

Tyske lieder: analysemodel.

1. Tekstanalyse og fortolkning
2. Form
3. Melodisk analyse
4. Rytmik
5. Harmonisk analyse (akkord og funktionsanalyse)
6. Opsamling: Forholdet mellem tekst og musik

Johannes Brahms: *Erlaube mir, feins Mädchen,*
 fra *Deutsche Volkslieder* for en sangstemme med
 klaverledagelse bd. 1 nr. 2, udgivet 1894

Teksten:

Erlaube mir, feins Mädchen,
 in den Garten zu gehn,
 dass ich dort mag schauen,
 wie die Rosen so schön.
 Erlaube sie zu brechen,
 es ist die höchste Zeit;
 ihre Schönheit, ihr Jugend
 hat mir das Herz gefeurt.

O Mädchen, o Mädchen,
 du einsames Kind,
 wer hat den Gedanken
 ins Herz dir gezimnt,
 dass ich soll den Garten,
 die Rosen nicht sehn?
 Du gefällst meinen Augen,
 das muss ich gestehn.

Et folkeligt digt, enkelt og ligetl. Glæden over rosernes skønhed – og ønsket om at plukke dem – fører af sig selv tanken hen på den unge pige, der vægtrer sig ved at lukke bejlere ind.

I den folkelige såvel som i den romantiske tradition var det ganske almindeligt at symbolisere den unge kvinde ved en blomst, f. eks. rose, lilje eller åkande, jf. Goethes *Heidenröslein* eller Bergsøes *Åkande*, sat i musik af henholdsvis Schubert og Lange-Müller.

Også i Goethes *Heidenröslein* bliver den unge mands ønske om at plukke rosen en underfundig, men ganske kontant metafor (billedligt udtryk), der afslører bejlereens erotiske ambitioner.

Folkemelodiens enkelhed har inspireret Brahms til at skrive en lige så enkel akkompagnerende klaverats. Det er analysens hensigt at vise, hvorledes den enkle udsættelse repræsenterer et forfinet musikalsk og kompositorsk håndværk, fuld af underfundighed og finesse.

Formen er enkel, A A' B, en *barform*¹

A: t. 1-4 F-dur: T-T
 A': t. 5-8 T-T
 B: t. 9-12 T-D
 t. 13-16 T-T

Erlaube mir, feins Mädchen

Gesang

1. Erlaube mir, feins Mädchen, in den Garten zu gehn,
 2. O Mädchen, o Mädchen, wie die Rosen so schön. Er laube sie
 Mä-d-chen, o Mä-d-chen, du ein-sa-mes Kind, soll
 ich dort mag schau-en, wie die Ro-sen-ge-zimnt, daß ich
 hat den Ge-dan-ken ins Herz dir-ge-zimnt, daß ich soll

Pianoforte

p dolce

ppp

dolce

10 bre-chen, es ist die höch-ste Zeit; ih-re Schön-heit,
 Gar-ten, die Ro-sen nicht sehnr? Du ge-fällst mei-

14 Ju-gend hat mir mein Herz er-freut.
 Au-gen, das muß ich ge-stehn.

¹Barformen var herskende allerede i den tyske minne- og mestersang (ca. 1200-1600). To *Stollen* (A A) efterfølges af en *Abgesang* (B). Barformen findes i såvel den protestantiske som i den katolske formlitteratur. Af betydning er Vor Guldhan er så fast en borg, i folksangen (Fra yndig og fridfuld-*romantisk*) som i 1800-tallets vokalt og instrumental-musik. Barformen er af betydning primært i Wagners operaverk (den forbindelse-

Formen er en såkaldt *reprisitur*, idet sangstemmens A-led (t. 1-4, 5-8), gentages som afslutning på B-leddet (t. 13-16). Formen har altså dybe rødder i den tyske folkelige tradition, jf. fodnote s. 40.

Taktarten er 3/4, udtryksfor skriven *p dolce*. Tempoet som en langsom vals. Betonningen af 2-slaget i den tredelte takt (i takterne 1,2,5,6,9,10,13 og 14) leder tanken hen på baroktidens *Sarabande*, en langsom, ceremoniel høfdans i tredelt takt (*Sarabanden* indgår kunstmusikalsk stiliseret, som den 3. af ialt 4 stamsatser i den tyske instrumentale baroksuite).

Den folkelige melodi er jævn og fortællende, bevæger sig trinvis eller i treklangsbrudninger som typisk er for den tradition. Også klaversatsen og dens harmonisering er elementær. Bortset fra udsvinget til Dominanten G-dur i t. 12 forekommer kun tonale kadencer i F-dur. Raffinementet ligger i klaversatsens udformning.

A: t. 1-4

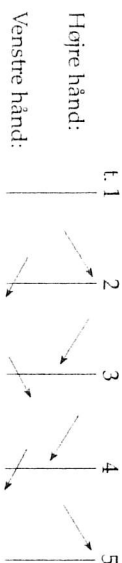
Satsbilledet: venstre hånd har grundslaget, højre hånd har efterslag på 2 og 3 i takten. I bassen synger en celloagtig, bredt fraseret melodi den tonale kadences grundtoner:

t. 1 2 3 4
F: T S D T

Højre hånd spiller akkordbrudninger i 2-tonegrupper.

Læg mærke til den kontrarpunktiske opmærksomhed:

- t. 1: stigende linje i højre hånd
- t. 1 og 2: faldende linje i venstre hånd.
- t. 2 og 3: faldende linjer i højre hånd, trinvis modbevægelse i venstre.
- t. 4: opadgående linje i højre hånd,
- t. 3 og 4: kvintfald i venstre, altså:



A: t. 5-8

Samme melodi i sangstemmen. Nyt billede i klaveret. Højre hånd har nu betoning af 1 og 2, venstre hånd spiller i t. 9 og 10 tertser, der ligger gennem hele takten. I t. 12 løser satsbilledet sig op i 2-stemmig modbevægelse. Her optræder klaversatsens eneste otendedele, i en brydning af Dominantens septimakkord (C7). Forløbet fra t. 9-12 er sangens klanglige „højplateau“. Klaveret udvider gradvist sit volumen: 3-stemmig harmonisering indtil t. 6, derefter 4-stemmig. På før erdedel i t. 11 femstem-

B: t. 9-12 (1. led)

Satsbilledet skifter for anden gang. Højre hånd har nu betoning af hver fjerdedel i takten, venstre hånd spiller i t. 9 og 10 tertser, der ligger gennem hele takten. I t. 12 løser satsbilledet sig op i 2-stemmig modbevægelse. Her optræder klaversatsens eneste otendedele, i en brydning af Dominantens septimakkord (C7). Forløbet fra t. 9-12 er sangens klanglige „højplateau“. Klaveret udvider gradvist sit volumen: 3-stemmig harmonisering indtil t. 6, derefter 4-stemmig. På før erdedel i t. 11 femstem-

mig klang på Vekseldominanten G7. Klangrummet udvides tilsvarende, fra f^{1-d} i t. 1 til næsten to oktaver i t. 11 ($G - f$), hvor også sangstemmens højtone indtræder (e^2).

Opløsningen af det akkordiske satsbillede i tostemmig polyfoni i otendedele (t. 12) er altså en følgerigtig *konsekvens*. Her udløses de foregående taktens musikalske energiofbygning samtidig med, at udtrykkes neddæmpes mod t.13 (også ved *decescendo*).

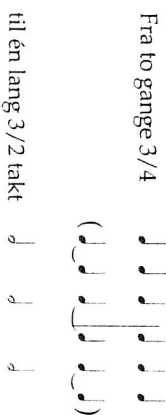
B: t. 13-16 (2. led)

Til sangstemmens reprise af A og A' i t. 13-16 skifter billedet for tredje gang. For at vurdere, hvad der nu hænder, skal vi først tilbage til t. 2, i klaverets højre hånd. Vi hørte her to kvinter i faldende linje, først den for mindstskede kvint c^1-s^1 derefter den rene kvint g^1-d^1 . Men notationen er kunstfærdig: stemmerne krydser, overstemmen spiller oklavfaldet g^1-q^1 , næstøverste stemme spiller den lille sekund c^1-d^1 . Et motivelement har udkrystalliseret sig!

Brahms har upåfaldende lanceret en vigtig pointe, et strukturelement. Upåfaldende, fordi halvtoneintervallet c^1-d^1 kun kan høres, hvis akkompagnatoren i sit spil tydeliggør de to stemmens individuelle udformning.

Men gode komponister glemmer aldrig. Uforpligende omgang med musikalske ideer ligger fjernet fra Brahms. Derfor vender han i t. 13-14 tilbage til ideen fra t. 2, den opadgående lille sekund.

Og den udfoldes nu med utrolig finhed, som en kronatisk stigende linje fra c^1 til f^1 , og den fraseres fortsat i to fjerdedele, altså $c^1-c^1s^1$ $d^1-d^1s^1$ e^1-f^1 . Klaverets to understemmer følger med, de synkroniserer sig med klaveroverstemmens frasering. Derfor ændres klaverets metrum i t. 13 og 14:



*over 2
sanger
sanger*

Sangstemmen fraserer uanfægtet i det sædvanlige mønster af 3/4. Derfor opstår i t. 13 og 14 en subtil *polymetrik*. Rytmefænomenet, overgangen i klaveret fra 2 gange 3/4 til 3/2 kaldes for en *hemiol* (græsk: „én og en halv gang“), og virkningen er ganske ejendommelig. Et kort øjeblik ændres vor tidsoplevelse, vi svæver, tiden løftes af hængslerne.

Tilidsættelsen af 3/4-rytmen i klaversatsens t. 13-14, overgangen til 3/2-takten, der spændes op mod sangstemmens 2 gange 3/4-takter, den dynamiske nuancering i t. 14 (< >), alt dette bør inspirere udførelsen!

Når 3/4-rytmen vender tilbage i klaveret, og t. 15 dermed bringer orden og klarhed tilbage, da bør sangeren og pianisten i deres udtryk og frasering følge en dimension af koreografisk elegance til den genetablerede Sarabande-rytme.

Forløbet i t. 13-14 skuer tilbage, tager fat i totonemotivet $c^1-s^1-d^1$ fra t. 2 og udfolder det som grundmodul i en opadgående kronatisk linje, en egentlig koda-virkning, i *stantiel* sammenfatning i Beethovens forstand.

Samtidig betyder overgangen til klaverets frasering i én lang 3/2-takt at den latente Sarabande-rytme med betoning af anden fjerdedel i 3/4-takten nu potenserens og udfoldes som en kilde til musikalsk spænding. Endelig: den tvetydighed, der opstår som en følge af den rytmiske konflikt mellem sangstemme og klaver i t. 13 og 14, kan vi tolke som en underfundig musikalsk kommentar til den tvetydighed, teksten lægger frem: den unge mand taler om at plukke roser, men han har efter al sandsynlighed andet end botanik i tankerne!

Hugo Wolf: *Anakreons Grab*, 1888 (efter et digt af Goethe)

Teksten:

1. Wo die Rose hier blüht
2. wo Reben und Lorbeer sich schlingen
3. wo das Turndelchen lockt, -
4. wo sich das Grillchen ergötzt, -
5. wach ein Grab ist hier,
6. das alle Götter mit Leben schön bepflanzt und geziert?
7. Es ist Anakreons Ruh.
8. Frühling, Sommer und Herbst
9. gemoss der glückliche Dichter,
10. vor dem Winter hat ihn endlich der Hügel geschützt!

Her hvor rosen blomstrer
hvor vin og laurber slvnger sig
hvor duen kurrer, -
hvor cikaden synger, -
hvis er graven her,
som alle guder så smukt har
beplantet med liv og smykket?
Det er Anakreons hvilested.
Forår, sommer og efterår
nød der lykkelige digter;
nød vinteren beskyttede
gravhøjen ham omsider!

Digter beskriver digteren Anakreons grav, et sted, som er fredfyldt, naturligt, og som ikke vækker sorgfulde minder. Han har oplevet det skønne forår, har nydt sit livs sommer og efterår. Nu beskytter gravens ham mod vinterens kulde.

Anakreon levede i Grækenland i sidste halvdel af 500-tallet før Kristi fødsel. Han tilbragte størstedelen af sit liv som hofdigtner. Han er berømt for sine drikkeviser, som spredte glans over fester og gæstebud ved de joniske fyrstepaladser. Men han var ikke til orgier!

En tredjedel vin og to tredjedele vand var en passende blanding for Anakreon og hans mådeholdne landsmænd.

Han er den formbevandede, elegante, lyse og livsbekræftende digter. Han afbildes altid som en ung mand.

Wolfs lied er tredelt: to besægtede A-led (t. 1-6 (linje 1-4) og t. 13-18 (linje 8-10)) omgiver et kontrasterende B-led (t. (linje 5-7)).

A: t. 1-6

Tekst og musik virker sammen i den poetiske skildring af konflikthri skønhed, jf. eks. 9.

Eksempel 9, t. 1-6 i harmonisk reduktion

The image shows a musical score for the first six measures of Hugo Wolf's song. It features a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/2. The piano part includes a series of chord reductions for analysis, such as D: A, C#m7b9, F#7, D/As, G, A7/5, D/As, A, G, Em7b9, G, Em7b9, A7, D9b9.

Som det fremgår af eks. 9 er forspillet (t. 1-2) en udvidet kadence til D-dur, der ikke går ud over hovedfunktionerne T, S og D. De to første akkorder anslår dog et klangligt og harmonisk niveau, der er spændt og svævede på samme tid, den dissonerende Dominantfunktion føres til Tonika, der indtræder med kvinten a i bassen, altså som kvart-sekstak-kord. Forløbet t. 3-6 fraseres regelmæssigt, i 2-taktsgrupper. Rytmen tydeliggør den enkle form: i hver gruppe hører vi $\dot{1} \cdot \dot{2} \cdot \dot{3} \cdot \dot{4}$.

Sangstemmen følger det enkle mønster: melodien i t. 3 og 4 er fornet som spørgsmål og svæk, det samme er sangstemmens melodi i t. 5-6. Sangstemmens kurve er rolig, den bevæger sig frem mod sin højtepe df i t. 5 og slutter på e' i t. 6. Der forekommer ingen intervallspring ud over kvart (A^1-d^1 i t. 5). Melodien er overvejende trinvis og syngemåden er gennemgående syllabisk (dvs. én tone på hver stavelse, modsat melismatisk, hvor en stavelse synses på flere toner).

Det fremgår af eks. 9, at harmoniseringen er enkel. Hver takt (fra t. 3) begynder med en hovedfunktion i D-dur: t. 3: T, t. 4: S, t. 5: T, t. 6: D. Forløbet slutter på Dominanten i t. 6 (A-dur, på 7. ottendedel).

Hvad der gør klaverets udsøgt er den måde, hvorpå Wolf levedegør den elementære harmonisering, klangligt og melodisk. Spiller man først t. 1-2 i harmonisk reduktion, og derefter Wolfs sats, oplever man, hvorledes specielt basstemmen folder sig ud som en fri, melodisk toneranke, der fører liv og aktivitet til billedet. Også de dynamiske anvisninger er med til at differentie trykket: $p > < > pp$.