

# Subjektivitet og innovasjon

Franz Schubert og *Die schöne Müllerin*

Sebastian Wemmerløv



Masteroppgave ved Institutt for musikkvitenskap

UNIVERSITETET I OSLO

1. november 2011

© Sebastian Wemmerløv

2011

Subjektivitet og innovasjon: Franz Schubert og *Die schöne Müllerin*

Sebastian Wemmerløv

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Allkopi, Oslo

# Sammendrag

I denne avhandlingen påvises det hvordan Franz Schubert i sangsyklusen *Die schöne Müllerin* (D. 795) bryter med de klassiske og konvensjonelle rammene for liedsjangeren og på den måten legger grunnlaget for det romantiske tonespråket. De radikale og nyskapende trekkene henger nøye sammen med Schuberts subjektivistiske lesning av teksten. Wilhelm Müllers diktverk er en mangetydig postromantisk blanding av litterær realisme, romantikk, ironi og volksliedestetikk. Schubert leser derimot teksten uironisk og tar de romantiske elementene på alvor. Dette gjenspeiles i musikken, som uttrykker den subjektive psykologiske erfaringen, i motsetning til Müllers mer distanserte, intellektuelle blick. Gjennom en nærlesing av Schuberts partitur vises det at det er vektleggingen av den subjektive erfaringen som tvinger frem en ny form og et nytt tonespråk. Ved at Schubert ikke forholder seg objektivt til fortellingen om møllergutten, men i stedet innfølede betoner den emosjonelle erfaringen, viker den klassiske formen til fordel for innfallet og det irrasjonelle. Dermed legges grunnen for utviklingen av liedformen spesielt og det romantiske tonespråket generelt.

# Forord

Som pianist har jeg hatt gleden av å være med på å fremføre *Die schöne Müllerin* ved flere anledninger. Dette har ledet til et ønske om å fordype meg ytterligere i dette gripende og mangetydige verket. Gjennom spillet og arbeidet med denne avhandlingen har jeg i stadig økende grad fått øynene opp for det grensesprengede i Schuberts syklus. Under en noe naiv og folkelig overflate, skjuler det seg en intensitet og en musikalsk sprengkraft som bryter med det bestående og baner vei mot et romantisk tonespråk. *Die schöne Müllerin* er et verk som aldri slutter å fascinere.

Jeg vil benytte denne anledningen til å takke min veileder Erling Guldbrandsen for givende samtaler og nyttige innspill, og mine foreldre for all praktisk assistanse.

Oslo oktober 2011

Sebastian Wemmerløv

# Innhold

<b>Innledning</b> .....	2
Mitt prosjekt .....	2
Müllers distanse .....	2
Schuberts subjektivisme .....	4
Tekst, musikk og fortolkning .....	6
Hovedlinjer i oppgaven .....	9
<b>1. Wilhelm Müller og <i>Die schöne Müllerin</i></b> .....	10
1.1. Stägemann-kretsen .....	10
1.2. Romantikken .....	11
1.3. Realismen .....	12
1.4. Prologen og epilogen .....	13
1.5. "Das Wandern" .....	15
1.6. "Tränenregen" .....	17
1.7. "Mein" .....	20
1.8. Forskjeller mellom Schuberts og Müllers sykluser.....	22
<b>2. Franz Schubert og <i>Die schöne Müllerin</i></b> .....	25
2.1. Schubert og utviklingen av lieden .....	25
2.2. Det nyskapende som dialektikk .....	29
2.3. Nyskapende trekk i Schuberts musikk .....	30
<b>3. Musikkanalyser</b> .....	36
3.1. "Das Wandern" .....	36
3.2. "Wohin" .....	40
3.3. "Halt" .....	48
3.4. "Danksagung an den Bach" .....	54
3.5. "Tränenregen" .....	58
3.6. "Mein" .....	63
3.7. "Pause" .....	68
<b>Avsluttende bemerkninger</b> .....	82
<b>Litteratur</b> .....	85
<b>Appendix: Wilhelm Müllers <i>Die schöne Müllerin</i>, fulltekst</b> .....	88

# Innledning

Franz Schuberts (1797-1828) modernisering av liedformen var en viktig årsak til at den romantiske generasjonens komponister kunne trykke sjangeren til sitt bryst og dyrke den som en høyverdig kunstmusikalsk uttrykksform. Ved å la musikken og teksten inngå i en likeverdig dialog, og å utvide liedformens tradisjonelle formale og harmoniske rammer, skapte Schubert en ny musikalsk sjanger og la samtidig en viktig grunnstein for utviklingen av den musikalske romantikken. De progressive trekkene i Schuberts musikk kommer til uttrykk gjennom store deler av hans liedproduksjon, og i den foreliggende avhandlingen er det hans tonesettelse av Wilhelm Müllers *Die schöne Müllerin* fra 1820 jeg vil konsentrere meg om. *Die schöne Müllerin* er monodramaet om den unge møllerguttens ulykkelige forelskelse i den vakre møllerjenta. Schubert tonesatte 20 av de totalt 25 diktene i syklusen for sang og klaver i 1823, og siden utgivelsen i 1824 har den vært betraktet som et av Schuberts mest populære verk.

## Mitt prosjekt

Mitt prosjekt er å vise hvordan Schubert i *Die schöne Müllerin* bryter med de klassiske og konvensjonelle rammene for liedsjangeren og på den måten legger grunnlaget for det romantiske tonespråket. For å forstå de radikale og nyskapende trekkene er det nødvendig å se musikken i sammenheng med Schuberts subjektivistiske lesning av teksten. Müllers diktverk er en mangetydig postromantisk blanding av litterær realisme, romantikk, ironi og volksliedestetikk. Schubert leser derimot teksten uironisk og tar de romantiske elementene på alvor. Dette gjenspeiles i musikken, som uttrykker den subjektive psykologiske erfaringen, i motsetning til Müllers mer distanserte, intellektuelle blikk. Gjennom en nærlesing av Schuberts partitur vil jeg vise at det er vektleggingen av den subjektive erfaringen som tvinger frem en ny form og et nytt tonespråk. Ved at Schubert ikke forholder seg objektivt til fortellingen om møllergutten, men i stedet innfølede betoner den emosjonelle erfaringen, må den klassiske formen vike til fordel for innfallet og det irrasjonelle. Dermed legges grunnen for utviklingen av liedformen spesielt og det romantiske tonespråket generelt.

## Müllers distanse

Wilhelm Müller var en etterkommer av den litterære romantikkens gullalder og kunne dermed ikke regne seg selv som en ekte romantiker. Han kjente mange av romantikkens

dikterne og lånte deres poetiske bilder, men beholdt alltid en viss distanse til materialet. I *Die schöne Müllerin* har Müller en litteraturestetisk og intellektuell agenda som går ut på å problematisere og ironisere over selve det romantiske idégrunnlaget som diktet baserer seg på, og bruker fortellingen om møllerguttens håpløse romantiske illusjoner som et uttrykk for den distansen han selv inntar overfor den romantiske diktningen generelt. Han selv og hans oppdiktede karakterer er som regel outsiders som setter spørsmålsteget ved eller misforstår deler av det romantiske tankegodset. I tillegg til at dette dualistiske forholdet tematiseres gjennom møllerguttens skjebne, benytter Müller seg også av formmessige stilbrudd som strider mot den tradisjonelle romantiske diktsjangerens struktur. Denne stilmessige inkonsekvensen har av flere blitt oppfattet som et uttrykk for manglende litterære kvaliteter. Madeleine Haefeli-Rasi har problematisert kvaliteten i Müllers verk ved å påpeke inkonsekvensen som oppstår som et resultat av at Müller befinner seg i en litteraturhistorisk overgangsfase.<sup>1</sup> Hun hevder at *Die schöne Müllerin* lider av en manglende genuinitet og konsekvens i sin tilbakeskuende omgang med romantiske motiver, og tegner dermed bildet av Müller som en mindreverdige dikter. For Haefeli-Rasi blir *Die schöne Müllerin* mer å regne som "einer der literarisch interessantesten Dokumenten der ausklingenden Romantik".<sup>2</sup> En lignende tendens finner vi hos Wolfgang Popp. Også hos ham blir Müller fremstilt som en "sekundäre dichterische Erscheinung" som det heter i tittelen på hans avhandling.<sup>3</sup> Likeledes påpeker også Gernot Gad i avhandlingen *Wilhelm Müller: Selbstbehauptung und Selbstverleugnung* den stilistiske inkonsekvensen i mange av Müllers dikt, selv om han er mer nølende med å forstå den som en kvalitetsbrist.<sup>4</sup>

Etter min oppfatning er det imidlertid det mangetydige flettverket av stilarter og den subtile skepsisen til den romantiske arven som utgjør diktsyklusens styrke, i tillegg til åpenbare poetiske kvaliteter. Blant annet uttrykte Heinrich Heine beundring for Müllers elegante omgang med språket og hans kunstferdig ironiske distanse.<sup>5</sup> Müllers intensjon

---

<sup>1</sup> Madeleine Haefeli-Rasi, *Wilhelm Müller 'Die schöne Müllerin': Eine Interpretation als Beitrag zum Thema Stilwandel im Übergang von der Spätromantik zum Realismus* (Zürich: Buchdruck. Schippert, 1970).

<sup>2</sup> Ibid. tittelsiden.

<sup>3</sup> Wolfgang Popp, "Die Dichtung Wilhelm Müllers : ein Beitrag zum Problem sekundärer dichterischer Erscheinungen in der Literaturgeschichte", (Inaugural-Dissertation, Konstanz, 1968).

<sup>4</sup> Gernot Gad, *Wilhelm Müller: Selbstbehauptung und Selbstverleugnung*. Avhandling (doktorgrad), Freie Universität Berlin, 1989. (Berlin: [G. Gad], 1986).

<sup>5</sup> Heinrich Heine, *Die Romantische Schule*, i *Werke* vol. IV (Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1968), 286.

var, slik jeg ser det, ikke å dikte konsekvent verken i volksliedstil, romantisk stil, eller psykologisk realisme. Verkets kraft ligger i mangetydigheten og den virtuose behandlingen av ulike stilarter og ideer. Alan Cottrells avhandling *Wilhelm Müller's lyrical song-cycle*<sup>6</sup> og Susan Youens bok *Schubert: Die schöne Müllerin*<sup>7</sup> uttrykker i større grad beundring for Müllers diktning. Særlig har Youens strukket seg langt i å forsvare Müllers dikteriske kvaliteter. Hun peker på det emosjonelle og psykologiske spennet i syklusen, og fremstiller på overbevisende måte den stilmessige kompleksiteten og flertydigheten som en berikelse fremfor en kvalitetsbrist.

### **Schuberts subjektivism**

Franz Schubert betrakter imidlertid ikke møllerguttens tragiske skjebne med Müllers objektivitet og avstand. I stedet blir musikken et inderlig og ektefølt uttrykk for den subjektive og emosjonelle erfaringen. Schubert redigerer bort de delene av Müllers diktverk som tydeligst uttaler en intellektuell distanse til materialet, og lar musikken bli et uttrykk for hovedpersonens psykologiske og emosjonelle erfaringer. En slik subjektivistisk vending er i tråd med den nye oppfatningen av naturens og kunstens skjønnhet som utvikles på 1700-tallet, hvor fokuset på fenomenenes objektive natur viker til fordel for en vektlegging av det kvalitative i de opplevelsene og erfaringene som frembringes.<sup>8</sup> Denne dreiningen fikk sitt filosofiske uttrykk i Emmanuel Kants estetikk: Det skjønn er ikke noe som hefter ved objektet, men er noe som defineres ved vår følelse i erfaringen. Det skjønn knyttes dermed til subjekt og følelse. Disse holdningene, som først forbindes med *Sturm und Drang* og Kant ble bestemmende for den romantiske subjektiviteten og ekspressiviteten. I motsetning til klassisismens idealer om rasjonalitet, tradisjon og formal balanse, betoner romantikerne det individuelle, fantasien og følelsene.

Schuberts tonesettelser av poesi er i tråd med et romantisk tankegods i den forstand at han gjennom musikken forsøker å gripe det subjektive, emosjonelle og psykologiske innholdet gjennom dyp og innfølelse lesning av teksten, fremfor å la musikken fungere som objektiv og understøttende. Denne nye tilnærmelsen til liedsjangeren blir i neste instans en viktig beveggrunn for utviklingen av tonespråket, hvor klassiske og konvensjonelle rammer blir brutt og utvidet gjennom en radikal behandling av harmoni, form, tekstur og struktur. Når

---

<sup>6</sup> Alan P. Cottrell, *Wilhelm Müller's lyrical song-cycles: Interpretations and texts* (Chapel Hill, North Carolina: The University of North Carolina press, 1970).

<sup>7</sup> Susan Youens, *Schubert: Die schöne Müllerin* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992).

<sup>8</sup> Charles Taylor, *Sources of the Self* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).



Schuberts poetiske lesning og dermed også hans musikk har et slikt utgangspunkt, blir klassisismens tradisjonelle formale rammer ikke lenger tilstrekkelige. Resultatet er at formen må vike til fordel for følelsenes og psykologiens omskiftelige karakter. De formale rammene utvides for å gi rom til innfallet, det irrasjonelle og det uforutsette.

Hvorvidt Schuberts tonespråk kan betraktes som klassisk eller romantisk, har det ikke alltid vært enighet om, men mye tyder på at den sistnevnte oppfattelsen vinner større aksept. Arnold Feil har i essayet *Zur Genesis der Gattung Lied wie sie Franz Schubert definiert hat* tydelig omtalt komponisten som ”der Klassiker Schubert”,<sup>9</sup> mens Charles Rosen ikke engang har innlemmet Schubert i hovedverket *The classical style*.<sup>10</sup> Rosen omtaler sågar Schuberts lieder som *negasjonen* av de klassiske formprinsippene. I essaysamlingen *Franz Schubert – der Fortschrittliche?* er spørsmålstegnet neppe nødvendig, da samtlige av bokens bidragsyttere, som Walter Dürr, Susan Youens og Ernst Krenek, argumenterer for Schuberts grensesprengende, progressive radikalitet.<sup>11</sup> Også Lawrence Kramer argumenterer i essayet *The Schubert Lied* for romantikeren Schubert ved å påpeke hans brudd med de klassiske formene.<sup>12</sup> Det synes å være bred enighet om at det vi finner av klassiske former hos Schubert bare er et utgangspunkt for utvikling, og ikke en stil. At Schubert bryter radikalt med den klassiske liedformen synes å være hevet over tvil.

Først og fremst frigjør han seg fra dominantens herredømme og den tradisjonelle kvintbaserte kadenseringen. En konsekvens av dette blir også frigjøringen fra den klassiske formidéen om tematisk konflikt og forløsning, som i stor grad baserer seg på dominantens spenningsfunksjon. Schuberts radikaliserings av formen og tonespråket henger også sammen med at musikken blir gitt en høyere status i møtet med teksten. I Schuberts lieder spiller ikke musikken lenger en sekundær rolle, men går inn i en selvstendig og likeverdig dialog med tekstens poetiske innhold, og krever dermed større albuerom for utfoldelse.

---

<sup>9</sup> Arnold Feil, "Zur Genesis der Gattung Lied wie sie Franz Schubert definiert hat", zuerst veröffentlicht in *Muzikološki zbornik Musicological Annual* XI, 40-53 (Ljubljana, Slowenien, 1975), [http://www.deutsche-schubert-gesellschaft.de/fileadmin/DSG/pdf/Feil\\_Genesis.pdf](http://www.deutsche-schubert-gesellschaft.de/fileadmin/DSG/pdf/Feil_Genesis.pdf) (lest 26.juni 2011).

<sup>10</sup> Charles Rosen, *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven* (London : Faber and Faber, 1972).

<sup>11</sup> *Franz Schubert, der fortschrittliche?: Analysen, Perspektiven, Fakten*, herausgegeben von Erich Wolfgang Partsch (Tutzing: Schneider, 1989).

<sup>12</sup> Lawrence Kramer, "The Schubert Lied: Romantic form and romantic consciousness", i *Schubert: Critical and analytical studies*, ed. by Walter Frisch, 200-236 (Lincoln: University of Nebraska Press, 1986).

Denne statushevingen av musikken er også knyttet til romantikernes musikk-syn, da tidens dreining mot det subjektive, emosjonelle og irrasjonelle ga musikken en høy stjerne blant kunststartene.

I motsetning til mange av Schuberts større liedkomposisjoner har *Die schöne Müllerin* av flere blitt karakterisert som et noe enkelt og naivistisk verk, tonesatt med ukomplisert og upretensiøs musikk.<sup>13</sup> Det har også vært lite fokus på *Die schöne Müllerin* som et musikalsk nyskapende verk, og det foreligger relativt få helhetlige musikalske analyser av syklusen. De mest sentrale finner vi i T. Georgiades bok *Schubert: Musik und Lyrik*,<sup>14</sup> E. Buddes *Schuberts Liederzyklen*<sup>15</sup> og S. Youens *Schubert: Die schöne Müllerin*. Disse er imidlertid mer preget av generelle musikalske observasjoner enn forsøk på å se musikken i sammenheng med Schuberts progressive prosjekt. Likevel er Youens bidrag til forskninger rundt *Die schöne Müllerin* betydelig mer omfattende enn noen andres, særlig gjennom bøkene *Schubert, Müller and Die schöne Müllerin*<sup>16</sup> og *Schubert: Die schöne Müllerin*, hvor hun ikke bare forsvarer musikkens kvalitet og dybde, men også tekstens. Min oppfatning er at Schuberts diktsyklus *Die schöne Müllerin* som helhet er et mangefasettert og komplekst verk som bærer tydelig vitnesbyrd om hans innovative og fremtidsrettede tonespråk, og som ikke står tilbake for noen av hans andre større verker i så måte. Jeg mener at *Die schöne Müllerin* har mye å lære oss i jakten på forståelsen av Schuberts musikk som et bidrag til utviklingen av den romantiske musikkens formspråk.

### **Tekst, musikk og fortolkning**

I beskjeftigelsen med tonesatt poesi er det lite hensiktsmessig å betrakte musikken som et isolert fenomen. Musikken må hele tiden forstås i sammenheng med teksten da de to formene inngår i et symbiotisk forhold. Dermed er en ren strukturell musikalsk analyse ikke tilstrekkelig for å forstå verkets kjerne. I essayet *How we got into analysis, and how to get out* fra 1980, setter Joseph Kerman spørsmålsteget ved den strukturelle analysens verdi: "Analysis seems too occupied with its own inner techniques, too fascinated by its own logic, and too sorely tempted by its own private pedantries, to confront the work of art in

---

<sup>13</sup> John Daverio, "The song cycle : Journeys through a romantic landscape", i *German Lieder in the nineteenth century*, edited by Rufus Hallmark, 2. ed., 35-91 (New York: Routledge, 2010), 99.

<sup>14</sup> Thrasibylos G. Georgiades, *Schubert. Musik und Lyrik* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1967).

<sup>15</sup> Elmar Budde, *Schuberts Liederzyklen: Ein musikalischer Werkführer* (München: Beck, 2003).

<sup>16</sup> Susan Youens, *Schubert, Müller, and Die schöne Müllerin* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

its proper aesthetic terms".<sup>17</sup> Kerman ønsker at den teoretiske musikkanalysen snarere skal fungere som et kjærkomment verktøy i møtet med partituret, enn som et mål i seg selv: "Theory and analysis are not equivalent to criticism, then, but they are pursuing techniques of vital importance to criticism".<sup>18</sup> Antony Newcomb påpeker også nødvendigheten av en mer fortolkende tilnærming til musikken. Han innser samtidig at slike tolkninger aldri kan fremstå som sannheter, men har som funksjon å foreslå en lesning og forhåpentligvis utdype vår forståelse av verket:

[...] the expressive meaning of a musical work cannot be translated into words, or into anything else for that matter, no more can the expressive meaning of a painting, or a poem. To translate in the normal sense of the word, is not the goal of expressive analysis. The goal is to interpret-not only to isolate aspects of structural function, but also to ask what it might mean that the function is filled in this particular way rather than the other. Clearly such an enterprise cannot set out to prove: it sets out to persuade- to enhance understanding by illuminating particular aspects of the work in a particular way.<sup>19</sup>

Når vi snakker om musikken som direkte fortolkende av tekstens innhold, oppstår det tre hovedtendenser: et *mimetisk*, et *kontradikterende* og et *utdypende* forhold. I et mimetisk tekst/musikk-forhold søker musikken å gjenspeile det tekstlige innholdet direkte, gjerne ved hjelp av tonemalende effekter som skaper en direkte musikalsk parallell til de hendelser, følelser eller stemninger som presenteres i teksten. I et utdypende forhold kan musikken antyde noe mer enn det som sies i teksten, eller eventuelt uttrykke underliggende elementer i den tekstlige tematikken. På denne måten vil musikken fungere mer fortolkende og selvstendig enn i et rent mimetisk, tonemalende forhold. I den tredje kategorien, det kontradikterende forhold, får musikken en enda større grad av fortolkende selvstendighet ved at den direkte motsier det som fremkommer i teksten, ofte med den hensikt å ilegge teksten en helt ny dimensjon.

Å fremholde musikkens absolutte autonomi i Edward Hanslicks forstand, vil være lite fruktbart i en studie av musikkens forhold til sin tekst. Vi må derfor åpne for en bredere hermeneutisk tilnærming til musikkens eventuelle innhold. De klanglige fenomenene må interpreteres og delvis forstås som uttrykk for utenommusikalske fenomener, det være seg psykologiske årsaker, tilstander eller hendelser. Susanne Langer har i denne forbindelse

---

<sup>17</sup> Joseph Kerman, "How we got into analysis, and how to get out", i *Critical Inquiry* 7(2), 1980, 311-331, <http://www.jstor.org/stable/1343130> (lest 3.mars.2010), 312

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Anthony Newcomb, "Structure and expression in a Schubert song: Noch einmal Auf dem Flusse zu Hören", i *Schubert: critical and analytical studies*, ed. by Walter Frisch. Lincoln (Nebraska: University of Nebraska Press, 1986), 153.

påpekt hvordan musikk består av symboler som må forstås som uttrykk for fellesmenneskelige følelser: ”Art is the creation of forms symbolic of human feeling”.<sup>20</sup> Dette må imidlertid ikke forveksles med semantisk entydighet slik den barokke affektlæren proklamerer, da musikalske symboler i Langers forstand er av en ikke-diskursiv art og kan oppfattes forskjellig avhengig av lytteren eller analytikeren, som igjen bidrar med sin interpretasjon av verket. Det må likevel også være mulig å forstå deler av musikken i et tekst-musikk-forhold som selvrefererende og delvis autonom. Det vil være til forkleinelse av musikken å påstå at den ene og alene har eksistensberettigelse i samspill med teksten. Musikken kan tidvis utgjøre en selvstendig meningsfull helhet ved å se på indre spenning, indre dynamikk, formdynamikk. Men dette vil imidlertid alltid bare være en side av verket og kan ikke fange helheten.

I musikkvitenskapelige avhandlinger finner vi ofte en tendens til å betrakte tonesettinger av dikt som musikalsk imitasjon av poesiens innhold. I en slik tilnærming blir diktverket en statisk størrelse hvor man hovedsakelig bedømmer musikkens evne til å gjenspeile poesien. Det er imidlertid ikke slik at diktet forblir uforandret i møtet med musikken. Komponisten møter poesien med en aktiv interpretasjon, og det oppstår noe nytt. Jack Stein har hevdet at analyser av tonesettelser av dikt hovedsakelig skal bedømme hvor tro komponisten har vært mot diktet, og undersøke hvor godt musikken uttrykker det poetiske innholdet.<sup>21</sup> Edward T. Cone fremlegger imidlertid et annet syn i *The composer's voice*.<sup>22</sup> Her påpeker han at teksten ikke er en ren og uforanderlig størrelse, men noe som forandres i møtet med musikken. Musikken må nødvendigvis vektlegge visse sider ved teksten, noe som resulterer i en interpretasjon av diktet, og ikke en musikalsk imitasjon. På samme måte som lesingen av et dikt er en interpretasjon, blir også en musikalsk tonesetting det samme. Cone hevder også at vektleggingen av visse elementer ikke bare fungerer selektivt, men også produktivt. Ved komponistens lesning oppstår det et nytt verk, nettopp i symbiosen mellom det tekstlige utgangspunktet og den musikalske interpretasjonen. I lys av dette vil det være lite fruktbart utelukkende å observere de ulike musikalske elementene uten å spørre seg hvordan de forholder seg til teksten og, like viktig, hva de gjør med teksten.

---

<sup>20</sup> Susanne Langer, *Feeling and form: a theory of art developed from Philosophy in a new key* (New York: Charles Scribner, 1953), 40.

<sup>21</sup> Jack M. Stein, *Poem and music in the German lied from Gluck to Hugo Wolf* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1971).

<sup>22</sup> Edward T. Cone, *The composer's voice* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1974).

## Hovedlinjene i oppgaven

Jeg vil innlede avhandlingen med å plassere Wilhelm Müller i en historisk og litteraturhistorisk sammenheng i kapittelet ”Wilhelm Müller og *Die schöne Müllerin*”, og deretter gå nærmere inn på deler av diktsyklusen, for å belyse verkets tematikk. En detaljlesning av utvalgte deler av verket vil være avgjørende for å forstå bakgrunnen for Schuberts kompositoriske valg, da jeg ser Schuberts nyskapende tonespråk som en direkte konsekvens av hans innsikt i de romantiske og psykologiske aspektene ved diktverket. Jeg vil vise Müllers innholdsmessige tvetydighet, stilmessige inkonsekvens og intellektuelle distanse, og i lys av dette nærlese de tre diktene i syklusen hvor den aktuelle problematikken kommer tydeligst til uttrykk. I delkapittelet «Forskjeller mellom Schuberts og Müllers sykluser» gjør jeg rede for Schuberts redigering av Müllers tekst og hvilken betydning det får for Schuberts syklus. I kapittelet ”Franz Schubert og *Die schöne Müllerin*”, vil jeg se på Schuberts transformasjon av liedformen i et historisk perspektiv. Jeg vil her vektlegge fremveksten av volkslieden som et resultat av de nasjonale romantiske strømningene på 1700-tallet, og fremheve Schuberts musikalske forbilder som beskjeftiget seg med denne sjangeren. Jeg velger å ikke tematisere utviklingen av Schuberts kammermusikk, orkesterverk, operaer og øvrige instrumentalverk, da dette ikke er fokuset i oppgaven, og leseren antakelig ikke er ukjent med denne betydelige delen av Schuberts musikalske verk. I delkapittelet ”Schuberts nyskapende trekk” vil jeg se nærmere på de konkrete musikalske nyvinningene i Schuberts beskjeftigelse med liedformen og peke på de mest sentrale grepene han foretar for å utvide det konvensjonelle tonespråket og bryte ut av de tradisjonelle rammene for sjangeren. I hovedsak dreier dette seg om de harmoniske nyvinningene og formmessige utvidelsene, sidestillingen av musikk og tekst, profesjonaliseringen av liedsjangeren, og bruken av tonemalende musikk. I musikkanalysedelen vil jeg undersøke på hvilke måter Schuberts nyskapende musikalske grep kommer til uttrykk i et utvalg av sangene i *Die schöne Müllerin*, og hvordan dette henger sammen med hans romantiske og subjektivistiske lesning av diktet.

# 1. Wilhelm Müller og *Die schöne Müllerin*

Wilhelm Müllers diktsyklus *Die schöne Müllerin* ble påbegynt 1816 og utgitt i 1820 som en del av diktsamlingen *Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten*. Syklusen er et formet som et monodrama og dreier seg om en ung møllergutt som begir seg ut på vandring. Han følger en rislende skogsbekk, som fører ham til et mølleverk. Her forelsker han seg i møllermesterens datter, og gjør sitt ytterste for å tiltrekke seg hennes oppmerksomhet. Han blir imidlertid utfordret av den maskuline og handlekraftige jegeren som også gjør kur til møllerdatteren. Da det blir klart for møllergutten at det er jegeren møllerdatteren har forelsket seg i, og ikke ham, ender han i fortvilelse sitt eget liv ved å drukne seg i bekken. Fortellingen kan inndeles i seks hoveddeler: møllerguttens vandring, forelskelsen, håpet om gjengjeldt kjærlighet, jegerens inntreden og møllerguttens fascinasjon for ham, møllerguttens desperasjon og død. Alle disse episodene blir formidlet gjennom møllerguttens subjektive følelser og erfaringer. Dette er altså møllerguttens fortelling. Om personer, sted, tidsforløp og hendelser mellom diktene hører vi bare det som møllergutten velger å fremstille, noe som gjør at leseren selv må forstå resten av bildet gjennom det som møllergutten *ikke* ser, hører eller legger merke til. Fordi det er møllerguttens indre verden som styrer, blir handlingsforløpet preget av fragmenter og enkeltscener. Gjennom fortellingen finner vi en stadig tiltakende psykologisk splittelse mellom møllerguttens romantiske illusjoner og den harde virkeligheten han ikke ønsker eller makter å ta inn over seg. Møllergutten er ung, uerfaren, og besatt av en naiv romantisk idealisme. Det er når illusjonen om den romantiske kjærligheten viser seg å ikke stemme overens med virkeligheten, at den eksistensielle krisen oppstår. Dette bruddet blir for møllergutten den utløsende årsaken til den psykologiske turbulensen hvor svermeri, håp og idealisering gradvis går over i fornektelse, ydmykelser, desperasjon og til slutt selvmord. Dette blir en eksistensiell splittelse i den forstand at han på naivt vis definerer seg selv inn i en idéverden som ikke tåler møtet med den virkelige verden.

## 1.1 Stägemann-kretsen

En vesentlig litterær forutsetning for Müllers diktning var den kretsen av litterater som hadde sine møter hos amatørpoeten Friedrich August von Stägemann (1763-1840) i Berlin. Denne kretsen gikk under navnet *Deutsche Gesellschaft*, hvor Müller tilhørte den yngre

generasjonen blant andre sammen med kunstnerne Wilhelm og Luise Hensel og forleggeren Friedrich Förster. Til den eldre generasjonen i *Deutsche Gesellschaft* hørte mer kjente skikkelser som E.T.A. Hoffmann, Achim von Arnim og Clemens Brentano. Dette var en krets der man dyrket tidens romantiske diktning som hentet næring fra den tradisjonelle tyske folkediktningen, hvor nasjonalismen, nostalgien og svermeriet for det ekte og ukunstlede naturmennesket var rådende idealer.<sup>23</sup> Folkediktningen ble også en viktig inspirasjonskilde for Müller, og han ble anerkjent for sin evne til å omgås det noe oppstyltede folkediktningsspråket på en lett og uanstrengt måte, uten å henfalle til inngrodde fraser. Ofte hadde tekstene hans også et lett humoristisk og ironiserende tilsnitt. I folkediktningen fant Müller altså sin foretrukne stil, og kunne derfra briljere med sine stilistiske ferdigheter, samtidig som han inntok en lett ironiserende holdning til både folkediktningens svermeri og de mer filosofisk funderte romantiske forestillingene hos diktere som Novalis og Eichendorff.<sup>24</sup>

Stägemann-kretsens idealer ble også avgjørende for Müllers diktsyklus *Die schöne Müllerin*. Fortellingen om en møllerjente som det blir gjort kur til, et tema som hadde nære bånd til den tradisjonelle folkediktningen, var populær i tiden. Et typisk eksempel på dette er Giovanni Paisiellos komiske opera *L'amor contrastato, o sia La bella molinara*, som var svært populær i Tyskland og Østerrike rundt århundreskiftet og bar tittelen *Die schöne Müllerin* i den tyske oversettelsen. Et annet innflytelsesrikt verk i denne sjangeren var Goethes møllerballader *Edelknabe und Müllerin, Junggeselle und Mühlbach, Der Müllerin Verrat* og *Der Müllerin Reue*. I disse balladene opptrer både den talende bekken, vandreren, møllerjenta og den unge aristokraten som lyrisk protagonist. Stägemanns gruppe hentet også inspirasjon til sine såkalte Liederspiel fra den tradisjonelle folkediktningen og profesjonelle poeters omskrivninger av denne. Navn som Eichendorff, Brentano og Rückert er sentrale i denne sammenheng. Når så Wilhelm Müller skrev *Die schöne Müllerin* førte han seg altså inn i en solid tradisjon av møllerdiktning, og lånte sine karakterer og sin tematikk fra denne.

## 1.2 Romantikken

Et hovedtema i diktet er den romantiske utlengselen, *Fernweh*, som er en drivende kraft.

---

<sup>23</sup> Youens, *Schubert: Die schöne Müllerin*, 2.

<sup>24</sup> Bruno Hake, *Wilhelm Müller: Sein Leben und Dichten*, Kapitel IV: Die schöne Müllerin (Univ., Philos. Fak., Diss.--Berlin, Berlin: Mayer & Müller, 1908).

Møllergutten ønsker å forlate sin arbeidsplass og legge ut på vandring. Han blir imidlertid raskt forelsket i den første jenta han treffer, en møllerdatter. Han får tilbud om jobb på møllen, og får straks et ønske om å etablere seg i familiær trygghet. Samtidig er vandrertangen levende i ham, og skaper et eksistensielt problem. Skal han hengi seg til den evige vandringsen, eller har han funnet ”hjem”? Det naturromantiske er også et sentralt element. Som Youens skriver, er naturen og skogsbekken i *Die schöne Müllerin*: “[...]an enchantress who compels those who hear its voice to do its bidding, the imperatives it issues all the more powerful because its language is one that human listeners cannot understand”.<sup>25</sup> Denne besjelingen av naturen er en videreføring av den romantiske naturforståelsen. Den tyske romantikken, som gjorde opprør mot opplysningstidens skille mellom menneske og natur, fremhevet i stedet en dyp *samhørighet* mellom de to. Diktet kan slik sett beskrives som en tematisering av spenningsforholdet mellom en førrefleksiv umiddelbarhet og refleksjon. Identiteten med naturen finner vi i møllerguttens forhold til sine naturomgivelser generelt og den rislende skogsbekken spesielt. Bekken blir hans følgesvenn gjennom hans eksistensielle ferd, og fungerer like mye som hans alter ego. Problemet for møllergutten er at umiddelbarheten opphører å eksistere i det han reflekterer over den, noe han også gjør fra første begynnelse. Dermed utarter den eksistensielle konflikten seg som en dialektikk mellom forestilling og realitet, illusjon og virkelighet. I den tradisjonelle naturromantiske tenkningen er dette en konflikt som bare kan forsones gjennom døden. I *Die schöne Müllerin* skjer dette ved at møllergutten tar sitt eget liv ved å kaste seg i bekken. Skogsbekken omslutter ham og vugger ham i søvn. Slik blir han befridd fra alle dennesidige plager, og mennesket og naturen blir ett.

### 1.3 Realismen

Müllers monodrama er også et realistisk diktverk, da den romantiske irrasjonaliteten som presenteres først og fremst blir behandlet med skeptisk distanse og utilslørt ironi. Her er det Müller distanserer seg fra den romantiske forestillingsverdenen. I sitt dikteriske grep lar han denne konflikten utfolde seg på et eksistensialistisk og psykologisk plan gjennom sin oppdiktete protagonists indre liv. Det er møllerguttens subjektive tanker, følelser og forestillinger som er den drivende kraften i fortellingen, mens den ytre narrative handlingsrammen er tonet ned. Hovedpersonen blir fremstilt som en falsk romantiker i den forstand at han mer eller mindre bevisst konstruerer fantasier og illusjoner i tråd med en

---

<sup>25</sup> Youens, *Schubert: Die schöne Müllerin*, 37.



romantisk ideverden. Youens har påpekt at “... the Romantic credos the miller utters in this poem are as much an expression of the desire to believe as of belief itself.”<sup>26</sup> Det antydes at møllergutten bare sjonglerer med tillærte forestillinger og idealer som han bare *ønsker* å være en del av, noe som dermed devaluerer ektheten i den førrefleksive umiddelbarheten han opphøyer. Eksempelvis påpeker Haefeli-Rasi hvordan spørsmålet *wohin?* i syklusens andre dikt, et spørsmål hun kaller ”die verräterische Frage”, avslører det uekte i møllerguttens prosjekt, da en ekte romantiker aldri ville bekymre seg for vandringens og lengselens konkrete mål: ”Wohin? – ein Wort, das wahre Wanderlust nicht kennt.”<sup>27</sup>

#### 1.4 Prologen og epilogen

Spenningen mellom romantikk og realisme kommer også særlig til uttrykk i diktsyklusens prolog og epilog der Müller lar en fiktiv poet føre ordet. I ”Der Dichter, als Prolog” forteller poeten sine lesere, som han snakker til som om de var et teaterpublikum, at ingenting ved fortellingen om møllergutten er ekte. Fortellingen er bare et ubetydelig lite lystspill skrevet i tidens populære stil. De romantiske og poetiske rekvisittene som benyttes i diktet, er kun floskler og klisjéer, men hører med fordi den litterære moten tilsier det:

Ich lad’ euch, schöne Damen, kluge Herrn,  
Und die ihr hört und schaut was Gutes gern,  
Zu einem funkelnelneuen Spiel  
Im allerfunknelneusten Styl:  
Schlicht ausgedrechselt, kunstlos zugestutzt,  
Mit edler deutscher Rohheit aufgeputzt...<sup>28</sup>

Den fiktive poeten fremstår som en selvbevisst, sofistisert og lærd dikter, som lettent ironiserer over den *ekte tyske* tradisjon han baserer seg på, og latterliggjør den naivistiske naturromantiske poesien han har pakket sin fortelling inn i. Tilhørerne skal ikke føle møllerguttens kvaler eller bry seg om hans skjebne, men heller beundre poetens evne til å mane frem et stilistisk overbevisende landskap i en klisjemessig, biedermeiersk landlig idyll. Den samme realistiske distansen kommer til uttrykk i epilogen, ”Der Dichter, als Epilog”. Her ber poeten publikum om å vende tilbake til virkeligheten, og antyder at det de nettopp har vært vitne til bare var oppspinn, en drøm. I tillegg sniker han inn en uhøytidelig moraliserende holdning, da han ber publikum om å lære av møllerguttens

---

<sup>26</sup> Youens, *Schubert: Die schöne Müllerin*, 35.

<sup>27</sup> Haefeli-Rasi, *Wilhelm Müller 'Die schöne Müllerin'*, 14.

<sup>28</sup> Wilhelm Müller, *Die schöne Müllerin* (Frankfurt am Main: Inzer-Verlag, 1994).

historie og være takknemlig for gjengjeldt kjærlyghet:

Bei jedem Händedruck, bei jedem Kuss  
Bei jedem heissen Herzensüberfluss:  
Geb' ihm die Liebe für sein kurzes Leid  
In eurem Busen lange Selgkeit!<sup>29</sup>

Müllers ironiske holdning, formidlet gjennom den fiktive poeten, kan forstås på flere måter. På den ene side kan den tolkes biografisk som en forsvarsstrategi, da han og den fiktive møllergutten egentlig har mye tilfelles. I Müllers dagbøker leser vi at han hadde et ulykkelig kjærlyghetsforhold til en av de kvinnelige deltakerne i Stägermankretsen, Luise Hensel. Dette var samtidig med at han skrev de første utkastene til *Die schöne Müllerin*.<sup>30</sup> Da kjærlyghetseventyret med Hensel etter hvert tok slutt, og Müller skulle publisere sin endelige versjon av *Die schöne Müllerin*, er det grunn til å tro at han ønsket å distansere seg noe fra denne svært personlig selvutleverende parallellen. Han var ikke lenger ulykkelig forelsket og var i stand til å distansere seg fra det hele. Dermed føyde han til den ironiserende prologen og epilogen til diktsyklusen, for å distansere seg både fra det romantiske svermeriet og fra sitt selvopplevde opprivende kjærlyghetsdrama.<sup>31</sup> På den annen side kan den tolkes stilhistorisk. Müller var ingen ektefødt romantiker, for ham var romantikken en periode han var trådt ut av og som han sto i et distansert forhold til. En tredje mulig tolkning er at Müller her spiller på den romantiske ironien, det illusjonsbrudd som enkelte romantikere bygget inn i sine verk for å markere erkjennelsen av den absolutte spaltning mellom ideal og virkelighet.

Det er ikke bare i den overordnede, generelle tematikken tvetydighetene kommer til uttrykk. Også en nærlesning av de enkelte diktene tydeliggjør det tvetydige mangfoldet. I det følgende har jeg valgt å se nærmere på tre sentrale enkeltdikt i syklusen: ”Das Wandern”, ”Tränenregen” og ”Mein”. Jeg har valgt disse diktene fordi de på en tydelig måte illustrerer den aktuelle problemstillingen.

### 1.5 ”Das Wandern”

I ”Das Wandern” (eller ”Wanderschaft” som diktet heter i Müllers originalversjon) benytter Müller seg av et velkjent tema fra den romantiske folkediktingen. Vandrertemaet står sentralt i den tyske folkediktingen, da det betraktes som et uttrykk for et

---

<sup>29</sup> Müller, *Die schöne Müllerin*.

<sup>30</sup> Youens, *Schubert, Müller, and Die schöne Müllerin*, 22.

<sup>31</sup> *Ibid*, 25.

grunnleggende karaktertrekk i folkesjelen. I sin mest grunnleggende form handler det om et uttrykk for eventyrlyst, frihetsfølelse, og kontakt med naturen. Charles Rosen påpeker at:

The country walk and its ideology as a direct contact with nature through physical activity often pushed to the point of exhaustion, dominated German and, less powerfully, English culture from the mid-eighteenth century until the second world war.<sup>32</sup>

I den filosofiske romantikken får vandrertematikken ytterligere dimensjoner gjennom forestillingen om at verdens skjønnhet og mysterium vil åpenbare seg bare for de som løser seg fra alle bånd og vandrer ut i det fri. Det er en forestilling som er knyttet til den romantiske utlengselen *Fernweh* (som en motsats til hjemlengselen *Heimweh*), en eksistensiell lengsel, med den evige vandringen som en naturlig konsekvens. Denne type vandring representerer en romantisk kjerneidé, hvor også besjelingen og identifikasjonen med naturen omkring inngår. I diktets femte strofe forandres perspektivet fra tredjeperson til førsteperson, og vi blir presentert for det indre perspektivet: "O Wandern meine Lust". Cottrell påpeker at denne bruken av det lyriske *Jeg* er syklusens første indikasjon på at dikteren identifiserer seg med sin oppdiktete karakter, og at "Das Wandern" dermed også blir et uttrykk for dikterens egen vandrelust: "... the motif of *Wandern* functions as a primary moving force within the soul of the poet himself".<sup>33</sup> Perspektivendringen er imidlertid også et brudd med den umiddelbare erfaringen som i diktet presenteres i generelle termer. Det tradisjonelle vandrerdiktets enkle og folkelige stil har normalt ikke rom for en slik problematisering av perspektivet. Det enkle og umiddelbare får et streif av refleksjon, noe som kontrasterer med det naivistiske og likefremme i stil og uttrykk. Fossum har i sin hovedfagsoppgave ikke åpnet opp for denne metadimensjonen, da han leser perspektivforandringen som et nødvendig litterært grep for å understreke at protagonisten henvender seg til sine arbeidsgivere for å overbevise *dem* om at han må forlate mølleverket. I diktets fire første strofer, sier Fossum, er det *tilhørerne* som skal overbevises, og i siste strofe altså "Herr Meister und Frau Meisterin". Her går Fossum glipp av en viktig indikasjon på Müllers ironiske avstand til sitt eget stoff.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Charles Rosen, *The Romantic Generation* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995), 197.

<sup>33</sup> Cottrell, *Wilhelm Müller's lyrical song-cycles*, 10.

<sup>34</sup> Per Fossum, "Franz Schuberts sangsyklus 'Die schöne Müllerin': En analyse med hovedvekt på forholdet mellom musikken og det tekstlige innhold" (Hovedoppg. i musikkvitenskap, Universitetet i Oslo, 1978), 18.

Som Youens har bemerket antyder perspektivendringen at det bare er den romantiske *idéen* om landstrykerlivet møllergutten er forelsket i, og at det dermed er *seg selv* han ønsker å overbevise gjennom denne perspektivendringen. Ved å rette fokus mot seg selv får mølleren prøve ordene ”meine Lust” i sin egen munn, liksom for å rettferdiggjøre det hele. I denne forståelsen avdekkes det altså en grunnleggende usikkerhet i møllerguttens prosjekt. Youens formulerer dette tydelig når hun påpeker at det er snakk om en *idé* han har hørt om og ønsker å være en del av. Hun hevder at dette er en identitet møllergutten ønsker å ikle seg: ”[...] he is not already a wanderer. Rather, he feels he should become one”.<sup>35</sup> I tredje og fjerde linje i diktets første strofe: ”Es muss ein schlechter Müller sein / dem niemals fiel Das Wandern ein” kan også leses som et uttrykk for denne tvilen. Hvorfor sier han dette, hvem er det han vil overbevise? På samme måte som i Youens lesning av perspektivendringen, gir også dette stedet grunnlag for usikkerhet om møllerguttens troverdighet.

Haefeli-Rasi har på sin side hevdet at Müller både bruker sin protagonist som talerør for seg selv og samtidig benytter denne muligheten til å antyde sin skepsis og distanse til det romantiske prosjektet som sådan.<sup>36</sup> Hun mener å kunne se dette allerede i diktets første verselinje. Den romantiske vandringen er tradisjonelt sett en umiddelbar tilstand, en sinnsstemning, som kommer til uttrykk gjennom bevegelsen, hevder hun. Vandrertangen er således ikke et fenomen man forholder seg distansert eller reflekterende til, den bare kommer. Når møllergutten allerede i første verselinje konstaterer at vandringen *er* møllerens glede, ”Das Wandern *ist* des Müllers lust”, forstyrres bildet av det umiddelbare og naturlige, ved at vandringen allerede er blitt gjort til en *ting* man kan uttale seg om. På denne måten problematiserer altså Müller det romantiske prosjektet allerede fra begynnelsen. Når perspektivendringen til førsteperson inntre i femte strofe antyder dikteren at dette er protagonistens vilde oppfatning som kommer til uttrykk. Møllergutten reflekterer ikke over romantikkens problem, men dømmes til å føle den romantiske illusjonens konsekvenser på kroppen. Til syvende og sist er det dette som tematiseres, konflikten som oppstår når en naiv klamring til et illusorisk drømmebilde brytes mot virkeligheten og realismen.

---

<sup>35</sup> Youens, *Schubert: Die schöne Müllerin*, 35.

<sup>36</sup> Haefeli-Rasi, *Wilhelm Müller 'Die schöne Müllerin'*, 13.

## 1.6 ”Tränenregen”

Cottrell har påpekt hvordan Müller ofte leser grunnleggende eksistensielle polariteter inn i et naturbilde, som deretter heves opp til et mytisk plan, hvor polaritetene forenes i en transcenderende, mystisk visjon, oftest knyttet til døden.<sup>37</sup> Et eksempel på denne tematikken finner vi i diktet ”Selbstbeschauung” fra samlingen *Gedichte*. Her skildres menneskets eksistens som en eksistens i motsetninger eller polariteter. Og Müller ser nå denne dualismen i analogi med motsetningen og konfliktene i naturen. Men så dreies perspektivet, som naturen hviler i seg selv i all evighet, symbolisert ved at himmelen speiler seg i havet og havet speiler seg i himmelen. Slik vil mennesket forsones med seg selv og naturen i det øyeblikk det ser seg selv i lys av den evige natur. Det antydes her at det skjer først gjennom døden, symbolisert ved den oppstigende månen. I døden vil mennesket nå en høyere eksistens i forsoning:

Haben ausgetobt die Stürme,  
Sind verhallt die Donner,  
Sind verglüht die Blitze,  
Siehe, da hebet aus Nebeln und Wolken  
Klar der Mond sein grosses Auge  
Und beschauet im Spiegel des Meeres  
Sich und den Himmel.

Seele des Menschen, du gleichest dem Monde!  
Aus den tobenden Stürmen der Brust,  
Aus der irdischen Freuden und Leiden  
Donnernden, blitzenden Ungewittern,  
Aus des Wahnes Nebelschleiern,  
Aus der Sünde Wolkennacht,  
Hebst du verklärt und geläutert  
dein ewiges Auge  
Und beschauest im Spiegel des Himmels  
Dich und die Erde.<sup>38</sup>

I ”Tränenregen” ser vi en lignende tendens, men her er også begjæret etter mølledatteren innlemmet i tematikken. Selv om de to sitter i fysisk nærhet, er avstanden mellom dem uoverstigelig. Møllergutten er kun besatt av idéen om mølledatteren, og ser møllerjenta som en manifestasjon av idéen om kjærlighet. Dermed skaper han seg en fantasi hvor mølledatteren smelter inn i naturbildet, uttrykt ved at han betrakter speilbildet av hennes øyne i bekken, i likhet med speilbildet av blomstene og himmelen. Avstanden overvinnnes

---

<sup>37</sup> Cottrell, *Wilhelm Müller's lyrical song-cycles*, 96.

<sup>38</sup> Wilhelm Müller, *Gedichte von Wilhelm Müller*, mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Max Müller, 2 vol. i 1 (Leipzig, Brockhaus, 1868) [http://books.google.com/books?id=OXgHAAAAQAAJ&dq=Gedichte+von+Wilhelm+M%C3%BCller&hl=no&source=gbs\\_navlinks\\_s](http://books.google.com/books?id=OXgHAAAAQAAJ&dq=Gedichte+von+Wilhelm+M%C3%BCller&hl=no&source=gbs_navlinks_s) (lest 29.10.2011), 124.

ved at elementene blandes: vannet skyller over himmelen, stjernene og speilbildene. Dragningen mot bekkens dyp symboliserer døden, som blir den uunngåelige konsekvensen av den romantiske fusjoneringen. Denne romantiske visjonen slår imidlertid sprekker på flere punkter. Lawrence Kramer påpeker at den romantiske poesien generelt aldri tar i bruk det noe banale uttrykket *Traulichkeit* i forbindelse med visjoner om sammensmeltningen av natur og menneske. Videre argumenterer han for at møllergutten faktisk avviser naturen, og kun fokuserer på møllerdatteren:

Ich sah nach keinem Monde,  
Nach keinem Sternenschein,  
Ich schaute nach ihren Bilde,  
Nach ihren Augen allein.

I Kramers lesning av "Tränenregen" har ikke møllergutten noe reelt ønske om å forenes med naturen gjennom kjærligheten, da han egentlig bare er interessert i møllerdatteren: "The moon and the stars may be as transcendental or conventional as they like: either way, the miller is not interested. He just wants the girl".<sup>39</sup> Et annet påfallende brudd med visjonen er jentas kyniske og overflatiske kommentar i siste linje, noe som tydelig kontrasterer med de øvrige romantisk anlagte verselinjene; "Es kommt ein Regen, Ade, ich geh nach Haus." Vi oppfatter umiddelbart en uoverensstemmelse mellom den visjonen som presenteres og virkeligheten. (Slike brudd, eller *Stimmungsbrechung*, hvor det svulstige og sentimentale blir punktert i slutten av et dikt, er et typisk Müllersk grep som Henrich Heine uttrykte beundring for og også benyttet seg av i mange av sine egne dikt).<sup>40</sup>

Bruddet, eller den psykologiske problematikken i diktet er det mulig å nærme seg på flere måter. Ifølge Popp er det stilistiske bruddet nok et uttrykk for Müllers distansering til sin egen form, ved at han lar sin protagonist fungere som talerør for en problematisering av den romantiske diktningen som fenomen. Jeg-personen i "Tränenregen" er ifølge Popp dikteren selv. Han påpeker at bruken av ordet *schauen* i stedet for *sehen* er avgjørende, da *schauen* betegner et dikterisk blick på omgivelsene, mens *sehen* er den optiske persepsjonen av de faktiske omgivelser.<sup>41</sup> Det transcenderende, oversanselige bildet som fremmanes av det dikteriske blikket, skiller seg distinkt fra virkeligheten, og er kun en bevisst oppkonstruert og kunstig verden som dikteren selv bare kan betrakte på avstand,

---

<sup>39</sup> Lawrence Kramer, *Franz Schubert: Sexuality, subjectivity, song* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 134.

<sup>40</sup> Youens, *Schubert: Die schöne Müllerin*, 50.

<sup>41</sup> Popp, "Die Dichtung Wilhelm Müllers", 76.

ikke tre inn i selv.

Gad reflekterer over den samme problematikken, men fra en annen vinkel. Han påpeker at det oppstår et brudd med det romantiske også *innad* i møllerguttens kosmiske visjon. Der Popp tematiserer på hvilken måte møllergutten forholder seg til fantasien, er Gad mer opptatt av å problematisere selve fantasibildets romantiske genuinitet slik det fremstår i diktet: ”Der Bruch zwischen lyrischem Ich und der Umwelt wird deutlich in dem, *was* das Gedicht sagt – nicht mehr vorrangig im *wie*”.<sup>42</sup> Han fremholder at de poetiske motivene, (de blå blomstene, bekken som flyter ”over” himmelen osv.) kun benyttes for å *simulere* et romantisk øyeblikk. For å understøtte sitt poeng sammenligner han fantasibildet i ”Tränenregen” med en passasje fra *Heinrich von Ofterdingen* av Novalis hvor hovedpersonen i en drømmevisjon gråtende trykker sin kjære til sitt bryst mens elvens strøm flyter *over* kroppene deres: ”Bleiben wir zusammen?”, spør Henrich. ”Ewig”, svarer Mathilde. Dette, antyder Gad, er et eksempel på den genuine romantiske visjonen, noe som Müller bare parafaserer.<sup>43</sup> Hos Novalis er den romantiske visjonen avfødt gjennom en drøm, mens jeg-personen i ”Tränenregen” kun forviller seg inn i en sentimental fantasi ved elvebredden. Møllerguttens fantasi skiller seg også fra Heinrichs ved at det møllergutten ser, faktisk er reelt. Den kosmiske foreningen av himmel og jord, er i realiteten bare skyene og stjernene som speiler seg i vannoverflaten. På denne måten blir visjonen ved elvebredden bare et konstruert romantisk øyeblikk, en simulering. Videre poengterer Gad hvordan møtet mellom det romantiske og liederspielformen blir problematisk. Liederspielets form, hevder han, er ikke egnet til å omfatte en slik romantisk transendens da den truer med å sprengte den stilistiske rammen. Den romantiske ”uendelige refleksjonen” blir dermed noe som, med en historisk distanse, blir trukket inn i en form hvor den uunngåelig må brytes.

Popps og Gads argumentasjoner er egentlig to sider av samme sak. Der Popp snakker om møllerguttens manglende mulighet til å delta i sin egen visjon, og dermed devaluerer dens genuinitet, fokuserer Gad på visjonens manglende romantiske ekthet i seg selv. Kramers fornektelse av det romantiske er også i tråd med denne argumentasjonen, men han konkluderer med at alt handler om et simpelt begjær etter møllergutten.<sup>44</sup> Slik jeg ser det

---

<sup>42</sup> Gad, *Wilhelm Müller: Selbstbehauptung und Selbstverleugnung*, 113.

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> Kramer, *Franz Schubert: Sexuality, subjectivity, song*.

dreier dette begjæret seg mer om en håpløs idé som inkorporeres i den konstruerte illusjonen. Gutten er ikke ute etter møllerjenta, han er mer interessert i hennes funksjon som en del av en romantisk fantasi (*Frauenbild*). Dette er et resultat av at møllergutten bevisst konstruerer noe som ikke eksisterer. Spenningsfeltet ligger altså til syvende og sist i forholdet mellom ønskedrøm og virkelighet.

### 1.7 "Mein"

Håpløsheten i den dikteriske illusjonen kommer desto tydeligere til uttrykk om vi sammenligner det foreliggende diktet med Müllers tidligere versjon av *Die schöne Müllerin*, publisert i Gubitz' *Gesellschafter* i 1818:

"Das schönste Lied"

Bächlein, lass dein Rauschen,  
Räder, steht nur still!  
Kommt heran zu lauschen,  
Wer das schönste Liedchen hören will!

Still, ihr Nachtigallen,  
Lerchen, Finken, still!  
Lass' ein eitel Schallen,  
Wer das schönste Liedchen lernen will!

Sonne. Gieb herunter  
Deinen hellsten Schein!  
Frühling, strahle bunter:  
Die geliebte *Müllerin* ist mein!<sup>45</sup>

I dette diktet ser vi en betydelig større grad av overensstemmelse mellom naturen og det lyriske jeg. Her fremstår protagonisten mer som den genuine romantiske naturdikteren. Som i "Das Wandern" ser vi at møllergutten her også lærer av naturen, og at hans sang ikke skiller seg kvalitativt fra naturens sang. Rytmen i diktet er ledigere, og det er sangen, Das Liedchen, som er det primære fokuspunktet i tematikken. I "Mein" derimot, oppstår det Popp kaller "das artifizielle Moment"<sup>46</sup> da den rytmiske flyten i diktet blir uregelmessig og hakkete, mens rimene fremstår som unaturlige og overspente. Fokuset har også blitt flyttet fra Das Liedchen til det insisterende eiendomspronomenet Mein. Den naturlige kontakten med naturen er brutt, og han lærer ikke av den. Tvert imot stiller han seg direkte opp mot den, og ber den tie slik at han kan fremføre sin proklamasjon om at møllerjenta nå er hans. Popp påpeker at det er gjennom den fatale misforståelsen om at

---

<sup>45</sup> Müller, "Das schönste Lied", 1817. Gjengitt i Popp, "Die Dichtung Wilhelm Müllers", 80.

<sup>46</sup> Popp, "Die Dichtung Wilhelm Müllers", 77.



naturen skal underlegge seg hans vilje, at konfliktnivået tiltar.<sup>47</sup> Som Youens påpeker, er denne polariseringen mellom naturen og kjærligheten også en grunnleggende uromantisk "lack of romantic idealization", da møllergutten gjennom dette definerer seg bort fra den romantiske forestillingen.<sup>48</sup> For hvis han skal dikte om kjærligheten kan han ikke dikte om naturen, og blir følgelig isolert med sin kjærlighetsillusjon:

Ach, so muss ich ganz allein,  
Mit dem Seligen worte *mein*,  
unverstanden in der weiten Schöpfung sein.

I motsetning til sangen "Das schönste Lied" består "Mein" av en enkelt strofe i en dikterisk raptus uten pause eller avsnitt. De tre første linjene er i rytmisk likevekt, men det varer ikke lenge før stabiliteten forsvinner og verselinjene brytes opp i ukontrollerte hektiske utbrudd. Gad forklarer imidlertid denne amusikaliteten som et resultat av et inspirert sinn som fordrer et fritt og spontant improvisatorisk uttrykk.<sup>49</sup> Etter min mening er imidlertid Youens nærmere sannheten når hun tolker dette mer som en slags forvirring, et desperat forgjeves forsøk på å kanalisere sin opprørte sinnsstemning inn i en kontrollert form: "he is too disordered by what has happened to him to devise an ordered form divided by pauses and spaces, although he attempts to do so, attempts to sing a proper song".<sup>50</sup> Den euforiske insisteringen på *Mein*-rimene og den formale uregelmessighet det skaper, skaper en amusikalitet ("Verzicht auf Musikabilität"), noe som ikke passer inn i den konvensjonelle Liederspielformen, hevder Gad.<sup>51</sup> Dermed oppstår det også, i likhet med "Tränenregen", en spenningsfylt konflikt mellom formen og innholdet. Både Popp, Youens og Gad påpeker altså det problematiske i "Mein", i henholdsvis diktingens eksistensvilkår, bruddet med det romantiske og konflikten mellom form og innhold.

I sin tolkning av diktet sier Feil at:

[...] it is not so much [...] love for a beautiful miller maiden, but the desire and torment of a loving heart that dies of unfulfilled longing, a romantic yearning for a superhumanly pure, true love - a heart that is bound to die because such love cannot be realized on earth.<sup>52</sup>

I den lidenskapelige kjærlighetens mytologi er død og selvbevissthet nært knyttet sammen.

---

<sup>47</sup> Popp, "Die Dichtung Wilhelm Müllers", 77.

<sup>48</sup> Youens, *Schubert, Müller, and Die schöne Müllerin*, 192.

<sup>49</sup> Gad, *Wilhelm Müller: Selbstbehauptung und Selbstverleugnung*, 110.

<sup>50</sup> Youens, *Schubert, Müller, and Die schöne Müllerin*, 193.

<sup>51</sup> Gad, *Wilhelm Müller: Selbstbehauptung und Selbstverleugnung*, 110.

<sup>52</sup> Arnold Feil, *Franz Schubert, Die schöne Müllerin, Winterreise* (Portland, Or. : Amadeus Press, 1988), 79.

Men Müller har også en distanse til dette. Kramer motsetter seg fullt og helt en romantisk lesning. Han beklager seg over at den gjengse forskningen har løst problemet med møllerguttens kjærlighetskvaler ved å tolke syklusen som romantikk i stedet for å se det som en psykologisk romanse:

Although these readings are often backed by keen musical insight, I find them hard to accept. To speak bluntly, they seem to me to pretty the cycle up, overlaying its portrayal of a cringing, prurient, self-deluded, and lachrymose hero with an idealistic (and formulaic) gloss.<sup>53</sup>

Kramer er også av den oppfatning at vi skal ta historien om møllergutten på alvor og ikke gjøre ham til en romantisk mytisk figur: "I would suggest, however, that we are supposed to affirm him on his own discomfiting terms, without recuperating him for a Romantic norm or any other."<sup>54</sup>

*Die schöne Müllerin* er en poetisk fortelling om romantisk lidenskap, en lidenskap det hele tiden settes spørsmålstegn ved. Det er en problematiserende distanse som hever diktet ut av den romantiske umiddelbarheten. Resultatet ble en helhet som består av brudd, spenninger og motsetninger. Det var dette materialet Schubert valgte å tonesette. Spørsmålet blir så hvordan Schubert leste syklusen og hva han gjorde ut av sin lesning.

### 1.8 Forskjeller mellom Schuberts og Müllers sykluser

Det hersker usikkerhet om omstendighetene rundt Schuberts oppdagelse av Müllers diktverk. Det er imidlertid sikkert at de to aldri traff hverandre, og antakelig kjente lite til hverandre. I Heinrich Kreissles (Schuberts første biograf) versjon, fortelles det at Schubert tilfeldigvis oppdaget Müllers manuskript ved et besøk hos grev Szechenyi, hvor barndomsvennen Benedikt Randhatinger arbeidet. Schubert skal da ha "stjålet" det med seg hjem, hvorpå han allerede neste dag, til vennens store overraskelse, hadde komponert musikk til begynnelsen av Müllers diktverk. Denne fortellingen har senere vist seg ikke å holde vann, blant annet fordi Randhatinger ikke ble ansatt hos Szechenyi før Schuberts komposisjon allerede var utgitt 1824.<sup>55</sup> Andre hevder muligheten for at det kan ha vært komponisten Carl Maria von Weber som introduserte Schubert for Müllers verk. Müller dedikerte andre del av sine Waldhornisten-dikt til nettopp Weber, og man vet at Schubert og Weber kjente godt til hverandre. Schubert begynte arbeidet med *Die schöne Müllerin* i

---

<sup>53</sup> Kramer, *Franz Schubert: Sexuality, subjectivity, song*, 134.

<sup>54</sup> Kramer, *Franz Schubert: Sexuality, subjectivity, song*, 134.

<sup>55</sup> Youens, *Schubert: Die schöne Müllerin*, 13.

1823, et år som ofte beskrives om et vendepunkt i hans liv. Det var året da Schubert ble grepet av den sykdommen, antakelig syfilis, som til slutt tok hans liv fem år senere.

Som tidligere hevdet, er det den subjektive vendingen Schubert er ute etter i sin tonesettelse av *Die schöne Müllerin*. Dermed kutter han både Müllers prolog og epilog i sin versjon, da han selv tar rollen som dikterens interpret. På denne måten eliminerer Schubert deler av den ironiske distansen mellom dikteren og hans subjekt. Den fiktive poeten forsvinner og blir erstattet av komponisten, som har andre planer for sitt publikum. For Schubert blir *Die schöne Müllerin* mer en mytisk fortelling, hvor ironiserende og distanserende elementer reduseres til et minimum. Møllerguttens psykologiske og emosjonelle liv blir den essensielle drivkraften bak tonesettelsen. (Samtidig blir møllerguttens dualistiske konflikt mellom illusjonen og virkeligheten speilet i det dialektiske forholdet mellom musikalsk konvensjon og innovasjon i Schuberts tonespråk. For Schubert ligger diktets uttrykk i møllerguttens splittede sinn, og i musikken ligger uttrykket i bruddet.) I tillegg til prologen og epilog kutter Schubert også tre av diktene i syklusen: "Das Mühlenleben", "Erster Schmerz, letzter Scherz" og "Blümlein Vergissmein". Youens forklaring på hvorfor Schubert kuttet ut prologen og epilog er at han ønsket å ta møllerguttens kjærlighetsdrama på alvor.<sup>56</sup> Kanskje forstod han at den tragiske fortellingen opprinnelig var ektefølt og inderlig fra Müllers side, og at den ironiserende rammen bare var et spill for galleriet. Hvorfor han valgte å kutte de tre nevnte diktene er imidlertid mer uklart. Kanskje ønsket Schubert å gi møllergutten et minimum av verdighet. De tre diktene avslører i særlig grad møllerguttens patetiske kjærlighetskvaler, og det kan tenkes at Schubert følte en viss sympati med hovedpersonen. Om dette er riktig, kan vi si at Müller trekker sin hovedperson ned i de mørkeste og ynkeligste av menneskets avkroker gjennom ubønhørlig psykologisk realisme, for så å late som om det hele bare var en spøk, mens Schubert tar den tragiske fortellingen på fullt alvor, og redder de siste restene av menneskelig verdighet for møllergutten.

Ved å unngå den mest inngående realismen, hever Schubert fortellingen opp på et mer mytisk plan. I det hele tatt kan det hos Müller sies å være en konflikt mellom et mer høyverdig mytisk romantisk plan på den ene side og en psykologisk realisme på den annen side. Schubert, på sin side, har en noe annen agenda. Han redigerer bort de delene av

---

<sup>56</sup> Youens, *Schubert, Müller, and Die schöne Müllerin*.

diktsyklusen hvor Müllers distanserende holdning kommer tydeligst til uttrykk. På den måten avintellektualiserer Schubert diktverket, og retter fokus på det subjektive emosjonelle og psykologiske innholdet i fortellingen om møllergutten. I musikken uttrykker Schubert møllerguttens tanker og følelser som oppstår i den skjebnesvangre kontrasten mellom en innbilt illusjon og en brutal virkelighet uten å spørre *hvorfor* det er slik eller hvilket intellektuelt idegrunnlag som ligger bakenfor.

Men også i Schuberts prosjekt blir det kunstneriske materialet et bilde på, eller et verktøy for å uttrykke den subjektive eksistensielle splittelsen. Med dette menes den dialektikken som ligger i forholdet mellom bruken av klassiske harmoni- og formprinsipper og bruddet med disse. Schubert musikalske språk generelt, og i *Die Schöne Müllerin* spesielt, er preget av denne dualistiske prosessen. Det vi ser er altså at både Müllers og Schuberts materiale er, om enn på forskjellig måte, preget av kontrast og dualisme, både idé- og formmessig. Denne estetiske dualismen utgjør for begge en metadimensjon til diktverket, i den forstand at den kommenterer og gjenspeiler innholdet: møllerguttens konfliktfylte psykologi. Dette fenomenet er nært knyttet til de litteratur- og musikkhistoriske overgangsfasen de begge befinner seg i. For Müller dreier det seg om en distanse til det romantiske idéinnholdet som et resultat av den litteraturhistoriske overgangsfasen mellom litterær romantikk og realisme, (i flere tilfeller betegnet som litterær *postromantikk*), mens det for Schubert dreier seg om en subjektivisering av det musikalske materialet, gjennom den radikale utviklingen av liedsjangeren og bruddet med det klassiske formspråket, som et resultat av den musikkhistoriske overgangsfasen mellom musikalsk klassisisme og romantikk.

## 2. Franz Schubert og *Die schöne Müllerin*

### 2.1 Schubert og utviklingen av lieden

Fascinasjonen for den tyske volkslieden var først og fremst et litterært fenomen som hadde nære bånd til det romantiske prosjektet rundt århundreskiftet. Dette var blant annet et uttrykk for opposisjon til opplysningstidens forkjærlighet for rasjonalitet, fornuft og det urbane kapitalistiske industrisamfunn. I tillegg var det nasjonalistiske aspektet avgjørende, da tysk litteratur frem til 1770 i stor grad hadde vært påvirket av fransk, italiensk og spansk diktning.<sup>57</sup> Det utviklet seg blant diktere, forfattere, filosofer og også musikere en lengsel mot det enkle, naturnære, ekte og uforfalskede, og denne lengselen ga seg utslag i en særlig interesse for den tyske folkekulturen og dens dikteriske og musikalske uttrykk. Johann Gottfried Herder hadde en avgjørende betydning for veknelsen av denne nye tendensen i tysk diktning. I hans *Fragmente über die neuere deutsche Literatur* (1766-1767) og *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772) fremholder han behovet for en original tysk diktning uten innflytelse fra romansk-språklig diktning og oppfordrer tyske litterater til å utforske den tradisjonsrike tyske folkediktningen. Selv publiserte han i 1778-89 to antologier av volkslieder under tittelen *Stimmen der Völker*, som var ment å være et uttrykk for den uforfalskede tyske folkesjelen, og som også skulle være en motsats til tidens mer høyverdige poesi for de dannede klasser.<sup>58</sup> I samme ånd samlet dikterne Achim von Arnim og Clemens Brentano inn muntlig overleverte fortellinger og dikt som de i 1809 publiserte som en tekstsamling under tittelen *Des Knaben Wunderhorn*. Også flere av tidens største og mest anerkjente poeter satt seg fore å formidle og kultivere det folkelige uttrykket i sin diktning. Allerede i 1773 publiserte Goethe "Heidenröslein", et av hans mest kjente dikt i enkel og folkelig stil.

En gruppe komponister gjorde seg etter hvert spesielt bemerket som forkjempere for en musikalsk parallell til disse litterære estetiske idealene. Gruppen benevnes ofte som den andre berlinerskole og besto blant andre av komponistene J.F. Reichardt, C.F. Zelter, J.A.P. Schulz og J. R. Zumsteeg.<sup>59</sup> Denne gruppens kanskje mest profilerte skikkelse, J.F.

---

<sup>57</sup> Kenneth S. Whitton, *Goethe and Schubert: the unseen bond*, (Portland, Or.: Amadeus Press, 1999), 27.

<sup>58</sup> Whitton, *Goethe and Schubert*, 28.

<sup>59</sup> *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. utg., s.v. "Berliner Liederschule".

Reichardt, formulerte de musikalsk estetiske idealene som i hovedsak dreide seg om det ukunstlede, enkle og folkelige, i motsetning til tidens mer avanserte kunstmusikalske former og idealer slik de ble fremholdt av de klassiske mestrene Mozart, Haydn og Beethoven. Et musikalsk akkompagnement var i folkevisens reneste og naturligste form ikke nødvendig eller ønskelig, da man etterstrebet å etterligne det mest direkte og genuine uttrykket for den tradisjonelle tyske folkesangen. Om en ledsagende klaver- eller gitarstemme likevel skulle være med, måtte akkompagnementet på ingen måte trekke fokuset vekk fra sangen, og måtte dermed begrenses til ytterst enkle akkorder og akkompagnementsfigurer.<sup>60</sup>

For en ung og ambisiøs komponist med kunstmusikalsk utdannelse som Franz Schubert var disse idealene i utgangspunktet lite interessante. Likevel ønsket han å beskjeftige seg med besetningen sang og klaver, men da i en kunstmusikalsk form hvor han kunne få fullt utbytte av sine håndverksmessige og kunstneriske ferdigheter. Han hadde gått i lære hos Antonio Salieri, som hadde introdusert ham for det klassiske håndverket og den italienske bel canto-stilen. Schubert var imidlertid mer fasinert av tidens store mester Ludwig van Beethovens grensesprengende musikalske nyskaping, og fikk antakelig lite gjenhør for denne fascinasjonen hos Salieri, som hovedsakelig baserte sin undervisning på klassisk form- og harmonilære. Schuberts nære venn Leopold von Sonnleithner beskrev den undervisningen Schubert fikk på følgende måte:

Er hatte keinen Freund, der als Meister über ihm stand, der ihn bei solchen Arbeiten [bei größeren Werken] ratend, abmahnend, verbessernd hätte leiten können. Salieri gab ihm früher Unterricht: er war aber schon zu alt und gehörte einer ganz anderen Schule und Kunstperiode an. Salieri konnte nicht der Meister eines Jünglings sein, der von Beethovens Genie begeistert und durchdrungen war.<sup>61</sup>

Schuberts publikum tilhørte ikke de store konsertene og offentlige musikkarrangementene, det var en krets av venner som tilhørte borgerskapet. Dette selskapet av venner var musikalsk sett ikke kyndig i eller sikker i den muntlige, folkelige musikalske tradisjonen, og de tilhørte heller ikke en høyere adel eller hoffet, som inntil siste århundreskift nesten utelukkende var de som dyrket kunsten og musikken. Det var et byborgerskap som hadde

---

<sup>60</sup> Walter Frisch, "Schubert's Nähe des Geliebten (D. 162): Transformation of the Volkston", i *Schubert: critical and analytical studies*, red. av Walter Frisch, 175-199 (Lincoln: University of Nebraska Press, 1986), 175.

<sup>61</sup> Otto Erich Deutsch, *Schubert: die Erinnerungen seiner Freunde*, ges. und hg. von Otto Erich Deutsch (Wiesbaden, 1966), 94.

skapt seg et eget område hvor de holdt musikalske selskaper hvor man sang og fremfor alt spilte selskapsspill og teater, hvor både selvstendig og ledsagende husmusikk ble komponert. Under disse omstendighetene var sang og klaver en naturlig musikalsk besetning, og det er naturlig at Schubert fattet interesse for og ønsket å utvikle denne sjangeren. Som nevnt var imidlertid Reichardts idealer ikke det som umiddelbart tiltrakk Schubert i dette henseende, da han ønsket å kombinere interessen for lieden med sine høyere kunstmusikalske ambisjoner. Utfordringen for en klassisk skolert komponist lå dermed i å skape kunstmusikk som ikke forfalt til det trivielle, og uten å miste skinnen av det kunstløse, usøkte og velkjente som vanligvis forbindes med volksliedens estetikk. Riktignok hadde også Mozart, Haydn og Beethoven også kjent til dette problemet, men de hadde med sine få sanger bidratt lite til løsningen og hadde dermed ikke maktet å endre sjangerens tradisjon på en effektiv måte. Reichardt var også bevisst på det nesten fraværende bidraget til liedsjangeren fra de store mestrene og klagde over dette i forordet til sin samling *Lieder geselliger Freude* i 1796:

[...]wie diese vortrefflichen Männer einerseits unsere besten Dichter so wenig benutzt, andererseits das Lied so gar nicht nach seiner eigentlichen Natur bearbeitet haben. Sowohl in Haydns und Mozarts als in Beethovens Werk steht die Gattung am Rande, obschon Beethovens Werkkatalog immerhin rund 70 Lieder verzeichnet. Die Tatsache aber, daß kaum eine Hand voll davon bekannt ist, spricht für sich - und Beethoven selbst hat kein Hehl daraus gemacht: Ich schreibe nur nicht gern Lieder!<sup>62</sup>

Som Feil har påpekt kan Schubert neppe ha beundret eller latt seg inspirere av liedkomposisjonene til Haydn, Mozart eller Beethoven, fordi det der ikke fantes noe for ham å lære.<sup>63</sup> Schubert benyttet det han hadde sett og tilegnet seg av instrumentalteknikk hos wiener-klassikerne, men måtte søke en ny komposisjonsteknikk med tanke på lieden uten forbilder fra sine musikalske helter. Han vendte seg dermed mot sangkomposisjonene til hovkapellmesteren i Stuttgart, Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802), hvis verker var av en betydelig friere og mer ekspressiv art enn Reichardts, og ikke fullt så bastant knyttet til volksliedens idealer. Zumsteeg skrev store gjennomkomponerte ballader med handlingsrik tekst, i et format som appellerte til Schuberts ambisjoner. Det var lange, narrative ballader som utforsket dramatiske stilgrep som resitativ, arioso og arier, som hadde sitt utspring i den prestisjefylte opera seria-tradisjonen. Det er derfor vi i Schuberts tidlige sanger finner det store spennet i hans bestrebelser med scener og ballader, hvor omgangen med lettfattelige sangbare folkemelodier var tonet ned.

---

<sup>62</sup> J. F. Reichardt, *Lieder geselliger Freude* (1799). Sitert i Feil, "Zur Genesis der Gattung Lied".

<sup>63</sup> Feil, "Zur Genesis der Gattung Lied".

Til å begynne med komponerte Schubert i nøye mønster etter de gjennomkomponerte forbildene av Zumsteeg, som for eksempel i en av de første liedene "Hagars Klage" (1811, D 5), og etter hvert i friere imitasjon som i "Leichenfantasie" (1811, D 7). Med "Der Taucher" (D 77) hadde han helt og fullt tilegnet seg Zumsteegs komposisjonsmåte og kunne bruke den fritt og suverent uten direkte imitasjon. Hos Zumsteeg fant Schubert et spekter av musikalske uttrykk samlet i liedform som overgikk forsøkene til de klassiske mestrene, og dette ble dermed Schuberts primære kilde til inspirasjon for sin beskjeftigelse med lieden. Som Youens påpeker var det her Schubert virkelig ble inspirert til å eksperimentere med lieden: "In the giant ballads of Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802), the young Schubert found a model of tonal audacity and virtuoso writing for the piano (Maier 1971)."<sup>64</sup> Videre påpeker hun: "The progressive tonality in these ballads and their episodic form, the sections of alternating recitative, Gluckian arioso, and operatic blood and thunder, were, for Schubert, an invitation to experiment".<sup>65</sup>

Etter disse frigjørende eksperimentene med sangformen så Schubert muligheten for å inkorporere flere ulike stilarter innen liedsjangeren. Dermed var det med en slags nyvunnet interesse at han også begynte utforske den mer tradisjonelle volksliedens estetiske uttrykk. I sin ambisjon om å benytte folkloristiske elementer i sine lieder, vendte Schubert seg mot komponisten Karl Friedrich Zelter for å lære av hans folkelige liedkomposisjoner. Zelter, som i likhet med Reichardt var en tysk patriot, var opptatt av å frigjøre seg fra utenlandsk innflytelse i sin musikk og søkte den ekte tyske folkemusikken. Zelter var, i motsetning til Reichardt, ikke tilfreds med at musikken bare skulle bistå med enkle sangbare melodier som var ment for å understøtte teksten. Hans mål var å skape musikk som fanget tekstens uttrykk i så stor grad som mulig. Zelters bestrebelse på å skrive kunstlieder i folkelig stil var en åpenbar inspirasjon for Schubert. I årene 1814 til 1816 trente Schubert seg i dette formatet og komponerte til sammen nesten hundre strofiske sanger i enkel folkloristisk stil.<sup>66</sup> Når han i 1824 og 1829 skriver de store sangsyklusene *Die schöne Müllerin* og *Winterreise* er det med fullt ervervet mesterskap til de ulike stilene. Som i "Der Lindenbaum" ser vi eksempelvis hvordan han uanstrengt kombinerer dramatiske resitative med tradisjonell volkslied. Først og fremst handler det om kvaliteten og utviklingen av

---

<sup>64</sup> Susan Youens, "Franz Schubert: the Lied transformed", i *German Lieder in the nineteenth century*, red. av Rufus Hallmark, 2. utg, 35-91 (New York: Routledge, 2010), 37.

<sup>65</sup> Ibid s. 38.

<sup>66</sup> Frisch, "Schubert's Nähe des Geliebten", 176.



overleverte sjangere. Som Youens har påpekt er det hans harmoniske originalitet, melodiske skjønnhet og sofistikerte lesning av poesi som satte en ny standard for lieden som musikalsk sjanger: "a new aesthetic of the lied".<sup>67</sup>

## 2.2 Det nyskapende som dialektikk

Utviklingen av lieden til en kunstmusikalsk og romantisk musikalsk sjanger skapte nødvendigvis også, i tillegg til bruddet med klassisismens rammer, en avstand til tidligere liedkomponisters idealer om et enkelt og folkelig musikalsk uttrykk i tråd med volksliedens estetiske verden. Ved at det er denne tradisjonen Schubert videreutvikler og opphøyer til en respektert kunstmusikalsk sjanger, blir hans lieder stående i et dialektisk bruddforhold på to fronter, både med volkslieden estetiske idealer og kunstmusikkens klassiske rammer. Og, som Kramer har påpekt, er det ikke bare Schuberts musikalske karaktertrekk i seg selv som innehar uttrykket, like avgjørende er det at den musikalske uttrykkskraften oppstår i dialektikken mellom konvensjonen og det nyvunne.<sup>68</sup> Som Walter Frisch observerer i sin analyse av Schuberts tonesettelse av Goethes dikt "Nähe des Geliebten", blir dialektikken mellom volksliedens konvensjoner og bruddet med disse for å tilpasse seg tekstens innhold, ikke et problem, men en estetisk gevinst: «[...] the form and content of *Nähe des Geliebten* engage in a dialectic. That the dialectic remains unsolved is not a flaw: it is, rather, the reason why *Nähe des Geliebten* stands as one of Schubert's most compelling early songs".<sup>69</sup> Ved ikke å betrakte Schuberts musikalske grep som isolerte fenomener, men som resultater av den estetiske kompleksiteten som oppstår i dialektikken i materialet, kan vi bedre forstå musikkens fulle uttrykkskraft. Som Kramer påpeker: "[...] it should be possible to approach Schubert's Lieder in terms of musical processes rather than of musical traits: to place them in contexts of tension between tradition and innovation, structure and texture, musical form and musical language."<sup>70</sup> Vi ser altså at det ikke bare er de harmoniske og strukturelle fenomener i seg selv som er nyskapende i Schuberts musikk, men også hvordan dette er resultat av en prosess som fører til en spenningsfull dialog mellom ulike musikalske former og tradisjoner.

---

<sup>67</sup> Youens, "Franz Schubert: the Lied transformed", 35.

<sup>68</sup> Kramer, "The Schubert Lied".

<sup>69</sup> Frisch, "Schubert's Nähe des Geliebten", 175.

<sup>70</sup> Kramer, "The Schubert Lied", 200.

## 2.3 Nyskapende trekk i Schuberts musikk

### Harmonikk

Et av de kanskje tydeligste innovative trekkene ved Schuberts musikk generelt og i liedene spesielt er harmonikken. Innovasjonen dreier seg hovedsakelig om brudd med de klassiske harmoniske progresjoner, hvor enharmoniske modulasjoner, mediantharmonikk, og tvetydige tonekjønn erstatter de klassiske subdominant- og dominantfunksjonene. (I visse tilfeller finner vi hos Schubert også eksempler på *directional tonality*, hvor et musikkstykke ender opp i en annen toneart enn grunntonearten. Dette fenomenet inntreffer imidlertid ikke i *Die schöne Müllerin*.) Marie Agnes Dittrich påpeker typiske trekk ved Schuberts harmonikk på følgende måte: ”rasche Modulationen, unvermittelter Wechsel von Dur und Moll, Terzbeziehungen, Durchsetzung der Diatonik”.<sup>71</sup> Heller ikke bidominantiske og mediantiske utsving var uvanlige som overraskende innledninger til nye formdeler i instrumentalverk. Det er i Schuberts senere lieder at han innfører ukonvensjonelle harmoniske rykk også i enkle, strofisk komponerte sanger. Det var særlig dette som irriterte flere av samtidens kritikere, at han overskred de nøye oppmålte grensene for det lille lyriske formatet. Grunntanken var at jo kortere et musikkstykke var, jo strengere var kravene til en konsekvent harmonisk stabil struktur. Lieder var dermed ikke regnet for å være et format egnet til å utfordre harmoniske konvensjoner. Dette respekterte også Schubert, men riktignok bare i sine tidligere verker. Schubert avviser altså den klassiske oppdelte formen i den strofiske lieder for å gi rom til sammenhengende harmonisk utfoldelse. Charles Rosen påpeker i denne sammenheng at Schuberts lieder er: “[...] related to the Lieder of the past only by negation: they annihilate all that precedes. The classical idea of dramatic opposition and resolution is completely superseded: the dramatic movement is simple and divisible”.<sup>72</sup>

I Schuberts harmoniske strukturer er det særlig *mediantforholdene* som er fremtredende. Der den klassiske konvensjonen forventer dominantiske eller subdominantiske utsving, setter Schubert gjerne inn en over- eller undermediant. På denne måten brytes den harmonisk-logiske linjen og vi opplever tonale “rykk”. Disse rykkene symboliserer i liedene ofte overganger fra ulike sfærer, konkrete eller psykologiske og emosjonelle. Det

---

<sup>71</sup> Mari Agnes Dittrich, "Der 'Ohren zerreissende Fortschritt': Zur neuen Harmonik in Schuberts Liedern", i *Franz Schubert, der fortschrittliche?: Analysen, Perspektiven, Fakten*, herausgegeben von Erich Wolfgang Partsch, 55-72 (Tutzing: Schneider, 1989), 55.

<sup>72</sup> Rosen, *The classical style*, 454.

kan uttrykke overgangen fra dag til natt, nåtid til fortid eller virkelighet til drøm.<sup>73</sup> Disse ukonvensjonelle harmoniske vandringene ble ikke alltid mottatt med godvilje av samtidens kritikere. Gottfried Wilhelm Fink skriver følgende i en kritikk av Schuberts harmoniske ustabilitet:

[...]plan- und zweckloses Herumschweifen nur Folge der Unbeholfenheit sey, sich glücklich auf dem Platze halten zu können, auf dem man eben ist: und dass man endlich in den herrlichsten Werken der Grösste Meister aller Zeiten die Einfachheit, Ruhe, Ordnung und Klarheit als die nicht geringsten Eigenschaften betrachtet[...] <sup>74</sup>

Schuberts modulatoriske utsving oppfattes altså her som planløshet, utsving uten mål, og mangel på orden og klarhet.

I Schuberts nyskapende harmoniske univers er også bruken av dur- og molltonalitet essensiell. I flere tilfeller skapes det en harmonisk tvetydighet ved at dur- og mollharmonier blir kvalitativt sidestilt, noe som skaper usikkerhet og skjørhet i det harmoniske landskapet. Typiske eksempler på dette kan vi blant annet finne i ”Tränenregen”, ”Pause” og ”Mein” fra *Die schöne Müllerin*. Ved siden av mediantforhold og tvetydighet i tonekjønn, er det også verdt å legge merke til Schuberts hang til bruk av neapolitanske subdominanter. Musikkhistorisk sett er dette naturligvis ikke noe nytt, men Schuberts bruk av neapolitaneren er ofte av en annen karakter enn normalt. I mange tilfeller introduseres den neapolitanske subdominanten som en langvarig tonalitetsforflytning, isteden for å bare være en fargerik variasjon i en tonal kadens. Så selv om neapolitaneren gjerne har en subdominantisk funksjon i et markoformalt perspektiv, oppleves den i sin utstrakthet ofte som en tonal halvtoneforflytning fra dominanten, og dermed som et stedfortredende alternativ til tonika. Ved å strekke ut en tonal kadens på denne måten tilsløres tonikaforankringen, og det skapes en følelse av tonal ustabilitet. I en analyse av sangen ”Auf der Donau” bemerker Walter Dürr følgende:

Folgendes, so scheint mir, ist bemerkenswert[...]: Schuberts Vorliebe zu ausweichungen in Mediant-Tonarten, insbesondere in die Unterterz, seine Neigung zu ”stufenweisen” Rückungen, insbesondere zu ”neapolitanischen” Beziehungen, seine Unbedenklichkeit gegenüber einharmonischen Umdeutungen, schliesslich die Möglichkeit, dass der Komponist charakteristische harmonische und tonartige Folgen semantisch festlegt und als textausdeutende Zeichen verwendet.<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> Youens, "Franz Schubert: the Lied transformed", 44.

<sup>74</sup> Walther Dürr, "Ausweichungen ohne Sinn, Ordnung und Zweck: Zu Tonart und Tonalität bei Schubert", i *Franz Schubert, der fortschrittliche? : Analysen, Perspektiven, Fakten*, utg. av Erich Wolfgang Partsch, 73-103 (Tutzing: Schneider, 1989), 74.

<sup>75</sup> Dürr, "Ausweichungen ohne Sinn, Ordnung und Zweck", 77.

Her påpekes det altså at Schuberts musikalske innovasjon springer ut ifra en innfølelse og subjektiv tekstfortolkning. Det er ikke lenger, som i volkslieden, bare en grunnkarakter eller følelse som skal uttrykkes musikalsk, men hele det aktuelle diktets psykologiske, emosjonelle og idemessige innhold. Schubert lar tekstens nyanser og uttrykk være ledestjernen for det musikalske språket, hvorpå de musikalske konvensjonene må vike til fordel for musikkens tolkning av tekstens uttrykk. Dette blir i siste instans å forstå som en konsekvens av Schuberts bestrebelser på å fremstille den subjektive erfaringen i poesien. Eller som Kramer uttrykker det: "The purpose is to represent the activity of a unique subject, conscious, self-conscious, and unconscious, whose experience takes shape as a series of conflicts and reconciliations between inner and outer reality".<sup>76</sup> De flakkende og rastløse harmoniske strukturene, og opphevelsen av formen blir musikalske uttrykk for den psykologisk, subjektive erfaringen. Om "Grenzen der menschheit" (D 716) påpeker W. Dürr hvordan tonaliteten blir uttrykk for eksistensielle erfaringer: "Wieder signalisiert schwankende Tonalität allgemeine, existentielle Unsicherheit, [...], ohne Ausblick auf ein utopisches Ziel[...]" Videre bemerker han:

Es scheint, dass Schubert tonale Verfremdung einsetzt als Zeichen für verschiedene Arten existenzieller Beunruhigung, Ungewissheit über Ort und Bestimmung, Gefährdung. Die Intentionen des Komponisten lassen sich dabei aus der Dichtung ableiten, tonale "Zügellosigkeit" findet von daher ihre Begründung[...].<sup>77</sup>

### *Profesjonalisering*

En annen viktig konsekvens av Schuberts modernisering av lieden var at den fjernet seg fra amatørmusikerens sfære. Selv om han skrev et betydelig antall enkle strofiske sanger i folkelig stil ("im Volkston"), særlig i årene 1814-1816, overgikk mange av hans sanger de tekniske kravene som var vanlig i hans samtid. De tekniske kravene til pianisten steg også da han lot klaverstemmen bli en sentral del av musikken. Tonesettelsene av Goethes "An Schwager Kronos" (D 369) og Mayrhofers "Auflösung" (D 807) er tydelige eksempler på at Schubert ikke hadde amatørmusikere i tankene da han skrev dem. I *Die schöne Müllerin* er det spesielt i sangstemmen at de største tekniske utfordringene ligger, mens klaverstemmen ligger forholdvis godt til rette for pianisten, med unntak av noen få steder. De virtuose melismene i "Das Wandern" og "Mein", det store registeret i "Am Feierabend", den høye *a* i "Ungeduld", og den heseblesende artikulasjonen i "Eifersucht und Stolz" er bare noen av indikasjonene på at musikken er tiltenkt erfarne og

---

<sup>76</sup> Kramer, "The Schubert Lied", 201.

<sup>77</sup> Dürr, "Ausweichungen ohne Sinn, Ordnung und Zweck", 87.

profesjonelle sangere. For pianisten er klaverstemmen riktignok mindre teknisk krevende enn i for eksempel *Winterreise*, men løpene og arpeggioene i ”Eifersucht und Stolz” og ”Am Feierabend”, samt desimsprangene i ”Mein” krever erfaring og god teknikk utover amatørnivå. Et svært viktig element er også hvordan klaverstemmen ikke lenger er forvist til en understøttende og akkompagnerende funksjon, men får en likeverdig stemme som interagerer med vokalstemmen. Klaverstemmen får en selvstendig musikalsk identitet som utdyper, motstrider, kommenterer og kommuniserer med sangerens melodi. Dette skaper nye muligheter for musikalsk mening. Vi har sett hvordan klaverstemmen i ”Pause” bidrar med musikalsk mening langt utover det rent akkompagnerende. Som vi senere skal se er dette også et viktig element i ”Das Wandern”, hvor sangstemmen ikke kan fungere uten klaverstemmen. Dette er nytt i liedformen i den forstand at sangen og klaveret fungerer som en helhet og skaper en uttrykksmessig mening som går utover det sangstemmen alene kan uttrykke.

### *Tonemaling*

Et annet trekk ved Schuberts tonesettelser er måten han bruker tonemalende musikk på i beskrivelsen av konkrete utenommusikalske, så vel som psykologiske, bevegelser og tilstander. Som Youens har påpekt er Schuberts tonemalende musikk imidlertid aldri et mål i seg selv, men innehar alltid flere innholdsmessige dimensjoner:

Each instance is explicable both in purely musical terms (it has to make sense in the abstract architecture of the song) and as a way of conveying the poetic persona's emotions or external phenomena.<sup>78</sup>

I *Die schöne Müllerin* er kanskje det tydeligste eksempelet på tonemaling i arpeggiofiguren i klaverstemmen, som opptrer i flere av sangene. I ”Wohin”, ”Danksagung an den Bach”, ”Der Neugierige”, ”Eifersucht und Stolz” og ”Der Müller und der Bach” er det åpenbart at figuren representerer bekkens bevegelser rent tonemalende. Variasjoner av denne figuren opptrer imidlertid også der bekkene ikke omtales i diktet. Som i ”Das Wandern”, ”Am Feierabend” og ”Halt”, er figuren et musikalsk uttrykk for andre typer bevegelse, som vandringen eller fysisk arbeid, samtidig som den fungerer som uttrykk for psykologiske tilstander som uro, forventning eller oppjagethet. På denne måten er akkompagnementsfiguren en slags *idé fixe* som både fungerer rent formalt musikalsk sammenbindende, tonemalende og som uttrykk for psykologiske tilstander. Schuberts

---

<sup>78</sup> Youens, ”Franz Schubert: the Lied transformed”, 40.

musikk i *Die schöne Müllerin* blir aldri programmusikalsk i banal forstand, men opererer alltid med flere lag av betydning. Charles Rosens påpeker i sin analyse av "Gretchen am Spinnrade" hvordan innholdet i diktet blir styrende for den musikalske formen, noe som resulterer i et brudd med de konvensjonelle formstrukturer:

The construction is unprecedented: instead of a Classical opposition of two harmonic fields and its resolution into the primary harmony, we have here what we may call a wave form. The music starts in the tonic, moves away and then returns, starts again and moves further away, and then returns and starts again.

[...]

The originality of the conception lies not only in the series of waves that persistently drop back into the tonic and start up again until the passion has exhausted itself, but also in the idea of representing the poetry phenomenologically – that is, through Gretchen's sense both of the present reality of the spinning and of the memories of the past, the gradual disappearance of her awareness of the present action. We must emphasize that it is not the spinning that is objectively imitated by Schubert but Gretchen's consciousness of it.<sup>79</sup>

Et annet eksempel på en slik subjektivism og flertydighet, som vi også skal undersøke nærmere senere, er klaverstemmens åpningsmotiv i "Pause". Kvintbordunen i bassen, og de parallelle tersene i overstemmen gir assosiasjoner til luttspill, spesielt når teksten omhandler en lutt. Samtidig er den prøvende melodien, med sine etterfølgende pauser, et uttrykk for en psykologisk tilstand av usikkerhet og uforløsthet. Imidlertid fungerer åpningstaktene rent autonomt musikalsk også om vi ikke ilegger musikken noen utenommusikalske assosiasjoner. Frasen har en logisk symmetri og musikalsk-dramaturgisk utvikling, uavhengig av dens symboleffekter. Dette er et eksempel på absolutt musikk i E. Hanslicks forstand, da de gjerne kan ilegges ulike utenommusikalske betydninger, men samtidig også fungerer autonomt.

Som vi har sett trakk Schuberts inspirasjon fra Zumsteegs sammenblanding av stiler i sine lieder. I Schuberts tidligere sanger opptrer elementer fra dramatisk resitativ, lyriske arioso og folkeviser side om side i samme sang. *Die schöne Müllerin* er mindre eksperimentelt i så henseende, men vi finner likevel eksempler på sammenblandede stiler også her. Det tydeligste eksempelet er kanskje kombinasjonen av resitativlignende og lyrisk sang i *Pause*, men også i "Tränenregen" hvor Schubert kombinerer strofisk og gjennomkomponert form ved å musikalsk videreutvikle sangens siste vers. "Der Neugierige" og "Am Feierabend" har også tendenser til en slik oppheving av konsekvent

---

<sup>79</sup> Charles Rosen, "Schubert's inflections of classical form", i *The Cambridge Companion to Schubert*, red. av Christopher H. Gibbs (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 73.

stil. Til syvende og sist lar Schuberts innovasjon i liedsjangeren seg ikke redusere til noen få oversiktlige punkter, men består av et spekter av harmoniske, formmessige og stilistiske elementer, som alle i hovedsak er en konsekvens av en dyp og innfølende lesning av poesien: "[...] myriad compositional decisions closely reflect the poetic text, but in the language of music."<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Youens, "Franz Schubert: the Lied transformed", 49.

### 3. Musikkanalyser

I det følgende skal jeg se nærmere på de viktigste musikalske konsekvensene av den subjektivistiske vendingen i Schuberts lesning av diktet. Jeg vil påpeke hvordan dette konkret gir seg utslag i blant annet nyskapende harmonikk og struktur. Jeg har valg å konsentrere meg om syv av diktene i syklusen som best illustrerer Schuberts radikaliserings av formen: "Das Wandern", "Wohin", "Halt", "Danksagung an den Bach", "Tränenregen", "Mein" og "Pause".

#### 3.1 "Das Wandern"

I "Das Wandern" finner vi en bemerkelsesverdig kombinasjon av diktets strenge arkitektoniske formoppbygning på den ene side og den gjennomgående frie musikaliteten på den andre. Vi ser hvordan første og sist strofe omhandler *Wandern*, og også inneholder ordet *Lust*. Slik bygges det en bro som gir diktet en formmessig helhet og logikk. Strofene er rytmisk identiske og har samme oppbygning. Dette bidrar til formmessig stabilitet, sammenheng og forutsigbarhet som svarer godt til volksliedens strofiske formideal. Til tross for dette oppleves diktet verken statisk eller logisk kalkulert. Ved at refrenege ikke er identiske, men forandrer seg i hver strofe: *Wandern, Wasser, Räder* osv., får diktet en fremadskridende bevegelse. Det statiske motvirkes av at refrenget først plasseres etter versets første linje, og deretter gjentas i versets siste linje. Slik unngår Müller faren for monotoni. Dette er eksempler på Müllers uvanlig musikalske følsomhet. Kombinasjonen av fritt flytende musikalitet og arkitektonisk stabilitet er typisk for Müllers poetiske univers.<sup>81</sup>

I "Das Wandern" synes alt å være i bevegelse. I diktets andre strofe ser vi møllerguttens følsomhet for naturens kallen, hvordan den formaner ham til å vandre ut i det fri: "Vom Wasser haben wir's gelernt". Gjennom vannet, elementet som aldri hviler, gir naturen et eksempel på nettopp vandringen. I tredje strofe er det de dreiende møllehjulene som blir metaforen for den evige bevegelsen. Til sist blir til og med stenenes, naturens mest permanente og statiske element, med på dansen og ønsker seg mer bevegelse. De danser av glede og forventning over eventyret som skal åpenbare seg på møllerguttens vandring ut i verden. Hele universet er altså i bevegelse, for ordet *Stein* henspiller ikke bare på møllesteinene, men selve grunnen under våre føtter. Vi ser altså hvordan møllergutten

---

<sup>81</sup> Cottrell, *Wilhelm Müller's lyrical song-cycles*.



identifiserer seg med sine naturomgivelser, og kommuniserer med dem. Naturen lever, og blir et uttrykk for hans lengsel, samtidig som han selv blir den menneskelige manifestasjonen av naturens bevegelse og formaninger. Allerede i det første diktet, riktignok subtilt, berøres konflikten mellom den vandrertangen og ønsket om det hjemlige, trygge og rotfestede. Det er ingen tvil om at "Das Wandern" tegner bildet av naturbarnet som identifiserer seg med sine omgivelser. Selv om naturen i denne første sangen, er en ufarlig natur som er til dels temmet av mennesket. Det er naturen rundt møllen som skildres, og møllen blir bildet på menneskets makt over naturen. Slik kan møllergutten omgås med en følelse av trygghet og beherskelse. Likevel kan det anes noe faretruende og usikkert.

I den musikalske utformingen av "Das Wandern" benytter Schubert seg i stor grad av de elementene vi forbinder med den tradisjonelle volkslieden: formmessig stabilitet, enkel harmonikk, enhetlig tekstur og repeterte arpeggio-figurer i klaverstemmen. Kombinert med den freidige B-dur-tonaliteten understrekes møllerens tilsynelatende lette og positive sinnsstemning. Klaverstemmen åpner sangen med en tradisjonell firetakters innledning. Her kastes vi rett inn i sangens vuggende vandrekarakter, hvor høyrehåndens sekstendels-figurer går som en nesten uavbrutt strøm og skaper en opplevelse av jevn fremdrift. Venstrehåndens brutte åttedels-oktaver bidrar til den faste, rytmiske vandrekarakteren. Harmonikken veksler kun mellom tonika og dominant, noe som gir musikken preg av stabilitet, balanse og likevekt, i samsvar med diktets formmessige stabilitet. Vi finner imidlertid også raffinerte grep i A-delen som løfter musikken ut av den tilsynelatende robuste og folkelige karakteren. Om vi ser nærmere på taktene 7 og 11 oppdager vi at det opptrer en liten rytmeforskyvning i klaverstemmen. Dette skjer ved at dynamikkbetegnelsen *mf* settes inn på ubetont taktdel, og skaper en kortvarig subtil rytmisk ustabilitet.<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Alle notebildene er hentet fra Franz Schubert, *Die Schöne Müllerin Op. 25: Ein Liederzyklus von Wilhelm Müller*, utg. av Miklos Dolinszky (Budapest: Koenemann Music, 1999).

Das  
Vom  
Das  
Die  
O

*mf*

*Fine*

5

Wan - dern ist des Mü - lers Lust, das Wan - dern, das  
 Was - ser ha - ben wir's ge - lernt, vom Was - ser, vom  
 sehn wir auch den Rä - dern ab, den Rä - dern, das  
 Stei - ne selbst, so schwer sie sind, die Stei - ne, die  
 Wan - dern, Wan - dern, mei - ne Lust, o Wan - dern, o

*p* *mf*

9

Wan - dern ist' des Mü - lers Lust, das Wan - dern! Das  
 Was - ser ha - ben wir's ge - lernt, vom Was - ser! Das  
 sehn wir auch den Rä - dern ab, den Rä - dern! Die  
 Stei - ne selbst, so schwer sie sind, die Stei - ne! Sie  
 Wan - dern, Wan - dern, mei - ne Lust, o Wan - dern! Herr

*p* *mf*

I takt 13 inntreffer et harmonisk utsving til g-moll, som i første strofe sammenfaller med setningen ”es muss ein schlechter Müller sein...” Dette utsvinget kan forstås som en skygge av tvil og usikkerhet. På den annen side er det, i en ren B-dur-sats som hovedsakelig dreier seg rundt en enkel tonika- og dominant-harmonikk, en naturlig kompositorisk konsekvens at et kontrasterende harmonisk element inntreffer på et tidspunkt, rett og slett for å unngå at musikken blir monoton.

Høyrehåndens 16-deler er den tråden som holder hele satsen sammen, og som motvirker et tydelig brudd i teksturen. Likevel er det viktige nyanseforskjeller mellom A og B-delen også i høyrehånden. Fra takt 1 til 12 har 16-dels-figuren en fleksibel, rund og til dels melodisk bevegelse, mens det er bassen som fremstår som statisk. Fra takt 13 bytter

hendene rolle: nå er det bassen som er bevegelig, mens høyrehåndbevegelse stanser opp i repetitive brutte oktaver. Disse gjentatte oktavbrytningene gir en anelse om noe uforløst, og skaper forventning. Det blir en slags spenningsfull opphopning i forløpet som må få sin forløsning i tilbakevendelsen til A-delen i takt 17. Forholdet mellom disse to delene gir altså sangen en umiskjennelig tvetydighet mellom det tilsynelatende bekymringsløse og en urovekkende skyggeside.

13

muß ein schlech-ter Mül-ler sein, dem nie-mals fiel das Wan-der-n ein, das  
 hat nicht Rast bei Tag und Nacht, ist stets auf Wan-der-schaft be-dacht, das  
 gar nicht ger-ne stil-le stehn, die sich mein Tag nicht mü-de gehn, die  
 tan-zen mit den mun-tern Reihn und wol-len gar noch schnel-ler sein, die  
 Mei-ster und Frau Mei-ste-rin, läßt mich in Frie-den wei-ter ziehn und

17

Wan-der-n, das Wan-der-n, das Wan-der-n, das Wan-der-n.  
 Was-ser, das Was-ser, das Was-ser, das Was-ser.  
 Rā-der, die Rā-der, die Rā-der, die Rā-der.  
 Stei-ne, die Stei-ne, die Stei-ne, die Stei-ne.  
 wan-der-n, und wan-der-n, und wan-der-n, und wan-der-n.

Det som imidlertid er nytt med Schuberts tonesettelse er vekselspillet mellom vokallinjen og klaverstemmen. Om vi sammenligner Schuberts melodilinje med Carl Friedrich Zöllners (1800-1860) tonesettelse av det samme diktet, blir det tydelig at Schuberts melodi, i motsetning til Zöllners, ikke kan eksistere i kraft av seg selv, men bare som en integrert del av helheten. I motsetning til Zöllners sangbare og fullstendige melodilinje, består Schuberts melodi av bruddstykker som sammenbindes av klaverstemmen. Det gir altså ingen mening å synge Schuberts melodi uten klaverstemmen. Dette er i tydelig kontrast til Reichardts uttalte ideal om volkslied-idealet.<sup>83</sup> Der Zöllners rytmiske puls, utledet av enkle akkorder i klaverstemmen, er tilpasset rytmen til vandringsmannens gange, er Schuberts rytmiske puls ikke mulig å vandre til på en naturlig måte. Akkompagnementsfiguren inviterer til fysisk vandring, men den rytmiske pulsen gjør det

<sup>83</sup> J. F. Reichardt, sitert i Frisch, "Schubert's Nähe des Geliebten".

umulig. Det er som om Schubert her formidler musikalsk det Youens beskriver som en idé om vandring. Fordi det faktisk ikke lar seg gjøre å vandre naturlig til sangens puls, blir vandrerrytmen en abstraksjon. Musikken etterligner en vandrerrytme, men er det i realiteten ikke. Musikken heves opp på et abstrakt nivå hvor det er idéene, og ikke den fysiske realiteten som presenteres. Den samme tendensen kan vi finne i utformingen av melodistemmen. Schuberts "Das Wandern" har en helt annen hensikt enn Zöllners: det er opptakten til hele syklusen, og begynnelsen på en reise på et høyere sjelelig nivå. Et hovedelement i denne abstraksjonen av vandrermelodien er altså det nære samspillet mellom klaverstemmen og sangstemmen. Klaveret fullfører sangens melodi, og blir dermed en uunngåelig del av sangen som helhet. Sangstemmen kan ikke stå på egne ben, men er avhengig av den kammermusikalske symbiosen mellom klaver og sang. Dette er svært typisk for Schuberts behandling av liedsjangeren, og et eksempel på hvordan han utvikler en enkel volkslied-melodi til å bli et raffinert samspill hvor klaveret og sangen er likeverdige aktører. Vi ser altså her hvordan Schubert overskrider det oppmålte skillet mellom sangstemme og klaver til fordel for et kammermusikalsk vev som springer ut fra en bestemt lesning av diktet.

Konfliktnivået som har blitt antydnet i teksten blir fulgt opp i musikken. Imidlertid innehar ikke musikken den reflekterende distansen som Müller fremviser. Musikken er ikke opptatt av litterær stilproblematikk eller metadiktningens distanse. Den er hovedsakelig ute etter å portrettere den musikalske personaens indre konflikter. Men den tar ikke stilling til *hvorfor* møllergutten lider eller kommer til å lide, ei heller hvilken idémessig intellektuelle incentiver som har fått dikteren til å dikte som han har gjort.

### 3.2 "Wohin"

Når vi skal se nærmere på tematikken i "Wohin" er det av interesse å se diktet i forhold det foregående, "Das Wandern". Pianisten Graham Johnson er inne på dette når han beskriver de to diktene forhold til hverandre som et yin/yang-forhold, hvor det henholdsvis er møllerguttens ytre og indre verden som beskrives.<sup>84</sup> Etter min mening er dette et sentralt poeng som utover Johnsons bemerkning har blitt for lite behandlet i litteraturen. For det er i forholdet mellom disse diktene at vi blir presentert for en av syklusens kjernekonflikter, nemlig kontrasten mellom fantasi og virkelighet, illusjon og realitet. "Das Wandern"

---

<sup>84</sup> Graham Johnson, [Teksthefte til] *Die schöne Müllerin*, D 795 [CD], The Hyperion Schubert Ed. 25 (London: Hyperion, 1995), 12.

omhandler den ytre, fysiske verden med sine skildringer av vandringen, vannet, møllehjulene og stenene. I ”Wohin” er det møllerguttens indre liv som er tematisert. Her beskrives tvilen, usikkerheten, og irrasjonaliteten i hans møte med den mystiske skogsbekken. Før vi har blitt kjent med møllergutten, fremstår ”Das Wandern” og ”Wohin” som rake motsetninger, den ene fysisk og utadvendt, den andre psykisk og innadvendt. Den tvilen og usikkerheten som ble anslått i ”Das Wandern” utfolder seg i ”Wohin”. Vi blir flyttet brått inn en annen, dunklere og mer mystisk atmosfære. Den temmede og trygge naturen er borte og møllergutten er omgitt av dyp skog og hører en mysteriøs, forlokkende og ukjent skogsbekk sildre i det fjerne: ”Ich hört’ ein Bächlein rauschen”. Han følger den hypnotiske rislende lyden av vannet og møter for første gang det mediet som skal bli legemliggjørelsen av hans alter ego, den rennende bekken. Fullstendig forhekset innleder gutten en slags samtale med vannet som bare kan tolkes som at han oppretter en kontakt med den irrasjonelle og nærmest demoniske delen av sitt indre sjelsliv. Han forelsker seg i illusjonen om bekkens romantiske og mystiske kraft og gjør den til sin ledestjerne på vandringen.

Hans forhold til denne bekken er imidlertid i høyeste grad todelt. Den lokker med en uimotståelig kraft. Samtidig blir møllergutten skremt og usikker av den voldsomme irrasjonelle verdenen han blir presentert for. Her utkrystalliseres det en tydelig konflikt. Bevegelsen bort fra virkeligheten har nå blitt en mulighet, men gutten nøler med å gi seg hen. Han stiller spørsmålet ”Ist das denn meine Strasse?”. Dette dreier seg ikke bare om et geografisk anliggende, men også spørsmålet om han skal gi seg hen til illusjonen og den irrasjonelle romantiske idéverdenen han fantaserer om. Hvis det sistnevnte er tilfelle, får lytteren en urovekkende følelse av at møllergutten befinner seg helt i naturens vold. Naturen beveger seg, og gutten følger slavisk etter, som trollbundet. Dette kan forstås som at gutten og elven smelter sammen og blir ett. Han har ikke lenger en fri vilje. I teksten lyder de formanende ordene ”Hinunter, und immer weiter und immer dem Bache nah”. Bruken av imperativ er påfallende, og man kan spørre seg hvorvidt det er gutten eller bekken som snakker. Ordet *Hinunter* gir også en illevarslende effekt og leder tankene hen til undergang og fortapelse. (Det er også verdt å legge merke til at bekken her for første gang blir omtalt som *Bach* i istedenfor *Bächlein*. Naturens rolle har vokst og befestet sin posisjon som sentral aktør.)

Det er meningsfullt å legge merke til tonalitetsforholdet mellom ”Wohin” og den

foregående sangen "Das Wandern". Mediant-rykket fra B-dur til G-dur utgjør en klar indikasjon på at vi har forflyttet oss til en annen sfære, både psykologisk og geografisk. Det er åpenbart elementer som forbinder de to sangene, som den repetitive 16-delsbevegelsen av brutte treklanger over en statisk vuggende bassbevegelse, men forskjellene er flere. I tillegg til toneartsrykket er dynamikken nå lagt til pianissimo.

"Wohin" er betydelig mer kompleks i både form og harmonikk enn "Das Wandern", og illustrerer godt hvordan dialektikken mellom det konvensjonelt klassiske og det romantiske skaper et spenningsfelt. Om vi ser nærmere på formen oppdager vi en tematisk og tonal struktur som kan minne om en sonatesatsform i miniatyr. Del A (takt1-26) står i all hovedsak i G-dur, med unntak av et mindre kromatisk utsving til a-moll (takt 11-14) og en sekvensert overgang til del B via medianten e-moll til dominanten D-dur (takt 23-26). Del B (takt27-34), evt. "sidetemaet", står altså i dominanttonearten D-dur. Del C (takt 35-53), som kan leses som en gjennomføringsdel i miniatyr, åpner i E-dur og modulerer raskt videre gjennom a-moll via H-dur til e-moll, tonikas undermediant. E-moll er nå etablert som et midlertidig nytt tonalt sentrum som holdes frem til en kort overgang via D-dur tilbake til hovedtonearten (takt 50-52). Da har vi kommet til del A' (takt 54-65), eller reisen, som er en forkortet utgave av del A. Del B' (takt 66-81), reisen sidetema, er, som den klassiske sonatesatsformen tilsier, transponert til hovedtonearten G-dur. Takt 74-81 fungerer som en coda over et orgelpunkt i tonika. Noe forenklet kan vi fremstille det slik:

-----Eksposisjon-----	-----Gj.føring-----	-----Reprise-----		
Del A (h.t.) G-dur (a) (e) (t. 1-26)	Del B (s.t.) D-dur (t.27-34)	Del C (E) (a) (H) em (t.35-53)	Del A' (h.t.) G-dur (t.54-65)	Del B' Coda G-dur G-dur (t.66-81)

Da den tonale strukturen i "Wohin" har likhetstrekk med sonatesatsformens oppbygning blir avvikene fra en slik form et kontrastskapende og musikalsk uttrykksfullt element. Inndelingen over er hovedsakelig basert på overordnede tonearts-forhold. Om vi derimot ser på teksten og utformingen av melodistemmen, oppdager vi at passasjene, som ovenfor er beskrevet som utsving og overganger, faktisk utgjør den største kontrasten til de øvrige delene, og gjennom sitt strukturelle slektskap derfor kan oppfattes som det egentlige "sidetemaet" i sangen. Disse stedene skiller seg i så måte ut ved trinnvise kromatiske melodiføringer i unison parallell med basstemmen. Jeg refererer her til taktene 11-14, 23-

26, 42-45 og 62-65.

Vi ser altså at strukturen i "Wohin" har nære bånd til en klassisk sonatesatsform, men bryter ut av den på flere punkter. Fordi det ikke skilles klart mellom hovedtema og sidetema, blir de formale kontrastene diffuse. Schubert beveger seg inn i et mer romantisk landskap hvor den organiske sammenhengende flyten er viktigere enn klassisk motivisk inndeling. Utviskingen av den klassiske strukturen utgjøres også i stor grad av den overraskende harmonikken, hvor mediantforhold er særlig hyppige. Harmoniskiftene blir uttrykk for emosjonelle og psykologiske innfall som forrykker en stram struktur. Det subjektive får altså forrang fremfor en kalkulert formal helhet.

Vi skal i det følgende se nærmere på de tonale forholdene som midler for forflytninger mellom psykologiske sfærer utledet av teksten. Musikken i "Wohin" er et av syklusens mest fascinerende studier i emosjonell usikkerhet og undring. Vi befinner oss hele tiden på en gyngende grunn, som når som helst kan ta uventede harmoniske vendinger. Som nevnt er forflyttingen i toneart og dynamikk den første og mest oppsiktsvekkende forandringen lytteren legger merke til. De rullende 16-dels-bevegelsene fra "Das Wandern" har blitt utarbeidet til en enda rørligere sekstolfigur. Den trygge oktavbassen i den første sangen har nå blitt til brutte kvinter i basstemmen, det klassiske åpne natur-intervallet som inngir en helt annen type følelse av uavklarhet og forventning. De ti første taktene er harmonisk stillestående. Det veksles kun mellom tonika og dominant, og basstemmen ligger urørlig på kvintintervallet. Musikken krever en forandring eller forløsning da hele åpningen fortoner seg som en opphopning av antepasjon. Den nevnte insisteringen på dominanttonen d, som vi også finner hyppig i sangstemmen, bidrar sterkt til å gi denne åpningen en grunnleggende urolighet til tross for den solid forankrede tonikafølelsen.

The image shows a musical score for the beginning of Schubert's "Wohin". It consists of three staves: a vocal line, a piano accompaniment (right hand), and a piano accompaniment (left hand). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line starts with a rest, followed by the lyrics "Ich hört' ein Bäch - lein". The piano accompaniment features a prominent sixteenth-note figure in the right hand, marked with a forte (f) dynamic. The left hand provides a steady bass line with a prominent fifth interval.

4  
rau - schen wohl aus dem Fel - sen - quell, hin -

7  
ab zum Ta - le rau - schen so frisch und wun - der -

10  
hell. Ich weiß nicht, wie mir wur - de, nicht,

I teksten handler også de første strofene om den forlokkende lyden av en rislende bekk i det fjerne. Det er en bekk som ennå ikke synes, men bare høres. Med sin dominanteffekt er det som om musikken, i likhet med møllergutten, strekker seg forventningsfullt mot den mystiske rislingen i det fjerne. Det er først i takt 11, hvor fokuset skifter fra den rene beskrivelsen av naturlyden til møllerguttenes tvil og refleksjon, at harmonikken utvikler seg. Dette er et tydelig eksempel på hvordan harmonikken gjenspeiler møllerenes ulike bevissthetsfærer. Harmonikken forandres når fokuset flyttes fra den objektive betraktningen av utenforliggende fenomen, naturen, til det subjektive og innadvendt selvreflekterende.

Det er et øyeblikks tvilende undring i møllerguttenes sinn: "Ich weiss nicht, wie mir wurde, nicht, wer den Rat mir gab" som fargelegges av et kortvarig tonalt utsving til a-moll. Utsvinget er iørefallende, delvis fordi stabiliteten i bassgrunnlaget forsvinner til fordel for en harmonisk vandrende oktavbass. I så måte har dette utsvinget også en klar parallell til B-delen i "Das Wandern". Vi rykkes ut av balanse, og blir med på et flyktig utsving vi ikke helt aner retningen på. Det er også megetsigende at utsvinget ender i en moll-kadens. Utsvinget er altså ikke bare en forflytning av bevissthet, men kan også leses som et



uromoment eller en illevarslende skygge. Det bør også nevnes at bassen i takt 11 og 12 beveger seg kromatisk nedover, noe som ytterligere forsterker dramatikken i passasjen. Vi blir imidlertid raskt rykket tilbake til utgangspunktet i takt 15, hvor møllergutten igjen flytter blikket utover og proklamerer at han ønsker å forfølge elvens brus, og vi får altså 8 nye takter med G-dur-tonalitet.

10  
hell. Ich weiß nicht, wie mir wur - de, nicht,  
13  
wer den Rat mir gab, ich muß - te auch hin -

Når bassen igjen blir bevegelig i takt 23, er det en ny psykologisk effekt som introduseres musikalsk, harmonisk i form av modulerende overgang fra G-dur til dominanten D-dur. Overgangen er imidlertid ukonvensjonell da det ikke etableres et nytt tonalt sentrum ved hjelp av et dominantforhold slik den klassiske formen tilsier. I stedet rykkes vi på Schuberts vis rett inn i medianttonearten e-moll i taktene 23 og 24 (parallellen til mediantforholdet i "Das Wandern" er ikke uvesentlig) for deretter å forflyttes gjennom sekvensering direkte til den nye tonearten D-dur. Rykket fra G-dur til e-moll i takt 23 illustrerer møllergutten sine nye psykologiske omstilling da han ser ut til å bli fullstendig forhekset av bekkens lokkende kraft, og den kromatiske melodivendingen Schubert her innfører, dobles unisont i basstemmen. Dette gir en oppsiktsvekkende effekt, både fordi vi nå helt mister den stabiliteten basstemmen tidligere har gitt oss, og fordi det oppstår en uklarhet rundt hvorvidt det er bassen som følger sangstemmen eller omvendt. Det sier seg selv at den nye tonale plattformen ikke oppleves som stabil da den ikke har blitt introdusert i henhold til de klassiske konvensjonene for modulering. Mediantrykket til e-moll er imidlertid forbigående og sekvenseres trinnvis nedover til D-dur. I takt 27 forsøker gutten å gjenvinne kontrollen over seg selv og sitt forhold til bekkens. Med nærmest krampaktig triumferende intervaller, nå i D-dur, er det som om han forsøker å dekke over den nylig

uttalte tvilen og usikkerheten.

22  
stab. Hin - un - ter und im - mer wei - ter und

25  
im - mer dem Ba - che nach, und im - mer hel - ler

28  
rausch - te und im - mer hel - ler der Bach, und

I takt 35 rykker imidlertid musikken brått inn i et overraskende pianissimo i a-molls dominant. Her slår plutselig tvilen inn igjen. Den tonale ustabiliteten er igjen påfallende, og sangstemmen beveger seg spørrende, nesten bedende, kromatisk oppover. Klimakset i denne frasen inntreffer i takt 40, hvor gutten nærmest i desperasjon utroper sin tvil over bekkens intensjoner, og musikken kretser rundt H-dur i lyst leie. Slik blir dette ikke bare klimaks i frasen, men også det emosjonelle høydepunktet i hele sangen.

34  
Bach. Ist das denn mei - ne

37

Str - a - ße? O Bäch - lein, sprich, wo - hin? wo -

40

hin? sprich, wo - hin? Du hast mit dei - nem

En annen påfallende passasje er skuldertrekket i taktene 50-53: "Was sag ich den vom Rauschen? Das kann kein Rauschen sein". Her forsøker gutten å bagatellisere det hele, med liten troverdighet, og musikken tar en plutselig kjekk vending til en alminnelig G-dur kadens. Tvilen er imidlertid fortsatt i høyeste grad til stede, og slipper ikke taket.

49

Sinn. Was sag ich denn vom Rau - schen? das

52

kann kein Rau - schen sein. Es sin - gen wohl die

Sangen avsluttes uten en klar forløsning. Mot slutten er vi tilbake til åpningstaktens forventningsfulle G-durtonalitet med dominanttonen som hovedfokus. Musikken toner ut i et uavklart pianissimo med dominanttonen hengende i løse luften. Ingenting er altså forløst, vi skuer mot horisonten og en usikker fremtid.



### 3.3 "Halt"

Vi har i "Das Wandern" sett hvordan møllergutten gjerne ønsker å se seg selv i rollen som den romantiske vandringsmann, men uten helt å lykkes. I "Halt" blir denne usikkerheten ytterligere bekreftet. Møllergutten har ennå ikke truffet møllerdatteren, så den deliriske illusjonen han senere skal utvikle har ennå ikke slått rot. Konflikten i "Halt" dreier seg dermed om et identitetsproblem: møllergutten er i tvil om hva han skal gjøre, hvilken vei han skal velge, og i siste instans hvem han er.

Scenen er satt ved et mølleverk, det første mølleverket han støter på etter vandringen langs skogsbekken. Vi kan ikke med sikkerhet slå fast hvor lenge møllergutten har vandret, men med tanke på hvor tidlig i syklusen han oppdager dette mølleverket, er det naturlig å tro at det ikke har gått særlig lang tid. Åpningssangens lyse karakter vitner om at vi befinner oss i dagslys. I "Wohin" er karakteren av en dunklere karakter. Her er det naturlig å forestille seg at det har blitt kveld, eller skumring. Det skarpe solskinet i "Halt" forteller oss at det igjen har blitt dag, kanskje formiddag. Da er det mulig, om enn ikke med full sikkerhet, å forestille seg at det bare har gått et døgn siden møllergutten la ut på vandring. I såfall vil det ikke være uten betydning at han opplever å ha funnet frem etter så kort tid. Det forsterker antakelsen om at han i realiteten ikke er så opptatt av vandringen som han innledningsvis antydte, snarere tvert imot. Møllergutten søker trygghet, og ikke eventyr og vi ser nå at han vurderer å ta til takke med den første og beste havnen som åpenbarer seg. Han velger å avslutte sin reise og bli ved den nye møllen.

Likevel plages han av en viss usikkerhet og tvil når han oppdager mølleverket. Fantasien om den rastløse vandringen har fortsatt ikke sluppet helt taket i ham, og han slites mellom sin trygghetssøkende natur og illusjonen om at han er en vandringsmann. Det er dette motsetningsforholdet som er styrende for den urolige og tvetydige karakteren i diktet

”Halt”. Youens fremholder at denne konflikten ikke nødvendigvis fritar ham fra rollen som en romantiker, og henviser til diktet ”Frühlingsfart” av Eichendorff.<sup>85</sup> Her tematiseres romantikerens doble natur, hvor ønsket om å falle til ro og slå røtter utfordres av begjæret etter den evige, grenseløse vandringen. Dette, sier Youens, er romantikerens indre konflikt. Romantikerens konflikt er i denne sammenheng ikke ubetydelig, fordi vi gjennom denne forstår møllerguttens problemer med å få sin egentlige natur til å stemme overens med sitt bilde av den romantiske ideelle virkeligheten. Det er romantikerens konflikt som er kjernen i den sykelige illusjonen og mangelen på virkelighetssans som får utfolde seg i ”Halt” og i historiens videre forløp. Og i musikken er det ikke den tilsynelatende gleden ved synet av den nye møllen som er tematisert. Det er nettopp den indre konflikten, det subjektive, Schubert velger å behandle i sin tonesettelse.

”Halt” er en gjennomkomponert sang uten noen tilbakevendende melodiske temaer, men med en gjennomgående repetert akkompagnementsfigur og et gestisk grunnmotiv i bassen. Tonalt sett er det imidlertid mulig å dele inn sangen i tre hoveddeler: A, B og C.

Del A (takt 1-22) åpner i C-dur. Allerede i klaverets introduksjon inntreffer et tonalt rykk til g-moll som deretter, gjennom en autentisk kadens, returnerer til C-dur. Fra sangstemmens inntreden i takt 11 beveger del A seg i retning av G. Via a-moll, F-dur og d-moll, (takt 13, 15 og 17) når vi G-dur i takt 18, her i form av dominanttoneartens septim- og sekstakkorder. Del B (takt 23-37) inntreffer med et tonalt rykk til bidominanten D-dur. Her blir vi i D-dur gjennom en gjentatt firetakters frase, til et nytt tonalt rykk inntreffer, nemlig overgangen til bidominantens varianttoneart, d-moll (takt 31). Herfra kjemper d-moll og G-dur vekselvis om oppmerksomheten i syv takter, hvorpå G-dur endelig gjentas to ganger (takt 36-37) og dermed skaper grunnlaget for en dominantisk overgang til hovedtonearten C-dur. Del C (takt 38-60) blir innledningsvis en hjemkomst til tonika hvor hovedtonearten tydelig etableres som sangens tonale sentrum gjennom åtte takter (takt 38-45). C-dur fortsetter trygt videre, men fargelagt av kadenseringer: den første fra F-dur til d-moll, via moll-subdominantens sekstakkord til dominanten (takt 46-48) og den andre fra F-dur via d-moll og direkte til dominantens septimakkord (takt 50-52). Avslutningstaktene, som kan leses som et ekko eller en coda, veksler to ganger mellom tonika og dominantens forminskede septimakkord for deretter igjen å stadfeste C-dur som hovedtoneart i de fire siste taktene.

---

<sup>85</sup> Youens, *Schubert: Die schöne Müllerin*, 38.

Del A (takt 1-22)	Del B (takt 23-37)	Del C (takt 38-60)
C (gm) C (F-dm-G)	/:D (G):/ /:dm (G) :/	C (F-dm-fm6-G) C(F-dm-G) C (/:Gdim7-C:/) C

Vi leser av dette at det hovedsakelig inntreffer to oppsiktsvekkende tonale rykk, nemlig overgangen til D-dur i takt 23 og overgangen til d-moll i takt 31. Begge tilfellene skjer altså i sangens B-del. Det første rykket i takt 23 er imidlertid ikke ukonvensjonelt i forhold til et klassisk tonespråk, i og med at vi bare beveger oss til den foregående toneartens dominant. Likevel oppleves stedet som en forflytning til et annet tonalt og psykologisk nivå. Det er i hovedsak to grunner til dette. For det første har de fem taktene før bruddet (takt 18-22) ikke etablert G-dur som ny toneart. Tvert imot opptrer G-dur her svært dominantisk gjennom sin utlegning som vekselvis sekst og septimakkord, og skaper gjennom dette en sterk draging mot hovedtonearten. D-dur's inntreden utgjør dermed et uventet "søkk" i den tonale progresjonen. For det andre blir ikke D-dur et flyktig dominantisk blaff, men etableres i stedet delvis som en ny tonal plattform som strekker seg over åtte takter, forsterket av to plagale kadenseringer (takt 25 og 29). For at en slik langvarig insistering på D-dur skulle oppfattes naturlig i forhold til et tradisjonelt klassisk formspråk ville en dominantisk kadens gjennom A-dur være nødvendig. Dette får vi altså ikke. Det andre rykket, overgangen til d-moll i takt 31, står tydelig frem i et tonalt landskap som hovedsakelig er preget av dur-tonalitet. Denne vekslingen til den foregående toneartens moll-variant, et av Schuberts mest kjærkomne tonale grep, forflytter oss til nok et annet nivå, enda lenger vekk fra utgangspunktet. Disse to nivå-forflytningene tatt i betraktning, blir returen til C-dur i *forte* (Del C, takt 38) spesielt overveldende.

Vi skal se nærmere på hvordan disse tonale nivåene initieres av Schuberts lesning av teksten. Klaverforspillet tremolobevegelse er den gjennomgående figuren i hele sangen, og setter dermed sitt preg på karakteren. Tremolobevegelsen er rastløs, agitert og fremadgående. Sett i sammenheng med "Wohin" kan 16-dels-tremoloen også leses som en fortsettelse av bekkens urolige bevegelser. Vi har altså ikke i realiteten stanset opp. Den drivende uroen har på ingen måte sluppet taket, selv om møllergutten opplever å ha funnet et hjem. Imidlertid har tremolo-bevegelsen også en subtil todelt effekt ved at den på samme tid beskriver guttens sitrende lykkefølelse over å ha funnet frem, samtidig som den altså representerer uroen og rastløsheten. Særlig iørefallende er aksentene i basslinjen som

inntreffer på ubetont takt del. Disse besynderlige betonte opptaktene skaper en ubalanse og skjevhet i det musikalske forløpet og bryter med den jevne 16-dels-strømmen. Det er klart at Schubert ikke har til hensikt å skape et strømlinjeformet uproblematisk musikalsk forløp.

Klaverforspillet ti takter er todelt. Hver del innledes av en aksentuert rullende brutt akkord i basstemmen, som gjerne kan leses som lyden av møllehjulenes bevegelse. Strukturelt sett er denne figuren også å forstå som sangens tilbakevendende grunnmotiv, selv om den utelukkende holder seg i bassregisteret. Youens har interessant nok påpekt dette motivets slektskap til bassfiguren i ”Erlkönig”, som Schubert komponerte åtte år tidligere.<sup>86</sup> Som vi har sett av den foregående tonale analysen, åpner introduksjonens første del i C-dur, mens vi i andre del (takt 5) rykkes uforvarende inn i g-moll. Der vi normalt ville ha forventet den tradisjonelle dominantharmonien G-dur, får vi i stedet dens skyggefulle mollvariant. Her nevner Georgiades viktigheten av en tydelig utført cesura i fremførelsen, da Schuberts åpenbare intensjon er å skape en uventet effekt.<sup>87</sup> Sjokkeeffekten må etter min mening ikke overvurderes da det ennå ikke har blitt etablert en stabil tonal plattform. Rykket fungerer mer som en indikasjon på det som skal komme. Vekslingen mellom dur og moll i innledningstaktene er åpenbart et uttrykk for den sammensatte sinnsstemningen som brettes ut i ”Halt”.

3. Halt!  
Nicht zu geschwind

The musical score is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 3, and the second system contains measures 4 through 6. The notation includes a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'Nicht zu geschwind'. Dynamics are indicated by 'f' and 'p' with hairpins. The bass line is particularly active, featuring a rumbly, rolling pattern of chords and single notes.

<sup>86</sup> Youens, *Schubert: Die schöne Müllerin*, 76.

<sup>87</sup> Georgiades, *Schubert. Musik und Lyrik*, 17.

I melodiføringen er det også verdt å legge merke til noen utslagsgivende elementer. Når sangstemmen setter inn, er det ofte med et oppadgående triumferende intervallsprang som etterfølges av en nedadgående trinnvis linje. Det er som om melodien tar sats uten at den makter å holde intensiteten oppe. Den faller hele tiden nedover i en melodisk linje. Det er også iørefallende hvordan Schubert legger basstemmen i et særdeles dypt leie, slik at venstrehånden får en slags mørk brumrende effekt. Det kan sies å være et slags vektspill gjennom hele sangen, hvor den musikalske tyngdekraften er sterk og trekker alt nedover både i toneleie og dynamikk. Melodistemmen kjemper som nevnt en kamp mot denne tyngdekraften ved å ta sats i form av voldsomme sprang i begynnelsen av hver frase. Dette spillet motvirker hele tiden at sangen blir strømlinjeformet og problemfri.



Et annet musikalsk konfliktelement er det harmoniske utsvinget til moll i takt 31. Det er når møllergutten beskriver det koselige huset med dets blanke vinduer at musikken for et øyeblikk glir over i d-moll. På samme måte som i "Das Wandern" kan dette forklares rent komposisjonsteknisk, som et nødvendig avbrekk fra den insisterende durtonaliteten. Likevel oppleves dette bruddet tydeligere enn i "Das Wandern", delvis også fordi dynamikken plutselig går ned i pianissimo. Sinnsstemningen forandres drastisk i et kort øyeblikk, da han betrakter møllehuset. Og som om han våkner fra en drøm, eller tvinger seg selv ut av tvilen, bryter han plutselig ut i gledefylt C-dur og jubler over den strålende solen på himmelen.

27  
 ei will - kom - men, ei will - kom - men, sü - ßer Müh - len - ge -

30  
 sang. Und das Haus wie so

33  
 trau - lich, und die Fen - ster wie

36  
 blank, und die Son - ne, wie

12

Inntil nå har teksten ikke avslørt noen direkte tvil eller konflikt, selv om musikken har antydnet det. Men i diktets to siste vers stilles spørsmålet ”War es also gemeint?”, og tilhøreren får bekreftet sin mistanke om at møllergutten neppe helt vet hva han gjør eller hva han vil. Usikkerheten er påtagelig. Her dykker musikken igjen ned i en undrende stemning, og sangen toner gradvis ut i en karakter som er alt annet enn selvsikker og bestemt. Fordi musikken toner ut i en diminuendo fra takt 56 virker de tre avslutningsakkordene langt fra resolute og betryggende. Avslutningen minner heller om den fra ”Wohin”, hvor musikken svinner ut i en horisont hvor ingenting er sikkert eller forutsigbart. ”Halt” er alt i alt en nervøs sang, preget av splittelse og mangel på overbevisende kraft. Igjen ser vi hvordan Schubert snur en tilsynelatende bekymringsløs dur-sats til en skjør emosjonell utlevering fylt av indre motsetninger.

### 3.4 ”Danksagung an den Bach”

Det er en ro over ”Danksagung an den Bach” som vi hittil ikke har hørt i de tre foregående sangene. Vi forstår av situasjonen at møllergutten har valgt å slå seg ned ved det nye mølleverket, og han sitter nå for seg selv ved elvebredden og reflekterer over dagens

hendelser. I tiden mellom de to sangene ”Halt og Danksagung” har han åpenbart truffet møllermesterens datter, og har allerede rukket å bli oppslukt av tanken på henne. Han henvender seg til bekken, som han nå behandler som sin fortrolige følgesvenn. ”War es also gemeint?”, spørsmålet som avsluttet den foregående sangen, er det samme spørsmålet som innleder ”Danksagung an den Bach”. Møllergutten forestiller seg at det hele er forutbestemt av skjebnen, at han har funnet sitt sted og sin kjærlighet.

Haefeli-Rasi har påpekt at det er her vi en gang for alle får stadfestet at møllergutten neppe er en ekte romantiker i tradisjonell forstand. Ingen søkende vandringsmann ville nemlig ha slått seg til ro så tidlig på sin reise.<sup>88</sup> Det er altså åpenbart at møllergutten søker trygghet, og ikke eventyr. Likevel fortsetter han på sitt irrasjonelle vis å kommunisere med naturen, og forestiller seg at det er dennes krefter som har brakt ham hit. Kommunikasjonen mellom gutten og bekken er imidlertid problematisk, da bekken aldri gir noen entydige svar. Om man leser bekken som et uttrykk for guttens alter ego, er det naturlig å tenke at han ikke er enig med seg selv. Det er som om naturen sitter med svarene, den egentlige sannheten, men forholder seg taus, eller i beste fall gåtefull. Og fordi bekken i realiteten er en del av møllerguttens indre, er dette snakk om en indre konflikt og fornektelse. Gutten bedriver ønsketenkning, og vil gi seg hen til illusjonen om at han har funnet sin store romantiske kjærlighet. Han søker bekreftelse på dette, men får ikke annet enn gåtefulle svar. Heri ligger den grunnleggende tvetydigheten og tvilen i ”Danksagung an den Bach”.

Musikken er sødmefylt og rolig, igjen kretsende rundt en ufarlig vuggende veksling mellom tonika og dominant. Bekkens krusninger, fortsatt i klaverets høyre hånd, beveger seg roligere enn før, i et behagelig mellomleie. Bassen er mørk, men betryggende med sin milde vuggende bevegelse. Når sangstemmen inntreer, dykker dynamikken ned i et pianissimo, og melodien glir vennlig inn i klaverets legato, i sødmefylt desim-avstand. Melodien beveger seg i trinnvise bølger, rolig gyngende. Sammen med bassens vugging, skapes en stemning av tilsynelatende harmonisk fortrolighet. Likevel er det noe som ikke stemmer med det harmoniske bildet. Den ekstreme pianissimo-dynamikken er ikke bare øm, men også skjør. Pianissimo er ikke en dynamisk betegnelse som passer til et sunt og ubekymret uttrykk. Den skaper en vag følelse av usikkerhet og en nærmest overdreven forsiktighet. Det er som om noe står i fare for å bryte om man ikke trår forsiktig nok. Så

---

<sup>88</sup> Haefeli-Rasi, *Wilhelm Müller 'Die schöne Müllerin'*, 22.

stiller møllergutten spørsmålet: "War es also gemeint?" for andre og tredje gang. Andre gang (takt 8) strekker melodien seg trinnvis opp i lyst leie, og i et lite øyeblikk lyder det nesten bedende, med en undertone av desperasjon. I neste takt stilles spørsmålet for tredje gang, men nå i en midlertidig beroligende kadens i et trygt mellomleie. I takt 11 går guttens tanker til møllerjenta, og dette tonesettes i et nesten uutholdelig sårt tritonusintervall. Dette intervallet er megetsigende i sin skjøre uttrykksfullhet, og antyder noe annet enn behagelig avklarhet. Det er en gnagende tvil og usikkerhet som infiltrerer det sødmefylte. Det nesten dramatiske utropet "Gelt", etterfølges av et nytt dykk ned i pianissimo.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece, consisting of three systems of music. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in German and are as follows:

System 1 (measures 5-8):  
 al - so ge - meint, mein rau - schender Freund, dein Sin - gen, dein Klin - gen, war es al - so ge -

System 2 (measures 9-12):  
 meint, war es al - so ge - meint? Zur Mül - le - rin hin, so lau - tet der Sinn,

System 3 (measures 13-16):  
 gelt, hab ich's ver - stan - den, hab ich's ver - stan - den? Zur Mül - le - rin

The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte).

Så, i takt 22 får lytteren virkelig bekreftet sine mistanker om at sangens uttrykk er mer sammensatt enn antatt. Klaverstemmen slår over i g-moll, og et slør av mørke legger seg over sangen. Denne nesten umerkelige vekslingen til hovedtoneartens mollvariant er typisk Schubertsk ved at den inntreffer på et så organisk og naturlig vis. Molltersen glir inn uten

drama eller forandring i tekstur eller motiv. Som så ofte ellers hos Schubert er skyggen av moll bare flyktig og midlertidig. I takt 25 modulerer musikken smertefritt via B-dur tilbake til utgangspunktet. Igjen har vi vært vitne til et megetsigende, men flyktig streif innom et mørke som er alt annet enn betryggende.

25  
 sie dich ge-schickt, ob sie dich ge-schickt. Nun wie's auch mag sein, ich

Når musikken fortsetter videre i G-dur, er det ikke den samme idyllen som tidligere. Noe er forstyrret, både lytteren og møllergutten vet det, men musikken fortsetter som om ingenting har hendt. Gutten vedholder sitt forsøk på å overbevise seg selv om å ha funnet sin destinasjon, og proklamerer at han vil gi seg hen ("Ich gebe mich drein") til møllerjenta og sitt nye hjem. Ordet *gebe* er tonesatt i et uttrykksfull fallende tritonusintervall. Det er noe smertefullt og nesten resignerende ved måten Schubert har tolket dette utsagnet. Ellers fortsetter musikken ufortrødent videre, og tar ingen nye harmoniske vendinger. En liten detalj som imidlertid skiller seg ut, er det ørlille klavermellospillet i takt 32. Dette er i realiteten en liten ettersetning eller ekko av sangstemmens melodi i den foregående takten, som tonesetter ordene "Wie's immer mag sein". Det er altså disse ordene som får en dobbel poengtering gjennom musikken, og det er neppe tilfeldig. Disse ordene peker på den usikre fremtiden, og som lyttere vet vi hvordan ting vil utvikle seg. Derfor får klaverstemmens insistering på disse ordene en spesiell effekt, og bidrar til å understreke skyggesiden av idyllen, selv om tonene i seg selv bare utgjør en ufarlig G-dur-kadens.

29  
 ge - be mich drein; was ich such, hab ich fun - den, wie's im - mer mag sein. Nach

Sangen toner ut etter samme mal som de to foregående sangene, i et diminuendo. De to siste taktene (40 og 41) med sin pianissimo g påfølgende diminuendo utgjør altså ingen

virkelig avslutning på sangen, den bare svinner hen. Siste tonen er heller ikke utholdt, men bare en åttendedel med en påfølgende pause. Denne pausen er i realiteten sangens siste musikalske poeng. Det er stor forskjell på en utholdt avklaret avslutningsakkord, og en flyktig avrundning som leder ut i en pust av stillhet, et øyeblikk av tvil og undring, men også en potensiell evig stillhet.

37  
nug, voll-auf ge-nug.  
pp diminuendo

I løpet av "Danksagung an den Bach" har lytteren balansert på en emosjonell knivsegg mellom idyll og mørke. Både "Halt og Wohin" har vært preget av en mysteriøs piano- og pianissimodynamikk, så også denne sangen. Noe har hele tiden blitt holdt tilbake av den blyge og innadvendte dynamikken. Dette forandrer seg brått i neste sang.

### 3.5 Tränenregen

Møllergutten og piken sitter sammen ved elvebredden. Han henvender seg ikke til henne, men er opptatt av å betrakte både sitt eget og hennes speilbilde (riktignok bare av hennes øyne) i bekkens vannflate. Der ser han også speilbilder av blomster, stjerner, himmelen og månen. Alle disse bildene flyter sammen i noe han opplever som en kosmisk enhet. På toppen av det hele hører han bekkens formanende kraft og føler seg uimotståelig trukket mot den. Opplevelsen blir så sterk for møllergutten at hans øyne renner over og forstyrrer drømmebildet. Møllerjenta, på sin side, benytter sjansen til kynisk å påpeke at det begynner å regne, og går hjem.

Det levner liten tvil om at episoden ved elvebredden er en storslagen fantasi, en illusjon om nærhet og transcenderende kjærlighet. Møllerjenta deler åpenbart ikke møllergutten kosmiske visjon, og ser ingen grunn til å tilbringe tid med en person som ikke sier et ord. Møllerens lengsel etter "Traulichkeit" (fortrolighet, hjertevarm intimitet) er særlig uttrykt i diktets åpningslinjer, gjennom insisteringen på rimene "beisammen" og "zusammen". Natten skal bringe alt "so traulich zusammen", både månen, stjernene og møllergutten og møllerdatteren. Møllergutten ser jentas øyne separert fra hennes kropp: "nach ihren Augen

allein". Det er imidlertid bare refleksjonen av øynene i vannoverflaten han ser. Hun sitter riktignok ved siden av ham, men leseren får ikke inntrykket av at dette virkelig er i intim fortrolighet. Møllergutten fyller den store avstanden mellom dem med visjoner om det himmelske hvor også det erotiske vannelementet, som symboliserer døden, inngår. Som i Narcissus-myten ser mølleren både sin egen refleksjon samtidig som han stirrer inn i dødens ansikt. Alle perspektiver av kosmos og bevisstheten blir flytende, bekken glir over månen og stjernene og inneholder en magisk verden av bilder. Her synger vann-nymfene igjen. Men når møllerguttens øyne renner over av tårer, og jentas ufølsomme og banale kommentar faller, brytes den magiske illusjonen. Vi er igjen tilbake i virkeligheten. Etter hennes kalde "Ade, ich geh'nach Haus", slutter diktet brått.

Schubert tonesetter diktet i noe vi kan kalle en modifisert strofisk form. De seks første strofene i diktet tonesetter han i grupper på to, slik at den samme musikken gjentas tre ganger. I diktets siste strofe bryter han imidlertid den strofiske formen og videreutvikler musikken. Selve den musikalske formen blir dermed et svar på det stilistiske bruddet i diktet. Gad har vist at Schubert er oppmerksom på at den kosmiske visjonen møllergutten fantaserer om, sprenger rammene for den litterære stilen den er plassert i, noe som da blir en uttrykk for håpløsheten og umuligheten i illusjonen.<sup>89</sup> Musikken går også ut av sine egne rammer og strekker seg kromatisk og harmonisk mot noe som umulig kan fullbyrdes, og punkteres også i siste verselinje.

I motsetning til diktet antydes konflikten allerede fra begynnelsen i musikken. Det blir lagt en kime til tragedie fra første note, en dissonans som foregriper den tragiske utgangen og som også blir den harmoniske nøkkelen til den syvende strofens kromatiske utladning. Denne dissonansen i klaverforspillets første akkord, som inntreffer på en ubetont (men aksentuert) opptakt, utgjøres av tonen eiss. Som vi skal se er denne eiss'en en nøkkeltone gjennom hele sangen og er avgjørende for både det innholdsmessige og harmoniske forløpet. Susan Youens kaller denne tonen "the promissory note", et begrep hun har lånt fra Edward Cones, og fremholder videre at den utgjør "a chromatic disturbance that foreshadows later events in the unfolding musical structure"<sup>90</sup>. Denne kromatiske forstyrrelsen blir selve bildet på den underliggende konflikten og tvetydigheten i diktet. Først og fremst er dens hovedfunksjon, foruten å være dissonerende, at den stadig, med sin

---

<sup>89</sup> Gad, *Wilhelm Müller : Selbstbehauptung und Selbstverleugnung*, 115.

<sup>90</sup> Youens, *Schubert: Die schöne Müllerin*, 88.

ledetoneeffekt, flørter med fisis-moll. Fra første takt er fisis-moll en mulighet, selv om det ikke fullbyrdes i sangens seks første strofer. Vi holdes stadig i spenningen mellom A-dur og en mulig fisis-moll.

Sangen åpner med et fire takters forspill med en utpreget polyfon utforming. Forspilletts første takt blir utgangspunktet for utformingen av sangmelodiens første linje. Tosomhet og par-følelse gjennomsyrrer sangen. Ordene *beisammen* og *zusammen* vektlegges ved lange noteverdier (takt 6 og 10). Sangstemmen går unisont med melodien i klaverstemmen, og skaper slik en opplevelse av tosomhet. I klavermellomspillene i taktene 12-14 og 22-24 opptrer bekkemotivet igjen. De er utformet slik at dominanttonen ligger som et slags orgelpunkt i høyrehånden og tegner et bilde av en rolig og stabil vannoverflate. Begge mellomspillene er også utstyrt med dynamiske sveller som opplevs som små bølgebevegelser i vannet uten at overflaten kruses. Resultatet er et subtilt bilde av en bekk som er i ro, men likevel lever.

Ziemlich langsam

Wir sa-sen so trau-lich bei - sam - men im küh - len Er - len - dach, wir  
 Ich sah nach kei - nem Mon - de, nach kei - nem Ster - nen - schein, ich  
 Und in den Bach ver - sun - ken der gan - ze Him - mel schien und

9  
 schau-ten so trau-lich zu - sam - men hin - ab in den rie-seln-den Bach.  
 schau-te nach ih - rem Bil - de, nach ih - ren Au-gen al - lein.  
 woll-te mich mit hin - un - ter in sei - ne Tie - fe ziehn.



13

Der Mond war auch ge - kom - men, die  
Und sa - he sie ni - cken und bli - cken her -  
Und ü - ber den Wolken und Ster - nen da

I takt 17 og 18 går Schubert et skritt videre i å utforske muligheten for en dreining mot fiss-moll. Dette skjer, som vi har sett, via en harmonisk vridning og en halvkadensering til parallelltoneartens dominant, Ciss-dur. Men moduleringen fullføres altså ikke, og i neste takt er vi trygt tilbake i A-dur igjen.

17

Stern - lein hin - ter drein, und schau - ten so trau - lich zu - sam - men in den  
auf aus dem se - li - gen Bach, die Blüm - lein am U - fer, die blau - en, sie  
rie - sel - te mun - ter der Bach und rief mit Sin - gen und Klin - gen: Ge -

21

sil - ber - nen Spiegel hin - ein.  
nick - ten und blick - ten ihr nach.  
sel - le, Ge - sel - le, mir nach.

(segue)

Schubert sparer eiss'en til siste strofe for å oppnå en enda større effekt. Fra takt 25 noteres eiss'en som en f, og tonaliteten er nå helt og holdent i moll. Det er imidlertid ikke fiss-moll, men tonikas mollvariant, a-moll. Vi får et kort utsving til C-dur i takt 28, med en påfølgende intens stigende kromatisk linje i bassen. Likevel er det fortsatt eiss's/f som fungerer som hovedtonen i verket. Når møllerjentas banale ord faller, forvandles f'en for et øyeblikk til fiss i takt 30. Dette er imidlertid kortvarig, da eiss'en kommer tilbake i klaverets etterspill i takt 32. Under hele denne ekspressive, kromatiske utlegningen av klaverstemmen fra takt 25, forholder sangstemmen seg rent diatonisk. Denne kontrasten

beskriver Charles Rosen som: "less as a source of tension than as an image of an innocent surface unaffected by the troubled depths it covers".<sup>91</sup> Dette er en god observasjon. Det er nettopp i forholdet mellom det tilsynelatende uproblematisk og det faretruende dypet, at konflikten virkelig utspiller seg. Vi kan si at møllerguttens "lykkelige" illusjon om transcenderende kjærlighet utfordres av den kalde og ubarmhjertige virkeligheten. Møllergutten vrir seg ikke i kromatisk smerte ved elvebredden, han forholder seg snarere distansert eller fornektende, til den virkelige verden. I klaverets etterspill oppsummerer Schubert denne tvetydigheten, for de som ennå ikke skulle ha fått den med seg, ved å gjenta og avslutte klavermotivet i moll. Dette fungerer også som en åpenbar dissonerende avslutning, som også peker mot en tragisk avslutning av syklusen som helhet. Den uavklarte avslutningen antyder at en forløsning aldri vil være mulig.

Vi har sett hvordan eiss'en, eller "the promissory note", har vært det styrende elementet i utformingen av sangen, og hvordan musikken gradvis har realisert potensialet i den dissonerende åpningstonen. Dualismen har ligget der fra første takt og utviklet seg, men

<sup>91</sup> Rosen, *The romantic generation*, 180.

uten å noen gang bli forløst. Dissonansen og tvetydigheten i ”Tränenregen” er unik ved at den ikke bare fungerer som en detalj, men faktisk som det avgjørende styrende elementet for musikkens form.

### 3.6 ”Mein”

Møllergutten proklamerer at møllerdatteren er hans. I tilsynelatende ekstatiske lykkerus ber han bekken om å slutte å renne, møllehjulene om å slutte å bruse, og fuglene om å slutte å synge. Gjennom skogen skal bare ett budskap klinge: Møllerdatteren er hans. Verken våren eller solskinnets kan imponere ham, eller uttrykke hans følelser, med sin fuglesang eller sitt strålende lys. Møllergutten er dømt til å stå alene, fordi hans eufori er sterkere enn alt annet. Hvorfor møllergutten plutselig har fått det for seg at møllerdatteren er hans, er et mysterium. Episoden ved bekken i ”Tränenregen” tyder heller på det motsatte. Graham Johnson har foreslått at noe har skjedd mellom de to sangene, at møllerjenta muligens har følt dårlig samvittighet og i et generøst øyeblikk gitt møllergutten en smule positiv oppmerksomhet.<sup>92</sup> Youens er inne på den samme tanken, og forestiller seg sågar at en seksuell aktivitet også kan ha forekommet.<sup>93</sup> Dette blir imidlertid bare spekulasjoner og forsøk på å forklare den plutselige selvtilliten møllergutten tilsynelatende fremviser.

Men selv om han skulle ha fått et øyeblikks oppmerksomhet fra møllerjenta, er den stormende gledesrusen likevel fullstendig ute av proporsjon. Den kjente liedsangeren Julius Stockhausen (Schuberts nære venn, og den første til offentlig å fremføre *Die schöne Müllerin*) har beskrevet møllerguttens sinnsstemning i ”Mein” som ”ein wahres Rasen”, det totale vanvidd.<sup>94</sup> Igjen ser vi hvordan idéen om kjærlighet og eierforhold til møllerdatteren overgår ønsket om faktisk å ha et reelt forhold til henne. I Per Fossums analyse leses ”Mein” som en sunn og vital kjærlighetserklæring. Han mener at møllergutten er ”i besittelse av et stort overskudd av fryd og glede”<sup>95</sup>. Videre bemerker han at det er ”[...]naturen med sitt liv som inspirerer ham, idet han selv for alvor begynner å føle gleden ved å leve”<sup>96</sup>. Her overser Fossum diktets underliggende og egentlige psykologiske dimensjon. Etter møllerdatterens avvisende holdning i ”Tränenregen”, er det lite sannsynlig at møllergutten nå skulle føle seg så ovenpå som han gir uttrykk for. Det er

---

<sup>92</sup> Johnson, [Teksthefte til] *Die schöne Müllerin*, D 795 [CD], 32.

<sup>93</sup> Youens, *Schubert, Müller, and Die schöne Müllerin*, 191.

<sup>94</sup> *Ibid*, 192.

<sup>95</sup> Fossum, *Franz Schuberts sangsyklus*, 45.

<sup>96</sup> *Ibid*, 46.

åpenbart at lykkefølelsen er en innbilning, noe han antakelig også selv forstår. Møllerguttens glede har et hysterisk tilsnitt og er fullstendig overspent. Youens beskriver denne sinnsstemningen som en "psychological fever"<sup>97</sup>, og at den emosjonelle opphisselsen også kan forklares av den illusoriske diktningens problem: "he can neither maintain the illusion that she belongs to him [...] nor give it up".<sup>98</sup> Han er altså bevisst sin illusjon, men ønsker ikke å oppheve den. Kramer kommenterer den, etter hans mening, påtatte maskuline holdningen i diktet, og påpeker at "the miller has real difficulty handling the virile role in which he misrecognizes himself"<sup>99</sup>. Også når det gjelder møllerguttens forhold til naturen, er situasjonen heller den motsatte av det Fossum beskriver. Møllergutten inspireres ikke av naturen, han definerer seg bort fra naturen, og føler en avstand til den. Han ber naturen om å stanse opp, og har ikke lenger noen glede av blomstene eller solskinnet. Om han i "Tränenregen" søkte en forening med naturen, uttrykkes det motsatte i "Mein" gjennom det Cottrell kaller "the unbridgeable chasm between himself and nature".<sup>100</sup> Denne avstanden understreker møllerguttens fortvilede isolasjon og ensomhet. Etter sitt intense emosjonelle utbrudd kollapser møllergutten til slutt med et "Ach". Kampen for å opprettholde illusjonen og frykten for å gi den opp har brutt ned alle hans krefter.

Om vi deler Schuberts tyve sanger i to like deler, kan vi si at "Tränenregen" utgjør avslutningen på syklusens første del, og at "Mein" dermed blir åpningen på annen del. Müller har åpenbart ikke tenkt det slik, men musikken antyder denne todelingen. For det første fremstår musikkens energiske karakter i "Mein" som et uttrykk for en ny inspirert impuls, og oppfattes som overraskende og oppkvikkende etter de tre foregående sangenes roligere karakter. For det andre har musikken, særlig klaverstemmen, motivisk og karaktermessig mye til felles med åpningen av første del, "Das Wandern". Dette grepet styrker vår oppfattelse av *Mein* som en ny begynnelse. Klaverforspilletts brutte akkorder over vekselvis tonika- og dominantharmonier, og den suggererende vandrerytmen med tempobetegnelsen *Mässig* utgjør en åpenbar parallell til tonesettelsen av "Das Wandern". Likevel er det noen avgjørende forskjeller. Både Johnson og Youens har påpekt hvordan Schubert har tvunget Müllers bevisst opphakkede rytme inn i ryddige og balanserte musikalske fraser, og fastslår dermed at Schuberts musikk formidler den psykologiske

---

<sup>97</sup> Youens, *Schubert: Die schöne Müllerin*, 52.

<sup>98</sup> Ibid.

<sup>99</sup> Kramer, *Franz Schubert: Sexuality, subjectivity, song*, 148.

<sup>100</sup> Cottrell, *Wilhelm Müller's lyrical song-cycles*, 21.

uroen i mindre grad enn Müller.<sup>101 102</sup> Youens hevder videre at det ikke er mulig å spore noen overspenthet i klaverforspillet eller sangerens første fraser. Hun peker på symmetrien og den tradisjonelle harmonien, og leser klaverstemmens dype basstoner som et uttrykk for jordnærhet og soliditet. Akkompagnementet med sine aksenter svingende bevegelse, er for Youens, musikken til en sunn og energisk folkedans:

One hears this music and thinks of open-air song in the country, of rustic dance (albeit evoked by a sophisticated composer), of genuine rejoicing with nothing of immoderation or delusion about it. Not a cloud darkens the sky.<sup>103</sup>

Etter min oppfatning er det fullt mulig å spore det anstrengte og overspente i musikken allerede fra første tone. Selv om frasene er balanserte og kan minne om "Das Wanderns" ubekymrede dansekarakter, er det også flere elementer som bryter med dette. For pianisten er desimsprangene i høyre og venstre hånd en ny type utfordring som rent klaverteknisk skiller seg merkbart fra alle de øvrige sangene i syklusen. Det er neppe krevende for en erfaren pianist, men det fordrer likevel en viss teknisk anstrengelse som ikke er påkrevd verken tidligere eller senere i syklusen. Denne lille anstrengelsen setter et subtilt, men signifikant, preg på musikkens karakter når den fremføres. Tydeligere er imidlertid aksentene på første slag i hver takt. Dette gir en fortung rytme, som riktignok kan høres som en slags upolert folkedansrytme, men hvis viktigste effekt er å motvirke en lett og flytende karakter. En slik fortung aksentuering kunne enkelt ha blitt utjevnet med lette og ubetonede tredje- og fjerdeslag. Dette blir vanskelig da disse taktslagene uansett vil få en slags tyngde da de er tonesatt med repeterte akkorder i oktavspenn. Resultatet blir tre tyngre taktslag i hver takt, noe som skaper en friksjon til 8-delenes rullende bevegelse.

Sangstemmens første seks takter består av en totakters figur som gjentas og transponeres to ganger. Figuren består av en oppadstigende treklangbevegelse etterfulgt av en trinnvis nedadgående linje. Første gang inntreer den i hovedtonearten D-dur, neste gang e-moll, så i G-dur. Melodifiguren klatrer oppover i et stadig høyere register for hver repetisjon. I de fire påfølgende taktene beveger melodien seg nedover i tonehøyde og konkluderes med en melismatisk bevegelse over ordene "eure Melodein". Denne konklusjonen gjentas så i de påfølgende tre taktene og utgjør den endelige avslutningen på den første store frasen takt (9-21) Vi ser at det er en klassisk symmetri og balanse i forholdet mellom den innledende

---

<sup>101</sup> Johnson, [Teksthefte til] *Die schöne Müllerin*, D 795 [CD], 36.

<sup>102</sup> Youens, *Schubert: Die schöne Müllerin*.

<sup>103</sup> Youens, *Schubert, Müller, and Die schöne Müllerin*, 195.

melodifigurens opp- og nedadgående bevegelse og storfrasens tilsvarende bueform. At melodifiguren gjentas tre ganger er også et typisk klassisk fenomen. Det samme er gjentakelsen av melodifigurens andre halvdel i takt 15, (i den klassiske retorikken kalt *anadiplose*), før en dobbelt stadfesting av frasens slutt.

Mäßig geschwind

6 Bäch - lein, laß dein Rau - schen sein.

11 Rä - der, stell eu'r Brau - sen ein, all ihr mun - tern Wald - vö - ge - lein.

15 groß und klein, en - det eu - re Me - lo - dein!

19 en - det eu - re Me - lo - dein! Durch den Hain

Men selv om frasens oppbygning er i tråd med et klassisk formspråk, peker den

harmoniske progresjonen i en annen retning. Den oppadstigende gjentatte melodifiguren mister noe av sin triumferende og selvsikre karakter ved at den allerede har blitt kastet mellom tre ulike tonearter, en av dem attpåtil en molltoneart, før frasen har nådd toppen. Uttrykket blir dermed mer preget av retningsløshet, uro og overspenthet enn triumf og balanse. Årsaken til dette ligger altså ikke bare i harmoniskiftene alene, men også i dialektikken mellom en forventning om det klassisk konvensjonelle og den skiftende, ustabile harmonien.

De påfølgende åtte taktene er harmonisk og formmessig sett så tydelig i tråd med det klassiske formidealet at det nesten virker påtvunget. Innføringen av et nytt melodisk motiv over dominanten som ny harmonisk plattform er et skoleeksempel på klassisk oppbygning av form. Det samme er den symmetriske balansen som skapes av den fullendte firetakters spørsmål/svar-frasen med en påfølgende identisk gjentakelse. Klaverstemmen veksler konvensjonelt mellom tonika og dominantharmonier, og avrundes i begge frasedelene med to tradisjonelle tonale kadenser.

Likevel er det noe som oppleves anstrengt i denne tilsynelatende balanserte frasen. Johnson har observert at tonen *e* i klaverstemmens tenorregister poengteres og gjentas hele femten ganger i løpet av de åtte taktene. Han leser denne nærmest besettende gjentakelsen som en musikalsk parallell til møllerguttens insistering på ordet ”Mein”.<sup>104</sup> Tonen *e* har riktignok sin naturlige plass i et dominantisk A-dur-parti, men det er særlig dens utlegning som overliggende halvnote som gjør den uvanlig fremtredende. I tillegg vil jeg bemerke at sangstemmens springende, og nærmest jodlende oppadgående intervaller, har noe presset over seg både gjennom dens voldsomme intervallsprang i raske noteverdier, og ved at det er teknisk krevende for sangeren å synge dem.

19

en - det eu - re Me - lo - dein! Durch den Hain

<sup>104</sup> Johnson, [Teksthefte til] Die schöne Müllerin, D 795 [CD], 36.

23  
aus und ein schal-le heut ein Reim al-lein. Durch den Hain

27  
aus und ein schal-le heut ein Reim al-lein. Die ge-lieb-te

31  
Mül-le-rin ist mein, ist mein. Die ge-lieb-te

### 3.7 "Pause"

Møllergutten fremstår i "Pause" som en poet og sanger som har mistet kontakten med sin kreativitet. Temaet i sangen utgjør det Susan Youens kaller et sofistisert paradoks, da diktet uttrykker motviljen mot eller den manglende evnen til å skape poesi og sang. Møllergutten inntar denne holdningen i frykt for den sannheten som vil åpenbare seg gjennom kreativ, kunstnerisk utfoldelse.<sup>105</sup>

For første gang i syklusen, som til nå har foregått utendørs, blir vi i "Pause" invitert inn i møllerguttens rom. Dette er et tegn på at vi ikke bare geografisk befinner oss i hans private sfære, men at vi også får ta del i hans innerste lengsler og følelser. I tillegg befinner vi oss også formmessig i syklusens kjerne, da "Pause" utgjør et dramatisk vendepunkt i rekken av sanger. Cottrell påpeker at vi har nådd et narrativt høydepunkt i "Mein", slik at "Pause" fungerer som et vendepunkt før den nedadgående bevegelsen mot tragedien begynner.<sup>106</sup>

<sup>105</sup> Youens, *Schubert: Die schöne Müllerin*, 54.

<sup>106</sup> Cottrell, *Wilhelm Müller's lyrical song-cycles*, 21.



Som Marjorie Hirsch nevner, inntreffer det i "Pause" en ny tragisk undertone som signaliserer den uheldige vendingen i historien om møllergutten.<sup>107</sup> Vi får nå se en ny side av møllergutten, da vi forstår at han har musikalske talenter og uttrykker seg gjennom en lutt, (som han må ha båret med seg hele tiden). Lutten, som spiller hovedrollen i diktet, er et typisk attributt hentet fra de mange ridder-romanene som var populære på Müllers tid, og som vi vet at Müller kjente og leste. At møllergutten er musikalsk er imidlertid ikke overraskende, da vi allerede kjenner ham som en sensitiv sjel. Viktigere er det at luttens inntreden styrker vår visshet om at han fører et hemmelig indre liv som han holder skjult for sine medarbeidere på mølleverket.

I diktet forteller gutten at han ikke lenger kan synge. Cottrell påpeker at det er møllerguttens sterke følelser som hindrer ham i å spille, og trekker en parallell til "Tränenregen" hvor gutten bukker under for ukontrollerte følelser.<sup>108</sup> Å uttrykke dette musikalsk er en selvmotsigelse og en åpenbar utfordring for en komponist. Vi skal se nærmere på hvordan Schubert behandler dette sofistiskerte paradokset i sin tonesettelse.

"Pause" følger et i utgangspunktet klassisk formskjema som kan beskrives som en A B A' C-struktur. Del A (takt 1-19) domineres av en ren B-dur-tonalitet, med unntak av et mindre dominantisk avbrett i taktene 15 og 16. Del B (takt 20-41) setter inn med en ny rytmisk struktur i hovedtoneartens undermediant, g-moll. I taktene 24-26 inntreer en sterk kadensering til C dur/c moll for deretter å vende tilbake til utgangspunktet, g moll. Neste tonale utsving (takt 31) kadenserer til hovedtoneartens dominant, F dur. Denne poengteres ekstra ved en ettersetning i klaverstemmen (takt 32-33). Den harmoniske progresjonen beveger seg deretter raskt videre gjennom en modulering fra b moll, via Ass dur<sup>7</sup> til Dess dur (takt 35). Som Kramer har påpekt, står denne tydelige kadenseringen til Dess i et tritonusforhold til den foregående g-moll-tonaliteten, et harmonisk forhold typisk for et romantisk tonespråk.<sup>109</sup> Så følger en halvkadensering til Ass dur<sup>7</sup> via Gess dur (takt 35-37), som gjentas, men da med en ny harmonisk vridning via C<sup>7</sup> til F dur, igjen hovedtoneartens dominant, og igjen med en bekreftende ettersetning i klaverstemmen (takt 38-41).

---

<sup>107</sup> Marjorie Hirsch, *Schubert's dramatic Lieder* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 10.

<sup>108</sup> Cottrell, *Wilhelm Müller's lyrical song-cycles*, 22.

<sup>109</sup> Kramer, "The Schubert Lied", 215.

Del A' (takt 42-55) gjentar det harmoniske materialet fra del A og første del av Del B, altså B-dur og g-moll. Det er det dominantiske utsvinget i Del A som nå opptrer i g-moll (takt 52-53). Fra takt 54 følger en modulatorisk akkordrekke tilsvarende den i del B (takt 33-35), men her beveger vi oss via Ass-dur og G-dur til c-moll over en *fermate* (takt 55). C-moll har vi tidligere så vidt stiftet bekjentskap med i del B (takt 26). Når vi så beveger oss videre til del C (takt 56-81) inntreffer sangens mest bemerkelsesverdige tonale rykk, nemlig den uventede overgangen til Ass-dur. Den nye tonearten ligger så ubevegelig i syv takter (takt 56-62) og fremstår dermed som et midlertidig nytt tonalt sentrum. Først i takt 63 beveger harmonien seg, gjennom nok et uventet rykk, til Fess-dur. Her påpeker Kramer hvordan det igjen oppstår et tritonus-forhold mellom Fess og sangens hovedtoneart, B-dur.<sup>110</sup> Altså nok et eksempel på et brudd med det klassiske formspråket mot en romantisk harmonikk.

Via en halvkadensering til Gess-dur i *fermate* (takt 66) rykkes vi så tilbake til sangens hovedtoneart B-dur (takt 67). Den samme progresjonen Fess-Gess-B gjentas i de påfølgende taktene for deretter å munne ut i et klaverretterspill i B-dur, ispedd et innslag av variantharmonien b-moll i takt 79.

Del A (takt 1-19) B (F)	Del B (takt 20-41) g (C/c) g (F) Dess (Ass7) F	Del A' (takt 42-55) B(g) c	Del C (takt 56-81) Ass (/:ass-Fess-Gess6:/) B (b)
----------------------------	--	----------------------------------	---

Lutten henger på veggen, så det er åpenbart at møllergutten ikke spiller på den. Klaverforspillet er uvanlig langt med sine hele åtte takter. Introduksjonen har en balansert og konsekvent struktur, og harmonisk sett rent diatonisk med en fullstendig autentisk kadens som avslutning. Åpningen er utledet av et rytmisk motiv bestående av en 4-del, en punktert 8-del+16-del, en 4-del, og en 8-del med påfølgende 8-delspause. Dette motivet er ikke bare byggesteinen for forspillet, men også for hele sangen, og opptrer atten ganger i B-dur, og åtte ganger i variert eller transponert form. Motivet initierer en melodi som aldri fullbyrdes, den dør hen før den har fått kommet i gang. På denne måten uttrykker det den manglende evnen til å synge, eller en følelse av noe uforløst. Forspillet lengde antyder også lutt-musikkens autonomi. Den får preg av å være en musikk som er selvtilstrekkelig,

<sup>110</sup> Kramer, "The Schubert Lied", 215.

og ikke bare en akkompagnementsfigur som venter på en sangstemme. At sangstemmens inntreden i takt 9 også skjer en halv takt *etter* at klaverstemmen har begynt å gjenta åpningsmotivet, styrker inntrykket av at vokallinje og klaver opererer uavhengig av hverandre.<sup>111</sup> Lutt-motivet blir dermed et prakt eksempel på det Eduard Hanslick ville kalle "absolutt musikk". Forspilletts konvensjonelle utforming med sitt begrensede harmoniske register og små intervaller er også et uttrykk for manglende kreativitet, noe som plager møllergutten.<sup>112</sup> Den delikate sjarmen i det lille motivet kan gi assosiasjoner til et lite intimt instrument som klinger når et vindkast eller vingen til en bie rører ved dets strenger. Motivet gir uttrykk for *idéen* om en lutt, eller for muligheten til å skape musikk. Kvinten, det tradisjonelle naturintervallet, ligger som en bordun i basstemmen og maner frem bildet av en slags eolsharpe, instrumentet som produserer myke og eteriske klanger ved hjelp av naturens bevegelser, urørt av menneskehender. Samtidig er de statiske kvintene i bassen med på å skape en karakter av tilbakeholdenhet, urørlighet og monotoni.

Det interessante aspektet ved "Pause", sier Cottrell, er referansene til spørsmålet om poetisk kreativitet som bare kan utvikles på en sunn måte så lenge poeten bevarer sin indre balanse. Det er når denne balansen forstyrres, hevder han, at instrumentet bokstavelig talt blir hengende, og strengene overlatt til et vindkast eller en bies vingeslag.<sup>113</sup>

Ziemlich geschwind

Når sangstemmen inntreer, er det i opposisjon til luttmotivet. Sangen og akkompagnementet

<sup>111</sup> Youens, *Schubert: Die schöne Müllerin*, 92.

<sup>112</sup> *Ibid.*

<sup>113</sup> Cottrell, *Wilhelm Müller's lyrical song-cycles*, 22.

beveger seg i ulike retninger. I likhet med luttmotivet har sangstemmen heller ingen fullbyrdet melodi. Melodistemmen har en begrenset, resitativ-lignende karakter som gjentar seg selv i stedet for å utvikles, noe som står i sterk kontrast fra de foregående sangenes sangbare karakter. Som Hirsch påpeker er melodien utelukkende basert på en tonika-treklang, og får dermed ingen tydelig retning. Hirsch omtaler den resitativiske begynnelsen som en *dramatisk* sangform, i motsetning til den lyriske, sangbare i sangens B-del. Det er riktig at resultatet kan forstås som en motsats til det lyriske, men møllerguttens intensjon er imidlertid noe annet. Han forsøker jo å smelte sammen med luttens sangbarhet, slik at de to igjen kan fungere som en enhet, men uten å lykkes. Det oppadgående sekstintervallet som møllergutten innleder sin ”sang” med forekommer i åpningen av andre sanger i syklusen, som ”Halt”, ”Am Feierabend”, ”Ungeduld”, ”Morgengrüss” og ”Eifersucht und Stolz”. Møllergutten griper til dette intervallet da det er hans naturlige måte å innlede en sangbar linje på. Dette lyriske initiativet, eller ”infusion of lyric energy” som Youens kaller det, mislykkes imidlertid.<sup>114</sup> Så også i taktene 15 og 16 hvor møllergutten forsøker å kopiere luttens melodiske konturer, hvorav de to bare ender opp med å bevege seg i kontrære linjer. Disse to taktene kan sies å være det direkte motstykket til taktene 23-26 i ”Wohin” hvor sangstemme og klaver smelter fullstendig sammen i parallelle unisone linjer. Der det i ”Wohin” uttrykkes en total sammensmeltning av to komponenter, uttrykker de kontrære bevegelsene i ”Pause” et umulig forsøk på en forening mellom klaver og sang. Alt i alt har sangstemmen en type snakkende karakter, som skiller den fra den mer melodiske, om enn ufullbyrdede klaverstemmen. Schubert benytter seg også av de rytmiske pentametrene i teksten for å skape denne karakteren. Ved å la de fem-delte betoningene i verselinjene stå slik de er, uten rytmisk manipulering, skaper Schubert fraser på to og en halv takt hver. Klaverstemmen grupperes i fraser på tre takter. Skjevheten blir på denne måten påfallende, særlig når vi har introduksjonens tradisjonelle firetakters fraser friskt i minne. Som Hirsch påpeker, skaper denne metrikken en merkelig og unaturlig effekt som kan oppfattes som umusikalsk (”unmusical”).<sup>115</sup> Slik tonesetter altså Schubert fraværet av musikk. Hirsch fremholder at det underliggende spørsmålet i ”Pause” dreier seg om hvorvidt pausen i fortellingen blir permanent eller ikke, om møllergutten makter å fortsette sin musikalske reise eller ikke.

---

<sup>114</sup> Youens, *Schubert: Die schöne Müllerin*, 93.

<sup>115</sup> Hirsch, *Schubert's dramatic Lieder*, 14.

Sangens andre del (t. 20-41) utgjør en slående kontrast til det foregående. Her minnes møllergutten en tid da han hadde evnen til å uttrykke sine lengsler i sang. Denne delen får dermed en betydelig mer syngende karakter enn første del. I denne passasjen ("meiner Sehnsucht allerheissesten Schmerz") skifter harmonikken til tonikas undermediant, g-moll, og sangstemmen og klaveret smelter sammen i parallelle terser, en tydelig kontrast til det foregående hvor stemmene går i hver sin retning. Som Hirsch påpeker er det nå som om møllergutten akkompagnerer seg selv på lutten, i hvert fall i fantasien.<sup>116</sup> Melodien blomstrer, metrikken og formen blir mer konvensjonell, basslinjen får en større bevegelighet og harmonikken får et større register.

I Schuberts partitur er ordet "Liederschmerz" byttet ut med "Liederschmerz". Hirsch refererer her til Maximilian og Lilly Schochow som hevder at dette simpelthen er en skrivefeil fra Schuberts side, og ikke en bevisst forandring av teksten. Hun støtter seg til denne antakelsen ved å vise til B-delens lette karakter, som kommer til uttrykk gjennom de punkterte bassrytmene og modulasjonene til dur. I tekstlinjen "Und wie ich klagte so süß und fein, / Glaub' ich doch, mein Leiden wär' nicht klein" hevder hun å kunne spore en viss selvhån fra møllerguttens side. Han latterliggjør sine tidligere lengsler som han nå

<sup>116</sup> Hirsch, *Schubert's dramatic Lieder*, 14.

forstår at kun var bagatellmessige.<sup>117</sup> Alt dette tyder på at lidelse og smertefull lengsel er passende temaer for musikalsk uttrykk. Graham Johnson har påpekt hvordan denne passasjen har et slående eksotisk preg, og henviser til det overdrevne adjektivet ”allerheissest”, kvintene i basstemmen, de gråtende melismene over ordene ”meiner Sehnsucht”, den punkterte rytmen i kadensene, og vekslingen mellom dur og moll ved ordet ”Liederschertz”.<sup>118</sup> Han opplever dette som musikk med østeuropeisk intensitet, og sammenligner sangstemmen med et fiolinobligat over pianostemmens etterligning av cimbalon eller sither. I taktene 32-33 gjør klaverstemmen et uttrykksfullt ekko (med *fermate*) av den foregående frasens hale over ordene ”mein Leiden wär’ nicht klein”.

I den påfølgende frasen bryter sangstemmen plutselig ut i et lidenskapelig resitativ over teksten ”Ei, wie gross ist wohl meines Glückes Last?” (t. 33-35). Frasen modulerer dominantisk fra F7 til b-moll og via Ass7 til en halvkadensering i Dess-dur. Spørsmålet retorisk og trenger ikke et svar. Dermed er en oppløsning av dominanten heller ikke nødvendig. Vi blir presentert for den underliggende tragiske undertonen. Møllergutten har nettopp deklamert at lidelse er det rette utgangspunktet for å skape musikk. Samtidig fremholder han at hans lykke nå er en større byrde enn hans tidligere pinsler. Det blir uklart, både for oss og for møllergutten, hva som egentlig skiller hans tidligere smerte fra den byrden han føler nå. Her blir det sådd en tvil, som gjør at møllergutten begynner å ane sin skjebne.

Så følger det Johnson kaller en fiolin-lignende melismatisk kadens i 8-delsnoter (t. 35-40). Denne passasjen er for Johnson igjen et nok et eksempel på et østeuropeisk tilsnitt. Han betegner hele B-delen som en ungarsk rapsodi i miniatyr (”with a brooding *lassu* succeeded by a more extrovert *friss*”). Dette argumentet understøtter han ved å referere til Schuberts reise til Zseliz in Ungarn i 1818 (hvor han underviste Esterhazy-prinsessene i musikk) og påpeker at han her utvilsomt hadde stiftet bekjentskap med den ungarske puszta-musikken. Interessant er det også at Johnson samtidig sammenligner passasjen med musikken i ”Die Götter Griechenlands” som henspiller på gresk dansemusikk.<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> Maximilian og Lily Schochow sitert hos Hirsch, *Schubert's dramatic Lieder*, 15.

<sup>118</sup> Johnson, [Teksthefte til] Die schöne Müllerin, D 795 [CD], 39.

<sup>119</sup> Johnson, [Teksthefte til] Die schöne Müllerin, D 795 [CD], 39.

17 *u*

weiß nicht, wie ich's in Rei - me zwin - gen soll.

21

Mei - ner Sehn - sucht al - ler - hei - ße - sten Schmerz durft' ich aus -

25

hau - chen in Lie - der - scherz, und wie ich klag - te so süß und

29

fein, glaubt' ich doch, mein Lei - den wär' nicht klein. Ei, wie

34

groß ist wohl mei - nes Glü - ckes Last, daß kein Klang auf Er - den es in sich faßt,

38

daß kein Klang auf Er - den es in sich faßt?

Etter B-delen kommer en gjentakelse av åpningen i pianissimo, del A' (t. 42).

Tilbakevendelsen til åpningstaktene sammenfaller med den todelte inndelingen av teksten.

Her skaper Schubert en formmessig referanse til en klassisk sonateform. En

eksposisjonsdel og et sidetema er tilbakelagt, og vi returnerer igjen til åpningstemaet. Del

A' er imidlertid en variasjon over åpningsdelen, da taktene 52 og 53 transponeres en tone

opp. Nå er møllerens bevissthet igjen konsentrert om nåtiden, og han henvender seg nok en

gang til sin tause lutt ("Nun, liebe Laute, ruh' an dem Nagel hier!").

42

pp

Nun lie-be Lau-te, ruh an dem Na-gel hier, und weht ein

Lüft-chen ü-ber die Sai-ten dir, und streift ei-ne Bie-ne mit ihren Flügeln dich, da

Møllergutten forsøker nå å gjenskape stemningen fra åpningen, for å kvitte seg med den ubehagelige tvilen. Igjen er han ute av stand til å skape musikk, men denne gangen får nervøsiteten et sterkere grep om ham. Han er redd for at bare et vindkast eller en bies



vingeslag skal røre ved luttens strenger slik at sannhetens klang skal slippe ut, en sannhet han frykter: "es wird mir so bange, und es durchschauert mich!" (t. 54-55). Som Cottrell har bemerket er grammatikken interessant ved at den antyder møllerguttens manglende kontroll over situasjonen.<sup>120</sup> Ved bruken av personlig pronomen i dativ og akkusativ forsterkes inntrykket av at møllergutten blir utsatt for sine omgivelser og ikke omvendt. Han er i naturens og skjebnens vold. (Dette styrker igjen Cottrells poeng om Müllers idé om skaperprosessen. For å kunne dikte, må man være ved sin fulle bevissthet. Om man lar seg forstyrre av følelser og omstendigheter, har man ikke annet valg enn å legge fra seg instrumentet.) Denne passasjen er komponert som nok et lidenskapelig crescendo resitativ, som har sin parallell i resitativet i takt 33. Men denne gangen moduleres det imidlertid til c-moll. Moduleringen skjer raskt og går via Ass-dur og G-dur. Ass-dur-akkorden er, tross sin flyktighet, en oppsiktsvekkende harmoni, tatt i betraktning de foregående g-moll-kadensene. Kramer er av den oppfatning at akkorden får en hånende karakter ved at den med sin lyse klang inntreffer på ordet "bange" (t. 54), og dermed gjør narr av møllerguttens redsel.<sup>121</sup> Det Kramer imidlertid ikke tar stilling til, er om denne hånen er et uttrykk for Schuberts oppfatning av situasjonen, eller om det er møllergutten som håner seg selv i et øyeblikk av selvforakt. Han har i den foregående sangen gjort en kraftanstrengelse for å beherske naturen, og tvinge den til å følge hans ordre. Dette mislyktes, og nå er rollene snudd. Etter min mening er det naturlig å anta at han er seg denne endringen fullt bevisst, og misliker det sterkt.

Ass-dur-akkorden har også en annen funksjon, nemlig å forberede C-delens nye tonalitet. Denne nye, overraskende tonaliteten leser Kramer som det definitive bruddet med den klassiske formen: "[...]a kind of tear in the Classical fabric of the music"<sup>122</sup>. Harmonisk sett står Ass-dur i et undermediantisk forhold til den foregående kadenseringen i c-moll. Slik blir dette et klassisk eksempel på Schuberts bruk av mediantiske overganger for å uttrykke forflytninger i bevissthet. Flere har forsøkt seg på kvalitative beskrivelser av denne oppsiktsvekkende overgangen. Kramer har beskrevet den som en fraværende og hul klang som inntreffer uten noen åpenbar grunn.<sup>123</sup> Johnson beskriver tonalitetsrykket som et uttrykk for møllerguttens bevegelse inn i en dyp introspektiv sinnstilstand.<sup>124</sup>

---

<sup>120</sup> Cottrell, *Wilhelm Müller's lyrical song-cycles*, 22.

<sup>121</sup> Kramer, "The Schubert Lied", 216.

<sup>122</sup> Kramer, "The Schubert Lied", 216.

<sup>123</sup> Ibid.

<sup>124</sup> Johnson, [Teksthefte til] *Die schöne Müllerin*, D 795 [CD], 39.

Den manglende logikken i dette toneartsskiftet blir for Kramer et uttrykk for det romantiske oppbruddet i formen, hvor det rasjonelle og begrunnede forlates til fordel for et innfall av subjektiv emosjon. Det som tradisjonelt sett skulle vært en klassisk reprise i sonateformens modell, blir nå til negasjonen av den samme formen. Ass-dur-tonaliteten blir stående alene i syv hele takter uten å relatere seg harmonisk til det foregående på noen måte: "Nothing is done to tonicize this intrusive chromatic region, and nothing to rationalize its materialization out of a stray wisp of dissonance. Nothing, in fact, is done to it at all."<sup>125</sup> Hirsch leser Ass-dur-passasjen som at guttens mareritt har blitt sant, lutten har begynt å klinge på egenhånd.<sup>126</sup> Her inntreffer en kadens til c-moll (t. 54-55). Denne intense frykten avslører møllerguttens mottakelighet for overnaturlige tegn, sier Johnson.<sup>127</sup>

I del C returnerer vi til grunnmotivet, men denne gangen presentert i den uventede tonearten Ass-dur (t. 56). Det grønne båndet som lutten henger i, en viktig symbolsk rekvisitt i de følgende sangene, får nå økt oppmerksomhet og betydning. Møllergutten betrakter hvordan det stryker over luttens strenger og skaper en sukkende klang. Ass-dur-tonaliteten veksler et øyeblikk til Ass-moll og går deretter over i en uventet Fess-dur-akkord i første omvendning (t. 63). I likhet med overgangen fra c-moll til Ass-dur i takt 56, står også Fess-dur i et undermediantisk forhold til Ass-dur. Denne akkorden initierer en ny resitativlignende passasje, som Johnson kaller "a miracle of vulnerability and openness".<sup>128</sup> Han påpeker kontrasten til den "ungarske" passasjen hvor møllergutten opptrer som en slags sigøynerfiolinist, og hvordan han nå har kastet sin profesjonelle maske og åpenbarer sin usikkerhet, frykt og trang til å bli elsket.

Den neste akkorden etter Fess-dur, som inntreffer på ordet "Liebespein" er spesielt

<sup>125</sup> Kramer, "The Schubert Lied", 216.

<sup>126</sup> Hirsch, *Schubert's dramatic Lieder*, 15.

<sup>127</sup> Johnson, [Teksthefte til] *Die schöne Müllerin*, D 795 [CD], 40.

<sup>128</sup> Ibid.

dissonerende i sammenhengen og omtales av Kramer som "A painful, mystifying dissonance...".<sup>129</sup> Vi har sett hvordan Schubert har skapt en undermediantisk rekke i bevegelsen fra c-moll via Ass-dur og til Fess-dur. Kramer gjør oss også oppmerksom på parallellen mellom mediantforholdet Ass-Fess og det tidligere forholdet B-dur-g-moll. Han argumenterer for, etter min mening noe spekulativt, at mediantrekken fortsetter ved at Fess-dur-tonalitetens undermediant representeres ved den dissonerende tonen c i sangstemmen i takt 65. Han har rett i at tonen skiller seg tydelig ut og får en viss harmonisk tyngde gjennom denne melodiske dissonansen, men da dette i realiteten bare er en akkordfremmed forslagsnote kan vi ikke snakke om noen virkelig C-tonalitet, og dermed heller ingen fullverdig fortsettelse av rekken av undermedianter. Sangstemmen blir oppløst som en *appoggiatura* til en delvis forløsende Gess6/5-akkord, nok en irrasjonell dissonans ifølge Kramer.<sup>130</sup> Akkorden omskapes så til en forstørret sekstakkord i B-dur, sangens tonika.

The image shows three systems of musical notation for Schubert's song "Soll es das Vorspiel neuer Lieder sein?". Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The first system starts at measure 54 with the lyrics "wird mir so ban - ge, und es durchschauert mich! Warum". The second system starts at measure 58 with "ließ ich das Band auch hän - gen so lang? Oft fliegt's um die Sai - ten mit". The third system starts at measure 62 with "seuf - zen-dem Klang. Ist es der Nach - klang mei-ner Lie - bes -". The piano accompaniment features complex chordal textures and chromatic movement in the bass line.

Ved ordene "Soll es das Vorspiel neuer Lieder sein?" går sangstemmen opp til en høy f, mens bassen beveger seg kromatisk ned fra Gess'en i sekstakkorden til F som blir kvinten i en B-dur-akkord i annen omvendning (t. 66-67). Dette stedet kaller Johnson "one of the

<sup>129</sup> Kramer, "The Schubert Lied", 218.

<sup>130</sup> Ibid.

cycle's most magical moments: time seems to stand still".<sup>131</sup>

Luttmotivet returnerer så igjen, men denne gangen via en g-moll-tonalitet som straks slukes av en Ess-dur-akkord. Deretter gjentas motivet, nå i Ass-moll som på nytt går over i en Fess-dur-akkord. Igjen får vi altså den mediantiske overgangen Ass-Fess. Som Hirsch påpeker er det som om Schubert gjentar overgangen for å bekrefte denne uvanlige progresjonens validitet.<sup>132</sup> Fra takt 72 til 77 gjentas taktene 64-69 nærmest identisk (med unntak av en noe annen akkordutlegning i takt 77 og en ikke uvesentlig pianissimo-bemerkning i takt 75).

Det repeterte spørsmålsparet:

"Ist es der Nachklang meiner Liebespein?  
Soll es das Vorspiel neuer Lieder sein?"

er harmonisk satt opp som antitetisk forhold ved at det første spørsmålet står i et tritonusforhold til det andre (Fess-dur/B-dur). På samme måte som hele syklusen står i en tritonusramme (første sang i B-dur, og siste sang i E-dur) og dermed uttaler den mest ekstreme avstand som er mulig å skildre harmonisk, insisteres det her på den store

<sup>131</sup> Johnson, [Teksthefte til] Die schöne Müllerin, D 795 [CD], 40.

<sup>132</sup> Hirsch, *Schubert's dramatic Lieder*.

avstanden mellom de to ulike svarene som spørsmålene åpner for. Hele denne siste delen (t.63-81) med sin paradoksale kombinasjon av harmonisk statistitet og plutselige tonale skift, styrker antydelsen av en angst som protagonisten ikke er villig til å konfrontere. Den håpefulle men lite troverdige forløsningen i siste linje avslører et selvforederi, hevder Kramer.<sup>133</sup> Møllerguttens ønske om å separere ekte lidelse og romantisk lidenskap motsies ved harmoniseringen av ordet "Liebespein" som er den mest dissonerende tonen i hele sangen.

I etterspillet returnerer vi til luttmotivet i hovedtonearten, men nå med en veksling til varianttonearten B-moll, et typisk Schubertsk grep som i denne sammenhengen også skaper en parallell til vekslingen i takt 26 over ordet "Liederschertz". Johnson har sammenlignet denne avslutningen med sangen "Der Leiermann" fra Winterreise, hvor begge de sårede protagonistene setter spørsmålsteget ved sin fremtid og evne til fortsatt å skape musikk.<sup>134</sup>



<sup>133</sup> Kramer, "The Schubert Lied".

<sup>134</sup> Johnson, [Teksthefte til] Die schöne Müllerin, D 795 [CD], 40.

## Avsluttende bemerkninger

I denne oppgaven har jeg forsøkt å vise hvordan Schubert i sin tonesetting av *Die schöne Müllerin* har utvidet rammene for liedsjangeren ved å betone de romantiske sidene ved Müllers mangefasetterte diktverk. Gjennom sine redigeringer og sin vektlegging av den subjektive erfaringen, har Schubert fremhevet den mytiske romantiske fortellingen i Müllers litterære lek med stilarter. Denne vendingen mot det subjektive fikk konsekvenser for den musikalske formen og åpnet opp for et nytt tonespråk. Gjennom en nærlesing av partituret har jeg vist hvilke konkrete grep Schubert har brukt for å flytte på grensene for den klassiske harmonien og formen ved å uttrykke den subjektive erfaringen i diktet.

I kapittelet «Müller og *Die schöne Müllerin*» var utgangspunktet Wilhelm Müllers forhold til Stägerman-kretsen og de tyske romantikerne. Det sentrale i denne forbindelse var påvisningen av det tvetydige forholdet til det overleverte materialet. Som en etterkommer av den første romantiske generasjonen, befant Müller seg i en mellomposisjon mellom den litterære romantikken og en gryende realisme. Han var påvirket av romantikken samtidig som han ironiserte over den og trakk inn en psykologisk realisme som brøt med umiddelbarheten. For å forstå Schuberts kompositoriske valg var det derfor nødvendig å fremheve tvetydigheten, den stilmessige inkonsekvensen og den intellektuelle distansen ved en nærlesning av tre av de sentrale diktene i syklusen. I kapittelet ”Schubert og *Die schöne Müllerin*” ble Schuberts utvikling av liedformen sett i et historisk perspektiv. Dette var en musikalsk form som få seriøse komponister hadde brydd seg med. Ved å fremheve Schuberts musikalske forbilder innen denne sjangeren og ved å fremstille hans forhold til dem som hadde skrevet lieder med et visst musikalsk ambisjonsnivå, komponister som Zelter og Zumsteeg, ble grunnlaget lagt for en nærmere bestemmelse av Schuberts posisjon innen denne sjangeren. Det ble nå mulig å vise at en klassisk skolert komponist som Schubert utviklet lieden til å være noe mer enn et enkelt folkelig uttrykk med understøttende akkompagnement. Videre så jeg nærmere på de konkrete musikalske nyvinningene i Schuberts arbeid med liedformen og pekte på de mest sentrale grepene han foretok for å utvide det konvensjonelle tonespråket og bryte ut av de tradisjonelle rammene for sjangeren. I hovedsak dreide dette seg om de harmoniske nyvinningene og formmessige utvidelsene, sidestillingen av musikk og tekst, profesjonaliseringen av liedsjangeren, og bruken av tonemalende musikk. Ved å likestille musikken med teksten,

fikk formen en ny dimensjon. Lieden ble mer teknisk og musikalsk krevende og fikk dermed høyere status blant profesjonelle musikere. Ved på denne måten å innføre et avansert tonespråk til den lille formen, oppsto også nye formale utfordringer. Det klassiske tonespråket som er tilpasset visse konvensjonelle former, ble utfordret i liedens nye form. Ved å vektlegge den subjektive erfaringen i poesien måtte også de strenge formkravene vike, og det ble åpnet for et nytt og friere harmonisk språk.

Den konkrete musikalske utviklingen av det nye tonespråket er temaet i analysedelen. Her har jeg undersøkt på hvilke måter Schuberts nyskapende musikalske grep konkret kommer til uttrykk i et utvalg av sangene i *Die schöne Müllerin*, og hvordan dette henger sammen med hans romantiske og subjektivistiske lesning av diktsyklusen. I "Das Wandern" så vi hvordan Müller problematiserte møllerguttens troverdighet og stilte spørsmålstegn ved den romantiske genuiniteten. Müller begår her en stilmessig parafrasering av den tradisjonsrike tyske wandererlieden, men bryter også med den. I det møllergutten uttrykker sin tvil opphører den romantiske umiddelbarheten, og dermed også troverdigheten i hans prosjekt. I Schuberts musikk gjenspeiles ikke den stilmessige tvetydigheten, eller problematiseringen mellom romantikken og realismen. Det han gjør er å abstrahere fra den fysiske vandringen. Ved at musikkens rytme ikke er mulig å vandre til, og ved at melodien i sangstemmen ikke fungerer selvstendig uten klaveret, blir musikken mer et psykologisk vitnesbyrd enn en vandrersang. I "Wohin" og "Halt" ser vi hvordan et klassisk formskjema delvis løses opp til fordel for innfallet og subjektive. Særlig ved den hyppige bruken av mediantforhold utfordres den tradisjonelle harmoniske fremdriften. Mens den klassiske formen er godt egnet til en objektiv, logisk struktur, utfordres dette når møllerguttens omskiftelige sinn tas på alvor og gjenspeiles i musikken. Særlig "Wohin", med sin nesten konsekvente sonatesatsform, viser tydelig hvordan vektleggingen av den romantiske subjektiviteten utfordrer et slikt oppmålt skjema. I Müllers "Tränenregen" tydeliggjøres den tragiske splittelsen mellom møllerguttens fantasi og virkeligheten, og stilistisk dermed også spenningen mellom det romantiske og det realistiske. Her er konflikten så prekær at møllerguttens psykologi affekteres av det. Det er dette Schubert griper tak i. Han er ikke interessert i den stilistiske problematikken, men heller hvordan møllerguttens gnagende problem kommer til uttrykk rent emosjonelt. Det samme gjelder i "Mein" og "Pause", hvor den subjektive og sterke emosjonelle erfaringen blir et hovedanliggende for Schubert. I «Pause» oppheves dominantforholdet i storformen til fordel for en dissonerende tritonusavstand. På denne måte utfordres den klassiske formen på det mest grunnleggende.

Den nervøsiteten og fornektelsen som Müller antyder i "Mein", slår ut i full desperasjon hos Schubert, hvor de tradisjonelle rammene blir presset til det ytterste. Gjennom disse og andre eksempler har jeg vist hvordan Schubert utfordrer konvensjonen og peker frem mot et romantisk formspråk.

Franz Schubert er kjent for sin utvikling av den tyske liedsjangeren. I forskningslitteraturen har imidlertid Schuberts musikalske innovasjon i *Die schöne Müllerin* blitt stemoderlig behandlet. I denne oppgaven har jeg ønsket å vise at Schuberts nyskapende tendenser i høyeste grad er tilstede også i denne syklusen. Slik sett blir *Die schöne Müllerin* også et viktig verk å regne med når vi skal forstå Schubert som en innovativ og grensesprengende komponist.



# Litteraturliste

- Budde, Elmar. *Schuberts Liederzyklen: Ein musikalischer Werkführer*. München: Beck, 2003
- Cone, Edward T. *The composer's voice*. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1974.
- Cottrell, Alan P. *Wilhelm Müller's lyrical song-cycles: Interpretations and texts*. Chapel Hill, North Carolina: The University of North Carolina press, 1970
- Daverio, John. "The song cycle: Journeys through a romantic landscape". I *German Lieder in the nineteenth century*, red. av Rufus Hallmark, 2. utg., 35-91. New York: Routledge, 2010
- Dittrich, Marie Agnes. "Der 'Ohren zerreissende Fortschritt': Zur neuen Harmonik in Schuberts Liedern". I *Franz Schubert, der fortschrittliche?: Analysen, Perspektiven, Fakten*. Utgitt av Erich Wolfgang Partsch. 55-72. Tutzing: Schneider, 1989
- Deutsch, Otto Erich. *Schubert: die Erinnerungen seiner Freunde*. Samlet og utgitt av Otto Erich Deutsch. Wiesbaden, 1966
- Dürr, Walther. "Ausweichungen ohne Sinn, Ordnung und Zweck: Zu Tonart und Tonalität bei Schubert". I *Franz Schubert, der fortschrittliche?: Analysen, Perspektiven, Fakten*. Utgitt av Erich Wolfgang Partsch. 73-103. Tutzing: Schneider, 1989
- Feil, Arnold. "Zur Genesis der Gattung Lied wie sie Franz Schubert definiert hat". Publisert første gang i *Muzikološki zbornik Musicological Annual XI*, 40-53. Ljubljana, Slowenien, 1975. [http://www.deutsche-schubert-gesellschaft.de/fileadmin/DSG/pdf/Feil\\_Genesis.pdf](http://www.deutsche-schubert-gesellschaft.de/fileadmin/DSG/pdf/Feil_Genesis.pdf) (lest 29.oktober 2011)
- Feil, Arnold. *Franz Schubert, Die schöne Müllerin, Winterreise*. Portland, Or.: Amadeus Press, 1988
- Fossum, Per. *Franz Schuberts sangsyklus "Die schöne Müllerin": en analyse med hovedvekt på forholdet mellom musikken og det tekstlige innhold*. (Hovedoppgave i musikkvitenskap). Oslo: Universitetet, 1978
- Franz Schubert, der fortschrittliche?: Analysen, Perspektiven, Fakten*. Utgitt av Erich Wolfgang Partsch. Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts, Bind 4. Tutzing: Schneider, 1989
- Frisch, Walter. "Schubert's Nähe des Geliebten (D. 162): Transformation of the Volkston". I *Schubert: critical and analytical studies*, red. av Walter Frisch, 175-199. Lincoln: University of Nebraska Press, 1986
- Gad, Gernot. *Wilhelm Müller: Selbstbehauptung und Selbstverleugnung*. Avhandling (doktorgrad) - Freie Universität Berlin, 1989. Berlin: [G. Gad], 1986

- Georgiades, Thrasibylos G. *Schubert. Musik und Lyrik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1967
- Haefeli-Rasi, Madeleine. *Wilhelm Müller "Die schöne Müllerin": Eine Interpretation als Beitrag zum ThemaStilwandel im Übergang von der Spätromantik zum Realismus*. Zürich: Buchdruck. Schippert, 1970
- Hake, Bruno. *Wilhelm Müller: Sein Leben und Dichten*. Kapitel IV: Die schöne Müllerin. Univ., Philos. Fak., Diss.--Berlin. Berlin: Mayer & Müller, 1908
- Heine, Heinrich. *Die Romantische Schule*. I *Werke* vol. IV. Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1968
- Hirsch, Marjorie. *Schubert's dramatic Lieder*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993
- Johnson, Graham. [Teksthefte til] Die schöne Müllerin, D 795 [CD]. The Hyperion Schubert Edition 25. London: Hyperion, 1995.
- Kerman, Joseph. "How we got into analysis, and how to get out". I *Critical Inquiry* 7(2), 1980, 311-331. <http://www.jstor.org/stable/1343130> (lest 30.oktober 2010)
- Kramer, Lawrence. "The Schubert Lied: Romantic form and romantic consciousness". I *Schubert: Critical and analytical studies*, red. av Walter Frisch, 200-236. Lincoln: University of Nebraska Press, 1986
- Kramer, Lawrence. *Franz Schubert: Sexuality, subjectivity, song*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998
- Langer, Susanne. *Feeling and form : a theory of art developed from philosophy in a new key*. New York: Charles Scribner, 1953.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopædie der Musik*. 2. utg. Kassel: Bärenreiter, 1994-1999.
- Müller, Wilhelm. *Die schöne Müllerin*. Frankfurt am Main: Inser-Verlag, 1994
- Müller, Wilhelm. *Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten*. B.1. Dessau: Ackermann, 1821. [http://books.google.de/books/about/Sieben\\_und\\_siebzig\\_Gedichte\\_aus\\_den\\_hint.html?id=jec6AAAAcAAJ](http://books.google.de/books/about/Sieben_und_siebzig_Gedichte_aus_den_hint.html?id=jec6AAAAcAAJ) (lest 29.oktober 2011)
- Müller, Wilhelm. *Gedichte von Wilhelm Müller*. Mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Max Müller. 2 vol. i 1. Leipzig, Brockhaus, 1868. [http://books.google.com/books?id=OXgHAAAQAAJ&dq=Gedichte+von+Wilhelm+M%C3%BCller&hl=no&source=gbs\\_navlinks\\_s](http://books.google.com/books?id=OXgHAAAQAAJ&dq=Gedichte+von+Wilhelm+M%C3%BCller&hl=no&source=gbs_navlinks_s) (lest 29.oktober 2011)
- Newcomb, Anthony. "Structure and expression in a Schubert song: Noch einmal Auf dem Flusse zu Hören". I *Schubert: critical and analytical studies*, red. av Walter Frisch. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1986

- Popp, Wolfgang. "Die Dichtung Wilhelm Müllers: ein Beitrag zum Problem sekundärer dichterischer Erscheinungen in der Literaturgeschichte". Inaugural-Dissertation. Konstanz, 1968
- Rosen, Charles. *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven*. London: Faber and Faber, 1972
- Rosen, Charles. *The romantic generation*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995
- Rosen, Charles. "Schubert's inflections of classical form". I *The Cambridge Companion to Schubert*. Red. av Christopher H. Gibbs. Cambridge: Cambridge University Press, 1997
- Schubert, Franz. *Die Schöne Müllerin Op. 25: Ein Liederzyklus von Wilhelm Müller*. Herausgegeben von Miklos Dolinszky. Budapest: Könemann Music, 1999
- Schochow, Maximilian og Lily Schochow. *Franz Schubert: Die Texte seiner einstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1974
- Stein, Jack M. *Poem and music in the German lied from Gluck to Hugo Wolf*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1971.
- Taylor, Charles. *Sources of the Self*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989
- Whitton, Kenneth S. *Goethe and Schubert: the unseen bond*. Portland, Or.: Amadeus Press, 1999
- Youens, Susan. *Schubert: Die schöne Müllerin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992
- Youens, Susan. *Schubert, Müller, and Die schöne Müllerin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997
- Youens, Susan. "Franz Schubert: the Lied transformed". I *German Lieder in the nineteenth century*. Red. av Rufus Hallmark. 2. utg. 35-91. New York: Routledge, 2010

# Appendix

## Wilhelm Müller, *Die schöne Müllerin*.

(Kilde: Müller, Wilhelm. *Die schöne Müllerin*. Frankfurt am Main: Inser-Verlag, 1994)

### Der Dichter, als Prolog

Ich lad euch, schöne Damen, kluge Herrn,  
Und die ihr hört und schaut was Gutes gern,  
Zu einem funkelnagelneuen Spiel  
Im allerfunkelnagelneusten Stil;  
Schlicht ausgedrechselt, kunstlos zugestutzt,  
Mit edler deutscher Roheit aufgeputzt,  
Keck wie ein Bursch im Stadtsoldatenstrauß,  
Dazu wohl auch ein wenig fromm fürs Haus:  
Das mag genug mir zur Empfehlung sein,  
Wem die behagt, der trete nur herein.  
Erhoffe, weil es grad ist Winterzeit,  
Tut euch ein Stündlein hier im Grün nicht leid;  
Denn wißt es nur, daß heut in meinem Lied  
Der Lenz mit allen seinen Blumen blüht.  
Im Freien geht die freie Handlung vor,  
In reiner Luft, weit von der Städte Tor,  
Durch Wald und Feld, in Gründen, auf den Höhn;  
Und was nur in vier Wänden darf geschehn,  
Das schaut ihr halb durchs offne Fenster an,  
So ist der Kunst und euch genug getan.  
Doch wenn ihr nach des Spiels Personen fragt,  
So kann ich euch, den Musen sei's geklagt,  
Nur eine präsentieren recht und echt,  
Das ist ein junger blonder Müllersknecht.  
Denn, ob der Bach zuletzt ein Wort auch spricht,  
So wird ein Bach deshalb Person noch nicht.  
Drum nehmt nur heut das Monodram vorlieb:  
Wer mehr gibt, als er hat, der heißt ein Dieb.  
Auch ist dafür die Szene reich geziert,  
Mit grünem Sammet unten tapeziert,  
Der ist mit tausend Blumen bunt gestickt,  
Und Weg und Steg darüber ausgedrückt.  
Die Sonne strahlt von oben hell herein  
Und bricht in Tau und Tränen ihren Schein,  
Und auch der Mond blickt aus der Wolken Flor  
Schwermütig, wie's die Mode will, hervor.  
Den Hintergrund umkränzt ein hoher Wald,  
Der Hund schlägt an, das muntre Jagdhorn schallt;  
Hier stürzt vom schroffen Fels der junge Quell  
Und fließt im Tal als Bächlein silberhell;  
Das Mühlrad braust, die Werke klappern drein,

Man hört die Vöglein kaum im nahen Hain.  
Drum denkt, wenn euch zu rauh manch Liedchen klingt,  
Daß das Lokal es also mit sich bringt.  
Doch, was das Schönste bei den Rädern ist,  
Das wird euch sagen mein Monodramist;  
Verriet' ich's euch, verdürb ich ihm das Spiel:  
Gehabt euch wohl und amüsiert euch viel!

### **Wanderschaft**

Das Wandern ist des Müllers Lust,  
Das Wandern!  
Das muß ein schlechter Müller sein,  
Dem niemals fiel das Wandern ein,  
Das Wandern.

Vom Wasser haben wir's gelernt,  
Vom Wasser!  
Das hat nicht Rast bei Tag und Nacht,  
Ist stets auf Wanderschaft bedacht,  
Das Wasser.

Das sehn wir auch den Rädern ab,  
Den Rädern!  
Die gar nicht gerne stille stehn,  
Die sich mein Tag nicht müde drehn,  
Die Räder.

Die Steine selbst, so schwer sie sind,  
Die Steine!  
Sie tanzen mit den muntern Reihn  
Und wollen gar noch schneller sein,  
Die Steine.

O Wandern, Wandern, meine Lust,  
O Wandern!  
Herr Meister und Frau Meisterin,  
Laßt mich in Frieden weiter ziehn  
Und wandern.

### **Wohin?**

Ich hört ein Bächlein rauschen  
Wohl aus dem Felsenquell,  
Hinab zum Tale rauschen  
So frisch und wunderhell.

Ich weiß nicht, wie mir wurde,  
Nicht, wer den Rat mir gab.

Ich mußte gleich hinunter  
Mit meinem Wanderstab.

Hinunter und immer weiter,  
Und immer dem Bache nach,  
Und immer frischer rauschte,  
Und immer heller der Bach.

Ist das denn meine Straße?  
O Bächlein, sprich, wohin?  
Du hast mit deinem Rauschen  
Mir ganz berauscht den Sinn.

Was sag ich denn von Rauschen?  
Das kann kein Rauschen sein:  
Es singen wohl die Nixen  
Dort unten ihren Reihn.

Laß singen, Gesell, laß rauschen,  
Und wandre fröhlich nach!  
Es gehn ja Mühlenräder  
In jedem klaren Bach.

### **Danksagung an den Bach**

War es also gemeint,  
Mein rauschender Freund,  
Dein Singen, dein Klingen,  
War es also gemeint?

Zur Müllerin hin!  
So lautet der Sinn.  
Gelt, hab ich's verstanden?  
Zur Müllerin hin!

Hat *sie* dich geschickt?  
Oder hast mich berückt?  
Das möcht ich noch wissen,  
Ob *sie* dich geschickt.

Nun wie's auch mag sein,  
Ich gebe mich drein:  
Was ich such, ist gefunden,  
Wie's immer mag sein.

Nach Arbeit ich frug,  
Nun hab ich genug,  
Für die Hände, fürs Herze  
Volllauf genug!

## **Am Feierabend**

Hätt ich tausend  
Arme zu rühren!  
Könnt ich brausend  
Die Räder führen!  
Könnt ich wehen  
Durch alle Haine!  
Könnt ich drehen  
Alle Steine!  
Daß die schöne Müllerin  
Merkte meinen treuen Sinn!

Ach, wie ist mein Arm so schwach!  
Was ich hebe, was ich trage,  
Was ich schneide, was ich schlage,  
Jeder Knappe tut es nach.  
Und da sitz ich in der großen Runde,  
Zu der stillen kühlen Feierstunde,  
Und der Meister spricht zu allen:  
»Euer Werk hat mir gefallen«;  
Und das liebe Mädchen sagt  
Allen eine gute Nacht.

## **Der Neugierige**

Ich frage keine Blume,  
Ich frage keinen Stern,  
Sie können mir nicht sagen,  
Was ich erfähr so gern.

Ich bin ja auch kein Gärtner,  
Die Sterne stehn zu hoch;  
Mein Bächlein will ich fragen,  
Ob mich mein Herz belog.

O Bächlein meiner Liebe,  
Wie bist du heut so stumm!  
Will ja nur eines wissen,  
Ein Wörtchen um und um.

Ja, heißt das eine Wörtchen,  
Das andre heißet Nein,  
Die beiden Wörtchen schließen  
Die ganze Welt mir ein.

O Bächlein meiner Liebe,  
Was bist du wunderbarlich!  
Will's ja nicht weitersagen,  
Sag, Bächlein, liebt sie mich?

## Das Mühlenleben

Seh ich sie am Bache sitzen,  
Wenn sie Fliegennetze strickt,  
Oder sonntags für die Fenster  
Frische Wiesenblumen pflückt;

Seh ich sie zum Garten wandeln,  
Mit dem Körbchen in der Hand,  
Nach den ersten Beeren spähen  
An der grünen Dornenwand:

Dann wird's eng in meiner Mühle,  
Alle Mauern ziehn sich ein,  
Und ich möchte flugs ein Fischer,  
Jäger oder Gärtner sein.

Und der Steine lustig Pfeifen,  
Und des Wasserrads Gebraus,  
Und der Werke emsig Klappern,  
's jagt mich fast zum Tor hinaus.

Aber wenn in guter Stunde  
Plaudernd sie zum Burschen tritt,  
Und als kluges Kind des Hauses  
Seitwärts nach dem Rechten sieht;

Und verständig lobt den einen,  
Daß der andre merken mag,  
Wie er's besser treiben solle,  
Geht er ihrem Danke nach –

Keiner fühlt sich recht getroffen,  
Und doch schießt sie nimmer fehl,  
Jeder muß von Schonung sagen,  
Und doch hat sie keinen Hehl.

Keiner wünscht, sie möchte gehen,  
Steht sie auch als Herrin da,  
Und fast wie das Auge Gottes  
Ist ihr Bild uns immer nah. –

Ei, da mag das Mühlenleben  
Wohl des Liedes würdig sein,  
Und die Räder, Stein und Stampfen  
Stimmen als Begleitung ein.

Alles geht in schönem Tanze  
Auf und ab, und ein und aus:  
Gott gesegne mir das Handwerk  
Und des guten Meisters Haus!



## Ungeduld

Ich schnitt' es gern in alle Rinden ein,  
Ich grüb es gern in jeden Kieselstein,  
Ich möcht es sän auf jedes frische Beet  
Mit Kressensamen, der es schnell verrät,  
Auf jeden weißen Zettel möcht ich's schreiben:  
Dein ist mein Herz, und soll es ewig bleiben.

Ich möcht mir ziehen einen jungen Star,  
Bis daß er spräch die Worte rein und klar,  
Bis er sie spräch mit meines Mundes Klang,  
Mit meines Herzens vollem, heißem Drang;  
Dann säng er hell durch ihre Fensterscheiben:  
»Dein ist mein Herz, und soll es ewig bleiben.«

Den Morgenwinden möcht ich's hauchen ein,  
Ich möcht es säuseln durch den regen Hain;  
O, leuchtet' es aus jedem Blumenstern!  
Trüg es der Duft zu ihr von nah und fern!  
Ihr Wogen, könnt ihr nichts als Räder treiben?  
Dein ist mein Herz, und soll es ewig bleiben.

Ich meint', es müßt in meinen Augen stehn,  
Auf meinen Wangen müßt man's brennen sehn,  
Zu lesen wär's auf meinem stummen Mund,  
Ein jeder Atemzug gäb's laut ihr kund;  
Und sie merkt nichts von all dem bangen Treiben:  
Dein ist mein Herz, und soll es ewig bleiben!

## Morgengruß

Guten Morgen, schöne Müllerin!  
Wo steckst du gleich das Köpfchen hin,  
Als wär dir was geschehen?  
Verdrießt dich denn mein Gruß so schwer?  
Verstört dich denn mein Blick so sehr?  
So muß ich wieder gehen.

O laß mich nur von ferne stehn,  
Nach deinem lieben Fenster sehn,  
Von ferne, ganz von ferne!  
Du blondes Köpfchen, komm hervor!  
Hervor aus eurem runden Tor,  
Ihr blauen Morgensterne!

Ihr schlummertrunknen Äugelein,  
Ihr taubetrübten Blümelein,  
Was scheuet ihr die Sonne?  
Hat es die Nacht so gut gemeint,  
Daß ihr euch schließt und bückt und weint  
Nach ihrer stillen Wonne?

Nun schüttelt ab der Träume Flor,  
Und hebt euch frisch und frei empor  
In Gottes hellen Morgen!  
Die Lerche wirbelt in der Luft,  
Und aus dem tiefen Herzen ruft  
Die Liebe Leid und Sorgen.

### **Des Müllers Blumen**

Am Bach viel kleine Blumen stehn,  
Aus hellen blauen Augen sehn;  
Der Bach, der ist des Müllers Freund,  
Und hellblau Liebchens Auge scheint,  
Drum sind es meine Blumen.

Dicht unter ihrem Fensterlein  
Da pflanz ich meine Blumen ein,  
Da ruft ihr zu, wenn alles schweigt,  
Wenn sich ihr Haupt zum Schlummer neigt,  
Ihr wißt ja, was ich meine.

Und wenn sie tät die Äuglein zu,  
Und schläft in süßer, süßer Ruh,  
Dann lispelt als ein Traumgesicht  
Ihr zu: »Vergiß, vergiß mein nicht!«  
Das ist es, was ich meine.

Und schließt sie früh die Laden auf,  
Dann schaut mit Liebesblick hinauf:  
Der Tau in euren Äugelein,  
Das sollen meine Tränen sein,  
Die will ich auf euch weinen.

### **Tränenregen**

Wir saßen so traulich beisammen  
Im kühlen Erlendach,  
Wir schauten so traulich zusammen  
Hinab in den rieselnden Bach.

Der Mond war auch gekommen,  
Die Sternlein hintendrein,  
Und schauten so traulich zusammen  
In den silbernen Spiegel hinein.

Ich sah nach keinem Monde,  
Nach keinem Sternenschein,  
Ich schaute nach ihrem Bilde,  
Nach ihren Augen allein.

Und sahe sie nicken und blicken  
Herauf aus dem seligen Bach,

Die Blümlein am Ufer, die blauen,  
Sie nickten und blickten ihr nach.

Und in den Bach versunken  
Der ganze Himmel schien,  
Und wollte mich mit hinunter  
In seine Tiefe ziehn.

Und über den Wolken und Sternen  
Da rieselte munter der Bach,  
Und rief mit Singen und Klingen:  
»Geselle, Geselle, mir nach!«

Da gingen die Augen mir über,  
Da ward es im Spiegel so kraus;  
Sie sprach: »Es kommt ein Regen,  
Ade, ich geh nach Haus.«

### **Mein!**

Bächlein, laß dein Rauschen sein!  
Räder, stellt eur Brausen ein!  
All ihr muntern Waldvögelein,  
Groß und klein,  
Endet eure Melodein!  
Durch den Hain  
Aus und ein  
Schalle heut *ein* Reim allein:  
Die geliebte Müllerin ist *mein!*  
*Mein!*  
Frühling, sind das alle deine Blümelein?  
Sonne, hast du keinen hellern Schein?  
Ach, so muß ich ganz allein,  
Mit dem seligen Worte *mein*,  
Unverstanden in der weiten Schöpfung sein!

### **Pause**

Meine Laute hab ich gehängt an die Wand,  
Hab sie umschlungen mit einem grünen Band –  
Ich kann nicht mehr singen, mein Herz ist zu voll,  
Weiß nicht, wie ich's in Reime zwingen soll.  
Meiner Sehnsucht allerheißesten Schmerz  
Durfst ich aushauchen in Liederscherz,  
Und wie ich klagte so süß und fein,  
Meint ich doch, mein Leiden wär nicht klein.  
Ei, wie groß ist wohl meines Glückes Last,  
Daß kein Klang auf Erden es in sich faßt?

## Mit dem grünen Lautenbände

»Schad um das schöne grüne Band,  
Daß es verbleicht hier an der Wand,  
Ich hab das Grün so gern!«  
So sprachst du, Liebchen, heut zu mir;  
Gleich knüpf ich's ab und send es dir:  
Nun hab das Grüne gern!

Ist auch dein ganzer Liebster weiß,  
Soll Grün doch haben seinen Preis,  
Und ich auch hab es gern.  
Weil unsre Lieb ist immergrün,  
Weil grün der Hoffnung Fernen blühn,  
Drum haben wir es gern.

Nun schlingst du in die Locken dein  
Das grüne Band gefällig ein,  
Du hast ja 's Grün so gern.  
Dann weiß ich, wo die Hoffnung wohnt,  
Dann weiß ich, wo die Liebe thront,  
Dann hab ich 's Grün erst gern.

## Der Jäger

Was sucht denn der Jäger am Mühlbach hier?  
Bleib, trotziger Jäger, in deinem Revier!  
Hier gibt es kein Wild zu jagen für dich,  
Hier wohnt nur ein Rehlein, ein zahmes, für mich.  
Und willst du das zärtliche Rehlein sehn,  
So laß deine Büchsen im Walde stehn,  
Und laß deine klaffenden Hunde zu Haus,  
Und laß auf dem Horne den Saus und Braus,  
Und schere vom Kinne das struppige Haar,  
Sonst scheut sich im Garten das Rehlein fürwahr.

Doch besser, du bliebest im Walde dazu,  
Und ließest die Mühlen und Müller in Ruh.  
Was taugen die Fischlein im grünen Gezweig?  
Was will denn das Eichhorn im bläulichen Teich?  
Drum bleibe, du trotziger Jäger, im Hain,  
Und laß mich mit meinen drei Rädern allein;  
Und willst meinem Schätzchen dich machen beliebt,  
So wisse, mein Freund, was ihr Herzchen betrübt:  
Die Eber, die kommen zu Nacht aus dem Hain,  
Und brechen in ihren Kohlgarten ein,  
Und treten und wühlen herum in dem Feld:  
Die Eber die schieße, du Jägerheld!

## **Eifersucht und Stolz**

Wohin so schnell, so kraus, so wild, mein lieber Bach?  
Eilst du voll Zorn dem frechen Bruder Jäger nach?  
Kehr um, kehr um, und schilt erst deine Müllerin  
Für ihren leichten, losen, kleinen Flattersinn.  
Sahst du sie gestern Abend nicht am Tore stehn,  
Mit langem Halse nach der großen Straße sehn?  
Wenn von dem Fang der Jäger lustig zieht nach Haus,  
Da steckt kein sittsam Kind den Kopf zum Fenster 'naus.  
Geh, Bächlein, hin und sag ihr das, doch sag ihr nicht,  
Hörst du, kein Wort, von meinem traurigen Gesicht;  
Sag ihr: »Er schnitzt bei mir sich eine Pfeif aus Rohr,  
Und bläst den Kindern schöne Tänz und Lieder vor.«

## **Erster Schmerz, letzter Scherz**

Nun sitz am Bache nieder  
Mit deinem hellen Rohr,  
Und blas den lieben Kindern  
Die schönen Lieder vor.

Die Lust ist ja verrauschet,  
Das Leid hat immer Zeit:  
Nun singe neue Lieder  
Von alter Seligkeit.

Noch blühn die alten Blumen.  
Noch rauscht der alte Bach,  
Es scheint die liebe Sonne  
Noch wie am ersten Tag.

Die Fensterscheiben glänzen  
Im klaren Morgenschein,  
Und hinter den Fensterscheiben  
Da sitzt die Liebste mein.

Ein Jäger, ein grüner Jäger,  
Der liegt in ihrem Arm –  
Ei, Bach, wie lustig du rauschest!  
Ei, Sonne, wie scheinst du so warm!

Ich will einen Strauß dir pflücken,  
Herzlichste, von buntem Klee,  
Den sollst du mir stellen ans Fenster,  
Damit ich den Jäger nicht seh.

Ich will mit Rosenblättern  
Den Mühlensteg bestreun:  
Der Steg hat mich getragen  
Zu dir, Herzlichste mein!

Und wenn der stolze Jäger  
Ein Blättchen mir zertritt,

Dann stürz, o Steg, zusammen  
Und nimm den Grünen mit!

Und trag ihn auf dem Rücken  
Ins Meer, mit gutem Wind,  
Nach einer fernen Insel,  
Wo keine Mädchen sind.

Herzlichste, das Vergessen,  
Es kommt dir ja nicht schwer –  
Willst du den Müller wieder?  
Vergiß dich nimmermehr.

### **Die liebe Farbe**

In Grün will ich mich kleiden,  
In grüne Trnenweiden,  
Mein Schatz hat 's Grün so gern.  
Will suchen einen Zypressenhain,  
Eine Heide voll grünem Rosmarein,  
Mein Schatz hat 's Grün so gern.

Wohlauf zum fröhlichen Jagen!  
Wohlauf durch Heid' und Hagen!  
Mein Schatz hat 's Jagen so gern.  
Das Wild, das ich jage, das ist der Tod,  
Die Heide, die heiß ich die Liebesnot,  
Mein Schatz hat 's Jagen so gern.

Grabt mir ein Grab im Wasen,  
Deckt mich mit grünem Rasen,  
Mein Schatz hat 's Grün so gern.  
Kein Kreuzlein schwarz, kein Blümlein bunt,  
Grün, alles grün so rings und rund!  
Mein Schatz hat 's Grün so gern.

### **Die böse Farbe**

Ich möchte ziehn in die Welt hinaus,  
Hinaus in die weite Welt,  
Wenn's nur so grün, so grün nicht wr  
Da draußen in Wald und Feld!

Ich möchte die grünen Blätter all  
Pflcken von jedem Zweig,  
Ich möchte die grünen Gräser all  
Weinen ganz totenbleich.

Ach Grün, du bse Farbe du,  
Was siehst mich immer an,  
So stolz, so keck, so schadenfroh,  
Mich armen weißen Mann?

Ich möchte liegen vor ihrer Tür,  
In Sturm und Regen und Schnee,  
Und singen ganz leise bei Tag und Nacht  
Das eine Wörtchen: Ade!

Horch, wenn im Wald ein Jagdhorn ruft,  
Da klingt ihr Fensterlein,  
Und schaut sie auch nach mir nicht aus,  
Darf ich doch schauen hinein.

O binde von der Stirn dir ab  
Das grüne, grüne Band,  
Ade, Ade! und reiche mir  
Zum Abschied deine Hand!

### **Blümlein Vergißmeinn**

Was treibt mich jeden Morgen  
So tief ins Holz hinein?  
Was frommt mir, mich zu bergen  
Im unbelauschten Hain?

Es blüht auf allen Fluren  
Blümlein *Vergiß mein nicht*,  
Es schaut vom heitern Himmel  
Herab in blauem Licht.

Und soll ich's niedertreten,  
Bebt mir der Fuß zurück,  
Es fleht aus jedem Kelche  
Ein wohlbekannter Blick.

Weißt du, in welchem Garten  
Blümlein *Vergiß mein* steht?  
Das Blümlein muß ich suchen,  
Wie auch die Straße geht.

's ist nicht für Mädchenbusen,  
So schön sieht es nicht aus:  
Schwarz, schwarz ist seine Farbe,  
Es paßt in keinen Strauß.

Hat keine grüne Blätter,  
Hat keinen Blütenduft,  
Es windet sich am Boden  
In nächtig dumpfer Luft.

Wächst auch an einem Ufer,  
Doch unten fließt kein Bach,  
Und willst das Blümlein pflücken,  
Dich zieht der Abgrund nach.

Das ist der rechte Garten,  
Ein schwarzer, schwarzer Flor:

Darauf magst du dich betten –  
Schleuß zu das Gartentor!

### **Trockne Blumen**

Ihr Blümlein alle,  
Die sie mir gab,  
Euch soll man legen  
Mit mir ins Grab.

Wie seht ihr alle  
Mich an so weh,  
Als ob ihr wüßtet,  
Wie mir gescheh?

Ihr Blümlein alle,  
Wie welk, wie blaß?  
Ihr Blümlein alle,  
Wovon so naß?

Ach, Tränen machen  
Nicht maiengrün,  
Machen tote Liebe  
Nicht wieder blühn.

Und Lenz wird kommen,  
Und Winter wird gehn,  
Und Blümlein werden  
Im Grase stehn,

Und Blümlein liegen  
In meinem Grab,  
Die Blümlein alle,  
Die sie mir gab.

Und wenn sie wandelt  
Am Hügel vorbei,  
Und denkt im Herzen:  
» *Der* meint' es treu!«

Dann Blümlein alle,  
Heraus, heraus!  
Der Mai ist kommen,  
Der Winter ist aus.

### **Der Müller und der Bach**

[*Der Müller*]

Wo ein treues Herze  
In Liebe vergeht,  
Da welken die Lilien  
Auf jedem Beet.



Da muß in die Wolken  
Der Vollmond gehn,  
Damit seine Tränen  
Die Menschen nicht sehn.

Da halten die Englein  
Die Augen sich zu,  
Und schluchzen und singen  
Die Seele zu Ruh

*[Der Bach]*

Und wenn sich die Liebe  
Dem Schmerz entringt,  
Ein Sternlein, ein neues,  
Am Himmel erblinkt.

Da springen drei Rosen,  
Halb rot, halb weiß,  
Die welken nicht wieder,  
Aus Dornenreis.

Und die Engelein schneiden  
Die Flügel sich ab,  
Und gehn alle Morgen  
Zur Erde hinab.

*[Der Müller]*

Ach, Bächlein, liebes Bächlein,  
Du meinst es so gut:  
Ach, Bächlein, aber weißt du,  
Wie Liebe tut?

Ach, unten, da unten,  
Die kühle Ruh!  
Ach, Bächlein, liebes Bächlein,  
So singe nur zu.

### **Des Baches Wiegenlied**

Gute Ruh, gute Ruh!  
Tu die Augen zu!  
Wandrer, du müder, du bist zu Haus.  
Die Treu ist hier,  
Sollst liegen bei mir,  
Bis das Meer will trinken die Bächlein aus.

Will betten dich kühl,  
Auf weichem Pfühl,  
In dem blauen kristallinen Kämmerlein.  
Heran, heran,  
Was wiegen kann,  
Woget und wieget den Knaben mir ein!

Wenn ein Jagdhorn schallt  
Aus dem grünen Wald,  
Will ich sausen und brausen wohl um dich her.  
Blickt nicht herein,  
Blaue Blümelein!  
Ihr macht meinem Schläfer die Träume so schwer.

Hinweg, hinweg  
Von dem Mühlensteg,  
Böses Mägdlein, daß ihn dein Schatten nicht weckt!  
Wirf mir herein  
Dein Tüchlein fein,  
Daß ich die Augen ihm halte bedeckt!  
Gute Nacht, gute Nacht!  
Bis alles wacht,  
Schlaf aus deine Freude, schlaf aus dein Leid!  
Der Vollmond steigt,  
Der Nebel weicht,  
Und der Himmel da oben, wie ist er so weit!

### **Der Dichter, als Epilog**

Weil gern man schließt mit einer runden Zahl,  
Tret ich noch einmal in den vollen Saal,  
Als letztes, fünfundzwanzigstes Gedicht,  
Als Epilog, der gern das Klügste spricht.  
Doch pfuschte mir der Bach ins Handwerk schon  
Mit seiner Leichenred im nassen Ton.  
Aus solchem hohlen Wasserorgelschall  
Zieht jeder selbst sich besser die Moral;  
Ich geb es auf, und lasse diesen Zwist,  
Weil Widerspruch nicht meines Amtes ist.  
So hab ich denn nichts lieber hier zu tun,  
Als euch zum Schluß zu wünschen, wohl zu ruhn.  
Wir blasen unsre Sonn und Sternlein aus –  
Nun findet euch im Dunkel gut nach Haus,  
Und wollt ihr träumen einen leichten Traum,  
So denkt an Mühlenrad und Wasserschaum,  
Wenn ihr die Augen schließt zu langer Nacht,  
Bis es den Kopf zum Drehen euch gebracht.  
Und wer ein Mädchen führt an seiner Hand,  
Der bitte scheidend um ein Liebespfand,  
Und gibt sie heute, was sie oft versagt,  
So sei des treuen Müllers treu gedacht  
Bei jedem Händedruck, bei jedem Kuß,  
Bei jedem heißen Herzensüberfluß:  
Geb' ihm die Liebe für sein kurzes Leid  
In eurem Busen lange Seligkeit!