



*Leif Ludvig Albertsen*

## **BRAHMS OG MAGELONE**

**PUFF**

- en skriftserie om **pædagogisk udvikling, forskning og formidling** i musiklivet

# PUFF

Skriftserie fra Vestjysk Musikkonservatorium  
om pædagogisk udvikling, forskning og formidling.

Leif Ludwig Albertsen  
**Brahms og Magelone**  
En sangcyklus-tekst og dens baggrund

PUFF nr. 9-08

August 2008

VMK Forlag  
Vestjysk Musikkonservatorium  
Kirkegade 61, 6700 Esbjerg.  
Tlf: +45 76104300 · Fax: 76104310 · e-mail: info@vmk.dk  
www.vmk.dk

Redaktion:  
Carl Erik Kühl (ansvarshavende)  
Jørgen Mortensen  
Margrethe Langer Bro  
E-mail: cek@vmknet.dk

Tryk: Fællestrykkeriet - SUN  
Aarhus Universitet  
Universitetsparken, bygn. 1163  
8000 Århus C.

ISBN 978-87-89919-13-3



*Leif Ludwig Albertsen*

## **BRAHMS OG MAGELONE**

*En sangcyklus-tekst og dens baggrund*

Den aktuelle anledning til publikationen af følgende artikel er koncerten i Sangselskabet *Societas pro Musica* 16.10.2008 med opførelse af Brahms' sangcyklus *Die schöne Magelone* ved barytonen Niels Bo Emgren og pianisten Frode Stengaard og med indledning af forfatteren.

Under betegnelsen *Liederabend* dyrkes den dag i dag en særlig intim form for koncert; det drejer sig om et ret fast repertoire af sange med klaverakkompagnement, gerne i form af en cyklus eller flere. Klassiske er Franz Schuberts *Die schöne Müllerin* og *Winterreise* fra 1820'erne, Robert Schumanns fire cykler fra 1840, *Die schöne Magelone* af Johannes Brahms fra 1860'erne og senere grupper af sange af Hugo Wolf og Gustav Mahler. Ofte har en cyklus tekster med en sammenhængende handling og danner derfor som komposition og (næsten) altid i sin fremførelse en ubrødelig helhed, men det gælder for alle disse *Lieder*, at de opfattes som en indfølelse tolkning af de til grund liggende tekster og at disse først i denne symbiose af tekst og musik opnår deres sande dybde.

Det svarer hertil, at en sådan *Liederabend* appellerer til et andægtigt og ikke nødvendigvis stort publikum. Man er fortrolig med værkerne og værdsætter sågar, at koncerten sommetider indledes med et kortere indførende foredrag. Som det i gamle dage var tilfældet med operaer, er det ved *Liederabende* stadig det bedste, at koncerten ikke afholdes i et mørkt lokale, men i dagligstuelys, så

publikum kan følge med i teksterne. Der forudsættes en tilhørerskare eller snarere tilhørergruppe, der er opmærksom og vågen.

Det, der skal undersøges her, er tekstens tradition for sammenhæng inden for den enkelte cyklus. Umiddelbart må tilhøreren tro, at det drejer sig om en handling, sådan som den allerede udspillede eller i det mindste anedes i den foreliggende digtning. Hele genrens urmoder Schuberts *Die schöne Müllerin* skildrer entydigt et episk forløb fra forelskelse over skinsyge til død, og også en cyklus som Schumanns *Frauenliebe und -leben* består af stationer i et menneskes liv, her i den grad en kvindes, at denne cyklus i særlig grad er forbeholdt sangerinder. I et vist omfang fremtræder også de øvrige nævnte cykler som et handlingsforløb med optakt og slutning. Men spørgsmålet er nu, i hvilken grad der er tale om, at komponisten har tilrettelagt et materiale, som forfatteren selv så anderledes på, og om der overhovedet foreligger en forhistorie, som det lønner sig at betragte mere indgående. Især de to cykler *Die schöne Müllerin* og *Die schöne Magelone* (de har ikke uden grund titler, der minder om hinanden) opviser lange forhistorier, der kaster lys over både kompositionerne og over genren som helhed. Thi uden forhistorien til *Die schöne Müllerin* ville genren måske aldrig være opstået, og det var på *Die schöne Magelones* tid, genren var blevet så velkendt for publikum, at en cyklus instinktivt opfattedes som en organisk enhed også i tilfælde, hvor det kunne være nok så vanskeligt at genkende nogen klar handling.

### ***De skønne møllersker før og indtil Schubert.***

Franz Schubert mødte aldrig Wilhelm Müller og kendte selv næppe noget til nogen forhistorie. Men det kan være interessant at vide, hvordan det overhovedet kom til denne specielle genre. Som så meget andet skyldes historien et lille og ikke i sig selv særlig betydeligt sted hos Goethe. Goethe

oplevede i Frankfurt i 1797 opførelsen af en operette<sup>1</sup> af den dengang så yndede Paisiello, den hed på tysk *Die Müllerin*. Det, der slog Goethe (og som han bemærker i et brev til Schiller af 31. aug.) var, at duetterne på scenen sådan set i sig selv også uden musikledsagelse var en lyrisk gerne, som han ikke før havde bemærket eller dyrket: Samtaler i form af strofer inden for samme digt. Det prøver han så, i første omgang som en samtale mellem en møllebæk og en dreng, der er forelsket i møllersken. I tre yderligere digte optræder flere personer mere og også mindre anstændigt, men historien ender godt, og Goethe prøvede senere at lave en større samling med andre landes elskov, herunder en fransk historie. Det blev der ikke meget mere ud af, men sangene om den tyske møllerske stod som en lille enhed i den store digters værker og kunne inspirere unge amatører til at digte videre og sætte musik til og spille små operetter i dagligstuen. Hvilket skete.

Hen ad jul 1816 opførte unge mennesker et sådant *Liederspiel* om en møllerske og hendes tilbedere og den obligatoriske møllebæk i huset hos familien Stägemann i Berlin, naturligvis i al anstændighed. Husets unge datter var selvskreven som primadonna og blev tilbedt af et par konkurrerende unge studenter, til sidst sejrede en hr. Wilhelm Hensel, der senere er blevet husket som vistnok berømt portrætmaler. Til selskabet havde Wilhelm Hensel medbragt sin lillesøster Luise, der var god til at skrive sange, og blandt studenterne var også en hr. Wilhelm Müller, der ikke var voksen nok til at være blandt bejlerne, men fik en siderolle som gartnerdreng. Samtidig med, at husets unge datter frøken Stägemann på scenen blev ombejlet af hr. Hensel med flere, digtede unge Luise Hensel og Wilhelm Müller sammen, så man senere ikke helt har vidst, hvem der har skrevet hvad. En tredje skrev musikken, der sågar senere er udkommet, men ikke huskes mere. Nogle år senere gjorde Wilhelm Müller på basis af den gamle libretto en tragisk digtcyklus ud af sin tragiske kærlighed til Luise, hvorpå han hurtigt giftede sig til anden side.

---

<sup>1</sup> Det er Goethe selv, der benytter genrebetegnelsen *operette* for tidens syngespil, således i brevet fra hans *Italienische Reise*, dateret Rom, 10. januar 1788, om sit eget syngespil *Erwin und Elmire*. Ordet er først længe efter (ca. 1850) blevet gangs.

Luise Hensel, der havde danset så dejligt i Berlin som nykonfirmeret præstedatter fra landet, blev tilbudt af flere, heriblandt af den berømte digter Clemens Brentano, men selv viede hun sig til Jesus og blev nonne. Som 16-årig har hun skrevet en sang som alle stadig kender: *Jeg er træt og går til ro* hedder den i Kristian Arentzens oversættelse og til Jørgen Mallings melodi. I hvilket omfang der er rester af hendes poesi i Wilhelm Müllers *Die schöne Müllerin*, er det vanskeligt at sige og ligeegyldigt at gisne om, men i den del af sin digtning, der er udsprunget af denne ungdomsoplevelse, er Wilhelm Müller i modsætning til andre, mindre overbevisende steder i sin produktion, båret af en evne til naturlighed, til at skrive folkelige sange uden romantisk poetiserende arkaismer à la *det var sig, han stander* osv. I et hyldestbrev til Müller skrev Heine senere, at denne tone uden poesipynt havde han selv kun dristet sig til at videreføre, fordi han havde truffet den hos Wilhelm Müller og så naturligvis hos Goethe.

Hvis vi nu forestiller os, at Schubert, som vi tror at kende ham fra tegninger og malerier, har været centrum som dagligstuepianist, og vi husker, at han har udviklet *Lieder* som enkeltsang, inden han stødte på Wilhelm Müllers cyklus, så bliver udgangspunktet for hans *Die schöne Müllerin* ikke den glade ungdomsangspil med udklædning og kulisser, men den neutrale dagligstue. Lidt drilsk kan man sige, at høresansen altid må gå forud for synssansen. Sangeren agerer i den grad ikke, at han godt kan dø og samtidig være den bæk, der synger over den druknede, men tilhørerne kan naturligvis bruge øjnene til at læse med i teksten (på originalsproget!), hvis de ikke har nået at forberede sig. Der har i *Lieder* fundet en absolut abstrahering fra sangspillet sted, den er blevet en intim koncert. Hvis en *Liederabend* omfatter en cyklus med handling, må denne nøjes med at foregå i tilhørernes sind, medens sangeren netop ikke har til opgave at dramatisere det, der sker, på bekostning af den enkelte sangs autonome skønhed. Den er hævet over den relativisering, som dens stilling i handlingen ellers giver. Hos Brahms er dette efter vor mening en forudsætning for at forstå hans arbejde med *Die schöne Magelone*.

### ***Tiden mellem Müllerin og Magelone.***

Det siger sig selv, at denne skitse over forholdet mellem tekst og musik ikke kan omfatte det, som er den dybere årsag til oplevelsen af kunstværket som en levende organisme, der rummer større kraft og udstråling end summen af sine ydre betingelser. Schuberts anden cyklus, *Winterreise*, er blevet gjort til genstand for indgående studier, men nærværende oversigt nøjes med at fastslå, at for Wilhelm Müller er *Winterreise* et pessimistisk intermezzo mellem mere fornøjelige rejsedigte, hvorimod Schubert netop plukker dette intermezzo ud og gør det til et selvstændigt udsagn. Vi vil i denne fremstilling ikke bringe nogen mere dybtgående fortolkning af, hvorledes Wilhelm Müller trods alt arbejder med at rykke om på rækkefølgen mellem de enkelte digte i dette virvar af en rejse, medens Schubert blot føjer senere kompositioner til dem, der var foranlediget af de først udkomne digte. Det drejer sig her om at spørge, på basis af hvilke overvejelser komponister i det 19. århundrede gør en musikalsk helhed ud af noget digterisk formet under hensyntagen til, hvad man måtte kunne forvente af en cyklus. Allerede af praktiske grunde er denne oversigt også koncentreret om at omtale de værker, der i dag er de mest kendte.

At overvejelserne ikke straks fører til nogen fast fremgangsmåde, viser et blik på de fire cykler, som Robert Schumann komponerede i 1840. Den første, op. 24 til tekster fra Heines lille digtsamling *Junge Leiden*, rummer hele denne samlings afdeling *Lieder*, digtene nr. 1-9. Schumann kalder den *Liederkreis*, hvilket synes at være både en markering af, at Heines *Lieder* her er udgivet som en lille enhed, og en tysk betegnelse for en ny genre sangcyklus. Som genrebetegnelse går titlen igen som op. 39, en *Liederkreis* med digte af Eichendorff. Her har Schumann selv stillet digtene sammen fra vidt forskellige samlinger, og man må formode, at Eichendorffs digte på det tidspunkt har været så velkendte, at alle har kunnet se, hvordan den nye helhed forholder sig ret produktivt til forlæggene, idet udlændighed og kærlighedslængsel bliver to sider af samme sag og det nye hele munder ud i en dennesidig jordisk lykke. At Eichendorff i liv og på skrift var en troende og kæmpende katolik, er ikke



noget, der fik betydning for det billede, samtiden og eftertiden foretrak at gøre sig af ham.

Komponistens formning bliver stærkere endnu i op. 42 *Frauenliebe und - leben*, selvom just denne cyklus har bevaret forfatterens titel. (Komponisten kan ikke blive ved med blot at bruge titlen *Liederkreis*.) Der er som bekendt tale om en kvindes former for kærlighed: Længslen efter den elskede, glæden ved genkærlighed, stoltheden over at få ring på, herunder over den sociale status i kønsfællernes kreds, derpå en endnu stærkere kærlighed til barnet og en bitter klage over, at manden ganske har svigtet hende (han er nemlig faldet i krigen). Hos Chamisso slutter denne cyklus i total kvindelighed; i sidste digt taler mormoderen visdomsord til sin datterdatter. Schumann har blandt flere digtkredse af Chamisso valgt et materiale, der på flere måder er meget kønsbestemt, - der drejer sig om en kvindes liv fra ungdom til alderdom, men også om en kvindes egocentrisk udtrykte koncentration om egne værdier. Samtidig er det i den grad en kvinde, der taler, at Schumann må have valgt denne tekst for at skabe en sangcyklus forbeholdt sangerinder. Men skal sangerinden så også optræde som på flere måder indskrænket og til slut som alderdomssvækket (eller, som det hedder: viis)? Schumann har ikke bare strøget det sidste digt, men også rettet på balancen i den foregående tekst, så at det, der kommer ud af det, og som komponisten ikke kan identificere sig eksistentielt med, er noget, en sangerinde solidarisk kan føle sig ind i. Dette skyldes i høj grad Schumanns tilrettelæggelse: Dels udbygges gennem meget følsomme gentagelser i slutningen af nr. 6 fornemmelsen af, at barnet er sin faders udtrykte billede, dels tilføjes der efter cyklen (i stedet for bedstemoderens tale) som et efterspil uden sang en gentagelse af stykker af den indledende sang, en ren klaverslutning.

Schumanns sidste cyklus fra 1840, op. 48 *Dichterliebe*, bringer et udvalg på 16 af de i alt 65 sange fra Heines samling *Lyrishes Intermezzo*. De bringes nogenlunde i oprindelig rækkefølge. Heines titel hidrører fra, at han oprindeligt havde bragt denne lyrik som en afdeling midt i en publikation, der ellers indeholdt prosa. I sit ovennævnte brev til Wilhelm Müller (af 7. juni 1826)

havde Heine iøvrigt understreget, at disse digte havde han kun fattet mod til at skrive i beundring for Wilhelm Müllers usmykkede sangstil.

At Brahms valgte at komponere sin cyklus *Die schöne Magelone*, skyldes ikke blot hans store inspiration fra Schumann, men var samtidig en direkte følge af et arbejde med *Die schöne Müllerin*.

Overhovedet har *Die schöne Magelone* en lang forhistorie, hvis man retter blikket mod teksten og dens metamorfoser helt siden middelalderen.

### ***Hvem var Magelone?***

Navnet Magelone har den ulempe let at blive forvekslet med fx Magdalene, Magdelone, Madeleine, Melisande og Melusine – damer, der til dels ikke engang har eksisteret i virkeligheden. Men et par af dem udgør forhistorien til *Die schöne Magelone* hos Brahms. Til gengæld formår denne Magelone selv aldrig at træde egentlig i karakter, sådan som man måske kunne sige det om et helt andet navn på M, Wilhelm Müllers og Franz Schuberts *Schöne Müllerin*.

Magelone, på fransk Maguelone eller Maguelonne, er navnet på noget, der i middelalderen var en lille ø ude i Middelhavet lidt vest for Marseille og i dag er en halvø landfast med Frankrig. På øen Maguelone lå der i højmiddelalderen en katedral, der havde navn af en Peterskirke. Trods sin afsides beliggenhed var kirken stor og prægtig og et bispesæde, for dengang byggede man ikke kirker store, fordi der skulle være plads til mange mennesker, men fordi Gud er stor og man gerne ville bygge et hus, som var ham værdigt at tage ophold i. Bispesæder kunne i det 12. århundrede meget vel ligge afsides, her i landet er Børglum et eksempel. Men man opdagede dog efterhånden, at det af administrative grunde var upraktisk at have et bispesæde liggende ude på en ø, og flyttede det ind på fastlandet til Montpellier, medens den gamle Peterskirke blev en ruin og til sidst delvis nedrevet.

I det 15. århundrede undrede man sig så over, at en så stor kirke kunne have ligget så afsides, og opfandt historien om en dame Magelone, der var blevet forladt af sin Peter og så havde bygget en Peterskirke og et hospital for

strandede søfolk. Man udstyrede historien med stykker fra *1001 Nat*, den blev en yndet folkebog i både Italien og Frankrig og senere i trykt form udbredt over store dele af Europa helt op til Holbergs tid og længere endnu. Historien er i al korthed følgende: Den unge Peter, søn af en fransk rigsgreve, drager inkognito ud i verden, kommer til hoffet i Neapel, træffer kongedatteren Magelone og prøver at flygte sammen med hende, men så sker der det, at medens hun sover sin uskyldige søvn, stjæler en ravn nogle guldringe fra hendes barm, Peter løber efter raven, raven flyver ud over havet, Peter sætter efter den i en båd, bliver taget til fange af saracenere og solgt som slave i Orienten, avancerer ved hoffet, tilbedes forgæves af sultanens datter, får orlov til at rejse hjem og strander på øen syd for Frankrig, hvor Magelone har anlagt et hospital for skibbrudne. Magelone samler Peter op og plejer ham, genkender ham og ægter ham, efter at de sammen har fået forældrenes velsignelse. I sin oprindelige form er det en god katolsk folkebog: Magelone, stadig en uskyldig jomfru, sublimerer først med sit hospitalsprojekt sin ikke gennemlevede eros til ægte kysk næstekærlighed og belønnes derpå med et lovformeligt ægteskab. Peters kyskhedsprøve på sin side består i at rende sin vej fra sultanens datter, mens hun længselsfuldt venter ham. Ikke alle senere udgaver af denne bestseller har beholdt alle disse opbyggelige detaljer, men man huskede, at Magelone var skøn, og at Peter var ham med de krydsede sølvnøgler som våben; da han jo rejste inkognito, havde han lavet sit eget våben efter St. Peter, der er kendt for sine nøgler til himlen.

For detaljer var der nok af. Den opmærksomme læser vil måske spørge: Hvad blev der i grunden af de guldringe, der blev stjålet af den ravn, der fløj ud over havet med dem? Jo, nu skal De høre: Raven taber dem i havet, de bliver slugt af en fisk, fisken bliver fanget og serveret *og så videre* .. Den historie har man ligesom hørt før i en eller anden sammenhæng.

Bogen med og uden alle sine blomstrende detaljer blev læst og læst og udkom på dansk endnu på Holbergs tid. Holberg skildrer i sin *Peder Paars*, hvorledes man ude på øen Anholt stadigvæk læser den slags gamle nonsens, og beskriver dele af handlingen.<sup>2</sup> Holberg har kendt en dansk udgave fra 1703, og

---

<sup>2</sup> Historien findes i værkets Fjerde Bogs Anden Sang hen imod slutningen.

denne bog har en trykfejl på titelbladet. Den skønne Magelone er blevet til den skønne Magdelone, formodentlig, fordi sætteren har blandet det ukendte navn Magelone sammen med Bibelens Marie Magdalene. Holberg har altså en forestilling om den skønne Magdelone som noget komisk. Denne forestilling bygger han senere videre på og lader ofte i sine komedier, fx i *Maskerade*, en halvgammel kone, der selv tror hun er skøn endnu, hedde Magdelone. Som danskere har vi således endnu en akavet tilgang til den gamle historie, som vi imidlertid er ganske ene om. Magdelone findes hos Holberg, men vistnok hverken før eller siden.

Så denne tilgang har Brahms naturligvis ikke. Og i Tyskland prøvede man i en senere tid end Holbergs at sælge bogen til et mere moderne publikum, der ikke gik op i langvarig kyskhed for den evige himmelske frelses skyld. Publikum havde skam også læst Rousseau eller i det mindste hørt om, at noget er naturligt og derfor det rigtige. Et sådant publikumssegment appellerede digteren Ludwig Tieck (født 1773) til med sin udgave af romanen, den som Brahms har fundet sine sangtekster i.

Man plejer at læse, at Tieck var en stor romantiker, der skrev eventyr. Han var lidt forskellig i forskellige epoker af sit liv. Og i al fald hans bog med den gamle beretning om Peter og Magelone er ikke noget eventyr, hvor der sker overnaturlige ting ude i skoven. Det er en gammel ridderroman, der er skåret til for et publikum af en ny tids tjenestepiger, der vil have spænding og indlagte små digte, men ikke noget om at gå i kloster. Historien om, at Magelone er from, bygger et hospital og udvikler sin næstekærlighed, det er ikke noget, oplyste tjenestepiger i Berlin og omegn gider bruge deres tid og penge på at læse om. Så det er altsammen strøget hos Tieck, der bare lader Magelone tilbringe hele mellemtiden hos et gammelt ægtepar på landet, indtil hendes Peter tilfældigt dukker op.

Senere prøver Tieck at sætte denne udgivelse ind i en mere romantisk sammenhæng, og den står også at læse i den store udgave af Tiecks samlede skrifter, der udkom fra 1820'erne og til efter Tiecks død i 1857. Og det vigtige: Den indeholdt en samling sange.

I 1790-erne, da Tiecks kolportageroman udkom, havde det været mode, at romaner, der skulle læses i hjem med klaver, ind imellem bragte små digte. Når læsere fx midt i Goethes *Wilhelm Meister* stødte på en af Mignons sange, var det meningen, at man øvede den på klaveret til de noder, som Reichardt havde leveret, og som kunne foldes ud bag i bogen.

Tiecks *Schöne Magelone* var ikke skrevet til folk med klaver, snarere til deres køkkenpersonale. Men også ude i køkkenet vidste man, at moden krævede noget på vers, så Tieck anbringer systematisk en sang hen imod slutningen af hver af de 18 kapitler; disse sange synges fx af helten, der griber sin strengeleg, eller de gengiver et brev, der for kærlighedens skyld er skrevet på vers osv. Sådan krævede moden det. I den store udgave af Tiecks værker, som omkring 1860 må formodes at have stået i gode borgerhjem med litterær dannelse som hos familien Schumann, kunne man let finde de digte uden at behøve at læse resten af romanen; de falder i øjnene som digte, når man blader i bogen.<sup>3</sup> Og hvad hovedhandlingen angår, fremgår den i store træk af overskrifterne til de enkelte kapitler. Der er ingen belæg for, at Brahms har haft mere indgående kendskab til Tiecks roman. Hvad vi ved, er, at han i 1861 havde akkompagneret til en koncert, altså nu ikke en dagligstueaften, men en regulær offentlig koncert, hvor bl. a. *Die schöne Müllerin* var blevet opført, og vi ved, at Brahms umiddelbart efter gik i gang med at skrive musik til sangene i *Die schöne Magelone*. Hvad der er rent gætteværk, er følgende: Publikum må bagefter have været enige om det enestående ved værket *Die schöne Müllerin*, og en eller anden, der tilfældigvis vidste mere om Tieck end folk i almindelighed, kan have associeret mellem de to titler og foreslået Brahms, at det kunne være en ide at skrive en sangcyklus på basis af disse digte af Tieck, som han da skulle se på ved lejlighed. Hvad der er vigtigt at mærke sig, er det ambivalente forhold, Brahms har til sange, der er mere indhold end melodi, og

---

<sup>3</sup> Tiecks version af folkebogen udkom før romantikken, i 1796, med den bevidst underlødige titel *Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence*. Senere optog Tieck den i sin løse samling af gammelt og nyt, de to bind *Phantasia* fra 1811, her gjort mere litterær ved, at publikum efter forfatterens højtlesning diskuterer historiens eventuelle værdi. Det er i denne kontekst, Magelonehistorien senere også bringes i Tiecks værker.

det faktum, at senere hen i årtiet, da sangcyklen efter pauser og med udeladelser får sin slutsang og sin opførelse, skifter Brahms flere gange mening med hensyn til, om publikum nødvendigvis skal orienteres om den handling bag sangene, som ingen jo kender, eller om det ingen nytte er til og bedst lades ugjort. Hertil kommer, at teksterne udmærket forstås ud fra sig selv uden kendskab til romanen som sådan. De er ikke som hos Schubert stadier i et dramatisk forløb. I hvilket omfang og på hvilken måde publikum skal orienteres om handlingen bag *Die schöne Magelone*, diskuteres også nu om dage. Der følger her en praktisk liste med henvisninger til den situation i romanen, som den enkelte sang er udsprunget af.

### *Magelonesangenes placering i Tiecks roman.*

1. *Keinen hat es noch gereut*. En sanger kommer til Peters faders gård i Sydfrankrig og råder ham til at drage ud og lære verden at kende.
2. *Traun! Bogen und Pfeil*. Peter rider af sted uden følgesvend; på vejen synger han en gammel sang.
3. *Sind es Schmerzen*: Peter kommer til Neapel; han fortæller ingen, hvem han er. Kongen inviterer den ukendte unge ridder til sit taffel, hvor han møder datteren Magelone. Ude i haven tolker han sine følelser.
4. *Liebe kam aus fernen Landen*. Et brev på vers, som Peter sender til Magelone med en ring.
5. *So willst du des Armen*. Peters næste brev til Magelone, med en ring mere.
6. *Wie soll ich die Freude*. En sang, som Peter synger for sig selv hjemme i sit kammer.
7. *War es dir, dem diese Lippen bebten*. Peters sang derhjemme efter et besøg hos Magelone, hvor han har kysset hende på munden og foræret hende ring nr. 3.
8. *Wir müssen uns trennen*. Peter lægger sin strengeleg fra sig (*Wir* betyder hos Tieck Peter selv samt strengelegen) for at deltage i kongens turnering (stadig som ukendt ridder).

9. *Ruhe, Süßliebchen*. De unge elskende er stukket af sammen; i skoven slumrer hun ind, mens han betragter den sovendes barm, hvor de tre guldringe befinder sig.

10. *So tönet denn, schäumende Wellen*. En ravn er dykket ned, har stjålet ringene fra Magelones barm og er fløjet ud over havet. Peter finder en båd og forfølger raven.

11. *Wie schnell verschwindet*. Magelone har fundet ly hos et gammelt ægtepar i en hytte på landet.

12. *Muss es eine Trennung geben*. Peter er blevet samlet op af ukristne sørøvere, der forærer ham som slave til en sultan.

13. *Geliebter, wo zaudert*. Sultanens datter har forelsket sig i Peter.

14. *Wie froh und fröhlich*. Men Peter har fået en sejlbåd og iler hjem over Middelhavet.

15. *Treue Liebe dauert lange*. Peter og Magelone har fundet hinanden, har forsonet sig med alle forældre og er omsider blevet forenet i den hellige ægtestand. Hvert forår synger de sammen følgende sang i haven til deres nyopførte prægtige sommerpalads.

Disse 15 sange svarer til 18 sange i 18 kapitler hos Tieck. Brahms komponerede efter de tilsvarende kapitler hos Tieck sangene 1-4 i juli 1861 og sangene 5-6 i maj 1862; de udkom i 1865 tilegnet den store sanger Julius Stockhausen, som Brahms havde akkompagneret til *Die schöne Müllerin* i foråret 1861. Resten af værket, sange til kapitlerne 7-12 samt sang 13 til kap. 14, sang 14 til kap. 15 og sang 15 til kap. 18 udkom først i 1869. Man kunne herud fra tro, at produktionen falder i først en begejstret og så en mere pligtbetonet fase, men intet tyder herpå, og den måde, slutsangen griber den første sang op, viser også ønske om at varetage værkets helhed. Derimod kan man godt sige, at Brahms ikke kunne forvente nogen umiddelbar generel publikumsbegejstring for et sådant værk på tidspunktet for udgivelsen.

### ***Kort om Magelonesangenes placering i musikhistorien.***

Magelonesangene opstår efter et årti med heftige kunstpolitiske kampe. De såkaldte nytyskere (*die Neudeutschen*) omkring Wagner og Liszt havde udkastet et program for kunstarternes opgåen i en højere enhed af hinanden og naturen og videnskaben. Ifølge dette program skulle musikken, som modstanderne kaldte *Zukunftsmusik*, fremtidsmusik, være en videreførelse af den kunsts frihed, som Goethe for dem syntes at have stået for, og indvarsle genfødslen af tysk ånd osv. Derfor var det også, at Liszt flyttede til Weimar, og den revolutionære kulturpolitik manifesterede sig endelig i Bayreuth. Johannes Brahms polemiserede heftigt imod denne udvikling og fastholdt en gammeldags forestilling om, at en sangstemme synger en sang fremfor at underordne sig et deklamatorisk drama, ligesom Brahms som god tysker ikke så noget ideal i en revolution. Således skrev Brahms sig for en tid ud af samtidshistorien; artiklerne om ham i den tids konversationsleksika er ofte meget korte.

En førstehånds kilde til forståelse af, hvilke tanker Brahms måtte have gjort sig om fremførelsen af denne cyklus - samtidig en beslægtet ånd - er den store forsker i tysk sangskat Max Friedlaender, der selv har kendt Brahms og i sin bog *Brahms's Lieder* (1922, engelsk udg. 1928, reprint af denne 1976) gennemgår sangene musikalsk med indflettet referat af den mellemliggende handling hos Tieck. Max Friedlaender refererer, hvor modsigende reaktionerne hos Brahms selv er på, hvad man overhovedet skal gøre ved den bagved liggende handling: Skal man indflette små eller store referater eller tableauer eller erstatte sangeren med to damer og to herrer fordelt på roller og med passende transponerede tonearter, eller skal man tværtimod helt give afkald på nogen tilnærmelse til den handling, som trods alt foreligger, men som jo først tager fart langt hen i cyklen, hvad angår indholdet af sangene? Alle disse spørgsmål dukkede allerede op i 1870'erne, men stadig mener nogen at have fundet den sande løsning, jf. straks nedenfor.

Til Max Friedlaender blot dette: Han har også kunnet forstå Brahms på andre punkter end de rent musikalske, for han var som denne konservativ tysk patriot. Under Første Verdenskrig udgav han sangbøger til tyske soldater og efter



krigen sangbøger til tyske krigsfanger i deres udlændighed; i maj 1933 blev han hyldet i sin høje alder, fordi han selv havde hyldet Tysklands genrejsning under Hitler med et Mozartarrangement under titlen *Hymne an Deutschland*, men kort tid efter blev han ribbet for alt, for han var jo tysk jøde, og døde i 1934. Verden har sine op- og nedture, men fremfor selv at fuske i bemærkninger om musikken til *Die schöne Magelone* vil jeg gerne anbefale Max Friedlaender.

Derimod ved jeg ikke, om jeg vil anbefale John Daverio: *Brahms's Magelone Romanzen and the "Romantic Imperative"* i *The Journal of Musicology* 3 (1989) 343-365, for forfatteren røber sit ukendskab til tysk litteratur ved at hævde, at Tiecks modernisering af den gamle ridderroman er et tysk romantisk *Kunstmärchen* på basis af et *Volksmärchen*. Daverio ser Fr. Schlegels romantiske imperativ om at blande alle genrer og kunstarter i den romantiske roman som et forbillede for *Die schöne Magelone* hos Brahms, der hverken skal ses som ren sangcyklus eller som ren opera. Hvis Brahms virkelig har følt dette, må man forudsætte adskilligt, blandt andet, at Brahms har valgt at sætte musik til disse Tieckdigte af interesse for den romantiske blanding af kunstarterne. Men Tiecks *Schöne Magelone* er udkommet før romantikken og er i den romantiske tid blot med et lille efterord flettet ind i publikationen *Phantasia*, der bringer genoptryk af dette og hint fra forfatterens tidligere perioder. Og er *Die schöne Magelone* et eksperimenterende værk *sui generis*? På basis af sin analyse af, hvordan den påståede bevidste blandingsform må forklares, når Daverio frem til, hvor man ved fremførelser absolut bør lægge pausen.

Selv vil jeg slutte uden at fordriste mig til analyse af Brahms udover, hvad enhver kan se og høre: at melodistemmen er en melodi og kan stå alene også uden sit udtryksskabende akkompagnement, og at hele værket fortjener at opleves mange gange, med eller uden hjælp til forståelsen af den episke sammenhæng.

## LITTERATUR

*Goethes Sämtliche Werke*. Jubiläums-Ausgabe. Stuttgart etc. (Cotta) bd. 1 [1902], udg. Eduard von der Hellen, s. 119-130 og s. 342f.

*Wilhelm Müller: Gedichte*. Vollständige kritische Ausgabe, udg. James Taft Hatfield. [Chicago 1903 og] Berlin (Behr) 1906, s. 450-455.

*Ludwig Tieck: Schriften* (1828), bd. 4, Berlin (Reimer) 1828 og som fotografisk optryk Berlin (Walter de Gruyter) 1968 s. 292-358.

*Max Friedländer: Max Brahms's Lieder*, [opr. Berlin 1922], *An Introduction to the Songs for One or Two Voices*, translated by C. Leonhard Leese. London (Oxford University Press) 1928 og fotografisk optryk New York (Ams Press) 1976 s. V-VII (Preface) og s. 36-55.

*Holberg-Ordbog* bd. 3, København etc. (Reitzel etc.). 1984, sp. 872.

Om forfatteren:

Leif Ludwig Albrtsen. f. 1936, var i 30 år professor i tysk litteratur på Aarhus Universitet og har udover en række tyske værker om læredigtets historie, metrik o.l. tillige skrevet danske bøger som *Litterær oversættelse* og *Lyrisk der synges*.

# PUFF

En skriftserie fra Vestjysk Musikkonservatorium om pædagogisk udvikling, forskning og formidling.

PUFF kan afhentes eller rekvireres gratis på Vestjysk Musikkonservatorium, så længe oplaget rækker.

PUFF bringer primært artikler fra skribenter med tilknytning til Vestjysk Musikkonservatorium, men alle interesserede er velkomne til at indsende bidrag til redaktionen med henblik på trykning

Elektroniske udgaver af PUFF fås på adressen:  
[www.vmk.dk](http://www.vmk.dk)

I øjeblikket kan følgende skrifter rekvireres:

- 1-07 Mogens Christensen:  
Ugler i musen.  
Om viden, tænkning og refleksion på musikkonservatoriet.
- 2-07 Fredrik Søegaard:  
Lyden af Viking.  
Et musikformidlingsprojekt i en virksomhed.
- 3-07 Carl Erik Kühl:  
Auditiv analyse.  
Helhed og del. Lighed og forskel. Stabilitet og forandring
- 4-07 Hans Sydow:  
Tonespace – et musikalsk eksperimentarium
- 5-07 Charles Morrow  
Lydkunst i det offentlige rum.
- 6-08 Elisabeth Meyer-Topsøe  
Støtte gi'r glød, støtte gi'r brød!  
Om operadivaen Birgit Nilssons sangteknik
- 7-08 Niels la Cour  
Om Bachpolyfoniens rødder i Palestrinastilen  
- og lidt om Palestrinas almene betydning
- 8-08 Orla Vinther  
At skabe en interesse  
Fra et liv i musikformidlingens tjeneste
- 9-09 Eva Fock  
Du store verden!  
Refleksioner over flerkulturel musikundervisning
- 10-09 Leif Ludwig Albertsen  
Brahms og Magelone.  
En sangcyklus-tekst og dens baggrund

Vestjysk Musikkonservatorium, Kirkegade 61, DK-6700 Esbjerg.  
Tlf. +45 76104300 · Fax +45 76104310 · e-mail: [info@vmk.dk](mailto:info@vmk.dk)