overordnet fortolkning af digtet i sig selv (den nykritiske analysemetode). Løbende inddrager jeg, hvordan Jacobsens liv og livssyn skinner igennem i digtet. Efter hver digtanalyse analyseres og fortolkes de fire lieder, der bygger på samme tekstmateriale med det formål at undersøge, hvordan musikkens elementer udtrykker og understøtter teksten lokalt og i sin helhed, og hvilke tolkninger der træder frem, når man ser på sammensætningen. Ud fra Drud Nielsens metode vil jeg bl.a. undersøge, hvordan modulationer, harmoniske skift og rytmiske figurer kan påvirke den lokale og overordnede stemning, og ud fra bl.a. Birkelands metode undersøger jeg, hvordan tempi, dynamik og anslag kan påvirke stemningen i kompositionerne. Efter hver gruppe analyser (lieder komponeret til samme digt) undersøger jeg, om der findes fællestræk i måden, hvorpå de fire komponister forholder sig til digtet.

Hvor analyserne af digtene (isoleret fra musikken) er dybdegående, nedskriver jeg ikke en udtømmende musikalsk analyse, for at undgå at komme til at gentage iagttagelser og tolkninger af de musikalske elementer. Selvom jeg ikke nedskriver alle mine iagttagelser, har jeg i min forberedende analyse undersøgt liederne musikalske aspekter som form, harmonik, tempo, dynamik, rytmiske figurer, betoningsforhold, anslag, tema og imitation. Analysen af disse elementer indgår i

analysen og fortolkningen af samspillet mellem musik og tekst, ligesom Agawu har gjort det i sit analyseeksempel.

Det er derved fortsat min metode og målsætning at gå lige meget i dybden med teksten og musikken i min forberedende analyse af værkerne. Det, der fremstår i den nedskrevne analyse, er til gengæld en pointeret udvælgelse af enkelte passager, som er relevante i forhold til mit fokus. Det vil sige, at jeg for eksempel har lavet fulde harmoniske analyser af liederne (i det omfang det er muligt), som kan findes i bilag, men i selve opgaven inddrager jeg kun de passager, som kan munde ud i en fortolkning. Jeg giver kun overordnede kommentarer og tolkninger af de mere neutrale passager, hvor spændingskurven så at sige er lavere end andre steder i satsen. I denne udvælgelsesproces er det vigtigt ikke at analysere henover noget, altså ikke at vælge passager og analytiske tilgange fra, hvis de ikke passer ind i den overordnede tolkning af liederen. Dette er en åbenlys faldgrube, som jeg er særlig opmærksom på.

Komponisternes baggrund og forhold til Jacobsens tekster

I de følgende afsnit vil jeg beskrive biografiske forhold for hver af komponisterne, hvor jeg vil fokusere på tiden op til og omkring det tidspunkt, hvor den enkelte komponist skrev og udgav lieden/liederne, som indgår i mit analysemateriale. Derudover vil jeg undersøge, om liedgenren er en central genre for komponisten, og hvad der kendetegner hans kompositoriske stil. Jeg indleder med komponisterne, der har skrevet musik til begge digte; Nielsen og Delius, derefter de to, der har skrevet til *Irmelin Rose*; Peterson-Berger og Zemlinsky, og til sidst Sjögren og Børresen, der har skrevet musik til *I Serraillets Have*.

Om Carl Nielsen⁹

Carl August Nielsen (1865-1931) er en af Danmarks mest kendte komponister og fyldte meget i det danske musikliv fra begyndelsen af 1900-tallet. I løbet af 1890'erne fastsatte Nielsen sin position som en lovende ung komponist, og det skete bl.a. i kraft af liedsamlingerne opus fire og seks fra 1891, hvor alle 10 lieder er komponeret til tekst af Jacobsen. Nielsen skrev kun enkelte lieder før opus fire, der blev hans store gennembrud inden for genren, og hvor både *I Serraillets have* og *Irmelin Rose* indgår. I perioden, hvor han skrev liederne, giftede han sig med Anne Marie Brodersen, og året forinden (i 1890) modtog han Det Anckerske legat for anerkendelse af sit talent, som han brugte til at tage på studierejse i Europa.

Nielsen komponerede musik inden for stort set alle genrer og er i dag kendt for både symfonier, kammermusik, korværker og ikke mindst de folkelige danske sange, hvor flere regnes som en del af den danske sangskat og kulturarv. Den

⁹ Afsnittet er baseret på opslag om Nielsen af Foltmann og Fanning samt artiklen *Carl Nielsen* af Foltmann.

folkelige enkelthed viste sig for første gang i *Irmelin Roses* strofiske opbygning og forholdsvis enkle melodier, der kan synges som fællessang. Stilen, der skulle blive essentiel for Nielsens sange, kan spores i andre af de tidlige liedsamlinger, eksempelvis kan nævnes *Sang bag Ploven* (1894) fra opus 10 med tekst af Ludvig Holstein og ikke mindst *Jens Vejmand* (1906) fra opus 21; ”Strofiske Sange”. Udviklingen kulminerede omkring 1915, hvor han i samarbejde med Thomas Laub udgav ”En Snes danske Viser”. Selvom liederne fra opus fire og seks ikke er af Nielsens kendteste, er *Irmelin Rose* med sin folkelige appel dog at finde i ”Sangbogen I”¹⁰.

I de tidlige lieder ses en videreførelse af den danske romancetradition, der stammer fra komponister som C. E. F. Weyse, J. P. E. Hartmann og Niels W. Gade, og som Nielsen blev fortrolig med i løbet af sin studietid på konservatoriet i København (1884-1886), hvor han fik undervisning af bl.a. Hartmann og Gade. Nielsen havde desuden siden slutningen af 1880'erne studeret tyske lieder med et særligt fokus på Brahms' lieder, og inspirationen fra Brahms er da også at se i de kraftigt udbyggede klaversatser. Selvom Nielsen gerne brugte en udvidet harmonik, var han ikke tilhænger af den senromantiske tradition og forsøgte meget bevidst at undgå de karakteristiske senromantiske virkemidler. Derimod er hans kompositioner lige fra de tidligste værker gennemsyret af en klassicistisk æstetik. Karakteristisk for Nielsens værker er dog en særlig original stil, som allerede manifesterer sig i de tidlige lieder i opus fire. Man taler her om en såkaldt Carl Nielsen'sk stil, der omfatter hurtige skift mellem dur og mol, hornkvinter og en forkærlighed for det lave syvende trin i skalaen.

De to lieder af Nielsen, jeg vil arbejde med, er blandt hans første lieder og bærer derfor præg af, at han udforsker forskellige stilarter i forsøget på at finde sin egen stil inden for genren. I denne begyndelsesfase var Nielsen stadig tro mod tonaliteten, men vaklede mellem den mere enkle, folkelige stil (*Irmelin Rose*) og den kunstfærdige romance (*I Seraillets have*), hvilke også var de stilmæssige omdrejningspunkter for mange andre danske komponister omkring 1900.

Med de to samlinger; opus fire og seks, viste Nielsen stor interesse for Jacobsens digte. Han så i det hele taget meget op til Jacobsen som digter og forfatter, og som man kan læse ud af titlerne ”Musik til fem Digte af J. P. Jacobsen” og ”Viser og

¹⁰ ”Sangbogen” er en populær sangbog i tre bind fra Wilhelm Hansens forlag, der indeholder et udpluk af de mest kendte sange inden for mange forskellige musikalske genrer, dog med størst vægt på viser og rytmiske sange.

Vers af J. P. Jacobsen”, så han musik og tekst som ligeværdige parter. Det var desuden Jacobsens frie digtning, der inspirerede Nielsen til en gennemkomponeret form, og hans lyrik, der generelt åbnede Nielsens øjne for sammensætningen af musik og tekst og derved liedgenren, som han senere skulle blive meget kendt for i Danmark.

Om Frederick Delius¹¹

Frederick Theodore Albert Delius (1862-1934) er en engelsk komponist, der også har rødder i Tyskland, hvor han studerede musik. Delius’ forældre kom fra Tyskland men bosatte sig i England før Delius blev født, og dobbeltheden i både at være tysk og engelsk gjorde ham til en international mand, der i mange henseender var rodløs. Delius’ musikalske stil var længe under udvikling, men stabiliserede sig mod slutningen af 1890’erne. Delius studerede i Leipzig, hvor han mødte og blev ven med Edward Grieg (1843-1907), som åbnede hans øjne for den skandinaviske kultur og musik. Delius fandt især stor interesse for skandinavisk litteratur, og i 1890 udgav han de første sange i ”Five Songs from the Norwegian” ud fra sin nye og livslange inspirationskilde.

Generelt er Delius’ stil præget af Wagners harmonik og konstante flow samt af Griegs lette struktur og ikke-udviklende brug af kromatik, som viste ham, hvordan han kunne lette tonesproget inspireret af Wagner. Stilmæssigt holdt Delius sig primært inden for senromantikens rammer, men lod sig i perioder inspirere af impressionisternes fokus på klange. I flere af Debussy, Ravel og også Delius’ værker ses bl.a. en forkærlighed for harmoniske funktioner med tilføjede tone, der krydrer akkorden, men uden at have til formål at skulle virke dissonerende, da disse toner ikke opløses efter de funktionsharmoniske standarder. Delius er kendt for en enkel melodi sammensat med et harmonisk udviklende akkompagnement, men melodierne fra den periode, hvor de to lieder, jeg skal arbejde med, stammer fra, er mere udfordrende for sangeren, idet melodien følger og afspejler akkompagnementets harmoniske udskejelser. I Delius’ kompositoriske stil er de harmoniske udviklinger og udsving ofte meget fleksible; til tider er de hypnotiserende langsomme og til tider så hurtige, at tonesproget er på grænsen til at kunne opfattes atonalt. (Payne 2001: 165 vol. 7)

¹¹ Afsnittet er baseret på opslag om Delius af Olsen og Anderson/Payne samt Threlfalls to udgivelser om Delius’ samlede værker og artiklen *Delius in Denmark* af Carley.

Delius skrev musik inden for mange forskellige genrer. Af registrerede kompositioner omfatter hans produktion ni operaer, omkring 50 instrumentale værker, hvor en del er mindre klaverstykker eller kammermusik, og omkring 76 lieder, hvor 49 kun er med klaverledsagelse. Selvom liederne fyldte meget i hans samlede produktion, er Delius mest kendt for sine større værker med orkester, og hans musikalske kvalitet lå i at kunne udtrykke de store linier med en raffineret orkesterklang.

De ældste overlevende sange af Delius til en dansk tekst er tonesættelsen af H. C. Andersens *To brune øjne* (1885). Lieden er udgivet i samlingen ”Five Danish Songs”, hvor *Pagen højt paa Taarnet sad* af Jacobsen også indgår, hvilket er Delius’ første tonesættelse af Jacobsens digte. Disse tidlige lieder skrev Delius i første omgang ud fra tyske eller engelske oversættelser. Efter hans første dokumenterede besøg til Danmark i 1891 begyndte han at tonesætte danske digte ud fra originalsproget. Bl.a. gennem sine danske digtervenner Helge Rode og Hermann Bang fik han kendskab til andre danske digtere, hvilket førte til tonesættelser af digte af Holger Drachmann, Ludvig Holstein og ikke mindst Jacobsen. Delius mødte aldrig Jacobsen, men viste stor interesse for hans værker. Han har bl.a. udgivet ”Seven Danish Songs” (1897), hvor seks af sangene er til Jacobsens tekster. I denne udgivelse finder vi både *I Seraillets have*, der er komponeret i 1894, og *Irmelin Rose*, der er fra midt i 1890’erne; der findes desværre ikke mere eksakte kilder. De fleste af Delius’ lieder er oprindeligt skrevet med klaverledsagelse, siden omskrev han mange af dem til orkesterakkompagnement, så de kunne opføres i koncertsale; heriblandt *Irmelin Rose* og *I Seraillets have*. De to lieder befinder sig tidsmæssigt inden for den første tredjedel af hans virke som komponist, men er blandt de sidste, som blev skrevet for klaver, da han efter 1902 kun skrev lieder med orkesterledsagelse.

Delius har foruden de syv tidligere nævnte tonesættelser af Jacobsen også skrevet en opera over to kapitler af roman ”Niels Lyhne”, der fik titlen *Fennimore og Gerda* (1908) efter de to kvinder, der optræder i kapitlerne. I 1911 tonesatte Delius desuden Jacobsens *En Arabesk*, men kun til den tyske oversættelse udsat for baryton, kor og orkester (Delius’ foretrukne besætning). Jacobsen er mest kendt for sine prosaværker, men den nervøse adræthed, der ifølge Lionel Carley er kendetegnende for hans prosa, er til tider også at finde i lyrikken, og det var bl.a. denne egenskab, der inspirerede og tiltrak Delius’ opmærksomhed. Han tog med glæde udfordringen op med Jacobsens digte (Carley 2000: 9). Delius var omhyggelig i udvælgelsen af digtene. Han gik med vilje udenom digte med en

mere filosofisk natur til fordel for ballader som *Irmelin Rose* og eksotiske og stemningsfulde digte som *I Seraillets have*.

Om Wilhelm Peterson-Berger¹²

Wilhelm Peterson-Berger (1867-1942) repræsenterer sammen med Wilhelm Stenhammer og Hugo Alfvén svensk nationalromantik. I samtiden var han kendt som musikkritiker ved *Dagens Nyheter*, hvor han fra 1896 til 1930 med en akademisk og ofte satirisk tilgang anmeldte nye kompositioner af tidens nordiske komponister. Derudover har han udgivet bøger om Wagner og det svenske musikliv. Peterson-Bergers kritik af andre komponister var med til at skabe stor interesse for hans egne værker, og samme år, som han startede på *Dagens Nyheter*, blev han kendt og anerkendt som komponist ved udgivelsen af en samling sange under titlen ”Svensk lyrik”.

Peterson-Berger er i dag mest kendt for sine svenske sange og korværker. Han har dog også skrevet fem musikdramaer, der var særlig inspireret af Wagner, samt orkesterværker og en del værker for klaver. Ved alle dramaerne står Peterson-Berger selv som tekstforfatter og ligeledes ved nogle af hans sange og korværker. Han komponerede primært til svenske tekster og har derfor oversat mange digte. Interessen for den tekstlige side medførte en fokusering på teksten i værkerne, og hvor han ikke selv havde skrevet teksten, valgte han sine forfattere med omhu.

Peterson-Berger har ved flere kompositioner anvendt tekster af Jacobsen. Her kan eksempelvis nævnes det kendte korværk *Stemming*, der indgår i opus 11 (1891-1894), og som er en af Peterson-Bergers mest sunge korværker i Danmark. Digtet, der er oversat til svensk af komponisten selv, genanvendte Peterson-Berger i 1903 til en sats for herrekor. Også digtet *Irmelin Rose* har han tonesat flere gange; i 1927 udgav han en sats for blandet kor, som i 1934 blev omarrangeret for tenorsolist og herrekor. Første gang Peterson-Berger arbejdede med *Irmelin Rose* var i 1887, hvor han udgav den sats, jeg senere vil arbejde med. Lieden indgår i opus tre, der er en samling af tre sange, hvor foruden *Irmelin Rose* endnu en er komponeret til tekst af Jacobsen.

¹² Afsnittet er baseret på opslag om Peterson-Berger af Jonsson og Haglund.

Opus tre er Peterson-Bergers først liedudgivelse og er i det hele taget en af hans første kompositioner, som han fik udgivet i en alder af 20 år. På dette tidspunkt havde han lige påbegyndt sin uddannelse på konservatoriet i Stockholm, hvor han studerede orgel og komposition. Ifølge New Groves liste over hans samlede værker er opus tre hans først vokale komposition. Interessen for sange for kor eller solist med akkompagnement fulgte ham gennem hele hans kompositoriske virke og gjorde ham en kendt og anerkendt nordisk komponist.

Om Alexander von Zemlinsky¹³

Alexander von Zemlinsky (1871-1942) var fra Wien, hvor han blev uddannet ved konservatoriet i klaver og komposition i 1884-1890. I 1895 dirigerede Zemlinsky et amatørorkester, hvor Arnold Schönberg spillede cello, hvilket førte til, at Schönberg blev Zemlinskys elev og en god ven. Senere kom de også i familie, da Schönberg i 1901 giftede sig med Zemlinskys søster. I 1903 blev Zemlinsky ansat som underviser i komposition for orkester på skolen Schwarzwald, hvor bl.a. Berg og Webern var hans elever. Året efter stiftede Zemlinsky og Schönberg "Vereinigung schaffender Tonkünstler", som skulle promovere ny musik i Wien. Zemlinsky er gennem dette arbejde og venskabet med Schönberg blevet forbundet med den anden wienerskole, men hans overordnede stil bærer nærmere præg af inspiration fra Brahms, Mahler og R. Strauss, og han var aldrig lige så revolutionerende som vennen Schönberg. Da Schönberg begyndte at komponere tolvtonemusik var grænsen nået for Zemlinsky, der ikke var tilhænger af denne type komposition, og sammensat med personlige uoverensstemmelser forårsagede dette et brud mellem de to, som blev endeligt omkring 1933.

Zemlinsky arbejdede i perioden 1911-1933 primært som dirigent, hvor han i 1911-1927 var ansat som teaterkapelmester i Prag og i 1927-1933 ved Kroll-operaen i Berlin. I denne periode komponerede Zemlinsky væsentlig mindre end før. Efter 1933, hvor han, fordi han var jøde, emigrerede til USA, komponerede han heller ikke så meget som i de unge år. Zemlinsky blev boende i USA til sin død og blev næsten glemt i Europa.

Blandt Zemlinskys kompositioner findes operaer, orkesterværker, kammermusik, klaverstykker, korværker, men flest lieder. Han skrev omkring 100 lieder, hvor de

¹³ Afsnittet er baseret på opslag om Zemlinsky af Maegaard og Beaumont samt "Discordant Melody" af Gorrell.

mest kendte er Maeterlinck-liederne, der ifølge Anthony Beaumont (New Grove) er blandt hans bedste værker, der også omfatter operaen *Sarema* (1986) og *Die Seejungfrau*, der er en tonesættelse af H. C. Andersens *Den lille Havfrue*. De tidligst daterede lieder er fra 1889, de sidste fra 1939, og de blev skrevet løbende gennem karrieren undtagen i perioden 1916-1929.

”Irmelin Rose und andere Gesänge” (opus syv) blev udgivet i 1901. Det originale manuskript af *Irmelin Rose* findes ikke, men en anden lied i opus syv er dateret til 1898, så det er muligt, at *Irmelin Rose* også blev skrevet et par år før udgivelsen. Også i opus otte arbejdede Zemlinsky med digte af Jacobsen. I denne tidlige periode af karrieren arbejdede Zemlinsky tæt sammen med Schönberg, og selvom han ikke var lige så eksperimenterende, er det tydeligt at se et brud med Zemlinskys ellers traditionelle kompositionsstil, og forandringerne er særlig tydelige i liederne i opus syv.

Zemlinsky var optaget af Jacobsens lyrik, men læste og komponerede kun til de tyske oversættelser. Zemlinsky anvendte oversættelser af Robert Arnold, og det samme gjorde Schönberg, da han i 1901 første gang tonesatte Jacobsens ”Gurresange” for sang og klaver. Gorrell mener, at det var Zemlinsky, der åbnede Schönbergs øjne for Jacobsens lyrik, hvilket resulterede i de kendte ”Gurrelieder”, som Schönberg tonesatte for solister, kor og orkester i 1911.

Om Emil Sjögren¹⁴

Johan Gustaf Emil Sjögren (1853-1918) var en svensk komponist, der af Sven E. Svensson beskrives som lyriker og trubaduren blandt tidens svenske liedkomponister. Sjögren beskrives desuden som en komponist, der var i konstant bevægelse både geografisk og musikalsk. Som ung studerede han ved konservatoriet i Stockholm, hvor inspirationen primært kom fra den såkaldte Leipzigstil, der tog udgangspunkt i Mendelssohns og Schumanns kompositioner, og som dannede grundlag for den nordiske nationalromantik. Inspireret af Schubert valgte Sjögren, ligesom flere af de andre komponister, at opusnummerere alle sine udgivne værker.

¹⁴ Afsnittet er baseret på opslag om Sjögren af Helmer, ”Emil Sjögren” af Nyblom og Svenssons artikel *Emil Sjögrens vokala lyrik*,

Studierejser førte Sjögren rundt i Europa; først til Berlin og siden til København, Wien, München og flere gange til Paris. Opholdet i København i 1883 blev afgørende for hans musikalske udvikling, idet han her blev ven med den danske komponist P. E. Lange-Müller og forfatteren Holger Drachmann. I Danmark fik han desuden kontakt til en række forlag, der senere udgav mange af hans værker fra denne meget produktive periode. I 1885 rejste Sjögren til Paris, hvor han blev inspireret af den franske nationalskole og særligt César Franck, som nærmest alle Sjögrens kompositioner bærer præg af. Inspirationen medførte en stilforandring til en mere impressionistisk stil, der i mest udpræget grad gør sig gældende i opus 22 (1887), som omfatter tre lieder til tekst af Jacobsen; *I Seraljens Lustgård*, *Dröm* og *Alla mina drömmar*. Disse lieder er oversat af Sjögren selv ved hjælp fra venen Lange-Müller.

Allerede i 1878 i opus tre kan man finde impressionistiske træk, idet Sjögren har forsøgt at frigøre tonaliteten og tilstræbt en fri deklamatorisk stil. I opus 22 er stilen gennemført, men i mindre grad i *I Seraljens Lustgård* end i de to andre lieder. Sjögren bevægede sig kort efter væk fra den impressionistiske stil. Det er generelt for Sjögrens kompositoriske virke, at han ikke har en glidende udvikling, men hopper mellem stilarterne. Den impressionistiske stil hænger dog lidt ved i hans lieder, og Svensson har bemærket, at det er visse tekster og forfattere; især Jacobsen, der har inspireret Sjögren til at komponere impressionistisk. Sjögren har tonesat flere af Jacobsens tekster, der alle i mere eller mindre grad er komponeret med impressionistiske træk, heriblandt *Pagen, Silkesko over gylden Læst* (1892), *Saa standsed' og der den Blodets Ström* (1892) og *Lad Vaaren komme mens den vil* (1886).

Liedgenren er central for Sjögrens produktion, og han skrev dem løbende gennem hele sit kompositoriske virke. Ifølge Axel Helters (New Grove) skrev han omkring 200 lieder¹⁵. Opus 22, hvor *I Seraljens Lustgård* indgår, ligger ca. midt i produktionen. Helters mener, at mange af Sjögrens lieder er ”Stimmungslieder”, hvor musikken udtrykker én generaliserende stemning for hele digtet. Svensson, der i 1935 udgav en videnskabelig artikel om Sjögrens vokallyrik, mener dog Sjögren også beskriver den lokale tekst, de steder hvor harmonier skiller sig ud fra satsens øvrige harmoniske univers.

¹⁵ Ifølge C. G. Nybloms liste over Sjögrens kompositioner er 80 lieder udgivet (samlet i 25 udgivelser), og 60 lieder er ikke officielt udgivet.

Om Hakon Børresen¹⁶

Aksel Ejner Hakon Børresen (1876-1954) var i den første halvdel af 1900-tallet en markant personlighed i det danske musikliv pga. hans kompositoriske arbejde og hans engagement i ”Dansk Tonekunstnerforening”, hvor han var formand i 25 år. Børresen er kompositorisk kendt for at skrive gode melodier og for sin tekniske beherskelse af instrumentationskunsten, hvor man ser en tydelig påvirkning af R. Strauss. Børresen blev i ungdomsårene inspireret af den danske og norske romantiske tradition og var gennem hele sit virke som komponist tro mod de senromantiske idealer, hvilket fik både en positiv og en negativ indflydelse på hans karriere. Det positive var, at kontinuiteten i stilen medførte et homogent præg på hans samlede produktion. Det negative var, at han hurtigt blev glemt, fordi han ikke fulgte den musikalske udvikling, hvormed han ligesom mange andre danske komponister fra denne periode kom til at stå i skyggen af Carl Nielsen.

Børresen kom af en velhavende familie og blev allerede som 19årig elev af Johan Svendsen, der var kendt for sine romantiske orkesterværker. Efter omkring fem års studium ved Svendsen fik Børresen opført sin første symfoni af Det Kongelige Kapel under Svendsens ledelse i 1901. Symfonien fik stor opmærksomhed og medførte, at Børresen fik Det Anckerske legat. Svendsen var med til at åbne dørene for Børresen i Europa, da han i 1902 rejste rundt i Tyskland og Frankrig. Inspirationen modnede ham som komponist, og de følgende år blev hans mest produktive periode. De mange eksperimenterende kunstnere han mødte rokkede dog ikke ved hans romantiske grundholdning. Inspireret af Svendsen skrev Børresen flest orkesterværker, men liederne til tekster af Jacobsen skrev han kun for klaverakkompagnement.

Børresen skrev omkring 25 lieder løbende i sin karriere. Syv af dem, fordelt på opus otte fra 1905 og opus 12 fra 1908, er til tekst af Jacobsen, hvormed lieder inspireret af Jacobsen placerer sig i begyndelsen af Børresens karriere. *I Seraillets have* indgår som tredje sang i opus otte; ”Sange af J. P. Jacobsen” udgivet 1905. Præcis hvornår Børresen skrev lieder findes desværre ingen bevaret kilde på, men den blev formentlig skrevet i kølvandet på hans udenlandsrejse. *I Seraillets have* blev udgivet både på dansk og tysk, ligesom mange af hans andre lieder og korværker.

¹⁶Afsnittet er baseret på opslag om Børresen af Foltmann og Jensen, artiklen *Hakon Børresen* af Dittmer samt artiklen *Hakon Børresen* af Flor og Berg.

Fælles for alle seks komponister er, at de ikke kun har tonesat ét digt, men er blevet inspireret af Jacobsens flertydige måde at skrive på til at komponere musik til flere digte og for nogle også til hans noveller og romaner. Desuden har de alle vist interesse for teksterne på et forholdsvis tidligt tidspunkt i deres kompositoriske karriere. Interessen i de unge år kan skyldes, at komponisterne i denne periode skulle finde deres musikalske ståsted og så muligheder i Jacobsens særegne tekster til at udforske nye områder inden for bl.a. harmonik og form. Delius og Zemlinskys lieder er desuden skrevet i perioden, hvor Jacobsen var meget populær i Tyskland og Østrig. Det er bemærkelsesværdigt, at de svenske komponister var de første, der tonesatte Jacobsens digte, og kun Peterson-Berger skrev musik til Jacobsens tekster gennem hele karrieren. Delius arbejdede dog også med tekster af Jacobsen i en længere periode (1885-1911) og udvidede som den eneste af de seks komponister formen fra lied til opera over Jacobsens prosaværker.

Om J. P. Jacobsen og hans digte¹⁷

Jens Peter Jacobsen (1847-1885) er som forfatter primært kendt for sin prosa. I 1872 fik han gennembrud med novellen *Mogens*, og blev senere kendt i især Tyskland og Østrig med romanerne "Fru Marie Grubbe" (1876) og "Niels Lyhne" (1880). Jacobsen begyndte at skrive allerede som 12årig. På samme tid opstod interessen for botanik, og som ung flyttede han fra fødebyen Thisted til København for at studere faget. Med passionen for botanik benyttede han sin evne til at skrive og udgav flere videnskabelige artikler. Han blev især kendt i de naturvidenskabelige kredse for sin oversættelse af Charles Darwins epokegørende værk *On the Origin of Species by Means of Natural Selection* (1859) til *Arternes oprindelse* (1872). Jacobsens store interesse for botanik blev desværre årsagen til den tidlige død, da han i forbindelse med et forskningsprojekt pådrog sig tuberkulose. Sygdommen påvirkede hans evne til at skrive de sidste år og gav genklang i værkerne, der ofte handlede om død eller andre relationer til hans tilstand.

Meget af Jacobsens lyrik kredser om to emner; døden og kvinden han ikke kan få. Som ung forelskede han sig i en pige fra hjembyen, men på grund af misforståelser og stolthed fik de aldrig hinanden. Hun endte sine dage på et sindssygehospital, og han følte sig svigtet og vraget, hvilket han bl.a. har givet

¹⁷ Afsnittet er baseret på artikler om Jacobsen af Holk (bilag 2) og af Erslev Andersens (bilag 3) samt litteratur af Bergsagel, Grodal og Sørensen.

udtryk for i *Irmelin Rose*. Den personlige historie lægger sig ofte som en melankolsk hinde over digtene, idet jeg'et ikke kan få lov til at overføre sine følelser til kvinden, der ofte beskrives som drømmeidealet, hvormed drifterne aldrig får lov at udfolde sig og derfor ikke har nogen mening.

Jacobsen fik kun udgivet seks digte, mens han levede, men året efter sin død udgav vennerne Vilhelm Møller og Edvard Brande de for dem væsentligste digte i samlingen "Digte og Udkast" (1886), hvor både *I Seraillets have* og *Irmelin Rose* indgår. I ungdomsårene skrev Jacobsen to værker med lyrisk indhold, som ikke direkte er digtsamlinger, men er beskrevet som lyriske monologer, hvor digte er flettet ind i teksten. I det første værk; "Hververt Sperring" (1866-1868), holdt han sig til den naturalistiske tradition, mens han i det andet værk; "En Cactus springer ud" (1867-1870), der aldrig blev færdiggjort, med tonesproget bevægede sig længere væk fra den traditionelle naturalistiske digtning. I "En Cactus springer ud" brød han med romantikkens verseformer og skabte sine originale "Arabesker", hvor rytmen er fri, stroferne sammensatte og længden af versene¹⁸ ikke følger et bestemt mønster. Denne mere moderne stil kan man bl.a. se momenter af i *I Seraillets have* fra 1870. Både *Irmelin Rose* fra 1875 og *I Seraillets have* er at finde i samlingen "Lyriske digte" (1868-1884). Det er uvist om Jacobsen selv dannede denne digtsamling, eller om det blot er en samling af de digte, der ikke indgik i de to navngivne værker. I samme udgivelse finder vi andre populære digte blandt komponister; eksempelvis *Alle de voksende Skygger/Stemming* (1868), *Silkesko over gylden Læst* (1874), *Genrebillede* (1875) og *Det bødes der for* (1875).

Digtet *Irmelin Rose*, der består af fire strofer, var i sin oprindelige udgave et episk digt på 11 strofer, hvor kun de to første strofer er overleveret. De står til gengæld i deres oprindelige form og på samme plads, som de to første i digtet. Ud fra de bevarede ungdomsdigte er det muligt at se den udvikling, Jacobsen gennemgik fra slutningen af 1860erne, hvor han tog udgangspunkt i overleverede former; her folkevisen, til han i 1870erne fandt sin egen individuelle tone, og ifølge Morten Borup udviklede sig til en moden og stilbevidst kunstner (Borum 1928: 248).

Stilmæssigt er Jacobsen i Danmark primært blevet regnet som naturalist og blev også i samtiden opfattet som en af "Det moderne gennembruds mænd", som var en gruppe naturalistiske forfattere og debattører omkring Georg Brandes. Brandes tog Jacobsen ind i sin kreds på grund af hans naturvidenskabelige baggrund, hans

¹⁸ Et vers forstås som en linie i et digt.

darwinisme og det, at han var ateist, men Brandes var ikke tilhænger af alt, hvad Jacobsen skrev, da værkerne ikke altid passede ind i det naturalistiske ideal. Gennem tiden er Jacobsen blevet opfattet meget forskelligt. Poul Borum beskriver ham som naturalist i teori og symbolist i praksis og kalder ham ”vor første modernist” (Borum 1969:123). Mange andre analytikere er kommet med deres mening og har placeret Jacobsen både inden for naturalisme, dekadence, senromantisk symbolisme og modernisme (Erslev Andersen 2005: 144). Man kan dermed konkludere, at Jacobsens sprog og stil kan tolkes på mange måde, og at hans samlede forfatterskab på ingen måde er entydigt.

De danske symbolister viste også stor interesse for Jacobsens tekster. De så kunsten i hans værker frem for neutrale naturbeskrivelser og fremhævede emner som længsel, drømme og sygdom i Jacobsens liv og kunst og påpegede, hvordan han brugte symbolistiske virkemidler som suggestivt sprog, korrespondancebegrebet og som tidligere nævnt frie vers (Sørensen 1985: 117). Korrespondancelærens udvikler Emanuel Swedenborg arbejdede med forbindelser mellem forskellige ’verdener’ og så den fysiske verden som et symbol på den åndelige verden. Korrespondancelæren er derfor udtryk for en søgen efter et enhedssystem eller en universalsemiotik, der er baseret på en dualistisk tænkning. (Jørgensen 1993: 53f) Symbolisterne i starten af 1900-tallet var desuden fascineret af Orienten samt spillet mellem den videnskabelige udforskning og fantasifulde drømmerier. Denne tematik kan også læses i Jacobsens seksuelle og orientalske digt; *I Seraillets Have*¹⁹.

Jacobsen blev ligesom flere andre nordiske forfattere kendt i Tyskland og Østrig omkring 1890, men i modsætning til de danske kritikere, læste tyskerne ham som en del af ”fin de siècle” kulturen. Jacobsens litteratur blev desuden anbefalet af store digtere som Rainer Maria Rilke (1875-1926), hvilket fik flere litterater og komponister til at åbne øjnene for hans kunst. Flere af hans værker er oversat til både tysk, engelsk og fransk, og især Robert Arnolds oversættelser til tysk er meget anerkendte og blev brugt af bl.a. Zemlinsky og Schönberg. Denne popularitet nåede Jacobsen dog aldrig at opleve, men det er tydeligt, at han har inspireret mange af tidens komponister og forfattere.

Allerede samme år som udgivelsen af ”Digte og Udkast” (1886) blev to tonesættelser udgivet, og året efter yderligere syv. Fra denne tid stammer bl.a. Sjögrens sats til *Silkesko over gylden Læst* og *I Serailjens Lustgård*, og der fulgte mange

¹⁹ Serail(let) betyder ifølge Den Danske Ordbog: en sultans palads (orientalsk slot); især den del hvor haremmet bor.

flere tonesættelser de følgende år, hvilket kan bekræftes gennem Jørgen Munks og Brigitte Eriksens undersøgelser. Jørgen Munk har i 1998 udarbejdet et register over alle former for kompositioner med tekst af Jacobsen til Thisted biblioteks ”J. P. Jacobsen samling”²⁰. I samlingen er 89 komponister registreret og i alt 240 satser, hvor størstedelen er komponeret i perioden 1886-1915. I løbet af min kildesøgning har jeg fundet endnu flere komponister og tonesættelser. Birgitte Eriksen skrev i 1977 specialet ”J. P. Jacobsen i musikken” ved Københavns Universitet, hvor hun har analyseret lieder af danske komponister fra perioden 1886-1920, og hendes analysemateriale tæller 106 satser skrevet af 41 komponister. Størrelsen af disse samlinger bevidner, at Jacobsen var en stor inspirationskilde for komponister; i særdeleshed i perioden lige efter sin død. Den store interesse lige efter Jacobsens død kan skyldes, at alle hans digte udkom næsten samtidig, så komponisterne nærmest blev bombarderet med materiale, men også fordi hans skrivestil og tematik inspirerede mange komponister i overgangsfasen mellem senromantik og den begyndende avantgarde.

²⁰ Se bilag 4.

Fortolkende analyser

I dette afsnit vil jeg analysere de to digte *Irmelin Rose* og *I Seraillets Have* samt de i alt otte tonesættelser. Gennem alle analyserne vil jeg lægge vægt på fortolkning og i liedanalyserne især på fortolkningen af samspillet mellem musik og tekst.

Irmelin Rose

Jeg vil indlede med at analysere digtet særskilt fra tonesættelserne for derefter at analysere de fire tonesættelser af digtet et efter et. Som afrunding vil jeg sammenligne analyserne og undersøge fællestræk i måden, komponisterne har behandlet digtet på.

Digitanalyse af *Irmelin Rose*

Se, der var en Gang en Konge,
Mangen Skat han kaldte sin,
Navnet paa den allerbedste
Vidste hver var Irmelin,
Irmelin Rose,
Irmelin Sol,
Irmelin Alt, hvad der var dejligt.

Alle Ridderhelme spejled
Hendes Farvers muntre Pragt,
Og med alle Rim og Rytmer
Havde Navnet sluttet Pagt:
Irmelin Rose,
Irmelin Sol,
Irmelin Alt, hvad der var dejligt.

Hele store Bejlerflokke
Der til Kongens Gaarde foer,
Bejlede med ømme Lader
Og med blomsterfagre Ord:
Irmelin Rose,
Irmelin Sol,
Irmelin Alt, hvad der er dejligt!

Men Prindsessen jog dem fra sig
(Hjertet var saa koldt som Staal),
Lastede den Enes Holdning,
Vrænged ad den Andens Maal.
Irmelin Rose,
Irmelin Sol,
Irmelin Alt, hvad der er dejligt!

Jacobsens har i digtet anvendt træk fra folkevisegenren, men har fokuseret på det lyriske med sproget og ved at fortælle historien på få strofer, hvormed digtet kan beskrives som et nedkogt folkeeventyr. Jacobsen har ikke gendigtet et bestemt eventyr, men bruger genrens klichéer til at skabe sit eget. Ordene, der leder tankerne på et eventyr er: "Der var en Gang", "Konge", "Prindsesse"²¹, "Ridder", "skat" og "Bejler", og med det første ord "Se" indikerer Jacobsen, at der nu skal fortælles en historie. Det klassiske scenario er opstillet; en stor flok unge riddere drager hen til kongens slot for at bejle til den skønne prinsesse, der er kongens største skat og det smukkeste og dejligste, der findes. Historien kan sammenlignes med H. C. Andersens "Klods Hans", men hvor den rigtige bejler aldrig kommer, og vi derfor ikke får en 'happy end', hvilket dog også er karakteristisk for folkeeventyr.

Stemningen i digtet varierer fra strofe til strofe. I første strofe lægges som sagt op til, at der skal fortælles en historie, og især ordet "Se" medfører en spænding om, hvad der vil ske. I anden strofe beskrives, hvordan prinsessen tiltrækker og tryllebinder de unge riddere med sin pragt. I tredje strofe øges spændingen og tempoet stiger med ordet "før". Den samme virkning har ordet "jog" i fjerde strofe, og ordene "koldt... Staal", "Lastede" og "Vrænged" gør stemningen kold og kynisk, hvor den i de foregående var mere romantisk.

²¹ Dette er en gammel stavemåde af "Prinsesse".

Digtets opbygning er klassisk, da alle fire strofer har samme rim (a b c b) i den første halvdel og afrundes alle med et omkvæd, der dog ikke rimer, men hvor navnet Irmelin, der betoningsmæssigt er en daktyl²², fastslås ved at blive gentaget tre gang. Rim og rytmer kommenteres direkte i anden strofe, hvor der refereres til, hvordan navnet Irmelin rimede i første strofe, og hvordan daktylen skiller sig ud fra den indtil da faste trokæiske²³ rytme, ligesom prinsessen skiller sig ud fra andre kvinder. Der nævnes ikke andre kvinder i digtet, fokus er kun rettet mod den dejligste. Klangen i ”Irmelin” er lys og spids med de to i’er, hvilket står i modsætning til de runde, åbne vokaler i ”Rose”, ”Sol” og ”Alt, hvad der var dejligt.”, som er de ord, Irmelin beskrives med. Den spidse, kolde klang i navnet kan tolkes som en karakteristik af Irmelins væsen, hvorimod de mere varme, runde vokaler kan beskrive, hvordan fortælleren og bejlerne opfatter hende eller gerne vil have hende til at være.

Med forfatterkommentaren i fjerde strofe; ”(Hjertet var saa koldt som Staal)”, lægges skylden over på prinsessen. Det er ikke mændene, der er noget galt med, men derimod kvinden. Kommentaren kunne komme fra forfatteren selv, idet Jacobsen ikke var god til at kommunikere med kvinder og ofte blev afvist. Det er ligeledes Hugo Seligmanns pointe, og han mener, at digtet er Jacobsens hævn over de rigtige levende kvinder. På den ene side står Irmelin for spotten over ham selv og hans egen uformåenhed, og på den anden side står hun for længslen og repræsenterer det guddommelige ideal (Seligmann 1938: 155f.).

Omkvædet i strofe tre og fire har små ændringer i forhold til de to første. Tiden ændres til præsens og efter det sidste vers afsluttes med et udråbstegn, der markerer udsagnet. Ændringen i tid gør, at Irmelin ikke bare er en prinsesse, som engang var dejlig. Selvom hun forkaster alle sine bejlere, er hun stadig og vil altid være idealet og det dejligste, der findes. Bejlerne og fortælleren er forblindet af det skønne ydre og fastholder derfor karakteristikken af hende i omkvædet.

Irmelin sammenstilles som det første i omkvædet med en rose. Jacobsen har ofte digtet om en rose, blandt andet i *I Seraillets Have* og i ”Niels Lyhne”, hvor den har en dobbeltbetydning af tiltrækning og frastødning, ligesom en rose, der både er flot og duftende og har stikkende torne. Det samme kan læses i *Irmelin Rose*, idet Irmelin er denne skønne og dejlige skabning, men samtidig har et koldt hjerte og kritiserer og gør nar af mændene, der er kommet for at tilbede hende.

²² En daktyl har betoningsforholdet: tung, let, let (- / /).

²³ En trokæ har betoningsforholdet: tung, let (- /).

Irmelin Rose minder på mange måder om en folkevis, men Jacobsen har fjernet fokus fra det episke, der kendetegner genren, og har med sine få strofer komprimeret historien og givet digtet en lyrisk karakter med sit suggestive sprog. Jacobsens særlige skrivestil træder frem i dette digt i blandingen af den gamle episke genre og det symbolistiske sprog, der giver mulighed for forskellige læsninger af digtet. Ender historien lykkeligt eller ulykkeligt? Er der endnu håb for bejlerne om at få prinsessen, eller stiller de sig tilfredse med drømmen og den korte lykke i uvidenhed. I de næste analyser skal vi se, hvordan de fire komponister har læst digtet, og hvordan de har valgt at udtrykke tolkningen i musikken.

Analyse af Carl Nielsens *Irmelin Rose*²⁴

I analysen af Nielsen tonesættelse af *Irmelin Rose* skal vi se, hvordan han har arbejdet med tekstens form og ord, samt hvordan han med musikken har beskrevet tekstens overordnede stemninger. Jeg vil undersøge, hvordan han både harmonisk og melodisk har understøttet teksten og derigennem beskrevet sin tolkning af digtet.

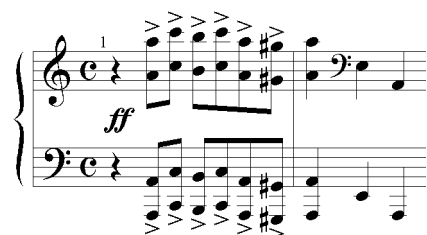
Nielsen har i forhold til Jacobsens tekst ikke lavet ændringer, der har konsekvenser for tolkning af samspillet mellem musik og tekst. De eneste ændringer, der er i noden, er nutidig stavemåde af ordet ”Prinsesse”, og at han har udeladt udråbstegnene i slutningen af strofe tre og fire, samt parenteser i strofe fire. Disse ændringer ses også i andre af tonesættelserne og kan være foretaget for læsevenlighedens skyld.²⁵ Med hensyn til udråbstegnene i Nielsens sats kan ændringen være foretaget med henblik på at ensrette udtrykkene i alle fire omkvæd. Nielsen har valgt, at alle fire strofer synges på samme melodi, hvormed man kan sige, at kompositionen er strofisk. Akkompagnementet derimod er gennemkomponeret eller i hvert fald strofisk varieret, da de fire omkvæd er ens både i melodi og akkompagnement med undtagelse af enkelte dynamiske og udførelsesmæssige ændringer.

Nielsen har givet satsen den karaktermæssige foredragsbetegnelse ”Marziale”, som betyder marchagtigt, men også betegnelsen ”Med Humør”, der indikerer, at selvom udtrykket skal være bastant, skal det også være levende og med et glimt i

²⁴ Nodeforlægget samt én performativ udgave til alle otte lieder er at finde i bilaget.

²⁵ Ved tekstciteringer i de musikalske analyser har jeg valgt at anvende komponistens udgave af teksten, med de eventuelle ændringer der måtte forekomme i forhold til Jacobsens originale udformning af ord og sætninger.

øjet. Nielsens akkompagnement afspejler disse udtryk, idet han har tilføjet fornøjelige triller (fx i takt 49), og ved at markere alle fire slag i takten (march), som er det primære udtryk i starten af satsen.



Udtrykket i forspillet er meget pompøst og tiltrækker opmærksomhed på samme måde som en trompetfanfare, der lyder, før kongelige præsenteres, hvilket passer til historiens indledning. Accenterne bidrager til den marzialske karakter, og tonerne fastsætter tonearten A-mol med grundtone, terts og ledetone. Senere, når vi hører melodien som mellemspil og optakt til hver strofe, er melodien i dur ligesom slutningen af omkvædet. Her er melodien blevet harmoniseret og afrunder omkvædet ved at slutte på tonika i A-dur. Lidt atypisk er det ikke vokalmelodien, der markerer afrundingen med tonika, idet den slutter på tonen c[#] (seksten i et dominant-kvartsekstforudhold), hvorefter akkompagnementet tager teten op og fører os til A-dur.

Akkompagnementet ved første strofe fortsætter det enkle og pompøse udtryk fra forspillet, hvilket passer til den enkle karakter fra folkevisegenren og den kongelige status, der fortælles om. To steder, og på samme måde, blødes det staccerede akkompagnement op; ved omtalen af kongens skatte (takt 5) og ved omtalen af den allerbedste af disse, nemlig Irmelin (takt 9). Takten mellem første del af strofen og omkvædet leder med de lyse klange samt dynamikken op til et svagt og sart udtryk i omkvædet.

I takt 11 og 12, hvor Irmelin beskrives som en rose og sol, er akkompagnementet *pp*, og akkorderne spilles arpeggio, hvilket giver et blødere anslag og passer til den foreløbige karakteristik af den skønne Irmelin. Melodien bevæger sig opad på "Irmelin" og beskriver hende ophøjede status, men vægten lægges på ordene "Rose" og "Sol"; elementer fra naturen, som Irmelin sammenstilles med. Harmonisk altereres A-mol akkorden med en trinvis faldende bas, der farver akkorden og leder mod den lyse dur akkord (Sp) på ordet "Sol", der fint understreger associationerne ved ordet. Dynamikken stiger til *mf* op til den hvilende A-dur akkorden (T), hvor vokalmelodien for første gang står alene og derved træder frem ved ordene "Irmelin alt hvad der er dej"(-ligt). På ordet "dejligt" stiger dynamikken fra *p* til *f*, og melodien springer en kvart op, hvilket

symboliserer den ophøjede prinsesse og danner klimaks på dette karakteriserende ord. Dynamikken leder desuden videre i det pompøse mellemspil. Ved omkvædet sker altid et stemningsskift, og selvom omkvædet er strofisk kan det virke forskelligt fra gang til gang, fordi konteksten er en anden. I omkvædet ser vi desuden den for Nielsen karakteristiske udvikling fra mol til dur (T, ⁺T), der i overgangen til næste strofe går direkte tilbage til tonika; A-mol. Også i takt 14 bruger Nielsen det hurtige skift, her fra D-dur til D-mol.

Ved anden strofe blødes akkompagnementet mere op, men det har stadig akkordmarkering på hvert slag, der passer til omtalen af ridderne. Ligesom ved ”Skat” og ”Irmelin” i første strofe ændres udtrykket i takt 19 og 23. I takt 23 ligeledes ved omtalen af Irmelin (”Navnet”), og i takt 19 underbygger ændringerne, at teksten skifter fokus fra ridderne (det maskuline) til ”hendes” (det feminine). Det ”muntre” afspejles i den lille legende lyse figur i takt 20, og ordet ”Rytmer” afspejles i klaverets højre hånd, hvor en trioliseret figur går imod den lige marchrytme.

I begyndelsen af tredje strofe er akkompagnementet gået tilbage til de enkle oktaver og marchudtrykket med markering af hvert fjerdedelsslag, hvilket passer til det maskuline i den store flok unge mænd. I disse fire takter spilles melodien i pianistens højre hånd forskudt med to fjerdedele i forhold til vokalen, hvilket danner en kanon og kan beskrive billedet af mændene, der kommer lige efter hinanden i deres iver for at komme først. Ved deres kærlige bejlen til prinsessen (takt 35-38) sættes akkompagnementet i et lysere leje og med harmoniseringer, der overvejende klinger som dur. Stemningen af de hengivende mænd, der med al deres sødme forsøger at vinde prinsessen, udtrykkes af en vuggende rytmisk figur, der spilles *pp* og *rubato*, og ender i en ”*sentimento*” overgang til det ligeså sentimentale omkvæd. Mændene smelter ved synet af prinsessen og viser deres bløde og mindre maskuline side.

Ved begyndelsen af fjerde strofe er dynamikken *p*, men udtrykket skal være ”*quasi tromba*” (ligesom en trompet). Prinsessen viser sin kolde side, og hendes udbrud varsles med trompetfanfaren i oktaverne i højre hånd (takt 45-46). Ved ”Hjertet var **saa koldt som Staal**” springer den øverste tone fra a²⁶ ned til e1, hvorefter hele akkompagnementet bevæger sig dybere og dybere, hvilket illustrerer stemningsskiftet i historien. De følgende fire takter (takt 49-52) er helt anderledes

²⁶ Tallet står for den oktav tonen tilhører. Tallet 1 betegner oktaven fra nøjlehuls-c og opad, og tallet 2 betegner oktaven derover.

legende og lette med stacerede triller og et luftigt akkompagnement, som viser, hvordan prinsessen skrupellos leger med bejlernes hjerter og gør nar af dem. Prinsessen kommer til at fremstå kynisk, men det er kun fordi, bejlerne ikke lever op til hendes krav. Fra eventyr kender vi til den type bejlere, der er naragtige og derfor ikke passer til en prinsesse på Irmelins niveau. Prinsessen holder på den måde sin kongelige og uopnåelige status, hvilket afspejles i slutningens akkompagnement.

På trods af satsens strofiske islæt, beskriver Nielsens sats mange stemninger og er med til at karakterisere personerne i historien. Med den bastante stemning Nielsen sætter, kan vi leve os ind i eventyret med et storslået kongerige og med riddere, der kæmper om en prinsesses hånd. Mændene kan dog ikke leve op til prinsessens ideal, og da det er en ægte prinsesse, der ikke vil lade sig nøje, bliver der ikke nogen lykkelig slutning. Med det faste omkvæd vedkender Nielsen sig den tolkning, at Irmelin også til slut er den dejligste.

Analyse af Frederick Delius' *Irmelin Rose*

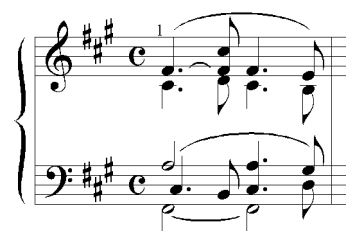
I Delius' tonesættelse af *Irmelin Rose* skal vi se, hvordan Delius har brugt et særligt harmonisk univers til at beskrive tekstens stemninger og fremhæve enkelte ord, samt hvordan han med dette univers viser sin tolkning af digtet.

Delius har krydret sit harmoniske univers med løse fortegn, der ikke leder til nogen fastslået modulationer, men blot fremstår som alterationer og kromatiske figurer uden en bestemt funktionsharmonisk retning. Ved det sidst omkvæd (takt 47) ændres de faste fortegn fra tre krydser til fem krydser, men vi får ikke nogen mærkbar G[#]-mol fornemmelse, da der ikke er nogen kadence, og orgelpunktet i takt 47-49 giver en fortsat fornemmelse af F[#]. Det skal nævnes, at ændringen af de faste fortegn hverken figurerer i den engelske udgave eller i orkesterudgaven, så Delius kan siden have valgt at fortsætte med de løse fortegn.

I forhold til Jacobsens tekst har Delius fastholdt helt samme tekst i alle fire omkvæd, så ordet "var" i sidste vers ikke ændres til "er" i de to sidste omkvæd. Betydningen af dette vil jeg vende tilbage til senere i analysen. Delius' opdeling af stroferne er ikke lige så tydelig som hos bl.a. Nielsen. Delius har ikke adskilt stroferne med mellemstil, men overgangen er alligevel tydelig, da hvert omkvæd slutter med en halvnodepause i melodien, der er akkompagneret af en hvilende halvnodeakkord (takt 14, 26, 38). Overgangen fra strofernes første del til

omkvædene er lidt forskellige, men fælles er, at enten melodien, akkompagnementet eller begge dele falder til ro og dermed virker afrundende. Selvom Delius ligesom de andre komponister har valgt at markere overgangene til hvert strofe og omkvæd, er hans formmæssige inddeling ret utraditionel og kan beskrives som en ABB'C form, hvor forskellen på de to B stykker kun drejer sig om små variationer i melodien (takt 31 og 34).²⁷

Delius' tempo- og karaktermæssige betegnelse for satsen er "Andante tranquillo" (gående, roligt), og med det bløde vuggende forspil giver han en endnu langsommere fornemmelse af kun to slag i takten.



Denne takt gentages fem gange i akkompagnementet og giver en statisk fornemmelse med orgelpunktet på tonikas grundtone f[#]. Tonerne i anden akkord giver fornemmelse af T og S oven i hinanden, og vi ser derved et eksempel på, hvordan Delius med flertydige klange skaber et uklart funktionsharmonisk billede og et diffust drømmeunivers. Den stillestående og svævende tonalitätsfornemmelse kan beskrives som et impressionistisk træk²⁸, som Delius her bruger til at beskrive og sætte stemningen for historien. Det rolige, neutrale akkompagnement passer til teksten, så længe den aktive handling ikke har udfoldet sig, men så snart man får at vide, hvad der er på spil; kampen om "den allebedste", udvikles stemningerne i akkompagnementet.

Med den hvilende tone på "Se" (takt 3) følger melodien den bølgende rytme, men markerer også ordet og skaber forventning om historien, der skal til at udfolde sig. I takt 6 lægger akkompagnementet sig tungt på tonika og afrunder strofens første og neutrale del. Ved den første hentydning til Irmelin ("Navnet på den allebedste") udvikler akkompagnementet sig med bevægelser op i et lysere leje, hvor der spilles en let og underfundig melodi med rolige halvnodeakkorder under, der kun er i dur. Denne udvikling sætter fokus på teksten og karakteriserer

²⁷ I noden er indskrevet en variation i melodien i takt 25, som synges på den vedlagte CD, men da det ikke står, om de små noder stammer fra originalen eller blot en anden overlevet kopi, vil jeg tage udgangspunkt i de store noder.

²⁸ Når jeg i disse analyser beskriver træk som impressionistiske, er det ud fra beskrivelser af Drud Nielsen og Pasler (opslag om impressionisme i GADs Musikleksikon og New Grove).

Irmelin. Melodiens rytme ved ”Irmelin” er hver gang på en punkterede rytme, som understreger ordets betoningsforhold (daktyl), og er deklamatorisk af natur (i modsætning til de lige ottendedele i Nielsens sats).



Ir - me - lin,

I omkvædet (takt 11) bliver stemningen mere følsom og sart, nærmest drømmende, og passer til drømmen om den skønne prinsesse. Stemningen opstår, idet dynamikken sænkes til *mp*, og akkompagnementet igen bevæger sig op i et lyst leje, hvor den øverst for en kort stund spiller med på melodien ved ”Irmelin”, blot klingende en oktav over. I melodien markeres ”**I**rmelin” med en lys tone på første stavelse og et kvartspring ned til den næste. Dette gentages alle tre gange navnet synges og understreger yderligere betoningsforholdet, samt beskriver den ophøjede prinsesse. Ligeledes markeres ”**d**ejligt” med et spring op efter en nedgang på ”alt hvad der var”. I takten efter imiteres nedgangen med en lignende nedadgående figur i klaveret. Dette mønster gentages i slutningen af hvert omkvæd, dog ikke med de samme toner. De to første takter i omkvædet ’hopper’ harmonisk meget rundt, men i takt 13 falder akkompagnementet til ro og afrunder omkvædet med en slags kadence i D-dur, hvor den sidste og afrundende tonika får lov at ligge helt alene, da melodien afslutter sin frase lige før slutakkorden.

Anden og tredje strofe er som nævnt næsten strofiske, men Delius har ændret karakteren ved betegnelsen ”*Più vivo*” (lidt hurtigere, livligt) ved anden strofe og tilbage til ”*a tempo*” i tredje. I forhold til det blide omkvæd er karakteren dramatisk og bestemt i anden strofe, hvor akkompagnementet sætter an i forte med en dyb og tom klang; tonen $f^{\#}$ i tre oktaver. De efterfølgende klange ligger tungt og marchagtigt på hvert første og tredje slag i takten, hvilket passer til skiftet i teksten fra den skønne prinsesse til hæren af riddere. Det sammen skift forekommer i tredje strofe, hvormed musikken understøtter teksten, selvom den er strofisk. Den faste rytme markeres også i melodien, men blødes op med en punktering ved ”muntre Pragt”. I takt 22 ændres melodien ellers rytmiske mønster med enten lige fjerdedele eller en punktering med fordelingen, som i det foregående eksempel (lang - kort).



slut-tet Pagt:

Rytmen giver lethed, men gør også at melodien lægger sig tungere på det tredje slag. Teksten siger her, at bare med navnets rim og rytmer er alle bejlerne solgt og

vil gøre alt for at vinde den skønne prinsesse, selvom de kun kender hende af navn. Ordet ”sluttet” og det, at navnet har sluttet pagt, passer til rytmens afrundende virkning, den stillestående melodiske linie og den underliggende kadence, som den kromatiske nedgang i bassen (takt 21/33) leder op til. Pagten er sluttet, så bejlerne vil aldrig komme ud af forelskelsens greb, selvom følelserne er bundet til et opbygget ideal.

Akkompagnementet i omkvædet (takt 23-26/35-38) er stillestående med lange nodeværdier, men skaber harmoniske spændinger ved små forandringer. I takt 24/36 skiller ordet ”Sol” sig ud med en lys og dissonerende tone i melodien, der springer en lille sekst op og illustrerer solens fysiske høje placering, som Irmelin billedligt sammenlignes med. Springet virker dissonerende og lidt sørgmodigt og foregriber, at Irmelin måske ikke er den, bejlerne forestiller sig. Tanken skydes til side, og det slås fast, at Irmelin er ”alt hvad der er dejligt”, udtrykt i en følsom stemning med ”poco rit.”, dynamikken *mp* og et akkompagnement, der ligner det fra første omkvæd (takt 13-14) blot i G-dur.

I tredje strofe er tempoet langsomt igen (”a tempo”) og markerer det bastante i den store flok unge mænd, der er på vej mod slottet. Rytmen ændres i takt 34, hvor den lette rytme fra takt 22 er blevet til lange hvilende fjerdedelsnoder, der ligger afrundende på samme tone. I det efterfølgende omkvæd har Delius valgt at bevare udsagnet i præteritum (datid) ligesom resten af historien. Fortælleren holder derved fast i den tilbageskuende optik og går ikke ind i historien, som i Jacobsens originale digt.

Karakteren skifter brat i fjerde strofe med *f[#]* i fire oktaver i akkompagnementet, hvilket kan ligne starten på de to foregående strofer, men her markerer det kortere slag skiftet mere dramatisk. Desuden indtræder melodien først lige efter ét slaget og rykker pulsforfølelsen med det fremtrædende ”Men”. Ordet indikerer, at tingene ikke forholder sig som ventet. Melodien står alene og sætter teksten i fokus, og med de korte nodeværdier kan fortælleren hurtigt og præcist fortælle sin historie, her hvor det for alvor bliver spændende.



Harmonierne i strofen springer funktionsharmonisk meget rundt og giver en fornemmelse af opløsning, her hvor bejlernes verden falder sammen. Det eneste, der binder harmonierne sammen, er de kromatiske bevægelser, der leder videre og bidrager til det dramatiske udtryk. Netop ordet ”koldt” markeres i melodien med et kvart spring op og en lang tone på f[#]2. Melodien bevæger sig meget op og ned i denne strofe og skifter mellem kromatik og store spring, der giver et meget dramatisk udtryk. Det dramatiske udtryk i melodien og harmonierne viser bejlernes forfærdelse over prinsessens reaktion. De har vist hende deres følelser, men hun reagerede slet ikke, som de havde forventet. Med akkorden i takt 46 (spillet arpeggio) går bejlernes drømme op røg og forsvinder i takt med, at tonerne langsomt dør ud under fermaten.

Den sørgmodige stemning i det sidste omkvæd sættes i et lille mellemspil (takt 47). Melodien ligger lavere end i de foregående omkvæd, dynamikken er *p*, og i akkompagnementet findes mange dissonerende klange, der vidner om bejlernes hjertesorger. Klangene opstår ved en blanding af kromatik og overhængende toner, og i de fleste af klangene er der et interval på en septim. I takt 50-53 bliver nodeværdierne længere og den melodiske frase afrundes med et nedadgående oktavspring, der endeligt lukker for håbet om, at de får ”alt hvad der var dejligt!”. Satsen slutter med figuren fra forspillet, men her med en anden og mere krydret harmonisering, der nærmest er atonal. Akkompagnementet slutter på H-mol (T), der afrunder den sørgmodige slutning.

Delius har beskrevet teksten og dens stemninger med rytmer, melodiske figurer og et harmonisk univers, der til tider sprænger de funktionsharmoniske rammer. Stemningerne har understøttet teksten ved at være let og svævende, heltemodig, bløde og romantiske og til tider yderst dissonerende og dramatiske.

Analyse af Wilhelm Peterson-Bergers *Irmelin Rose*

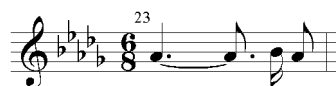
I Peterson-Bergers tonesættelse skal vi se, hvordan han har arbejdet med Jacobsens digt og ikke mindst, hvilke ændringer han har foretaget samt

konsekvenserne af disse ændringer. Vi skal desuden se på satsens struktur og de rytmiske og melodiske figurer, han har brugt som grundstamme for satsen.

Peterson-Berger har lavet en helt igennem strofisk tonesættelse af *Irmelin Rose*, hvilket også mange af hans andre korværker og lieder er. Som nævnt i det biografiske afsnit er kompositionen hans først udgivne vokale værk, hvilket kan være årsagen til, at han holder sig til en enkel harmonisk stil og ofte repetitiv struktur. Akkompagnementet er komponeret over kun to rytmiske figurer; en til verset og en til omkvædet, hvor han dog i de afrundende takter afviger med løb (takt 37 og 44-45). Også i melodien gentager han rytmiske figurer, hvor denne figur er karakteristisk for verset:



Og denne figur for omkvædet, hvor figuren blot er den variant af den første:



Den rytmiske figur i omkvædet samt taktarten generelt passer til daktylen i navnet Irmelin. Han gentager også melodiske figurer i både melodi og akkompagnement, hvor bl.a. takt 3-6 går igen i takt 11-14.

Det harmoniske univers i satsen er meget enkelt og holder sig inden for de traditionelle udbygninger af T, D, S, DD og deres paralleller. Det største harmoniske udsving sker i overgangen til omkvædet, hvor akkompagnementet skifter fra C[#]-mol (tonika) til D^b-dur (ny tonika). C[#] og D^b er enharmoniske, hvormed modulationen bliver fra T til ⁺T. Skiftet til dur understreger den positive stemning omkring det, der beskrives; Irmelin. Der er intet mørkt og dystert ved hende, og derfor beskrives hun altid med dur. Peterson-Berger følger og understøtter med harmonierne digtets form, når han i takt 9 afrunder med en halvslutning og dermed musikalsk markerer, at verset ikke er færdigt, hvorimod han ved versets slutning (takt 21) afrunder med tonika. På samme måde leder halvslutningen (D⁷) i takt 30 videre og indikerer, at omkvædet ikke er slut, selvom omkvædets tekst allerede er sunget.

Peterson-Berger har foretaget omfattende ændringer i forhold til det originale tekstmateriale. Den største af ændringerne er, at han har skåret fjerde strofe fra, og dermed slutter historien, før prinsessen reagerer på riddernes bejlen. Peterson-Berger undgår på den måde kontrasten i historien, hvilket efter min mening gør det lettere for ham at fastholde den strofiske form. Han ville have svært ved at

understøtte teksten, hvis Jacobsens fjerde strofe skulle udtrykkes med samme melodi og akkompagnement som de tre første strofer. Mellemspilllets fremdrift og det intensiverende forløb fastslår den heltedige stemning og den sejrende ridder, der priser sin prinsesse, og fordi Peterson-Berger har skåret den fjerde strofe væk, er ridderen ikke blevet nedgjort af prinsessen, men kan fastholde helterollen og stå rank og strunk.

Af mindre ændringer har Peterson-Berger valgt at gentage teksten i omkvædet samt at gentage hele tredje vers. Ved begge gentagelser ændres dynamikken, så det bliver kraftigere i forhold til første optræden, og dermed fastslår udsagnet. Ved gentagelsen stiger også tonehøjden og satsen moduleres, idet harmonierne skifter fra T til T⁷ (takt 14-15), hvormed tonika dominantiseres. Efter gentagelsen kommer vi tilbage til originaltonearten C[#]-mol og får en traditionel tonal kadence på navnet "Irmelin". Irmelin kommer på den måde til at stå for det trykke og rolige og leder netop videre til det rolige omkvæd om hende.

Med gentagelsen af tredje vers fremhæver Peterson-Berger sætningerne "Navnet på den allerbedste"²⁹ i første strofe, "Og med alle rim og rytmer" i anden og "Bejlede med ömme lader" i tredje strofe. Ved ordet "ömme" kan man i øvrigt spore de svenske aner, idet bogstavet ö ikke indgår i det svenske alfabet. Da satsen er strofisk har de tre udsagn samme tonesættelse, men det kan være svært at se nogen entydig musikalsk tolkning, der kan passe til dem alle. Musikken under den første præsentation af teksten kan virke spændingsgivende, idet man ikke får svaret på, hvem den bedste af dem alle er lige med det samme. "Og med alle rim og rytmer" i anden strofe, synes jeg ikke umiddelbart skiller sig ud i forhold til en analyse af musik og tekst samspillet, hvilket bevidner, at musikken i en strofisk sats ikke altid kan understøtte teksten. Den stigende intensitet over disse otte takter, synes jeg, i forhold til omtalen af bejlerne i tredje strofe, lyder som om, de er på vej ud i felten og blæser til kamp, hvilket kan passe til bejlerens indbyrdes kamp om prinsessens dåd. Skiftet fra *f* til *mp* og derefter *p* i de følgende takter (19-21) virker til gengæld godt i forhold til teksten og udtrykker den hengivenhed, mændene viser med deres "blomsterfagre ord".

Peterson-Berger har gjort meget ud af at vejlede de udøvende med karaktermæssige og dynamiske foredragsbetegnelser, dynamiske kiler, legato buer og lignende, hvormed han styrer udførelsen af lieden og fastholder sin tolkning af

²⁹ Jeg vil gøre opmærksom på, at teksten er ændret i indspilningen på den vedlagte CD til "Men den bedste af dem alle".

materialet. Strofen (den del der ligger før omkvædet) er givet den overordnede stemning ”Poco agitato, non troppo” (lidt ophidset, men ikke for meget), og den lidt hektiske stemning understøttes af den konstante rytme i klaveret, hvor alle seks ottendedele er udfyldt med opadgående akkordbrydninger. Stemning understøtter intensiteten i, at en historie skal fortælles, og man fornemmer den ridderlige stemning og trampende hestehove, der har travlt med at komme hen til prinsessen.

Det lette og lyse omkvæd har stemningsbetegnelsen ”Tranquillo” (rolig). I starten af omkvædet falder alt til ro ved beskrivelsen af den skønne prinsesse, men ved gentagelsen af teksten stiger pulsen, og man mærker, hvordan mændenes begejstring stiger i takt med dynamik og tonehøjde og kulminerer med ordet ”alt” (takt 36). Musikken markerer dermed udsagnet i teksten og tilslutter sig analysen af, at Irmelin er idealet; hun er ”**alt** hvad der er dejligt”. Efter den vokale gentagelse af omkvædet, gentages en ren instrumental variation i mellemspillet/ efterspillet, hvilket gør, at man fornemmer omkvædet og dets budskab fortalt en tredje gang. Afrundingen på lieden er lys og sart, idet dynamikken over de sidst tre takter går fra *mf* til *p* og slutter med *pp*. Tonemæssigt bevæger D^b-dur akkorden (I) sig gradvist op i et lysere leje, så toptonen til sidst er d^b3. Rytmen markerer en afrunding, og selvom den kan sammenlignes med Nielsens afrunding, giver denne et helt andet let udtryk på grund af dynamik og tonehøjde. Slutningen er i forhold til Nielsens meget mere feminin og kan aflæses som en lykkelig slutning på eventyret.

Peterson-Bergers tonesættelse er strofisk og baseret på en repetitiv struktur samt et enkelt harmonisk univers. Med disse satstekniske virkemidler beskriver Peterson-Berger primært digtets overordnede stemninger, og han går generelt ikke så meget i dybden med en tolkning af den lokale tekst som de to foregående komponister. Gennem hele satsen bevares den romantiske stemning, hvilket udelukkende passer til teksten, fordi Peterson-Berger har valgt at udelade digtets fjerde strofe.

Analyse af Alexander von Zemlinskys *Irmelin Rose*

I Zemlinskys tonesættelse skal vi se, hvordan han bruger karaktermæssige foredragsbetegnelser og ikke mindst et tonesprog, der er overvejende atonalt, til at udforme stemninger og derigennem beskrive og tolke teksten.

Zemlinsky har ikke ligesom Delius sat sig ind i det danske sprog, men kun læst og arbejdet med den tyske oversættelse af Jacobsens digt. Ved en oversættelse vil der altid gå noget tabt i forhold til originalens indhold, da ikke alle ord kan oversættes, så de har præcis samme betydning, og da teksten her desuden skal følge originaldigtets form og rim, skaber det yderligere en udfordring og en mulig fejlkilde. Rytmemæssigt har Robert Arnolds oversættelse samme antal stavelser per vers indtil omkvædet, hvor "Sol" er oversat til "Sonne" og "Alt" til "alles". I forhold til det episke forløb passer oversættelsen til originalen, men i oversættelsen mistes mange af Jacobsens billeder; eksempelvis i tredje strofe, hvor sætningen "Og med blomsterfagre Ord" bliver til "klang ihr Schmeicheln ohne Rast" (klang deres smiger uden hvile). Også i fjerde strofe findes betydningsmæssige ændringer, da kommentaren i parenteser inkorporeres i teksten, så første vers lyder: "Doch Prinzessin Stahlherz jagte" (Men prinsessens stålhjerte jog).

Zemlinsky har desuden foretaget den ændring i teksten, at han i andet og fjerde omkvæd har valgt at gentage navnet "Irmelin". Mellem de to gange "Irmelin" har Zemlinsky sat et komma, og han har markeret dette slip med legato buer i akkompagnementet, hvilket sammen med det sarte udtryk og den vuggende figur i melodien giver fornemmelsen af et suk. Fortælleren sukker efter den skønne prinsesse og må igen holde en kort pause efter "alles" (takt 28 og 57), før han kan sige "was schön war/ist". Man fornemmer, at denne person virkelig er forelsket.

Satsens tonalitet kan være svært at fastlægge og bevæger sig langt omkring ofte uden noget tonalt centrum. Dette er årsagen til, at jeg i noden i bilaget ikke har lavet en gennemgående funktionsharmonisk analyse, men at jeg på de steder, hvor harmonierne bevæger sig udenfor det funktionsharmoniske univers, har indskrevet absolutte becifringer. De første gange jeg lyttede til lieden, synes jeg på grund af det avancerede tonesprog, at det var svært at overskue strukturen i satsen. Jeg har derfor, med henblik på at skabe overblik, ved denne analyse valgt at udarbejde en formanalyse for henholdsvis melodi og akkompagnement.

Takt	Melodi	Akkompagnement
1-2: forspil		Identisk med takt 3-4
3-10: 1. vers	a	h
11-14: 1. omkvæd	b	i
15-16: 1. mellemspil		Lille variation af forspil
17-24: 2. vers	a ₁	h
25-28: 2. omkvæd	b ₁	j
29-30: 2. mellemspil		Takt 29 ligner j og takt 30 ligner k
31-38: 3. vers	c	k
39-42: 3. omkvæd	b _a	l
43-45: 3. mellemspil		Takt 44-45: lille variation af forspillet
46-53: 4. vers	a ₂	h _a
54-59: 4. omkvæd	b _{1a}	j ₁

Det nedsænkede bogstav a indikerer, at kun afrundingen er forskellig fra den forrige udgave af formleddet.

Ud fra skemaet kan jeg konkludere, at liedens overordnede form kan beskrives som en repriseform (AA'BA"), hvilket er en ret almindelig formmæssig opbygning inden for genren. Hvor det harmoniske aspekt er eksperimenterende, fremstår formen altså mere traditionel og er med til at binde satsen sammen. De små melodiske ændringer i første, anden og fjerde strofe kan være lavet for at understøtte teksten. For eksempel giver pausen i takt tre det deklamatoriske ophold, som kommaet giver ved tekstlæsning, og pausen sætter fokus på ordet "Seht" (Se) og skaber ligesom i digtet en fortællende stemning og spænding om historien, der skal til at udfolde sig.

Ligesom de andre komponister har Zemlinsky gennem hele satsen påført dynamiske kiler, tempoangivelser samt dynamiske og karakterbestemmende foredragsbetegnelser. Liedens overordnede karaktermæssige foredrag lyder "Etwas bewegt", hvilket betyder, at den overordnede stemning skal være lidt bevæget; ment som urolig/opstemt, men ved hver omtale af Irmelin (på nær ved tredje omkvæd) ændres stemningen til "sehr zart" eller "sehr innig" (inderlig). Dynamisk bevæger satsen sig primært omkring *p*, hvilket understøtter den sarte stemning

Det inderlige omkvæd afrunder første strofe. Mændene i kongeriget kender kun prinsessens navn og ved af omtale, at hun er den største skat. De kender hende ikke personligt og kan derfor i deres drømme forme hende til det perfekte, som de inderligt længes efter. I starten af anden strofe har Zemlinsky både brugt accenter og karakteren ”betont” ved de to første toner for at markere skiftet fra den sarte prinsesse til riddernes spejlblanke hjelme. Med betoningerne udtrykkes riddernes mandighed og bestemthed; de er klar til kamp om prinsessens dåd. Deres sarte tilbedelser forebygges i akkompagnementet en takt før selve omkvædet og fortsætter med små vuggende figurer, der imiterer rytmen, som navnet Irmelin synges på i hvert omkvæd.



Også i denne tonesættelse understøtter rytmen betoningen i navnet. Samme rytme, dog med længere nodeværdier, forbereder omkvædet og tilbedelsen i takterne før, både i melodi og akkompagnement, hvor melodien med sin nedadgående figur afrunder strofen før omkvædet (takt 9-10).



I takterne før tredje omkvæd (takt 37-38) bevæger figuren sig opad og leder videre, så satsen ikke falder til ro. Den punkterede rytme (takt 30) er karakteristisk for tredje strofe og kan lyde som bejlernes galoperende heste på vej mod slottet. Med rytmen fornemmes bejlernes begejstring og iver for at komme hen til prinsessen, og optimismen genspejles i dur akkorderne, der præger strofen. Rytmen ændres ved omtalen af bejlernes ømme gestus, men ikke til et roligere udtryk, som man måske havde forventet, derimod understreger rytmen konkurrencen mellem bejlerne. Det efterfølgende omkvæd er ikke som de andre; sart og langsomt. Tværtimod viser kilerne og rytmen (takt 36-38), at intensiteten stiger op mod omkvædet, der skal udføres *espress.* (følelsesfuldt). Intensiteten kommer også til udtryk ved ændringen fra et forholdsvis harmonisk univers (takt 30-34) til den atonale passage, der med mange septimakkorder leder videre, men uden opløsning. Musikken passer her til teksten, fordi der ingen hvile er i musikken (”ohne Rast”), og akkompagnementets fremadgående rytme fortsætter ind i

omkvædet. I omkvædet intensiveres stemningen yderligere med vokalmelodiens tonehøjde, der stiger for hver takt, hvilket udtrykker bejlernes opstemthed i konkurrencen om at skulle overgå hinanden med deres smukke ord og lovprisninger.

I takt 43, der forbinder tredje strofes omkvæd og det traditionelle mellemstil, foregribes prinsessens afvisninger med et nedadgående kromatisk løb over en oktav, hvilket sammensat med accenterne på de lyse toner og dynamikken *f* vidner om noget faretruende og en mørkere stemning. Melodien får et mere koldt og spidst udtryk med de stacerede toner i strofens første takter (46-48) og er særlig velvalgt til ordet "Schippisch" (spids). Det sidste omkvæd akkompagneres af meget lystklingende klange og har et sørgmodigt udtryk med en del mol akkorder, der beskriver bejlernes nedtrykte stemning. På ordet "alles" (takt 57) lyder et klagende suk med tonerne d^b c med en underliggende C-dur akkord (D_7^{b9}). Håbet var at få prinsessen; den perfekte kvinde, som var alt, hvad der var dejligt. Men håbet brast, og med de to fjerdedels pauser fornemmes, hvordan fortælleren nærmest må tage sig sammen for at færdiggøre sætningen, få endt på en tonika og dermed erkende, at spillet er slut. Efter fermaten afrundes satsen dog med en åben slutning, idet tonika optræder med kvinten i bassen, hvilket oftest opfattes som et dominant-kvartsektforudhold. Der er måske stadig håb. Med denne analyse af lieden bliver udfaldet ikke det samme som ved tekstanalysen, selvom Zemlinskys musik i sidste omkvæd tillægger teksten en sørgmodig og fortabt stemning, åbner han til sidst for muligheden om en lykkelig slutning.

Zemlinskys til tider atonale tonesættelse bindes sammen af formen, og han beskriver periodernes overordnede stemning med karaktermæssige foredragsbetegnelser. De lokale stemninger beskrives med harmonik, rytmiske og melodiske figurer samt tonehøjder i melodi og akkompagnement.

Fællestræk for liederne til tekstmaterialet *Irmelin Rose*

De fire komponister er meget forskellige i deres kompositoriske stil, men de har alle set nogle ting i Jacobsens digt, som har lagt op til en bestemt musikalsk udformning af liederne. På det formmæssige plan har de alle valgt at adskille digtets strofer med et mellemstil, eller som i Delius' sats med en afrunding mellem stroferne. Jacobsens folkevisagtige stil har desuden lagt op til en mere eller mindre strofisk form, der varierer fra en helt igennem strofisk lied hos

Peterson-Berger, en varieret repriseform hos Zemlinsky, en ABB'C form hos Delius og en strofisk varieret form hos Nielsen.

Satsernes harmoniske univers er meget forskellig og afspejler komponistens personlige stilmæssige præg på tonesættelsen. Det varierer fra at være uden for de funktionsharmoniske rammer, som vi ser momentvis i Delius og Zemlinskys satser til den enkle funktionsharmoniske stil hos Peterson-Berger. På grund af sværhedsgraden i liederne er de alle skrevet for en øvet sanger og pianist, hvilket der var tradition for i tiden. Nielsens melodi er den samme i alle stroferne og har et mere folkeligt præg. Lieden kan derfor synges af en mindre trænet sanger eller som fællessang understøttet af et strofisk akkompagnement, som det ses i "Danske viser" fra 1971.

Alle komponisterne har i mere eller mindre grad sat fokus på melodien, og dermed teksten hvor historien udfolder sig. Det sker eksempelvis ved, at melodien understøttes i akkompagnementet, ved at akkompagnementet er hvilende eller neutralt, eller ved at melodien er meget springende og derved tiltrækker sig opmærksomhed. Alle på nær Nielsen har understøttet den fortællende deklamatoriske stil ved markering af digtets første ord "Se" med en lang tone på første slag i takten. Zemlinsky har endda udskilt ordet med en pause, hvormed han markerer, at Jacobsens komma også skal udtrykkes i musikken. Nielsen melodi skiller sig ud med den meget faste marchrytme, hvor rytmen ikke brydes af en eneste punktering. Navnet Irmelin synges i alle satserne på nær Nielsens med en punkteret rytme, der understøtter betoningen i navnet og sammensat med en ofte svag dynamik giver navnet en lethed og et udtryk af ømhed, som beskriver bejlernes syn på og følelser for prinsessen.

Den følsomme stemning i omkvædene kommer ofte til udtryk ved en svagere dynamik, karaktermæssige foredragsbetegnelser og ved skift til dur. Peterson-Bergers strofiske sats har ved hvert omkvæd et markant skift fra mol til dur, Nielsens omkvæd skifter undervejs og slutter med en tydelig dur kadence, og Delius markerer det følelsesmæssige skift i fjerde strofe ved netop ikke at holde sig primært til dur akkorder. I nogle af omkvædene fornemmes en stemning af bejlernes indbyrdes kamp om prinsessens opmærksomhed. Stemning sættes ved stigende dynamik i løbet af omkvædet, som vi ser ved især Nielsen og Peterson-Berger, og ved markering med lyse toner i melodien af ordene "Sol", "Alt" og "dejligt", som er de ord Irmelin beskrives og sammenstilles med. Karakteristisk for alle satserne er forskellen mellem det sarte udtryk i omkvædet og det mere

maskuline udtryk i begyndelsen af anden og til dels også i tredje strofe ved omtalen af ridderne.

Slutningen og dermed komponistens fortolkning af historiens udfald er meget forskellig. Både Peterson-Berger og Zemlinskys satser slutter i et lyst leje og indikerer, at Irmelin er og vil altid være den dejligste. Peterson-Bergers sats slutter drømmeagtigt, men her fremstilles prinsessen også udelukkende ud fra bejlernes idylliserende drømmebillede. Nielsens sidste omkvæd slutter meget bastant og lukker med de dybe toner for ethvert håb om at få prinsessen. Delius' slutning er mere sørgmodig og udtrykker bejlernes sårede følelser og nedslåethed ved slutningen i mol. Alle komponisterne har derved gennem musikken givet deres tolkning af historien, som udfolder sig i Jacobsens digt.

I Seraillets Have

Ligesom ved analyserne af *Irmelin Rose* vil jeg indlede med at analysere digtet særskilt fra tonesættelserne. Derefter vil jeg analysere de fire tonesættelser af digtet et efter et. Som afrunding på analyserne vil jeg sammenligne mine iagttagelser og fortolkninger, idet jeg vil undersøge, om der findes fællestræk ved måden, komponisterne har behandlet digtet på, og hvilke.

Digtanalyse af I Seraillets Have

Rosen sænker sit Hoved, tungt
Af Dug og Duft,
Og Pinjerne svajer saa tyst og mat
I lumre Luft.
Kilderne vælte det tunge Sølv
I døsigt Ro,
Minareterne pege mod Himlen op
I Tyrketto,
Og Halvmaanen driver saa jevnt afsted
Over det jævne Blaa,
Og den kysser Roser og Liljers Flok,
Alle de Blomster smaa
I Seraillets have,
I Seraillets Have.

Det lyriske digt på kun én strofe er af mange analytikere læst som et symbolistisk digt, her kan bl.a. nævnes Jørn Erslev Andersen og Jørgen Vosmar. Det symbolistiske kendetegn findes i det suggestive sprog, hvor Jacobsens med sit ordvalg påvirker læsningen af digtet, samt i de orientalske referencer, som symbolisterne havde en forkærlighed for.

Opstillingen ovenfor er den mest anvendte, men om det er Jacobsens originale, vides ikke med sikkerhed. Det er muligt, han ikke har delt versene i den første halvdel af digtet (vers 1-8), hvormed parrimene ville fremstå tydelige. Klangmæssigt bruger han i starten allitterationerne³⁰ ”Dug og Duft”, ”lumre Luft”. De trokæiske betoning følger en fast rytme, på nær ved ”Og den kysser” og de to sidste ”I Seraillets”, der bryder med en dobbelt optakt. Disse aspekter får digtet til at fremstå forholdsvis traditionelt for perioden, men symbolsproget og de fine antydninger peger frem mod en mere moderne skrivestil. Substantiverne i digtet kredser om elementer fra naturen; roser, liljer, blomster, pinjer, kilder, halvmånen, haven og himlen, og disse ord kan lede til en læsning af digtet som naturalistisk. ”Minareterne”, der er det lange slanke tårn, man finder ved en moské, skiller sig ud og trækker naturbilledet i en orientalsk retning, som netop symbolisterne var meget optaget af omkring år 1900. Det samme gør ordene ”Tyrketro”³¹, der beskriver, at tårnene står urokkeligt fast, samt ”Serail”, der er haremsbygningen i en sultans palads, og som derved kan lede en analyse af digtet i en erotisk retning.

I digtet findes mange bevægelser, der har relation til hinanden: ”sænker”, ”svajer... mat”, ”Vælter... i døsigt ro” og ”driver saa jevnt afsted”. Alle er de rolige bevægelser, der giver digtet en rolig og nærmest søvndyssende stemning. De tre sidste bevægelser kan beskrives som langsomme, uafsluttet og ikke-måltrettet. Derimod kan man forestille sig, at rosen sænker sit hoved, og hvordan rosen efterfølgende ser ud. De langsomme bevægelser uden mål giver en evighedsfornemmelse, hvor man bare lader sig føre med af tidens strøm. Især digtets første halvdel udtrykker en magelighed, og der tegnes et omrids af et usynligt jeg, der ikke har lyst til at træde i karakter og forme sit eget liv, hvilket ordene ”tungt”, ”svajer”, ”vælter”, ”mat” og ”døsigt ro” giver udtryk for. Også temperaturen; den ”lumre Luft”, giver en fornemmelse af, at alt er stillestående, og at intet vil forandre sig, hvormed rummet indskrænkes til kun at omfatte det, som er i digtet; haven. At haven hører til et serail fremmer yderligere forestillingen om et lukket,

³⁰ En allitteration er et bogstavrim, hvor konsonanterne før ordets betonedede vokal er identiske.

³¹ Dette er en gammel stavemåde af ”Tyrketro”.

utilgængeligt rum, hvor omverden ikke kan forstyrre, og som derfor hviler i sin egen roligt fremskridende tid.

I anden halvdel af digtet hæves blikket mod himlen, hvor halvmånen langsomt, men dog i bevægelse driver af sted. Månen er det overordnede element i haven, som har overblikket over alle elementerne i haven. Den besjælede måne koncentrerer sig dog kun om blomsterne, som den kysser. Ligesom sultanen har månen sit harem i haven, og fordi den kan, kysser den ikke bare én blomst, men alle blomsterne, og der er ingen, der modsiger sig, da de alle er døsig og dovne. Dette er paradiset og en drøm af eksotisk vellyst. Drømmen, der udfolder sig i digtet, kunne være forfatterens egen, da Jacobsen aldrig blev gift og på grund af sit nervøse og forsagte væsen aldrig havde held i kærlighed.

Minareterne skiller sig ud på flere måder. For det første er de opadstræbende, hvor alle andre linier i digtet peger nedad; fra månen til haven og havens elementer mod jorden. For det andet passer de ikke ind i det optegnede billede, da det kan være svært at forestille sig, der skulle være flere moskéer i haven, hvilket antyder, at digtet beskriver en urealistisk drøm. Hvis man fortsætter den erotisk orienterede analyse, kan man sige, at minareterne er de eneste, der ikke er indblandet i havens erotiske univers, idet de knejsende og urokkelige tårne kun vender sig mod det himmelske og derved væk fra haven. En anden tolkning er at se de traditionelle tyrkiske billeder; minareterne og halvmånen (der indgår i det tyrkiske flag), som værende Jacobsens præj til læseren om dagdrømmeriets sensuelle undertoner. Jacobsen har holdt de erotiske billeder i symbolikken, da det var uacceptabelt i samtiden borgerlige samfund at udmale sensuelle billeder og tanker i litteratur og kunst. Det eneste ord i digtet, der ellers kunne lede tankerne i den sensuelle retning, er det meget mere uskyldige ord ”kysser”, resten ligger i associative tankerækker, som Jacobsens dagdrømmeri fører med sig.

Jacobsen har i *I Seraillets Have* blandet forskellige stilarter ved sammenkoblingen af naturalistiske naturbeskrivelser og et symbolistisk og suggestivt sprog. Han har endda inddraget orientalske referencer, som senere ofte blev brugt af symbolisterne. Jacobsens natlige drømmebilleder, hvor forskellige verdner smelter sammen, kan minde om et impressionistisk maleri, idet impressionisterne ofte brugte tåge, skyer, vand og generelt natlige billeder til at sløre deres naturalistiske motiver.

Analyse af Carl Nielsens *I Seraillets Have*

I analysen af Nielsens tonesættelse af *I Seraillets Have* skal vi se, hvilken virkning Nielsens karakteristiske skift mellem mol og dur giver stemningen i satsen, hvordan han beskriver linierne, som findes i digtet, samt hvordan han følger digtets form.

Nielsen har ikke ændret ved Jacobsens tekst, men hvor digtet fremstår som én lang strofe, har Nielsen opdelt sin sats i to med et kort mellemstil (takt 19). Før mellemstillet fordeles fraserne i perioder af fire takter, og mellemstillet skiller sig ud ved at bryde mønstret. Periodeinddelingen bliver mindre markant i anden del og smuldrer helt mod slutningen (omkring takt 26). Melodien og akkompagnementet lægger sig heller ikke melodisk til nogen fast form, hvormed den gennemkomponerede lied passer til digtets løse form.

Tonaliteten virker (især i første del) svævende, fordi harmonierne ofte vipper mellem mol og dur, hvilket er karakteristisk for Nielsens stil, og i denne sammenhæng giver et billede af en drømmeverden uden ståsted. De hurtige skift ser vi for eksempel i figuren i pianistens højre hånd i takt 11-13 og 15-17. Tonen $d^\sharp$ læses her som C akkordens mol tert, da $d^\sharp$ er enharmonisk med e^b .



Melodi		Akkompagnement	
Takt:	Toner:	Takt:	Toner:
4-5 (på betonede slag)	c, h, a.	7-9 (i venstre hånd)	d, c, h, b ^b , a.
7-10 (på betonede slag)	h, a, g [#] , g, f [#] , f, e.	13 (i højre hånd) 13 (i venstre hånd)	e, d [#] , d, c. g, f [#] , f, e.
12-14 (på betonede slag)	c, b ^b , a, g [#] .	17 (i højre hånd)	g, f [#] , e, d.
20-21 (på betonede slag)	e, d, c, h.	18-22 (i højre hånd)	f, e, d [#] , d, c [#] , c, h*, a, g, f, e, d
20-21 (på ubetonede slag)	c, h, h, a, a, g [#] .	20-22 (i venstre hånd, top toner)	e, d, c, h, a
24-26 (på betonede slag)	e, d, c [#] , h, a.	23-24 (i venstre hånd, bastoner)	a, g [#] , g, f [#] .
24-25 (på ubetonede slag)	c [#] , h, h, a, a, g [#] .		

* én oktav op

Desuden er hele afslutningen i akkompagnementet (takt 28-32) én lang nedadgående figur, der spilles i oktaver og strækker sig over to oktaver og en kvint. De mange nedadgående figurer afspejler linierne i digtet (jf. digtanalysen). Det ser vi eksempelvis i takt 4-5, hvor den vippende nedadgående figur i melodien og til dels også i akkompagnementet illustrerer rosens bevægelse.



I forspillet præsenteres to rytmiske figurer, der kommer til at blive gennemgående for det meste af satsen. Den først figur lægger sig til den første del af satsen, hvor den spilles i pianistens højre hånd takt 11-13 og 15-19. Den anden figur ligger også i højre hånd i takt 20-25 og unisont i begge hænder i afrundingen takt 28-32. Begge figurer har en legende og livlig karakter, hvor den første dog er lidt mere rolig end den anden, hvilket passer til udviklingen i satsen, fordi akkompagnementet udvikler sig med gradvist hurtigere rytmiske figurer. Dynamikken, accenterne og de unisont spillede figurer i forspillet giver en dynamisk og opsigtsvækkende start på lieden. Med den fremmedartede rytme i kombination med tonerne fremstår stemningen nærmest orientalsk, og da rytmen er gennemgående for satsen, kan man betragte figuren, som repræsentant for den ulmende glød, det lidt farlige og syndige, der hele tiden er til stede og i slutningen kædes sammen med Seraillets have, hvor det har sin grobund, og hvor det syndige blomstrer i fuld flor. Tempoet i forspillet med de hurtige sekstendedele i "Andantino" gør, at det kommer til at fremstå som kontrast til versets begyndelse,

og får det til at virke som om, tempoet går helt i stå, hvor melodien kommer på og teksten formidles. Fornemmelsen af kun to slag i takten ved tekstens første frase, og de lange, rolige nodeværdier samt de små vuggende bevægelser illustrerer det rolige tempo, der beskrives i teksten.

Ved den næste frase (takt 7-10) sker der lidt mere i akkompagnementet, men igen må det overgive sig og lade rytmerne flade ud ”i [den] lumre Luft”. Både melodi og akkompagnement danner bølgende bevægelser, der passer til ordet ”svaje”, men melodien bliver ligesom akkompagnementet mere og mere doven både rytmisk og i springenes ambitus, hvor den tilbagevendende tone *e* nærmeste trækker tonerne på de betonede slag ned mod sig, så de til sidst forenes og flader ud på den lange tone i takt 10. Kadencen modulerer til dur (C-dur), hvormed det kommer til at fremstå som noget positivt at lade sig blive vugget ind i et univers, hvor alt står stille, og hvor man omsluttet af en lummer varme, der fastholder én i stilstanden.

Den næste frase (takt 11-15) fortsætter i C-dur, men fremstår ligeså meget som mol på grund af den vippende figur beskrevet først i afsnittet, samt mol-dominanten, der fastholder den tunge, mørke stemning. Aktiviteten stiger dog i akkompagnementet, og den opadgående figur i venstre hånd danner modspil til melodiens nedadgående. Mod slutningen bliver akkompagnementet også ’døsigt’ med nedadgående bevægelser i både højre og venstre hånd. Samtidig bygges dynamikken op, men kun for at markere skiftet til *pp* på ordet ”Ro”. Akkorden på dette ord får lov at stå lidt og understreger derved ordets betydning. Harmonisk sker der et brat skift til C[#]-dur (en slags mediant til A-mol), hvilket vidner om, at stemningen ikke er så rolig, som der gives udtryk for, men da det netop er en dur akkord, virker ændringen positiv. Skiftet indikerer, at der er noget i gære, og akkorden leder videre til de orientalske referencer, hvilket markeres med den fremmede toneart.

Melodien og akkompagnementet er i takt 15 og 16 det samme som i den foregående frase, blot hævet en lille sekund. Da melodien netop holder kursen nedad, markeres ordet ”op” i takt 16 ikke af en lys tone, hvilket ellers kunne have været oplagt. I takt 17 hæves melodi og akkompagnement endnu en lille sekund og markerer derved ordet ”Tyrketro” som noget anderledes. I mellemspillet stiger tempoet, og karakteren bliver mere livlig (”Più animato”) bl.a. i kraft af de staccerede toner. Fordi mellemspillet skiller sig ud på denne måde, understreger det Nielsens opdeling af tekstmaterialet.

Hvor satsen efter hver frase i første del falder mere eller mindre til ro, forsætter flowet i anden del, med undtagelse af takt 26-27. I anden del stiger intensiteten i melodien med et lysere toneleje og større spring. Den rytmiske figur fra forspillet, som er karakteristisk for denne del, har næsten lige lange nodeværdier i hele figuren og sammensat med, at tonerne heller ikke bevæger sig langt fra hinanden, bliver udtrykket mere jævnt og fremaddrivende, hvilket passer til månen bevægelse. I takt 23 leder akkompagnementet melodisk og dynamisk op til et højdepunkt, som understreges af melodien, der springer en oktav op, idet månen kysser alle blomsterne. I takt 26, hvor alle de små, søde og uskyldige blomster omtales, bliver stemningen følsom og sart med dynamikken *pp*, og den lange dur akkord, der anslås blødt (arpeggio), hvorefter melodien står helt alene. Dynamikken stiger derefter drastisk (*p* til *f*), og lige på stavelsen ”Seraillets” klinger en mol akkord, der peger på stedets mørke og kraftfulde associationer.

Det lange nedadgående løb i takt 28-32 klinger samtidig med tekstgentagelsen af ”I Seraillets Have”. Løbet giver en mørk og dyster stemning, som lysnes en smule med den legende trille i rytmen. En fortolkning i forhold til teksten kan være, at man med løbet trækkes dybere og dybere ned i synden, som Seraillets have repræsenterer, og ligesom lyden, forsvinder man næsten helt væk i dybet. Ovenpå dette akkompagnement ligger en langtrukket, døsigt og lidt drømmende melodi, der klinger lysere end akkompagnementet. Derved forbliver fortælleren på den drømmende overflade, mens hans tanker bevæger sig dybere og dybere ned i synden i Seraillets have.

Nielsens musik hjælper løbende tekstens pointer og skjulte undertoner frem med de rytmisk bølgende figurer, de nedadgående melodiske bevægelser, og et harmonisk univers, der beskriver en døsigt drømmeverden, man kan leve sig ind i, og som tryllebinder én, når de syndige tanker tager magten og leder den drømmende ned i dybet.

Analyse af Frederick Delius’ *I Seraillets Have*

I analysen af Delius’ tonesættelse skal vi se, hvordan han beskriver stemningerne i teksten med repetitive rytmiske og harmoniske figurer, samt sammensætninger af harmonier, der til tider bevæger på grænsen til et atonalt tonesprog uden fastlagt tonalt centrum.

Delius har tonesat Jacobsens digt med en gennemkomponeret sats, der uden opdelinger nærmest flyder af sted. Akkompagnementet er enkelt på den måde, at hver tekst frase ofte akkompagneres af en figur på blot én takt, der repeteres under hele frasen. Delius har desuden valgt et meget roligt tempo til tonesættelsen med den vuggende 6/4 taktart og tempo- og karakterbetegnelsen "Lento molto tranquillo" (langsomt meget roligt). Den rolige stemning understøttes af et stillestående harmonisk univers, der ofte bevæger sig mellem dur og mol (primært T - Tp) og beskriver digtets dovne og drømmende stemning, der ikke holdes fast af noget og ikke har noget egentlig mål. Dette understreges desuden af, at satsen ikke har nogen traditionel kadence, kun ved modulationen til G^b-dur (fra E^b-dur) finder vi en tonal markering, idet den nye toneart fastsættes med D⁷ til T (takt 16-17).

Med forspilletts første takter sætter Delius en let og svævende tone for satsen. Dynamikken er *pp*, og harmonierne klinger i et lyst leje og vipper mellem T og Tp i en rolig rytme, der falder til ro i anden takt. I anden del af forspillet (takt 3-4) præsenteres figuren, der forsætter under første frase.

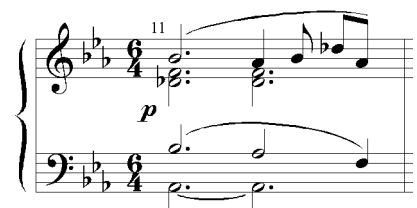


Akkompagnementet virker mørkere og tungere i forhold til de først takter på grund af den rolige rytme og de dybe bastoner, der tungt lægger sig lige efter de betonede slag. Trillen giver en afrundet lethed og leder til det nye et slag med tonika. Figuren vipper harmonisk mellem tonika (E^b-dur) og en slags veksels-harmoni, der opstår ved, at tonen g sænkes til f[#], og tonen e^b sænkes til c. Tonen f[#] kan ses som en slags ledetone, der peger mod g, hvilket giver figuren en vekslen mellem en lille spænding efterfulgt af afspænding. Klang (e^b, f[#], b^b, c) figurerer flere gange i løbet af satsen, men kun i takt 3-6 er den noteret med f[#]. De efterfølgende gange er klangen noteret med g^b, og kan noteres som akkorden Cmol^{7 b5}; se eksempelvis takt 8. Selvom notationen er anderledes klinger akkorden i takt 3 som en altereret tonikaparallel, hvormed man kan argumentere for, at det harmoniske mønster (T-Tp) på sin vis fortsætter.

I takt 5 beskrives ordet "sænker" med et kvintspring ned i melodien og en variation i akkompagnementet med en dybere bastone. Ved tilføjelsen af tonen a^b i bassen får man en fornemmelse af subdominant (A^b-dur), men da den altererede

E^b akkord stadig klinger, er det som om, de to akkorder klinger oveni hinanden. Flere steder i satsen spiller Delius på disse dobbelttydige akkorder og opstablede tertser, der giver en diffus og svævende tonalitetsfornemmelse, der kan beskrives som impressionistiske træk, og som i forhold til teksten understøtter den drømmende stemning uden faste holdepunkter. Ligesom ”sænker” beskrives ”tungt” i melodien, idet ottendedelspausen (takt 7) giver en dvælende fornemmelse, hvorefter melodilinen tungt falder nedad mod ”Dug”. Ordet markeres med en C^b-dur akkord, der skiller sig ud fra klangene omkring E^b-dur. Takt 8 markerer en overgang med den kraftigere dynamik (*mf*), anslaget (arpeggio) og det lyse leje, der leder op til et lysere klingende akkompagnement i den næste frase.

Den rytmiske fornemmelse skifter i akkompagnementet (takt 9) og beskriver den svajende bevægelse i teksten med skiftevis en halvnote og en fjerdedelsnote. Den legende trille går igen fra den sidste frase og lysner det ellers kromatisk nedadgående akkompagnement, der beskriver ”tyst og mat” med mol akkorder. Den næste frases akkompagnement begynder allerede på ordet ”Luft” (takt 11), hvormed de to fraser bindes sammen, og Delius skaber en glidende overgange i den gennemkomponerede sats.



Akkompagnementet beskriver kildernes små bølgende bevægelser med figuren i slutningen af hver takt, men foregriber ellers den døsige ro ved henholdsvis at gentage samme takt tre gange (11-13), ved de lange nodeværdier og ved kun at holde sig til én akkord; B^b-mol⁷ (D^o₇). Frasens melodi begynder med en let punkteret rytme, som ændres på ”**tunge**” og derved understreger ordets betydning. Melodien bevæger sig nedad, bliver langsommere med de længere nodeværdier, og i takt 14 ved ordet ”døsigt” går alt nærmest i stå (”*poco rit.*”). Det eneste, der trækker en smule fremad, er den harmoniske ændring i akkompagnementet til A^{b6 7} (S^{6 7}), der leder tilbage til B^b-mol på ”Ro”. Akkorden spilles arpeggio og har for første gang grundtonen i bassen, hvilket giver en afbalanceret virkning netop på ordet ”Ro”, og frasen afrundes harmonisk og melodisk, som den startede.

I takt 16 sker et skift, der står som kontrast til det foregående og understreger det nye og fremmede emne i teksten; det orientalske. Dynamikken stiger (”*poco*”) fra

pp til *mf*, melodien springer en oktav op, og harmonierne skifter til dur med D^{b7}, der er dominant til tonika i den nye frase. Rytmask og funktionsharmonisk ligner akkompagnementet en blanding af forspillet to karakteristiske figurer (takt 1 og 3), men hvor den harmonisk vippende figur i slutningen af takten ender på en krydret akkord C^{b9} (S⁹). Melodien peger bogstaveligt talt ”mod Himlen op” med tonen g^{b2} på ”op”, som er satsens højeste meloditone.³² Ved ”Tyrketro” modulerer satsen til E^b-mol og understøtter de dystre associationer. På ”tro” forsvinder tonalitetsfornemmelsen for en stund, men i takt 20 anes igen en tonalitet omkring E^b-dur og forbereder teksten, der også vender tilbage til de kendte naturbeskrivelser.

Funktionerne i den næste frase er ifølge min analyse alle dominantiserede, men da dissonanserne ikke bliver opløste, og der ikke er nogen retning i den vippende figur, bliver den lette fremadgående bevægelse uden noget mål, og beskriver månens jævne bevægelse over nattehimlen. Akkompagnementet bevæger sig opad mod himlen, først ved at oktavere figuren (takt 22) og derefter med en opadgående akkordbrydning, der går helt op til e^{b3} og leder op til den lyst klingende og lidt urolige vippefigur, hvor månen ”kysser” blomsterne (takt 24-25). Ved kyssene fortsætter de opadgående akkordbrydninger forsætter, og bryder det harmoniske mønster med den tvetydig funktion, der kan beskrives som akkorden H⁷ b⁵ (takt 25), og som tilføjer handlingen i teksten et dramatisk udtryk. Aktiviteten i rytme og harmonik understreger det faretruende i handlingen, men den drømmende stemning i anslaget, dynamikken *pp* og de sarte lyse klange i takt 26 peger på, at månen for en stund glemmer det forkerte og syndige i handlingen og blot nyder den himmelske situation, at kunne vælge frit mellem ”alle de Blomster små”. Delius vælger her at ændre Jacobsens digt ved at gentage udsagnet. Ved gentagelsen huskes for et øjeblik situationens mørke side, hvor den dystre stemning fremkommer ved alterationer i akkompagnement og melodi på ”Blomster”, og frasen slutter på en sammensat klang (Tp⁷ og T⁰), som er karakteristisk for Delius’ svævende tonalitetsfornemmelse.

Satsens slutter, som den startede, med den søvndøsende stemning. I de sidst fire takter bliver tempoet langsommere (”Più lento”), og sammensat med den dynamiske udvikling (*mf* til *pp*) forsvinder man næste væk. I de første takter ligger

³² Nodeforlægget denne analyse bygger på er en kildekritisk udgave, hvor Robert Threlfall har indskrevet andre manuskripters afvigelser med små noder eller i ekstra indsatte nodelinier. Da ændringerne ikke er afgørende for analysen af forholdet mellem musik og tekst, har jeg valgt ikke at analysere ud fra de tilføjede noder.

akkompagnementet på lange hvilende klange, hvor kun tonen c2 vipper ned på b^b1, og melodien har en langsomt nedadgående bevægelse på det første ”I Seraillets Have”. Ved gentagelsen messes teksten søvndøsende på én tone over et stillestående akkompagnement. Drømme rammes ind af det samme vippende akkompagnement, som vi hørte i liedens første takt, men denne gang med en afrundende dyb grundtone i bassen. Figuren luller os langsomt tilbage til en drømmeløs søvn, der indtræder på den lange slutakkord, der fuldender den forsvindende fornemmelse.

Delius har med rytmer, harmonier og melodiske figurer givet satsen en rolig og stillestående fornemmelse, der passer til tekstens naturbeskrivelser og dovne nedadrettede bevægelser. Han har desuden illustreret tekstens drømmeunivers ved passager med en svævende tonalitet, der kan beskrives som et impressionistisk træk, og som tegner et udtonet billede, hvor kun de orientalske konturer stikker frem.

Analyse af Emil Sjögrens *I Serailjens Lustgård*

I analysen af Sjögrens tonesættelse skal vi se, hvordan han med skiftende rytmiske, melodiske og harmoniske mønstre beskriver det uforudsigelige ved en drømmeverden. Vi skal også se, hvilke konsekvenser det får for tolkningen af samspillet mellem musik og tekst, at Sjögren har valgt at oversætte Jacobsens digt til svensk.

Da Sjögren i oversættelsen af digtet har ændret nogle betydningsbærende ord, vil jeg indlede med at undersøge ændringernes betydning. Teksten i tredje og fjerde vers er ændret fra ”Og Pinjerne svajer saa tyst og mat I lumre Luft.” til ”och pinjerna **susa** så tyst och matt mot **stjärneloft**”. Ændringerne i billedet medfører, at digtet nu udtrykker en hurtig og opadgående bevægelse. ”I Tyrketro” er ændret til ”i from en tro”, hvormed den orientalske reference er fjernet på dette sted, men ligger dog stadig i ”Minareterne”. Ordet ”jævnt” forekommer to gange i Jacobsens digt (i forskellige bøjningsformer), men i Sjögrens udgave er ordet oversat til henholdsvis ”sakta” (sagte) ved beskrivelsen af halvmånens bevægelse og ”tysta” (tavst) ved beskrivelse af himlen. Hvor det danske ord ”jævnt” beskriver, at bevægelsen er ensartet, beskriver de svenske ord forsigtigheden og lydniveauet i månens bevægelse. Sjögrens ændringer kan opfattes som nuanceringer af udtrykkene, hvormed han mere entydigt beskriver billederne. I vers 11 er roserne og liljerne skrevet i ental, og ordet ”Flok” er blevet erstattet med ”kind”, hvormed budskabet er gjort mere ærbart. ”Seraillets Have” er i den svenske udgave blevet

omdannet til en "Lustgård" (lysthus), hvilket er en stedsbetegnelse uden orientalske og erotiske referencer. Betegnelsen er mindre poetisk og har ikke samme spænding i forhold til "Seraillets Have", og er derved en nedskrivning af det sted, hvor drømmen udfolder sig. Sjögrens ændringer er på en måde ødelæggende for Jacobsens særegne skrivestil, og især i titlen og vers fire og otte har ændringerne en sådan betydning, at Jacobsens beskrevne univers forsvinder.

Som nævnt i det biografiske afsnit blev Sjögren inspireret af Jacobsens digtning til at give sine kompositioner et strejf af impressionisme. "I Seraljens Lustgård" er ikke den mest karakteristiske sats inden for stilen. I satsen findes dog tendenser til sløret tonalitet, hvor harmonierne vipper mellem mol og dur (T-Tp i takt 1-10), og stillestående perioder kun med én akkord, der varieres med alterationer (takt 13-16) og dermed er vanskelig at sætte ind i en funktionsharmonisk analyse. Desuden har satsen ingen traditionelle kadencer og ved flere akkorder udelades tertsen eller indføres sent, hvormed akkorden ikke viser sin karakter af mol eller dur, men fremstår tom. De stillestående og kun forholdsvis tonale passager varieres med få indskudte takter, der virker kontrasterende, fordi harmonierne ændres hurtigt og afviger fra det fastlagte tonale univers. Det ses eksempelvis omkring takt 7, der kommer fra C[#]-mol i takt 6 og bevæger sig til A-mol, D-dur og ender på H-dur i takt 8, hvor tertsen først afsløres midt i takten³³.

Sjögren har ligesom de andre komponister fulgt digtets form med en gennemkomponeret sats, hvor jeg dog ser en tendens til en tredeling, der i kraft af harmoniske og rytmiske repetitive forløb kan beskrives som repriseformen ABA'. Liedens akkompagnement har generelt en let karakter, der kommer af, at der ofte kun spilles en eller to toner af gangen i akkompagnementet, at det ofte ligger i et lyst leje uden bastoner, og fordi det indeholder mange opadgående trioliserede løb og små lette punkterede figurer. Den lette stemning kommer desuden til udtryk i dynamikken, der holder sig i *p*, dog med bølgende dynamiske kiler indimellem, og mod slutningen toner mere og mere ud (*pp* til *ppp*). Letheden giver satsen lige fra begyndelsen en drømmende og underfundig stemning.

Akkompagnementet har nogle melodiske og rytmiske figurer, der er gennemgående for satsen. Eksempelvis spilles en karakteristisk punkteret figur bl.a. i takt 2, 3 og 4, hvormed forspillet gør den genkendelig i resten af satsen. Takten nedenfor leder op til strofens begyndelse med de lange hvilende fjerdedele og den

³³ I udgivelsen har man valgt fra takt 8 ikke længere at skrive det tretal, der indikerer at ottendedelene er trioliserede. Dette er en normal praksis, men skal dog pointeres her.

kromatiske bevægelse i oktaver ned mod tonen h1 og h0, der er kvint i den efterfølgende tonika (E-dur). Figurerne fra takt 3 og 4 bruges som ramme for historien, idet de også ses i takt 34 og 36 og i takt 33 og 35.



Ved melodien begyndelse (takt 5) lægger akkompagnementet sig med lange nodeværdier i et harmonisk forløb, der gentages i takt 7-9 og 29-30, og markerer starten på melodien i de to A stykker i formen. Her ser vi også, hvordan Sjögren med alterationer udvikler harmonierne og skaber små variationer i forhold til den vuggende tonalitet mellem T (eller 6_4D) og Tp.



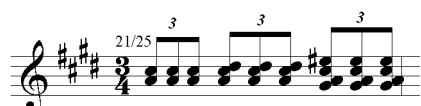
Tyngden i det langsomme akkompagnement passer til tempoet i teksten. Melodi ovenover beskriver med en nedadgående bevægelse ordet ”sænker”, som træder frem, da figuren på ordet bryder den ellers nærmest reciterende melodi på tonen g1.

I takt 7 spilles kun én tone af gangen i klaveret, men de hurtige skalaløb, der kun forekommer denne ene gang i satsen, virker meget voldsomme og dynamiske i forhold til resten af akkompagnementet og den ellers lette stemning. På ”doft” sænkes tempoet og leder op til den næste frase med det genkendelige rolige akkompagnement. Jeg synes ikke, det intensiverende akkompagnement i takt 7 understøtter teksten, det virker blot som kontrast til det omkringliggende akkompagnement. De hurtige løb virker som et pludseligt indfald og passer på en måde til beskrivelsen af en drøm, hvor kun fantasien sætter grænser.

Ved stjerne loftet i takt 11 kan man se akkompagnementets opadgående bevægelse som en beskrivelse af pinjernes vej mod himmel, og det pludselige harmoniske skift til D[#]-dur gør, at man i særlig grad lægger mærke til akkompagnementet. Efter denne opadgående bevægelse fortsættes den trioliserede rytme i en vuggende figur (takt 12), der foregriber den stillestående bevægelse, der er karakteristisk for den næste del af satsen (takt 13-20), som udgør første del af reprise-formens kontrasterende del (takt 13-28).



Under den konstant bølgende rytme, der illustrerer kildernes små bevægelser, understøttes melodien i bassen og skaber oktavparallelleler, som er et typisk træk for Sjögren (Svensson 1935: 66). Rytmen i melodien (takt 13-20) følger ikke den trioliserede underdeling, men holder sig primært til de lige ottendedel, og sammensætningen giver en flydende fornemmelse, der kan sammenlignes med et impressionistisk maleri. I takt 15 beskrives ”ro” med en langsomt svagere dynamik og en hvilende tone i melodi og bas, der endelig finder grundtonen i det lange forløb med G[#]-mol. Den bølgende bevægelse i pianistens højre hånd forsætter dog med kildernes lette og nærmest stillestående skvulpen. Ved ”Minareterna” stiger melodien en lille sekund (i forhold til takt 13) og markerer det opadpegende. Sjögren har ikke givet ordene ”Himlen” eller ”opp” en lys tone, men ligger i et lysere leje end ”i from en tro”, der beskrives med en drastisk nedadgående bevægelse, som repræsentant for noget mørkt og dystert.



Ved beskrivelse af månens bevægelse (takt 21-27) ændres akkompagnementet og driver månen langsomt frem med en langsomt udviklende harmonik, der igen har T og Tp som omdrejningspunkt. Melodiens opadgående bevægelse passer også til teksten, men brydes af den genkendelige punkterede figur (takt 23), som imiteres i akkompagnementet, hvorefter den fremadskridende rytme og harmoniske udvikling gentages.



Det er som om, månen stopper op og forsigtigt kigger sig om, før den fortsætter i takt 25 med samme rytme og toner. Denne gang mere forsigtigt, da det fremad-drivende ”*cresc*” først indtræder på tredje slag i takten.

I takt 29 begynder det, jeg vil betegne som reprisen. Akkompagnementet ligner rytmisk og harmonisk takt 5-6, men hvor det harmonisk udvikles i takt 31-32. Akkompagnementet udtrykker ikke samme lethed som i resten af satsen, da

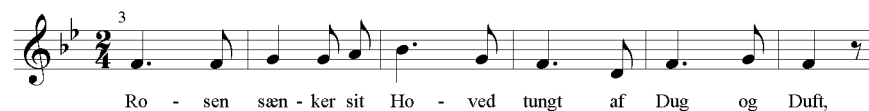
akkorderne her er fyldige og klinger med bastoner. Frasen virker dog mere langsomt og stille fremadrivende end tung og mørk på grund af dynamikken, den stillestående rytme og den opadgående kromatiske bevægelse. Melodien har også ligheder med starten af strofen, og de nedadgående bevægelser kan her illustrere, hvordan månen bøjer sig ned og forsigtigt kysser de to blomster på kinden. Melodien ved de to gange "I Serailjens lustgård" bliver dybere, og nodeværdierne bliver længere, som om fortælleren er ved at falde i søvn. Fordi Sjögren har ændret Seraillets have til et lysthus, har han fjernet de erotiske associationer, der ellers kunne fremtræde ved de nedadgående bevægelser og de dybere bastoner i slutningen. Den legende punkterede figur (fra takt 4) fastholder derimod den lette stemning, og den efterfølgende opadgående akkordbrydning indikerer, at man forsvinder helt væk; op på en lyserød sky, hvorefter akkompagnementet afrunder satsen med en utraditionel harmonisk kadence, hvor akkorden (C⁷) før tonika kan beskrives som en bidominant til den neapolitanske subdominant.

Med satsen har Sjögren beskrevet stemningen af en god drøm, og netop hans skiftevis statiske, legende, og drømmende bevægelser, samt de pludselige indfald (takt 7) beskriver et tåget drømmeunivers. Den lokale tekst er også til tider beskrevet ved rytmer, dynamik samt op- og nedadgående figurer. Tolkningen af samspillet mellem musik og tekst skiller sig ud ved denne lied, fordi Sjögren har foretaget betydningsmæssige ændringer ved oversættelsen af Jacobsens digt, hvor han bl.a. har udskrevet den erotiske association, der ligger i Seraillets have.

Analysen af Hakon Børresens *I Seraillets Have*

I analysen af Børresens tonesættelse skal vi se, hvordan han med en mere enkel stil og inden for det funktionstonale univers beskriver stemningerne i digtet.

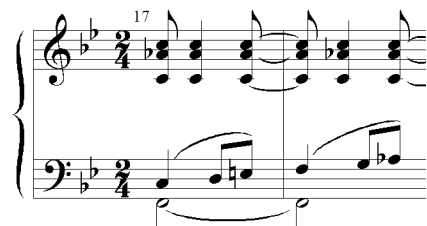
Børresen har ligesom de andre komponister fulgt digtets form med en gennemkomponeret sats, hvor man dog fornemmer en tredeling, da satsen skifter karakter efter en tydelig afrunding i takt 14-16 og 29-32. Typisk for akkompagnementet gennem hele satsen er, at det understøtter melodien, oftest spilles melodien direkte i akkompagnementet, hvor det også følger melodiens rytme. Den punkterede rytme i eksemplet neden for er karakteristisk for melodien og derfor også for akkompagnementet, og rytmen giver en rolig bølgende fornemmelse, der overordnet passer til tekstens langsomme og bløde bevægelser.



Børresen har foretaget en lille ændring i teksten, idet han har indsat et r i ”Tyrkertro”. Da han ikke har ændret ved betydningen af ordet, vil dette blot fremstå som en iagttagelse.

Lieden indledes med en sagte B^b-dur akkordbrydningen (tonika), der ender i et lyst og let klingende leje med b^b3 som toptone, og med ”Poco Allegretto” (et hurtigt tempo) lyder løbet som engles harpespil og giver en himmelsk og drømmende stemning. Linierne i teksten beskrives med en nedadgående bevægelse i melodien (takt 5-6) og den efterfølgende vuggen omkring tonen f1, der illustrerer rosens bevægelse. Akkompagnementet følger som sagt ofte melodiens rytme, men mønsteret brydes i takt 6, hvor det ligger med en halvnode på ”tungt” og understreger yderligere ordets betydning med markeringerne (tenuto) af akkorderne i takt 6 og 7. Kilebevægelsen, hvor melodi og bas går i hver sin retning, i takt 9-10 og 12-13 leder sammen med dynamikken op til frasens højdepunkt på ”lumre Luft”. På dette sted skifter satsen toneart og modulerer til dominanttonearten F-dur. Kadencen og afrundingen med den dybe f-2 i takt 16 markerer en foreløbig slutning og derved en opdeling i satsen.

Den næste og midterste del skiller sig ud med en ny type akkompagnement, hvor især de synkoperede fjerdedele i pianistens højre hånd giver en fremadgående fornemmelse og beskriver vandets små lette bølger.



Akkompagnementet træder også frem ved første gang at ligge over melodien. Melodisk er akkompagnementet forholdsvis statisk, fordi akkorderne i højre hånd ligger som orgelpunkter over flere takter. Den første frase bevæger sig i bølger både melodisk og dynamisk og beskriver de større linier i vandets bølger. Ved ”døsig ro” lægger melodien sig på en lang tone, men stemningen falder ikke helt til ro, da den synkoperede rytme ubemærket fortsætter ligesom en kildes vand.

Akkompagnementet foregriber i takt 25 og 26 det opadpegende med de lyse toner i højre hånd samt melodiens tone på ”Himlen” og ”op” ved kun at spille tonen c

(i flere oktaver). Det opadstræbende, der passer til teksten, ses i springene i melodien og i den højtliggende akkord, der indtræder lige efter ”op”. De to stavelser ”Him-” og ”op” fremhæves yderligere, da melodien i et øjeblik står næsten alene. Det eneste, der klinger samtidigt, er en dissonerende og meget dybt klingende bastone, og kontrasterne understreger forholdet mellem det overjordiske i himlen og det faretruende ved tyrkertroen. Hele frasen stiger i intensitet, idet tempoet eskalerer med ”*cresc.*”, og dynamikken leder op mod ”Himlen” på *f* og videre til *ff* på ”Tyrkertro”, hvor også melodiens tonehøjde når sit klimaks. På ”-tro” falder akkompagnementet tilbage på tonika (A^b -dur), aftager dynamisk til *p* og lægger sig igen med meloditonen øverst, hvormed midterste del afrundes.

Den afsluttende tonika ændrer status i takt 32, da septimen tilføjes, og funktionen derved bliver dominantiseret. Ændringen indikerer, at satsen fortsætter, men det harmoniske skift til C-dur fastslår, at den næste frase musikalsk ikke hænger sammen med den forrige. Akkompagnementet under ”Halvmaanen driver saa jævnt afsted” virker tungt og stillestående med de fyldige blokke af akkorder, der primært holder sig til C-dur samt det faste orgelpunkt g (6_4D). Omslaget markerer, at vi efter den dramatiske ”Tyrkertro” er tilbage ved de langsomt bevægende naturbilleder. Igen ses de små dynamiske udsving, der dog holder sig inden for et område omkring *p*, og tempoet trækkes mere og mere ud af akkompagnementet efter den dvælende akkord på ”blaa” både med længere nodeværdier og komponistens tempobetegnelse ”*poco rit.*”. Det er som om, månen tager sig god tid til at kysse roserne og liljerne, og med en sagte ømhed bevæger den sig rundt til alle blomsterne.

Med navnet ”Seraïllets Have” forsvinder den romantiske stemning, da både tempo, dynamik og tonehøjde drastisk stiger. De eneste steder dynamikken bevæger sig op omkring *f*, er ved de orientalske og himmelske reference. På den måde forbinder musikken Seraïllets have med noget himmelsk, hvilket understøttes af satsens højeste meloditone netop på ”**H**ave”. Ved gentagelsen af ”I Seraïllets Have” er stemningen igen drømmende, og fortælleren falder helt i staver ved tanken om haven med ”*molto rit.*” og den gradvist svagere dynamik. Akkompagnementet ligger meget dybt og har en mol akkord på første slag i takt 53, hvilket vidner om den dunkle side af drømme; det syndige. Denne tanke skydes dog hurtigt væk ved skiftet tilbage til dur, og drømmesynet afsluttes ligesom det startede med det himmelvendte løb.

Generelt er Børresens sats enkel med en ofte trinvis melodi og et akkompagnement, der modulerer med traditionelle kadencer, og melodisk ofte følger melodien. Med de enkle satstekniske tiltag har han understøttet tekstens ord samt overordnede og lokale stemninger, og generelt har Børresen med satsen skabt et drømmeunivers, der passer godt til teksten.

Fællestræk for liederne til tekstmaterialet *I Seraillets Have*

De fire komponister har hver sin kompositoriske stil, men ved tonesættelsen af digtet *I Seraillets Have* har komponisterne foretaget mange fælles valg i forhold til beskrivelse af generelle stemninger og enkeltord. Formmæssigt har de alle lavet en gennemkomponeret sats, hvilket digtet dog også foreskriver. Nielsen, Sjögren og Børresen har på forskellig vis lavet afrundinger undervejs, hvormed man fornemmer opdelinger i den gennemkomponerede sats. Delius' komposition skiller sig ud på dette punkt og virker mere flydende. Fælles for alle fire kompositioner er, at rytmiske og/eller harmoniske figurer fra forspillet også afrunder satsen, eller som i Sjögrens sats kan høres i akkompagnementet under "I Seraillets Have". Rammen om historien er karakteristisk for alle satserne og fremstår tydelig. Mht. opsætningen af digtet har alle komponisterne læst vers 1-8 sammen-sat to og to og har derved tonesat disse vers i fire fraser

Harmonisk har digtet for de tre af komponisterne (ikke Børresen) lagt op til en svævende tonalitet, der ofte vipper mellem mol og dur. Den tågede harmoniske fornemmelse, der kan beskrives som et impressionistisk træk, giver en overordnet svævende og drømmende stemning, der passer godt til stemningen i digtet. Børresens sats modulerer flere gange, men til nærliggende tonearter og med faste kadencer, hvilket gør det harmoniske univers mere jordbundet end i de tre andre satser. De fire liederes harmoniske forløb og det, at de alle er gennemkomponerede, peger på, at satserne er skrevet med henblik på at kunne blive spillet og sunget af øvede eller professionelle kunstnere, hvilket også er karakteristisk for liederne fra denne periode. Dette gælder især de tre kompositioner, hvis harmoniske univers til tider bevæger sig på kanten af, hvad der kan forklares funktionsharmonisk.

I alle satserne følges i store træk digtets rytme og betoning bl.a. med optakter, der passer til versenes. Digtet har som nævnt i analysen mange op- eller nedadrettede linier og en doven stemning, som komponisterne på forskellig vis har valgt at udtrykke i musikken. Flere af komponisterne har beskrevet første vers

med nedadgående linier eller en tung fornemmelse, der beskriver rosens tunge bevægelse. Desuden har både Nielsen, Børresen og i mindre grad Delius sænket tempoet ved "lumre Luft", og de har alle understøttet roen ved "døsigt Ro". Børresen og Sjögren har dog bibeholdt fornemmelsen af de let vippende bølger i akkompagnementet, som er at finde i alle satserne, og som passer til digtets stillestående stemning. Fælles for komponisterne er også markeringen af det fremmede og mørke ved "Tyrkertro" ("from en tro" hos Sjögren), samt de opadgående akkordbrydninger, der udtrykker en drømmende og let stemning. Alle komponisterne har valgt at beskrive fremdriften i kildernes og/eller månens bevægelse med ændringer i rytmerne eller med crescendo. Der er stor forskel på, hvor meget fremdrift og bevægelse musikken tilfører, men alle komponisterne læser en smule udvikling i tempoet i disse vers af Jacobsens digt.

Alle satserne beskriver en drøm, der med rammen i akkompagnementet slutter næsten, som den startede. Afrundingen viser ofte komponistens tolkning af drømmen og dermed opfattelsen af haven, og det den står for. Alle satserne har i de sidste ca. otte takter et modsætningsforhold mellem det mørke og det lyse, der illustrerer dobbeltheden i synet på haven, der på den ene side er et syndigt sted og på den anden side danner rammen om en dejlig drøm. I alle satserne driver man langsomt ud af drømmen, idet dynamikken bliver gradvist svagere. Fornemmelsen af at falde tilbage til en drømmeløs søvn understøttes i alle liederne af en langsom og i nogle tilfælde nærmest reciterende melodi.

De fire komponister har altså set mange af de samme ting i Jacobsens maleriske digt, og det har udfordret de fleste af dem til at tænke udover det funktions-harmoniske univers til en stil, der i nogle tilfælde kan sammenlignes med malernes impressionistiske og udtonende stil.

Konklusion

Specialet ”Musik til J. P. Jacobsen” har haft til hensigt at undersøge, hvordan komponisterne Carl Nielsen, Frederick Delius, Wilhelm Peterson-Berger, Alexander von Zemlinsky, Emil Sjögren og Hakon Børresen har tonesat *Irmelin Rose* og/eller *I Seraillets Have*, om der findes fællestræk i komponisternes måde at tonesætte digtene på, og i så fald hvilke, og herunder om det er J. P. Jacobsens sprog og udformning af digtene, der har påvirket komponisternes måde at komponere på. I dette konkluderende afsnit vil jeg svare på de ovenstående spørgsmål, reflektere over min metode, samt redegøre for, hvordan de historiske afsnit og teorien hænger sammen med og leder op til min analyse.

Gennem specialet har jeg fremlagt liedgenrens historiske udvikling og de problemstillinger, der opstår, når musik og tekst, som to individuelle kunstarter, sammensættes. Derved har jeg belyst, hvilken tradition liederne i min analyse kommer af og indgår i, samt hvilke komponister, der har spillet en rolle i liedens udvikling og derved har påvirket Nielsen, Delius, Peterson-Berger, Zemlinsky, Sjögren og Børresen. I forhold til diskussionen om, hvorvidt komponisterne har ladet musikken være transportmiddel for teksten, vil jeg ud fra min analyse mene, at Peterson-Bergers tonesættelse af *Irmelin Rose* kan være et sådan eksempel, idet hans sats er strofisk, bygger på enkle repetitive figurer, og akkompagnementet primært danner harmonisk underlag. Disse faktorer peger på, at musikken i store træk er underordnet teksten og ikke søger at tilføje noget. I de syv andre satser ser vi ikke denne underordning, men en fusion af de to kunstformer, hvor musikken i mere eller mindre grad kommenterer og understøtter tekstens enkeltord samt lokale og overordnede stemninger.

Overordnet bygger mine analyser på den hermeneutiske metode. Principielt kommer det til udtryk ved, at jeg har koncentreret mig om en tolkende analyse frem for en deskriptiv strukturanalyse. Selve analyserne har været en undersøgelse af skiftevis del og helhed (den hermeneutiske cirkel), da jeg har analyseret detaljerne i musikken og for hver iagttagelse fået en ny eller udvidet helheds-

forståelse af satsens musikalske udtryk, og hvordan komponisten har sammensat musik og tekst.

I forhold til den konkrete analysemetode har jeg i store træk fulgt Agawus metode, da jeg har indsamlet alle data for musik og tekst (individuelt) som forberedelse før den fortolkende analyse, der fremgår i specialet. Med disse data har jeg bl.a. ud fra Birkelands metode undersøgt, hvordan tempi, dynamik og anslag, og ud fra Drud Nielsens metode, hvordan modulationer, harmoniske skift og rytmiske figurer har påvirket den lokale og/eller overordnede stemning. Alle tre teoretikere har lagt vægt på en undersøgelse af komponisten og forfatterens baggrund, og da jeg er enig med dem i undersøgelses berettigelse, har jeg kort skitseret en biografiske vinkel af hver kunstner, og derved fået indblik i komponisternes og digterens biografi og kreative virke omkring den tid, de komponerede/skrev det værk, jeg har behandlet i analysen.

I specialet har jeg arbejdet ud fra, at musik kan udtrykke en tekst, og jeg har valgt mit fokus på samspillet mellem musik og tekst samt en fortolkning af dette samspil (herunder hvad de to kunstarter tilfører hinanden). I et speciale om lieder fra slutningen af 1800-tallet kunne det ud fra en musikteoretisk betragtning være oplagt at arbejde med senromantisk harmonik, men på grund af mit fokus har jeg valgt at se det harmoniske univers som blot én af de måder, hvorpå komponisterne kan underbygge teksten. Jeg har valgt ikke at fokusere primært på harmonikken, da det har været mit mål med specialet at arbejde med en mere overordnet fortolkende tilgang.

I min analysemetode har jeg afgrænset mig fra at arbejde med den performative del, fordi jeg i min tolkning af sammensætningen af musik og tekst gerne ville undersøge komponisternes tolkning af teksten og ikke mange forskellige udøvende kunstners tolkninger, hvormed jeg udelukkende har forholdt mig til komponisternes nedskrevne noder og foredragsbetegnelser. Hvis det havde været specialets mål at undersøge forskellige interpretationer, ville det kræve en omfattende afgrænsning i udvælgelsen og derved en mulig fejlkilde. Mine fortolkninger og konklusioner er udelukkende baseret på de bearbejdede digte og tonesættelser, og på grund af afgrænsningen i mængden af materiale kan jeg ikke konkludere, hvordan Jacobsens tekster generelt har påvirket komponisters tonesættelser af hans tekster. Hvis det havde været min målsætning at sige noget generelt, skulle jeg have inddraget en større mængde digte og komponister og måske have inddraget andre tekstlige og musikalske genre. Konklusionerne skal desuden tages

med de forbehold, at de er draget ud fra mine personlige iagttagelser og tolkninger. Som foreskrevet er det forskelligt, hvad personer lægger mærke til ved analyse, så selvom det har været min hensigt at indsamle alle data, vil der altid være en mulighed for, at jeg har overset noget. Dertil er muligheden for, at andre ville tolke iagttagelserne anderledes.

Ud fra mine analyser har jeg fundet ud af, hvordan de seks komponister har tonesat digtene af Jacobsen. Svaret fremtræder løbende i analysen, men helt generelt kan man sige, at komponisterne har valgt en karakteristisk tekst, der har fanget deres interesse og har inspireret dem til at udmale teksten musikalsk. Gennem analyserne har jeg registreret fællestræk i måden, hvorpå komponisterne har tonesat henholdsvis *Irmelin Rose* og *I Seraillets Have*. Et overordnet fællestræk for alle liederne er, at alle komponisterne formmæssigt har fulgt Jacobsens opdeling i strofer og vers med mellemstil eller en form for kadence mellem hver strofe i tonesættelserne af *Irmelin Rose* og med ophold, modulation eller en formmæssigt ændring i akkompagnementet i tonesættelserne af *I Seraillets Have*.

I tonesættelserne af *Irmelin Rose* har komponisterne i de fleste af omkvædene beskrevet prinsessen med en følsom stemning ved bl.a. en svag dynamik og et højtliggende toneleje. Den feminine beskrivelse danner kontrast til det ligeledes fælles maskuline og bastante udtryk ved omtalen af bejlerne. På den måde karakteriserer komponisterne historiens hovedpersoner og illustrerer det spil, der også er i Jacobsens digt mellem strofernes først del, der primært er episk, og det lyriske omkvæd. Jacobsens digt har træk fra folkevisegenren, og Delius, Peterson-Berger og Zemlinsky har understøttet denne fortællende stil med deklamatoriske træk i melodi. Her kan bl.a. nævnes betoningen af navnet Irmelin. I Nielsens tonesættelse ser vi i særlig grad, hvordan digtets præg fra folkevisen har inspireret til en mere folkelig stil, der gennem tiden har appelleret til et bredere og mere jævnt publikum ligesom folkevisen. Digtets form og den klassiske og fortællende genre har inspireret tre af komponisterne (ikke Delius) til at bygge deres lied op over en ligeledes klassisk liedform, hvormed de sætter mere fokus på teksten, og den historie der fortælles, end hvis satsen havde været gennemkomponeret.

Formen og historien i *Irmelin Rose* har resulteret i en flertydig slutning, som alle komponisterne har givet en form for tolkning på i afrundingen af satsen. To af komponisterne har fastlagt sig en liedform med et strofisk præg (Nielsen og Peterson-Berger), og de har derfor kun kunnet fremsætte deres tolkning med få eller slet ingen musikalske ændringer. Kun Delius' sats ændrer radikalt karakter i

fjerde strofe, hvor han med en opløst og nærmest atonal harmonik har beskrevet bejlernes forvirrede sindsstemning og hjertesorg. Zemlinskys avancerede og til tider atonale tonesprog er formentligt inspireret af samarbejdet med tidens eksperimenterende komponister (bl.a. Schönberg) og ikke så meget af sproget. Til gengæld har digtets faste form haft indflydelse på liedens form. Delius' stil med et svævende harmonisk univers går igen i tonesættelsen af *I Seraillets Have*, og han har derved i mindre grad end Nielsen formet sin musik efter digtets sprog og stemninger.

I tonesættelsen af *I Seraillets Have* har alle komponisterne i forskellig grad illustreret digtets dovne stemning med hvilende toner, vippende harmonier og/eller en melodi uden store spring. Komponisterne har også vist linierne i Jacobsens beskrevne billeder med op- og nedadgående bevægelser i melodi eller akkompagnement. Omslaget fra de klassiske naturbeskrivelser til de orientalske referencer markeres i tonesættelserne med modulation til en fremmed toneart eller ved dissonerende klang. Sammenblandingen af naturbilleder og orientalske referencer samt de urealistiske billeder, der beskrives i digtet, har gjort, at alle komponisterne har tolket digtet som beskrivelsen af en drøm. Komponisterne har fremkaldt en drømmende stemning med opadgående akkordbrydninger og passager med en tåget harmonisk fornemmelse ved hjælp af vekselsharmonier, flertydige klange og en vekslen mellem dur og mol (ikke hos Børresen). Alle har indrammet drømmen med en stemningsskabende rytmisk (og harmonisk) figur, og med en gradvist svagere dynamik mod slutningen har de illustreret, hvordan man langsomt forsvinder tilbage til en drømmeløs søvn. I drømme kan underbevidste tanker komme frem; tanker som i samtiden ikke var acceptable og derfor i tonesættelserne fremstillet som noget farligt. Musikalsk kommer det faretruende ved drømmen til syne ved dybe toner i eksempelvis Nielsen og Børresens tonesættelse.

I forhold til om netop Jacobsens sprog og udformning har haft en indflydelse på tonesættelser, mener jeg ikke, fællestrækkene og de øvrige tolkninger af samspillet mellem musik og tekst kan bindes sammen med Jacobsens sprogstil. Hvis en anden digter havde beskrevet en lignende drømmeverden eller en historie som den i *Irmelin Rose*, kunne komponisternes måde at komponere og udtrykke teksten på have været tilsvarende tonesættelserne, som indgår i mit analysemateriale.

Abstract

The starting point of this thesis is an interest in how music may support a text, more specifically how music is able to express the meaning of a specific word and also the local and overall moods of a given text. The overall subject of the thesis is the combination of music and text, and it has been my goal through the thesis to study how music can influence the interpretation of the text accompanied by the music, this I have examined through analyses, focusing on the interpretation of respectively text, music, and their mutual interaction. To examine this field, I have chosen to work with lieder to which more than one composer has set music, since I wanted to examine whether there are common features in their way of expressing the words and moods of the texts. I have chosen to analyse lieder composed by Carl Nielsen, Frederick Delius, Alexander von Zemlinsky, Wilhelm Peterson-Berger, Emil Sjögren og Hakon Børresen, who have set music to *Irmelin Rose* and/or *I seraillets have* by J. P. Jacobsen.

To get an overall understanding of the genre, I have described the tradition, which the lieder featured in my analysis comes from and is a part of. Moreover, I have briefly presented the discussion about the combination of the two kinds of art, music and poetry, in a historical perspective, in order to examine attitudes to, among others, the lied genre and the views on whether or not music is a vehicle for the text and thus subject to the text. To illustrate this debate, I have involved the views of both composers, poets, and theoreticians, among these Franz Schubert, Johan W. Goethe and Arthur Schopenhauer.

My theory contains both the methods of analysis and how music may support a given text. By examining the analysis methods of Kofi Agawu, Per Drud Nielsen and Helge Birkeland, I have found out what musical effects the composers have at their disposal for expressing a text and its moods musically; e.g. harmony, dynamic, rhythm, and attack. The three theoreticians have different approaches to analysing and different focuses, and from these I have worked out my own method to use in my analyses. Above all I have chosen a hermeneutic approach to

analysis, and I shall first of all analyse the specific elements of the text and the music and afterwards interpret the combination of those.

The thesis thus gives a view of how six different composers have chosen to set music to the two poems and what common features can be registered in an analysis. It is impossible to say anything in general of whether or not it is Jacobsens style of writing in particular that has affected the composition of the lieder, this would take a larger amount of analysis material, but from the common features I will be able to conclude that specific words and moods described in the text have affected the way in which the composers have the set it to music.

Litteraturliste

Primærlitteratur

Børresen, Hakon: *I Seraillets have*, Wilhelm Hansen, Musik-Forlag, København & Leipzig

Delius, Frederick: *I Seraillets Have* og *Irmelin Rose*, i Threlfall, Robert (red.) "Frederick Delius Complete Works: Volume 18b", Boosey & Hawkes, 1987 (Orig. Copyright by Harmonie, Berlin, 1906)

Jacobsen, J. P.: *I Seraillets Have* og *Irmelin Rose*, i Borup, Morten (red.) "Samlede værker, bind IV" (1924-1929), Gyldendal

Nielsen, Carl: *I Seraillets have* og *Irmelin rose*, i "Musik til fem digte af J. P. Jacobsen", Wilhelm Hansen, Musik-Forlag, København

Peterson-Berger, Wilhelm: *Irmelin rose*, i "Tre Sånger för röst med piano", Abr. Lundquists Musikförlag, Stockholm

Sjögren, Emil: *I Seraljen Lustgård*, i "Samlande Sånger: Del II", Föreningen Svenska Tonsättare, Stockholm, 1951

Zemlinsky, Alexander von: *Irmelin Rose*, i "Lieder für eine Singstimme mit Klavier", Recital Publications, Huntsville, Texas

Sekundærlitteratur

Bøger

Andersen, Jørn Erslev (2005): *Læsninger*, i ”Værkelig – essays om dansk litteratur”, Narayana Press, Forlaget Modtryk, 2005

Bergsagel, John (1985): *J. P. Jacobsen and Music*, i Jansen, F. J. Billeskov: ”J. P. Jacobsens Spor i Ord, Billeder og Toner”, C. A. Reitzels forlag, København, 1985

Birkeland, Helge (1991): ”Å tolke lieder”, Universitetsforlaget AS, Oslo, 1991

Borup, Morten (1928): *To digte af J. P. Jacobsen: ”Det bødes der for” og ”Irmelin Rose”*, i Bull, Francis (red.): ”EDDA, Nordisk tidsskrift for litteraturforskning, Bind 28”, H. Aschehoug & Co., Oslo, 1928

Borum, Poul (1969): *Jacobsen mellem Mallarmé og Rimbaud*, i Bredsdorff, Thomas (red.): ”Danske digtanalyser”, Arena, København, 1969

Brink, Charles Oscar (1986): ”English Classical Scholarship: Historical reflections on Bentley, Porson and Housman”, James Clarke & Co. Ltd, Cambridge, 1986

Drud Nielsen, Per (2003): ”Til månen”, Aalborg Universitetsforlag, Aalborg, 2003

Grout, Donald J., **Palisca**, Claude V. (2001): ”A History of Western Music” (6. udgave), W. W. Norton & Company, New York/London, 2001

Gorrell, Lorraine (1993): ”The Nineteenth-Century German Lied”, Amadeus Press, Oregon, 1993

Gorrell, Lorraine (2002): ”Discordant Melody: Alexander Zemlinsky, His Songs, and the Second Viennese School”, Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, Greenwood Press, Connecticut, 2002

Gravgaard, Asmind, **Nielsen**, Erik Bak og **Clausen**, Karl (red.) (1966): "Oplevelser og studier omkring Carl Nielsen", Danmarks Sanglærerforening, Tønder, 1966

Grodal, Torben Kragh (1985): "*Drachmann og J. P. Jacobsen*" og "*Den radikale intelligens i kulturkamp*", i "Dansk litteraturhistorie 6", Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag A.S, København, 1985

Jørgensen, Bo Hakon (1993): *Symbolismen – ellers jegets orfiske forklaring*, Odense Universitetsforlag, Odense, 1993

Kjems, Thorkil (2001): *Overgangstid og klassik* i: Sørensen, Søren og Marschner, Bo (red.) "Gads Musikhistorie" 4. oplag, G.E.D. Gads Forlag, 1990

Kjørup, Søren (2003): *Hermeneutik*, i "Menneskevidenskaberne" 5. oplag, Roskilde Universitetsforlag, 1996

Kramer, Lawrence (1984): *Preface og Song*, i "Music and Poetry", University of California Press, 1984

Langer, Susanne K. (1953): "Feeling and Form", Charles Scribner's sons, New York, 1953

Lewin, David (2006): "Studies in music with text", Oxford University Press, Oxford, 2006

Marschner, Bo (2001): *Det 19. århundredes musik* i: Sørensen, Søren og Marschner, Bo (red.) "Gads Musikhistorie" 4. oplag, G.E.D. Gads Forlag, 1990

Nyblom, C. G. (1916): "Emil Sjögren", Elkan & Schildknecht, Emil Carelius, Stockholm, 1916

Seligmann, Hugo (1938): *Irmelin Rose og hendes musikalske Tilbedere*, i "Skikkelser i Tonekunsten", Wilhelm Hansen, København, 1938

Staarup, Ole (1998): "Sang og symfoni", Orfeus, 1998

Stacey, Peter F. (1989): *Towards the analyses of the relationship of music and text in contemporary composition*, i Driver, Paul og Christiansen, Rubert (red.) "Music and Text", Harwood Academic Publishers, London, 1989

Stein, Jack M. (1960): "Richard Wagner & the Synthesis of the Arts", Wayne State University Press, Detroit, 1960

Stein, Jack M. (1971): "Poem and Musik in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf", Harvard University Press, Massachusettes, 1971

Svensson, S. E. (1935): *Emil Sjögrens vokala lyrik*, i Svensk tidskrift för musikkforskning, vol. 17, 1935", Swets & Zeitlinger N.V., Amsterdam, 1970

Sørensen, Bengt Algot (1985): *Tyskland* i Jansen, F. J. Billeskov: "J. P. Jacobsens Spor i Ord, Billeder og Toner", C. A. Reitzels forlag, København, 1985

Threlfall, Robert (1977): "A Catalogue of the Compositions of Frederick Delius", Delius Trust, Boosey & Hawkes Music Publishers Limited, London, 1977

Threlfall, Robert (1986): "Frederick Delius: A Supplementary Catalogue", Delius Trust, Boosey & Hawkes Music Publishers Limited, London, 1986

Vinther, Orla (1995): "Musikken i 1800 tallet", Forlaget Systime A/S, 1995

Vosmar, Jørn (1969): *Værkets verden, værkets holdning*, i Henriksen, Aage og Jensen, Johan Fjord (red.): "Kritik, nr. 12, Tidsskrift for litteratur, forskning, undervisning", Fremad, København, 1969

Vosmar, Jørn (1984): "J. P. Jacobsens digtning", Gyldendal, Århus, 1984

Artikler

Agawu, Kofi (1992): *Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century 'Lied'*, i "Music Analyses, Vol. 11, No. 1", 1992 (findes på www.jstor.org)

Carley, Lionel (2000): *Delius in Denmark*, i Cd cover til “Danish Masterworks”, Danacord, 2000

Dittmer, Nils (2002): *Hakon Børresen*, i CD cover til “Hakon Børresen – songs & works for piano”, Heikon, Heddinge, 2002

Erslev Andersen, Jørn: *J. P. Jacobsen*,
http://adl.dk/adl_pub/fportraet/cv/ShowFpItem.aspx?ff_id=6&p_fpkat_id=indl&nnoc=adl_pub (bilag 3)

Flor, Kai og **Berg**, Sigurd (1946): *Hakon Børresen, Til 70-Aarsdagen 2. Juni 1946*, i Forchhammer, Sverre (red.): ”Dansk Musiktidsskrift, 1946, 21. Aargang”, København, 1946

Foltmann, Niels Bo (2002): *Carl Nielsen*, i Cd cover til „Sange“, Dacapo, København, 2003

Holk, Iben (2005): *Dødsdriftens ornamenter – J. P. Jacobsen*, <http://www.e-poke.dk/jacobsen.asp>, copyright: Hansen, Per Hofman og Holk, Iben, 2005 (bilag 2)

Munk, Jørgen (2006): *Jørgen Munks register over noder*,
http://www.jpjacobsen-selskabet.au.dk/materiale/register_over_noder.doc (bilag 4)

Poe, Edgar A. (1850): *The Poetic Principle*, i “Home Journal, August 31., 1850”,
<http://www.eapoe.org/works/essays/poetprnb.htm> (bilag 1)

Opslagsværker

”**GADs Musikleksikon**”(2003), Gravesen, Finn og Knakkegaard, Martin (red.), Gads Forlag.

Opslag om: *Børresen, Hakon* af Niels Bo Foltmann
Delius, Frederick af Bent Olsen
Impressionisme af Per Drud Nielsen
Lied af Rolf Ruggaard
Nielsen, Carl af Niels Bo Foltmann

Peterson-Berger, Wilhelm af Leif Jonsson
Programmusik af Peder Kaj Pedersen
Schubert, Franz af Bent Olsen
Sjögren, Emil af Leif Jonsson
Wolf, Hugo af Carl Erik Kühl
Wagner, Richard af Lars Ole Bonde
Zemlinsky, Alexander von af Jan Maegaard

”**The New Grove Dictionary of Music and Musicians**” (2001) 2. edition, Sadie, Stanley (red.), Macmillan Publisher Limited.

Opslag om: *Børresen, Hakon* af Niels Martin Jensen
Impressionism af Jann Pasler
Lied af Paul Griffiths
Delius, Frederick af Robert Anderson og Anthony Payne
Nielsen, Carl af David Fanning
Peterson-Berger, Wilhelm af Rolf Haglund
Programme music af Rodger Scruton
Sjögren, Emil af Axel Helmer
Zemlinsky, Alexander von af Antony Beaumont

Fonogrammer

”Sange af J. P. Jacobsen – Musica Ficta & solister”, NAXOS, 2008

Bo Holten (dirigent), Thomas Rischel (klaver).

- *Irmelin Rose* af Carl Nielsen, solist: Niels Thåstrup
- *Irmelin Rose* af Frederick Delius, solist: Sine Bundgaard
- *Irmelin Rose* af Wilhelm Peterson-Berger, solist: Sune Hjerrild
- *Irmelin Rose* af Alexander von Zemlinsky, solist: Sine Bundgaard
- *I Serraillets Have* af Carl Nielsen, solist: Sune Hjerrild
- *I Serraillets Have* af Frederick Delius, solist: Sine Bundgaard
- *I Serraillets Have* af Emil Sjögren, solist: Niels Thåstrup

”Hakon Børresen – sange og værker for klaver”, Helikon Records

- *I Serraillets Have* af Hakon Børresen, solister: Tina Kiberg (sang), Henrik Metz (klaver)