

ROBERT SCHUMANNS SANGSYKLUS
FRAUENLIEBE UND LEBEN

MESTERLIG MUSIKK – TÅPELIG TEKST?

Karianne Westfal-Larsen

Masteroppgave i musikkvitenskap
Institutt for musikkvitenskap
Universitetet i Oslo
Våren 2008

FORORD

Samtidig med at våren er på fremmarsj er jeg i ferd med å slutføre dette arbeidet. Det har vært en utfordrende, lærerik, spennende og ikke minst givende prosess. I denne forbindelse er det flere som fortjener en takk.

En stor takk: til Randi Stene og Elizabeth Austin for interessante samtaler om tematikken i *Frauenliebe und Leben*, til min sanglærer Svein Bjørkøy for kloke ord angående fremføringen av denne sangsyklusen og til familie og venner for støtte og fine innspill.

Og sist, men ikke minst takker jeg min veileder Asbjørn Eriksen, som har vært en inspirerende musikalsk sparringpartner.

Karianne Westfal-Larsen

Oslo, april 2008.

INNHALDSFORTEGNELSE

INNLEDNING.....	7
Metode.....	8
Disposisjon.....	11
Kilder.....	12
1 ADELBERT VON CHAMISSO – Botaniker og dikter.....	13
Kort biografi.....	13
Dikteren Chamisso.....	15
Chamissos Frauenliebe und Leben.....	19
2 EN UNDERDANIG KVINNE?.....	27
LESEMÅTER.....	27
Negativ lesning.....	27
Positiv lesning.....	29
Mer nyansert lesning.....	30
DET ROMANTISKE KJÆRLIGHETSIDEAL.....	32
Kamp mellom fornuft og kjærlighet.....	32
Forelskelse og kjærlighet.....	34
Borgerskapets kjærlighetsideal.....	35
Utbredelsen av det romantiske kjærlighetsideal.....	36
Tårene i romantikken.....	37
KJÆRLIGHETENS VIRKNINGER.....	38
Kjærlighet gjør blind og invaderer ens sinn.....	38

Idealiseringen.....	39
Tvil og håp.....	40
Følelsesmessig forening.....	41
Ydmykhet og det å tjene en annen.....	42
Den eneste ene – kjærlighetssmerte.....	43
3 LIEDKOMPONISTEN ROBERT SCHUMANN.....	47
Schumanns liederår – 1840.....	47
Lieden før Schumann.....	49
Schumanns forhold til liedgenren.....	50
Schumanns syn på forholdet mellom tekst og musikk.....	53
4 FRAUENLIEBE UND LEBEN – TONESETTINGEN.....	61
ANALYTISKE UTFORDRINGER.....	61
Hva skjer med diktet i møte med musikken?.....	61
Hvilke stemmer hører vi?.....	64
Musikalske elementer.....	67
ANALYTISK GJENNOMGÅELSE AV FRAUENLIEBE UND LEBEN.....	71
Seit ich ihn gesehen.....	71
Er, der Herrlichste von allen.....	75
Ich kann's nicht fassen, nicht glauben.....	80
Du Ring an meinem Finger.....	83
Helft mir, ihr Schwestern.....	86
Süsser Freund, du blickest.....	90
An meinem Herzen, an meiner Brust.....	95

Nun hast du mir den ersten Schmerz getan.....	97
SYKLISK SAMMENHENG.....	103
Hva kan ha trukket Schumann til denne diktskyklusen?.....	106
Ideal eller virkelighet?.....	108
Andre tonesettinger.....	110
5 ASPEKTER VED FREMFØRINGEN – Fra sangerens perspektiv....	113
Liedens posisjon på 1800-tallet og i dag.....	113
Samtale med Randi Stene.....	116
Sangerens rolle.....	120
Noen fortolkningsmessige utfordringer.....	124
Hvorfor synger vi fremdeles disse sangene?.....	131
LITTERATURLISTE.....	133

INNLEDNING

Den 19. august 2007 sang Randi Stene *Frauenliebe und Leben* av Robert Schumann under Oslo Kammermusikkfestival. Det å se hvordan hun evnet å gi liv til disse sangene og ta oss med gjennom alle de følelsene denne syklusen rommer, var en stor opplevelse.

Nesten 170 år etter at sangsyklusen ble komponert står den fremdeles på den klassiske musikkens repertoar. Hvorfor fremføres fremdeles *Frauenliebe und Leben*? Hva kan den ha å si oss i dag, om noe?

Frauenliebe und Leben – kvinnekjærighet og liv. Denne tittelen er blant klassiske musikkelskere å forstå som Robert Schumanns sangsyklus fra 1840. Men, Schumann er ikke den eneste mannen som knyttes til denne syklusen. Schumanns sangsyklus har sin opprinnelse i Adelbert von Chamissos diktsyklus med samme navn. To menn, som beskriver en kvinnes kjærighet og liv. Adelbert von Chamisso og Robert Schumann, førstnevnte bortimot glemt, mens sistnevnte lever videre i kraft av sin musikk. Chamisso født på slutten av 1700 – tallet, og Schumann på begynnelsen av 1800-tallet. Det er 29 år imellom dem, en hel generasjon, men de har den ting til felles at deres livsverk på et tidspunkt krysser i *Frauenliebe und Leben*. Når Chamisso skriver diktsyklusen i 1830 er han 49 år, og har allerede vært gift i 11 år. Schumann er 30 år når han tonesetter den, og har endelig fått klarsignal til å gifte seg med Clara.

Selv nærmer jeg meg denne sangsyklusen både fra sangerens og den akademiske synsvinkel. Det er gjennom Schumanns musikk jeg har blitt kjent med den, og før jeg selv fikk anledning til å synge disse sangene og på den måten få et personlig kjennskap til dem, hadde jeg hørt dem på plate og på konsert. En konsert som gjorde sterkt inntrykk var Barbara Bonneys fremførelse av sangene i Barcelona i 1998. Hennes innlevelse og tilstedeværelse i de følelser musikken beskriver gjorde et uutslettelig inntrykk. Siden da har disse sangene fulgt meg, og nå er det på tide med et riktig dypdykk ned i dem og deres historie.

Før jeg begynte på denne masteroppgaven var min intensjon å skrive en oppgave basert på ulike fortolkninger av syklusen. Men etter hvert som jeg leste meg opp på dette emnet, ble jeg mer og mer klar over hvilke synspunkt som fester ved denne sangsyklusen, og da spesielt teksten. Jeg har selv reagert på enkelte formuleringer, og syntes at noe av teksten ikke helt fant respons hos meg selv, men det overrasket meg hvor nesten overveiende negative mange er i forhold til teksten. Mye av grunnlaget for hvordan denne syklusen er blitt tolket i ettertid er knyttet til feminismen. Jeg prøver ikke å nedvurdere feminismen i denne oppgaven, den var i aller høyeste grad nødvendig for å sette søkelys på kvinners liv, men det kan være at den her overser aspekter som det kan være viktig å få frem. Konsensusen synes å være at dette dreier seg om en underdanig kvinne. «Mesterlig musikk – tåpelig tekst» virker å være omkvedet. Men, er dette en rettferdig forståelse av *Frauenliebe und Leben*?

Dette spørsmålet ble det etter hvert nødvendig for meg å finne svar på. Hvis syklusen bare dreier seg om en underdanig kvinne, hvorfor fremføres den da fremdeles? Er dette et portrett av en virkelig kvinne eller bare en karikatur, et fantasifoster? Kan Chamisso ha hatt et annet motiv for å skrive denne syklusen?

Hva skjer hvis man prøver å forstå syklusen ikke bare ut fra et kjønnsrolleperspektiv, men også ut fra et følelsesmessig og psykologisk perspektiv? Vil det dukke opp andre nyanser, som vil kunne endre vår forståelse? Var kanskje Chamisso mer interessert i å beskrive kjærlighetens natur, og er det den underteksten som har gitt gjenklang hos Schumann og som han ønsket å beskrive gjennom musikken? Kan en slik utvidet tolkning være med på i større grad å forstå Schumanns valg av tonesetting? Og hvordan oppleves denne syklusen for en som fremfører den?

Dette er spørsmål jeg vil prøve å gi svar på i denne oppgaven for slik å kunne gi et mer nyansert bilde av sangsyklusen.

Metode

I møte med den musikken man skal tolke er det viktig å være klar over at hvilken metode man velger er vesentlig, og at det kan styre hvilket resultat man får. Det finnes ulike metoder å velge mellom, som blant annet den historisk-biografiske og den tekstkritiske metode.

Når man vil finne ut hvordan musikk og tekst forholder seg til hverandre, er det viktig å ha grundig kjennskap til den teksten som er tonesatt. Dermed kan en diktanalyse være på sin plass. En diktanalyse ser på diktet fra to metodiske ståsteder: den historisk-biografiske metode og den tekstkritiske metode. Ved bruk av den historisk-biografiske metode vil man se på

omstendigheter rundt diktets tilblivelse, og her vil det være relevant å se diktet i en litteraturhistorisk kontekst, samt trekke inn dikterens liv. Den tekstkritiske metode tar utgangspunkt i selve teksten, og undersøker nærmere diktets innhold og form. I denne forbindelse kan det også være aktuelt å se hvorvidt diktet har en litterær kontekst.¹

I en liedanalyse er det i tillegg til teksten musikk med i bildet, og når man rent metodisk skal undersøke dette nærmere, tar man gjerne utgangspunkt i notebildet og den klingende musikken. Jeg ser nærmere på en rekke aspekter ved liedanalyse i begynnelsen av kapittel 4.

Ved å analysere håper man at man skal kunne se noe nytt, klarere, noe annet enn det man allerede visste.² Hva analyse skal inneholde eksisterer det imidlertid ulike syn på, alt fra de som mener en analyse skal være nøytral og beskrivende og ikke trekke inn utenforliggende ting, til de som er opptatt av å trekke inn mest mulig av det som ligger rundt.

På 1900-tallet var man opptatt av strukturanalyse; selve notebildet, og man så sjelden utover det. Innenfor den nye retningen som dukket opp på 1980-tallet, «New Musicology», mente imidlertid forskerne at fortolkning er en uunngåelig del av analyse. De ønsket å gjeninnføre den kulturelle konteksten og det metaforiske språk rundt musikkstykket. Dette synet oppstod som en reaksjon på at analyse i stor grad bare hadde befattet seg med selve noten, og utelatt alt annet.

Hvorfor er kontekst så viktig? Ifølge Erling Gulbrandsen vil man uten kontekst ikke kunne forstå mening, fordi tolkning skjer i kontekst. I den forbindelse vil man kunne snakke om tynn og tykk beskrivelse. Det første er en ren musikalsk analyse, mens det andre er en analyse som går ut over musikken og drar inn konteksten. Gulbrandsen mener det innenfor analyse nå er både/ og, noe som vil si at man både må se i musikken og utenfor.

Et viktig moment når man skal analysere er å være klar over at man ser ting ut fra et eget ståsted. Innenfor hermeneutikken snakker man om horisont i den forstand at vi tolker ting ut fra vår egen forforståelse, som preger alt vi analyserer. Hermeneutikken mener dermed at vi tolker musikken ut fra noe som springer ut fra vårt eget indre.

Det er også viktig å være klar over at alt ikke bare har en historie, det har også sin egen historisitet. Dette vil si at ting selv er i endring. I forbindelse med lieder kan man f.eks. si at fremføringsidealene har endret seg. Når man så skal prøve å forstå musikken og ikke bare

¹ Margrethe Beck, «Mignon: Forholdet mellom tekst og musikk i Franz Schubert, Robert Schumann og Hugo Wolfs Mignonsanger» (Hovedoppgave i musikkvitenskap, Universitetet i Oslo, 1998).

² Denne nærmere utdypingen om analyse som følger nedenfor tar utgangspunkt i min semesteroppgave, «Interpretasjon. Hvilke faktorer spiller inn når man skal tolke klassisk musikk?», Universitetet i Oslo, høsten 2005, som i stor grad baserer seg på forelesningene i forbindelse med fagseminaret – MUS 4211.

holde seg til noten, men også forsøke å finne ut noe om dens fortid, må man prøve å foreta en rekonstruksjon. I følge Gulbrandsen er Carl Dahlhaus en av dem som mener dette er mulig.

I den forbindelse har Dahlhaus to poeng. Det første er at man må være klar over egen forforståelse og forsøke å få denne forforståelsen til å smelte sammen med den horisonten man undersøker. Det andre er at vi innenfor musikkhistorien egentlig driver med to ting. Vi er på den ene siden opptatt av fortiden som et historisk dokument, mens vi på den andre siden er opptatt av estetisk aktualitet - og fordi f.eks. Schumanns musikk interesserer oss, blir vi interessert i å grave i fortiden. I Dahlhaus' øyne er det dermed ikke nok at det man skriver er korrekt, det skal også ha en nåtidig relevans.

På denne måten vil interpretasjon omfatte alt vi gjør, både den analytiske tolkningen (tekst, språk, begreper), og den musikalske fremføring.

Hva prøver vi å gjøre når vi skal fremføre musikk skrevet før vår tid?

Peter Walls sitt svar er at vi gjør det samme vi ville gjort med en ny komposisjon.³ En utøver vil prøve å være tro mot verket, undersøke dets følelsesmessige innhold og forsøke å ære komponistens intensjoner. For Walls er interpretasjon synonymt med det å prøve å realisere komponistens intensjoner. Men, også her er det viktig å være klar over at på samme måte som verket må også komponistens liv og levnet fortolkes av oss i vår tid og med utgangspunkt i vår subjektivitet. Det kan være vanskelig å vite hva en komponist mente med en anmerkning, og dets betydning kan ha endret seg over tid.

Walls ser utøverens oppgave i sammenheng med Dahlhaus' kommentar om at det som gjør musikkhistorie (og all kunsthistorie) ulik annen historie er at den er opptatt ikke bare av en ting fra fortiden (hendelser, dokumenter), men med en estetisk nåtid. En utøver har som oppgave å realisere verket for et nåtidig publikum, og er spesielt opptatt av denne meglingen mellom historisk fortid og estetisk nåtid.

I den forbindelse må man først og fremst prøve å forstå musikken så godt som mulig. En sentral del av denne forståelsen oppnås gjennom analyse, men der finnes også andre aspekter, som debatten rundt autentisk fremførelse. Det kommer jeg ikke inn på her.

Utøveren er også med på å skape musikken. Alfred Brendel ser det slik at musikalske noter bare kan foreslå, uttrykkstegn kan bare fastslå hva vi først og fremst må lese ut av selve noten. En slik prosess krever utøverens engasjerte følelser, sanser, intellekt og hørsel. Siden de fleste

³ Dette om fremføring er også hentet fra tidligere nevnte oppgave. En utdypning når det gjelder Walls og Rittermanns synspunkter finnes i John Rink, *Musical Performance: A guide to understanding* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

utøvere forholder seg til et stort repertoar mener Janet Rittermann det er nødvendig med en velbasert forståelse for de innsikter disipliner som estetikk, analyse, musikologi og psykologi kan gi.

Disposisjon

I kapittel 1 ser jeg nærmere på Chamissos liv og på hans diktning. Deretter gir jeg en presentasjon av diktene, som jeg har fått oversatt til norsk av dr. philos Sverre Dahl. Her holder jeg meg rent språklig til den måten diktene skrives i min kilde, mens jeg under analysene velger å forholde meg til teksten slik den er skrevet i noten, som er en litt mer oppdatert tysk. I slutten av kapitlet sier jeg kort noe om diktenes innhold og den problematikken som fester ved dem. Dette utdypes videre i kapittel 2.

I kapittel 2 ser jeg først på ulike lese måter av disse diktene. Deretter diskuterer jeg nærmere diktenes innhold og plasserer dem i en større sosial og litteraturhistorisk kontekst. Jeg knytter først diktene opp mot fremveksten av det romantiske kjærlighetsideal og de endringene det førte med seg, og deretter ser jeg på kjærlighetens virkninger i lys av psykologisk faglitteratur.

I kapittel 3 bruker jeg også den historisk-biografiske metode i forbindelse med at jeg ser på Schumanns virke som liedkomponist. Her tar jeg utgangspunkt i Schumanns liederår. Jeg velger å ikke trekke inn like mange biografiske detaljer som jeg gjør med Chamisso. Bakgrunnen for det er at vi allerede vet så mye om Schumann, men nesten ingenting om Chamisso. Dermed blir det viktigere å få et klarere bilde av Chamisso, slik at disse to blir mer jevnbyrdige. Jeg ser kort på lieden før Schumann, hans forhold til denne genren, og deretter undersøker jeg Schumanns syn på forholdet mellom tekst og musikk.

I kapittel 4 diskuterer jeg først hvilke analytiske utfordringer som kan dukke opp i forbindelse med liedanalyse, før jeg ser på forholdet mellom tekst og musikk i selve analysen av hver av sangene i *Frauenliebe und Leben*. Deretter ser jeg på den sykliske sammenhengen, hva som kan ha trukket Schumann til denne syklusen og om disse sangenes innhold kan knyttes opp om hans eget liv. Jeg ser dessuten kort på hvilke andre tonesettinger som finnes av syklusen.

I det femte og siste kapittel ser jeg nærmere på aspekter ved fremføringen sett fra sangerens perspektiv, og her trekker jeg blant annet inn en samtale jeg hadde med Randi Stene i forbindelse med hennes tidligere nevnte fremførelse av *Frauenliebe und Leben*.

Jeg ser på sangerens rolle, hvilke virkemidler som kan brukes for å gi sangene et personlig preg og hvor grensene går for dette. Jeg ser også spesifikt på enkelte fremføringsaspekter ved de ulike sangene. Helt til slutt konkluderer jeg med hvorfor jeg tror vi fremdeles fremfører *Frauenliebe und Leben*.

Kilder

Utgangspunktet for denne oppgaven var noten og klingende musikk, sistnevnte i størst grad gjennom Anne Sophie von Otters innspilling av *Frauenliebe und Leben* på *Deutsche Grammophon*. Når det gjelder bibliografi har jeg lest både bøker og artikler, og her har jeg favnet bredt for å bygge opp en argumentasjon som kunne brukes til å få en mer nyansert fortolkning av denne syklusen. Man kan trygt si at jeg har valgt en tykk beskrivelse. Dessuten har jeg hatt samtaler med både Randi Stene og den amerikanske komponisten Elizabeth Austin, som så sent som i 1999 komponerte ny musikk til noen av disse diktene.

Min forforståelse vil selvfølgelig prege denne oppgaven, men jeg håper den gir leseren en ny forståelse av syklusen. Det at *Frauenliebe und Leben* fremdeles synges er i seg selv en indikasjon på at den også i vår tid har en eller annen relevans, i alle fall i det klassiske musikkmiljøet.

ADELBERT VON CHAMISSO – Botaniker og dikter

I dag er Chamisso ukjent for mange. For musikkelskere derimot er navnet hans fremdeles eksisterende, og da i størst grad gjennom Robert Schumanns tonesetting av Chamissos diktskyklus *Frauenliebe und Leben*. Han har også fått en plass og en gate i Berlin⁴, en havn, en øy og flere planter⁵ oppkalt etter seg. Så hvem var Chamisso?

Kort biografi

Adelbert von Chamissos egentlige navn var Louis Charles Adelaide de Chamissot. Han ble født inn i den franske adelen, men ble etter hvert en kjent skikkelse innenfor Berlins biedermeierkultur. Chamisso ble født i januar 1781 på familieslottet Boncourt i Champagne-distriktet. Han var den nest yngste av syv søsken, og han tilbrakte hele sin barndom på Boncourt. I 1790 måtte imidlertid hele familien, som en følge av den franske revolusjon, forlate Champagne, og i 1792 forlot de Frankrike. Etter flere år på flukt endte de til slutt i 1796 opp i Berlin i datidens Preussen.⁶ Slik ble Berlin Chamissos nye hjemsted. Mens resten av familien etter hvert vendte tilbake til Frankrike, ble Chamisso boende i Berlin frem til sin død.

Berlin på begynnelsen av 1800-tallet var rasjonalismens høyborg. Fokuset var på fornuftens verdi, men romantikken med dets fokus på følelse og fantasi begynte også å gjøre seg

⁴ Ulrike Treziak, «Einleitung» i *Mit den Augen des Fremden: Adelbert von Chamisso – Dichter, Naturwissenschaftler, Weltreisender*, 7-9 (Berlin: Kreuzberg Museum, 2004), 7.

⁵ Suzanne Summerville, «Der Wanderer». Adelbert von Chamissos Lyrik und die Musik» i *Mit den Augen des Fremden: Adelbert von Chamisso – Dichter, Naturwissenschaftler, Weltreisender*, 195-208 (Berlin: Kreuzberg Museum, 2004), 195.

⁶ Suzanne Summerville, «Adelbert von Chamisso: The poet of marriage and the Frauenliebe und - leben», *NATS bulletin*, USA Vol.XL/3 (January-February 1984), 8.

gjeldende. Gjennom unge forfattere som Schlegel, Novalis, Tieck, Schleiermacher etc. pluss en stor krets av kvinner, alle med interesse for intellektuelle og litterære beskjeftigelser, ble Berlin gjort til et arnested for den nye romantikken.⁷

Etter å ha å ha vært kongelig pasje for dronning Fredrikke Louise et par år i Berlin gikk Chamisso inn i den prøyssiske hæren hvor han var frem til 1806. I løpet av disse årene kom han også i kontakt med byens litterære miljø, og i perioden 1804-1806 var han med på å utgi *Musen Almanack* som medredaktør og forfatter.⁸

Fra 1806 og frem til 1818 kom Chamissos liv til å bestå av mye reising. Han reiste i årevis frem og tilbake mellom Tyskland, Frankrike og Sveits.⁹ Den lengste reisen foretok han imidlertid fra 1815 til 1818 om bord på det russiske skipet Rurik, med en ekspedisjon som var innom steder som London, Brasil, Alaska, San Francisco, Hawaii, Manila, Capetown, St. Petersburg etc. I løpet av ekspedisjonen ble det foretatt antropologiske, etnografiske og lingvistiske studier, og flere eksperimenter ble gjort. Blant annet ble 2500 planter samlet inn, og flere av disse er blitt oppkalt etter Chamisso.¹⁰

Før Chamisso ble med på denne verdensomseilingen hadde han i 1813 skrevet historien om *Peter Schlemihl*, en mann som solgte skyggen sin, og da han kom tilbake til Berlin i 1818 hadde denne boken gjort han berømt som forfatter. I tillegg befestet ekspedisjonen hans ry som vitenskapsmann. Universitetet i Berlin utnevnte han til æresdoktor, og han fikk stilling ved den berømte botaniske hagen i Berlin – Schönberg,¹¹ hvor han jobbet helt frem til sin død. I 1819 giftet Chamisso seg med den 19 år yngre Antoine Piaster, og i perioden 1820 til 1835 fikk de syv barn. Antoine døde imidlertid i mai 1837, bare 36 år gammel, og året etter, den 23. august 1838 døde også Chamisso, i en alder av 57 år.¹²

Chamissos liv favner om de forandringene den franske revolusjon førte med seg, borgerskapets fremvekst og begynnelsen av den industrielle revolusjon. På tross av at han ble født inn i den franske høyadel, tilhørte han i Berlin det dannede borgerskap.¹³ Gjennom sitt arbeid og sine politiske idealer fikk han venner og beundrere blant flere av datidens ledende skikkelser, som Madame de Stäel, E. T. A Hoffmann, Varnhagens, Eichendorff, Wilhelm

⁷ Ibid., 9.

⁸ Ibid., 9.

⁹ Michael Bienert, «Der aufgeklärte Romantiker: Chamissos literarischer Werdegang und die 'Reise um die Welt'» i *Mit den Augen des Fremden: Adelbert von Chamisso – Dichter, Naturwissenschaftler, Weltreisender*, 57-73 (Berlin: Kreuzberg Museum, 2004), 61.

¹⁰ Suzanne Summerville, «Adelbert von Chamisso: The poet of marriage and the Frauenliebe und - leben», 9, 10.

¹¹ Ibid., 10.

¹² Ibid.

¹³ Summerville. «'Der Wanderer'», 195.

Müller, Hegel og en av Tysklands største diktere, Heinrich Heine.¹⁴ Chamisso er nærmest å beskrive som et renessansemenneske, en globetrotter og kosmopolitt. Hans liv var fylt av kontraster, han var både botaniker og dikter, og disse interessene fulgte han livet ut. I denne avhandlingen er det imidlertid dikteren Chamisso det er relevant å se nærmere på.

Dikteren Chamisso

I ettertid er Chamisso i størst grad blitt husket for *Peter Schlemihl* og *Frauenliebe und Leben*, og han er blitt betraktet som bare en representant for biedermeiertiden¹⁵, som de «småborgerlige livsidealers sanger».¹⁶ Så kan man spørre seg om denne nedvurderingen av han som dikter stemmer overens med virkeligheten. Er det riktig å si at Chamisso var en dikter som bare skrev ufarlige, idealiserende biedermeierdikt?

Termen biedermeier blir brukt for å beskrive kulturen til det tyskspråklige Europa mellom Wientraktaten i 1815 og 1848, hvor revolusjonen brøt ut igjen. Termen er spesielt assosiert med Sør-Tyskland og Metternichs Østerrike. Senere er denne termen blitt brukt for å referere til den komfortable, hjemlige arkitekturen og periodens dekorative kunst og maleri, og til et liv grunnlagt på en fredfylt, hjemlig harmoni i kontrast til turbulensen under årene med Napoleon. Idealene om romantisk kjærlighet og kjernefamilien som samfunnets grunnvoll var utbredt hos borgerskapet på 1800-tallet, og dette var idealer som stod sterkt i biedermeierkulturen. Biedermeierkulturen hadde fokus på familieliv, og var preget av et politisk passivt borgerskap. Man ønsket sosial stabilitet underbygget av en politisk konservatisme hvor målet var en undertrykkelse av liberalismen og opprettholdelse av status quo.¹⁷ I denne perioden måtte romantikernes metafysiske streben vike for en mer avgrenset sfære av personlige, hjemlige og familiære anliggender etc., og idealer om selvkontroll, selvhjulpenhet og anstendighet dempet de ekstreme lidenskaper.¹⁸

Mens diktere som Béranger i Frankrike, Byron i England og Rylejev i Russland i 1830-årene tok stilling til tidens store politiske problemer, var klimaet annerledes i Tyskland.

¹⁴ Kristina Muxfeldt «Frauenliebe und Leben now and then», i *19th-century music*, vol.25, no.1 sommer 2001, 28.

¹⁵ Ernst Ulrich Pinkert, «Fra det tyske forbund til det tyske rike: Tyskland 1815-1870, i *Tyskland – En kulturhistorie*, red. Annelise Ballegaard Petersen, (København: Munksgaard, 1992), 92. «Betegnelsen Biedermeier ble skapt i München mellom 1855-57 i det satiriske blad 'Fliegende Blätter'. Forfatteren L. Eichrodt og legen A. Kussmaul gjorde her under pseudonymet Gottlieb Biedermaier (bieder, dvs. troskyldig) narr av den tyske spissborgers filistrøse holdninger i tiden 1815-1850. Den troskyldige, diktende skolelærer Biedermaiers navn – nå skrevet med e – ble fra omkring århundreskiftet [1900] imidlertid brukt som nøytralt stilbegrep for å karakterisere hele den nevnte periode og dennes kunst».

¹⁶ Werner Feudel, *Adelbert von Chamisso: Leben und Werk* (Leipzig: Reclam, 1988), 223 (Dahls oversettelse).

¹⁷ W.E Yates, *Biedermeier*, Grove Music Online, red. L. Macy (28. 09.2007).

¹⁸ Peter Russel, *The themes of the german lied from Mozart to Strauss* (Lewinston: The Edwin Mellen Press), 361.

Mange hadde resignert overfor samtidens politiske problemer og flyktet inn i idyllen eller en idealisert fortid.¹⁹ Det litterære marked var dominert av banal underholdningslitteratur, biedermeierdikt etc., og det eksisterte lite opposisjonell diktning.²⁰ Et politisk passivt borgerskap førte til en politisk passiv diktning.

Chamisso var, i motsetning til mange andre tyskere diktere, opptatt av det politiske samfunnsnivå, men på grunn av situasjonen i Tyskland vendte han seg mot sitt fedreland for å få inspirasjon. I Frankrike forsvarte det liberale borgerskap sine forfatningsmessige rettigheter både i ord og skrift. Chamisso ble spesielt opptatt av den franske dikteren Béranger. Werner Feudel mener denne tilknytningen til den franske liberalismen påvirket Chamissos politiske tenkning helt frem til hans død og at den er vesentlig for å forstå Chamissos diktning. Denne tilknytningen var samtidig en forutsetning for at han relativt tidlig opptrådte som liberal politisk dikter i Tyskland.²¹ Michael Bienert påpeker imidlertid at Chamisso ikke var en politisk skribent, men et liberalt individ som vektla at den politiske tidsånd skulle finne sitt uttrykk i hans kunst helt ubevisst og uten at det var et mål.²² Han deltok ikke i politiske og estetiske debatter, og var ikke direkte politisk aktiv.²³

Bettina Eisbrenner mener Chamissos diktning viser stor tematisk bredde, og at hans litterære verk strekker seg utover ren sentimental poesi. I Chamissos verk spiller kjærlighet og ekteskap en like stor rolle som fremmede folks liv. Folkelige emner står overfor politisk og sosialkritisk lyrikk, og det omfatter også den autobiografiske *Reise um die Welt*,²⁴ som bygger på den tidligere nevnte tre år lange ekspedisjonen. Det interessante med beretningen er, ifølge Bienert, å se at Chamisso ikke gjør noe for å romantisere denne reisen. Han prøvde tvert imot å lage en realistisk, hverdagsnær skildring.²⁵ *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* er nok det av Chamissos verk som står nærmest romantikkens idealer.²⁶ I den historien bruker han eventyrmotiv som den tapte skyggen, pengesekken etc., men han bygger ikke opp en drøm. Han bruker dem til å gjennomlyse det borgerlige selskaps pengegriskhet og dobbeltmoral.²⁷

Feudel påpeker at Chamisso i sine senere dikt, de etter 1826, overtok formene og den dikteriske teknikken fra den folkelige, romantiske lyrikken, men at de romantiske motivene

¹⁹ Pinkert, «Fra det tyske forbund til det tyske rike», 65.

²⁰ Feudel, *Adelbert von Chamisso*, 161.

²¹ *Ibid.*, 135, 136, 162.

²² Bienert, «Der aufgeklärte Romantiker», 58.

²³ *Ibid.*

²⁴ Bettina Eisbrenner «Über das Verlangen, die Welt zu erforschen: Zur Biografie des Dichters und Botanikers Adelbert von Chamisso» i *Mit den Augen des Fremden: Adelbert von Chamisso – Dichter, Naturwissenschaftler, Weltreisender*, 42-56 (Berlin: Kreuzberg Museum, 2004), 43, 55.

²⁵ Bienert, «Der aufgeklärte Romantiker», 57, 71.

²⁶ Feudel, *Adelbert von Chamisso*, 223.

²⁷ Bienert, «Der aufgeklärte Romantiker», 62.

for det meste blir aktualisert og borgerliggjort.²⁸ Det er i stor grad enkeltmenneskets forhold til sin omverden, en detaljert oppfatning av omverdenen som er tema.²⁹ Denne tilknytningen til den reelle virkelighet fører ifølge Feudel til at flere av diktene glir over i biedermeiertidens sentimentalitet. Chamissos diktsykluser som *Frauenliebe und Leben* ligger nærmest biedermeierlyrikken, og den litterære konvensjonen. Selv de subjektive kjærlighetsdikt anstrenger han seg for å gjøre konkrete og objektive.³⁰

Ifølge Kazuko Ozawa var Chamisso opptatt av skjebnen til de laveste sjikt av befolkningen og de politisk undertrykte, og han var en av de første tyske diktere som rettet oppmerksomheten mot datidens sosiale forhold. Det kommer blant annet til syne i *Lied von der Alten Waschfrau* fra 1833.³¹ I dette diktet mener Feudel at Chamisso går nye veier, siden han innfører storbyens arbeidende menneske i den tyske lyrikken. Han har dessuten ikke en anklagende holdning, som i sine tidligere sosiale dikt, men forteller tydeligvis om noe som virkelig har skjedd; hans egen vaskekones skjebne. På grunn av denne eksakte miljøskildringen av en sosial type; vaskekonen mens hun arbeider, blir diktet ifølge Feudel et tidlig eksempel på naturalismen.³² På denne måten skiller Chamisso seg klart fra de andre tyske, romantiske dikterne, og dermed har det vært vanskelig å plassere han innenfor en spesiell litterær gruppering. Hans realistiske og virkelighetsnære tankegang kommer også til uttrykk i hans syn på diktningen og dikteren.

Den gang hadde dikt, i tillegg til pressen, en annerledes og spesiell betydning fordi de nådde ut til store deler av befolkningen. Chamisso drømte således om en «demokratisk meningsdannelsesprosess».³³ Han mente også at dikteren måtte være rotfestet i folket, og ha et usedvanlig dikterisk talent, foruten mening og karakter.³⁴

Suzanne Summerville påpeker at Chamissos dikt var populære i sin samtid. To litterære skikkelser fra Chamissos tidsepoke, Gustav Freitag og Max Koch mente begge at Chamisso kunne måle seg med Goethe, Schiller og Uhland (Koch).³⁵ Blant annet viser uttalelser fra Heine at han satte Chamisso høyt.³⁶ På toppen av sin karriere tilhørte Chamisso kretsen av

²⁸ Feudel, *Adelbert von Chamisso*, 156.

²⁹ Feudel, 223.

³⁰ *Ibid.*, 223.

³¹ Kazuko Ozawa, «Frauenliebe und Leben: Acht lieder nach Adelbert von Chamisso für eine Singstimme und Klavier op. 42 » i *Robert Schumann: Interpretationen seiner Werke*, Bind 1, 274-280 (Laaber: Laaber Verlag, 2005), 276.

³² Feudel, *Adelbert von Chamisso*, 198, 199.

³³ Bienert, «Der aufgeklärte Romantiker», 68.

³⁴ *Ibid.*, 70.

³⁵ Summerville, «Adelbert von Chamisso: The poet of marriage and the Frauenliebe und - leben», 10.

³⁶ Muxfeldt, «Frauenliebe und Leben now and then», 28.

Berlins diktere og åndselite, som E. T. A Hoffmann, Karl Varnhagen von Ense og Friedrich de la Motte Fouqué.³⁷

I 1831 kom den første samleutgaven av hans dikt, et tegn på at han nå var en veletablert tysk dikter,³⁸ og året etter skrev Chamisso i et brev til kjente i Frankrike:

Folket synger mine sanger, man synger dem i salongene, komponistene slåss om dem, de unge deklamerer dem på skolene, mitt portrett henger etter Goethe, Tieck og Schlegel som det fjerde i rekken av samtidige tyske diktere...³⁹

Chamisso var også populær blant kvinner. I 1832 kunne han i et brev til sin kone stolt fortelle om en kvinne fra Hamburg som hadde rost den helt spesielle tiltrekningskraft hans diktning hadde på kvinner.

Jeg har mottatt et langt og kjærlig brev fra S. fra Hamburg. Her et eksempel: 'Hvis bare jeg kunne sende deg hilsninger fra alle de kjære kvinner, og menn, som ikke bare hører på sangeren [dikteren] med den største glede, men som priser i deg spesielt kvinnens dikt, om deres kjærlighet og deres liv. Hvis jeg bare kunne fortelle deg om de skinnende tårene glitrende fra strålende øyne som jeg har observert da vi leste høyt din *Lebenslieder und Bilder* (publisert rett etter *Frauenliebe und Leben*) – å, kjære Herr v. Ch., hvilken fantastisk ting det er å være en dikter elsket av tyskere og av kvinner.'⁴⁰

Kristina Muxfeldt mener at årsaken til at Chamissos dikt talte til disse kvinnenes følelser til dels må være at han brukte reelle personer i sine dikt, noe som skapte en gjenkjennelseeffekt. I en av hans oppgavebøker i latin stod det: «det er den første smerten du har gjort meg, men den rammet»⁴¹ Disse ordene ble ytret av Karl Müllers⁴² enke ved hans død. Linjen er overført nesten ordrett til det nest siste diktet i *Frauenliebe und Leben*: «Nå har du gitt meg den første smerte, men den rammet».⁴³ På denne bakgrunn kan man si at kvinner følte at Chamisso fremstilte dem på en måte de kjente seg igjen i, og at Chamisso var opptatt av å vise virkeligheten i sine dikt.

³⁷ Eisbrenner, «Über das verlangen», 43.

³⁸ Ibid., 55.

³⁹ Feudel, *Adelbert von Chamisso*, 182 (Dahls oversettelse).

⁴⁰ Muxfeldt, «Frauenliebe und Leben now and then», 34 (min oversettelse).

⁴¹ Ibid., 34, 35. «Das ist der erste Schmerz, den du mir gemacht hast, aber der trifft» (min oversettelse).

⁴² Müller, en bekjent av Chamisso hadde dødd bare ett og et halvt år inn i ekteskapet.

⁴³ Ibid., «Nun hast du mir den ersten Schmerz getan, der aber traf». (Dahls oversettelse).

Chamissos popularitet vedvarte gjennom annen halvdel av det 19. årh, og i 1886 ble det 23. opplag av hans dikt utgitt.⁴⁴ Helt frem til midten av det 20. årh. var diktene hans en del av pensum i den tyske skolen.⁴⁵

Hans dikt var dessuten populære som grunnlag for tonesetting, og Chamissos (tone)arv viser seg å omfatte mye mer enn Schumanns *Frauenliebe und Leben*, op. 42. Med utgangspunkt i hans dikt, og de han oversatte er mer enn 500 lieder blitt tonesatt av over 270 mannlige og kvinnelige komponister.⁴⁶ De fleste er i dag ukjente for oss, men en av de komponistene som fremdeles er i vår bevissthet er Grieg, som tonesatte diktene «Die Müllerin» (op. 2, nr. 1), «Was soll ich sagen» (op. 2, nr. 4), «Die Weise» (op. 4, nr. 1) og «Morgentau» (op. 4, nr. 2).

Chamissos *Frauenliebe und Leben*

Chamisso skrev sin diktsyklus *Frauenliebe und Leben*,⁴⁷ bestående av ni dikt fra slutten av 1829 til januar 1830. Den ble offentliggjort i august 1830 i *Musenalmanach für das Jahr 1831*.⁴⁸ Nedenfor følger alle de ni diktene:⁴⁹

1.

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.

*Siden jeg først så ham,
er jeg visst blitt blind;
hvor jeg enn vender mitt øye,
ser jeg bare ham;
som i en våken drøm
svever hans bilde for meg,
fra dypeste mørke
dukker det bare lysere opp*

*Alt omkring meg ellers
er lyst og farveløst,
til søstrenes lek og moro
står ei min attrå mer,
helst ville jeg gråte
stille på kammerset mitt;
siden jeg først så ham,
er jeg visst blitt blind.*

⁴⁴ Feudel, *Adelbert von Chamisso*, 222.

⁴⁵ Eisbrenner, «Über das verlangen», 43.

⁴⁶ Summerville, «'Der Wanderer'», 205.

⁴⁷ Adelbert Chamisso, *Frauenliebe und Leben: Lieder Cyclus* (Leipzig: Verlag von Adolf Titze, 1879).

⁴⁸ Ozawa, «Frauenliebe und Leben», 275.

⁴⁹ Dr. philos Sverre Dahl oversatte diktene etter forespørsel fra undertegnede. Oversettelsen er gjort med det formål å få en forståelse av det innholdsmessige, ikke for at det skulle rime.

2.

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

So wie dort in blauer Tiefe,
Hell und herrlich, jener Stern,
Also er an meinem Himmel,
Hell und herrlich, hoch und fern.

Wandle, wandle deine Bahnen;
Nur betrachten deinen Schein,
Nur in Demuth 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
Soll beglücken deine Wahl,
Und ich will die Hohe segnen.
Segnen viele tausend Mal.

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

3.

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 Tod mich schlürfen
In Thränen unendlicher Lust

*Han, den herligste av alle,
å, så mild, å så god
Deilige lepper, øye så klart,
lyst sinn og mot så fast*

*Slik som der i dypet det blå,
lys og herlig, er den stjerne,
altså han, på min himmel,
lys og herlig, høy og fjern,*

*Bare vandre, vandre i dine baner;
betrakte kun ditt skinn,
betrakte det kun ydmykt,
vær salig kun og trist!*

*Ikke hør min stille bønn,
vær kun viet din egen lykke;
Får ikke kjenne meg, lave pike
Du høye herlighetens stjerne!*

*Kun den verdigste av alle kvinner
skal gjøre ditt valg lykkelig,
Og jeg vil velsigne denne høye kvinne
Mange tusen ganger gjøre det.*

*Vil da fryde meg og gråte,
salig, salig er jeg da;
skulle enn mitt hjerte briste,
brist, å hjerte, hva gjør vel det.*

*Ikke kan jeg fatte det, tro det,
en drøm har bedåret meg;
hvorfor skulle han vel blant alle
ha opphøyet og gjort stakkars
meg så lykksalig?*

*Det var meg, han sa det:
Jeg er for evig din -
Det var som om jeg stadig drømte,
det kan jo ikke være slik.*

*Å, la meg dø i drømmen,
vugget ved hans bryst,
la den saligste død slurpe meg i seg
i tårer av endeløs lyst.*

4.

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

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

Du Ring an meinem Finger,
Du hast mich erst belehrt,
Hast meinem Blick erschlossen
Des Lebens unendlichen Werth.

Ich werd' ihm dienen, ihm leben,
Ihm angehören ganz,
Hin selber mich geben und finden
Verklärt mich an seinem Glanz.
Du Ring an meinem Finger,
Mein goldnes Ringelein,
Ich drücke dich fromm an die Lippen,
Dich fromm an das Herze mein

*Du ring på min finger,
min lille ring av gull,
jeg trykker deg fromt til min leppe,
deg fromt til hjertet inn.*

*Jeg hadde drømt den ferdig,
min barndoms fredfulle drøm,
jeg fant bare meg selv, fortapt
i det øde, uendelige rom.*

*Du ring på min finger,
her har du først belært meg,
har åpnet mitt blikk
for livets uendelige verdi.*

*Jeg skal tjene ham, leve for ham,
tilhøre ham helt og fullt,
hengi meg og finne meg igjen,
forklaret ved(i) hans glans.
Du ring på min finger,
min lille ring av gull,
jeg trykker deg fromt til min leppe
deg fromt til hjertet mitt.*

5.

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

Als ich befriedigt,
Freudiges Herzens (i senere utgaver: freudigen)
Dem Geliebten im Arme lag,
Immer noch rief er,
Sehnsucht im Herzen,
Ungeduldig den heut'gen Tag.

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

Bist, mein Geliebter,
Du mir erschienen,
Gibst du, Sonne, mir deinen Schein?
Lass mich in Andacht,
Lass mich in Demuth
Mich verneigen dem Herren mein.

*Hjelp meg, dere søstre,
vennlig å pynte meg,
tjen meg i dag lykkelig.
Vær flittige og bind om min panne
også den blomstrende myrtes pryde*

*Da jeg lå
i min elskedes armer,
tilfredsstilt og med fryd i hjertet,
ropte han ennå,
med lengsel i hjertet,
utålmodig på dagen i dag.*

*Hjelp meg dere søstre,
hjelp meg å skremme bort
en tåpelig engstelse,
så jeg med klart øye
kan ta imot ham,
ham, all gledes kilde.*

*Har du, min kjære,
vist deg for meg,
gir du meg, sol, ditt skinn?
La meg i andakt,
la meg i ydmykhet
bøye meg for min herre.*

Streuet ihm, Schwestern,
Streuet ihm Blumen,
Bringt ihm knospende Rosen dar.
Aber euch Schwestern,
Grüss' ich mit Wehmuth,
Freudig scheidend aus eurer Schar.

*Dryss på ham, søstre,
dryss blomster på ham,
Overrekk ham rosenknopper.
Men dere søstre,
hilser jeg med vemod,
skiller meg i glede fra deres flokk*

6.

Süsser Freund, du blickest
Mich verwundert an,
Kannst es nicht begreifen,
Wie ich weinen kann;
Lass der feuchten Perlen
Ungewohnte Zier
Freudenhell erzittern
In den Wimpern mir.

*Søte venn, du ser
så forundret på meg,
kan ikke fatte
at jeg kan gråte;
la de fuktige perlers
uvante pryð
skjelve i mine øyevipper
i gledens lys.*

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 ins Ohr dir Flüstern
Alle meine Lust.

*Hvorfor så fylt av frykt, mitt bryst,
hvorfor så fylt av glede!
Visste jeg bare med hvilke ord
jeg skal si det;
kom og skjul ditt ansikt
her ved mitt bryst,
i ditt øre vil jeg hviske
all min lyst.*

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.

*Tross mange tegn
spurte jeg jo min mor,
og min gode mor
fortalte meg alt,
underviste meg
i hvordan det etter all sannsynlighet
snart må sørges for en vugge.*

Weisst du nun die Thränen,
Die ich weinen kann,
Sollst du nicht sie sehen,
Du geliebter Mann;
Bleib an meinen Herzen,
Fühle dessen Schlag,
Dass ich fest und fester
Nur dich drücken mag.

*Kjenner du nå til de tårene
som jeg kan gråte,
skal du ikke se dem,
du elskede mann;
bli ved mitt hjerte,
føl dets slag,
så jeg kan trykke bare deg
fast og fastere til meg.*

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.

*Her ved min seng
har vuggen plass,
der den stille skjuler
min vakre drøm;
morgendagen kommer,
da drømmen våkner,
og ut av den ler
ditt bilde imot meg.*

7.

An meinem Herzen, an meiner Brust,
Du meine Wonne, du meine Lust!

Das Glück ist die Liebe, die Lieb' ist das Glück,
Ich hab' es gesagt und nehm's nicht zurück.

Hab' übergücklich mich geschätzt,
Bin übergücklich aber jetzt.

Nur die da säugt, nur die da liebt
Das Kind, dem sie die Nahrung gibt;

Nur eine Mutter weiss allein,
Was lieben heisst und glücklich sein.

O, wie bedaur' ich doch den Mann,
Der Mutterglück nicht fühlen kann!

Du schauest mich an und lächelst dazu,
Du lieber, lieber Engel, du!

An meinem Herzen, an meiner Brust,
Du meine Wonne, du meine Lust!

*Ved mitt hjerte, ved mitt bryst
du, min glede, du min lyst!*

*Lykken er kjærligheten, kjærligheten er lykken
det har jeg sagt og tar det ikke tilbake*

*Som mer enn lykkelig har jeg sett meg selv
men nå er jeg jo mer enn lykkelig.*

*Bare hun som ammer, bare hun som der elsker
barnet som hun gir næring;*

*bare en mor vet med seg selv
hva det vil si å elske og være lykkelig*

*Å, hvor jeg synes synd på mannen
Som ikke kan føle morslykken!*

*Du ser på meg og smiler litt,
du kjære, du kjære engel!*

*Ved mitt hjerte, ved mitt bryst,
du min glede, du min lyst!*

8.

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

Es blicket die Verlassne vor sich hin,
Die Welt ist 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 vergangnes Glück,
Du meine Welt.

*Nå har du gitt meg den første smerte,
men den rammet.
Du sover, du harde ubarmhjertige mann,
dødens søvn.*

*Den forlatte ser frem for seg,
verden er tom.
Elsket har jeg og levd, jeg er
ikke levende mer.*

*Jeg trekker meg stille tilbake til mitt indre,
sløret faller,
der har jeg deg og min forgagne lykke,
du min verden.*

9.

Traum der eignen Tage,
Die nun ferne sind,
Tochter meiner Tochter,
Du mein süßes Kind,
Nimm, bevor die Müde
Deckt das Leichentuch,
Nimm ins frische Leben
Meinen Segensspruch.

*Drøm om egne dager
som nå er fjerne,
datter av min datter,
du mitt søte barn,
ta imot før likkledet
dekker den trette,
ta imot i det friske liv
min velsignelses ord.*

Sieht mich grau von Haaren,
Abgezehrt und bleich,
Bin, wie du gewesen
Jung und wonnereich,
Liebte, wie du liebest,
Ward, wie du, auch Braut,
Und auch du wirst altern,
So wie ich ergraut.

Lass die Zeit im Fluge
Wandeln fort und fort,
Nur beständig wahre
Deines Busens Hort;
Hab' ich's einst gesprochen,
Nehm' ich's nicht zurück:
Glück ist nur die Liebe,
Liebe nur ist Glück.

Als ich, den ich liebte,
In das Grab gelegt,
Hab' ich meine Liebe
Treu in mir gehegt;
War mein Herz gebrochen,
Blieb mir fest der Muth,
Und des Alters Asche
Wahrt die heil'ge Glut.

Nimm, bevor die Müde
Deckt das Leichentuch,
Nimm ins frische Leben
Meinen Segensspruch:
Muss das Herz dir brechen,
Bleibe fest dein Muth,
Sei der Schmerz der Liebe
Dann dein höchstes Gut.

*Du ser meg grånet i håret,
uttæret og blek,
jeg var, som du,
ung og rik på glede en gang,
elsket, slik du elsker,
ble, som du, også brud,
og også du vil eldes,
slik jeg er blitt grå.*

*La tiden i sin flukt
vandre stadig videre,
bevar kun for bestandig
et tilfluktsted i ditt bryst;
det jeg en gang har sagt,
tar jeg ikke tilbake:
Lykke er bare kjærligheten,
bare kjærlighet er lykke.*

*Da jeg hadde fulgt
den jeg elsket til graven,
hegnet jeg i meg
trofast om min kjærlighet;
var det brist i mitt hjerte,
forble motet stadig fast,
og alderens aske
bevarer den hellige glød.*

*Ta imot før likkledet
dekker den trette,
ta imot i det friske liv
min velsignelses ord:
Må ditt hjerte briste,
forbli da fast i ditt mot,
da vil kjærlighetssmerte
forbli ditt høyeste gods.*

Ozawa mener kvinnen som er i sentrum i disse diktene ikke er en idealisert heltinne, men en enkel, navnløs kvinne uten dramatisk skjebne.⁵⁰ Diktsyklusen tar oss gjennom en kvinnes kjærlighet og liv. Det er en syklus som speiler alle livsfasene fra ung kvinne til alderdom. Syklusen starter med at kvinnen har forelsket seg. Ut fra en mer kynisk synsvinkel kan man tolke det som at det er når hun møter mannen livet hennes starter og får verdi. Men, det at Chamisso kaster oss inn i forelskelsen fra første stund sier kanskje noe om hva som står i fokus i denne syklusen. Denne starten kan være et signal om at forelskelsen er viktig, at

⁵⁰ Ozawa, «Frauenliebe und Leben», 275.

kjærlighetens inntreden i hennes liv representerer noe nytt, ikke fordi mannen er det overordnede; han er bare et symbol på disse følelsene som griper henne, men fordi kjærligheten evner å fullstendig omkalfatre våre liv. Kjærligheten løper som en rød tråd igjennom disse diktene. Syklusen heter *Frauenliebe und Leben*, med *Leben* som et vedheng, fokuset er på kjærligheten og dens endringer i løpet av disse ni utsnittene. Syklusen ender med at hun er blitt gammel og bringer sin visdom om kjærligheten videre til sin datterdatter. Slik sett er det mer en syklus over kjærlighetens faser enn en livssyklus. I det første diktet er det en tydelig forelsket ung kvinne vi møter; en kvinne som er så forelsket at hun er blind for alt annet. Ingen ting betyr noe lenger, det er bare han hun tenker på. Denne kjærligheten utdypes videre i det andre diktet hvor han fremstår som den herligeste av alle. I det tredje diktet er hun i henrykkelsesrus over at han har valgt henne, før hun i det fjerde diktet snakker til sin forlovelsesring. I det femte diktet er det forberedelser til bryllup, og hun uttrykker en spenning, men samtidig et visst vemod overfor denne endringen. I det sjette diktet er kjærlighetsbarnet på vei og hun både gleder og uroer seg over dette, samtidig som hun forbereder seg på å fortelle mannen sin om den gryende graviditeten. Det syvende diktet er fylt med glede over å ha fått et barn, men i det åttende diktet dør mannen hennes og dermed påføres hun enorm smerte, for hun elsket han så høyt. Men hun lever videre, og i det niende diktet er hun blitt bestemor, og nå det hennes datterdatter, som skal gifte seg og som får ta del i kvinnens livsvisdom. Vi blir vitne til oppblomstrende kjærlighet, modenhet og død.

I løpet av dette kapitlet har jeg prøvd å danne et bilde av Chamisso. Han virker som et menneske som ønsket å forstå sin samtid, og som i stor grad knyttet det han skrev om opp til virkeligheten i stedet for å skape virkelighetsfjerne scenarier. Hvordan kan dette så knyttes opp mot *Frauenliebe und Leben*? Syklusens tekstlige innhold har forarget mange. For hvem er denne kvinnen egentlig? Er hun en reell beskrivelse av datidens kvinner eller et «fantasifoster» skapt av en mannlig forestillingskraft; et mannlig, idealisert ønskebilde? Er hun underdanig og selvfornedrende eller rett og slett dypt forelsket?

Ozawa mener *Frauenliebe und Leben* avspeiler datidens virkelighet, og hun ser dette nettopp på bakgrunn av Chamissos interesse for samfunnsforholdene.⁵¹ På den annen side er det blitt sagt at diktene viser oss en dikter som ikke prøver å forstå en kvinnes kjærlighet.⁵²

⁵¹ Ibid., 276.

⁵² Ruth A. Solie, «Whose life? The gendered self in Schumann's *Frauenliebe* songs» i *Music and text: Critical Inquiries*, red. Steven Paul Sher, 219-240 (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 221. Walsh sitert i Solie.

Med det bakgrunnsteppet dette kapitlet har prøvd å gi skal jeg i det neste kapittel se nærmere på de ulike oppfattelsene av denne syklusen og dens kvinneskikkelse.

EN UNDERDANIG KVINNE?

Chamissos samtid var begeistret for diktsyklusen *Frauenliebe und Leben*. Denne begeistring deles for det meste ikke av vår samtid, og diktene er i stor grad blitt kritisert for å inneholde et kvinneportrett konstruert av datidens mannlige ideologi.

LESEMÅTER

Negativ lesning

Vår samtids oppfatning av Chamissos dikt har, med noen unntak, vist seg å være negativ, og det syn mange har på sangsyklusen er med Elissa Guralnicks ord blitt karakterisert som «Glorious music, ridiculous words».⁵³ Jeg har latt meg inspirere av dette utsagn i oppgavens tittel.

Frauenliebe und Leben-diktene blir oftest karakterisert som middelmådige, trivielle banaliteter representerende et kjønnsrollemønster og et patriarkalsk samfunn, som vi i vår tid har brukt mye krefter på å kvitte oss med. Konsensusen ser ut til å være at uten Schumanns tonesetting hadde diktene vært glemt. Det kan være at dette er riktig, men det kan allikevel være interessant å se nærmere på hvorfor disse diktene skaper indignasjon.

Stephen Walsh mener Chamissos dikt gir liten innsikt i den kvinnelige kjærlighetens virkelige natur fordi Chamisso som mannlig forfatter ikke skrev for å forstå, men ut fra et ideal om kvinnelig underdanighet; et ideal delt av mange menn tidlig på 1800-tallet. Walsh mener diktene på sitt beste gir «et elegant syn på hvordan den mer autoritære pater familias håpet å bli sett på av sin kone, og spesielt hvordan han formodet hun ville reagere på hans

⁵³ Elissa S. Guralnick «'Ah Clara, I am not worthy of your love': Rereading *Frauenliebe und Leben*, the poetry and the music», 580-605, i *Music & Letters*, vol. 87, no.4 Nov 2006, 580.

død».⁵⁴ Det er flere av kommentatorene til *Frauenliebe und Leben* som mener at disse diktene ikke omhandler en kvinnes liv, men snarere projiserer en manns liv eller hvordan mannen ønsker at kvinnen skal oppføre seg i forhold til han. Diktene ses dermed som bærere av den patriarkalske kultur.

En av dem som i sterkest grad går inn for en slik tolkning er Ruth Solie i sin artikkel «Whose life? The gendered self in Schumann's *Frauenliebe* songs». I denne artikkelen beskriver Solie sangene/diktene som «the *impersonation* of a woman by the voices of male culture, a spurious autobiographical act».⁵⁵ Det er flere enn Solie som mener at disse diktene er knyttet opp mot en mannlig ideologi. Muxfeldt siterer Gerhard Kaiser som i *Geschichte der deutsche Lyrik von Goethe bis Heine* mener at «borgerskapets døtre her [i disse diktene] kunne finne sin kvinnelige rolle i livet tegnet opp, fra den første forelskelsen, gjennom bryllup, moderskap og enkestand, til gammel alder og død». Han ser videre diktene som «portretterende en manns ønskebilde av kvinnen» og at de fastsetter hennes vei til «mønstergyldig status gjennom å underordne seg mannen». Kaiser mener hun finner oppfyllelse i slik selvoppofrende tjeneste overfor mannen og i å forherlige han, og han fortsetter med å karakterisere «Er, der Herrlichste von allen» som «devotionkitsch». Han spør seg hvorfor en så «opphøyd stjerne» (mannen) i det hele tatt trenger en «ydmyk kvinne».⁵⁶ Kan det tenkes at hun ikke var ment å skulle fremstilles som en svak og underdanig kvinne? Dette diskuterer jeg litt senere i kapitlet.

Ifølge Muxfeldt representerer Kaiser en fase i resepsjonshistorien hvor man reagerte slik på «kjønnspåvirkete» tekster fra fortiden. Muxfeldt mener at denne moderne reaksjonen med sitt fokus på overdrevne kjønnsstereotyper ikke prøver å finne ut av på hvilken måte disse diktene kan ha appellert til Chamissos samtid og om der finnes andre viktige elementer i dem.⁵⁷

Som jeg allerede har vært inne på i kapittel 1, synes jeg Chamisso fremstår som en mann som ønsket å forstå menneskene og tilværelsen rundt seg, og hvorfor skulle ikke dette også inkludere kvinnene?

⁵⁴ Solie, «Whose life? », 221.

⁵⁵ Ibid., 220.

⁵⁶ Kristina Muxfeldt, «Frauenliebe und Leben Now and Then», 27-48, i *19th Century Music*, vol. 25, no. 1 sommer 2001, 28 siterer Kaiser (min oversettelse).

⁵⁷ Ibid., 29.

Positiv lesning

Er det så ingen som er positivt innstilt til disse diktene?

Louis Ehlert, en tidligere utgiver av syklusen, ga i innledningen til sin utgave fra 1862 uttrykk for en dyp beundring for Schumanns innlevelse i den kvinnelige psyke: «at det var en mann gitt å forstå en kvinnens indre verden så psykologisk skarpt – det er et dikterunder».⁵⁸

Friedrich Hebel (1975) karakteriserte Chamisso som den type dikter som brukte sitt talent som et medium til å absorbere alt som var ukjent og til og med motsatt av hans egen natur. Han mener at uansett hvilken blanding av virkelighet og populær ønskedrøm man finner i portrettet av kvinnen, hadde Chamisso et sensitivt øre for stemning. Kvinnens indre tilstand idet hun bebreider sin døde ektemann i det nest siste diktet, er langt vekk fra den unge pikens tilbedende forelskelse i begynnelsen av syklusen.⁵⁹ Er ikke denne utviklingen i kvinnens følelser overfor mannen også en indikasjon på at disse diktene dreier seg om noe annet eller noe mer enn det å fremstille en underdanig kvinne?

Jack Stein tenker også litt i de samme baner som Hebel. Selv om han anser diktene som middelmådige uten å angi om han med det mener form eller innhold, påpeker han samtidig at selv om ikke dette er førsteklasses lyrikk, viser de stor empati. Han synes man i hvert av diktene finner «et troverdig uttrykk for det øyeblikk de portretterer». Stein mener dessuten at Schumanns tonesetting av disse diktene sannsynligvis er hans største prestasjon innenfor lieden.⁶⁰ Han ser også et sterkt slektskap mellom disse diktenes ånd og Schumanns temperament, og mener at Schumann fullt ut forstod det Stein ser på som «en utvungen emosjonalitet, en sentimentalitet på grensen til patos og biedermeier-glorifiseringen av det daglige og huslige».⁶¹

Thilo Reinhardt peker på at siden diktene ikke er blitt avvist en gang for alle, men fortsatt provoserer, så må det være noe ved dem som skiller dem fra annen romantisk triviell diktning. Den måten Chamisso behandler form og rytmisk flyt på medvirker til at de egner seg for tonesetting, men mest av alt sanser man at hvis vi ser bort fra alle sentimentale klisjeer, er diktene oppriktige og fylt av et bankende hjerte.⁶²

⁵⁸ Dagmar Hoffmann –Axthelm, «'Nun hast Du mir den ersten Schmerz gethan' – ein Zeugnis Schumannschen 'Humors'» i *Martin Geck Festschrift zum 65. Geburtstag*, red. Ares Rolf og Ulrich Tadday (Dortmund: Klangfarben Verlag, 2001), 104 (Dahls oversettelse).

⁵⁹ Muxfeldt, «Frauenliebe und Leben Now and Then», 35.

⁶⁰ Jack M. Stein, *Poem and music in the German lied from Gluck to Hugo Wolf* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1971), 119. (min oversettelse).

⁶¹ *Ibid.*, 120 (min oversettelse).

⁶² Thilo Reinhard, *The singer's Schumann* (New York: Peljon Press, 1989), 31.

Den kjønnspåvirkete fortolkningen kan altså vise seg å være for snever, og det kan være på sin plass med en mer utvidet og nyansert fortolkning.

Mer nyansert lesning

Muxfeldt mener man utestenger og er lite sjenerøs overfor fortiden dersom man avfeier Chamissos dikt som ønsketenkning fra 1800-tallets mannlige kultur. Hun mener at man heller bør kjempe med den vedvarende virkning diktene fremdeles har i dag gjennom Schumanns sanger (for mange er den virkningen at teksten irriterer). Schumanns tonesetting gjør det, ifølge Muxfeldt, umulig å avfeie disse diktene. Hun synes det å erkjenne de elementene innen en tekst som blir behandlet som kulturelle «sannheter» er et avgjørende steg i ethvert forsøk på en historisk forståelse. Muxfeldt mener at den lange levetiden Schumanns syklus har nytt godt av ikke går an å forklare ut fra den, ifølge henne, tydelige, til og med overdrevne kjønnsideologien som avtegnes i diktene (el. musikken). Tvert imot har sangene overlevd på tross av denne «snublesteinen».⁶³

Mens Solies og Kaisers kritikker er fra 1992 og 1988, og representanter for en feministisk kritikk er Muxfeldts artikkel fra 2001. Muxfeldt representerer et syn som mener den feministiske kritikken har oversett aspekter ved å fokusere på kjønnsroller, men Muxfeldt klarer imidlertid ikke selv helt å frigjøre seg fra å tolke ut fra et kjønnsrolleperspektiv. Et eksempel på dette er at hun mener man påtar seg en «selvutslettende holdning» når man synger «Er, der Herrlichste von allen».⁶⁴ Dessuten, selv om Muxfeldt mener vi må se hva annet som kan finnes i disse diktene, så mener også hun at dette portrettet av en kvinnes kjærighet og liv har en «begrenset rekkevidde», fordi det bare er «scener med emosjonell intensitet eller krise i en kvinnes forhold til sin mann som blir presentert».⁶⁵

I en artikkel fra 2006 prøver også Elissa Guralnick å så tvil om hvorvidt denne syklusen handler om mannlig ideologi. Det gjør hun blant annet ved å hevde at kvinnen fremstår som sterkere utover i syklusen. Guralnick mener at dersom dette skal være et forsvar for den mannlige ideologi så er det lite vellykket. Men, også Guralnick har som utgangspunkt at kvinnen, i alle fall i begynnelsen, underordner seg mannen. Hun mener dessuten at *Frauenliebe und Leben*-diktene inviterer til «utbredt latterliggjøring for deres tilsynelatende

⁶³ Muxfeldt, «Frauenliebe und Leben Now and Then», 30.

⁶⁴ Ibid., 29.

⁶⁵ Ibid.

foraktelige portrett av kvinner», og at denne latterliggjøringen i stor grad stammer fra den gløden og begeistringen som kvinnen viser når hun uselvisk gir seg hen til kjærligheten.⁶⁶

Guralnick mener at det finnes indikasjoner på denne underordningen i flere av diktene. I dikt nr. 1 har ikke kvinnen før sett mannen for første gang før hun tenker «jeg må være blind» («glaub ich blind zu sein»), fordi «jeg ser bare ham» («seh ich ihn allein»). I dikt nr. 2 anser hun han for å være «den høye stjerne i herligheten» («hoher Stern der Herrlichkeit»), mens hun selv bare er en «ydmyk pike» («niedre Magd»). Når han i dikt nr. 3 velger henne, bestemmer hun at hun må drømme, for hun kan ikke forstå «hvordan han utav alle har opphøyet stakkars meg» («wie hätt er doch unter allen/ Mich Arme erhöht»). I dikt nr. 4 åpner hans ring «hennes øyne for livets uendelige verdi» («hast meinem Blick erschlossen/ Des Lebens unendlichen tiefen Wert»). Hun lover dessuten «å tjene ham, leve for ham, tilhøre ham helt og fullt» («ich will ihm dienen, ihm leben/ Ihm angehören ganz»). Mens hun gjør seg i stand til bryllupet, dikt nr. 5, kaller hun brudgommen «solen» («Sonne»), og hun ber søstrene om «å strø blomster foran ham og gi ham rosenknopper» («streuet ihm, Schwestern/ Streuet ihm Blumen»). Senere under graviditeten, dikt nr. 6, feirer hun den muligheten at barnet vil se ut som han, «ditt bilde» («dein Bildnis»)⁶⁷ Etter min mening kan denne «underordningen» tolkes på en annen måte, noe jeg vil komme tilbake til etter hvert.

Når man har som utgangspunkt at kvinner var underordnet menn på denne tiden, er det lett å trekke slutningen at det er det som portretteres i *Frauenliebe und Leben*. Selv de forholdsvise nye fortolkningene til Guralnick og Muxfeldt har som utgangspunkt at vi har å gjøre med en underdanig kvinne, selv om de begge prøver å finne tolkninger som styrker kvinnen. Man kan spørre seg om det er mulig å tolke disse diktene på en annen måte? Jeg mener det er mulig å forstå mye av innholdet ut fra fremveksten av det romantiske kjærlighetsideal mellom 1750-1830 med forelskelsen som spydspiss og hvordan forelskelsen arter seg sett ut fra et psykologisk perspektiv.

I det følgende vil jeg se nærmere på hvordan Chamisso i disse diktene forteller oss hva kjærligheten kan være – fra forelskelse til sammenknytning av to mennesker, det å få barn og smerten ved å miste den man elsker. Men, først litt om det romantiske kjærlighetsideal, det jeg mener er selve bakteppet for denne diktskyklusen.

⁶⁶ Guralnick, «'Ah Clara, I am not worthy...' », 582 (min oversettelse).

⁶⁷ Ibid.

DET ROMANTISKE KJÆRLIGHETSIDEAL

I vår del av verden ser vi det som en selvfølge at forelskelsen danner grunnlaget for et eventuelt ekteskap, men det har ikke alltid vært slik. Overgangen fra det gamle, føydale samfunn til det moderne samfunn fører med seg endringer i synet på ekteskapet og et nytt kjærlighetsideal.

Eva Lisa Bjurman tidsfester endringen som skjer i synet på kjærlighet og ekteskap til tiden mellom 1750 og 1830. I løpet av denne tiden blir det gamle standsamfunnets syn på ekteskapet endret. Fra å se på ekteskapet som en fornuftsbasert allianse mellom familier eller slekter, går man over til å se på det som en relasjon mellom to individer bygget på gjensidig kjærlighet.⁶⁸

Bjurman viser blant annet til den tyske kultursosiologen Niklas Luhmann, som i sitt verk *Liebe als Passion* beskriver hvordan kjærlighetens koder eller det Bjurman kaller «kjærlighetens semantikk» endres i løpet av 1700-tallet og 1800-tallets første tiår. Luhmann beskriver kjærligheten som en historisk og kulturell konstruksjon, og han mener at forestillingen om den ekteskapelige kjærlighet før midten av 1700-tallet, i det gammeleuropeiske samfunnet, hadde et rasjonelt grunnlag. Det var foreldrene som bestemte hvem man skulle gifte seg med for slik å ha kontroll med slektens reproduksjon. I familien, som i samfunnet, fantes det et hierarki hvor mannen var overhode. Mannen elsket det som tilhørte han: hus, eiendom, kone og barn.⁶⁹

Kamp mellom fornuft og kjærlighet

Når man skulle velge seg en partner ble spørsmålet, før kjærlighetsimperativet helt hadde fått fotfeste, om det var fornuften eller kjærligheten man skulle lytte til; fornuft eller følelse?

Denne konflikten kan illustreres ut fra et eksempel Bjurman har hentet fra Sophie Thalbitzers memoarer *Bekjendelser* fra 1807.⁷⁰ Bjurman setter opp kusinene Sophie og Catrine som motsatser og eksempler på det gamle vs. det moderne. Begge jentene opplever forelskelse, men reagerer ulikt på den. Sophie anser ikke forelskelsen som avgjørende i valg av ekteskapspartner. For Catrine, som elsker en ung franskmann, selv om han ikke kommer tilbake som han har lovet, er derimot forelskelsen det viktigste. Catrine vil ikke ha en annen,

⁶⁸ Eva Lis Bjurman, *Catrines interessanta blekhet: Unge kvinnors möten med de nye kärlekskraven 1750-1830* (Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1998), forord.

⁶⁹ *Ibid.*, 14.

⁷⁰ *Ibid.*, 9.

hun trosser sine foreldre og sykner hen. Franskmannen er den eneste for henne. Sophie ser derimot det å være lydig mot faren som viktigere enn sine egne følelser; hun sitter fremdeles fast i det gamle tankesettet. Slik anser Bjurmann Catrines reaksjon som moderne. Hun har oppdaget at hun er et eget individ, og at hun må respektere sine egne følelser og sin egen vilje.⁷¹

Ifølge Luhmann vokser kjærlighetens krav etter 1760. Kjærligheten krever «moralsk status» og den anser fornuftens konvensjoner for å være umoralske.⁷² Den anser det f.eks. for umoralsk å tvinge døtre inn i økonomisk fordelaktige ekteskap. Slik Bjurman ser det skjer det en endring av premissene: «Kjærligheten retter seg inn mot et jeg og et du, som har en relasjon til hverandre, ikke fordi de har visse passende egenskaper, men fordi de elsker hverandre». Man går fra en rasjonell bedømmelse til en emosjonell opplevelse av den andre, og ved å «gå opp i» den andre både forsterker og utvikler man sin egen identitet.⁷³ Følelsene blir viktige.

Allerede som nittenåring mente Chamisso at ekteskap burde bygges på kjærlighet, og han lovpriste den«gifte tilstanden». Han skal ha uttalt:

Et godt ekteskap virker på meg å være Skaperens mesterverk. Ingenting er mer vakkert i naturen enn synet av to unge gifte, som er bundet enda sterkere sammen av kjærligheten, sammenknytningen av de begge gjennom foreldrerollen... Hvilken trist person den ugifte mann er, som er overlatt til seg selv og som ikke er hel. Han må ha en partner til å stå sammen med han, til å dele hans tilværelse, til å dele hans interesser på livets dystre vei. Trist er også den sjel som er bundet av et forhatt ekteskaps lenker Å, han er virkelig ulykkelig. Han drikker galle fra koppen når hans lepper ville lete etter ambrosia.⁷⁴

Dette kommer også til uttrykk i hans diktning gjennom *Frauenliebe und Leben* hvor kvinnen tydelig er forelsket før det inngås giftemål.

Motsetningen til dette er hans diktskyklus *Thränen* fra 1830, som fremstiller hvor galt det kan gå hvis man tvinges til et fornuftsekteskap. I denne diktskyklusen går Chamisso til angrep på den patriarkalske lov hvor ekteskapet blir et sted for befalingsmakt, ikke kjærlighetslykke. Husets datter må svikte den mannen hun elsker og vil ha som ektemann, og hun anklager sin

⁷¹ Ibid., 9, 10.

⁷² Ibid., 15 Luhmann sitert i Bjurman.

⁷³ Ibid., 15, 16.

⁷⁴ Summerville, «Adelbert von Chamisso», 10 (min oversettelse).

far for dette. Hun trekker seg unna den velstående mannen faren vil hun skal gifte seg med, og håper på snart å dø.⁷⁵

Ut fra disse diktene er det tydelig at Chamisso er for kjærlighetsekteskap og mot fornuftsekteskap. Dette kan ha vært et motiv for å skrive *Frauenliebe und Leben*. Til grunn for kjærlighetsekteskapet lå forelskelsen. Ekteskapet skal være et sted for kjærlighetslykke, noe som også kommer frem i dikt nr. 9, hvor kvinnen uttaler overfor sin datterdatter at «kjærligheten er lykken – lykken er kjærligheten».

Så hvis Chamisso hadde som motiv å la disse diktene være et forsvar for kjærlighetsekteskapet hva ville det da være naturlig at han ønsket å vise? Jo, forelskelsen, kjærligheten og hvordan den arter seg og erfares.

Forelskelse og kjærlighet

Ifølge Jens Hougaard antas det at forelskelsen er en «eldgammel biologisk kodet føleform» som går lengre tilbake enn homo sapiens' historie.⁷⁶ Hougaard mener forelskelsen er homo sapiens' «parringsdans». Når man forelsker seg oversvømmes psyken av en driftsimpuls, og man snakker om forelskelsen med karakteristikk som «kjærlighet er en feber», «man går som i en tåke» eller «er lei av alt».⁷⁷

Ekteskapet handlet tidligere ikke om forelskelse og pasjonert erotikk. Man var klar over disses eksistens, men holdt dem utenfor.⁷⁸ Det var kjent at forelskelse gjorde blind, så den var man skeptisk til. Derfor kom ekteskapet først, og deretter ville kjærligheten komme. Denne rekkefølgen er omvendt av det moderne kjærlighetsekteskap.⁷⁹ Med endringen fra det gamle fornuftsekteskap til kjærlighetsekteskap skjer det altså en endring i forelskelsens rolle. Fra ikke å ha blitt verdsatt får forelskelsen nå en viktig funksjon.

Romantikkens utvikling av et nytt kjærlighetsbegrep leder til at man tar i bruk ordet forelskelse. Romantikerne får behov for *to* betegnelser – forelskelse og kjærlighet. Mens det nye ord forelskelse brukes om den gamle biologiske følelse, bruker man det gamle ord

⁷⁵ Gert Sautermeister og Ulrich Schmid «Zwischen Restauration und Revolution: 1815-1848, i *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bind 5 (München: Carl Hanser Verlag, 1998), 475.

⁷⁶ Jens Hougaard, «Forelskelse i romantikken» i *Kærlighedens ansigter: fra førromantik til vore dage*, red. Palle Ove Christiansen og Svend Nielsen (København: C.A Reitzel, 2002), 68.

⁷⁷ *Ibid.*, 69.

⁷⁸ Palle Ove Christiansen, «Kærlighed og ækteskab: Følelse og mening i gammel og ny kærlighed» i *Kærlighedens ansigter: fra førromantik til vore dage*, red. Palle Ove Christiansen og Svend Nielsen (København: C. A Reitzel, 2002), 14.

⁷⁹ *Ibid.*, 20, 21.

kjærighet om den nye kulturelle utforming av en stabil forbindelse.⁸⁰ Forelskelsen får dermed en verdi den tidligere ikke hadde hatt, den blir viktig og et nødvendig utgangspunkt for ekteskapet.

Det at forelskelsen må komme forut for kjærligheten blir etter hvert en kulturell vanetekning, og denne faste sammenkobling av forelskelse og kjærighet innarbeides på begynnelsen av 1800-tallet. Men i 1820-årene diskuterer man fremdeles rekkefølgen og sammenhengen mellom forelskelse og kjærighet.⁸¹ *Frauenliebe und Leben* ble skrevet i 1830 og kan dermed sees som et innlegg for kjærighetsekteskapet. Også i sitt syn på ekteskapet kan Chamisso sies å være moderne.

Borgerskapets kjærighetsideal

Ideen om kjærigheten som nødvendig grunn for ekteskapet blir nødvendigvis viktig for borgerskapet og dets utvikling.

I utgangspunktet var følelsene og kjærigheten forbundet med familiens og hjemmets nye og viktige betydning i forbindelse med borgerskapets bestrebelser på å slå igjennom som en ny klasse. Hver for seg utgjorde familien, hjemmet og kjærigheten vesentlige elementer i den borgerlige ideologi. Hjemmet ble i seg selv symbolet på den lykke ekteskapet var forventet å bringe.⁸² Det ble etter hvert sett på som viktig at det eksisterte nære følelsesmessige relasjoner mellom ektefeller og de øvrige familiemedlemmer. Følelser skulle holde ekteskapet og familien sammen, og derfor måtte ekteskapet baseres på kjærighet. Som mor og hustru var kvinnen det sentrale midtpunkt. Kjærigheten ble selve grunnlaget for ekteskapet, ikke en frukt av det. Slik ble kjærighetsekteskapet også et ideologisk våpen i borgerskapets bestrebelser på å markere seg som en ny klasse. De fjerner seg fra adelens strategiske ekteskap og bøndernes ofte praktisk økonomiske.⁸³

Vielsen i kirken var det viktigste ritual i forbindelse med inngåelsen av ekteskap. Den ble en iscenesettelse av borgerskapets nye kjærighetsideal, og ble etter hvert omgitt av ritualer, som var med på å henlede offentlighetens oppmerksomhet på denne etter borgerskapets mening korrekte måte å inngå ekteskap på. Man ringte med kirkeklokkene, og bruden ble kjørt i karet til og fra kirken sammen med henholdsvis sin far og brudgommen. Fra begynnelsen av 1800-tallet ble brudens påkledning tilpasset borgerskapets kjærighetsideal.

⁸⁰ Hougard, « Forelskelse i romantikken », 62, 63.

⁸¹ Ibid., 65, 66.

⁸² Else Marie Kofod, « Bryllupsritualer og Kærighedsoppfattelser » i *Kærighedens ansigter: fra førromantik til vore dage*, red. Palle Ove Christiansen og Svend Nielsen (København: C.A. Reitzel, 2002), 43.

⁸³ Ibid., 41.

Hvit brudekjole, slør og myrter understreket hennes status som jomfru innen vielsen.⁸⁴ I dikt nr. 5 nevnes myrteblomsten i forbindelse med det forestående bryllupet, og dette er et element som er med på å knytte kvinnen opp mot borgerskapet. Chamisso kan sies å bygge opp under borgerskapets ideologi om kjærligheten som et vesentlig grunnlag for ekteskapet med disse diktene, og i motsetning til andre typisk romantiske diktere knytter han kjærligheten opp mot det virkelige liv.

Utbredelsen av det romantiske kjærlighetsideal

Den tyske kultursosiologen Ulrike Prokop snakker om en overgang fra kollektivet til en ny orientering som stiller individet i sentrum, og disse endringene knytter hun til romaner fra andre halvdel av 1700-tallet, som var opptatt av det nye kjærlighetsidealet.⁸⁵ Jean-Jacques Rousseaus (1712-1778) roman *La nouvelle Héloïse* står blant annet sentralt i utformingen av det moderne og subjektivt emosjonelle menneske.⁸⁶ Denne følelsesbaserte subjektivismen, som Rousseau representerte betød at man nå kunne gi etter for oppdemte følelser og subjektive uttrykksbehov.⁸⁷ Også Johann Wolfgang Goethes (1749-1832) roman *Den unge Werthers lidelser* (1774) ble toneangivende.⁸⁸ Ifølge Armstrong brakte Goethes roman lidenskap i fokus som en svært distinkt og viktig opplevelse, og presentasjonen av kjærligheten som en *følelse* er det radikalt nye i denne romanen. Dette var det første verk som hadde som eneste tema en detaljert, systematisk fremstilling av hvordan det føles å være forelsket, og denne intime beskrivelsen av Werthers pasjon pirret leserne. Kjærligheten blir beskrevet som en rekke spesielle og intense følelser.⁸⁹ Det var ikke det at folk ikke hadde hatt slike følelser før, men Goethes roman satte fokus på romantisk lidenskap, og viste det som en meget karakteristisk og viktig form for opplevelse.⁹⁰ Det er dessuten en grunntanke hos Goethe at mennesket utvikler seg som en plante gjennom ulike stadium mot stadig høyere nivå organisk og åndelig, fra barndom til ungdom, fra ubevisst til bevisst, i stadig vekst fra nivå til nivå i innsikt. Og all innsikt mennesket vinner om verden, er selvinnsikt. Både i naturen og mennesket er det snakk om vekst og stigning; *Selbststeigung*, en benevnelse som Nietzsche tar over fra Goethe.⁹¹ Både den følelsesbaserte subjektivismen hos Rousseau,

⁸⁴ Ibid., 41, 42.

⁸⁵ Bjurman, *Catrines intressanta blekhet*, 23.

⁸⁶ Ole Martin Høystad, *Hjertets kulturhistorie: fra antikken til vår tid* (Oslo: Spartacus, 2003), 163.

⁸⁷ Ibid., 164.

⁸⁸ Ibid., 172.

⁸⁹ John Armstrong, *Conditions of love: the philosophy of intimacy* (London: Penguin, 2003), 1, 2.

⁹⁰ Ibid., 3.

⁹¹ Høystad, *Hjertets kulturhistorie*, 174.

Goethes fokus på følelser og tanker om menneskets utvikling mot stadig større selvinnsikt er elementer jeg mener kan spores i Chamissos *Frauenliebe und Leben*. Jeg velger å tolke at Chamisso ønsker å gi stemme til en kvinnes tanker, ikke til sine egne tanker. Kvinnen i disse diktene gir uttrykk for sitt eget subjekts følelser, og i det niende diktet er det tydelig at hun har nådd frem til en selvinnsikt i forhold til kjærligheten.

I definisjonen av den romantiske visjon ble det satt fokus på fire typer intens opplevelse: lengsel, henrykkelse, tvil og følelsen av å være ved kilden til all verdi.⁹² Jeg kommer senere inn på hvordan disse følelsene også gjenspeiler seg i *Frauenliebe und Leben*.

Tårene i romantikken

Uttrykket *gutter gråter ikke* gjelder ikke i romantikken; dette er en periode hvor tårene flommer. Bjurman peker på at både de mannlige og kvinnelige tårene flyter rikelig i memoarer fra denne tiden.⁹³ Dette skjer ikke minst hos menn. En eiendommelighet med tårene var nemlig at de ikke bare kunne være uttrykk for sinnsbevegelse, men også et vellystig dvelende i det egne følelseslandskapet. Et eksempel er mannen som felte milde tårer etter å ha lest Rousseaus *La nouvelle Héloïse*.⁹⁴

Tårene var altså et språk, som ble anvendt av både kvinner og menn. De signaliserte forelskelse, men også sinnsbevegelser i sin alminnelighet. Det å kunne gråte var et tegn på følsomhet. Tårene var imidlertid underkastet streng kontroll. De signaliserte også beherskelse. Tårene skulle fukte øynene sånn at de ble blanke og lydløst trille nedover kinnene. De skulle gi signaler, men på en diskret måte. Det var ikke snakk om å bli snørrete.⁹⁵ Tårenes språk hørte til en bestemt kultur, som var avgrenset i tid og sikkert også i klasse. Bjurman mener det er verdt å legge merke til at et kulturelt uttrykk kunne inkorporeres i kroppens signalsystem på denne måten. Denne behendige kontrollen virker det som om vi har mistet siden da. På samme måten som gråten og det å gråte i vår tid er blitt redusert til å være et – i hovedsak – uttrykk for sorg og smerte.⁹⁶ På denne bakgrunn kan det være lettere å forstå hvorfor kvinnen feller så mange tårer i denne syklusen. Noen av dem er nok gledestårer.

⁹² Armstrong, *Conditions of love*, 3.

⁹³ Bjurman, *Catrines intressanta blekhet*, 34.

⁹⁴ *Ibid.*, 137.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*, 138.

KJÆRLIGHETENS VIRKNINGER

Forelskelsens symptomer og konsekvenser er blitt beskrevet i litteratur opp igjennom tidene. Forfattere og kunstnere har intuitivt visst og sanset det man nå kan påvise gjennom å se nærmere på vår menneskelige hjerne. Nyere forskning viser sammenheng mellom hjernen og følelsene.

Helen Fisher påpeker at romantisk lidenskap kan fremkalle ulike typer av svimlende humørsvingninger.⁹⁷ Blant annet finner man et intenst fokus på den elskede, som fører til eksklusjon av alle rundt dem, en konsentrasjon rundt den elskedes positive sider, ekstase og oppstemthet, økt energi, hyperaktivitet, akselererende pust og et dunkende hjerte, og noen ganger angst eller frykt.⁹⁸ Alt dette kommer til uttrykk i diktene, men det er hvordan følelsene manifesterer seg Schumann virker å ville beskrive i sin tonesetting, noe jeg ser nærmere på i kap. 4

Kjærlighet gjør blind og invaderer ens sinn

At kjærlighet gjør blind er et velkjent utsagn, og det kommer også til uttrykk i «Seit ich ihn gesehen». Solie tolker utsagnet «seit ich ihn gesehen/ glaub ich blind so sein/ wo ich ihn nur blicke/ seh' ich ihn allein» ut fra den feministiske tradisjonen. Hun ser det som interessant at det er kvinnen som har sett mannen, siden mannen vanligvis er betrakteren, men mener at kvinnens betraktning straffes ved at hun blindes og plutselig ikke ser noen annet enn han.⁹⁹

Fra mitt eget ståsted er det åpenbart at det Chamisso her viser er kjærlighet ved første blick og dets følger. Kvinnen ser ikke lenger andre enn denne mannen; hun er blind for alle andre. Allerede hos de gamle grekerne finner vi dette. I *Ode til Anactoria* (el. *Til en kvinne*) beskriver Sappho (selv kvinne) kjærligheten som en lidelse: «herttet flagrer i hennes bryst, hun er stum, en svak ild brenner under hennes hud og *med sine øyne har hun ikke noe syn*»...¹⁰⁰

Frank Tallis påpeker at mange individer som opplever kjærlighet ved første blick som en kraftfull opplevelse også har en tilbøyelighet til hallusinatoriske syner av sin elskede. «Det første minnet om kjærligheten nekter å falle til ro i underbevisstheten; konstant så vekkes det opp igjen og invaderer den virkelige verden som en drøm».¹⁰¹ Tallis sier videre at «kjærlighet

⁹⁷ Helen Fisher, *Why we love: The nature and chemistry of romantic love* (New York: H. Holt, 2004), 12.

⁹⁸ *Ibid.*, 52.

⁹⁹ Solie, «Whose life? », 227.

¹⁰⁰ Frank Tallis, *Love sick* (London: Arrow Books, 2005), 6 (min oversettelse og utheving).

¹⁰¹ *Ibid.*, 122 (min oversettelse).

ved første blick er så intens at den vanligvis etterlater seg et avtrykk, som et lysende mønster som dveler etter at man har sett på solen». Slik Turgenevs Vladimir ble forfulgt av Zinaidas ansikt; bildet av den unge piken svevde foran han.¹⁰² Kvinnen i *Frauenliebe und Leben* opplever det på samme måten når hun sier – «wie im wachen Traume schwebt sein Bild mir vor» – «som i en våken drøm svever hans bilde foran meg».

Ifølge Fisher er en av de første tingene som skjer når man forelsker seg at man opplever et dramatisk skifte i bevisstheten. Ens kjærlighetsobjekt får det psykologer kaller «spesiell betydning». Han blir «ny, enestående og det eneste viktige». Et sentralt aspekt ved den romantiske kjærligheten er en fokusert oppmerksomhet. En person som er besatt av kjærlighet vil fokusere omtrent all hans eller hennes oppmerksomhet på den elskede. Dette vil ofte skje på bekostning av arbeid, familie og venner.¹⁰³ En slik besettende meditering er et av de grunnleggende tegnene på romantisk kjærlighet. Psykologer kaller det «forstyrrende tenkning». Det er umulig å få den elskede ut av hodet.¹⁰⁴ Dette skifte i bevisstheten ser vi hos kvinnen, hun ønsker ikke lenger søstrenes selskap, men vil heller sitte alene på kammerset og gråte. Og tenke på han som har invadert hennes sinn.

Idealiseringen

I dikt nr. 2 «Er, der Herrlichste» beskrives mannen som den høye stjerne i herligheten, mens hun selv bare er en ydmyk pike. Denne idealiseringen vi her er vitne til er enda en konsekvens av forelskelsen.

En slik idealisering var også et kjennetegn på ridderdiktning. Et interessant trekk er imidlertid at det i denne litteraturen som oftest er mannen som idealiserer kvinnen, mens det i *Frauenliebe und Leben* er kvinnen som idealiserer mannen.¹⁰⁵ Så mens kvinnen vanligvis er objektet og den som blir betraktet bytter Chamisso om på disse rollene og lar kvinnen være betrakteren og det følende subjekt. Sånn sett er det interessant at han gir kvinnen en mer aktiv rolle.

Tallis henviser til den franske forfatteren Stendhal som i sin bok *Om kjærlighet* (1822) gjør et av de første «moderne» forsøk på å forstå kjærlighetens psykologi. Den kalles moderne fordi den lar perseptuell forvrengning få en sentral plass. Stendhal foreslår at kjærligheten utvikler seg i syv steg, hvor de viktigste er de stegene som innebærer «krystallisering» i

¹⁰² Ibid., 121, 122.

¹⁰³ Fisher, *Why we love*, 6, 7.

¹⁰⁴ Ibid., 8.

¹⁰⁵ Muxfeldt, «Frauenliebe und Leben Now and Then», 34.

betydningen tilbedelse eller idealisering.¹⁰⁶ Han er en av de første som skriver om lidenskapen.

Krystallisering beskriver psykologiske prosesser hvor man ved hjelp av fantasien skaper et perfekt bilde av den man har forelsket seg i, deretter følger den forestilte henrykkelse over å bli elsket tilbake av den perfekte fremmede, og tilslutt frykten for å bli avvist.¹⁰⁷ Denne idealiseringen er en prosess også psykoanalytikere har identifisert.¹⁰⁸ Alle disse trekkene har Chamisso med i det andre diktet i *Frauenliebe und Leben*, hvor han beskriver kvinnens idealisering av sin utkårede – «Er, der Herrlichste von allen», for deretter i «nur die würdigste von allen» å beskrive at bare den verdigste av alle er god nok for han (og det kan jo være henne), og tilslutt frykten for å bli avvist – «brich o Herz was liegt daran»?

John Armstrong påpeker at i utgangspunktet er de fleste mennesker ikke fantastisk vakre eller magisk attraktive, men under elskerens fantasifulle blick kan en som virker moderat kjekk – overfor de fleste mennesker – blomstre.¹⁰⁹ Med dette som bakgrunn er det lettere å forstå «Er, der Herrlichste». Kvinnens idealisering er en konsekvens av forelskelsen. Så når Kaiser omtaler teksten som «devotionkitsch» og spør seg hva en slik opphøyd mann skal med en ydmyk kvinne, er det gjennom kvinnens forelskede øyne han er den herligeste – vi andre ville kanskje synes han virket som en helt alminnelig mann.

Tvil og håp

I «Er, der Herrlichste» gir kvinnen uttrykk for at bare den aller verdigste er god nok for mannen, og uansett hvem han velger vil hun bifalle det. Der ligger en viss altruisme i det å ville det beste for den man elsker.

I moderne diskusjoner om kjærlighet har altruisme fått et dårlig rykte, noe som ikke overrasker Armstrong. Han ser at vi er blitt svært vare for hvordan mennesker, og da spesielt kvinner, kan «elske for mye», noe som skjer når en partner i et forhold underordner seg den andre og hele tiden ofrer sine egne behov og interesser.¹¹⁰ Kanskje dette er en årsak til de reaksjonene vi ser hos flere av kritikerne?

Samtidig som kvinnen ønsker det beste for mannen, har hun nok et visst håp om at mannen skal ville ha henne, men hun spør seg selv hva som skjer hvis kjærligheten ikke gjengjeldes – «brich o Herz was liegt daran»? Kjærligheten er fremdeles ikke gjengjeldt, og i «Er, der

¹⁰⁶ Ibid., 144.

¹⁰⁷ Ibid., 145.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Armstrong, *Conditions of love*, 96.

¹¹⁰ Ibid., 109, 110.

Herrlichste» veksler hun mellom å synes han er den herligeste, og å tenke på hva som skjer hvis han ikke gjengjelder hennes følelser.

Ifølge Tallis foreslo Stendhal tvil som den sjette fase i sin teori om kjærligheten, og forskere har senere funnet at generalisert tvil er et annet trekk ved kjærligheten. På samme måte som pasienter med tvangstanker, stiller den forelskede seg spørsmål som; skulle jeg ha sagt det? Vet han hvordan jeg føler det?¹¹¹ – eller som kvinnen i *Frauenliebe und Leben* som fremdeles når han har valgt henne i dikt nr. 3 «Ich kann's nicht fassen» ikke kan fatte at han kunne velge henne blant alle de andre, han har sagt han er hennes, men hun tror fremdeles at hun drømmer, det kan jo virkelig ikke stemme. Dette er et godt eksempel på den tvilen som rammer den forelskede.

Solie mener denne tredje sangen handler om «feiloppfatning», om hvordan «kvinnen er ute av stand til å forstå sin egen opplevelse», og Solie oversetter «berückt» med narret/lurt (tricked) hvilket er feil.¹¹² Jeg mener kvinnen i aller høyeste grad er klar over hva som foregår, men hun kan bare ikke fatte at den drømmen som har bedåret («berückt») henne virkelig er i ferd med å gå i oppfyllelse.

Som Fisher skriver, er håp et annet fremherskende trekk ved romantisk kjærlighet,¹¹³ og det er dette håpet vi har sett at vår kvinne har båret på, og nå er hennes kjærlighet blitt gjengjeldt. Og når vi for første og eneste gangen i denne syklusen får høre mannen ytre noen ord, gjenfortalt av kvinnen, så er det ikke en herskende mann som snakker. Han sier ikke «du er min», men «jeg er din for evig» – «ich bin auf ewig dein». Han har følt hennes kjærlighet, og gjengjelder den. Han gir seg selv til henne.

Følelsesmessig forening

Fisher mener et forelsket menneske vil føle seg ufullstendig inntil det har oppnådd en følelsesmessig forening med sin elskede.¹¹⁴ Verdenslitteraturen er gjennomsyret av denne sterke lengselen etter å gå opp i en høyere enhet med den elskede. Psykologer mener at dette behovet for følelsesmessig forening med den elskede stikker så dypt at elskerens følelse av selv blir utvasket. Fisher kaller dette «a state of need» og hun mener dette er selve essensen i den lidenskapelige romantiske kjærligheten.¹¹⁵ Dette «behovet for å elske og å bli elsket er

¹¹¹ Tallis, *Love sick*, 157.

¹¹² Solie, «Whose life?», 231.

¹¹³ Fisher, *Why we love*, 19.

¹¹⁴ *Ibid.*, 66.

¹¹⁵ *Ibid.*, 13, 14.

dypt plassert i den menneskelige natur». ¹¹⁶ Dette er også noe kvinnen i *Frauenliebe und Leben* gir uttrykk for når hun vil: «ihn angehören ganz und finden verklärt mich in seinem Glanz» («tilhøre ham fullt og helt og finne meg selv forklart i hans glans»). Det kan også forklares ut fra at hun ser frem til å fullbyrde kjærligheten dem imellom.

Fisher påpeker at et annet grunntrekk ved den romantiske kjærlighet er at kjærester lengter etter en seksuell forening med den elskede. Følelsene i romantisk kjærlighet er flettet sammen med seksuell lengsel. ¹¹⁷ Dette virker å komme til uttrykk i den femte sangen «Helft mir, ihr Schwestern », hvor hun sier «da jeg lå i min elskedes armer, tilfredsstilt og med fryd i hjertet, ropte han ennå med lengsel i hjertet, utålmodig på dagen i dag». Her karakteriserer hun også mannen som sin «geliebter» og som «Sonne».

Ifølge Tallis endres den febrilske emosjonelle tilstanden etter hvert fra en lidenskapelig til en mer vennskapelig form for kjærlighet, en kjærlighet som er dypere og roligere. ¹¹⁸ Man assosierer den vennskapelige kjærligheten med dype følelser av nærhet, tilhørighet, det å dele, familiaritet og intimitet. ¹¹⁹ Denne endringen kan vi registrere i «Süsser Freund», hvor uttrykket er ganske annet enn i «Er, der Herrlichste». Her får man en følelse av at den store lidenskapen nå har roet seg ned og tatt en annen, mer inderlig og dypere form. Det er denne intimiteten Chamisso får frem i «Süsser Freund», og som Schumann uttrykker i musikken, noe jeg ser nærmere på i kap.4.

Ydmykhet og det å tjene en annen

Et av de tekstlige stedene jeg selv har reagert på er der hvor kvinnen uttaler: «lass mich in Andacht/ lass mich in Demuth/ lass mich verneigen dem Herren mein». Hvordan forklarer man en slik tekst? Er det et sted som virker å fremstille en underdanig kvinne så er det dette, men så viser det seg at det slett ikke trenger være tilfelle. Det behøver faktisk ikke å ha vært Chamissos intensjon å fremstille kvinnen på en underdanig måte. Han skriver nemlig i 1819 i et dikt til sin brud: «O lasse mich zu Deinen Füßen/ In meiner Demuth niederknien». ¹²⁰ Her er det han selv som i ydmykhet vil knele ved føttene til sin tilkommende. Sannsynligheten for at en slik talemåte var en del av kjærlighetsspråket er stor, og det betyr igjen at dette sår tvil om hvorvidt Chamisso i *Frauenliebe und Leben* bevisst gikk inn for å fremstille en

¹¹⁶ Armstrong, *Conditions of love*, 157.

¹¹⁷ Fisher, *Why we love*, 20.

¹¹⁸ Tallis, *Love sick*, 157, 158.

¹¹⁹ *Ibid.*, 178, 179.

¹²⁰ Adelbert Chamisso, *Gedichte* (Bd. 9) (Berlin: Deutsches Verlagshaus Bong), 399, 400.

underdanig kvinne. Slik ser vi at det ikke nødvendigvis er så lett med bakgrunn i vår forforståelse å tolke en tekst fra en annen tid når vi ikke lenger kjenner til deres uttrykksmåter.

Det tjenende aspektet – «ich will ihn dienen» – virker å være vanskelig for vår tids kvinner å svelge. Dette elementet er også blitt tatt ut av vårt vielsesritual. Årsaken er nok igjen at dette i stor grad har vært en rolle kvinner har inntatt. Schumanns yngste datter, Eugenie hadde imidlertid en god forklaring på hvordan det var mulig å forstå dette slik at vi kan akseptere det. I hennes bok *Robert Schumann. Ein Lebensbild meines Vaters* (1931), heter det: «En ung sangerinne sa nylig til meg: Deres fars musikk er udødelig - *Frauenliebe und Leben* synger man i dag med den samme glede som i gamle dager, men Chamissos ord 'Han, den herligeste', 'Deilige lepper', 'Jeg vil tjene deg', 'Lave pike', nei, de kan man ikke synge lenger. Men, tenkte jeg: Er det ikke slik i dag også, slik det alltid har vært? Tjener man ikke alltid når man elsker? Kvinnen mannen, mannen kvinnen, foreldrene barna, og omvendt, vennen sin venn? Og føler man seg ikke alltid 'opphøyet og lykksaliggjort' av en annens kjærighet? [...] Jeg innrømmer at 'de deilige leppene' alltid også har vært noe ubehagelig for meg, men det ligger mer i uttrykksmåten enn i meningen, og den, mener jeg, holder stand så lenge det finnes elskende mennesker».¹²¹

Det å «tjene» når man elsker noen, å gi, men også å få, er en naturlig del av kjærigheten.

Den eneste ene - kjærighetssmerte

Når kvinnen i dikt nr. 8 har mistet sin elskede er det ingen likegyldighet hun viser. Hun kaller han en hard og ubarmhjertig mann, og er nærmest fylt av hat og raseri i begynnelsen. Fisher mener der kan være en innviklet forbindelse mellom hat/raseri og kjærighet i hjernen vår.¹²² Dette kan igjen forklare kvinnens respons, hun elsker jo fremdeles sin mann, men nå er han borte.

Vanligvis utløser tap av ens elskede sorg og depresjon hos mennesker, noe psykologer kaller «despair response».¹²³ Vi ser dette hos kvinnen; verden er tom uten mannen, hun føler seg ikke levende lenger, hun er atter tilbake i sin tankeverden, sløret faller, der kan hun minnes sin tapte lykke; han som var hennes verden.

Det er noe vakkert og uendelig trist over dette. Chamisso har da også en konklusjon om kjærigheten i det niende diktet. Han anser kjærigheten som lykken og lykken for å være kjærigheten. Dessuten mener jeg å se spor av romantikkens idé om den eneste ene når

¹²¹ Hoffmann-Axthelm, «Nun hast Du mir ...», 100 (Dahls oversettelse).

¹²² Fisher, *Why we love*, 157.

¹²³ *Ibid.*, 168.

kvinnen sier til sin datterdatter at hvis hjertet hennes noen gang brister, må hun bevare motet, for slik vil kjærlighetssmerten bli det viktigste for henne. Kjærlighetssmerten var veldig viktig i romantikken, noen ganger kan den virke viktigere enn selve kjærligheten. Det å lide var noe man omfavnet, ikke noe man løp fra.

I dag kan vi nok alle gjenkjenne oss i smerten ved å miste en man elsker, men vi ville ikke nødvendigvis latt det stoppe oss fra å prøve å elske igjen. Og på det punktet støtter biologien oss: «vi ble bygget til å elske og elske igjen».¹²⁴

På denne bakgrunn har jeg prøvd å vise at *Frauenliebe und Leben* handler om helt andre ting enn en underdanig kvinne. Dette er virkeligheten, ikke en mannlig ønskedrøm. Ut fra det vi allerede vet om Chamisso som dikter og hans virke som botaniker, er det ingen overraskelse at han velger å vise forelskelsen og kjærligheten på denne måten, ved inngående å beskrive hvordan den arter seg på et følelsesmessig plan. Det er en sterk kvinne vi møter, som kaster seg ut i forelskelsen og er klar til å ta imot det den vil gi henne. Hun fryder seg over kjærligheten, søker en forening med sin elskede og gleder seg over de frukter kjærligheten bringer før hun kastes ut i det dype intet når hennes elskede blir tatt fra henne. Men, hun overlever på minnet om han.

Muxfeldt viser i sin artikkel til Lichtenberg, som mente det ikke var tillatt for kvinner å uttrykke sine følelser for menn med ekte lidenskap.¹²⁵ Dermed mener Muxfeldt at man kan forstå *Frauenliebe und Leben* som et skarpsindig – og et fascinerende - svar til den mannsdominerte lyrikken på den tiden. Hun mener dessuten at «det levende språket, og levende engasjementet i en kvinnes indre tanker i en diktskyklus var nytt og friskt».¹²⁶

Jeg synes selv det er ulike trekk som gjør seg gjeldende her. Selve rammen, at kvinnen gifter seg og får barn, er knyttet opp mot biedermeierkulturen og borgerskapets ideal om familieliv. Det følelsesmessige uttrykket virker imidlertid å være romantisk idet vi har et selv som gir uttrykk for sine følelser. Det uvanlige er at det er en kvinnes stemme man hører, selv om det skjer ved hjelp av en mannlig forfatter, og det er langt fra en tilbakeholden kvinne det her er snakk om. Hun uttrykker både sterke, og intime følelser. Samtidig er dette følelsesuttrykket fremstilt på en realistisk, nærmest biologisk måte, idet Chamisso uten noen særlig bruk av metaforer forteller oss hvordan forelskelsen arter og utvikler seg.

¹²⁴ Ibid., 152.

¹²⁵ Muxfeldt, «Frauenliebe und Leben Now and Then», 33.

¹²⁶ Ibid., 34.

Det neste spørsmålet blir å se på hvordan Schumann har valgt å tonesette disse diktene. Hva har han valgt å fokusere på, og hva kan ha inspirert han? Men først skal jeg ta for meg liedkomponisten Robert Schumann mer generelt.

LIEDKOMPONISTEN ROBERT SCHUMANN

Schumanns liederår - 1840

«Hvor frydefullt det er å skrive for stemmen!» utbrøt Robert Schumann i 1840 i et brev til sin forlovede Clara Wieck.¹²⁷ I ti år, gjennom 1830-årene, hadde Schumann utelukkende komponert for piano, men nå ville han konsentrere seg om stemmen. Han hadde allerede i 1828 skrevet noen sanger, og han skulle også komme til å komponere sanger senere i livet, mellom 1849 og 1852, men det er liederåret 1840 som er selve grunnstammen i hans vokalkomposisjon. Dette er året hvor liedene strømmer fra hans hånd, og hvor flere av hans mest kjente sanger blir komponert.

Den 1. februar 1840 var Schumanns liederår i gang med utkast til en tonesetting av «Schlusslied des Narren» fra Shakespeares *Helligtrekongersaften*. Innen utgangen av februar hadde han blant annet tonesatt de ni diktene i Heines *Liederkreis* (op. 24), og flere bind med tekster av Goethe, Heine, Byron og Mosen. Bindene viet Goethe og de andre dikterne ble innen 7. mars del av en planlagt «bryllupsgave» til Clara, med tittelen *Myrthen*. Den ble etter hvert utvidet til også å inkludere tonesatte dikt av Rückert og Burns, og ble ferdig i begynnelsen av april.¹²⁸

I begynnelsen av mai var Schumann igjen i gang med å komponere, og *Liederkreis* til tekster av Eichendorff (op. 39) ble i hovedsak ferdig i løpet av tre uker. I et brev til Clara i mai 1840 omtalte han syklusen som sitt mest romantiske verk til dags dato, og uttalte: «den inneholder mye av deg».¹²⁹

Etter dette begynte han på et nytt verk, og han laget i løpet av to dager skisser til 11(!) sanger med tekster fra Heines *Lyrisches Intermezzo*. Den nye syklusen *20 Lieder und*

¹²⁷ John Daverio, *Robert Schumann: herald of a "New poetic age"*, (New York: Oxford University Press, 1997), 191 (min oversettelse).

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Jürgen Thym, «Schumann reconfiguring the lied», i *The Cambridge Companion to the Lied* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 122 (min oversettelse).

Gesänge var komplett innen 1. juni, men flere år senere fjernet han fire av sangene og utga resten i 1844 som *Dichterliebe*, op. 48.¹³⁰

Den 2. juli hadde han gjort ferdig et sett med duetter for sopran og tenor (*Vier Duette*, op. 34), og da Schumann i en erklæring datert 6. juli fikk vite at Claras far, Friedrich Wieck hadde oppgitt å hindre giftermålet, noterte han i husholdningsboken «Juchhe! Victoria!» (Hurra! Seier!). Allerede 8. juli var Clara og han på jakt etter leilighet, og bare noen dager senere var han igjen i gang med å komponere. Daverio mener at Wiecks innrømmelse av nederlaget virket inspirerende på Schumann og førte til dette årets mest kreative periode. Schumann gjorde utkast til tonesettingen av Chamissos syklus *Frauenliebe und Leben* i løpet av ettermiddagene den 11. og 12. juli, og de neste to dagene gjorde han ferdig tonesettingene til tre andre av Chamissos dikt; «Löwenbraut», «Die Kartenlegerin» og «Die rote Hanne», op. 31. Mellom 16. og 18. juli fulgte fire lieder etter tekster av H. C. Andersen (oversatt av Chamisso), som ble utgitt som op. 40 i 1842.¹³¹

Liedåret ble avsluttet den 16. januar 1841 med ferdigstillingen av et sett med syv solosanger og to duetter fra Friedrich Rückerts *Liebesfrühling*.¹³² Innen januar 1841 hadde Schumann komponert noe sånt som 125 lieder, over halvparten av det han kom til å komponere innenfor denne genren, men i stedet for å oversvømme markedet valgte han å utgi liedene gradvis over flere år.¹³³

Han utga åtte sett med sanger mellom mai 1840 og september 1841, publikasjonsdatoene for henholdsvis Heines *Liederkreis* og *Rückertliederne*, omtrent en tredjedel av det han komponerte i løpet av liedåret. De resterende sangene ble utgitt gjennom hele resten av hans karriere (et sett *Vier Gesänge* ble utgitt posthumt i 1858).¹³⁴

¹³⁰ Daverio, *Robert Schumann*, 193.

¹³¹ *Ibid.*, 194.

¹³² David Ferris, *Schumann's Eichendorff Liederkreis and the genre of the romantic cycle* (New York: Oxford University Press, 2000), 172.

¹³³ Erik Frederick Jensen, *Schumann* (New York: Oxford University Press), 193.

¹³⁴ Daverio, *Robert Schumann*, 203.

Lieden før Schumann

I 1802 ga Koch følgende definisjon på lied:

A lied is essentially any lyrical poem of several strophes which is intended to be sung, and which has a melody that will be repeated with every strophe, and which has the property of being able to be sung by any person who is equipped with healthy and not entirely inflexible singing-organs, and that can be sung without prior artistic training.¹³⁵

For Koch var lieden en litterær genre, og det var diktets strofiske struktur som bestemte melodien, som ble brukt til alle diktets strofer.¹³⁶ Før Schubert var lieden en enkel sang med et akkordisk akkompagnement, som bare var en støtte for sangstemmen.

Diktet hadde forrang, musikken støttet ordene og skapte en riktig stemning, men passet på å ikke komme i veien.¹³⁷ Dette ble fulgt helt frem til Schubert begynte å komponere lieder, og lieden kom gjennom det 19. årh til å gjennomgå store endringer både på det kompositoriske og det fremføringsmessige plan.

De endringene som skjer innenfor lieden har å gjøre med estetiske endringer, og endringer innenfor diktningen i det romantikken vokser frem.

Den tyske diktningen gjennomgikk fra 1770-årene en fornyelse av både språk, innhold og form. Det radikalt nye var fokuset på selvet og personlig opplevd følelse.¹³⁸ Ifølge Brown blir ethvert dikt et «implisitt drama iscenesatt i sjelelivet», og hun ser denne utviklingen som avgjørende for 1800-tallets lied.¹³⁹

Blant de forfatterne som inspirerte komponister er Goethe en av de mest kjente. Komponistene ble inspirert til å gi uttrykk for mer enn bare ordenes overflatiske mening. Fra å la musikken være en bakgrunnstøtte, begynte nå komponistene å inkorporere diktets drama i tonesettingene, og la musikken gi uttrykk for diktets undertekst. Vokalmelodien var fremdeles knyttet til diktet, men i pianoakkompagnementet skjedde det nye ting, noe som henger sammen med de endringene i musikkens status som skjedde i romantikken.¹⁴⁰ Utgivelsen av *Des Knaben Wunderhorn* i 1805, hvor Clemens Brentano og Achim von Arnim hadde samlet

¹³⁵ Beate Julia Perrey, *Schumann's Dichterliebe and early romantic poetics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 47.

¹³⁶ *Ibid.*, 47.

¹³⁷ Bingham, «The early nineteenth-century song cycle» i *The Cambridge Companion to the Lied*, red. James Parsons, s.101-119, (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 102.

¹³⁸ Russel, *The themes of the german lied*, 18, 19.

¹³⁹ Jane K. Brown, «In the beginning was poetry» i *The Cambridge Companion to the Lied*, red. James Parsons, 12-32 (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 31 (min oversettelse).

¹⁴⁰ Bingham, «The early nineteenth-century song cycle», 103.

hundrevis av folkesanger bidro også til en økende interesse for liedkomposisjon blant komponister.¹⁴¹ Og blant disse komponistene befant Schubert seg.

Den romantiske liedens fødsel skjer i oktober 1814 når Schubert komponerer «Gretchen am Spinnrade». Marie-Agnes Dittrich påpeker at Schubert gir akkompagnementet en ny rolle. Pianodelen er ikke lenger et enkelt, underordnet supplement til en vokallinje, pianoet er i blitt likeverdig og noen ganger mer enn det, i og med at det ofte setter tonen for hele lieden.¹⁴² Hos Schubert uttrykker klaveret bekkens risling, bladenes sus og vevhjulets surren («Gretchen am Spinnrade»). Som Harald Herresthal skriver, fant Schubert «hundrevis av forskjellige farger for stemningsmalerier, for sol og vår, høststormer, sne, sommeraftener og kveldsstillhet». Men det brukes også for å understreke kjærlighet, lengsel, melankoli og ensomhet, noe jeg synes Schuberts «Litanei » er et eksempel på. Slik er akkompagnementet med på å illustrere og kommentere. Mens alle disse beskrivende elementene lå i akkompagnementet, var melodiene Schubert skrev ofte «så enkle og uttrykksfulle at de snart kom på folkemunne». Med denne fremveksten av klaveret som sangstemmens likeverdige partner oppstod den romantiske lieden; en ny musikkform hvor poesi, melodi og akkompagnement smeltet sammen til en kunstnerisk enhet.¹⁴³

Schumann ble i 1827 kjent med Schuberts sanger gjennom amatørangeren, Agnes Carus, og siden hadde Schubert vært viktig for han. I Schuberts sanger mener Reinhard at Schumann finner «en verden som gjenspeiler hans egen». Når Schubert dør i 1828 erindrer Schumanns venn, Emil Flechsig at dette gikk sterkt inn på Schumann:

For Schubert, som da var bare begynt å bli kjent, utviklet han en brennende hengivelse og fikk fatt i alt som kunne finnes... Da Schubert døde i løpet av den påfølgende vinter, ble han så urolig ved de første nyhetene om hans død, at jeg hørte han hulke hele natten lang.¹⁴⁴

Schumanns forhold til liedgenren

Schumann var oppvokst i et litterært miljø med en far som både solgte og publiserte bøker, og allerede i skoletiden grunnla han et «litterært selskap» sammen med ti skolekamerater. Ulrik Tadday ser at Schumanns omfattende litteraturkjennskap var med på å gi hans musikkestetikk

¹⁴¹ Perrey, *Schumann's Dichterliebe and...*, 47.

¹⁴² Marie-Agnes Dittrich, «The lieder of Schubert», i *The Cambridge Companion to the Lied* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 85-86.

¹⁴³ Harald Herresthal, *Musikkens verden: den klassiske musikkens historie* (Oslo: Aschehoug, 2007), 313, 318.

¹⁴⁴ Reinhard, *The singer's Schumann*, 9 (min oversettelse).

litterære røtter.¹⁴⁵ Hans barndom var dessuten fylt med musikk, og han var blant annet en lovende guttesopran.¹⁴⁶

Lieden var på denne tiden en genre som på mange måter stod utenfor høy musikk, og mange kritikere anså den for å være annenrangs.¹⁴⁷ Instrumentalmusikk var den gang høyere verdsatt enn lied. I 1828 komponerte imidlertid Schumann et halvt dusin sanger, og av disse sendte han tre til komponisten Gottlob Wiedebein for evaluering.¹⁴⁸ Wiedebein skrev tilbake: «Du har mottatt mye, virkelig svært mye, fra naturen; bruk dine talenter, og verdens aktelse vil ikke unnsnippe deg».¹⁴⁹ På tross av denne nærmest profetiske uttalelse var det altså ikke før i 1840, 12 år senere at lieden skulle komme til å ta hele Schumanns kompositoriske oppmerksomhet. Dette kan kanskje forklares ut fra liedens lave posisjon.

Selv uttalte Schumann så sent som i juni 1839 i et brev til Hermann Hirschback at «han alltid anså musikk for den menneskelige stemme underordnet instrumentalmusikk og aldri tenkte på det som stor kunst».¹⁵⁰ Daverio mener imidlertid at Schumanns kommentar til Hirschbach ikke behøver å bety at Schumann ikke verdsatte vokalmusikk. Dessuten hadde Schumann sett at markedet innenfor liedgenren, på tross av enkelte verdifulle bidrag, var i ferd med å oversvømmes av middelmådige komposisjoner.¹⁵¹ I 1837 kommenterte Schumann at «man kunne dekke hele Tyskland med sang». Det ble produsert sanger i et så stort antall at man snakket om en «Liederflut» (flom av lieder).¹⁵² Dahlhaus mener imidlertid at bare et mindretall kan kalles kunst.¹⁵³ Når Schumann nevnte vokalmusikk hentydet han ifølge Daverio sannsynligvis til vokalmusikk laget av hans mindre talentfulle samtidige, mens han knyttet instrumentalmusikken til en av de store komponister. Ved å komponere lieder valgte dermed Schumann å gjøre noe med det han snakket om i sine kritikker i *Neue Zeitschrift für Musik*: «foredlingen av ufullkomne, men utviklingsdyktige tendenser i samtidskunsten».¹⁵⁴

Schumann hadde også nådd et punkt hvor han var begynt å føle at han ikke fikk uttrykt det han ønsket gjennom sine pianokomposisjoner, og Mendelssohn hadde derfor rådet han til å

¹⁴⁵ Ulrik Tadday, «Life and literature, poetry and philosophy: Robert Schumann's aesthetics of music» i *The Cambridge Companion to Schumann*, red. Beate Perrey, 38-47, (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 38.

¹⁴⁶ Jensen, *Schumann*, 5.

¹⁴⁷ Reinhard, *The singer's Schumann*, 7.

¹⁴⁸ Jensen, *Schumann*, 192, 193.

¹⁴⁹ Thym, «Schumann reconfiguring the lied», 122 (min oversettelse).

¹⁵⁰ Ibid., 122 (min oversettelse).

¹⁵¹ Daverio, *Robert Schumann*, 204.

¹⁵² Russel, *The themes of the german lied*, 6, 7.

¹⁵³ Ibid., Dahlhaus sitert i Russel, 7.

¹⁵⁴ Daverio, *Robert Schumann*, 204 (min oversettelse).

komponere for stemmen.¹⁵⁵ På bakgrunn av dette er det interessant å se hvordan flere kommentatorer ser på lieden som en fortsettelse av hans pianostykker. Allerede i 1845 poengterte Franz Brendel (1811-68), som etterfulgte Schumann som redaktør for *Neue Zeitschrift für Musik*, at Schumanns sanger i virkeligheten var en videreføring av hans karakterstykker for piano. Dette synet ble utvidet av Schumanns først biograf, Wilhelm Josef von Wasielewski (1822-96), som tolket Schumanns vending mot sang som et resultat av hans streben etter en klargjøring av det musikalske uttrykk.¹⁵⁶ I et brev til organist Wilhelm Rieffel beskriver Schumann nettopp sitt håp om at hans vokalkomposisjoner skal bli bedre forstått enn hans pianomusikk.¹⁵⁷ Det at Schumanns lieder knyttes opp mot hans pianostykker har nok mye å gjøre med den rollen Schumann gir pianoet i lieden, noe jeg kommer inn på etter hvert i avhandlingen.

Denne tiden var preget av at Clara og Schumann kjempet både i og utenfor retten for å kunne gifte seg uten samtykke fra Claras far, noe de til slutt gjorde i september 1840.¹⁵⁸ Clara og Schumann begynte dessuten i 1839 å samle på dikt av sine favorittforfattere. På denne måten ville de kunne være knyttet sammen av kunstneriske og åndelige bånd selv når de var borte fra hverandre.¹⁵⁹ Samlingen var et felles prosjekt, men Schumann tonesatte størstedelen av diktene.

Liedkomposisjon var for Schumann en dypt personlig aktivitet, og på samme måte som mye av hans tidligere pianomusikk var den tett sammenflettet med det bildet han hadde av sin elskede Clara.¹⁶⁰ Ifølge John Daverio er det mulig å se flere av sangene hans som «musikalske brev til en fjern elskede», og de kan som gruppe delvis fungere som «musikalske bekjennelser».¹⁶¹ At dette er tilfelle gir Schumann selv uttrykk for i et brev til Clara: «...Du, romantiske pike, følger meg overalt med dine øyne, og jeg tenker ofte at uten en slik brud kan man ikke lage slik musikk».¹⁶²

Det å skrive for stemmen ga Schumann en ubehersket glede, og før november 1840 hadde han skrevet mer enn nok sanger (over ett hundre) – «men, det er vanskelig å stoppe».¹⁶³ Han ble

¹⁵⁵ Peter Oswald, *Schumann: The inner voices of a musical genius* (Boston: Northeastern University Press, 1985), 157.

¹⁵⁶ Thym, «Schumann reconfiguring the lied», 123, 124.

¹⁵⁷ Daverio, *Robert Schumann*, 203.

¹⁵⁸ Jensen, *Schumann*, 140.

¹⁵⁹ Thym, «Schumann reconfiguring the lied», 123.

¹⁶⁰ Daverio, *Robert Schumann*, 191.

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² Oswald, *Schumann: The inner voices...*, 157 (min oversettelse).

¹⁶³ Daverio, *Robert Schumann*, 203.

selv forbløffet over det antall sanger han komponerte, «men, jeg kan ikke gjøre det på annen måte; jeg har lyst til å synge meg til døde som en nattergal».¹⁶⁴ Jürgen Thym mener det er mulig at disse følelsesmessig spente omstendighetene angående hvorvidt han fikk gifte seg med Clara bidro til Schumanns plutselige kreative utbrudd. De fleste av sangene omhandlet da også kjærligheten og dens mange fasetter.¹⁶⁵

Også samfunnsmessige faktorer kan ha påvirket Schumanns ønske om å komponere lieder. Ostwald påpeker at vokalmusikken på denne tiden nøt stor popularitet og hadde betydelig kommersiell appell, og dermed lå det muligheter for å tjene penger på lieder. Dette ville kunne være fristende for Schumann, som ble anklaget av Wieck for ikke å være i stand til å tjene nok penger til å underholde Clara på en skikkelig måte.¹⁶⁶ Også Jensen mener at Schumann kunne tjene penger på å komponere lieder, men at han i tillegg kunne utvikle sine evner og høyne sin posisjon i musikklivet.¹⁶⁷

Schumann var dessuten opptatt av å beskytte den tyske lied mot utenlandsk innflytelse. Han mente at Meyerbeer-skolen og den italienske opera, med en melodi som fremsto som «fuglesang»; sjarmerende å lytte til, men tom og innholdsløs, representerte en forringelse av musikken. Han ønsket å gjenopplive folks kjærlighet til musikk som på en dyktig måte kunne uttrykke naturlige, dype og klare følelser. Hos Schumann forutsatte dette en kultivering og beskyttelse av den tyske lied. Innenfor liedgenren så Schumann betydelige muligheter for musikalsk utvikling og fornyelse, og ikke minst et slag mot filisterne.¹⁶⁸ Det ser altså ut til å være flere årsaker til at Schumann valgte å komponere lieder; årsaker som bunner både i indre, personlige forhold og i mer ytre forhold.

Schumanns syn på forholdet mellom tekst og musikk

Schumann mente at komponisten måtte ta utgangspunkt i et godt dikt for å få en god sang, og at et slikt dikt best ville la komponistens musikalske talenter skinne gjennom. Dårlige dikt ville bare slite på musikken. Han kritiserte de komponister som tonesatte middelmådige diktere som svar på krav fra markedets masseproduksjon av sang.¹⁶⁹

¹⁶⁴ Ibid., 193.

¹⁶⁵ Thym, «Schumann reconfiguring the lied», 122.

¹⁶⁶ Ostwald, *Schumann: The inner voices*, 157.

¹⁶⁷ Jensen, *Schumann*, 193.

¹⁶⁸ Reinhard, *The singer's Schumann*, 7. Filisterne var betegnelsen på de mer konservative og småborgerlige musikerne.

¹⁶⁹ Thym, «Schumann reconfiguring the lied», 125.

At kvaliteten på teksten hadde betydning for Schumann gir han uttrykk for i et brev til Clara den 15. mai: «Å tonesette svake ord er fryktelig for meg. Jeg trenger ikke fremragende diktere, men bare godt språk og følelser».¹⁷⁰

Blant de dikterne Schumann tonesatte finner man Eichendorff, Heine, Rückert og Uhland, som med sin nye lyriske poesi ifølge Daverio danner selve grunnlaget for liedens positive utvikling.¹⁷¹ Schumann tonesatte dessuten dikt av Goethe, Chamisso og Kerner. Han brukte også utenlandske diktere som H. C Andersen, Burns, Byron og Moore, men da i tysk oversettelse.¹⁷² Schumann ble kjent med Chamisso i august 1837, da sistnevnte var på besøk i Leipzig.¹⁷³

Tekstene han tonesatte ble, som vi ser, hentet fra en rekke kilder, og tekstinholdet er svært variert. Han var selvfølgelig opptatt av ulike typer kjærlighetsdikt, men han tonesatte også dikt som handlet om vandring, patriotisme, død, galskap og isolasjon.¹⁷⁴ Jensen ser at Schumann fremdeles velger sentimentale tekster som han var opptatt av i sin ungdom, men at han også er opptatt av tekster hvor der er muligheter for karakterutvikling og psykologisk representasjon.¹⁷⁵ Thym påpeker at Schumann med sine tonesettinger fanget inn både den litterære romantikkens «sene, skjønne blomstring» med blant annet Eichendorffs samlede dikt som ikke ble utgitt før 1837, og diktere som representerer andre, nye tendenser, f.eks. Heine, som blant annet brukte ironi til å ta avstand fra det romantiske, og Chamisso, Reinick, Rückert og til en viss grad Kerner, som i sine dikt i følge Thym fanger «biedermeierfølelsene» til Vormärz- perioden; «hjemlig hygge, vennskap, patriotisme, regional stolthet og trøst i religionen». Thym mener Schumanns valg av dikt viser at han var en tilhenger av de kulturelle verdier typisk for det tyske middelklassesamfunn i årtiene før revolusjonen i 1848.¹⁷⁶ Samtidig viser det en komponist som var opptatt av romantikkens fokus på individets indre følelsesliv.

Mens Schumann var redaktør for *Neue Zeitschrift für Musik* ble det publisert liedkritikker av Carl Banck, tidsskriftets faste sangkritiker, hvor det ifølge Ferris er tydelig at det viktigste

¹⁷⁰ Daverio, *Robert Schumann*, 192 (min oversettelse).

¹⁷¹ Ibid., 205.

¹⁷² Ibid., 207.

¹⁷³ Ozawa, «Frauenliebe und Leben», 276.

¹⁷⁴ Ibid., 208.

¹⁷⁵ Jensen, *Schumann*, 194.

¹⁷⁶ Thym, «Schumann reconfiguring the lied» 125.

aspektet ved liedkomposisjon er at komponisten gjennom teksten gir uttrykk for sine egne følelser.¹⁷⁷ Dette er et synspunkt også Schumann deler.

Ifølge Beate Perrey så Schumann på musikk som sjelens språk. At det musikalske språk skulle kunne uttrykke «sjelens tilstander» mener hun henger sammen med ideen om at musikken er i stand til å beskrive det som ikke kan beskrives, og til å «uttrykke det underbevisstes gåtefulle bevegelser». Schumann deklarerer da også at hans lieder var de som i størst grad uttrykte hans følelser musikalsk. Ved på denne måten å la lieden gi uttrykk for hans sjels språk håpet han å heve lieden til en «høyere kunstnerisk sfære».¹⁷⁸ Men, for at lieden skulle kunne nå denne «høyere kunstneriske sfære» måtte komponisten ha et inngående kjennskap til diktet: «Å komponister, bli diktere, mennesker, først og fremst! Lær å få selv en viss følelse for et dikt, les det og resiter det før du tenker på å heve det til en høyere kunsts sfære».¹⁷⁹

Schumann hadde sin egen lesning av diktet, og dette førte til at han ofte og gjerne endret et dikts tekstlige innhold. Endringene var flere ganger betydelige, og dette kunne gå på bekostning av diktets litterære kvalitet. Liedkomponister brukte ofte å fremheve et rørende utsagn eller forsterke et musikalsk poeng ved å repetere ord, verselinjer eller hele strofer. De repeterte dessuten ofte diktets første strofe på slutten av sangen for slik å avrunde tonesettingen, og dette var ment å gi en slags oppsummering. Slike endringer foretar Schumann ofte, men han kan også utelate en verselinje eller en hel strofe, han legger til, utelater eller trekker sammen stavelser eller endrer ordlyden i en verselinje på annen måte, f.eks. ved å flytte om på ord.¹⁸⁰ Slike tekstendringer forekommer også i *Frauenliebe und Leben*, noe jeg ser nærmere på i kap. 4.

På denne måten bruker Schumann, slik Perrey ser det, lieden som en støpeform for slik å gi diktet ny mening i form av sine egne refleksjoner over det.¹⁸¹ Slik ser han diktet som en stimulus for sin musikalske fortolkning. Schumanns fantasi blir dermed den avgjørende faktor i den musikalske lesningen av et dikt, og slik blir diktet «kilden til inspirasjonen heller enn resept».¹⁸² Ifølge Perrey blir Schumann ved å «poetisere, romantisere og idealisere» diktning på denne måten den andre «utvidete» dikteren, en slags «meta-dikter» av diktet.¹⁸³ Schumann

¹⁷⁷ Ferris, *Schumann's Eichendorff Liederkreis*, 195-196.

¹⁷⁸ Perrey, *Schumann's Dichterliebe and...*, 56, 58, 59 (mine oversettelser).

¹⁷⁹ *Ibid.*, 59.

¹⁸⁰ Thym, «Schumann reconfiguring the lied», 126.

¹⁸¹ Perrey, *Schumann's Dichterliebe and...*, 54, 55.

¹⁸² *Ibid.*, 58 (min oversettelse).

¹⁸³ *Ibid.* (min oversettelse).

så da også på seg selv som dikter og komponist i én person.¹⁸⁴ Slik mener Perrey at det med Schumann ikke lenger er dikterens stemme som dominerer tonesettingen. Den poetiske teksten blir fullt ut del av Schumanns egen stemme.¹⁸⁵

Når Schumann komponerte tok han utgangspunkt i en bok med dikt, og i løpet av noen dager hadde han komponert en gruppe av dem. Etter at sangene var komponert, arrangerte han dem til en syklus.¹⁸⁶ Av de sangene han komponerte i liedåret ble over halvparten publisert i samlinger. Disse kunne bestå av et ulikt antall sanger, som var knyttet sammen enten av det poetiske eller musikalske innhold og noen ganger gjennom begge.¹⁸⁷

Liedkomponeringen førte etter hvert til at Schumann frigjorde seg fra pianoet, noe som ga han en ny fysisk frihet. I et brev til Clara uttrykker han det slik:

Jeg kan ikke fortelle deg hvor lett det har blitt for meg [å skrive sanger] og hvor glad dette gjør meg. Jeg gjør det hovedsakelig mens jeg står eller går omkring, ikke ved pianoet. Dette er en helt annen type musikk, som ikke først må fødes gjennom fingrene – mye mer umiddelbar og melodios.¹⁸⁸

På denne måten prøvde Schumann gjennom tekstens rytme å få inspirasjon til en melodi, og dersom han ikke fikk det til, tilpasset han diktet til en tidligere komponert melodi. Han fullførte melodien før han komponerte pianopartiet, men slik Jensen ser det behøver ikke det å bety at han så på pianoakkompagnementet som mindre viktig enn melodien.

Akkompagnementets rolle strekker seg hos Schumann utover det å være en harmonisk støtte for stemmen, og dette, sammen med det klavertekniske nivå, skiller Schumann fra andre samtidige liedkomponister.¹⁸⁹ Slik Daverio ser det vil pianodelen i en ideell lied, ifølge Schumann gå fra bare å være et akkompagnement til å bli en likeverdig partner i en delt tale.¹⁹⁰ Og Charles Rosen mener det Schumann gjør er å radikalt endre det tradisjonelle forholdet mellom sang og akkompagnement.¹⁹¹ Rosen mener at i sin enkleste form var forholdet mellom stemme og akkompagnement tidligere slik at pianoet enten ga en harmonisk støtte til melodien eller at det doblet vokaldelen med tillagte akkorder. Rosen ser denne «overdrevne, naive form» i sammenheng med den mer folkelige stilen, som man prøvde å

¹⁸⁴ Ibid., 55.

¹⁸⁵ Ibid., 52.

¹⁸⁶ Ferris, *Schumann's Eichendorff Liederkreis*, 183.

¹⁸⁷ Thym, «Schumann reconfiguring the lied», 130.

¹⁸⁸ Ostwald, *Schumann: The inner voices*, 158 (min oversettelse).

¹⁸⁹ Jensen, *Schumann*, 194.

¹⁹⁰ Daverio, *Robert Schumann*, 205.

¹⁹¹ Charles Rosen, *The romantic generation* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995), 61.

imitere for slik å oppnå en enkel og naturlig melodisk stil. Det eksisterte også et litt mer komplekst forhold mellom stemme og akkompagnement, hvor akkompagnementet kunne bruke elementer fra melodien, som å gjenta en kadens fra sangstemmen eller ved at akkompagnementet introduserer sangen med en egen melodi som senere kan dukke opp igjen som et refreng. Rosens poeng er imidlertid at akkompagnementet ikke på noe tidspunkt invaderer den vokale melodien eller overtar dens funksjoner. I disse tilfellene er altså prinsippet slik at den vokale melodien er uavhengig, det vil si at den i seg selv er et sammenhengende og tilfredsstillende hele, selv når man har omhyggelig utarbeidede forspill og etterspill. Det nye hos Schumann er derimot at han endrer melodiens uavhengighet, og disse endringene beskriver Rosen slik:

The greatest innovation of Schumanns is not so much (as is sometimes thought) the lengthy instrumental endings that we find in so many of his songs, but the incomplete destruction of the independence of the vocal form. The vocal melody can no longer stand on its own as an intelligible structure – at the same time, the melody is not fully represented by the instrumental part. The independence is not totally suppressed; Schumann is able to play with the ambiguity, sometimes to oppose voice and instrument, to identify them at other moments, and finally to have them realise the same musical line, but out of phase with each other.¹⁹²

Slik jeg forstår det, finnes den fullstendige melodi verken i stemme eller akkompagnement. Schumann vever dem sammen slik at den ene er ufullstendig uten den andre. De er gjensidig avhengig av hverandre for å få fortalt hele historien. De underbygger, støtter og utfyller hverandre i en dynamisk struktur hvis formål er å uttrykke det tekstlige innhold.

Schumann uttalte selv at sangstemmen ikke kunne uttrykke alle diktets sider, men at klaveret måtte hjelpe til med å få uttrykt alle diktets nyanser.¹⁹³

Også Herresthal påpeker at klaverstemmen hos Schumann har fått en økt betydning i forhold til sangstemmen, og at den ofte blir bestemmende for sangens karakter. Klaverpartiet har en mer utvidet rolle enn hos Schubert, noe som merkes blant annet i de lange etterspillene. I følge Herresthal er klaverpartiet musikalsk sett ofte vel så viktig som sangstemmen når det gjelder tolkningen av tekstinholdet, og sangstemmen har fått en mer deklamerende melodiform.¹⁹⁴ Det sistnevnte gjelder imidlertid ikke alle Schumanns sanger.

John Worthen beskriver akkompagnementet som «noen ganger i total overensstemmelse med sangstemmen, noen ganger kommenterende, og noen ganger går det sin egen vei; til tider

¹⁹² Ibid.

¹⁹³ Reinhard, *The singer's Schumann*, 16.

¹⁹⁴ Herresthal, *Musikkens verden*, 347.

er sangene duetter for stemme og piano».¹⁹⁵ Dette kommer jeg nærmere inn på i forbindelse med analysene av *Frauenliebe und Leben*.

Rosen mener Schumanns målsetning var en sammensmeltning av ord og musikk, og den skulle oppstå ut av en «meningsoverensstemmelse» mellom disse to uavhengige uttrykksformene. For å få dette til måtte musikken ha forrang uten å dominere. Det måtte virke som om den ikke trengte motivering fra diktet, men kunne klare å etablere et uavhengig krav til eksistens.¹⁹⁶ Dette forstår jeg som at musikken skal kunne være der i kraft av seg selv, og ikke bare som ordets tjener.

Rosen påpeker videre at en slik «idealsammensmeltning» i praksis bare er oppnåelig innimellom. Ordet eller musikken må stille seg til side og tjene den andre. Her finner Rosen utgangspunktet for Schumanns «konstante spill på tvetydighet» hvor han lar overmakten skifte frem og tilbake mellom stemme og piano. Han ser dette som «en form for ironi, et forsøk på å uttrykke indirekte det som ikke kan sies mer direkte på en akseptabel måte».¹⁹⁷ Den enkleste formen for denne ironien har vi, ifølge Rosen, når stemme og akkompagnement presenterer den samme melodien, men tidsmessig forskjøvet i forhold til hverandre: vokallinjen er gitt talens betoning, mens instrumentallinjen enten kommer etter eller foregriper.¹⁹⁸ Jeg kommer nærmere inn på dette senere i forbindelse med den tredje sangen i *Frauenliebe und Leben* «Ich kann nicht fassen».

Rosen mener denne nedbrytningen av det tradisjonelle forhold mellom sang og akkompagnement allerede startet med Schubert, men da mye mindre systematisk og mindre radikalt.¹⁹⁹ Og slik Reinhard ser det, løper stemme og sang i Schuberts sanger mer eller mindre langs parallelle linjer mens Schumann forsøker å få til en osmose mellom partnerne som går ut på å viske ut grensene mellom diktning og musikk. Edvard Grieg skal ha uttalt: «Med Schubert er det meste av det som skal gjøres uttrykkelig uttrykt. Mens med Schumann må man forstå kunsten å lese mellom linjene – å tolke en halvveis fortalt fortelling».²⁰⁰

På denne måten klarte Schumann å videreutvikle lieden, og bidra til å inspirere senere liedkomponister. Schumann skal ha uttalt: «kunstnerens oppgave er å sende lys inn i dypet av

¹⁹⁵ John Worthen, *Robert Schumann: Life and death of a musician*, (London: Yale University Press, 2007), 187.

¹⁹⁶ Rosen, *The romantic generation*, 66.

¹⁹⁷ Ibid

¹⁹⁸ Ibid., 66, 67.

¹⁹⁹ Ibid., 61.

²⁰⁰ Reinhard, *The singer's Schumann*, 17.

det menneskelige hjertet». ²⁰¹ Han ønsket å belyse og tydeliggjøre menneskelige følelser, og dette må man kunne si han har klart med sine lieder.

I neste kapittel undersøker jeg først hvilke utfordringer man møter på når man skal analysere lieder, før jeg deretter ser nærmere på hvordan Schumann tonesetter *Frauenliebe und Leben*.

²⁰¹ Herresthal, *Musikkens verden*, 350.

FRAUENLIEBE UND LEBEN – TONESETTINGEN

ANALYTISKE UTFORDRINGER

Hva skjer med diktet i møtet med musikken?

Det hersker stor uenighet blant teoretikere om hva som skjer når dikt blir tonesatt, og blir til en lied. Et av flere sentrale spørsmål er hvorvidt det er musikken eller diktet som dominerer i lieden. Noen mener musikken sluker diktet, mens andre mener at diktet går over til å bli noe annet enn det opprinnelig var. Og så er det de som mener at diktet ikke endres. Eller kanskje det eksisterer et likeverdig forhold mellom dem? Eller vil det kunne variere fra lied til lied hvorvidt det er teksten eller musikken som har overtaket?

Jack Stein påpeker at teksten i utgangspunktet var et uavhengig verk, som ikke nødvendigvis var ment å skulle tonesettes. Han mener at vi i lieden får en fusjon av to kunstarter; diktning og musikk, og at diktet når det inkorporeres i sangen forblir uforandret.²⁰²

²⁰³ Peter Russel mener Stein undervurderer det faktum at enhver tonesetting vil modifisere et dikts iboende mening, og at Steins idé om at det finnes en «perfekt passform» mellom ord og musikk er et «fantasifoster».²⁰⁴ Det kan synes som om Russel her henspiller på en selvmotsigelse hos Stein. Enhver fusjon vil nødvendigvis føre til en endring i det materiale man prøver å smelte sammen, og da sier det seg selv at diktet ikke vil kunne bevares slik det var i utgangspunktet.

Samtidig mener Stein at det hos Schubert, Schumann, Brahms og Wolf er musikken som dominerer over diktet, men at dette ikke trenger å bety at komponistene var uinteressert i diktet. Det eksisterer tvert imot bevis for at disse komponistene strevde etter en musikalsk

²⁰² Stein, *Poem and music in the German lied*, 1.

²⁰³ Ibid. Dette nevner jeg også i min oppgave «Liedfortolkning sett i et utøverperspektiv», (semesteroppgave i musikkvitenskap, Universitetet i Oslo, 2006).

²⁰⁴ Russel, *The themes of the German lied*, 12.

fortolkning av diktet og anså dette som særdeles viktig.²⁰⁵ Og dermed kanskje en større grad av fusjon? Dette kan sees i sammenheng med Schumanns syn på tonesetting av dikt. Han skal ha uttalt at diktet må bli knust og presset for sine safter som en appelsin.²⁰⁶ Denne siste uttalelsen er blitt tolket som at Schumann mener det er musikken, ikke diktet, som betyr noe. Dermed ville musikken være den som sluker diktet. En annen forklaring kan være at Schumann mente det var nødvendig å «presse» diktet for å komme dypere inn i dets innholdsmessige kjerne, og dermed få en mer inngående tolkning av det, noe som kunne tyde på en i større grad av fusjon mellom dikt og musikk.

Den måten Schumann behandlet dikt på er av Edward T. Cone blitt beskrevet som at komponisten bruker diktet som råmateriale for sin tonesetting. Cone ser det slik at det er komponistens lesning eller forforståelse av diktet som danner utgangspunktet for tonesettingen.²⁰⁷ Cone ser dermed en lied som et nytt kunstverk hvor diktet bare er én av komponentene, og hvor det modifiseres av musikken.²⁰⁸ I kapittel 3 var jeg inne på nettopp dette at Schumann var opptatt av å ha en egen lesning av diktet og at han ikke gikk av veien for å gjøre endringer i det tekstlige innhold. I Schumanns tilfelle gir Cone en dekkende beskrivelse av diktets skjebne, og her kan man ikke være enig med Stein i at diktet forblir uforandret i lieden.

Ifølge Cone er dermed ikke diktet lenger en uavhengig størrelse. I møte med musikken blir diktet modifisert av vokallinjen som på sin side komplementeres av akkompagnementet. Ved hjelp av akkompagnementet blir diktet forberedt, forklart og plassert i en større sammenheng. Denne prosessen innebærer ofte en grundig mutasjon ved at fonetiske elementer som betoning og vokalkvalitet endres.²⁰⁹

Susanne Langer hevder i likhet med Cone at diktet forandres uten at det forsvinner. Hun mener at når et dikt blir brukt i en tonesetting er det ikke lenger å anse som dikt; det har gått over til å bli liedens tekst. Langer mener at når diktet brukes i en lied blir ordene omskapt til musikalske elementer.²¹⁰

Jeg havner selv på den gylne middelvei angående hva jeg føler skjer med diktet når det tonesettes. Cones tolkning av at diktet fungerer som komponistens råmateriale, og at det i lieden fremstår ut fra komponistens fortolkning kan jeg være enig i. Dessuten synes jeg det er

²⁰⁵ Stein, *Poem and music*, 2.

²⁰⁶ Lawrence Kramer, *Music and poetry: the nineteenth century and after* (Berkeley, Cal.: University of California Press), 143.

²⁰⁷ Edward T. Cone, *The Composer's voice* (Berkeley, Cal.: University of California Press, 1974), 20, 21.

²⁰⁸ Beck, «Mignon», 14.

²⁰⁹ Cone, *The Composer's voice*, 20-21.

²¹⁰ Beck, «Mignon», 15.

en riktig observasjon av Langer å hevde at diktet i en lied mer fremstår som liedens tekst enn et dikt. I en tonesetting vil det ofte skje endringer med diktet både når det gjelder det tekstmessige, men også det betoningsmessige; ordene høres annerledes ut når de synges enn når de snakkes, og dermed vil diktet nødvendigvis forandres noe når det blir iført en musikalsk drakt.

Spiller diktets litterære kvalitet noen rolle for tonesettingen?

Ifølge Russel synes de som ligger i den litterære enden av skalaen at diktets kvalitet er viktig, og for dem blir de beste sangene de hvor man etter deres mening får fremragende musikalskpoetiske synteser ved bruk av de beste diktene. I den musikalske enden av skalaen ligger de som ikke er så opptatt av diktets litterære kvaliteter forutsatt at sangen tiltrekker og overbeviser som et hele. De bruker argumenter som at middelmådige dikt kan fungere bedre som materiale for sanger enn det gode dikt gjør og at en suksessfylt sangs musikalske struktur vil omforme diktet på en slik måte at diktets litterære kvalitet ikke lenger spiller noen rolle. Det som er sikkert er at det på dette området ikke hersker noen absolutter.²¹¹

Stein, som mener diktet forblir uforandret, er av de som ser på lieder med utgangspunkt i diktet, og dømmer en sangs suksess ut fra diktets litterære kvalitet, og hvorvidt en korrekt forståelse av diktet er uttrykt i tonesettingen. At det skulle være mulig å få til en «korrekt» forståelse stiller Russel seg uforstående til. Han mener alle tolkninger vil være foreløpige tolkninger. Russel, som mener diktet forandres i møte med musikken befinner seg i den musikalske delen av skalaen, og mener dermed at diktets kvalitet ikke er avgjørende for sangens kvalitet. De beste sangene er ikke alltid de som tar mest hensyn til diktet.²¹² Men, hva er da avgjørende for om det blir en bra lied?

Eric Sams trekker en analogi til kunsten idet han sier at: «det som betyr noe er kvaliteten på følelsene avsatt i det ferdige kunstverket».²¹³ Dette forstår jeg som at han mener komponistens tonesetting er det avgjørende. Det kan ikke være bare diktet som er det avgjørende element her. Hva komponisten velger å gjøre med diktet blir vel til syvende og sist avgjørende for om tonesettingen blir vellykket. Det er vel en grunn til at det er Schumanns *Frauenliebe und Leben* sangere i så stor grad velger å fremføre og ikke Carl Loewes versjon. Diktene er de samme, men Schumann klarer å treffe oss på en annen måte.

²¹¹ Russel, *The themes of the german lied*, 13, 14.

²¹² Ibid., 12, 13.

²¹³ Ibid., 14.

Margrethe Beck mener komponisten i sin tonesetting må avgjøre hvordan han skal la sin opplevelse av diktet komme til uttrykk. Dette kan gjøres på ulike måter. Han kan f.eks. la diktet stå i forgrunnen, noe vi finner i sanger med en mer resitativisk melodi og et beskjedent akkompagnement. På den andre siden kan han nedprioritere teksten og la musikken få forrang. Det er også mulig med et samspill mellom tekst og musikk hvor de gjensidig fremheves, om ikke samtidig, men i et vekslende samspill.²¹⁴ Et slikt samspill bruker Schumann mye, og det kommer jeg inn på i forbindelse med analysen av *Frauenliebe und Leben*.

En dårlig tonesetting av et godt dikt vil kunne drepe det fullstendig, mens en god tonesetting av et middels dikt vil kunne løfte det, og kanskje få frem nye sider ved diktet. Hvordan komponisten evner å formidle diktet vil til syvende og sist være avgjørende for om lieden er verdt å lytte til.

Før Schubert skapte den romantiske lied var det i størst grad dikterens stemme man hørte i en lied, fordi akkompagnementet bare hadde en støttende funksjon. Men, fra Schubert og i enda større grad fra Schumann, får komponisten en sterkere stemme. Med den utviklingen som skjedde i lieden ble det mulig å fremstille dikt på en annen måte, levendegjøre innholdet i mye større grad enn det som var vanlig tidligere. Og det er denne levendegjøringen, som noen komponister er dyktigere til å få til enn andre, som gjør lieden så fascinerende. I den forbindelse er det flere ting man kan undersøke i det musikalske forløp.

Hvilke stemmer hører vi?

Dette kan synes som et litt merkelig spørsmål, men det er et spørsmål det er viktig å finne svar på. Cone mener det skjer en endring i hvem sin stemme vi hører når diktet blir en del av lieden. I diktet snakker dikteren gjennom diktets person, men i lieden er det komponistens stemme vi hører. Mens dikteren bare har en stemme til rådighet kan komponisten, fordi han kan bruke flere virkemidler, snakke med flere stemmer. Komponisten snakker med en dobbel stemme gjennom en musikalsk persona, hvor den doble stemmen innbefatter sanger og akkompagnement. Sangeren snakker gjennom en dramatisk karakter, en karakter som uttrykker seg gjennom vokallinjen i så vel i ord som i musikk. Akkompagnementets meddelelse er direkte, siden det ikke går via ordet og kommuniseres gjennom musikalske bevegelser, men kanskje ikke så tydelig som stemmen siden det mangler ord. Dette fører til at

²¹⁴ Beck, «Mignon», 14.

vokallinjen, fordi stemmen har ord som kan levendegjøres, nyter en tydelighet som den stumme instrumentale delen mangler.²¹⁵

Dette er teorier som Cone har lagt frem og som det også refereres til hos Stein og Spillman. Jeg støtter meg her til Cones synspunkter. Den musikalske persona består altså av den vokale persona og den akkompagnerende persona. For å få en nærmere forståelse av hvem de er og hvilken funksjon de har er det enkelte spørsmål det er viktig å stille seg.

Den vokale persona

Den vokale persona uttrykker seg gjennom vokallinjen. Vokallinjen projiserer en persona som kommuniserer til noe eller noen. Det er vokallinjen som presenterer dikterens ord, og sangerens fortolkning av persona vil virke inn på hvordan denne karakterens rolle blir formidlet i en musikalsk fremføring. Det er viktig å spørre seg hvem det er som snakker i diktet og synger den vokale linjen. Ifølge Cone beveger den vokale persona seg på tre nivåer samtidig; det poetiske eller verbale, det vokale – som binder ordene sammen med den melodiske linjen og den vokalinstrumentale, som hyller linjen inn i den totale musikalske strukturen.²¹⁶ Den karakteren sangeren levendegjør er bevisst det poetiske nivå; ordene han uttrykker, men kjenner ikke til de øvrige nivåene.²¹⁷ Melodi og akkompagnement er med på å beskrive måten ordene uttrykkes på, følelsene som ligger bak. Den som fremfører lieden må imidlertid ha bevissthet om alle disse nivåene.

En annen ting det er vesentlig å spørre seg om, er hvilken psykologisk tilstand persona er i, og hvorvidt denne tilstanden endrer seg i løpet av diktet og dets tonesetting. Identifiseringen og den psykologiske persepsjonen av persona har store konsekvenser for sangeren. Sangerens oppfattelse av persona kommer til uttrykk i den måten hun velger å synge vokallinjen på. Vokallinjen kan synges med nyanser som uttrykker mange subtile følelser eller sansninger boende i diktet.²¹⁸ Dette kommer jeg nærmere inn på i neste kapittel.

I tillegg er det viktig for persona å være klar over hvem hun snakker til. Dette vil ha innvirkning på sangerens uttrykk. Når sangeren synger til en annen poetisk karakter eller som svar på pianoets persona er vokallinjen rettet utad og mot en spesifikk lytter. Når sangeren derimot synger på en mer innadvendt måte blir vokallinjen mer rettet innover, og dermed mer

²¹⁵ Cone, *The Composer's voice*, 16, 17.

²¹⁶ Ibid., 23. Dette nevner jeg også i min oppgave «Liedfortolkning sett i et utøverperspektiv».

²¹⁷ Ibid., 143.

²¹⁸ Deborah J. Stein og Robert Spillman, *Poetry into song: performance and analysis in lieder* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1971), 94.

mottagelig for indre tanker og følelser.²¹⁹ Sistnevnte vil være som en monolog, en privat ytring, som publikum overhører.²²⁰ Det å definere hvem eller hva det er man synger til er altså med på å bestemme sangerens uttrykk.

Den akkompagnerende persona

Det kan være enda mer utfordrende for akkompagnatøren enn for sangeren å skulle bestemme persona og hvem eller hva det snakkes til.

Den akkompagnerende persona (instrumentale persona) har mange roller. Når det gjelder de ulike typene persona akkompagnementet kan uttrykke, vil det enkleste tilfelle være når pianisten deler den generelle persona og hvem det snakkes til med sangeren. Her blir akkompagnementets funksjon en utbrodering av sangerens projisering.²²¹ I en tonesetting vil man f.eks. se dette i form av at akkompagnementet dobler vokallinjen og dermed den vokale persona, og har en støttende funksjon gjennom en enkel akkordisk sats.

I en mer komplisert tonesetting vil akkompagnementet kunne kommunisere flere ulike stemmer. Akkompagnementet kan for eksempel tilføye en separat dimensjon til sangerens persona ved at det for eksempel beskriver personas underbevissthet. Slik kan sanger og pianist representere ulike sider ved sangerens persona.²²² Dette finner vi i Schuberts «Gretchen am Spinnrade», noe jeg kommer nærmere inn på etterhvert.

Akkompagnementet vil i den mest komplekse personafremstillingen også kunne uttrykke flere personer i løpet av settingen. Her vil det av og til dele sangerens persona, mens det andre ganger legger til en eller flere stemmer. I dette tilfellet vil hvem eller hva man snakker til endres med persona.²²³ I Schuberts «Erlkönig» finner vi en slik fremstilling av flere personas.

Den akkompagnerende persona kan også bidra med musikalske effekter som underbygger stemningen, som tonemaleri, uten at de representerer stemmer eller personas som snakker til lytteren. Et eksempel på dette kan være vannfigureringen i Schuberts «Auf dem Wasser zu singen».²²⁴ Disse musikalske elementene kan imidlertid i visse tilfeller ha en uavhengig tilstedeværelse, slik at de kan regnes som en persona.²²⁵ I de tilfellene hvor musikalske effekter blir en persona, levendegjør dikteren f.eks. bekken, som blir en separat persona som snakker til dikteren. Her blir den vokale persona adressaten som svarer bekken. Dette

²¹⁹ Ibid.

²²⁰ Cone, *The Composer's voice*, 94.

²²¹ Ibid.

²²² Ibid.

²²³ Stein og Spillman, *Poetry into song*, 96.

²²⁴ Ibid.

²²⁵ Ibid.

inkluderer også stumme personas som blir sett og følt heller enn hørt, f.eks. lyset fra månen eller skogens ensomhet.²²⁶ (Griegs «Langs ei Å» og Strauss «Die Nacht» kan vel være eksempler på stumme persona). I to av Schuberts sanger, henholdsvis «Gretchen am Spinnrade» og «Der Lindenbaum» inneholder akkompagnementet musikalske figureringer, som kan anta reelle personas. Akkompagnementet i «Gretchen am Spinnrade» vil, på grunn av tittelen, tolkes av lytteren som rokken som går og går. Dens musikalske bevegelser kan imidlertid også beskrive Gretchens indre liv og sinnstilstand, og dermed vise en separat dimensjon av persona. I «Der Lindenbaum» får både tittelen og akkompagnementets introduksjon oss til å identifisere de musikalske figurasjonene med bladenes rasling. Men, på et tidspunkt hører protagonisten at treet roper på han, og dermed er treet blitt en persona og protagonisten er den som adresseres.²²⁷

Hvem man fremstiller kan dessuten endre seg i løpet av en lied. Det eksisterer også mange muligheter for hvem eller hva den akkompagnerende persona snakker til, og i løpet av den tiden lieden utfolder seg kan også dette endre seg.²²⁸

Etter å ha sett på noen av de spørsmål det er viktig å stille seg for å få en nærmere forståelse av lieden kan vi se litt nærmere på andre elementer komponisten bruker i sin tonesetting for å få frem sin lesning av diktet. Dette er elementer det er viktig for utøver å kjenne til, men også for enhver som ønsker å forstå hva komponisten har villet med sin tonesetting.

Musikalske elementer

Form

Et av de aspektene det er vesentlig å se nærmere på er form, og med form mener man organisering av lyd over tid. Hvilken form har komponisten valgt å tonesette diktet i?

Et dikt består som regel av flere strofer, og i tonesettingen av et dikt må komponisten velge om han skal tonesette alle strofene med den samme musikken, om han skal skape litt variasjon noen steder eller om han skal ha en musikalsk utvikling gjennom hele sangen. De delene sangen består av kan altså enten repeteres eller kontrasteres med hverandre. På denne

²²⁶ Stein og Spillman, 97.

²²⁷ Ibid., 96-98.

²²⁸ Ibid., 96.

måten blir disse delene komposisjonens «byggesteiner», og ved hjelp av dem skaper komponisten enhet og sammenheng, men også kontrast og mangfoldighet.²²⁹

Det er tradisjon for å kalle strofer som er tonesatt likt for A, som også er utgangspunktet, mens de varierende strofene får navn som B, C, D etc. etter hvert som de eventuelt introduseres. Enhet og kontrast kan skapes på ulike måter. A-delen kan være i en annen toneart enn B-delen, og de kan f.eks. være ulike i akkompagnement og melodi. Ofte vender en del tilbake, og hvis denne delen da er blitt modifisert eller variert på noen måte, ved f.eks. kutt i materiale er det tradisjon for å bruke et tegn etter bokstaven, eks. A'. Ved å gå bort fra den første formdelen skaper man kontrast og avvik, mens en formell «tilbakevending» vil skape repetisjon, sammenheng og ved verkets slutt, en avslutning. Slike repetitive og kontrasterende elementer finnes både på lavere nivå, f.eks. ved gjentakelse av rytmiske elementer eller på høyeste nivå med formdeler. Dersom man har et dikt med seks strofer kan man f.eks. repetere musikken for hver strofe, eller ha ny musikk for hver strofe. Formskjemaet vil da bli henholdsvis AAAAAA og ABCDEF. Det valget man tar avhenger mye av diktets innhold – er det et stemningsbilde, eller er handlingen dynamisk og i stadig utvikling?²³⁰ Men, det handler også vel så mye om komponistens resepsjon av diktet.

Det er tradisjon for å dele tonesettingsprinsippene for lied i tre kategorier: strofisk, variert - strofisk og gjennomkomponert.²³¹

Dersom et dikt har strofisk form²³² vil det si at alle strofene er tonesatt med den samme musikken, f.eks. AAA. Denne formen innebærer dermed en systematisk repetisjon av det musikalske materiale for hver ny diktstrofe. Dette er en form, som har vært fremherskende i folketoner, viser etc. Grunnen til at komponisten velger en slik form kan være at han er mer opptatt av å gripe diktets grunnstemning enn å fremheve detaljer i teksten.²³³ Denne enkleste formtypen kan være en utfordring for komponisten, fordi han må finne musikk som kan kle hver diktstrofe. Et eksempel på strofisk form er Schuberts «Wiegenlied».²³⁴ Når komponisten velger denne formtypen gir han også avkall på en videre utvikling i musikken, men en slik utvikling er ikke alltid ønskelig.

²²⁹ Stein og Spillman, 191.

²³⁰ Ibid., 191-192.

²³¹ Asbjørn Ø. Eriksen, *Romantikken og impresjonismen* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1985), 30.

²³² Stein og Spillman, *Poetry into song*, 196 snakker også om det de kaller modifisert strofisk form, men det kommer jeg ikke inn på her.

²³³ Eriksen, *Romantikken og impresjonismen*, 30.

²³⁴ Stein og Spillman, *Poetry into song*, 194.

Variert - strofisk form²³⁵ betyr at tonesettingen av en eller flere av strofene er litt endret i forhold til resten. Her vil en mer eller mindre selvstendig A-del bli fulgt av en eller flere kontrasterende deler, hvor kontrastene består av endringer i f.eks. toneart, melodi, rytme og/eller tekstur, og hvor man ofte vender tilbake til A-delen. Slik vil ABA være et eksempel på en variert - strofisk form. Komponisten kan for eksempel bruke variert strofisk form når en enkelt diktstrofe skiller seg tydelig ut fra de andre i form eller innhold. Formen kan også brukes for å få en tilfredsstillende avrundning på sangen. De fleste liedkomponister og spesielt Brahms brukte denne formen, og den tilfredsstillende et ønske i vestlig kunst om å avslutte et verk ved å vende tilbake til en familiær base.²³⁶

Variasjonen kan imidlertid være større enn bare én varierende strofe. Dersom man får flere varierende strofer, men hele tiden returnerer til A, f. eks. ABACA får man en rondolignende form.²³⁷ I denne formen vender A-delen tilbake etter mer enn en kontrasterende del. Essensen i en rondoform er den tilbakevendende repeteringen av A – delen, som åpner og avslutter verket på tross av flere digresjoner. Siden den tilbakevendende musikken vanligvis tonesetter ulike vers er det bare snakk om en musikalsk repetisjon. Ved både en musikalsk og en tekstlig repetisjon får vi et refreng. Det finner vi i «Gretchen am Spinnrade» som får formen ArBrArCArDr - hvor r er refreng.²³⁸ Ved å bruke rondoformen kan man få tilfredstilt både behovet for variasjon og forankring. Gjentakelsen av den første strofen gjør at man både får understreket visse aspekter ved teksten og at man avslutter med noe kjent.

Når en sang har en gjennomkomponert form vil det si at hver diktstrofe har ny musikk. Enkelte musikkforskere krever også at diktets strofeinndeling kamufleres av musikken, for at man skal snakke om en gjennomkomponert form. Gjennomkomponert form er en form komponisten gjerne bruker dersom han vil fremheve spesielle detaljer i diktet, eller hvis diktet har en emosjonell eller handlingsmessig utvikling. En slik utvikling muliggjør en dynamisk utvikling i musikken. I de gjennomkomponerte sanger finner man gjerne en følelsesmessig reise som er så direkte og fullendt at det ikke er mulig eller nødvendig med en tilbakevending. Her er man mer opptatt av å gi uttrykk for den dikteriske form enn å skape en musikalsk syklisk form. Termen må ikke tas helt bokstavelig, for komponisten finner andre måter å skape musikalsk sammenheng og kontinuitet på ved f.eks. å repetere melodiske eller rytmiske motiv, ved hjelp av tonalitet, harmonikk, stemning etc.²³⁹ Schuberts «Erlkönig» er et

²³⁵ Stein og Spillman, s.200 snakker også om ulike modifiseringer av ABA formen.

²³⁶ Ibid., 192-193.

²³⁷ Ibid., 192-193.

²³⁸ Ibid., 201-202.

²³⁹ Ibid.

eksempel på denne formen. Dens musikk er sterkt knyttet opp til det tekstlige. Her finnes en handlingsmessig utvikling uten tilbakevending i det musikalske forløp og heller ingen vei tilbake når sønnen er død.

Karakter

Mens barokken var opptatt av den statiske fremstilling av en grunnaffekt, så skjedde det gjennom siste halvdel av 1700-tallet en endring ved at man innførte karakterbegrepet. Det omfatter etter hvert en «mer subjektiv, dynamisk og impulsiv uttrykksmåte». Ulike følelser settes opp mot hverandre uten at det gjør musikken kaotisk. Innholdsmessig fremstår karakterbegrepet som rikere, men samtidig er det blitt vagere i og med at det både brukes om musikkens indre, åndelige uttrykk og som et etterligningsprinsipp. Dette tosidige momentet understrekes av Dahlhaus.²⁴⁰

Karakterbegrepet knyttes tradisjonelt til musikkens emosjonelle dimensjon, men det viser seg imidlertid at når man kobler sammen karakter og affekt, dukker det opp uforsonlige trekk ved begrepet. Christine Marie Torgalsbøen påpeker at «karakter forstår vi gjerne som noe fast og bestandig, mens affekt assosieres med det heftige, lidenskapelige og forbigående. Det statiske står mot det dynamiske, og rammer selve oppfatningen av musikk som bevegelse og forløp i tid. Hvordan kan det konstante karakterbegrepet utvikles til et mer aktivt og vitalt element som bedre ivaretar musikkens temporale muligheter og egenskaper?»²⁴¹

Asbjørn Eriksen foreslår å anvende det musikalske karakterbegrepet som en helhetlig kategorial beskrivelse. Slik mener Eriksen at karakterbegrepet trolig har blitt til som «en ettertanke – en syntesering av et musikalsk forløp til et helhetsinntrykk, som deretter har blitt verbalisert».²⁴² Eriksen nevner 11 ulike karakterkategorier, blant annet: *elegisk* (elegiaco), *fredfylt* (tranquillo), *lidenskapelig* (appassionato) og *spøkefullt* (scherzando), og dette regner han som allmenne karakterer for romantisk musikk.²⁴³

Eriksen nevner Jean-Jacques Nattiez som har påpekt at det virker som om lytterens metaforiske overføringer plasserer seg innenfor tre hovedområder: det spatio - temporale, det kinetiske og det affektive (følelsespregete). Karakterbegrepet er tradisjonelt blitt knyttet til sistnevnte. Vi oppfatter *elegisk*, *jublende* og *lidenskapelig* som følelsesuttrykk, men pastoralt

²⁴⁰ Christine Marie Torgalsbøen, «Edvard Griegs klaververk 'Stemninger' opus 73 belyst ut fra det musikalske karakterbegrepet» (Semesteroppgave, Universitetet i Oslo, 2007), 5.

²⁴¹ Ibid., 6.

²⁴² Asbjørn Ø. Eriksen, *Sergej Rachmaninovs tre symfonier. En studie i struktur, plot og intertekstualitet*. (Avhandling for dr.philos.-graden, Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo, 2007), 316.

²⁴³ Ibid., 317.

mer som rom, og bevegelse. Eriksen viser til at det er «vanskelig å opprettholde noe kategorisk skille mellom ´indre` (følelsene) og ´ytre` (rom, tid og bevegelse), siden også følelsene i stor grad uttrykkes gjennom ytre gester».²⁴⁴ Det er jo nettopp både det «ytre» og det «indre», som uttrykkes gjennom Gretchens rokk.

I noen av Schuberts sanger finner vi fremføringsanvisninger som henviser til det affektive, og dermed sier noe om karakteren, mens andre viser til mer til tid, rom og bevegelse. «Heidenröslein» med *lieblich* (yndig/ vennlig) hører til førstnevnte kategori, og «Lied der Mignon» med *langsam* hører til sistnevnte.

I Schumanns lieder finner vi imidlertid flere sanger som har fremføringsanvisninger knyttet til det affektive; følelsesmessige. Han bruker mye betegnelsen *innig* (inderlig), gjerne sammen med *lebhaft* (livlig), som i «Widmung» og «Er, der Herrlichste». På denne måten knytter han sammen det affektive og kinetiske (bevegelsesmessige). *Mit Leidenschaft* (lidenskap) finner vi blant annet i Schumanns «Ich kann's nicht fassen».

Ved hjelp av fremføringsanvisningene prøver tydeligvis komponisten å beskrive den helhetlige følelsesmessige karakter han ønsker sangen skal ha, og disse begrepene vekker gjenkjennelse hos utøverne og ansporer dem til å kunne fange sangens karakter.

ANALYTISK GJENNOMGÅELSE AV FRAUENLIEBE UND LEBEN

Seit ich ihn gesehen

Dette er sangen hvor Schumann skildrer kvinnens følelser etter at forelskelsen fullstendig har tatt over hennes tankeverden.

Form

Diktet består av to strofer hver på åtte verselinjer. Disse to strofene har Schumann tonesatt med akkurat samme musikk, og sangen får dermed en strofisk form og formdelene A A. Dette inkluderer en takts forspill, to takters mellomspill og fem takters etterspill, og dermed får vi formskjemaet:

	Forspill	A	Mellomspill	A	Etterspill
Takt	1	2-15	16-17	18-31	32-36

²⁴⁴ Ibid., 318.

Schumann har ved å velge strofisk form kanskje vært mest opptatt av å skape et bilde av den stemningen kvinnen er i akkurat der og da, hvordan hun føler seg og hvordan hun oppfatter sine omgivelser etter at hun har sett denne mannen og forelsket seg. Siden begge strofene handler om dette, er det naturlig å tonesette dem med samme musikk.

Noen trekk ved forholdet tekst /musikk

Schumann har gjort få endringer i denne teksten. Han har bare føyd til et ekstra «heller» i andre strofes siste verselinje, slik at vi får «heller, heller nur empor».

Hovedtonearten er B-dur. Denne tonearten holdes gjennom hele sangen, men vi får tonale utsving til c-moll i t. 4-6 og t. 20-22. Sangen går i $\frac{3}{4}$, og er gitt fremføringsanvisningen *larghetto*. Gjennom hele sangen er dynamikken *piano*, men med to takter *pianissimo* i starten av etterspillet. Sangens omfang er på en oktav fra Ess1 – Ess2.

Strofenes åtte verselinjer legges ut i velavgrensede fraser. Det er interessant og uvanlig at Schumann velger å la de to første verselinjene hver gå over tre takter og ikke to, mens resten av verselinjene går over hver sine to takter.²⁴⁵

De to strofene har samme melodi og akkompagnement, men den andre A-delen har noen små rytmiske endringer, eks. i t. 19, som melodisk og harmonisk tilsvarer t. 3, men hvor det andre slaget er forlenget i sangstemmen for å forsterke uttrykket. Begge strofene består av to deler hvor den første delen (t. 2-7 henholdsvis t. 18-23) er mer parlando, mens den andre delen (t. 7-15 henholdsvis t. 23-31) er mer cantabile. Vekslingen mellom parlando og cantabile i sangstemmen er med på å skape en litt tvetydig karakter, noe som er betegnende for kvinnens tilstand.

Kilden trekker frem at det er interessant hvordan Schumann har valgt å la sangen begynne i akkompagnementet i den første takten som starter med en tonal kadens.²⁴⁶ Det er som om hennes tidligere liv er et avsluttet kapittel; nå starter et nytt kapittel. Denne tonale kadensen skaper en følelse av stabilitet. Portamentoet i akkompagnementet gir klaverstemmen et nølende, litt uvirkelig preg, og fungerer som et beskrivende element. Denne første takten setter an tempo, stemning og gir indikasjoner om sangens uttrykk.

Stemmen kommer inn i t. 2 med «Seit ich ihn gesehen/ glaub ich blind zu sein». Schumann tonesetter verselinjene syllabisk, men bruker ulike virkemidler for å beskrive forelskelsen. Han bruker tonehøyde for å fremheve «ihn» i t. 2, i t. 3 lar han akkompagnementet antesipere

²⁴⁵ Jørgen Mortensen (red.) «Robert Schumann:Frauenliebe und -Leben», i www.10klassikere.dk

²⁴⁶ Ibid.

tonen før «glaub ich» i t. 3, og i t. 4 fremhever han «blind», som allerede er betont, ved hjelp av en punktert åttendedel. Akkompagnementets antesipering av tonen i t. 3 er i stor grad med på å underbygge de følelsene forelskelsen har satt i gang. Antesiperingen bygger opp under hennes forundring over det som har skjedd henne, og de følelser synet av han har satt i sving. Denne antesiperingen av tonen er samtidig et eksempel på Schumanns ”sammenvevning” av sang og klaverstemmen. Her griper akkompagnementet inn på stemmens område, nærmest bryter inn verselinjen, skaper spenning og sier noe om kvinnens indre følelsesliv. Dessuten er det tonale utsvinget til c-moll i t. 3 på «blind» med på ytterligere å beskrive dette.

Den andre verselinjen, fra t. 5 «wo ich hin nur blicke/ seh ich ihn allein» sekvenseres et helt trinn opp, noe som er med på å bygge opp spenning. I denne verselinjen bruker Schumann de samme virkemidlene for å fremheve viktige beskrivende ord, som tonehøyde på «hin» i t. 5, antesipering i akkompagnementet før «seh ich» i t. 6, og punkteringen på «ihn» i t. 7. I t. 7 får vi dessuten en ritardando på «ihn allein», noe som understreker at det nå bare er han hun er opptatt av.

Rytmikken er også med på å bygge opp under tekstens innhold. Denne sangen har et rytmisk hovedmotiv, som består av to åttendedeler, en punktert fjerdedel og tre åttendedeler. Dette finner vi allerede brukt i t. 2 på «seit ich ihn gesehen». Schumanns valg å legge tyngdepunktet på det andre slaget gjør dessuten at sangen blir mer sfærisk flytende. Jeg mener det gir en virkning av at kvinnen beveger seg i en drømmetilstand. Det er også med på å skape et sug i musikken, og det gjør at man dveler mer ved ord som «ihn» og «blind», og dermed fastholder tanken på han. Dette kommer igjen i t. 5 på samme måte, og også i t. 8, men da som opptakt til t. 8 slik at den punkterte fjerdedelen dermed kommer på eneren i motsetning til de første taktene hvor den havner på toeren. Slik ser vi at frasene varieres; noen har opptakt, andre ikke. På denne måten skaper Schumann en viss uregelmessighet i rytmikken, noe som igjen bygger opp under sangens karakter og dens portrettering av denne kvinnens følelsetilstand. Der er en veksling i betoningene; i t. 2 og 5 er det andre slaget betont, i t. 3 og 6 kommer en opptakt, og i t. 4 og 7 er betoningen på første slaget.

De neste verselinjene, t. 8-15, er en nærmere utbrodering av forelskelsen. Her har Schumann valgt en mer melismatisk tonesetting, noe som gjør sangen mer cantabile. I «wie im Wachen Traume/ schwebt sein Bild mir vor/ taucht aus tiefstem Dunkel/ heller, heller nur empor» fremhever melismene ord som «wachen» («wa-») i t. 8, «Bild» i t. 10, og «tiefstem» («tief-») i t. 12. Dette gir større bevegelse til melodien, og kontrasterer strofens første del som er mer stillestående. Han bruker også ytterligere virkemidler for å beskrive forelskelsens konsekvens. Sangens høydepunkt kommer i t. 8 på ess og «wachen». Kvartspranget opp til

«wachen» får en ganske dramatisk effekt fordi dette ordet er betont, og tonesatt melismatisk. Dermed fremheves dette ordet. Selv om dette intervallet gjentas i t. 10 har det størst virkning første gangen. I slutten av t. 9 skjer det en interessant endring i akkompagnementet når melodien dobles en oktav lavere. Ut fra det tekstlige kan det tolkes som at hun ser han fremfor seg. I t. 10-11 får vi i tillegg et tonalt utsving til c-moll, som understreker «mir vor». Samtidig er det en liggetone på f i klaverets øverste stemme, som dobles ned en oktav. Liggetonen følger fra t. 12 skalaen rolig nedover til den kommer til grunntonen i t. 15.

I dette partiet er det mye trinnvis bevegelse, noe som gjør at et stort sprang fremheves i enda større grad. Dette får vi på «tiefstem» i t. 12, hvor stemmen faller ned en stor septim for deretter å gå opp en stor sekst. Her er intervallene og den melismatiske tonesettingen med på å fremheve dette ordet spesielt. Schumanns behandling av ordet «tiefstem» er et eksempel på ordmaleri, som Schumann av og til brukte. Sammenhengen mellom ord og tone går på at man bokstavelig talt går ned på en dyp tone på ordet «tiefstem». Rent metaforisk faller vi ned i dypet.

I t. 14-15 får vi en skuffende kadens, som er med på å forsterke uttrykket. Kadensens virkning understrekes ytterligere ved at bassen på eneren i t. 15 beveger seg kromatisk opp til akkordens grunntone. Takten starter med en forstørret treklang som på toeren løses opp til en vanlig molltreklang. På denne måten bruker Schumann et harmonisk virkemiddel for å underbygge uttrykket. Sangen er full av slike virkemidler, som knytter ordenes betydning til musikken og underbygger de overveldende følelsene.

Den andre strofen er en ytterligere utmaling av hvordan forelskelsen arter seg. Den er tonesatt på samme måte som første strofe, men med enkelte unntak. I t. 24 fremheves «lieber» på samme måte som «wachen» i t. 8. Det karakteristiske intervallet fra t. 12 gjentas også i andre strofe på ordet «ihn» (t. 28), og fremhever at det er synet av «han» som har utløst disse følelsene.

Etterspillet er likt mellomspillet, men bygget ut med tre takter hvor man i t. 34 repeterer t. 1 for deretter å avslutte med en B-dur akkord.

I denne sangen fungerer akkompagnementet ikke bare som en understøttelse for stemmen, men er med på å beskrive hennes følelsesmessige tilstand, og er dermed en del av hennes persona. Kvinnen synger til seg selv, og publikum blir en flue på veggen som får innblikk i forelskelsens oppvåkning.

Er, der Herrlichste von allen

I denne sangen fortsetter utmalingen av forelskelsen og dens konsekvens idet hun beskriver sin elskede i en oppriktig idealisering, og hvordan hun vil bifalle ethvert valg han vil ta selv om det ikke skulle bli henne han velger.

Form

Diktet har opprinnelig seks strofer, men med Schumanns gjentakelse av den første strofen helt til slutt får sangen syv strofer. Disse strofene tonesetter Schumann i en rondolignende form²⁴⁷ slik at vi får formleddene A A B A C C' A, hvor A er tilbakevendende formdel (ritornell), B kan betegnes som første episode og C/ C' er andre episode. C og C' følger direkte etter hverandre uten ritornell (A) imellom. Formskjemaet ser dermed slik ut

	Fs	A	Ms	A	Ms	B	A'	C	C'	Ms	A''	Es
Takt	1	2-9	9	10-17	17-20	21-28	29-38	38-46	46-54	54-56	57-66	66-71

I de to første strofene gir kvinnen oss en beskrivelse av mannen hun er så forelsket i, og Schumann tonesetter disse strofene med den samme musikken. I den tredje strofen virker det som om dette fremdeles er en avstandsforelskelse, hun vil følge hans vei og stå og betrakte han på avstand. I den fjerde strofen er A-delens musikk tilbake igjen med en variasjon. Her nevner ikke kvinnen at det er han hun snakker om, men musikken forteller oss at det fremdeles er tilfelle. I den femte og sjette strofen kommer det ny musikk – med visse endringer i den sjette strofen, idet hun snakker om at bare den verdigste er god nok for han og at hun vil bifalle hans valg uansett hva det blir. Når «Er, der Herrlichste von allen» vender tilbake i den syvende strofen, som A'' er det med A-delens musikk, men med visse endringer. Ved å repetere denne strofen gir Schumann sangen et mer avsluttet preg.

Noen trekk ved forholdet tekst /musikk

I denne sangen endret Schumann teksten på flere måter. Jeg har allerede nevnt at han repeterer første strofen slik at sangen får syv og ikke seks strofer. Dessuten legger han til «wie so milde, wie so gut» helt til slutt. Han gjentar også «hoher Stern der Herrlichkeit» i fjerde strofen.

²⁴⁷ Utgangspunktet for denne formen fant jeg hos www.10klassikere.dk

Han gjør også flere endringer av ord; i andre strofen endrer han «hoch» til «hehr», i femte strofen endrer han «soll» til «darf» og kutter dessuten «segnen» i femte strofes siste verselinje.

Mens Chamisso velger å avslutte diktet etter sjette strofe, og med kvinnen undrende på hva som kommer til å skje dersom hjertet hennes brister, velger Schumann ved å gjenta første strofe, å slutte sangen i en mer positiv tone med kvinnen fremdeles dagdrømmende. Gjentakelsen av «Er, der herrlichste von allen» er vel å karakterisere som en understrekning av hvor fantastisk hun synes han er. Her synger hun ikke til noen spesifikk persona, men om en som her ikke er til stede.

Denne sangens hovedtoneart er Ess-dur, men vi finner flere tonale utsving i episodene. Sangen går i 4/4, og den er gitt fremføringsanvisningen *innig, lebhaft*, som beskriver både ønsket tempo og karakter og dermed sangens uttrykk. Dynamikken er variert og den underbygger både hennes henrykkelse og samtidig hennes redsel for at den store kjærligheten ikke skal materialisere seg.

Sangstemmen har her et register fra c1 – gess2; en tritonus mer enn i den første sangen. I denne sangen har stemmen et større omfang enn i forrige sang, og gis dermed et videre uttrykksmessig spillerom, noe som igjen bidrar til denne sangens karakter. I den første strofen starter melodilinjen fra en b1 - bare sang nr. 6 «Süsser Freund» starter høyere. Dette er med på å gi sangen en lys karakter.

Schumann har også i denne sangen i størst grad valgt å behandle hver stavelse syllabisk, men han har noen steder valgt en melismatisk tonesetting. I tillegg bruker han forsiringer enkelte steder, noe som med utgangspunkt i sangens grunnstemning blir et uttrykk for glede.

Sangen står i sterk kontrast til den første sangen, og dette møter oss allerede i forspillet med introduksjonen av et repeterende åttendedels akkompagnement, som i denne takten er staccato. Virkningen av det gjentakende akkompagnementet velger jeg å tolke som en beskrivelse av hennes hjertebank, hennes følelser og opphissete tilstand. Den gjentakende akkorden er i forspillet i 2.omvending og får ingen soliditet fra grunntonen, og heller ingen basslinje før i midten av t. 2 (da med ters i bassen, og en følelse av allerede å være i bevegelse). Når man ikke har noen basslinje, blir akkompagnementet mer ustødig. Dette kan være beskrivende for hennes tilstand; forelskelsen slår bena vekk under henne, der er en mangel på stabilitet. Denne akkordgjentakelsen blir et gjennomgående element i sangen, og er med på å drive den fremover. Akkompagnementet er nesten maskinmessig med en stringent

puls hvor åttendedelene går hele tiden enten i høyre eller venstre hånd, og noen ganger i begge hender.

A-delen starter med at melodistemmen kommer inn i t. 2 med «Er, der Herrlichste von allen». Melodien sentrerer i stor grad rundt tonene i Ess-dur treklangen, og vi finner i denne sangen større sprang mellom tonene, noe som gir den et livligere, mer energisk preg enn den første sangen. Allerede i de første taktene, t. 2-4 møter vi to karakteristiske rytmiske motiv, som Schumann bruker gjennom hele sangen. Det ene består av en punktert åttendedel og en sekstendedel; vi finner det blant annet på «Herrlichste» i t. 2, «holde» i t. 5 og «selig» i t. 27. Det andre er en punktert fjerdedel med en påfølgende åttendedel og en tillagt forsiring, noe vi finner blant annet i t. 4 på «milde» med forsiringen på «wie» og på «Sinn» i t. 8 med forsiringen på «fester». Mens det første motivet gir en snert til sangen, er det andre mer utholdt (legato), og sammen bidrar de til å gi sangen en karakter av å skifte mellom det mer utadvendte og det innadvendte. I denne første A-delen ligger de repeterende akkordene i klaverets høyre hånd samtidig som sangstemmen får en førende rolle og stort spillerom. Dette mønsteret følges frem til t. 9, hvor akkordene før overgangen til neste A-del skifter til venstre hånd, mens høyre hånd foregriper i B-dur den melodibevegelsen stemmen får i t. 10 i Ess-dur. Dermed får vi en dialog mellom stemme og akkompagnement. Fra t. 10 ligger motivet igjen i høyre hånd frem til t. 17 hvor pianostemmen igjen overtar melodien. I A-delene er det også et annet motiv, som flere ganger gjentas i klaverets venstre hånd, eks. t. 6 og t. 14, og som er i dialog med stemmen. Dette motivet er en omarbeiding av det første motivet «Er, der Herrlichste von», og har samme rytme, men mens motivet i melodistemmen beveger seg i en stigende retning går den melodiske bevegelsen i bassen i to retninger, ned og opp. Der er også andre eksempler på dialog mellom stemme og akkompagnement, som i t. 5 i stemmen og t. 6 i akkompagnementet, på «holde Lippen».

I t. 17 antesiperer klaveret melodien slik den gjorde i t. 9, og man forventer at sangstemmen skal komme inn igjen i t. 18 og overta melodilinjen, slik den gjorde i t. 10. Det gjør den imidlertid ikke, og i stedet får vi et mellomspill i taktene 18, 19 og 20 hvor akkompagnementet har hele melodilinjen.²⁴⁸ Schumann lar klaveret spille sangstemmens melodi i høyre hånd, mens det repeterende akkordmotivet ligger i venstre hånd. I dette mellomspillet bruker han A-delens melodi fra de to første verselinjene «Er, der herrlichste von allen/ wie so milde, wie so gut», som han flytter modulatorisk, og dette peker kanskje frem til starten på B-delen hvor hun sier hun vil følge etter han.

²⁴⁸ www.10klassikere.dk

I B-delen, som starter med partiet «wandle, wandle deine Bahnen» i *mf* blir musikken roligere og mer inderlig. Teksten skildrer at hun betrakter han, følger etter han på avstand, og dette følger Schumann opp i musikken. Han legger en lidenskapelig lengsel i musikken med stigende sekvenser og med imitasjoner hvor akkompagnementet imiterer melodien nærmest i en kjærlighetsduett.²⁴⁹ Dette kan vi se både når melodien i t. 21 repeteres et trinn høyere i t. 22 i akkompagnementet, og når melodien i t. 23 repeteres av akkompagnementet i t. 24 på samme måte. Dermed får vi en dialog mellom stemme og akkompagnement. I akkompagnementet har vi fortsatt de repeterende akkordene, som fra t. 21-24 ligger vekselvis i høyre og venstre hånd før de i t. 25-28 kommer i begge hender, noe som er med på å intensivere uttrykket. Dette blir ytterligere intensivert av den ritardandoen Schumann har lagt i t. 27-28.

I t. 29 vender A-delens musikk tilbake, nå som A' på grunn av rytmiske, melodiske og harmoniske endringer. Vi får en harmonisk spenning allerede fra første akkord hvor tonikaakkorden er dominantisert. Frasen fortsetter med dominantiske akkorder og forsterkes av en kromatisk nedadgående basslinje, som beveger seg fra *des* til *b*, og skaper en dragning fremover. Schumann repeterer dessuten «hoher Stern der Herrlichkeit!». Disse endringene kan være med å si oss noe om den tvilen som ligger under den stormende forelskelsen.

Overgangen til C-delen i t. 38 er på under en takt, og her introduseres det et nytt melodisk motiv (*des* – *c*) i klaverets høyre hånd, som repeteres av stemmen i t. 39. I t. 40 kommer det igjen i klaverets høyre hånd, denne gang et trinn opp for så å repeteres i stemmen i t. 41. Når det neste gang dukker opp i t. 46 ligger det i klaverets venstre hånd, men repeteres fremdeles i stemmen i påfølgende takt (t. 47). Det samme skjer i t. 48-49. Når klaveret her tar en førende rolle i samspillet ved hjelp av en synkopert rytme og kommer inn med septimen i akkorden, bidrar dette til den opprømte stemningen. På en måte virker det som om disse tonene i akkompagnementet ”avbryter” stemmen. Dette melodiske halvtonemotivet bestående av fallende sekunder i akkompagnementet er i dialog med stemmen på en måte som gir en tettere forbindelse mellom dem og en forsterkning av stemmen. Det interessante er at dette melodiske motivet i klaveret dukker opp hver gang sangstemmens frase er i ferd med å avsluttes og har en pause, og dermed er det med på å veve sammen disse to stemmene og bevare en fullstendig melodisk linje (foruten i t. 44). Dette motivet kan tolkes som en representasjon av hennes følelser, og altså en annen del av hennes persona, og det forteller

²⁴⁹ www.10klassikere.dk

kanskje om håpet om at han skal bli hennes. Dermed viser klaveret en annen dimensjon ved persona.

I «Nur die Würdigste von allen/ darf beglücken deine Wahl» er vi tilbake i piano, men vi får en stigende spenning opp mot høydepunktet på «Wahl» i t. 42. Kvinnen uttaler i denne delen at bare den verdigste er god nok for han, og det kan jo være henne? Denne delen handler om hvorvidt kjærligheten hennes vil bli gjengjeldt, og dette viser Schumann i musikken ved å legge inn flere store sprang opp mot «würdigste» i t. 39, og «glücken» i t. 41 før det hele kulminerer i t. 42 på «Wahl» på en gess; sangens høyeste tone. I denne takten, på høydepunktet, kommer klaverstemmen inn et slag etter og dobler sangstemmen. Dermed understrekes dette stedet før stemmene kommer sammen i påfølgende takt. Melodien beveger seg så gradvis nedover, men har fortsatt en lys karakter p.g.a. oppadstigende linjer, som gir et positivt preg. Også i denne delen ligger de repeterende akkordene i akkompagnementet i vekselvis venstre og høyre hånd og noen steder i begge. Akkordmotivet med sin åttendedelspuls videreføres gjennom hele C-delen, noe jeg tolker som en fortsettelse av kvinnens forhåpninger.

Fra t. 46 er vi over i C' «Will mich freuen dann und weinen», hvor Schumann repeterer C-delens musikk, men en ters lavere. I C-delen fremhevet han «Wahl» i t. 42. og nå blir «dann» i t. 50 fremhevet. Når han har tatt sitt valg vil hun være fornøyd. Hun sier også «brich o Herz, was liegt daran»? Schumann har tonesatt den i dur med et oppadgående kvintsprang på slutten og med en ritardando. Det er en sterk kvinne som uttaler disse ordene, en kvinne med håp.

Frem til A'' får vi et mellomspill på tre takter (t. 54-56) hvor åpningsmotivet moduleres i kvintskrittsekvens, og hvor sangen fortsetter klaverets modulasjon i t. 57.

I A'' er vi tilbake til det akkordiske akkompagnementet i høyre hånd med en roligere basslinje i venstre hånd. Når Schumann gjentar denne strofen på slutten, starter melodien en liten ters lavere, og sangstemmen overtar der klaveret slutter og forsetter dets dialog. Denne delen er nesten lik den første A-delen, men med en tillagt «wie so milde, wie so gut» fra t. 64-66.

I etterspillet fra t. 66-71 kommer C-motivet tilbake, og deretter avslutter klaveret i en polyfon sats.

Ich kann's nicht fassen, nicht glauben

I denne sangen har drømmen om han gått i oppfyllelse, og det er nesten ikke til å tro. Han har sagt han er hennes for evig.

Form

Diktet har opprinnelig tre strofer, men på slutten gjentar Schumann den første strofen og dessuten de to første verselinjene i den første strofen. Dermed får sangen fem strofer. Disse strofene tonesetter han i en variert strofisk form slik at vi får formleddene A B A' A A''. I tillegg kommer et kort etterspill på to takter. Formskjemaet blir dermed slik:

	A	B	A'	A	Mellomspill	A''	Etterspill
Takt	1-15	16-36	36-52	52-67	68- 76	76-84	85-86

I dette diktet skiller den andre strofen seg ut ved at hun her forteller om en hendelse i fortid, nemlig når han erklærer sin kjærlighet til henne og sier han er hennes for alltid. Hovedpoenget her er at hun får sin elskede, og Schumann har da også valgt å trekke den frem ved å tonesette den på en annen måte enn de øvrige strofene, noe jeg kommer tilbake til.

Noen trekk ved forholdet tekst /musikk

Schumann har også her foretatt endringer i teksten. Det er allerede nevnt at han gjentar første strofe, og dermed får en sang med fire strofer, dessuten at han helt til slutt gjentar de to første verselinjene i den første strofen. I den andre strofen gjentar han «es kann ja nimmer so sein» slik at det kommer to ganger. Dette er nok gjort for å intensivere uttrykket.

Når det gjelder endringer av ord, endrer han i den tredje strofen «seligsten» til «seligen», men dette er den eneste endringen av denne typen.

Denne sangen går i c-moll. Schumanns valg av moll som hovedtoneart er interessant i og med at det nå er klart at hennes følelser for denne mannen er gjengjeldt. Valget av tonearten gir sangen en mer lidenskapelig karakter, og skaper samtidig en variasjon i syklusen.

Sangens taktart er 3/8, og den har fått fremføringsanvisningen *mit Leidenschaft*. Sangens stemmeomfang er på en oktav + en kvart, hvor den dypeste tonen er c1 og den høyeste f2. Schumann har brukt en syllabisk tonesetting, og stemmen er veldig parlando.

A-delen har en oppjaget stemning, og det er flere elementer som bidrar til denne karakteren. Stemmen starter sangen med en opptakt, og det hurtige tempo og *forte* som styrkegrad gir en besluttsomhet, som blir understreket av at akkordene i klaveret er ganske korte, staccato og at basslinjen stiger målrettet.²⁵⁰ Det at stemmen nærmest kaster seg ut i *forte*, med staccatoakkordene liggende under, gir et dynamisk og veldig ekspressivt uttrykk. Her er det stemmen som er mest fremtredende. Vi får imidlertid en spenning i den stigende basslinjen i klaverets venstre hånd i t. 1-8, som om spenningen stiger før hun skal fortelle oss hva det er hun ikke kan fatte. Sangen er tvetydig i og med at der ikke hersker noen usikkerhet i den litt marsjaktige melodien. Musikken gir oss visshet samtidig som det ligger en usikkerhet i teksten. Men, noe av usikkerheten kommer til uttrykk i dimakkorden på «berückt», som dermed er med på å beskrive den usikkerheten hun fremdeles føler i forhold til hvor forelskelsen kommer til å lede. Dette understrekes ved at dimakkorden blir liggende i to takter. I t. 10 hvor akkompagnementet kommer først på det tredje slaget skjer det et brudd i det taktfaste akkompagnementet. Dermed fremheves det største spranget i melodien. Dette kan Schumann ha gjort for å få frem et tekstlig poeng, nemlig at mannen har valgt henne blant alle andre; hun er spesiell. Samtidig kan man merke seg at Schumann på «mich Arme» i t. 13 ikke har gjort noe verken rytmisk, harmonisk, dynamisk eller melodisk for å understreke at denne kvinnen skulle være å anse som underdanig. De tre stavelsene er tonesatt med tre åttendedeler.

Fra t. 16, B-delen, endrer uttrykket seg. Her snakker hun om han som har sagt han er hennes - «mir war's er habe gesprochen/ ich bin auf ewig dein». I denne delen er det akkompagnementet som kommer inn et slag før stemmen. Melodibevegelsen er ganske lik A-delen, men denne delen har allikevel et mye roligere uttrykk. Denne endringen i uttrykk skapes bl.a. ved hjelp av endringer i dynamikk, tempo og akkompagnement, og stor modulatorisk aktivitet. Dynamikken er redusert fra *forte* til *piano*. Denne delen starter i c-moll i t. 16, og er innom både B-dur, Ess-dur og så vidt g-moll. Alle de kromatiske endringene er veldig spenningsskapende. Schumann benevner delen *etwas langsamer* og setter dermed ned tempoet. Han gjør også bruk av flere ritardandi, både i t. 21 og 34, noe som ytterligere reduserer tempo, og samtidig er med på å fremheve spesifikke ord. I t. 20- 22 fremhever Schumann «ich bin auf ewig dein» med en ritardando, en crescendo/ decrescendo over «ewig» i t. 22, og en uthalt «dein» (5 slag) i t. 23. Slik intensiverer han uttrykket i

²⁵⁰ www.10klassikere.dk

melodistemmen. Dette er det eneste stedet i syklusen hvor vi hører mannens stemme, kvinnen blir for et øyeblikk en annen persona.

Melodilinjens er mindre preget av sprang, og beveger seg i stor grad trinnvis oppover, som om vissheten sakte men sikkert stiger i henne. Hun sier til seg selv to ganger at dette ikke kan stemme – «es kann ja nimmer so sein»; gjentakelsen er Schumanns verk og er med på å intensivere uttrykket. Schumann legger en stadig oppadgående modulatoriske stigning i melodilinjens, som tilslutt kulminerer på «nimmer» i t. 34, og sangens høyeste tone, f². På denne måten bruker Schumann musikken til å si noe annet enn teksten; musikken fastslår at det hun betviler virkelig er sant. En ritardando er med på ytterligere å understreke dette. Jeg velger å tolke det på denne måten fordi vi allerede vet at han har sagt til henne at han er hennes. Mens akkompagnementet i A-delen var staccato ligger det i B-delen i ro gjennom hver takts tre slag, og noen ganger overbindes det også til neste takt. Denne behandlingen av akkompagnementet gir et legatopreg, og en roligere stemning til denne delen. Dermed fremstår B-delen mykere og mer sangbar enn A-delen.

I A', t. 36, bryter stemmen igjen ut i *forte*, «O lass in Traume mich sterben», og vi er tilbake i musikken fra første del. Schumann legger her verselinjen opp en liten ters, fra c-moll til Ess-dur, noe som sammen med dynamikken gir et lysere, sterkere, mer intenst uttrykk. Han fremhever ordene «Brust» i t. 43 ved å gi den en varighet på fem slag, og «Tod» i t. 46, som har et sprang opp på f og hvor samme tone, f, gjentas tre ganger. Det blir som en forlengelse av høydepunktet i t. 10. Han går dessuten ikke ned på strofens siste verselinje; han velger å holde «in Thränen unendlicher Lust» i et høyt stemmeleie, noe som bidrar til uttrykket. Schumann legger inn en *adagio* i t. 49 på «in Thränen unendlicher Lust», noe som fremhever dette stedet og roer det hele ned – at drømmen om gjengjeldt kjærlighet er gått i oppfyllelse er så stort at hun nå kunne ha dødd lykkelig.

Når A-delen så kommer tilbake igjen i t. 52 er vi tilbake i c-moll, men dynamikken er redusert til *piano*. Foruten å være med på å skape en kontrast til den første A-delen gir den dynamiske endringen et mer innadvendt, opprømt uttrykk.

I t. 68 får vi tilsynelatende et etterspill i *piano*, men det viser seg å være et mellomspill på åtte takter bestående av et mer melodisk «Ich kanns nicht fassen» motiv. Stemmen har ennå ikke gjort seg ferdig.

A'' kommer i t. 76 i *piano*, men lagt opp en kvart, noe som intensiverer uttrykket. I t. 78 er det markert en ritardando, som varer ut hele t. 84, og skaper et uthalt, sødmefylt uttrykk. Her fremhever dessuten Schumann ordet «berückt» i t. 83, selve nøkkelordet i denne sangen, men nå med en forstørret akkord. I t. 84-85 får vi en plagal kadens, som gir et sakralt preg og peker

fremover mot giftermålet, og sangen slutter med en treklangbrytning i t. 85, som i siste takt samles i en C-dur akkord. Dette kan vel karakteriseres som en håpefull avslutning.

Rosen påpeker at et annet trekk ved denne gjentagelsen fra t. 76 er at Schumann tonesetter det slik at sangeren ikke kan utføre klimakset i t. 79, men må overlate det til klaveret. Sekvensen forlanger at man fra f i t. 71, via ass i t. 75 vil stige til c i t. 79, men dette er for høyt for sangeren og vil uansett lage et operamessig uttrykk, som her ville være helt feil. Dermed skaper Schumann et absolutt sammenfall mellom ordene og musikken – «ich kann's nicht fassen, nicht glauben» synger stemmen, og kan heller ikke nå den høye c, som dermed kommer i klaveret. Musikken viser hennes opplevelse av at drømmen er gått i oppfyllelse.²⁵¹

I denne sangen har akkompagnementet preg av å gi klangfarge og fungere som harmonisk støtte, men rent rytmisk er det taktfast. Det har ingen egen stemme, men er mer en supplering av kvinnens stemme og persona. Kvinnen synger i denne sangen ikke til noen bestemt persona, mer til seg selv, og tar som tidligere nevnt også mannens persona.

Du Ring an meinem Finger

I denne sangen er kvinnen forlovet, og ringen er kommet på fingeren. Etter den lett oppjagete stemningen i forrige sang er det nå en roligere stemning som preger henne.

Form

Diktet har fem strofer, og disse fem strofene utgjør sangens fem formledd. Schumann har valgt å tonesette strofene slik at vi nok en gang får et rondoprinsipp.²⁵² Her får vi formleddene A B A C A' hvor A kan betegnes som ritornell, B første episode og C andre episode. Vi får et formskjema som ser slik ut:

	A	B	A	C	A'	Etterspill
Takt	1-8	8-16	16-24	25-32	32-40	41-45

Sangen har ikke noe forspill, men et etterspill på fire takter. Schumann har ved å velge denne formen gjort forskjell mellom det som skjer i nåtid, og det som har skjedd i fortid eller som hun ser for seg i fremtiden. I A-delene synger kvinnen direkte til ringen, og om den betydning den har for henne. I B-delen synger hun om sin fortid; hun var ferdig med barndommen og

²⁵¹ Rosen, *The romantic generation*, 67.

²⁵² utgangspunktet for denne formen fant jeg i www.10klassikere.dk, men jeg benevner den siste A-delen, A'.

klar for kjærligheten. I C-delen synger hun om fremtiden; om hvordan hun vil leve for han, tilhøre han og hengi seg fullt og helt.

Noen trekk ved forholdet tekst /musikk

I første og femte strofe legger Schumann i siste verselinje til «an die Lippen», slik at verselinjen lyder «dich fromm an die Lippen, an das Herze mein». Han legger til «schönen» i andre strofe slik at vi får «der Kindheit friedlichen schönen Traum».²⁵³ Dessuten legger han i tredje strofe til «tiefen» slik at siste verselinje lyder «des Lebens unendlichen tiefen Wert». I fjerde strofe gjentar han dessuten «und finden verklärt mich», slik at siste verselinje her blir «verklärt mich, und finden verklärt mich in²⁵⁴ seinem Glanz».

Denne sangen har Ess-dur som hovedtoneart. Taktarten er 4/4 og den har fått benevnelsen *innig*, noe som betyr at den skal synges på en inderlig måte. Stemmeomfanget er som i forrige sang på en oktav + en kvart, hvor den dypeste tonen er c1 og den høyeste f2. Schumann har i stor grad valgt syllabisk tonesetting med noen innslag av melismer. Akkurat som i den forrige lieden er det stemmen som begynner, på en g. Denne sangens karakter er imidlertid helt annerledes. Roen har senket seg, og det hersker en tilfredshet. Melodien finner vi både i sangstemmen og øverst i klaverstemmen, og det første motivet benytter Ess-dur treklangens toner. Sangen i sin helhet er i stor grad basert på tonene i Ess-dur, bortsett fra i C-delen, som inneholder mer kromatikk. Taktarten gir en a la breve følelse, som er med på å skape en jevn og rolig karakter.

Som i den forrige sangen starter sangen med en opptakt i stemmen, «Du Ring an meinem Finger/ mein goldenes Ringelein». I de tre første strofene er dynamikken piano, og vi har et jevnt tempo som følges hele veien. I akkompagnementet finner vi arpeggierte akkorder i åttendedelsbevegelse, noe som gir stabilitet og trygghet til sangen. Det indikerer også en helt annen stemning enn i den forrige sangen. Her synger hun til forlovelsesringen sin, selve symbolet på at de nå er forent. Kantanen påpeker her noe interessant i forbindelse med akkompagnementet idet hun sier at det foruten t. 26 -33 kunne vært et solostykke for klaver.²⁵⁵ Schumanns pianistiske ferdigheter får virkelig boltret seg.

²⁵³ Jensen, *Schumann*, 198 påpeker at dette tillegget illustrerer Schumanns vilje til å tilpasse og endre dikt slik at de passet til hans musikalske ideer. Han var misfornøyd med den første melodien han satte til ordene «der Kindheit friedlichen Traum», effekten ble for statisk, så han bestemte seg for å legge bevegelse til melodilinjen og føye ordet «schönen» til diktet.

²⁵⁴ i senere utgaver står det in, endret fra an.

²⁵⁵ Päivi Kantanen, «Interpretasjon av 'Frauenliebe und – leben' av Robert Schumann sett fra pianistens vinkel»,

Stemme og akkompagnement forholder seg til hverandre på ulike måter. Akkompagnementet dobler melodistemmen i store deler av sangen, men fra «Ich hatt» i overgangen t. 8-9 finner vi en mer selektiv dobling. I t. 10 og 12 dobles melodien, men i t. 9, 11, 13 og begynnelsen av 14 dobles den ikke. Melodilinjen kan synges uavbrutt, men samtidig støtter akkompagnementet hele veien. Basstemmen i begynnelsen er en tydelig motstemme til melodien: i t. 4 får vi et ekko i bassen i det akkompagnementet svarer stemmen fra t. 3-4, og i t. 9 får vi en motbevegelse til melodistemmen i bassen, og de «synger» dermed tostemmig. Den første A-delen glir umerkelig over i B-delen. Det kromatiske mellomspillet i t. 16 før vi er tilbake i A – delen er veldig uttrykksfullt. I t. 16-24 vender A-delen tilbake som i åpningen.

I den fjerde strofen, C, skjer det en intensivering i uttrykket og en økning i puls fra t. 25. Mens de tidligere delene var rolige, og fløt av gårde blir det nå mer dramatisk. Over t. 25 står det *nach und nach rascher*. Hun uttaler «Ich will ihm dienen, ihm leben/ ihm angehören ganz». Schumann endrer melodien, og han setter store sprang opp mot en mer trinnvis bevegelse. Fra t. 25 er det stemmen som leder an mens akkompagnementet dobler den oppadstigende linjen og ligger under og ”hisser opp” stemningen. I akkompagnementet får vi akkordgjentagelser i begge hender. Her er tempoet et av elementene som er med på å utmale lengselen etter han. Stemmen når et høydepunkt på en f2 i t. 28, hvor Schumann har lagt inn en ritardando på «ganz», noe som ytterligere fremhever dette stedet. Ritardandi finner vi også i «finden verklärt mich in seinem Glanz» i t. 31 og 32.

Fra slutten av t. 28 – «hin selber mich geben» får vi en nedadgående bevegelse i melodien, og herfra og ut melodien ”synger” klaver og sangstemme sammen igjen. Harmonikken følger fra t. 25 opp ved at vi får et modulatorisk avsnitt med dominantseptimakkorder, noe som gir et urolig preg. Først i t. 32 lander vi i Ess-dur og får en tonal kadens på «seinem Glanz». Denne trangen til oppløsning i musikken kan brukes som en parallell til hennes ønske om å forenes med han.

I den femte strofen roes det hele ned igjen, og vi vender tilbake til A-delen, A'. I akkompagnementet gjentar Schumann musikken fra første og tredje strofen, men med melodiske endringer i «dich fromm an die Lippen» fra opptakten i t. 38 – 40. Vi får et uttrykksfullt oppadgående tritonussprang i t. 39 på «Lippen» hvor akkompagnementet ikke kommer inn på ess. Stemmen er alene, noe som fremhever ordet «Lippen». Det skjer også en endring i denne siste A-delen hvor vi fra t. 37 på «ich drücke dich fromm an die Lippen» får en annen basslinje enn i t. 5. Nå blir bassen i venstre hånd doblet en oktav under. Denne

(Masteroppgave i utøvende musikk, Høgskolen i Agder, 2007), 31.

motstemmen skaper et trygt og stødig fundament. Schumann fører nå harmonikken frem til en helsslutning i stedet for til en halvslutning som i t. 8.

Etterspillet går over 4 takter og gjentar motiv fra «Ich hatt ihn ausgeträumet» i t. 9, men lagt opp en kvart. Nå er basslinjen mer melodisk. Sangen avsluttes med melodiens siste motiv i t. 39-40, «das Herze mein».

Helft mir, ihr Schwestern

Bryllupsdagen er kommet, og med hjelp fra søstrene gjør bruden seg i stand. Samtidig synger hun om sin elskede, som har ventet utålmodig på denne dagen.

Form

Diktet består av fem strofer, hver på seks verselinjer. Schumann har også her valgt å tonesette diktet ut fra et rondoprinsipp. Slik får vi formleddene A B A C A', hvor A er ritornell, B er første episode, og C er andre episode. I tillegg kommer et forspill på to takter, et mellomspill på to takter og et etterspill på seks takter. Dermed blir formskjemaet seende slik ut:

	Forspill	A	B	A	C	Mellomspill	A'	Etterspill
Takt	1-2	3 - 10	11-18	19-26	27-35	35-36	37-46	47-52

Schumanns formvalg kan ha utgangspunkt i teksten. I den første, tredje og femte strofen snakker kvinnen til søstrene sine, og alle disse strofene har dermed fått samme musikk. I den andre strofen forteller hun om en hendelse i fortid; hvor hun lå i sin elskedes armer, og i fjerde strofen snakker hun også om han. Begge disse stedene trekker Schumann frem ved å tonesette dem med ny musikk. C-delen skiller seg imidlertid mest ut.

Noen trekk ved forholdet tekst /musikk

I den andre strofen endrer Schumann «heut'gen» til «heutigen», og legger dessuten til «sonst» i tredje verselinje så det lyder «sonst dem Geliebten im Arme lag».

I den tredje strofen legger han i siste verselinje til «lass» slik at verselinjen lyder «lass mich verneigen dem Herren mein».

I den fjerde strofen bytter han om på rekkefølgen til noen av ordene – «Sonne» og «mir», slik at verselinjen lyder «Gibst du mir Sonne deinen Schein»? Dette er kanskje med på å gi setningen en større flyt.

Helt tilslutt i femte strofe endrer han «bringt» til «bringet», noe som gjør ordet lettere å synge på. Dessuten repeterer han den siste verselinjen «freudig scheidend aus eurer Schar», slik at den kommer to ganger etter hverandre. Dette er nok ment som en avrunding av sangen.

Denne sangen går i 4/4 og hovedtonearten er B-dur. Vi finner imidlertid mange tonale utsving; i B-delen hvor begges lengsel kommer til uttrykk i harmonikken, i C – delen, hvor utålmodigheten hennes tonesettes i c- moll og deretter d-moll, og i A' hvor vemodet over å skulle forlate søstrene, tonesettes i et plutselig skifte til Gess-dur. Punkteringen i melodistemmen er en gjennomgående rytme som binder delene sammen.

Stemmeomfanget er på nesten to oktaver hvor b er den dypeste tonen og g2 den høyeste. Schumann har i stor grad valgt en syllabisk tonesetting, men melodien er veldig bevegelig noe som nok skyldes den utstrakte vekslingen mellom sprang og trinn. Den harmoniske pulsen er jevn, med tyngdepunktet på 1'eren og 3'eren. Sangens tempo er raskt, *ziemlich schnell*.

Forspillet åpner med en akkordbrytning som danner en B-dur akkord med tillagt sekst. Denne figuren setter an en lett og lykkelig stemning. Dette gjentagende motivet skaper en setting, og et klangbilde av kirkeklokker som slår en jevn puls, og dermed hersker det ingen tvil om at bryllupsdagen nå er kommet. I denne takten får vi også et annet rytmisk motiv, bestående av en punktert åttendedel med en påfølgende sekstendedel på siste slag i takten. Dette motivet brukes utover i hele sangen.

Muxfeldt påpeker at kirkeklokker ikke nevnes i teksten.²⁵⁶ Vi hører dem allikevel i musikken, og musikken sammen med tekstlige hint, som myrteblomstene levner dermed ingen tvil om at det er bryllupsdagen det her er snakk om. På denne måten maler Schumann et musikalsk bilde av denne begivenheten Slik ser vi at musikken knyttet opp mot teksten kan gå utover det tekstlige innhold. Akkompagnementet beskriver stemningen og beriker uttrykket. Det får en egen rolle, som er kontekstutfyllende og bidrar til den poetiske stemmen uten at den blir en egen persona. Forspillet har her en viktig karakterskapende funksjon.

A-delen begynner med at stemmen kommer inn i tredje takt med en anmodning til søstrene om å hjelpe til med påkledningen. I denne sangen er det søstrene persona retter sin tale mot. I de første taktene har stemmen en trinnvis bevegelse, og den ligger i tonikaakkorden slik at vi får en trygg og stødig melodikk. I t. 4 får vi imidlertid et utbrudd i form av et sprang opp en stor sekst på «mich schmücken», noe som innebærer en understreking av hva som foregår; hun holder på å bli pyntet og gjort klar til vielsen. De «løpende» arpeggierte akkordene er

²⁵⁶ Muxfeldt, «Frauenliebe und Leben Now and Then», 44.

sammen med melodien med på å gi sangen en andpusten og travel karakter. I løpet av hele sangen har melodien bare noen få fjerdedelspauser, og kun en takts pause for mellomspill i t. 36. Dette bidrar til å øke den musikalske spenningen, og den heseblesende følelsen.

Klaveret gir på det tredje slaget i t. 5 opp «kirkeklokke – akkompagnementet». I t. 5-6 deler stemme og klaver melodien, men i t. 7 er «kirkeklokkene» tilbake frem til t. 9-10 hvor melodien nok en gang deles av stemme og klaver.²⁵⁷ Når stemme og klaver «synger unisont» får også akkompagnementet en melodisk basslinje, noe som gir hele melodien en annen kraft.

Fra den andre strofen, B-delen, i t. 11 stiger spenningen. Kantanen observerer her en interessant forskjell mellom første og andre strofe. Mens melodien i den første strofen (t. 1-10) hadde en tendens til stadig å komme tilbake til den tonen den begynte på, dvs. f1, er dette en tendens som ikke finnes i den andre strofen. I den andre strofen søker melodien fra takt 11 hele tiden oppover inntil den når sitt høydepunkt, g2 i takt 17.²⁵⁸ Schumann legger verselinjen fra «als ich befriedigt» i t. 11-13 på f – ass - ess for deretter å sekvensere neste verselinje «immer noch rief er» opp til b - d - g, hvor g2 dermed kommer som et høydepunkt på «ungeduldig» i t. 17. Med denne musikalske stigningen i sammenheng med teksten skildrer Schumann et tidligere intimt møte mellom kvinnen og mannen og fremhever begges lengsel etter bryllupsdagen. Her følger akkompagnementet melodien hele veien som en unison skygge. T. 13 skiller seg ut i akkompagnementet ved synkoperingen, og denne liggetonen kan kanskje tenkes som hjertebank. B-delen er modulerende med mange bidominanter. I t. 11-14 ligger harmonikken på dominantseptimakkorden, mens vi i t. 15-16 får en bikadens til subdominanten. I t. 17-18 kommer det en raskere harmonisk rytme idet akkordene skifter på hver fjerdedel, noe som intensiverer uttrykket.

A-delen vender tilbake i den tredje strofen med samme melodi og akkompagnement. Nok en gang trenger kvinnen søstrenes hjelp, «Helft mir ihr Schwestern/ helft mir verscheuchen/ eine törichte Bangigkeit». I denne delen fremhever Schumann «ihn» i t. 25 med melismatisk tonesetting og en marcato, og «freudigkeit» i t. 26 med tre fjerdedelsnoter. Han er kilden til hennes glede.

Fra t. 27, C-delen, inntreffer sangens kanskje største endringer. Dynamikken endres fra *mf* til *p*, og Schumann beveger seg vekk fra de arpeggierte akkordene og over til repeterende blokkakkorder. Harmonikken er tydelig modulerende med dominantseptimakkorder som hele tiden leder videre, og disse modulatoriske vendingene gjør uttrykket mer urolig. Tonaliteten holdes ikke lenger i B-dur, men dreier om c-moll og d-moll. Den tydelig melodiske basslinjen

²⁵⁷ Kantanen, «Interpretasjon av 'Frauenliebe und – leben'», 33.

²⁵⁸ Ibid.

er en motstemme til melodistemmen. Alle disse endringene bidrar til en intensivering av uttrykket.

Akkompagnementet støtter opp under stemmen, samtidig som det bygger oppunder det emosjonelle uttrykk og beskriver kvinnens følelser. Stemmen fremheves også ved at akkompagnementet har gjentatte akkorder. Akkompagnementet går i denne delen fra å beskrive omgivelsene til å beskrive hennes følelsesmessige tilstand og hennes persona, og blir dermed en del av denne persona.

Richard Miller påpeker at Schumanns system for å konstruere en melodi ved å begynne på en enkelt note for deretter å introdusere stadig mer utvidete intervallsprang, som kvinter og sekster, er en effektiv måte å bygge opp forventning på. Det fanger forventningen i den unge kvinnens farvel til tiden da hun var en pike mens hun ifører seg brudestasen, og illustreres med den spørrende «Bist mein Geliebter/ du mir erschienen/ gibst du mir Sonne deinen Schein?».²⁵⁹ Dette fortsetter i «lass mich in Andacht/ lass mich in Demuth/ lass mich verneigen dem Herren mein». I nesten alle taktene har stemmen lidenskapelige oppadgående sprang: først et sprang opp til c2, deretter til d2, så til ess2 (t. 27-29), deretter til d2, så e2 før det hele kulminerer på f2 i t. 34. Forelskelsen er fremdeles i aller høyeste grad levende.

I denne strofen finner man en endring fra de andre strofene i og med at høydepunktet ligger i slutten av strofen. Schumann har satt en crescendo i t. 33, og melodien har hele tiden hatt en tendens til å søke oppover. Selv om f2 nås allerede i t. 33 så er ikke crescendoet ferdig, og når melodien i t. 34 igjen når f2, etterlater det ingen tvil om at dette er sangens høydepunkt. Denne tonen er stykkets lengste, en halvnote pluss en helnote, og hele denne takten understrekes på grunn av crescendoet i t. 33. Det skjer også en harmonisk endring i og med at tonearten vender tilbake til B-dur, noe som ytterligere understreker ordene «Herren mein».²⁶⁰ Han er hennes!

Selv om høydepunktet er nådd, er ikke sangen slutt. «Kirkeklokkeakkompagnementet» vender tilbake i t. 35, mens ordet «mein» fremdeles klinger,²⁶¹ og vi får et lite mellomspill på to takter likt som forspillet.

I den femte strofen, A', er idyllen gjenopprettet, men plutselig kommer det en endring i t. 41 og 42 hvor kvinnen beskriver sitt vemod over å skulle forlate sine søstre. Her tar Schumann i bruk en rekke virkemidler for å beskrive denne stemningen; dynamikken reduseres til piano, han legger en ritardando over de to taktene (t. 41-42) som omhandler

²⁵⁹ Richard Miller, *Singing Schumann: An interpretive guide for performers* (New York: Oxford University Press, 2005), 91.

²⁶⁰ Kantanen, «Interpretasjon av 'Frauenliebe und – leben'», 34.

²⁶¹ Ibid.

«aber euch Schwestern/ grüss ich mit Wehmut», og lar musikken gå i Gess-dur. Melodien kommer dessuten unisont i vokallinjen og klaverets øverste stemme. I t. 43 er vi imidlertid tilbake i B-dur og *a tempo*, for på tross av vemodet er det en lykkens dag. Mens den første «freudig» i t. 43 er veldig fremadrettet, er gjentakelsen som Schumann føyde til av den siste verselinjen «freudig scheidend aus eurer Schar» i t. 45 og 46 kadenspreget, konstaterende og fylt av glede. Den er dessuten i *piano*, og med en ritardando over «eurer Schar». Han oppretter dermed roen ved å redusere dynamikken og tempo.

Etterspillet, som er en omforming av sangstemmens første frase, er ikke bare en avrunding. Klaveret bringer handlingen videre og forteller sin egen historie. Musikken glir lett og elegant over i en marsj – en marsj i det rette marsjtempo og med punkteringer – en bryllupsmarsj,²⁶² noe man kan kalle den i lys av den konteksten den befinner seg i. Dette er en ordentlig coda, som på en veldig billedlig måte beskriver hendelsen. Diminuendoet fra t. 48 og utover maler et lydbilde av et bryllupsfølge som fjerner seg vekk fra oss og inn i kirken til vielsen.

Süßer Freund, du blickest

Dette er den første sangen hvor kvinnen synger direkte til mannen. Hun omtaler han som «søte venn», og teksten skildrer deres intimsfære.

Form

Diktet har opprinnelig fem strofer, men Schumann kuttet Chamissos tredje strofe slik at sangen får fire strofer. Disse fire strofene har Schumann valgt å tonesette i en variert strofisk form.

En av mine kilder peker på at kontrastdelen har en utførlig behandling av Schumanns tredje strofe i to forskjellige deler, atskilt av et mellomspill, så egentlig er kanskje A A B C A en mer nøyaktig beskrivelse av selve formen, selv om B og C til sammen bare utgjør én strofe.²⁶³ Dermed får vi fem formdeler. Jeg mener dessuten at det skjer melodiske endringer i musikken til både andre og fjerde strofe, som gjør at de tilbakevendende A-delene bør kalles A' og A''. Sammen med et forspill på én takt, et mellomspill på tre og en halv takt og et etterspill på fire takter får vi et formskjema som ser slik ut:

²⁶² www.10klassikere.dk

²⁶³ www.10klassikere.dk

	Fs	A	A'	Ms	B	C	Ms	A''	Es
Takt	1	2-11	12-21	21-24	25-32	32-42	43-44	45-54	54-58

Det er sannsynlig at det også her er tekstlige hensyn som ligger under formvalget. I de to første strofene kan man forestille seg at der er en viss avstand mellom dem når hun snakker. I fjerde siste verselinje i den andre strofen sier hun imidlertid til mannen at han skal komme og legge ansiktet ved hennes bryst. Denne intimiteten som dermed oppstår, og den kjærligheten hun i tredje strofe uttrykker overfor han kan dermed være grunnlag for at Schumann velger et skifte i det musikalske uttrykk.

Noen trekk ved forholdet tekst /musikk

I den første strofen endret han i nest siste verselinje «freudenhell» til «freudig hell», og i samme strofes siste verselinje endret han «den Wimpern» til «dem Auge».

I den tredje strofen legger han til et ekstra «geliebter» slik at vi får «du geliebter, geliebter Mann», og et ekstra «fest und fester» til slutt. I den fjerde strofen repeterer han «dein Bildnis» helt til slutt.

Den største endringen Schumann gjør med dette diktet er at han utelater hele den tredje strofen. I denne strofen forteller kvinnen at hun har snakket med sin mor, og fått bekreftet at hun er gravid. Så kan man jo spørre seg hvorfor Schumann velger å fjerne dette.

Solie karakteriserer denne utelatelsen som et slående komponistskapt og komponistfylt tomrom. Hun mener det faller helt i tråd med samtidens kvinnesyn at den dydige hustru er ute av stand til å meddele denne informasjonen til sin mann, og ifølge Solie bunner dette i uvitenhet, ikke bare beskjedenhet. Solie påpeker at dette tomrommet er skapt av Schumann; hos Chamisso var kunnskapen tilgjengelig i form av moren.²⁶⁴ Dermed virker det som Solie påstår at Schumann skulle ha utelatt denne strofen av patriarkalske årsaker, for å bygge opp under et bilde av kvinnen som underdanig.

Jeg tror det er andre grunner til at Schumann valgte å utelate denne strofen. Det kan være tematiske årsaker; lieder omtalte ikke graviditet,²⁶⁵ men jeg tror også han utelot det av rent dramaturgiske årsaker. Han kan ha følt at historien gikk inn på et sidespor hvis kvinnens mor

²⁶⁴ Solie, «Whose life?», 233, 234.

²⁶⁵ Russel, *The themes of the german lied*, 45.

ble trukket inn, og ønsket å beskrive dette øyeblikket mellom kvinnen og mannen uten annen innblanding.

Denne sangen skiller seg ut fra de forrige sangene. Sangen er i utgangspunktet i G-dur, og dermed er dette den første sangen i en krysstoneart. Sangen har fremføringsanvisningen *langsam, mit innigem Ausdruck*, noe som sier noe om både tempo og karakter. Den går i 4/4.

Klaveret åpner sangen med tre akkorder hvor man i den nederste stemmen får en nedadgående kromatisk linje – d1-ciss1-c1. Denne figuren brukes flere ganger gjennom hele sangen.²⁶⁶ Akkompagnementets åpningsmotiv har en tvetydighet i seg ved at man i t. 2 ikke får en ren tonika, men en dominant med tonika i bassen. Denne tvetydigheten opprettholdes i t. 3 og 4 hvor vi kadenserer til dominanten. Vi ligger her og vipper mellom tonika og dominant. Dette kan være med på å underbygge de motsetningsfylte følelsene kvinnen har og som det henvises til i t. 12 «wie so bang mein Busen/ wie so wonnevoll».

A-delen begynner i t. 2 hvor stemmen kommer inn med «Süsser» på det andre slaget. Stemmen ligger i et høyt leie, på en d2, og «süss-» holdes to og et halvt slag, går ned en forminket kvart til «-er» før vi på neste ener i t. 3 lander på «Freund». Det at stemmen blir liggende med en lang tone på toeren gir en langsom synkopefølelse, og når både stemme og akkompagnement er overbundet i andre takt, bidrar det til det frie, deklamatoriske preget. Dette gir igjen frihet til rubato og en uttrykksfull tolkning.

Schumann bruker punkteringer til å fremheve viktige ord som «Freund» og «mich» i t. 2 og «-wundert» i t. 3, og disse punkteringene skaper bevegelse i den langsomme musikken.

Alle disse elementene, sammen med *piano* og det langsomme tempo, er med på å skape et forsiktig, nesten spørrende uttrykk. Schumann skaper en litt dvelende stemning. Den syllabiske tonesettingen og den nærmest resitativiske stemmen er med på å bygge opp under dette. Det er noe inderlig varsomt i dette uttrykket.

Kantanen påpeker at sang og klaver er i dialog.²⁶⁷ Denne dialogen består i at klaveret initierer og sangstemmen svarer. Dermed har akkompagnementet en rolle utover det å understøtte. Det beskriver også stemningen og kvinnens følelser, en annen side av persona.

I t. 5-7 repeteres t. 2-4 før vi forlater det litt stillestående preget. I t. 7-11 «lass der feuchten Perlen ungewohnte Zier/ freudig hell erzittern in dem Augen mir» blir melodien mer

²⁶⁶ Kantanen, «Interpretasjon av 'Frauenliebe und – leben'», 35.

²⁶⁷ Ibid., 35.

bevegelig. Disse gledestående beskrives gjennom en oppadgående melodilinje, crescendo, punkteringer og portamento i t. 9.

Åpningsmotivet dukker opp igjen i t. 12, og innleder A'. Jeg mener de melodiske og rytmiske endringene i t. 20-21 i denne andre strofen gjør det riktig å kalle den A'. Blant annet fremheves «Ohr» av trioler, før melodien beveger seg i åttendedeler, nå uten punkteringer og i t. 21 lander på det andre slaget, en fjerdedelsnote, på «Lust». Slik fremheves også dette ordet, og sammen gir det en beskrivelse av det hun ønsker: «will ins Ohr dir flüstern/ alle meine Lust».

Schumann kutter som nevnt Chamissos tredje strofe, og han legger i stedet inn et lite mellomspill fra slutten av t. 21-24. Dette fungerer som en forlengelse av forrige verselinje. Mellomspillet representerer dermed det hun hvisker, men hva hun hvisker i hans øre forblir, enn så lenge, en hemmelighet for oss. Det er ikke før i fjerde strofe, hvor vuggen nevnes, at vi skjønner hva hemmeligheten går ut på.

Kantanen mener at det musikalske materiale i mellomspillet avslører for tilhøreren at tidligere mellomspill i klaveret var et forsøk på å få sagt hemmeligheten til mannen.²⁶⁸ Dette er en interessant idé, og her må i så fall Kantanen mene akkompagnementets åpningsmotiv fra t. 1, som repeteres i t. 4, 11, 14 og 17. Mellomspilllets stigende linje og moduleringen er dessuten med på å skape en spenning frem mot tredje strofe, og forslagstonen i t. 24 inviterer til at sangstemmen starter mykt og forsiktig i t. 25.

I den tredje strofen, B-delen, t. 25 fra «Weisst du nun die Tränen» endres tonearten til C-dur. Dynamikken er fremdeles piano, men Schumann lar de repeterende akkordene komme inn i akkompagnementet, og dette sammen med at det frem til t. 29 moduleres ved hjelp av bidominanter, får intensiteten til å begynne å stige, og gir sangen mer bevegelse og følelse. Samtidig får vi i t. 25-30 en duett mellom stemme og klaverets venstre hånd. Ifølge Kantanen binder basslinjen sammen de to første frasene.²⁶⁹ Og det er nettopp det som skjer. Schumann vever sammen sangstemmen og klaveret. Når sangstemmen har pause kommer klaveret inn, og slik viderefører han hele tiden den melodiske linjen. Bassen ligger på en synkopert rytme, og i venstre hånd får man «süßer Freund»-motivet. Her er det stemmen som initierer, mens akkompagnementet svarer i basslinjen. Det blir som en duett mellom henne og han.

Uttrykket forsterkes så i t. 31 hvor åttendedelene kommer i begge klaverets hender, noe som sammen med crescendo/ decrescendo understreker teksten «du geliebter, geliebter

²⁶⁸ Ibid., 35-36.

²⁶⁹ Ibid., 36.

Mann». Dette er første gangen hun omtaler han som sin elskede mann, og hele denne delen er for meg et av de ømmeste og vakreste stedene i syklusen. Spenningen kulminerer imidlertid ikke der. Med et *lebhafter* som tempobenevnelse i t. 32 økes intensiteten ytterligere, og sammen med opptakten bidrar det til å gi musikken et sug. Det hadde vært mulig å kalle t. 32-34 for et mellomspill, men jeg velger å si at C-delen starter fra slutten av t. 32 fordi akkompagnementets øverste stemme her starter med opptakt, og i t. 33 antesiperer den melodien sangstemmen kommer med i t. 35 på «bleib an meinem Herzen», hvor akkompagnementet nå har de repeterende åttendedelene i begge hender. Fra t. 37 «synger» stemmen og klaveret sammen «fühle dessen Schlag» ut t. 38, musikken bygger direkte oppunder hjerteslagene, og er med på å beskrive følelsene. Hele C-delen holdes i C-dur, noe som gir en større harmonisk ro, men det harmoniske skaper allikevel spenning. I t. 38 får vi en spenningskapende Cissdim akkord på «Schlag», hvorpå akkompagnementet igjen får åttendedeler i begge hender og hvor melodis toner ligger i øverste stemme. Samtidig med at følelsene hennes blir heftigere følger musikken opp. Fra «dass ich fest und fester» får vi en stigende dissonerende sekvensgang av sekundforholdninger, og en Fdim akkord i t. 42 på «fester», som bidrar til en intensivering av uttrykket. Slik følger akkompagnementet og stemmen hverandre ut til og med t. 42. Sammen med crescendoet fra midten av t. 39 som leder oss mot høydepunktet i t. 42 på «fester», og et regelrett følelsesutbrudd, bidrar dette samspillet til å understreke teksten og de sterke følelsene som eksisterer mellom disse to menneskene.

Etter et mellomspill i t. 43-44, hvor åpningsmotivet kommer inn i t. 44, vender Schumann i fjerde strofe A'' tilbake til musikken fra første og andre strofe, men med noen melodiske og rytmiske endringer. «Hier an meinem Bette/ hat die Wiege raum» – vi er i privatsfæren; i sovekammerset. Vuggen skal få plass ved hennes seng. Det er først her vi på en indirekte måte får vite at de skal ha barn. Schumann setter en ritardando over «dein Bildnis» i t. 53, og fremhever at hun ønsker at barnet skal ligne på mannen. Etter et påfølgende etterspill, som er et ekko av innledningen med en kort coda fra t. 56, understrekes dette ytterligere ved en repetisjon av «dein Bildnis» i siste takt. Det skal ikke være tvil om hvem barnet kommer til å ligne på. I etterspillet senker han tempoet ved hjelp av *adagio* og en synkopering i t. 57 i klaverets øverste stemme.

Miller har påpekt at denne sangen viser Schumann idet han undersøker de psykologiske dybder i det poetiske språk. Den tvetydigheten vi finner i tonearten i begynnelsen av sangen er ifølge Miller et av Schumanns kjennetegn når han ønsker å beskrive dyptgående psykologisk prosesser, og den setter scene for følelsesmessig kompleksitet. Ifølge Miller står

denne sangen i motsetning til «Du Ring» og «Helft mir», som han karakteriserer som åpne følelsesuttrykk.²⁷⁰

An meinem Herzen, an meiner Brust

Dette er en sang preget av glede og overskudd. Kvinnen synger til barnet, om det og om hvor lykkelig morsrollen har gjort henne.

Form

Diktet har åtte strofer som hver består av to verselinjer. Schumann trekker dem sammen til fire strofer, hver bestående av fire verselinjer. Hele sangen bygger på det samme melodigrunnlaget, men Schumann gjør endringer i alle delene, noe som gjør at hver del avviker fra de andre, og vi får dermed en variert strofisk form. Samtidig skjer det en tempomessig utvikling mot *noch schneller* i t. 26. Slik får vi formleddene A1, A2, A3 og A4. Sangen har i tillegg et forspill på en takt, og syv takters etterspill. Formskjemaet ser dermed slik ut:

	Fs	A1	A2	A3	A4	Etterspill
Takt	1	2-9	9-17	18-25	25-34	34 -41

Noen trekk ved forholdet tekst /musikk

Dersom vi går ut fra Chamissos strofeinndeling, endret Schumann i andre strofe «hab' es» til «hab's», og i tredje strofe byttet han ut «überglücklich» med «überschwenglich». Denne endringen ble nok gjort for ikke å få «überglücklich» i to verselinjer etter hverandre.

Den største tekstendringen finner vi i diktets syvende strofe. Schumann byttet her om på de to verselinjene slik at det i sangen lyder «du lieber, lieber Engel du/ du schauest mich an und lächelst dazu». Det er vanskelig å si hvorfor han foretar denne endringen, men det ligger muligens musikalske hensyn bak.

Denne sangen går i 6/8 og har D-dur som hovedtoneart. Sangen har fremføringsanvisningen *fröhlich, innig*, noe som gir oss en god pekepinn på hvilken karakter han er ute etter.

²⁷⁰ Miller, *Singing Schumann*, 91.

Stemmeomfanget er på en stor desim, fra d1-fiss2. Schumann har i denne sangen i størst grad valgt en syllabisk tonesetting. Bare noen steder finner vi en melismatisk tonesetting.

Sangen innledes med et forspill på én takt hvor klaveret slår an to dominantseptimakkorder i D-dur, den første i *forte* og den andre i *piano*. A1 starter i t. 2 når stemmen kommer inn, mens akkompagnementet strømmer ut i en hurtig figurasjon av sekstendeler. Disse arpeggierte akkordene setter an en lykkelig og overstrømmende stemning, og punkteringene i melodistemmen er med på å gjøre det enda mer lystig. Det er en overlykkelig mor som synger at «das Glück ist die Liebe/ die Lieb' ist das Glück». I denne første A-delen har basslinjen en duett med melodien i t. 6-7, og de ligger mye i parallelle sekster, noe som gjentar seg i t. 22-23. Harmonikken veksler i stor grad mellom dominant og tonika. Her er det barnet sangen rettes mot.

I t. 10 beveger vi oss over i A2 hvor vi får endringer både i rytmikk, melodikk og harmonikk. I t. 12 er det for eksempel ingen punktering i melodistemmen, mens det i den motsvarende t. 4 er punktering. Denne delen skiller seg dessuten ut fordi den har et orgelpunkt på g fra t. 13-17, hvor bassen igjen blir mer bevegelig. Variasjonen i A2 skapes også av at melodilinjens i t. 13 endres og leder til subdominantplanet. Fra t. 14 «Nur die da säugt» og til t. 17 søker dessuten melodien nedover i et lavere register. I harmonikken forlater dermed Schumann vekslingen mellom dominant og tonika og konsentrerer seg rundt subdominanten. Stedet gir en vuggende følelse, fordi det er repetitivt, man har et gjentatt akkordmønster med brutte akkorder, en kromatisk endring fra diss til e, og en veksling mellom subdominant og subdominant med stedfortredende sekst. Dermed trekker Schumann frem det stedet hvor kvinnen uttaler at bare den som ammer og gir barnet næring, virkelig vet hvordan det er å elske et barn, og han understreker det ytterligere med en ritardando i t. 16 rett før «Nahrung» i t. 17.

I t. 18 beveger vi oss over i A3, hvor lykken strømmer videre, men nå *schneller*, og i D-dur. I denne delen fremhever Schumann spesielt «der Mutterglück» i t. 23-24 med et kvintsprang opp til en fiss2, som også er sangens høyeste tone. På denne måten understreker Schumann stedet hvor kvinnen påpeker at hun synes synd på mannen som ikke kan føle morslykke på samme måten som en kvinne – «O wie bedaur ich doch den Mann, der Mutterglück nicht fühlen kann».

Når A4 starter fra opptakten i t. 25 settes tempo *noch schneller*. Akkompagnementet endres til samlede staccatoakkorder, frem til og med t. 29, og gir den en mer spenstig karakter, samtidig som det driver sangen fremover. Det gir dessuten stemmen, som nå også er mer staccato, en mer fremtredende rolle. Dette drivet fortsetter frem mot ritardandoen i t. 31, og at

det er hennes lykke som er fokus understrekes av *marcato* på «mei-» i t. 30 og igjen i t. 31, hvor «meiner» er ytterligere fremhevet ved melismatisk tonesetting. *Ritardando*en er satt rett før «Brust», og roer ned resten av frasen, «du meine Wonne, du meine Lust». Schumann makter ved hjelp av tempo virkelig å få frem hvilken glede dette barnet er for henne. Det er som om hun spinner rundt og rundt nesten ute av kontroll med barnet i armene høyt hevet over seg; et barn som smiler og ser på henne.

Etterspillet fra t. 34 er *langsamer* og den melodiske overstemmen i *legato* over uttrukne akkorder gir et roligere preg. Tempo reduseres ytterligere i t. 38 med nok en *ritardando*. Alt dette gir en fin avrunding til sangen.

Helt til slutt gjør Schumann et poeng i å trekke en parallell til avslutningen av den sjette lieden. Han lar de tre siste tonene i overstemmen være Ciss – E – D, akkurat det samme motiv som avsluttet den sjette lied med ordene «dein Bildnis». Det er ingen tvil om at barnet er mannens speilbilde.²⁷¹

Gjennom hele sangen har akkompagnementet en understøttende, utfyllende og beskrivende rolle. I tid er dette den korteste sangen i syklusen, og den korte varigheten sammen med det raske tempoet og at den er så fylt av glede gjør at man sitter igjen med en følelse av et kort øyeblikk å ha fått innblikk i en av livets lykkeligste stunder. Dette er igjen med på å gjøre kontrasten til neste sang så enorm.

Nun hast du mir den ersten Schmerz getan

Dette er diktet, som hos Schumann avslutter sangsyklusen. Det verste som kunne skje har skjedd. Kvinnens mann er død, og hun er fylt av bitterhet over at han har forlatt henne. Verden er tom, og hun ønsker bare å trekke seg inn i sin indre verden hvor hun kan minnes han og deres tapte lykke.

Form

Diktet har tre strofer og er dermed det korteste av alle diktene. Det er også det eneste av diktene med uregelmessige verselinjer; de er alle av ulik lengde, og denne uregelmessigheten fører Schumann over i musikken. Han gir diktets tre strofer forskjellig lengde og form, og han gjentar ingen av formleddene. Han gir dessuten hver verselinje ulik musikk. De to første er ganske like, men det er et par endringer i melodikk og rytmikk. Dermed får vi formleddene A,

²⁷¹ www.10klassikere.dk

B, C, med to undergrupper i hver. Denne sangen blir dermed å karakterisere som gjennomkomponert. Formskjemaet blir seende slik ut:

	1. strofe	2.strofe	3. strofe	
	A	B	C	Etterspill
	<i>a1 a2</i>	<i>b1 b2</i>	<i>c1 c2</i>	
Takt	1 – 7	7-15	15-22	23-43

Ved å bruke den gjennomkomponerte formen henspiller Schumann på det som har skjedd. Døden er endelig. Mannen kommer ikke tilbake.

Noen trekk ved forholdet tekst/musikk

Schumann har også her gjort noen tekstlige endringer, men det er bare snakk om et par. I den andre verselinjen legger han, som tidligere nevnt, til «ist leer», slik at vi får «die Welt ist leer, ist leer». Dette mest sannsynlig for å understreke stemningen. Han endrer dessuten i tredje strofe «vergagnes» til «verlornes», slik at vi får «verlornes Glück» – en tapt lykke i stedet for en forgangen lykke.

Sangen åpner i akkompagnementet med en d-mollakkord som kommer inn på det andre slaget i første takt, og hugger som en kniv i hjertet. Den blir understreket av en sforzato og blir liggende i fem slag. Stemmen kommer inn på det tredje slaget, og markert av en aksent repeterer den akkordens effekt. I to slag klinger stemme og akkord som en fermate. På en effektiv måte setter denne åpningen an sangens dystre karakter. Den er en enorm kontrast til den forrige sangen hvor alt var lys, lykke og glede. Taktarten er 4/4 og Schumann har valgt d-moll som hovedtoneart, forrige sangs varianttoneart, og dette gjør overgangen enda mer brå og endringen i karakter veldig tydelig. Dette er nok et trekk som kan knyttes opp til kvinnens fortvilelse.

I t. 2 på «ersten» finner vi en sforzato, som understreker betydningen av det som har skjedd. Stemmen er her resitativisk og lite bevegelig; det er som om den kryper framover, og stemmeleie er parlando, nærmest klagende. I melodien finner vi mye tonegjentagelse og små intervaller; den beveger seg for det meste i hel - og halvtonetrinn. Akkompagnementet følger stemmen rytmisk ved å komme inn på de siste tonene i t. 2, 3, 5 og 6. I hele denne første delen

forsterker akkompagnementet det rytmiske i melodistemmen, og dette gjør uttrykket mer dramatisk. Molltreklangene bidrar dessuten til å gjøre det sorgtungt.

Betoningene endres alt etter hvilke ord som er viktige, som i *a2* «du schläfst du harter unbarmherzger Mann/ den Todesschlaf» hvor trykket er på eneren «schläfst», mens det i *a1* lå på opptakten «Nun». Viktige ord fremheves ved hjelp av *sforzato*, som «ersten» i t. 2, «unbarmherz'ger» i t. 5 og «leer» i t. 11. Også dynamikk brukes til å understreke, som at «Todes-» i t. 6 er understreket av en forte.

Fra starten følger akkompagnementet melodistemmen. Hele sangen kan minne om en sørgemarsj, fordi vi er i moll, tempoet er langsomt, takten er todelt og vi har skarpe punkteringsrytmer. Kantanen kaller det et «økonomisk akkompagnement» i og med at det består av akkorder med lange noteverdier, stort sett halvnoter, som forsterkes med *sforzato* når viktige ord trenger støtte.²⁷² I denne sangen fungerer akkompagnementet stort sett som en harmonisk støtte, men er samtidig med på å sette en karakter.

D-moll forlates ikke før i tonesettingen av andre strofe. I B-delen har vi en modulatorisk utvikling. I t. 7-9 «Es blicket die Verlassne vor sich hin» får vi en D7b9 akkord i akkompagnementet, og melodien leder trinnvis ned mot fiss, noe som leder mot g-moll. I t. 10 kommer en dramatisk *sforzato* b-moll akkord. Denne bryter med tonaliteten i de foregående taktene, og forsterker tomheten. Fra b-moll akkorden beveger musikken seg rundt f-moll i t.10-11, før den fortsetter videre og kadenserer til c-moll i t.15. Schumann skaper en viss bevegelse og fortvilelse i uttrykket fra t. 9 på «die Welt ist leer», hvor han setter inn en crescendo mot «leer» i t. 10, som ytterligere understrekes av en *sforzato* og holdes i tre og et halvt slag. Schumann legger dessuten til et ekstra «ist leer» i t. 11, som også forsterkes av en *sforzato*. Stemmen blir som et dypt hulk. Alle disse elementene er med på å beskrive hvor tom hennes verden er nå.

I *b2* fortsetter den samme sorgfylte karakteren i et høyt stemmeleie, men det er mykere, noe av raseriet har stilnet, fortvilelsen vendes mer og mer innover. «Geliebet hab ich und gelebt, ich bin/ nicht lebend mehr». *Sforzato*ene er borte og dynamikken er nå *piano*, noe som gir et mer resignert uttrykk. I t. 12 finner vi sangens høyeste tone, en d2 på «-liebet» i «geliebet» før melodilinjen beveger seg nedover gjennom «...hab ich und gelebt, ich bin/nicht lebend mehr» hvor «lebend» holdes i tre og et halvt slag for å understreke at hun ikke lenger føler seg levende. Igjen følger akkompagnementet stemmen.

²⁷² Kantanen, «Interpretasjon av 'Frauenliebe und – leben'», 38.

Fra *c1* i t. 16 «Ich zieh mich in mein Innres still zurück/ der Schleier fällt» har akkompagnementet en *g* som liggetone helt frem til t. 19, og i et høyere leie enn melodien. I t. 16-19 ligger dessuten bassen i motbevegelse til melodien. Akkompagnementet veksler mellom *g*-moll/ *D* og en *Edim*/ *Cisdim*, som i en ørkesløs vandring. Stemmen er fremdeles i *piano*, men klaveret er redusert til *pianissimo*.

I *c2* er dynamikken også i stemmen redusert til *pp*. Hennes stemme er redusert til en hvisken idet hun er i ferd med å trekke seg inn i sitt indre. «Da hab ich dich und mein verlornes Glück/ du meine Welt». I t. 20 ligger akkorden i akkompagnementet i tre slag, mens stemmen beveger seg over på en monoton *e*. En *ritardando* i t. 20 senker tempoet og bygger ytterligere oppunder uttrykket. Stemmen hennes løftes så vidt opp mot «-lornes» i «verlornes» før den synker ned igjen på «Glück», hvor den blir værende i to slag. Hennes lykke er nå tapt. Til slutt stiger stemmen så vidt på «du meine Welt» hvor den blir liggende på «Welt» understreket av en fermate. Han var hennes verden. I andre halvdel av t. 19 får vi endelig en *d*-moll akkord, som etterfølges av en halvslutning; subdominant med tillagt sekst i t. 20, dominant i t. 21, som videreføres til t. 22 hvor dominantens grunntone forsterkes en oktav lavere.

Etterspillet

Fra t. 23 følger det et lengre etterspill. Dette etterspillet har fått så mye oppmerksomhet at jeg føler det fortjener en egen plass. Det er mange, og ulike meninger om hvorfor Schumann valgte å avslutte denne sangen, og dermed sangsyklusen med et etterspill på hele 21 takter. Det er bare en takt mindre enn selve sangen.

Endringen i tempobetegnelsen fra *larghetto* i første sang til *adagio* her i etterspillet har nok med uttrykket å gjøre. *Adagio*en har mer alvor, andakt og varme følelser i seg og gir dermed et sterkere uttrykk til denne siste sangen og etterspillet enn *larghetto*, som er mildere og ikke så sterkt.

I etterspillet går Schumann tilbake til den første sangen. Men, det er allikevel ikke den samme musikken. Stemmen er borte, og dermed også gleden. Det at stemmen ikke lenger er der har en enorm effekt, og akkompagnementet får dermed en mye mer fremtredende rolle. Etterspillet representerer her vokalkarakteren som persona, idet det viderefører hennes søken innover i seg selv; hun minnes. Hun er nå i sitt indre, stemmen har stilnet. Etterspillet starter med en modulasjon hvor *a* ligger over fra dominanten (*A*-dur) i t. 22 og blir ters i en *F9* akkord (*B*-durs dominant) i t. 23 før den lander på *B*-dur i t. 24. I t. 23 kommer sangens

høyeste tone, en *ess*², men det skjer i akkompagnementet, ikke i stemmen, og denne tonen kan sees som et uttrykk for hennes lidelse.

Akkompagnementet kommer som i første sang, men det er gjort enkelte utelatelser. T. 30 er et fremtredende sted, hvor man i musikken hører «*ihn allein*» fra første sang, men nå lagt i åttendedeler i stedet for fjerdedeler. Men, det viktige er at der hvor «*allein*» skulle kommet inn er det i stedet en fjerdedelspause som kutter frasen. Mannen er ikke der lenger, hans liv er slutt. Det er pausen som skaper uttrykket. Med denne pausen etter «*seh ich ihn*» - ser jeg han - blir det som en mental oppdagelse; nei, jeg ser han ikke lenger.

Fra t. 35 får vi mange forholdningstoner, som gjør at musikken oppleves vaklende. Det er akkurat de samme forholdningstonene som i den første sangen, men der la man ikke merke til dem på samme måte på grunn av stemmen. Men, når stemmen nå er borte oppleves de plutselig veldig annerledes. De får en fremtredende virkning; de fremhever kvinnens smerte. Rosen påpeker her noe interessant. Han mener at når akkompagnementet spilles alene, så virker det som om melodien i etterspillet t. 11 og 12 (t. 34-35) trekker seg tilbake til en indre melodi, før den forsvinner helt i t. 13 (t. 36), og vender tilbake i slutten av t. 14 (t. 37). Poenget her er at forsvinningen ikke er fullstendig; melodien fortsetter å eksistere som et minne. «*Taucht aus tiefstem Dunkel*» er ordene fra første sangen, og dette motivet stiger ut av lytterens minne for å fylle det tomrommet akkompagnementet skaper. Slik mener Rosen at Schumann tvinger lytteren til å se at et minne aldri er fullstendig, og på denne måten er etterspillet ikke en tilbakevending, men «en skygge av det opprinnelige».²⁷³ Det gir en følelse av at kvinnens verden har rast sammen, og musikken beskriver hennes emosjonelle tilstand.

Jeg har allerede nevnt at Schumann utelot det niende diktet i Chamissos diktsyklus, og denne utelattelsen har fremkalt mange reaksjoner. Noen mener etterspillet representerer det niende diktet, andre har en annen oppfatning.

Miller er av den formening at etterspillet er der for å oppsummere fortellingen og musikken.²⁷⁴ Han hører etterspillet som en stemmeløs, legemsløs gjentakelse, som fremkaller et bilde av kvinnen, som nettopp har bebreidet sin elskede for å sove dødens søvn – «*du schläfst du harter, unbarmherzger Mann/ den todes Schlaf*» – fortapt i dagdrømmer om lykkelige tider. Det artikulere nærheten mellom liv og død og den evige fornyelsen gjennom minnet. I følge Miller kunne etterspillet lett bare bli unaturlig – «et potpurri av tematisk materiale funnet i syklusens åpningsang». I stedet mener han det overgår tidligere musikalsk og poetisk uttrykk gjennom en felles gjenoppvekking av begge. 21 takter av musikalsk

²⁷³ Kantanen, «Interpretasjon av 'Frauenliebe und – leben'», 38.

²⁷⁴ Miller, *Singing Schumann*, 83.

notasjon produserer en syntese av ord og musikk, «i fraværet av ord», hvor klaveret nå synger både for sangstemme og klaver.²⁷⁵

Solie ser det fra et feministisk ståsted, og hun mener utelatelsen av det niende diktet viser en kvinne som er revet bort fra all tilknytning til kvinnekulturen. Kvinnens forhold til sin mor og datterdatter nevnes ikke. Solie mener dessuten at Schumanns etterspill erstatter det niende diktet i Chamissos syklus, og «at både dikterens og komponistens versjon av historien fremhever den endeløse repeteringen av kvinnens opplevelse». Hun viser til Julia Kristeva, som har fortalt oss at den «altoppslukende og uendelige tiden representerer det feminine i mange kulturer opp igjennom historien». Solie er imidlertid av den oppfatning at mens Chamissos kvinne har «forsøkt å sprengte overflaten i sin sykliske tid, å leve videre etter heltens død», så har Schumann kuttet hennes bånd til kvinnekulturen.²⁷⁶ Solie mener den vanligste tolkning i vår tid ser Schumanns etterspill som representerende minner. Men, ifølge Solie dreier ikke dette seg om minner. Solie mener kvinnen i flere tekster, inkludert det første og det fjerde diktet, uttrykkelig har avvist minnet, og at hun heller snakker om å «vende seg inn i seg selv, hvor han nå er».²⁷⁷ Men, som Muxfeldt ganske riktig påpeker: hvordan kan det å vende seg inn i seg selv være forskjellig fra å minnes?²⁷⁸ Som Muxfeldt påpeker så distanserer kvinnen seg i det første og det fjerde diktet fra visse elementer i barndommen for å kunne omfavne sitt nye liv som gift kvinne, men Muxfeldt mener dette ikke betyr at kvinnen, som Solie påstår, forkaster minnet.²⁷⁹ Muxfeldt synes Schumanns postludium sier oss noe om hvor umulig det er å faktisk ha et fullstendig minne, og hun mener Solie ikke legger merke til denne distinksjonen i og med at hun avviser at postludiet har karakter av minne.²⁸⁰ Dette kan jeg være enig i.

Muxfeldt tror Schumanns utelot det siste diktet av musikalske hensyn. Hun synes imidlertid at en rest av dikterens universelle budskap skinner igjennom i Schumanns bibehold av Chamissos tittel, men at hans kompositoriske energi er rettet mot å portrettere kvinnens indre liv. I den forbindelse trekker Muxfeldt en parallell til andre, mannlige, protagonister i sangsykluser, som har en lignende introvert natur. Muxfeldt tror det er beskrivelsene av sinnstilstander, minne etc. Schumann har blitt tiltrukket av, og ved å utelate det siste diktet

²⁷⁵ Miller, 93-94.

²⁷⁶ Solie, «Whose life? », 227-228.

²⁷⁷ Ibid., 229, Muxfeldt, «Frauenliebe und Leben Now and Then», 41.

²⁷⁸ Muxfeldt, «Frauenliebe und Leben Now and Then», 41.

²⁷⁹ Ibid.

²⁸⁰ Ibid.

oppretholdes den indre dialogen og den umiddelbare følelsen.²⁸¹ Ut fra de analysene jeg har foretatt av disse sangene kan jeg absolutt si meg enig i dette.

Selv tror jeg Schumann valgte å utelate diktet av dramaturgiske årsaker. Ved å utelate dette diktet hindrer han, på samme måte som ved å utelate den tredje strofen i det sjette diktet, at det dukker opp flere personer. Dermed handler historien om forholdet mellom mann og kvinne, og det barnet de får, og man får en mye tettere og mer konsentrert historie. Dessuten får sangsyklusen en mye mer dramatisk, og i romantikkens forstand mer romantisk slutt når det ender med at mannen dør. Dette er jo en slutt man kjenner fra et utall operaer.

SYKLISK SAMMENHENG

Schumann var generelt glad i å komponere sine verker i syklus. Han hadde allerede i 1830-årene komponert klaverstykker som ble satt sammen i samlinger holdt sammen av en tittel og en idé som for eksempel *Carnaval*, *Davidsbündlertänze* og *Kreisleriana*. Dette var en tendens som fortsatte i Schumanns liederår, og av de 130 sangene han skrev dette året inngår langt de fleste i sykluser. Av disse er nok *Dichterliebe* og *Frauenliebe und Leben* i dag de mest kjente. Disse to syklusene blir også universelt sett på som sykluser av både forskere og utøvere.²⁸² Her behøvde ikke Schumann å bestemme seg for sangenes rekkefølge siden rekkefølgen allerede var diktert av den poetiske kilden: diktene.²⁸³

Bingham påpeker at Schumann i sine sangsykluser bruker de samme teknikker som han brukte i sine pianosykluser for å skape sammenheng. Han binder dem sammen gjennom tonal struktur, tematisk tilbakevending, ufullstendige avslutninger, utledninger av melodier fra et grunnmotiv etc. Ved å bruke slike musikalske forbindelser maktet Schumann å beholde en sammenheng til tross for raske stemningsskift. Bingham nevner dessuten at Schumanns syklustenkning var uvanlig for sin tid, men at omtaler i *Neue Zeitschrift für Musik* bidro til at man aksepterte en slik tankegang.²⁸⁴ At en slik syklustenkning var en ny tankegang kommer jeg inn på i kapittel 5 under fremføringen.

Når det gjelder *Frauenliebe und Leben* så har jeg allerede fastslått at diktene har et klart handlingsforløp, nemlig studier i en viss fase av en kvinnes liv. Det skapes her en enhet av at

²⁸¹ Ibid.

²⁸² Ferris, *Schumann's Eichendorff Liederkreis*, 172.

²⁸³ Ibid. 183.

²⁸⁴ Bingham, «The early nineteenth-century song cycle», 118-119.

alle sangene handler om den samme kvinnen, mens mangfoldigheten utgjøres av de ulike hendelsene i hennes liv. Det er vi som lager historien ut fra de fragmentene vi får presentert.

Siden disse sangene inngår i en syklus som forteller oss en sammenhengende historie, er det naturlig at sangene har en viss sammenheng også rent musikalsk. Kazuko Ozawa mener man i *Frauenliebe und Leben* finner en sykluskonstruksjon både på et høyere og et lavere nivå. Hun mener syklusen både innholdsmessig og musikalsk er oppdelt i tre avsnitt: nr. 1-5 omhandler ungpiketiden, nr. 6-8 tar for seg årene kvinnen er gift og klaveretterspillet dreier seg om enketid og erindring. Dermed kan syklusen skjematiseres på denne måten:²⁸⁵

1	2	3	4	5	6	7	8	Etterspill
B-dur	Ess-dur	c-moll	Ess-dur	B-dur	G-dur	D-dur	d-moll	B-dur
		A			B			A'

Ut fra denne skjematismen kan man se hvordan ikke bare syklusen henger sammen, men også hvordan de ulike delene henger sammen og forholder seg til hverandre. Ozawa mener å kunne plassere hele syklusen inn i en ABA' form til tross for delenes ulike lengde, og dette er en spennende tanke. Jeg mener det også ville være mulig å la B-delen bare inneholde den sjette og syvende sangen, slik at A' ville bestå av den åttende sangen i tillegg til etterspillet. Endringen skjer jo i og med den åttende sangen, og det ville være naturlig rent innholdsmessig å la denne sangen henge sammen med etterspillet.

Et av de musikalske trekkene som fungerer samlende er tonaliteten. Schumanns valg av tonearter i sangene viser i hvor stor grad han har oppfattet forløpet som en sammenhengende syklus. B-dur er syklusens grunntoneart, og dette er tonearten som syklusen både begynner og slutter i. Vi finner dessuten B-dur i sang nr. 5 som skildrer bryllupsdagen, noe som binder den opp til den første sangen og den første forelskelsen.²⁸⁶ I sang nr. 2 og nr. 4 er tonearten Ess-dur, et skritt til venstre i kvintsirkelen. Her kan vi kanskje si at kvinnen går dypere inn i seg selv, i forelskelsen og forlovelsen. De to sangene har også felles stoff i etterspillet. Den tredje sangen er i c-moll, Ess-durs parallelltoneart.²⁸⁷ Etter bryllupet får vi i den sjette sangen den første krysstonearten, nemlig G-dur, før vi beveger oss et skritt videre til høyre i kvintsirkelen, til D-dur. Den siste og åttende sangen tonesetter Schumann i d-moll, varianttonearten til D-dur, men i etterspillet vender han tilbake til grunntonearten B-dur. Og slik blir sirkelen sluttet.

²⁸⁵ Ozawa, «Frauenliebe und Leben», 277.

²⁸⁶ www.10klassikere.dk

²⁸⁷ Ibid.

Vi ser at A-delen i seg selv er en sluttet sirkel i og med at den begynner og slutter i B-dur. Ozawa mener A-delens harmoniske grunnstruktur (B-dur, c-moll, B-dur) blir introdusert allerede i den første lieden. Den første og den femte lieden blir en motivisk ramme for A-delen. Den femte sangen «Helft mir, ihr Schwestern» er syklusens numeriske midtpunkt dersom man regner etterspillet som en egen del, men den er også forbundet med den første lieden og med klaveretterspillet gjennom den felles tonearten og motivisk gjennom begynnelsesmotivet (f1-g1-f1). Dette sekundmotivet fra «Seit ich ihn gesehen» (f1-g1-f1) blir sitert i t. 3 i «Helft mir, ihr Schwestern».²⁸⁸ Slik binder Schumann den første og den femte sangen sammen rent musikalsk.

Flere av de andre sangene er også, ifølge Ozawa, knyttet sammen. «Er, der herrlichste» og «Du Ring» sammenfaller i tone- og taktart; Ess-dur og 4/4, men de viser også paralleller i sangstemmens siste fraser. Den andre sangen slutter med en ritarderende melodi på «wie so milde, wie so gut» (dess2-dess2-c2-ess2-d2-c2-b1-d1-ess1), mens den fjerde sangen har en ritarderende vending til «an die Lippen, an das Herze mein» (b1-b1-a1-ess2-d2-c2-b1-d1-ess1).²⁸⁹ De er ikke helt like, men like nok til at de kan fungere som et motiv.

De finnes også en melodisk sammenheng mellom sang nr. 1, 3 og 5. I avslutningsdelen (t. 70 og 74) av «Ich kann's nicht fassen» blir det allerede nevnte sekundmotiv fra den første og femte lieden, nå transponert (c2-d2-c2) sitert i klaverets overstemme.²⁹⁰ Et annet melodisk motiv er «dein Bildnis» som man som tidligere nevnt finner i melodistemmen i nr. 6, og som repeteres helt til slutt i akkompagnementet i nr. 7

Både teksten, valg av tonearter og enkelte melodiske motiver er slik med på å binde syklusen sammen.

Det finnes imidlertid også andre elementer som binder sangene sammen, men da på et mer stilistisk nivå. Et av disse elementene er punkteringer, enten en punktert fjerdedel med en åttendedel eller en punktert åttendedel med tillagt sekstendedel. Dette er et rytmisk motiv som forekommer i mange av sangene, og som dermed skaper en gjenkjennelseeffekt. Et eksempel er at den punkterte åttendedelen med tillagt sekstendedel i «Er, der Herrlichste» dukker opp som punktert fjerdedel med tillagt åttendedel i akkompagnementet til «Du Ring» både i t. 1 og t. 38.

²⁸⁸ Ozawa, «Frauenliebe und Leben», 277-278.

²⁸⁹ Ibid., 278.

²⁹⁰ Ibid.

De repeterende akkordene som dukker opp i flere sanger er også noe som skaper sammenheng. En annen ting det er verdt å merke seg er at nesten alle sangene begynner på kvinten. Den eneste som ikke gjør det er sang nr. 4, som begynner på tersen. Progresjonen er svært ofte 5-1, slik det f. eks er i både sang nr. 7 og 8, men mens Schumann i nr. 7 går opp til eneren går han i nr. 8 ned til eneren. Dette gir ulik stemning, men ved å beholde den samme grunntonen i disse sangene binder han dem allikevel sammen, selv om de er så ulike i karakter. Det er nesten som om dette er med på å forsterke tragedien i nr. 8. Det gjør det i alle fall tydeligere at vi har skiftet til moll.

Nr. 3 og 4 har også samme starttone, men er hverandres parallelltonearter. Dette kan være med på å binde sangene sammen selv om de er så ulike i stemning.

En sang som skiller seg ut blant de andre er nr. 6. Mens alle de andre begynte med skalaegne toner, starter denne med en forminket kvart. Dette får oss til å spisse ører, og fornemme at det her skjer noe spesielt.

Et annet element som skaper sammenheng er tempo, ved at han nesten konsekvent veksler mellom en rolig og en hurtig sang.

I forbindelse med dette uttaler Rosen at syklusen består av «tilsynelatende uavhengige sanger som ikke kan fremføres alene». Rosen trekker her frem blant annet den tredje sangen, som han mener må komme mellom to sanger i Ess-dur for å få en dramatisk c-moll trio. Den femte sangen med sin bryllupsmarsj i etterspillet synes han vil virke rar utenfor syklusen, noe han også mener om den siste sangen.²⁹¹ Dette kan jeg være enig i. Den eneste sangen som virkelig fungerer alene er etter min mening «Er, der Herrlichtste von allen», og den fremføres ofte alene.

Hva kan ha trukket Schumann til denne diktskyklusen?

Det er opplagt at den situasjonen Schumann befant seg i på det tidspunktet hvor han bestemte seg for å tonesette Chamissos diktskyklus, må ha påvirket han. Han var forelsket, lettet og lykkelig over at det endelig så ut til at giftermålet med Clara skulle gå i orden. Man kan bare forestille seg hvor intenst levende han har følt seg når det omsider så ut til at ting skulle gå hans vei. Og midt oppi alt dette lå denne diktskyklusen og lokket. Dens tema passet så godt til den familiære lykke han ønsket å oppleve.

²⁹¹ Rosen, *The romantic generation*, 55.

Solie er av den formening at Schumann her hadde en ypperlig anledning til å fremstille seg selv, og at syklusen dermed handler om hans liv, et *Herrenleben* heller enn en kvinnes liv. Andre, som Jensen, mener tiltrekningskraften var av en annen art. Jensen synes det er blitt rettet for liten oppmerksomhet mot hva Schumann kan ha blitt tiltrukket av i Chamissos dikt, og mener selv at det er det psykologiske grunnlaget, som har vekket Schumanns interesse. Hans suksess med dette ble i stor grad oversett i det 20. årh. i følge Jensen først og fremst på grunn av tekstens «underdanige karakter». En samtidig kritiker, Franz Brendel la imidlertid merke til sangenes dype inderlighet og glimtene inn i sjelens dyp.²⁹² Også Muxfeldt ser at det kan være det psykologiske aspektet som har fascinert Schumann, og hun påpeker at som genre hadde sangsyklusen i løpet av 1820-årene utviklet seg til et medium for å utforske den menneskelige psyke. Kvinnen i *Frauenliebe und Leben* har i likhet med poetiske unge menn i de andre sykluser en ekstrem aktiv fantasi.²⁹³ Jeg er selv av den formening at kvinnens livlige fantasi kan ha appellert til Schumann, men ikke bare det. Det er de reelle følelsene hun gir uttrykk for i forbindelse med forelskelsen og alt den fører med seg, jeg tror har truffet Schumann.

Mye av tematikken i disse diktene er, ifølge Russel uvanlig for lieder. De første to sangene er de eneste han kjenner til hvor det er en mann som blir tilbedt.²⁹⁴ Det interessante er at når dette først skjer så fører det til diskusjon, mens når mannen tilber sin kvinne, så anser vi han ikke som underlegen.

Den fjerde sangen, hvor ringen som symbol på et gjensidig løfte om kjærlighet og trofasthet brukes, er også et sjeldent tema. Dessuten er det få lieder som omtaler bryllup, og Schumanns «Helft mir, ihr Schwestern» er den eneste gledesfylte.²⁹⁵

En annen endring Russel ser i den romantiske lieden er at den omtaler døden på en annen måte enn folkesangene. I lieden er døden en venn, den gir lindring og den beskrives med andre ord, som søvn, og ro. Døden blir noe man lengter etter fordi den ses som porten til den evigheten romantikerne lengter etter.²⁹⁶ I «Nun hast du mir den ersten Schmerz getan» omtales nettopp døden som søvn.

Siden mye av denne tematikken var sjeldent brukt i lieder vil en tolkning kunne være at Schumanns livssituasjon på dette tidspunktet vekket hans interesse for dem.

²⁹² Jensen, *The romantic generation*, 197.

²⁹³ Muxfeldt, «Frauenliebe und Leben Now and Then», 40.

²⁹⁴ Russel, *The themes of the german lied*, 55.

²⁹⁵ Ibid., 114-115.

²⁹⁶ Ibid., 335.

Ideal eller virkelighet?

Solie er blant dem som mener at disse diktene er et portrett av den mannlige ideologiens fantasi heller enn et virkelig bilde av kvinnelig føyelighet.²⁹⁷ Derfor kan det være interessant å se nærmere på hvordan virkeligheten var den gang, belyst gjennom Clara og Robert Schumanns forhold. Kan vi gjenfinne elementer fra Chamissos dikt i forholdet mellom disse to?

Det er en sterk kjærlighet som er utgangspunktet for disse to menneskene, og det er kjærligheten som danner grunnlaget for deres ekteskap. På samme måte som hos Chamissos kvinne. Robert skrev til Clara 20. juni 1838:

Jeg har slik en akutt lengsel etter å se deg, og presse deg til mitt hjerte, at jeg er trist – så vel som syk. Jeg vet ikke hva som er fraværende i mitt liv, og likevel vet jeg: du mangler. Jeg ser deg overalt. Du går frem og tilbake med meg, i mitt rom ligger du i mine armer og ingenting, ingenting er virkelig. Jeg er syk. Og hvor lenge vil alt dette vare?²⁹⁸

Det borgerlige ideal var på denne tiden slik at en kvinne som giftet seg oppga sin eventuelle karriere. Dette idealet førte til problemer for Robert og Clara. De var begge ambivalente overfor ekteskapet, og hvilke følger det ville ha for dem. Clara var redd for hvilken innvirkning ekteskapet ville ha for karrieren hennes, og Robert ønsket seg Clara i hustrurollen, men var samtidig stolt av henne som kunstner, og forstod hvor viktig karrieren var for henne.²⁹⁹ Deres samliv førte til konflikter; hvem skulle ha føringen, og få bruke sitt talent? Denne konflikten kommer til uttrykk i denne kommentaren fra Schumann, som han skrev i sin dagbok: «Burde jeg forsømme min begavelse for å stå til tjeneste som ditt reisefølge? Burde du kaste vekk ditt talent fordi jeg trenger å arbeide med tidsskriftet[*Neue Zeitschrift für Musik*] og komponere?»³⁰⁰

Dersom Schumann hadde vært en mann som ville ha en underordnet kvinne, hadde han kunnet velge seg en annen enn Clara, en som hadde vært hjemme hele tiden og bare vært opptatt av han og barna. Når han allikevel velger seg Clara, ut fra den kjærligheten de to deler, så forlanger han ikke at hun oppgir sin karriere. Slik sett var han utypisk for mange av denne tidens menn.

²⁹⁷ Solie, «Whose life?», 222.

²⁹⁸ Nancy Reich, *Clara Schumann: the artist and the woman*, (Oxford: Oxford University Press, 1985), 84 (min oversettelse).

²⁹⁹ *Ibid.*, 9, 133.

³⁰⁰ Jensen, *Schumann*, 179-80 (min oversettelse).

Reich påpeker at Clara tørstet etter, og for det meste fikk, kjærlighet, varme, anerkjennelse og musikalsk og intellektuell inspirasjon fra Robert. Robert var for det meste en hengiven, oppofrende og omtenkstom ektemann, som var sjenerøs med penger overfor sin kone og beskrev sin kjærlighet og store stolthet over hennes enorme pianistiske begavelse og musiske evner i dagboken og i brev til venner.³⁰¹ Men, slik Ostwald ser det var de ulike av temperament og ønsket seg ulike ting ut av livet. Clara ønsket publisitet, reiser og applausen i en utøvers liv, mens Robert ønsket seg privatliv og ensomhet, nødvendig for hans kreative arbeid.³⁰²

Det foregikk også et viktig samspill imellom dem. Schumann insisterte på at Clara skulle komponere, og de produserte en gruppe sanger sammen kalt *Kjærlighetens vår* (op. 37) basert på dikt av Friedrich Rückert. Dette var sammenfallende med et nytt og dristig konsept i den romantiske æraen om at menn og kvinner skulle oppfordres til å forholde seg til hverandre som likeverdige. Spesielt blant kunstnere var det uttalt at menn skulle ha lov til å utvikle sine feminine kvaliteter og kvinner sine maskuline. Gjennom Robert ble Clara ytterligere kjent med de store komponistene, og forble den førende kvinnelige pianisten i sin tid. Schumann på sin side ble oppmuntret av sin kone til å skrive symfonier, kammermusikk, og andre tunge verk og etablerte seg dermed som en viktig europeisk komponist.³⁰³ En av Claras største bragder var å bringe Schumanns musikk ut til Europas konsertpublikum.³⁰⁴

Finnes der noe tegn på den «underdanigheten» Chamissos kvinne viser i forholdet mellom Clara og Robert? Slike tegn kan vi finne hos dem begge to. Robert skriver til Clara desember 1838, og omtaler seg selv som hennes slave:

Det er fra deg jeg mottar alt liv, jeg er fullstendig avhengig. Som en slave skulle jeg ofte like å følge deg på avstand og vente på din minste befaling. Akk! la meg si det en gang til, ... - Jeg vil til og med hviske det til hvem som enn lukker mine øyne, 'En alene har styrt mitt liv fullstendig, trukket meg inn i sitt innerste, og det er hun som jeg alltid har æret og elsket over alt.'³⁰⁵

Ut fra innføringer Clara gjorde i ekteskapsdagboken³⁰⁶ rett etter bryllupet deres kan man se at der er ting som minner om den kvinnelige stemmen i *Frauenliebe und Leben*. Her skriver hun:

³⁰¹ Reich, *Clara Schumann*, 106.

³⁰² Ostwald, *Schumann: The inner voices*, 168.

³⁰³ *Ibid.*, 167.

³⁰⁴ Reich, *Clara Schumann*, 109.

³⁰⁵ *Ibid.*, 101 (min oversettelse).

For meg, er det som om jeg elsket deg mer hvert minutt, og jeg kan oppriktig si at jeg lever bare i deg.
Det er mitt høyeste ønske at du skal være fornøyd med meg, og hvis du synes at noe er i veien,
vær så snill fortell meg med en gang; vil du ikke gjøre det min kjære ektemann.³⁰⁷

Begge to viser her hvor mye de betyr for hverandre, og de gir begge uttrykk for at de kan underordne seg den andre. Dette var nok i stor grad også talemåter, og eksempler på hvordan man tiltalte sin elskede. I det virkelige liv var det nok Clara som i størst grad underordnet seg, men deres samliv viser på samme måte som mange samliv i vår tid vanskeligheten med å kombinere familie og karriere. Men, til tross for alle problemer forble de ved hverandres side, og Clara levde på samme måte som Chamissos kvinne opp til det romantiske kjærlighetsideal ved at Robert var den eneste for henne.

Andre tonesettinger

Schumann er ikke den eneste som har tonesatt *Frauenliebe und Leben*. Allerede kort tid etter at diktene kom ut offentliggjorde dikteren, kunsthistorikeren og hobbykomponisten Franz Kugler (1808-1858) en tonesetting i sin *Skizzenbuch von 1830*, som han dediserte til Chamisso.³⁰⁸

I september 1836 komponerte Johann Karl Gottfried Loewe (1797-1869) *Frauenliebe: Liederkranz von Chamisso*, op. 60. Loewe tonesatte alle de ni diktene, og dette er hittil den eneste fullstendige versjon av *Frauenliebe und Leben*. De første syv diktene ble utgitt i Berlin i 1837, mens de to siste diktene «Nun hast du mir den ersten Schmerz getan» og «Traum der eignen Tage» først ble utgitt tretti år senere.³⁰⁹

Der finnes også flere tonesettinger av de enkelte diktene. Berlins statsbibliotek har i sine arkiver tretten tonesettinger av «Seit ich ihn gesehen», femten av «Ich kann's nicht fassen», elleve av «Du Ring an meinem Finger», tre av «Helft mir, ihr Schwestern», fire av «An meinem Herzen», to av «Süsser Freund», fem av «Nun hast du mir den ersten Schmerz getan» og to av «Traum der eignen Tage».³¹⁰

Den amerikanske komponisten Elizabeth Austin (1938 -) komponerte i 1999 den aller seneste versjonen av *Frauenliebe und Leben* etter oppfordring fra Suzanne Summerville, som

³⁰⁶ Clara og Robert begynte å føre en felles ekteskapsdagbok etter at de hadde giftet seg. Tanken bak var at de ved åpent å legge frem uenigheter ville komme nærmere hverandre.(Jensen, 175). Ifølge Nancy Reich var en felles dagbok uvanlig, selv om det var mange som skrev dagbøker (Reich,103).

³⁰⁷ Daverio, *Robert Schumann*, 536 (min oversettelse).

³⁰⁸ Summerville, «'Der Wanderer'», 197.

³⁰⁹ Ibid.

³¹⁰ Ibid., 98.

kjente til hennes musikk. Hun tonesatte seks av diktene, henholdsvis de fire første, det sjette og det niende. Det er interessant at hun utelater det åttende diktet, hvor mannen dør, men hun ville at fokuset skulle være på kvinnen.³¹¹

I samtale med meg i mars 2007 uttalte Austin at hun syntes det var problematisk å forholde seg til diktene. Austin leste disse diktene veldig bokstavelig, og selv om hun velger å kalle seg humanist fremfor feminist, er hennes lesning preget av feminismen og vår rasjonelle tids reaksjoner på voldsomme følelsesuttrykk. I samtalen antydet hun imidlertid at hun kanskje hadde lest disse diktene litt overfladisk.

Austins tonespråk er et helt annet enn Schumanns, en modernistisk 1900-talls stil med polyakkordikk, forminskete akkorder og skarpe dissonanser. Der hvor Schumann bygger opp et psykologisk portrett av den følelsesmessige tilstanden og nyanserer uten å si imot, bruker Austin ofte musikken til å si noe annet enn teksten, noe som er mer et 1900-talls fenomen. Hennes tonesetting er ikke så tilgjengelig som Schumanns, men den har enkelte referanser til denne, for slik å knytte den opp mot fortiden.

³¹¹ I samtale med undertegnede mars 2007 i Connecticut.

ASPEKTER VED FREMFØRINGEN – Fra sangerens perspektiv

Liedens posisjon på 1800-tallet og i dag

I den borgerlige musikkultur stod tre steder sentrale når musikk, uten forbindelse til teater eller dans, skulle dyrkes; konsertsalen, salongen og hjemmet. Konsertsalen var arena for blant annet den «symfoniske musikk», i salongen ble det spilt «salongmusikk», mens det i hjemmet var «husmusikken» som rådet.³¹² Men, hva ligger egentlig i disse begrepene og hvordan forholdt de seg til hverandre?

Konsertsalen, stedet for den offentlige konsert, var stedet hvor ideelt sett alle hadde adgang. Her ble store verk som symfonier fremført. Salongene var en videreføring av aristokratiets musikkultur og et sted hvor aristokratiet og borgerskapet kunne møtes på like fot og med musikken som fellesnevner. Den dominerende musikken i salongene var virtuosmusikken og den poetiske klavermusikken. Schumann var en av representantene for sistnevnte.³¹³

I forhold til annen klassisk musikk hadde lieden en underordnet posisjon på slutten av 1700- og begynnelsen av 1800- tallet.³¹⁴ Lieden stod under både den symfoniske musikk og salongmusikken.³¹⁵ Ved utgivelse ble den for eksempel ikke gitt et opusnummer.³¹⁶ Lieden finner vi i borgerskapets hjem og de private salonger. Sammen med korte stemningsbilder skrevet for klaver dominerer lieden husmusikkens repertoar.³¹⁷ Et eksempel på lieden som husmusikk er de såkalte Schubertiadene, som fant sted i Wien etter 1815. Her samlet Schubert sine venner og fremførte sine lieder.³¹⁸ Dette var aftenunderholdning med musikk preget av spontanitet, og lite forberedelser, og hvor det ikke fantes noe skille mellom utøverne og tilhørerne.³¹⁹ Michael Vogl var den viktigste av de sangere som innledet den offentlige

³¹² Gyldendals Musikhistorie, 175.

³¹³ Ibid., 171-173.

³¹⁴ Gads Musikhistorie, 350.

³¹⁵ Gyldendals Musikhistorie, 175.

³¹⁶ Gads Musikkhistorie, 350.

³¹⁷ Gyldendals Musikhistorie, 176.

³¹⁸ Ibid.

³¹⁹ Herresthal, *Musikkens verden*, 314.

liedfremføring. Han tilhørte Schuberts vennekrets og ble akkompagnert av Schubert. Schubert innledet dessuten sine opusverk med to enkeltstående lieder med tekst av Goethe, «Erlkönig», op. 1 (1815) og «Gretchen am Spinnrade», op. 2 (1814).³²⁰ Slik ser man at Schuberts liedkomponering på flere plan er med på å påvirke liedens vei fra de hjemlige gemakker til konsertsalen, og dermed bidrar til at lieden etter hvert får en høyere status. Samtidig som lieden fra rundt 1850 inntar konsertsalen, forblir den et fast inventar i salongen og hjemmene. I løpet av 1800-tallets siste halvdel etablerte lieden seg som en vital del av musikklivet,³²¹ og innen slutten av århundret hadde komponister begynt å komponere lieder spesielt tenkt for konsertsalen.³²²

Robert Samuels mener man på 1800-tallet hadde et annet forhold til sangene man fremførte. Schumann så selv på utøveren som en som hadde en viss distanse til diktets tema. Dette viser blant annet liedens fremføringshistorie i det 19. årh., hvor ikke bare kvinner fremførte *Frauenliebe und Leben*. Syklusen ble laget «für eine Singstimme mit begleitung des Pianoforte»,³²³ uten en nærmere spesifisering av stemmetype. De var kanskje mer opptatt av følelsesinnholdet enn av hvilket kjønn protagonisten hadde.

Den kjente barytonen Julius Stockhausen (som Chamisso, franskfødt), som regelmessig fremførte sangsyklusene til Beethoven, Schubert, Schumann og Brahms, ofte akkompagnert av Clara Schumann eller Brahms – inkluderte *Frauenliebe und Leben* i sitt repertoar. Han lærte dessuten sine kvinnelige studenter de mannlige syklusene.³²⁴ Den gang delte de tydeligvis ikke våre tanker om at kjønn kunne legge begrensninger på hvilke sanger man kunne synge.

I vår tid ville det vært uaktuelt for en mann å synge *Frauenliebe und Leben* fordi vi knytter det kjønn vi finner i sanger så sterkt opp mot sangerens identitet. Det er sjelden man hører en mann eller kvinne synge sanger hvor man inntar rollen til det motsatte kjønn. Jeg har ennå ikke hørt en mann synge *Frauenliebe und Leben*.

Cone ser denne overensstemmelsen mellom sangerens og protagonistens kjønn i sammenheng med at vi har overført teaterkonvensjoner til konsertscenen, hvor de brukes på ikke-operatisk sang. Sangeren er den virkelige, levende legemliggjøring av den vokale protagonisten; han er persona omgjort til person, og vi insisterer på et minimum av kongruens

³²⁰ Gads Musikhistorie, 351.

³²¹ James Deaville, «A multitude of voices: the Lied at mid century», i *The Cambridge Companion to the Lied* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 143.

³²² Brown, «In the beginning was poetry», 22.

³²³ Robert Samuels, «Narratives of masculinity and femininity: Two Schumann song cycles», i *Phrase and subject: Studies in literature and music* (2006: 135-146), 136.

³²⁴ Muxfeldt, «Frauenliebe und Leben Now and Then», 38.

innenfor rammen av sceniske konvensjoner. Vi aksepterer at en kvinne fremfører *Dichterliebe*, men ikke at en mann fremfører *Frauenliebe und Leben*. Vi vil imidlertid kunne tillate en mann å synge en historie hvor en kvinnes stemme er sitert.³²⁵

En annen ting som har endret seg er fremføringsmåten. I vår tid er det vanlig at denne syklusen fremføres som en syklus med sangene fortløpende etter hverandre. Dette var imidlertid ikke tilfelle på Schumanns tid. På denne tiden var det sjeldent at hele sangsykluser ble fremført. Da den berømte sangeren Julius Stockhausen insisterte på å fremføre sangsyklusen i sin helhet ble det sett på som radikalt. Han var den første sangeren som fremførte sangsyklusene *Die schöne Müllerin* (1856) og *Dichterliebe* (1861) i sin helhet.³²⁶ Dette er en praksis som senere er blitt så vanlig at vi glemmer hvilket suspekt eksperiment det en gang ble regnet for å være. I et konsertprogram fra 1866 med «k.k Hofopernsängerin Frln. Bettelheim» ble f.eks. *Frauenliebe und Leben* fremført i to deler med Beethovens *Variasjoner i c-moll* og en pianoduo av Ernst Rudorff imellom.³²⁷ Det tok tydeligvis tid før syklustenkningen ble overført til fremføringen.

Mye har endret seg i forbindelse med fremføringspraksis, men det har også skjedd forandringer i måten utøverne forholder seg til lieden og når det gjelder det fortolkningsmessige. Vi har nødvendigvis et annet forhold til mye av den tematikken som behandles i lieden, og i forbindelse med *Frauenliebe und Leben* har vi sett at der er en uenighet angående det tekstlige innhold. Hvordan forholder så sangeren seg til dette?

Frauenliebe und Leben fremføres fremdeles, og Muxfeldt påpeker nettopp dette at på tross av den feministiske kritikken har tydeligvis ikke sangernes interesse for disse sangene minsket. Dette ser man ifølge henne blant annet ut fra et bemerkelsesverdig antall nyinnspillinger over de siste tiår. Hennes konklusjon er at utøverne tydeligvis finner noe i disse sangene som fortsetter å appellere til dem. Det er imidlertid som regel en feministisk fundert forklaring av syklusen i det tilhørende programheftet.³²⁸ Ut fra de forbeholdene som gjøres i programhefter av forskjellige typer er det tydelig at syklusen både tiltrekker og frastøter, og at man har et behov for å skille utøver og syklusens protagonist. Det er som om man er redd for at vi skal tro at utøverne går god for denne tilsynelatende underdanigheten.

Robert Samuels mener den forlegenheten mange moderne utøvere føler overfor denne sangsyklusen spesifikt har å gjøre med den oppfattede identiteten mellom utøver og den

³²⁵ Cone, *The Composer's voice*, 23.

³²⁶ Deaville, «A multitude of voices», 145.

³²⁷ Muxfeldt, «Frauenliebe und Leben Now and Then», 29.

³²⁸ *Ibid.*, 29, 30.

poetiske stemmen.³²⁹ Dette er en konflikt som både Randi Stene³³⁰ og Susan McClary³³¹ bekrefter. Randi Stene når hun forteller at hun kjenner flere sangere som ikke ønsker å fremføre syklusen fordi de mener teksten er tåpelig, og Susan McClary når hun forteller at syklusen både tiltrekker og vekker motstand i henne. Vi ser annerledes på forholdet mellom utøver og protagonist enn det de gjorde på Schumanns tid. Det virker som om nåtidens sangere kan ha et større ønske om å kunne identifisere seg med den protagonisten de skal fremføre, og hvis de føler at dette ikke er mulig, avstår de fra fremførelse. Derfor er det viktig å se på at denne kvinnen kanskje ikke er så underdanig som vi har tenkt, at hun gir uttrykk for følelser som vi kan kjenne oss igjen i, og som jeg tror mange sangere automatisk uttrykker i musikken.

Det har også skjedd endringer i måten sangeren formidler lieden på. Dermed kan man spørre seg: Hva er så sangerens rolle? Men, før jeg går nærmere inn på det vil det være interessant å finne ut hvordan en av Norges mest kjente mezzosopraner opplever denne syklusen.

Samtale med Randi Stene

I forbindelse med at *Frauenliebe und Leben* skulle fremføres under Oslo Kammermusikkfestival i 2007 fikk jeg muligheten til å drøfte denne syklusen med Randi Stene. I lys av den teoretiske diskusjonen man finner blant musikkforskere angående det tekstlige innhold i disse sangene synes jeg det ville være interessant å få et nærmere innblikk i hva en kjent sanger, som faktisk fremfører disse sangene, synes om dem.

Når det gjelder det tekstlige innhold viser det seg at Stene i aller høyeste grad kan stå inne for dette. Hun har ingen problemer med å identifisere seg med denne kvinnen, og hun føler at hun forstår det kvinnen opplever. Et vesentlig poeng med disse sangene er ifølge Stene å ta dem på alvor. Hun synes det er mange dybder i tekstene, og vi er begge enige i at Schumann har klart å finne disse lagene, og at om man bare leser disse diktene overfladisk så finner man dem ikke.

Et av de vesentlige aspektene vi snakket om var den såkalte underdanigheten. Stene er av den formening at hvis man elsker noen så vil man gjerne tjene han eller henne på en eller annen måte, og det har ikke nødvendigvis noe med underdanighet å gjøre. Den såkalte underdanigheten kan iallfall knyttes opp til at denne kvinnen elsker. Det å elske betyr også at

³²⁹ Samuels, «Narratives of masculinity and femininity», 136.

³³⁰ I samtale den 18.8.2007.

³³¹ I forbindelse med gjesteforelesning på IMV, september, 2007.

man setter seg selv til side for å være noe for andre, og det å sette seg selv til side er nødvendigvis ikke en mangel på integritet. Det kan tvertimot kreve stor integritet. Stenes forståelse kan sammenlignes med den oppfattelsen Schumanns datter, Eugenie hadde av dette (kapittel 2, s. 43).

Stene synes ikke «underdanigheten» er et sentralt poeng for syklusen. Hun ser kvinnen som en som elsker høyt med alt det innebærer. Det virker viktig for Stene å kunne gjenkjenne de følelsene hun synger om, og hun sier da også at hun ikke tror man kan synge disse sangene dersom man ikke har vært forelsket eller følt smerte. Musikken vil, uten en slik gjenkjennelseeffekt, kunne oppleves fremmed, og man vil ikke kunne forstå teksten. Dermed kan det hele lett bli banalt. Samtidig ser Stene at det kan være lettere for sangere, som i det daglige gjennom sin sanglige virksomhet forholder seg til kjærlighet, sorg, død etc., å forholde seg til det tekstlige innhold enn for dem som bare leser diktene. Sangeren har et forhold til store ord, som ikke lenger brukes på samme måte i det daglige. Men Stene påpeker at selv om vår verden er annerledes enn Chamissos og Schumanns, er vi de samme inni oss. Mennesket har ikke forandret seg innerst inne, men vi lever på en annen, kanskje mer overfladisk måte. I dag er vår kommunikasjonsform så massiv med tv, telefon, sms, mail etc., og ordet har ikke den helt samme betydning som det hadde den gangen. I Chamissos og Schumanns verden betydde ordet noe annet. Der ble det skrevet et utall brev; man fikk et brev som man leste, sendte svar og så tok det tid før man fikk et nytt. Dessuten var man jo avholdende før man ble gift (i hvert fall var det forventet av borgerskapets kvinner), så det var gjennom ordene man ble kjent. Stene synes det er flott at man startet med den verbale kommunikasjon og ikke det rent fysiske. Jeg mener selv at dette gir oss en større forståelse av ordets betydning og kraften i det. Den gang måtte man i et gryende kjærlighetsforhold gi de sterke følelsene et mer verbalt uttrykk, mens de samme følelser i dag muligens får et i større grad fysisk uttrykk.

Når det gjelder sangerens rolle, ser Stene på sangeren som et medium. Det er ikke sangeren som er det viktige, det er musikken som formidles gjennom sangeren. Den emosjonelle reisen i en sang er noe som må gjøres før man står på scenen. Det arbeidet kan man ikke gjøre når man står foran publikum. Da skal sangen bare formidles. Så arbeidet med å få sangene levende gjør hun på forhånd. Hun tar ut hele følelsesspekteret på prøver, fordi det ikke nytter å øve uten å føle noe. Når hun står på scenen skal hun bare være i ro, være åpen og slippe musikken ut. Dersom hun har gjort ordentlig forarbeid behøver hun ikke å gjøre så mye, da kommer det bare. Men, hun har selvfølgelig en overordnet idé for hver sang.

Stene påpeker at sangeren ikke kan være likegyldig til disse sangene, hun må tørre å gå inn i uttrykket. Dette er en forpliktelse man har overfor publikum. Stene er klar over at det er enkelte sangere som lar personen sin overskygge det de formidler med unødvendige fakter. Hun synes det er mange selvnyttende artister, og hun påpeker at det å være ydmyk i forhold til det man gjør er viktig. Publikum har ikke betalt for å høre henne være privat. De ønsker å bli berørt.

Lieden ligger nærmere opp til talestemmen, og blir dermed mer nær, intim og personlig. Stene synes at de følelsene syklusen fremstiller er realistiske. Sammen med pianisten Håvard Gimse arbeidet hun med å få et fremadrettet preg på syklusen. De gikk dessuten inn for å ikke gjøre den sentimental, noe som kan skje hvis man enkelte steder tar teksten for bokstavelig og ikke forstår lagene under. Man kan lett komme til å dvele for mye i denne syklusen, men det prøver de å unngå. De føler veldig at det er en fortelling, og at det bare er noen steder som er dvelende.

I den første sangen, «Seit ich ihn gesehen», tenker hun at kvinnen ikke kan tenke på noe annet enn forelskelsen. Alt annet er uvesentlig. Forelskelsen er her det overordnede, og dette mener hun gjenspeiler seg i musikken, hvor Schumann evner å få frem det inderlige, og det sprudlende. Hun tenker de repeterende akkordene som hjerteslag; de er insisterende, og hun assosierer forelskelsen med et hurtigtog. Stene synes selv det er nifst hva forelskelsen gjør med oss. Det er slitsomt aldri å få fred fra den. Hun mener denne sangen forteller hvordan kvinnen har det. Den er ikke nøktern, den må være følt, men den er på en måte en introduksjon. Hun sammenligner den med «Veslemøy» i Griegs *Haugtussa*, som hun mener forteller om Veslemøy; den skal ikke være så fortolket, man skal bare fortelle hvordan Veslemøy er og så kommer dramaet sånn litt etter hvert. Hun synes det er på samme måte med *Frauenliebe und Leben*.

Stene synes sangene er utfordrende på ulike måter, som «Er, der Herrlichste», som bare fortsetter og fortsetter. Her ser hun på gjentakelsen av «Er, der Herrlichste» som en liten coda – kvinnen svømmer over, det bruser over, og det gir et litt pesende uttrykk, før man går rett over i den tredje sangen. Jeg synes Schumann i musikken har klart å få frem en åndeløshet, og både Stene og jeg ser dette som en realistisk beskrivelse av forelskelsen.

Når det gjelder musikken, synes hun den er enkel og veldig ren. Hun påpeker at akkompagnementet har gjentatte akkorder, og at det ikke fargelegger så mye rundt stemmen. Det fyller under, og er det hun kaller et ordentlig akkompagnement. Jeg påpeker at akkompagnementet noen steder trer til side for stemmen, mens det andre ganger er mer dominerende som i «Du Ring an meinem Finger», noe hun er enig i. I denne sangen er det

også lett å falle for fristelsen og tolke teksten for direkte. Da får man fort en overfladisk fortolkning med et sentimentalt og søtladent uttrykk, hvor poenget går tapt. Her er det derimot ringens symbolske verdi ved at de elskende endelig er blitt forent som skal stå i fokus.

I «Süsser Freund», hvor Stene mener akkordene mer ligger under og bygger opp under stemmen synes hun stemmen kommer mer frem. Av de åtte sangene er nettopp «Süsser Freund» favoritten hennes. Hun synes den er så inderlig, kanskje den mest inderlige sangen hun kjenner. Den har mye varme, der er mer ro og mer stillstand i forhold til de sangene som kommer før og etter.

Stene kan identifisere seg med den beskrivelsen av morsrollen vi får i «An meinem Herzen». Stakkars mann som ikke får kjenne det akkurat sånn. Stene mener menn føler like mye som kvinner, men ikke på den samme måten. Ut fra hennes personlige synsvinkel er morsfølelsen så sterk i oss kvinner at den overdøver alle realistiske tanker. Man vil gjøre alt for sitt barn, og hun har selv en stor trang til å beskytte sine barn og være der for dem. Stene kan i alle fall kjenne seg igjen i Chamissos observasjon av kvinnen.

Samtidig mener Stene at smerten er en viktig del av denne syklusen. Smerten er ikke noe man skal være redd. Kvinnen i *Frauenliebe und Leben* går inn i smerten i stedet for å unngå den. Stene mener kvinnen oppdager at smerten også kan være en del av den store kjærligheten.

Stene tror sangene fremdeles er aktuelle, og en grunn til dette kan være drømmen om den store kjærligheten. Vi har kanskje en sårhet i oss, en lengsel etter å føle så mye som denne kvinnen gjør. De aller fleste vil ønske å føle stort, og som sangere bør man ikke være redd for å uttrykke disse følelsene.

Samtalen med Randi Stene viser hvordan det er mulig å se på denne kvinnen som noe annet enn underdanig. Selv om kvinnen i sin forelskede tilstand tilsynelatende «legger seg flat for mannen» så er det ikke det dette handler om, hun vil bare gjøre alt for han. Det utelukker ikke at hun også kan være viljesterk. Stene opplever at sangsyklusens innhold representerer allmennmenneskelige temaer.

Stene er også opptatt av at siden Clara var yrkesaktiv, er ikke Clara og Robert Schumanns virkelighet så langt fra den vi har i dag. Kvinner skal ha en yrkeskarriere på samme måte som menn, og samtidig holde styr på alt hjemme.

Min samtale med Randi Stene bekreftet det jeg allerede trodde, nemlig at sangere har en annen innfallsvinkel til disse sangene, at de kjenner dem mer fysisk på kroppen, og at de kanskje ikke kjenner til musikkforskningens refleksjoner rundt sangene. Samtidig ser man at

Randi Stene føler sterkt for disse sangene, og trekker paralleller til sine egne personlige erfaringer.

Jeg tror de sangerne som velger å fremføre denne syklusen sanser at det her dreier seg om universelle følelser, følelser man kjenner seg igjen i og som man evner å uttrykke.

Sangerens rolle

Kunst eksisterer på ulike plan, og det spesielle med musikk som kunstform er at musikken eksisterer i tid og alltid uttrykkes i nåtid. Dersom man betrakter et maleri eller en skulptur er det mulig å stoppe opp for en samtale for deretter å vende oppmerksomheten tilbake mot kunstverket.³³² Skal man få med seg fremføringen av et musikkverk er man derimot nødt til å beholde fokus i det tidsrom verket utfolder seg.

Et annet viktig aspekt ved musikk er at den er avhengig av en tredje part for å kunne fremføres. For at musikken skal kunne nå ut til et publikum er den avhengig av utøveren. Uten utøveren vil ikke verket leve, og publikum vil ikke ha noe å lytte til. Det er utøveren som puster liv i musikken, og dette medfører et stort ansvar. Hvilke implikasjoner har dette for sangeren i møtet med en lied? Hva er sangerens rolle i forhold til verket? Og innenfor hvilke rammer kan sangeren utøve sin rolle?

Tekstens betydning

Et viktig element som skiller den vokale gjenskaper fra den instrumentale gjenskaper er teksten. Slik Shirley Emmons og Stanley Sonntag ser det kan teksten for en sanger på en og samme tid være en fordel og en byrde. Fordelen med tekst er at publikum lett kan få empati med protagonisten fordi ordene blir felles grunn. Det vanskelige er at enhver vokalteknisk avgjørelse må filtreres gjennom det teksten krever. Dette er et ansvar sangeren har overfor dikteren, og «sangeren må formidle til publikum det hun tror komponisten mente dikteren mente»³³³. Når man skal fortolke en lied, må dette knyttes opp til den type tekst som er brukt og den filosofi som ligger bak komponistens valg.³³⁴ Sangeren må dessuten ha det klart for seg hvilke midler komponisten valgte å bruke for å belyse tekstens mening slik han så det. Uansett i hvilken grad komponisten har latt seg influere av teksten, er det bortimot umulig for han å være totalt upåvirket av den.³³⁵ På denne bakgrunn er Helge Birkeland opptatt av at det

³³² Gyldendals Musikhistorie, 109.

³³³ Shirley Emmons og Stanley Sonntag, *The Art of the Song Recital* (Illinois: Waveland Press, 2002), 111, 112.

³³⁴ *Ibid.*, 111, 112.

³³⁵ *Ibid.*, (min oversettelse).

er viktig å kjenne epoken man henter sangene fra – både når det gjelder tekst og musikk. Dette mener han er en betingelse for at sangeren skal kunne gi en troverdig kunstnerisk gjengivelse av komponistens intensjoner.³³⁶

Sangerens oppfattelse av teksten er viktig for utformingen av sangen og for hvordan publikum oppfatter innholdet. Nå er det et kjent faktum at publikum ikke alltid får med seg teksten, og forstår innholdet, men om sangeren er klar over innholdets betydning vil allikevel dens grunnstemning fange publikum. Sangeren må kunne forstå hva det virkelig dreier seg om for å kunne formidle på en overbevisende måte. Stein og Spillman uttrykker det på denne måten: «hvis ikke utøveren forstår diktets mening vil hun heller ikke kunne forstå den musikken som omslutter det».³³⁷ Dette er ikke nødvendigvis alltid tilfelle. Det finnes utøvere som ikke har brydd seg om teksten, men allikevel føler de har fanget sangen. Et eksempel er Dietrich Fischer-Dieskau, som i yngre dager ikke brydde seg så mye om tekstens innhold.³³⁸ Men, hvis man skal få en dypere forståelse av sangen bør man nok vanligvis ha en dypere kjennskap til diktet. I forhold til *Frauenliebe und Leben* vil man kunne tenke seg at uttrykket blir dystre og mindre frigjort dersom tanken er at dette dreier seg om en kvinne som underordner seg mannen heller enn en kvinne som gir seg hen til sine følelser.

Cone har påpekt at det skjer en uunngåelig omforming av poetisk og dramatisk innhold idet diktet omformes til lied, og at vi i lieden får en omforming av den poetiske persona til den vokale persona; protagonisten.³³⁹ På grunn av tekstens tilstedeværelse må sangeren, foruten å være musiker, også være skuespiller eller kommunikator.³⁴⁰ I løpet av en sang må sangeren gå inn i rollen som et annet menneske i et spesielt humør og uttrykkende spesifikke tanker. Sangeren må for å kunne gjenskape dette menneske, søke etter det, få en forståelse av de indre omstendighetene og vite hvordan man velger de rette vokale, musikalske og verbale fargene.³⁴¹

Sangeren er med på å gjenskape musikken først og fremst med utgangspunkt i noten. Enkelte av aspektene er imidlertid ikke fastsatt nøyaktig i notasjonen, og det er her sangeren kan gi uttrykk for sin egen skaperkraft og person. Dette gjelder dynamikk, frasering, tempo og klangbruk. En sang kan høres svært ulik ut dersom to sangerinner velger ulikt tempo, ulike fraseringer etc. Når det gjelder f.eks. *Frauenliebe und Leben*, har jeg lyttet mest på

³³⁶ Helge Birkeland, *Å tolke lieder* (Oslo: Universitetsforlaget, 1991), 26.

³³⁷ Stein og Spillman, *Poetry into song: performance and analysis of lieder*, 20 (min oversettelse).

³³⁸ Wenche Helgesen, «Fra presentasjon til representasjon: Om fortolkning av Schubert – lieder gjennom 1900-tallet med hovedvekt på dagens idealer», (Hovedoppgave i musikkvitenskap, Universitetet i Oslo, 2002), 28.

³³⁹ Cone, *The Composer's voice*, 21.

³⁴⁰ Emmons og Sonntag, *The Art of the Song Recital*, 109.

³⁴¹ *Ibid.*, 113.

innspillingen gjort av Anne Sofie von Otter på *Deutsche Grammophon* (1995). Dette er en utsøkt og overbevisende fortolkning som jeg synes virker i tråd med komponistens intensjoner. Det er imidlertid ganske annerledes å høre på Jessye Normans innspilling. I «Er, der Herrlichste» er hun som regel veldig bakpå i forsiringene, noe som gir sangen et helt annet preg. Normans versjon er blitt tolket som at hun ved hjelp av stemmen viser oss at denne kvinnen er underdanig.³⁴² Hvorvidt dette er Normans intensjon er ikke lett å si så lenge vi ikke vet noe om Normans tanker angående det fortolkningsmessige, men det kan også være at hennes praktfulle operastemme rett og slett er for tung for disse liedene. Uansett så viser valgene som gjøres i forhold til tempo etc. hvor forskjellig uttrykket kan bli.

Når sangeren har fått en oversikt over sangens innhold og hvilke vokaltekniske virkemidler det passer å bruke, kan man spørre seg hvor grensen går for det rent uttrykksmessige. Hvor mye av seg selv skal sangeren la skinne igjennom? Hva må til for å nå ut til publikum?

Wenche Helgesen påpeker at det i løpet av 1900-tallet har skjedd store endringer i fremføringsmåten, noe hun ser i lys av sosiokulturelle endringer. Helgesen mener vi har gått fra en mer utvendig basert fortolkning til en mer personlig fortolkning basert mer på sangerens egne indre reaksjoner. Sangerens fortolkning skal ha sangerens egen personlighet som utgangspunkt, og eventuelle gester skal være forbundet til sangerens indre og umiddelbare reaksjon heller enn å være planlagte utvendige gester. Dette fører til at fremførelsen blir mer intim og nær. Helgesen mener det intime i vår tid anses som troverdig, og da knytter hun det intime til en varm, tillitsfull og åpen formidling av følelser. Sangeren må finne frem til sitt personlige uttrykk, vise hvordan man selv oppfatter teksten og være ekte.³⁴³ Birkeland er opptatt av at det hos sangeren må eksistere en vilje til å formidle sangen, og at det er dette som vil gi intensitet til tolkningen. Motsetningen finner vi hos sangeren som bare er opptatt av å forlyste med sin vakre stemme, og av å vise seg frem på en måte som gjør at selve formidlingen av stoffet havner i bakgrunnen.³⁴⁴ En særdeles viktig ting å huske på for sangeren blir dermed å utøve en viss grad av selvkontroll når det gjelder forholdet til verket som skal fremføres. Det er verket som skal stå i sentrum, ikke sangerens person. Men, samtidig bør sangeren bruke sin egen følelsesmessige erfaring i formidlingen, noe Stene var inne på, men dette personlige må ikke bli privat.

Helgesen ser i denne forbindelsen det å sukke og hulke som overtydelige tegn, mer brukt i opera, og i det teatraliske avslører sangeren at hun har en større avstand til det hun

³⁴² Suzanne G Cusick, «Gender and the cultural work of a classical music performance» i *Repercussions*, vol. 3, no. 1 spring 1994, (77-110), 104-107.

³⁴³ Helgesen, «Fra presentasjon til representasjon», 77.

³⁴⁴ Birkeland, *Å tolke lieder*, 16.

uttrykker.³⁴⁵ Det hevdes at italienske tenorer som sang Schubert benyttet alle de italienske dramatiske knepene som hulking, stønning, sukk, glissandoer, toner som ble holdt for lenge etc. Helgesen kaller dette «standardiserte» følelsesuttrykk. De blir «ytre» effekter, og ikke personlige.³⁴⁶

Hvis sangeren skal uttrykke lidelse så er det ikke tilstrekkelig at sangeren viser lidelse, lidelsen må representeres ved eller gjennom sangerens egen lidelse. Helgesen mener at når sangeren på denne måten viser sin personlighet og trer ut av rollen som sangerinne eller sanger så inviteres publikum inn og blir i stand til å medlide.³⁴⁷ Jeg må si meg enig i denne oppfatningen. Når en sanger er i stand til å tolke innenfra i stedet for at det blir en utvendig tolkning åpnes muligheten til å bli berørt. Stene var også inne på dette ved at hun mente man må kjenne til følelsene i sangene for å kunne tolke dem.

Hvordan kan sangeren få hjelp med sitt uttrykk?

Ifølge Shirlee Emmons og Stanley Sonntag mente teaterregissøren Constantin Stanislavski at sangeren var heldigere enn skuespilleren. Stanislavski baserte dette på at komponisten gir sangeren rytmen til ens indre følelser, mens skuespilleren selv må skape dette ut av et vakuum. Ved å lytte til en sangs indre rytme kan den syngende skuespiller (sangeren) gjøre den til sin egen. Mens det skrevne ord er forfatterens tema er musikken «den følelsesmessige opplevelsen av dette tema». Ut fra dette mente Stanislavski at den dramatiske sannhet styres av musikalsk nøyaktighet.³⁴⁸ Dette impliserer at musikalsk unøyaktighet nødvendigvis vil kunne påvirke den dramatiske sannhet i negativ retning. Andre ting som ville kunne påvirke fremførelsen negativt er unødvendige og utenpåliggende faktorer. Samtidig vil musikken kunne hjelpe sangeren med å finne de følelsene komponisten ønsker formidlet.

Emmons og Sonntag hevder at det å ha kjennskap til skuespillerteknikk vil kunne hjelpe sangeren i søken etter tekstens indre mening og i å kommunisere denne til publikum. Når man derimot mangler dramatiske «verktøy» er det lett for at sangeren nettopp bruker planlagte faktorer og ansiktsuttrykk i stedet for ekte, spontane følelser.³⁴⁹ Bakgrunnen for at man som sanger tyr til slike utvendige gester kan nok være en frykt for at publikum ikke skal bli fanget av uttrykket.

³⁴⁵ Helgesen, «Fra presentasjon til representasjon», 76.

³⁴⁶ Ibid., 80, 82, 89.

³⁴⁷ Ibid., 78-79.

³⁴⁸ Emmons og Sonntag, *The Art of the Song Recital*, 114.

³⁴⁹ Ibid., 113.

For å finne tekstens indre mening kan man ifølge Emmons og Sonntag få hjelp av Stanislavskis metode som blant annet omfatter det som noen ganger kalles «isfjellanalogien». Et isfjell har ca. 7/9 av sin masse under vann og 2/9 over vann. Når man ser den lille delen av isfjellet får man allikevel en følelse av overhengende fare, fordi den synlige delen ikke beveger seg så lett i vannet som en så liten gjenstand er ment å gjøre. Betrakteren føler faren og trekker slutningen at der eksisterer flere skjulte deler. Dersom man bruker denne isfjellanalogien i forbindelse med fremførelsen av en lied så presenteres 2/9 av sangens mening gjennom ordene og musikken, mens de resterende 7/9 vil føles snarere enn sees. De resterende 7/9 oppfattes lettere i opera.

Som et eksempel på dette bruker Emmons og Sonntag rollen som ung pike. I en opera er «ungdommen» synlig for publikum gjennom det kostyme sangeren bærer, hvordan de andre karakterene behandler henne, hvordan hun går og så videre. Under en solokonsert må derimot sangeren stole på sine skuespillerferdigheter. Her må hun føle at hun er ung, vite at hun er ung og synge som en ung person. En vesentlig del av den dramatiske forberedelsen går ut på å nøye utforske karakterens alle mulige forgreininger og stemningen i sangen. Det spiller ingen rolle om dette vil «vises» for publikum. Dersom sangeren vet at hun f.eks. er ung, vil publikum vite når fortolkningen har dybde selv om de kanskje ikke er sikre på hvorfor de vet det. Det man uttrykker vil dermed være ekte og oppriktig, og med dette som grunnlag vil man kunne stole på seg selv og sine spontane reaksjoner.³⁵⁰ For sangeren vil det hjelpe med bilder i hodet av hvem hun forestiller, hva hun gjør etc. og stole på at denne viten overføres til publikum.

Noen fortolkningsmessige utfordringer

På begynnelsen av 1900-tallet benyttet sangere teatraliske effekter for å gjøre diktet mer levende. Sangere utover på 1900-tallet fikk derimot en mer personlig stil. Nå i dag er man opptatt av nøyaktighet i forhold til noten, men også at fremføringen er personlig.³⁵¹

Dagens idealer innen liedformidling peker i retning av en fortolkningspraksis som idealiserer det intime. Helgesen har her funnet frem til noen generelle idealer. Når det gjelder klang bør denne være varm, rund og med variasjoner i farger og styrkegrader slik at teksten blir levendegjort. Foredraget skal være enkelt, naturlig, personlig og intimt. Det tilgjorte,

³⁵⁰ Ibid., 115, 116.

³⁵¹ Helgesen, «Fra presentasjon til representasjon», 91.

teatraliske og overdrevne bør unngås. Der bør være en god balanse mellom diksjon og vokal flyt, men ingen overdreven artikulasjon. Det kan ødelegge den naturlige flyten.³⁵²

Miller påpeker at sangeren bør unngå å gli opp på tonen slik at det tar tid før man treffer den korrekte tonehøyden.³⁵³ Ifølge Helgesen bryter det å sette tonen an nedenifra med den måten klassiske sangere vanligvis setter an tonen.³⁵⁴ Alt dette er klassiske stemmeidealer jeg selv kjenner igjen fra sangundervisning.

Miller nevner dessuten at sangeren ikke bør bruke vibrato slik at tonen begynner å skjelve. Han peker også på elementer han mener er spesifikt for Schumann. Det å bruke rubato andre steder enn der hvor komponisten har anmerket bør unngås. Man bør heller ikke understreke hver eneste lange note i hver eneste musikalske frase. Dessuten bør man passe på å ikke oppheve det vokale legato på noter av kort varighet, eller å fjerne glansen fra noter av kort varighet. Når det gjelder dynamikk er det vesentlig å ikke endre den dynamiske intensiteten på hver tone i en frase. En overdreven fargelegging av toner og ordmaleri på bekostning av stemmeklangen bør heller ikke forekomme.³⁵⁵ Ut fra dette kan man trekke noen viktige retningslinjer; sangeren bør treffe rett i tonen og la den utfolde seg uten å gjøre noe ekstra. Man må ha en tanke bak hvilke lange toner man velger å fremheve (dette har ofte en sammenheng med hvilke ord som ansees som viktige for uttrykket). En tone må gis den varigheten den krever og ikke kuttet, noe som lett kan skje i slutten av fraser. Toner bør heller ikke gis lengre varighet etter eget forgodtbefinnende. Når det gjelder frasene, vil en konstant endring i dynamikk kunne føre til et oppstykket uttrykk og en manglende følelse av retning.

Miller mener mange av de fortolkningsmessige overdrivelsene som ofte dukker opp i fremføring av Schumanns lieder stammer fra at man har brukt tradisjoner knyttet til kunstsangen fra slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet. Slike overdrivelser kan også knyttes til det sene 1900-talls tendens til først og fremst å bruke musikk som et middel for selvuttrykk og fra forsøk på å sette et samtidig preg på musikken fra enhver periode. Det er lett for sangere og pianister å glemme at de er medskapere, ikke skapere av musikken.³⁵⁶

Frauenliebe und Leben

I løpet av mindre enn en halvtime skal sangeren formidle en kvinnes kjærlighet og liv, og det i form av en rekke ulike stemninger. For sangeren blir det spesielt viktig å beholde et fokusert

³⁵² Helgesen, 92-97.

³⁵³ Miller, *Singing Schumann*, 6.

³⁵⁴ Helgesen, «Fra presentasjon til representasjon», 89.

³⁵⁵ Miller, *Singing Schumann*, 16.

³⁵⁶ *Ibid.*, 17.

uttrykk gjennom hele det tidsrommet syklusen varer. Fra begynnelse til slutt er sangeren protagonisten og ikke seg selv.

Frauenliebe und Leben inneholder et variert følelsesuttrykk, og kontrasten mellom de første sangene og den siste er stor. Den forelskelsen som kommer til uttrykk i de første sangene må omfanges av sangeren. Dette er det viktig å tenke på, for hvis man klarer å gå inn i den følelsen av altoppslukende forelskelse som ligger i disse sangene, en forelskelse som utvikler seg til kjærlighet, så får den siste sangen en sterkere virkning; den river hjertet ut av brystet og fremstår rå, brutal og ubarmhjertig, og man vil få frem tyngden i tapet av den elskede.

Karakteren og tempobetegnelsen setter uttrykket i alle sangene. De er veldig viktige, og er også med på å påvirke ornamentene/forsiringene. Karakteren i disse sangene varierer og gir dermed rom for et differensiert følelsesuttrykk. I de åtte sangene finner vi følgende indikert; *largetto*, *innig/lebhaft*, *mit leidenschaft*, *innig*, *ziemlich schnell*, *langsam mit innigem Ausdruck*, *fröhlich/innig* og *adagio*. Det som går oftest igjen er *innig*– inderlig, og dette kan ligge som en resonansbunn for denne syklusen.

Siden Schumann i prinsippet har skrevet få merknader til sangstemmen, gir dette rom for frihet. Men fordi stemme og akkompagnement er så sammenvevd, er det naturlig at de følger hverandre uttrykksmessig. Dette er et faktum som det er viktig for sangeren å være oppmerksom på, for sangeren kan hente mye informasjon om det uttrykksmessige ved å studere akkompagnementet. Når akkompagnementet er mer selvstendig, som i de repeterende akkordene i «Er, der Herrlichste» gir dette imidlertid større rom for individuell utførelse hos sangeren samtidig som akkompagnementet sporer an sangeren og legger grunnen for uttrykket. Som jeg viste til i analysen i kapittel 4, veksler melodien ofte mellom klaver- og sangstemmen, og de er i dialog med hverandre. Dette er det viktig å være oppmerksom på slik at man får en naturlig flyt.

Grieg uttalte seg om hvor viktig det var for sangeren å ha god kjennskap til akkompagnementet:

...ve den sanger, der vil forsøge at synge Schumann uden at være à jour med hva der foregår ved pianoet, indtil de minste nuancer. Jeg tror ikke på en Schumannsanger der mangler følelsen for, at klaveret har fuldt så meget krav på interesse og studium som sangstemmen.³⁵⁷

³⁵⁷ Øystein Gaukstad, *Edvard Grieg: Artikler og taler* (Oslo: Gyldendal, 1957), 141.

I flere av disse sangene gjør Schumann bruk av sin lyrisk deklamatoriske stil. Denne er fremtredende i nr. 1, 3, 6 og 8.³⁵⁸ Denne stilen ligger tett opptil parlandosynging – snakkesynging.

Så kan man spørre seg hvorfor Schumann tar denne stilen i bruk akkurat i disse sangene. En tolkning kan være at han gjør det for å skape et differensiert uttrykk mellom sangene, og dermed opprettholde interessen gjennom hele syklusen. Med denne stilen gir han forrang til teksten, og gjør det ytterst viktig for sangeren å få til en tydelig diksjon og en fokusert klang. Slik sett er sang nr. 3 og 4 rake motsetninger, med førstnevnte i en parlandostil, mens sistnevnte i stor grad er legatosynging og mer cantabile.

Disse åpenbare skiftene i måten å syngre på er det dermed viktig for sangeren å være oppmerksom på for å kunne få frem det uttrykksmessige bilde komponisten har søkt etter.

Denne skiftingen mellom parlando- og legatosynging finner vi også innenfor den enkelte sang. I for eksempel «Seit ich ihn gesehen» starter Schumann med parlandostilen i og med at han har tonesatt ordene syllabisk. Men, fra «wachen» blir stilen mer legato ettersom han tonesetter mer melismatisk. Forskjellen på disse blir at det i de første verselinjene blir teksten som blir den fremtredende, mens det i de siste verselinjene er den musikalske linjen det legges mer vekt på. I denne sangen angir forspillet tempo og stemning. Et eksempel på det tette forholdet mellom stemme og akkompagnement kommer allerede i t. 3. Dersom man bare ser på melodilinjen så ville pausen indikere en stopp i frasen. Imidlertid viser akkompagnementet sammenhengen i teksten ved hjelp av den akkorden som kommer i akkompagnementet på stemmens fjerdedelspause. Dette gir stemmen en indikasjon på at frasen strekker seg forbi «gesehen» og til «sein».

En annen ting å legge merke til er mangelen på legatobuer i stemmen. I noten finner vi bare melismebuer, som angir når samme stavelse skal synges over flere toner og vanlige bindebuer. Dermed ligger frasering og grad av legatosang i utøverens stemme, men i og med at uttrykket mellom sanger og pianist bør være samkjørt må sangeren følge med i akkompagnementet for å se hvor Schumann vil ha legato etc. Den andre strofen i den første sangen, «Nach der Schwestern spiele» har for eksempel ingen legatobue i stemmen, og ville da kunne synges mindre bundet, men det ville blitt merkelig i forhold til legatoet i akkompagnementet. En utfordring her kan også være å holde frasen, tenke fremover og fortsette den på tross av pausene, som i t. 3. Siden begge versene er like, er muligheten til stede for å syngre mer ut på det siste verset for dermed å nyansere uttrykket.

³⁵⁸ Miller, *Singing Schumann*, 84.

Kontrasten mellom de to første sangene er forholdsvis stor rent uttrykksmessig. I den første sangen er kvinnen i en drømmende tilstand over at han har tatt over hennes syns - og tankeverden. Denne tilstanden må avspeiles hos sangeren i måten stemmen brukes på. Uttrykket må være oppriktig. Det gjelder å ikke ha for mørk stemmeklang eller å dvele for mye ved å trekke ut ordene. Da kan denne sangen lett bli parodisk.

Også i «Er, der Herrlichste» er det viktig å få med de dynamiske endringene, fordi de har mye å si for uttrykket. I denne sangen bobler og bruser forelskelsen under overflaten, forelskelsen er altoppslukende og dette gir et annet uttrykk enn i den forrige sangen. Schumann har da også satt fremføringsanvisningen *innig, lebhaft* på denne sangen, noe som sier noe om sangens karakter og gir en god indikasjon på hvilket uttrykk han var ute etter. Her må man ha en forestilling om en absolutt forelskelse som man kaster seg ut i uten forbehold. Den bør synges med en indre intensitet, men klangen bør være lys og glad. En av utfordringene i denne sangen er å få forsiringene lette og samtidig beholde rytmen. Det er viktig at stemmen ikke blir for tung, jfr. den ovennevnte innspillingen med Jessye Norman. Dermed mister man overskuddet i uttrykket og publikum kan sitte igjen med en annen oppfatning av både mannen og kvinnens følelser for han. Forsiringene skal være lette og på slaget slik at sangen får et friskt og umiddelbart uttrykk.

I A-delene setter Schumann annenhver verselinje opp mot hverandre i den forstand at «Er, der Herrlichste von allen» nesten er litt stakkato, mens neste verselinje, «wie so milde, wie so gut» fremføres mer legato. I legatodelen er det viktig å beholde retningen fremover og tempo. I «so wie dort...» er imidlertid preget mer legato enn i «Er, der Herrlichste».

Fra «wandle, wandle deine Bahnen» får vi en ekstrem legato hvor det er viktig å ha mye energi og beholde retningen. Ritardandoen på «selig nur» varer de to taktene, og gir et uthalt følelseuttrykk før det er tilbake i a tempo og *piano* i t. 27-28. Med «höre nicht...» bygger Schumann opp spenning mot «-keit» i t. 36, og fra «Nur die Würdigste» i t. 30 bygger han opp spenning mot «Wahl». Det å gjenkjenne slike linjer er viktig for fraseringen. For å kunne bygge opp spenningen er det viktig at sangeren bruker dynamikken.

Det er blitt påpekt at «Ich kann's nicht fassen» ofte blir ukorrekt tolket. Miller mener det er viktig å ikke la denne tredje sangen bli en innvendig, intim hvisken. Schumann har bedt om lidenskapelig følelse, så glede og forundring og spenning bør karakterisere denne sangen.³⁵⁹

Her bryter stemmen rett ut i *forte*, og det er viktig å opprettholde den lidenskapelige karakteren frem mot «berückt», videreføre den og holde den ut «beglückt».

³⁵⁹ Miller, *Singing Schumann*, 88.

I denne sangen er det viktig å være oppmerksom på den endringen som ligger i dynamikk og tempo i B-delen. Dette virker sterkt inn på uttrykket, men også på sangstil. Mens A-delen er parlandosynging innbyr B-delens redusering av tempo til en større grad av legatosynging selv om teksten i høyeste grad også her er førende. Dermed er det viktig med en god og tydelig diksjon. Det er også viktig å legge merke til endringene som skjer i akkompagnementet fra A-delen til B-delen. I den første delen står det ikke staccato under stemmen, men det finnes i akkompagnementet, som dermed forteller hvordan man skal synge. Det er akkompagnementet som gir stemmen den nødvendige ledetråd angående hvilket uttrykk Schumann er ute etter. I andre delen er det legatobuer i akkompagnementet, og dermed er det bare for stemmen å følge dette. Det kan være en utfordring for sangeren å få til disse kontrastene mellom staccato og legato.

Det er viktig å ta seg god tid på ritardandoen på «ich bin auf ewig dein», gjøre den uthalt, men samtidig ha retning mot «dein». Fra «mir wars ich traume noch immer» bygges det opp en spenning mot «nimmer» i t. 34, som strekkes ved hjelp av en ritardando. Denne siste «nimmer so sein» må ritarderes ordentlig og understrekes av stemmen. I «O lass...» bryter stemmen rett ut i *forte* så her må følelsene slippes løs. Adagioen er veldig utholdt. Den siste «Ich kanns...» kan gjøres på ulike måter.

Selve overgangen fra uttrykket i den tredje sangen til den fjerde, som har et stikk motsatt uttrykk kan være en utfordring, men Schumann har gjort sitt for å avhjelpe dette. Etterspillet i den tredje sangen er med på å roe uttrykket ned slik at overgangen til den fjerde sangen ikke blir for brå. Samtidig kan det lønne seg å ta litt tid før man begynner på den fjerde sangen for å forberede publikum på et roligere uttrykk.

Den fjerde sangen, «Du Ring an meinem Finger» er en av de roligste. Her hersker det rolig tilfredshet, og sangen skal synges med inderlighet. Også her er Miller opptatt av at uttrykket ikke skal bli for sentimentalt. Han presiserer at «innig» betyr glødende og lidenskapelig, ikke tårefullt, innadvendt og sentimentalt. Sangen skal være en glede over å være forlovet, og må synges med entusiasme og i gledesfylt venting.³⁶⁰ En av utfordringene her kan være forming av frasene. De går nesten uten stopp, det er nesten som en eneste lang, melodisk linje så man må puste på kommaene og de få pausene som finnes. Ellers er det naturlig å gå mot eneren og treeren. Når man har en slik melodisk linje må man betone viktige ord slik at man får frem hva det handler om.

³⁶⁰ Ibid., 89, 90.

Frem til t. 24 er det viktig å synge på teksten, bruke mer parlando og betone viktige ord så det ikke blir kjedelig. Fra opptakten til t. 25 blir det viktig å bygge opp en spenning mot «ganz» i t. 28 hvor spenningen utløses, og bruke ritardandoen til å forsterke uttrykket. Denne delen er mer cantabile, og her passer det med et stort uttrykk også fordi akkompagnementet er litt anmassende. Fra «hin selber...» må det hele tiden tenkes fremover, ellers er det lett for at man faller bakpå, noe om kan gjøre sangen sentimental. På «Herze mein» passer det å gå nesten ned i brystregisteret; dette er inderlig kjærlighet.

Et helt annet tempo og uttrykk preger «Helft, mir ihr Schwestern». Også denne sangen preges av legatosynging, men i et mye hurtigere tempo enn forrige sang. Denne sangen består også av lange, sammenhengende melodiske fraser med få pauser, så det er viktig å tenke på de samme tingene som i forrige sang. De fleste sangene ligger tett opp til talestemmen og ordenes betoning, så det er viktig å ha en tydelig diksjon. I denne sangen må man puste på kommaene og de få pausene som finnes. Schumann bygger opp en viss spenning fra t. 11 «Als ich befreidigt» opp mot «ungeduldig» i t. 17, og i løpet av denne frasen må man være oppmerksom på sforzatoen på «sonst» som krever ny energi. Fra t. 27 «bist mein Geliebter...» bygges det igjen opp spenning mot «mein» i t. 35. Her må man slippe følelsene løs selv om det kan føles utleverende, fordi man må trekke veksler på sitt eget personlige følelsesregister for å få det levende og ikke minst troverdig. Det nytter ikke å holde tilbake uttrykket, for da vil stemmen bli helt overkjørt av akkompagnementet.

Fordi uttrykket i «Süsser Freund» er så forskjellig fra den forrige sangen er det viktig å ta seg litt tid i overgangen til denne sangen slik at man roer det hele ned. Sangen er langsom, litt nølende, men inderlig. Her får vi igjen Schumanns deklamatoriske stil. A-delene preges av parlandostilen, mens det i B-delen er en større grad av legatosynging. På denne måten oppnår Schumann å skape en kontrast i uttrykket. Spesielt i de første frasene er det nesten en deklamerende stil, så her er det viktig med tydelig diksjon og en fokusert klang. Også her er legatobuene plassert over akkompagnementet.

I denne sangen er vi rett over i et mer konsentrert uttrykk, et uttrykk som er veldig inderlig og ømt. I «Süsser» må man ha flow og retning frem mot «Freund». Hele tiden må man ha retning mot enerne. Det er viktig å være oppmerksom på at mye av dynamikken ligger i klaveret, som f.eks. portamentoet i t. 9 og 19. Man må ha en bærende legato, intensitet i stemmen og parlando i denne delen. Fra «komm und birg...» bygges det opp en spenning mot «Lust» i t. 21. Men, det er fra «weisst du nun...» spenningen virkelig begynner å stige. Her kan det brukes mer lidenskap og nerve. Dette stedet er i *piano*, veldig legato og på «geliebter» ytterligere utholdt. Fra «bleib an meinem Herzen...» i t. 35 er det nødvendig å gå på i tempo

og intensitet frem til t. 42 hvor det hele kulminerer. Her kan det være passende for uttrykket med en større og mørkere klang, mer ned i brystregisteret, for å karakterisere disse overveldende følelsene. I t. 46 har uttrykket roet seg ned.

En overveldende glede kjennetegner «An meinem Herzen», men også en inderlighet. Tempoet er høyt, men dynamikken er piano, noe som bevarer det inderlige uttrykket. Her er kvinnen rett og slett overlykkelig over barnet hun har fått, og uttrykket har en viss parallell til «Er, der Herrlichste» og den forelskelsen hun følte for mannen. Denne sangen er litt lik den fjerde og den femte i det at det nesten ikke er pause mellom frasene. Da blir det igjen spesielt viktig hvordan man fraserer og hvilke ord man velger å betone. Klangene er lys og lett, som en frisk pust feier gjennom rommet. Som i den femte sangen må man her passe på å puste på kommaene. På «O wie bedaur» passer det å synge ut. I den siste delen blir det på grunn av det raske tempo enda viktigere med tydelig uttale.

Siden «An meinem Herzen» er så gledesstrålende, blir kontrasten enda større når åpningsakkorden i siste sang klinger. Den gir oss en klar indikasjon på at noe fryktelig har skjedd. Hvis det er et sted det er på sin plass med en mørkere, mer dramatisk stemmeklang, er det her. Det er dessuten viktig å være oppmerksom på de ordene Schumann har valgt å markere med *sforzato*, som «hast», «ersten», «Schmerz» etc. Her er det sorgen som snakker, den bunnløse sorgen man føler når man har mistet noen man elsker. I de første frasene er der ingen legatobuer verken i stemme eller akkompagnementet. Dermed kan disse frasene også være litt brutt opp – mer parlando. Uttrykket er mer sint i begynnelsen, før det blir mer fortvilet for så å resignere mer og mer. Fra «es blicket» er der legatobuer i akkompagnementet og dermed blir denne og neste frase mer bundet, mer cantabile. Stemmen er allikevel nærmest resitativisk, nesten litt monoton, i alle fall frem til t. 10 hvor den får litt mer spillerom i og med crescendoen og den utholdte «leer». Stemmen blir som et hulk før den igjen nærmest resignerer. Fra «ich zieh» er legatobuene igjen fraværende i akkompagnementet, og dermed blir dette partiet mer parlando. Med den reduserte dynamikken i t. 20 til *pianissimo* og med ritardandoen som senker det allerede rolige tempo ytterligere får man et nesten hviskende, bunnløst fortvilet uttrykk. Uttrykket står i stor kontrast til syklusens begynnelse.

Hvorfor synger vi fremdeles disse sangene?

Lieden var datidens populærmusikk, og på samme måte som vår populærmusikk nærmere knyttet til menneskenes hverdag enn den er i dag. I dag er den en del av det klassiske musikkrepertoar som har overlevd tidens tann. Dagens situasjon er dermed slik at vi fremfører

sanger skrevet for nesten 200 år siden. Hvorfor fremfører vi fremdeles slike sanger som *Frauenliebe und Leben*?

Den mest åpenbare grunnen er at dette er en av de få sangsyklusene fra romantikken som portretterer en kvinne. Den var imidlertid neppe blitt fremført hvis den ikke appellerte til sangere på den måten den gjør.

Hovedårsaken til at *Frauenliebe und Leben* fremdeles fremføres den dag i dag ligger nok i musikken, og det uttrykksmessige. Men, hva hadde musikken vært uten inspirasjon fra diktene og de bildene de skaper? Flere kommentatorer har hatt sterke meninger om at vi lytter til denne musikken på tross av at den ifølge mange bygger oppunder bildet av en underdanig kvinne. Men, som jeg har redegjort for i denne oppgaven så finnes der alternative tolkninger. Det ligger nærmere å tro at dette dreier seg om en beskrivelse av en forelsket kvinne og en hyllest til kjærligheten, og at det er dette som har appellert til Schumann og som han på en fantastisk måte har klart å overføre til musikk. For er det ikke nettopp musikken som bilde på våre følelser vi ofte blir tiltrukket av? I *Frauenliebe und Leben* finner vi forelskelse, tvil, glede, sorg og smerte og det er nok disse universelle følelsene vi også i vår tid responderer på. Musikken griper en på en helt spesiell måte, og man får, som sanger, anledning til å gi uttrykk for mange ulike følelser.

Ut fra den tolkningen jeg har gjort av *Frauenliebe und Leben* burde det være mulig å fremføre disse sangene i dag uten å skulle komme med bortforklaringer i programheftet. Forelskelsen er en biologisk tilstand som er høyst tilstedeværende også blant oss i det 21. århundre, og disse følelsene har ikke endret seg stort. Det som antagelig har endret seg, er vel mer måten vi uttrykker disse følelsene på. Og selv om vi ikke nødvendigvis følger Chamisso's rekkefølge i hvordan begivenhetene finner sted, eller kanskje ikke går igjennom alle disse stadiene, så må det være mulig også i dag å forestille seg hvordan det er å elske et annet menneske og miste det. Til syvende og sist er *det* kjernen i *Frauenliebe und Leben*.

LITTERATURLISTE

Armstrong, John. *Conditions of love: the philosophy of intimacy*. London: Penguin, 2003.

Beck, Margrethe. *Mignon: Forholdet mellom tekst og musikk i Franz Schubert, Robert Schumann og Hugo Wolfs Mignonsanger*. Hovedoppgave. Institutt for musikk og teater: Oslo, 1998.

Bienert, Michael. «Der aufgeklärte Romantiker». I: *Mit den Augen des Fremden: Adelbert von Chamisso – Dichter, Naturwissenschaftler, Weltreisender*. Redigert av Klaus Bzdziach, 57-73. Berlin: Kreuzberg Museum, 2004.

Bingham, Ruth O. «The early nineteenth-century song cycle». I: *The Cambridge Companion to the Lied*. Redigert av James Parsons, 101-112. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Birkeland, Helge. *Å tolke lieder*. Oslo: Universitetsforlaget, 1991.

Bjurman, Eva Lis. *Catrines intressanta blekhet: unga kvinnors möten med de nya kärlekskraven 1750 - 1830*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1998.

Brown, James K. «In the beginning was poetry». I: *The Cambridge Companion to the Lied*. Redigert av James Parsons, 12-32. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Chamisso, Adelbert. *Frauenliebe und Leben: Lieder Cyklus*. Leipzig: Verlag von Adolf Titze, 1879.

Chamisso, Adelbert. *Gedichte*. (Bind 9). Berlin: Deutsches Verlagshaus Bong, 1895.

Christiansen, Palle Ove. «Kærlighed og ekteskap. Følelse og mening i gammel og ny kærlighed». I: *Kærlighedens ansigter – fra førromantik til vore dage*. Redigert av Palle Ove Christiansen og Svend Nielsen, 12-34. København: C.A. Reitzel, 2002.

Cone, Edward T. *The Composer's Voice*. Berkeley, Cal: University of California Press, 1974.

Cusick, Suzanne G. «Gender and the cultural work of a classical music performance». I: *Repercussions*, vol. 3, no. 1 spring 1994: 77-110.

Daverio, John. *Robert Schumann: Herald of a new poetic age*. New York: Oxford University Press, 1997.

Deaville, James. «A multitude of voices: the Lied at mid century». I: *The Cambridge Companion to the Lied*. Redigert av James Parsons, 142-167. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Dittrich, Marie-Agnes. «The Lieder of Schubert». I: *The Cambridge Companion to the Lied*. Redigert av, 85-100. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Eisbrenner, Bettina. «Über das Verlangen, die Welt zu entforschen: Zur Biografie des Dichters und Botanikers Adelbert von Chamisso». I: *Mit den Augen des Fremden: Adelbert von Chamisso – Dichter, Naturwissenschaftler, Weltreisender*. Redigert av Klaus Bzdziach, 42-56. Berlin: Kreuzberg Museum, 2004.

Emmons, Shirlee og Stanley Sonntag. *The Art of the Song Recital*. Illinois: Waveland Press, INC, 2002.

Eriksen, Asbjørn Ø. *Romantikken og impresjonismen*. Oslo: Gyldendal Norsk forlag, 1985..

_____ *Sergej Rachmaninovs tre symfonier. En studie i struktur, plot og intertekstualitet*. Avhandling for dr.philos.-graden. Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo, 2007.

Ferris, David. *Schumann's Eichendorff Liederkreis and the genre of the romantic cycle*. New York: Oxford University Press, 2000.

Feudel, Werner. *Adelbert von Chamisso: Leben und Werk*. Leipzig: Reclam, 1988.

Fisher, Helen. *Why we love: The nature and chemistry of romantic love*. New York: H. Holt, 2004.

Gads Musikhistorie. Redigert av Søren Sørensen og Bo Marschner. København: Gads Forlag, 2001.

Gaukstad, Øystein. *Edvard Grieg: Artikler og taler*. Oslo: Gyldendal, 1957.

Guralnick, Elissa S. «'Ah Clara, I am not worthy of your love': Rereading Frauenliebe und Leben, the poetry and the music». *Music & letters*, vol. 87, no. 4 Nov 2006: 580-605.

Gyldendals Musikhistorie Bind 2. *Den europæiske musikkulturs historie: 1740-1914*. Redigert av Knud Ketting. København: Gyldendal, 1983.

Helgesen, Wenche. *Fra presentasjon til representasjon: Om fortolkning av Schubert-lieder gjennom 1900-tallet med hovedvekt på dagen idealer*. Hovedoppgave i musikkvitenskap, Universitetet i Oslo, 2002.

Herresthal, Harald. *Musikkens verden: den klassiske musikkens historie*. Oslo: Aschehoug, 2007.

Hoffman – Axthelm, Dagmar. «'Nun hast du mir den ersten Schmerz gethan': ein Zeugnis Schumannsches 'Humors'». I: *Martin Geck: Festschrift zum 65. Geburtstag* Dortmund: Klangfarben-Musikverlag, 2001: 95-107.

Hougaard, Jens. «Forelskelse i romantikken». I: *Kærlighedens ansigter – fra førromantik til vore dage*. Red. Palle Ove Christiansen og Svend Nielsen København. C.A. Reitzel, 2002.

- Høystad, Ole Martin. *Hjertets kulturhistorie: frå antikken til vår tid*. Oslo: Spartacus, 2003.
- Jensen, Eric Frederick. *Schumann*. New York: Oxford University Press, 2001.
- Kantanen, Päivi, *Interpretasjon av 'Frauenliebe und -leben' av Robert Schumann sett fra pianistens vinkel*. Masteroppgave i utøvende musikk, Høgskolen i Agder, 2007.
- Kofod, Else Marie. «Bryllupsritualer og Kærlighedsoppfattelser: Ritualer som speil for ændringer af ægteskabsidealer». I: *Kærlighedens ansigter – fra førromantik til vore dage*. Red. Palle Ove Christiansen og Svend Nielsen. København: C. A Reitzel, 2002.
- Kramer, Lawrence. *Music and poetry: the nineteenth century and after*. Berkeley, California: University of California Press, 1984.
- Miller, Richard. *Singing Schumann: An interpretive guide for performers*. New York: Oxford University Press, 2005.
- Mortensen, Jørgen (red.) «Robert Schumann: Frauenliebe und –Leben». I: www.10klassikere.dk (Accessed 22.03. 2007).
- Muxfeldt, Kristina. «Frauenliebe und Leben now and then». *19th-century music*, vol. 25, no. 1 sommer 2001: 27-48.
- Ostwald, Peter. *Schumann: the inner voices of a musical genius*. Boston: Northeastern University Press, 1985.
- Ozawa, Kazuko. «Frauenliebe und Leben. Acht lieder nach Adelbert von Chamisso für eine Singstimme und Klavier op. 42». I: *Robert Schumann: Interpretationen seiner Werke*. Bind 1. Redigert av Helmut Loos, 274-280. Laaber: Laaber Verlag, 2005.
- Perrey, Beate Julia. *Schumann's Dichterliebe and early romantic poetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Pinkert, Ernst Ulrich. «Fra det tyske forbund til det tyske rike: Tyskland 1815-1870». I: *Tyskland - En kulturhistorie*. Redigert av Annelise Ballegaard Petersen. København: Munksgaard, 1992.
- Reich, Nancy. *Clara Schumann: the artist and the woman*. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- Reinhard, Thilo. *The singer's Schumann*. New York: Peljon Press, 1989.
- Rosen, Charles. *The romantic generation*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995.
- Russel, Peter. *The themes of the German Lied from Mozart to Strauss*. Lewinston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2002.
- Samuels, Robert. «Narratives of masculinity and femininity: Two Schumann song cycles». I:

Phrase and subject: Studies in literature and music, 2006: 135-146.

Sautermeister, Gert og Ulrich Schmid. «Zwischen Restauration und Revolution: 1815-1848. I: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bind 5. München: Carl Hanser Verlag, 1998.

Solie, Ruth A. «Whose life? The gendered self in Schumann's Frauenliebe songs». I: *Music and text: Critical Inquiries*. Red. Steven Paul Sher, 219-240. New York: Cambridge University Press, 1992.

Stein, Deborah J. og Robert Spillman. *Poetry into song: performance and analysis in lieder*. New York: Oxford University Press, 1996.

Stein, Jack M. *Poem and music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1971.

Summerville, Suzanne. «Adelbert von Chamisso: The poet of marriage and the Frauenliebe und -leben». *NATS bulletin, USA* Vol. XL/3 (January-February 1984): 8-11.

_____ «'Der Wanderer': Adelbert von Chamissos Lyrik und die Musik» I: *Mit den Augen des Fremden: Adelbert von Chamisso – Dichter, Naturwissenschaftler, Weltreisender*. Redigert av Klaus Bzdziach, 195-208. Berlin: Kreuzberg Museum, 2004.

Tadday, Ulrik. «Life and literature, poetry and philosophy: Robert Schumann's aesthetics of music». I: *The Cambridge companion to Schumann*. Redigert av Beate Perrey, 38-47. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Tallis, Frank. *Love sick*. London: Arrow Books, 2005.

Thym, Jürgen. «Schumann: reconfiguring the Lied». I: *The Cambridge Companion to the Lied*. Redigert av James Parsons, 120-141. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Torgalsbøen, Christine Marie. «Edvard Griegs klaververk 'Stemninger' opus 73 belyst utifra det musikalske karakterbegrepet». Semesteroppgave i musikkvitenskap. Universitetet i Oslo, 2007.

Treziak, Ulrike. «Ich bin nach Weisheit weit umhergefahren: Chamissos Reise um die Welt». I: *Mit den Augen des Fremden: Adelbert von Chamisso – Dichter, Naturwissenschaftler, Weltreisender*. Redigert av Klaus Bzdziach, 13-41. Berlin: Kreuzberg Museum, 2004.

Westfal-Larsen, Karianne. «Interpretasjon. Hvilke faktorer spiller inn når man skal tolke klassisk musikk?». Semesteroppgave i musikkvitenskap. Universitetet i Oslo, 2005.

_____ «Liedfortolkning sett i et utøverperspektiv». Semesteroppgave i musikkvitenskap. Universitetet i Oslo, 2006.

Worthen, John. *Robert Schumann: Life and death of a musician*. New Haven and London: Yale University Press, 2007.

Yates, W.E. *Biedermeier*. Grove Music Online. Red. L. Macy (Accessed 28.09.2007),
<[http:// www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com)