

Masteroppgave i utøvende musikk

Fakultet for kunstfag
Høgskolen i Agder - Våren 2007

Interpretasjon av «Frauenliebe und -leben» av Robert Schumann sett fra pianistens vinkel

Päivi Kantanen

Päivi Kantanen

**Interpretasjon av "Frauenliebe und -leben" av Robert Schumann
sett fra pianistens vinkel**

Masteroppgave i utøvende musikk, klassisk

Høgskolen i Agder

Fakultet for kunstfag

2007

INNHold

1 INNLEDNING	2
2 FRAUENLIEBE UND -LEBEN AV ROBERT SCHUMANN.....	5
2.1 Tidligere forskning av Frauenliebe und -leben av Robert Schumann...	5
2.2 Kontekst for verket.....	7
2.2.1 Biedermeierstil	7
2.2.2 Biedermeier i musikk	8
2.2.3 Robert Schumann som liedkomponist.....	9
2.2.4 Adelbert von Chamisso –botanist og dikter	13
2.2.5 Chamissos Frauenliebe und -leben-dikt	15
2.2.6 Schumanns interpretasjon av Chamissos dikt.....	17
2.3 Analyse av Frauenliebe und -leben av Robert Schumann	19
2.3.1 utfordringer i forbindelse med analyse av lied.....	19
2.3.2 Definisjon for lied og modeller for analyse	20
2.3.3 Analyse av Frauenliebe und -leben ifølge Agawus modell.....	23
2.3.4 Analyse i kontekst.....	38
2.3.5 Analyse av analyse	40
3 LIEDPIANISTENS ARBEID	42
3.1 Historie for liedpianisme	42
3.2 Viktig kunnskap en liedpianist må ha	44
4 DRØFTING AV RESULTATENE OG KONKLUSJON	47
4.1 Drøfting av resultatene generelt	47
4.2 Drøfting av resultatene i forhold til problemstilling	48
4.3 Konklusjon	54
LITTERATURLISTE	55
VEDLEGG 1	58
VEDLEGG 2	64

1 INNLEDNING

Tema

Temaet for masteroppgaven min er *interpretasjon av "Frauenliebe und -leben"* av Robert Schumann sett fra pianistens vinkel. Dette er en av de mest kjente av Schumanns sangsykluser, komponert i 1840. Dette var perioden Schumann komponerte mesteparten av sine lieder. *Frauenliebe und -leben* har imidlertid fått mye kritikk pga. sine dikt, som er skrevet av Adelbert von Chamisso. Disse diktene beskriver kvinnens kjærlighetsliv fra begynnelse til slutt; i første dikt er kvinnen forelsket mens i siste dikt er hun blitt enke. I diktene beskrives kvinnen som et ydmykt, mindreverdige vesen, som har som sitt eneste mål å gi seg selv til mannen hun forguder.

Akkompagnering, eller også liedpianisme, har hatt en birolle i musikkens forskning, faglitteratur og faglige diskusjoner, selv om liedpianisme har mye høyere status i dag enn på begynnelsen på 1900-tallet. Liedpianistens arbeid er utfordrende men samtidig interessant og varierende: I tillegg til at man må være en dyktig pianist må man også kunne musisere sammen med andre. Det er også en fordel om pianisten er flink i prima vista spill og til å kunne transponere. Tilstrekkelige språkkunnskaper er også å foretrekke når man skal jobbe med tekster på mange språk.

Jeg har valgt å ta pianistisk vinkling til temaet mitt både pga. at jeg har personlig interesse for temaet, og pga. at akkompagnementsoppgaver er blant de vanligste arbeidsoppgavene til en pianist i arbeidslivet.

Mål

Målet med oppgaven min er å granske pianistens rolle i lieder gjennom *Frauenliebe und -leben* av Robert Schumann. Ved siden av, at syklusen hører til det sentrale liederrepertoaret er den også interessant fra pianistens vinkel, fordi klaveret tar en selvstendig rolle; man snakker ofte om syntese av dikt og musikk. Problemstillingen blir derfor:

Hvilken rolle har pianisten, når det gjelder interpretasjon av Frauenliebe und -leben av Robert Schumann?

Metode

Metoden min er overveiende hermeneutisk. I tillegg bruker jeg analyse og komparativ metode i forbindelse med analyse av Schumanns sangsyklus. Kildegransking bruker jeg både i forbindelse med analyse av sangsyklusen og gransking av liedpianistens arbeid.

Inndeling av oppgaven

Hoveddelen i oppgaven min består av to deler. Den første delen handler om Schumanns sangsyklus. Jeg presenterer tidligere forskning angående *Frauenliebe und -leben*, historisk kontekst for verket, utfordringer i forbindelse med liedanalyse og en analysemetode av Kofi Agawu. Dette er en metode han har utviklet spesielt for lieder og som jeg bruker ved analyse av syklusen. Den andre delen handler om liedpianisme. Jeg presenterer historisk bakgrunn for akkompagnering og liedpianisme. Ved hjelp av faglitteratur og artikler har jeg prøvd å vise noen av de utfordringer som liedpianistens har i sitt arbeid. I avslutningen har jeg kombinert de to delene og vist hva slags utfordringer interpretasjon av *Frauenliebe und -leben* av Robert Schumann innebærer for pianisten.

Definisjoner

I oppgaven min bruker jeg begrepene lied og liedpianist. Lied er kunstform, som kombinerer både dikt og musikk. Liedpianist er en pianist som jobber med sanger(e) ved å spille og fremføre lied-repertoar. Oppgaven min er ment å omhandle liedpianister generelt, men vektlegger nok mest profesjonelle pianister som jobber med profesjonelle sangere.

Oppgaven består av den skriftlige delen og en CD-plate, som inneholder innspilling av *Frauenliebe und -leben*. CDen er et klingende resultat av samarbeidet mellom sopranen Tone Østli og undertegnede, basert på mange av de mulige tilnærmingene som er nevnt i oppgaven.

Jeg vil takke sopran Tone Østli, som er en av de medvirkende på innspillingen, samt Jon Reidar Bøe, som hjalp meg med opptaket. Angående den skriftlige delen

vil jeg takke både Per Kjetil Farstad og Tellef Juva for veiledning og hjelp med språket.

2 FRAUENLIEBE UND -LEBEN AV ROBERT SCHUMANN

2.1 Tidligere forskning av Frauenliebe und -leben av Robert Schumann

Schumanns sangsyklus *Frauenliebe und -leben*, er komponert til dikt av Adelbert von Chamisso, og er en av de mest kjente og mest populære sangsykluser innen 1800-tallets liedrepertoaret. Jack M. Stein, som har forsket forholdet mellom dikt og musikk i tysk lied påstår, at *Frauenliebe und -leben* er kanskje den mest vellykkete sangsyklusen, som Schumann har komponert. Samtidig sier han, at Schumanns oppgave som tonesetter av disse diktene var lettere enn å tonesette dikt av Heine eller Eichendorff. Dette på grunn av at deres dikt var innholdsmessig mer kompliserte. Ifølge Stein:

Schumann responded fully to the unembarrassed emotionalism, the sentimentality bordering on pathos, the Biedermeier glorification of the homely and the domestic. The happy prospect of his impending marriage to Clara must have served as a further inspiration. (Stein, 1971, s.119-120.)

Schumann, som så mange i hans tid, var veldig opptatt av mystikk, enigmaer og koder. Forhold omkring språk var like viktige for ham som musikk. Ifølge Eric Sams¹, som har gjort grunnleggende forskning innen liedens område, kan man i Schumanns lieder finne et så kalt Clara-tema² og andre motiver, som har sin egen symbolikk. Sams påstår at Clara-temaet og andre motiver forekommer både i lieder og i klaverstykker³. Sams sin motivteori er etter min mening mindre viktig materiale sett fra utøverens vinkel, men mange av hans konklusjoner angående forbindelser mellom tekst og musikk er interessante. Angående første sang i *Frauenliebe und -leben* påpeker han f.eks. en ”strid” mellom dikt og musikk: Teksten og melodien uttrykker kjærlighet mens harmonien inneholder komplisert kromatikk som ifølge Sams uttrykker bekymring. (Sams, 1969, s. 11-26; s. 128-129.)

¹ Eric Sams (1926-2004) var engelskmann, som studerte moderne språk ved Cambridge. Hans interessefelt var stort sett forbindelse mellom tekst og musikk. Han har gjort en del forskning innen lied angående forbindelse mellom verbale meninger og musikalske motiver. (Sadie 2005)

² Tonerekke C-B-A-G-A, som er laget av navn Clara på slik måte at B erstatter L og G erstatter R

³ F.eks. motiv a- cis²- fis²-e²-d² i begynnelsen av Glückes genug (Kinderszenen) forekommer ofte i lieder i forbindelse med ord som uttrykker ”innocent contentment” (Sams, 1969, s. 22-23.)

Etter Sams og Stein har det kommet ut viktig musikkanalytisk forskning av Schumanns lieder: *Robert Schumann's Song Cycles in the Context of the Early Nineteenth-Century "Liederkreis"* (1981) av Barbara Turchin, *The genesis of Schumann's "Dichterliebe"* (1979) av Rufus Hallmark og *From fragment to cycle: Formal organization in Schumann's Eichendorff Liederkreis* (1993) av David Ferris. To sistnevnte konsentrerer seg om enkelte sykluser. Angående *Frauenliebe und -leben* har Kristina Muxfeldt⁴ skrevet en artikkel, der hun presenterer en sosialhistorisk vinkling til Chamissos dikt og Schumanns interpretasjon av dem. Richard Miller⁵, som har lang erfaring fra praksis i liedenes verden, er i sin forskning opptatt av å se det fra utøverens vinkel. Han er ofte uenig med estetiske konklusjoner framført av mange anerkjente Schumannforskere (bl.a Sams, selv om han ikke forneker verdien av Sams sin grundige forskning av Schumanns lieder), mens han er enig med de estetiske konklusjoner som kommer fra utøvende kunstnere som Dietrich Fischer-Dieskau (*Robert Schumann: Words and Music: The vocal Compositions*) og Gerald Moore.

Miller sin bok, *Singing Schumann: An Interpretive Guide for Performers* (1999), handler mest om estetiske spørsmål angående interpretasjon av Schumanns lieder, selv om det ikke går an å separere dem helt fra musikkanalyse; man er nødt til å ha visse kunnskaper om verkets teoretisk struktur for å kunne dra estetiske konklusjoner. Miller sine generelle råd angående *Frauenliebe und -leben* er å unngå unødvendig sentimentalitet og overdriving i interpretasjon. Hans estetiske konklusjoner er sterkt basert på notebildet, kombinert med musikkhistoriske og analytiske fakta om Robert Schumann og hans musikk.

I min oppgave befinner jeg meg i samme retning som Miller og har brukt hans tanker og konklusjoner, samt Sams, Stein og Fischer-Dieskau sine tanker og

⁴ Kristina Muxfeldt er professor i musikologi ved Indiana University Jacobs School of Music. Hun har forsket bl.a musikkhistorie, biografi, analyse og resepsjon med hovedfokus i "the cultural and social environment of early nineteenth-century music" (Indiana University 2007).

⁵ Richard Miller, som har en lang karriere som utøvende sanger, er internasjonalt kjent for sine masterklass, der han har hovedfokus i sangteknikk og interpretasjon. Miller er Wheeler Professor of Performance og Director ved Otto B. Schoepfle Vocal Arts Center ved Oberlin College. Han har skrevet flere verk som handler både om sangteknikk og interpretasjon. (Chipman 2007.)

konklusjoner. Chamissos dikt har jeg analysert ved hjelp av Muxfeldt sin artikkel. I tillegg har jeg presentert tanker av Ralf Gothoni⁶. Enkelte sanger i syklusen har jeg analysert ved hjelp av Kofi Agawus analysemetode, som han har utviklet spesielt for lieder og som jeg presenterer senere i oppgaven.

2.2 Kontekst for verket

Det er viktig å kjenne verkets historiske kontekst da dette hjelper utøveren ved drøfting stil og andre estetiske spørsmål. Også resultatene av musikkanalyse trenger en større sammenheng som f.eks. kan være en historisk kontekst. I Robert Schumanns tilfelle er det lettere å forstå hans valg og interpretasjon av dikt i hans lieder når man kjenner den historiske kontekst. Informasjon om ham som liedkomponist gir en pekepinn på hva han var ute etter i sine lieder og hva slags interpretasjon han kanskje foretrakk. Derfor skal jeg i dette kapitlet presentere *biedermeierstilen*, som var karakteristisk for borgerskapet i 1800-tallet i Tyskland og hadde sin påvirkning også i musikken. Jeg skal også påpeke de viktigste forskjellene mellom biedermeier og romantikk, fordi lied som kunstform tilhører ”det grå grenseområdet” mellom de to stilene. Biedermeier-kapitlet er basert på en artikkel skrevet av Veijo Murtomäki⁷. Artikkelen finnes i Sibelius-Akademiets musikkhistorie-database. Biografiske fakta av både Robert Schumanns og Adelbert von Chamissos liv er også med i dette kapitlet, samt en historisk kontekst til Chamissos dikt. På grunn av oppgavens omfang har jeg konsentrert meg om de fakta som er vesentlige for mitt tema.

2.2.1 Biedermeierstil

Etter Napoleons krig og kongress i Wien ble det roligere tider, og borgerskapet begynte mer å verdsette et rolig liv hjemme med familien, i motsetning til krigens

⁶ Ralf Gothoni er finsk pianist, dirigent og komponist; en av de mest allsidige kunstnere i vår tid. Han er professor i kammermusikk ved Sibelius-Akademiet og har vunnet bl.a både flere priser i Finland og anerkjent Gilmore Award i 1994. I 2000 ble han valgt dirigent i English Chamber Orchestra og han har spilt inn plater bl.a til BIS, DGG og EMI. (Haapakoski et al. 2002)

⁷ Veijo Murtomäki er professor ved Sibelius-Akademiet på avdeling for komposisjon og musikkteori (wikipedia 2006).

urolighet og usikkerhet. Pianoet var et viktig ”møbel” i hvert borgerlig hjem, og det var vanlig å musisere hjemme, både ved å synge og å spille piano.

Navnet *Biedermeier* kommer fra det satiriske ukebladet *Fliegende Blätter*, der en av journalistene brukte psevdonymet Gottlieb Biedermeier (som betyr omtrent det samme som ”ordentlig mann som Gud elsker”). De to andre journalistene i ukebladet var doktor Adolf Kussmaul og advokat Ludwig Eichrodt, begge borgerlige, respekterte menn fra München. Senere har man begynt å kalle denne tidsperioden, 1815-48, som *biedermeier-perioden*.

I biedermeier-perioden var man mer opptatt av skjønne detaljer enn store strukturer. Litteraturen var full av de borgerlige dyder: Religion og moral. Det var viktig å være koselig, diskré og politisk korrekt. Hjem, familieliv, selskapelighet og biedermeier-møbler er de viktigste kjennetegnene for biedermeier-perioden.

2.2.2 Biedermeier i musikk

Selv om biedermeier og romantikk virket samtidig på 1800-tallet og har mye til felles, er der også store forskjeller. Romantikken er en idé- og komposisjonshistorisk bevegelse, som setter store krav både til utøvere og publikum, fordi romantiske komposisjoner ofte er meget kompliserte, både musikalsk og teknisk. Målet i den romantiske bevegelsen var å lage avansert, ”stor” kunst.

Biedermeier la vekt på allmenn (i hvert fall allmenn blant borgerskap) kultur og dannelse sammen med borgerlige verdier. Av musikalske former som hører hjemme her er f. eks lieder, lyriske klaverstykker og komiske operaer. Disse noe ”enklere” former av musikk utgjorde et passelig repertoar for amatørmusikere. Slike stykker falt også sammen med borgerskapets musikksmak.

Det går likevel ikke an å sette eksakt grense mellom romantikk og biedermeier i musikk. Man kan definere det slik, at i romantikk var man mer opptatt av å lage kunst, mens i biedermeier var man mer opptatt av den praktiske funksjonen. Selv om biedermeier ikke virker så veldig interessant fra en kunstnerisk vinkel, kan

biedermeier på sitt beste være positiv fenomen. Når man nærmer seg det optimale punktet mellom avansert kunst og publikumsvennlighet, blir resultatet et godt kompromiss: Kunst på høyt nivå som likevel er kultur som alle kan forstå. (Murtoimäki, 2005)

2.2.3 Robert Schumann som liedkomponist

Everything that happens in the world affects me, politics, literature, people; I think it all over in my own way, and then it has to find a way out through music. (Robert Schumann)

Robert Schumann komponerte sanger allerede som 17-åring og sanger var også blant de siste verkene hans. Schumann var gjennom hele sitt liv interessert både i musikk og litteratur. Over halvparten av Schumanns komposisjonsproduksjon er skrevet for sang. Schumann komponerte de fleste av sine sanger, bl.a sykluser *Liederkreis*, *Dichterliebe* og *Frauenliebe und -leben*, i året 1840, som ofte blir omtalt som *Liederjahr* (lied-år). (Sams, 1969, s. 1.)

Schumann ble kjent med litteratur tidlig i sitt liv. Hans far hadde bokhandel i Zwickau, der familien bodde. Dermed fikk Schumann lese både klassikere og samtidslitteratur allerede i ung alder. Han leste bl. a. bøker av Schiller og Goethe. Jean Paul Richter var likevel den forfatteren, som gjorde mest inntrykk på Schumann.

I 1833, da Schumann var 23 år gammel, følte han at det ikke lenger var nok bare å komponere ”underholdningsstykker”. Schumann syntes komponering burde ha et dypere innhold. Han ble interessert i å utvikle standarder som kunne brukes for å vurdere og kategorisere komposisjoner, dvs. musikkritikk. Derfor etablerte han musikkbladet *Neue Zeitschrift für Musik*, hvor han selv var journalist i ti år. I den første utgaven av *Zeitschrift* presenterte Schumann alle journalistene i bladet: *Davidsbündler*. Oppgavene for disse *Davidsbündler* var å kjempe mot ”philistiner”, dvs. et vulgært folk som ikke verdsatte kunst. Noen av *Davidsbündler* var virkelige personer, noen fiktive. (Miller, 1999, s. 3-4.) Fiktive

personer eller virkelige personer med nytt navn⁸ forekommer ofte i Schumanns dagbøker, artikler og andre tekster (Sams, 1969, s. 4-5). Schumann delte seg selv i to: Florestan var Schumanns temperamentsfulle og aggressiv jeg, mens Eusebius var hans stemme for sensitive følelser. Denne dualismen hadde stor betydning for Schumann både litterært, psykologisk og musikalsk. Florestan og Eusebius er til stede både i Schumanns dagbøker og komposisjoner⁹. Det var kanskje komponistens dualistisk natur som gjorde at han komponerte så mange lieder i løpet av livet sitt. Lied inneholder jo dualismen, tekst og musikk.

Schumann-forskere har drøftet hva slags virkning forholdet mellom Robert Schumann og Clara Wieck har hatt i Schumanns komposisjoner. Tradisjonell romantisk vinkling på saken er, at *Liederjahr* 1840 var en følge av Schumanns privatliv som fikk en lykkelig vending da Schumann endelig ble gift med Clara. Dette var etter mange års vanskeligheter med Claras far, som var mot ekteskapet. Likevel kan man finne argumenter som ikke støtter denne påstanden: Clara hadde allerede før inspirert Schumann i hans klaverkomposisjoner. Derfor forklarer ekteskapet ikke helt det at Schumann plutselig i år 1840 begynte komponere lieder. Richard Miller har sitert Rufus Hallmark, som har kommentert saken på følgende måte:

One common suggestion is that the composer broke into song because he was inspired by his anticipated marriage to Clara, but the underlying reasoning is fuzzy on several accounts. Robert and Clara had been in love for years and had even made a secret pledge eventually to be wed, in spite of her father's objections. In the winter 1839-40, when he began to write songs, their marriage was still far from certain. Furthermore, by no means all the poems Schumann set have to do with happy love, or even with love at all. Finally, and more importantly Clara had already been a constant source of inspiration; he had composed much piano music with her in mind. His feelings toward her cannot logically be advanced to explain a change in genre, though they unquestionably continued to inspire him in whatever he did. But, although rejecting this explanation as facile and sentimental, one may still view Clara as a catalyst; she had been encouraging Robert to compose songs, for example, and he enjoyed hearing her sing. (Miller, 1999, s. 3-4.)

Uansett hvilken vinkling man velger kan man ikke nekte for at forholdet mellom Robert og Clara var sterkt og har sikkert vært meget virkningsfullt for begge arbeid.

⁸ f. eks. Chiarina-Clara, Felix Meritis-Felix Mendelssohn

⁹ både helt konkret, se f. eks navn til satsene i *Carnaval*, og som motsatte karakterer som forekommer i samme verk

Schumann pleide å gjøre forandringer i diktene han brukte i sine lieder. Dette er ofte blitt tolket som at han ikke verdsatte diktene, eller kanskje ikke forsto dem. I denne sammenhengen siterer man ofte det brevet der han skrev at dikt er en mindreverdige form av kunst. Det er kanskje lettest å forstå Schumanns forhold til dikt hvis man tenker hvordan han var som person og komponist. Ifølge Eric Sams var Schumann en typisk representant for den romantiske perioden. For Schumann var det viktig å få formidlet egne følelser og tanker i sine komposisjoner. Om dikt har Schumann sagt, at ”poem must be crushed and have its juice pressed like an orange”. Dette kan tolkes som om han syntes både diktene og hans musikk var uttrykksmessig likestilte og at innholdet i lieden ikke bare var et dikt støttet av en musikalsk bakgrunn. Schumann valgte å komponere til dikt som på en eller annen måte reflekterte hans egne følelser. Han kjente mange av dikterne personlig. Mange av dem hadde samme slags liberale og agnostiske idealer som ham selv. Eric Sams har formulert det slik, at ”settings responded some need of the moment”. Dermed er det lett å forstå at Schumann ofte følte behov for å forandre diktene slik at det passet bedre med det han hadde behov for å uttrykke der og da. F.eks hans tolkning av Heines dikt i *Dichterliebe* er lettere å forstå, når man vet hvordan Schumann var som person og komponist. Han kunne ikke komponere ironisk musikk, det var imot hans natur. (Sams, 1969, s. 2-4.)

Klaveret har en selvstendig rolle i Schumanns lieder. I historisk sammenheng har akkompagnementet utviklet seg fra å være en ledsager til å bli en selvstendig medspiller. På mange moter banet Schumann veien fram til Wolf. I Schuberts lieder er forholdet mellom sangstemme og klaverstemme fortsatt stort sett slik, at sangstemmen har melodi, og klaveret har akkompagnement, mens i Wolfs lieder kan man snakke om likestilt partnerskap, dvs. syntese av dikt og musikk. Stilsmessig er Schubert noe mellom klassisme og romantikk, mens Schumann er ren romantiker. Schumann selv har beskrevet sitt forhold til Schubert og dikt og musikk i lied på følgende måte:

Paralleling the development of poetry, the Franz Schubert epoch has already been followed by a new one which has utilized the improvements of the simultaneously developed instrument of accompaniment, the piano(...) The voice alone cannot reproduce everything or produce every effect; together with the expression of the whole the finer details of the poem should also be emphasized; and all is well so long as the vocal line is not sacrificed. (Miller, 1999, s. 7.)

Richard Miller mener at Schumann egentlig ikke fant på noe nytt, men utviklet videre Schuberts idé å kombinere ”dyktig vokalisme og virtuos pianisme”. (Miller, 1999, s. 6-9.)

Schumann var pianist, men fikk ingen karriere som utøvende pianist pga. en fingerskade. Før lied-året 1840 hadde Schumann komponert i ti år for klaver, og komposisjonsteknikken hans hadde etter hvert nådd et meget høyt nivå. Richard Miller har sitert Kathleen Dale sine observasjoner om komposisjonsteknikkene, som var typisk for Schumanns klaverkomposisjoner komponert før 1840:

(...)the combination of dissimilar metrical or rhythmical units; frequent series of syncopations and unaccountable accents on apparently unimportant beats, riotous chromaticisms and swift modulations, and ingenious polyphonic texture which looks rather more impressive on paper than it sounds in actual performance. (Miller, 1999, s. 7.)

For Schumann var det kanskje ikke så stor forskjell på klaverkomposisjoner og lieder. Eric Sams kaller Schumanns lieder ”expanded piano pieces”. I følge Sams sin motivteori finnes det samme motiver både i klaverkomposisjonene og liedene. I hvert fall kan man finne samme komposisjonsteknikker. Ifølge Sams er Schumanns lieder er først og fremst Schumanns egne interpretasjoner av dikt: Av og til går musikk og dikt hånd i hånd, av og til uttrykker musikk noe annet en dikt. På sitt beste kan denne kombinasjonen være en riktig god syntese av dikt og musikk. (Sams, 1969, s. 1-3.).

I Schumanns lieder kan man ofte finne visse komposisjonsteknikker og musikalske fenomen som har sammenheng med en visse karakterer. Richard Miller (1999, s. 9) har laget en liste av disse:

- calculated reiterated chordal uniformity (A)
- arpeggiated keyboard configuration (B)
- frequent use of dotted rhythms (C)
- offbeat rhythms and syncopation (D)
- improvisatory-like pianistic configurations (E)
- frequent and sometimes extensive pianistic digressions in prelude, interlude and postlude (F)
- tonality ambiguity (the avoidance of a key center until the voice establishes it) (G)

- coherent tonality schemes for cycles and for key relationships among related lieder (H)
- chromaticism to enhance introspection (I)
- overlapping of pianoforte and voice in the development of thematic material (J)
- melody paralleled in voice and keyboard (K)
- frequently occurring melodic nuclei (L)
- close-intervallic melodic structure (M)
- frequent repeated single-note melodic phrase beginnings (N)
- motivic juxtaposition of exuberance and quietude (Florestan/Eusebius elements) (O)
- frequent preference for word inflection over poetic meter (P)
- poetic recall through thematic repetition (Q)

Ifølge Richard Miller kan det å være klar over disse teknikkene hjelpe utøveren når man skal bestemme hvilken vinkling interpretasjon skal ha. Jeg skal senere i denne oppgaven fortelle hvilke elementer nevnt på listen som forekommer i *Frauenliebe und -leben*.

2.2.4 Adelbert von Chamisso –botanist og dikter

Adelbert von Chamisso (1781-1838) ble født i Frankrike. På grunn av revolusjonen måtte hele familien flykte fra Frankrike. Etterpå ble de bosatt i Prussia (Tyskland). Da det ble roligere tider, flyttet Chamissos foreldre tilbake til Frankrike mens Chamisso ble i Berlin og fortsatte sin militærkarriere.

I 1803 etablerte Chamisso og Varnhage von Ense *Berliner Musenalmanach*, der Chamissos første dikt ble publisert. *Musenalmanach* var dessverre ikke noe suksess og det ble slutt i 1806, delvis pga. krigen. Likevel hjalp *Musenalmanach* Chamisso: han ble kjent som lovende ung dikter og fikk lese samtidslitteratur, som ble publisert i *Musenalmanach*.

Chamisso flyttet tilbake til Frankrike etter at militærkarrieren hans var slutt, men der fikk han vite at foreldrene hans var døde. Det ble enda mer motgang i

Frankrike: Han klarte ikke å finne en jobb til seg selv. Desillusjonert flyttet Chamisso i 1807 tilbake til Berlin der han bodde uten jobb helt frem til 1810. Han fikk da et tilbud om en professorstilling i Napoléonville. Han tok ikke imot stillingen, men ble der presentert for Madame de Staël¹⁰ og fulgte henne til Coppet i Sveits, der han begynte sine botaniske studier. I 1812 kom Chamisso tilbake til Berlin for å fortsette sine studier. I 1813 skrev han en (skjønnlitterær) bok: *Peter Schlemil*, som forteller om en mann som solgte sin egen skygge.

Chamisso gjorde sitt livsverk som botanist. Vitenskapelig arbeid og reisene i forbindelse med arbeidet tok så mye tid at Chamisso ikke kunne skrive verken romaner eller dikt før 1829. Da var han 48 år gammel. I 1829 innledet han et samarbeid med *Deutsche Musenalmanach*, der hans dikt hovedsakelig ble publisert. Chamissos mest kjente litterære verk i dag er det førnevnte *Peter Schlemil*. (wikipedia, 2006.).

I sin egen tid var Chamisso en anerkjent dikter. Personer som Madame de Staël, E.T.A Hoffmann¹¹ og Heinrich Heine¹² verdsatte ham høyt både på grunn av hans litterære verker og politiske idealer (Muxfeldt, 2001, s. 27-28). I dag er *Frauenliebe und –leben* det mest kjente av diktene hans på grunn av Schumanns populære sangsyklus.

Når man vurderer Chamisso som dikter, må man huske at han skrev på tysk som ikke var morsmålet hans. Chamissos var glad i å skrive om dystre temaer. Til og med glade temaer får i hans behandling en satirisk eller trist undertone. I diktene hans er biedermeier-estetikken ofte til stede:

”In the lyrical expression of domestic emotions he displays a fine felicity, ad he knew how to treat with a true feeling a tale of love or vengeance.” (wikipedia, 2006.)

¹⁰ Anne Louise Germaine de Staël (1766-1817), kjent som Madame de Staël var anerkjent sveitsisk forfatter, som bodde både i Paris og i andre land (wikipedia 2007).

¹¹ Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann (1776-1822) var tysk forfatter. Hoffmann er en av de mest kjente forfattere av det romantiske periodet. Han er mest kjent for fantasilitteratur (wikipedia 2007).

¹² Heinrich Heine (1797-1856) var journalist, essayist og en av de mest kjente tyske diktere av sin period (wikipedia 2007).

2.2.5 Chamissos *Frauenliebe und -leben*-dikt

Frauenliebe und -leben består av ni dikt, som beskriver kvinnens kjærlighetsliv fra begynnelse til slutt: forelskelse, forlovelse, ekteskap, graviditet og morskap. I det åttende diktet er kvinnen blitt enke. Schumann har tonesatt bare åtte av diktene. Han komponerte ikke musikk til det niende diktet der kvinnen er blitt en bestemor som finner sin trøst av sine barn og barnebarn; livets kontinuitet.

Chamissos dikt fikk som nevnt innledningsvis utrolig mye kritikk på 1900-tallet. Man har i dag vanskelig for å akseptere den ydmyke kvinnen som diktene presenterer; kvinnen som har som sitt eneste mål å gi seg selv til mannen hun forguder. Kvinnebildet i diktene blir enda vanskeligere å akseptere, når man tenker på at det er en mann, som har skrevet diktene. Kristina Muxfeldt siterer Gerhard Keiser i sin artikkel av Chamissos dikt:

Here daughters of citizenry could find their womanly role in life sketched out for them, from first love, through wedding, motherhood, and widowhood, to old age and death. Like Gretchen's song at the spinning wheel, these poems involve too role-playing. **They portray a man's wishful image of woman**, prescribing to the point of embarrassment her path to exemplary status through subjugation to man. She finds fulfilment in self-sacrificing service to him and in glorifying him. (Muxfeldt, 2001, s. 27–28.)

Kvinnens posisjon i samfunnet var selvfølgelig forskjellig på 1800-tallet i forhold til i dag, men Chamissos dikt fikk kritikk allerede i hans egen tid pga. sitt kvinnebilde. I 1874 skrev Theodor Storm til Paul Heyse angående *Frauenliebe und -leben*-dikt: ”Mörrike fortalte meg en gang, hvor avskyelig alt dette var for ham og mine følelser er akkurat de samme.” (Fischer-Dieskau, 1988, s. 89.)

I dag er det sosialhistorikere, som har begynt å revurdere Chamissos litterar produksjon fra et videre perspektiv. Kristina Muxfeldt foreslår i sin artikkel *Frauenliebe now and then* en annen slags vinkling på diktene:

Of course it is true that this portrayal of “A Woman's love and life” is limited in scope. Only scenes of emotional intensity or crisis in a woman's relation to her husband are presented. Yet in his exclusive focus on the story line and the exaggerated gender stereotypes, Kaiser leads us to conclude that what we find most alienating today is precisely what appealed most to Chamisso's contemporaries. We might consider the alternative –namely that what alienates today, because it was taken for granted then, would have passed unnoticed in many a reader, allowing other elements to speak. No doubt there is truth in both perspectives, but the latter view more readily encourages us to look beyond the obstructed surface of the poems, to consider, what else might have been going on in –and around- them. (Muxfeldt, 2001, s. 27–29.)

Selv om Chamissos dikt er lett å tolke slik at de forestiller ”a man’s wishful image of woman”, kan man ikke nekte for at Schumanns sangsyklus fortsatt er blant de mest populære verkene hans. Selv om grunnen til dette ligger mer i Schumanns musikk enn i Chamissos dikt, har også Chamissos dikt sine meritter. Muxfeldt understreker at å fremføre sangsyklusen i dag må absolutt ikke tolkes som ønske å få tilbake den gammeldags ydmyke kvinnen. I stedet burde man se Chamissos dikt som en mulighet å se på fortiden og de ideologier som fantes der.

Chamissos dikt handlet ikke bare om vanlige, konvensjonelle temaer. Han foretrakk ofte å skrive om ting som var ukjente og fremmede for ham. Helt frem til 1800-tallet hadde kvinnens stemme vært fraværende i litteraturen. De fleste forfattere var menn og de få kvinnelige forfattere ble oftest undervurdert. I litteraturen generelt ble kvinnen vanligvis beskrevet som et fjernt, distansert vesen, ofte et objekt for mannens beundring. Med tanke på dette var Chamissos dikt noe nytt, selv om det ikke går an å nekte for det schillerianiske kvinnebildet som man kan finne i diktene og som i visse kretser var gammeldags allerede da diktene ble skrevet. I diktene sine prøvde Chamisso å sette seg i kvinnens posisjon, med andre ord at kvinnen nå ble *jeg* i fortellingen istedenfor å være et objekt. Det må ha krevd en del fantasi for å forestille seg hvordan det føltes å være en kvinne, ikke minst i de diktene som beskriver graviditet og morskap. Ifølge Muxfeldt har Chamisso lyktes ganske bra i sitt rollespill:

Chamisso had a sensitive ear for tone. The interior posturing of the widow’s reproach to her departed husband in the penultimate poem is worlds removed from the young girl’s worshipful infatuation at the opening of the cycle. (Muxfeldt, 2001, s. 31-34.)

Romantisk litteratur, spesielt dikt, var full av arketyper, f. eks dikteren (*Dichterliebe*), mølleren (*Die schöne Müllerin*) eller vandreren (*Vinterreise*). Kvinnen i *Frauenliebe und -leben* kan tenkes å høre til samme kategori. For alle disse meget tragiske figurene var det typisk å leve i en fantasiverden: Mølleren ser på et speilbilde av himmelen i bekken, kvinnen drømmer om sin elskede. Det som ifølge Muxfeldt er interessant er at konsekvensene av den slags fantasibruk er

ulike: Møllerens (mannens) skjebne blir tragisk, mens det er helt akseptert og ”normalt” at kvinnen fantaserer om sin elskede¹³. (Muxfeldt, 2001, s. 40–41.)

2.2.6 Schumanns interpretasjon av Chamissos dikt

Kanskje var det akkurat på grunn av livlig fantasibruk i *Frauenliebe und -leben*-diktene som gjorde, at Schumann ble fascinert av dem og ville komponere musikk til dem. Man må heller ikke glemme de biografiske fakta som kan ha påvirket Schumann. Det er mulig, at Schumann, som nylig hadde blitt ektemann, ville si med denne sangsyklusen at han ønsket å leve resten av sitt liv med kona si, Clara. Ifølge Muxfeldt kan man likevel ikke dra konklusjonen at Schumann ville Clara skulle gi opp sin karriere som konsertpianist. Istedenfor:

One might well imagine that, at least for these two musicians, the *Frauenliebe* songs provided a happy escape fantasy from the inevitable strains and isolation of professional travel. Frequently apart during their secret engagement, Clara and Robert had exchanged blissful visions of domestic union, especially during her lengthy stay in Paris in the spring of 1839. (Muxfeldt, 2001, s. 35–36, 40.)

Man kan si, at Schumann utvidet Chamissos vinkling enda mer. Chamisso brakte kvinnen som *jeg* i fortellingen, mens Schumann komponerte repertoar for kvinnestemme, der kvinnen var *jeg* i teksten.

Schumann komponerte altså ikke musikk til Chamissos niende dikt der kvinnen, som er nå blitt bestemor, finner sin trøst i livets kontinuitet. Istedenfor erstatte Schumann det niende diktet med et langt etterspill, som er et slags referat av den første sangen med klaver alene. Teksten i sangsyklusene fra den romantisk (eller *biedermeier*) periode handler ofte om hovedpersonens ”psykologiske reise”. Enkelte sanger i syklusen er som ”snapshots”. Etter hvert skjønner tilhøreren hva syklusen handler om. Typisk for denne type sykluser er at hendelsene i fortellingen skjer i løpet av kort tid, f. eks et par måneder eller et år. Dette for å få fortellingen å henge sammen. Chamissos *Frauenliebe und -leben* ser ut å være et unntak. Fortellingen hans handler om hele livet til kvinnen. Men slik er det ikke i Schumanns *Frauenliebe und -leben*. Det kan tenkes, at hendelsene i sangsyklusen skjer i løpet av noen få år pga. at Schumann ikke har tonesatt det siste diktet. Pga.

¹³ Også kvinnens skjebne blir trist, men ikke pga. fantasibruk.

denne forskjellen i tidsrom blir også Chamissos og Schumanns vinkling ulike fra hverandre. Chamissos siste dikt er som en epilog, og dermed blir de andre diktene som ”flashbacks” til fortiden. Chamissos kvinne har fått avstand til hendelsene. Ifølge Muxfeldt kan man dermed si, at Chamissos dikt presenterer ”unchanging experience of all womankind”. I Schumanns syklus derimot skjer alt i nåtiden, det finnes ingen videre perspektiv. Den siste ”snapshot” i Schumanns syklus er kvinnen med sin sorg. Det kan tenkes, at etterspillet symboliserer kvinnens minner. (Muxfeldt, 2001, s. 40–41.)

Det finnes mange, bl.a. Eric Sams og Richard Miller, som er enige med Muxfeldt, at Schumanns etterspill symboliserer kvinnens minner. Likevel kan etterspillet også tolkes på en annen måte. Ifølge Ralf Gothoni har etterspillet samme innhold, som Chamissos niende dikt. Gothoni foreslår at det niende diktet kanskje var for langt til å tonesette, og at Schumann derfor valgte å erstatte det med etterspillet. I det niende diktet er kvinnens barnebarn blitt brud; hun er nå i *seit ich ihn gesehen*-fasen i livet sitt. Derfor kan det tenkes at etterspillet symboliserer en kontinuitet av livet, generasjon etter generasjon, og kontinuitet av de samme erfaringene, dvs. forelskelse, oppfyllelse av kjærlighet, kanskje skuffelse i kjærlighet, som hver generasjon i sin tid får oppleve. Hvis man velger å tolke Schumanns etterspill på Gothonis måte, finnes det ingen forskjell i Schumanns og Chamissos vinkling. Gothoni begrunner sitt forslag med et musikkhistorisk faktum: Man vet, at Chamisso skrev et skuespill om Faust. Dermed kunne man tenke seg at kvinnen i *Frauenliebe und -leben* har likheter med Gretchen. (Gothoni, 1998, s. 90-91.) Både Gothonis og Muxfeldts forslag har gode begrunnelser; selv om Muxfeldt er mer vitenskapelig, mens Gothoni har brukt mer utøverens frihet og fantasi. I praksis er det opp til utøveren hva slags vinkling man vil velge.

Schumann gjorde mange små forandringer i Chamissos dikt for å få dem til å passe bedre inn i sin musikk. Jeg har laget en liste over disse forandringene etter Eric Sams (1969, s. 129-138) sine observasjoner:

Seit ich ihn gesehen: Schumann gjentar ord *heller* i takt 14.

Er, der herrlichste von allen: gjentakelser i takt 36–38 ja 57 er Schumann sine. Schumann har ord *hehr* i takt 16 (Chamisso har *hoch*) og ord *darf* i takt 40

(Chamisso har *soll*). I takt 44 har Schumann valgt å ikke gjenta ord *segnen* p.g.a. melodiføring.

Ich kann's nicht fassen nicht glauben: Schumann har valgt å gjenta frasen *es kann ja nimmer so sein* for å forsterke emosjoner i musikken. Repetisjon av første vers er også Schumanns valg. I takt 45 har Schumann *seligen* mens Chamisso har *seligsten*.

Du ring am meinem Finger: *Will* i takt 25 er Schumann sitt valg. Chamisso har *werd*. Gjentakelsene *An die lippen ja und finden verklärt mich* er Schumann sine valg.

Helf mir, ihr Schwestern: I Chamissos tekst står det *freudiges Hertzens* i takt 12, *heut'gen* i takt 18, *gibst du Sonne mir* i takt 29 og *bringst* i takt 39. *Sonst* i takt 13 og *lass* i takt 33 har Schumann tilsatt p.g.a. melodiføring.

Süsser Freund, du blickest mich verwundert an: I Chamissos dikt står det *freudenhell erzittern in den Wimpern mir* i takt 10–11. Repetisjonene i takt 31 og 41–42 er Schumann sine. Schumann har klippet en frase av dikt, der damen avslører, at hun er gravid.

An meinen Herzen, an meiner Brust: I Chamissos dikt står det *überglücklich* både i takt 10 og 12. I takt 26–29 står det *Du schauest mich an und lächelst dazu, Du lieber lieber Engel, du!*

Nun hast du mir den ersten Schmerz getan: I Schumanns tekst står det *verlorenes Glück* mens i Chamissos tekst står det *vergangenes Glück*. Schumann har sannsynligvis forandret diktet for å få det til å passe bedre inn i sitt valg; å ikke komponere musikk til det niende diktet.¹⁴ Midt i sin sorg føler nok kvinnen mer at lykken er fortapt, mens det fra bestemors vinkel føles mer at lykken tilhørte fortiden.

2.3 Analyse av *Frauenliebe und –leben* av Robert Schumann

2.3.1 utfordringer i forbindelse med analyse av *lied*

Selv om sang er den mest naturlige formen av musikk, har den hatt liten påvirkning av musikkteori og analyse på 1900-tallet. Hovedfokus i musikkanalysen på 1900-tallet har først og fremst vært de store kanoniserte

¹⁴ sammenlign med Muxfeldts og Gothonis tolkning av postlude.

mesterverkene, som stort sett er instrumentalmusikk. Det er mulig, at lieden har lavere status (av 1800-talls verker hører den til biedermeier, mens de store instrumentalstykkene hører til romantikk), som har gjort at analytikerne ikke har vært så interesserte i lied. Det andre problemet er at de analyseteknikkene som ble brukt på 1900-tallet ikke passet så godt til liedanalyse. Kofi Agawu påstår at de fleste liedanalysene som finnes bare er analytikernes egne tolkninger basert på hver sitt eget utgangspunkt. Analysene mangler teoretisk bakgrunn og derfor er de vanskelige å sammenligne med hverandre.

Liedens særpreg i forhold til instrumentalmusikk er at lied inneholder to semiotiske (semiotic) systemer i seg selv: musikk og språk. De to henger sammen og påvirker hverandre. I liedanalyse trenger man en analyseteknikk som tar hensyn til dette. Derfor må man først definere lied som kunstform og granske nærmere semiotisk status av lied. (Agawu, 1992, s. 3-4.)

2.3.2 Definisjon for lied og modeller for analyse

Tradisjonell definisjon for lied er ”kunstform som er en kombinasjon av dikt og musikk”. Men det som skaper problemer for analytikere, er status av de to elementene i lied. Inneholder f.eks. Schuberts lied *Erlkönig* både Goethes dikt *Erlkönig* og Schuberts musikalsk superstruktur, eller blir dikt ”assimilert” i lied? Mister dikt, etter komponistens ”behandling”, sin egen status og identitet? Burde definisjon for lied egentlig vært tekst/ord og musikk istedenfor dikt og musikk? Det er klart at dikt i lied har gjennomgått komponistens interpretasjonsprosess. Komponist har muligens til og med forandret diktet for å få det til å passe bedre inn i komposisjonen sin. Derfor er det viktig å definere diktets status i lied før man begynner å analysere.

Ifølge Kofi Agawu finnes det fire modeller for lied-analyse angående diktets status. Den første av dem er basert på Suzanne Langers forskning:

When words and music come together in song, music swallows words; not only mere word and literal sentences, but even literary word-structures, poetry. Song is not a compromise between poetry and music; though the text taken by itself be a great poem; *song is music...* What all good composers do with language is neither to ignore its character nor to obey poetic laws, but to transform the entire verbal material, sound, meaning, and all –into musical elements. (Agawu, 1992, s. 5.)

Agawu understreker, at i Langers teori er det ikke meningen å neglisjere diktets status. Istedenfor gransker man prosessen, der ikke-musikalske tanker (dikt) blir musikalske (lied). Langers konklusjon er at musikalsk materiale delvis er autonomisk og delvis avhengig av prosess der dikt blir musikk. Problemet i denne ellers ganske lovende teorien er at Langers tanker først og fremst er filosofiske. Hun har ingen konkret metode for analyse. Det andre problemet er at det heller ikke er sikkert at den som hører på lied kan høre forskjellen, som etter Langers mening eksisterer. Det kan hende at for publikum er Goethes dikt Goethes dikt, også i Schuberts lied.

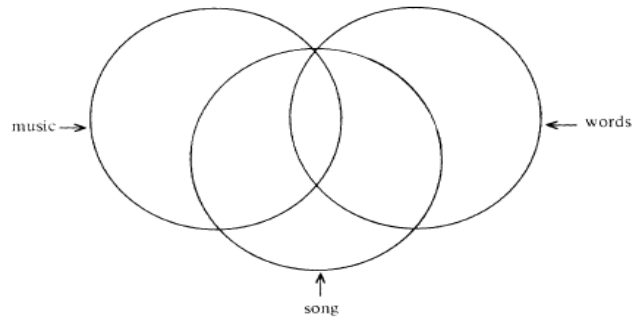
Ifølge den andre modellen er dikt og musikk likestilte. Forskjellen til Langers modell er at ifølge denne modellen mister ikke diktet sin "identitet". Problemet i denne modellen er at den ikke forklarer hvordan dikt og musikk avhenger av hverandre; modellen understreker likevel at "det finnes en interaktiv forbindelse mellom dikt og musikk".

Den tredje modellen kunne visualiseres som en pyramide, der musikk er på bunnen og diktet er på toppen. Ifølge denne modellen er det diktet som gir innholdet til lieden mens musikkens oppgave er å støtte ordene. Problemet i denne modellen er at de fleste lieder ikke passer inn: Musikken er i de fleste tilfellene mye mer enn bare støttende bakgrunn for ordene.

I følge den fjerde modellen (se fig. 1) finnes det tre selvstendige elementer i lied, som av og til er oppå hverandre. Ifølge Kofi Agawu:

According to the model, some aspects of the function of the words may be explained exclusively in terms of the poem, just as the music may also have independent existence outside song. At the same time, the explanatory domains of both words and music retain a degree of autonomy –words need not always be tied to musical functions, just as interesting or striking musical functions need not be explained away as motivated by the words. The model allows such analytical practises as extensive meditation on words which may or may not have much direct resonance with the musical setting, as well as a dwelling on musical details that may not be tied directly to the semantic domain of words. One need not apologise for either activity. Song retains an ultimate identity that is not reducible to word influence or musical influence, but that acknowledges the sphere of influence exercised by both domains. (Agawu, 1992, s. 7.)

Fig. 1 One conception of the relationship between words and music in song



Den fjerde modellen tar altså hensyn til alle muligheter. Alle elementer i lied kan tenkes å være selvstendige og kan dermed også analyseres separat. Modellen tar også hensyn til "fellesområdet", dvs. forholdet mellom dikt og musikk i denne nye konteksten, lied.

Den fjerde modellen har i praksis tre trinn:

- 1a) Informal data-gathering: collect as many significant musical features of the song as possible.
- 1b) (More) formal data-gathering: use an explicit method (such as voice-leading graph) to generate more data and to revise or reorganise previously collected data
- 1c) Preliminary interpretation: develop metaphors for "purely musical" devices
- 2a) Develop a contextual reading of the text.
- 2b) Preliminary interpretation: compare the results of 2a with those of 1a, 1b and 1c.
- 3) Explicit interpretation: Narrativize the various profiles and data assembled in stages 1a, 1b, 1c, 2a and 2b, adding information from external sources, including style, biography and reception. (Agawu, 1992, s. 4-13.)

Denne metoden kan i praksis gjøres på flere forskjellige måter. Det finnes f.eks. flere alternativer for metoden i trinn 1b. I denne oppgaven analyserer jeg *Frauenliebe und -leben* av Robert Schumann ved hjelp av Agawus metode. Agawu har selv analysert første sangen i syklusen, *Seit ich ihn gesehen*, og jeg skal analysere resten av syklusen etter hans eksempel. Målet er å sammenligne tekst med hendelsene i den musikalske bakgrunn. Analysemetoden min blir en

kombinasjon av funksjonsanalyse og formanalyse. Etterpå granskes tekst mot musikalsk bakgrunn. Jeg har valgt å bruke originalutgaven fra Peters i analysene mine. Trinnene 1a, 1b og 1c produserer egentlig en endeløs mengde med informasjon. På grunn av oppgavens omfang beskriver jeg ikke hver detalj i hvert trinn, men angir bare de resultatene som er mest relevante. I kapittel 2.3.6 setter jeg analyseresultatene i en større sammenheng, dvs. sammenligne resultater med musikkhistoriske og biografiske fakta som er presentert tidligere i denne oppgaven.

2.3.3 Analyse av *Frauenliebe und –leben* ifølge Agawus modell

Seit ich ihn gesehen

I første sangen av syklusen finner man rytmen fra en sarabande. Sangen har to vers, som har samme akkompagnement. Melodien er også akkurat det samme i begge vers, unntatt takt 29, der det finnes en fjerdedelspause (sammenlign med takt 13). Klaverets mellomspill og etterspill, som er en gjentakelse av første takt, gir en følelse av samhörighet til denne sangen. Ifølge Agawu er akkompagnement feil ord her: Han foretrekker å formulere det slik at klaveret starter sangen ved å tilby en idé som sangen aksepterer i neste takt. Harmonisk innhold i takt 1 er meget kompakt og konvensjonelt: I-IV-V⁷(-I). (Akkorden i parentes finner man på første slag av andre takt.) Det harmoniske innhold av hele sangen blir presentert allerede i løpet av første fire fjerdedel. Harmonien består av to deler: "Opening" I-IV og "closing" V-I. Når man analyserer denne sangsyklusen videre, merker man at "opening"- "closing" -forholdet, eller som Agawu litt senere i analysen sin nevner; det antitese-konsekvens-forholdet, spiller viktig rolle gjennom hele syklusen. Akkorden på første slag av andre takt er samtidig slutt og begynnelse. Denne type kompakthet finner man også senere i denne syklusen og i løpet av hele første sangen.

Hvis takt 1-2 var kompakt, er også første frase av tekst i takt 2-3, *Seit ich ihn gesehen* meget kompakt. Den presenterer hovedpersonene i dette dramaet: *ich* og *ihn*, *jeg* (kvinne) og *ham* (mannen, sett med hennes øyne). *Seit* plasserer hendelsene i et udefinert tidspunkt i fortiden.

Takt 3 inneholder et nytt harmonisk element, g-moll-akkord som er sjette trinn i B-dur. Dette skaper forventninger om noe nytt. Andre frase *glaub' ich blind zu sein* er svaret. Jenta er blitt blind på grunn av at hun har sett ham. Ord *blind* i takt 4 blir understreket pga. den dissonerende akkorden i akkompagnement. Ifølge Agawu får dette den som lytter sangen å drøfte ordet nærmere: *blind* virker å være motsetning til *gesehen*, men egentlig betyr blindhet at man ser mørke.

Etter en kort kromatisk mellomspill kommer frasene *wo ich hin nur blicke, seh' ich ihn allein*, som er musikalsk sett en repetisjon av begynnelsen, transponert et trinn opp. Jentas blindhet forklares i disse frasene enda mer: Jenta er blind, fordi hun ser bare ham overalt. I slutten av frasen er tekst og musikk i strid: Chamissos tekst har "kadens", mens musikalsk avslutning er åpen pga. V²-akkord. Likevel blir det følelse av avslutning pga. ritardando i takt 7. Agawu påpeker, at kromatikken g¹-gess¹-f¹ i takt 6-7 er den lengste kromatiske linjen hittil i denne sangen. Han ser dette også som en antydning mot slutten.

Neste frase tar tilhøreren til et nytt område: *Wie in wachen Traume*. Var alt bare en drøm? Også det musikalske innholdet er nytt: b¹-ess² er det største intervall i sangen hittil og ess² er den høyeste tonen i sangen. Agawu legger også merke til tritonus a¹-ess² i melodien ambitus i takt 7-8. Han påpeker også at melodien (både i sang og klaver) går oppover, mens bassen går nedover; enda en ny ting i forhold til i begynnelsen av sangen. Schumann binder likevel begynnelsen og dette nye området sammen: Forholdning i takt 9 er identisk med forholdning i takt 4 og 7. Når man gransker tekst i de samme taktene, merker man at Schumann også binder blindhet og drømmeverdenen sammen. Ifølge Agawu kan man tenke at man på en måte er blind når man sover og når man sover er man i drømmeverdenen.

Det er vanskelig å finne høydepunktet i den første sangen. Istedenfor fortsetter den musikalske bevegelsen, den rolige rytmen av sarabande, hele tiden. Ifølge Agawu kan det tenkes at det finnes to høydepunkter: Ett i musikken og ett i teksten. Musikalsk høydepunkt finner man (i første vers) i takt 8 der melodi stiger opp til ess², mens tekstens høydepunkt finner man i neste takt, *schwebt sein Bild*

mir vor, der ord *Bild* får mest vekt. Musikken gir plass for tekstens høydepunkt: hittil har øverste stemme i klaversats og sangstemme vært det samme, mens i denne frasen er mellomstemmen i klaversatsen og sangstemmen den samme.

Hittil har hver frase brakt noe nytt i fortellingen og det har vært økende musikalsk spenning mot høydepunktet. Mot slutten av frasen, *taucht aus tiefstem Dunkel heller, heller nur empor*, blir det mindre og mindre spenning. Likevel finner man det største intervallet i melodien i takt 12. Ord *tiefstem* blir understreket. Repetisjon av ordet *heller* er Schumann sin oppfinnelse. Repetisjonen binder frasene tettere sammen og understreker ordet *heller*. Bildet av den kjære mannen har kommet for å bli. Harmonisk utvikling i taktene 13-17 er en utvidet versjon av taktene 1-2. Agawu ser dette som et hint av den sykliske strukturen av *Frauenliebe und -leben*.

Agawu analyserer bare første vers, kanskje fordi akkompagnement er det samme i andre vers. I andre vers blir teksten tristere. Jenta føler at verden er blitt kjedelig og fargeløs og hun er ikke lenger interessert å leke med sine søstre. Hun bare sitter alene i rommet sitt og gråter fordi hun er blitt blind etter å ha sett ham.

Er, der herrlichste von allen

Den andre sangen i syklusen, *Er, der herrlichste von allen* bringer mannen nærmere tilhørerne. Teksten begynner med å beskrive mannens egenskaper; jentas drømmebilde av mannen blir presentert. Denne sangen er ikke så kompakt som første sangen i syklusen. Det er nye akkorder på hver halvnote. Schumanns stemmeføring er flott, stemmene forandres trinnvis, man finner store intervall bare når det er absolutt nødvendig. Ifølge Agawu har mellomspillene i *Frauenliebe und -leben* følgende alternative funksjoner: de enten utvider eller kompletterer ideene som er blitt presentert i sangstemmen, eller henviser til ideer som er blitt presentert eller skal bli presentert i sangstemmen. Dette ser ut til å stemme i denne sangen. Også i denne sangen tilbyr klaveret ideen til sangstemmen; denne gangen er ideen ikke melodi, men puls. Åttendedelspuls i klaveret fortsetter gjennom hele sangen. Tilbudet i klaverstemmen blir akseptert og sangstemmen begynner energisk og glad: *Er, der herrlichste von allen*. De punkterte rytmene i melodien forsterker den energiske karakteren. Schumann understreker ordet *Er*, som får den

lengste noteverdien (punktert fjerdedel) i første takt og i tillegg en aksent. I første sang beveget melodien seg stort sett trinnvis, mens nå får melodien større sprang. Melodien har samme toner som finnes i akkompagnement, f.eks. toner i treklang i Ess-dur i første takt og toner i septimklang (andre trinn i Ess-dur) i andre takt. Større sprang i melodien gir inntrykk av energi og flyt. Ess-dur gjør karakteren i sangen glad og livlig.

I den første sangen nevnte Agawu dialektikk i forbindelse med frasene: antitese-konsekvens eller ”opening”- ”closing”. I denne sangen ser det ut som om at frasene er parvis; man kan definere forholdet mellom dem som spørsmål og svar. Første frase i begynnelsen av sangen, *Er, der herrlichste von allen* er energisk, mens svaret *wie so milde, wie so gut*, er mer syngende pga. forskjellene i rytmene. I de to første frasene støtter musikk og tekst hverandre: Med den energiske melodien erklærer jenta at mannen som hun har sett, er den mest fantastiske av alle menn, mens den mer syngende melodien beskriver hans god natur.

Neste par av fraser fungerer på samme måte: ”spørsmålet” er energisk, mens ”svaret” er mer syngende. Denne gangen er åpningen delt i to: *Holde lippen og klares auge*. Begge frasene blir imitert av basslinjen i klaveret, som om basslinjen ville bekrefte at mannen har de fantastiske fysiske egenskapene som jenta tror han har. Når teksten begynner beskrive mannens god natur, blir melodien, slik som i første vers, mer syngende: *heller Sinn und Fester Mut*. I forhold til ”svar”- frasen i begynnelsen går melodien mye høyere i denne frasen. Derfor får frasen *wie so milde, wie so gut* en mildere karakter enn *heller Sinn und Fester Mut*. I begge tilfeller støtter musikken ordene.

Nå har vi kommet til første kadens i denne sangen. Avslutningen er egentlig en åpen V-akkord, men pga. dominantens dominant høres det ut som en vanlig V-I kadens. Klaveret kompletterer første vers med sitt mellomspill, som henviser til åpningsfrasen, *Er, der herrlichste von allen*. Sammenlignet med den første sangen har denne sangen større harmonisk utvikling, selv om akkordene fortsatt er konvensjonelle. Schumann bruker mye dominantens dominanter og forholdninger.

Andre vers er musikalsk sett det samme som første vers, unntatt noen små variasjoner i rytmikken i takt 10, 12 og 14. Schumann binder igjen versene sammen med mellomspill: b² på første slag i takt 10 er både avslutning og begynnelse. Åpningsfrasen ("spørsmål") av andre vers, *So wie dort in blauer Tiefe*, har mindre energi i forhold til åpningsfrasen av første vers *Er, der herrlichste von allen*, pga. at den begynner på andre slag i takten, og at den har én punktert rytme mindre (se *blauer* i takt 10). I dette verset, som har sterk tilknytning til det første verset, viser det seg at mannen, som jenta beskrev ganske nøyaktig i første vers, egentlig er helt fjern for jenta. Det kan hende at de fantastiske egenskapene hans stort sett er basert på fantasien hennes. Mellomspill i taktene 17-20 er et sammendrag av de to første versene. Igjen binder Schumann versene sammen: første slag i takt 21 er både avslutning og begynnelse.

Neste vers har et helt nytt musikalsk materiale. Akkordene blir mer dissonerende pga. at Schumann begynner å krydre den harmoniske utviklingen med septim- og none-akkorder. Det er også forandring i dynamikken. I begynnelsen av sangen har Schumann skrevet *piano* mens nå står det *mf*. Sangstemmen blir imitert i klaverstemmen i takt 21-22 og 23-24. Musikken får dermed et litt lekende, nesten ertende forhold til teksten. *Wandle, wandle deine bahnen*, sier jenta i teksten, mens klaverstemmen står på stedet hvil, pga. imitasjon i neste takt. I takt 24-25 finner man overraskende dynamikk: Schumann har skrevet *crescendo* i takt 24, men istedenfor *forte* står det *piano* i takt 25. Dette understreker teksten, spesielt ord *Demut* i takt 25. Verset avsluttes med ritardando. Avslutningen er harmonisk komplisert. Den kromatiske gangen i melodien, b¹ -a¹ -ass¹ (takt 27-28) understreker og støtter ordene *traurig sein*. I dette verset viser jenta seg å være veldig ydmyk, hun vil bare beundre mannen som fortsatt er fjern for henne: *Wandle, wandle deine bahnen, nur betrachten deinen Schein, nur in Demut ihn betrachten, selig nur und traurig sein!*

I neste vers er man tilbake til samme melodi som i begynnelsen. Ser man imidlertid bare på akkordene i akkompagnementet merker man ikke at det kommer et nytt vers pga. en lang kjede av dominantens dominanter. Harmonisk kommer vi i takt 31 tilbake til det samme materiale som i begynnelsen. Tekstmessig har versene 3 og 4 en sterk forbindelse. I vers 4 blir jenta enda mer

ydmyk: *Höre nicht mein stille Beten, deinem Glücke nur geweiht; darfst mich, nied're Magd, nicht kennen, hoher Stern der Herrlichkeit!* Den siste frasen blir repetert med litt variasjon i melodiføringen. Tekstmessig kan man si, at kontrasten mellom hovedpersonene er sterk: Jenta beskrives som ydmyk og mindreverdige, mens mannen er herlig og på alle måter fantastisk.

Melodien i femte vers er helt ny. Schumann fortsetter å binde frasene sammen med mellomspill. Denne gangen inneholder mellomspillet et forslag som sangstemmen aksepterer: *Nur die Würdigste von allen*. I neste frase når melodien sitt høydepunkt, g². Dermed blir ordet *Wahl* understreket. Også tekstmessig kan man tenke seg at høydepunktet ligger på ordet *Wahl*. Mannens valg avgjør om jentas hjerte går i stykker. Likevel ser jenta fortsatt på seg selv som ydmyk og mindreverdige: Hun er klar for å lovprise mannens valg og den som blir valgt. Om hennes eget hjerte går i stykker spiller det ikke så stor rolle. Harmonisk består femte vers av en rekke modulasjoner, som om den andre hovedpersonen (mannen) hadde vanskeligheter med å velge hvilken av jentene han vil ha. Mellomspillet før siste vers, som er en repetisjon av første vers, henviser igjen til *Er, der herrlichste von allen*-melodi. I begynnelsen av siste verset er melodien istedenfor Ess-dur i C-dur i takt 56. I akkompagnementet finner man C⁷-akkord, som er dominantens dominant. Man finner veien tilbake til Ess-dur i takt 58, og resten av verset har samme innhold som det første verset. I slutten blir frasen *wie so milde, wie so gut* repetert en gang til som bekreftelse av mannens natur, som i følge denne sangen er nesten for perfekt. I etterspillet gir klaveret etter hvert opp den energiske rytmen ved å erstatte den med en ny vakker melodi. Åttendedelsbevegelsen fortsetter likevel helt til slutten av sangen.

Ich kann's nicht fassen, nicht glauben

Tredje sang i syklusen ser ut som resitativ, som blir støttet av et akkompagnement, som består av akkorder som går først *staccato* og i andre vers *legato*. Karakteren er ifølge Schumann *Mit Leidenschaft*. I denne sangen finner man også "spørsmål" og "svar" i frasene. Akkompagnementet har stort sett lengre linjer i forhold til frasene. F.eks. i det første verset finner man det musikalske høydepunktet i takt sju; i akkompagnementet har man en lang linje som består av to fraser, mens sangstemmen i det første verset har fire fraser. I denne sangen

kommer mannen et skritt nærmere: Han har vist seg å være interessert i jenta, mens den ydmyke jenta har vanskeligheter for å tro at det er sant: *Ich kann´s nicht fassen nicht glauben, es hat ein Traum mich berückt; wie hätt´er doch unter allenmich Arme erhöht und beglückt*. Likevel virker jentas ydmykhet delvis å være skuespill; spesielt, når dette verset repeteres senere. Det virker som om hun vil si akkurat det motsatte, men av en eller annen grunn må gjøre det på en skjult måte.

Hittil har Schumann stort sett unngått klare avslutninger midt i sangen, men i første vers av den tredje sangen blir det et unntak fra regelen. Verset avsluttes med klar kadens som blir forsterket med et *ritardando*. Mellom vers en og to finner man en dobbelstrek. Kontrasten mellom første og andre vers kunne nesten ikke være større: Dynamikken har forandret seg fra *forte* til *piano*, tempo er forandret fra *Mit Leidenschaft* til *Etwas langsamer* og akkompagnementet er forandret fra *staccato* til *legato*. Andre vers begynner drømmende og jenta avslører indirekte at hun ikke bare har inbillt seg at mannen er interessert: *Mir war´s, er habe gesprochen: "ich bin auch ewig dein"*. Mannens replikk blir forsterket med *ritardando*. Ord *ewig* blir understreket pga. dynamikk, *cresc* og *dim.* i takt 22 og forslag før b^1 i samme takt. Schumann har ikke skrevet noen *a tempo* etter *ritardando*, men det er logisk å komme tilbake til tempo i begynnelsen av neste frase. Klaverets rolle er viktig i takt 20, der den nye akkorden i akkompagnementet forbereder tilhøreren for mannens replikk. Frasen *"ich bin auch ewig dein"* er den eneste gangen i denne syklusen at mannen snakker. Alle andre replikkene i syklusen er kvinnens. Etter den drømmende begynnelsen blir det andre verset gradvis mer og mer lidenskapelig pga. de harmoniske og dynamiske forandringene. Tekstmessig kommer jenta tilbake til sin tidligere (falske) mistro: *mir war´s ich träume noch immer, es kann ja nimmer so sein, es kann ja nimmer so sein*.

Etter en ganske lang kjede med dominantens dominanter kommer en ny toneart, Ess-dur i takt 31. Andre vers får en åpen avslutning på grunn av dominantakkorden i takt 35 som blir forlenget med en fermate. Igjen er Schumann tilbake i sine gamle, kjente vaner: Andre og tredje frase blir bundet sammen. Schumann skriver heller ikke denne gangen *a tempo* etter å ha skrevet *ritardando*

i takt 34, men det er logisk å begynne tredje vers (etter fermaten) i tempo. Det er også logisk å velge samme tempo som i første vers, fordi versene er veldig like: Melodi og akkompagnement er omtrent ens (men nå som i durversjon), dynamikken er *forte* og akkompagnementet *staccato*. Melodien og akkompagnementet har lengre linje enn frasene i teksten.

Hele tredje vers er i Ess-dur. Høydepunktet finner man i takt 43 (*Brust*). Teksten har et veldig romantisk innhold. Jenta ønsker å dø for å kunne beholde drømmen sin og dermed få evig glede: *O laß im Traume mich sterben, gewieget an seine Brust, den selige Tod mich schlürfen, in Tränen unendlicher Lust*. Kanskje det er derfor tonearten er Ess-dur i dette verset?

Schumann har skrevet en lang ritardando i slutten av tredje vers. Dermed får tilhøreren mer tid å høre på frasen *in Tränen unendlicher Lust*. I takt 51 kommer man tilbake til c-moll. Schumann binder frasene enda tettere sammen: Man finner en kadens i taktene 51-53, mens tredje vers slutter i takt 51 og fjerde vers begynner i takt 53. C-moll-akkorden i takt 53 er samtidig en avslutning og en begynnelse. Det fjerde verset er en repetisjon av det første verset. Den eneste forskjellen er dynamikken som denne gangen er *piano*.

Etter fjerde vers kommer coda som begynner med klaverets mellomspill. I codaen bruker Schumann et motiv fra begynnelsen av sangen, *Ich kann's nict fassen, nicht glauben*. Motivet gjentas tre ganger, siste gang er også sangstemmen med. Hver gang blir intervallene i melodien større, først er intervallet kvart, deretter sekst og til slutt oktav. Pga. dette føles en økende spenning mot slutten. Sangen avsluttes ved å gjenta frasene *Ich kann's nict fassen, nicht glauben, es hat ein Traum mich berückt*. Harmonisk sett finner musikken ikke ro før i siste takt, der klaveret avslutter med en C-dur-akkord.

Du Ring, an meinem Finger

Kanskje avslutningen av forrige sang allerede ga litt forsmak av denne fjerde sangen i syklusen. I *Du Ring, an meinem Finger* er det ikke plass for tvil eller mistro. Mannens replikk "*ich bin auch ewig dein*" har vist seg å være mye mer enn bare vakre ord. Stemningen i sangen er hele veien varm og trygg. Schumanns

råd for karakter er *innig*. Klaveret har gjennom hele sangen en rolig åttendedelsbevegelse. Unntatt i taktene 26-33 kunne klaversatsen i denne sangen vært et solostykke. Sang og den øverste stemme i klaversatsen deler melodien hele tiden, mens åttendedelsbevegelsen fortsetter i mellomstemme. Basslinjen er en dyp, syngende kontramelodi til sopran. I taktene 26-33 forandrer akkompagnementet seg til samme type akkompagnement som i den andre sangen i syklusen.

Schumann starter harmonisk konvensjonelt: I-VI-IV-V-I (sammenlign med første sang, som begynte I-IV-V-I; begge sangene har også litt saktere tempo i forhold til andre og tredje sang i syklusen, og som følge av dette en mer avslappet karakter), men det blir mer kromatikk i den andre frasen i takt 3-4. Melodien deltar her i kromatikken på ordet *Ringelein*. Melodien inneholder ingen større intervall, den beveger seg stort sett trinnvis. Konvensjonell, rolig musikk støtter teksten. Jenta er nå forlovet: *Du Ring, an meinem Finger, mein goldenes Ringelein*. Frasene er igjen parvis: Man finner både ”spørsmål” og ”svar”. Schumann binder første vers tett sammen (se kromatikk mellom frasene i takt 4). Fortsettelse *ich drücke dich fromm an die Lippen, dich fromm an die Lippen, an das Herze mein* har nesten samme melodi og akkompagnement som i begynnelsen, men melodien stiger høyere opp i takt 7 (sammenlign *Ringelein*-b¹ og *an das*-d²). Dette gir god støtte for teksten: *dich fromm an die Lippen, an das Herze mein*. Avslutningen av første vers er åpen (se dominantakkord i takt 8), men det høres ut som en vanlig V-I kadens pga. dominantens dominant.

I andre vers blir det både ny melodi og akkompagnement, selv om sangens karakter fortsatt er rolig. I takt 9, 11 og 13 finner man de største sprangene (sekst) hittil. Nå har jenta lagt barndommen bak seg og merket at det er ikke bra å være alene: *Ich hatt ihn ausgeträumt, der Kindheit friedlich Schönen Tarum, ich fand allein mich, verloren im öden unendlichen Raum*. Tonearten er Ass-dur i takt 12-15, som om også den ville antyde jentas nye liv som voksen dame.

I neste vers er vi tilbake i samme melodi og akkompagnement som i første vers. Versene er også denne gangen bundet sammen med kromatikk. Damen forteller, at ringen har hjulpet henne til å finne de viktigste verdiene i livet: *Du Ring an*

meinem Finger, da hast du mich erst belehrt, hast meinem Blick erschlossen des Lebens unendlichen, tiefen Wert.

Neste vers har både ny melodi og nytt akkompagnement som er lik akkompagnementet i den andre sangen i syklusen. Schumann har skrevet *accelerando* i takt 26: *Nach und nach rascher*. Man finner et musikalsk høydepunkt i takt 30 der melodien stiger til f², som i tillegg er en punktert halvnote forsterket med *ritardando*. Ord *ganz* blir understreket. Jenta avslører i dette verset de verdiene hun nevnte i forrige vers. Pga. musikalske hendelser i dette verset får man inntrykk av at hun gleder seg til å kunne legge barndommen bak seg og vil skynde seg til det nye voksenlivet der hun vil gi seg selv til mannen: *Ich will ihm dienen, ihm leben, ihm angehören ganz, hin selber mich geben und finden verkärt mich, und finden verklärt mich mich in seinem Glanz.*

Siste vers er en repetisjon av det første verset. Bare slutten blir noe forskjellig fra begynnelsen. Schumann ville nok avslutte sangen med V-I kadens og har dermed også forandret melodien. Klaverets etterspill henviser til andre vers: Nå ligger barndommen i fortiden. De to siste taktene kan tolkes å være henvisning til avslutningen av den andre sangen og dermed til den andre hovedpersonen i dramaet: Mannen. Det virker som om Schumann vil konkludere en gang til, denne gangen med musikken sin; nå er det slutt med barndommen og livet som voksen dame venter i fremtiden.

Helft mir, ihr Scwestern

I den femte sangen er det bryllupsdag. Klaveret gir bakgrunnen for hendelsene. Akkompagnementet, som gjentar samme figur om og om igjen, høres ut som kirkeklokker. Tempo er raskt, *Ziemlich schnell* og stemningen travel og andpusten på grunn av akkompagnement som bare fortsetter og fortsetter, og melodien som bare har noen få pustepauser.

Kirkeklokker i akkompagnementet åpner sangen, sangen kommer inn i tredje takt. Alt er ikke ennå klart for bryllupet, bruden må pyntes. Kvinnen ber om hjelp fra andre jenter (søstere): *Helft mir, ihr Schwestern, freundlich mich schmücken, dient der Glücklichen heute, mir. Windet geschäftig, mir um die Stirne noch der blühen*

den Myrte Zier. Denne sangen er et unntak med tanke på forholdet mellom frasene: "Spørsmål" består denne gangen av to fraser. Den andre frasen har større intervallsprang enn den første (se takt 3-4). Dette øker den musikalske spenningen og gir etter hvert en følelse av hast og andpustenhet. "Svaret" har minskende spenning, men melodien har så mye bevegelse i seg at musikken ikke rekker å roe seg ned. Klaveret gir opp kirkeklokke-akkompagnementet i takt 6 og sangen og klaveret deler så melodien for en liten stund (delingen begynner egentlig allerede i takt 5 på tredje slag). I takt 7 er kirkeklokkene tilbake, og i takt 9-10 deler sang og klaver melodien igjen. Når man gransker melodien i dette verset, merker man at den bare har to fjerdedelspauser i løpet av hele verset. Ellers er det full bevegelse og mye tekst å synge hele tiden. Dette øker også den travle og andpustne følelsen i sangen. I kadensen etter første vers finner man igjen samme teknikk, som Schumann har brukt så mange ganger i denne syklusen. Slutten er egentlig åpen pga. dominantakkord, men høres ut som vanlig V-I kadens pga. dominantens dominant.

Neste vers har enda mer spenning. I det første verset hadde melodien en stadig tendens å komme tilbake til den tonen der den begynte, dvs. i praksis f¹ (se takt 1-10). I andre vers finner man ikke lenger denne tendensen. Melodien vil hele tiden oppover og når sitt høydepunkt, g², i takt 17. Ord *ungeduldig* blir dermed understreket, noe som egentlig passer godt i denne sammenhengen. Hele sangen er jo meget utålmodig. Det andre verset gir også forklaringen til utålmodigheten. Jenta har lengtet etter bryllupsdagen i hjertet sitt, selv om hun har vært sammen med sin forlovede: *Als ich befreidigt, freudigen Herzens, sonst dem Geliebten im Arme lag, immer noch rief er, Sehnsucht im Herzen, ungeduldig den heutigen Tag.*

I tredje vers finner man den samme melodien og det samme akkompagnementet som i første vers. Tekstmessig ber jenta også i dette verset hjelp fra de andre jentene. Hun er litt engstelig pga. bryllupet og det kommende ekteskap, men vil møte brudgommen med klare øyne, fordi han er kilden til all glede: *Helft mir, ihr Scwestern, helft mir verscheuchen, eine törichte Bangigkeit; daß ich mit klarem Aug ihn empfangen, ihn, die Quelle der Fredigkeit.*

I neste vers blir det en helt ny stemning. Akkompagnement forandres til samme type akkompagnement som i den andre sangen i syklusen. Dynamikken forandres fra *mf* til *piano*. Melodien har igjen, slik som i det andre verset, en tendens til å stige oppover. Harmonien blir modulerende, man vet ikke helt hvilken toneart man befinner seg i. Det finnes også spennende elementer i teksten: Brudgommen kommer! Nå er det ikke lenge til bryllupet: *Bist mein geliebter, du mir erschienen, gibst du mir, Sonne, deinen Schein? laß mich in Andacht, laß mich in Demut, laß mich verneigen dem Herren mein*. Dette verset har forskjellig dramaturgi i forhold til de forrige versene. Høydepunktet ligger nemlig mot slutten av verset. Schumann har skrevet crescendo i takt 33 og melodien har hele tiden hatt en tendens til å gå oppover. Melodien når f² for første gang i takt 33, uten at crescendoet er ferdig. I takt 34 når melodi f² igjen. Det er ingen tvil om at høydepunkt av hele sangen ligger her. Tonen, f², er den lengste i hele stykket, en halvnote pluss helnote. Hele takt 34 blir understreket på grunn av *crescendo* i forrige takt. Også harmonisk sett kommer det en forandring: Tonearten finner veien tilbake til B-dur. Man kunne nesten ikke finne noen sterkere måte å understreke ordene *Herren mein*.

Men sangen er langt fra slutt, selv om man har nådd høydepunktet. Kirkeklokkeakkompagnementet kommer tilbake i takt 35, mens ordet *mein* fortsatt klinger. Bruden snakker en gang til de andre jentene (takt 37) med ønske om at de deltar i gleden hennes ved å bringe blomster til brudgommen: *Streuet ihm Schwestern, streuet ihm Blumen, bringet ihn knospende Rosen dar*. I neste frase forandrer tonarten seg til Gess-dur og tempoet glir inn i en *ritardando*. Det blir en vemodig stund for bruden, fordi hun må forlate de andre jentene (søstrene): *Aber euch, Schwestern, grüß ich mit Wehmut*. Vemodigheten går likevel fort over. Man kommer tilbake i B-dur og *a tempo*: *freudig scheident aus eurer Schar, freudig scheident aus eurer Schar*. I takt 46 roer stemningen seg og klaveret spiller bryllupsmarsj som etterspill.

Süsser Freund, du blickest mich verwundert an

Man merker med en gang at sangen *Süsser Freund, du blickest mich verwundert an* er helt forskjellig i forhold til de andre sangene i syklusen hittil. Hittil har

Schumann brukt konvensjonelle harmoniske løsninger, mens nå er det ikke så lett å definere hvilken toneart man er i selv om akkompagnementet ikke høres spesielt dissonerende ut. Likevel svever tonearten et sted mellom G- og D-dur. Man får ikke svaret før i kadensen i slutten av sangen. Sangen har ABA-form. Akkompagnement i A-delen minner om kor- eller orgelsats. Sang og klaver har en dialog gjennom hele A-delen. Schumanns råd for interpretasjon er *Langsam, mit innigem Ausdruck*.

Klaver åpner sangen med tre akkorder (merk kromatikk d^1 - $ciss^1$ - c^1 i nederste stemme i takt 1 og senere i samme figur i sangen) . Sangen svarer i andre takt med melodi, som minner om resitativ. Teksten forteller, at ektemannen lurte på noe angående kona si: *Süßer Freund, du blickest mich verwundert an*. Åpningen vekker spørsmål hos tilhører. Hva er det ektemannen lurte på?

Forklaringen kommer etter mellomspillet, som knytter frasene sammen: *kannst es nicht begreifen, wie ich weinen kann*. Kona gråter av en eller annen grunn. Men det virker som om hun vil forklare saken til mannen sin, og nå blir mellomspillene kortere. Hun får sagt at hun gråter av glede og ber om lov til å gråte: *laß der feuchten Perlen ungewohnte Zier freudig hell erzittern in der Auge mir*.

Etter første vers er det klart, at i denne sangen ligger det noe hemmelighetsfullt. I de forrige sangene har hun fortalt om sine følelser og tanker meget direkte. Nå blir hun plutselig indirekte. Ektemannen forstår henne ikke. Andre vers har samme melodi (unntatt noen små variasjoner i siste frase av verset) og akkompagnement som første vers. Kvinnen prøver å fortelle om sine følelser, men merker snart at hun ikke har ord for å fortelle hele saken: *Wie so bang mein Busen, wie so wonnevoll! wüßich nut mit Worten, wie ich´s sagen soll*. Men så finner hun det ut; hun skal hviske hemmeligheten sin i manns øre: *komm und birg dein Antlitz hier an meiner Brust, will ins Ohr dir flüstern alle meine Lust*. Deretter blir det mellomspill; hun hvisker hemmeligheten sin til mann. De av tilhørerne, som kjenner diktet fra før vet nå hva det er snakk om. Schumann har klippet ut en frase av diktet, der det blir avslørt at kvinnen er gravid. Musikalsk materiale i

mellomspillet avslører for tilhøreren at tidligere mellomspill i klaveret var et forsøk på å få sagt hemmeligheten til mannen.

Etter mellomspillet forandrer tonearten seg til C-dur, som gir en følelse av lettelse. Hemmeligheten er nå blitt åpenbart. Hennes tårer har fått sin forklaring og hun spør om mannen nå skjønner dem. Akkompagnement i denne B-delen er samme type akkompagnement som i f.eks. den andre sangen i syklusen. Basslinjen i klaveret binder sammen de to første fraser *Weißt du nun die Tränen, die ich weinen kann*, og henviser til melodien i begynnelsen av sangen. I de neste to frasene finner man en duett bestående av sangstemme og basslinje: *sollst du nicht sie sehen, du geliebter, geliebter Mann?* Ordet *geliebter* bli understreket, fordi Schumann har valgt å gjenta det og fordi man finner forandring både i akkompagnementet og dynamikken.

Neste vers er meget intim. Klaveret begynner med en ny melodi og nytt tempo: *Lebhafter*. Andre frase begynner med opptakt i klaveret, mens sangen overtar i neste takt: *Bleib an meinem Herzen*. Intim scene fortsetter: opptakt i klaveret, mens sang og klaver deler melodi i neste takt: *fühle dessen Schlag*. Hittil har musikken i B-delen vært ganske avslappet og lett etter den meget kompliserte A-delen. Men nå begynner musikken å bygge opp noe. Høydepunktet, som samtidig er høydepunkt for hele sangen, nås i takt 41 (*fest*): *daß ich fest und fester nur dich drücken mag, fest und fester!* Intim scene roer seg ned i mellomspillet i takt 43-44.

I takt 44 er vi tilbake i A-delen. I dette verset blir damen mer direkte og senest nå skjønner også tilhører hva det er snakk om: *Hier an meinem Bette hat die Wiege Raum, wo sie still verberge meinen Holden Traum; kommen wird der Morgen, wo der Traum erwacht, und daraus dein Bildnis mir entgegen lacht*. I etterspillet henviser Schumann til mellomspillet, der damen hvisket hemmeligheten sin i mannens øre. I takt 56 blir det ritardando og nytt tempo, *adagio*. I siste takt kommer sangen inn og gjør det som ikke ble gjort i første mellomspill; den sier drømmende, nesten hviskende, men likevel høyt: *dein Bildnis!*

An meinem Herten, an meiner Brust

I neste sang er vi tilbake i det konvensjonelle igjen. Sangen åpner med et kort forspill i klaveret bestående av to dominantseptimakkorder i D-dur, den første *forte* og den andre *piano*. Etter dette kommer sangen inn og klaveret fortsetter med akkompagnementet som består av brutte akkorder. Det er mange noter å spille i akkompagnementet men ikke mye harmonisk variasjon. Akkordene går stort sett V-I-V-I etc. Basslinjen varierer litt mer på grunn av de ulike vendingene av akkordene. Likevel kommer den glade karakteren, som etter Schumanns mening bør høres ut som *Fröhlich, innig*, fram. Hun, som nå har blitt mor, synger om sin glede: *An meinem Herzen, an meiner Brust, du meine Wonne, du meine Lust! Das Glück ist die Lieben die Lieb' ist das Glück, ich hab's gesagt und nehm's nicht zurück. Hab'überschwenglich mich geschätzt, bin überglücklich aber jetzt.* I de neste frasene blir det forandring i tonearten - e-moll i fire takter. Dette ser ikke ut å ha noe med teksten å gjøre. Schumann har kanskje bare villet litt variasjon i musikken som ellers stort sett repeterer det samme materialet. Den nybakte moren begynner å syng om morskapets gleder: *Nur die da säugt, nur die da liebt das Kind, dem sie die Nahrung gibt;* og fortsetter igjen i D-dur og i fortere tempo ved å synes synd på menn som aldri kan bli mødre: *nur eine Mutter weiß allein, was lieben heißt und glücklich sein. O wie bedaur'ich doch den Mann, der Mutterglück nicht fühlen kann!*

I siste vers blir akkompagnementet lik akkompagnementet i tredje sangen. Harmonisk fortsetter det samme V-I-V-I mønsteret, men nå har de brutte akkordene forandret seg til staccato. Av en eller annen grunn har Schumann skrevet *Noch schneller* for sang og *presto* for klaver. Uansett er det klart at høyere tempo er ønsket. I dette verset snakker mor til babyen sin: *Du lieber, lieber Engel zu, du schauest mich an und lächelst dazu! An meinem Herzen, an meiner Brust, du meine Wonne, du meine Lust!* Et kromatisk etterspill avslutter med henvisning til avslutningen i forrige sang: *dein bildnis!* Babyen, som i forrige sang ennå var en drøm, har nå blitt virkelig.

Nun hast du mir den ersten Schmerz getan

Syklusen får trist avslutning: Den høyt elskede mannen er død. Schumann illustrerer den triste, tomme, sjokkerte stemningen ved å bruke et økonomisk

akkompagnement: Akkorder med lange noteverdier, stort sett halvnoter, er forsterket med *sf* når viktige ord trenger støtte. Man kan også tenke seg at *sf* symboliserer kvinnens smerte.

Det er ikke ofte en enkel akkord har så mye effekt som åpningsakkorden av denne sangen. Med en enkel d-moll-akkord blir det fort slutt med den glade stemningen fra forrige sang. Sangen kommer inn i på neste fjerdedel: *Nun hast du mir den ersten Schmerz getan, der aber traf*. Igjen d-moll-akkord og fortsettelse, forklaring for kvinnens smerte: *Du schläfst, du harter, unbarmherziger Mann, den Todesschlaf*.

Igjen kommer det en sterk akkord. Kvinnen forteller, at verden er tom nå: *Es blicket die Verlass'ne vor sich hin, die Welt ist leer, ist leer*. Nå er tonearten ikke lenger d-moll. I dette verset finner man mange modulasjoner, man vet ikke helt hvilken toneart man befinner seg i. Hittil har dynamikken vært *forte*. I neste frase kommer *piano* og i takt 13 *diminuendo* som fortsetter helt til slutten av sangen, dette som en støtte til kvinnens ord: *Geliebet hab'ich und gelebt, ich bin nich lebend mehr. Ich zieh'mich in mein Inn'eres still zurück, der Schleier fällt, da had'ich dich und mein verlor'nes Glück, du meine Welt!* Sangen avsluttes med en dominantakkord i d-moll. I neste takt begynner etterspillet: En rask modulasjon kommer til B-dur. Etterspillet er et sammendrag av den første sangen, nå med klaveret alene. Kvinnen har rømt tilbake til sine minner, til den gangen hun så mannen sin for første gang og de lykkelige dagene som fulgte etterpå.

2.3.4 Analyse i kontekst

Analysen jeg har presentert i forrige kapittel, inneholder trinnene 1 og 2 av Agawus metode. Jeg har vært nødt å skrive et slags sammendrag av trinnene på grunn av oppgavens omfang. Hvis man tenker på resultatene av trinnene 1 og 2 alene, merker man at de krever større sammenheng, ellers blir de bare løse observasjoner. Tredje trinn i Agawus metode tar hensyn til dette. Slik som med andre trinn i metoden hans, definerer han ikke metoden som skal brukes i tredje trinn, men foreslår ulike alternativer. Poenget er at i tredje trinn skal man komplettere ”den interne meningen av stykket” med eksterne faktorer, som ifølge

Agawu kan komme fra f.eks biografi eller ”contemporary response”. I trinn to valgte jeg å bruke tradisjonell metode: Jeg gransket harmonisk og tematisk utvikling i *Frauenliebe und -leben* ved hjelp av kombinasjon av funksjonsanalyse og formanalyse. I trinn tre skal jeg komplettere resultatet med biografiske fakta og informasjon om Schumann som liedpianist.

Frauenliebe und -leben er typisk Schumann. Han har gjort forandringer i Chamissos dikt for å få dem til å passe bedre inn i musikken hans. F.eks. i den siste sangen finner vi forandringen i tekst, *vergangenens Glück* er blitt *verlorenes Glück*, som passer bedre inn i den siste scene i *Frauenliebe und -leben*, der kvinnen har ikke noe annet igjen enn sorgen over sin og minnene sine. Vi merker også, at sang og klaver er uttrykksmessig likestilte og at klaverstemmen er meget selvstendig. Det er ikke vanskelig å legge merke til, at komponisten var pianist og ikke heller vanskelig å forestille seg, at *Frauenliebe und -leben* sannsynligvis ble komponert ved klaveret, delvis ved hjelp av improvisasjon og med Clara som inspirasjon. I klaverstemmen finner man nesten alle de komposisjonstekniske og andre karakteristiske preg som ifølge Richard Miller (1999, s. 9) er typiske for Schumann. I første sang finner man f.eks A,C, F, I, J, K, L, M og Q fra Miller sin liste, mens i andre sang av syklusen finner man A, C, F, J, K, L, O, P og R. I tredje finner man A, E, F, I, J, L, O, Q og i fjerde A, C, E, F, I, J, K, L, O, P og Q. I femte sang finnes A, B, C, E, J, K, L og O, mens i sjette finner man A, C, D, F, G, I, J, K, L, O og Q. I sjuende sang finnes A, B, E, F, J, L og O og i åttende A, J, L, M og Q. I hele syklusen finner man H.

I Chamissos dikt finner man biedermeier-estetikken som verdsatte høyt hjem og familieliv. Schumanns musikk er nok stilmessig et sted mellom romantikk og biedermeier: Den har vist seg å tåle tiden, noe som Chamissos dikt kanskje ikke hadde gjort uten Schumanns hjelp. *Frauenliebe und -leben* er fortsatt en viktig del av utøvernes repertoar i dag, men likevel når den ikke samme nivå og status som f. eks. klaverkonsert i a-moll. Sangene i *Frauenliebe und -leben* er vakre miniatyrer.

Vi vet, at Schumann var en romantiker med livlig fantasi, og kanskje det var derfor han ble interessert i Chamissos dikt. Schumann syntes at sangstemmen ikke

kunne uttrykke alle emosjoner alene, og brukte derfor sine kunnskap som klaverkomponist. Når man gransker Schumanns råd for interpretasjon, finner man ord som f. eks *innig*, *lebhaftig* og *Mit Leidenschaft*, som er forholdsvis direkte instruksjoner til utøveren om å bruke sin fantasi og det emosjonelle register i sine tolkninger.

2.3.5 Analyse av analyse

Agawu (1992, s.22) har kommentert sin egen analyse av *Seit ich ihn gesehen*, som jeg presenterte i forrige kapittel, at "not all readers will agree with the details of this eclectic analysis". Man merker nok også, når Agawus analyser skifter til mine analyser, selv om jeg hadde latt være å henvise til kildemateriale jeg har brukt. To analytikere får aldri samme resultat, når det gjelder musikkanalyse, som går lenger enn å bare analysere musikkteoretiske fakta. Det finnes altfor mye rom for tolkning.

Angående sin egen analysemetode har Agawu (1992, s.30) dratt fire konklusjoner: Den første er at i forbindelse med sang kan man drive både med musikkanalyse og musikopoetisk (musico-poetic) analyse. (Ren tekstanalyse kan og må man selvfølgelig også drive med, men den hører ikke med til dette området.) Den andre konklusjonen hans er at det ikke nødvendigvis finnes sammenheng mellom tekst og musikk; musikk kan enten støtte, motstå, eller være nøytral i forhold til tekst. Den tredje konklusjonen er at alle forbindelser som man ser mellom tekst og musikk er *ad hoc* og alltid bør sammenlignes med andre mulige alternativer. Den fjerde konklusjonen er, at hvis man tenker, slik Langer foreslår, at "song is music", må alle sanganalyser først ta hensyn til musikalsk bakgrunn og granske teksten mot denne bakgrunnen.

Derfor er også sammenhengene, som jeg (eller Agawu) har sett mellom tekst og musikk, *ad hoc*. Det vil i praksis si at det er umulig å få en riktig analyse av *Frauenliebe und -leben*, eller hvilken som helst annen sang, men det finnes mange analyser som kan ha like gode begrunnelser. Jeg har kanskje ikke vært like flink som Agawu til å finne metaforer for å beskrive forholdet mellom tekst og musikk. Det skyldes nok at jeg er vant å se på musikk fra utøverens side, og det føles

unaturlig for meg å prøve å beskrive så abstrakte ting med ord. Likevel har jeg prøvd å nevne de gangene der det etter mine analyser finnes -eller ikke finnes- forbindelser. Agawu har ikke definert analysemetoden som skal brukes i trinnene 1 og 2. Han ser også mulighet for flere alternativer i trinn tre. Jeg har gjort mine analyser ved hjelp av tradisjonell funksjons- og formanalyse og satt dem i en større sammenheng som består av både musikkhistoriske og biografiske fakta. Man hadde kanskje nådd en mer avansert analyse ved hjelp av mer avanserte metoder; Agawu ser f. eks muligheter å utvikle Schenker-analysen slik at det passer for sang (Agawu, 1992, s. 24-29). Likevel er ikke mitt mål i denne oppgaven å utvikle musikkanalyse, men å analysere Schumanns sangsyklus på slik måte at den gir praktisk informasjon til utøveren. For utøveren er musikkanalyse et hjelpemiddel, en pekepinn, som hjelper til å forstå, hva stykket handler om. Derfor lar jeg musikkanalytikerne utvikle feltet sitt videre, mens jeg låner deres metoder i den grad de kan hjelpe meg mot mine mål.

I forhold til analysene av Eric Sams og Richard Miller (Fischer-Dieskau og Stein bare nevner *Frauenliebe und -leben* ganske kort) finnes det likheter og ulikheter. På grunn av at Sams og Miller sine verk handler om hele sangproduksjon til Schumann har de vært nødt å skrive et referat av sine analyser og observasjoner som omhandler enkelte sangsykluser. Et referat kan selvsagt inneholde de mest vesentlige observasjonene, men da ser også leser med en gang de viktigste punktene angående sangsyklusen. Sams og Miller har litt ulike utgangspunkt, både i forhold til Agawus metode og i forhold til hverandre. Sams sine konklusjoner er stort sett basert på motivteorien hans, mens Miller har lagt seg på en estetisk og interpretatorisk vinkling. Likevel er det Sams, som bruker mest fargerike metaforer angående de estetiske konklusjonene; Miller er mer konsentrert å gi praktiske råd til utøvere. Med tanke på at det egentlig er umulig å finne den riktige analysen og dermed den riktige estetiske konklusjonen, er det etter min mening på sin plass å fokusere på praktiske råd og gi plass til utøverens fantasi for å dra sine egne estetiske konklusjoner.

Selv om alle analyser har ulike utgangspunkt er forskjellene egentlig ganske små. Karakterene i enkelte sanger, og -ikke minst- teksten i *Frauenliebe und -leben* er kanskje ikke så flertydige, som f. eks i *Dichterliebe*. Det blir mindre rom for

spekulasjoner. F. eks i andre sang i *Frauenliebe und -leben* er alle enige om at det er uttrykk for kvinnens store glede. Alle har lagt merke til dialogen mellom bassen i klaverstemmen og mellom sangstemmen og sopranstemmen i klaveret (*Wandle, wandle deine Bahnen*). Et eksempel på forskjellene er derimot Sams sine konklusjoner om den første og tredje sangen i syklusen. Både i den første og i den tredje sangen hører Sams tristhet i musikken, som ifølge ham er i strid med teksten, mens ifølge Richard Miller er den første sangen drømmende og i den tredje er Schumann ”in declamatory mode”. Agawus og mine analyser er nærmere Miller sine enn Sams sine.

Generelt sett virker Agawus analysemodell å fungere bra. Den gir resultater, som går an å sammenlignes med andre resultater og som virker brukbare både fra et musikkanalytisk og fra utøverens side. Modellen tar fatt i akkurat det som gjør lied forskjellig fra andre former av musikk: Forholdet mellom tekst og musikk. Man kunne kritisere at resultatene, som man får ved hjelp av denne modellen, ikke er så forskjellige fra de analysene som ikke er basert på Agawus modell. Likevel, som Agawu også sier, er det en fordel hvis analysene har felles teori bak seg, selv om det er umulig å finne noen absolutt sannhet angående verket som analyseres.

3 LIEDPIANISTENS ARBEID

3.1 Historie for liedpianisme

Akkompagning, og dermed også liedpianisme, har hatt en birolle i forskning, faglitteratur og til og med i faglige diskusjoner. Eliisa Suni, som tross sin unge alder er meget erfaren og anerkjent akkompagnatør, har i sin pro gradu-oppgave¹⁵ forsket på akkompagning og dens historie. Ifølge Suni har akkompagning sine røtter langt bak i musikkhistorien. I historiens løp har det blitt mer og mer vanlig å ha klaver som akkompagneringsinstrument; utviklingen av klaverinstrumentet har også inspirert komponister å skrive mer krevende akkompagnement. I løpet av

¹⁵ Pro gradu-oppgave er tilsvarende til masteroppgave ved finske universitet. Eliisa Suni har vært medlem i team, som har planlagt akkompagnatørsutdanning, som i år 2005 ble startet ved yrkeshøgskole i Jyväskylä. Hennes arbeid ved universitet er i forbindelse med prosjektet.

historien er akkompagnementene blitt mer og mer kompliserte, og klaverstemmen mer og mer selvstendig. Fra den romantiske perioden, der også Schumanns musikk hører til, har klaveret vært likestilt med både sangstemme i lieder og instrument i kammermusikk. I følge Suni har man i historiens løp også begynt å verdsette akkompagning mer og mer. I faglitteratur fra begynnelsen av 1900-tallet finner man oppfatninger om at akkompagnatøren på ingen måte får konkurrere med solisten. En god akkompagnatør skal ikke legges merke til. Også akkompagnatørene selv har undervurdert sin betydning: Suni siterer Adami, som i 1952 ga følgende råd til akkompagning: ”Hvis du ikke får til den hurtige skalaen, ikke vær redd, bare ikke spill den.” I dag er pianistenes nivå generelt sett meget høy og også akkompagnatørene forventes å være profesjonelle. Det finnes også mulighet å utdanne seg som akkompagnatør. Slike verdenskjente pianister, som f. eks Gerald Moore, Graham Johnson, Geoffrey Parsons og Martin Katz har med sin arbeid løftet status til akkompagning og dermed også til liedpianisme. (Suni, 2004, s. 8-15.)

Ordet *akkompagning* har hatt litt negativ etterklang. Graham Johnson, en anerkjent liedpianist har sagt at akkompagnatøren er den personen som får skylden hvis konserten mislykkes, men som kan glemmes hvis konserten lykkes (Suni, 2004, s. 14). Iain Burnside har kritisert terminologien: Når en cellist spiller i strykekvartett, er han fortsatt cellist, likesom oboisten fortsatt er oboist når han spiller i orkester. Likevel er pianisten, når han spiller f. eks med sanger, akkompagnatør. (Burnside, 1993, s. 257.) Terminologien varierer i ulike land, og er etter min mening sekundær ting i forhold til arbeidsoppgavens innhold. Likevel gir ordet *akkompagning* litt feil inntrykk av arbeidsoppgavens innhold: akkompagning er ikke passiv ledsagelse av solisten, men det helt motsatte. Ralf Gothoni påpeker, at alle store liedkomponister var pianister, og lieder ble ofte komponert ved klaveret. Ifølge Gothoni tok den musikalske helheten form først; komponistene komponerte ikke slik, at de først skrev melodi til dikt og til slutt akkompagnement til melodien. Derfor er det også i forbindelse med interpretasjon absurd å snakke om ledsagelse. ”Begleiten tut man nur Tote!” sa irritert Martti

Talvela¹⁶ en gang til agenten sin som hadde brukt ord *Begleiter* (akkompagnatør). (Gothoni, 1998, s. 62-64.)

Jeg vil understreke, at akkompagnering og dermed også liedpianisme setter sine spesielle krav til en pianist. En god solopianist er ikke nødvendigvis en god akkompagnatør. I denne oppgaven bruker jeg begrepet *liedpianist*, som betyr en pianist som jobber med sangere og spiller og fremfører lied-repertoar. I det følgende kapitlet skal jeg presentere, ved hjelp av faglitteratur, hva slags kunnskaper en god liedpianist har.

3.2 Viktig kunnskap en liedpianist må ha

Hva slags kunnskap bør en god liedpianist ha? Man må selvfølgelig kunne spille piano godt på grunn av at i mange lieder er klaverstemmen meget utfordrende, som f.eks. i *Erlkönig* av Schubert. I alle slags samspill er det viktig å ha full forståelse av verket, uansett hvilken stemme man spiller. Det betyr, at man må ha oversikt over verkets struktur, stil osv. Det vil i praksis si, at man trenger å kunne analysere verket og musisere sammen, lytte til andre og gi og ta musikalske impulser. Når det er snakk om lied, må pianisten i tillegg skjønne teksten. Man må oversette og analysere diktet i lieden for å kunne svelge riktig karakter for stykket. Et godt eksempel på dette er en type sang, hvor klaverstemmen har samme innhold i alle vers. Selve teksten blir da grunnlaget for å kunne variere akkompagnementet. Det er en fordel at man i lieder kan forstå og uttale de vanligste språk, dvs. tysk, italiensk, fransk, engelsk og nordiske språk, for å kunne veilede sangere. (Suni, 2004, s. 18-23.)

Liedpianist og kammermusikkpedagog Ilmo Ranta understreker at man bevisst må fokusere på detaljer og nyanser når man spiller lied, fordi i lied skjer alt i veldig liten skala i forhold til instrumentalmusikk (Kuusisaari, 1994, s. 37). Liedpianisten må kunne variere klangen på sensitiv måte for å kunne formidle alle de fargene og stemningene, som finnes i lieder. Ifølge Ranta er det også viktig å ha kunnskap om sangteknikk for å kunne forstå sangernes måte å frasere på.

¹⁶ Martti Talvela var verdenskjent finsk operasanger.

Når man jobber med sangere, må man i noen tilfeller transponere sangen (e) for at de skal passe med sangerens stemme. Cranmer, som Suni siterer i oppgaven sin, påstår, at både transponering og prima vista, dvs. bladspilling, er kunnskap som man lærer seg bare ved å øve. Transponering krever både gode kunnskaper om harmoni og evne til å spille etter gehør. Det finnes også forskjellige teknikker som man kan bruke som hjelpemiddel for transponering. (Sunni, 2004, s. 23.) Selv om transponering, bladspilling og rask innstuderingsevne er nyttige kunnskaper (spesielt de to sistnevnte, hvis man jobber med flere sangere og har mye repertoar å spille), så er også langsiktig øving viktig når man jobber med sangere. Liedpianistens arbeid omfatter også konsertfremføringer, som krever finpussing av både klaverstemme og samspill.

I kammermusikk er det viktig å ha evne til å samarbeide. Dette er spesielt viktig når man jobber med sangere, fordi de har instrumentet i seg selv og er derfor mer sårbare: f. eks forkjølelse eller trøtthet kan ha stor påvirkning i klangen. Pianist må ha forståelse for dette. (Gothoni, 1998, s. 85.) God dialog mellom pianist og sanger er forutsetning for god interpretasjon. Når det gjelder samspill, er det viktig å være fleksibel men samtidig ærlig. Verken ”yes-menneske” eller altfor sta person er en god samarbeidspartner. I stedet for er livlig musikalsk fantasi, humor, positiv innstilling og evne å ta hensyn til andres følelser og meninger gode verktøy i musikalsk samarbeid. I øvelser må liedpianist være så godt forberedt som mulig, dvs. å kunne stemmen sin og å ha analysert stykket. Fordi ting ofte må tas på sparket, er det nyttig at man har språkkunnskaper og kjenner godt til litteratur, musikkhistorie, det mest sentrale liedrepertoaret og -ikke minst- er flink til å bladspille, tåle stress og ikke være redd for ta imot nye utfordringer. (Sunni, 2004, s. 24-25.)

Av og til kan en liedpianist ha behov for pedagogiske kunnskaper. Dette er en selvfølge når man jobber som akkompagnatør på musikkonservatoriet eller noen annen skole, men pedagogiske kunnskaper kan i noen tilfelle være nyttige også når det gjelder samarbeid mellom to kolleger. Ralf Gothoni påpeker, at pianistens ”musikalsk alder” ofte er mye høyere i forhold til sangere. Pianister begynner ofte å spille instrumentet sitt når de er bare 5-6 år gamle, mens sangere kan være 18-20-åringer når de begynner sine sangstudier. Derfor er det helt naturlig, spesielt

når det er snakk om unge utøvere, at pianisten har mer erfaring og kunnskaper om ulike stilepoker, musikalske strukturer osv. (Gothoni, 1998, s. 78.) Dette er selvfølgelig ingen regel: mange sangere har sunget i kor hele sitt liv og/eller spilt et instrument og skaffet seg gode musikalske kunnskaper.

Kanskje det viktigste i liedpianistens arbeid er å skjønne, at hver sanger er et individ og hvert samarbeid er unikt. Martin Katz formulerer det slik, at pianisten må ha evne å forstå hver sanger både fysisk og psykisk. Liedpianist spiller vanligvis samme repertoar med flere sangere, men interpretasjon må i hver tilfelle drøftes på nytt. (Kuusisaari, 2006, s. 16.)

I praksis tar interpretasjon av lied form etter hvert, når alle faktorene, dvs. forståelse av verket, den tekniske biten (å kunne spille slik at man klarer å formidle det man vil formidle) og samspill setter seg på plass. I et nytt samarbeid tar det vanligvis lengre tid enn hvis man kjenner partneren sin fra før. Mange liedpartnere, som har jobbet lenge sammen, sier, at de nesten ikke trenger å snakke sammen; de vet hva den andre tenker. Uansett om man kjenner sangeren fra før eller ikke, er det viktig å ta hensyn til de egenskapene, som samarbeidspartneren har der og da. I beste fall lærer begge noe av hverandre og begges beste egenskaper kommer fram i fremføring. Ralf Gothoni forteller et eksempel her: Hvis den ene i duoen er fantasifull, livlig og spontan som musiker og den andre spiller på mer kontrollert, men mindre fantasifull måte, kan det i verste fall skje at de begge føler seg truet. Den som spiller på mer kontrollert måte, føler, at han må forsvare sin måte å spille mot "trussel" (innbilt kritikk) som kommer utenfra. Derimot den som spiller på en livlig, og mindre kontrollert måte, føler, at trusselen kommer innenfra, fra verket, fordi han ikke har noe absolutt sannhet om verket, og dermed på en måte ikke "kan" verket. Gothoni sier om dette at den kontrollerte musikeren i det optimale tilfellet erkjenner sine grenser innenfor fantasiens område, og lar den andre musikeren lede, når det gjelder spontanitet og fantasibruk. I slike tilfeller får den andre spilleren vanligvis bedre kontroll og dermed spiller de begge bedre enn hvis de hadde spilt alene. (Gothoni, 1998, s. 173-174.)

4 DRØFTING AV RESULTATENE OG KONKLUSJON

4.1 Drøfting av resultatene generelt

I hoveddelen i oppgaven min har jeg presentert historisk kontekst for Frauenliebe und -leben, analysert syklusen og presentert de kunnskapene, som en god liedpianist har. Agawus modell for analyse viste seg å gi brukbar informasjon. Grunnprinsippet av metoden, å sammenligne tekst med musikalske hendelser i lied tar hensyn til akkurat det, som gjør lied forskjellig fra andre form av musikk. Mye avhenger likevel av hvordan modellen brukes; Agawu har ikke definert nærmere, hva slags analysemetoder som skal brukes i ulike trinn. Mine valg var tradisjonelle, men informasjonen jeg fikk hjalp meg med å belyse mine mål. Utvikling av musikkanalyse lar jeg gjerne være musikologenes oppgave. Agawus kritikk mot manglende felles teori bak analysene angående forholdet mellom dikt og musikk lied føles kanskje litt urimelig med tanke på f.eks. arbeid av Eric Sams og Jack M. Stein, som begge har gjort grunnleggende forskning angående forholdet mellom dikt og musikk i lied. Man må likevel huske, at konstruktiv kritikk er en vesentlig del av vitenskapelig arbeid, ellers skjer det ingen utvikling.

Når man bruker Agawus modell, det er viktig å legge merke til, at det ikke går an å analysere syklusen på en riktig måte. Man kan bli enig om musikkteoretiske ting, men alle forbindelser mellom tekst og musikk er *ad hoc*, og bør alltid sammenlignes med andre mulige alternativer. Derfor finnes det alltid flere analyser, som kan ha like gode begrunnelser. Utøverens oppgave er å velge, hvilken analyse han tror mest på, fordi utøverens oppgave er å formidle troverdig interpretasjon av stykket. For å kunne formidle noe troverdig og interessant, må utøveren ha grundig forståelse av stykket og å ha tro på sitt syn.

Kvinnebildet i Chamissos dikt føles fremmed i dag. Det er vanskelig å akseptere den ydmyke, mindreverdige kvinnen som man finner i diktene, spesielt, når man vet, at det er en mann som har skrevet diktene. Jeg har prøvd å komme over den kritiske fasen ved å sette diktene inn i en historisk kontekst. For utøveren er en altfor kritisk innstilling vanligvis ikke bra, man kan miste troen på sin interpretasjon. Altfor mye kritikk har også tendens å drepe fantasien. Derfor er det

nødvendig å prøve finne veien ut av den kritikken, som man i dag vanligvis har mot Chamissos dikt.

Liedpianisme og akkompagnering generelt har stort sett fått en birolle i forskning og den faglige diskusjonen. På grunn av dette er man nødt å samle informasjon om temaet fra ulike kilder og å prøve å kombinere dem til logisk helhet. Eliisa Suni har allerede gjort en del av dette arbeidet og hennes oppgave var til stor hjelp, samt hennes eksempelet i praksis; jeg har hatt glede å følge hvordan hun arbeider i løpet av min studietid i Jyväskylä.

Generelt sett har liedpianismens status i de siste tiårene blitt bedre, bl.a. slike verdenskjente pianister som Gerald Moore, Graham Johnson og Martin Katz er blitt kjent spesielt som akkompagnatører og liedpianister. I dag har man mulighet å utdanne seg som akkompagnatør. Dermed er man i dag veldig bevisst på de kunnskapene som god liedpianist forventes å ha. Også liedpianistene selv har mer og mer profesjonell innstilling mot arbeidet sitt. Gode liedpianister er først og fremst gode musikere med bred allmenn og musikkhistorisk utdannelse, og de har gode samarbeidsevner.

4.2 Drøfting av resultatene i forhold til problemstilling

Hvilken rolle har pianisten, når det gjelder interpretasjon av *Frauenliebe und -leben* av Robert Schumann?

Kofi Agawu påpekte, at klaverstemmen (først og fremst i forspill, mellomspill og etterspill) i *Frauenliebe und -leben* enten utvider eller kompletterer ideene som er blitt presentert i sangstemmen, eller henviser til ideer som er blitt presentert eller skal bli presentert i sangstemmen. Ellers i stykket kan klaveret enten støtte sangstemmen eller ha slikt materiale, at det blir en kontrast i forhold til sangstemme. En grundig analyse av verket er en forutsetning for god interpretasjon; pianisten må vite hva slags rolle han har i de ulike delene av syklusen.

I første sangen, *Seit ich ihn gesehen*, deler klaver og sang melodien. Klaveret starter med forspill, der temaet, som består av melodisk *nuclei*, blir presentert.

Rytmen av sarabande fortsetter gjennom hele sangen. Schumanns råd for interpretasjon er *Larghetto*. Fordi pianisten begynner, er det viktig å velge riktig tempo. Selv om tempoet er langsomt, er det viktig å ha fremdrift, spesielt pga. at det ikke skjer så mye i melodien, som har ganske liten ambitus og som stort sett går trinnvis. Riktig tempovalg har også sammenheng med karakteren, som uttrykker den forelskede unge pikens følelser. Kromatikk i harmoni må gjerne tas fram, for å lage kontrast for den drømmende melodien. Mykt, men samtidig syngende klang er en god støtte for karakter. Fordi sang og klaver deler melodien, er det viktig at pianisten passer på balanse mellom stemmene i klaversatsen, f. eks at basslinjen, spesielt i de taktene den blir veldig dyp, kan lage en god kontrast til sopranstemmen. Med mellomspill og etterspill binder pianisten sangen sammen og gir samtidig et hint av den sykliske strukturen.

Den andre sangen, *Er der Herrlichste von allen*, har åttendedelsbevegelse i klaverakkompagnement gjennom hele sangen. Dermed er pianisten ansvarlig for den sprudlende energien og gleden i sangen. Frasene, går stort sett parvis, slik at ”spørsmål” er energisk og ”svar” er mer syngende. Pianistens oppgave er å gjøre små forandringer i åttendedelsbevegelsen slik at melodien får støtte fra akkompagnementet. Harmoniene inneholder mange spennende elementer, bl.a. dominantens dominanter og forholdningsakkorder. Pianisten må observere alle forandringene som skjer harmonisk og gjerne skifte litt klangfarge for hver ny akkord. Dialogen mellom sangstemmen og bass i klaverstemmen (og mellom sangstemmen og sopran i klaverstemmen i takt 21-24) må hentes fram og pianisten må høre på hvordan sangeren artikulerer, for å kunne imitere sangstemmen. I etterspillet, fortsetter åttendedelsbevegelsen, men den rytmiske figuren som forandres til en melodi, må spilles syngende, med vakker klang.

I den tredje sangen, *Ich kann's nicht fassen nich glauben*, er Schumanns råd for interpretasjon *mit Leidenschaft*. Akkompagnementet har i seg selv framdrift, fordi den har lange linjer i forhold til sangstemmen, som pga. teksten er delt i flere små fraser. Pianisten kan likevel forsterke effekten av framdrift ved bygge opp de linjene som finnes i akkompagnementet med dynamikk og små skifter i klangfargen. Med tanke på den lidenskapelige karakteren i sangen, kan det være en fordel å ikke spille *staccato* i akkompagnementet altfor kort og *secco*. I andre

vers, der akkompagnementet er *legato*, har pianisten en viktig rolle. Med en enkel tone/akkord, som likevel skaper en stor harmonisk forandring, skaper pianist ny karakter for den kommende frasen (se takt 16, 20 og 24). Pianisten har også hovedansvaret for å øke lidenskapelighet, når verset går videre. Det er ikke en vanskelig oppgave, fordi akkordene inneholder økende spenning i seg selv. I det improvisatoriske mellomspillet etter siste vers, som er en repetisjon av det første verset, bygger pianisten opp til sangerens innsats. God *legato* og nyansert, syngende klang er fordelene i mellomspillet. I to siste taktene, der musikken roer seg ned, må pianisten velge riktig klangfarge og tempo for C-dur-akkorden, bestående av en arpeggio nedover, for å skape en rolig stemning.

I den fjerde sangen, *Du Ring an meinem Finger*, deler sang og klaver igjen melodien. I denne sangen (i motsetning til den første sangen i syklusen) er det sangerens ansvar å velge riktig tempo, klaveret er ikke med på opptakten. Pianistens oppgave er å ta imot sangerens tempo. Som i første sangen, må pianisten høre på balansen. Melodien må spilles syngende og vakkert, men med framdrift. Likevel trenger den litt støtte. Basslinje skal dermed gjerne spilles syngende. Med tanke på framdriften, har riktig betoning av åttendedelene i mellomstemmen en viktig rolle. Kromatikken i de korte mellomspillene mellom frasene kan gjerne hentes fram, samt som spenningskapende harmoniske skifter i taktene 25-32. Det er mulig, at pianist og sanger synes det er best løsning, at pianist leder *accelerando*, *Nach und nach rascher*, i de samme taktene. Dette avhenger av det som duoen opplever fungerer best i praksis. I etterspillet må pianisten igjen spille med god *legato* og syngende klang. Frasen må gjerne bygges forsiktig opp og basslinjen kan framheves for å gi støtte til melodien.

Den femte sangen, *Helft mir, ihr Schwestern*, har andpusten og travel karakter. Pianistens oppgave er stort sett å gi bakgrunn til hendelsene; akkompagnement høres ut som kirkeklokker. Betoningen av akkompagnementet er viktig samt å holde tempo og rytme slik, at stemningen verken blir stillestående eller altfor hektisk. I takt 27-34, der det blir skifte både i stemning og i tekstur, må basslinjen i akkompagnementet gjerne hentes fram. Pianisten må også ta hensyn til den harmoniske utviklingen i de taktene; det finnes mange spennende elementer, som bl.a. dominantens dominanter og forholdninger i akkorder. Den nye stemningen

kommer fint fram, hvis man følger Schumanns råd for dynamikk: *p* i takt 27 og fremover. Pianisten må ta hensyn til *crescendo* i takt 33 for å forberede høydepunktet i takt 34. I takt 41-42 må pianisten skifte klangfarge for å skape den vemodige stemningen, som plutselig kommer, når bruden merker at hun må skille seg fra de andre jenter, selv om Schumanns musikk, som plutselig går til Gess-dur for to takter, hjelper til å skape effekten. *Ritardando* i takt 46 er viktig, fordi den definerer tempo til etterspillet, som skal høres ut som en bryllupsmarsj.

I den sjette sangen, *Süßer Freund, du blickest mich verwundert an*, har pianisten ansvaret å velge riktig tempo når klaveret begynner dialogen med sangstemmen i begynnelsen av sangen. Pianistens oppgave er å binde frasene sammen med de korte mellomspillene og støtte den resitativaktige melodien med akkorder i akkompagnement. Akkompagnement i A-delen gjentar stort sett det samme om og om igjen. Schumann gir ikke mange råd til interpretasjon; bare noe små *crescendo* og *diminuendo*. Generelt er dynamikken *piano* hele tiden. Det er opp til utøverens fantasi hvor mye små variasjoner (innen gitt dynamikk), f. eks i klangfarge, man vil gjøre i akkompagnementet. I mellomspillet etter takt 21 gir den harmoniske utviklingen, og Schumanns råd for interpretasjon, muligheten for å bygge frasen opp dynamisk. Spenningen gir seg i takt 25, der sangen kommer inn og B-delen begynner samtidig som tonearten skifter til C-dur. I B-delen er det pianistens ansvar å holde framdrift, fordi klaveret har åttendedelsbevegelse hele tiden. Åttendedelsbevegelsen gir også mulighet for å gi form og riktig betoning til frasene. Basslinjen, som har dialog med sangen, må selvfølgelig hentes fram og spilles med syngende klang, samt som melodi i takt 32-34 og 36-37. Pianisten må ta hensyn til harmonisk og dynamisk utvikling i takt 38-42 for å forberede høydepunktet. Etter høydepunktet roer musikken seg ned og i takt 45 er man tilbake i A-delen. (Eller A²; teksten er jo ulik i forhold til begynnelsen av sangen.) Schumann har skrevet *Lebhafter* i takt 32, men ingen *a tempo*. Pianistens oppgave er likevel å gjøre *ritardando* etter høydepunktet for å ha samme tempo som i A-delen i begynnelsen av sangen.

I den sjuende sangen, *An meinem Herzen, an meiner Brust*, er utfordringen å gjøre noe interessant ut av sangen. Musikken i seg selv gir ikke så mye hjelp. Likevel kan den glade karakteren av sangen formidles. Mye avhenger av hvor fargerikt

sangeren synger og formidler teksten. Pianisten kan støtte med akkompagnementet de fargene sangeren bruker. Basslinje i klaverstemme kan hentes fram. Det er også mulig å gjøre små variasjoner i dynamikk og generelt sett å spille på en energisk og sprudlende måte, og dermed formidle den glade stemningen. Med tanke på den glade stemningen i sangen må ikke *staccato* i takt 26 og fremover spilles altfor kort og *secco*; samme råd som i sang nummer tre gjelder også her. I etterspillet får pianisten lov til å være i et improvisatorisk modus, ellers går sangen stort sett i tempo. Vakker, syngende klang og riktig betoning er nøkkelord også i dette etterspillet.

Siste sang i syklusen, *Nun hast du mir den ersten Schmerz getan*, har et veldig økonomisk akkompagnement og resitativaktig melodi. Man får den triste og tomme stemningen best fram ved å være ”økonomisk” også i måten man spiller på. Det vil si, at akkordene ikke må spilles altfor vakkert; ikke styggt heller, men på en direkte, enkel måte, fordi kvinnens smerte ikke inneholder noe sentimentalt. Sangen blir dess mer effektiv, jo mer *pp* pianisten klarer å spille mot slutten av sangen. Likevel må *pianissimo* ikke bli for mykt. Akkorder i slutten av sangen må også spilles på en klar og enkel måte for å understreke karakteren i sangen. I første takt i klaverets coda forandres tonearten tilbake til B-dur. Coda er et referat av den første sangen, med klaver alene. Samme råd, som i første sangen, gjelder også her. Pianist, som nå spiller solo, må bruke fantasien sin for å variere klangfarge og betoning.

Når man drøfter stil i *Frauenliebe und -leben*, er det viktig å huske, at den hører til et sted mellom romantikk og biedermeier. Vi vet, at Schumann selv hadde en livlig fantasi, og med tanke på hans egne råd for interpretasjon i *Frauenliebe und -leben* kan man tenke seg at han ønsket seg en emosjonell og ”livlig” interpretasjon. Likevel er det viktig å huske, at lied som kunstform er ”små kunst”. Enkelte sanger er som miniatyrer. En bør derfor unngå store utbrudd med tanke på den ”lille” formen. For en pianist dette betyr i praksis, at man må, som Ilmo Ranta påpekte, ta hensyn til alle små detaljer som finnes i stykket. Dermed bør pianisten kunne variere klangen på sensitiv, nyansert måte, og generelt sett ikke spille med en altfor stor og tykk klang.

Råd beskrevet ovenfor gjelder stort sett pianistens direkte rolle i interpretasjonen av *Frauenliebe und -leben*. I tillegg kan pianisten ha en indirekte rolle i interpretasjonen. Vi merket i kapittelet angående liedpianisme, at sanger kan trenge veiledning for å uttale teksten. Når det gjelder *Frauenliebe und -leben*, er det en fordel hvis pianist forstår tysk og kan uttale språket. Med tanke på frasering og betoning av frasene i *Frauenliebe und -leben* og i liedene generelt, må man ta hensyn til sangteknikk. En annen viktig ting er å ta hensyn til teksten; å drøfte, hva man vil formidle med teksten, hvilke ord som er de viktigste. Betoning og frasering generelt inneholder vanligvis mange muligheter, men når det gjelder lied, er det vanligvis de to faktorene beskrevet ovenfor, som definerer hva slags betoning er en god løsning. På grunn av oppgavens omfang har jeg valgt å ikke beskrive hver detalj i hver sang angående betoning. Generelt sett kan man si, at selv om det er sangerens oppgave å formidle teksten, kan pianisten være til god hjelp ved at de sammen kan drøfte ulike alternativer og å støtte valgt betoning med akkompagnementet. *Frauenliebe und -leben* inneholder steder, der musikken legger vekt på ord, som er ikke så viktig. I slike steder kan det være en god løsning å prøve å spille lengre linjer, slik at ordene som ikke er så viktige ikke får altfor mye betydning.

Som nevnt, er det mulig at sangerens ”musikalske alder” er lavere enn pianistens. I slik tilfelle har pianisten generelt sett veilederens rolle. Jeg vil likevel understreke, at dette er ingen regel, og at det også er mulig, at pianistens ”musikalske alder”, eller generelle kunnskaper som musiker, er lavere enn sangerens. Jeg vil også understreke, at nøkkelordet i forbindelse med liedinterpretasjon er samarbeid. Pianist (og også sanger), som er godt forberedt i øvelser, som har fleksibel, positiv innstilling til arbeidet sitt og som tar hensyn til sangerens egenskaper både som person og musiker, men som samtidig holder sine kunstneriske mål, kan komme langt i liedens verden.

De råd om interpretasjon, som jeg har beskrevet i dette kapittelet, er basert både på analyseresultatene og de kunnskaper som en god liedpianist ifølge faglitteratur har. Rådene er stort sett praktiske av natur og er ment som forslag angående interpretasjonen av *Frauenliebe und -leben*. De kan likevel være fornuftige for pianister, kombinert med utøverens fantasi. Pga. oppgavens omfang har det ikke

vært mulig å beskrive alle detaljer i alle sangene, men jeg har forsøkt å finne de viktigste tingene for hver sang. Samtidig, som man finpusser både sin egen stemme i sangsyklusen og utfordringer i forbindelse med samspill, må man hele tiden sammen drøfte hva man egentlig vil formidle med syklusen.

Mye av samarbeidets natur avhenger av sangerens og pianistens personlige egenskaper og kunnskaper som musiker. Likestilling høres bra ut, men er ikke alltid musikalsk sett den beste løsningen, f. eks med tanke på det eksempelet, som Ralf Gothoni har beskrevet og som jeg har referert på side 46 i denne oppgaven. Ofte gjelder det å være ærlig med tanke på hverandres sterke og svake sider som musikere. I beste fall kan begge i duoen spille bedre enn det de hadde gjort alene. Det er også viktig å huske, at interpretasjon er prosess. Den personlige oppfatningen av stykket forandres hele tiden -og den må få lov til å forandres hele tiden. Dette er forutsetning for en god og levende interpretasjon.

4.3 Konklusjon

I oppgaven min har jeg utarbeidet, ved hjelp av musikkanalyse, og gransking av både historisk kontekst og liedpianistens arbeid, noen forslag som kan være fornuftige for pianister, når de drøfter interpretasjon av *Frauenliebe und -leben*. Jeg vil understreke, at det finnes flere måter å interpretere hvilket som helst verk. Selv om man bruker originalutgaver av noter, kjenner historisk kontekst og har analysert verket, kan ingen finne den absolutte sannheten om verket, fordi det finnes altfor mye rom for interpretasjon, slik som vi har erfart tidligere i denne oppgaven. Derfor kan all informasjon om verket bare være virkemidler til utøverens fantasi og kreativitet. Til syvende og sist må man bare velge sin måte å interpretere på og å tro på den. Heldigvis er interpretasjon en prosess som er i gang hele tiden. Utøveren har hele tiden muligheten til å forandre oppfatningen av stykket og dermed også måten å spille det. Dette er helt nødvendig for en liedpianist, fordi i lied må sangerens og pianistens oppfatninger passe sammen. Det er en stor utfordring men samtidig en unik mulighet til å utvikle sin kreativitet og personlige egenskaper.

LITTERATURLISTE

Agawu, K. (1992) Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century 'Lied'. *Music Analysis* [online], 11(1)Tilgjengelig fra

[http://links.jstor.org/sici?sici=0262-](http://links.jstor.org/sici?sici=0262-5245%28199203%2911%3A1%3C3%3ATAPITA%3E2.0.CO%3B2-G)

[5245%28199203%2911%3A1%3C3%3ATAPITA%3E2.0.CO%3B2-G](http://links.jstor.org/sici?sici=0262-5245%28199203%2911%3A1%3C3%3ATAPITA%3E2.0.CO%3B2-G). [lasted

ned 27. februar 2007].

Burnside, I. (1993) 1+1=1 ½. Iain Burnside examines the mathematics of musical partnership. *The Musical Times* [online], 134(1803) Tilgjengelig fra

<http://www.jstor.org/search/AdvancedSearch?si=1&hp=25&q0=burnside&f0=au>

[&c0=AND&q1=&f1=&c1=AND&q2=&f2=au&c2=AND&q3=&f3=ti&wc=on&](http://www.jstor.org/search/AdvancedSearch?si=1&hp=25&q0=burnside&f0=au)

[Search=Search&sd=&ed=&la=](http://www.jstor.org/search/AdvancedSearch?si=1&hp=25&q0=burnside&f0=au). [lasted ned 17.april 2007].

Chipman, M. (2007) *Backstage Pass: Richard Miller's Latest Book Published:*

"Singing Schumann: An Interpretive Guide for Performers. [online]. Tilgjengelig

fra http://www.oberlin.edu/con/bkstage/199912/miller_richard.html. [lasted ned

17.april 2007].

Fischer-Dieskau, D. (1988) *Robert Schumann: Words and Music: The Vocal Compositions.* Portland, Oregon: Amadeus Press.

Gothoni, R. (1998) *Luova hetki.* Juva: WSOY.

Haapakoski, M og Heino, A. et al.(2002) Ralf Gothoni. *Suomalaisen musiikin historia.* [online]. Tilgjengelig fra

http://fi.wikipedia.org/wiki/Ralf_Goth%C3%B3ni#_ref-0 [lasted ned 17.april

2007].

Indiana University. (2007) *Kristina Muxfeldt.* [online]. Tilgjengelig fra

<http://newsinfo.iu.edu/sb/page/normal/1180.html>. [lasted ned 17.april 2007].

Kuusisaari, H. (2006) Martin Katz ymmärtää laulajan sielua. *Rondo*, november, s. 16.

Kuusisaari, H. (1994) Ilmo Ranta, ei vain säestäjä. *Rondo*, mars, ss. 36–37.

Miller, R. (1999) *Singing Schumann: An interpretive guide for performers*. New York: Oxford University Press.

Muxfeldt, K. (2001) “Frauenliebe und leben” Now and Then. *19th-Century Music* [online], 25(1) Tilgjengelig fra <http://links.jstor.org/sici?sici=0148-2076%28200122%2925%3A1%3C27%3A%22ULNAT%3E2.0.CO%3B2-P> [lasted ned 27. februar 2007].

Murtomäki, V. (2005) *Biedermeier ja romantiikka laulussa*. [online]. Tilgjengelig fra http://muhi.siba.fi/muhi/bin/view/Articles/rom_lied4?s. [lasted ned 27. februar 2007].

Platt, D. (2003) Frauenliebe und leben. Translation. *The Lied and Art Song Texts Page*. [online]. Tilgjengelig fra http://www.recmusic.org/lieder/assemble_texts.html?SongCycleId=70. [lasted ned 27. februar 2007].

Sadie, S. (2005) *Sams, Eric*. [online]. Tilgjengelig fra <http://www.grovemusic.com>. [lasted ned 17. april 2007].

Sams, E. (1969) *The songs of Robert Schumann*. London: Eulenburg Books.

Stein, J. M. (1971) *Poem and Music in the German Lied from Glück to Hugo Wolf*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Suni, E. (2004) *Säestäjän työ: kartoitus Keski-Suomen alueella*. Pro gradu-oppgave. [online]. Tilgjengelig fra <http://selene.lib.jyu.fi:8080/gradu/v04/G0000511.pdf> [lasted ned 11. mars 2007].

Wikipedia, the free encyclopedia. (2006) *Adelbert von Chamisso*. [online]. Tilgjengelig fra http://en.wikipedia.org/wiki/Adelbert_von_Chamisso. [lasted ned 27. februar 2007].

Wikipedia, the free encyclopedia. (2007) *Anne Louise Germaine de Staël*. [online]. Tilgjengelig fra http://en.wikipedia.org/wiki/Madame_de_stael. [lasted ned 17.april 2007].

Wikipedia, the free encyclopedia. (2007) *E.T.A Hoffmann*. [online]. Tilgjengelig fra http://en.wikipedia.org/wiki/E.T.A_Hoffman. [lasted ned 17.april 2007].

Wikipedia, the free encyclopedia. (2007) *Heinrich Heine*. [online]. Tilgjengelig fra http://en.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Heine. [lasted ned 17.april 2007].

Wikipedia, the free encyclopedia. (2006) *Veijo Murto*. [online]. Tilgjengelig fra http://fi.wikipedia.org/wiki/Veijo_Murto. [lasted ned 17.april 2007].

88

weilt; darfst mich, nied. ro Magd, nicht ken. nen, ho. her Stern der Herr. lich. keit, ho. her Stern der Herr. lich. keit! Nur die Wur. digste von si. len darf be. glück. ken dei. ne Wahl, und ich will die Ho. he seg. nen vie. le tau. send Mal Will mich freu. en dann und wei. nen, se. lig, selig bin ich dann, soll. te mir das Herz auch

Edition Peters 9307

89

brechen, beth, o Herz, was liegt. da. ran? Er, der Herr. lichste von al. len, wie so mil. de, wie so gut! Hol. de Lip. pen, kla. res Au. ge, hel. ler Sinn und fe. ster Mut, wie so mil. de, wie so gut!

Edition Peters 9307

90

III. Ich kann's nicht fassen, nicht glauben. Mit Leidenschaft.

41. Ich kann's nicht fas. sen, nicht glauben, es hat ein Traum mich be. rückt, wie hätt er doch un. ter al. len mich Ar. me er. höht und be. glückt?

Etwas langsamer. Mir wars, er ha. be ge. spro. chen, ich bin auf e. wig dein, mir wars, ich träume noch im. mer, es kann ja nim. mer so sein, es kann ja nim. mer so sein. O laß im Traume mich ster. ben, ge. wie. get an sel. ner

Edition Peters 9307

91

Brust, den se. li. gen Tod mich schürfen in Tra. nen an. end. licher Lust. Ich kann's nicht fas. sen, nicht hätt er doch un. ter al. len mich Ar. me er. höht und be. glückt? Ich kann's nicht fas. sen, nicht glas. sen, es hat ein Traum mich be. rückt.

Edition Peters 9307

IV.

Du Ring an meinem Finger.

Innig.

42. Du Ring an meinem Fin - ger, mein gol - des Rin - ge - lein, ich drück - e dich fromm an die Lip - pen, dich fromm an die Lippen, an das Her - ze mein. Ich hatt' ihn aus - ge - trau - met, der Kindheit fried - lich schönen Traum, ich fand allein mich ver - lo - ren im ö - den un - end - lichen Raum. Du Ring an mei - nem Fin - ger, da hast du mich erst be - lehrt, hast mei - nem Blick er - willos sen des Lebens un - end - lichen.

Edison Peters 9307

Nach und nach rascher.

tie - fen Wert. Ich will ihm die - sen ihm le - ben, ihm an - ge - hö - ren

ritard. gans, hin sei, ber - rüch - te, ben und fin - den ver - klärt mich, und fin - den ver - klärt mich in

ritard. sei - nem Glanz. Du Ring an mei - nem Fin - ger, mein gol - des Rin - ge - lein, ich drück - e dich fromm an die Lip - pen, dich fromm an die Lippen, an das Her - ze mein.

Edison Peters 9307

V.

Helft mir, ihr Schwestern.

Ziemlich schnell.

43. Helft mir, ihr Schwestern, freund - lich mich schma - cken. Immer mit Pedal. dient - der Glück - lichen heu - te, mir. Win - det ge - schaf - tig mir um die Stir - ne noch - der blü - hen - den Myr - te Zier. Als ich be - frie - digt, freu - di - gen Her - zens, sonst dem Ge - lieb - ten im Ar - me lag, im - mer noch rief er, Seh - nucht im Her - zen, un - ge - dul - dig den

Edison Peters 9307

heu - ti - gen Tag Helft mir, ihr Schwe - stern, helft mir ver - scheu - chen ei - ne to - rich - te Ban - gik - keit; daß ich mit kla - rem Aug ihn emp - fan - ge, ihu, die Quel - le der Freu - dig - keit. Bist, mein Ge - lieb - ter, da mir er - schie - nen, gibst du mir, Son - ne, dei - nem Schein? laß mich in An - dacht, laß mich in De - mut,

Edison Peters 9307

96

laß mich ver.wei. gen dem Her. ren mein.

Streuet ihm Schwestern, streuet ihm Blu. men, brin. get ihm Knospende Ro. sen dar.

ritard. *a tempo*
A. ber euch, Schwes.tern, grüß ich mit Weh. mut, freu. dig schei. dend aus

ritard. *p*
eu. rer Schar, freu. dig schei. dend aus eu. rer Schar.

di ni nu en do

Edition Peters 9807

VI.
Süßer Freund, du blickest.

Langsam, mit innigem Ausdruck.

44. Su. ßer Freund, du blickest mich ver. wundert an,

kannst es nicht be. grei. fen, wie ich wei. nen kann; laß der

feuch. ten Per. len un. ge. wohn. te Zier freu. dig hell er. zit. tern in dem

Au. ge mir. Wie so hang mein Ba. sen, wie so won. ne. voll

wüßt ich nur mit Wor. ten, wie ich's sa. gen soll; komm und

Edition Peters 9807

98

birg dein Ant. litz hier an mei. ner Brust, will ins Ohr dir fü. stern ki. le

meine Last. Weißt du nun die

Trü. nen, die ich wei. nen kann, sollst du nicht sie

se. hen, du ge. lieb. ter, ge. lieb. ter Mann? *Lebhafter.*

Bleib an mei. nem Her. zen, füh. le des. sen

Edition Peters 9807

99

Schlag, daß ich fest und fe. ster nur dich drük. ken mag, fest und

fe. ster! Hier an meinem Bet. te hat die

Wie. ge Raum, wo sie still ver. ber. ge mei. nen Hol. den Traum; Kommen

wird der Mor. gen, wo der Traum er. wacht, und dar. aus dein Bild. nis mir ent.

ge. gen lacht, *ritard.* *Adagio* dein Bild. nis!

Edition Peters 9807

VII.

An meinem Herzen, an meiner Brust.

Fröhlich, innig

45. An mei-nem Her-zen, an mei-ner Brust.

du mei-ne Won-ne, du mei-ne Lust! Das Glück ist die Lie-be, die Lieb-ist das Glück.

ich hab's ge-sagt und nehms nicht zu-rück. Hab

9307

102 *Schneller.*
allegro

sur ei-ne Mut-ter weiß al-lein, was lie-ben heißt und glück-lich sein.

O wie be-daur' ich doch den Mann, der Mut-ter-glück nicht füh-len kann! Du

Edition Peters. 9307

ü-ber-schwing-lich mich ge-schätzt,

bin ü-ber-glück-lich a-ber jetzt.

Nur die da säugt, nur die da liebt das Kind, dem sie die Nah-rung gibt;

ritard.

Edition Peters. 9307

Noch schneller.

lie-ber, lie-ber En-gel, du, du schau-est mich an und lä-chelst da-zu! An

Presto.

mei-nem Her-zen, an mei-ner Brust, du mei-ne Won-ne, du mei-ne Lust!

ritard.

langsam

ritard.

Edition Peters. 9307

VIII.

Nun hast du mir den ersten Schmerz getan.

Adagio.

46. Nun hast du mir den ersten Schmerz ge - tan, der a - ber

traf. Du schläfst, du här - ter, un - barm - her - zer Mann, den To - des -

schlaf. Es blik - ket die Ver - lass - ne vor sich hin, die Welt ist leer, - ist

leer. Ge - lie - bet hab' ich und ge - lebt, ich bin nicht le - bend

mehr. Ich zieh mich in mein Inn - res still zu - rück, der Schlei - er

gilt, da hab' ich dich und mein ver - ler - nes Glück, du mei - ne Welt!

Adagio. *Tempo wie das erste Lied.*

VEDLEGG 2

Frauenliebe und -leben, oversatt av Daniel Platt

Seit ich ihn gesehen

Seit ich ihn gesehen,
Glaub ich blind zu sein;
Wo ich hin nur blicke,
Seh ich ihn allein;
Wie im wachen Traume
Schwebt sein Bild mir vor,
Taucht aus tiefstem Dunkel,
Heller nur empor.

Sonst ist licht- und farblos
Alles um mich her,
Nach der Schwestern Spiele
Nicht begehrt ich mehr,
Möchte lieber weinen,
Still im Kämmerlein;
Seit ich ihn gesehen,
Glaub ich blind zu sein.

Er, der Herrlichste von allen

Er, der Herrlichste von allen,
Wie so milde, wie so gut!
Holde Lippen, klares Auge,
Heller Sinn und fester Mut.

So wie dort in blauer Tiefe,
Hell und herrlich, jener Stern,
Also er an meinem Himmel,
Hell und herrlich, [hehr]¹ und fern.

Wandle, wandle deine Bahnen,
Nur betrachten deinen Schein,
Nur in Demut ihn betrachten,
Selig nur und traurig sein!

Höre nicht mein stilles Beten,
Deinem Glücke nur geweiht;
Darfst mich niedre Magd nicht kennen,
Hoher Stern der Herrlichkeit!

Nur die Würdigste von allen
[Darf]² beglücken deine Wahl,
Und ich will die Hohe segnen,
[Segnen]³ viele tausendmal.

Will mich freuen dann und weinen,
Selig, selig bin ich dann;
Sollte mir das Herz auch brechen,
Brich, o Herz, was liegt daran?

Since I saw him

Since I saw him
I believe myself to be blind,
where I but cast my gaze,
I see him alone.
as in waking dreams
his image floats before me,
dipped from deepest darkness,
brighter in ascent.

All else dark and colorless
everywhere around me,
for the games of my sisters
I no longer yearn,
I would rather weep,
silently in my little chamber,
since I saw him,
I believe myself to be blind.

He, the most glorious of all

He, the most glorious of all,
O how mild, so good!
lovely lips, clear eyes,
bright mind and steadfast courage.

Just as yonder in the blue depths,
bright and glorious, that star,
so he is in my heavens,
bright and glorious, lofty and distant.

Meander, meander thy paths,
but to observe thy gleam,
but to observe in meekness,
but to be blissful and sad!

Hear not my silent prayer,
consecrated only to thy happiness,
thou may'st not know me, lowly maid,
lofty star of glory!

Only the worthiest of all
may make happy thy choice,
and I will bless her, the lofty one,
many thousand times.

I will rejoice then and weep,
blissful, blissful I'll be then;
if my heart should also break,
break, O heart, what of it?

Ich kann's nicht fassen, nicht glauben

Ich kann's nicht fassen, nicht glauben,
Es hat ein Traum mich berückt;
Wie hätt er doch unter allen
Mich Arme erhöht und beglückt?

Mir war's, er habe gesprochen:
"Ich bin auf ewig dein,"
Mir war's - ich träume noch immer,
Es kann ja nimmer so sein.

O laß im Traume mich sterben,
Gewieget an seiner Brust,
Den [seligsten]¹ Tod mich schlürfen
In Tränen unendlicher Lust.

Du Ring an meinem Finger

Du Ring an meinem Finger,
Mein goldenes Ringelein,
Ich drücke dich fromm an die Lippen,
Dich fromm an das Herze mein.

Ich hatt ihn ausgeträumet,
Der Kindheit friedlich schönen Traum,
Ich fand allein mich, verloren
Im öden, unendlichen Raum.

Du Ring an meinem Finger
Da hast du mich erst belehrt,
Hast meinem Blick erschlossen
Des Lebens unendlichen, tiefen Wert.

Ich [will]¹ ihm dienen, ihm leben,
Ihm angehören ganz,
Hin selber mich geben und finden
Verklärt mich in seinem Glanz.

Du Ring an meinem Finger,
Mein goldenes Ringelein,
Ich drücke dich fromm an die Lippen
Dich fromm an das Herze mein.

Helft mir, ihr Schwestern

Helft mir, ihr Schwestern,
Freundlich mich schmücken,
Dient der Glücklichen heute mir,
Windet geschäftig
Mir um die Stirne
Noch der blühenden Myrte Zier.

Als ich befriedigt,
Freudigen Herzens,
[Sonst]¹ dem Geliebten im Arme lag,
Immer noch rief er,
Sehnsucht im Herzen,
Ungeduldig den heutigen Tag.

I can't grasp it, nor believe it

I can't grasp it, nor believe it,
a dream has bewitched me,
how should he, among all the others,
lift up and make happy poor me?

It seemed to me, as if he spoke,
"I am thine eternally",
It seemed - I dream on and on,
It could never be so.

O let me die in this dream,
cradled on his breast,
let the most blessed death drink me up
in tears of infinite bliss.

Thou ring on my finger

Thou ring on my finger,
my little golden ring,
I press thee piously upon my lips
piously upon my heart.

I had dreamt it,
the tranquil, lovely dream of childhood,
I found myself along and lost
in barren, infinite space.

Thou ring on my finger,
thou hast taught me for the first time,
hast opened my gaze unto
the endless, deep value of life.

I want to serve him, live for him,
belong to him entire,
Give myself and find myself
transfigured in his radiance.

Thou ring on my finger,
my little golden ring,
I press thee piously upon lips,
piously upon my heart.

Help me, ye sisters

Help me, ye sisters,
friendly, adorn me,
serve me, today's fortunate one,
busily wind
about my brow
the adornment of blooming myrtle.

Otherwise, gratified,
of joyful heart,
I would have lain in the arms of the
beloved,
so he called ever out,
yearning in his heart,
impatient for the present day.

Helft mir, ihr Schwestern,
Helft mir verscheuchen
Eine törichte Bangigkeit,
Daß ich mit klarem
Aug ihn empfangen,
Ihn, die Quelle der Freudigkeit.

Bist, mein Geliebter,
Du mir erschienen,
Giebst du [mir, Sonne,]² deinen Schein?
Laß mich in Andacht,
Laß mich in Demut,
[Laß]¹ mich verneigen dem Herren mein.

Streuet ihm, Schwestern,
Streuet ihm Blumen,
[Bringet]³ ihm knospende Rosen dar,
Aber euch, Schwestern,
Grüß ich mit Wehmut
Freudig scheidend aus eurer Schar.

Süßer Freund, du blickest

Süßer Freund, du blickest
Mich verwundert an,
Kannst es nicht begreifen,
Wie ich weinen kann;
Laß der feuchten Perlen
Ungewohnte Zier
[Freudig hell erzittern
In dem Auge mir.]¹

Wie so bang mein Busen,
Wie so wonnevoll!
Wüßt ich nur mit Worten,
Wie ich's sagen soll;
Komm und birg dein Antlitz
Hier an meiner Brust,
Will in's Ohr dir flüstern
Alle meine Lust.

[Hab' ob manchen Zeichen
Mutter schon gefragt,
Hat die gute Mutter
Alles mir gesagt,
Hat mich unterwiesen
Wie, nach allem Schein,
Bald für eine Wiege
Muß gesorget sein.]²

Weißt du nun die Tränen,
Die ich weinen kann?
Sollst du nicht sie sehen,
Du geliebter Mann?
Bleib an meinem Herzen,
Fühle dessen Schlag,
Daß ich fest und fester
Nur dich drücken mag.

Help me, ye sisters,
help me to banish
a foolish anxiety,
so that I may with clear
eyes receive him,
him, the source of joyfulness.

Dost, my beloved,
thou appear to me,
givest thou, sun, thy shine to me?
Let me with devotion,
let me in meekness,
let me curtsy before my lord.

Strew him, sisters,
strew him with flowers,
bring him budding roses,
but ye, sisters,
I greet with melancholy,
joyfully departing from your midst.

Sweet friend, thou gazest

Sweet friend, thou gazest
upon me in wonderment,
thou canst not grasp it,
why I can weep;
Let the moist pearls'
unaccustomed adornment
tremble, joyful-bright,
in my eyes.

How anxious my bosom,
how rapturous!
If I only knew, with words,
how I should say it;
come and bury thy visage
here in my breast,
I want to whisper in thy ear
all my happiness.

About the signs
I have already asked Mother;
my good mother has
told me everything..
She has assured me that
by all appearances,
soon a cradle
will be needed.

Knowest thou the tears,
that I can weep?
Shouldst thou not see them,
thou beloved man?
Stay by my heart,
feel its beat,
that I may, fast and faster,
hold thee.

Hier an meinem Bette
 Hat die Wiege Raum,
 Wo sie still verberge
 Meinen holden Traum;
 Kommen wird der Morgen,
 Wo der Traum erwacht,
 Und daraus dein Bildnis
 Mir entgegen lacht.

An meinem Herzen, an meiner Brust

An meinem Herzen, an meiner Brust,
 Du meine Wonne, du meine Lust!
 Das Glück ist die Liebe, die Lieb ist das
 Glück,
 Ich [hab's]¹ gesagt und nehm's nicht zurück.

Hab [übergücklich]² mich geschätzt
 Bin übergücklich aber jetzt.
 [Nur die da säugt, nur die da liebt
 Das Kind, dem sie die Nahrung giebt;
 Nur eine Mutter weiß allein
 Was lieben heißt und glücklich sein.

O, wie bedaur' ich doch den Mann,
 Der Mutterglück nicht fühlen kann!]³
 [Du lieber, lieber Engel, du
 Du schauest mich an und lächelst dazu!]⁴

**Nun hast du mir den ersten Schmerz
 getan**

Nun hast du mir den ersten Schmerz getan,
 Der aber traf.
 Du schläfst, du harter, unbarmherz'ger
 Mann,
 Den Todesschlaf.

Es blicket die Verlaßne vor sich hin,
 Die Welt is leer.
 Geliebet hab ich und gelebt, ich bin
 Nicht lebend mehr.

Ich zieh mich in mein Innres still zurück,
 Der Schleier fällt,
 Da hab ich dich und mein verlornes Glück,
 Du meine Welt!

Here, at my bed,
 the cradle shall have room,
 where it silently conceals
 my lovely dream;
 the morning will come
 where the dream awakes,
 and from there thy image
 shall smile at me.

At my heart, at my breast

At my heart, at my breast,
 thou my rapture, my happiness!
 The joy is the love, the love is the joy,
 I have said it, and won't take it back.

I've thought myself rapturous,
 but now I'm happy beyond that.
 Only she that suckles, only she that loves
 the child, to whom she gives nourishment;
 Only a mother knows alone
 what it is to love and be happy.

O how I pity then the man
 who cannot feel a mother's joy!
 Thou dear, dear angel thou,
 thou lookst at me and smiles!

**Now thou hast given me, for the first
 time, pain**

Now thou hast given me, for the first time,
 pain,
 how it struck me.
 Thou sleepest, thou hard, merciless man,
 the sleep of death.

The abandoned one gazes straight ahead,
 the world is void.
 I have loved and lived, I am
 no longer living.

I withdraw silently into myself,
 the veil falls,
 there I have thee and my lost happiness,
 O thou my world!